

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η 'Αθηναϊκή Έπιθεώρηση

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

Η Ελληνική Κωμωδία
και τα πρότυπά της
στο 19^ο αιώνα

Παναθήναια 1911
Σειρή Φαλέρ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ
Το Ελληνικό
Ιστορικό Δράμα
Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Θόδωρος Χατζηπανταζής
Αίσα Μάρκα



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



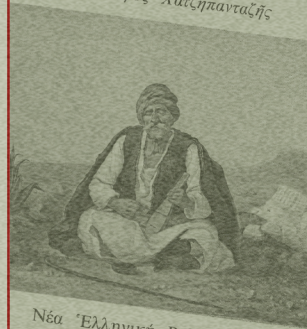
ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ
ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ
ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗ



Τό Κωμειδύλλιο

‘Η τύχη τής Μαρούλας
‘Ο Μπαρμπαλινάρδος
‘Η λύρα του Γερονικόλα

Επιμέλεια
Θόδωρος Χατζηπανταζής



Νέα Έλληνική Βιβλιοθήκη

Θόδωρος Χατζηπανταζής
ΤΗΣ ΑΣΙΑΤΙΔΟΣ ΜΟΥΣΗΣ
ΕΡΑΣΤΑΙ...

‘Η άκμή του αθηναϊκού καφέ άμάν
στά χρόνια τής βασιλείας του Γεωργίου Α΄
Συμβολή στη μελέτη τής προϊστορίας
του Ρεμπέτικου

στιγμή

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

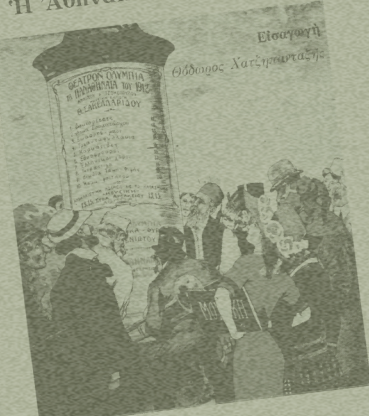
ΑΠΟ ΤΟΥ
ΝΕΙΛΟΥ
ΜΕΧΡΙ ΤΟΥ
ΔΟΥΝΑΒΕΩΣ

Το χρονικό της ανάπτυξης
και ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου
στο ευρύτερο πλαίσιο τής Ανατολικής Μεσογείου,
από την ίδρυση των ανεξάρτητων κρατών
ως τή Μικρασιατική Καταστροφή

ΤΟΜΟΣ Α2
Πρώτο τεύχος
1828 - 1875



Η 'Αθηναϊκή Έπιθεώρηση



Εισαγωγή
Θόδωρος Χατζηπανταζής

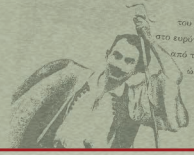


Ἡ Ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση
Λίγα ἀπ' ὅλα
Κινηματογράφος 1908

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Θόδωρος Χατζηπανταζής
Λίλα Μαγάνα

ΑΠΟ ΤΟΥ
ΝΕΙΛΟΥ
ΜΕΧΡΙ ΤΟΥ
ΔΟΥΝΑΒΕΩΣ

Το χρονικό της σκέψης
του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου
από ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου,
από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους
ὡς τη Μικρασιατική Καταστροφή



ΤΟΜΟΣ Βι
Ἡ κρασιολογία του εθνικοῦ...
1870 - 1897

ΠΑΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΣΤΟΝ ΤΟΜΟ ΑΥΤΟ ΒΡΙΣΚΟΝΤΑΙ συγκεντρωμένα 22 πρωτότυπα άρθρα γύρω από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, αφιερωμένα στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, έναν από τους πρωτοπόρους στην έρευνα και τη μελέτη του συγκεκριμένου επιστημονικού χώρου. Ο τιμώμενος –σήμερα ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Κρήτης και επίτιμο μέλος του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών– συνεχίζει να εμπνέει και να καθοδηγεί με το έργο του νεότερους ερευνητές, δείγματα της δουλειάς των οποίων παρουσιάζονται εδώ. Οι μελέτες τους καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος της ιστορικής πορείας του νεοελληνικού θεάτρου, από τα χρόνια της κρητικής Αναγέννησης ως τον 20ό αιώνα, ενώ ταυτόχρονα εξετάζουν μια ποικιλία ειδών και θεμάτων από τα θεατρικά λεξικά, την κριτική και τη σκηνογραφία ως το θέατρο σκιών, την οπερέτα και τον κινηματογράφο.

ISBN 978-618-81780-9-0

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ
ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

ΑΠΟ ΤΟΥ
ΝΕΙΛΟΥ
ΜΕΧΡΙ ΤΟΥ
ΔΟΥΝΑΒΕΩΣ

Το χρονικό της σκέψης
του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου
από ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου,
από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους
ὡς τη Μικρασιατική Καταστροφή

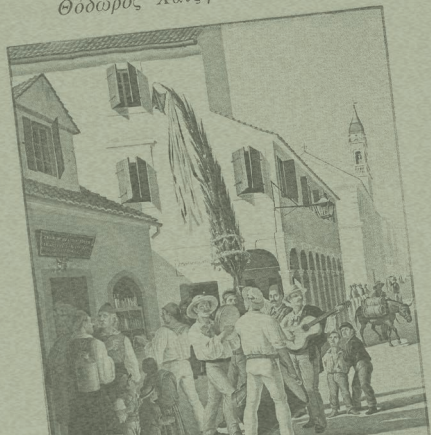
ΤΟΜΟΣ Αι
Ἡ κρασιολογία του εθνικοῦ...
1828 - 1875



ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ
ΠΑΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
ΠΑΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
ΠΑΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

Τό Κωμ...

Εἰσαγωγή
Θόδωρος Χατζηπανταζής



Θόδωρος Χατζηπανταζής
Ἡ Εἰσβολὴ
ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ 1890



στιγμὴ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

*Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου
προς τιμήν του Θόδωρου Χατζηπανταζή*

ΡΕΘΥΜΝΟ, 1-3 ΙΟΥΝΙΟΥ 2018

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Αρετή Βασιλείου, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη,
Αντρέας Δημητριάδης, Κωνσταντίνα Ριτσάτου

ΡΕΘΥΜΝΟ 2020



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Νικηφόρου Φωκά 130 & Μελισσηνού

Τ.Θ. 119, Ρέθυμνο 741 00

Τηλ.: 28310 25146

info@ims.forth.gr

© 2020 ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ / ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ & ΕΡΕΥΝΑΣ

ISBN ψηφιακής έκδοσης: 978-618-81780-9-0

(διατίθεται στο <https://www.ims.forth.gr/el/department/view?id=2>)

Πρώτη έκδοση: Δεκέμβριος 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Πρόλογος των επιμελητών</i>	7
<i>Εισαγωγή των επιμελητών</i>	11

Αρχεία, η πρώτη ύλη του ιστορικού

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

Ο Θ. Ν. Συναδινός, το αρχείο του και μια διδακτορική διατριβή	20
---	----

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Λιμπρέτα οπερετών από το αρχείο του Ν. Ι. Λάσκαρη: η <i>Αϊδά</i>	37
--	----

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Ένα γνωστό-άγνωστο έργο ενός γνωστού-άγνωστου θεατρικού συγγραφέα: η <i>Θεοδώρα</i> του Δημήτρη Φωτιάδη	47
---	----

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Αρχεία πολιτικών και θέατρο: η περίπτωση του αρχείου Κωνσταντίνου Καραμανλή.	62
--	----

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Ο κριτικός Θόδωρος Κρητικός	77
---------------------------------------	----

Με τα εργαλεία της περιοδολόγησης: Το προδιαφωτισμικό θέατρο

ΕΙΡΗΝΗ ΛΥΔΑΚΗ

Τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου: ερωτήματα για την εμφάνιση του συγκεκριμένου θεατρικού είδους στην Κρήτη κατά την όψιμη βενετοκρατία	94
--	----

ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ

“...μ’ ένα κοντύλι από το εργαστήρι του Χορτάτση”: Ο χαρακτήρας των κωμικών σκηνών στο τέλος της <i>Ιφιγένειας</i> (1720) του Πέτρου Κατσαΐτη	114
--	-----

Το θέατρο του 19ου αιώνα

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Δημήτριος Σ. Ζαλούχος: ένας λάτρης του Παντελή Σούτσα 130

Το θέατρο της Μπελ Επόκ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Ο Αντρέ Αντουάν και το πρόβλημα του Νατουραλισμού
στην καθ' ημάς Ανατολή. 160

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Η “φυσιολογική σχολή” του αιρεσιάρχου Ζολά
στο ελληνικό θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα:
η πρόσληψη της Παρακμής. 184

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

Ο Χάουπτιμαν στην Ελλάδα: τα άγνωστα χειρόγραφα
μετάφρασης της Έλγας και η σκηνική τους τύχη. 204

20ός αιώνας:

Από το προπολεμικό θέατρο στη Μεσοπολεμική εποχή

ΜΑΙΡΗ ΚΑΠΗ

“Έσβυσε χωρίς να λάμψη”: παιχνίδια προβολής στο ελληνικό
θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα. Η περίπτωση
της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου 224

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ

Ο Πάνος Αραβαντινός εξ αποστάσεως: πρόσληψη της μορφής
και του έργου του κατά τον Μεσοπόλεμο (1917-1940) 241

Η περίοδος του Μεσοπολέμου

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

Πνευματικές ανταλλαγές σε ατμόσφαιρα πολέμου: το ταξίδι
του Georg Brandes στην Ελλάδα του 1922 266

ΕΛΕΝΗ ΚΩΒΑΙΟΥ

Βαγκνερισμός-νιτσεϊσμός στις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών
υπό το chiaroscuro του Εντουάρ Συρέ 283

Από το μεσοπολεμικό στο μεταπολεμικό θέατρο

ΒΑΝΙΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Λεξικογραφώντας την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. 316

ΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Η μετάφραση στο “έθνος της κατά προσέγγισιν συνεννοήσεως”:
ο Βάσος Δασκαλάκης ως μεταφραστής του Ίψεν. 327

ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Σκιαγραφώντας τη διαδρομή των γυναικών στο θέατρο
της μεταπολίτευσης: θεωρητικοί προβληματισμοί και
ερευνητικά ερωτήματα 344

**Το Μεταπολεμικό θέατρο:
Θέατρο Σκιών**

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Τα τετράδια του караγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου: από τα κείμενα
των παραστάσεων στα κείμενα προς πώληση 366

ΑΝΘΗ ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

Τα παλαιά χρέη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη) . . 381

**Το Μεταπολεμικό θέατρο:
σχέσεις με κινηματογράφο**

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης
μέσα από την τηλεοπτική και κινηματογραφική εικόνα:
μια μυθική πραγματικότητα 392

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΜΗΝΗ

Ο Στρατής Καρράς και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. . . . 402

Το Πρόγραμμα του Συνεδρίου 423

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πέρασαν ήδη δώδεκα χρόνια από το φθινόπωρο του 2008, όταν φίλοι, παλαιότεροι και νεότεροι συνάδελφοι από τα θεατρολογικά τμήματα των ελληνικών πανεπιστημίων ταξίδεψαν στην ίδια πόλη της Κρήτης προκειμένου να τιμήσουν τον Θόδωρο Χατζηπανταζή στο πλαίσιο του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Ετούτη εδώ είναι η δεύτερη ευκαιρία ξαναναταμώντάς τους με τον ίδιο σκοπό, αν και σε διαφορετικό πλαίσιο και με διαφορετική σύνθεση.

Γέννημα-θρέμμα Θεσσαλονικιός, ο τιμώμενος περιπλανήθηκε αρκετά στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού προτού εγκατασταθεί μόνιμα στο Ρέθυμνο. Σπούδασε θέατρο στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Βοστώνης. Απέκτησε το μεταπτυχιακό του δίπλωμα στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας του Κάρνεγκυ στο Πίτσμπουργκ της Πενσυλβάνια, όπου απέκτησε και την πρώτη του διδακτική πείρα ως βοηθός διδασκαλίας. Επιστρέφοντας στη γενέθλια πόλη του, υποστήριξε τη διδακτορική του διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με θέμα την ιστορία της Αθηναϊκής Επιθεώρησης. Το 1981 έγινε ο πρώτος εκλεγμένος καθηγητής θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, από όπου συνταξιοδοτήθηκε το 2005. Εκτός από την πανεπιστημιακή διδασκαλία σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο επί δυόμισι δεκαετίες, για άλλες τόσες δεκαετίες υπηρέτησε επίσης τη θεατρική κριτική μέσα από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο με το ψευδώνυμο Θόδωρος Κρητικός. Το 2004 τιμήθηκε με το Βραβείο Εξάαιρετης Πανεπιστημιακής Διδασκαλίας του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας.

Αυτή όμως δεν ήταν η μοναδική του βράβευση. Εξίσου σημαντική τιμή προήλθε το 2007 από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας, το οποίο τον ανακήρυξε ως επίτιμό του μέλος. Η τιμή αυτή αντανakλούσε μίαν άκρως ουσιαστική συνεισφορά του τιμώμενου στην έρευνα και τη συγκέντρωση τεκμηρίων για τη διαμόρφωση της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου μέσα από

αντίστοιχο ερευνητικό πρόγραμμα. Το συγκεκριμένο πρόγραμμα, το «μικρό γαλατικό χωριό», σύμφωνα με την έκφραση του Μιχάλη Σηφάκη, που λειτουργεί ασταμάτητα επί μία τριακονταετία και συγκεκριμένα από το 1987 έως σήμερα, έχει φέρει μέσα στο πέρασμα των χρόνων δεκάδες πανεπιστημιακούς, ερευνητές και μεταπτυχιακούς φοιτητές σε επαφή με τις πηγές του νεοελληνικού θεάτρου από τις απαρχές του έως τουλάχιστον το 1922: κείμενα θεατρικών έργων, αρχεία ανθρώπων του θεάτρου, αποκόμματα από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, επιστημονικές θεατρολογικές μελέτες.

Τα περισσότερα επιστημονικά πονήματα του Θόδωρου Χατζηπανταζή αποτελούν καρπούς του προαναφερθέντος ερευνητικού προγράμματος. Περνώντας στα σημαντικότερα βιβλία του συγγραφέα, θα ξεκινήσουμε από τα πρώιμά του που συγγράφονται μέσα στις δεκαετίες του 1970 και 1980: την *Αθηναϊκή Επιθεώρηση* σε συνεργασία με τη Λίλα Μαράκα, το *Κωμειδύλλιο, την Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890* και το βιβλίο με τίτλο *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*. Όλα αυτά τα βιβλία εξετάζουν δημοφιλείς και εμπορικές μορφές θεάτρου, είτε αστικές, είτε λαϊκές, που μέχρι τότε αποκλείονταν από τη σφαίρα μελέτης των περισσότερων ιστορικών του νεοελληνικού θεάτρου, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων.

Το 2002 αρχίζει να εκδίδεται το magnum opus του τιμώμενου. Έτσι, κυκλοφορούν οι δύο πρώτοι τόμοι με τον τίτλο *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Σε μία πανοραμική και μεστή ιστορική αφήγηση, ο συγγραφέας ξεδιπλώνει την πορεία του νεοελληνικού θεάτρου από το 1828 έως το 1875, έτσι όπως εκτυλίσσεται όχι μόνο στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, αλλά σε ολόκληρη τη λεκάνη της ανατολικής Μεσογείου. Εδώ ο συγγραφέας εξιστορεί τις περιπλανήσεις των αυτοδίδακτων επαγγελματιών θεατρίνων μέσα από τις περιπετειώδεις περιοδείες τους στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη, την Αίγυπτο, τον Εύξεινο Πόντο, την Κύπρο και γενικότερα όπου υφίστανται ελληνικές παροικίες, άρα και αλύτρωτο ελληνόφωνο κοινό. Η εξέταση αυτού του δαιδαλώδους δικτύου των περιοδειών δεν οδηγεί μόνο στη διασαφήνιση των συνθηκών ανάδυσης και εδραίωσης του νέου κλάδου των επαγγελματιών ηθοποιών, αλλά παρακολουθεί παράλληλα τη διαδικασία σφυρηλάτησης της ενιαίας εθνικής ταυτότητας μέσα από το ρεπερτόριο των κλασικορομαντικών ιστορικών δραμάτων που παριστάνουν αυτοί οι θίασοι. Στη

συνέχεια, δύο νέοι ανεξάρτητοι τόμοι έρχονται να συμπληρώσουν την ειδολογική επεξεργασία του ρεπερτορίου των ελληνικών θιάσων κατά τον 19ο αιώνα: ο πρώτος επιγράφεται *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα* και ο δεύτερος *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*.

Η συγγραφική παραγωγή της τελευταίας δεκαετίας του Θόδωρου Χατζηπανταζή περιλαμβάνει τη συνέχεια της μελέτης του νεοελληνικού θεάτρου στην πορεία του από το 1876 έως το 1897, συνέχεια που δίνεται μέσα από τους δύο επόμενους τόμους με τον προαναφερθέντα ενιαίο τίτλο *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*. Εδώ ο συγγραφέας δεν ιχνηλατεί μόνο τη μετάβαση του δραματολογίου των εγχώριων θιάσων από τις ηθογραφικές ανησυχίες στη σταδιακή διαμόρφωση του αστικού δράματος, με τη συνδρομή της ευρωπαϊκής avant-garde, αλλά επιπλέον επεκτείνεται στην περιγραφή της διαμόρφωσης του συστήματος του εγχώριου βεντετισμού, καθώς και στην εξέταση των πρώτων θεωρητικών κειμένων για την υποκριτική. Μία από τις καινοτομίες της συγκεκριμένης ιστορικής αφήγησης είναι και η ενσωμάτωση της εξέλιξης των λαϊκών θεαμάτων του Φασουλή, της Παντομίμας και του Καραγκιόζη στον ρου της εγχώριας θεατρικής ιστορίας, προκειμένου να καταλήξει στην εξιστόρηση εκείνων των διεργασιών που θα οδηγήσουν στην ίδρυση Εθνικού Θεάτρου στο άνοιγμα του νέου αιώνα.

Η πρόσφατη έκδοση του εύληπτου σε κάθε φιλιαναγνώστη *Διαγράμματος της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου* κάνει τον συγγραφέα να αφήσει για λίγο κατά μέρος τη δελτιοθήκη, τις πηγές και τις υποσημειώσεις, προκειμένου να παρουσιάσει μία γλαφυρή αναστοχαστική χαρτογράφηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου από την αναγεννησιακή Κρήτη και τον Χορτάση έως τις μέρες μας, τις μέρες του Λευτέρη Βογιατζή και του Ανδρέα Στάικου. Ο στόχος του τόμου τίθεται ξεκάθαρα από την αρχή εκ μέρους του συγγραφέα στο πλαίσιο της προσωπικής του διαδρομής κατάκτησης της γνώσης, αλλά και της αυτογνωσίας. Αναφέρει: «στόχος εδώ δεν είναι η εξαντλητική παράθεση όλων των σχετικών με την ιστορία της εγχώριας σκηνικής τέχνης γνωστών μαρτυριών, αλλά η κριτική επεξεργασία και σύνθεση εκείνων που έχουν επιλεγεί ως σημαντικότερες. Εκείνων που μπορούν να συνδυαστούν σε ένα ενιαίο αφήγημα, με αρχή, μέση και τέλος —με οικονομία και διαύγεια. Και κυρίως με νόημα, με στόχο, με λογική ανάλυση και σύνθεση, μακριά από τη γυμνή γεγονοτολογία». Στόχος λοιπόν του *Διαγράμματος* δεν είναι η αποκάλυψη νέων τεκμηρίων, αλλά οι νέοι τρόποι σύνδεσης των ήδη γνωστών. Η καινοτομία αυτού του εγχειρήματος σύνθεσης μιας ενιαίας ιστορικής αφήγησης δεν έγκειται

μόνο στο γεγονός επιλογής γλωσσικών κριτηρίων για την περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου (θέατρο των τοπικών διαλέκτων, θέατρο της καθαρεύουσας, θέατρο της δημοτικής). Έγκειται επίσης στο μη οριστικό τέλος της που αφήνει ανοιχτές δυνατότητες για την παρουσίαση πολλαπλών μελλοντικών εκδοχών της θεατρικής ιστορίας.

Το πιο πρόσφατο βιβλίο του συγγραφέα φέρει τον τίτλο “*Ρωμαίικος Συβολισμός*”. Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή *Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*. Όπως περιγράφει ο ίδιος ο τίτλος, ο συγγραφέας προτίθεται να διερευνήσει τη διαπλοκή της εγχώριας λαϊκής παράδοσης και των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών αναζητήσεων από τα χρόνια του Διαφωτισμού έως τη μετεμφυλιακή και μεταπολεμική περίοδο, προκειμένου να παρακολουθήσει τα στάδια διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας των Νεοελλήνων που μπολιάζεται τόσο από το γηγενές στοιχείο, όσο και από το νεότερο ευρωπαϊκό. Θέμα ευρύ, ατελείωτο, νοερή περιπλάνηση που σπρώχνει σε βασανιστικά άλυτα ερωτήματα και οδηγεί σε κενά, αντιφάσεις και παραδοξότητες, όπως ομολογεί ο συγγραφέας στον Πρόλογο. Όπως όμως προσθέτει λίγο παρακάτω, μεταδίδοντας παράλληλα τον τρόπο διαχείρισης της ιστορικής διαδικασίας: «*Η πείρα μου έχει διδάξει να θεωρώ τις ανακολουθίες και τα παράδοξα στη ροή της ιστορίας ως ακαταμάχητη σφραγίδα γνησιότητας. Μου έχει μάθει να μην εμπιστεύομαι ιστορικά σχήματα που δεν παρουσιάζουν ανακολουθίες, κενά, τρύπες και ξεφτίδια. Να υποψιάζομαι ως “πειραγμένες”, χτενισμένες και συγυρισμένες από τρίτο χέρι, ιστορικές σελίδες που δεν αντιβαίνουν τους κανόνες της λογικής.*».

Ο αδογμάτιστος, αναστοχαστικός και γι’ αυτό ακριβώς συνθετικός και κριτικός τρόπος σκέψης αποτελούν τους σταθερούς επιστημονικούς οδηγούς του τιμώμενου, ενώ η ακεραιότητα, η εντιμότητα, η ευθύτητα, η ανιδιοτέλεια, το παράδοξο κράμα αυστηρότητας και χιούμορ, είναι πάντοτε οι οδηγοί του ίδιου του τού χαρακτήρα. Αναμένουμε ασμένως κάθε νέο του επιστημονικό εγχείρημα.

Οι επιμελητές του τόμου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος του ανά χείρας τόμου, όπως αναφέρεται και στον τίτλο του, είναι η συγκέντρωση μίας σειράς πρωτότυπων ερευνητικών μελετών γύρω από την *Ιστορία και Ιστοριογραφία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τομείς στους οποίους ο τιμώμενος με ακάματη αφοσίωση έχει αφιερώσει τη ζωή του. Τα κείμενα που συγκεντρώνονται εδώ αποτελούν εργασίες του ομότιτλου συνεδρίου, αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, στο Ρέθυμνο, από την 1η έως την 3η Ιουνίου του 2018.

Ο τόμος διαρθρώνεται σε εννέα ενότητες που αποτυπώνουν τόσο τη χρονική, όσο και τη συνθετική εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από την προδιαφοτισμική μέχρι και τη μεταπολεμική περίοδο.

Η πρώτη ενότητα με τίτλο «*Αρχεία, η πρώτη ύλη του ιστορικού*», συγκεντρώνει κείμενα που θέτουν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους και αφορμώνται από την «πρώτη ύλη» κάθε ιστορικού/θεατρολόγου, το αρχειακό υλικό.

Στο πρώτο μελέτημα, «*Ο Θ. Ν. Συναδινός, το αρχείο του και μια διδακτορική διατριβή*», η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη καταγράφει ερωτήματα, παρατηρήσεις και συμπεράσματα από τα πλούσια κατάλοιπα του αρχείου του Θ.Ν. Συναδινού. Αποκαλύπτει τέσσερις σημαντικές πτυχές του αρχειακού υλικού που την απασχόλησε ερευνητικά στη διδακτορική της διατριβή: το συγγραφικό έργο, την αλληλογραφία, τα φωτογραφικά τεκμήρια και τα αποκόμματα του Τύπου. Και μας εισάγει στον κόσμο του αρχείου και των αινιγμάτων του τόσο με τη ματιά του αρχειονόμου, όσο και με το βλέμμα του ιστορικού του ελληνικού θεάτρου.

Στην ίδια ενότητα, το κείμενο της Κωνσταντίας Γεωργιάδη με τίτλο «*Λιμπρέτα οπερετών από το αρχείο του Νικόλαου Λάσκαρη: η Αϊδά*» εξετάζει μία από τις χειρόγραφες οπερέτες που απόκεινται στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του ΙΤΕ, σε ψηφιακή μορφή, την *Αϊδά* (1914), οπερέτα-παρωδία της ομώνυμης όπερας του Βέρντι,

σε λιμπρέτο Νικόλαου Λάσκαρη και μουσική σύνθεση του Διονύσιου Λαυράγκα. Η οπερέτα εντάσσεται στο πλαίσιο της προ-μεσοπολεμικής περιόδου του ελαφρού μουσικού θεάτρου, των ιστορικών συνθηκών και του πολεμικού κλίματος που διαμορφώνεται από τους Βαλκανικούς, και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Με την ανάδειξη και ανάλυση ενός άλλου έργου, ανασυρμένου από τον κόσμο των αρχείων, ασχολείται το μελέτημα της Κυριακής Πετράκου «Ένα γνωστό-άγνωστο έργο ενός γνωστού-άγνωστου θεατρικού συγγραφέα: Θεοδώρα του Δημήτρη Φωτιάδη». Το άρθρο φέρνει στην επιφάνεια τα έργα ενός λησμονημένου από το χρόνο συγγραφέα, εστιάζοντας στη Θεοδώρα (1935), μια κωμωδία βυζαντινής υπόθεσης με στόχο της την έμμεση σάτιρα της απολυταρχίας και του θεσμού της βασιλείας. Η Πετράκου ανασυστίνει τα νοήματα του έργου του Φωτιάδη, μέσω της κριτικής του πρόσληψης και υποδοχής, στο πλαίσιο της μικρής πλην όμως αξιολογής σκηνικής του σταδιοδρομίας.

Η ενότητα συμπληρώνεται με το μελέτημα της Κωνσταντζας Γεωργακάκη «Αρχεία πολιτικών προσώπων και θέατρο: η περίπτωση του αρχείου Κωνσταντίνου Καραμανλή». Η μελετήτρια προσκομίζει ανεξαιρεύτητο αρχειακό υλικό και αναδεικνύει τη σχέση της πολιτικής με τον πολιτισμό, μέσα από τα σχετικά με το θέατρο τεκμήρια του αρχείου Κωνσταντίνου Καραμανλή. Η κριτική αξιολόγηση των πηγών που αφορούν στην αξιοποίηση των θεάτρων στους αρχαιολογικούς χώρους αλλά και ζητήματα καλλιτεχνικών ανταλλαγών μεταξύ θεατρικών οργανισμών διαφορετικών κρατών, μετακινούν το terminus post quem της πολιτιστικής ανάπτυξης των μέσων της δεκαετίας του 1960, στα τέλη της δεκαετίας του 1950.

Ο Αντρέας Δημητριάδης, στο άρθρο του «Ο κριτικός Θόδωρος Κρητικός» παρακολουθεί το πλούσιο υλικό του αρχείου των θεατρικών κριτικών του Θόδωρου Κρητικού, το οποίο αριθμεί πάνω από 1200 κείμενα. Μέσα από την ενδελεχή μελέτη του συνόλου του αρχειακού υλικού, ο Δημητριάδης, εξάγει συμπεράσματα γύρω από τη δομή, τους στόχους και το ύφος των κριτικών, αλλά και τους αισθητικούς και ιδεολογικούς προσανατολισμούς του κριτικογράφου. Με μία σφαιρική οπτική, τίθενται ευρύτερα ζητήματα αξιοποίησης του είδους της κριτικής ως τεκμηρίου για τη μελέτη του θεατρικού παρελθόντος και της δυνατότητας μελέτης του με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους.

Στην ενότητα «Με τα εργαλεία της περιοδολόγησης: Το προδιαφωτισμικό θέατρο», η Ρένα Λυδάκη, στο άρθρο της με τίτλο «Τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου: ερωτήματα για την εμφάνιση του συγκεκριμένου

θεατρικού είδους στην Κρήτη κατά την όψιμη βενετική περίοδο», εξετάζει το ιδιαίτερο είδος των Ιντερμεδίων του Κρητικού Θεάτρου, παρουσιάζοντας τα πορίσματα της έρευνάς της γύρω από αυτό το ερευνητικά και ερμηνευτικά δύσκολο ζήτημα. Η μελέτη παρακολουθεί τα εκδοτικά ζητήματα, τις πηγές έμπνευσης των ποιητών, τη λειτουργία και τον σκοπό των ιντερμεδίων, τη σχέση τους με τα ιταλικά πρότυπα και τα τεκμήρια που οδηγούν σε υποθέσεις γύρω από τη χρήση τους για τον εμπλουτισμό παραστάσεων ή την ένταξή τους σε ένα πλαίσιο δραματολογικών αναζητήσεων των δημιουργών τους.

Στην ίδια ενότητα, η Τασούλα Μαρκομιχελάκη στο μελέτημα με τίτλο «... μ' ένα κοντύλι από το εργαστήρι του Χορτάτση»: Ο χαρακτήρας των κωμικών σκηνών στο τέλος της *Ιφιγένειας* (1720) του Πέτρου Κατσαΐτη», θέτει στο επίκεντρο της έρευνάς της τις τρεις κατεξοχήν κωμικές σκηνές του έργου του Κατσαΐτη *Ιφιγένεια*, αμφισβητώντας την έως τώρα αποκλειστική σύνδεσή τους με το είδος της *commedia dell' arte* ή του Κρητικού Θεάτρου, μέσω των οποίων ερμηνεύονται ως σήμερα, προτείνοντας την ειδολογική τοποθέτηση των κωμικών σκηνών στο ενδιάμεσο είδος της *commedia ridicolosa*.

Στην αμέσως επόμενη ενότητα, «Το θέατρο του 19ου αιώνα», η Ηρώ Κατσιώτη αναλαμβάνει να αναδείξει το πρώιμο θεατρικό ενδιαφέρον ενός παραμελημένου από την έρευνα προσώπου, του Δημήτριου Ζαλούχου, στο κείμενό της με τίτλο «Δημήτριος Σ. Ζαλούχος: ένας λάτρης του Παντελή Σούτσα». Θαυμαστής του Σούτσα από τα μαθητικά του χρόνια, ο Ζαλούχος υπηρέτησε κατά διαστήματα διαφορετικές εκφάνσεις του θεατρικού φαινομένου του 19ου αιώνα. Η ερευνήτρια φέρνει στο φως άγνωστα στοιχεία για την πολιτική, κοινωνική και πνευματική δράση του Δ. Ζαλούχου, την πολυκύμαντη ζωή και το πλούσιο συγγραφικό του έργο –και σε εκτός θεάτρου τομείς– αλλά και τις σχέσεις του με τον πνευματικό κόσμο του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.

Στο τμήμα του τόμου που αφορά στο «Θέατρο της Μπελ Επόκ» δύο από τις μελέτες επικεντρώνονται σε ζητήματα δεξίωσης του νατουραλισμού στην καθ' ημάς Ανατολή. Ο Αντώνης Γλυτζουρής εξετάζει την πρόσληψη του Τεάτρο Λιμπρ του Αντρέ Αντουάν, εστιάζοντας το ενδιαφέρον σε τέσσερις συνολικά περιοδικές του καλλιτέχνη στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη, άλλοτε με την ιδιότητα του σκηνοθέτη και άλλοτε με την ιδιότητα του ηθοποιού. Ο μελετητής εξετάζει την ετεροχρονισμένη πρόσληψη των θεωρητικών και σκηνοθετικών αρχών του Αντουάν στο ελληνικό θέατρο, μέσα στα συμφραζόμενα των εγχώριων

εξελίξεων, θέτοντάς τη στο ευρύτερο πλαίσιο του σύνθετου ζητήματος της ιστοριογραφίας του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού.

Παράλληλα, η Αρετή Βασιλείου, στο άρθρο της με τίτλο «Η “φυσιολογική σχολή” του αιρεσιάρχου Ζολά στο ελληνικό θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα: η πρόσληψη της Παρακμής» ανιχνεύει την πρόσληψη της ζολαδικής βιολογικής και ηθικής παρακμής, καθώς και τις αισθητικές αρχές της καλλιτεχνικής Παρακμής του τέλους του 19ου αιώνα, που επηρέασαν το έργο των ελλήνων αισθητιστών. Με πλούσιο υλικό που αφορά στην κριτική του μυθιστορηματικού έργου του Ζολά, αλλά και στις παραστάσεις δραματοποιημένων μυθιστορημάτων του στην ελληνική σκηνή των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, η Βασιλείου επικεντρώνεται στις ιδιομορφίες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που λαμβάνει το ρεύμα του Αισθητισμού και της Παρακμής στην εγχώρια διανόηση.

Με γνώμονα την ίδια χρονική περίοδο, το μελέτημα της Κωνσταντίνας Ριτσάτου «Ο Χάουπτμαν στην Ελλάδα: τα άγνωστα χειρόγραφα μετάφρασης της Έλγας και η σκηνική της τύχη», εξετάζει τα στάδια υποδοχής και πρόσληψης στην Ελλάδα του έργου ενός από τους σημαντικότερους ευρωπαίους θεατρικούς συγγραφείς, του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν. Σταχυολογώντας τις προεμίρες των έργων του συγγραφέα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η Ριτσάτου παρακολουθεί τις ιδιόμορφες πτυχές της δεξίωσής του στο ελληνικό θέατρο, εστιάζοντας στην άγνωστη και ανέκδοτη μετάφραση του έργου του Χάουπτμαν Έλγα, από τον Δημήτριο Γρ. Καμπούρογλου και τον Παύλο Καν, στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα.

Το πρώτο μελέτημα της ενότητας «20ός αιώνας: από το προπολεμικό θέατρο στη Μεσοπολεμική εποχή», φέρει τον τίτλο «“Έσβυσε χωρίς να λάμψη”»: παιχνίδια προβολής στο ελληνικό θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα. Η περίπτωση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου». Εδώ, η Μαίρη Καπή τεκμηριώνει τις άδοξες προσπάθειες μιας περιφερειακής μορφής του ελληνικού θεάτρου, της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου, να καθιερωθεί στο καλλιτεχνικό στερέωμα των αρχών του 20ού αιώνα και να αναδειχθεί στο πλαίσιο του εγχώριου βεντετισμού. Με αποκορύφωμα της καριέρας της την παράσταση της *Τρισεύγενης* του Παλαμά, η Παρασκευοπούλου απέτυχε να επιβληθεί στο ελληνικό επαγγελματικό θέατρο της εποχής, το οποίο κυριαρχούνταν από τις επιβλητικές επιχειρηματικές μορφές της Κοτοπούλη και της Κυβέλης.

Στο άρθρο της με τίτλο «Ο Πάνος Αραβαντινός εξ αποστάσεως: πρόσληψη της μορφής και του έργου του κατά τον Μεσοπόλεμο

(1917-1940)», η Παναγιώτα Κωνσταντινάκου διερευνά τη συμβολή του Έλληνα σκηνογράφου κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Στόχος της είναι η ανίχνευση της πρόσληψης της μορφής και του σκηνογραφικού έργου του Αραβαντινού κατά τα χρόνια παραμονής του στη Γερμανία, καθώς και του αντίκτυπου του έργου του στο εγχώριο θεατρικό γίγνεσθαι. Η μελετήτρια τεκμηριώνει τον τρόπο με τον οποίο το έργο του Αραβαντινού τροφοδότησε τις αναζητήσεις της αισθητικής ανανέωσης στο πλαίσιο του μοντερνισμού και της «ελληνικότητας» με απώτερο στόχο την αποτίμηση της θέσης του ως πολιτιστικού διαμεσολαβητή ανάμεσα στην Ελλάδα και την Ευρώπη.

Στο πρώτο μελέτημα της «Μεσοπολεμικής περιόδου» με τίτλο «Πνευματικές ανταλλαγές σε ατμόσφαιρα πολέμου: το ταξίδι του Georg Brandes στην Ελλάδα του 1922», η Μαρία Σεχοπούλου παρακολουθεί την έλευση του Δανού κριτικού και εκπροσώπου του Νατουραλισμού στην Ελλάδα, κατά την ιστορικά ταραγμένη περίοδο του Φεβρουαρίου του 1922 και την υποδοχή του από τη σύγχρονη κριτική. Το ταξίδι του Μπράντες στην ελληνική πρωτεύουσα, που αποκρυσταλλώνεται στην αμετάφραστη στα ελληνικά μελέτη του *Hellas*, θα κινητοποιήσει την αρθρογραφία εκ μέρους της ελληνικής διανόησης της εποχής, ενώ η άφιξή του θα πυροδοτήσει μέσα στα επόμενα χρόνια την ενασχόληση με το έργο του και τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τις εκδόσεις μελετών του για τον Νίτσε και τον Ίψεν στα ελληνικά.

Στο κείμενο με τίτλο «Βαγκνερισμός-νιτσεϊσμός στις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών υπό το *chiaroscuro* του Εντουάρ Συρέ» η Ελένη Κωβαίου ανιχνεύει την επιρροή των φιλοσοφικών θεωριών του Νίτσε και του προτύπου των φεστιβαλικών εορτών του Μπαϋρόντ του Βάγκνερ—μέσω της πρόσληψής τους από τον Εντουάρ Συρέ—, στις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών. Με γνώμονα τις απόψεις των Σικελιανών αλλά και τη διαμεσολαβημένη από τον Συρέ ερμηνεία των βαγκνερικών ιδεών στο έργο τους για τη σημασία του χορού και της μουσικής στο αρχαίο δράμα, η μελετήτρια ιχνηλατεί τα βήματα της δημιουργίας της ελληνικής εκδοχής του «Μπαϋρόντ», ανασυνθέτοντας το τραγικό όραμα των Σικελιανών για την αναγέννηση της τραγωδίας.

Στη μετάβαση «Από το μεσοπολεμικό στο μεταπολεμικό θέατρο», η Βάνια Παπανικολάου στο άρθρο της «Λεξικογραφώντας την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου» στοχεύει στη συστηματική παρουσίαση του *Θεατρικού Γλωσσάριου* του Γιάννη Σιδέρη, σε μια προσπάθεια προσέγγισης της προσωπικότητας του ιστορικού, μέσα από την ανάλυση των

θεατρικών του λημμάτων, των ελλείψεων αλλά και των ιδιαιτεροτήτων του εγχειρήματός του. Η συγγραφέας αναδεικνύει τη σημασία του *Γλωσσάριου* του Σιδέρη ως μιας «μικρής ιστορίας» του ελληνικού θεάτρου, σε μια εποχή που η επιστήμη της θεατρολογίας έκανε τα πρώτα αμέθοδα βήματά της.

Στο άρθρο της με τίτλο «Η μετάφραση στο “έθνος της κατά προσέγγισιν συνεννόησεως”»: ο Βάσος Δασκαλάκης ως μεταφραστής του *Ίψεν*», η Άννα Σταυρακοπούλου καταπιάνεται με τα μεταφραστικά επιτεύγματα και τις απόψεις του Βάσου Δασκαλάκη, όπως αυτές αναδεικνύονται μέσα από τις μεταφράσεις των έργων του *Ίψεν*. Με αφετηρία τις μεταφράσεις του, τους προλόγους των μεταφράσεων, αλλά και προσωπικές μαρτυρίες, η μελετήτρια προσεγγίζει το μεταφραστικό έργο του Δασκαλάκη και τη σχέση του με τον *Ίψεν*, ιδιαίτερα στα χρόνια του δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, αποκαλύπτοντας τις γλωσσικές και μεταφραστικές του επιλογές.

Το μελέτημα της Λίνας Ρόζη «Σκιαγραφώντας τη διαδρομή των γυναικών στο θέατρο της μεταπολίτευσης: θεωρητικοί προβληματισμοί και ερευνητικά ερωτήματα», η μελετήτρια αναλαμβάνει να διερευνήσει την αχαροτογράφητη συμβολή της γυναικείας δραματοουργίας στο θέατρο της μεταπολίτευσης εστιάζοντας σε δύο περιπτώσεις γυναικών δημιουργών: της Μαριέτας Ριάλδη και της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ζητούμενο της μελέτης της Ρόζη, είναι η αναζήτηση των διαφορετικών μεθόδων αφήγησης της ιστορίας των συγκεκριμένων δημιουργών με πλαίσιο αναφοράς τις φεμινιστικές θεωρίες, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στην πρόσληψη του έργου τους από τους κριτικούς και τους μελετητές.

Η ενότητα «Το Μεταπολεμικό θέατρο: Θέατρο Σκιών» απαρτίζεται από δύο μελέτες. Στην πρώτη, με τίτλο «Τα τετράδια του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου. Από τα κείμενα των παραστάσεων στα κείμενα προς πώληση», η Ιωάννα Παπαγεωργίου επιχειρεί μια επαναπροσέγγιση των χειρόγραφων καταλοίπων του Βασίλαρου, μέσω της συγκριτικής μελέτης των διαφορετικών εκδοχών δεκατριών έργων του καλλιτέχνη. Σκοπός της είναι να διερευνήσει τις τροποποιήσεις των τετραδίων «εργασίας» του Βασίλαρου —που χρησιμοποίησε κατά τη διάρκεια των ενεργής του σταδιοδρομίας— με εκείνα που συντάξε μετά τη συνταξιοδότησή του, το 1968. Η εκ του σύνεγγυς μελέτη της έκτασης, της δομής και του περιεχομένου τους αναδεικνύει την εξελικτική πορεία των έργων του Βασίλαρου, χωρίς αισθητή απομάκρυνση από τις παλαιότερες διασκευές του.

Στο πλαίσιο μελέτης του θεάτρου σκιών εντάσσεται και το άρθρο της Ανθής Χοτζάκογλου «*Τα παλαιά χρέη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη)*». Η μελετήτρια φέρνει στο φως τη θεματολογική δανειοδότηση του έργου *Τα παλαιά χρέη* μέσα από τα σωζόμενα σενάρια του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου. Επισημαίνοντας το πρότυπό του στους κόλπους των λαϊκών Παραμυθιών με το ίδιο θέμα, τεκμηριώνει τη συσχέτιση του Θεάτρου Σκιών με το Παραμύθι, γεγονός ενδεικτικό της συγγένειας των προφορικών τεχνών αλλά και της ευρύτερης πολυσυλλεκτικότητας του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών.

Στην ενότητα «*Το Μεταπολεμικό θέατρο: σχέσεις με τον κινηματογράφο*», περιλαμβάνονται δύο μελέτες. Η πρώτη, της Μαρίας Μαυρογένη, με τίτλο «*Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης μέσα από την τηλεοπτική και κινηματογραφική εικόνα: μια μυθική πραγματικότητα*» έχει ως στόχο την εξέταση των ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκαν για την ελληνική τηλεόραση με θέμα τον Κάρολο Κουν. Αναλύοντας τη δομή και το περιεχόμενο των ντοκιμαντέρ δημιουργών ή δημοσιογράφων που καταπατίστηκαν με τον Κουν, όπως ο Κώστας Αριστόπουλος, ο Φρέντυ Γερμανός, ο Παντελής Βούλγαρης και ο Λάκης Παπαστάθης, η μελετήτρια συμπεραίνει την προσπάθεια διατήρησης του μύθου του σκηνοθέτη σε μια εποχή κατά την οποία είχε ολοκληρωθεί ο δημιουργικός κύκλος τόσο του Θεάτρου Τέχνης όσο και του ίδιου του Κουν.

Τέλος, το μελέτημα της Παναγιώτας Μήνη, με τίτλο «*Ο Στρατής Καρράς και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*» αναδεικνύει το πρωτότυπο ζήτημα της συμβολής του θεατρικού συγγραφέα Στρατή Καρρά σε σενάρια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ειδικότερα, διερευνάται ο ρόλος του ως σεναριογράφου-συνεργάτη των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου και άλλων κινηματογραφιστών. Μέσα από την εξέταση των ταινιών, τεκμηριώνεται η συμβολή του Καρρά τόσο σε θεματικά όσο και σε στιλιστικά/δομικά στοιχεία των ταινιών. Η Μήνη φέρνει στο επίκεντρο αυτήν την αδιερεύνητη πτυχή του Στρατή Καρρά συμβάλλοντας στην περαιτέρω γνωριμία με το έργο του αλλά και στην ανάδειξη των σχέσεων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου με το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο και κατ' επέκταση με την παγκόσμια μοντερνιστική θεατρική κουλτούρα.

Όπως γίνεται εμφανές, ο αναγνώστης του παρόντος τόμου μπορεί να παρακολουθήσει ποικίλα ζητήματα του Νεοελληνικού Θεάτρου από την προδιαφοτισμική μέχρι και τη μεταπολεμική εποχή με μια θεματολογία που καλύπτει όλες σχεδόν τις πτυχές της ιστορίας του νεοελληνικού

θεάτρου: τις ιδιαιτερότητες των αρχαικών πηγών, το Κρητικό θέατρο και το θέατρο του 19ου αιώνα, την ιδιόμορφη δεξίωση του Νατουραλισμού την περίοδο της Μπελ Επόκ, ειδικά ζητήματα του ελληνικού θεάτρου από την προπολεμική στη μεσοπολεμική περίοδο, πνευματικές ανταλλαγές και αλληλεπιδράσεις στην περίοδο του Μεσοπολέμου, λεξικογραφικές, μεταφραστικές και φεμινιστικές θεωρήσεις του θεατρικού φαινομένου στη μετάβαση από τον Μεσοπόλεμο στη μεταπολεμική περίοδο, ειδικά ερευνητικά ζητήματα του θεάτρου Σκιών στην μεταπολεμική εποχή αλλά και τις επαφές του ελληνικού θεάτρου με τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο κατά την ίδια περίοδο. Η πλούσια και πρωτότυπη θεματολογία του τόμου, αποτελεί έναυσμα και αφορμή για την προσέγγιση νέων και αδιερεύνητων πτυχών της ιστορίας και της ιστοριογραφίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Ο τόμος αυτός δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την πολύπλευρη στήριξη της Διονυσίας Δασκάλου, διευθύντριας των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων Κρήτης και της Τζελίνας Χαρλαύτη, διευθύντριας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Τις ευχαριστούμε θερμά και τις δύο. Τέλος, ευχαριστίες οφείλονται στις μεταπτυχιακές φοιτήτριες του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και υποτρόφους του Τομέα Θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών Μαριλού Νικολάου και Μαριάννα Τζιράκη καθώς και στον τότε προπτυχιακό φοιτητή του ίδιου τμήματος, Στέλιο Καποκάκη, για την πολύτιμη βοήθειά τους στην υλοποίηση του συνεδρίου τον Ιούνιο του 2018.

Οι επιμελητές του τόμου

Αρχεία,
η πρώτη ύλη του ιστορικού

Ο Θ. Ν. Συναδινός, το αρχείο του και μια διδακτορική διατριβή

Οι αρχειονόμοι οφείλουν να απέχουν από δραστηριότητες που μπορούν να αποβούν σε βάρος της επαγγελματικής τους ακεραιότητας, αντικειμενικότητας και αμεροληψίας. [...]

Πρέπει να αποφεύγουν εξωτερικές δραστηριότητες που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν στην κοινή γνώμη την εντύπωση μιας σύγκρουσης συμφερόντων. Οι αρχειονόμοι μπορούν να χρησιμοποιήσουν το αρχειακό υλικό του ιδρύματός τους για προσωπική έρευνα και δημοσίευση, εφόσον η εργασία αυτή γίνεται με τους ίδιους όρους που ισχύουν για τους υπόλοιπους χρήστες του ίδιου υλικού. [...] Τα προσωπικά ερευνητικά και εκδοτικά τους ενδιαφέροντα δεν πρέπει να επηρεάζουν τη σωστή εκτέλεση των επαγγελματικών ή διοικητικών τους καθηκόντων.¹

Το πρώτο κείμενο που μελέτησα το 2001, όταν ανέλαβα για πρώτη φορά να ταξινομήσω και να περιγράψω ένα θεατρικό αρχείο από τη συλλογή του ΕΛΙΑ,² ήταν ο κώδικας δεοντολογίας των αρχειονόμων. Μου τον υπέδειξε ως εκ των ων ουκ άνευ, πριν από το Διεθνές Πρότυπο Αρχειακής Περιγραφής,³ η δασκάλα μου στα αρχεία, η ιστορικός κι αρχειονόμος Χριστίνα Βάρδα. Δεκαοχτώ χρόνια αργότερα, είτε ως θεατρολόγος που εργάζεται ως αρχειονόμος είτε ως αρχειονόμος που ειδικεύεται σε θεατρικό υλικό, επανέρχομαι στα άρθρα επαγγελματικής

¹ Διεθνές Συμβούλιο Αρχείων, *Κώδικας Δεοντολογίας των Αρχειονόμων (εγκριθείς από τη Γενική Συνέλευση του Δ.Σ.Α. στη 13η Σύνοδό της, Πεκίνο, 6 Σεπτεμβρίου 1996)*, μετάφραση Νίκος Παντελάκης, Ζήσιμος Συνοδινός, Ελληνική Αρχειακή Εταιρεία, Αθήνα 1998, άρθρο 8.

² Το αρχείο του Πέλου και της Αλέκας Κατσέλη – βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αρχείο Κατσέλη. Ευρετήριο*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2001 (2²⁰⁰⁸).

³ Διεθνές Συμβούλιο Αρχείων, *Διεθνές Πρότυπο Αρχειακής Περιγραφής (Γενικό). Δεύτερη έκδοση, Οττάβα 2000*, μετάφραση Χριστίνα Βάρδα, Αμαλία Παππά, Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Ελληνική Αρχειακή Εταιρεία, Αθήνα 2002.

δεοντολογίας, επειδή διαπιστώνω ότι εξακολουθούν να καταστρατηγούνται από πολλούς δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς κι οργανισμούς που δημιουργούν, διατηρούν ή διαχειρίζονται αρχεία και συλλογές των παραστατικών τεχνών στον τόπο μας. Αυτός ο κώδικας δεοντολογίας, όπως κι η Παγκόσμια Διακήρυξη για τα Αρχεία,⁴ είναι πολύ πιο σημαντικός από οποιοδήποτε πρότυπο αρχειακής περιγραφής κι από οποιαδήποτε εργασία ταξινόμησης, καταλογογράφησης, τεκμηρίωσης και ψηφιοποίησης αρχειακού υλικού. Είναι θεμελιώδης προϋπόθεση κι εντελώς αναγκαίος όρος για οτιδήποτε συνηθίσαμε να ονομάζουμε —κάπως άχαρα, είναι η αλήθεια— πολιτική για την οργάνωση, τη διάθεση και την αξιοποίηση των αρχείων.

Όταν ο Θόδωρος Ν. Συναδινός μου ανατέθηκε ως θέμα διδακτορικής διατριβής, το αρχείο του, δωρισμένο το 1987 στο ΕΛΙΑ από τον γιο του Νίκο, είχε ήδη μελετηθεί από αρκετούς ερευνητές κι είχε συμβάλει σε μονογραφίες κι επιστημονικές μελέτες.⁵ Γνώριζα τότε ότι, προτού να ξεκινήσω το διδακτορικό μου, όφειλα να ταξινομήσω το αρχείο του Συναδινού και να συντάξω το ευρετήριό του, έτσι ώστε όχι μόνο να διασφαλίζεται η αυτονόητη για το ΕΛΙΑ ελεύθερη πρόσβαση στο αρχείο, αλλά και να παρέχονται στους ερευνητές τα αναγκαία για την έρευνά τους εργαλεία.

Αφού ολοκληρώθηκε η ταξινόμηση και συντάχτηκε το ευρετήριο,⁶ ο Μάνος Χαριτάτος μου είπε πως μέχρι να τελειώσω τη διατριβή μου, όσοι θέλουν να μελετήσουν το αρχείο του Συναδινού θα το έχουν κάνει. Κι είχε δίκιο. Στα χρόνια που μεσολάβησαν το αρχείο αυτό αναδείχτηκε σ' ένα από τα πιο δημοφιλή για τους ερευνητές στο ΕΛΙΑ, και από το 2009 ως σήμερα στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.⁷ Ο Μάνος μου έλυσε με τη γενναιοδωρία του κι ένα άλλο πρόβλημα, δεοντολογικό αλλά και πρακτικό: καθώς στο ΕΛΙΑ ήμουν αρχειονόμος κι όχι ερευνήτρια, μου παραχώρησε καθημερινή, απεριόριστη πρόσβαση στο αρχείο, για όλο τον χρόνο πέρα

⁴ Βλ. την ιστοσελίδα της Ελληνικής Αρχειακής Εταιρείας: <https://www.eae.org.gr/>.

⁵ Βλ. ενδεικτικά: Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, *Η άγνωστη Κάλλας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1998· Λίλα Μαράκα, «Ο Ερωτόκριτος στο νεοελληνικό θέατρο. Για την πρώτη παράσταση του κρητικού έπους από την “Ελευθέρα Σκηνή” (1929)», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2001 (*Παράβασις, Μελετήματα*, 1), σ. 147-167 (αναδημοσιεύτηκε στο: Λίλα Μαράκα, *Δράμα και παράσταση. Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο. Ανάλεκτα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 267-311).

⁶ Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού. Ευρετήριο*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2007 (2011).

⁷ 35 ερευνητές έχουν μελετήσει το αρχείο Θ. Ν. Συναδινού από το 2007 ως σήμερα.

από το ωράριο εργασίας μου, αλλά και για όλα τα σαββατοκύριακα, τις αργίες και τις άδειές μου.

Είχα έτσι το προνόμιο να επεξεργαστώ το αρχείο του Συναδινού ως αρχειονόμος, αλλά και να το μελετήσω ως ιστορικός του ελληνικού θεάτρου. Στις σελίδες που ακολουθούν καταθέτω ορισμένες σημειώσεις κι ερωτήματα, ελπίζοντας πως μπορούν να συνεισφέρουν μεθοδολογικά στην ιστοριογραφία της ελληνικής σκηνής.

Το αρχείο

Το αρχείο του Συναδινού καταλαμβάνει είκοσι δύο αρχειακά κουτιά και σε σύγκριση μ' άλλα αρχεία που φυλάσσονται στο τμήμα παραστατικών τεχνών του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ είναι μεσαίας έκτασης.⁸ Μας παραδόθηκε πολύ καλά διατηρημένο, με σαφή αρχική τάξη και με ευδιάκριτες ειδολογικές και θεματικές σειρές στα έγγραφα και τα τεκμήρια.⁹ Ο Συναδινός είχε οργανώσει το αρχείο του συστηματικά, δείχνοντάς μας πως τον ενδιέφερε η υστεροφημία του, πως προσδοκούσε να μείνει κάτι από το έργο του. Το αρχείο του ήταν καθαρό: δεν είχε πολλαπλά αντίγραφα εγγράφων, πολλαπλά αντίτυπα εκδόσεων ή φυλλαδίων, υλικό προς εκκαθάριση. Ο δημιουργός του είχε φροντίσει ν' απαλείψει ό,τι έκρινε περιττό.

Συγγραφικό έργο

Στη σειρά των εγγράφων που απορρέουν από τη δραματουργική παραγωγή του Συναδινού, η σχεδόν πάγια επιλογή του να μην κρατάει διαδοχικές γραφές, εκδοχές και σχέδια θεατρικών έργων που έφτασαν στο τυπογραφείο δείχνει πως η έκδοση ήταν γι' αυτόν η επίσημη, η οριστική μορφή τους. Σ' αυτή τη μορφή έφτανε πάντα μετά την πρεμιέρα του κάθε έργου του, κι αφού είχε παρακολουθήσει τις πρόβες του θιάσου που θα το έπαιζε πρώτος. Τις επεμβάσεις που έκανε στα χειρόγραφά του για τις ανάγκες της παράστασης φαίνεται πως τις διατηρούσε στην

⁸ Από τα 75 αρχεία που απόκεινται μέχρι στιγμής στο τμήμα παραστατικών τεχνών (το οποίο στεγάζεται σήμερα στο μέγαρο Ευνάρδου, στη συμβολή των οδών Αγίου Κωνσταντίνου και Μενάνδρου) σημειώνω ενδεικτικά ότι το αρχείο του Άγγελου Βλάχου καταλαμβάνει 4 κουτιά, του Δημητρίου Κορομηλά 7, της Έλλης Λαμπέτη 30, του Αλέξη Σολομού 33, της Ασπασίας Παπαθανασίου 54, του Πέλου και της Αλέκας Κατσέλη 91, της Κατίνας Παξινοῦ και του Αλέξη Μινωτή 137.

⁹ 1. Επαγγελματικά (1917-1959)· 2. Συγγραφικό έργο (1909-1958)· 3. Αλληλογραφία, προσωπικά (1920-1970)· 4. Αποκόμματα Τύπου, έντυπο υλικό, θεατρικά προγράμματα, φωτογραφικά τεκμήρια (1907-1986). Τα έγγραφα και τα τεκμήρια που χρονολογούνται μετά τον θάνατο του Θ. Ν. Συναδινού τα είχε συγκεντρώσει και τα είχε ενσωματώσει στο αρχείο ο Νίκος Συναδινός.

έκδοση. Το γεγονός ότι ο Συναδινός εκκαθάριζε προγενέστερες της έκδοσης εκδοχές των έργων του μας στερεί πληροφορίες για την πορεία και τα σχήματα που ακολουθούσε όταν έφτιαχνε τα δράματα και τις κωμωδίες του, για τους τρόπους με τους οποίους δημιουργούσε τους ήρωες των έργων του, έχτιζε τη δομή κι έστηνε την πλοκή τους. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σωζόμενα έγγραφα από τις κωμωδίες του *Κοσμική κίνησις* και *Ο παληάτσος*.

Η *Κοσμική κίνησις* στάθηκε η πιο εμπορική κωμωδία του Συναδινού. Γραμμένη το 1931, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1932 από τη Μαρίκα Κοτοπούλη κι εκδόθηκε το 1969, δέκα χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα.¹⁰ Στο αρχείο του σώζεται μόνο διασκευή του έργου σε λιμπρέτο για οπερέτα, του 1935 (Εικ. 1).¹¹ Χειρόγραφο της *Κοσμικής κινήσεως* από τη δεκαετία του 1930 μας παραδίδει το αρχείο του Πέλου και της Αλέκας Κατσέλη – αντιγραφή από τον υποβολέα του θιάσου της Ελένης Χαλκούση, με παραλλαγμένο τον τίτλο σε *Οι αριστοκράτες* (Εικ. 2).¹²

Ο Συναδινός είχε ιδιαίτερη αδυναμία στον *Παληάτσο* του,¹³ μελαγχολική σάτιρα του αριβισμού, έργο που ήταν για τον συγγραφέα το ταίρι του *Καραγκιόζη* του (1923).¹⁴ Στο αρχείο του φυλάσσονται χειρόγραφα από δύο εκδοχές του *Παληάτσου*: από την αρχική, σε έξι μέρη, χρονολογημένη από τον συγγραφέα 13 Δεκεμβρίου 1933 - 17 Ιανουαρίου 1934,¹⁵ κι από τη σκηνική εκδοχή του, σε τέσσερις εικόνες, ολοκληρωμένη 6 Μαρτίου 1934 (η πρεμιέρα δόθηκε 21 Μαρτίου 1934),

¹⁰ Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο. Διδακτορική διατριβή*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 211-219, και Θ. Ν. Συναδινός, *Κοσμική κίνησις. Σατιρική κωμωδία σε τρεις πράξεις*, Εκδόσεις Ι. Τομάζου, Αθήνα 1969 (*Θεατρικά Έργα*, 3).

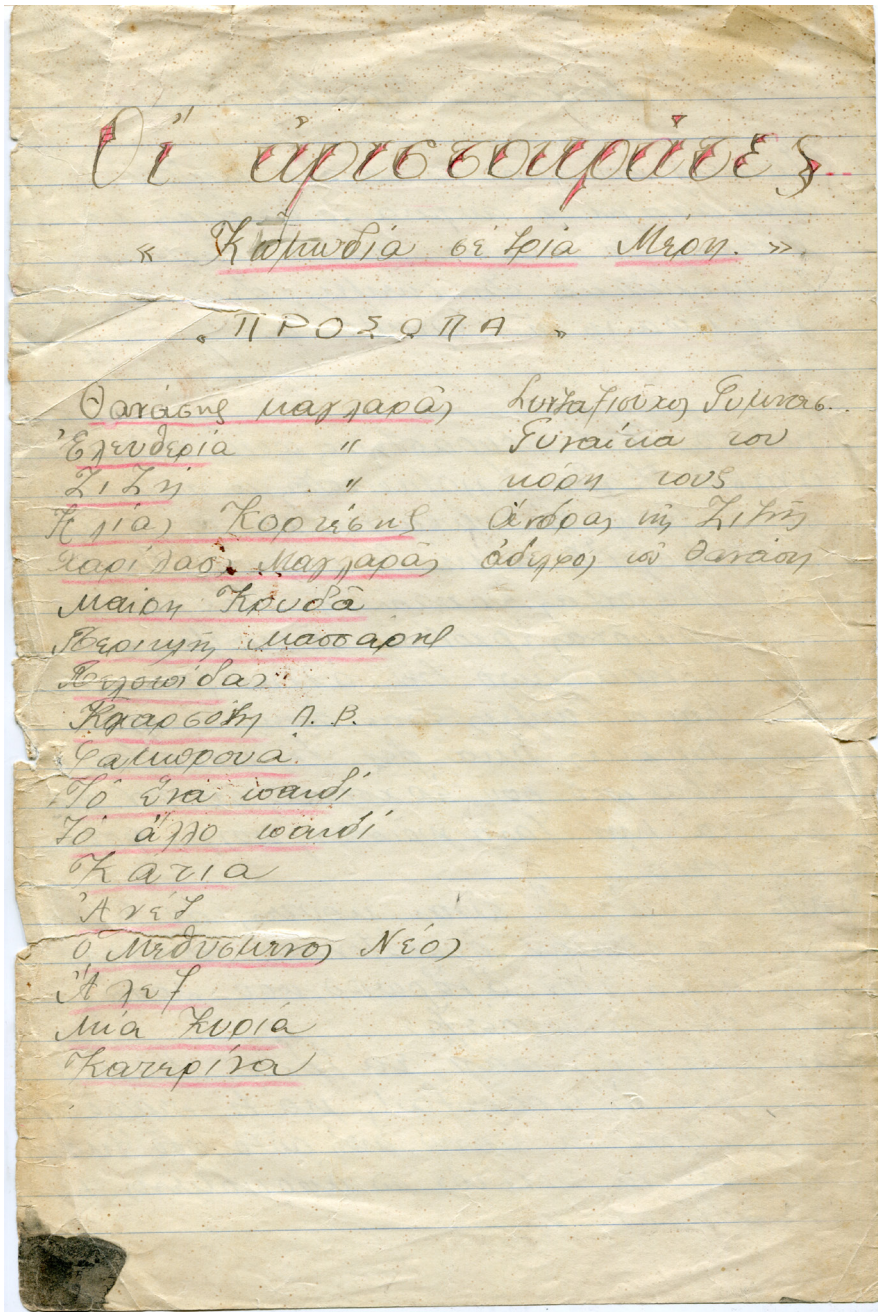
¹¹ Χειρόγραφο 12-14 Σεπτεμβρίου 1935, 21 σ., και αχρονολόγητο δακτυλόγραφο, 27 σ. Βλ. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Θ. Ν. Συναδινού (στο εξής ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, ΘΝΣ), υποφάκελος 10.3. Το 1949 ανακοινώθηκε ότι ο θιάσος του Γιάννη Κυπαρίση θα παρουσίαζε μουσική κωμωδία του Συναδινού και του Θεόφραστου Σακελλαρίδη βασισμένη στην *Κοσμικήν κίνησιν*. Η παραγωγή δεν ευοδώθηκε (βλ. τη στήλη των θεαμάτων στις εφημερίδες *Η Βραδυνή*, 27 Απριλίου 1949, και *Έθνος*, 11 Ιουνίου 1949).

¹² *Οι αριστοκράτες. Κωμωδία σε τρία μέρη*, χειρόγραφο, 107 σ., με τη σημείωση «Αθήνα, τη 17 Ιουλίου 1935, αντιγραφή Γ. Νικολάου» στην τελευταία σελίδα. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Πέλου και Αλέκας Κατσέλη, φάκελος 50.

¹³ Βλ. Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 232-241.

¹⁴ Βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Η σημερινή πρώτη. *Ο παληάτσος*. Σημείωμα του συγγραφέως», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Μαρτίου 1934.

¹⁵ Ακέφαλο χειρόγραφο με ασυνεχή σελιδαρίθμηση, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, ΘΝΣ, υποφάκελος 12.3.



ΕΙΚΟΝΑ 2. Η πρώτη σελίδα χειρόγραφης αντιγραφής της Κοσμικής κινήσεως από τον υποβολέα του θάσου της Ελένης Χαλκούση Γ. Νικολάου, με παραλλαγή του τίτλου σε Οι αριστοκράτες, 17 Ιουλίου 1935. (ΕΛΙΑ/MIET, αρχείο Πέλου και Αλέκας Κατσέλη, φάκελος 50)

γραμμένη για τον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου, του ηθοποιού για τον οποίο ο Συναδινός προόριζε εξαρχής τον κύριο ρόλο του έργου.¹⁶ Ο Παληάτσος εκδόθηκε τον Ιανουάριο του 1935· στην τελευταία αυτή εκδοχή ο Συναδινός περιόρισε κι άλλο το κείμενο, σε τρία μέρη, και το καταχώρισε στο είδος της κωμωδίας.¹⁷

«Ήταν αναγκασμένος να μη γράφει στο σπίτι του», θυμόταν ο Γιάννης Σιδέρης για τον Συναδινό: «Έγραφε τότε στα γραφεία της Εταιρείας [Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων], τότε στα γραφεία της Δραματικής Σχολής του Εθνικού, ή όπου αλλού έβρισκε καταφύγιο, μέσα πάντα σε θόρυβο κι ανθρώπους να μπαινοβγαίνουν. Εκεί μέσα, στον ξένο χώρο, τον δημόσιο, έβαζε τις κόλλες μπροστά του και τις γέμιζε με σκηνές και πράξεις».¹⁸ Οι ιδιόχειρες σελίδες της κωμωδίας του Συναδινού *Χτες, σήμερα, αύριο*¹⁹ (Εικ. 3α-β) μας βοηθούν να τον φανταστούμε όπως τον είχε παρουσιάσει ο Σιδέρης.

Ένα άλλο χειρόγραφο του, της κωμωδίας *Ο υπουργός συνεργάζεται* (Νοέμβριος 1935 - Απρίλιος 1936), διασώζει στην τελευταία σελίδα του σχέδιο επιστολής του Συναδινού που φαίνεται πως απευθυνόταν προς τον υπουργό Παιδείας της κυβέρνησης Κωνσταντίνου Δεμερτζή, Νικόλαο Λούβαρι (Εικ. 4).²⁰ Από το βιαστικά συνταγμένο σχέδιο στο χρονολογημένο χειρόγραφο του έργου προκύπτει *terminus post quem* για την προσπάθεια του Συναδινού, προέδρου τότε της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, να διασφαλίσει κρατική οικονομική ενίσχυση προκειμένου να εκπροσωπηθεί η Ελλάδα στο ένατο διεθνές θεατρικό

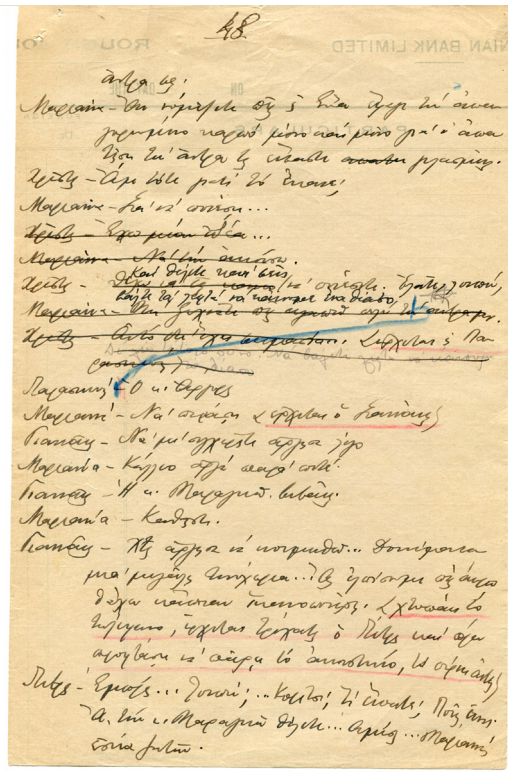
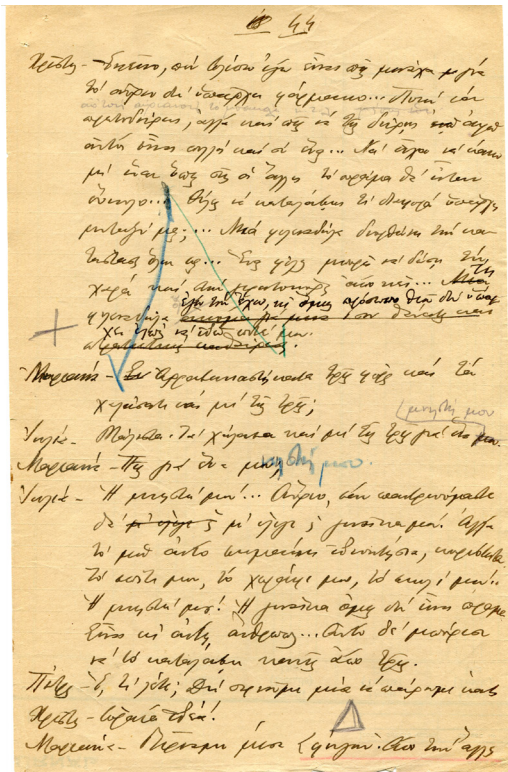
¹⁶ Ακέφαλο χειρόγραφο με ασυνεχή σελιδαρίθμηση και σημειώσεις του συγγραφέα για συμπλήρωσή του με μέρη της αρχικής εκδοχής, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, ΘΝΣ, υποφάκελος 12.3. Ακέραια σκηνική εκδοχή του Παληάτσου (63 σ.) σώζεται δακτυλόγραφη στο αρχείο Πέλου και Αλέκας Κατσέλη, φάκελος 50.

¹⁷ Θ. Ν. Συναδινός, *Ο παλιάτσος. Κωμωδία σε τρία μέρη*, Έκδοσις εφημερίδος Ελληνικών Μέλλων, Αθήνα Ιανουάριος 1935.

¹⁸ Γιάννης Σιδέρης, «“Εγκατα...”». Σελίδες ανέκδοτης αυτοβιογραφίας», περιοδικό *Θέατρο* 53-54 (Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 1976), σ. 63-68: 66.

¹⁹ *Χτες, σήμερα, αύριο. Κωμωδία σε τρία μέρη, έξι εικόνες*, χειρόγραφο, 121 σ., με ακραίες ημερομηνίες 21 Νοεμβρίου 1934 - 20 Μαΐου 1935, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, ΘΝΣ, υποφάκελος 13.3. Το έργο αξιώθηκε μία μόνο σκηνική παραγωγή, καλοκαίρι του 1935, από τον θίασο Αλίκης, Βασίλη Λογοθετίδη και Κώστα Μουσούρη (βλ. Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 265-269).

²⁰ *Ο υπουργός συνεργάζεται* [σε τρία μέρη], χειρόγραφο, 119 σ., με ακραίες ημερομηνίες 2 Νοεμβρίου 1935 - 13 Απριλίου 1936, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, ΘΝΣ, υποφάκελος 13.3. Για το έργο και για τη σύντομη σκηνική πορεία του —παρουσιάστηκε τον Ιούνιο του 1936 από τον θίασο Αλίκης, Κώστα Μουσούρη και Χριστόφορου Νέξερ— βλ. Σταματογιαννάκη, ό.π., σ. 289-294.



ΕΙΚΟΝΑ 3α-β. Ιδιόχειρες σελίδες από την κωμωδία του Θ. Ν. Συναδινού *Χτες, σήμερα, αύριο*, 1934. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, υποφάκελος 13.3)

συνέδριο (IXe Congrès International du Théâtre), αρχές φθινοπώρου του 1936 στην Αυστρία.²¹

Αλληλογραφία

Η ταξινόμηση κι η ευρετηρίαση της αλληλογραφίας προϋποθέτουν συχνά να είναι ο αρχειονόμος εξοικειωμένος με γραφικούς χαρακτήρες και υπογραφές, ώστε ν' αναγνωρίσει το υλικό και να το τοποθετήσει στο οικείο του περιβάλλον. Ο αρχειονόμος συνήθως διαβάζει επιστολές στον βαθμό που η ανάγνωση τού είναι αναγκαία για να λύσει ζητήματα τεκμηρίωσης, όπως είναι η χρονολόγηση ή η καταχώριση αποστολέα ή παραλήπτη. Για τον ιστορικό του θεάτρου, όπως και για κάθε ιστορικό, η αλληλογραφία συνιστά ευρύ και πολύπλευρο ερευνητικό πεδίο.

²¹ Βλ. Σταματογιαννάκη, ό.π., σ. 311.

Προσωπικές, επαγγελματικές ή υπηρεσιακές, οι επιστολές μπορεί, για παράδειγμα, να μας διαφωτίσουν για τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και για το πώς μεταβάλλονται στην πάροδο του χρόνου, ενώ μπορεί επίσης να μας βοηθήσουν να ταυτοποιήσουμε πρόσωπα, να χρονολογήσουμε έργα, να κατανοήσουμε καλύτερα γεγονότα κι αποφάσεις.

Από την ενότητα της αλληλογραφίας στο αρχείο του Συναδινού επισημαίνω ενδεικτικά την επιστολή του Γρηγορίου Ξενόπουλου, γραμμένη το 1931 με αφορμή τον Σταθάτειο δραματικό διαγωνισμό.²² Το γράμμα του Ξενόπουλου μας πληροφορεί για τα κριτήρια με τα οποία αξιολόγησε, ως μέλος της επιτροπής του Σταθάτειου, τα έργα που είχαν υποβληθεί στον διαγωνισμό, ενώ μας παρέχει και την πληροφορία ότι το *Δεν εσκότωσα άνθρωπο* (που κέρδισε δάφνη στο Σταθάτειο) ήταν του Συναδινού: «καθώς το μάντεψα από το ύφος και μου είπαν κατόπι, ήταν [...] δικό σου».²³

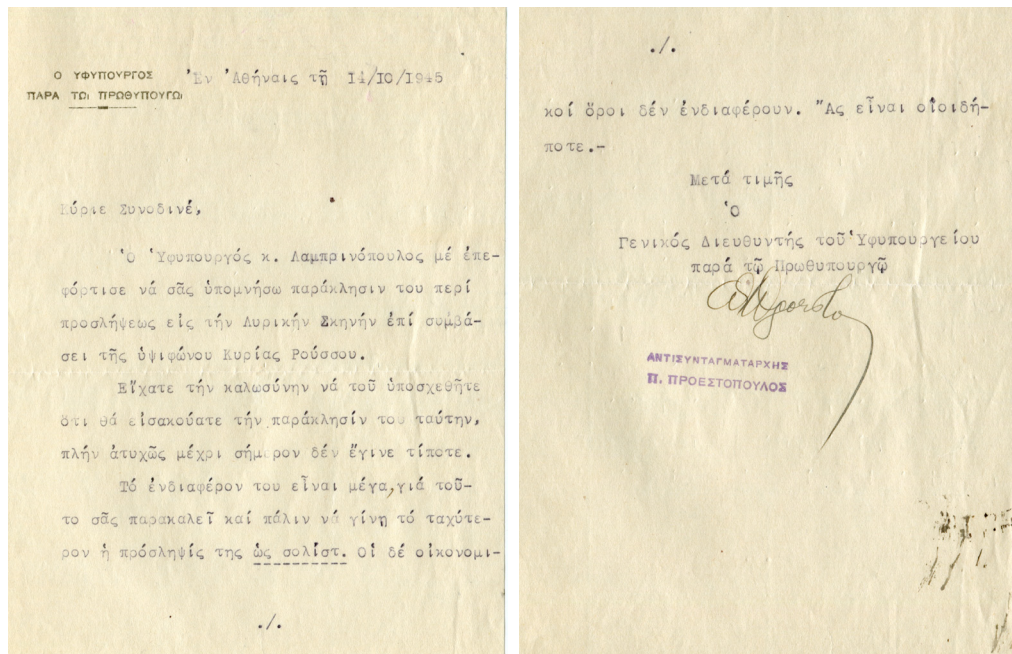
Στο σχέδιο απαντητικής επιστολής του, ο Συναδινός δεν αρνείται την πατρότητα του έργου, ευχαριστεί τον Ξενόπουλο και την επιτροπή του διαγωνισμού για το τρίτο βραβείο που κέρδισε στο Σταθάτειο μ' ένα άλλο έργο του, το δράμα *Ανάμεσα στους ανθρώπους*, και προσθέτει στις ευχαριστίες του τα ακόλουθα λόγια, αποκαλυπτικά για τον επαγγελματισμό του, για την καθοριστική σημασία που είχε για τον ίδιο ο βιοπορισμός του μέσα από το θέατρο, αλλά και για την πάγια άποψή του ότι κάθε θεατρικό έργο κρίνεται μόνο στη σκηνή: «Είμαι βέβαιος πως δε θα δυσκολευθής [...], όταν ιδής το [έργο μου] παιζόμενο, να ομολογήσης, αν πεισθής γι' αυτό, πως αδίκησες με τη διαφωνία σου όχι ένα φίλο σου, αλλ' ένα έργο [...]. Μια φορά, θέλω να πιστέψης πως εκείνο που με κίνησε να στείλω έργο στο διαγωνισμό δεν ήταν ο πόθος να στεφανωθώ —οι διαγωνισμοί δεν είναι το καταλληλότερο μέσο της απονομής τίτλων και της αναγνώρισεως αξιών— αλλά το χρηματικό έπαθλο. Και οι πεντέμιση χιλιάδες που πήρα ήταν για μένα αρκετή ικανοποίησις, έστω και αν δεν τις πήρα με τις ευλογίες σου».²⁴

Ο Συναδινός χρημάτισε δύο φορές διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Και οι δύο θητείες του τοποθετούνται χρονικά σε χαλεπούς καιρούς. Η πρώτη στην περίοδο από τη συμφωνία της Βάρκιζας ως

²² Βλ. Κυριακή Πετράκου, Διονύσης Μουσμότης, *Ο Σταθάτειος δραματικός διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2008 (*Παράβασις, Παράρτημα-Μελετήματα*, 6).

²³ Γρηγόριος Ξενόπουλος προς Θ. Ν. Συναδινό, 9 Μαρτίου 1931, ΕΛΙΑ/MIET, ΘΝΣ, υποφάκελος 14.3. Πρβλ. Πετράκου, Μουσμότης, ό.π., σ. 143.

²⁴ Θ. Ν. Συναδινός προς Γρηγόριο Ξενόπουλο, σχέδιο επιστολής 10 Μαρτίου 1931, ΕΛΙΑ/MIET, ΘΝΣ, υποφάκελος 14.3.



ΕΙΚΟΝΑ 5α-β. Γεώργιος Λαμπρινόπουλος, υφυπουργός της κυβέρνησης Δαμασκηνού, προς Θ. Ν. Συναδινό, διευθυντή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Υπενθύμιση αιτήματος για εξυπηρέτηση, 14 Οκτωβρίου 1945. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, υποφάκελος 3.2)

τις εκλογές του 1946, η δεύτερη στην όχι «ακηλίδωτη και διαυγή»,²⁵ υπό το κράτος του στρατού και του Παλατιού, μετεμφυλιακή περίοδο (καλοκαίρι 1950 - άνοιξη 1953). Από τα φιλόδοξα σχέδια που ο Συναδινός είχε καταστρώσει για τη Λυρική Σκηνή ελάχιστα ευοδώθηκαν.²⁶ Η υπηρεσιακή αλληλογραφία του από τα χρόνια εκείνα μας διαφωτίζει για τους σύνθετους λόγους της αποτυχίας. Στους λόγους αυτούς φαίνεται πως συγκαταλέγονται και τα πολυάριθμα πιεστικά αιτήματα για εξυπηρετήσεις, ειδικά όταν προέρχονταν από υψηλόβαθμους κρατικούς λειτουργούς (Εικ. 5α-β).

²⁵ Γιώργος Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού εμφύλιου πολέμου 1946-1949*, τόμος 2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2001, σ. 630.

²⁶ Βλ. Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 370-388.



ΕΙΚΟΝΑ 6. Θ. Ν. Συναδινού, *Καλώς ήρθες*. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, θέατρο Κοτοπούλη-Rex, σκηνοθεσία Γιαννούλης Σαραντίδης, 1938. Μαρίκα Κοτοπούλη, Βασίλης Λογοθετίδης, Ρίτα Μυράτ, Μαίρη Αρώνη. Φωτογράφος: Λέων Φραντζής. (ΕΛΙΑ/MIET, αρχείο Θ. Ν. Συναδινού [SYNA.036])

Φωτογραφικά τεκμήρια

Ορισμένες φορές τα φωτογραφικά τεκμήρια γεννούν αρχικά στον αρχειονόμο την ελπίδα για ένα ευχάριστο διάλειμμα: η εικόνα φαντάζει για λίγο στα μάτια του εργασία πιο ξεκούραστη από τα χειρόγραφα. Οι απαιτήσεις που εγείρει το φωτογραφικό υλικό στην αναγνώριση και στην περιγραφή του αναδύονται πολύ σύντομα, κι αν δεν αποθαρρύνουν τον αρχειονόμο, του κόβουν πάντως τη φόρα. Στην κατηγορία της θεατρικής φωτογραφίας την κατάσταση περιπλέκουν λεπτομέρειες όπως ο φωτισμός, τα κοστούμια, το μακιγιάζ, οι περούκες, οι γκριμάτσες.²⁷

Για τον ιστορικό του θεάτρου όμως, η φωτογραφία ως μαρτυρία της σκηνικής τέχνης είναι τεκμήριο ιδιαίτερα γοητευτικό, που τον προκαλεί να το πλησιάσει. Όπως κάθε φωτογραφία είναι μια ερμηνεία της πραγματικότητας, έτσι κι η θεατρική φωτογραφία είναι μια ερμηνεία της σκηνικής πράξης. Κι ο ιστορικός καλείται ν' αξιοποιήσει και να ερμηνεύσει αυτή την ερμηνεία. Επιστρέφοντας στην περίπτωση του Θ. Ν. Συναδινού, επισημαίνω ενδεικτικά τις φωτογραφίες του Λέοντα

²⁷ Για τις δυσκολίες που ανακύπτουν στη διαχείριση θεατρικών φωτογραφιών βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Η διαχείριση θεατρικών φωτογραφικών τεκμηρίων. Η περίπτωση της συλλογής του Ε.Λ.Ι.Α.», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2007, σ. 1143-1155 (*Παράβασις, Μελετήματα*, 5).



ΕΙΚΟΝΑ 7. Θ. Ν. Συναδινού, *Ο Καραγκιόζης*. Θίασος Μαρίας Κοτοπούλη, θέατρο Αλάμπρα (Αλεξάνδρεια), 1924. Μαρίκα Κοτοπούλη, Γιώργος Γληνός, Μερόπη Ροζάν. Φωτογράφος: Αριστείδης Λάιος. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Ασαντούρ Μπαχαριάν [BAH.0042])

Φραντζή (Εικ. 6) και του Αριστείδη Λάιου (Εικ. 7) από παραστάσεις έργων του συγγραφέα. Λήψεις άρτιες, εμφανώς στημένες και σκηνοθετημένες από τους δημιουργούς τους, μας δίνουν άλλου είδους κι άλλου τύπου στοιχεία από τα στοιχεία που μας παρέχουν οι φωτογραφίες του Τάσου Μελετόπουλου (Εικ. 8, 9), ο οποίος μάλλον πρώτος στον τόπο μας επιχειρήσει να λειτουργήσει ως θεατής κι ως αφηγητής της θεατρικής τέχνης και προσπάθησε να διασώσει ένα ίχνος από το σκηνικό γεγονός, χωρίς ο ίδιος να παρεμβαίνει στη ροή του.²⁸

Αποκόμματα Τύπου

Τα αποκόμματα Τύπου απελπίζουν τους αρχειονόμους. Τα σπαράγματα περιοδικών ή εφημερίδων που συναντάμε σχεδόν πάντα σε συλλογές και

²⁸ Για τον Τάσο Μελετόπουλο βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Τάσος Μελετόπουλος (1908-1969). Φωτογράφος του θεάτρου», ανακοίνωση στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων του 2013, υπό έκδοση στον συλλογικό τόμο: Γιάννης Σταθάτος, Πηνελόπη Πετσίνη (επιμ.), *Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες*.



ΕΙΚΟΝΕΣ 8-9. Θ. Ν. Συναδινού, *Χτες, σήμερα, αύριο*. Θίασος Αλίκης, Βασίλη Λογοθετίδη και Κώστα Μουσούρη, θερινό θέατρο Αλίκης, 1935. Αλίκη, Βασίλης Λογοθετίδης, Νανά Παπαδοπούλου, Κώστας Μουσούρης. Φωτογράφος: Τάσος Μελετόπουλος. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, αρχείο Τάσου Μελετόπουλου [03.14.P.0478, 03.14.P.0482])

αρχεία άλλοτε διαθέτουν για την προέλευσή τους ενδείξεις των οποίων η ακρίβεια ελέγχεται, άλλοτε ενδείξεις ελλιπείς, άλλοτε ενδείξεις δυσανάγνωστες κι άλλοτε δεν μας παρέχουν κανένα στοιχείο για την έκδοση από την οποία έχουν αποκοπεί. Επιπλέον, το συχνά μικρό μέγεθός τους κι η ευτελής ποιότητα του χαρτιού τους καθιστούν τα αποκόμματα Τύπου υλικό που δύσκολα ταξινομείται κι ακόμη πιο δύσκολα διατηρείται σε καλή κατάσταση. Στον ιστορικό, αντίθετα, τα αποκόμματα είναι εξαιρετικά χρήσιμα, γιατί λειτουργούν ως σημείο αφετηρίας κι ως πυξίδα για την έρευνα στον ημερήσιο και τον περιοδικό Τύπο.

Από τα τέσσερα αρχειακά κουτιά που καταλαμβάνουν τα αποκόμματα Τύπου στο αρχείο Συναδινού ξεχωρίζω ενδεικτικά τα κριτικά άρθρα που γράφτηκαν για την κωμωδία του *Ο σατανάς*.²⁹ Τα αποκόμματα μας δείχνουν ότι το έργο και η πρώτη του παράσταση βρήκαν καλή υποδοχή από τους κριτικούς και κέρδισαν το ενδιαφέρον των Αθηναίων

²⁹ Ο *Σατανάς* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή από το θίασο της Βάσως Μανωλίδου και του Γιώργου Παππά, σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη (βλ. Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 361-366).

στο θέατρο Κοτοπούλη-Rex, 2 Μαΐου 1948, Κυριακή του Πάσχα.³⁰ Αν φύγουμε από τα αποκόμματα κι αναζητήσουμε τα σώματα των εφημερίδων της εποχής, αντιλαμβανόμαστε κάπως διαφορετικά την επιτυχία και τη συγκυρία της πρεμιέρας, καθώς πληροφορούμαστε ότι την προτεραιία στο κέντρο της Αθήνας είχε δολοφονηθεί ο υπουργός Δικαιοσύνης, απηνής διώκτης του ΚΚΕ, Χρήστος Λαδάς κι ότι η κυβέρνηση του Θεμιστοκλή Σοφούλη είχε κηρύξει στρατιωτικό νόμο.³¹

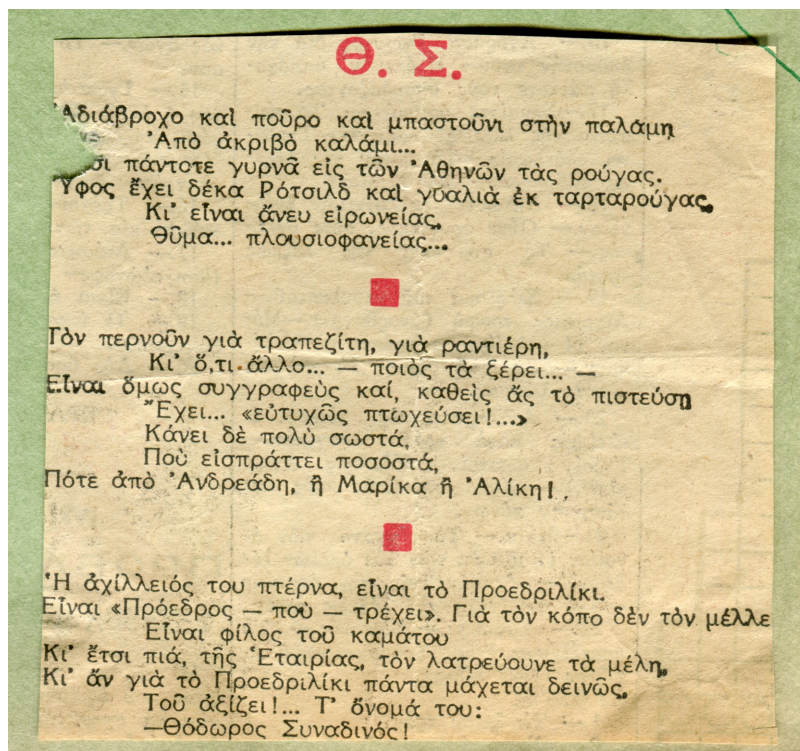
Ενδιαφέρον έχει κι ένα άλλο απόκομμα Τύπου, το οποίο δεν περιέλαβα στη διατριβή μου, αφού δεν κατάφερα ούτε να βρω την προέλευσή του ούτε να το χρονολογήσω με βεβαιότητα. Το ανυπόγραφο τυπωμένο στιχούργημα επιγράφεται «Θ.Σ.», προέρχεται μάλλον από λαϊκό περιοδικό, ενδέχεται να είναι του Δημήτρη Γιαννουκάκη κι ίσως να χρονολογείται περί το 1937. Δεν έχει καμιά λογοτεχνική αξία· είναι όμως πολύ χρήσιμο στο μελετητή του Θ. Ν. Συναδινού, γιατί μοιάζει να τον σκιαγραφεί καίρια στο απόγειο της θεατρικής σταδιοδρομίας του (Εικ. 10, 11):

Αδιάβροχο και πούρο και μπαστούνι στην παλάμη / Από ακριβό καλάμι... / Έτσι πάντοτε γυρνά εις των Αθηνών τας ρούγας. / Ύφος έχει δέκα Ρότσιλντ και γυαλιά εκ ταρταρούγας. / Κι' είναι άνευ ειρωνείας, / Θύμα... πλουσιοφανείας... / Τον περνούν για τραπεζίτη, για ραντιέρη, / Κι' ό,τι άλλο... —ποιος τα ξέρει...— / Είναι όμως συγγραφεύς και, καθείσας το πιστεύση / Έχει... “ευτυχώς πτωχεύσει!...” / Κάνει δε πολύ σωστά, / Που εισπράττει ποσοστά, / Πότε από Ανδρεάδη, ή Μαρίκα, ή Αλίχη! / Η αχιλλειός του πτέρνα, είναι το Προεδριλίχι. / Είναι «Πρόεδρος-που-τρέχει». Για τον κόπο δεν τον μέλλει / Είναι φίλος του καμάτου / Κι' έτσι πια, της Εταιρίας, τον λατρεύουνε τα μέλη, / Κι' αν για το Προεδριλίχι πάντα μάχεται δεινώς, / Του αξίζει!... Τ' όνομά του: / — Θόδωρος Συναδινός.

Τα αρχεία μάς γοητεύουν, είτε τα φροντίζουμε, τα ταξινομούμε και τα καταχωρίζουμε σε περιγραφικά δελτία για να τα δώσουμε στους

³⁰ Βλ. Άλκης Θούλος [Ελένη Ουράνη], «Αφού έκλεισε η αυλαία. Σατανάς», εφημ. *Ελληνικόν Αίμα*, 4 Μαΐου 1948· Κλέων Παράσχος, «Θεατρική κίνησις. Ο σατανάς», εφημ. *Η Καθημερινή*, 4 Μαΐου 1948· Μάριος Πλωρίτης, «Το θέατρο. Σατανάς», εφημ. *Ελευθερία*, 4 Μαΐου 1948· Άγγελος Τερζάκης, «Από το θέατρο. Σατανάς», εφημ. *Το Βήμα*, 4 Μαΐου 1948· Μ. Καραγάτσης, «Ζωή και τέχνη. Ο Σατανάς», εφημ. *Η Βραδυνή*, 7 Μαΐου 1948· Αχ.[ιλλεύς] Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», εφημ. *Έθνος*, 7 Μαΐου 1948· Δ.[ιονύσιος] Ρώμας, «Από το θέατρον. Ο Σατανάς», εφημ. *Ελληνική Πνοή*, 9 Μαΐου 1948· Γ.[εώργιος] Φτέρης, «Η Βασούλα στο Σατανά», εφημ. *Τα Νέα*, 13 Μαΐου 1948.

³¹ Βλ. το ανυπόγραφο άρθρο «Ο στρατιωτικός νόμος εκηρύχθη από της χθες», εφημ. *Ελευθερία*, 4 Μαΐου 1948. Τις μέρες που ακολούθησαν, η κυβέρνηση Σοφούλη προχώρησε σε αντίποινα, με μαζικές εκτελέσεις πολιτικών κρατουμένων — βλ. το ανυπόγραφο άρθρο «Αι εκτελέσεις», εφημ. *Ελευθερία*, 5 Μαΐου 1948.



ΕΙΚΟΝΑ 10. Αταυτοποίητο απόκομμα Τύπου.
(ΕΛΙΑ/MIET, ἀρχεῖο Θ. Ν. Συναδινού, υποφάκελος 16.1)

ερευνητές, εἴτε τα μελετάμε και τα εντάσσουμε σ' επιστημονικές εργασίες. Στους ανθρώπους που διατηροῦν συστηματικά το προσωπικό τους ἀρχεῖο βρίσκω πως ταιριάζει καλύτερα ο ὅρος δημιουργός, παρά ο ὅρος παραγωγός. Τα ἔγγραφα και τα τεκμήρια του ἀρχεῖου τους προκύπτουν ἀπευθείας ἀπὸ τη ζωὴ και το ἔργο τους· μα την ἐπιλογή του υλικού και τη συγκρότησή του στο σώμα του ἀρχεῖου τις καθορίζουν και τις αποφασίζουν οι ἴδιοι. Το ἀρχεῖο εἶναι μαρτυρία, κατασκευὴ του δημιουργοῦ του, γι' αὐτὸ δεν του λείπουν ποτέ οι γρίφοι, οι ἀντιφάσεις και τα χάσματα.

Ο ἀρχειονόμος, ὅπως κι ο ιστορικός που μελετᾶ τα ἀρχεῖα, ἔχει να κάνει κυρίως με νεκρούς κι εἶναι συνήθως ἀναγκασμένος ν' ἀναζητᾶ τις ἀλήθειες, τις σκέψεις και τις ιδέες των ἀνθρώπων στα κατάλοιπά τους. Ἀν ἔχει τη σπάνια τύχη να προλάβει τους δημιουργοὺς των ἀρχείων ζωντανούς, να τους γνωρίσει και να τους συναναστραφεί, ἴσως να διευκολυνθεῖ στη δουλειά του, ἴσως ὄχι· δεν ἀποκλείεται να ἐντοπίσει ἐκδοχές και ὀψεις των ἀνθρώπων αὐτῶν στα χαρτιά τους, μπορεῖ ὁμως



ΕΙΚΟΝΑ 11. Ο Θ. Ν. Συναδινός περί τα μέσα της δεκαετίας του 1930.
(ΕΛΙΑ/MIET, αρχείο Θ. Ν. Συναδινού [SYNA.109])

και να μη διακρίνει εκεί τίποτα που να τους θυμίζει· είναι επίσης πιθανό η εικόνα που σχηματίζεται μέσα από το αρχείο να μοιάζει με την εικόνα που προκύπτει στη διά ζώσης επαφή, αλλά είναι εξίσου πιθανό η μία εικόνα ν' απέχει πόρρω από την άλλη. Κι ακόμη ενδέχεται το αρχείο να μας επιτρέψει να πλησιάσουμε αλήθειες που ο δημιουργός του πρέσβευε κάποτε, μα από τις οποίες, όταν τον γνωρίζουμε, έχει πλέον απομακρυνθεί ανεπιστρεπτή. Εν ολίγοις, στα αρχεία όλα τα ενδεχόμενα είναι ανοιχτά, κι ίσως αυτή η ιδιότητά τους να είναι κι ο κύριος λόγος που τα αρχεία μάς συναρπάζουν.

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

Λιμπρέτα οπερετών
από το αρχείο του Νικόλαου Λάσκαρη:
η Αϊδά

Ο Νικόλαος Λάσκαρης είναι ένας από τους σημαντικότερους κωμωδιογράφους της περιόδου της Μπελ Επόκ. Το μεγαλύτερο μέρος του θεάτρου πρόζας του συμπυκνώνεται στην περίοδο από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 έως και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα.¹ Η δραστηριότητά του μειώνεται σταδιακά, με μια συστηματική στροφή του ενδιαφέροντός του στο μουσικό θέατρο και συγκεκριμένα την οπερέτα, το είδος που αναδύθηκε στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα για να κυριαρχήσει εμπορικά και αισθητικά μέχρι περίπου τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.² Ως άνθρωπος ευπροσάρμοστος και ευέλικτος, ο Λάσκαρης θα εγκαταλείψει το βουλεβάρτο για να αφοσιωθεί στο καινούριο αυτό ρεύμα της εποχής του.³

¹ Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής έθεσε το έργο του Λάσκαρη στο επίκεντρο της εξέλιξης της νεοελληνικής κωμωδίας του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 153-156 και 190-191. Δύο από τις πρώτες μελέτες που ασχολήθηκαν στη συνέχεια με τον Ν. Λάσκαρη, είναι η εργασία του Αντρέα Δημητριάδη, «Ιστορία και μυθολογία: Τα θεατρικά ανέκδοτα του Νικόλαου Λάσκαρη», και της Μαρίας Χουλιαρά, «Διασκεδάζοντας με τον Νικόλαο Λάσκαρη. Η συμβολή του ιστορικού και θεατρικού συγγραφέα στο αθηναϊκό πνεύμα της belle époque», τα οποία δημοσιεύονται στον τόμο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα 2007, σ. 413-421 και 1347-1357 αντίστοιχα. Βέβαια δεν πρέπει κανείς να ξεχνά και την εργασία του Γιάννη Σιδέρη, *Ν. Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του*, Ελλάδα, [Αθήνα] 1935. Βλ. και Γιάννης Σιδέρης, «Ν.Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του», *Νέα Εστία* 38, τχ. 442 (15 Νοεμβρίου 1945), σ. 999-1015.

² Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 363-366.

³ Χαρίλαος Πατέρας, *100 χρόνια Ελληνικής Οπερέτας (1908-2008)*, Εκδ. «συλλογές», Αθήνα 2009, σ. 5-12. Για τον Ν. Λάσκαρη, βλ. και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Το άγνωστο αρχείο του Νικόλαου Ι. Λάσκαρη», *Σκηνή 1* (Φθινόπωρο 2010), σ. 178-235.

Εξοικειωμένο κατά την ανάπτυξή του το 19ο αιώνα με τους ιταλικούς και γαλλικούς μελοδραματικούς θιάσους, που καταλάμβαναν τις λιγοστές θεατρικές σκηνές της πρωτεύουσας κατά τις δεκαετίες του 1860 και 1870, το ελληνικό κοινό είχε μάθει να ψυχαγωγείται με τις οπερέτες του Όφφενμπαχ, του Λεκόκ και του Στράους, ή με τις ξένες πριμαντόνες που έβρισκαν καταφύγιο στα θέατρα της Ανατολής.⁴ Στη μουσική του «εκπαίδευση» υπήρξε αργότερα σταθμός το δημοφιλές κωμειδύλλιο (βωντβίλ) με τα εύρυθμα τραγούδια του και τα επαρχιώτικα ήθη, το οποίο έδωσε τη σειρά του στην ανάδυση και εδραίωση των δύο πιο εμπορικών ειδών της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου στις αρχές του αιώνα, της επιθεώρησης και της οπερέτας.⁵

Το είδος της οπερέτας αναπτύχθηκε στην Ευρώπη στα μέσα του 19ου αιώνα. Ως την τελευταία δεκαετία πρωτεργάτες του είδους ήταν η Γαλλία, η Βιέννη και το Λονδίνο ενώ μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στις πρωτεύουσες της οπερέτας προστέθηκαν το Βερολίνο, η Βουδαπέστη και η Νέα Υόρκη.⁶ Ο όρος οπερέτα αναφέρεται τόσο στην περιορισμένη έκτασή της (αρχικά ήταν συνήθως μονόπρακτη) όσο και στον ελαφρό, ψυχαγωγικό της χαρακτήρα, χωρίς αυτό να μεταφράζεται σε έλλειψη μουσικής δεξιοτεχνίας. Πρόκειται για ένα μουσικό είδος θεάτρου με τα στοιχεία της σάτιρας και του έξυπνου διαλόγου, τη ρομαντική ίντριγκα και τα μελωδικά, εύληπτα και εύχητα τραγούδια, τα οποία αποτελούν και το σημαντικότερο χαρακτηριστικό του είδους.⁷ Οι οπερέτες γράφονταν κυρίως από συγγραφείς του βωντβίλ που συνθέταν φάρσες βουλεβάρτου εμπλουτίζοντάς τες με στίχους τραγουδιών.⁸ Παρωδούσαν συχνά τη σύγχρονη κοινωνία μέσω της κωμικής διασκευής γνωστών μύθων, κλασικών ιστοριών ή παραμυθιών, αλλά και με το ένδυμα σύγχρονων

⁴ Για την πρόιμη είσοδο του μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα, βλ., Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμος Α΄: Εισαγωγή, Εστία, Αθήνα 32002, ανατύπωση (πρώτη έκδοση: Ερμής, Αθήνα 1981), σ. 50-62. Επίσης του ίδιου, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμος Α1: Εισαγωγή, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 171-172.

⁵ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 171-172.

⁶ Βλ. Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History* (revised edition), Routledge, New York and London 2003, σ. viii-xxxviii, καθώς και τα αντίστοιχα κεφάλαια για τη γαλλική, βιεννέζικη και αγγλική οπερέτα, σ. 1-273. Επίσης τα κεφάλαια «Continental European Operetta from Offenbach to Lehár», «Comic Opera and Musical Comedy: Britain and America» και «Continental European Round-Up», στο Andrew Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven and London 2000, σ. 3-92, 95-192, 195-249 αντίστοιχα.

⁷ Traubner, *Operetta*, ό.π., σ. viii-x.

⁸ Ό.π., σ. xiv.

φαρσικών καταστάσεων.⁹ Οι δύο βασικές κατευθύνσεις ή «σχολές» ανήκουν στη γαλλική και τη βιεννέζικη οπερέτα, με το στοιχείο της (πολιτικής) σάτιρας, της μυθολογικής παρωδίας, τον γρήγορο βηματισμό (galop) και το μπολερό η πρώτη, τον αισθηματικό ρομαντισμό, τον στρατιωτικό βηματισμό (march), την πόλκα και το χορευτικό βαλς η δεύτερη.¹⁰

Στο ελληνικό θέατρο οι πρώτες γόνιμες προσπάθειες για να συντεθούν πρωτότυπες οπερέτες στα πρότυπα της γαλλικής και της βιεννέζικης, έγιναν γύρω στο 1914, περίοδο κατά την οποία η ελληνική οπερέτα περνά για λίγο την πρώτη σύντομη ακμή της, για να εδραιωθεί μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ως ένα θέατρο φυγής από την πραγματικότητα.¹¹ Μια πραγματικότητα που οδήγησε και στην παρακμή της Επιθεώρησης, η οποία δεν μπορούσε πια να αναπαραγάγει νωπές μνήμες του πολέμου και της εγκατάλειψης της Μεγάλης Ιδέας των δύο ηπείρων και των πέντε θαλασσών.

Ένας παραμελημένος ως τώρα από την έρευνα συντελεστής της, τα πρώτα χρόνια της ανάδυσης και εδραίωσης του είδους στην ελληνική σκηνή, είναι ο Νικόλαος Λάσκαρης. Το έργο του εν γένει δεν έχει τύχει μέχρι πρόσφατα της προσοχής των ερευνητών, με εξαίρεση όπως έχουμε ήδη αναφέρει, κάποια παλαιότερα άρθρα του Γιάννη Σιδέρη και μια σύντομη αναφορά στην *Ιστορία* του, ώσπου να αποκτήσει τελικά μία θέση στην πορεία του ελληνικού θεάτρου μέσα από τις μελέτες του Θόδωρου Χατζηπανταζή για την ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της.¹² Μόνο στο τελευταίο αυτό πόνημα ο Λάσκαρης αναδείχτηκε ως ο βασικός εκπρόσωπος του κωμικού βουλεβάρτου στο γύρισμα του αιώνα και κύριος πρεσβευτής των ευρωπαϊκών ηθών και του αστικού τρόπου ζωής.¹³

Θα άξιζε να αναφερθεί ότι το αρχείο του συγγραφέα, που βρίσκεται στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο, περιείχε κυρίως χειρόγραφα και αποκόμματα που αφορούσαν ως επί το πλείστον την ιστοριογραφική δραστηριότητα του Λάσκαρη.¹⁴ Μερικά χρόνια αργότερα, το 2015, το αρχείο αυτό συμπληρώθηκε με κάποια ακόμα λιγοστά, αλλά

⁹ Ό.π., σ. xiii.

¹⁰ Ό.π., σ. 10. Βλ. και Lamp, *150 Years of Popular Musical Theatre*, ό.π., σ. 43.

¹¹ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, ό.π., σ. 363-366.

¹² Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τόμος πρώτος, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 106-108. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και πρότυπά της*, ό.π., σ. 153-156 και 190-191.

¹³ Χατζηπανταζής, ό.π.

¹⁴ Γεωργιάδη, «Πηγές της Ιστορίας...», ό.π.

πολύ σημαντικά για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου τεκμήρια, που αφορούσαν τη δραστηριότητά του ως λιμπρετίστα, μια δραστηριότητα που δεν έχει τύχει αντικείμενο σχολιασμού από την ερευνητική κοινότητα.¹⁵ Οι νέες προσκτήσεις αφορούσαν κυρίως τρία χειρόγραφα λιμπρέτα του Λάσκαρη: (α) την γνωστή κωμωδία *Πικ Νικ* που παίχτηκε για πρώτη φορά το 1895, εμπλουτισμένη με τραγούδια για να παιχτεί ως κωμειδύλλιο την εποχή της δημοτικότητας του είδους και στη συνέχεια, το 1915, μετατράπηκε σε οπερέτα με μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη¹⁶. (β) το λιμπρέτο της *Αϊδάς*, μιας ευφάνταστης παρωδίας της ομώνυμης όπερας του Τζιουζέπε Βέρντι σε μουσική του Διονύσιου Λαυράγκα¹⁷ και (γ) το χειρόγραφο λιμπρέτο της *Κρητικοπούλας* σε μουσική του Σπυρίδωνα Σαμάρα που παίχτηκε με αμφίβολη επιτυχία ως προς τη μουσική του ομοιογένεια το 1916.¹⁸

Οι παραπάνω οπερέτες δεν αποτελούν τη μοναδική παραγωγή του Λάσκαρη στον χώρο των λιμπρέτων. Στο ελαφρό μουσικό θέατρό του συμπεριλαμβάνονται και άλλοι τίτλοι, διόλου ευκαταφρόνητοι στον αριθμό: η παλιότερη κωμωδία του *Στα Παραπήγματα* (1914, μουσική Θ. Σακελλαρίδη), *Η πριγκίπισσα της Σάσσων* (μουσική Σπ. Σαμάρα, λιμπρέτο Λάσκαρη-Δημητρακόπουλου, γραμμένο το 1914, παίζεται το 1915), *Η πρόθυμη χήρα* (1916, μουσική Θ. Σακελλαρίδη, λιμπρέτο

¹⁵ Ψηφιοποιημένα Χειρόγραφα, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-ΙΤΕ, Αρχείο Νικόλαου Λάσκαρη.

¹⁶ Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία*, ό.π., σ. 155, σημ. 22. Πατέρας, *100 χρόνια Ελληνικής Οπερέτας*, ό.π., σ.114-116. Το χειρόγραφο του *Πικ Νικ* αποτελείται από 89 χειρόγραφες σελίδες, με γραφικό χαρακτήρα διαφορετικό από εκείνον του Λάσκαρη και σφραγίδα έγκρισης από την Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων με ημερομηνία 20 Ιανουαρίου 1940. Στην πρώτη του σελίδα αναγράφονται με τον γραφικό χαρακτήρα του Λάσκαρη οι πρώτες παραστάσεις της οπερέτας για τα έτη 1915, 1916, 1940 και 1942. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της εγγονής του Ν. Λάσκαρη, Ιόλης Αντωνοπούλου, ο χειρόγραφος χαρακτήρας ανήκει στη γυναίκα του Λάσκαρη και γιαγιά της, η οποία αντέγραφε τα έργα του άντρα της λόγω του δυσανάγνωστου γραφικού του χαρακτήρα. Κάτι τέτοιο είναι πιθανό, καθώς και το χειρόγραφο της *Κρητικοπούλας* είναι γραμμένο τόσο από το χέρι του Λάσκαρη, όσο και από τον/την ίδιο αντιγραφέα που είναι γραμμένο και το *Πικ-Νικ*.

¹⁷ Σιδέρης, «Ν.Ι. Λάσκαρης, Η ζωή και το έργο του», ό.π., σ. 1015. Το χειρόγραφο αποτελείται από 67 συνολικά χειρόγραφες σελίδες, με χωριστή αρίθμηση για την κάθε πράξη. Είναι εξολοκλήρου γραμμένο και υπογεγραμμένο από το χέρι του Λάσκαρη, με σημειώσεις, διορθώσεις και έγχρωμη ζωγραφική (εικονογράφηση) που αναπαριστά σκηνές από το έργο.

¹⁸ Πατέρας, *100 χρόνια Ελληνικής Οπερέτας*, ό.π., σ. 127-128. Το χειρόγραφο αποτελείται από 76 χειρόγραφες σελίδες με μικτό γραφικό χαρακτήρα: του Λάσκαρη αφενός και του/της αντιγραφέα που εμφανίζεται στο χειρόγραφο του *Πικ Νικ*, κατά κύριο λόγο.

Ν. Λάσκαρη), *Η άσπρη τρίχα* (γράφεται το 1914, παίζεται το 1917, μουσική Δ. Λαυράγκα), *Οι πράσινες κάλτσες* (1917, μουσική Θ. Σακελλαρίδη, λιμπρέτο Ν. Λάσκαρης – Τ. Μωραϊτίνη), *Εκκεντρικές ενωματίες* (1920, μουσική Δημοσθένη Ζάττα, διασκευή από γαλλική φάρσα), *Τα φαιδρά της εφεδρείας και Οι κυρίες του... Παξιμί* (1921, μουσική Δ. Ζάττα), *Η αχόρταγη* (1928, μουσική Θ. Σακελλαρίδη).¹⁹

Αυτό που θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς για τον Λάσκαρη ως λιμπρετίστα μέσα από τα δημοσιευμένα και χειρόγραφα λιμπρέτα του, είναι ότι οι οπερέτες του αποτέλεσαν ένα είδος συνέχειας της κωμωδιογραφικής του ιδιότητας αφενός και αφετέρου ότι υπερβαίνουν τον αριθμό των πολύπρακτων κωμωδιών που έγραψε κατά το γύρισμα του αιώνα. Αποτελούν κατά κάποιο τρόπο παράταση της καριέρας του ως συγγραφέα κωμωδίας κατά τον εικοστό αιώνα με μία έμφαση στο επιτυχημένο είδος της στρατιωτικής μουσικής κωμωδίας, ιδιαίτερα στα χρόνια των Βαλκανικών και του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου.²⁰ Πράγματι, τα λιμπρέτα του θα μπορούσαν κάλλιστα να διαβαστούν ως ολοκληρωμένες κωμωδίες βουλευάρτου προσαρμοσμένες ταυτόχρονα στις συμβάσεις του μουσικού θεάτρου, άλλοτε –πιο σπάνια– στα πρότυπα της γαλλικής οπερέτας, άλλοτε της βιενέζικης και άλλοτε στον συνδυασμό των δύο μοντέλων.

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη μία από τις τρεις χειρόγραφες οπερέτες που βρίσκονται στο αρχείο του Νικόλαου Λάσκαρη, την Αΐδα. Το λιμπρέτο είναι γραμμένο και εικονογραφημένο από τον Λάσκαρη με την ενδεικτική χρονολογία 1914, ακριβώς μετά το τέλος των Βαλκανικών και πάνω στο ξέσπασμα του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου.²¹ Δεν γνωρίζουμε εάν η οπερέτα τελικά παίχτηκε και πότε ή με ποια αφορμή.²² Η πρωτότυπη όπερα του Βέρντι πάντως ήταν γνωστή

¹⁹ Σιδέρης, ό.π., σ. 1014-1015. Πατέρας, ό.π., σ. 99-102, 110-112, 122-123, 136, 143, 160-161, 170, 176, 325-326. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς ποια ήταν η συμβολή του Λάσκαρη σε όλους αυτούς τους τίτλους οπερετών, αν δηλαδή συμμετείχε μόνο στο κείμενο του λιμπρέτου ή αν έγραφε και/ή μόνο τα τραγούδια. Μια πιο εμπειριστατωμένη έρευνα στη συμβολή του Λάσκαρη στην προ-μεσοπολεμική οπερέτα, δηλαδή στην οπερέτα της περιόδου των Βαλκανικών και του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, σίγουρα θα έλυνε πολλά αναπάντητα ερωτήματα για τη συνεισφορά του στην εδραίωση και διάδοση του είδους.

²⁰ Γιάννης Σιδέρης, «Ν.Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του», ό.π., σ. 1014-1015.

²¹ Ψηφιοποιημένο χειρόγραφο ΙΜΣ.

²² Στο *100 χρόνια Ελληνικής Οπερέτας* του Χαρίλαου Πατέρα δεν γίνεται κάποια αναφορά στην παρωδία της Αΐδας. Ο πρώτος που αναφέρεται στην Αΐδα και σε χειρόγραφό της, είναι ο Γιάννης Σιδέρης, «Ν.Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του», ό.π., σ. 1015. Σε μεταγενέστερο δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα*

στο ελληνικό κοινό από τις παραστάσεις των ιταλικών μελοδραματικών θιάσων στην Αθήνα και αλλού.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, η οπερέτα αποτελεί παρωδία της ομώνυμης όπερας του Βέρντι με σημαντικές αλλοιώσεις της υπόθεσης και των ηρώων του πρωτοτύπου, αλλά και αρκετούς τεχνολογικούς και άλλου είδους αναχρονισμούς ως προς την αρχαιότητα, με σκοπό την επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος και την κριτική της σύγχρονης πραγματικότητας μέσω της χρήσης του παρελθόντος. Όπως και στον Βέρντι, η υπόθεση της *Αϊδάς* τοποθετείται στην αρχαία Αίγυπτο, όπου ο λαός των Αιγυπτίων βρίσκεται σε αναβρασμό για την επιδρομή των Αιθίοπων στη χώρα τους. Με προσευχές και θυσίες στους θεούς οι Αιγύπτιοι ετοιμάζονται να τους αντιμετωπίσουν επιλέγοντας για στρατηγό τους τον φυγοπόλεμο Ραδαμή, ο οποίος δωροδοκεί τον αρχιερέα Ράμφη, προκειμένου να μεσολαβήσει στον θεό Φθα για να τον απαλλάξει από τα καθήκοντα του πολέμου. Η κόρη του βασιλιά της Αιγύπτου, Άμνερις, η οποία είναι ερωτευμένη με τον Ραδαμή, τον προτρέπει να πάει στον πόλεμο και να φέρει τη νίκη. Η Αϊδά από την άλλη μεριά, αιχμάλωτη σκλάβα της Αμνέριδος, που κρύβει τη βασιλική της καταγωγή, είναι επίσης ερωτευμένη με τον Ραδαμή και του ζητά να μην εκστρατεύσει εναντίον των Αιθίοπων, καθώς η ίδια είναι η κόρη του βασιλιά της Αιθιοπίας. Παρά τις δωροδοκίες του, ο δειλός Ραδαμής ορίζεται στρατηγός των Αιγυπτίων και φεύγει για τον πόλεμο ενάντια στη θέλησή του με ιαχές και τραγούδια που εύχονται σε αυτόν και στους στρατιώτες να γυρίσουν νικητές. Κατά τη δεύτερη πράξη οι Αιγύπτιοι περιμένουν τον Ραδαμή υμνώντας τον για τις νίκες του στον πόλεμο, αντί όμως των αναμενόμενων αιγυπτιακών στρατευμάτων, παρελαύνουν στη σκηνή τα αιθιοπικά με τα εμβλήματα του κράτους τους, ενώ με κραυγές οι Αιθίοπες φέρνουν δεμένο πισθάγκωνα και με σπρωξιές τον Ραδαμή, με σπασμένα μούτρα και τσιρότα, αφήνοντας κατάπληκτους τους Αιγυπτίους. Οι Αιγύπτιοι πληροφορούνται ότι ο φυγόστρατος Ραδαμής τους έλεγε ψέματα για την έκβαση του πολέμου. Ο βασιλιάς της Αιθιοπίας και πατέρας της Αϊδάς, Αμοσνάρος [sic: Αμονάσρος από εδώ και έπειτα], ζητά να συλληφθούν ο βασιλιάς της Αιγύπτου με την κόρη του και τους ακολούθους τους. Η Αϊδά ζητά να κρατήσει την Αμνέριδα για σκλάβα της προκειμένου να την εκδικηθεί και παρακαλεί τον πατέρα

αναφέρεται ότι μία παρωδία της *Αϊδάς* παίχτηκε σε έναν από τους αποκριάτικους χορούς της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων, βλ. «Θεατρική σκηνή. Θεατρικοί χοροί», *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Νοεμβρίου 1924. Στην περίπτωση που το έργο όντως παίχτηκε στη διάρκεια της Αποκριάς, στόχος του θα πρέπει να ήταν η πολιτική σάτιρα.

της να αφήσει ελεύθερο τον Ραδαμή και να της τον δώσει για άντρα της. Ο Αμονάσρος όμως αρνείται να κάνει γαμπρό του έναν δειλό. Στην τελευταία πράξη η δράση μεταφέρεται στην πρωτεύουσα της Αιθιοπίας Νάπατα, μπροστά από τα ανάκτορα του Αμονάσρος. Η Άμνερις βρίσκει πια στην υπηρεσία της Αϊδάς ως εξάρχουσα των θεραπεινίδων της και ενημερώνει την Αϊδά ότι ο Ραδαμής πρόκειται να καταδικαστεί σε θάνατο ως εχθρός της χώρας της. Τότε ζητούν από τον αρχιερέα Ράμφη, ο οποίος για να σώσει τη ζωή του έχει μετατραπεί σε δήμιο των Αιθιόπων, να σώσει τη ζωή του Ραδαμή. Ύστερα από την άρνηση του Ράμφη, η Αϊδά κάνει μία αποτυχημένη απόπειρα να τον σώσει προκαλώντας την οργή του πατέρα της, ο οποίος διατάζει να συλλάβουν την κόρη του, να τη δέσουν μαζί με τον Ραδαμή και να τους κάψουν και τους δυο τα μεσάνυχτα. Από την αγάπη της για τον Ραδαμή, η Άμνερις αποφασίζει να τους σώσει και ξεγελώντας τον Ράμφη τους λύνει και τους βοηθά να δραπετεύσουν με μια βάρκα στα νερά του Νείλου. Την ώρα που καταπλέουν η Αϊδά και ο Ραδαμής, εμφανίζεται ο βασιλιάς, ο οποίος τους δίνει χάρη και αναγγέλλει τον γάμο του ίδιου με την Αμνέριδα.

Το λιμπρέτο του Λάσκαρη γράφεται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το 1914, μετά το τέλος δύο νικηφόρων βαλκανικών πολέμων και στην αρχή ενός άλλου, του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. Γι' αυτό το λόγο, δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο από το γενικότερο πολεμικό κλίμα της εποχής, αλλά και από το αίσθημα αισιοδοξίας και ελπίδας που έχουν αφήσει πίσω τους οι δύο βαλκανικοί, ύστερα από την προσάρτηση των λεγόμενων Νέων Χωρών στα εδάφη του ελληνικού κράτους και τον διπλασιασμό του πληθυσμού. Στα μουσικά μέρη και στους στίχους της οπερέτας το κλίμα των πολέμων που έχουν προηγηθεί και η απόδοση δόξας στους νικητές, είναι διάχυτα:

«Χαίρε του Νείλου ένδοξε
 μεγάλε στρατηλάτη!
 Οι δρόμοι ας γεμίσουν
 με δάφνες, να πατήσουν
 τα ένδοξα παιδιά!
 Για σένα όλ' η Αίγυπτος
 μαζί και το Παλάτι,
 Για σε καθένας ψάλλη
 τη νίκη τη μεγάλη
 με όλη την καρδιά!».

«Στεφάνια φτιάχτε του λωτού
 και με χαρά μεγάλη

στολίστε το κεφάλι
του κάθε νικητού.
Και σεις, κορίτσια, ολόγυρα
λαμπρόν χορόν αρχίστε,
πηδάτε, τραγουδήστε
ως το πρωί».²³

Η ανατροπή της κατάστασης των Αιγυπτίων και η μετατροπή τους από κυρίαρχους σε υπόδουλους και των Αιθιόπων από υποταγμένους σε κατακτητές, βάζει τον ερευνητή στον πειρασμό να παραλληλίσει αυτή τη μεταστροφή με τα αποτελέσματα των νικηφόρων πολέμων του 1912-1913, της απελευθέρωσης δηλαδή των τουρκοκρατούμενων περιοχών και τη μετατροπή των υπόδουλων σε κατακτητές. Η τοποθέτηση της δράσης στην εξωτική Αίγυπτο και την Αιθιοπία αποτελεί αφενός μία προσπάθεια αποσύνδεσης του θεατή/αναγνώστη από τον οικείο γεωγραφικό χώρο και της συμβολικής μεταφοράς της σύγχρονης πραγματικότητας σε μια άλλη χρονική περίοδο· από την άλλη όμως το πολεμικό κλίμα της παρωδίας δεν μπορεί να απομακρύνει τη σκέψη του από τα πρόσφατα πολεμικά γεγονότα.

Αν και ο χρονικός ορίζοντας της οπερέτας είναι η αρχαιότητα, εντούτοις οι αναφορές του Λάσκαρη στη σύγχρονή του εποχή τη συνδέουν με ζητήματα της καθημερινότητας. Εκτός από το στοιχείο του πολεμικού κλίματος που πλημμυρίζει τις δύο πρώτες πράξεις, η Αϊδά βρίθεται από αναχρονισμούς που εντείνουν το κωμικό αποτέλεσμα του έργου και σατιρίζουν γνώριμες καταστάσεις μιας πολεμικής πραγματικότητας: για παράδειγμα, ο αρχιερέας Ράμφις, εμφανίζεται να εκμεταλλεύεται την περίσταση του πολέμου πουλώντας κι αγοράζοντας μετοχές στο χρηματιστήριο για ατομικό κέρδος. Οι αναφορές σε τεχνολογικά και πολιτισμικά επιτεύγματα της εποχής, όπως π.χ. στον ανεμιστήρα που κρέμεται στο ταβάνι του ναού του θεού Φθα, στο ηλεκτρικό ρεύμα που είναι ακριβό, στον ασύρματο, στα διάσημα βάζα Γκαλλέ, στον τηλεγράφο, στη βενζινάκατο, στον αναπτήρα, στο αεροπλάνο ή στο αυτοκίνητο, ή ακόμα οι αναφορές στη βραδύτητα (=νωθρότητα) των Ελλήνων, εκτός από τις κωμικές τους διαστάσεις, εντείνουν τις σημασιολογικές αναφορές σε μια γνώριμη πραγματικότητα. Όταν από αρχιερέας γίνεται δήμιος, ο Ράμφις φέρει στη ζώνη του σπιρτόκουτα του Ελληνικού Μονοπωλίου, η Αϊδά παίρνει το λουτρό της στο Νείλο φορώντας ένα μοντέρνο

²³ Η τέλος: «Την σεπτήν αυτήν σημαίαν / δοξασμένην, τιμημένην/ μα και τρις ευλογημένην/ από μέρους των Θεών, / λάβε την και νικηφόρος / και με δάφνες στο κεφάλι / εν τω μέσω φέρ' την πάλι / των λοιπών μας σημαιών».

μαγιά. Εκτός λοιπόν από το θέμα του πολέμου, η οπερέτα του Λάσκαρη εκμεταλλεύεται σε σημαντικό βαθμό στοιχεία της επικαιρότητας και της σύγχρονης καθημερινής ζωής, μια πρακτική που αποτελούσε κατεξοχήν στοιχείο της επιθεώρησης, όπως φαίνεται τουλάχιστον κι από άλλες οπερέτες της προ-μεσοπολεμικής περιόδου τόσο του Λάσκαρη (*Κρητικοπούλα*, *Η πριγκίπισσα της Σάσων*, *Τα φαιδρά της Εφεδρείας*, *Οι κυρίες του Παξίμ*), όσο και άλλων συγγραφέων και συνθετών (*Πόλεμος εν πολέμω* του Σαμάρα).²⁴ Σε αυτή την πρώτη ανάδυση της ελληνικής οπερέτας, είναι λοιπόν προφανής η επίδραση της επιθεώρησης που είναι κυρίαρχη την εποχή αυτή, σε αντίθεση με την περίοδο μετά τη Μεγάλη Καταστροφή του 1922, όταν το ελαφρό αυτό μουσικό είδος μετατρέπεται σε χώρο αποστροφής της πραγματικότητας και απώθησης της σύγχρονης μνήμης.²⁵

Την εποχή που γράφεται η *Αΐδα*, στο μεταίχμιο της μετάβασης από τους Βαλκανικούς στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δίνεται η εντύπωση ότι ο Λάσκαρης εκδηλώνει μια διάθεση αν όχι πασιφιστική, τουλάχιστον αμφισβήτησης και αποστροφής του πολέμου, τόσο μέσω της διακωμώδησης του φυγοπόλεμου στρατηγού που θέλει να λιποτακτήσει, όσο και μέσω της περιγραφής του αρχιερέα ως επιτήδειου που προσπαθεί να εκμεταλλευτεί για ίδιον οικονομικό όφελος την κατάσταση του πολέμου. Η αμφισβήτηση του ίδιου του πολέμου ως πεδίου λιποτακτών και καταχραστών και η ανατροπή της αντίληψης περί κυρίαρχων και αδυνάτων μέσω της μεγάλης αυτοπεποίθησης των Αιγυπτίων που πιστεύουν ότι θα βγουν νικητές, και ηττώνται, μοιάζει με υπονόμηση του πολέμου και των υποκινήτων του εκ μέρους του συγγραφέα. Την ίδια περίοδο, το 1914, αρχίζουν να διαφαίνονται οι δύο κυρίαρχες τάσεις στο ζήτημα του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου: του Βενιζέλου από τη μια μεριά που επιδιώκει να εμπλέξει την Ελλάδα στη μάχη στο πλευρό των αγγλογαλλικών δυνάμεων και του βασιλιά Κωνσταντίνου από την άλλη μεριά που επιδιώκει μια φιλογερμανική ουδετερότητα. Μια διαφωνία που γρήγορα θα οδηγήσει στην κορύφωση του Εθνικού Διχασμού. Το έργο του Λάσκαρη αποτυπώνει εύγλωττα την πλευρά της ουδετερότητας, η οποία θα συνεχιστεί και στην επιθεώρησή του *Ξιφίρ Φαλέρ* το 1916, στην πιο έντονη περίοδο του διχασμού.

Η οπερέτα-παρωδία του Λάσκαρη παίχτηκε κατά πάσα πιθανότητα σε έναν από τους αποκριάτικους χορούς της Εταιρείας των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων σε μουσική του Διονύσιου Λαυράγκα, ενός από

²⁴ Πατέρας, *100 χρόνια Ελληνικής Οπερέτας*, σ. 98-99.

²⁵ Χατζηπαναζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, ό.π., σ. 365-366.

τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα.²⁶ Με μαθητεία στις ορχήστρες των ιταλικών μελοδραματικών θιάσων που επισκέπτονταν την Κεφαλλονιά και μουσικές σπουδές στη Νάπολη και το Ωδείο του Παρισιού, δεν θα μπορούσε παρά να αναπαράγει στις μουσικές του συνθέσεις γνωστά κομμάτια ευρωπαϊκής όπερας και οπερέτας. Με εξαίρεση τον ανατολίτικο και εξωτικό αμανέ στην αρχή της *Αϊδάς* που ψάλλει ο αρχιερέας Ράμφις, ο Λαυράγκας τονίζει τα τραγούδια της οπερέτας στους ρυθμούς του *Petit duc* του Λεκόκ (γαλλική οπερέτα σε λιμπρέτο των Μείλάκ-Αλεβύ) και με τις μελωδίες της όπερας του *Τροβατόρε* του Βέρντι ή άλλων δημοφιλών τραγουδιών γαλλικών οπερετών (*Simeon*). Τα στοιχεία της σάτιρας και της παρωδίας, αλλά και οι συμβολικές αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα, και ως ένα βαθμό και η μουσική, συνδέουν το έργο με τη γαλλική οπερέτα. Το ρομαντικό θέμα του έρωτα όμως, αλλά και στοιχεία της μουσικής επένδυσης με πολεμικά εμβλήματα, τυμπανοκρουσίες και στρατιωτικές παρελάσεις, φαίνεται να αποτελούν επιρροές της βιεννέζικης οπερέτας. Ένα στοιχείο που δείχνει τη μεταβατικότητα του είδους στην περίοδο της ανάπτυξής του, αλλά και την αμφιταλάντευση του λιμπρετίστα και κυρίως του συνθέτη ανάμεσα στα κυρίαρχα ευρωπαϊκά πρότυπα και τον τρόπο μεταγραφής τους στην ελληνική σκηνή.

²⁶ Εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Φεβρουαρίου 1924. Βλ. και την εργογραφία του Λαυράγκας, στο Διονύσιος Λαυράγκας, *Τ' απομνημονεύματά μου*, επιμ. κειμένου: Νίκη Μολφέτα, Γκοβόστης εκδοτική, Αθήνα 2009, σ. 283. Ο ίδιος ο Λαυράγκας αναφέρεται ωστόσο μόνο σε δική του μετάφραση της πρωτότυπης *Αίντας* του Βέρντι και σε παράστασή της, αποσιωπώντας τη συγκεκριμένη παρωδία, ό.π., σ. 251.

Κυριακή Πετράκου

Ένα γνωστό-άγνωστο έργο ενός γνωστού-άγνωστου θεατρικού συγγραφέα: Θεοδώρα του Δημήτρη Φωτιάδη

Ο Δημήτρης Φωτιάδης (1898-1988) υπήρξε λογοτέχνης και δημοσιογράφος. Ασχολήθηκε συστηματικά με την ιστοριογραφία, ιδίως του 1821. Έγραψε επίσης θέατρο. Τα θεατρικά έργα του έχουν μάλλον λησμονηθεί και κινδυνεύουν να χαθούν, καθόσον κανένα έργο του δεν έχει εκδοθεί πλην του *Μάνια Βιτρόβα*, το οποίο βραβεύτηκε στον Καλοκαιρινό διαγωνισμό του Παρνασσού (1931). Τίτλοι έργων του: *Το μαγεμένο βιολί* (1932), *Κατακτηταί* (1936), *Ο κόσμος ανάποδα* (1938), ελεύθερη διασκευή των *Μεναίχμων* του Πλάτου, βασισμένη στη μετάφραση από τα λατινικά του Γιάννη Σιδέρη και στην προηγούμενη διασκευή του Jean Variot. Ακόμα *Η ισπανική μύγα* (1946), *Έχει μπάρμπα στην Κορώνη* (1954). Με τον Γεράσιμο Σταύρου έγραψαν τον *Καραϊσκάκη* (1957).¹ Άλλα έργα του, που δεν παραστάθηκαν, είναι: *Ο άσπρος σατανάς*, *Ένας Αθηναίος στη Σπάρτη*, *Κάτω από το ίδιο φως*, *Ρωμανός Βοΐλας*, *Τζιλιπουτί*, *Ο πολιτικάντης*, *Κύπρος και Μικρασία* (ορατόρια), μεταφράσεις, διασκευές, σενάρια.²

Η έμπνευση του Φωτιάδη, σύμφωνα με δική του αφήγηση, για μια βυζαντινή κωμωδία με θέμα τη Θεοδώρα (του Ιουστινιανού) του γεννήθηκε μια νύχτα του Δεκέμβρη του 1934, διαβάζοντας βυζαντινή ιστορία, επειδή αναζητούσε θέμα για να γράψει μια τραγωδία. Με τη φαντασία του οραματίστηκε τη Θεοδώρα την αυτοκράτειρα αλλά και την κόρη του αρκουδιάρη. Θυμήθηκε τις τραγωδίες του Σαρντού και του Κλέωνος Ραγκαβή. Σκέφτηκε εντούτοις ότι θα μπορούσε να είναι θέμα κωμωδίας. Αλλά κανείς δεν έκανε ποτέ κωμωδία το σκοτεινό Βυζάντιο (για όλα όμως υπάρχει μια πρώτη φορά). Την έγραψε εύκολα, σύντομα, μέσα

¹ Έγινε σύνθεση πληροφοριών από διάφορες θεατρολογικές μελέτες, όπως και έρευνα στον Τύπο, όπου όμως ελάχιστες πληροφορίες υπάρχουν.

² Από τον κατάλογο του αρχείου Φωτιάδη του Ε.Λ.Ι.Α.

σε παράξενο ανάβλυσμα χαράς: η σάτιρα αναπήδησε από τον πόνο.³ Στην κωμωδία του αυτή υπάρχει μόνο η βασική ιστορική αλήθεια. Η πρόθεσή του δεν ήταν να κάνει ιστορία αλλά θέατρο, να σατιρίσει κα-
ταστάσεις, να παρουσιάσει ζωντανούς ανθρώπους και να σκιαγραφήσει
τύπους.⁴ Δεν εξηγεί περισσότερο. Τα βυζαντινά θέματα σε κατά κανόνα
ρομαντική ή κλασικο-ρομαντική δραματοποίηση, μέχρι τη στιγμή εκείνη
μόνο τραγωδίες ή έστω δράματα είχαν εμπνεύσει.⁵ Όντας συγγραφέας
ιστορικός, ασφαλώς μελέτησε την *Ιστορία του ελληνικού έθνους* του
Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, τη βιογραφία της Θεοδώρας του
Καρόλου Ντηλ (1904), ακόμα και τις βυζαντινές πηγές, ανάμεσα στις
οποίες πιθανότατα και την *Απόκρυφη ιστορία* του Προκόπιου, όπου
η Θεοδώρα περιγράφεται με τα μελανότερα χρώματα ως ατάλαντη
performer, νυμφομανής και ξεδιάντροπη πόρνη. Αυτές τις ιδιότητες δεν
τις κράτησε, αλλά φαίνεται να έλαβε υπόψη τον μετέπειτα αυτοκρα-
τορικό βίο και πολιτεία της Θεοδώρας, όπου αναδείχθηκε η εξαιρετική
της προσωπικότητα και οι πολιτικές της ικανότητες, ενώ η συζυγική
σχέση της με τον Ιουστινιανό υπήρξε αμοιβαίως άμεμπτη.⁶ Η αριστερή
ιστοριογραφία άλλωστε συχνά υιοθετεί μια οπτική αντίθετη έως ασεβή
προς τη στάση που εξαιρεί τις μεγάλες ιστορικές προσωπικότητες και
τους ηγεμόνες, ενώ κρίνει τα μεγάλα πολιτικά, στρατιωτικά και πολιτι-
σμικά σχήματα και από τις επιπτώσεις και τις θυσίες που υπέστησαν οι
λαοί. Η Θεοδώρα, της ιστορίας και του Φωτιάδη, είναι μια κοπέλα του
λαού που ανέβηκε στον θρόνο, μια σπάνια εξαίρεση που τα χαρίσματά
της δεν αδικήθηκαν από την καταγωγή και την κοινωνική θέση της (όχι
απλώς χαμηλή αλλά περιθωριακή), αν δεν αναδείχθηκαν κιόλας.

Ο Φωτιάδης έγραψε την κωμωδία του και την υπέβαλε το 1935 στο
σχετικά νεοπαγές Εθνικό Θέατρο.⁷ Η καλλιτεχνική επιτροπή⁸ ανέθεσε
στον Θεόδωρο Συναδινό να τη διαβάσει,⁹ ο οποίος δέκα μέρες μετά είναι
έτοιμος και διαβάζει την εισήγησή του. Εκθέτει αρκετά λεπτομερώς την

³ Δ. Φωτιάδης, «Ένα πρόβλημα», περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, 14 Σεπτ. 1945, σ. 1.

⁴ Πρόγραμμα της παράστασης του 1945 από τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών.

⁵ Βλ. σφαιρικά Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

⁶ Βλ. ενδεικτικά *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, τόμ. Ζ', Αθήνα 1978, σ. 153-154 (Robert Browning).

⁷ Το ένα από τα δακτυλογραφημένα κείμενα του αρχείου Φωτιάδη έχει στη δεύτερη πράξη σφραγίδα του Εθνικού Θεάτρου με ημερομηνία 13 Φεβ. 1935.

⁸ Γρυπάρης, Νιρβάνας, Συναδινός, Μελάς, Ξενόπουλος, Ροντήρης.

⁹ *Πρακτικά Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού από 27-2-1932 μέχρι 18-3-1935*, 15

υπόθεση και καταλήγει: «Αυτός είναι ο σκελετός του έργου, που ασφαλώς δεν στερείται χαρισμάτων και σχετικών ευρημάτων. Θα μπορούσε όμως κανείς να σημειώσει πλείστες ασυνέπειες, ιδιαίτερα δε στο πρόσωπο της Θεοδώρας, που μπαίνει στα ανάκτορα σαν σουμπρέττα σύγχρονης οπερέττας και σε λίγο εμφανίζεται κυρία σοβαρώς φιλοσοφούσα επί των πραγμάτων και μάλιστα την ενδιαφέρει και τι θα πη η ιστορία γι' αυτήν μετά τον θάνατόν της. Εκείνο όμως που κάνει το έργο ασυμπαθές είναι το ότι δεν επικρατεί σε αυτό η ευγενική και ωραία σάτυρα, που τη βλέπομε και σ' αυτό ακόμα το έργο Ο Αννίβας προ των πυλών, από το οποίο αναμφισβητήτως επηρεάσθη ο συγγραφέας της Θεοδώρας, αλλά μία τάσις εξευτελισμού του προσώπου, από του αυτοκράτορος μέχρι του τελευταίου πατρικίου. Ένα έργο ιστορικού περιεχομένου δημιουργεί υποχρεώσεις για τον συγγραφέα του, μία από τις οποίες είναι το αντίκρουσμα των γεγονότων με κάποιαν δόσιν ακριβείας ιστορικής. Η Αυτοκράτειρα Θεοδώρα είναι έργο αυθαιρέτως συλληφθέν, που αν αντικαταστήση κανείς σ' αυτό τα ονόματα Ιουστίνος, Ευφημία, Ιουστινιανός, Θεοδώρα, με άλλα, σύγχρονα ονόματα, θα μπορούσε κάλλιστα μ' ελάχιστες, ελαχιστότατες αλλαγές, να παιζότανε για σύγχρονο έργο. Το έργο —το επαναλαμβάνω— δεν στερείται προτερημάτων. Υπάρχουν σκηναί, όπως αυτές που προανέφερα, που εμφανίζουν τον συγγραφέα γνώστην της σκηνης και άτοχον ταλάντου. Τα υπάρχοντα όμως αντίθετα [...δυσανάγνωστο] και σκηναί, που φέρνουν χαλάρωσιν στο όλο έργο, κυριώτερη δε απ' αυτές είναι το τέλος της τρίτης πράξεως, που ατονεί από την άποψιν δράσεως και ενδιαφέροντος, σε σημείο που να κουράζη τον αναγνώστην, άρα και τον ακροατήν. Το έργο, αν γραφή εκ νέου, δεδομένου ότι ο σκελετός του είναι αρκετά καλός, θα μπορούσε να σημειώσει μεγάλην επιτυχίαν παιζόμενον εις το ελεύθερον θέατρον. Και λέγω ελεύθερον θέατρον διότι στο Εθνικόν δεν θα ήτο επιτετραμμένον, λόγω της αποστολής του, να συμβάλη εις την διακωμώδησιν μίας εποχής και προσώπων που αποτελούν από τους μεγάλους σταθμούς της ιστορίας του ελληνικού έθνους. Θ.Σ.» Μετά την ανάγνωση του έργου η Επιτροπή αποφασίζει να κληθεί ο συγγραφέας για να του υποδειχθεί μια ριζική μεταβολή την οποία πρέπει να επιφέρει σ' αυτό ώστε να καταστεί δυνατή η από σκηνης του Εθνικού διδασκαλία του.¹⁰ Φαίνεται πως άρεσε στους υπόλοιπους παρότι η εισήγηση δεν είναι θετική. Κατόπιν προσκλήσεως της καλλιτεχνικής επιτροπής προσήλθε ο Φωτιάδης και

Φεβρ. 1935. Τα πρακτικά του Εθνικού Θεάτρου είτε δεν έχουν σελιδαρίθμηση είτε οι συνεδρίες αρχίζουν από σ. 1, συνεπώς αναφέρονται εδώ οι ημερομηνίες.

¹⁰ Πρακτικά, ό.π., 25 Φεβρ. 1935.

του ανακοινώθηκαν οι «αποφασισθείσες δια το έργον μεταρρυθμίσεις ώστε να καταστή δυνατή η διδασκαλία του». Ο Φωτιάδης δέχτηκε τις απόψεις της Επιτροπής και παρέλαβε το έργο του για να επιφέρει τις υποδειχθείσες υπό της καλλιτεχνικής επιτροπής διορθώσεις.¹¹ Φαίνεται πως πραγματικά θα παιζόταν στην χειμερινή σεζόν 1935-36, καθόσον ο ίδιος ο Γρυπάρης, διευθυντής τότε του Εθνικού, το ανακοίνωσε στον συγγραφέα. Άλλαξε όμως η πολιτική κατάσταση (δικτατορία Μεταξά) και δεν ανέβηκε. Κατόπιν θέλησε να το ανεβάσει ο θίασος Κοτοπούλη, αλλά απαγορεύτηκε. Μεσολάβησε η Κατοχή και ο Φωτιάδης το άφησε σε φιλικό του σπίτι για τέσσερα χρόνια.¹²

Ο δραματικός χρόνος είναι γύρω στο 522, όπου χρονολογείται περίπου η γνωριμία του Ιουστινιανού και της Θεοδώρας. Στο έργο ο Ιουστινιανός, χαϊδεμένο παιδί του θείου του, αυτοκράτορα Ιουστίνου και της γυναίκας του Ευφημίας, πλήττει αφόρητα και σχεδόν πάσχει από spleen, σαν ρομαντικός ήρωας. Καμιά γυναίκα δεν του αρέσει. Μια φίλη της Ευφημίας φέρνει στο παλάτι τη θεατρίνα Θεοδώρα, διάσημη στο θέατρο και περιώνυμη πόρνη. Η Θεοδώρα εμφανίζεται, φέρεται με αναίδεια και θράσος, αλλά παράλληλα είναι πνευματώδης, ρεαλίστρια και ειλικρινής συν ικανότατη στο ερωτικό παιχνίδι, τόσο στο φλερτ, όσο και —εικάζουμε— στα θέματα ουσίας, που όμως δεν θίγονται ανοιχτά. Τη διώχνουν από το παλάτι και ο Ιουστινιανός την ακολουθεί στο ταπεινό σπιτάκι της όπου και εγκαθίσταται. Ο Ιουστίνος απειλεί να τον αποκληρώσει, στέλνει αξιωματούχους να τον καταφέρουν να επιστρέψει. Εκεί συναντούν τους θεατρίνους φίλους της Θεοδώρας, οι οποίοι, καθώς η πραγματικότητα ξεπερνά κάθε φαντασία, τους περνούν για συναδέλφους, που, όπως θα έλεγε ο Αλέξης Μινωτής «δεν μοιάζουν στους ρόλους τους». Έρχεται επίσης η Ευφημία και συγκρούεται με τη θρασυτάτη μητέρα της Θεοδώρας, τελικά εμφανίζεται και ο ίδιος ο Ιουστίνος. Αυτόν όμως η Θεοδώρα τον τυλίγει στο μικρό της δαχτυλάκι: παίζει με τις προλήψεις του και την αμάθειά του και ταυτόχρονα εφαρμόζει μια διακριτική ερωτική πρόκληση, ώσπου ο ίδιος ο Ιουστίνος απαιτεί από τον Ιουστινιανό να την παντρευτεί. Την χρίζει επί τόπου πατρικία, και αναγγέλλουν τα χαρμόσυνα νέα στον λαό, ο οποίος βέβαια θα κληθεί να πληρώσει τις μεγαλόπρεπες τελετές.

Όταν παίχτηκε, το 1945, από τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, οι παραστάσεις κράτησαν περίπου μία εβδομάδα. Καθώς ο Φωτιάδης είναι γνωστός συγγραφέας, κινεί το ενδιαφέρον. Ο εταιρικός θίασος

¹¹ Ό.π., 11 Μαρτ. 1935.

¹² Φωτιάδης, «Ένα πρόβλημα», ό.π., σ. 1-2.

Ενωμένοι Καλλιτέχνες, αποτελούμενος από καλλιτέχνες αριστερών φρονημάτων την εποχή εκείνη όχι απλώς της πολιτικής πόλωσης αλλά της ακραίας όξυνσης, αποφάσισε να ανεβάσει τη Θεοδώρα, καθόσον συνδυάζει την πρωτοτυπία του ιστορικού έργου ως κωμωδίας με μηνύματα φιλολαϊκά. Άλλωστε το βασικό θεατρικό αίτημα της εποχής, ακόμα και από καλλιτέχνες μη αριστερών φρονημάτων, είναι ότι το νέο μεταπολεμικό θέατρο πρέπει να είναι θέατρο του λαού και για τον λαό.¹³ Η σκηνοθεσία ήταν του Γιαννούλη Σαραντίδη, σκηνικά–κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου, που κάνει την πρώτη απόπειρά του ως σκηνογράφος με αρκετή επιτυχία, παρά τα μάλλον πενιχρά οικονομικά του θιάσου. Τη Θεοδώρα έπαιξε η Μιράντα, τον Ιουστινιανό ο Δημήτρης Βεάκης, τον Ιουστίνο ο Αιμίλιος Βεάκης, την Ευφημία η Τζόλυ Γαρμπή, την Αντωνίνα η Σμάρω Στεφανίδου, τον Έπαρχο Νικόβουλο ο Γιώργος Γληνός, τον Μάγιστρο ο Θάνος Κεδράκας, τον Στρατηγό ο Θεόδωρος Μορίδης και άλλοι καλοί ηθοποιοί, ανάμεσα στους οποίους είναι ο Αντώνης Γιαννίδης και ο Τίτος Βανδής.

Μια απόλυτα εξυμνητική αν όχι και αδόκιμη κριτική έγραψε ο Θράσος Καστανάκης. Θεωρεί το έργο απολύτως επιτυχημένο τόσο καλλιτεχνικά όσο και στην αποδοχή του κοινού, μην αμφιβάλλοντας ότι όσοι δεν διασκεδάζουν και δεν το απολαμβάνουν είναι εκ φύσεως ανικανοποίητοι («αγέλαστοι, κατσούφηδες, νευρασθενικοί, με αισθητικές απόψεις από πριν και ριζωμένες μέσα τους [...], πικροί και σοφοί βερέμηδες...»). Το κοινό είναι εξυπνότερο, καθότι πηγαίνει στο θέατρο για να δει κάτι που να αφορά τη ζωή του και ταυτόχρονα να την ξεπερνά, απολαμβάνει και χειροκροτεί. Δεν θυμάται να έχει χρησιμοποιηθεί το καταπληκτικό ιστορικό πρόσωπο της Θεοδώρας σατιρικά. Απογυμνωμένη από τον θρύλο, και έξω από τα πλαίσια της τραγωδίας όπου την είχαν καθηλώσει έως τώρα οι συγγραφείς, σαγηνεύει σαν ζωντανή ύπαρξη, καθημερινή, γεμάτη νιάτα και κάπως τρελές φιλοδοξίες, έρωτα, πονηριά και συγχρόνως γεμάτη («ξέχειλη») από μια λαϊκή αξιοπρέπεια που στερούνται πολλές άλλες ατσαλάκωτες αυτοκρατορικές Θεοδώρας. Η αξία του Φωτιάδη έγκειται στο ότι δίνει μια βυζαντινή αυτοκρατορική «εντρίγχα» χωρίς τη «θανατερή πορφύρα» της ιστορίας. Τα συνεχή ευρήματα ζωντανεύουν το έργο και κατακτούν το κοινό, ταυτόχρονα ανήκοντας στην υψηλότερη θεατρική παράδοση. Αποτελεί γεγονός της θεατρικής ζωής μας και δημιουργεί υποχρεώσεις

¹³ Βλ. Πετράκου, «Από τον εμφύλιο στη δικτατορία, για ένα θέατρο του λαού», *Αφήγημα και αφηγήσεις: Έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2018, σ. 175-504.

στον Φωτιάδη εφεξής.¹⁴ Ο Άλκης Θρύλος κράτησε τη δέουσα κριτική απόσταση, παραμερίζοντας τις πολιτικές διαφορές, κάτι όχι ιδιαίτερα εύκολο στους δύσκολους αυτούς καιρούς. «Η Θεοδώρα δεν αποβλέπει —γίνεται φανερό σε διάφορα σημεία— να είναι μια απλή κωμωδία, ένα σκηνικό παιχνίδι που μόνο θα διασκεδάσει. Ουσιαστικό της νόημα είναι η σάτιρα, η σάτιρα της απολυταρχίας που εξασκούσαν οι αυτοκράτορες στο Βυζάντιο, και μέσον αυτής γενικά της μοναρχίας. Το νόημα αυτό διακρίνεται, δεν μεταδίνεται. [...] Η ιδέα της μοναρχίας έχει χρεοκοπήσει στη συνείδηση όλων· η σάτιρά της, κατά συνέπεια, ακριβώς επειδή γίνεται πάρα πολύ εύκολα, χωρίς συζήτηση και αντίρρηση, παραδεχτή απ' όλους, έχασε τη μαχητικότητά της, τη δυνατότητα να προκαλεί ηλεκτρισμένους ερεθισμούς, τους οποίους οφείλει η σάτιρα να διεγείρει για να δικαιωθεί. Η Θεοδώρα δεν ξυπνά γόνιμες σκέψεις στο θεατή, δεν έχει προέκταση προς το μέλλον. Αποκαλύπτει τουλάχιστον, έστω και στατικά, τα τρωτά ενός ξεπερασμένου θεσμού, μεταφέρει μέσα σε μιαν εποχή; Ούτε αυτό. Ο κ. Φωτιάδης αγνοεί πάρα πολύ συστηματικά τα κύρια αποδειγμένα και γενικά παραδεγμένα στοιχεία της Βυζαντινής Ιστορίας [...] Το έργο γίνεται μια φαντασία, ένα σκηνικό παιχνίδι. Στο είδος αυτό ο κ. Φωτιάδης σημείωσε μια εξαιρετική επιτυχία. Το έργο είναι μαζί μια αποτυχία και μια επιτυχία. Η Θεοδώρα, η οποία, μόνο με τη γοητεία της, την τσαχπινιά της, την εξυπνάδα της, με τη συμπαθητικότητα της, μόνο και μόνο γιατί αγαπά τον Ιουστινιανό, καταχτά το θρόνο και όλους όσους την πλησιάζουν, ακόμα και τον, στην αρχή, εχθρικότατα προδιατεθειμένο απέναντί της Ιουστίνο, είναι ένα πλάσμα απλουστευμένο (που δεν έχει παρά πολύ μακρινή συγγένεια με το πραγματικό πολυσύνθετο πρότυπό της) αλλά ζωηρότατο· απ' όλο της το είναι αναβλύζει κέφι και μπρίο. Μερικά πρόσωπα της κωμωδίας είναι πολύ πιο αγνά σκίτσαρισμένα, αλλά πλάι της μητέρα της, αν και οι γραμμές με τις οποίες ζωγραφίζεται είναι κάποτε υπερβολικά ωμές και χοντρές, είναι κι αυτή ένας ολοκληρωμένος τύπος. Όλη η κωμωδία, η οποία είναι και πολύ επιδέξια, αριστοτεχνικά χτισμένη, η οποία ξετυλίγεται μ' έναν γοργότατο ρυθμό, της οποίας ο διάλογος είναι αδιάπτωτα έξυπνος και λαμπρός και χυμένος σ' ένα ύφος λογοτεχνικό, αναδίνει άφθονο χυμό φαιδρότητας και μία σκηνή είναι εντελώς ξεχωριστή, περιφημη: η σκηνή όπου οι μίμοι εκλαμβάνουν τους Βυζαντινούς για συναδέρφους τους και κατακρίνουν το “αφύσικο” παίξιμό τους, θα τιμούσε

¹⁴ Θ. Καστανάκης, «Θέατρο Λυρικό, η Θεοδώρα του Δημ. Φωτιάδη», *Ελεύθερα Γράμματα*, 7 Σεπτ. 1945, σ. 14. Υπενθυμίζεται πως ο Φωτιάδης είναι ο διευθυντής του περιοδικού.

και τον πιο αναγνωρισμένο και διάσημο συγγραφέα. Ο κ. Φωτιάδης έχει πολύ ανεπτυγμένο το αίσθημα του θεάτρου. Η κωμωδία του δεν πλουτίζει τη σκέψη μας και τον εσωτερικό μας κόσμο, αλλά, ενόσω την παρακολουθούμε, ο εξαιρετος τρόπος με τον οποίο εναρμονίζονται τα στοιχεία του παιχνιδιού με τα στοιχεία της φάρσας [...] με την καλύτερη σημασία της λέξης, διασκεδάζουμε. Η ερμηνεία υπήρξε δυστυχώς άιση...». Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών δεν σχηματίστηκε από επιλογή αλλά από ηθοποιούς με κοινή πολιτική ιδεολογία. Άλλοι είναι ταλαντούχοι και άλλοι «σκάρτοι», αλλά η ομάδα πρέπει και σ' αυτούς να αναθέτει ρόλους που θα μπορούσαν άλλοι να τους υποδυθούν αρτιότερα. Το σύνολο ήταν πολύ ικανοποιητικό, αρμονικά ρυθμισμένο από τον σκηνοθέτη Γιαννούλη Σαραντίδη, έξοχες οι δημιουργίες της Μιράντας (Θεοδώρα) και της Σμαράγδας Στεφανίδου (μητέρα της), ομοίως των Βεάκη και Γιαννίδη. Οι δημιουργίες τους αυτές αποτελούν κορυφαίο σταθμό της πάντα λαμπρής σταδιοδρομίας τους. Υπήρξαν και οι παραφωνίες, με αδύναμες ερμηνείες. Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου, εμπνευσμένα από τις βυζαντινές εικόνες, ήταν ωστόσο προσωπική σύνθεση, εναρμονισμένη με το πνεύμα του έργου, με πλούσια, ζωηρά, παρδαλά αλλά καλαίσθητα χρώματα. Σκορπούσαν σπάταλα φαιδρότητα και συνέτειναν στην τέρψη που πρόσφερε η παράσταση.¹⁵ Ο Ροδάς εκτιμά ότι ο Φωτιάδης, από το πρώτο έργο του *Μάνια Βιτρόβα*,¹⁶ προόδευσε πολύ. «Με τη Θεοδώρα έστησε ένα λαμπρό καλλιτεχνικό οικοδόμημα με εξαιρετική εξυπνάδα και χαρακτηριστικούς τύπους, που δίνουν την εύθυμη εποχή του Βυζαντίου, μια εποχή, ή μάλλον πολλές εποχές, με πλούσια και ανεξάντλητα θέματα τόσο για τον μυθιστοριογράφο όσο και για τον θεατρικό συγγραφέα, δραματικό ή σατυρικό. Η ωραιότερη σκηνή της κωμωδίας είναι στη δεύτερη πράξι, όπου έρχονται στο σπίτι της Θεοδώρας οι “θεατρίνοι”, οι συνάδελφοί της, και βρίσκονται απέναντι των αξιωματούχων του αυτοκράτορα, που τους νομίζουν και αυτούς θεατρίνους. Αλλά, δυστυχώς, στα θεμέλια του λαμπρού αυτού οικοδομήματος, ετοποθέτησε και μια ... νάρκη που έγινε φανερή στη δεύτερη πράξι και ανετίναξε ολόκληρο το θεατρικό οικοδόμημα στον αέρα, το μετάβαλε σε ερείπια, το κατέστησε θλιβερό θέαμα και το απεμάκρυνε από κάθε νόημα τέχνης. Και η “νάρκη” είναι η μητέρα της Θεοδώρας, Αντωνίνα. Ο κ. Φωτιάδης έσπρωξε τον τύπο

¹⁵ Άλκης Θρύλος, «Δημ. Φωτιάδη, Θεοδώρα», *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Δ', 1945-1948, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1978, σ. 99-103 (από *Νέα Εστία*).

¹⁶ Που δεν το θυμάται καλά εντούτοις, γιατί το γράφει *Μίνα Βιτρόβα*.

της μητέρας και πέρα από τη φάρσα. Της έδωσε ένα ασυγκράτητο πληθωρικό και βάνουσο κωμικό τόνο που εξηφάνισε όλες τις προηγούμενες λεπτότητες και σατυρικές καλές εντυπώσεις. Ενεφανίσθη ότι προέρχεται από την Προύσα, κατάφορτη από διάφορα κοσμήματα, ενώ θύμιζε γυναίκα από τα Χιώτικα και το Μπασμπαχανέ¹⁷ της Σμύρνης. Αφόρητη σε επαναλήψεις και ιδιαίτερα με τη φλύαρη μυθολογία της μοίρας. Ένα χυδαίο “κατασκευάσμα”, κουραστικό και αντικαλλιτεχνικό. Τύπος για τα εντελώς κατώτερα λαϊκά γούστα. Προφανώς ο κ. Φωτιάδης παρεσύρθη από την σατυρική διάθεσί του, από μια κακώς εννοούμενη εκλαίκευσι του τύπου, και έπληξε ανεπανόρθωτα την θεατρική δημιουργία του. Η “αληθινή τέχνη” που μας υπεσχέθη ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών παρέμεινε σ’ αυτή την περίπτωση της Θεοδώρας γράμμα χωρίς περιεχόμενο. Και είναι θλιβερό γιατί ο θίασος εμόχθησε για να παρουσιάση την ελληνική κωμωδία όσο μπορούσε περισσότερο άρτια καλλιτεχνικά». ¹⁸ «Το έργο του κ. Φωτιάδη είναι άσχετο με την ιστορία, δηλαδή δεν έχει ως σκοπό να ανασυνθέση έστω και με τα κωμικά χαρακτηριστικά τη ζωή της κόρης του Ακάχιου [...] ο συγγραφέας είναι ένας πνευματικός άνθρωπος με μεγάλες και εύλογες συμπάθειες στο ελληνικό κοινό. Το είδαμε, το αισθανθήκαμε μάλιστα στην πρεμιέρα. [...] Η κωμωδία έχει ασφαλώς χιούμορ, έχει και αυτό που λέμε φανταιζί αλλά όλα τραβηγμένα, παρατραβηγμένα μάλιστα. Η υπερβολική χρήση του αναχρονισμού ως στοιχείο ζωηρότερης κωμικής εντύπωσης έχει βγάλει όλο το έργο από το ιστορικό του πλαίσιο. Ο συγγραφέας λέει βέβαια στο πρόγραμμα ότι δεν ζητά να ζωντανέψη την ιστορία της Θεοδώρας αλλά να κάμη θέατρο, πράμα που είναι και σωστό και δικαίωμα του. Αλλά εδώ παραμπαινόντας στο δράμα της φάρσας σπάζει ολωσδιόλου το ιστορικό στήριγμα της κωμωδίας που είναι ωστόσο απολύτως αναγκαίο για να δημιουργηθή η καλλιτεχνική εντύπωση. Λίγο λίγο εφύγαμε από το Βυζάντιο του βου αιώνα και πήγαμε στα Μορτάκια¹⁹ της Σμύρνης και στο Μπασμπαχανέ. Ο Ιουστινιανός είναι ένα είδος ... γιαβουκλού²⁰ της Θεοδώρας όπως είναι η Θεοδώρα ... γιαβουκλού του Ιουστινιανού. Αλλά και ο Ιουστινιανός και η Θεοδώρα, ανεξάρτητα από το πώς θα τους χρησιμοποιήση ο συγγραφέας, είναι συγκεκριμένα πρόσωπα, τοποθετημένα σε μια συγκεκριμένη εποχή, που άμα τα βγάλετε ολωσδιόλου πάει, εχάθηκε ο τόνος τους. Έτσι η κωμωδία του κ.

¹⁷ Λαϊκή συνοικία της Σμύρνης.

¹⁸ Μ. Ροδάς, «Θεοδώρα», εφημ. *Το Βήμα*, 1 Σεπ. 1945.

¹⁹ Ομοίως λαϊκή συνοικία της Σμύρνης.

²⁰ Εραστής, αγαπητικός και αναλόγως στο θηλυκό.

Φωτιάδη δεν νομίζουμε πως επραγματοποιήθη. Έχει βέβαια ένα κέφι και μαζί μ' αυτό μια γραφικότητα, αλλά δεν πηγαίνει παραπέρα. Ή μάλλον πηγαίνοντας παραπέρα πέφτει σ' αυτή τη φοβερή περιοχή που ονομάζεται ευκολία [...]. Ενώ εκεί που γίνεται αληθινό θέατρο, όπως είνε η σκηνή με τους μίμους και με τους αυλικούς, βλέπετε αμέσως το έργο ν' ανεβαίνει. Όσον αφορά την πολιτική σάτυρα που δημιουργείται από τη φανταχτερή αντιπαραβολή του ασήμαντου αυτοκρατορικού περιβάλλοντος με τους ζωντανούς λαϊκούς τύπους, με τη Θεοδώρα προπάντων που συμβολίζει τη λαϊκή προέλευσι, έχει περισσότερο απ' όσο θάπρεπε φραστικό²¹ στοιχείο». Όπως όλες οι παραστάσεις του θιάσου, και αυτή ήταν επιμελημένη.²² Ο Τερζάκης το θεώρησε καθαρά πολιτική σάτιρα, ενώ τα ιστορικά συμφραζόμενα «απλό ενδόσιμο». Το ότι δεν αποσκοπεί ο συγγραφέας στην αναπαράσταση μιας εποχής είτε στην έμμεση κριτική της είναι εμφανές από την έλλειψη μέριμνας για ιστορική αληθοφάνεια. Στο έργο η νίκη της Θεοδώρας παρουσιάζεται άκοπη, καθόσον ο Ιουστινιανός είναι ένα «μαμόθρεπτο» καλής οικογενείας και ο Ιουστίνος σαν παθολογικός ηλίθιος. Κυριαρχεί ένας τόνος υπεραπλούστευσης. Ο Φωτιάδης έχει αναμφισβήτητη ικανότητα να συλλαμβάνει κωμικές καταστάσεις, να οικοδομεί θεατρικές σκηνές και να δίνει χρώμα και γεύση στους λαϊκούς τύπους. Οι σκηνές που περιλαμβάνουν τους τελευταίους είναι οι καλύτερες, με κορυφαία τη σκηνή μεταξύ αυλικών και θεατρικών. Πάντως έχει τη γνώμη ότι θα πετύχαινε καλύτερα το στόχο του αν κρατούσε ψηλότερα το επίπεδο: δεν διακωμωδεί τα πρόσωπα της κωμωδίας του, τα διαπομπεύει. Η υπερβολή είναι μεν στοιχείο της σάτιρας, αλλά αφαιρώντας τους κάθε στοιχείο ανθρώπινης υπόστασης τα εξουδετερώνει καλλιτεχνικά και αστοχεί. Η ειρωνεία είναι δραστικότερο όπλο από τη βρισιά και η Θεοδώρα θα κέρδιζε σημαντικά αν δεν ήταν τόσο χοντροκομμένη. Η παράσταση στάθηκε συνεπής στο ύφος του έργου, οι ηθοποιοί ήταν αρκετά καλοί, πλην της Μιράντας που ήταν εκτός ρόλου.²³ Ο Λ. Σάββας κατατάσσει τον Φωτιάδη σε μια σειρά δημιουργών που αρχίζει από τον Αριστοφάνη, περνάει από Σαίξπηρ, Σίλλερ, ρομαντικούς και καταλήγει στη λαϊκή τέχνη «μας», τον Καραγκιόζη, που παρουσιάζει τον Μεγαλέξανδρο να πολεμά τους Τούρκους. Η ιστορική ακρίβεια ουδέποτε υπήρξε ζητούμενο. Ο Φωτιάδης μαζί με τον Καραγκιόζη πήρε στοιχεία και από την επιθεώρηση και μάλιστα στην πιο λαϊκή μορφή της και αυτά είναι τα βασικά στοιχεία της λαϊκής

²¹ Sic, εντούτοις μάλλον είναι τυπογραφικό λάθος και εννοεί φαρσικό.

²² Θεατρικός, «Η Θεοδώρα», εφημ. *Τα Νέα*, 31 Αυγ. 1945.

²³ Άγγελος Τερζάκης, «Θεοδώρα», εφημ. *Καθημερινά Νέα*, 30 Αυγ. 1945.

ζωντάνιας του έργου. Ωστόσο υπάρχει και η συμβολή του διανοούμενου, κι αυτή είναι που χαλάει τη συνταγή: δεν είναι οργανικά δεμένη με το σύνολο και ενώ η σάτιρα είναι ατόφια λαϊκή, το χιούμορ είτε φαίνεται ανούσιο είτε περνά απαρατήρητο. Ο Ιουστίνος του Φωτιάδη είναι παραπλήσιος τύπος με τον Οβούζιο (Ubu) του Ζαρού, όχι όμως εγκεφαλικός όπως εκείνος, αλλά με ζωικό χυμό από τη λαϊκή παράδοση. Ο Βεάκης το διαισθάνθηκε και η δημιουργία του πρέπει να γίνει σταθμός στους ερευνητές της θεατρικής τέχνης ώστε να την προωθήσουν στα αχνάρια της τέχνης του λαού. Αντίθετα η αχρείαστη ρομαντική διάθεση που ο συγγραφέας προσέδωσε στη Θεοδώρα σε βάση συνηθισμένης κωμωδίας αποτέλεσε εμπόδιο στην ερμηνεία της Μιράντας.²⁴ Ο Σκουλούδης επισημαίνει ότι η Θεοδώρα ανήκει στα έργα που λόγω καλής ποιότητας και φιλελεύθερου περιεχομένου γράφτηκαν δέκα χρόνια πριν, τώρα όμως παίρνουν το βάφτισμα της σκηνής και πρέπει να θεωρηθεί ως μια από τις πολλές νίκες της εποχής μας. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του είναι ότι τον συγγραφέα δεν απασχόλησε η τρικυμισμένη πολιτική ιστορία της αυτοκρατορίας πρώην πόρνης. Τα ιδιαίτερα διδάγματα είναι ότι μια έξυπνη πόρνη μπορεί να «καβαλήσει» έναν αυτοκρατορικό θρόνο και ένας οποιοσδήποτε θρόνος δεν διαφέρει καθόλου από μια οποιαδήποτε καρέκλα, αν αφαιρεθεί η χρυσοστόλιστη μάσκα που ξεγελά τους άθλιους υπηκόους. Μια τέτοια πρόθεση οδηγεί στη σάτιρα και το προϊόν είναι μια βυζαντινή κωμωδία αντί το συνηθισμένο, βυζαντινή τραγωδία. Ο Φωτιάδης πέτυχε απόλυτα στην πρωτότυπη αυτή προσπάθειά του. Η ίντριγκα των δύο λαϊκών γυναικών να τυλίξουν τους αυτοκράτορες και «να βάλουν στο χέρι» τον θρόνο, είναι πλούσια σε χάρη και η όλη δραματουργική προσπάθεια κυλά σταθερά και αβίαστα προς τον σκοπό της. Η σκηνή της β' πράξης με τους θεατρίνους όπου η ζωή μπλέκεται με το θέατρο για να αποδείξει σαν κακό θέατρο την φευτική ζωή, είναι η καλύτερη στιγμή του Φωτιάδη, σπάνια και ευτυχισμένη θεατρική κατάσταση. Ελάττωμα είναι η «κερατσίστικη» πεζότητα στον λόγο της αυτοκρατορικής οικογένειας. Ο Βεάκης το αντιστάθμισε εναλλάσσοντας ανάλογα με τα λόγια, μπουφόνικο και ρητορικό ύφος. Η Μιράντα ήταν η ιδεωδέστερη Θεοδώρα.²⁵ Υπήρξε και μια πολύ αυστηρή κριτική με πολιτική υποδήλωση: «... το έργο είναι κατηχητικό και εννοεί να επιβάλει άμεσα και βίαια τη θεωρία του στη σκέψη. Κατηγορήθηκε από την

²⁴ Λ. Σάββας (Γιώργος Σεβαστίκογλου), «Δ. Φωτιάδη, Θεοδώρα», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 2 Σεπτ. 1945.

²⁵ Μ. Σκ.(ουλούδης), «Δ. Φωτιάδη, Θεοδώρα», εφημ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 1 Σεπτ. 1945.

κριτική ότι παρατραβάει τη σάτιρα. Μακάρι να ήταν έτσι. Αν υπήρχε απόλυτη ενότητα στις διαστάσεις της καρικατούρας —χωρίς αγοραίους λυρισμούς για τριαντάφυλλα και ακρογιαλιές του Βοσπόρου— αν φτάναμε στο απόλυτο αποτέλεσμα του Καραγκιόζη, θα γλεντούσαμε την εξάισια αυτή λαϊκή γεύση. Μα η Θεοδώρα μένει ένα ρηχό διανοητικό κατασκευάσμα, παρά τα ανατολίτικα καρυκεύματά της. Προθέσεις αναμφισβήτητα σοβαρές, στην πιο απαιτητική μάλιστα περιοχή της τέχνης. Ζωντανία στον διάλογο που την αδικούσαν μακρόσυρτες “τιράντες”. Θεατρικά ευρήματα ο λόγος του Ιουστίνου, οι Βυζαντινοί άρχοντες που συγγραφέας, σκηνοθέτης και υποκριτές εσχεδίασαν εύστοχα. Συναρπαστική επικαιρότητα. Αλλά υπάρχει και η αισθητική άποψη και η Θεοδώρα εκεί δεν αντέχει».²⁶

Δέκα χρόνια αργότερα (1955) η Θεοδώρα παίχτηκε στην Κύπρο από τον Καλλιτεχνικό Όμιλο της Ομόνοιας, μάλλον με επιτυχία. Χαιρετίστηκε ως σοβαρό έργο που στοχεύει στην ψυχαγωγία αλλά και στην καλλιτεχνική διάπλαση του κοινού, και τέτοια έργα σπανίζουν στην Κύπρο. Υπήρξε «φρόνιμη και ζηλευτά φροντισμένη καλλιτεχνική εκδήλωση», παράδειγμα προς άλλα σωματεία και πνευματικά ιδρύματα. Άρεσε στο θεατρόφιλο κοινό της Λευκωσίας, που πρόσμενε με μεγάλο ενδιαφέρον να παρακολουθήσει το έργο ενός διάσημου έλληνα λογοτέχνη, του Δ. Φωτιάδη, και η Θεοδώρα του θεωρήθηκε ως μια από τις καλύτερες σατιρικές κωμωδίες που γνώρισε το σύγχρονο θεατρικό ρεπερτόριο. Εντούτοις είναι έργο ιστορικό και η υπόθεση βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και πρόσωπα. Η επιλογή αυτή του Ομίλου υπήρξε τολμηρή αναμφισβήτητα.²⁷

Ο Φωτιάδης το θεωρεί ως το καλύτερο θεατρικό έργο του. Δηλώνει πως η πρόθεσή του δεν ήταν να κάνει ιστορία αλλά μια έμμεση σάτιρα της βασιλείας. Για το πώς η κόρη ενός αρχουδιάρη, που ξεκίνησε τη ζωή της προσφέροντας το κορμί της στην Κωνσταντινούπολη, στην Τριπολίτιδα της Αφρικής, στην Αίγυπτο και στη Μικρασία, κατόρθωσε να στεφθεί αυτοκράτειρα.²⁸ Οι προηγηθείσες θεατρικές Θεοδώρες, από τις οποίες, όπως είδαμε διάβασε του Κλέωνος Ραγκαβή και του Σαρντού, όπως τα περισσότερα ή μάλλον όλα τα βυζαντινά δράματα, ήταν γραμμένες σε σοβαρό και διδακτικό ύφος, αναδεικνύοντας το βασικό

²⁶ Βάσος Α. Βασιλείου, στ. «Αθηναϊκά θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Οκτώβριος 1945, σ. 11.

²⁷ Γ. Φίλης, «Η Θεοδώρα. Κωμωδία του Δ. Φωτιάδη. Καλλιτεχνικός Όμιλος Ομόνοιας», *Νέος Δημοκράτης* (κυπριακή εφημερίδα), 14 Ιουλ. 1955. Ο θίασος είναι ερασιτεχνικός (αναφέρεται στο άρθρο).

²⁸ Δ. Φωτιάδης, *Ενθυμήματα*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 312.

μήνυμα της Μεγάλης Ιδέας και το θέμα της συνέχειας της ελληνικής ιστορίας μέσω του Βυζαντίου. Σύμφωνα με το Θόδωρο Χατζηπανταζή, στη Θεοδώρα του Φωτιάδη αναπτύσσεται η ιδέα ότι το Βυζάντιο, κατά τη θεωρία του Σπυριδώνος Ζαμπέλιου, εξελληνίσθηκε μέσα από το ελληνικό λαϊκό στοιχείο, εκπροσωπούμενο από το θεατρικό πρόσωπο Θεοδώρα.²⁹ Ο μελετητής δεν έχει υπόψη του το κείμενο της Θεοδώρας του Φωτιάδη παρά μόνο εμμέσως.³⁰ Όπως είναι γνωστό, οι αριστεροί ιστορικοί δεν έχουν σε ιδιαίτερη υπόληψη τη Μεγάλη Ιδέα, ούτε ενδιαφέρονται ιδιαίτερα και μάλιστα στην όψιμη αυτή εποχή για το ζήτημα της ελληνικότητας, εγγενούς ή προϋούσας, του Βυζαντίου.³¹ Ο Άλκης Θρύλος, κρίνοντας από την εποχή της παράστασης μπορεί να γράφει «Η ιδέα της μοναρχίας έχει χρεοκοπήσει στη συνείδηση όλων»,³² εντούτοις τόσο η συγγραφή όσο και η πρώτη παράσταση, ίσως όχι συμπτωματικά, πραγματοποιήθηκαν την εποχή που δεν υπήρχε βασιλεία, αλλά επρόκειτο σύντομα να γίνει δημοψήφισμα για την επαναφορά της (3 Νοεμ. 1935, 1η Σεπτ. 1946). Και τα δύο δημοψηφίσματα ήταν θετικά ως προς τον βασιλικό θεσμό, επίσης αμφοτέρω αμφιβόλου γνησιότητας, πάντως τον επανέφεραν. Ο Λυγίζος εντοπίζει το νόημα της κωμωδίας στη θέση του συγγραφέα, από όπου, με θέσεις και αντιθέσεις πηγάζει η σάτιρα.

²⁹ Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006. Ο Ζαμπέλιος, αφού δηλώσει ότι τον ελληνισμό «Τον βλέπεις εις την Ιωνίαν, τον ακολουθείς εις Αθήνας, εις Αλεξάνδρειαν, εις Κωνσταντινούπολιν» (σ. 13), αναπτύσσει το θέμα του ανταγωνισμού ανάμεσα στον ρωμαϊσμό και τον ελληνισμό του Βυζαντίου (συμπερασματικά περιγράφει τον βαθμιαίο εξελληνισμό της βυζαντινής μοναρχίας, που, αν και αρχικά ήταν στοιχείο του «ξενισμού», βαθμιαία συμμορφώθηκε με τα εθνικά στοιχεία, την κοινή γνώμη, και τελικά απέπνευσε στην αγκαλιά του Ελληνισμού, όπου και ανήκει δικαιοδικαίως (σ. 113-115). Η αρχή έγινε επί Μεγάλου Κωνσταντίνου, σημαντική πρόοδος υπήρξε στους μέσους χρόνους (457-866), ενώ στην επόμενη περίοδο (866-1203) η δημοτική (λαϊκή) παράδοση δεν σημειώνει περισσότερη επίδραση, ενώ στην τελευταία (1203-1453) ο λαός προσπάθησε να γίνει «ηθικός κύριος της τύχης του, να κερδίσει την ελευθερίαν του και να αναγορεύση τον Ελληνισμόν εις εθνότητα ηγεμονικήν» (*Άσματα δημοτικά της Ελλάδος. Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού Ελληνισμού / Υπό Σπυριδώνος Ζαμπέλιου Λευκαδίου, Κέρκυρα 1852*).

³⁰ Από τη διδακτορική διατριβή της Γλυκερίας Καλαϊτζή (Κουκουρικού), *Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την κατοχή στον εμφύλιο (1940-1950)*, (αδημοσίευτη) διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 210-212, η οποία ομοίως αντλεί μόνο από τις κριτικές.

³¹ Ενδεικτικά και πρισματικά βλ. Δημήτρης Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός – ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Βιβλιωπωλείον της Εστίας, Αθήνα χ.χ. (1983).

³² Θρύλος, «Δημ. Φωτιάδη, Θεοδώρα», *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π.

Δεν στοχεύει να δημιουργήσει χαρακτήρες αλλά καταστάσεις τέτοιες ώστε να αντλήσει από αυτές τα επιχειρήματά του για να σατιρίσει. Πρόθεσή του είναι να στηλιτεύσει, να ειρωνευτεί, να σαρκάσει, να γελοιοποιήσει, να καυτηριάσει την ανεξέλεγκτη παντοδυναμία των ισχυρών και την ποταπότητα των αξιωματούχων. Προσπαθεί να εξυπηρετήσει την πολιτειακή και κοινωνική σκοπιμότητα και έχει σαφή θέση απέναντι στον απολυταρχισμό και την ανεξέλεγκτη εξουσία των κρατούντων.³³

Μάλλον δεν είναι η Θεοδώρα το πρόσωπο που ο συγγραφέας θέλει να απομυθοποιήσει με τη σάτιρά του, καθόσον την έχει συλλάβει, και μόνο αυτή από όλα τα θεατρικά πρόσωπα του έργου του, πιο πολυδιάστατη και διόλου γελοία. Αν και την τοποθετεί στη φάση της ενεργού σταδιοδρομίας της ως μιμάδας και πόρνης, αντίθετα από τους ιστορικούς που επιμένουν ότι την εποχή της γνωριμίας της με τον Ιουστινιανό είχε ανανήψει και κέρδιζε τα προς το ζην γνέθοντας. Την απεικονίζει ως γυναίκα με τα όλα της: όμορφη, έξυπνη, πνευματώδη, δασκάλα της σκηνικής τέχνης όπως και ο Άμλετ και μάλιστα μέσα στο πνεύμα του, που υπαγόρευε φυσικότητα στο υποκριτικό ύφος και την εκφορά του λόγου, χειριστική συνειδητά και μη, ευέλικτη στις δυσκολίες της ζωής αλλά και στην πιθανότητα — απίστευτη αν δεν ήταν ιστορικό γεγονός — να γίνει ακόμα και αυτοκράτειρα—, ευαίσθητη και καλή, γενναιόδωρη και στην ουσία γεννημένη για αυτοκράτειρα, όπως απέδειξε η μετέπειτα ιστορία της. Ο Φωτιάδης φαίνεται να την έχει λάβει υπόψη, δείχνοντας ότι η εμβρυακή πολιτική σκέψη της την ωθεί να μην παραλείψει να δείξει στους κρατούντες την εξουσία τα βάσανα του λαού, λίγο σαν τον Φίγκαρο, αλλά και τάχιστα ικανή να αρθεί στο ύψος της ηγεμονίδας, με μεγαλοπρέπεια και εν γνώσει της σημειολογίας του φαίνεσθαι και των επικοινωνιακών τακτικών, με τη σύγχρονη ορολογία. Δεν είναι όμως ιδιοτελής και αριβίστρια: φαίνεται να ερωτεύθηκε πραγματικά τον Ιουστινιανό, αν και με το αίσθημα της ανωτερότητας του θηλυκού που χρησιμοποιεί τον ισχυρότερο πόθο του αρσενικού για να το εκμεταλλευθεί. Φυσικά αν μια έμπειρη πόρνη δεν ήταν ικανή για κάτι τέτοιο θα στερείτο ένα βασικό επαγγελματικό προσόν. Εντούτοις, οι κοινωνικοί φραγμοί είναι τόσο ισχυροί ώστε ελάχιστες εταιρες, για να τις ονομάσουμε κομψότερα, αρχαίες και νέες, κατάφεραν να επανενταχθούν. Η Θεοδώρα μόνο την περηφάνια της ερωτικής υπεροχής μοιάζει να απολαμβάνει, αλλά φιλοξενεί και συντηρεί η ίδια τον εξεγεγερμένο εραστή της που τα έχει αφήσει όλα για χάρη της όχι μόνο προσωρινά αλλά είναι διατεθειμένος

³³ Μ. Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τόμ. Α', Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 209-210.

να το πράξει και οριστικά. Αυτό το τελευταίο δεν το δέχεται, ανιδιοτελής μέσα στον κυνισμό της. Δεν θέλει να του επιτρέψει να υποβαθμιστεί τόσο για χάρη της και δεν πιστεύει ότι ο ερωτάς τους θα κρατήσει στις νέες συνθήκες. Ωστόσο ο κυνισμός της είναι ανώτερης μορφής: μόλις διακρίνει το αδύνατο να γίνεται δυνατό, μετατρέπεται ακαριαία σε ηγεμονική μορφή. Ο Ιουστινιανός είναι προετοιμασμένος για αυτοκράτορας, όχι για εργαζόμενος οικογενειάρχης, αν και αυτοί ακόμα διά νόμου δεν παντρεύονταν θεατρίνες. Όλα τα υπόλοιπα θεατρικά πρόσωπα είναι στην πραγματικότητα τύποι, καρικατούρες, διακατεχόμενες από ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα. Ο Ιουστινιανός είναι τρυφηλός και ερωτόληπτος, τίποτα άλλο δεν τον απασχολεί, ούτε καν η φιλοδοξία. Η Ευφημία μια πρώην λαϊκή γυναίκα, που ζει στο ανάκτορο όπως θα ζούσε στο απλό σπίτι της, μαγειρεύοντας και αναζητώντας τρόπους να χειραγωγεί τους δύο άντρες της ζωής της. Η Υπατία μια σύμμαχος φίλη και γειτόνισσα με εξίσου ή περισσότερο στενό ορίζοντα. Η Αντωνίνα, λόγω επαγγέλματος, έχει ευρύτερη κοινωνική θεώρηση, αλλά μόνο στο θέμα του συμφέροντος (άλλωστε έχει θέματα επιβίωσης)· κατά τα άλλα είναι στενόμυαλη, πεισματάρρα και μικρόψυχη. Διαθέτει όμως και ένα χαρακτηριστικό που έχει κληροδοτήσει στη θυγατέρα της: δεν δειλιάζει και ούτε σέβεται ιδιαιτέρως την εξουσία. Είναι κυριολεκτικά αναιδής και θρασεία, ειρωνεύεται, αποπαίρνει, πεισμώνει, μαλώνει. Η Θεοδώρα έχει τις ίδιες ιδιότητες σε πιο ευφυή και εκλεπτυσμένη εκδοχή, και με αυτές κυρίως φαίνεται να γοήτευσε τον Ιουστινιανό, κουρασμένο από τα —φαινομενικά τουλάχιστον— υποτακτικά θηλυκά που τον τριγύριζαν. Ο Ιουστίνος είναι πιο ενδιαφέρων τύπος, φιλόδοξος άξεστος καραβανάς, ικανός όμως να διαχειριστεί την άνοδό του στην εξουσία και μετά να δείξει τα δόντια του, προνοητικότητας στην πρόληψη κάθε αμφισβήτησής της. Και αυτός όμως, παρά τη Realpolitik του και την πολύπλευρη γνώση του κόσμου που διαθέτει, είναι απλοϊκά προληπτικός και δεισιδαίμων: η Θεοδώρα τον τυλίγει πανεύκολα με τα παραμύθια της, αλλά και με τη θηλυκή γοητεία της, που την ενισχύει με σωματικά πλησιάσματα και άτυπη σεξουαλική πρόκληση. Την ερωτεύεται λίγο και αυτός, θέλει να την πάρει κοντά του και μαζί με τον Ιουστινιανό να τη συμβουλεύονται, τρόπον τινά να τη μοιράζονται. Δεν είναι ελέω θεού αυτοκράτορας για να μην μπορεί να αλλάξει τους δικούς του νόμους. Ένας τέτοιος διακανονισμός αθέμιτων και συγκεκριμένων ερωτικών σχέσεων, σεξουαλικών και μη, άλλωστε, δεν είναι άγνωστος μέσα σε οικογένειες, ισχυρές ή απλές. Ο Βεάκης ήταν πιο τυχερός στον γραμμένο του ρόλο, είχε διαστάσεις να βασιστεί και να προσθέσει δικά του ευρήματα. Οι υπόλοιποι, σύμφωνα με την κριτική, έκαναν ό, τι καλύτερο μπορούσαν,

αλλά δεν είχαν τα λεγόμενα «κρατήματα του ρόλου». Οι αξιωματούχοι είναι απλώς παραγεμίσματα, τύποι με τον συνηθισμένο θεατρικό τρόπο σκιαγραφημένοι: υπερφίαλοι, αρχομανείς, υποτακτικοί στην εξουσία και ασύδοτοι προς τον λαό, ανεύθυνοι, κόλακες και γελοίοι, κακέκτυπα του αυτοκράτορα. Η σάτιρα του συγγραφέα στοχεύει βέβαια τον θεσμό της βασιλείας ιστορικά στο Βυζάντιο και μετωνυμικά τον σύγχρονο, παραμονές της αποκατάστασής της όπως είδαμε. Παρουσιάζει ασήμαντα πρόσωπα δίχως ενδοιασμούς στην κατάληψη και την άσκηση της εξουσίας, δίχως πολιτικά οράματα και το αντίθετο του ενδιαφέροντος για τον λαό: περιφρόνηση. Ήταν καιρός να υπάρξει επί τέλους μια κυβέρνηση για τον λαό και καλύτερα προερχόμενη από αυτόν. Το έργο που προέκυψε ήταν μια πρωτότυπη και σοβαρή κωμωδία, που άρεσε όποτε παίχτηκε, αλλά δεν παίχτηκε πολύ. Το ότι δεν εκδόθηκε ούτε δημοσιεύτηκε δεν ήταν εμπόδιο, ο Φωτιάδης έζησε πολλά χρόνια ακόμα και προφανώς οι θίασοι θα μπορούσαν να τη ζητήσουν, έχει μείνει στις μνήμες και αναφέρεται. Είχε πάντως μια κάποια συνέχεια ως είδος, αν και όχι ως πνεύμα. Το 1947 ο Γιώργος Θεοδοκάς εξέδωσε και έδωσε για παράσταση τη δεύτερη γνωστή βυζαντινή κωμωδία, *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*. Δεν τεκμηριώνεται αν επηρεάστηκε από τη δημιουργία του *genre* μέσω της *Θεοδώρας*, καθόσον είναι πολύ διαφορετικό.³⁴ Επίσης ο θίασος που το ανέβασε για πρώτη φορά, η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, είχε την ίδια πρωταγωνίστρια, τη Μιράντα. Το *Παιχνίδι* είχε πλούσια σκηνική σταδιοδρομία και θεωρείται γενικώς ως το καλύτερο του Θεοδοκά. Εντούτοις, παρά τις επιτυχημένες δραματογραφικές δοκιμές τους στο είδος, οι δύο καλοί συγγραφείς δεν κατάφεραν να δώσουν πρότυπο και να υπάρξει συνέχεια.

³⁴ Με πληρότητα για το *Παιχνίδι*, βλ. Κ. Πετράκου, *Ο Θεοδοκάς του Θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση, Μίλητος (Εξάντας)*, Αθήνα 2017, σ. 141-189.

Κωνσταντζα Γεωργακάκη

Αρχεία πολιτικών προσώπων και θέατρο: η περίπτωση του αρχείου Κωνσταντίνου Καραμανλή

«Από το '65 ως το '67 ήταν η καλή εποχή, ήταν η εποχή που πραγματικά υπήρχε μια άνοιξη στα πολιτιστικά. Και εμείς οι αριστεροί μετείχαμε πιο πολύ από όλους, η Αριστερά ήταν κυρίαρχη στα πολιτιστικά».¹ Ο ποιητής Μανόλης Αναγνωστάκης, επηρεασμένος από τη συμμετοχή του στα δρώμενα της δεκαετίας του 1960, καταθέτει μια χρονικά εστιασμένη και ιδεολογικά φορτισμένη ερμηνεία των γεγονότων. Η ατομική μνήμη, ωστόσο, διαχειρίζεται επιλεκτικά τα γεγονότα καταλήγοντας, συχνά, σε μια προσωπική ερμηνεία τους. Η συνεκτίμηση τεκμηρίων, που διαθέτουν μεγαλύτερη ιδεολογική πολυχρωμία, θα μπορούσε να αποτυπώσει και άλλες, προγενέστερες διεργασίες, που δημιούργησαν τους όρους αυτής της «πρωτόγνωρης πολιτισμικής πνευματικής άνοιξης, καθόλου “εφήμερης” ή “χαμένης”»,² και να προτείνει τελικά ένα διαφορετικό *terminus post quem*.

Η ερευνητική πρόταση που ακολουθεί, εστιάζει στην αναζήτηση σχετικού υλικού σε αρχεία πολιτικών προσώπων και ειδικότερα στο αρχείο του εμβληματικού ηγέτη της συντηρητικής παράταξης Κωνσταντίνου Καραμανλή. Η επιλογή ίσως ξενίζει γιατί υπάρχει η εντύπωση ότι στην Ελλάδα οι πολιτικοί δεν ενδιαφέρονται για την αξιοποίηση του πολιτιστικού κεφαλαίου, επειδή «αντιλαμβάνονται [...] την πολιτική πολιτισμού εγκλωβισμένοι σε ένα στενό κομματικό πλαίσιο με έντονα τα στοιχεία της τοπικότητας και με χρονικό ορίζοντα που ταυτίζεται

¹ Μανόλης Αναγνωστάκης, *Είμαι αριστερόχειρ ουσιαστικά*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2011, σ. 54-55.

² Άλκης Ρήγος, «Για τη “σύντομη” δεκαετία του '60: η σημαντική μιας εποχής», στο: Άλκης Ρήγος – Σεραφείμ. Ι. Σεφεριάδης – Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του '60, Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σ. 442.

σχεδόν πάντα με τη δική τους θητεία»,³ ενώ, στον δημόσιο διάλογο, η πολιτιστική ευαισθησία συνδέεται, συνήθως, με τον προοδευτικό χώρο. Οι εύκολες αυτές σχηματοποιήσεις, όπως και οι γενικόλογoi αφορισμοί, που επηρεάζουν και επηρεάζονται και από τους μηχανισμούς συγκρότησης συλλογικής μνήμης, δεν προωθούν την έρευνα.⁴

Στην πρόκριση του συγκεκριμένου αρχείου συγκλίνουν η διάσπαση των πολιτιστικών αρμοδιοτήτων σε περισσότερα υπουργεία (Προεδρίας, Εσωτερικών, Εξωτερικών και Παιδείας), επειδή δεν έχει ακόμη συσταθεί το καθ' ύλην αρμόδιο Υπουργείο Πολιτισμού,⁵ σε συνδυασμό με τον συγκεντρωτισμό του Καραμανλή την πρώτη περίοδο πρωθυπουργίας του. Ένα ακόμη επιχείρημα για την επιλογή αυτή αποτελεί η άποψη του Claude Mollard, σύμφωνα με την οποία ο υπεύθυνος για τα ζητήματα πολιτισμού «πρέπει να χαιρεί της εμπιστοσύνης και της εύνοιας του έχοντος τα ηνία του κράτους [καθώς] ελλείπει αυτών, θα βρεθεί τρωτός απέναντι στις μειώσεις του προϋπολογισμού, και το προσδόκιμο της θητείας του θα σφραγίσουν οι ιδιομορφίες του χώρου του πολιτισμού, οι συμψηφισμοί του περιβάλλοντός του και οι απρόβλεπτες συγκυρίες».⁶ Επομένως, αφού ο έχων τα ηνία του κράτους επηρεάζει και καθορίζει τη λήψη των τελικών αποφάσεων, κρίνεται σκόπιμο η έρευνα να ξεκινήσει από το αρχείο του προέδρου της κυβέρνησης και ν' ακολουθήσουν, στη συνέχεια, τ' αρχεία των υπουργών που συνεργάστηκαν μαζί του στη διαμόρφωση του πολιτιστικού τοπίου, και ειδικότερα μιας όψης του, του θεάτρου.⁷

³ Νίκος Μπακουνάκης, «Χωρίς πρόγραμμα και βάθος», εφημ. *Το Βήμα*, 26 Μαΐου 2013.

⁴ «Η ανάμνηση συγκεκριμένων γεγονότων, ακόμα και όταν υπάρχει πλούσιο οπτικο-ακουστικό υλικό όπως στην εποχή μας, γίνεται αντικείμενο επιλογής, επεξεργασίας, ερμηνείας και χρησιμοποίησης για διάφορους σκοπούς. Γίνεται αντικείμενο ιδεολογικής και πολιτικής εκμετάλλευσης», Άγγελος Χανιώτης, «Παιχνίδια μνήμης», πρόλογος στο: Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. xx.

⁵ Το υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών συστάθηκε την περίοδο της δικτατορίας με το Ν.Δ. 957/1971 (ΦΕΚ166 / 25 Αυγούστου 1971, τ. Α').

⁶ Claude Mollard, *Η Πέμπτη εξουσία. Το γαλλικό παράδειγμα. Η πολιτιστική πολιτική από τον Malraux στον Lang*, μτφρ. Διονύσης Καρδαράς, Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου και Χορού / Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2014, σ. 17.

⁷ Τα σχετικά με το θέατρο τεκμήρια στο αρχείο Κωνσταντίνου και Ιωάννας Τσάτσου, στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη (<https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/konstantinos-tsatsos-finding-aid>, ημερομηνία πρόσβασης 23 Ιανουαρίου 2019) δεν αποτέλεσαν, επίσης, μέχρι σήμερα αντικείμενο συστηματικής έρευνας. Ο ίδιος ο Τσάτσος, άλλωστε, ως Υπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως την περίοδο 1956-

Το αρχείο Καραμανλή, δωρεά του ιδίου, καλύπτει την ευρύτερη περίοδο της πολιτικής του δράσης, από το 1946 έως το 1995, φυλάσσεται στο ίδρυμα «Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής» στη Φιλοθέη⁸ και διαθέτει μια ποικιλία ως προς τους τύπους των τεκμηρίων. Η αποδελτίωση αφορά στην αναλυτική παρουσίαση του κάθε τεκμηρίου (χαρακτηρισμός εγγράφου, ημερομηνία, περίληψη περιεχομένου, αποστολέας, αποδέκτης, συντάκτης, γλώσσα, παρατηρήσεις, κλπ). Στον γενικό περιγραφικό κατάλογο, με χρονολογική και θεματική κατάταξη, το σχετικό με το θέατρο υλικό κατατάσσεται σε φακέλους με τίτλους: Πολιτιστικά, Πολιτιστικά – Αποκόμματα Τύπου, Αρχαιολογικά – Πολιτιστικά. Οι θεματικοί κατάλογοι με αυτούς τους χαρακτηρισμούς δεν είναι ιδιαίτερα φιλικόι προς τον θεατρολόγο ούτε είναι προσβάσιμοι, μέσω της ιστοσελίδας του αρχείου, στο διαδίκτυο. Η εικόνα βελτιώνεται στον χώρο του αναγνωστηρίου, όπου, με τη βοήθεια υπολογιστή, κάνοντας αναζήτηση σε κάθε πεδίο καταχώρισης και με λέξη-κλειδί το θέατρο, επιστρέφουν αρκετά αποτελέσματα. Ο δικτυακός τόπος τους τελευταίους μήνες παρουσιάζει μια καλύτερη εικόνα καθώς έχει αναρτηθεί ηλεκτρονικά η 12τομη έκδοση του 1997 *Κωνσταντίνος Καραμανλής: Αρχείο, γεγονότα και κείμενα*, σε επιμέλεια Κωνσταντίνου Σβολόπουλου.

Στην έκδοση, μολοντί παρατίθεται σημαντικό μέρος του αρχειακού υλικού, δεν αξιοποιούνται πληροφορίες για θεατρικά ζητήματα.⁹ Η ίδια εικόνα αναδύεται και από τα Πρακτικά του Συνεδρίου *Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στον 20ό αιώνα*, το 2007, γι' αυτό ο Άγγελος Δεληβορριάς, κάνοντας τον απολογισμό του επισημαίνει ότι, επειδή ο αριθμός

1961 και υπεύθυνος των φεστιβάλ, στην αυτοβιογραφική *Λογοδοσία μιας ζωής*, τ. Α' και Β'. Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2001, σε ελάχιστα σημεία αφιερώνει κάποιες γραμμές σε αυτά τα ζητήματα. Η σχέση των πολιτικών με το θέατρο ήταν ιδιαίζουσα. Ο Αντώνης Γλυτζουρής μεταφέροντας τα σχόλια του τύπου με αφορμή την παρουσία του Ελευθερίου Βενιζέλου σε δύο παραστάσεις του Θωμά Οικονόμου το 1910, κάνει λόγο για «νέα πρωθυπουργικά ήθη», «... δια την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». *Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 9-11.

⁸ Στην ανανεωμένη ιστοσελίδα του ιδρύματος (<https://ikk.gr/>, ημερομηνία πρόσβασης 30 Ιανουαρίου 2019) δίνονται αρκετές πληροφορίες για το υλικό που φιλοξενείται στον χώρο. Ευχαριστώ θερμά τον κύριο Χρήστο Αναστασίου, υπεύθυνο του Ιστορικού Αρχείου, για τη βοήθειά του.

⁹ Το γενικό ευρετήριο των τόμων δεν είναι, επίσης, φιλικό στον θεατρολόγο, καθώς οι αναφορές στο θέατρο εντάσσονται σε άλλα λήμματα, π.χ. στον 4^ο τόμο, το θέατρο και η Μουσική ευρετηριάζονται στο λήμμα Εκπαίδευση (σ. 505-506). Στον ίδιο τόμο, ωστόσο, υπάρχει και επιστολή του Πατριάρχη Αθηνάγορα σχετική με παραστάσεις του Κρατικού Τουρκικού Θεάτρου (σ. 258), η οποία ευρετηριάζεται μόνο στο λήμμα Αθηνάγορας, Οικουμενικός Πατριάρχης.

ανακοινώσεων σε ζητήματα πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι περιορισμένος, «προκύπτει η ανάγκη μιας πιο εμπειριστατωμένης διερεύνησης, ενός μελλοντικού, ίσως, συνεδρίου αφιερωμένου αποκλειστικά και μόνο στον πολιτισμό».¹⁰ Η αναζήτηση, λοιπόν, περισσότερων πληροφοριών για το θεατρικό όραμα και τους σχεδιασμούς των κυβερνήσεων της περιόδου 1956-1963 αποτελεί κίνητρο για μια δυναμική επαναπροσέγγιση του περιεχομένου του αρχείου.

Η ταξινόμηση των σχετικών με το θέατρο τεκμηρίων, χαρτώο και οπτικό υλικό, περιλαμβάνει:

- A. Προγράμματα παραστάσεων, που είτε παρακολούθησε ο πρωθυπουργός είτε αναφέρονται σε προσωπικές του παρεμβάσεις.¹¹
- B. Λευκώματα, που δωρήθηκαν στον Καραμανλή, όπως το δερματόδετο Λεύκωμα για τα τριάντα χρόνια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1961-1991).
- Γ. Φωτογραφίες με στιγμιότυπα από την παρουσία του πρωθυπουργού σε προεπιλεγμένες παραστάσεις χειμερινών και θερινών θεάτρων, όπως επίσης και στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

¹⁰ Άγγελος Δεληβοριάς, «Απολογισμός – Συμπεράσματα – Προοπτικές», στο: Κωνσταντίνος Σβολόπουλος – Κωνσταντίνα Μπότσιου – Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στον 20ό αιώνα*, Ίδρυμα «Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής», Αθήνα 2008, σ. 547. Δεν είναι, ίσως, τυχαίο, ότι και στα Πρακτικά του συνεδρίου για τον Τσάτσο στο: Μόσχος Μορφακίδης – Παναγιώτα Παπαδοπούλου – Δημήτρης Αγγελής (επιμ.), *Κωνσταντίνος Τσάτσο, Φιλόσοφος, Συγγραφέας, Πολιτικός*, Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών & Εταιρεία Φίλων Κ. και Ι. Τσάτσου, Γρανάδα - Αθήνα 2010, ελάχιστες είναι οι αναφορές στο θέατρο.

¹¹ Ενδεικτικό είναι το πρόγραμμα της παράστασης *Φουέντε Οβεχούνα* του Λόπε ντε Βέγκα του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου του Μάνου Κατράκη (περιοδεία 1959). Ο θιασάρχης γράφει σε σημειώμά του: «Θυμάμαι σαν τώρα τον κ. Κ. Καραμανλή, ύστερα από μια παράσταση του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* που παρακολούθησε να μου λέει: “Είχαμε άδικο να σας φέρουμε αντιρρήσεις”». Το σχόλιο για τις δυσκολίες, που αντιμετώπισε ο ηθοποιός στην παραχώρηση του Άλσους Πεδίου Άρεως, μπορεί, μάλιστα, να ανοίξει καινούρια ερευνητικά πεδία για το θέμα των κηποθεάτρων και τις ενέργειες της πολιτείας. Στις συναντήσεις του *Μνήμονα* (20 Μαρτίου 2013), η Δομνίκη Μουντζούρογλου και η Ιουλία Πιπινιά συζητώντας με το Δημήτρη Σπάθη με θέμα: «Θέατρο και πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων: πολιτικές ελέγχου και οικονομικός ανταγωνισμός στη δεκαετία του 1960», αναφέρθηκαν εκτενώς στην υπόθεση παραχώρησης του θεάτρου και στις πολιτικές παρεμβάσεις. Ευχαριστώ θερμά την Ιουλία Πιπινιά για την παραχώρηση του κειμένου.

Δ. Αποκόμματα του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου σχετικά με τις πρωθυπουργικές και μεταγενέστερα προεδρικές δραστηριότητες, αλλά και τεύχη περιοδικών, όπως η *Δράσις* 257 (1960)¹² και το *Τέταρτο* 11 (1986).¹³

Ε. Λυτά (προσωπικά και επίσημα/υπηρεσιακά έγγραφα), χειρόγραφα, δακτυλόγραφα και φωτοτυπίες, ενημερωτικά σημειώματα, επιστολές (προσωπική και υπηρεσιακή αλληλογραφία), τηλεγραφήματα.

Μια πρώτη κατηγοριοποίηση των εγγράφων αναδεικνύει την κυβερνητική επιλογή για την αξιοποίηση των θεάτρων μέσα σε αρχαιολογικούς χώρους σε όλη την επικράτεια. Στόχος είναι η οργάνωση γιορτών, στο πρότυπο του φεστιβάλ Επιδαύρου, οι οποίες θα λειτουργήσουν ως πολιτιστικό προϊόν, το οποίο θα συνδεθεί με την τουριστική ανάπτυξη και την εισροή συναλλάγματος. Εάν «η Επίδαυρος, ως πολιτιστική παραπομπή, χωροθετεί τον ίδιο τον ελληνισμό»,¹⁴ οι κάτοικοι των Φιλιππων, της Θάσου, της Δωδώνης και κυρίως οι τοπικοί βουλευτές θεωρούν ότι το ίδιο ισχύει και για τα δικά τους θέατρα. Το μοντέλο ενός αναστηλωμένου θεάτρου που φιλοξενεί παραστάσεις αρχαίου δράματος μαρτυρεί τη συνέχεια του αρχαιοελληνικού παρελθόντος και η εφαρμογή του, χωρίς κάποια διαφοροποίηση, σε όλες τις πόλεις της περιφέρειας θεωρείται αυτονόητη.

¹² Ο ανώνυμος δημοσιογράφος μεταφέρει τη δυσφορία των Βορειοελλαδικτών για την κυβερνητική αναβλητικότητα σε θεατρικά ζητήματα: «Σωστότερη, βέβαια, θα ήταν η λύσι της ιδρύσεως μόνιμης Κρατικής Σκηνής Θεσσαλονίκης κι αυτή θα πρέπει να είναι η σταθερή επιδίωξις των Θεσσαλονικέων. Μα πώς να ελπίζη κανείς σε μια τέτοια εύνοια όταν ούτε για δεκαπέντε μέρες δεν στέλνεται στη Θεσσαλονίκη το Βασιλικό Θέατρο Αθηνών το συντηρούμενο από την συνεισφορά όλων των Ελλήνων και, συνεπώς, των Θεσσαλονικέων;». Ανυπόγραφο, «Τέχνες-Γράμματα: Η πνευματική Θεσσαλονίκη», *Δράσις* 257 (1960), Πανηγυρική Έκδοσις δια τα 25 χρόνια της Δ.Ε.Θ., σ. 181.

¹³ Με αφορμή τα γενέθλια του Καραμανλή, ο Χατζιδάκις σημειώνει: «Οι καιροί είναι χαλεποί. Το κίβδηλο πάει να επιβληθεί και να διαστρεβλώσει την ιστορική αλήθεια. Ώσπου να αποκατασταθεί σ' όλο το μέγεθός της ιστορικά η προσωπικότητα, το πολιτικό και το πολιτιστικό έργο του Κωνσταντίνου Καραμανλή, καλόν είναι να το υπενθυμίζουμε εμείς, οι μη ιστορικοί», Μάνος Χατζιδάκις, «Τα γενέθλια του Κ. Καραμανλή», *Το Τέταρτο* 11 (Μάρτιος 1986), σ. 49.

¹⁴ Δημήτρης Τσατσούλης, *Δυτικό ηγεμονικό «παράδειγμα» και διαπολιτισμικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2017, σ. 54.

Αρχαία Θέατρα Φιλίππων, Θάσου και Δωδώνης

Για την αναστήλωση των θεάτρων στη Βόρεια Ελλάδα υπάρχει μια ποικιλία τεκμηρίων. Είναι εμφανής, σε αρκετά από αυτά, και συγκινητική ή προσπάθεια των τοπικών παραγόντων να ολοκληρωθούν σύντομα οι εργασίες για τη λειτουργία του θεάτρου Φιλίππων. Σε απάντηση της εφόρου αρχαιοτήτων Καβάλας στον Γενικό Γραμματέα του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών (5 Αυγούστου 1981) παρατίθενται τα πρώτα στάδια των ανασκαφών και των συνεργατών από το 1957. Τότε η «Εφορεία Αρχαιοτήτων επαναλαμβάνει ανασκαφές στο εν μέρει από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή ανεσκαμμένο θέατρο Φιλίππων. Προσφορά εργατών από ΤΕΤ (Τοπική Επιτροπή Τουρισμού) και προσωπική εργασία κοινοτήτων Κρηνίδων και Ύδρομύλων». Την επόμενη χρονιά γίνονται ανασκαφές-καθαρισμοί και διαμορφώσεις του χώρου με «εργάτες από ΤΕΤ και στρατιώτες» και το 1959, δίνονται πιστώσεις συνολικά 190.000 δρχ. (100.000 από τη Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και 90.000 από τον Ε.Ο.Τ.) για τη διαμόρφωση και την περίφραξη του χώρου.¹⁵ Στην περίπτωση του θεάτρου της Θάσου σημαντική κρίνεται η παρέμβαση του υπουργού Βορείου Ελλάδος Αύγουστου Θεολογίτη, που ήταν Θασίτης. Σε χειρόγραφο σημείωμα με λογότυπο *Υπουργείου Βορείου Ελλάδος. Γενικός Γραμματέας* διατυπώνεται «παράκλησις όπως διατεθή ποσόν τουλάχιστον 75.000 δρχ. εις την αρχαιολογικήν υπηρεσίαν Καβάλας (κον Λαζαρίδην)¹⁶ δια την διαίρησιν του θεάτρου Θάσου».¹⁷

Η Τοπική Επιτροπή Τουρισμού, μετά την ενεργό συμμετοχή της στις ανασκαφές, προσπαθεί να παρακάμψει τις χρονοβόρες διαδικασίες απευθύνοντας επιστολή προς τον υπηρεσιακό πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Γεωργακόπουλο, τον Μάρτιο του 1958: «Κατά το παρελθόν έτος, η Τοπική Επιτροπή Τουρισμού Καβάλας-Θάσου εν τη επιθυμία της, όπως αφ' ενός μεν αξιοποιήση τα αρχαία θέατρα Φιλίππων και Θάσου –τα μόνα θέατρα ολοκλήρου της περιοχής– δια της αναβιώσεως

¹⁵ Ταυτότητα τεκμηρίου 355/15/177. Στο ίδιο έγγραφο τονίζεται ότι είναι αδύνατο λογιστικά να ξεχωρίσουν οι δαπάνες για τις εργασίες στο θέατρο, καθώς πιστώσεις δίνονταν συνολικά για όλον τον αρχαιολογικό χώρο των Φιλίππων. Σ' ένα άλλο ανυπόγραφο, χωρίς ημερομηνία, ενημερωτικό σημείωμα (ταυτότητα τεκμηρίου 355/15/176) γίνεται λόγος για την παρουσία στρατιωτών και για ανυπαρξία μελέτης: «Η αναστήλωση του θεάτρου έγινε χωρίς μελέτη το 1959 από στρατιωτικά συνεργεία προκειμένου να οργανωθή από τον Ε.Ο.Τ. το 1ο Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου». Η έφορος δεν αναφέρεται στο ζήτημα της μελέτης.

¹⁶ Ο Δημήτριος Λαζαρίδης ήταν τότε έφορος αρχαιοτήτων Καβάλας.

¹⁷ Ταυτότητα τεκμηρίου 355/15/188.

παραστάσεων αρχαίου δράματος [...] αφ' ετέρου δε όπως συμβάλη εις την ανάπτυξιν της τουριστικής κινήσεως γενικώτερον ολοκλήρου της περιοχής, ειδικώτερον δε του Νομού Καβάλας, όστις έχει όλας τας προς τούτο προϋποθέσεις (μουσεία, αρχαιολογικούς χώρους, φυσικάς καλλονάς), προέβη εις την οργάνωσιν εν τω αρχαίω θεάτρω Φιλίππων δυο παραστάσεων της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδου¹⁸ [...] Λαμβάνομεν την τιμήν να παρακαλέσωμεν Υμάς θερμότατα, όπως λάβητε τας ενδεδειγμένας αποφάσεις δια την εν τω μέλλοντι καθιέρωσιν και οργάνωσιν των ως άνω καλλιτεχνικών εορτών εις τα θέατρα Φιλίππων και Θάσου, την συμμετοχήν εις αυτά του κλιμακίου Αρχαίας Τραγωδίας του Εθνικού μας Θεάτρου και την οικονομικήν ενίσχυσιν της Τοπικής Επιτροπής Τουρισμού Καβάλας-Θάσου δια ποσού 500.000 δρχ». ¹⁹ Τα μαξιμαλιστικά αυτά αιτήματα —το ποσό κρίνεται υπερβολικό σε σχέση με τα χρήματα που διατέθηκαν για τη διαμόρφωση όλου του αρχαιολογικού χώρου— δεν μπορεί να τα ικανοποιήσει μια υπηρεσιακή κυβέρνηση. Μέσα από αυτά, όμως, αναδύεται η αγωνία των κατοίκων για την προβολή της περιοχής τους.

Για την ολοκλήρωση των εργασιών απαιτούνται σημαντικά ποσά και για την εκταμίευσή τους μάλλον προηγήθηκαν παρασκηνακές ζυμώσεις. Στην αρμόδια διεύθυνση για το συγκεκριμένο έργο, όπως προκύπτει από έγγραφο της Διεύθυνσης Αναστήλωσεως του Υπουργείου Παιδείας, με υπογραφή *Εντολή του Υπουργού, Ο διευθυντής αναστηλώσεως Αναστάσιος Ορλάνδος*, και θέμα «Αναστήλωσις αρχαίων θεάτρων Φιλίππων και Θάσου», δεν υπήρξε κάποια σχετική εγγραφή πιστώσεων. Σημειώνεται χαρακτηριστικά ότι «δεν υπάρχει εν τω προϋπολογισμώ της καθ' ημάς διευθύνσεως αναγεγραμμένη πίστωση, ούτε δε είμεθα διατεθειμένοι να χορηγήσωμεν, εκ των γλίσχρων πιστώσεων του τρέχοντος έτους, κονδύλιον τι χάριν του έργου τούτου». ²⁰ Για να γίνει ανακατανομή πιστώσεων μάλλον ασκήθηκαν πιέσεις, άγνωστο εάν προέρχονταν από τον πρωθυπουργό, τους υπουργούς ή τους τοπικούς βουλευτές.

Στο θέατρο της Δωδώνης ένας από τους βουλευτές Ιωαννίνων παίρνει την πρωτοβουλία για την αναστήλωση χρησιμοποιώντας, όμως, αμφιλεγόμενες μεθόδους, οι οποίες μακροπρόθεσμα λειτούργησαν σε βάρος του χώρου. Το 1960, λοιπόν, η Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών

¹⁸ Η πρώτη παράσταση στο αρχαίο θέατρο Φιλίππων είναι η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη από τον Όμιλο Αρχαίας Τραγωδίας του Κωστή Λειβαδέα (8 Σεπτεμβρίου 1957).

¹⁹ Ταυτότητα τεκμηρίων 355/15/182 και 355/15/183.

²⁰ Ταυτότητα τεκμηρίου 355/15/181. Το έγγραφο, με ημερομηνία 9 Απριλίου 1958, απευθύνεται προς τη Διεύθυνση Αρχαιοτήτων του ιδίου Υπουργείου.

με πρόεδρο τον Κώστα Φρόντζο, βουλευτή της ΕΡΕ, αποφασίζει να οργανώσει τις Εορτές της Δωδώνης (Φεστιβάλ Δωδώνης), μία ακόμη σημαντική ενέργεια αποκέντρωσης, που χαιρετίζεται από όλο τον Τύπο.²¹ Στην προσπάθειά του, ωστόσο, να επισπευσθούν οι εργασίες ο βουλευτής λειτουργεί παρορμητικά, όπως προκύπτει από φωτοτυπία εγγράφου που απευθύνει η Διεύθυνση Αναστηλώσεως και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής προς τη Διεύθυνση Αρχαιοτήτων, με ημερομηνία 29 Αυγούστου 1960: «όλα τα εδώλια του κάτω διαζώματος είχαν τοποθετηθή κατά πρόχειρον τρόπον, πλείστα δε είχαν μεταφερθή εκ του άνω διαζώματος και άλλα είχαν κατασκευασθή καινούργη». Ο φύλακας αρχαιοτήτων πληροφορεί ότι «τας ανωτέρω ανευθύνους και επιβλαβείς δια το μνημείον εργασίας εξετέλεσεν ο βουλευτής κ. Φρόντζος με πλήθος ανειδικεύτων κτιστών (!)» με πίστωση που είχε χορηγηθεί από το Ταμείο Αρχαιολογικών Απαλλοτριώσεων «αποκλειστικώς και μόνον χάριν της εκχωμάτωσης και του καθαρισμού του θεάτρου».²²

Εάν ένας ερευνητής περιορισθεί σε μαρτυρίες, όπως αυτή της Άννας Συνοδινού για το Φεστιβάλ Δωδώνης²³ και του δημοσιογράφου Γιώργου Ρωμαίου,²⁴ θα θεωρήσει ότι ο βουλευτής είναι δραστήριος και πολύ

²¹ Αθηνά Καλογεροπούλου, «Το θέατρο της Δωδώνης αναζή μετά 23 αιώνες», εφημ. *Ελευθερία*, 9 Ιουλίου 1960. Το Πειραιϊκό Θέατρο του Δημήτρη Ροντήρη εγκαινιάζει το θέατρο με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (6 Αυγούστου 1960).

²² Ταυτότητα τεκμηρίου 355/16/212.

²³ «Για να φθάσουμε στο θέατρο για πρόβες και παράσταση, έπρεπε να κινδυνεύουμε δυο φορές τη μέρα πήγαινε-έλα με τη “Μαρμάρω” [το μικρό λεωφορείο της Περιηγητικής, που μετέφερε τους ηθοποιούς του Εθνικού], 40 χλμ. στον κατσικόδρομο, στα βουνά, τα Κούγκια [...] Είχε αρχίσει η κατασκευή της εθνικής οδού Ιωαννίνων-Ηγουμενίτσας. Ο Φρόντζος ζήτησε να γίνουνε παράλληλα και τα έργα της οδού Ιωαννίνων-Δωδώνης. Δεν έφταναν τα λεφτά [...] Σε μεγάλο μήκος της εθνικής οδού Ιωαννίνων προς την Ηγουμενίτσα ήταν χυμένα, ριγμένα στις άκρες του δρόμου μπάξα με τα υλικά για την ασφαλτόστρωση. Τι είχαν να χάσουν οι εραστής των Δωδωναίων Εορτών; Τη νύχτα ως το χάραμα που δεν τους έβλεπε κανείς φόρτωναν σε κάρα και στα σαμάρια των ζώων τα ζεμπιλια τους, κουβάδες, τενεκέδες γεμάτα με πίσσι, γαρμπίλι, τσιμεντόχωμα κι ό,τι άλλο υλικό υπήρχε και δρόμο για τα Κούγκια, να φτιάχνουνε το δρόμο στο βουνό που πάει προς τη Δωδώνη προς το Θέατρο! Κάποια μέρα ανακάλυψαν οι “αρμόδιοι” πώς εξαφανίζόντουσαν τα υλικά για την εθνική οδό. “Καλά η οδός προς τη Δωδώνη δεν είναι εθνική; Είναι και παραείναι. Φέρτε λοιπόν, ασφαλτο και σε μας, αλλιώς δε θα φτάσετε ποτέ στην Ηγουμενίτσα!”», Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα & Προσωπεία*, Αδελφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1998, σ. 201.

²⁴ «Πριν από 4-5 χρόνια το αρχαίο θέατρο Δωδώνης ήταν ένας σωρός από σκόρπιες πέτρες κι ένα μικρό χωράφι με καλαμπόκι! Σήμερα, χάρις στις φροντίδες της Εταιρείας, αναστηλώθηκε κατά το μεγαλύτερο μέρος», Γ. Ρωμαίος, «Οι εορτές Δωδώνης προσελκύουν χιλιάδες επισκεπτών», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Ιουλίου 1962.

αποτελεσματικός. Από προσωπική, ίσως, φιλοδοξία, ανταποκρινόμενος στο αίτημα της τοπικής κοινωνίας για τη δημιουργία ενός Φεστιβάλ, κάνει βιαστικές κινήσεις, παραβλέπει τις υποδείξεις των αρχαιολόγων και δεν υπολογίζει ότι το υλικό από το οποίο είναι χτισμένο το θέατρο είναι ιδιαίτερα ευπαθές και δεν αντέχει στις κλιματολογικές αλλαγές, όπως προκύπτει από σειρά ενημερωτικών σημειωμάτων. Η συνεχής αποφλοιώση επιδεινώνεται με την χρησιμοποίηση του θεάτρου για τις παραστάσεις αλλά και τις επισκέψεις των τουριστών. Μέχρις ότου ευρεθεί η σωστή μέθοδος συντηρήσεως της πέτρας, η Αρχαιολογική Υπηρεσία φρονεί ότι το θέατρο Δωδώνης δεν θα έπρεπε να είναι σε ελεύθερα χρήση από το κοινό». ²⁵ Οι κάτοικοι της περιοχής, αγνοώντας τις συμβουλές αυτές, επιθυμούν να αξιοποιηθεί και το δικό τους θέατρο όπως το θέατρο της Επιδαύρου. Το περίεργο είναι ότι η κυβέρνηση παραβλέπει την προστασία του μνημείου υποκλύπτοντας στις αντιδράσεις των κατοίκων.

Αναφερόμενος στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Εθνικού Θεάτρου ο Θόδωρος Χατζηπανταζής τονίζει ότι η ένταξή τους «στα αναπτυξιακά σχέδια της εγχώριας τουριστικής βιομηχανίας δεν μπορούσε παρά να δεσμεύσει τη γύρω από την ερμηνεία του αρχαίου δράματος προσπάθεια στις απαιτήσεις εξωκαλλιτεχνικών παραγόντων. Από τη στιγμή εκείνη, σταματούσε αυτόματα κάθε έννοια πειραματισμού και αναζήτησης». ²⁶ Διαπιστώνεται στις περιπτώσεις και των τριών θεάτρων ότι οι τοπικές κοινωνίες «εγκλωβίζονται» στο μοντέλο προβολής που δημιουργήθηκε στην Αργολίδα και επιδιώκουν, με κάθε τρόπο, να το μεταφέρουν και στη δική τους πόλη. Οι βουλευτές των περιοχών που διαθέτουν αρχαίο θέατρο γνωρίζουν ότι το τυποποιημένο σχήμα των καλοκαιρινών μηνών —θέατρο σε αρχαιολογικό χώρο, αρχαίο δράμα, παραστάσεις από το Εθνικό Θέατρο, τουρίστες, συνάλλαγμα— είναι προσοδοφόρο και πρέπει να εφαρμοσθεί και στον δικό τους νομό στο πλαίσιο μιας γιορτινής ατμόσφαιρας (Εορταί Φιλίππων και Θάσου, Εορταί Δωδώνης). ²⁷ Παραγνωρίζοντας το αμιγώς θεατρικό μέρος και την πρωτότυπη σκηνοθετική σύλληψη, επενδύουν σε περισσότερο πρακτικά ζητήματα που θα βελτιώσουν το βιοτικό επίπεδο των ψηφοφόρων τους

²⁵ Ταυτότητα τεκμηρίου 355/16/201.

²⁶ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 509-510.

²⁷ Νατάσα Σιουζουλή, «Η παράδοση του Φεστιβάλ Επιδαύρου», στο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 453-455.

εξασφαλίζοντας και στους ίδιους το βουλευτικό αξίωμα στις επόμενες εκλογές.

Ο κυβερνητικός σχεδιασμός κινείται προς την ίδια κατεύθυνση καθώς το αισθητικό desideratum της κυβέρνησης συνδέεται με τις παραστάσεις αρχαίου δράματος, οι οποίες σε χώρους που παραπέμπουν στο αρχαιοελληνικό παρελθόν και δημιουργούν μια ευφρόσυνη διάθεση, φορτίζουν συναισθηματικά ευρύτερα κοινωνικά στρώματα εντός και εκτός ελληνικών συνόρων. Η ταυτόχρονη αξιοποίηση του χώρου και του δραματικού είδους μπορεί να αποτελέσει πόλο έλξης για έναν σύγχρονο επισκέπτη, ο οποίος θα συνδυάζει την επίσκεψη σ' έναν αρχαιολογικό χώρο με μια πνευματική δημιουργία της κλασικής αρχαιότητας σε μια σύγχρονη θεατρική παράσταση. Στην περίπτωση αυτή υπηρετείται και ένα πολιτικό desideratum, που είναι η τόνωση της οικονομίας μέσω του τουριστικού συναλλάγματος.

Εκτός από την αισθητική και τουριστική διάσταση των εορτών αυτών στα αναστηλωμένα θέατρα της περιφέρειας, ιδιαίτερα σημαντική είναι η υποδοχή των παραστάσεων. Στα ανοιχτά θέατρα, παρά τα υφιστάμενα προβλήματα της υλικοτεχνικής υποδομής, οι θεατές έρχονται σε επαφή με τον λόγο των αρχαίων τραγικών και μυούνται στη θεατρική πράξη. Με την πάροδο του χρόνου και την εξέλιξη των φεστιβάλ οι περιοχές αυτές θα μπορούσαν ν' αποκτήσουν μια αυτόνομη πολιτιστική φυσιογνωμία και να εκφράσουν τις δικές τους θεατρικές ανησυχίες. Οι βάσεις της πολιτιστικής άνοξης, που συνδέεται και με τη θεατρική κινητικότητα στην περιφέρεια, έχουν αναδυθεί.

Εθνικό Θέατρο Τουρκίας²⁸

Η πολιτιστική διπλωματία, με όχημα το θέατρο, αποτελεί μία ακόμη κυβερνητική επιλογή, στην οποία είχαν επενδύσει οι έλληνες πολιτικοί και στο παρελθόν.²⁹ Οι ανταλλαγές μεταξύ θεατρικών οργανισμών

²⁸ Αποσπάσματα της επιστολής δημοσιεύθηκαν στον 4^ο τόμο, *Οκταετία δημιουργίας 1956-1963, Περίοδος Γ', 2 Μαρτίου 1959-31 Μαρτίου 1961*, Σύνταξη κειμένων: Ευάνθης Χατζηβασιλείου, Ίδρυμα Κωνσταντίνος Καραμανλής, 1994, σ. 258.

²⁹ Για το θέμα βλ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, «Το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία τις παραμονές του Β' Παγκόσμιου Πολέμου», *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, Αρμός 2013, σ. 155-269 και Ανδρέας Δημητριάδης, «Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939» στο Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2015, σ. 339-349.

διαφορετικών κρατών την περίοδο αυτή είναι αποτέλεσμα συνομιλιών σε πολιτικό επίπεδο και προετοιμάζονται μεθοδικά από τα κυβερνητικά επιτελεία. Εκτός από την προώθηση των εθνικών συμφερόντων και την ενίσχυση των σχέσεων ανάμεσα στους λαούς, επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να ενημερωθούν για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις σε μια άλλη χώρα και να γνωρίσουν, πληρέστερα, τον τρόπο δουλειάς των ομοτέχνων τους. Αποτελούν, επομένως, ένα σημαντικό γεγονός και για τη χώρα αποστολής αλλά και για τη χώρα υποδοχής των θιάσων. Οι ανταλλαγές μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας είναι ετεροβαρείς, όχι όμως σε επίπεδο κρατικών οργανισμών αλλά ιδιωτικών θιάσων, καθώς πολλοί ελληνικοί θίασοι επισκέπτονταν τη γειτονική χώρα αλλά δεν συνέβαινε το αντίθετο³⁰.

Το Πατριαρχείο γνωρίζει άριστα τον σημαντικό ρόλο του θεάτρου σ' αυτούς τους μηχανισμούς, σε μια περίοδο κατά την οποία το Κυπριακό και τα Σεπτεμβριανά είχαν δημιουργήσει ένα πολωτικό κλίμα μεταξύ των δύο χωρών.³¹ Ο Οικουμενικός Πατριάρχης Αθηναγόρας, λοιπόν, αναλαμβάνει ρόλο διαμεσολαβητή, απευθύνοντας επιστολή στον έλληνα πρωθυπουργό με την οποία ζητά, στο πλαίσιο της επίσκεψης του τούρκου πρωθυπουργού Μεντερές στην Αθήνα, να δοθεί, από το Κρατικό Θέατρο της Τουρκίας, σειρά παραστάσεων, εντασσόμενων είτε στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών είτε εκτός αυτού. Γράφει, λοιπόν, στην χωρίς ημερομηνία, επιστολή του: «Πεποίθαμεν ότι μία τοιαύτη χειρονομία θέλει εξυπηρετήσει και τας Τουρκοελληνικάς σχέσεις εν τω συνόλω αυτών, θέλει βοηθήσει δε και τας πνευματικάς και καλλιτεχνικάς ανταλλαγάς μεταξύ των δύο χωρών και εν ταυτώ καλύψει το θέμα της αμοιβαιότητας, εξαλείφουσα και το πολλάκις παρά των επισήμων Τούρκων και παρά του Τύπου ενταύθα διατυπωθέν παράπονον ότι αι καλλιτεχνικάι επισκέψεις γίνονται μονοπλεύρως μη μεταβαινόντων κατά τινα αναλογίαν και Τούρκων καλλιτεχνών δια παραστάσεις εις την Ελλάδα».

Η απάντηση του Καραμανλή με ημερομηνία 9 Φεβρουαρίου 1960 σημειώνεται χειρόγραφα: *Αντίγραφο διαβιβασθέν στο Υπουργείο*

³⁰ Η τουρκική δραματολογία, επίσης, δεν είναι διόλου γνωστή στο αθηναϊκό κοινό. Μόλις το 1950 ανεβαίνει από τον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου το έργο *Παῦντός* του Τζαβάτ Φεχμή (11 Μαρτίου 1950). Στο πλαίσιο των παραστάσεων, μάλιστα, έγινε διάλεξη του θεατρικού κριτικού Λουτφή Άι, για την Ιστορία του Τουρκικού Θεάτρου, στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (Ανυπόγραφο, «Ο κύριος Λουτφή Άι θα ομιλήση αύριον», εφημ. *Εμπρός*, 12 Μαρτίου 1950, σ. 5).

³¹ Το Εθνικό Θέατρο επισκέπτεται την Τουρκία πολύ αργότερα, με τον *Οιδίποδα τύραννο*, στην Άγκυρα (29 Μαρτίου 1974) και την Κωνσταντινούπολη (1 & 2 Απριλίου 1974).

Εξωτερικών. «Η Β. Κυβέρνησις εμπορουμένη εκ των αναπτυσσομένων και εν τω Γράμματι της Υμετέρας Θεοφρουρήτου Παναγιότητος απόψεων, αποδίδουσα δε ιδιαιτέραν σημασίαν εις την ανάπτυξιν των μεταξύ των δύο φίλων χωρών πνευματικών σχέσεων, μελετά λίαν συμπαθώς την μετάκλησιν του Τουρκικού Κρατικού Θιάσου και ελπίζει ότι λίαν συντόμως θα δυνηθή ν' ανακοινώση επισήμως την αποδοχήν της γενομένης προτάσεως». ³²

Η χρονική απόσταση από την ανταλλαγή επιστολών και την επίσκεψη του τουρκικού θιάσου οφείλεται στην έκρυθμη κατάσταση που επικρατούσε στην Τουρκία. Η επίσκεψη Μεντερές, η οποία είχε δρομολογηθεί για το τέλος Μαΐου ³³ του 1960, δεν πραγματοποιήθηκε γιατί ο Τούρκος Πρωθυπουργός ανατράπηκε από το στρατό. Ο θιάσος ήλθε την επόμενη χρονιά και η προσεγμένη επιλογή των έργων μαρτυρεί την μεθοδικότητα με την οποία προετοιμάστηκε η παρουσίαση του θιάσου στην ελληνική πρωτεύουσα. ³⁴ Ο Γενικός Διευθυντής του Τουρκικού Κρατικού Θεάτρου μάλιστα, Τζουνέιτ Γκιокτσέρ, τόνισε ότι η «αμοιβαία συνεργασία των δύο χωρών και στον καλλιτεχνικό τομέα θα συμβάλει εις την σύσφιξι των σχέσεων των δύο λαών». Επιχειρηματολογώντας, επιπλέον, για την επιλογή των δύο έργων, δήλωσε ότι η επιλογή του *Οιδίποδα τυράννου* έγινε «γιατί επιθυμεί να εκφράση στους απογόνους του Σοφοκλέους τον θαυμασμό του προς το αρχαίο ελληνικό θέατρο», ενώ για *Τα αυτιά του Μίδα* πως ήθελε «να παρουσιάση στους Αθηναίους «ένα δείγμα της σύγχρονης τουρκικής θεατρικής παραγωγής». ³⁵ Ο διάλογος ανάμεσα στις δύο θεατρικές κουλτούρες, η συνομιλία του κλασικού και του σύγχρονου, αποτελεί μια στρατηγική με στόχο την προβολή ενός ρεπερτορίου εξωστρεφούς αλλά και την προώθηση της εικόνας του σύγχρονου τουρκικού θεάτρου. Στο πλαίσιο των σχέσεων καλής γειτονίας επιδιώκεται μια διατήρηση ισορροπιών και σε πολιτιστικό επίπεδο.

³² Ταυτότητα τεκμηρίων 3-1230, 725 και 3-129. Αποσπάσματα των επιστολών έχουν δημοσιευθεί, βλ. σημ. 9.

³³ Επιστολή Ευάγγελου Αβέρωφ «Εξηγήσεις του κ. Αβέρωφ δια το ταξίδι Μεντερές», εφημ. *Ελευθερία*, 30 Απριλίου 1960.

³⁴ Οι παραστάσεις, που ανεβαίνουν στο θέατρο Κοτοπούλη, είναι: *Σοφοκλή, Οιδίπους τύραννος* (16 Σεπτεμβρίου 1961), σκηνοθεσία Τάκης Μουζενίδης και Γιουνγκόρ Ντιλμέν, *Τα αυτιά του Μίδα*, σκηνοθεσία Σαχάπ Αναλίν (17 Σεπτεμβρίου 1961).

³⁵ Ανυπόγραφο, «Ο Τζουνέιτ Γκιокτσέρ εκθέτει τας απόψεις του για την αρχαία τραγωδία», εφημ. *Ελευθερία*, 13 Σεπτεμβρίου 1961. Ο Γκιокτσέρ, δέκα χρόνια αργότερα, το καλοκαίρι του 1971, επιστρέφει στην Ελλάδα, και πάλι ως Διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου της Τουρκίας, ερμηνεύοντας τον Δον Κιχώτη στο μιούζικαλ *Ο Δον Κιχώτης από τη Μάντσα*, σε μετάφραση Γιουνγκόρ Ντιλμέν, που παρουσιάζεται στο Σκυλίτσειο.

Μεταπολίτευση – Γενική Διεύθυνση Εθνικού Θεάτρου

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, από το αρχειακό υλικό της μεταπολίτευσης, παρουσιάζει ένα τεκμήριο δακτυλόγραφο, με χειρόγραφη ημερομηνία 8 Δεκεμβρίου 1979,³⁶ απευθυνόμενο στον πρωθυπουργό, καθώς φαίνεται ότι αυτός πρέπει να παρέμβει προσωπικά για να διαχειρισθεί και ζητήματα, τα οποία σχετίζονται με τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου. Ο ανώνυμος επιστολογράφος, παρακάμπτοντας τον αρμόδιο υπουργό Δημήτριο Νιάνια, σημειώνει: «Δια την περίπτωσιν που για να ξεκουρασθήτε από τα μεγάλα θέματα, θελήσετε να ασχοληθήτε με μερικά μικρά, που, χωρίς την παρέμβασή σας δεν μπορούν να λυθούν, θα σας απασχολήσω με το θέμα του Εθνικού Θεάτρου. Το θέατρο αυτό προσφέρει καλές παραστάσεις επιπέδου. Αλλά με τα μέσα που του παρέχει η πολιτεία μπορούσε να ήταν ακόμη καλλίτερο. Και θα ήταν καλλίτερο με λιγώτερα έξοδα. Το ελάττωμα έγκειται στην κακή διοίκηση».

Ο συντάκτης, ο οποίος διάκειται εξαιρετικά αρνητικά απέναντι στους ηθοποιούς, συνεχίζει κάνοντας συγκεκριμένες προτάσεις για τον οργανισμό προσπαθώντας, ωστόσο, να μην θίξει τον Αλέξη Μινωτή: «Α. Πρέπει να είναι άλλος ο καλλιτεχνικός διευθυντής και άλλος ο διοικητικός. Το θέατρο αποτελείται από υπερβαλλόντως πολλούς μονίμους ηθοποιούς που έχουν καταντήσει στυγνοί συνδικαλισταί και μόνον ένας μη καλλιτέχνης —όχι του συναφιού των— θα μπορούσε να τους χαλιναγωγήσει. Β. Πρέπει επίσης ν' αλλάξει το Διοικητικόν Συμβούλιον. Γ. Και αυτά τα δυο πρέπει να γίνουν χωρίς να θιγή ο Μινωτής, που είναι και ο καλλίτερος ηθοποιός και ο καλλίτερος σκηνοθέτης που διαθέτει ο τόπος». Το δεύτερο εξάμηνο του 1979 εξαιτίας της απόλυσης 6 συνδικαλιστών ηθοποιών υπάρχει μια συνεχής σύγκρουση με το ΣΕΗ και μια κλιμάκωση της έντασης, την οποία αδυνατεί να διαχειρισθεί ο Μινωτής.

Μολονότι αναδύονται οι παθογένειες του οργανισμού, υπάρχει μια προκατασκευασμένη εικόνα για τη σύνθεση του θιάσου και μια αντίληψη ότι δεν πρέπει να θιγεί καλλιτεχνικά ή οικονομικά ο Διευθυντής: «Δια την επίτευξιν αυτών των σκοπών μια λύσις θα ήτο να παραιτηθή ο Μινωτής από την θέσιν του Γενικού Διευθυντού και από τας σχετικές απολαβάς και να αναλάβη την Προεδρίαν του Διοικητικού Συμβουλίου. Έτσι δεν θα χάσωμε την πολύτιμον πείραν του και το κύρος του, αλλά θα απαλλαγούμε από έναν φθαρέντα Γενικόν Διευθυντήν». Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η λύση του προβλήματος επαφίεται στον πρωθυπουργό, στοιχείο που συνηγορεί υπέρ του συγκεντρωτισμού

³⁶ Ταυτότητα τεκμηρίου 45-990.

του.³⁷ Ενώ είναι προφανές ότι εξαιτίας της μονοκρατορίας του Μινωτή δημιουργήθηκαν πολλά προβλήματα στην κρατική σκηνή, η ατολμία, η αναβλητικότητα, οι παρασκηνιακές μεθοδεύσεις και οι συμβιβαστικές προτάσεις δεν οδηγούν σε οριστική λύση του ζητήματος. Οι αλλαγές γίνονται με αρκετή καθυστέρηση, όταν πλέον ο Καραμανλής βρίσκεται στην Προεδρία της Δημοκρατίας και ο υπουργός Πολιτισμού Ανδρέας Ανδριανόπουλος αναζητεί μια συμβιβαστική λύση.³⁸ Οι στοχευμένες και αποφασιστικές ενέργειες της πρώτης περιόδου, που οδήγησαν σε μια πολιτιστική άνοιξη, δεν φαίνεται να συνεχίζονται.

Επιλογικά

Ο Νάσος Βαγενάς προσεγγίζει τη σχέση πολιτικών και πολιτισμού με σκωπτικό πνεύμα: «[...] οι πολιτικοί μας όχι μόνο δεν απαξιώνουν τον πολιτισμό, αλλά και δεν χάνουν την ευκαιρία να δηλώσουν την πολιτισμική τους ευαισθησία. Επισκέπτονται καλλιτεχνικές εκθέσεις· συμμετέχουν σε παρουσιάσεις βιβλίων (των οποίων, ενίοτε, είναι και συγγραφείς)· εκφράζουν (τόσο σε ατομικό όσο και σε κομματικό επίπεδο) τη θλίψη τους για την αποδημία συγγραφέων, καλλιτεχνών και, εν γένει, πολιτισμικών παραγόντων (σημαντικών και μη)· εκφράζουν ευχές για την πολιτισμική αναβάθμιση της επαρχίας... Όλα αυτά τα ωραία —που, αν δεν συντελούν στην πολιτισμική ανάπτυξη, τουλάχιστον δεν την εμποδίζουν— τελούνται σε ένα θεωρητικό, δηλαδή ανέξοδο και ανώδυνο, επίπεδο. Το πραγματικό διακύβευμα, βέβαια, τις σχέσεις της πολιτικής με τον πολιτισμό, διαμορφώνεται στο πρακτικό πεδίο».³⁹

Στο πρακτικό πεδίο, λοιπόν, μέσα από την ανάγνωση του αρχείου, αναδύεται μια ιδιαίτερη κινητικότητα στο θέατρο πολύ πριν από το 1965. Το τέλος της δεκαετίας του 1950 θα μπορούσε να θεωρηθεί ως *terminus post quem* γιατί με ορισμένες κυβερνητικές επιλογές σε θεατρικά ζητήματα τέθηκαν οι όροι της πολιτιστικής άνοιξης της επόμενης δεκαετίας. Σ' αυτήν την πρώτη φάση δεν έγιναν ρηξικέλευθες κινήσεις, υπήρξε, όμως, ένας κεντρικός σχεδιασμός, μακρόπνοος όπως αποδείχτηκε, για την αξιοποίηση των θεάτρων και μια διάθεση εξωστρέφειας.

³⁷ Ο Μινωτής, πιθανόν, αγνοεί το παρασκήνιο που υπάρχει πίσω από την αλλαγή στις κρατικές σκηνές, όταν δηλώνει: «Δεν χτυπιέμαι σαν άνθρωπος του θεάτρου αλλά σαν στέλεχος της Νέας Δημοκρατίας, σαν άνθρωπος του Καραμανλή. Δεν χτυπών το Διοικητικό Συμβούλιο αλλά εμένα» (εφημ. *Τα Νέα*, 31 Μαρτίου 1980).

³⁸ Ανυπόγραφο, «Αλέξης Μινωτής πρόεδρος, Αλέξης Σολομός διευθυντής», εφημ. *Το Βήμα*, 18 Σεπτεμβρίου 1980.

³⁹ Νάσος Βαγενάς, «Ο κατάλληλος άνθρωπος στην κατάλληλη θέση», εφημ. *Το Βήμα*, 26 Μαΐου 2013.

Οι επιλογές, που προκρίθηκαν, άντεξαν στον χρόνο και δεν είχαν αποκλειστικά τοπικιστικό χαρακτήρα χωρίς να λείψουν βεβαίως ενέργειες υπουργών ή βουλευτών προς όφελος της εκλογικής τους περιφέρειας. Η εξαντλητική μελέτη του Αρχείου θ' αναδείξει πολλές ακόμα πτυχές των θεατρικών πρωτοβουλιών και θα επιτρέψει την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων, απαλλαγμένων από παραπληροφόρηση, αποσιωπήσεις και ενοχικά σύνδρομα.

Αντρέας Δημητριάδης

Ο κριτικός Θόδωρος Κρητικός

Στις πρώτες σκηνές της *Μήδειας*, όχι του Ευριπίδη αλλά του Μέντη Μποστταντζόγλου, μια καλόγρια, με το όνομα Πόλυ, αφηγείται την ιστορία της ζωής της και τους λόγους που την οδήγησαν στο μοναστήρι:

*Σαν νέος άνθρωπος κι εγώ κι αθώο θηλυκό,
στην Κρήτη έμπλεξα λοιπόν με κάποιον Κρητικό
αλλά για τύχη μου κακή, αυτός ο Κρητικός
εκτός που ήταν Κρητικός ήταν και κριτικός.
Σ' εφημερίδες δηλαδή έγραφε κριτικές
για παραστάσεις πού 'βλεπε αυτός θεατρικές.*

Η μητέρα της κοπέλας όμως έχει αντιρρήσεις, όχι για την καταγωγή του υποψήφιου γαμπρού, αλλά για το επάγγελμά του:

*Αν είναι πάντα αυστηρός στις κριτικές που κάνει
σιγά σιγά με τον καιρό τους φίλους του θα χάνει.
Θα ζει με αντιπάθειες, σε ξένο περιβάλλον
θ' αντιπαθήσουνε και σε ως σύζυγό του μάλλον.
Αν πάλι είν' επιεικής, η εφημερίς θα κλείσει
κι ο διευθυντής τον άντρα σου τότε θα απολύσει.*

Οι ενδιασμοί της μητέρας ενισχύονται, καθώς η μόνιμη κατοικία του κριτικού βρίσκεται στη γενέτειρά του:

*Είναι και άστατος καιρός. Φυσάει αυτούς τους μήνας
τα πλοία δεν θα φέρνουνε θιάσους της Αθήνας.
Οπότε και τι κριτικές θα γράφει για να ζείτε;
Θα έχει λίγα έσοδα και θα λιμοκτονείτε.¹*

¹ Μποστ, *Μήδεια*, στο: Πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο Στοά, Αθήνα 1993, σ. 25-26.

Όταν το έργο πρωτοπαίχτηκε, το φθινόπωρο του 1993 στο Θέατρο Στοά, ήταν απόλυτα σαφές για το κοινό πως ο Μποστ δεν είχε επινοήσει ένα ακόμη γλωσσικό παιχνίδι. Η πραγματικότητα του πρόσφερε ετοιμοπαράδοτο υλικό, αφού ένας από τους πιο γνωστούς θεατρικούς κριτικούς της χώρας ήταν ο Θόδωρος Κρητικός. Με αυτό το ψευδώνυμο, ο Θόδωρος Χατζηπανταζής έγραφε από το 1968 ως το 1979 στην *Αχρόπολη* και στη συνέχεια στην *Ελευθεροτυπία*, ενώ για δεκαπέντε χρόνια, από το 1977 ως το 1991, αρθρογραφούσε παράλληλα και στον *Ταχυδρόμο*, το δημοφιλέστερο εβδομαδιαίο περιοδικό της εποχής.²

Δεν ήταν όμως ούτε το εντυπωσιακό σε μέγεθος τιράζ, ούτε η πανελλήνια κυκλοφορία των παραπάνω εντύπων, οι πραγματικοί λόγοι που το όνομα του Θόδωρου Κρητικού ακουγόταν ευρύτατα στους θεατρικούς και θεατρόφιλους κύκλους της ελληνικής επικράτειας.³ Ήταν κυρίως το ιδιαίτερο ύφος των κειμένων του: δηκτικό, με καυστικό χιούμορ, με κρίσεις αυστηρές, υπερβολικά αυστηρές σύμφωνα με αρκετούς, πάντοτε όμως εμπειριστατωμένες, συνεπείς και, προπαντός, ακριβοδίκαια μοιρασμένες προς όλες τις κατευθύνσεις. Σε κάθε περίπτωση, οι εκτιμήσεις, τα σχόλια, οι τίτλοι και μόνο των κειμένων του γίνονταν συχνά πυκνά αντικείμενο έντονων συζητήσεων και αντεγκλήσεων.

Ωστόσο, για τη *Μήδεια* του Μποστ, ο Χατζηπανταζής δεν έγραφε κριτική. Λογικά δεν είδε ούτε την παράσταση, αφού λίγους μήνες πριν την πρεμιέρα της είχε συνταξιοδοτηθεί από την Ένωση Συντακτών, ύστερα από 25 χρόνια αδιάλειπτης παρουσίας στον αθηναϊκό Τύπο. Και, επαληθεύοντας κατά κάποιον τρόπο τον Μποστ, είχε εγκατασταθεί μόνιμα στην Κρήτη, για να αφιερωθεί όμως στα διδακτικά και ερευνητικά του καθήκοντα.

² Θεατρική κριτική, για πρώτη φορά, ο Θ. Χατζηπανταζής έγραφε το 1966, στο βραχύβιο και δυσεύρετο σήμερα ειδησεογραφικό περιοδικό *Επτά Ημέρες*. Ακολουθούν, για το διάστημα 1968-1993, οι ημερομηνίες της πρώτης και της τελευταίας δημοσίευσης σε κάθε έντυπο (και σε παρένθεση ο συνολικός τους αριθμός): *Αχρόπολις*: 2 Ιουνίου 1968 - 4 Σεπτεμβρίου 1979 (351), *Πρωινή Ελευθεροτυπία*: 5 Οκτωβρίου 1979 - 6 Μαΐου 1980 (25), *Ελευθεροτυπία*: 30 Μαΐου 1980 - 8 Μαΐου 1993 (273) και *Ταχυδρόμος*: 17 Νοεμβρίου 1977 - 9 Μαΐου 1991 (597).

³ Στα χρόνια που ο Θ. Χατζηπανταζής αρθρογραφούσε, η *Αχρόπολις*, πουλούσε πανελλαδικά 91.411 φύλλα τη μέρα (μέσος όρος της μέσης ημερήσιας κυκλοφορίας για τα έτη 1968-1979). Αντίστοιχα, η *Ελευθεροτυπία*, τη «χρυσή δεκαετία» του ελληνικού Τύπου (1980-1990), ξεπερνούσε τα 110.000 φύλλα ημερησίως, ενώ η κυριακάτικη έκδοσή της (όπου δημοσιεύονταν οι κριτικές του Χατζηπανταζή το διάστημα 1991-1993) έφτανε τα 166.122. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τα Δελτία Κυκλοφορίας της Ένωσης Ιδιοκτητών Ημερήσιων Εφημερίδων Αθηνών (www.eihea.com.gr).

Από τότε πέρασαν άλλα 25 χρόνια, αρκετά νομίζω ώστε να μπορούμε πια σήμερα να αντικρίσουμε ψύχραιμα τα δημοσιεύματα που υπέγραψε ο Θόδωρος Κρητικός, απαλλαγμένοι από τους παραμορφωτικούς φακούς της επικαιρότητας. Να τα δούμε δηλαδή, ως μια πολύτιμη παρακαταθήκη, ένα πλούσιο υλικό που μπορεί να αξιοποιηθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, εννοείται σε συνδυασμό με άλλες πηγές, αλλά και αυτόνομα, ως προσωπικές μαρτυρίες ενός συστηματικού θεατή. Ενός θεατή, που όταν ξεκίνησε να καταγράφει τις εντυπώσεις του το καλοκαίρι του 1968, εμφανίζονταν ακόμη στη σκηνή μεσοπολεμικοί πρωταγωνιστές, όπως ο Αλέξης Μινωτής και η Κατερίνα Ανδρεάδη. Ακριβώς για τον λόγο αυτό, τα κείμενα του Χατζηπανταζή αποκτούν πρόσθετο ενδιαφέρον, αφού παρακολουθούν στενά την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου, και μεν για διάστημα 25 χρόνων, αλλά με προεκτάσεις προς το παρελθόν που φθάνουν ως τη δεκαετία του 1930, ενώ προς το μέλλον εκτείνονται ως το σήμερα: από τον Κώστα Μουσούρη, ως τον Μιχαήλ Μαρμαρινό· από τη σχολή του Ράινχαρντ ως τον μεταμοντερνισμό.

Η αξιοποίηση της κριτικής, για τη μελέτη του θεατρικού παρελθόντος, συναντά εμπόδια τόσο γνωστά, που μάλλον δεν χρειάζεται να αναφερθούν εδώ. Θα πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ένα, που προκύπτει από την ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης περίπτωσης. Μέσα στο πλαίσιο ενός συνεδρίου που διοργανώθηκε για να τιμήσει τον Θόδωρο Χατζηπανταζή, ο σχολιασμός των θεατρικών του κριτικών, χρειάζεται, το λιγότερο, λεπτούς χειρισμούς. Η απαραίτητη απόσταση που οφείλει να κρατά ένας μελετητής από το αντικείμενο της μελέτης του, η διατύπωση νηφάλιων απόψεων, ανεπηρέαστων από συμπάθειες ή προκαταλήψεις, με άλλα λόγια όλες οι αυτονόητες μεθοδολογικές αρχές, συναντούν στην περίπτωση αυτή πρόσθετες δυσκολίες.

Υπάρχει ωστόσο μία λύση στο πρόβλημα, την οποία προσφέρει ο ίδιος ο Χατζηπανταζής: Το 1979 σε μια συνομιλία στη Σχολή Μωραΐτη με θέμα τα προβλήματα της θεατρικής κριτικής, ξεκαθάριζε πως, για τον ίδιο τουλάχιστον, η κριτική «δεν είναι διάλογος του κριτικού με τον καλλιτέχνη, αλλά με το κοινό». Επομένως, διάλεγε να πιστεύει πως οι καλλιτέχνες δεν διαβάζουν τα άρθρα του, ειδικά όταν αυτά σχολιάζουν το δικό τους έργο.⁴ Είναι βέβαιο πως και ο ίδιος γνώριζε ότι το σχήμα

⁴ «Νομίζω πως είναι απαραίτητο να ξεκαθαρίσουμε εδώ το θέμα της σχέσης κριτικού και καλλιτέχνη. Προσωπικά, πιστεύω πως δεν υπάρχει τέτοια σχέση. Θέλω να πω πως πιστεύω ότι η ύπαρξη σχέσης ανάμεσα στον κριτικό και στον καλλιτέχνη δεν είναι χρήσιμη. Η κριτική δεν είναι διάλογος του κριτικού με τον καλλιτέχνη, αλλά με το κοινό. Αν θέμα του διαλόγου συμβαίνει να είναι το έργο τέχνης, αυτό δεν

αυτό δεν είχε εφαρμογή στην πράξη. Οι καλλιτέχνες ήταν οι πρώτοι που διάβαζαν τις κριτικές του, και δεν ήταν λίγες οι φορές που οι έντονες αντιδράσεις τους έφθασαν μέχρι τις σελίδες του Τύπου.⁵ Ωστόσο, η βολική αυτή σύμβαση του πρόσφερε την απαραίτητη ελευθερία έκφρασης: θα προσπαθήσω, λοιπόν, και εγώ να αξιοποιήσω το ίδιο ζωτικό ψεύδος.

Συνολικά, οι κριτικές ξεπερνούν τις 1200.⁶ Σήμερα, μαζί με την αντίστοιχη συλλογή θεατρικών προγραμμάτων, βρίσκονται στο Ρέθυμνο, στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Ο μεγάλος τους αριθμός επιτρέπει, στο πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης, μόνο γενικές παρατηρήσεις, καθώς και την απόπειρα εξαγωγής κάποιων συμπερασμάτων που προκύπτουν από τη μελέτη του συνόλου των κειμένων, σχετικά με τη δομή τους, τους στόχους και το ύφος τους, καθώς επίσης και για τους αισθητικούς και ιδεολογικούς προσανατολισμούς του αρθρογράφου. Εννοείται πως, με την προσέγγιση αυτή, ο κοινός τόπος που λέει ότι μαθαίνουμε από τα κριτικά κείμενα περισσότερο για τον συντάκτη τους, παρά για το αντικείμενο της κριτικής, ισχύει ένα παραπάνω.

Η πλειονότητα των άρθρων αφορά φυσικά τη σκηνή της πρωτεύουσας, ένας σημαντικός αριθμός τους ωστόσο καταπιάνεται με παραστάσεις εκτός Αθηνών. Έτσι και αλλιώς, δεν είχε σημασία για τον Χατζηπανταζή αν το έργο ανήκε στο αρχαίο δράμα, στο κλασικό ή το σύγχρονο ρεπερτόριο, αν ήταν πρόζα, μιούζικαλ ή επιθεώρηση, αν ήταν για παιδιά

σημαίνει πως μπαίνει κι ο δημιουργός του τελευταίου αναγκαστικά στη συζήτηση. Διαλέγω να πιστεύω πως ο καλλιτέχνης, του οποίου το έργο απασχολεί το άρθρο μου, δεν πρόκειται να το διαβάσει. Αποκτώ έτσι μια πολύτιμη ελευθερία έκφρασης, που δεν θα την είχα απέναντι στον ίδιο τον καλλιτέχνη»· βλ. «Προβλήματα της κριτικής: θέατρο. Συνομιλητές: Κ. Γεωργουσόπουλος, Θ. Κρητικός», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, τχ. 3α, Αθήνα 1979, σ. 7-23.

⁵ Ενδεικτικά: Δημήτρης Ψαθάς (εφημ. *Τα Νέα*, 2 Αυγούστου 1973), Στέφανος Ληναίος (εφημ. *Έθνος*, 17 Νοεμβρίου 1981), Γιώργος Μιχαλακόπουλος (*Ταχυδρόμος*, 13 Δεκεμβρίου 1984), Σπύρος Ευαγγελάτος (εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 24 Φεβρουαρίου 1989). Αρχετά χρόνια νωρίτερα, η *Ακρόπολις* (από τις 22 Οκτωβρίου 1971 ως τις 17 Φεβρουαρίου 1972) είχε δημοσιεύσει σειρά επιστολών που αντάλλαξε ο Αλέξης Μινωτής με τον Θ. Κρητικό, με αφορμή τον *Έμπορο της Βενετίας*, που ανέβηκε στο Θέατρο Πάνθεον από τον θίασο Κατίνας Παξινοπού – Αλέξη Μινωτή.

⁶ Τα κενά που διαπιστώθηκε πως υπήρχαν στο προσωπικό αρχείο του Θ. Χατζηπανταζή συμπληρώθηκαν, ύστερα από έρευνα στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, στα ψηφιοποιημένα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου και του ΚΘΒΕ, καθώς και στην «Ψηφιοθήκη» του ΑΠΘ (<http://digital.lib.auth.gr>). Συνολικά, έχουν συγκεντρωθεί 1246 κριτικές, ωστόσο δεν αποκλείεται κάποιες να λανθάνουν.

ή για μεγάλους, αν ήταν καραγκιόζης ή κουκλοθέατρο.⁷ Αντίστοιχα, δεν είχε σημασία αν ο θίασος ήταν κρατικός, αδρά επιχορηγούμενος, εμπορικός ή πειραματικός. Από τη στιγμή όμως που ένα θεατρικό σχήμα προσδιορίζει το ίδιο την ταυτότητα, τους στόχους και τις επιδιώξεις του, οφείλει να κριθεί ανάλογα. Γι' αυτό άλλωστε και οι κριτικές, κατά κανόνα, ξεκινούν με τον ίδιο συνδυασμό: σχολιάζουν την επιλογή ενός συγκεκριμένου θιάσου να ανεβάσει σε μια δεδομένη χρονική συγκυρία ένα συγκεκριμένο έργο.

Ο παραπάνω σχολιασμός συχνά καταλάμβανε το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου. Είναι βέβαιο πως αρκετοί δυσανασχητούσαν με την τακτική αυτή, θεωρώντας πως έπρεπε να δίνεται μεγαλύτερη έκταση στην περιγραφή και στην αποτίμηση της ίδιας της παράστασης. Παρ' όλα αυτά, η προσέγγιση αυτή δεν γινόταν ερήμην του σκηνικού αποτελέσματος. Αποτίμηση υπήρχε πάντοτε, συχνά ωστόσο γινόταν διαχωρισμός ανάμεσα στο έργο και την παράσταση, την επιλογή και την πραγμάτωση.

Ταυτόχρονα, οι κριτικές του Χατζηπανταζή εξυπηρετούσαν έναν ακόμη, ευρύτερα παιδευτικό σκοπό. Απευθύνονταν στην πλειονότητα του εν δυνάμει αναγνωστικού κοινού που, ενώ είχε θεατρικά ενδιαφέροντα, για γεωγραφικούς, οικονομικούς ή άλλους λόγους, δεν θα έβλεπε την παράσταση.

Ο παιδευτικός χαρακτήρας πάντως, δεν αναιρεί τον υποκειμενισμό. Οι απόψεις που διατυπώνονται αποτελούν τελικά ένα συγκροτημένο, προσωπικό σύστημα αξιών, με το οποίο μπορεί κανείς να διαφωνήσει, δύσκολα όμως θα αμφισβητήσει το εύρος και την ευκρίνειά του.

Στον τομέα του ρεπερτορίου αρχικά, κυρίαρχη θέση καταλαμβάνει το αρχαίο δράμα και γενικότερα το κλασικό ρεπερτόριο. Η αξία των τραγικών, του Σαίξπηρ ή του Μολιέρου είναι αναμφισβήτητη, το ανέβασμα των έργων τους όμως συνεπάγεται αυξημένη ευθύνη, ενώ παράλληλα απαιτεί ιδιαίτερες ικανότητες, σκηνοθετικές, υποκριτικές και μεταφραστικές, ώστε να ξεπεράσει με επιτυχία κανείς τα σύνθετα ερμηνευτικά προβλήματα που με βεβαιότητα τον περιμένουν.

Κατά τα άλλα, είναι ξεκάθαρο πως ο Χατζηπανταζής έδινε μια ιδιαίτερα στενή ερμηνεία στον αδόκιμο, όσο και ασαφή όρο «μοντέρνοι κλασικοί». Η προτίμηση στον Τσέχωφ και τον Μπρεχτ δεν κρύβεται, ενώ παράλληλα θεωρεί καθοριστική τη συμβολή συγγραφέων όπως ο

⁷ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κριτικές για παραστάσεις που έδιναν το καλοκαίρι του 1979 στην Αθήνα οι καραγκιοζοπαίκτες Παύλος Επτανήσιος, Θανάσης Σπυρόπουλος και Γιώργος Χαρίδημος (*Ταχυδρόμος*, 14 Ιουνίου, 9 Αυγούστου και 20 Σεπτεμβρίου 1979), καθώς και για το Κουκλοθέατρο Ομπράτσωφ (*Ταχυδρόμος*, 18 Μαΐου 1978 και εφημ. Ακρόπολις, 19 Μαΐου 1978).

Γκολντόνι, ο Στρίντμπεργκ και ο Ίψεν στην εξέλιξη του ευρωπαϊκού θεάτρου. Από εκεί και πέρα όμως, φαίνεται να πιστεύει ακράδαντα πως οι θεατρικοί συγγραφείς γερνάνε πολύ γρήγορα. Ειδικά, όταν στην ακμή τους θεωρούνταν καινοτόμοι. «Δεν υπάρχει τίποτα πιο νεκρό, τίποτα πιο ξεπερασμένο και μπαγιάτικο από την μπαγιάτικη πρωτοπορία», έγραφε με αφορμή τον Ιονέσκο, ήδη από το 1974. Στην ίδια μοίρα τοποθετούνται και ένα πλήθος άλλων συγγραφέων, από τον Πιραντέλλο και τον Ανουίγ, ως τον Τέννεσι Ουίλλιαμς και τον Άρθουρ Μίλλερ.⁸

Η επίμονη επανεμφάνιση των έργων τους στην αθηναϊκή σκηνή γίνεται συχνά αφορμή για έναν ευρύτερο προβληματισμό σχετικά με την πορεία και τους στόχους του επαγγελματικού θεάτρου. Για τη στασιμότητα και τα πιασμένα στο δραματολόγιο όμως, υπεύθυνοι δεν είναι μόνον οι πρωταγωνιστές και οι θιασάρχες. Μπορεί οι επιλογές τους να οφείλονται σε προσωπική ματαιοδοξία ή σε μια παροδική μόδα, ένα ξαφνικό ενδιαφέρον της λονδρεζικής ή της παρισινής σκηνής για κάποιον μισοξεχασμένο συγγραφέα, σημαντικό μερίδιο ευθύνης, όμως, θεωρείται πως έχει και το θεατρικό κοινό, που στηρίζει με τη μαζική παρουσία του παραστάσεις έργων ξεπερασμένης τεχνοτροπίας.⁹

Το ενδιαφέρον του Χατζηπανταζή για το θεατρικό κοινό είναι διαρκές. Η προσοχή του στρέφεται συχνά από τη σκηνή στην πλατεία, κυρίως

⁸ «Κανενός άλλου θεατρικού συγγραφέα το έργο δεν γέρασε τόσο απότομα μέσα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, όπως γέρασε και ρυτιδώθηκε το έργο του περιλάλητου άλλοτε Σικελού ‘μαιτρ’ της σκηνηκής πρωτοπορίας» («Λ. Πιραντέλλο ‘Η ζωή που σου έχω δώσει’», εφημ. *Ακρόπολις*, 19 Απριλίου 1975)· «Οι δεκαετίες, που έχουν περάσει πάνω από τα έργα του Ανουίγ, ξέπλυναν το επίχρισμα νερομπογιάς, που στόλιζε αρχικά την πρόσοψή τους, και τα αποκάλυψε τέτοια που είναι στην ουσία τους: Αχρωμο και άοσμο μπουλβάρ [...]» («Πρόσκληση στον πύργο», *Ταχυδρόμος*, 23 Νοεμβρίου 1978)· «Η πικρή αλήθεια όμως είναι πως τα πρωτοποριακά έργα μοιάζουν με τα θαλασσινά. Μόνο φρέσκα τρώγονται. Αν τα αφήσεις να μπαγιατέψουν λιγάκι, αρχίζουν να βρωμάνε!» («Πρόγραμμα Μπέκετ. ‘Ευτυχισμένες μέρες’ και ‘Το τέλος του παιχνιδιού’». Στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», εφημ. *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 24 Απριλίου 1980)· «Δεν είναι μεμονωμένη περίπτωση ο Ουίλλιαμς. Ποιος θυμάται σήμερα τον Όσμπορν, τον Μίλλερ, τον Ιονέσκο;» («Σαπουνόπερα περωπής. ‘Λυσσασμένη γάτα’ του Τέννεσι Ουίλλιαμς στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 8 Ιανουαρίου 1985).

⁹ «Τι μπορεί να σημαίνει, αλήθεια, η ευνοϊκή υποδοχή των τριών παραστάσεων [έργων του Άρθουρ Μίλλερ] από τους ντόπιους θεατές; Μήπως σημαίνει τη θετική επαναξιολόγηση ενός σημαντικού δραματοουργού, που άδικα είχε παραγκωνιστεί τον τελευταίο καιρό από τη μόδα και τα επιπόλαια κελύσματα της; Ή μήπως πιστοποιεί την προτίμηση των μαζών για μια γραφή λιγότερο απαιτητική, περισσότερο προσιτή στην ευθύγραμμη ανάγνωση;» («Ψηλά από τη γέφυρα», *Ταχυδρόμος*, 30 Ιανουαρίου 1986).

όταν το θέαμα είναι αμιγώς ψυχαγωγικό, άρα και οι αντιδράσεις των θεατών περισσότερο ορατές.¹⁰ Όπως αναφέρθηκε ήδη, ασχολήθηκε με όλα τα θεατρικά είδη, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως τα εκτιμούσε εξίσου. Αναγνωρίζει την ψυχαγωγική τους λειτουργία, εύκολα διακρίνει κανείς όμως τη συγκατάβαση στις διατυπώσεις του. Όποιος για παράδειγμα δεν ενοχλείται από τη ρηχότητα και την τυποποίηση της φαρσοκωμωδίας, θα διασκεδάσει βλέποντας για άλλο ένα καλοκαίρι τις γκριμάτσες του Γιάννη Γκιωνάκη. Αν έχει διάθεση για ονειροπόληση, θα μείνει ικανοποιημένος με τις πολυτελείς ενδυμασίες της Έλλης Λαμπέτη σε μια παράσταση βουλεβάρτου, ή, ακόμη χειρότερα, παρακολουθώντας την Κάτια Δανδουλάκη να εξαργυρώνει την τηλεοπτική της επιτυχία σε μια θεατρική διασκευή κλασικού μυθιστορήματος.¹¹

Όταν το βουλεβάρτο εκτοπίστηκε από την αναγεννημένη Επιθεώρηση, ο Χατζηπανταζής έγραφε πως η απώλειά του δεν τον στεναχωρούσε διόλου.¹² Άλλωστε με τη γηραιά κυρία της αθηναϊκής σκηνής, διατηρούσε μια σχέση τουλάχιστον αμφίθυμη. Από τη μια, τη θεωρούσε κατά βάση είδος μονοσήμαντο, απλοϊκό και κακόγουστο που αποχαυνώνει τις μάζες. Ταυτόχρονα όμως αναγνώριζε πως όταν εκμεταλλεύεται τη δύναμη της σάτιρας, ξυπνά τον θεατή και ακονίζει το μυαλό του, ενώ χάρη στην ερμηνεία των ηθοποιών μπορεί να χαρίσει

¹⁰ Ενδεικτικά: «Ο φιλαράκος μου», εφημ. *Ακρόπολις*, 30 Νοεμβρίου 1977· «Μαζική παραγωγή και κατανάλωση. 'Στον πυρετό της... λόξας'», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 26 Ιουνίου 1984.

¹¹ «Όσοι θεατές δεν βαρέθηκαν να βλέπουν τον Γιάννη Γκιωνάκη να κάνει τους ίδιους ακριβώς μορφασμούς και τις ίδιες χειρονομίες χειμώνα καλοκαίρι, χρόνος μπαίνει χρόνος βγαίνει, θα τρέξουν ασφαλώς να απολαύσουν και πάλι το ίνδαλμά τους. Η στήλη δεν έχει παρά να τους ευχηθεί καλή διασκέδαση» («Ο ξελογιασμένος», *Ταχυδρόμος*, 1 Ιουνίου 1978)· «Θα σας ανοίξω μονάχα την όρεξη, υπογραμμίζοντας, πως, στις εννιά διαφορετικές εικόνες του έργου, η Έλλη Λαμπέτη κρεάρει εννιά διαφορετικά μοντελάκια υψηλής ραπτικής, που προσφέρουν το κατάλληλο πλαίσιο για τα γνωστά τρισχαριτωμένα σκετσάκια της, τις αξιολάτρευτες νευρικές της χειρονομίες και τα περίτεχνα ψευδίσματά της. Με δυο λέξεις, πρόκειται για μια αντάξια του έργου παράσταση [...]» («Φθινοπωρινή ιστορία», *Ταχυδρόμος*, 15 Δεκεμβρίου 1977)· «Η Κάτια Δανδουλάκη έφερε φυσικά την αγέρωχη κορμολοσασιά της και το ωραίο της πρόσωπο που δεν κινδυνεύει ούτε στιγμή να τσαλακωθεί από τους αντιαισθητικούς σπασμούς του πάθους. Με τέτοια συστατικά, όπως καταλαβαίνετε, η συνταγή δεν μπορούσε παρά να επιτύχει. Η παράσταση είναι σχεδόν τόσο καλή, όσο και ένα αληθινό σήριαλ. Οι θαυμάστριες της Μάρμωσ που θα επισκεφθούν το θέατρο 'Διονύσια' θα μείνουν κατενθουσιασμένες» («Άννα Καρένινα», εφημ. *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 16 Οκτωβρίου 1980).

¹² «Επιθεωρήσεις χωρίς στρας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 13 Σεπτεμβρίου 1985.

αληθινά δημιουργικές στιγμές.¹³ Όπως χαρακτηριστικά έγραφε, ο ίδιος προτιμούσε να παρακολουθήσει μια καλή επιθεώρηση παρά μια κακή παράσταση τραγωδίας.¹⁴

Με κάποια άλλα ψυχαγωγικά είδη όμως, οι σχέσεις του δεν υπήρξαν ποτέ αγαθές. Οι χειρότερες, χωρίς αμφιβολία, ήταν με το ελληνικό μιούζικαλ, το βραχύβιο τελικά θέαμα, που μέσα στη δεκαετία του 1970 φιλοδοξούσε να αντικαταστήσει την Επιθεώρηση. Κανείς δεν είχε ταπεινώσει, όπως έγραφε, το ελληνικό θέατρο τόσο πολύ, όσο οι ανεπίτρεπτα πρόχειρες σε σύλληψη και εκτέλεση κατασκευές του «εκτρώματος» που ονομάστηκε ελληνικό μιούζικαλ.¹⁵

Με το αμερικανικό, τα πράγματα ήταν λίγο διαφορετικά. Ο Χατζηπανταζής παρακολούθησε όλες σχεδόν τις απόπειρες μεταφύτευσης του είδους στην ελληνική επικράτεια, χωρίς ποτέ να πειστεί ότι το ξενόφερτο αυτό θέαμα μπορούσε να έχει μέλλον στη χώρα μας. Η αμερικανική του ιθαγένεια, οι τεχνολογικές απαιτήσεις του, πάνω απ' όλα όμως η ανεπαρκής εκπαίδευση των ερμηνευτών στον χορό και στο τραγούδι, τον έκαναν να πιστεύει πως το αμερικανικό μουσικό θέατρο δεν είχε καμιά

¹³ «Η παρακμή της επιθεώρησης θα πρέπει να χρονολογηθεί από τη μέρα που η σάτιρα άρχισε να ελαττώνεται και το θέαμα άρχισε να αυξάνεται πάνω στη σκηνή της. Από όλα τα συστατικά της επιθεώρησης, η σάτιρα είναι σίγουρα το πολυτιμότερο, γιατί είναι εκείνο ακριβώς που φέρνει τα δώρα του πνεύματος σε ένα στοιχειώδες και κατά τα άλλα μάλλον απλοϊκό σκηνικό είδος. Η σάτιρα είναι προϊόν του πνεύματος – προϋποθέτει συγγραφείς με ανήσυχο μυαλό, γόνιμη φαντασία και τόλμη. Το θέαμα, από την άλλη μεριά, είναι προϊόν του χρήματος. Προϋποθέτει μόνο επιχειρηματία με φουσκωμένο πορτοφόλι. Η σάτιρα ξυπνά τον θεατή, ακονίζει την κρίση του και τον οχυρώνει με την πανοπλία του γέλιου, απέναντι στις υπερβολές και τις μικρότητες των μεγαλόσχημων. Το θέαμα τον αποχαυνώνει. Θαμπώνει τα μάτια του και ακινητοποιεί το μυαλό του» («Δύο επιθεωρήσεις σε αθηναϊκά θέατρα. Κοτοπούλη: 'Τι Λωζάνη τι Κοζάνη', Περοκέ: 'Το παιδί... μίλησε', εφημ. Ακρόπολις, 20 Δεκεμβρίου 1972)· «Ο συντάκτης αυτής της στήλης δεν ανήκει στους ανεπιφύλακτους θαυμαστές της επιθεωρησιακής σκηνής, εκείνους δηλαδή που, αντιδρώντας στην παλιότερη περιφρόνηση της λογιόσύνης προς το είδος, έχουν οδηγηθεί στο άλλο άκρο και σπεύδουν σήμερα να την εξιδανικεύσουν άκριτα. Δεν μπορούμε να αγνοούμε την πικρή αλήθεια πως, στη διάρκεια της μακριάς ιστορίας της, η επιθεώρηση έγινε συχνά εισηγητής φτήνιας, ευκολίας και τσαπατσουλιάς στα ελληνικά θεατρικά πράγματα. Όταν όμως υπηρετείται με τη νοημοσύνη, την καλαισθησία και το κέφι των καλλιτεχνών της Λάρισας, υπάρχουν μεγάλες πιθανότητες να γίνει πολύτιμη γέφυρα επικοινωνίας με τις ευρύτερες λαϊκές μάζες» («Χαιρέτα μου τον πλάτανο», *Ταχυδρόμος*, 14 Μαΐου 1981).

¹⁴ «Προσωπικά δεν διατάζω ούτε στιγμή να δηλώσω πως προτιμώ μια καλή επιθεώρηση από μια κακή παράσταση τραγωδίας» («Η καλοκαιρινή μουσική σκηνή», εφημ. Ακρόπολις, 3 Αυγούστου 1976).

¹⁵ «'Λυσιστράτη '79'. Μιούζικαλ του Γιώργου Σκούρη στο Θέατρο 'Ρεξ', εφημ. *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 20 Νοεμβρίου 1979.

τύχη στην Ελλάδα.¹⁶ Ακόμη και στις εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις που μια παράσταση δεν είχε τις παραπάνω αδυναμίες, το συμπέρασμά του ήταν πως η φωτεινή αυτή εξαίρεση δεν ήταν τίποτε παραπάνω από «πιθηκισμός καλλιτεχνικών τάσεων, άσχετων προς την εγχώρια ζωή και πραγματικότητα».¹⁷

Ολόκληρο το σύστημα αξιών του Χατζηπανταζή, μοιάζει τελικά να οδηγείται προς μία και μόνη κατεύθυνση. Πάνω απ' όλα, βρίσκεται το ελληνικό θεατρικό έργο, «ο αγιάτρευτος καημός κι η μυστική λαχτάρα όλων μας».¹⁸ Η σύγχρονη εγχώρια δραματουργία που έχει άμεση σχέση με το σήμερα, που «μπορεί να γίνει όργανο αυτογνωσίας για την πνευματική ωρίμανση ενός λαού».¹⁹ «Δεν υπάρχει ευγενέστερη φιλοδοξία», σημειώνει, «δεν υπάρχει πιο ελκυστική καλλιτεχνική περιπέτεια, δεν υπάρχει πράξη επαναστατικότερη και πλέον πρωτοποριακή από τη συστηματική καλλιέργεια του σύγχρονου ελληνικού έργου».²⁰

¹⁶ «Η παράσταση πάντως αποδειώνει πως, για να ριζώσει στα χώματά μας το μιούζικαλ, θα χρειαστεί να ξεπεράσει αμέτρητα εμπόδια. Η έλλειψη ηθοποιών ικανών να τραγουδήσουν και να χορέψουν ευπρόσωπα, η απουσία ειδικευμένων σκηνοθετών και χορογράφων, δεν είναι οι μόνες δυσκολίες που πρέπει να υπερπηδηθούν. Αξεπέραστο σχεδόν εμπόδιο φαίνεται να αποτελεί το γεγονός ότι τα μιούζικαλ του Μπρόντγουαϊντ είναι τόσο στενά συνυφασμένα με την αμερικάνικη νοοτροπία, με την αμερικάνικη ζωή και παράδοση, που δύσκολα αποκτούν νόημα για ένα κοινό μη αγγλοσαξωνικό» («Άννα», *Ταχυδρόμος*, 2 Ιουλίου 1981). «Το θεατρικό αυτό είδος χρειάζεται ηθοποιούς τέλεια ασκημένους στο χορό και στο τραγούδι [...]. Ποια ελληνική δραματική σχολή παράγει τέτοιους ηθοποιούς; [...] Με προπαίδεια το 'Τίρι τίρι ρι Αιγαίο' μιούζικαλ δε γίνεται. Και, κυρίως, δε γίνεται μιούζικαλ με μπαλέτο συνοικιακής επιθεώρησης» («Σικάγο», *Ταχυδρόμος*, 29 Ιουλίου 1982).

¹⁷ «'Ιησούς Χριστός Υπέραλμπρο Άστρο' στο Θέατρο Καλουτά», εφημ. *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1978.

¹⁸ «'Ο Ξένος' του Ν. Ζακόπουλου — 'Το τέλος' του Γ. Χριστοφιλάκη στο 'Πειραματικό' της Μαριέττας Ριάλδη», εφημ. *Ακρόπολις*, 27 Μαρτίου 1969.

¹⁹ «Όσο χρήσιμη και απολαυστική κι αν είναι, πολλές φορές, η από μετάφραση παρακολούθηση των έργων άλλων εποχών και λαών, κύριος προσορισμός των σκηνών και των θιάσων κάθε χώρας είναι να ερμηνεύουν την εποχή και τον τόπο τους. Να παρουσιάζουν στο κοινό τους έργα που το εκπροσωπούν εντελώς άμεσα και κυριολεκτικά. Πέρα από το να είναι μια 'μορφωτική εκδήλωση', μια κοσμική συγκέντρωση ή μια απλή ψυχαγωγία, το θέατρο μπορεί να γίνει όργανο αυτογνωσίας για την πνευματική ωρίμανση ενός λαού. Η πραγματική καλλιτεχνική έκφραση δυστυχώς δεν δανείζεται, ούτε παραχωρείται. 'Ελληνικό θέατρο' με ξένα έργα είναι μια θλιβερή απάτη που δεν εξαπατά παρά μονάχα αυτούς που επιθυμούν να εξαπατηθούν» ('Ε... Νοικοκυραίοι!' του Βασίλη Ανδρεόπουλου. Από το 'Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο', εφημ. *Ακρόπολις*, χ.χ. [Θ. Περίοδος 1970-71]).

²⁰ «'Άρωμα λουλουδιών' του Τζαίμς Σώντερς. Από το Θίασο '70 στο Θέατρο 'Κάβα'», εφημ. *Ακρόπολις*, χ.χ. [Θ. Περίοδος 1970-71].

Ο ανυποχώρητος, όσο και απροκάλυπτος ελληνοκεντρισμός, ωστόσο, δεν εξασφάλιζε προνομιακή μεταχείριση. Το μόνο που μπορεί να διακρίνει κανείς, είναι μια σχετική ανεκτικότητα για τους μικρούς πειραματικούς θιάσους που ειδικεύονταν στο νεοελληνικό ρεπερτόριο, καθώς και για πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς που, παρά τις αδυναμίες τους, έδειχναν να διαθέτουν ικανότητες για παραπέρα εξέλιξη και βελτίωση.

Από εκεί και πέρα όμως, τα κριτήρια ήταν για όλους κοινά. Και για όλους, εξίσου αυστηρά. Πολύ σύντομα η αυστηρότητα αυτή είχε γίνει διαβόητη στους θεατρικούς κύκλους, εδραιώνοντας την εικόνα ενός ανθρώπου δύστροπου, γκρινιαρή, που δεν του αρέσει τίποτε, που γράφει μόνον αρνητικές κρίσεις, φαρμακερά σχόλια και αφορισμούς.

Στην πραγματικότητα, το 25% των κριτικών του Χατζηπανταζή είναι θετικές. Αρκετές από αυτές μάλιστα, υμνητικές. Και το κυριότερο, δεν περιορίζονται σε κάποια συγκεκριμένα είδη, ούτε μαρτυρούν μεροληπτική στάση απέναντι σε πρόσωπα και θιάσους. Το μωσαϊκό της θεατρικής ζωής αποτελείται από ψηφίδες, συχνά ετερόκλητες, ακόμη και αλλοπρόσαλλες. Όλες ανεξαιρέτως όμως συνθέτουν το σύνολο, επομένως καμία δεν βρίσκεται έξω από τα όρια της κριτικής. Αλλά η αποτίμηση της καλλιτεχνικής τους αξίας δεν είναι αποτέλεσμα σύγκρισης ανόμοιων υλικών. Το κάθε είδος έχει τα δικά του χαρακτηριστικά, τις δικές του απαιτήσεις, σε μεγάλο ποσοστό και το δικό του κοινό. Συνεπώς, αξιολογείται με εσωτερικά, θα λέγαμε, κριτήρια. Σε τελευταία ανάλυση, εκείνο που πάνω από όλα μετράει για την τελική κρίση είναι το αυτονόητο: η ίδια η παράσταση.

Έτσι, ενώ προτιμήσεις και συμπάθειες ασφαλώς υπήρχαν, ούτε ο πρότερος έντιμος βίος, ούτε οι αγαθές προθέσεις από μόνες τους μπορούσαν να εξασφαλίσουν μια ευνοϊκή κριτική. Με άλλα λόγια, ο Χατζηπανταζής δεν έγραφε θετικές κριτικές για το Θέατρο Τέχνης ή το Θέατρο Στοά επειδή εκτιμούσε κάτι άλλο πέρα από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αυτό καθαυτό. Μπορεί να μην έφευγε συχνά απογοητευμένος από την υπόγεια αίθουσα του Ορφέα ή από του Ζωγράφου, όταν όμως συνέβαινε αυτό, δεν δίσταζε να χαρακτηρίζει ένα έργο «εξοντωτικά βαρετό»²¹ ή μια παράσταση σκηνοθετημένη από τον Κάρολο Κουν «οδυνηρή έκπληξη, χοντροκομμένη και επίπεδη».²² Την ίδια στιγμή, μπορούσε να

²¹ Συγκεκριμένα, το *Θαμμένο παιδί* του Σαμ Σέπαρντ («Θαμμένο παιδί», *Ταχυδρόμος*, 9 Φεβρουαρίου 1984).

²² Ο *γάμος* του Μάριου Ποντίκα (*Ταχυδρόμος*, 1 Ιανουαρίου 1981).

επαινέσει μια φαρσοκωμωδία, μια λαϊκή επιθεώρηση στο Δελφινάριο²³ ή μια εμπορική κωμωδία παιγμένη από θίασο πρωταγωνιστών.²⁴

Παρ' όλα αυτά είναι γεγονός ότι οι αρνητικές κριτικές ήταν πολύ περισσότερες από τις θετικές. Και σε αυτές όμως, υπήρχαν ευδιάκριτες διαβαθμίσεις. Οι περισσότερες ήταν γραμμένες σε ήπιους τόνους και εστίαζαν ψύχραιμα στις αδυναμίες ενός έργου ή στις αστοχίες μιας παράστασης. Αρκετά συχνά, μάλιστα, προσπάθειες μικρών ή και μεγαλύτερων θιάσων χαρακτηρίζονταν ως «ηρωικές αποτυχίες».²⁵

Υπήρχαν όμως και αρκετές, που διατύπωναν τις αντιρρήσεις τους με ιδιαίτερα καυστική γλώσσα, με ύφος σκληρό και δηκτικό. Η ανοχή του Χατζηπανταζή ήταν μηδενική μπροστά σε φαινόμενα που μαρτυρούσαν, εννοείται κατά την άποψή του, έλλειψη ευσυνειδησίας και επαγγελματισμού. Σε παρόμοιες περιπτώσεις, οι πιο επιεικείς χαρακτηρισμοί για ένα θεατρικό έργο ήταν: ασήμαντο, κακογραμμένο, ασυνάρτητο.²⁶

²³ Μάρω Κοντού – Νίκος Δαδινόπουλος – Νίκος Παπαναστασίου: *Η κυρία εκυκλοφόρησε*, των Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετεντέρη: «Το κείμενο είναι γραμμένο με στοιχειώδη σεβασμό για τη νοημοσύνη του θεατή, ο διάλογος δεν είναι κουτός, η δράση δεν παρουσιάζει κοιλιές κι οι ηθοποιοί παίζουν με αρκετή όρεξη και σβελτάδα» (*Ταχυδρόμος*, 18 Ιουνίου 1981)· Επιθεώρηση στο Δελφινάριο: «Η παράσταση στο σύνολό της είναι φέτος απ' τις πιο ευπρεπείς και καλά οργανωμένες του είδους» («Στον πυρετό της... λόξας», *Ταχυδρόμος*, 7 Ιουλίου 1984).

²⁴ Όποιος γελάσει τελευταίος, του Νόελ Κάουαρντ: «Δεν ξέρω, αν η επιτυχία του θιάσου Αλέκου Αλεξανδράκη οφείλεται κατά κύριο λόγο στο σκηνοθέτη ή στα άξια στελέχη του (Βέρα Κρούσκα, Μάρθα Βούρτση, Γιώργος Κυρίτσης, Πέμη Ζούνη κ.ά.). Εκείνο που ξέρω είναι πως αξίζουν όλοι ένα ανεπιφύλακτο χειροκρότημα, για την ηρωική τους εξόρμηση να εκπολιτίσουν το καλοκαιρινό μας θέατρο» (*Ταχυδρόμος*, 10 Ιουλίου 1986)· Δημήτρης Πιατάς – Κατιάνα Μπαλανίκα: *Ο τελευταίος φλογερός εραστής του Νηλ Σάιμον*: «η παράσταση είναι ευπρεπής και επαγγελματική» (*Ταχυδρόμος*, 25 Ιουνίου 1987)· Έλενα Αχρίτα – Κώστας Αρζόγλου: *Με το ίδιο νόμισμα του Νόρμαν Κράσσα*: «ένα από τα πιο καλόγουστα ενδεχομένως θεάματα του φετινού καλοκαιριού» (*Ταχυδρόμος*, 19 Ιουλίου 1990).

²⁵ Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: *Οι τρεις αδερφές*, του Αν. Τσέχωφ, σκην. Γιώργου Σεβαστίκογλου (*Ταχυδρόμος*, 13 Δεκεμβρίου 1979)· Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης: *Η βεγγέρα* του Ηλ. Καπετανάκη και *Οι γάμοι των μικροαστών* του Μπ. Μπρεχτ, σκην. Γιώργου Ρεμούνδου (*Ταχυδρόμος*, 30 Απριλίου 1981)· Απλό Θέατρο: *Τι είδε ο υπηρέτης*, του Τζο Όρτον, σκην. Αντώνη Αντύπα (*Ταχυδρόμος*, 19 Ιανουαρίου 1984).

²⁶ *Ο λάκκος της αμαρτίας*, του Γιώργου Μανιώτη: «Αδέξιο, ασυνάρτητο, αφελές, κοινότοπο» (*Ταχυδρόμος*, 16 Αυγούστου 1979)· *Σάρα – Τα παιδιά ενός κατώτερου Θεού*, του Μαρκ Μέντοφ: «Αδέξιο και κακογραμμένο» (*Ταχυδρόμος*, 9 Απριλίου 1981)· *Το παιχνίδι της σφαγής*, του Ευγένιου Ιονέσκο: «Ασήμαντο και επιδερμικό» (*Ταχυδρόμος*, 5 Σεπτεμβρίου 1985)· *Σκουπίδια*, του Γιάννη Ξανθούλη: «Άχρηστο» (*Ταχυδρόμος*, 2 Απριλίου 1987).

για μια σκηνοθεσία: αβέβαιη, ρουτινιέρικη, άμορφο νεφέλωμα.²⁷ για μια σκηνική ερμηνεία: καμποτινισμό, μπαλαφαρισμό, καραγκιοζιλίκι.²⁸ Τα πράγματα ήταν ακόμη χειρότερα όταν κακές παραστάσεις επιχειρούσαν να καλύψουν τις αδυναμίες τους με καλοστημένες διαφημιστικές εκστρατείες. Ή όταν οι καλλιτέχνες του θεάτρου, με τη συνδρομή του Τύπου και τα πατροπαράδοτα τεχνάσματα του βεντετισμού, φρόντιζαν να χτίσουν για τον εαυτό τους έναν μύθο, έτσι ώστε να προστατεύονται από τα βέλη της κριτικής.

Απέναντι στη θωράκιση αυτή, ο Χατζηπανταζής χρησιμοποιούσε ως όπλο το χιούμορ· και μάλιστα, με μεγάλη αποτελεσματικότητα. Μπορούσε να ασχολείται περισσότερο με την κόμμωση και τις ενδυμασίες της Αλίχης Βουγιουκλάκη, παρά με τις υποκριτικές της επιδόσεις.²⁹ να

²⁷ Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, *Βασιλιάς Αηρ* του Σαίξπηρ, σκην. Θάνου Κωτσόπουλου: «Σκηνοθετικά η παράσταση παραμένει ένα άμορφο νεφέλωμα» (*Ταχυδρόμος*, 2 Σεπτεμβρίου 1969)· Θίασος Κάτιας Δανδουλάκη – Δημήτρη Παπαμιχαήλ, *Ο σοκολατένιος στρατιώτης (Ο άνθρωπος και τα όπλα)* του Μπέρναρ Σώ, σκην. Γιώργου Μιχαηλίδη: «Η ρουτινιέρικη σκηνοθεσία κατέληξε να κάνει την παλιά κωμωδία περισσότερο ξεπερασμένη από ό,τι πραγματικά είναι» (*Ταχυδρόμος*, 30 Οκτωβρίου 1980)· Θίασος Τζένης Καρέζη – Κώστα Καζάκου, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, σκην. Ρόμπερτ Στούρουα: «Αβέβαιη και στερημένη απόψεων» (εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 20 Ιουλίου 1987).

²⁸ Εθνικό Θέατρο, *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, σκην. Γιώργου Μιχαηλίδη: «Ο φλύαρος καμποτινισμός του κ. Καρρά είναι, βέβαια, εντελώς ακατάλληλος να υπηρετήσει την αίρια λιτότητα και σοβαρότητα της τραγωδίας» (εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 2 Σεπτεμβρίου 1986)· *Ζητείται τενόρος*, του Κεν Λάντγουιγκ, σκην. Κώστα Αρζόγλου: «Ο πρωταγωνιστής του Θεάτρου 'Σμαρούλα' [Γιώργος Κιμούλης] ροκανίζει κυριολεκτικά τα τελάρα της σκηνής και επιδίδεται σε φορτικούς μπαλαφαρισμούς, ανάξιους επαγγελματία θεατρίνου (*Ταχυδρόμος*, 24 Αυγούστου 1989)· «Έργα σαν την κωμωδία του Θεάτρου 'Αθηνά' [*Την πάτησα σαν βλάκας των Νίκου Καμπάνη και Βύρωνα Μακρίδη*] φιλοδοξούν απλώς να δώσουν στον Γιάννη Γκιωνάκη την ευκαιρία να επιδοθεί ακόμη μία φορά στα γνωστά του καραγκιοζιλίκια» (*Ταχυδρόμος*, 18 Ιουλίου 1985).

²⁹ *Η κυρία με τις καμέλιες*, του Αλ. Δουμά, σκην. Μάριο Μπολονίσι: «Με τη βοήθεια του Μπολονίσι, ενός ανθρώπου γνωστού περισσότερο σαν ντεκορατέρ υψηλού γούστου παρά σαν αυθεντικού σκηνοθέτη, διάλεξε μισή ντουζίνα έξωμες τουαλέτες ρομαντικής εποχής σε όλες τις αποχρώσεις του πράσινου, για να ταιριάζουν με το ξανθό φωτοστέφανο της κεφαλής της. Ούτε τις μπουκλίτσες της χρειάστηκε να θυσιάσει, ούτε τα σκερτσάκια, ούτε τα ναζάκια της. Οι θαυμαστές της μπορούν να είναι σίγουροι ότι, κάτω από το ρόλο της Μαργαρίτας, θα ανακαλύψουν ακόμη μία φορά την παλιά καλή Βουγιουκλάκη, έτσι που την ήξεραν κι έτσι που την ήθελαν πάντα» («Κυρία με τις μπουκλίτσες», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 23 Δεκεμβρίου 1982)· «Ακόμη και όταν παίζει το ρόλο μιας απένταρης Εγγλεζούλας που εξώκειλε στα νυχτερινά καμπαρέ του προπολεμικού Βερολίνου, εξακολουθεί να ντύνεται με τη φανταχτερή πολυτέλεια μαιτρέσσας νεόπλουτου μαυραγορίτη» («Καμπαρέ», *Ταχυδρόμος*, 10 Αυγούστου 1978).

περιγράφει τη Νόνικα Γαληνέα καθώς αυτή φαντασιώνεται πως είναι φτυστή η Μάρλεν Ντίτριχ, η Μαίριλιν Μονρόε, η Βίβιαν Λη.³⁰ Ή ακόμη, να δοξάζει τον μεγαλοδύναμο για το θαύμα που τον αξίωσε να δει με τα ίδια του τα μάτια, σε παράσταση της Μιμής Ντενίση: ένα εξώφυλλο του *Ταχυδρόμου* να περπατά και να μιλά.³¹

Σε άλλες περιπτώσεις, ολόκληρο το κείμενο μπορούσε να πάρει μια μορφή εντελώς διαφορετική από τη συνηθισμένη της κριτικής: να μετατραπεί σε επιστολή προς τον δήμαρχο Ιθάκης που τον προτρέπει να καλέσει στο φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου του νησιού τον θίασο του Δημήτρη Μυράτ³² ή να γίνει χρονογράφημα μιμούμενο στο ύφος τα αντίστοιχα του Δημήτρη Ψαθά.³³

³⁰ «Όπως είναι γνωστό, η κ. Γαληνέα βγήκε στη σκηνή σε όχι πολύ πρώιμη ηλικία. Κι από την πρώτη στιγμή επιδόθηκε στο αξιοπερίεργο σπορ της θεατρικής προσαρμογής μεγάλων κινηματογραφικών επιτυχιών του παρελθόντος. Στη θεατρική, δηλαδή, ανάπλαση κάποιων ταινιών που υπήρξαν σταθμοί στη δημιουργία του μύθου ορισμένων θρυλικών μορφών της οθόνης. Στην αναβίωση, ας πούμε, της μεγάλης επιτυχίας της Μάρλεν Ντίντριχ ‘Μάρτυς κατηγορίας’. Ή του ‘Μερικοί το προτιμούν καυτό’ της Μαίριλιν Μονρό... Εύλογα δημιουργείται η εντύπωση ότι η κ. Γαληνέα πέρασε την εφηβεία της κλεισμένη στις σκοτεινές κινηματογραφικές αίθουσες, να φαντάζεται τον εαυτό της, τότε ντυμένο με τα μυστηριώδη καπελάκια της Ντίντριχ και τότε με τα σέξυ μαγιό της Μονρό. Φέτος ήρθε η σειρά μιας ακόμα παρόμοιας δημόσιας ονειροπόλησης. Ντυμένη με τις μισοκουρελιασμένες παλιοκαιρινές τουαλέτες της Μπλανς Ντιμπούα, η κυρία Γαληνέα οραματίζεται τον εαυτό της, στη σκηνή του θεάτρου ‘Ιλίσια’, να μοιράζεται την αίγλη της μακαρίτισσας Βίβιαν Λη, στην κλασική ταινία του Ηλία Καζάν» («Δημόσιες ονειροπολήσεις», *Ταχυδρόμος*, 15 Δεκεμβρίου 1988).

³¹ «Το τέλος της κυρίας Τσέηου», *Ταχυδρόμος*, 12 Δεκεμβρίου 1981.

³² «Τα κουμπιά της Αμερικής», *Ταχυδρόμος*, 22 Απριλίου 1982. Η απάντηση του Δημήτρη Μυράτ: «Ο παλιός μου εχθρός κ. Θεόδωρος Κρητικός νόμισε πως θα μειώσει την επιτυχία των ‘Κουμπιών της Αμερικής’ με μια χυδαία, δήθεν, κριτική. Του απαντώ με ένα δίδαγμα, που έδωσε ο Βλάσης Γαβριηλίδης στο νεαρό τότε δημοσιογράφο Σπύρο Μελά, από τον οποίο και το άκουσα: ‘Να χτυπάς ως εκεί που αντέχει το θύμα σου. Από εκεί και πέρα, το βοηθάς’» (*Ταχυδρόμος*, 6 Μαΐου 1982).

³³ «Το ‘ανθρωπάκι’ του Δημήτρη Ψαθά», εφημ. *Αχρόπολις*, 18 Δεκεμβρίου 1974. Ο Ψαθάς απάντησε παραθέτοντας οικονομικά στοιχεία και υποστήριξε πως η αρνητική κριτική οφείλεται στον φθόνο για την επιτυχία της παράστασης («Το άχτι», εφημ. *Τα Νέα*, 21 Δεκεμβρίου 1974). Η διαμάχη συνεχίστηκε: «Όσο για τα πλήθη των θεατών, που, κατά τις αυτοδιαφημιστικές δηλώσεις του κ. Ψαθά, πηγαίνουν να απολαύσουν τα μαγαζιάτα καλαμπούρια του, δεν έχω παρά να πω, πως πολύ μεγαλύτερα πλήθη συρρέουν στις πορνογραφικές ταινίες, που τόσο σκανδαλίζουν συνήθως τον σεμνό συγγραφέα μας. Μήπως λοιπόν θα πρέπει να βγάλουμε κι εμείς το συμπέρασμα πως καταφέρεται ενάντια σ’ αυτές τις ταινίες, επειδή ζηλεύει τα κέρδη τους, όπως ζηλεύουμε εμείς τα δικά του;» (εφημ. *Αχρόπολις*, 27 Δεκεμβρίου 1974).

Εκείνο που πάνω απ' όλα σφράγισε το όνομα του Θόδωρου Κρητικού ήταν η αμφισβήτηση των καθιερωμένων αξιών, η αντιπαράθεσή του με τους μύθους του ελληνικού θεάτρου. Επειδή όμως η μυθολογία έχει τον τρόπο της να εκδικείται, ούτε ο ίδιος ο Χατζηπανταζής γλίτωσε τη μυθοποίηση. Με το να μην εμφανίζεται ποτέ σε κοινωνικές εκδηλώσεις, παρέμενε για τους περισσότερους ο κριτικός δίχως πρόσωπο. Από μόνο του το γεγονός επέτρεπε στην έτσι και αλλιώς ευέξαπτη φαντασία του καλλιτεχνικού κόσμου να επινοεί και να διαδίδει πλήθος ανυπόστατες φήμες εις βάρος του.³⁴ Πως ήταν πράκτορας των Αμερικανών, πως εξυπηρετούσε συμφέροντα πολυεθνικών (πνευματικών) εταιριών, πως μεταμφιεζόταν με περούκες και ψεύτικες μύτες για να παρακολουθεί παραστάσεις χωρίς να γίνεται αντιληπτός.³⁵

³⁴ «Προτείνω στον κύριο Μινωτή να πάψει να διαδίδει με τις επιστολές του ανεύθυνα κουτσομπολιά για την ταυτότητά μου, την ηλικία μου και την ιδιωτική ζωή μου. Πρώτα πρώτα, γιατί η μονομανής απασχόλησή του με τις ατομικές μου υποθέσεις προδίδει επιχειρηματολογική αμηχανία, και, κατόπιν, επειδή, καθώς δεν συμβαίνει να με γνωρίζει —ούτε καν από φωτογραφία— δεν είναι σε θέση να καταλάβει πόσο αστεία είναι τα κουτσομπολιά που εφευρίσκει» («Απάντηση στον κ. Μινωτή για τον 'Εμπορο της Βενετίας'. Επιστολή του κ. Θ. Κρητικού (εφημ. Ακρόπολις, 15 Ιανουαρίου 1972).

³⁵ «Έχει κατηγορηθεί ανοιχτά και με στοιχεία [...] για πράκτορας και δεν έχει απαντήσει. Έχει δείξει τόσο φανερά την αμερικανική 'υποτροφία' του, χτυπώντας, επί δικτατορίας μάλιστα, αντιαμερικανικά έργα [...]. Κι ίσως ελάχιστοι να ξέρουν ότι πίσω από την κριτική του κρύβεται μια συγκεκριμένη θέση υπαγορευμένη όχι μόνο από το στυφό, ψυχρό χαρακτήρα του αλλά και από κάποιες ξένες πολυεθνικές 'πνευματικές' εταιρείες που, όπως λέγεται, είναι και αντιπρόεδρος σε μία απ' αυτές...» (Στέφανος Ληναίος, «Τρία μέτρα και τρία σταθμά...», εφημ. Έθνος, 17 Νοεμβρίου 1981). «Είναι αλήθεια ότι στα είκοσι πέντε χρόνια της καριέρας μου ως κριτικός απέφευγα συστηματικά οποιαδήποτε επαφή με τα καλλιτεχνικά κυκλώματα, αλλά και με τους πυρήνες εξουσίας που εκπροσωπούν οι επιτροπές των υπουργείων. Δεν το έκανα για να καλλιεργήσω γύρω μου την ατμόσφαιρα μυστηρίου που καλλιεργούσε, ας πούμε, στα γεράματά της η Γκρέτα Γκάρμπο. Το έκανα απλούστατα επειδή πίστευα, και πιστεύω ακόμη, ότι οι προσωπικές επαφές με τους κρινόμενους καθιστούν εξαιρετικά δύσκολη τη διαμόρφωση ανεπηρέαστης γνώμης και δυναμιτίζουν την αξιοπιστία της στην κρίση του αναγνώστη. [...] Δεν χρειάστηκε βεβαίως να μεταμφιέζομαι για να παρακολουθώ τις παραστάσεις, να βάζω περούκες και ψεύτικα μουστάκια για να μη με αναγνωρίζει κανείς, όπως θα ήθελαν να πιστεύουν όσοι αγαπούν τους γαργαλιστικούς μύθους» (Συνέντευξη στον Γιώργο Βιδάλη, «Ως κριτικός θεάτρου κινδύνεψα από... κατάθλιψη», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 25 Οκτωβρίου 2008).

Κάποιοι από τους μύθους αυτούς, φαίνεται πως επιβιώνουν μέχρι και σήμερα.³⁶ Στο χέρι μας είναι, αν φυσικά το επιθυμούμε, έστω και καθυστερημένα, να τους καταρρίψουμε.

³⁶ «Ο κύριος Χατζηπανταζής ήρθε στην Ελλάδα το 1971. Σπούδαζε στην Αμερική, άρα δεν είχε δει τίποτα από αυτά που σχολιάζει» (Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οι μεταφράσεις του Κ. Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες του Σ. Α. Ευαγγελάτου», στο: Γωγώ Βαρζελιώτη και Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, 7-9 Μαρτίου 2016*, Αθήνα 2018, σ. 57). Ο Κ. Γεωργουσόπουλος αναφέρεται στις παραστάσεις της Νεοελληνικής Σκηνης του Σπύρου Ευαγγελάτου (1962-1964), σχολιάζοντας την ανακοίνωση του Ιωσήφ Βιβιλάκη που είχε προηγηθεί στο πρόγραμμα του συνεδρίου («Νεοελληνική Σκηνή. Επιστροφή στο μέλλον», σ. 315-336). Στην πραγματικότητα, ο Θ. Χατζηπανταζής, ύστερα από σπουδές στην Αμερική, επέστρεψε στην Ελλάδα το φθινόπωρο του 1962 («Εισαγωγή», στο: Αντώνης Γλυτζουρής και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. xi).

Με τα εργαλεία της περιοδολόγησης:
Το προδιαφωτισμικό θέατρο

Τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου:
ερωτήματα για την εμφάνιση του
συγκεκριμένου θεατρικού είδους στην Κρήτη
κατά την όψιμη βενετική περίοδο

«Οι πρωτοπόροι δραματουργοί του Κρητικού Θεάτρου ενδέχεται να αισθάνονταν ελεύθεροι να προτρέχουν των υλικών συνθηκών σκηνικής ερμηνείας των έργων τους. Και να οραματίζονται παραστάσεις που μπορούσαν να οργανωθούν μόνο στη χωρίς περιορισμούς και όρια σκηνή του νου», παρατηρεί ο Θόδωρος Χατζηπανταζής στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, συμπυκνώνοντας στις γραμμές αυτές τη συζήτηση σχετικά με τη γέννηση των ελληνόγλωσσων θεατρικών έργων στην Κρήτη της όψιμης βενετικής περιόδου.¹

Στην έρευνά μου σχετικά με τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, κείμενα που προορίζονταν για τα διαλείμματα των παραστάσεων των κύριων δραμάτων, το ερώτημα που επιχείρησα να απαντήσω ήταν εάν οι συγγραφείς τους, πέρα από τις λογοτεχνικές πηγές τους οι οποίες είχαν έως τότε εξακριβωθεί, βασίστηκαν σε ομόλογα κείμενα σύγχρονών τους ή και παλαιότερων Ιταλών ομοτέχνων – ζητούμενο της έρευνας το οποίο είχε τεθεί από προηγούμενους μελετητές, και που συναρτιόταν άμεσα και με εκείνο της εκτίμησης του τρόπου με τον οποίο οι ποιητές της Κρήτης αξιοποίησαν τα λογοτεχνικά πρότυπά τους και δημιούργησαν καινούργια θεατρικά κείμενα.² Η απάντηση ίσως να φώτιζε δύο

¹ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 81-82.

² Βλ. κυρίως τη μελέτη του Vincenzo Pecoraro, «Contributi allo studio del Teatro Cretese. I°. I prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά* 24, τχ. 2 (1972), σ. 389-413 και την παρατήρηση του Στ. Αλεξίου στην Εισαγωγή της έκδοσης: *Γεωργίου Χορτάτση, Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσπίτη, Στιγμή, Αθήνα 1992, σ. 46.

άλλα ερωτήματα: Η συγγραφή των ιντερμεδίων αντανακλά τις απαιτήσεις του θεατρικού κοινού της εποχής αυτής στην Κρήτη και γράφτηκαν πράγματι για να εμπλουτίσουν συγκεκριμένες παραστάσεις; Ή μήπως εντάσσεται απλώς και μόνον στο πλαίσιο δραματουργικών αναζητήσεων και πειραματισμών των Κρητικών δημιουργών; Μια σύνοψη των πορισμάτων της έρευνας θα επιχειρήσω να καταγράψω εδώ, καθώς και ερωτήματα που δεν μπορούν με τα διαθέσιμα τεκμήρια να απαντηθούν.³

Τα δεκαοχτώ σωζόμενα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου έχουν φτάσει ως εμάς ανυπόγραφα και αχρονολόγητα. Γι' αυτό και τα περισσότερα έχουν εκδοθεί μέχρι σήμερα ξεχωριστά από τα έργα τα οποία συνοδεύουν στα διάφορα χειρόγραφα.⁴

Τα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* του Γεώργιου Χορτάση, που αποτελούν διασκευή επεισοδίων της *Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso, περιλαμβάνονται στα τρία χειρόγραφα της τραγωδίας, στις βενετικές εκδόσεις της (με επιμέλεια του Κύπριου Ματθαίου Κιγάλα το 1637 η πρώτη, η οποία ανατυπώθηκε το 1648, και του Κρητικού Αμβρόσιου Γραδενίγου το 1676 η δεύτερη, που ανατυπώθηκε το 1746 και το 1772), καθώς και στις φιλολογικές εκδόσεις των νεότερων χρόνων, του Κ. Ν. Σάθα (1879) και του Στέφανου Ξανθουδίδη (1928).⁵ Με εξαίρεση το χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Birmingham, όπου το κείμενο των ιντερμεδίων ακολουθεί μετά το κείμενο της τραγωδίας,

³ Για όσα ακολουθούν, βασίζομαι στη διδακτορική μου διατριβή, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου: πηγές και πρότυπα*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 2012 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/36606>, όπου και διεξοδική αναφορά στις πρωτογενείς πηγές και στη δευτερογενή βιβλιογραφία), λαμβάνοντας επιπλέον υπόψη μεταγενέστερες μελέτες και παρατηρήσεις.

⁴ Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι δεν θα γίνει λόγος εδώ για το ανώνυμο κρητικό ποίημα *Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού*, το οποίο, σύμφωνα με τον Ν. Μ. Παναγιωτάκη, γράφτηκε στις αρχές του 17ου αιώνα ως ιντερμέδιο για συγκεκριμένο θεατρικό έργο ή συγκεκριμένη παράσταση που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο εκδηλώσεων του Καρναβαλιού· βλ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «*Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού*» (α' δημοσ. 1993), στου ίδιου, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης – Γιάννης Μαυρομάτης, Στιγμή, Αθήνα 1998, σ. 159-236. Για τις τρεις σκηνές της κωμωδίας *Κατσούρμπος*, που επέχουν θέση ιντερμεδίων στην ποιμενική κωμωδία *Πανώρια* σε ένα από τα χειρόγραφα που παραδίδουν τα δύο αυτά έργα του Γεώργιου Χορτάση, καθώς και για τον μονόλογο του Έρωτα της Ε' πράξης της *Πανώριας* που σε ένα ακόμη χειρόγραφο παραδίδεται ως τέταρτο ιντερμέδιο της ποιμενικής κωμωδίας, βλ. εδώ παρακάτω, σημ. 7.

⁵ Να διευκρινιστεί ωστόσο ότι στο ελλιπές χειρόγραφο που εξέδωσε ο Émile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τ. 2, Παρίσι 1881, σ. 335-399, περιλαμβάνονται από το πρώτο ιντερμέδιο οι στ. 1-166 (ό.π., σ. 342-346), από το δεύτερο οι στ. 1-16 και 61-166 (ό.π., σ. 359-363), από το τρίτο οι στ. 1-126 (ό.π., σ. 376-379), ενώ το τέταρτο δεν παραδίδεται.

σε όλα τα άλλα χειρόγραφα και τις εκδόσεις τα ιντερμέδια βρίσκονται παρέμβλητα ανάμεσα στις πράξεις της τραγωδίας. Ο Στυλιανός Αλεξίου και η Μάρθα Αποσκήτη, εκδότες της *Ερωφίλης* (1988), τα δημοσίευσαν αυτοτελώς το 1992, καθώς, όπως σημείωνε ο Αλεξίου στην Εισαγωγή της έκδοσης της τραγωδίας, «είναι τελείως άσχετα προς την *Ερωφίλη* και, για τον σημερινό θεατή, στις παραστάσεις του έργου, άχρηστα».⁶

Τα οχτώ ιντερμέδια που συνδέονται στα χειρόγραφα με την ποιμηνική κωμωδία *Πανώρια* και την κωμωδία *Κατσούρμπου* του Χορτάτση δεν περιλήφθηκαν στις κριτικές εκδόσεις των έργων αυτών από τον Εμμανουήλ Κριαρά (πρώτη έκδοση *Γύπαρη/Πανώριας*, 1940· ομοίως και στις μεταγενέστερες του 1975 και του 2007) και τον Λίνο Πολίτη (έκδοση *Κατσούρμπου*, 1964) —λόγω του τρόπου με τον οποίο παραδίδονται στα χειρόγραφα— αλλά εκδόθηκαν αυτοτελώς από τον Μ. Ι. Μανούσακα: το 1947 τα πέντε ιντερμέδια του χειρογράφου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος που παραδίδει τα κείμενα της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου*,⁷ και το 1991 τα τρία ιντερμέδια του χειρογράφου

⁶ Γεωργίου Χορτάτση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, ό.π. και Στυλιανός Αλεξίου, «Εισαγωγή» στο: *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη, Στιγμή, Αθήνα 1988, σ. 18· βλ. επιπροσθέτως στον πρόλογο του Αλεξίου στην τέταρτη έκδοση της τραγωδίας (Στιγμή 2007), σ. ι'-ια'. Τα ιντερμέδια έχουν επίσης εκδοθεί (με αγγλική μετάφραση) από την Rosemary E. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), Plays of the Veneto-Cretan Renaissance. A bilingual Greek-English edition in two volumes, with introduction, commentary, apparatus criticus, and glossary. Volume I: Texts and Translations*, Oxford University Press, 2013, σ. 516-555 (Ιντερμέντια Αωνόμου: Ρινάλντος και Αρμίντα, 1-4). Για τη χειρόγραφη και έντυπη παράδοση των ιντερμεδίων, βλ. στην «Εισαγωγή» στο: *Γεωργίου Χορτάτση, Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ*, ό.π., σ. 17-28. Συστηματική εξέταση της χειρόγραφης και έντυπης παράδοσης της τραγωδίας και των ιντερμεδίων, βλ. στο: Eleni Lampaki, *A comparative study of the manuscripts and early printed editions of the Cretan tragedy Erofilii and its interludes*, αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ 2014 (<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/246286>).

⁷ Στο χειρόγραφο αυτό (γνωστό ως χειρόγραφο Βεργωτή, από το όνομα του κατόχου του), τέσσερα ιντερμέδια παρεμβάλλονται στις πράξεις της *Πανώριας*: τρία ιντερμέδια που αποτελούν αυτούσιες σκηνές του *Κατσούρμπου* (Πρ. Β' 1-92, Δ' 269-374, Δ' 115-268), καθώς και ένα πρωτότυπο ιντερμέδιο (Πολίταρχος και Νερίνα). Μετά το κείμενο του *Κατσούρμπου* βρίσκονται τοποθετημένα τα ιντερμέδια που αρχικώς είχαν προοριστεί για την *Πανώρια* («Έτερα ιντερμέδια», όπως επιγράφονται: Ολίντος και Σωφρονία, Γλαύκος και Σκύλλα, Μήδεια και Ιάσων, Θυσία της Πολυξένης), ενώ ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας σημειώνονται ο τίτλος και τα ονόματα των προσώπων κάθε ιντερμεδίου. Βλ. κριτική έκδοση των πέντε πρωτότυπων κειμένων: Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), σ. 525-580, και Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis (fl. 1576-96), Plays of the Veneto-Cretan Renaissance*, ό.π., σ. 556-597 και

της Μονής Ακαθίστου Αιξωνής Γλυφάδας, που παραδίδει το κείμενο της *Πανώριας*.⁸

Τα δύο ιντερμέδια της ανώνυμης τρίπρακτης κωμωδίας *Στάθης* παραδίδονται στον Νανιανό κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας παρέμβλητα ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας και εκδόθηκαν πρώτη φορά, επίσης παρέμβλητα στις πράξεις της κωμωδίας, από τον Κ. Ν. Σάθα το 1878 και το 1879, ενώ περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση της κωμωδίας (επίσης ανάμεσα στις πράξεις) από την Lidia Martini το 1976.⁹

Τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου παραδίδονται σε χωριστό τετράδιο ενωμένο με το υπόλοιπο, αυτόγραφο του Φόσκολου, χειρόγραφο μετά το κείμενο της κωμωδίας, που περιλαμβάνεται στον Νανιανό κώδικα· πρωτοεκδόθηκαν από τον Στέφανο

602-607. Για την περιγραφή του χειρογράφου, βλ. Μανούσασκας, ό.π., σ. 526-530, και Γεωργίου Χορτάτση, *Κατζούρμπος, κωμωδία*, Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο, 1964, κυρίως σ. οδ'-οστ' και επίσης σ. πέ'-πστ'. Για την ιστορία του χειρογράφου και τον κάτοχο του Παναγιώτη Βεργωτή, βλ. ό.π., σ. ια'-ιε' και ρή'-ριστ' (επίμετρο που υπογράφεται από τον Γιώργο Γ. Αλισανδράτο· βλ. τώρα στον ίδιο, *Παναγιώτης Βεργωτής (1841-1916)*, εκδοτική φροντίδα Δημήτρης Αρβανιτάκης – Τασία Ευθυμιάτου-Αλισανδράτου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2018· ειδικά για το εν λόγω χειρόγραφο, βλ. στις σ. 23-26).

⁸ Μ. Ι. Μανούσασκας, «Τα τρία τελευταία ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Χανιά 1991, σ. 317-319. Επίσης, Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis (fl. 1576-96)*, *Plays of the Veneto-Cretan Renaissance*, ό.π., 598-601 και 608-619. Στα τρία πρωτότυπα ιντερμέδια τα οποία είναι γραμμένα ανάμεσα στις πράξεις της *Πανώριας* (Πύραμος και Θίσιβη, Περσέας και Ανδρομέδα, Η κρίση του Πάρη) προστίθεται, στη θέση τέταρτου ιντερμεδίου, ο μονόλογος του Έρωτα, που στα άλλα χειρόγραφα αποτελεί την αρχική σκηνή της Ε' πράξης της ποιμενικής κωμωδίας. Στο χειρόγραφο αυτό (χειρόγραφο Δαπέργολα), περιλαμβάνονται επίσης η αφιέρωση του Χορτάτση προς τον Βενετό ευγενή Μαρκαντώνιο Βιάρρο και οι δύο γνωστοί πρόλογοι («Πρόλογος της εκλογής τον οποίο κάμνει η θεά τση Χαράς» και «Πρόλογος τον οποίο κάνει ο Απόλλωνας εις τες γυναίκες»). Για την περιγραφή του συγκεκριμένου χειρογράφου, βλ. Μπάμπη Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του “Γύπαρη”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 102 (1963), σ. 516-528.

⁹ Ο *Στάθης*, *Κρητική κωμωδία*, νυν πρώτον εκδιδομένη εκ χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης υπό Κ. Ν. Σάθα, Βενετία 1878, σ. 22-24 («Ιντερμέδιο της Μορέσκας»), 41-46 («Ιντερμέδιο Δεύτερο») και του ίδιου, *Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, α' έκδ. Βενετία 1879, επανέκδ. Αθήνα 1963, σ. 124-126, 143-148. *Στάθης*, *Κρητική κωμωδία*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 3], σ. 95-97 και 116-121. Τα ιντερμέδια εκδίδονται και από την Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis (fl. 1576-96)*, *Plays of the Veneto-Cretan Renaissance*, ό.π., σ. 620-631, αφού η ίδια θεωρεί ότι η ανώνυμη κωμωδία ανήκει επίσης στον Ρεθύμνιο ποιητή.

Ξανθουδίδη το 1922, μετά το τέλος της κωμωδίας και επανεκδόθηκαν, επίσης μετά από το κείμενο αυτό, από τον Alfred Vincent, στην κριτική του έκδοση το 1980.¹⁰

Η φιλολογική ανάλυση κατέδειξε από νωρίς τις άμεσες ή έμμεσες πηγές έμπνευσης των ποιητών των ιντερμεδίων: τα κορυφαία έργα της λατινικής και της ιταλικής λογοτεχνίας (την *Αινειάδα* του Βιργιλίου, τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου στην ιταλική μετάφραση του Giovanni Andrea dell'Anguillara, τον *Orlando furioso* του Ariosto, την *Gerusalemme liberata* του Tasso).¹¹ έκρινε τη λογοτεχνική ποιότητα των ιντερμεδίων, και τοποθέτησε τη συγγραφή τους μετά τα μέσα του 16ου αιώνα όσον αφορά τα έργα του Χορτάση *Ερωφίλη*, *Πανώρια* και *Κατσούρμπος*, καθώς και του ανώνυμου *Στάθη* (που το συμβατικό θέμα του ενός ιντερμεδίου του αποσυνδέθηκε με πειστικά επιχειρήματα από πραγματικά ιστορικά γεγονότα¹²), ενώ μία από τις κύριες πηγές των ιντερμεδίων του *Φορτουνάτου* του Φόσκολου χρονολογείται στη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα, όμως η σύνθεσή τους μπορούσε πιθανώς να τοποθετηθεί στα χρόνια συγγραφής της κωμωδίας (1651-1655), αφού μας σώζεται το αυτόγραφο χειρόγραφο του Βενετοκρατικού ποιητή.¹³

¹⁰ Βλ. Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου (1669), *Φορτουνάτος*, κωμωδία ανέκδοτος, το πρώτον εκ του αυτογράφου του ποιητού εκδιδομένη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Αθήνα 1922, σ. 183-218· Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου, *Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, εκδοτική επιμέλεια Θεοχάρη Δετοράκη, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 1980, σ. 108-134 (και Σημειώσεις στις σ. 188-193).

¹¹ Βλ. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», ό.π., σ. 532-540· του ίδιου, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», ό.π., σ. 317-342. Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία* 5 (Ιούλ. - Δεκ. 1977), σ. 5-44 και της ίδιας, «Ιντερμέδια», στο: David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης* [άγγλική έκδοση 1991], μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 195-221. Στ. Αλεξίου, «Εισαγωγή» στο: *Γεωργίου Χορτάση, Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, ό.π., σ. 40-46. Alfred Vincent, «Εισαγωγή» στο: *Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου, Φορτουνάτος*, ό.π., σ. ν'·νγ'. Πβ. την άποψη του Βάλτερ Πούχνερ σχετικά με τις πηγές και τη χρονολόγηση των ιντερμεδίων, στο μελέτημά του, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματολογία», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 231-249: 237-238.

¹² Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ζητήματα του “Κρητικού Θεάτρου”», *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), σ. 47-73: 55 κ.ε., όπου ανασκευάζεται η εσφαλμένη υπόθεση του Κ. Ν. Σάθα σχετικά με τη χρονολόγηση του *Στάθη* με βάση το θέμα του πρώτου ιντερμεδίου του (συμπλοκή χριστιανών και Τούρκων).

¹³ Βλ. Pecoraro, «Contributi allo studio del Teatro Cretese», ό.π., σ. 400-401, όπου υποδεικνύεται ως πηγή των δύο πρώτων ιντερμεδίων της κωμωδίας το δεύτερο άσμα του εκτενούς αφηγηματικού ποιήματος του Giambattista Marino *Adone* (ά

Η θεατρολογική έρευνα έχει μελετήσει τον πιθανό τρόπο σκηνικού ανεβάσματος των ιντερμεδίων, με βάση ενδοκειμενικές ενδείξεις αλλά κυρίως με βάση τις —μεταγενέστερες ορισμένες από αυτές— σκηνικές οδηγίες που καταγράφονται στα χειρόγραφα των έργων, και επιπλέον στις εκδόσεις στην περίπτωση της δημοφιλούς *Ερωφίλης*. Κοινή είναι η διαπίστωση πως, για να παρουσιαστούν με “ρεαλιστικό” τρόπο, τα ιντερμέδια θα απαιτούσαν εξελιγμένο και περίπλοκο σκηνικό εξοπλισμό και, πιθανώς, έναν μόνιμο θεατρικό χώρο· υπάρχουν όμως, ενδεχομένως, πιο απλές, συμβατικές λύσεις για τη σκηνική τους παρουσίαση.¹⁴

Από περαιτέρω συγκριτική ανάλυση των κρητικών ιντερμεδίων με έντυπα ιταλικά λογοτεχνικά και θεατρικά έργα και ιντερμέδια του 16ου και του 17ου αιώνα αναδείχθηκαν άγνωστες ή μη λεπτομερώς διερευνημένες πηγές των ελληνικών κειμένων: τα θέματά τους, δηλαδή, αντλούνται μεν από τα κορυφαία έργα της λατινικής και της ιταλικής λογοτεχνίας —τα ίδια εκείνα που αξιοποιήθηκαν και από τους Ιταλούς δραματουργούς και ποιητές ιντερμεδίων από τα τέλη του 15ου έως και τα μέσα του 17ου αιώνα—, η δραματοποίησή τους όμως απηχεί τη θεατρική πρακτική όπως συναντάται στα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα στη Φλωρεντία, στη Φερράρα και, δευτερευόντως, στη Βενετία, από τυπογραφεία της οποίας προέρχονται τα κείμενα στα οποία βασίστηκε η σύνθεση ορισμένων από τα εν λόγω κρητικά δράματα. Έγινε έτσι δυνατό να οριστεί σαφέστερα η αναγνωστική και η θεατρική εμπειρία των ποιητών της Κρήτης, καθώς και ο κύκλος των Ιταλών συγγραφέων από τους οποίους άντλησαν θεματικό υλικό και δραματολογικές τεχνικές.¹⁵

Εκτός από τις σημαντικές αναλογίες αλλά και τις διαφορές, ως προς το ύφος, το λεκτικό, τη δομή και το περιεχόμενο, που παρουσιάζουν τα κρητικά κείμενα με τις εξακριβωμένες πηγές τους και με τη σκηνική πραγματικότητα της Ιταλίας,¹⁶ σημασία έχει να τοποθετηθούν

έκδ. Παρίσι 1623). Περιγραφή του αυτόγραφου χειρογράφου του Φόσκολου, καθώς και σύζηση σχετικά με την πατρότητα των ιντερμεδίων: Vincent, «Εισαγωγή», στο: *Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, Φορτουνάτος*, ό.π., νέ-ξ' και μη-ν', αντίστοιχα.

¹⁴ Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Μελετήματα Θεάτρου: Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σ. 153-178; 173-178 και 363-444; 410-428.

¹⁵ Βλ. Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., στα γενικά συμπεράσματα, σ. 573, 578-579.

¹⁶ Βλ. σχετικά: Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», ό.π.· Pecoraro, «Contributi allo studio del Teatro Cretese», ό.π.· και Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., στα επιμέρους κεφάλαια, όπου συγκριτική ανάλυση των ιντερμεδίων με ιταλικά ομόλογα κείμενα.

στο περιβάλλον της δημιουργίας τους και της επεξεργασίας τους όπως αυτή αποτυπώνεται τουλάχιστον στους χειρόγραφους μάρτυρες, ώστε να εκτιμήσουμε ακριβέστερα και τον λειτουργικό τους ρόλο. Για να κατανοήσουμε τη λειτουργία του είδους των παρεμβλητων θεαμάτων αλλά και το κλίμα μέσα στο οποίο εγγράφεται η γένεσή τους στην Κρήτη, θα πρέπει να μεταφερθούμε στην Ιταλία, και να διαγράψουμε τα γενικά χαρακτηριστικά του όπως πρωτοεμφανίστηκε και εξελίχθηκε εκεί.¹⁷

Παραστάσεις ιντερμεδιών μαρτυρούνται πρώτη φορά στις ιταλικές ηγεμονικές αυλές κατά τον όψιμο 15ο αιώνα, αρχικά στην κωμωδία και έπειτα στα άλλα είδη δράματος. Κατ' αρχήν, εξυπηρετούσαν πρακτικές ανάγκες: σε μια εποχή που αυλαία δεν έπεφτε μετά από κάθε πράξη δράματος και όλα εκτυλίσσονταν μπροστά στα μάτια των θεατών, τα ιντερμέδια αποσπούσαν την προσοχή του κοινού από τις εργασίες των τεχνικών της σκηνής — οι οποίες ήταν απαραίτητες στη διάρκεια της παράστασης του κύριου δράματος —, εξασφάλιζαν χρόνο στους ηθοποιούς για να ξεκουραστούν ή να αλλάξουν κοστούμια, και στους θεατές να χαλαρώσουν από την κόπωση και την ένταση παρακολούθησης της παράστασης — αφού στη διάρκειά της δεν ήταν δυνατό να απομακρύνονται από τον χώρο της σκηνής. Μπορεί επίσης να επισήμαιναν την εξέλιξη του χρόνου ανάμεσα στις πράξεις και στα γεγονότα (που έπρεπε να εκτυλίσσονται, κατά την αριστοτελική επιταγή, στη διάρκεια μιας μόνο μέρας ή νύχτας). Ανεβάζονταν για να λαμπρύνουν αυλικές εορταστικές εκδηλώσεις — ενίοτε και να τέρψουν αλλοεθνείς και αλλόφωνους τιμώμενους επισκέπτες ηγεμονικών αυλών και να τους εξηγήσουν το νόημα του κύριου δράματος. Ανεβάζονταν επίσης για να τιμήσουν την άφιξη ή την αναχώρηση επιφανούς προσωπικότητας, για να εμπλουτίσουν παραστάσεις που διοργάνωναν μέλη Ακαδημιών, ή άλλες που πραγματοποιούνταν στη διάρκεια θρησκευτικών εορτών, σε συμπόσια και ψυχαγωγικές συνάξεις ευγενών, ορισμένες από τις οποίες χρονολογούνται την περίοδο του Καρναβαλιού. Γράφονταν ακόμη για τις επαναλαμβανόμενες παραστάσεις ενός ίδιου έργου, συνοδευόμενου ενίοτε και με νέο πρόλογο, προκειμένου να ανανεώσουν και να προσελκύσουν

¹⁷ Για τα ιταλικά ιντερμέδια, βλ. εκτενέστερα Λυδάκη, ό.π., σ. 53-143, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. (Στοιχεία και πορίσματα της διατριβής αυτής συζητήθηκαν πρόσφατα από τον Βάλτερ Πούγχερ, «Τα ιντερμέδια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου. Η δραματουργική εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης (1590-1790)» [προδημοσίευση στο περ. *Παράβασις* 15/2 (2017), σ. 15-73], στον τόμο του ίδιου, *Με θέα το θέατρο. Ιστορικές, συγκριτικές και αναστοχαστικές μελέτες*, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 2017, σ. 197-276 [passim]).

το ενδιαφέρον των θεατών για ένα έργο την υπόθεση του οποίου ήδη γνώριζαν.

Από τα μέσα του 16ου αιώνα, στην Ιταλία τα θεατρικά έργα φαίνονται να γίνονται πλέον απλώς η αφορμή για το θέαμα, φαινόμενο που αρχίζει να απασχολεί συγγραφείς αλλά και θεωρητικούς του θεάτρου, οι οποίοι διατυπώνουν τις απόψεις τους και τις υποδείξεις τους σχετικά με το είδος και τα θέματα των ιντερμεδίων — προβληματίζονται ιδίως για τον τρόπο σύνδεσής τους με τα κύρια δράματα.¹⁸ παρ' όλα αυτά, οι δραματουργοί υποκύπτουν στις απαιτήσεις του θεατρικού κοινού, που διψάει για ψυχαγωγία, κι όχι για διδασχή: σε βάρος της κωμωδίας και της τραγωδίας (που γράφονται μεν, αλλά δεν βρίσκουν εύκολα τον δρόμο για τη σκηνή), ακμάζουν το ποιμενικό δράμα, το μελόδραμα, και τα ιντερμέδια, είδη που εμφανίζουν ορισμένα κοινά γνωρίσματα μεταξύ τους: το αξιοθαύμαστο, επικλήσεις και προσευχές, απόπειρες αυτοχειρίας από απελπισμένους ήρωες και ηρωίδες, εμφάνιση στη σκηνή αμετανόητων παρθένων, ενάρετων γυναικών, λατρεία παγανιστικών θεών, επίκληση υπερφυσικών όντων, αναπαράσταση (ανθρωπο)θυσιών, κορύφωση του πάθους σε σκηνή αναχώρησης και θρήνου του εγκαταλειμμένου ήρωα ή της ηρωίδας από το αγαπημένο πρόσωπο, αλλά και το αίσιο τέλος.

Οι περισσότερες πηγές που μαρτυρούν παράσταση παρέμβλητων δραμάτων αφορούν τη θεατρική δραστηριότητα κυρίως στις ηγεμονικές αυλές της Φλωρεντίας, της Φερράρας και της Μάντοβας. Οι παραστάσεις αυτές διοργανώνονταν από μέλη Ακαδημιών ή θιάσους επαγγελματιών καλλιτεχνών, και πάντα υπό την εποπτεία και με τη χορηγία του ηγεμόνα της Αυλής. Πολύ λιγότερες είναι οι μαρτυρίες που προέρχονται από τη Βενετία, όπως είπαμε, όπου η οργάνωση θεατρικών παραστάσεων συνιστά επίσης δραστηριότητα των Ακαδημιών — που στηρίζονταν από τους ευγενείς— και των επαγγελματιών της *Commedia dell'arte*.

Ιδιαιτέρως διαφωτιστικά ως προς τη λειτουργία των ιντερμεδίων και τη σημασία τους στο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται είναι τα προσόμια των συγγραφέων ή των εκδοτών των θεατρικών έργων, καθώς και οι σωζόμενες περιγραφές ιδίως των αυλικών παραστάσεων, οι οποίες συντελούσαν στη διαιώνιση της ανάμνησης σημαντικών γεγονότων ενός ηγεμονικού οίκου, και στην απήχυσή

¹⁸ Βλ. εν προκειμένω τις πραγματείες των Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (α' έκδ. Φερράρα 1598), επιμ. Maria Luisa Doglio, Edizioni Panini, Μόντνα 1989 και Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (γράφ. δεύτερο ήμισυ 16ου αιώνα), επιμ. Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Μιλάνο 1968, σ. 56-57, 68-74.

τους σε φίλιες όσο και σε αντίπαλες αυλές. Τα ιντερμέδια ήταν εκείνα που μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον των συντακτών, οι οποίοι αποτύπωναν κατά κανόνα τις αρχικές προθέσεις των οργανωτών, χωρίς να καταγράφουν τις τροποποιήσεις που μπορεί να γίνονταν κατά την τελική φάση προετοιμασίας μιας παράστασης.¹⁹ Γιατί εκτός από τις πολυδάπανες και μεγαλειώδεις αυλικές παραστάσεις που διασώζουν οι εκθέσεις, ανεβάζονταν και παραστάσεις λιγότερο περίπλοκες και δαπανηρές, κυρίως κατά την περίοδο του Καρναβαλιού, από θιάσους επαγγελματιών ηθοποιών, στις ηγεμονικές αυλές, σε δημόσιους χώρους –στις πόλεις και στην ύπαιθρο– ή σε αίθουσες Ακαδημιών.

Οι δραματουργοί της «βενετικής» Κρήτης δεν διατυπώνουν θεωρητικές θέσεις για την ποιητική τους ή για τη λειτουργικότητα των παρέμβλητων δραματιών τους – ούτε και τα κύρια δράματά τους υποστηρίζονται θεωρητικά, όπως έχει ήδη υπογραμμιστεί,²⁰ παρότι έχει υποστηριχθεί επίσης πως τον Χορτάση τον διέκρινε βαθιά γνώση της σύγχρονής του θεατρικής θεωρίας.²¹ Καμία νύξη σχετική με τους λόγους που ώθησαν τους ποιητές να γράψουν τα κείμενα αυτά δεν περιέχεται ούτε στις αφιερώσεις που συντάσσουν, επιζητώντας την αναγνώριση από διακεκριμένα πρόσωπα, ούτε στους προλόγους των δραμάτων. Σε αντίθεση μάλιστα με τις αφιερώσεις που συναντούμε σε εκδόσεις ιταλικών δραμάτων, στις Αφιερώσεις της *Ερωφίλης* και της *Πανώριας*, ο Χορτάσης δεν αναγράφει ημερομηνία σύνταξης, πράγμα που, συνδυαζόμενο με γνωστές αρχαιακές μαρτυρίες, θα υποδείκνυε ενδεχομένως την περίσταση για την οποία θα είχαν γραφτεί τα ιντερμέδια – σχετικές

¹⁹ Βλ. ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα στο Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 98 σημ. 299.

²⁰ Βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, «Από την *Orbecche* στην *Ερωφίλη*: αναζητώντας τους λόγους “συνομιλητές” του Χορτάση», στο: *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο – Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, επιμ. Ιωάννης Βάσσης – Στέφανος Κακλαμάνης – Μαρίνα Λουκάκη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο 2008, σ. 263-275.

²¹ Βλ. σχετικά τη μελέτη της Τασούλας Μαρκομιχελάκη [Anastasia Markomihelaki-Mintzas], *The Three Cretan Renaissance Comedies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and their Theoretical Background*, αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ 1991· επίσης, της ίδιας, «Η αναγεννησιακή δραματική θεωρία στην τραγωδία *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάση», στο: *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996)*, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 2000, τ. Β2, σ. 95-106 και «Η αναγεννησιακή δραματική θεωρία στο ποιμενικό δράμα *Πανώρια* του Γεωργίου Χορτάση», στο: *Prosa y verso en griego medieval. Rapports of the International Congress «Neograeca Medii Aevi III»*, Vitoria 1994, επιμ. J. M. Egea – J. Alonso, εκδ. Adolf M. Hakkert, Άμστερνταμ 1996, σ. 225-240.

εικασίες έχουν διατυπωθεί, αλλά δεν έχουν επαληθευτεί.²² Ενώ ο Φόσκολος γράφει και στη συνέχεια σβήνει την ημερομηνία στην Αφιέρωση του *Φορτουνάτου*, η οποία τουλάχιστον μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε τον χρόνο ολοκλήρωσης της πρώτης γραφής του έργου («1655 Ιουλίου εις τας 8»)²³.

Στα τρία χειρόγραφα (δύο κρητικά και ένα επτανησιακό) και στις βενετικές εκδόσεις των Κιγάλα και Γραδενίγου, η *Ερωφίλη* παραδίδεται με την ίδια ομάδα τεσσάρων ιντερμεδίων σαφώς προορισμένων να παιχτούν στα διαλείμματα των πράξεων. Μάλιστα παρατηρούμε πως στην προμετωπίδα των ως άνω βενετικών εκδόσεων δεν υπάρχει η, κατ' αναλογίαν προς τις ιταλικές εκδόσεις, ένδειξη συμπερίληψης των ιντερμεδίων, και στα εκδοτικά σημειώματα οι συντάκτες δεν κάνουν ξεχωριστό λόγο για αυτά. Ότι η θέση των ιντερμεδίων ανάμεσα στις πράξεις αποτελούσε την αρχική πρόθεση του Χορτάτση, στον οποίο αποδίδεται από τους μελετητές η σύνθεσή τους, υποδεικνύεται και από τον καλύτερο χειρόγραφο μάρτυρα της τραγωδίας (χρονολογούμενο τη δεκαετία 1630-40), που προέρχεται από την Κρήτη: αν και ο γραφέας του λατινογράμματος χειρογράφου του Birmingham Μαρκαντώνιος Φόσκολος τοποθετεί τα ιντερμέδια στο τέλος της τραγωδίας, γνωρίζει ότι προορίζονταν για τα διαλείμματα: «ginete i dhefteri [x.o.x.] praxis ci tragodhias» σημειώνεται στο τέλος κάθε ιντερμεδίου.²⁴ Πώς όμως θα

²² Βλ. για παράδειγμα την υπόθεση της Bancroft-Marcus σχετικά με πιθανές παραστάσεις της *Πανωρίας*, υπόθεση που βασίζεται στους δύο διαφορετικούς προλόγους με τους οποίους παραδίδεται η ποιμενική κωμωδία: Rosemary E. Bancroft-Marcus, «The editing of *Panoria* and the Prologue of Apollo», *Κρητολογία* 10-11 (1980), σ. 135-163: 150-161· βλ. επίσης στις ίδιες, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A Critical study*, αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης 1978, σ. 69-70· «Ιντερμέδια» και «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», στο: D. Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., σ. 197 και 105 αντίστοιχα· και *Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), Plays of the Veneto-Cretan Renaissance*, ό.π., σ. x.

²³ Βλ. Vincent, «Εισαγωγή» στο: *Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, Φορτουνάτος*, ό.π., σ. ιδ'.

²⁴ Για το χειρόγραφο αυτό, βλ. Alfred Vincent, «Ένα χειρόγραφο της *Ερωφίλης* στην Αγγλία», *Κρητικά Χρονικά* 22 (1970), σ. 532 και του ίδιου, «A manuscript of Chortatzes' *Erophile* in Birmingham», *The University of Birmingham Historical Journal* 12 (1971), σ. 261-267. Σε άλλη μελέτη του, στην οποία επίσης αναφέρεται στο εν λόγω χειρόγραφο, διατυπώνει την υπόθεση ότι ο Φόσκολος αντέγραψε αργότερα τα ιντερμέδια από διαφορετική χειρόγραφη πηγή: «Συγγραφέας-αντιγραφέας: τα χειρόγραφα του Μαρκαντώνιου Φόσκολου», στο: *Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές και εκδότες. Χειρόγραφα και εκδόσεις της όψιμης βυζαντινής και πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα, 23-26 Μαΐου 2002, προς τιμήν των*

ερμηνεύσουμε τις διαφορές που εντοπίζονται ανάμεσα στα χειρόγραφα ως προς ορισμένα πρόσωπα, τις ιδιότητές τους και την αναφορά στην καταγωγή τους, ή τις σκηνικές οδηγίες; Μπορούν να εκληφθούν ως ένδειξη διαφορετικών εκδοχών παράστασης; Μήπως πρόκειται για αλλαγές/διορθώσεις των αντιγραφικών των χειρογράφων ή μήπως αποτυπώνουν αλληπάλληλες αναθεωρήσεις του ίδιου του ποιητή, καθώς φαίνεται να διορθώνει το κείμενο της διασκευής του αντιπαραβάλλοντάς το με το τασσικό πρωτότυπο;²⁵

Από τα Επτάνησα προέρχονται οι δύο χειρόγραφοι μάρτυρες των ιντερμεδίων του *Κατσούρμπου* και της *Πανώριας*, η οποία παραδίδεται, όπως είπαμε, χωρίς ιντερμέδια σε ένα ακόμη επτανησιακής προέλευσης χειρόγραφο, το οποίο θεωρείται και το παλαιότερο.²⁶ στην περίπτωση των δύο αυτών έργων, μπορούμε μονάχα να εικάσουμε πώς είχε σχεδιάσει αρχικά και συγκροτήσει τις ομάδες ιντερμεδίων ο ίδιος ο δραματουργός. Έχει διατυπωθεί βέβαια η υπόθεση ότι η εκδοχή της *Πανώριας* και της σειράς ιντερμεδίων στο χειρόγραφο εκείνο που περιλαμβάνει και την αφιέρωση του Χορτάτση προς τον Μαρκαντώνιο Βιάρο (το χειρόγραφο *Δαπέργολα*), προοριζόταν για παράσταση και αποτελούσε ανταπόδοση σε ευεργεσία του Βενετοκρατικού ευγενή από τα Χανιά.²⁷ Ωστόσο, στην αφιέρωση, καμία συγκεκριμένη αναφορά δεν γίνεται. Ανάλογες διατυπώσεις διαβάζουμε, για παράδειγμα, σε αφιέρωση Ιταλού ποιητή στο τέλος του 16ου αιώνα, ο οποίος υπήρξε μάλιστα ο πρώτος ουσιαστικά θεατρικός διασκευαστής επεισοδίων της *Gerusalemme liberata*: τις διασκευές αυτές τις αφιερώνει στους προστάτες του ως ανταπόδοση χρέους, κι ας σημειώσουμε επίσης, το κυριότερο, ότι πρόκειται για κείμενα που δεν ανεβάστηκαν ποτέ στη σκηνή. Ο συγγραφέας είναι σαφής: τα έργα του

Hans Eideneier και Arnold van Gemert, επιμ. D. Holton, T. Λεντάρη, U. Moennig, P. Vejleskov, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σ. 67-87: 76-78. Διαφορετική η άποψη της Lampaki, *A comparative study*, ό.π., σ. 67-87: 75-76 (αναλυτική εξέταση του χειρογράφου, στις σ. 70-83).

²⁵ Βλ. συγκριτική εκτίμηση των πηγών στην «Εισαγωγή» του Στ. Αλεξίου, στο: *Γεωργίου Χορτάτση, Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ*, ό.π., σ. 29-33, καθώς και τις επισημάνσεις προγενέστερου χρονικά μελετήματος της Νίκης Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη, «Κριτικές παρατηρήσεις στην “Ερωφίλη”», *Ελληνικά* 25, τχ. 2 (1972), σ. 419-427 (όλες οι παρατηρήσεις αφορούν τα ιντερμέδια).

²⁶ Βλ. προηγουμένως σημ. 7 και 8, καθώς και *Γεωργίου Χορτάτση, Πανώρια*, Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 15-26 και 133-138.

²⁷ Βλ. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright*, ό.π., σ. 47. Επίσης, Στέφανος Ε. Κακλαμάνης, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 1993, σ. 48-49.

βγαίνουν «στη σκηνή του κόσμου» (κοινός τόπος της εποχής του μπαρόκ, που σημαίνει την πραγματική ζωή).²⁸

Για την ανώνυμη κωμωδία *Στάθης*, που παραδίδεται συρρικνωμένη σε τρεις πράξεις και με δύο ιντερμέδια σε επίσης επτανησιακής προέλευσης χειρόγραφο, θα μπορούσε να υποστηριχτεί με επιφύλαξη η υπόθεση, με βάση ανάλογα ιταλικά παραδείγματα, πως η περικοπή του κειμένου έγινε πιθανότατα (από διασκευαστή και όχι από τον συγγραφέα) προκειμένου να προστεθούν τα ιντερμέδια, σε παράσταση η οποία θα είχε σχεδιαστεί να έχει μικρότερη χρονική διάρκεια και πιθανώς σε σκηνικό χώρο που δεν θα παρείχε τεχνικές δυνατότητες για ανέβασμα απαιτητικών σκηνών — εξ ου και τα ιντερμέδια δεν απαιτούν περίπλοκο σκηνικό εξοπλισμό.²⁹

²⁸ Βλ. *Gl'amori d'Armida, La Fuga d'Erminia del signor Torquato Tasso. La Cortesia di Leone à Ruggiero. Del Sig. Lodovico Ariosto. Ridotti in Favola Scenica da Giovanni Villifranchi Volterrano. A' Molti Illustri Signori il Signor Marcello & il Signor Ascanio Agostini*, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti, 1600, σ. 1-3 (το κείμενο της αφιέρωσης παρατίθεται στο Λυδάκη, *Τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 185).

²⁹ Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 464. Για τα χάσματα της κωμωδίας, βλ. Στυλιανός Αλεξίου «Παρατηρήσεις στο Κρητικό Θέατρο», *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954), σ. 133-138: 134-138 και Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα χάσματα της κρητικής κωμωδίας “Στάθης”», *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954), σ. 291-305 (στη σ. 302 αναφορά σε ένδειξη παράστασης του έργου στη Ζάκυνθο: η σημείωση ονόματος που ανήκε πιθανότατα σε ηθοποιό). Η Lidia Martini, *Στάθης. Κρητική κωμωδία*, ό.π., σ. 62, υποθέτει ότι η μορφή του σωζόμενου κειμένου προέρχεται από τον τελευταίο αντιγραφέα του, τον Τζανέτο Αβούρη, από το χέρι του οποίου προέρχονται και άλλα θεατρικά και λογοτεχνικά κείμενα που περιέχονται στον Νανιανό κώδικα. Για ανάλογες επεμβάσεις του Αβούρη στο κείμενο του *Φορτουνάτου* (στον ίδιο κώδικα), με σκοπό την προσαρμογή ενδεχομένως του κειμένου για παράσταση στα Επτάνησα, βλ. Vincent, «Εισαγωγή» στο: *Μάρκου Αντωνίου Φοσκόλου, Φορτουνάτος*, ό.π., σ. νθ'-ξ και 140-141 (ωστόσο, πβ. τη μεταγενέστερη επιφύλαξη του ίδιου, «Συγγραφέας-αντιγραφέας», ό.π., σ. 74 σημ. 21). (Το όνομα Anastasio Bossinor, που σημειώνεται επάνω από τη μορφή της Τύχης, στο φ. 344r του χειρογράφου, είναι άραγε επίσης όνομα ηθοποιού;) Βιογραφικά στοιχεία του Ζακύνθιου Τζανέτου Αβούρη και της οικογένειας Αβούρη συγκεντρώνει η Πηνελόπη Αβούρη στο μελέτημά της «Ο Νανιανός κώδικας και οι παραστάσεις των κειμένων του κρητικού θεάτρου στη Ζάκυνθο (1650-1715)», στο: *Γ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο. Κέρκυρα, 30 Απριλίου - 4 Μαΐου 2014. Τα Πρακτικά*, τ. IV, Κέρκυρα 2017, σ. 639-650: 641-642 (βασίζεται σε αρχειακή μαρτυρία που παρουσιάζει ο Διονύσης Φλεμοτόμος, «Θεόδωρος Μοντσελέζε: Ένας ορθόδοξος Ζακύνθιος. Νεότερα βιογραφικά στοιχεία», *Ιονικά Ανάλεκτα* 2 [2012], σ. 292-306: 298, στην οποία αναφέρεται ο «Τζάνες Αβούρης»). Ταυτίζεται άραγε ο γραφέας Τζανέτος Αβούρης με τον Τζανέτο Αβούρη του ποτέ Αντωνίου, από το νησί της Ζακύνθου, που εμφανίζεται ως πληρεξούσιος σε συμβολαιογραφικό έγγραφο που συντάχθηκε στον Χάνδακα το 1655 (έχω εντοπίσει το έγγραφο στο: Archivio di Stato di Venezia, Notai di Candia, busta 232, φ. 12v, 28 Αυγούστου 1655); Ας σημειωθεί, τέλος,

Όσον αφορά τη συγγραφή του *Φορτουνάτου* και των *ιντερμεδίων* του, που έχουν θέμα τον Τρωικό Πόλεμο, αυτή χρονολογείται σε περίοδο μακράς στασιμότητας των πολεμικών επιχειρήσεων, κατά την οθωμανική πολιορκία του Χάνδακα η οποία αναπόφευκτα έπληξε και τη θεατρική δραστηριότητα της Βενετίας, κάτοικοι της οποίας είχαν ήδη αναχωρήσει για την Κρήτη προκειμένου να συστρατευθούν με τους κατοίκους του νησιού στον μεγάλο πόλεμο.³⁰ Ο Φόσκολος, στον οποίο αποδίδεται η σύνθεση των *ιντερμεδίων*, επιλέγει ένα θέμα δημοφιλέστατο στην τέχνη και τη λογοτεχνία στη Βενετία από τις αρχές του 16ου αιώνα, καθώς προέβαλλε τον μύθο της τρωικής καταγωγής της· ωστόσο, από τα μέσα του επόμενου αιώνα το βάρος μετατίθεται στην ανάδειξη της πόλης σε υπέρμαχο των χριστιανικών κτήσεων της στην Ανατολή—υπενθυμίζοντας δηλαδή, όχι μόνο την ανάδυσή της ύστερα από την άλωση της Τροίας, αλλά και την κυριαρχία της στα εδάφη της άλλοτε βυζαντινής αυτοκρατορίας μετά την τέταρτη σταυροφορία— και σε προπύργιο του χριστιανισμού εναντίον των Οθωμανών.³¹ Ύπ’ αυτό το πνεύμα θα μπορούσαμε να συνδέσουμε τα *ιντερμέδια* με τον πρόλογο της κωμωδίας, στον οποίο η μορφή της Τύχης κάνει λόγο για τον πόλεμο και υπογραμμίζει την υπεροχή της Βενετίας, στοιχείο που απαντά τα ίδια χρόνια στους προλόγους λιμπρέτων που γράφτηκαν στην ίδια πόλη.³² Σε αντίθεση όμως με τον τρόπο που αντιγράφει τα *ιντερμέδια* της *Ερωφίλης*, δεκαπέντε περίπου χρόνια νωρίτερα, στο χειρόγραφο του *Φορτουνάτου* ο Φόσκολος διαχωρίζει σαφώς το κυρίως κείμενο από τα *εμβόλιμα*: στο τέλος κάθε πράξης τίθεται η ένδειξη «τέλος του άττου» και στο τέλος κάθε *ιντερμεδίου* «φινίρει το *ιντερμέδιο*».³³ Μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν σχεδίαζε παράσταση της κωμωδίας με τα *ιντερμέδια* αλλά την

ότι, όσον αφορά τα κενά που εντοπίζονται στο κείμενο της *Ερωφίλης* ανάμεσα στα χειρόγραφα και τις εκδόσεις της, έχει εκφραστεί η άποψη ότι αποτελούν μάρτυρες προσαρμογής του κειμένου για ανέβασμά του στη σκηνή; βλ. Lampaki, *A comparative study*, ό.π., σ. 235-236.

³⁰ Για τη θεατρική δραστηριότητα στη Βενετία την περίοδο του Κρητικού Πολέμου, βλ. ενδεικτικά Elen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Μπέρκλεϊ - Λος Άντζελες - Οξφόρδη 2007 (α' έκδ. 1991), σ. 143-153.

³¹ Για τον μύθο της Βενετίας στην τέχνη, βλ. David Rosand, *Myths of Venice. The Figuration of a State*, University of North Carolina Press, 2001· και, για το βενετικό μελόδραμα, βλ. Elen Rosand, ό.π., σ. 126-143.

³² Βλ. παραδείγματα στα: Rosand, *Myths of Venice*, ό.π., σ. 149 και Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Μπολόνια 1990, σ. 194-195.

³³ Βλ. και στην κριτική έκδοση του έργου από τον Vincent, ό.π., στα οικεία σημεία.

έντυπη μορφή της, στην οποία το αναγνωστικό κοινό θα μπορούσε να διαβάξει το κείμενο της κωμωδίας ενιαίο χωρίς να διακόπτεται από το ενδιάμεσο δράμα του Τρωικού πολέμου;

Εκτός από τις σωζόμενες μαρτυρίες για παραστάσεις ιταλόγλωσσων έργων στην Κρήτη, παρά τις μακρόχρονες αρχαιακές έρευνες παραμένει αναπάντητο ουσιαστικά το ερώτημα πώς και από ποιους οργανώνονταν θεατρικές παραστάσεις ελληνόγλωσσων έργων στον Χάνδακα και στις άλλες μεγάλες πόλεις — μάλιστα, παραστάσεις απαιτητικές και πολύωρες, εάν υποθεθεί ότι συμπεριελάμβαναν τα ιντερμέδια.³⁴

Δύο μόνον είναι οι μαρτυρίες που έχουμε στη διάθεσή μας οι οποίες αφορούν την οργάνωση παραστάσεων ελληνικών κωμωδιών, την περίοδο του Καρναβαλιού ή και σε άλλες εποχές, στην πρωτεύουσα του «Βασιλείου της Κρήτης» δυο περίπου δεκαετίες πριν από την οθωμανική πολιορκία, αλλά και στη διάρκειά της, όταν μνημονεύονται επίσης παραστάσεις της *Ερωφίλης* — αμφότερες όμως έχουν αντιμετωπιστεί με επιφύλαξη.³⁵ Δύο ωστόσο αρχαιακές μαρτυρίες που ανάγονται στην ίδια

³⁴ Σώζονται φυσικά μαρτυρίες για παραστάσεις ιταλόγλωσσων έργων στην Κρήτη: Παναγιωτάκης, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό Θέατρο», *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, ό.π., σ. 146-147, 150-154· Luciani, «Un madrigale di Andrea Cornaro per il *Pastor Fido* di Guarini rappresentato a Creta», *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σ. 239-246 (= στο ίδιο, *Manierismo cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Edizioni Nuova Cultura, Ρώμη 2005, σ. 25-36). Ο Alfred Vincent έχει διατυπώσει την υπόθεση ότι παραστάσεις της *Commedia dell'arte* ήταν επίσης γνωστές στην Κρήτη, τουλάχιστον στον κύκλο της Ακαδημίας των *Stravaganti*, στη μελέτη του «*Commedia dell'arte in Crete? The evidence of Santo Zenò*», *Θησαυρίσματα* 24 (1994), σ. 263-273. Πβ. Παναγιωτάκης, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό Θέατρο», ό.π., σ. 147. Να σημειωθεί ότι τύποι της *Commedia dell'arte* απεικονίζονταν σε αργυρά σκεύη που μαρτυρούνται σε καταγραφές και εκτιμήσεις που προέρχονται από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη· βλ. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «“Ασήμι λαβοράδο και χρυσάφι φίνον”: αρχαιακές μαρτυρίες για την αργυροχοΐα και τη χρυσοχοΐα στην Κρήτη της βενετικής περιόδου», στο: *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996)*, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 2000, τ. Β1, σ. 365-380; 374. Φιλοτεχνούνταν άραγε ως ενθύμια παραστάσεων; Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πάντως εάν τέτοιου είδους αντικείμενα παράγονταν από τοπικά εργαστήρια ή αν κατασκευάζονταν στη Βενετία προκειμένου να διατεθούν στις αγορές της ή και πέρα από την επικράτειά της.

³⁵ Για το γνωστό αλλά δυσερμηνευτο χωρίο των απομνημονευμάτων που συντάσσει στον καιρό της σχολής του, στην Πάδοβα το 1696, ο Ιωάννης Παπαδόπουλος, βλ. Τζουάνης Παπαδόπουλος, *Στον καιρό της σχολής (L'Occio). Αναμνήσεις από την Κρήτη του 17ου αιώνα*, εισαγωγή και σχολιασμός Alfred Vincent, μετάφραση του Occio και επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 93 (φ. 66ν του χφου) και 229-230 (σημείωση). (Πρώτη έκδοση του κειμένου: *L'Occio (Time of leisure) by Zuanne Papadopoli*, edited with an English translation by Alfred Vincent, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντι-

περίοδο, υποδηλώνουν τη συνήθεια να παριστάνονται πράγματι στη διάρκεια των Απόκρεων κωμωδίες καθώς και μορέσκες (είδος χορού που απαντά και στα κρητικά ιντερμέδια) – μόνο που η διατύπωση των εγγράφων αφήνει να εννοηθεί ότι επρόκειτο για απλή απαγγελία στίχων, μονολόγων ή διαλόγων χωρίς σκηνική σκευή, ενώ, λόγω της γενικόλογης αναφοράς σε *comédie*, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε σε ποια γλώσσα ήταν γραμμένα τα μνημονευόμενα θεατρικά έργα.³⁶

Η παρουσία όμως ιντερμεδίων σε πέντε από τα οκτώ πρωτότυπα έργα του κρητικού θεάτρου αποτελεί έμμεση τουλάχιστον μαρτυρία ότι η θεατρική δραστηριότητα στην Κρήτη δεν περιοριζόταν σε τέτοια απλά θεάματα.³⁷ Ποιον σκηνικό χώρο είχαν στο νου τους οι συγγραφείς όταν έγραφαν τα ιντερμέδια, και ποια υποδομή μπορεί να διέθετε αυτός για την πραγματοποίηση ανάλογων παραστάσεων; Σε ποια σκηνή θα μπορούσε, παραδείγματος χάριν, να παρασταθεί η θεαματική από μηχανής εμφάνιση του χριστιανού πολεμιστή Ρινάλδου και της διαβολικής μάγισσας Αρμίδας στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*; (Ας σημειώσουμε παρενθετικά ότι η τολμηρή σκηνή που θα ακολουθούσε παρουσιάζεται ως ενέργεια του διαβόλου, και ενδεχομένως μόνον έτσι θα ήταν ανεκτή από το κοινό και, κυρίως, τις εκκλησιαστικές αρχές, σε μίαν εποχή στην οποία κυριαρχούσε ακόμη το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης.) Η κατασκευή και οι διαστάσεις της σκηνής θα πρέπει να ήταν τέτοιες ώστε

νών Σπουδών της Βενετίας, Βενετία 2007.) Όσον αφορά τη, γνωστή επίσης, μινεία παραστάσεων της *Ερωφίλης* από τον γιο του Ιωάννη, τον Νικόλαο Κομνηνό Παπαδόπουλο (*Historia Gymnasii Patavini*, Βενετία 1726, τ. 2, σ. 306), έχει αμφισβητηθεί η αξιοπιστία της: Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1973, σ. 184, αλλά κυρίως Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα;», στο: *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κώστας Γ. Τσικνάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 239-246: 241-242. Αντίθετη η άποψη του Πάνου Βασιλείου, «Το κοινό των παραστάσεων του ‘Κρητικού Θεάτρου’ (± 1590-1669)», *Ελληνικά* 39, τχ. 2 (1988), σ. 323-346: 324.

³⁶ Βλ. Ειρήνη Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και οι Αποκριές. Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα», στο: *Άνθη Χαρίτων*, επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία 1998, σ. 271-278 (πρόκειται για δύο απαγορευτικές εγκυκλίους που έχω εντοπίσει στο σωζόμενο αρχείο της λατινικής αρχιεπισκοπής Κρήτης και χρονολογούνται τον Φεβρουάριο του 1652 και του 1653· η πρώτη από αυτές υπογράφεται από τον κανονικό και τοποτηρητή του αρχιεπισκοπικού θρόνου Francesco Zeno, για τον οποίο βλ. εδώ παρακάτω σημ. 46).

³⁷ Ως γνωστόν, η μοναδική ρητή μαρτυρία ότι ένα έργο γράφτηκε όχι για να παιχτεί στη σκηνή αλλά για να διαβαστεί περιλαμβάνεται στην προσφώνηση του Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλου προς τους αναγνώστες στην τραγωδία του *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* (α' έκδ. Βενετία 1647).

να χωράει ογκώδη και περίπλοκα μηχανήματα αλλά και τους τεχνικούς που τα χειρίζονταν για να μεταφέρουν με ασφάλεια τους πρωταγωνιστές από τον «ουρανό» στη «γη», και με δεξιότητες τέτοιες, και με τον λιγότερο δυνατό θόρυβο, και άρα με τη συνοδεία μουσικής, και με τον ανάλογο επίσης φωτισμό. Στα τέλη του 16ου αιώνα, ετοιμάζοντας παράσταση του *Πιστικού βοσκού* του στην αυλή της Μάντοβας, ο Giovanni Battista Guarini προειδοποιούσε τον δούκα πως, αν ο τελευταίος επέμενε να παρασταθούν τα ιντερμέδια, θα χρειαζόταν να φροντίσει «όχι μόνο για έναν καλό αρχιτέκτονα, αλλά και για δεινό μηχανικό, έμπειρο στην κατασκευή τέτοιων μηχανών, κατασκευή που αποτελεί πράγματι τέχνη, η οποία απαιτεί μακρά άσκηση και ιδιοφυΐα».³⁸ Στην περίπτωση του πρώτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης*, όμως, δεν είναι χωρίς σημασία ο τρόπος που διατυπώνεται η σκηνική οδηγία για τη συγκεκριμένη σκηνή στο χειρόγραφο του κειμένου που αντέγραψε ο Φόσκολος: οι πρωταγωνιστές βγαίνουν «μέσα απού το νέφαλο», παραπέμποντας έτσι εμμέσως στις απλές εκείνες κατασκευές ιπτάμενων μηχανών που χρησιμοποιούνταν από νωρίς τον 16ο αιώνα και στις ιερές αναπαραστάσεις αλλά και αργότερα σε αυλικά θεάματα.³⁹ όπως διαβάζουμε στις περιγραφές, μια φεύτικη φιγούρα ίπτατο, κι όταν η μηχανή προσγειωνόταν στη σκηνή, κάλυπτε τον ηθοποιό που είχε βγει εντωμεταξύ από το βάθος της σκηνής.⁴⁰ Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο, και στην Κρήτη, όπως και στην Ιταλία, στρατιωτικοί μηχανικοί —αν ήταν εφικτό βεβαίως αυτό στο περιθώριο των καθηκόντων τους— να σχεδίαζαν σκηνικά και μηχανές, και να επέβλεπαν τους ζωγράφους και τεχνίτες που θα καταπιάνονταν με την κατασκευή τους για την πραγματοποίηση μιας απαιτητικής σκηνής — την αναπαράσταση καταστροφής, στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και του *Φορτουνάτου* (και πυρκαγιάς, με δάδες ανά χείρας, όπως μαρτυρείται σε μη αυλικές ιταλικές παραστάσεις με παρόμοια

³⁸ Βλ. Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, τ. II, Loescher, Τορίνο 1891, σ. 558.

³⁹ Βλ. Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 166-167. Για την κατασκευή τέτοιων σκηνικών μηχανών, βλ. την πραγματεία του Ιταλού αρχιτέκτονα Nicola Sabbattini (1574-1654), *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Ristampata di novo coll'Aggiunta del Secondo Libro. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Monsig. Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna & Essarcato di Ravenna Presidente*, In Ravenna, Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638, Libro Primo, σ. 123-124.

⁴⁰ Για την περιγραφή μιας τέτοιας σκηνής στο ιταλικό θέατρο, βλ. Alois Maria Nagler, *Theatre festivals of the Medici, 1539-1637*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν - Λονδίνο 1964, σ. 71, 84.

δράση), ή την αλλαγή του σκηνικού σε μία ενδεχόμενη παράσταση του *Κατσούρμπου* με ιντερμέδια που διαδραματίζονται σε ποιμενικό σκη-
νικό.⁴¹

Εφόσον όμως τα ελάχιστα διαθέσιμα τεκμήρια της θεατρικής και γενικότερα πολιτιστικής δραστηριότητας της Κρήτης της όψιμης βενε-
τικής περιόδου δεν μνημονεύουν πραγματοποίηση παραστάσεων στο
πλαίσιο άλλων δημόσιων εκδηλώσεων, με πρωτοβουλία των Αρχών και
τη συνεργασία κυρίως της Ακαδημίας των *Stravaganti* του Χάνδακα,
ποιοι θα στήριζαν οικονομικά τη συλλογική δουλειά που απαιτούσαν οι
παραστάσεις αυτού του είδους; Η εικόνα που έχουμε από τις ιστορικές
πηγές για την ευημερία και την εγγραμματοσύνη των ανώτερων κοινω-
νικών στρωμάτων αλλά και των προνομιούχων *τσιταδίνων* (που μπορεί
ωστόσο να υπονομεύεται από τις πηγές εκείνες που αποκαλύπτουν και
την ανέχεια και την έλλειψη παιδείας όχι μικρού μέρους του πληθυσμού
στους κόλπους των κοινωνικών αυτών κατηγοριών) είναι πως αρκετά
ήταν τα μέλη τους εκείνα που θα είχαν την οικονομική δυνατότητα να
αναλάβουν την οργάνωση μιας τέτοιας παράστασης στην οποία θα ήταν
δυνατόν να πρωταγωνιστούν νέοι που ανήκαν στις ίδιες αυτές εύπορες
ομάδες.⁴² Θα μπορούσαν όμως ακόμη και οι χορηγοί και μορφωμένοι

⁴¹ Από τις έως σήμερα γνωστές αρχαιολογικές πηγές, προκύπτει ότι ως χώροι διεξαγωγής
θεατρικών παραστάσεων χρησιμοποιήθηκαν πλατείες και άλλοι ανοιχτοί χώροι,
η έδρα της Ακαδημίας των *Stravaganti*, ο χώρος των στρατώνων της πόλης του
Χάνδακα, καθώς και αίθουσες δημόσιων μεγάρων ή αρχοντικών εύπορων ευγενών
και *τσιταδίνων* των κρητικών πόλεων. Βλ. Παναγιωτάκης, «Νέες ειδήσεις για το
Κρητικό Θέατρο», ό.π.· Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και οι Αποκριές», ό.π.
(τα υπό εξέταση έγγραφα μαρτυρούν επιπλέον τα μοναστήρια ως χώρο όπου ήταν
πιθανό να πραγματοποιηθούν παραστάσεις).

⁴² Στις ίδιες ομάδες ανήκαν τα πρόσωπα στα οποία αφιερώνονται τα κρητικά έργα:
ο Κρητικός ευγενής των Χανίων Ιωάννης Μούρμουρης, στον οποίο αφιερώνεται
η *Ερωφίλη*, ο Βενετός ευγενής επίσης από τα Χανιά Μαρκαντώνιος Βιάρος, στον
οποίο αφιερώνεται η *Πανώρια* (βλ. για αυτόν: Μ. Ι. Μανούσακας, «Ο Μαρκαντώ-
νιος Βιάρος (1542 - μετά το 1604) και ο χρόνος συγγραφής των δραμάτων του
Γεωργίου Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά* 17 [1963], σ. 261-282), και ο Βενετός
ευγενής Νικολό Ντεμέτζος, στον οποίο αφιερώνεται ο *Φορτουνάτος* (βλ. *Μάρκου
Αντωνίου Φοσχόλου, Φορτουνάτος*, ό.π., σ. 137). Για τις ως άνω κοινωνικές κα-
τηγορίες, βλ. κυρίως τις μελέτες του Κώστα Ε. Λαμπρινού, *Κοινωνία και διοίκηση
στο βενετοκρατούμενο Ρέθυμνο: το ανώτερο κοινωνικό στρώμα των ευγενών
(1571-1646)*, αδημ. διδ. διατριβή, Κέρκυρα 1999, και *Oi cittadini στη βενετική
Κρήτη. Κοινωνικο-πολιτική και γραφειοκρατική εξέλιξη (15ος - 17ος αι.)*, Ακα-
δημία Αθηνών, Αθήνα 2015. Ελάχιστα είναι οι μαρτυρίες ιδιωτικών βιβλιοθηκών
στην Κρήτη οι οποίες θα μας επέτρεπαν να ανασυνθέσουμε τον αναγνωστικό ορί-
ζοντα των μορφωμένων μελών των ανώτερων στρωμάτων των κοινωνιών των κρη-
τικών πόλεων, που θα αποτελούσαν και το κοινό των παραστάσεων. Για σχετικά

θεατές, στη διάρκεια μιας παράστασης με ιντερμέδια, να διακρίνουν, εκτός από τις οφθαλμοφανείς ομοιότητες (όπως, λόγου χάρη, ένα σκηνικό αντικείμενο), τις βαθύτερες συνδέσεις ανάμεσα στα κύρια και τα δευτερεύοντα δραματικά κείμενα; (Όσον αφορά το ιταλικό θέατρο, η θεματική συνάφεια μεταξύ κύριου και παρέμβλητου θεάματος εξηγούνταν στις λεπτομερείς εκθέσεις που συνόδευαν τα θεατρικά κείμενα στις εκδόσεις τους.⁴³) Τα θέματα των εμβολίμων δείχνουν να μην επιλέχθηκαν τυχαία ούτε να τοποθετήθηκαν με τυχαία σειρά στα διαλείμματα των πράξεων – με τον τρόπο είναι αλήθεια που τα διαβάζουμε ή, μάλλον, τα εξετάζουμε εμείς σήμερα· ούτε είναι τυχαία, για παράδειγμα, τα σημεία στα οποία εισάγονται η μουσική και ο χορός στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, ενώ σημειωτέον ότι στο κείμενο των σκηνικών οδηγιών περιέχεται το κείμενο της αφήγησης της δράσης στην *Gerusalemme liberata*. Η σύνθεση των κρητικών ιντερμεδίων, με την εξαίρεση ορισμένων από αυτά, και η οργάνωση της σκηνικής δράσης δεν αποτυπώνουν βιαστική επεξεργασία. Ανεξάρτητα επομένως από το αν ήταν εφικτό να παιχτούν και ανεξάρτητα από το αν παίχτηκαν ποτέ, φαίνεται πως δεν γράφτηκαν για λόγους συγκυριακούς, και με τη χρονική πίεση που θα συνεπαγόταν μια σύνθεση κατά παραγγελία.

Γι' αυτό και, εκείνο που θα πρέπει να διερευνηθεί, είναι τα μέσα και ο τρόπος με τον οποίο οι δραματουργοί της Κρήτης ήταν σε θέση να ενημερώνονται για τη σύγχρονή τους θεατρική δραστηριότητα στην Ιταλία, που μέσα από τα ιντερμέδια φαίνεται να την παρακολουθούν από πολύ κοντά, και πώς ενημερώνονταν επίσης για τη σχετική βιβλιοπαραγωγή (ο χρόνος σύνθεσης των ιντερμεδίων απέχει ελάχιστα από τον χρόνο έκδοσης κάποιων ομόλογων ιταλικών πηγών έμπνευσης των

αρχαιακά τεκμήρια από τον 17ο αιώνα, βλ. Paschalis M. Kitromilidis, «Law and humanism in Cretan literature, the evidence of an early seventeenth Century Library Catalogue», στο: *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 1981)*, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 1985, τ. Β', σ. 183-196· Μαρία Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 35-136; 123· Ειρήνη Λυδάκη, «Υπαρξη ιδιωτικών βιβλιοθηκών στον Χάνδακα τον 17ο αιώνα», στο: *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης – Αθανάσιος Μαρκόπουλος – Γιάννης Μαυρομάτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, Ηράκλειο 2000, σ. 421-445.

⁴³ Βλ. ένα παράδειγμα στο Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 99.

Κρητικών ποιητών).⁴⁴ Κι ακόμη, αν, και με ποιους, συζητούσαν για τα θεατρικά κείμενα που εκδίδονταν στην Ιταλία (ή πώς, ενδεχομένως, εξασφάλιζαν χειρόγραφα έργων, πιθανώς βέβαια εκτός Κρήτης). Και πώς αξιολογούσαν και αφομοίωναν τα σύγχρονά τους ιταλικά κείμενα ενσωματώνοντας έπειτα στοιχεία τους στις δικές τους συνθέσεις. Για την έρευνα αυτή, θα πρέπει να απομακρυνθούμε από τη μητρόπολη Βενετία, και να στραφούμε προς άλλες πόλεις της Ιταλίας.⁴⁵ Πέρα από ενδεχόμενα ταξίδια και παραμονή των Κρητικών δραματουργών στην Ιταλία, στην Κρήτη πλέον, ποιοι ήταν οι σταθεροί διάυλοι επικοινωνίας ώστε οι ίδιοι να είναι σε θέση να ενημερώνονται εγκαίρως και συστηματικά για την ιταλική θεατρική θεωρία και πράξη; Αν οι σωζόμενες πηγές έχουν αποκαλύψει ονόματα Ιταλών επαγγελματιών του θεάτρου αλλά και λογίων, ποιητών, δραματουργών, κάποιοι από τους οποίους διέμεναν προσωρινά στον Χάνδακα ως απεσταλμένοι αξιωματούχοι της Γαληνοτάτης, αυτοί σχετίζονται, όπως τεκμηριώνεται, μονάχα με τη δραστηριότητα της Ακαδημίας των Stravaganti, τα μέλη της οποίας αναπτύσσουν δραστηριότητα παράλληλα με τους γνωστούς για την ελληνόγλωσση παραγωγή τους ποιητές, δεν μαρτυρείται όμως να συνδέονται με αυτούς στο πλαίσιο δραστηριοτήτων της Ακαδημίας· δεν συνάγεται με βεβαιότητα από τις μέχρι σήμερα γνωστές μαρτυρίες ότι ήταν εκείνοι που διοχέτευσαν στον κύκλο των Κρητικών ποιητών τέτοιες θεατρικές εμπειρίες.⁴⁶

⁴⁴ Πιθανότατα οι Κρήτες σπουδαστές σε πανεπιστήμια της Ιταλίας θα είχαν διαδραματίσει τέτοιο ρόλο. Βλ. για παράδειγμα τη μαρτυρία που μεταφέρει η Rosemary E. Bancroft-Marcus, «The Neoplatonic Academies of Venetian Crete and their Role as Catalysts of the Cretan Theatre», στο: *Πεπραγμένα του 9^{ου} Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 2004, τ. Β1, σ. 57-69: 58-60.

⁴⁵ Όπως έχει επισημάνει ο Ν. Μ. Παναγιωτάκης, πατρίδα ή ο χώρος όπου δραστηριοποιήθηκαν οι σημαντικότεροι Ιταλοί δραματουργοί του 16ου αιώνα —τα έργα των οποίων αποτέλεσαν πηγή των δραματουργών της Κρήτης— υπήρξε η Φερράρα· βλ. στη μελέτη του «Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό Θέατρο» (α' δημοσ. 1982), *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, ό.π., σ. 119-139. Ο Στέφανος Κακλαμάνης, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, ό.π., σ. 73-74 και 87, θεωρεί πολύ πιθανό ο Γεώργιος Χορτάτσης να είχε σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο της Φερράρας.

⁴⁶ Γνωρίζουμε, πάντως, ότι στη βιβλιοθήκη του λόγιου κληρικού Francesco Zeno, μέλους της Ακαδημίας των Stravaganti, ο οποίος ανήκε στον κύκλο γνωριμιών του Μαρκαντώνιου Φόσκολου, περιλαμβάνονταν ελληνόγλωσσα έργα του κρητικού θεάτρου· βλ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Έρευναι εν Βενετία» (α' δημοσ. 1968), *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, Στιγμή, Αθήνα 2002, σ. 93-94. Σχετικά με τους Ιταλούς λόγιους και ποιητές που μαρτυρούνται ως μέλη της Ακαδημίας των Stravaganti, βλ. Παναγιωτάκης, «Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα» (α' δημοσ. 1966) και «Νέες ειδήσεις για

Πέρα από τα θεωρητικά ζητήματα που ενδεχομένως απασχολούσαν τους δραματοουργούς της Κρήτης, πέρα από το αν τα ιντερμέδια γράφτηκαν απ' αφορμή συγκεκριμένες περιστάσεις —για τον εμπλουτισμό μιας εορταστικής εκδήλωσης ή για την πιθανή προσέλκυση κοινού που θα είχε βαρεθεί να βλέπει ξανά και ξανά το ίδιο έργο στη σκηνή— τα κείμενα των ιντερμεδίων αποτυπώνουν την προσπάθεια των συγγραφέων να συντονιστούν με τη δραστηριότητα των Ιταλών ομοτέχνων τους και τα θεατρικά ήθη της εποχής της αποθέωσης του θεάματος, της εποχής του μπαρόκ: μέσα από αυτή την προσπάθεια μπορούμε μονάχα να αισθανθούμε προς το παρόν, ελλείψει επαρκών τεκμηρίων, τη μακρά διαδικασία και τα κοπιαστικά τους βήματα για τη συγκρότηση της δραματολογικής τους προσωπικότητας και επίσης τη συγκρότηση άρτιων, κατά τα ιταλικά πρότυπά τους, θεατρικών έργων και παραστάσεων — ακόμη και αν αυτές περιορίζονταν τελικά στη «σκηνή του νου».

το Κρητικό Θέατρο», στον τόμο του ίδιου, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, ό.π., σ. 39-63 και 150-154 αντίστοιχα, και «Νέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravaganti» (α' δημοσ. 1970), *Κρητική Αναγέννηση*, ό.π., σ. 103-135. Βλ. επίσης Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 366-367 σημ. 154 (όπου η επισήμανση τεκμηρίου που μαρτυρεί την παρουσία Βενετού επαγγελματία του θέατρου στην Κρήτη, όπου άσκησε καθήκοντα διοικητή του πεζικού στα χρόνια 1613-1616). Όσον αφορά τις κρητικές Ακαδημίες, βλ. τις μελέτες του Παναγιωτάκη, «Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα» και «Ο Francesco Barozzi και η Ακαδημία των Vini του Ρεθύμνου» (α' δημοσ. 1974), συγκεντρωμένες στον τόμο *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, ό.π. Ο μελετητής επισήμαινε την απουσία μαρτυριών που θα αποδείκνυαν τη σχέση του Κρητικού Θεάτρου με την Ακαδημία των Stravaganti (ό.π., σ. 62). Βλ. επίσης Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο αποκλεισμός της ελληνόγλωσσης λογοτεχνίας από τις Ακαδημίες της Κρήτης και ο σιωπηλός διάλογος των δημιουργών», στο: *Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος - 17ος αι.). Πρακτικά του 7ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης - Αλέξης Καλοκαιρινός, ΕΚΙΜ, Ηράκλειο 2017, σ. 277-291. Πβ. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright*, ό.π., σ. 26-45· της ίδιας, «The Neoplatonic Academies of Venetian Crete and their Role as Catalysts of the Cretan Theatre», ό.π. και *Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), Plays of the Veneto-Cretan Renaissance*, ό.π., σ. xi-xii. Σχετικά με την ελληνόγλωσση και την ιταλόγλωσση γραμματεία καθώς και τη σχέση των ακαδημιών με την άνθηση του κρητικού πολιτισμού της Αναγέννησης κάνει λόγο ο Στέφανος Κακλαμάνης, «Αμφίδρομες πολιτισμικές μεταφορές στην Κρήτη της Αναγέννησης», *Κρητικά Χρονικά* 37 (2017), σ. 93-160: 99-106.

Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη

“...μ’ ένα κοντύλι
από το εργαστήρι του Χορτάτση”:
Ο χαρακτήρας των κωμικών σκηνών
στο τέλος της *Ιφιγένειας* (1720)
του Πέτρου Κατσαΐτη

Το θέμα της παρούσας συμβολής μου στο συνέδριο προς τιμήν του Θόδωρου Χατζηπανταζή το επέλεξα για να τιμήσω τον δάσκαλό μας, επιστρέφοντας στο πνεύμα του προπτυχιακού σεμιναρίου για την ευρωπαϊκή κωμωδία που παρακολούθησα μαζί του, στο δεύτερο έτος των προπτυχιακών μου σπουδών, όταν για πρώτη φορά μελέτησα τις τρεις κρητικές κωμωδίες, τριάντα τρία χρόνια πριν. Καθόλου τυχαία, η εμπνευσμένη καθοδήγηση και διδασκαλία του, τότε, είχαν σαν αποτέλεσμα να συνδέσω με την αναγεννησιακή κωμωδία ένα πολύ μεγάλο μέρος της επιστημονικής μου παραγωγής. Σήμερα, λοιπόν, γίνεται ένα «γύρισμα του κύκλου και του τροχού», απ’ αυτά «που ανεβοκατεβαίνουν» συνεχώς στη ζωή μας, και συμπληρώνω μίαν ακόμη ψηφίδα στην ενασχόληση με τις επιδράσεις της ευρωπαϊκής κωμωδίας του 16ου αι. στο νεοελληνικό θέατρο, σε ένα συνέδριο αφιερωμένο σ’ αυτόν. Και πιστεύω ότι θα εκφράσω πολλούς από τους συνέδρους αν τον ευχαριστήσω και από εδώ για το «κοντύλι» που μας χάρισε, από το δικό του «ρεθυμνιώτικο εργαστήρι», στα Περβόλια εκείνης της μακρινής δεκαετίας του ’80.

Για τον Πέτρο Κατσαΐτη, Κεφαλλονίτη ποιητή και θεατρικό συγγραφέα του 17ου-18ου αιώνα, ο Θόδωρος Χατζηπανταζής έχει γράψει πολύ παραστατικά ότι «μιμείται τον μιμητή του Σενέκα, αλλά το κάνει μέσα από τα γλωσσικά και υφολογικά φίλτρα του Κρητικού Θεάτρου. Αντιγράφει τον Ντόλτσε μ’ ένα κοντύλι που ’χει δανειστεί από το ρεθυμνιώτικο εργαστήρι της παρέας του Τζώρτζη Χορτάτση».¹

¹ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 134.

Θυμίζω σύντομα ότι η *Ιφιγένεια* έχει ως πρότυπο το ομότιτλο έργο, *Ifigenia*, του Βενετού θεατρικού συγγραφέα του 16ου αι. Lodovico Dolce,² ο οποίος μιμήθηκε σε αυτή την περίπτωση την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη.³ Ο Κατσαΐτης ακολουθεί αρκετά πιστά το πρότυπό του, αλλά έχει προσθέσει τον χαρακτήρα του Οδυσσέα, και κατ' επέκταση τις σκηνές στις οποίες εκείνος παίρνει μέρος, καθώς και τρεις κατεξοχήν κωμικές σκηνές, συγκεντρωμένες στο τέλος του έργου, μια κίνηση που ο τιμώμενος καθηγητής μας έχει χαρακτηρίσει «τόλμημα», καθώς αυτές «αποκαλύπτουν την πρόθεσή του να πρωτοπορήσει και να ξεφύγει από τα περιοριστικά σχήματα της παράδοσης».⁴ Οι τρεις αυτές σκηνές είναι οι πιο πολυσυζητημένες από το σύνολο σωζόμενο έργο του Ληξουριώτη ποιητή, στην προσπάθεια των μελετητών να ερμηνεύσουν τον χαρακτήρα και τη λειτουργία τους. Ας δούμε τι έχει ειπωθεί γι' αυτές:

Πρώτος παρουσίασε, το 1920, το μοναδικό σωζόμενο χειρόγραφο με έργα του Κατσαΐτη ο Φώτος Πολίτης, που το γνώριζε επειδή ανήκε στη βιβλιοθήκη του πατέρα του Νικολάου, απ' όπου πουλήθηκε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Ο Πολίτης χαρακτήρισε τις τρεις τελευταίες σκηνές ως «φάρσα»: «Εξυπνοτάτη, γεμάτη χιούμορ, με αστεία αριστοφανικής πολλάκις ελευθεροστομίας. Μπορεί να χαρακτηριστεί ως αυτοτελής φάρσα μονόπρακτος, επηρεασμένη από την ιταλική σχολή,

² Τη σχέση υπέδειξε πρώτος ο Εμμ. Κριαράς, «Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαΐτη», *Νέα Εστία* 69 (806) (1961) σ. 169-171. Τα δύο έργα συνέκρινε, με «ακριβή αντιπαραβολή», η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο Νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, τ. Α', σ. 228-235. Σύγκριση των δύο έργων έκανε και η Mary Pittas-Hershbach, «Identity and Difference in the *Ifigenia* of Petros Katsaitis», *Journal of Modern Greek Studies* 20 (1) (Μάιος 2002), σ. 113-142: 124-126.

³ Βλ. Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1997, σ. 94.

⁴ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 136. Για αυτή την επιδίωξη του Κατσαΐτη να προσαρμοστεί σε νέα δεδομένα, βλ. και Susana Lugo Mirón, «*Ιφιγένεια*: Μία ισπανική και μία ελληνική θεατρική διασκευή στις αρχές του 18ου αιώνα (José de Canizares και Πέτρος Κατσαΐτης)», *Πόρφυρας* 144 (2005), σ. 625-636: 627: «Επειδή ανήκουν [οι δύο συγγραφείς του τίτλου] σε μια περίοδο κατά την οποία είναι φανερή η κρίση της κουλτούρας του μπαρόκ και στην οποία αρχίζουν να εμφανίζονται καινοτομίες, πολλές φορές δεν είναι πάντα εύκολο να διασαφηνίσουμε με ακρίβεια εάν πρόκειται πράγματι για επιγόνους του προηγούμενου θεάτρου ή προαγγέλους των αλλαγών του δεκάτου ογδόου αιώνα».

εξωφρενικής συνθέσεως. Εις το τέλος της έχει τελείως πλέον λησμονηθή η αρχική επαφή της με την τραγωδίαν».⁵

Ο Εμμανουήλ Κριαράς, ο μόνος μέχρι σήμερα εκδότης του έργου, χαρακτηρίζει το τμήμα αυτό πρώτα με τον απλό όρο «κωμωδία», αμέσως πιο κάτω «προσθεμένη μικρή κωμωδία»,⁶ και τέλος «κωμικό παραγέμισμα»,⁷ δεν προχωρεί όμως σε περαιτέρω αξιολογήσεις για το είδος της κωμωδίας που εκπροσωπούν οι τρεις τελευταίες σκηνές. Αυτό επιχειρήσε να κάνει στη διδακτορική του διατριβή για την *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία (1600-1900)*, το 1970, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο οποίος εισηγήθηκε τη σύνδεση με την *commedia dell'arte*, που έκτοτε επαναλαμβάνεται ως ένα δεδομένο σχεδόν κοινής αποδοχής. Αφού διαφωνήσει με τον χαρακτηρισμό «αυτοτελής φάρσα μονόπρακτος» του Φώτου Πολίτη, ο Ευαγγελάτος βρίσκει ότι το τμήμα αυτό έχει «πνοήν ἑλαϊκού πανηγυριού», και παρόλο που αναγνωρίζει ότι υπάρχουν «ικανοί ιταλικοί γλωσσικοί τύποι, ως και εις τας κρητικὰς κωμωδίας», θεωρεί ότι «το όλον ύφος της συνθέσεως έχει την πνοήν της *Commedia dell'Arte*, πλην όμως εξελληνισμένης».⁸ Στις επόμενες σελίδες, όπου αναλύει το περιεχόμενο των τριών σκηνών, αν και κάνει περιστασιακές αναφορές στις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου, η σύνδεση με την *commedia dell'arte* επαναλαμβάνεται με κάθε ευκαιρία, και στηρίζεται στις αντιστοιχίες των κωμικών τύπων και στις σκηνικές οδηγίες που υπάρχουν σε τρία σημεία της εκτενούς πέμπτης σκηνής, όπου περιγράφονται οι κινήσεις που πρέπει να κάνει ο Σκαπίνος, και ο μελετητής τις αποκαλεί «αληθές 'σενάριον' αυτοσχεδιασμού»,⁹ για να καταλήξει ότι: «Ευρισκόμεθα ὅθεν προ ζώντων στοιχείων αμιγούς *Commedia dell'Arte*. Αἱ αυτοσχέδιαί αὐταί σκηναί, αἱ στηριζόμεναι εἰς τὴν δεξιότεχνίαν τοῦ ηθοποιού, ἀπετέλουν ἀσφαλῶς τὸ ἀποκορύφωμα τῆς κωμωδίας».¹⁰

⁵ «Μία ελληνική ιλαροτραγωδία», εφημ. *Πολιτεία*, 19 Απριλίου 1920, σ. 2. Η εφημερίδα ψηφιοποιημένη, και προσβάσιμη, στο http://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=40268&seg=7387 (βλ. σελ. 258 του pdf).

⁶ Εμμ. Κριαράς, *Κατσαίτης. Ιφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα*, κριτική έκδοση, Institut Français d'Athènes, Αθήνα 1950, σ. ιζ'.

⁷ Κριαράς, *Κατσαίτης*, ό.π., σ. ιη' και 309. Τον χαρακτηρισμό «κωμικό παραγέμισμα» επαναλαμβάνει στο «Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη», ό.π., σ. 170.

⁸ Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία (1600-1900)*, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, Αθήνα 1970, σ. 72.

⁹ Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., σ. 77.

¹⁰ Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., σ. 78.

Αυτό το, ενθουσιώδες θα έλεγα, συμπέρασμα μάλλον επηρέασε τον αείμνηστο Ευαγγελάτο να διακρίνει έναν «υπολανθάνοντα τόνο κωμωδίας όστις διαπνέει όλον το δράμα»,¹¹ και κατ' επέκταση να δώσει, όπως καταλαβαίνω από τις περιγραφές, έναν τέτοιο τόνο στην παράστασή του της *Ιφιγένειας [εν Ληξουρίω]*, το 1979, μέσω της οποίας ο Κατσαΐτης έγινε ευρύτερα γνωστός, πέρα από τον πολύ περιορισμένο κύκλο των ειδικών.¹² Αυτή η παράσταση, για την οποία είχε μιλήσει με καλά λόγια ακόμη και ο... Θόδωρος Κρητικός,¹³ πρέπει να καθόρισε την πρόσληψη του έργου έκτοτε.¹⁴ Αρκεί μόνο μια ματιά στις κριτικές που ανθολογήθηκαν στον τόμο της Νέας Ελληνικής Βιβλιοθήκης όπου εκδίδεται η διασκευή Ευαγγελάτου, για να δει κανείς πώς εδραιώθηκε τότε η σύνδεση με την *commedia dell'arte*, από τον τρόπο με τον οποίο έγινε η σκηνοθεσία.¹⁵

¹¹ Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., σ. 62.

¹² Πέτρος Κατσαΐτης, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, επιμ. Σπύρος Ευαγγελάτος, Εστία, Αθήνα 2002. Πρόκειται για την έκδοση του κειμένου όπως το διασκεύασε ο Ευαγγελάτος για την παράσταση του 1979, με Εισαγωγή και Γλωσσάριο.

¹³ Κατσαΐτης, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, ό.π., σ. 199-201· βλ. ενδεικτικά: «Η παράσταση εκπληρώνει τους στόχους του σκηνοθέτη-διασκευαστή με τρόπο περισσότερο από ικανοποιητικό. Τα στελέχη του “Αμφιθεάτρου” έχουν δουλέψει τους ρόλους τους με ενθουσιασμό και δεξιοτεχνία, έτσι που να προσφέρουν ένα σύνολο γεμάτο χιούμορ, αλλά και κομψότητα», ό.π., σ. 201.

¹⁴ Για την παράσταση του Ευαγγελάτου και τη θέση της στην πρόσληψη του έργου, βλ. Pittas-Hershbach, «Identity and Difference in the *Ifigenia* of Petros Katsaitis», ό.π., σ. 122-123, και Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο Νεοελληνικό δράμα*, ό.π., σ. 227.

¹⁵ Στο τέλος του τόμου Κατσαΐτης, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, ό.π., σ. 189-210, ανθολογούνται κριτικές που γράφτηκαν για την παράσταση, από τις οποίες δίνουμε εδώ ορισμένα αποσπάσματα όπου υπογραμμίζεται η σχέση με την *commedia dell'arte*: «Έδωσε μια παράσταση συνόλου, χρησιμοποιώντας σύγχρονα υποκριτικά μέσα, αλλά και μνήμες της Κομέντια ντελ Άρτε» (Στάθης Ιω. Δρομάζος, σ. 194). «Ο Σ. Ε. έστησε ένα έργο όλο ζωντάνια κι ευρηματικότητα, όπου κυριαρχούσε το μπουφόνικο κι η ατμόσφαιρα της κομμέντια ντελ άρτε» (Νίνος Φενέκ-Μικελίδης, σ. 197). «Στην ερμηνεία της ακολούθησε την “Κομέντια ντελ Άρτε”» (Λίλυ Αλ. Δράκου, σ. 198). «[Ο Κατσαΐτης] εισάγει στη δράση κάμποσες κωμικές φιγούρες της Κομέντια ντελ Άρτε, που θα αναλάβουν να μεταβάλουν την πλοκή σε σκανταλιάρικη φάρσα» (Θόδωρος Κρητικός, σ. 199). «Η παράσταση αναπαράγει το παρωδιακό ύφος του μύθου και την ιλαρότητα της ερασιτεχνικής λαϊκής υποκριτικής μέσα από κώδικες της Κομέντια ντελ Άρτε» (Θυμέλη/Αριστούλα Ελληνούδη, σ. 203). «Είναι στιγμές που νιώθουμε την *Commedia dell'arte* να εισβάλλει σε κάποιες σκηνές της παράστασης του Σ.Ε.» (Allen Wright, σ. 205).

Ακολούθησαν το εκτενές άρθρο του Βάλτερ Πούχνερ «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό Θέατρο», το 1983,¹⁶ και άλλες μελέτες του ίδιου μέχρι πρόσφατα¹⁷ (σε μία από τις οποίες μάλιστα προσθέτει νέα σύνδεση: βρίσκει «δομή ‘ομιλιών’»¹⁸ στις τρεις σκηνές, χωρίς όμως να εξηγήει τί σημαίνει αυτό), μία μελέτη του Θόδωρου Γραμματά,¹⁹ της Mary Pittas-Hershbach το 2002,²⁰ της Susana Lugo Mirón το 2005,²¹ μία δική μου του 2011,²² και της Ιωάννας Παπαγεωργίου του 2014,²³ καθώς και

¹⁶ Βλ. τώρα στον τόμο Βάλτερ Πούχνερ, *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σ. 261-323 (όπου γίνονται και οι παραπομπές εδώ). Προηγούμενες δημοσιεύσεις της μελέτης στον *Τιμητικό τόμο εις μνήμην Γεωργίου Θ. Ζώρα, Παρνασσός* 25 (1983), σ. 670-710, και στον τόμο Βάλτερ Πούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σ. 183-221.

¹⁷ Walter Puchner, «Traces of the *commedia dell'arte* in Modern Greek Theatre in the 18th and 19th century», στον συλλογικό τόμο Eirini Papadaki (επιμ.), *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea. Giornata di studio. Venerdì 14 novembre 2003*, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Βενετία 2004, σ. 103-107 και Walter Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, σ. 181-182.

¹⁸ «Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», στον τόμο Βάλτερ Πούχνερ, *Ράμπια και Παλκοσένικο*, Πορεία, Αθήνα 2004, σ. 143-171: 143. Ίσως στη σύνδεση με τις Ομιλίες αναφερόταν και παλιότερα λέγοντας ότι οι τρεις αυτές σκηνές μπορεί να αντλούν και από «κωμικούς διαλόγους του επτανησιακού καρναβαλιού», στο Πούχνερ, «Πέτρος Κατσαΐτης και Κρητικό Θέατρο», ό.π., σ. 298.

¹⁹ Θόδωρος Γραμματάς, «Η παρουσία της *Commedia dell'arte* στο Εφτανησιακό Θέατρο. Η περίπτωση της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαΐτη», στον τόμο του ίδιου *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία – Δραματολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987, σ. 27-41.

²⁰ Pittas-Hershbach, «Identity and Difference in the *Ifigeneia* of Petros Katsaitis», ό.π., σ. 122.

²¹ Lugo Mirón, «*Ιφιγένεια*: Μία ισπανική και μία ελληνική θεατρική διασκευή», ό.π., σ. 625-636: 631. Μάλιστα το άρθρο συνοδεύουν δύο φωτογραφίες από την παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου, ένδειξη του πόσο στενά δέθηκε η παράσταση αυτή με τη μετέπειτα πρόσληψη του έργου.

²² Τασούλα Μ. Μαροκομιχλάκη, «Πατριωτισμός και αναμνήσεις του μύθου της *Ιφιγένειας* σε δύο έργα του πρώιμου Νεοελληνικού Θεάτρου», στον τόμο Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πάτρα 26-29 Μαΐου 2011*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2015, σ. 219-227: 221.

²³ Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Από τον κοσμοπολιτικό ανθρωπισμό της Κρητικής Λογοτεχνίας στον εθνικό πατριωτικό. Ο *Κλαθμός Πελοποννήσου* και η *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαΐτη», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 15 (2014), σ. 411-430:416.

η διατριβή της Ιωάννας Γιάγκα για τις επιδράσεις του Πλάτου στο νεοελληνικό θέατρο, ένα χρόνο νωρίτερα.²⁴ Σε όλες αυτές τις μελέτες, η επίδραση της αυτοσχέδιας ιταλικής κωμωδίας θεωρείται δεδομένη, χωρίς να γίνεται μια συστηματικότερη προσπάθεια να στηριχθεί ή να αποκλειστεί αυτή η σύνδεση. Ο μόνος που δεν αναφέρει τον όρο *commedia dell'arte* συζητώντας τις τρεις αυτές σκηνές (και μένει μόνο στη σύνδεση με το «παλιό Κρητικό Θέατρο» και με τη μολιερική παραγωγή – σύνδεση η οποία υπαγορεύεται από τα ονόματα των χαρακτήρων²⁵) είναι ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, στο *Διάγραμμα*,²⁶ γεγονός που οπωσδήποτε δεν είναι χωρίς σημασία.

Στη συνέχεια θα επανεξετάσω αυτήν τη σύνδεση, ώστε να δούμε εάν μπορούμε να συνεχίσουμε να την επικαλούμαστε τόσο απόλυτα και ομόφωνα ή όχι.

Τα δύο στοιχεία που διαφοροποιούν την *commedia dell'arte* από την *commedia erudita*, τη λόγια κωμωδία, στην οποία ανήκουν και οι κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου, είναι τα εξής:

- Το ότι έχει αδρομερές «σκηνάριο»,²⁷ το σενάριο, που επιτρέπει τον επί σκηνής αυτοσχεδιασμό, και όχι ολοκληρωμένα γραπτά κείμενα με συγκεκριμένους διαλόγους.²⁸ Στα σενάρια περιέχεται

²⁴ Ιωάννα Γιάγκα, *Επιδράσεις του λατίνου κωμωδιογράφου Πλάτου στο Νεοελληνικό Θέατρο, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή*, Ιωάννινα 2013, σ. 293-305. Ωστόσο, η συγγραφέας δεν προτείνει κάτι καινούργιο, καθώς ολόκληρο το τμήμα αυτό πρόκειται για σχεδόν κατά λέξη αντιγραφή από το Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., και το Γραμματάς, «Η παρουσία της *Commedia dell'arte* στο Εφτανησιακό θέατρο του ιη' αιώνα», ό.π.

²⁵ Συστηματικά έχει μελετήσει το θέμα των μολιερικών ονομάτων στις κωμικές σκηνές του Κατσαΐτη ο Πούχνερ, «Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», ό.π. Βλ. και Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independance*, ό.π., σ. 182.

²⁶ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 136.

²⁷ Τον ενδιαφέροντα εξελληνισμένο αυτόν όρο συναντώ μόνο στο: Γραμματάς, «Η παρουσία της *Commedia dell'arte* στο Εφτανησιακό θέατρο του ιη' αιώνα», ό.π., σ. 28.

²⁸ Τα δύο είδη κειμένου στην αγγλική γλώσσα δηλώνονται με τους όρους «scenario» και «script», οι οποίοι έχουν χρησιμοποιηθεί μετωνυμικά για να δηλώσουν το αντίστοιχο είδος της ιταλικής κωμωδίας στον τίτλο της μονογραφίας: Richard Andrews, *Scripts and Scenarios. The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993. Βλ. την περιγραφή των χαρακτηριστικών ενός σεναρίου στο: John Rudlin, *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, Routledge, London and New York, 1994, σ. 51-55· και στο: Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 12-15.

και η περιγραφή των *lazzi*, στερεότυπων αστείων σκηνών ρεπερτορίου.²⁹ Και,

- Η «μάσκα»: με την έννοια αφενός του αντικειμένου που φορά ο ηθοποιός στο πρόσωπο και αφετέρου του στερεότυπου χαρακτήρα που αυτή δηλώνει.³⁰

Ωστόσο, όπως εύκολα θα συμφωνήσει κανείς, το πρώτο ειδοποιό χαρακτηριστικό δεν ισχύει καθόλου στην περίπτωση του Κατσαίτη, γέγονός που θα μπορούσε εκ προοιμίου να αποκλείσει τη σύνδεση με την *commedia dell'arte*, εφόσον μάλιστα, με κάθε προσεκτική ανάγνωση των τριών σκηνών, οι ομοιότητες του πλήρως γραπτού κειμένου τους με τα έργα της «παρέας του Χορτάτση» μπορούν να πολλαπλασιαστούν, καθώς, όχι μόνο ο Κατζούρμπος, αλλά και ο Φορτουνάτος του Μαρκαντώνιου Φόσκολου φαίνεται να έχουν δανείσει στον ληξουριώτη ποιητή φράσεις και ιδέες, που ωστόσο δεν είναι δυνατόν να αναφερθούν αναλυτικά εδώ. Εκτός από τις φραστικές ομοιότητες όμως, είναι και άλλες που παραπέμπουν στο Κρητικό Θέατρο: το γλωσσικό πρόβλημα του είδους, όπως διακρίνεται στις ιταλικές και ιταλογενείς λέξεις και στο λεξιλόγιο της καθημερινής ζωής και των αστών επαγγελματιών· και η γρήγορη ροή του λόγου μεταξύ των προσώπων, όπως φαίνεται στους διασκελισμούς και στις πολλές αντιλαβές, που δεν υπάρχουν στο υπόλοιπο κείμενο της *Ιφιγένειας*, και που σπάνε την ισομετρία του δεκαπεντασύλλαβου, όπως συμβαίνει και στις κρητικές κωμωδίες. Απ' την άλλη όμως, δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει τις αναλυτικές σκηνικές οδηγίες της δεύτερης από τις κωμικές σκηνές, όπου περιγράφεται ένα καθαρό *lazzo*, δηλαδή στερεότυπο σκηνικό νούμερο της *commedia dell'arte* όπως είπαμε. Γι' αυτό, θα επανέλθουμε στο θέμα.

Ως προς το δεύτερο ειδοποιό χαρακτηριστικό της *arte*, τους χαρακτήρες-«μάσκες», όλα τα πρόσωπα των τριών σκηνών έχουν τα αντίστοιχα

²⁹ «The word [*lazzo*], which is sometimes over-used by scholars of *commedia dell'arte*, refers to any identifiable repertoire joke or sequence, long or short. As a piece of vocabulary it does not appear until the late seventeenth century: as a concept it was from the start one of the basic building blocks of *arte* improvisation method», Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 264. Για τα *Lazzi*, βλ. επίσης την ομότιτλη ενότητα στο Rudlin, *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, ό.π., σ. 57-58.

³⁰ «In one sense a mask is a facial disguise which needs no explanation [...] It is better nevertheless to think of those roles as 'masks', rather than as 'stock characters' or some other term. All *arte* roles, whether facially masked or not, kept the same name, costume, language and other exterior characteristics from one play or scenario to the next. [...] they were fixed 'mask' roles», Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 172.

τους στις κρητικές κωμωδίες, άρα στην *erudita* – ωστόσο τα ονόματά τους δεν μας επιτρέπουν να αποκλείσουμε τη σύνδεση με την αυτοσχέδια λαϊκή κωμωδία του Cinquecento: ο Κουβιέλλος ήταν μία από τις «ελάσσονες μάσκες», κατά περίπτωση Zani ή Capitano³¹ (όπως εδώ), και ο Σκαπίνος είναι ο τύπος του «πρώτου Zanni»,³² άρα ο Κατσαΐτης έχει οπωσδήποτε δεχτεί κάποιου είδους επίδραση της *arte*. Μιλώντας για τα ονόματα όμως, πρέπει στο σημείο αυτό να αναφέρουμε και την εμφανέστατη οφειλή που έχουν δύο απ' αυτά στον Μολιέρο: του Σγαρανέλλου και του Πορκονιάκου.³³

Τι γίνεται λοιπόν; Οι τρεις κωμικές σκηνές του Κατσαΐτη είναι γραπτές, και όχι αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, ωστόσο σε ορισμένα χαρακτηριστικά τους κλείνουν το μάτι στην *commedia dell'arte* και τον Μολιέρο. Είναι σαν να αποτελούν ένα υβρίδιο, ένα ενδιάμεσο είδος. Πώς θα μπορούσε να ερμηνευθεί αυτό; Ίσως αναζητώντας αν υπήρξε ένα ενδιάμεσο είδος κωμωδίας στη θεατρική πραγματικότητα της εποχής, αφότου πια οι *arte* και η *erudita* είχαν πλήρως διαμορφωθεί και κάνει έναν κύκλο ζωής;

Και ένα τέτοιο είδος πράγματι υπήρξε. Είναι η, σχετικά με τις άλλες δύο, πολύ λιγότερο μελετημένη *commedia ridicolosa*³⁴ ή *ridiculosa*,³⁵ που διαμορφώνεται στις πρώτες δεκαετίες του 17ου αι., κυρίως μεταξύ 1605 και 1630,³⁶ και τα έργα της συγκεντρώνουν στοιχεία και από τις δύο:³⁷ Πρώτον, είναι πλήρως γραπτά κείμενα, όπως της *erudita*,

³¹ Rudlin, *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, ό.π., σ. 157-158.

³² Rudlin, *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, ό.π., σ. 147-148. Το όνομα το συναντούμε κατόπιν και στον Μολιέρο, βλ. Πούχγερ, «Μολιέρος και Κατσαΐτης», ό.π., σ. 145.

³³ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 136-Πούχγερ, «Μολιέρος και Κατσαΐτης», ό.π., σ. 148-149.

³⁴ Η αυθυπαρξία της αναδείχτηκε ουσιαστικά με τη μονογραφία του Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel seicento. Storia e Testi*, Bulzoni Editore, Roma 1978.

³⁵ Louise George Clubb, «Italian Renaissance Theatre», στο: John Russell Brown (επιμ.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford-New York 1995, σ. 128.

³⁶ Richard Andrews, «Arte dialogue structures in the comedies of Molière», στο: Christopher Cairns (επιμ.), *The Commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo*, Edwin Matler Press, New York 1989, σ. 142-176: 151.

³⁷ Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 174-175. Για τα χαρακτηριστικά της *ridicolosa*, που την τοποθετούν ανάμεσα στη λόγια και την αυτοσχεδιαστική κωμωδία, βλ. Mariti, *Commedia ridicolosa*, ό.π., σ. XIX, XXX-XXXII.

γραμμένα επίσης από ερασιτέχνες,³⁸ στα οποία «οι συγγραφείς και οι ηθοποιοί ήθελαν να αναπαραγάγουν κάτι από την εμπειρία της *commedia dell'arte*, σε ιδιωτικές παραστάσεις μεταξύ φίλων, αλλά δεν διέθεταν την ικανότητα του αυτοσχεδιασμού και έτσι χρειάζονταν τη στήριξη του γραπτού κειμένου».³⁹ και δεύτερον, δανείζονται από την *arte* το στοιχείο της «δομοστοιχειωτής (δηλ. αρθρωτής-σπονδυλωτής) δομής», όπως θα μπορούσε να μεταφραστεί το modular structure της βιβλιογραφίας, όπου ένα αστείο (στα λόγια ή στις πράξεις) επαναλαμβάνεται με παραλλαγές επί όσες φορές κρίνει σκόπιμο ο συγγραφέας (ή στην *arte* επί όσες φορές μπορεί ο ηθοποιός να συντηρήσει το κωμικό στοιχείο). Τη «δομοστοιχειωτή δομή» ανέδειξε και περιέγραψε στη μονογραφία του *Scripts and Scenarios*⁴⁰ και σε συντομότερες μελέτες του ο Richard Andrews, που βλέπει σ' αυτήν, όπως χρησιμοποιήθηκε από τους συγγραφείς της *ridicolosa*, τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην *arte* και στα έργα του Μολιέρου.⁴¹ Ακριβώς μάλιστα στην ανίχνευση αυτής της δομής ειδικά στα έργα του Μολιέρου ο Andrews έχει αφιερώσει ξεχωριστή μελέτη – και με τον Μολιέρο, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ο Κατσαίτης έχει ήδη μία σύνδεση, αυτή των ονομάτων.

Τα χαρακτηριστικά αυτής της δομής στους διαλόγους των κωμωδιών της *ridicolosa* μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: Πρόκειται για επαναλήψεις της ίδιας, απλής ακολουθίας φράσεων ή δράσης, όπου μπορεί να χρησιμοποιούνται και διαφορετικές (συνώνυμες όμως) λέξεις κάθε φορά, δίνοντας πάντα το ίδιο μήνυμα, την ίδια δομική ιδέα, σαν «χάντρες σε μια κλωστή», ώστε (με τον τρόπο αυτό) να καθυστερεί η εξέλιξη κάποιας σκηνής και να γίνεται αστειότερη. Οι «μονάδες διαλόγου ή δράσης» αυτού του είδους δεν διαφέρουν αισθητά από τα *lazzi* της *commedia dell'arte*.⁴²

³⁸ Για το προφίλ του συγγραφέα της *ridicolosa*, βλ. Mariti, *Commedia ridicolosa*, ό.π., σ. CLXIV, CLXX· και Andrews, «*Arte* dialogue structures in the comedies of Molière», ό.π., σ. 151.

³⁹ Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 175.

⁴⁰ Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 175-185· του ίδιου, «*Arte* dialogue structures in the comedies of Molière», ό.π.· και επίσης του ίδιου, «*Scripted Theatre and the commedia dell'arte*», στο: J. R. Mulryne – M. Shewring (επιμ.), *Theatre of the English and Italian Renaissance*, Macmillan, London 1991, σ. 21-54.

⁴¹ Andrews, «*Arte* dialogue structures in the comedies of Molière», ό.π., και ειδικά την παρατήρηση που κάνει για το αν ο Μολιέρος γνώρισε ή όχι άμεσα τα έργα των συγγραφέων της *ridicolosa*, στις σ. 155-156.

⁴² Βλ. αναλυτικότερα στο: Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 182-185.

Διαβάζοντας προσεκτικά τις τρεις κωμικές σκηνές της *Ιφιγένειας*, συναντώ, χωρίς υπερβολή, οκτώ τέτοιες δομές επανάληψης, οι επτά με λεξικά ή φραστικά μοτίβα, και η όγδοη, με τις σκηνικές οδηγίες για την επανάληψη του ίδιου *lazzo*. Πρόκειται για τα εξής σημεία:

1. Ε 434-475: Ο Χαλκίας κατ' επανάληψη ζητά τη βοήθεια των Μπαρλάκια-Σκαπίνου, οι οποίοι συνεχώς την αρνούνται από φόβο.
2. Ε 479-507: Ο Μπαρλάκιας συνεχώς επαναλαμβάνει την ιδέα του να κρύψουν τον Χαλκία σε σακί.
3. Ε 508-530: ο Σκαπίνος επανέρχεται επανειλημμένα στο θέμα της αμοιβής του.
4. Ε 725-738: γίνεται παζάρι για την τιμή της μούμιας.
5. Ε, μετά τον 868: έχουμε τις τρεις σκηνικές οδηγίες με τις επαναλαμβανόμενες κινήσεις του Σκαπίνου, στις οποίες έχουμε ήδη αναφερθεί.
6. Ε 977-986: η Σιμόνα προτρέπει κατ' επανάληψη τον Τιμπούρτζιο να πιει κρασί.
7. Ε 1011-1042: η Σιμόνα επαναλαμβάνει συνεχώς στον Τιμπούρτζιο να βιάσει τα μαλλιά του.
8. Ε 1047-1061: έχουμε συνεχείς προτροπές της Σιμόνας στον Τιμπούρτζιο να προχωρεί και να προσέχει μην πέσει.

Και παρόλο που, όπως έχει επισημάνει ο Andrews, τέτοιες δομές είναι αδύνατες στον έμμετρο λόγο,⁴³ ο οποίος είναι ακόμη περισσότερο δεσμευμένος σε σταθερό κείμενο (λόγω του ρυθμού και της ρίμας), ο Κατσαΐτης καταφέρνει να τις ενσωματώσει στους περιορισμούς του ομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου, όπως φαίνεται από τα τρία μόνο (για οικονομία χώρου) παραδείγματα (χωρία 4, 5 και 6-7 του προηγούμενου καταλόγου) που θα παραθέσω στη συνέχεια:

4. ΣΓΑΡΑΝΕΛΛΟΣ και ΜΠΑΡΛΑΚΙΑΣ, στ. 725-738

- Σνιόρ Μπαρλάκια, το λοιπόν, ας κάμωμε παζάρι
στην κονφεττούρα που ζητάς και θέλεις έχης χάρη.
- Η αφεντιά σου, μίλησε διά την κονφεττούρα.
- Ετούτη έχει εκατό φλωριά όλ' η φαττούρα.
Και εις την μούμια τί ζητάς τώρα η αφεντιά σου;
- Πενήντα κι εκατό φλωριά, αν είναι τσ' αρεσιάς σου.

⁴³ Andrews, «*Arte dialogue structures in the comedies of Molière*», ό.π., σ. 157.

- Πολλά 'ναι, σιόρ Μπαρλάκια μου, τα εκατόν πενήντα.
Εμένα είν' η γνώμη μου **έως τα ενενήντα.**
- Αγροίκησα που μου βαρείς στα **εκατόν τριάντα.**
Σου λέγω και θες με **σχωράς** εις την ζωή σου πάντα.
- Δώσε μου εδώ το χέρι σου, σινιόρ *mistro de laga*,
εκατόν είκοσι φλωριά *gli altri lassa che vaga.*
Αφς τα, για την αγάπη μου, και θέλει τη γνωρίσω
τούτη τη χάρη από εσέ όσον καιρόν κι α ζήσω.

5. Σκηηνικές οδηγίες στερεότυπου αστείου πράξης-lazzo, μετά τον στ.
868

Μισσεύει ο Σγαρανέλλος και **τότες βγαίνει ο Σκαπίνος από την κάσσα.** Με ντεστρέτσα πάγει και παίρνει και τρώγει τα κονφέττα οπού άφησε ο Σγαρανέλλος απάνου εις την μπανκάδα τους, απόκεις μπαίνει εις την κάσσα του και έρχεται ο Σγαρανέλλος. [...]

Και πάλι ο Σκαπίνος **κάνει ως άνωθε** και έρχεται ο Σγαρανέλλος και λέγει: [...]

Τότες **ματαεβγαίνει ο Σκαπίνος από την κάσσα** και πάγει οπίσω από το Σγαρανέλλο, οπού κάθεται, και του τρώγει τα κονφέττα. Και αυτός στρέφεται και τον βλέπει και από τον φόβο του τρέμει και του έρχεται *vertigine* και πέφτει κάτω και ταράζεται και ο Σκαπίνος φεύγοντας λέγει: [...]

6-7. ΣΙΜΟΝΑ και ΤΙΜΠΟΥΡΤΖΙΟΣ, στ. 975-984

- Αφέντη μου Τιμπούρτζιε και σιόρ μίστρο-δε-κάζα,
όντας μιλής, μου φαίνεται και κελαδεί μια γάζα.

Γουστάρησε, περικαλώ, και **πιε οκ το μοςκάτο.**

- Ω! και τι πράμα εκλεκτό, bello, per Dio santo!

- Δεν πίνεις, σιόρ Τιμπούρτζιε;

—Πρώτα η αφεντιά σου

χαιρέτησέ μ' , αγάπη μου.

—Αφέντη, στην υγειά σου!

Τώρα, κυρά, πίνω κι εγώ μ' όλη την όρεξή μου.

Καλώς να σ' εύρω, αγάπη μου, μ' ένα γλυκό φιλί μου.

- Σινιόρ, για την αγάπη μου, **άλλη μια καραφίνα.**

- Πίνω για την αγάπη σου**, perché è roba fina.

[...]

στ. 1011-1042

- Αλήθειο, **τα φαρά μαλλιιά** λίγο σου δεσκοντζάρουν τις ομορφίες σου τις πολλές. Μ' αυτά τα ρεμεδιάρουν κάποιες οπού κατέχουσι.
- Είναι, να ζης, σεκρέτο οπού **να βάφη τα μαλλιιά;**
- Σου λέγω: είναι. Certo.
- Κάρα σίόρα Σιμόνα μου, και βάλε με σε στρατά κι εγώ ξοδιάζω, αν ήξερα, τσεκίνια και δουκάτα, πούρι να βγάλω από μέ **ετούτο το ψεβγάδι, οπού χαλά τη νιότη μου** και τ' άλλα κάλλη ομάδι, Γιατί θέλει μού φανιστή το πως ξαναγεννούμαι να βλέπω γένεια και μαλλιιά να μου μαυρολογούνε.
- Πρώτα**, σινιόρ Τιμπούρτζιο μου, **ας φάμε** τη μαρέντα κι απόκεις κάτι κάνομε γι' αυτείνη την κουβέντα. Στο ταβολί ορδίνιασε γλήγορα, Γιακουμίνα, και φέρε ό,τι χρειάζεται τούτο αλλά φιορεντίνα.
- Φαγί δεν πάγει μέσα μου** ούτε κανένα πράμα, αν πρώτα δεν βεβαιωθώ γι' αυτό το νέο θάμα. Γιατί το 'χω ανηπίστευτο πράμα: **απήξ ασπρίσουν μαλλιιά και γένεια ανάκατα, να τα ξαναμαυρίσουν.**
- Καθώς θέλει μαυρίσουνε τα γένεια και μαλλιιά του, έτσι να εγιατρεύουνταν και τα σκατομυαλά του.
- Πολλά με βιάζεις να σου ειπώ, σινιόρι Τιμπούρτζιέ μου, **για να σου βάφουν** τα μαλλιιά, μα τώρα γροίκησέ μου. Εδώ 'χω μια γειτόνισσα πόχει καλά σεκρέτα **να βάφη γένεια και μαλλιιά** πιδέξια και περφέτα. Μ' αλήθεια θέλει να 'ν' καλά και πρώτα πλερωμένη, ούτε με ριάλια είκοσι που 'ν' ευχαριστημένη. Κι ανίσως κι είν' η γνώμη σου κι η ευχαρίστησή σου, αφέντη ιλλουστρίσσιμε, λύσε το το πουργί σου και **βγάλε τ' άσπρα, μέτρησ' τα** διά να της τα δώσης, απόκεις πάμε ως εκεί το έργο να τελειώσης.
- Τα δίδω** με τη γνώμη μου, πούρι **να μου τα βάφη,** να μη θωρώ ν' ασπρίζουσι, η νιότη μου να λάφη.

Επιπλέον, μπορεί να μην είναι χωρίς σημασία ότι σε έργο της *ridic-losa*, το *Pantalone imbertonaio* του Giovanni Briccio, συναντούμε το όνομα

Tiburzio,⁴⁴ που υπάρχει στην τελευταία κωμική σκηνή της *Ιφιγένειας* αλλά που δεν υπάρχει στην *Arte*, ενώ στον Μολιέρο εμφανίζονται μόνο τα αρκετά διαφορετικά Thibaut και Tibaudier.⁴⁵

Τέλος, έχει σημασία να σημειώσουμε ότι ο ίδιος ο όρος *commedia ridicolosa* δεν ήταν άγνωστος στα Επτάνησα. Στο μοναδικό σωζόμενο χειρόγραφο του Κατζούρμπου, που πριν αποκτηθεί από την Εθνική Βιβλιοθήκη, το 1931, ανήκε στον συμπατριώτη του Κατσαΐτη λόγιο Παναγιώτη Βεργωτή, το έργο επιγράφεται ως: «Κομედία ριδικολόζα του Κατζούρμπου» (φ. 59), σύμφωνα με την περιγραφή του χειρογράφου από τον Λίνο Πολίτη,⁴⁶ ο οποίος θεωρεί βέβαιο ότι αυτό γράφτηκε στην Κεφαλλονιά.⁴⁷

Συμπερασματικά: αυτό που θέλω να προτείνω είναι ότι η σύνδεση είτε με την *commedia dell'arte* είτε με την Κρητική Κωμωδία δεν πρέπει να θεωρείται αποκλειστική, καθώς τα δύο αυτά κωμικά είδη δεν ήταν οι μόνοι τροφοδότες της έμπνευσης του Πέτρου Κατσαΐτη. Με όποια μορφή κι αν τη γνώρισε ο Ληξουριώτης συγγραφέας, η αυτοσχέδια κωμωδία δεν στάθηκε ικανή να τον επηρεάσει περισσότερο απ' όσο οι κωμωδίες «της παρέας του Χορτάτση», που του δάνεισαν τα μέσα έκφρασης: τον 15σύλλαβο, τη ρίμα, τον γρήγορο ρυθμό του λόγου με τις αντιλαβές, και κυρίως το γλωσσικό πρέπον· κι όλα αυτά σε ένα κείμενο γραμμένο, πλήρες και χωρίς μορφή σεναρίου. Ο Κατσαΐτης, εν γνώσει του ή μη, ευθυγραμμίστηκε με μια ενδιάμεση μορφή κωμωδίας,⁴⁸ η οποία στη Γαλλία εκφράστηκε με τα έργα του Μολιέρου, και στην Ιταλία με αυτά της *commedia ridicolosa*,⁴⁹ που αμφότερα είχαν το στοιχείο της επαναληπτικότητας στη δομή των αστείων τους, είτε αυτά ήταν στα λόγια είτε στις πράξεις – στοιχείο που το συναντούμε με πυκνότητα στις τελευταίες σκηνές της *Ιφιγένειας*. Και ενδεχομένως, θα μπορούσα να προτείνω κάτι ακόμη: ο Κατσαΐτης να έγραψε στην αρχή μεμονωμένες

⁴⁴ Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 182.

⁴⁵ Πούχγερ, «Μολιέρος και Κατσαΐτης», ό.π., σ. 150.

⁴⁶ Γεωργίου Χορτάτση, *Κατζούρμπος, κωμωδία*, Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1964, σ. οδ'.

⁴⁷ Ό.π., σ. οθ'.

⁴⁸ Ο Κατσαΐτης μπορεί να είναι ένας ενδιάμεσος κρίκος του τύπου που περιγράφει ο Andrews στο *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 237: «...amateur comic dramatists, whatever their moral or literary prejudices in theory, found it impossible to ignore the methods and entertainment value of *commedia dell'arte*, and were continually making private decisions about how much of it they could incorporate into their own work without losing their treasured amateur status».

⁴⁹ Andrews, *Scripts and Scenarios*, ό.π., σ. 174-175.

τις σκηνές αυτές στο πλαίσιο του εορτασμού κάποιου γάμου, όπως συχνά συνέβαινε με τα έργα της *ridicolosa*,⁵⁰ γιατί δηλώνεται ότι λαμβάνουν χώρα ενόσω πίσω από τη σκηνή υποτίθεται ότι εξελίσσεται ένα γαμήλιο δείπνο.⁵¹ και αργότερα να τις αξιοποίησε προσαρμόζοντάς τες ως ευχάριστη προσθήκη στο τέλος αυτού που ήξερε να γράφει καλύτερα: μιας τραγωδίας στηριγμένης σε ιταλικό πρότυπο, του είδους της *tragedia a lieto fine*, με ευχάριστο τέλος, με γάμο, που οι περιπετειώδεις, κωμικές προετοιμασίες του θα έδιδαν στο κοινό «πλια χαρά και περιδιάβαση», όπως ο ίδιος ο ποιητής ήθελε.⁵²

⁵⁰ Mariti, *Commedia ridicolosa*, ό.π., σ. CXX, CXXII.

⁵¹ Πριν αρχίσουν οι τρεις σκηνές που συζητήσαμε εδώ, ο Αχιλλέας είχε καλέσει τους «άξιους στρατηγούς» να έρθουν στο γάμο του (Ε 377-378), και στη διάρκεια της πέμπτης σκηνής, ο Σκαπίνος μάς δίνει να καταλάβουμε ότι όσο εμείς βλέπουμε τα κωμικά αυτά επεισόδια, στο σπίτι του Αχιλλέα έχουν ολοκληρώσει το δείπνο: «μες στην κουζίνα τ' Αχιλλεύ τώρα να δράμω θέλω / να βρω τα περισσεύματα του γάμου της τραπέζης» (Ε 890-891).

⁵² Βλ. στ. 7 της αποστροφής του ποιητή στους αναγνώστες, μετά το τέλος της *Ιφιγένειας*, στο: Κριαράς, *Κατσαΐτης*, ό.π., σ. 117: «Κι' ανίσως κ' είναι διαφορά στο τέλος της, κ' εις γάμο / τον θάνατό της άλλαξα, αυτό είχα το κάμω / για να σας δώσω πλια χαρά και παριδιάβασή σας».

Το θέατρο του 19ου αιώνα

Ηρώ Κατσιώτη

Δημήτριος Σ. Ζαλούχος: ένας λάτρης του Παντελή Σούτσα

Η μαρτυρία

Την 1ην μετά το μεσονύκτιον ή την 1ην π.μ. ώραν της Δευτέρας, 11ης Μαΐου, καθ' ην στιγμήν εν τη σκηνή του θεάτρου μετά μεγίστης αφοσιώσεως παρετήρουν την Μήδειαν εμποδίζουσιν τον Ιάσωνα να νυμφευθή την Γλαύκην, φωνή απαίσιος 'α π έ θ α ν ε ν' προσέβαλε το ους μου και ευθύς, δακρύσας, κατήλθον του θεωρείου μου και επορεύθην εις την επιτροπήν, ίνα είπω αυτή να διακόψη την παράστασιν, όπερ και εγένετο (η δε Μήδεια επανελήφθη την άλλην Κυριακήν, ογδόην ημέραν από του θανάτου του Σούτσα). Την στιγμήν εκείνην επορεύθην εις την οικίαν του δυστυχούς δραματικού ποιητού και πρώτου της Ελλάδος ηθοποιού, ένθα εύρον αυτόν ενδυόμενον το νεκρικόν σάβανον.¹

Ο Παντελής Σούτσας, βαφτισμένος Παντολέων, ο αδιαφιλονίκητος γενάρχης των ελλήνων ηθοποιών και θιασάρχης, έφυγε απ' τη ζωή στην Πάτρα, το 1875, χτυπημένος απ' τη θανατηφόρα τότε νόσο του άνθρακα.² Ο θίασός του, Μένανδρος, έπαιζε στο θέατρο Απόλλων.

Το παράθεμα προέρχεται από επιστολή του Δημητρίου Ζαλούχου στον Κωστή Παλαμά. Την επιστολή, απ' το Παλαμικό Αρχείο Χρήστου Γ. Ευαγγελάτου, έχει δημοσιέψει, μαζί με άλλες πέντε του Ζαλούχου, ο Κ. Σ. Κώνστας.³ Η πρώτη επιστολή της σειράς αυτής, σταλμένη απ' την Πάτρα, είναι της 24ης Απριλίου 1875 κι ακολουθούν τέσσερις του 1876, απ' την Αθήνα. Η έκτη επιστολή με τις λεπτομέρειες για το θάνατο του

¹ Κ. Σ. Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», *Νέα Εστία* 89 (1971), σ. 466-467. — Στα παραθέματα η ορθογραφία έχει απλοποιηθεί: χρησιμοποιώ μονοτονικό σύστημα και δε σημειώνω την υπογεγραμμένη και το υφέν. — Οι ημερομηνίες, προερχόμενες απ' τον Τύπο της εποχής, είναι σύμφωνες με το ισχύον τότε στην Ελλάδα ιουλιανό ημερολόγιο.

² Ν. Ι. Λάσκαρης, «Έλληνες ηθοποιοί: Παντελής Σούτσας», στο: Κωνστ. Σκόκου *Εθνικόν Ημερολόγιον* 20 (1905), σ. 352. Επίσης, Νικ. Ι. Λάσκαρης, «Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον* 210 (Δεκέμβριος 1936), σ. [3].

³ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 391-393 και 466-467.

Σούτσα, σταλμένη κι αυτή απ' την Αθήνα, φέρει ημερομηνία 6 Ιουνίου 1878. Το ύφος της είναι επίσημο, όπως και της επιστολής του 1875, ενώ οι επιστολές του 1876 έχουν γραφτεί σε ύφος φιλικό. Το περιεχόμενο λοιπόν, καθώς και το επίσημο ύφος της επιστολής της 6ης Ιουνίου, με κάνουν να πιστεύω πως η χρονολογία 1878 είναι αποτέλεσμα παρανόησης του Κώνστα και πρέπει να διορθωθεί, να γίνει δηλαδή 1875.⁴

Με βάση τη νέα χρονολόγηση, έχουμε δυο επιστολές του 1875 και χάρη σ' αυτές μαθαίνουμε πως ο Δημήτριος Ζαλούχος έβγαζε στην Πάτρα την εφημερίδα *Γλαυξ*: το γράφει ο ίδιος στον Παλαμά. Στην πρώτη επιστολή, της 24ης Απριλίου, τον ευχαριστεί που επαινεί με τόσο κολακευτικά λόγια τη μικρή του εφημερίδα και του λέει πως δέχεται να φιλοξενήσει στη *Γλαύκα* οτιδήποτε θα ήθελε να του στείλει ο ποιητής, χωρίς την ελάχιστη υποχρέωση.⁵ Στη δεύτερη επιστολή, της 6ης Ιουνίου, τον διαβεβαιώνει ότι θα δημοσιέψει στο επόμενο φύλλο της *Γλαυκός* το «παντός επαίνου άξιον» και «με τέχνην μεταπεποιημένον» Άνθος και Χρυσασαλλίς. Τον συγχαίρει κι εύχεται, ποθεί κι ελπίζει ο «Παρνασσός» να στολιστεί με τ' όνομα του Παλαμά.⁶

Η εφημερίδα *Γλαυξ* για τον Παντελή Σούτσα

Η εφημερίδα *Γλαυξ* εκδόθηκε στα μέσα Ιανουαρίου 1875. Στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, κατά τη μαρτυρία του Νίκου Ε. Πολίτη, υπήρχαν οι αριθμοί 5, 6 και 9 (ο τελευταίος της 24ης Μαΐου 1875).⁷ Η μαρτυρία του Πολίτη είναι πολύτιμη, αφού στο δημοσιευμένο απ' τον Παναγιώτη Φ. Χριστόπουλο κατάλογο των εφημερίδων που απόκεινται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, η *Γλαυξ* δεν εμφανίζεται.⁸ Την έκδοσή της, ωστόσο, είχε αναγγείλει η *Εφημερίς*, την 1η Φεβρουαρίου 1875: «Εν Πάτραις

⁴ Δεν κατάφερα να δω την επιστολή, γιατί το αρχείο Χρήστου Γ. Ευαγγελάτου έχει περάσει σε κληρονόμους του και κανείς δε γνωρίζει τι έχει απογίνει.

⁵ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 391.

⁶ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 467. Δυστυχώς ούτε εκείνο ούτε τα επόμενα φύλλα της *Γλαυκός* υπάρχουν κι έτσι μόνο ως τίτλος μπορεί το νεανικό αυτό στιχούργημα να προστεθεί στα έργα του Παλαμά. Υποθέτω ότι πρόκειται γι' απόδοση του «La pauvre fleur disait au papillon céleste», *Chants du crépuscule*, αρ. XXVII, του Victor Hugo (1835). Με τίτλο «La fleur et le papillon» έχει μελοποιήσει το ποίημα ο Gabriel Fauré (1861).

⁷ Νίκος Ε. Πολίτης, *Χρονικό του Πατραϊκού Τύπου 1840-1940*, (Εκδοτικό Τυπογραφείο Πατρών Γεωργίου Πετράκη), Πάτρα 1984, σ. 67.

⁸ Παναγιώτης Φ. Χριστόπουλος, *Εφημερίδες αποκείμενες στη Βιβλιοθήκη της Βουλής (1789-1970)*, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων και Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1993.

εξεδόθη νέα εφημερίς των φιλομούσων *Γλαυξ* καλουμένη. Θα δημοσιευήται έκαστον φύλλον αυτής κατά δεκαπενθήμερον τιμώμενον λεπτών 20. Είνε μικρού σχήματος εκ τεσσάρων σελίδων και έχει ετησίαν συνδρομήν δραχμάς 4». ⁹

Ούτε στην είδηση αυτή ούτε στο *Χρονικό του Πατραϊκού Τύπου* του Νίκου Ε. Πολίτη αναφέρεται εκδότης· τον μάθαμε, ευτυχώς, απ' τον ίδιο το *Ζαλούχο*. Στη *Γλαύκα* του Ζαλούχου λοιπόν, δημοσιεύτηκε ανώνυμα και νεκρολογία του Σούτσα, όπου εξαιρείται η μοναδικότητά του κι η σπουδαιότητα της προσφοράς του στη σκηνή, σε συνδυασμό με το συγγραφικό και μεταφραστικό του έργο. ¹⁰ (Εικ. 1). Προβάλλονται, όμως, και τα εμπόδια που όρθωσε στο δρόμο του μεγάλου καλλιτέχνη η ελληνική πολιτεία «των αισχρών κυβερνητών, των προδοτών της πατρίδος, των αφιλοπάτρων [αφιλοπατρίδων] και εφιαλτών», σε αντίθεση με την ομογένεια που τον υποδεχότανε πάντα με «ανεωγμένας αγκάλας». ¹¹

Οι οξείς χαρακτηρισμοί για τους κυβερνήτες διατυπώνονται σχεδόν ένα χρόνο ύστερ' απ' το «Τις πταίει» του Χαριλάου Τρικούπη (29 Ιουνίου 1874) και λίγο μετά τα *Στηλιτικά* (19 Μαρτίου 1875), την αποπομπή της κυβέρνησης Δημητρίου Βούλγαρη και το σχηματισμό

⁹ «Ειδήσεις», εφημ. *Εφημερίς*, 1 Φεβρουαρίου 1875, σ. 2.

¹⁰ Για το λιγότερο γνωστό στο κοινό συγγραφικό έργο του Π. Σούτσα, βλ. «Διάφορα κοινωνικά», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 18 Ιουνίου 1887, σ. 3: «[...] πλην των άλλων συγγραφών αυτού ή μετασκευών ξένων έργων εις τα καθ' ημάς, άτινα και μέχρι σήμερον διδάσκονται υπό των ελληνικών θιάσων, κατέλιπε τέσσαρα έτερα ανέκδοτα έργα, εξ ων εν τω θεάτρω του Παραδείσου απόψε παριστάνεται διά πρώτην φοράν *Οι θεσμοί του Λυκούργου*. Τρία άλλα, η *Γοθολία*, ο *Καλδερών* και η *Κωπαΐς*, διδαχθήσονται ίσως προσεχώς υπό του θιάσου Μενάνδρου». — Στο δραματολόγιο του Ταβουλάρη (βλ. «Ειδήσεις», εφημ. *Εφημερίς*, 28 Μαΐου 1880, σ. 3-4), αναφέρεται: «*Θεσμοί του Λυκούργου* κατά Λαφονταίνον υπό Π. Σούτσα». Βλ. και Λάσκαρης, «Έλληνες ηθοποιοί», ό.π., σ. 352-353. Επίσης, Νίκος Βέης, «Σύντομον χρονικόν του νεοελληνικού θεάτρου», *Νέα Εστία* 25 (1939), σ. 230.

¹¹ Οι πρώτες αράδες της νεκρολογίας απεικονίζονται στο: Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Α₂, *Παράρτημα* (1828-1875), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο ²2006, σ. 1004. Το φύλλο της εφημ. *Γλαυξ*, 24 Μαΐου 1875, με αριθμό 9, διασώζεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, αρχείο Βλαχογιάννη, κι αντίγραφο του υπάρχει στη συλλογή του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Ευχαριστώ θερμά κι απ' τη θέση αυτή την Ξανθή Ζαχαριάδου και το Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις πληροφορίες που μου δώσανε εδώ και χρόνια, αναφορικά με το φύλλο της εφημερίδας, καθώς και την Κωσταντίνα Γεωργιάδη που μου έστειλε φωτογραφία ολόκληρης της νεκρολογίας και στάθηκε πολύτιμη αρωγός σε κάθε αναζήτησή μου.

Μήδεια)· μέμφεται όμως ο συντάκτης τους Πατρινούς για το γλίσχρο ποσό που εισπράχτηκε, 850 δραχμές.¹³

Το ελεγείο για τον Παντελή Σούτσα

«Απηγγέλθη δε και ελεγείον», διαβάσαμε στη *Γλαύκα*. Ποιος το απαγγείλει; Μας το λέει η νεκρολογία του Σούτσα, που δημοσίεψε η εφημερίδα *Φορολογούμενος* στις 15 Μαΐου 1875: «απήγγειλε δ' ελεγείον ο μαθητής του ενταύθα γυμνασίου κ. Δημήτριος Ζαλούχος».¹⁴ Τις λεπτομέρειες τις έχει γράψει ο ίδιος ο Ζαλούχος στον Παλαμά, στην επιστολή που χρονολογήσαμε 6 Ιουνίου 1875:

Επόθησα, φίλτατε, να στιχουργήσω μικρόν τι ελεγείον και εις τον θάνατον του προσφιλούς μοι και τοις Έλλησιν άπασιν Π. Σούτσα, ον εθρήνησα υπέρ το δέον [...]. Επόθησα [...] να ρίψω και εγώ επί του τάφου του, εκτός των δακρύων μου, και έν άνθος, άνθος δραπέν ουχί εκ των κορυφών του Παρνασσού και Ελικώνος· αλλά δυστυχώς ούτε καιρόν είχαν, ούτε δυνάμεις όπως στιχουργήσω αυτό ανάλογον εις τον τεθνεώτα.¹⁵

Απαρηγόρητος απ' τη λύπη κι ανήμπορος να στιχουργήσει ο Ζαλούχος, έπεσε στις τρεις το πρωί να κοιμηθεί, χωρίς να έχει εκπληρώσει το σκοπό του. Ο θάνατος όμως του Σούτσα κι οι ιδέες που του έρχονταν σε στίχους δεν τον αφήνανε ν' αναπαυτεί, κι έτσι σηκώθηκε στις έξι το πρωί και, σε δυο ώρες, κατάφερε να στιχουργήσει 150 στίχους, που δεν πρόλαβε ν' αποστηθίσει, αλλά τους απαγγείλε «επί του τάφου του αθανάτου Σούτσα». Μετά την εκφορά, ο Ταβουλάρης τού ζήτησε το ελεγείο για να το μελετήσει, ο Ζαλούχος, όμως, υποψιάστηκε πως το ήθελε για να το τυπώσει. Με τις παρακλήσεις του κατάφερε να μη δημοσιευτεί, αλλά, από χέρι σε χέρι, καθώς πήγαινε το χειρόγραφο ανάμεσα στους ηθοποιούς, χάθηκε τελικά, κι αντίγραφο δεν είχε κρατήσει απ' τη βιασύνη:

Το μικρόν εκείνο και ευτελές ελεγείον, φίλτατε», γράφει ο Ζαλούχος στον Παλαμά, «ήτο ελαχίστη ένδειξις της μεγίστης και αφάτου

¹³ Η εφημ. *Φορολογούμενος*, 15 Μαΐου 1875, στήλη «Διάφορα», σ. [5], αναγγέλλει την παράσταση χωρίς τίτλο έργου. Η εφημ. *Φιλοποίμην*, 17 Μαΐου 1875, στήλη «Διάφορα», σ. [4], γράφει πως στις 17 θα παιζότανε η *Αιμιλία Γαλόττι*, βλ. επίσης, Χατζήπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., σ. 1007.

¹⁴ «Διάφορα», εφημ. *Φορολογούμενος*, 15 Μαΐου 1875, σ. [5].

¹⁵ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 466-467.

λύπης, ην ησθάνθην επί τω θανάτῳ του ἀνδρός τούτου, τον οποίον, μη ευτυχήσαντες να ιδήτε επί της σκηνης, εχάσατε μεγάλως.¹⁶

Ο Ζαλούχος, όπως φαίνεται, είχε ευτυχήσει να δει το Σούτσα και να τον θαυμάσει, το πιθανότερο στην Πάτρα, όπου έπαιξε και την άνοιξη του 1874 και τη μοιραία για κείνον άνοιξη του 1875.¹⁷

Ο Ζαλούχος στην αλληλογραφία του Παλαμά

Τ' όνομα του Ζαλούχου εμφανίζεται και σ' άλλα γράμματα προς τον Παλαμά: ο φίλος του ποιητή, αίφνης, Αλέξιος Χαλκιοπούλος, του γράφει απ' την Αθήνα, 19 Απριλίου 1876, αν δέχεται να λάβει μέρος στην έκδοση περιοδικού που σχεδιάζουν καμιά δεκαριά φίλοι, ανάμεσά τους κι ο Ζαλούχος.¹⁸ Η ξαδέρφη του, Μάσιγγα Δ. Παλαμά, στην επιστολή της με χρονολογία 4 Φεβρουαρίου 1877, τον ρωτά αν η γνωστή τους Κυριακούλα, που βρίσκεται στην Πάτρα, με τ' ωραίο, μοναδικό της μειδιάμα, «εξακολουθεί να είναι ακόμη προσφιλής τῳ Ζαλούχῳ».¹⁹ Ο Αλέξιος Χαλκιοπούλος και πάλι, απ' την Αθήνα, 14 Ιουνίου 1878, τον προτρέπει να λάβει γνώση του ψηφίσματος του «Φιλολογικού Συλλόγου Βύρων» για περισύναξη ελληνικών παραδόσεων, μέσω του «φίλου κ. Ζαλούχου».²⁰ (Ο Ζαλούχος τότε ήτανε μέλος του συλλόγου κι αργότερα, το 1883, εκλέχτηκε αντιπρόεδρος του).²¹ Ο Βλάσης Γαβριηλίδης, σ' επιστολή του αχρονολόγητη (πρέπει να γράφτηκε το καλοκαίρι του 1880) προς το στρατιώτη Παλαμά, μεταφέρει τα λόγια που είχε λάβει σε κάρτα απ' το Νίκο Καμπά: «σε προσομοιάζει συμπολίτη του Βύρωνος και του Ζαλούχου».²²

¹⁶ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 467.

¹⁷ Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβευς*, ό.π., σ. 952-955, 1004-1007.

¹⁸ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 468.

¹⁹ Κ. Σ. Κώνστας, «Ανέκδοτα παλαμικά κείμενα: γράμματα-ποιήματα [1875-1877]», *Νέα Εστία* 51 (1952), σ. 378.

²⁰ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 469.

²¹ «Διάφορα», εφημ. *Σφαίρα* (Πειραιώς), 2 Μαΐου 1883, σ. 2.

²² Κώστας Σαρδελής, *Βλάσης Γαβριηλίδης 1848-1920: μεγάλος αναμορφωτής της ελληνικής δημοσιογραφίας και πνευματικός ηγέτης*, Μορφωτικό Ίδρυμα της Ενώσεως Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών, (Αθήνα 2005), σ. 193-194. Ασύγνωστα λάθη στον υπομνηματισμό της επιστολής.

«Η αδυναμία»

Σε μια απ' τις επιστολές του στον Παλαμά, σταλμένη απ' την Αθήνα, 16 Ιουνίου 1876, ο Ζαλούχος τού γράφει για το Φάληρο, πως τον τέρπει η γοητευτικότερη τοποθεσία του, όχι όμως και τα «ξελαρυγγίσματα των Ιταλών και Ιταλίδων», γι' αυτό αναγκάζεται να μην πηγαίνει πολύ συχνά. Και καταλήγει: «Ευτυχώς δε χθες ήρξαντο και ελληνικά παραστάσεις· εκεί με σύρει θείον τι. Αδυναμία! Έστω και κατ' άλλους βλακεία!». ²³

Αυτή, λοιπόν, η αδυναμία ή και βλακεία τον οδήγησε μοιραία, τον επόμενο χρόνο, αρχές Φεβρουαρίου 1877, να γίνει ψυχή και πρόεδρος του «Εθνικού Συλλόγου», που ανάμεσα στις επιδιώξεις του ήτανε κι η υποστήριξη της ελληνικής σκηνής. ²⁴

Δυο μήνες ύστερ' απ' την ίδρυση του συλλόγου, στις 12/24 Απριλίου, κηρύχτηκε ο Ρωσοτουρκικός πόλεμος. Οι κινήσεις των εθνικών εταιριών «Αδελφότης» και «Εθνική Άμυνα», που είχανε αρχίσει απ' το 1876 να διενεργούν εράνους, ν' αγοράζουν όπλα και να καταστρώνουν σχέδια για εξέγερση των υπόδουλων επαρχιών, ενισχυθήκανε φυσικά, αφού κι ο ελληνικός λαός, σε αντίθεση με την καθηλωμένη σε ουδετερότητα κυβέρνηση, φλεγότανε να εκμεταλλευτεί την ευκαιρία και, σε συνεργασία με τους άλλους βαλκανικούς λαούς, να πραγματώσει τους εθνικούς του πόθους.

²³ Κώνστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 393. — Τις επιστολές του Ζαλούχου στον Παλαμά τις πρόσεξε, φυσικά, ο Παναγιώτης Μουλλάς (βλ. *Les Concours Poétiques de l'Université d'Athènes: 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque/Secrétariat Général à la Jeunesse 22, Athènes 1989, σ. 343, 348, 351), αλλά μόνο για τις περί ποιητικών διαγωνισμών πληροφορίες τους. — Οι ελληνικές παραστάσεις δίνονταν απ' το θίασο “Αριστοφάνη” των Νικηφόρου-Χέλη, στο θέατρο Απόλλων. Σύμφωνα με την επιστολή (αν η μεταγραφή της ημερομηνίας της είναι σωστή), η πρεμιέρα τοποθετείται στις 15 Ιουνίου 1876. Σύμφωνα με το: Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β, Παράρτημα-Κίνηση Ελληνικών Θιάσων 1876-1897, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 356-358 και Ημερολόγιο Παραστάσεων, σ. 203, πίν. 95, η έναρξη των παραστάσεων, με τη *Μοσχομάγκα των Παρισίων*, τοποθετείται στις 17/6/1876.

²⁴ Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Δοκίμιον Υποκριτικής του Ηλία Ωρολογιά Δασαρίτου», στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, Αθήνα, 6-7 Οκτωβρίου 2008, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2011, σ. 74-76. Επίσης, Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: μια προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 7 (2006), σ. 359-360.

Στο πλαίσιο αυτό και υπέρ του ταμείου της Εθνικής Αμύνης, είχε αναγγελθεί για τις 23 Μαΐου παράσταση της πεντάπραχτης τραγωδίας του Michel Pichat *Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις (Leonidas, 1825)*, σε μετάφραση Αγγέλου Βλάχου, απ' τον Εθνικό Σύλλογο. Η παράσταση αυτή δεν πραγματοποιήθηκε και δημιουργηθήκανε απορίες για το τι απέγινε το ποσό που είχε συγκεντρωθεί.²⁵ Η εφημερίδα *Ελληνικός Λαός* σήκωσε ψηλά το θέμα και σε λίγο τη σκυτάλη παρέλαβε το σατιρικό φύλλο *Αρχίλοχος*: με τίτλο «Οι κιβδηλοποιοί» κι υπογραφή *Κουτρούλης* (ψευδώνυμο συνεργάτη της εφημερίδας), δημοσίεψε στις 29 Μαΐου ένα πολύστιχο στιχούργημα που σατίριζε Αρνιωτάκη και Ζαλούχο κι έλεγε πως οι δυο τους καταχραστήκανε τις εισπράξεις.²⁶ (Ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης είχε εκλεγεί αρχές Μαΐου διδάσκαλος της απαγγελίας του Εθνικού Συλλόγου).²⁷ Σε κάποιο στίχο, ο Αρνιωτάκης του στιχουργήματος αποκαλεί το Ζαλούχο «ερυθρέ μου αρχιβλάχα». Αν το «ερυθρός» δεν παραπέμπει στα πυρρόξανθα μαλλιά του, δικαιούμαστε να συμπεράνουμε πως όχι μόνο η πολιτεία, αλλά κι ο ιδεολογικός προσανατολισμός του Ζαλούχου, από τόσο νωρίς γνωστός, τροφοδότησε τη σάτιρα.

Ας θυμηθούμε εδώ πως ο Ζαλούχος έζησε τα εφηβικά του χρόνια στην Πάτρα, απ' όπου βλάστησε ο «Δημοκρατικός Σύνδεσμος του Λαού».²⁸ Το περιβάλλον της Πάτρας είχε ενδεχομένως συντελέσει στη διαμόρφωση της ιδεολογίας του. Όσο για τον Αρχίλοχο, οι ευκαιρίες δε λείψανε να σατιρίσει κι αργότερα τον πολυπράγμονα μεσολογγίτη.

Ο Εθνικός Σύλλογος, με τη μεταβολή των ιστορικών συνθηκών που είχανε ευνοήσει τη σύστασή του, ατόνησε σταδιακά, αλλά το 1883 εμφανίστηκε ανανεωμένος, με τροποποιημένο Καταστατικό κι εσωτερικό

²⁵ «Διάφορα», εφημ. *Ο Ελληνικός Λαός*, 25 Μαΐου 1877, σ. 2.

²⁶ *Κουτρούλης*, «Οι κιβδηλοποιοί», εφημ. *Αρχίλοχος*, 29 Μαΐου 1877.

²⁷ «Διάφορα», εφημ. *Ο Τόπος*, 7 Μαΐου 1877, σ. 3. Επίσης, «Έργα και ημέραι», εφημ. *Στοά*, 8 Μαΐου 1877, σ. 2. Επίσης, Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη: τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2001, σ. 127.

²⁸ Το Καταστατικό του Συνδέσμου κι η ανάλυσή του δημοσιευτήκανε στην εφημερίδα *Ελληνική Δημοκρατία*, γραμμένη σε γλώσσα απλή και προμετωπίδα «Η επανάστασις είναι ο νόμος της προόδου». Οι προωθημένες ιδέες που εξέφραζε (σοσιαλιστικές με αναρχική απόχρωση ή αναρχο-ουμανιστικές, για κάποιους μελετητές του 20ού αι.), προκαλέσανε την κατάσχεσή της, την πρώτη μέρα κυκλοφορίας της (1η Μαΐου 1877) και τη σύλληψη έξι μελών του Συνδέσμου (βλ. Γιάνης Κορδάτος, *Ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος: με βάση άγνωστες πηγές και ανέκδοτα αρχεία*, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1972, σ. 44-54. Επίσης, Βασίλης Κ. Λάζαρης, *Πολιτική ιστορία της Πάτρας*, τ. 1, Αρχαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 1986, σ. 165-186. Επίσης, Πολίτης, *Χρονικό*, ό.π., σ. 70-73).

Κανονισμό. Ο Ειδικός Κανονισμός του Θεατρικού Τμήματος, που ψηφίστηκε στις 14 Φεβρουαρίου και δημοσιεύτηκε στις 8 Μαρτίου του 1883, προέβλεπε την οργάνωση και τη λειτουργία του κι έδινε έμφαση στα θέματα της δραματικής σχολής και των ηθοποιών. Απ' τη θέση του Εφόρου, ο Δημήτριος Ζαλούχος συνέβαλε στην έντονη δραστηριότητα που ανέπτυξε το θεατρικό τμήμα του Εθνικού Συλλόγου μέχρι το τέλος της χρονιάς. Οι ελπίδες που γέννησε η ανανέωσή του, αποτυπώνονται στην απόφαση του καλλιτεχνικού τμήματος του συλλόγου «Παρνασσός» να μην ιδρύσει δικό του μόνιμο ελληνικό θέατρο, όπως σχεδίαζε, για να μην κάνει αντίπραξη στις ενέργειες του Εθνικού Συλλόγου.²⁹

Ο περιορισμός, ωστόσο, του πεδίου δράσης του συλλόγου στα περί το θέατρο, οδήγησε στην αλλαγή της επωνυμίας του: ο Εθνικός Σύλλογος ονομάστηκε επίσημα Εθνικός Δραματικός Σύλλογος, με Καταστατικό και Κανονισμό που ψηφιστήκανε και δημοσιευτήκανε στις 18 Μαρτίου 1884.³⁰

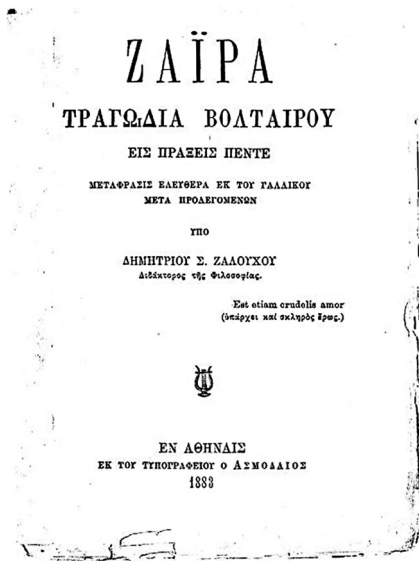
«Η αγωγή είναι το παν»

Το 1883, ο Ζαλούχος είχε εκδώσει μια ελεύθερη μετάφραση απ' τα γαλλικά της πεντάπραχτης τραγωδίας του Βολταίρου *Ζαΐρα*³¹ (Εικ. 2). Στον πρόλογο, χρονολογημένο 15 Οκτωβρίου 1882, ο μεταφραστής εξηγεί τους λόγους που επέλεξε το έργο (αν και το κρίνει υποδεέστερο του *Πολυεύκτου* του Corneille, της *Φαίδρας* του Racine και του *Οθέλλου* του Shakespeare) και προβάλλει τις αρετές της *Ζαΐρας*, παραθέτοντας

²⁹ «Χρονικά», εφημ. Ακρόπολις, 15 Νοεμβρίου 1883, σ. 2.

³⁰ *Καταστατικόν και Κανονισμός του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου*, Εκ του Τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Εν Αθήναις 1884. — Η καινούρια επωνυμία εμφανίζεται στον Τύπο λίγο μετά τα μέσα Νοεμβρίου 1883 (βλ. Κατσιώτη, «Για το *Δοκίμιον Υποκριτικής*», ό.π., σ. 77). Σχετίζεται με παραστάσεις της δραματικής σχολής του συλλόγου, για τις οποίες γίνεται λόγος στη στήλη «Διάφορα» των εφημ. *Παλιγγενεσία*, 18 Νοεμβρίου 1883, σ. 3 και *Νέαι Ιδέαι*, 26 Νοεμβρίου 1883, σ. 3 και 5 Δεκεμβρίου 1883, σ. 4. Στην ίδια στήλη κι εφημ., 3 Δεκεμβρίου 1883, σ. 4, αναφέρεται ως «ελλην. δραματικός σύλλογος». Η παλιά επωνυμία διατηρήθηκε στον Τύπο τουλάχιστον ως το Μάρτιο 1884 (βλ. «Ειδήσεις», εφημ. *Εφημερίς*, 18 Μαρτίου 1884, σ. 2). Ομόφωνη απόφαση των εταίρων του Εθνικού Συλλόγου για την αλλαγή του ονόματός του, δεν προκύπτει απ' το δημοσίευμα των *Νέων Ιδεών*, 26 Νοεμβρίου 1883 (βλ. Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος», ό.π., σ. 359): ομόφωνα πάρθηκε η απόφαση να παρασταθεί ο *Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις*. Η φράση του συντάχτη για τη μεταβολή του ονόματος του συλλόγου είναι παρενθετική.

³¹ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας, *Ζαΐρα: τραγωδία Βολταίρου εις πράξεις πέντε Μετάφρασις ελευθέρα εκ του γαλλικού μετά προλεγομένων*, Εκ του Τυπογραφείου Ο Ασμοδαίος, Εν Αθήναις 1883.



ΕΙΚΟΝΑ 2. Ζαΐρα.

αποσπάσματα από κριτικούς που δεν κατονομάζει, μ' εξαίρεση τον Λαάρπιο [Laharpe].³² Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Ζαλούχος συμφωνεί με τον Lessing, που διατείνεται πως ο Βολταίρος εμφανίζεται στην τραγωδία πολύ περισσότερο ως θεϊστής [déiste] και φιλόσοφος, με τις γνωστές περί θρησκείας αρχές του, παρά ως χριστιανός. Η θεμελιώδης θρησκευτική αρχή του ποιητή, λέει ο Ζαλούχος, είναι τα λόγια της Ζαΐρας στη Φατίμα: «Εάν ήθελον γεννηθί παρά τον Γάγγηνη θα ήμην δούλη των ψευδών θεών, χριστιανή εις Παρισίους και ενταύθα μουσουλμάνα. Η αγωγή είνε το παν». Η δραματική πάλη στην ψυχή της Ζαΐρας, συνεχίζει ο Ζαλούχος, γίνεται ανάμεσα

στον έρωτα και τη θρησκεία, όχι όμως τη χριστιανική, αλλά τη θρησκεία του πατέρα της, του αδερφού της και των προγόνων της, τη θρησκεία των χριστιανών βασιλέων απ' τους οποίους κατάγεται: «Ωστε», συμπεραίνει ο Ζαλούχος, «κυρίως η πάλη γίνεται μεταξύ του οικογενειακού αισθήματος και του έρωτος, της εθνικής τιμής και του έρωτος».³³ Ομολογεί, τέλος, ότι έμαθε την ύπαρξη των δύο μεταφράσεων της Ζαΐρας στα ελληνικά [1836, 1877], αφού είχε ολοκληρώσει τη δική του.

Η ελεύθερη μετάφραση ήτανε συνειδητή επιλογή του Ζαλούχου, γιατί η Ζαΐρα προοριζότανε για τη σκηνή. Υποθέτουμε πως θα μπορούσε να χρησιμέψει στον Εθνικό Σύλλογο, αφού ο εμπλουτισμός του δραματολογίου του, ως πρώτη προτεραιότητα, διατυπώθηκε με πρόσκληση στους συγγραφείς και μεταφραστές, λίγες μέρες μετά την εναρχτήρια δημόσια συνεδρίαση του ανανεωμένου συλλόγου.³⁴ Η Ζαΐρα, όμως, δε φαίνεται να μπήκε στο δραματολόγιο του Εθνικού Συλλόγου παρά το γεγονός ότι ο μεταφραστής της ήτανε έφορος του θεατρικού τμήματος τουλάχιστον

³² Η πολύ καλή μετάφραση του αποσπάματος, μας οδηγεί στο έργο: J. F. Laharpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, τ. 9, H. Agasse, Paris An VII de la République [22 Σεπτ. 1798-22 Σεπτ. 1799], σ. 240-241.

³³ Ζαλούχος, Ζαΐρα, ό.π., σ. 14.

³⁴ Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος», ό.π., σ. 362.

μέχρι τις αρχές του 1884. Στο διάδοχο σχήμα, τον Εθνικό Δραματικό Σύλλογο, τ' όνομα του Ζαλούχου δεν εμφανίζεται στα μέλη του Συμβουλίου που ψηφίσανε το Καταστατικό του, στις 18 Μαρτίου 1884. Αν πιστέψουμε το πικρόχολο σχόλιο της *Εφημερίδας*, ο Εθνικός Σύλλογος καθάίρεσε απ' το αξίωμά του το Ζαλούχο, λίγο πριν τις 17 Ιανουαρίου 1884, επειδή, κατά το σκεπτικό, είχε περιπλέξει σε τρεις δίκες το Σύλλογο κι είχε δαπανήσει πολλά για παράσταση που απέτυχε.³⁵

Ο Ζαλούχος την εποχή εκείνη έλειπε απ' την Αθήνα: ήτανε καθηγητής Μαθηματικών, διορισμένος στην Πάτρα. Απ' το ξεκίνημά του στον Εθνικό Σύλλογο, το 1877, είδαμε πως είχε και τη ρετινιά του ερυθρού: η ευκαιρία ν' απαλλαγεί ο Σύλλογος από ένα τέτοιο βαρίδι δεν έπρεπε να πάει χαμένη.

Επαναστάτης εκ φύσεως, εκ μελέτης, εκ πείρας

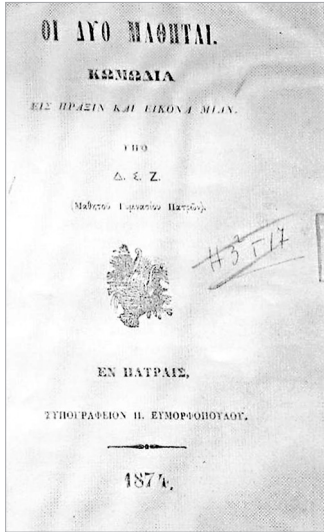
Αυθεντικός επαναστάτης ο Ζαλούχος για το δημοσιογράφο που του πήρε συνέντευξη, το 1894, σταλμένος απ' την εφημερίδα *Μεταρρυθμιστής*. Πριν την καταγραφή της συνέντευξης, ο συντάχτης περιγράφει το γραφείο του Ζαλούχου, στο ισόγειο διαμέρισμά του, δίπλα στο Γυμνάσιο της Νεαπόλεως: τρία κομψά τραπέζια, δυο μεγάλες κατάμεστες βιβλιοθήκες, τρεις εικόνες στους τοίχους — των γονιών του και του Βικτόρ Ουγκό. Ανάμεσα σε σωρεία ανοιχτών τόμων, ο δημοσιογράφος βλέπει «την εξέχουσαν αυτού κεφαλήν πυρρότριχα, κεκλιμένην επί ογκώδους συγγράμματος».³⁶ Πολύτιμη η περιγραφή, γιατί βάζει και χρώμα στο πορτρέτο.

Ο Δημήτριος Ζαλούχος ανέπτυξε έντονη πολιτική, κοινωνική και πνευματική δραστηριότητα: του αξίζει μια πλούσια βιογραφία.³⁷ Εδώ θ' αρκεστούμε σε κάποιες μόνο ψηφίδες απ' την πολυκύμαντη ζωή, την πολυδιάστατη δράση και το ποικίλο συγγραφικό έργο ενός ανθρώπου με ιδιαίτερη φυσιογνωμία. Η προσωπική του πορεία, ακόμη κι ως εξαίρεση, μπορεί να μας προσφέρει χρήσιμα στοιχεία για το γίγνεσθαι,

³⁵ «Πινακίδες», εφημ. *Εφημερίς*, 17 Ιανουαρίου 1884, σ. [1]. Επίσης, Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος», ό.π., σ. 360.

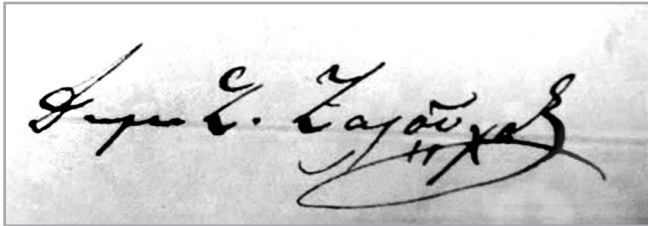
³⁶ «Σπουδαία ώθησις εις τον ενεργόν κοινωνισμόν: συνέντευξις μετά του κ. Δημ. Ζαλούχου», εφημ. *Μεταρρυθμιστής*, 2 Απριλίου 1894.

³⁷ Σύντομο βιογραφικό σημείωμα του Δ. Ζαλούχου έχει δημοσιευτεί στην περιλήψη της εισήγησής μου (που δεν πραγματοποιήθηκε) στο Ε' Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014 (βλ. https://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/03/EENS_5_Programme.pdf, σ. 50, ημερομηνία πρόσβασης 9/2/2020). Τα βιογραφικά εδώ είναι περιληπτικά και περιορίζονται χρονικά στα πλαίσια που θέτει η μελέτη.



ΕΙΚΟΝΑ 3. Δ. Σ. Ζ., *Οι δύο μαθηταί*.

στη σχολή «Φιλοσοφίας», με αριθμό μητρώου εγγραφής 47 κι αριθμό εισιτηρίου 47, το Σεπτέμβριο του 1875, και δήλωσε ηλικία 18 ετών, ότι δηλαδή είχε γεννηθεί το 1857.³⁸ (Εικ. 4). Το ίδιο έτος γέννησης (1857) αναγράφεται και στο Μητρώο Αρρένων του Δήμου Μεσολογίου, που έχει ανασυνταχτεί (μετά την πυρκαγιά του 1929) με βάση αντίγραφα του στρατολογικού γραφείου.⁴⁰



ΕΙΚΟΝΑ 4. Υπογραφή Δημ. Σ. Ζαλούχου 1875. (Γενικόν Μητρώον των φοιτητών του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου, Ιστορικό Αρχείο ΕΚΠΑ)

³⁸ Δ. Σ. Ζ. [=Δημήτριος Σπυριδώνος Ζαλούχος;] (Μαθητής Γυμνασίου Πατρών), *Οι δύο μαθηταί: κωμωδία εις πράξιν και εικόνα μίαν*, Τυπογραφείον Π. Ευμορφοπούλου, Εν Πάτρας 1874. Η πρόταση ταύτισης είναι δική μου (βλ. Κατσιώτη, «Για το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου», ό.π., σ. 76).

³⁹ Γενικόν Μητρώον των φοιτητών του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου, Ιστορικό Αρχείο ΕΚΠΑ.

⁴⁰ Ευχαριστώ θερμά την προϊσταμένη των ΓΑΚ Αιτωλοακαρνανίας Μαρία Μπακαδήμα για τις πολύτιμες πληροφορίες της, καθώς και το Γιώργο Καπάνη, υπεύθυνο Κοιμητηρίων του Δήμου Μεσολογίου, για την έρευνα στα ΓΑΚ και τ' αντίγραφα του Μητρώου Αρρένων που μου έστειλε.

Σ' έναν εκλογικό κατάλογο του 1879, ωστόσο, αναγράφεται ηλικία 24 ετών, που σημαίνει πως είχε γεννηθεί το 1855.⁴¹ Ο «Πανδέκτης» του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, στη βάση δεδομένων για τους λειτουργούς της Ανώτατης, Μέσης και Δημοτικής Εκπαίδευσης, αναγράφει το 1853 ως έτος γέννησης του Δημητρίου Ζαλούχου. Αυτό, λοιπόν, που πρέπει να θεωρηθεί πιθανότερο είναι το 1857, αφού προέρχεται από δυο Μητρώα.

Η ασάφεια ως προς το έτος γέννησης δεν είναι παράδοξη για την εποχή εκείνη (όπως και για μεταγενέστερες εποχές στην Ελλάδα). Στην περίπτωση του Ζαλούχου, χάρη στην έρευνα που επιχειρήσαμε, αυτό που φαίνεται πως πρέπει ν' απορρίψουμε είναι το 1862, έτος γέννησης που καταχωρίζεται στο λήμμα «Ζαλούχος Δημήτριος» της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας* και του *Εγκυκλοπαιδικού Λεξικού* του Ελευθερουδάκη (κι επαναλαμβάνεται όπου γίνεται μνεία του Ζαλούχου μέχρι σήμερα): φαντάζει σχεδόν απίθανο να τύπωσε στα δώδεκα κωμωδία (αν η ταύτιση που έχω προτείνει είναι σωστή) και στα δεκατρία να έβγαλε εφημερίδα, να πήρε απολυτήριο γυμνασίου και να γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο.⁴²

⁴¹ Τον κατάλογο μου παραχώρησε και την ευχαριστώ πολύ, η ερευνήτρια Χριστίνα Φίλιππα. — Στην οικογένεια Ζαλούχου συγκαταριθμούνται και τρεις αδερφές του Δημητρίου με αξιόλογη παρουσία: η Ζηνοβία, η Ηλέκτρα κι η Κασσάνδρα. Η Ζηνοβία Ζαλούχου διακρίθηκε ως δασκάλα και διευθύντρια δημόσιων σχολείων, καθώς και του Διδασκαλείου Νηπιαγωγών. Τ' όνομά της απαθανάτιστηκε στον *Μαριάμπα* του Γιάννη Σκαρίμπα, αλλά, απ' όσο ξέρω, δε θεωρήσανε οι αναλυτές τού *Μαριάμπα* πως τ' όνομα της ηρωίδας ανήκε σε πρόσωπο υπαρκτό. Ως διευθύντρια του Παρθενωγαγείου Ληξουριού, ανέβασε το 1896 *Ιφιγένεια εν Ταύροις* με τις μαθήτριάς της, σε δική της μετάφραση και διδασκαλία, παράσταση που άφησε εποχή (βλ. Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. Β', Εκδ. Οίκος Μ. Βασιλείου & Σία, Αθήναι 1939, σ. 101. Η πληροφορία επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια στο: Σπύρος, Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία: 1600-1900*, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, αρ. 5, Εν Αθήναις 1970, σ. 215). Στην παράσταση είχε λάβει μέρος κι η Ηλέκτρα Ζαλούχου, που αργότερα, με περγαμηνές ελληνικής φιλολογίας και παιδαγωγικών απ' τη Σορβόνη κι έργο συγγραφικό, υπηρέτησε ευδόκιμα την εκπαίδευση στην Ελλάδα και στην Αμερική. Η Κασσάνδρα Ζαλούχου φοίτησε αρχικά στο Μαθηματικό του Πανεπιστημίου κι ύστερα στη Φαρμακευτική. Καταγράφεται επίσης ανάμεσα στις πρώτες ελληνίδες τηλεφωνήτριες. Όσο για τη Σοφία Ζαλούχου, που εμφανίζεται ως συλλογέας παροιμιών του Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, θεωρώ πως πρόκειται για τη γυναίκα του Δ. Ζαλούχου, Σοφία, το γένος Ν. Κορώνη.

⁴² Είναι αξιοσημείωτο πως το 1862, ως έτος γέννησης του Δημητρίου Ζαλούχου (μ' ερωτηματικό στο έτος θανάτου), καταχωρίζεται ακόμη και στον πίνακα των υφηγητών του Πανεπιστημίου, στο ογκωδέστατο πόνημα: Κώστας Γαβρόγλου, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Χάιδω Μπάρκουλα, *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών [1837-*

Στο λήμμα του Ελευθερουδάκη εμφανίζεται έτος θανάτου του Ζαλούχου το 1927, που ως τώρα, παρά τις επίμονες προσπάθειές μου, δε στάθηκε δυνατό να διασταυρώσω.⁴³

Ο Δημήτριος Ζαλούχος πήρε πτυχίο το 1882 κι αναγορεύτηκε διδάκτωρ των Φυσικών Επιστημών της Φιλοσοφικής. Πριν τελειώσει είχε γραφτεί, τον Οκτώβριο του 1881 και στη Νομική, απ' την οποία αναγορεύτηκε διδάκτωρ του Δικαίου το Νοέμβριο του 1889.

Στα πρώτα χρόνια της δράσης του τον απασχόλησε η ποίηση. Ας θυμηθούμε το ελεγείο που στιχούργησε, συγκλονισμένος απ' την απώλεια του Σούτσα. Για τις ποιητικές του προσπάθειες μαθαίνουμε κι από επιστολές του στον Παλαμά.⁴⁴ Το επιβεβαιώνει κι ένα δηχτικό σχόλιο της εφημερίδας *Φανός*, με αφορμή το διορισμό του Ζαλούχου το 1883 ως καθηγητή στην Πάτρα: αφού τον παρουσιάσει με μειωμένα απ' τα πραγματικά ακαδημαϊκά του προσόντα, κατώτερο δηλαδή απ' τον προκάτοχό του, καταλήγει ο συντάχτης: «Γνωστός, τη ημετέρα κοινωνία εκ της εποχής του μαθητικού αυτού βίου, κλίνων μάλλον προς την ποιητικήν πτήσιν, ή προς την θετικότητα των Φυσικών επιστημών».⁴⁵

Ένα απ' τα ποιήματα της πρώιμης αυτής περιόδου είναι η *Πλάνη*. Το απαγγείλει την Κυριακή των Βαΐων, 9 Απριλίου 1878, επέτειο της Εξόδου, στο μνημόσυνο για τους πεσόντες Έλληνες και Φιλέλληνες, στον Κήπο των Ηρώων του Μεσολογγίου. Πρόκειται για πολύστιχο στιχούργημα γραμμένο στη δημοτική, σε ομοιοκατάληχτο δεκαπεντασύλλαβο και ζευγαρωτή, κυρίως, ομοιοκαταληξία, με θέμα τη διάφευση των εθνικών ελπίδων, που είχε αναζωπυρώσει ο ρωσοτουρκικός πόλεμος.⁴⁶

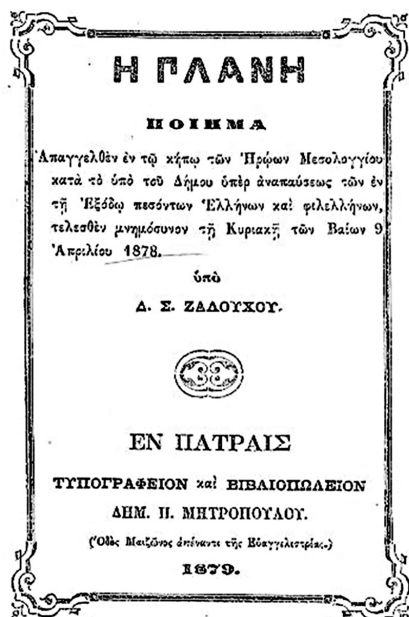
1937] και η ιστορία του, Ιστορικό Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών/Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 356. Προφανώς το Γενικόν Μητρώον των φοιτητών του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου (βλ. σημ. 39), τουλάχιστον για το Δ. Ζαλούχο, δεν έχει ερευνηθεί απ' τους συγγραφείς. — Για την ηλικία εγγραφής στο Πανεπιστήμιο, βλ. Κώστας Λάμπας, *Πανεπιστήμιο και φοιτητές στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, 39, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2004, σ. 354-359.

⁴³ Ένα στοιχείο για το έτος θανάτου ίσως να παρέχει η τρίτη έκδοση του βιβλίου της *Ορνιθοκομικής* του Δ. Ζαλούχου (Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σία, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Εν Αθήναις 1928), που, ενώ δεν αναγράφει ότι πρόκειται για μεταθανάτια έκδοση, φέρει, ωστόσο, μόνο τη σφραγίδα του Βιβλιοπωλείου για τη γνησιότητα του αντιτύπου κι όχι και την υπογραφή του συγγραφέα, όπως η πρώτη έκδοση, καθώς κι άλλα του βιβλία.

⁴⁴ Κώστας, «Γράμματα προς τον Κωστή Παλαμά», ό.π., σ. 392 και 466.

⁴⁵ «Διάφορα», εφημ. *Φανός*, αρ. 157, 9 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 2.

⁴⁶ Δ. Σ. Ζαλούχος, *Η Πλάνη: ποίημα*, Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Δημ. Π. Μητροπούλου, Εν Πάτραις 1879.



ΕΙΚΟΝΑ 5. Δ. Σ. Ζαλούχος, *Η Πλάνη*.

λείπει ουσιαστική και πρωτότυπη συνεισφορά: Αριθμητική, Γεωμετρία, Φυσική, Κοσμογραφία, Γραμματική της αρχαίας και της νέας ελληνικής γλώσσας, Καλλολογία, Απαγγελία. Θα πρέπει εδώ να προσθέσουμε και το διόλου ευκαταφρόνητο *Επίτομον Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης* (1899).

Είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεχτο ότι στην *Επίτομο Καλλολογία* του, εγχειρίδιο που προοριζότανε για τα Γυμνάσια και τα Διδασκαλεία και

(Εικ. 5). Την ίδια μέρα και στον ίδιο χώρο απέγγειλε κι ο Παλαμάς το ποίημά του «Μισολόγγι», αυτό που θα χαρακτηρίσει το 1904 «κρίμα» των είκοσί του χρόνων.⁴⁷

Φοιτητής ακόμη, τύπωσε το 1879 *Φυσική και Κοσμογραφία* για τα Προκαταρκτικά κι Ελληνικά σχολεία, αρρένων και θηλέων.⁴⁸ Νωρίς, επίσης, δημοσίεψε επιστημονική εξήγηση γεωλογικού φαινομένου (1881).⁴⁹ Ιδιαίτερα σημαντική, άλλωστε, είναι η ενασχόληση του Ζαλούχου με το σχολικό βιβλίο και στα κατοπινά χρόνια. Το εντυπωσιακό, ωστόσο, είναι πως η συγγραφική παραγωγή του, για τις διάφορες βαθμίδες της στοιχειώδους και μέσης εκπαίδευσης, αριθμεί πάνω από τριάντα βιβλία, ορισμένα με τρεις και τέσσερις εκδόσεις, κι εκτείνεται σε ποικίλα γνωστικά πεδία, όπου δε

⁴⁷ Το «Μισολόγγι» δημοσιεύτηκε 29 Ιουλίου 1878, βλ. Κωστή Παλαμά *Αλληλογραφία*, τ. 1, (1875-1915), Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1975, σ. ξε'. Αναλυτικότερα, βλ. Κ. Σ. Κώνστας, «Ο Παλαμάς και η Έξοδος», *Νέα Εστία* 55 (1954), σ. 437-438. Για το «κρίμα», βλ. Κ. Σ. Κώνστας, «Οι "λησμονημένες σελίδες" του Κωστή Παλαμά: Για την Έξοδο», *Νέα Εστία* 81 (1967), σ. 310.

⁴⁸ Δ. Σ. Ζαλούχος, *Στοιχειώδεις Γνώσεις των Φυσικών Επιστημών*, Προς χρήση των Προκαταρκτικών και Ελληνικών Σχολείων αρρένων και θηλέων, Τεύχος Α', *Φυσική και Κοσμογραφία*, Εκδίδεται δαπάνη Δ. Π. Μητροπούλου, Τυπογραφείον-Βιβλιοπωλείον Δημ. Π. Μητροπούλου, Εν Πάτραις 1879.

⁴⁹ Δ. Ι. [=Σ.] Ζαλούχος, «Περί του εν Αιτωλικώ γεωλογικού φαινομένου», *Παρνασσός* 5 (1881), τχ. 12 (Δεκέμβριος 1881), σ. 1089-1093.

βγήκε σε πρώτη έκδοση το 1884,⁵⁰ ο Ζαλούχος εντάσσει μια δική του Στιχουργική. Όπως σημειώνει ο ίδιος, η ανάλογη απόπειρα του Ανδρέα Λασκαράτου είχε προηγηθεί κατά δέκα χρόνια.⁵¹ Παραθέτει, λοιπόν, ο Ζαλούχος και στροφές από Ωδές του Ανδρέα Κάλβου («Εις τον Ιερόν Λόχον» και «Η Βρεττανική Μούσα»). Κι ενώ ελέγχει τη στιχουργία του ποιητή, προσθέτει μια σημείωση εγκωμιαστική για το έργο του, με τα λόγια του Παναγιώτη Ματαράγκα απ' το Απάνθισμα ποιημάτων *Παρνασσός*, του 1880. Αν και δε μνημονεύει την πολύ πιο εκτενή κι ενθουσιώδη παρουσίαση του Ανδρέα Κάλβου απ' τη Juliette Lamber, που δημοσιεύτηκε μεταφρασμένη την ίδια χρονιά (1880) στο περιοδικό *Παρνασσός* (καθώς και το 1885), η καινοτομία του Ζαλούχου έχει ξεχωριστή σημασία: παρουσιάζει τον Κάλβο στο μαθητικό κοινό το 1884, πέντε χρόνια πριν τον υποδείξει ο Παλαμάς στην κοινή εκτίμηση των λογίων (16 Μαρτίου 1889), με τη διάλεξή του *Κάλβος ο Ζακύνθιος*.

Το Σεπτέμβριο του 1883 διορίστηκε καθηγητής των Μαθηματικών στο Β' Γυμνάσιο Πατρών.⁵² Η *Νέα Εφημερίς* μάς πληροφορεί στις 5 του μηνός ότι «ανεχώρησεν εις Πάτρας ο καθηγητής κ. Δ. Σ. Ζαλούχος, νέος φιλοπρόδοξ».⁵³

Ο διορισμός ενός (ακόμη) Μεσολογγίτη στην Πάτρα προστέθηκε φυσικά στη φαρέτρα της αντιπολίτευσης, που κατηγορούσε διαρκώς την κυβέρνηση Τρικούπη για προκλητική εύνοια προς το Μεσολόγγι, την ιδιαίτερη πατρίδα του πρωθυπουργού. Ο διορισμός του Ζαλούχου, άλλωστε, είχε προκαλέσει τη μετάθεση και σε λίγο την παραίτηση του φανερά αντιτρικουπικού προκατόχου του, Ανδρέα Οικονομόπουλου.

Λίγους μήνες μετά το διορισμό του, το Μάρτιο του 1884, ο Ζαλούχος παραπέμπεται στο ακροατήριο, με βούλευμα του Συμβουλίου Πλημμελειοδικών, για να δικαστεί επειδή στις 5 Μαρτίου, στο σχολείο,

⁵⁰ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας, *Επίτομος Καλλολογία: ήτοι Περί της τέχνης του ευ λέγειν*, Προς χρήσιν των νέων και δη των εις τα Γυμνάσια και Διδασκαλεία φοιτώντων, Εκδίδεται δαπάνη Ανέστη Κωνσταντινίδου, Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Ο «Κοραής», Εν Αθήναις 1884, σ. 163-164. Η σελιδαρίθμηση ίδια και στη δεύτερη έκδοση: Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, Υφηγητής εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω, *Επίτομος Καλλολογία: ήτοι η τέχνη του ευ λαλείν και γράφειν*, Έκδοσις Δευτέρα, Βιβλιοπωλείον Ο «Ερμής» Μιχαήλ Ι. Σαλιβέρου, Εν Αθήναις 1892.

⁵¹ Ζαλούχος, *Επίτομος Καλλολογία*, ό.π., σ. 138-139. — Ανδ.[ρέας] Λασκαράτος, *Στιχουργική της Γρεκικής Γλώσσας*, Τυπογραφείον «Η Κεφαλληνία», Εν Κεφαλληνία 1865. Αναθεωρημένη ξαναδημοσιεύτηκε στο περ. *Βύρων*, τ. Α' (1874), φυλλάδιον 7 (1 Αυγούστου 1874), σ. 514-520 και φυλλάδιον 8 (1 Σεπτεμβρίου 1874), σ. 566-571.

⁵² «Ειδήσεις», εφημ. *Εργάτης* (Πατρών), 1 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 2.

⁵³ «Διάφορα κοινωνικά», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 244, 5 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 2.

«προσέβαλε την αιδώς δι' ακολάστων πράξεων». Μαζί του οδηγηθήκανε στη δικαιοσύνη ο μαθητής Χρήστος Κωστόπουλος (20 ετών, συγγενής του Οικονομόπουλου),⁵⁴ που εν γνώσει του κι από πρόθεση υποστήριξε την πράξη αυτή, ο καθηγητής Ανδρέας Οικονομόπουλος κι ο αδερφός του Ηρακλής, τελειόφοιτος της Νομικής, που εν γνώσει τους κι από πρόθεση παρακινήσανε το μαθητή να προβεί στην πράξη, καθώς κι ο παιδονόμος Βασίλειος Γ. Καλλιοντζής που, ενώ γνώριζε τι έμελλε να συμβεί, δεν προσπάθησε, ως όφειλε, να εμποδίσει την πράξη, παραβαίνοντας τις διατάξεις του Νόμου.⁵⁵ Ο Ζαλούχος απολύθηκε αμέσως απ' τη θέση του κι αρχές Οκτωβρίου του 1884 καταδικάστηκε «επί προσβολή των ηθών» σε φυλάκιση ενός μηνός.⁵⁶ Η ίδια ποινή επιβλήθηκε και στους Οικονομόπουλους και στον Κωστόπουλο.

Πολλά για τη σκανδαλώδη αυτή υπόθεση μαθαίνουμε απ' την κυριακάτικη φιλοκυβερνητική εφημερίδα *Τάξις*, που βγήκε στην Πάτρα 8 Ιουλίου 1884 (τελευταίος γνωστός αριθμός 17, της 15ης Δεκεμβρίου 1884), χωρίς όνομα εκδότη. Ο Νίκος Πολίτης διατείνεται πως εκδότης της *Τάξεως* ήτανε ο Ζαλούχος. Η εφημερίδα, πάντως, διαψεύδει επανειλημμένα κάθε φημολογία σχετική με την ταυτότητά της.⁵⁷ (Εικ. 6).

⁵⁴ «Ποικίλα», εφημ. *Τάξις*, 19 Οκτωβρίου 1884, σ. 3.

⁵⁵ «Διάφορα», εφημ. *Φανός* (Πατρών), 18 Μαρτίου 1884, σ. 2-3. Επίσης, «Ειδήσεις», εφημ. *Ακρόπολις*, 18 Μαρτίου 1884, σ. 2. — Ο καθηγητής Ανδρέας Οικονομόπουλος είχε μεταταθεί στην Καλαμάτα, εξαιτίας του διορισμού του Ζαλούχου, κι επειδή δεν μπορούσε να πάει για οικογενειακούς λόγους, παραιτήθηκε κι εργαζότανε σε ιδιωτικό σχολείο στην Πάτρα. Ο Ηρακλής Οικονομόπουλος, φανατικός αντιτρικουπικός, φέρεται ως ανταποκριτής του *Αριστοφάνους* και των *Καιρών*. Ο Βασίλειος Γ. Καλλιοντζής, εκδότης απ' το 1872 της εφημ. *Ελληνική Επανάστασις*, είχε διοριστεί το Φεβρουάριο του 1884 διευθυντής της Δημοτικής Παιδονομίας στην Πάτρα και διέκοψε την έκδοση της εφημερίδας του. Η εφημερίδα διεμήνευε τις ιδέες του Ανδρέα Ρηγόπουλου· ο Καλλιοντζής ήτανε θαυμαστής, φίλος κι εκδότης, αργότερα, φιλολογικών και πολιτικών έργων του Ρηγόπουλου (1897). Το Εφετείο Πατρών αναίρεσε με βούλευμα την παραπομπή του Καλλιοντζή σε δίκη. — Παρεπόμενο της σκανδαλώδους αυτής υπόθεσης υπήρξε η καταδίκη, 4 Μαρτίου 1885, του Ηλία Α. Συνοδινού (*Μώμος Πατρεύς*) που είχε σπεύσει να σατιρίσει το Ζαλούχο για δήθεν μεγαλύτερο παράπτωμα απ' αυτό για το οποίο κατηγορούνταν: τιμωρήθηκε με 45 μέρες φυλάκιση, μεγαλύτερη απ' την ποινή του Ζαλούχου, που τον είχε μνηύσει (βλ. «Ειδήσεις», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 11 Μαρτίου 1885, σ. 2 και «Η δίκη του ποιητού και σατυριστού κ. Ηλία Συνοδινού», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 14 Μαρτίου 1885).

⁵⁶ Για την απόλυση, βλ. «Ειδήσεις», εφημ. *Ακρόπολις*, 10 Μαρτίου 1884, σ. 3. Για την καταδίκη, βλ. «Ειδήσεις», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 10 Οκτωβρίου 1884, σ. 2.

⁵⁷ Πολίτης, *Χρονικό*, ό.π., σ. 91. Ο συγγραφέας υιοθετεί τις φήμες που διασπείρουν οι αντιπολιτευόμενες εφημερίδες *Φανός*, *Φορολογούμενος*, *Εμπορικός Παρατηρητής* κι *Επί τα πρόσω*. Στο κείμενο περιέχονται κι αρκετές ανακρίβειες.



ΕΙΚΟΝΑ 6. Εφημ. *Τάξις*, αρ. 1, 8 Ιουλίου 1884.

άλλωστε, όχι μόνο για τα σχετικά σχολικά βιβλία, αλλά και για τ' αναλυτικά προγράμματα και τα εκπαιδευτικά συστήματα φανερώνεται στη βιβλιογραφία Ηλιού-Πολέμη.

Ύστερ' απ' τη Σάμο, πήγε να διδάξει στην Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης, όπου παρέμεινε ως το 1888. Καρπός της διαμονής του, ένα αξιόλογο εκλαϊκευτικό βιβλίο, που εντυπωσιάζει και σήμερα για την ενημέρωση του συγγραφέα πάνω στις τελευταίες εξελίξεις της επιστήμης του καιρού του. Τιτλοφορείται *Το Σύμπαν: στοιχειώδεις γνώσεις της φυσικής αστρονομίας*, τυπώθηκε μ' εξαιρετες lithογραφίες των

Το 1885-86, ο Ζαλούχος διορίστηκε απ' τον Ηγεμόνα της Σάμου, Αλέξανδρο Καραθεοδωρή, στο μοναδικό Γυμνάσιο του νησιού, το «Πυθαγόρειον», που βρισκόταν στο Βαθύ. Στον Καραθεοδωρή αφιερώνει «εις ένδειξιν σεβασμού και υπολήψεως» το βιβλίο *Στοιχειώδης Κοσμογραφία* (1887).⁵⁸ Για τη διαμονή στο νησί του «επαιδευτού κ. Δημ. Ζαλούχου», ως καθηγητή, γίνεται λόγος και στον επίλογο (σ. 799) του βιβλίου του *Το Σύμπαν*, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Δίδαξε και στις τέσσερις τάξεις του Γυμνασίου όλα τα σχετικά με τις θετικές επιστήμες μαθήματα: Θεωρητική Αριθμητική, Γεωμετρία, Φυσική, Χημεία και Φυσική Ιστορία. Αμέσως μετά το διορισμό του έκανε ουσιαστικές προτάσεις για τη βελτίωση της σχολικής μαθηματικής εκπαίδευσης.⁵⁹ Το ενδιαφέρον του,

⁵⁸ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Δ. Φ. Καθηγητής των Μαθηματικών και Φυσικών, *Στοιχειώδης Κοσμογραφία*, Προς χρήσιν της Ανωτάτης Τάξεως των Σχολείων και Παρθενωγαγείων και της Κατωτάτης Γυμνασιακής, Αθήνησι 1887. — Χρήσιμο στοιχείο για το προφίλ του συγγραφέα είναι οι ιδιότητες που συνοδεύουν κάθε φορά τ' όνομά του στα βιβλία.

⁵⁹ Τα στοιχεία για το εκπαιδευτικό έργο του Ζαλούχου στο Γυμνάσιο της Σάμου προέρχονται από έρευνα στα ΓΑΚ Σάμου της μαθηματικού, επίκουρης καθηγήτριας στο Τμήμα Μαθηματικών του Πανεπιστημίου Αιγαίου, Κωνσταντίνας Ζορμπαλά, που ετοιμάζει μελέτη για τη μαθηματική εκπαίδευση στη Σάμο, την εποχή της Ηγεμονίας. Την ευχαριστώ θερμά για τη συνεργασία.

Μιχαήλ και Οδυσσέως Νικολαΐδου και βραβεύτηκε στην παγκόσμια έκθεση του Σικάγου (World's Columbian Exposition) το 1893.⁶⁰

Απ' το 1890 άρχισε ν' αγωνίζεται με το Θεόδωρο Ν. Φλογαΐτη κατά του συγκεντρωτικού συστήματος που εξέτρεφε, κατά τη γνώμη αμφοτέρων, την πολιτική συναλλαγή. Για περισσότερο από τριάντα χρόνια ο Ζαλούχος πάλευε ως πολιτειολόγος για την αποκέντρωση, μέσ' από ποικιλώνυμους πολιτικούς συλλόγους, με άρθρα, βιβλία, φυλλάδια, διαλέξεις και παρεμβάσεις, όπως θα δούμε σε προσεχή εργασία. Εδώ θα σημειώσουμε μόνο ότι η φιλία κι η συνεργασία Θ. Ν. Φλογαΐτη και Δ. Σ. Ζαλούχου αποτυπώθηκε σε σημαντικά βιβλία νομικής επιστήμης.⁶¹

Το 1891 εκλέχτηκε υφηγητής του Φυσικού Δικαίου στο Πανεπιστήμιο.⁶² Η διατριβή του επί υφηγεσία, με τίτλο *Περί Ελευθερίας*, εκδόθηκε την ίδια χρονιά.⁶³

⁶⁰ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Δ. Φ. Καθηγητής των Μαθηματικών και Φυσικών, *Το Σύμπαν: στοιχειώδεις γνώσεις της φυσικής αστρονομίας*, Συνταχθείσαι μεν επί τη βάσει των νεωτάτων ευρωπαϊκών συγγραμμάτων, Εκδιδόμεναι δε υπό Δ. Βρετοπούλου, Εκ του Τυπογραφείου Ο «Τύπος», Εν Σμύρνη 1888.

⁶¹ Αι κατά Θεόδωρον Ν. Φλογαΐτην *Αναγκαΐαι Νομοθετικαί Μεταρρυθμίσεις: ήτοι πραγματεΐαι, αγορευσεις, εκθέσεις, νομοσχέδια και συνεντεύξεις περί αυτών* Μετά προλεγομένων υπό Δημητρίου Σ. Ζαλούχου, Διδάκτορος της φιλοσοφίας και του Δικαίου, Υφηγητού εν τω Εθν. Πανεπιστημίω, Εκ του Τυπογραφείου Δελιγγάννη & Αδελφών Καλέργη, Εν Αθήναις 1897. (Περίληψη σε απλούστερη γλώσσα του βιβλίου αυτού είναι το: Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, Υφηγητής εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω, *Τι πρέπει να γίνη διά να ευδαιμονήσῃ η Ελλάς: ήτοι πώς θα λείψῃ η συναλλαγή*, Εκ του Τυπογραφείου των Βιβλιοεμπορικών Καταστημάτων Αποστολοπούλου, Εν Αθήναις 1898). Το σημαντικότερο έργο είναι: Θεόδωρος Ν. Φλογαΐτης, *Κώδικες της ελληνικής νομοθεσίας, συνεργασία και επιμελεία Δημητρίου Σ. Ζαλούχου*, διδάκτορος της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, υφηγητού εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω. Είχανε εκδοθεί τέσσερις τόμοι, πριν το θάνατο του Φλογαΐτη (1905) κι ύστερα ο Ζαλούχος συνέχισε μόνος του. Η β' έκδοση του πέμπτου τόμου, Τύποις Αποστολοπούλου, [Εν Αθήναις] είναι του 1906.

⁶² Για το θεσμό της υφηγεσίας, βλ. Κώστας Λάμπας, «Το διδακτικό προσωπικό του Πανεπιστημίου Αθηνών τον ΙΘ' αιώνα», στο: *Πανεπιστήμιο: ιδεολογία και παιδεία: ιστορική διάσταση και προοπτικές*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα, 21-25 Σεπτεμβρίου 1987, τ. Α', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 19, Αθήνα 1989, σ. 140-147. — Ο Δ. Ζαλούχος, ως υφηγητής του Φυσικού Δικαίου κατά τα έτη 1891-1899, καταγράφεται στο: Γαβρόγλου κ.ά., *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών*, ό.π., σ. 356.

⁶³ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, *Περί Ελευθερίας*, Εκ του Τυπογραφείου «Ο Παλαμήδης», Εν Αθήναις 1891.

Το 1891 αρθρογράφησε και στην *Εφημερίδα των Συντεχνιών*, «δημοσιογραφικόν ὄργανον των συμφερόντων του ελληνικού λαού», που εξέδιδε ο Εργατικός Τυπογραφικός Σύνδεσμος.⁶⁴

Τον Απρίλιο του 1894 ανέλαβε την αρχισυνταξία της εφημερίδας *Μεταρρυθμιστής*, επίσημου μέχρι τότε οργάνου «του εν Ελλάδι Κοινωνισμού». Με το Ζαλούχο αρχισυντάκτη, ο *Μεταρρυθμιστής* άλλαξε υπότιτλο κι έβγαινε ως «ερμηνεύων τας αρχάς του Συλλόγου “Νέα Πολιτεία”». Ο αρτισύστατος σύλλογος, με ιθύνοντα νου το Ζαλούχο, εμφανίστηκε απ’ τον ίδιο ως «η ενσάρκωσις της εν Ελλάδι κοινωνιστικής ιδέας».⁶⁵

Στο πλαίσιο της διδασκαλίας του απ’ την έδρα της Νομικής Σχολής, εξέδωσε συνοπτική καταγραφή των παραδόσεών του με τίτλο *Φυσικόν Δίκαιον*.⁶⁶

Το 1898, Αύγουστο και Σεπτέμβριο, πραγματοποίησε την πρώτη του περιοδεία ως υποψήφιος βουλευτής Μεσολογγίου για τις εκλογές του 1899, με το πολιτικό πρόγραμμα που είχε εκπονήσει το 1893 υπέρ των αποκεντρωτικών αρχών, όπου έδινε επίσης έμφαση στη μεταρρύθμιση του εκπαιδευτικού συστήματος (με βάση κυρίως την άρτια και ομοιόμορφη στοιχειώδη εκπαίδευση του λαού και την ίδρυση ειδικών σχολών για την προαγωγή των διάφορων παραγωγικών δυνάμεων της χώρας), καθώς και στη *χειραφέτηση* της Εκκλησίας απ’ την Πολιτεία. Ας σημειώσουμε την ορολογία κι ας συγκρατήσουμε, αν μας χρειάζεται, τη χρονολογία: 1893. Η *χειραφέτηση*, που σήμαινε και τότε χωρισμό Εκκλησίας και Κράτους, παραμένει ως σήμερα ζητούμενο. Ο Ζαλούχος, βέβαια, ξαναπαρουσίασε το πολιτικό του πρόγραμμα με διάφορες ευκαιρίες μέχρι και το 1920, πολύ αναλυτικά κι εμπεριστατωμένα.

⁶⁴ Χαρίλαος Γ. Γκούτος, *Ο συνδικαλισμός στην Αθήνα το 1891: συνδικάτα, απεργίες, συνθήκες εργασίας, σοσιαλισμός*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2001, σ. 82.

⁶⁵ Δ. Ζαλούχος, «Η στάσις ημών», εφημ. *Μεταρρυθμιστής*, 25 Απριλίου 1894. — Μερικά στοιχεία για τις πολιτικές ιδέες του Ζαλούχου, όπως εκφράζονται στην εφημερίδα *Μεταρρυθμιστής*, μας δίνει ο Παναγιώτης Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα: από το 1875 ως το 1974*, τ. Α΄, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 74-75, 232. Ελάχιστα βιογραφικά (με ανακρίβειες), σ. 240-241. Επίσης, Γιώργος Γιάνναρης, *Φοιτητικά Κινήματα και Ελληνική Παιδεία*, τ. Α΄, Εκδόσεις Το Ποντίκι, Αθήνα 1993, σ. 336. Επίσης, *Αρχείο Σταύρου Καλλέργη: ψηφίδες από τον σχεδιασμό της σοσιαλιστικής πολιτείας*, εισαγωγή-επιμέλεια Κωστής Καρπόζηλος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 24 και 30.

⁶⁶ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, *Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, Υφηγητής εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω, Επιτομή της Νομικής Επιστήμης*: Τεύχος Α΄: *Φυσικόν Δίκαιον*, Εκδότης Απόστολος Α. Αποστολόπουλος, Εκ του Τυπογραφείου των Βιβλιοπωλικών Καταστημάτων Αποστολοπούλου, Εν Αθήναις χ.χ. (περί το 1897).

Παντρεύτηκε τον Οκτώβριο του 1898 τη Σοφία Ν. Κορώνη, αδερφή μεγαλεμπόρων του Πορτ-Σάιντ, με κουμπάρο το Θεόδωρο Φλογαΐτη.⁶⁷

Το 1899, λίγες μέρες μετά τις εκλογές της 7ης Φεβρουαρίου, στις οποίες απέτυχε να εκλεγεί, ενοχοποιήθηκε για πλαστογραφία —έναντι αμοιβής— δύο πανεπιστημιακών εισιτηρίων (πιστοποιητικά απαραίτητα για εγγραφή ή ανανέωση εγγραφής φοιτητή), που είχαν εκδοθεί στηριγμένα σε πλαστά απολυτήρια Γυμνασίου. Μεγάλες εφημερίδες επιδοθήκανε σε σκυταλοδρομία κατασκευής ειδήσεων και κατασκευοφάντησης του Ζαλούχου.

Το τότε ισχύον σύστημα της μυστικής ανάκρισης (*απαίσιον λείψανον της Ιεράς Εξετάσεως* το αποκαλεί ο Ζαλούχος το 1899, κι αποτρόπαιον ο Φλογαΐτης το 1876), δεν επέτρεπε στον κατηγορούμενο να λάβει γνώση των εγγράφων της ανάκρισης, να ζητήσει να εξετάσει τους μάρτυρες κατηγορίας και ν' ανατρέψει το περιεχόμενο επιβαρυντικών εγγράφων.

Με εικασίες και υπόνοιες περί ενοχής λοιπόν, που ενισχυθήκανε απ' το στίγμα του πατρινού σκανδάλου, ο Ζαλούχος προφυλακίστηκε στις φυλακές Συγγρού. Ούτε το γεγονός πως ο Παλαμάς, γραμματεύς του Πανεπιστημίου, ασθενούσε και δεν έλαβε μέρος στην ανακάλυψη της πλαστογραφίας μέτρησε ούτε η έκθεση των πραγματογνωμόνων καθηγητών (Σπ. Λάμπρος, Σπ. Σακελλαρόπουλος και Ν. Πολίτης), που αποφανθήκανε πως το γράψιμο δεν ήτανε δικό του, άρα δεν είχε διαπράξει εκείνος την πλαστογραφία.

Απ' τις φυλακές Συγγρού, στον τέταρτο μήνα της προφυλάκισής του, έγραψε ένα εμπεριστατωμένο, σχετικό με την υπόθεση των πλαστών πανεπιστημιακών εισιτηρίων, φυλλάδιο.⁶⁸

⁶⁷ «Διάφορα κοινωνικά», εφημ. *Θόρυβος*, 6 Οκτωβρίου 1898, σ. 3. — Απ' το γάμο γεννηθήκανε τέσσερις κόρες: Λυγερή, Άρτεμις (Μπαρμπαλιά), Έλλη (Ζήκου), και Πόπη (Δαμιανίδου). Η πρωτότοκη πέθανε οχτώ χρονών, το 1909. Η Έλλη Ζήκου κι η Άρτεμις Μπαρμπαλιά (πέθανε 95 ετών το 2001) χαρίσανε όσα κατάλοιπα του πατέρα τους διαθέτανε στο συμμαθητή και φίλο του γιου της Έλλης Ζήκου, Θεόδωρο Πάντζαρη, κι εκείνος τα δώρισε στο Μάνο Χαριτάτο. Στο Θεόδωρο Πάντζαρη οφείλω πολύτιμες πληροφορίες για το Ζαλούχο και την οικογένειά του: τον ευχαριστώ από καρδιάς.

⁶⁸ *Η υπόθεση των πλαστών πανεπιστημιακών εισιτηρίων: ανασκευή των κατά Δημητρίου Σ. Ζαλούχου κατηγοριών*, Εν Αθήναις 1899. Το φυλλάδιο περιέχει ανασκευή του κατηγορητηρίου ως προς το ουσιαστικό μέρος κι έλεγχο των βουλευμάτων ως προς το νομικό μέρος. Στον πρόλογο, αλλά και στο κείμενο, ο Ζαλούχος ξεδιπλώνει τις μεθόδους που μεταχειριστήκανε όσοι είχανε λόγους να μην τον θέλουν υφηγητή στην πανεπιστημιακή έδρα. Ας προσθέσουμε πως το πλήθος των υφηγητών (59% του διδακτικού προσωπικού το 1895: βλ. Λάμπρας, *Πανεπιστήμιο*, ό.π., σ. 171), φαίνεται ότι δυσαρεστούσε ορισμένους («[οι υφηγηταί] οι οποίοι



ΕΙΚΟΝΑ 7. Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Υφηγητής του Εθνικού Πανεπιστημίου (Καταστήματα «Ακροπόλεως» Β. Γαβριηλίδου, *Η Ελλάδα κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896*. Πανελλήνιον Εικονογραφημένον Λεύκιωμα, Εκ του Τυπογραφείου της Εστίας Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη, Εν Αθήναις 1896)

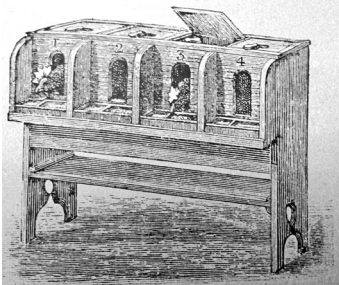
Το ίδιο έτος που ξετυλίχτηκε η υπόθεση αυτή, το 1899, έληξε κι η πανεπιστημιακή σταδιοδρομία του Ζαλούχου, ως υφηγητή στην έδρα του Φυσικού Δικαίου. (Εικ. 7). Ας μη λησμονούμε ότι υπήρξαν υφηγητές με πολύχρονο κι αξιόλογο έργο που δε γίνανε ποτέ καθηγητές, όπως ο επιστήθιος φίλος του Ζαλούχου Θ. Ν. Φλογαΐτης, υφηγητής Συνταγματικού Δικαίου απ' το 1873 ως το 1890.⁶⁹

Την περίοδο 1900-1903 ξαναβρέθηκε στη Μ. Ασία, μετά από πρόσκληση των ομογενών, για να οργανώσει την εκπαίδευση.

Το 1904 ίδρυσε στην Καλλιθέα των Αθηνών, την Πτηνοτροφική Σχολή, σε ιδιόχρητο, επί τούτου αγορασμένο χτήμα. Ήταν η τρίτη που ιδρύθηκε στον κόσμο, όπως λέει ο ίδιος, μετά την Αμερική και τη Γαλλία. Ο Κανονισμός της εγκρίθηκε με το Β.Δ. 10 Δεκεμβρίου 1908. Ο Ζαλούχος σημειώνει ότι είχε αρχίσει ν' ασχολείται απ' το 1897 με την επιστημονική πτηνοτροφία, με σκοπό να τη διαδώσει στην Ελλάδα και να γίνει αγαπητή ενασχόληση των γυναικών, επικερδής κι ευχάριστη. Η εκπαίδευση στη σχολή διαρκούσε τρεις μήνες και τα δίδακτρα μαζί με την κατοικία ήτανε 150 δραχμές

επληθύνθησαν ανεξετάτως ως πετεινά του ουρανού», έγραφε η *Εστία*, με τίτλο «Το Πανεπιστήμιόν μας», 20 Φεβρουαρίου 1899). Τέσσερις μεγάλες εφημερίδες των Αθηνών, *Ακρόπολις*, *Εστία*, *Εμπρός* και *Σκριπ*, παίζανε μ' επιτυχία το χαρτί του διασυρμού. Η υπόθεση διαβιβάστηκε στον Άρειο Πάγο, αλλά η απόφασή του δε μας είναι γνωστή. Σκευωρία ή όχι, η υπόθεση των πλαστών εισιτηρίων μάς πρόσφερε ένα φυλλάδιο διαφωτιστικό: περιέχει βιογραφικά του Ζαλούχου, αλλά και στοιχεία για φοιτητικά θέματα της περιόδου 1891-1899, της οποίας, σημειωτέον, λείπει και το Μητρώο Φοιτητών, κατά τη διαπίστωση του Κώστα Λάππα (βλ. *Πανεπιστήμιο*, ό.π., σ. 300-301). Τα στοιχεία αυτά δεν έχουν, απ' όσο ξέρω, αξιοποιηθεί μέχρι σήμερα, αφού τόσο η υπόθεση των πλαστών εισιτηρίων, όσο και το φυλλάδιο, αλλά και τα περί Ζαλούχου γενικά, έχουν παραμείνει στο σκοτάδι.

⁶⁹ Γαβρόγλου κ.ά., *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών*, ό.π., σ. 355.

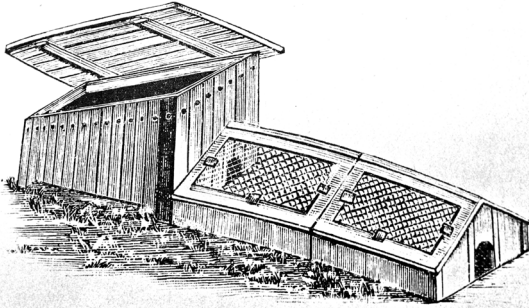


Εικ. 65.— Σιευτήριον ἢ παρνικὰ κέλλια

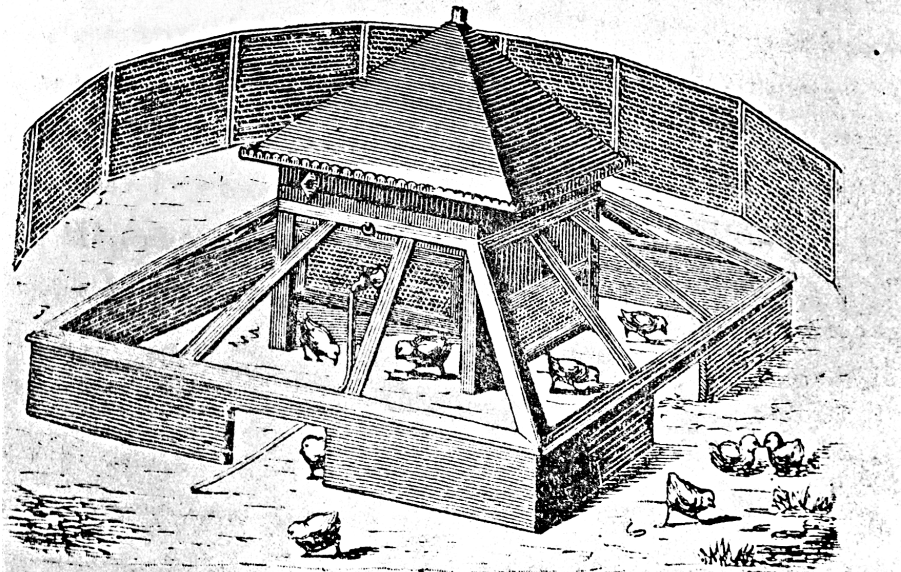
ΕΙΚΟΝΑ 8.

Πτηνοτροφικά μηχανήματα.

(Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Ορνιθοκομική,
πρώτη έκδοση)



Εικ. 64.— Ἀναθρεπτήρ μετὰ τοῦ ἐπιπέδου του.



Εικ. 60. — Εἶδος ἑλασκεποῦς ὠοτρόφου (παρὰ μίνας)

για όλη την περίοδο.⁷⁰ Στη Σχολή κατασκευάζονταν επίσης, απ' το 1905, πτηνοτροφικά μηχανήματα που πουλιούνταν στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, σε συμφέρουσες τιμές· ορισμένα μηχανήματα εκτροφής, ανάπτυξης και πάχυνσης πουλερικών ήτανε εφευρέσεις του Ζαλούχου.⁷¹ (Εικ. 8). Το καινοτόμο βιβλίο που συνέγραψε για την ορνιθοκομική γνώρισε τρεις εκδόσεις.⁷²

Το 1906 βραβεύτηκε με δίπλωμα και μετάλλιο η *Καταστιχογραφία* του, στη διεθνή έκθεση που διοργανώθηκε στην Αθήνα με την ευκαιρία της Μεσολυμπιάδας.

Το 1908 συνέστησε το Σύλλογο «Η Λαϊκή Εκπαίδευσις», με πρωτόπορο πρόγραμμα μαθημάτων για τα σχολεία που θα ίδρυε ο Σύλλογος, σχολεπαύλεις, αστικά κι αγροτικά. Στόχος του ήτανε να εφοδιαστεί συστηματικά κάθε άνθρωπος, οποιασδήποτε κοινωνικής τάξης κι επαγγέλματος, με τις κατάλληλες γνώσεις, ώστε να επιτευχτεί η ισοπολιτεία.⁷³



⁷⁰ Δημήτριος Σ. Ζαλούχος, Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, πρώην καθηγητής και υφηγητής εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω, Διευθυντής της Πτηνοτροφικής Σχολής Αθηνών, *Σχολικός κήπος: ήτοι σειρά των εν τω κήπω των σχολεπαύλων και των αστικών και αγροτικών σχολείων διδασκτέων μαθημάτων*, Τεύχος Α': *Τα οικόσιτα πτηνά: ήτοι περί αναπαραγωγής και ανατροφής ορνίθων, ινδορνίθων, μελεαγρίδων, νησών, χηνών, περιστερών, ταών, περδίκων και φασιανών*, Σύλλογος «Η Λαϊκή Εκπαίδευσις», Αριθ. 1, Βιβλιοπωλείον Ιωάννου Ν. Σιδέρη, Εν Αθήναις 1913, σ. στ'. Ενδιαφέρον έχει το προτασσόμενο (σ. δ') συνοπτικό πρόγραμμα των διδασκτέων μαθημάτων στα σχολεία του Συλλόγου. Το βιβλίο είναι γραμμένο «εις απλήν ελληνικήν (όχι εις την ειδικήν μαλλιάρην) γλώσσαν», όπως επισημαίνει ο Ζαλούχος το 1920, κλείνοντας τον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης της *Ορνιθοκομικής*.

⁷¹ Ζαλούχος, *Σχολικός κήπος*, ό.π., σ. ζ'.

⁷² Δημήτριος Ζαλούχος, Διδάκτωρ των Φυσικών Επιστημών, *Ορνιθοκομική: ήτοι πρακτικός οδηγός του ορνιθοτρόφου μετά 75 καλλιτεχνικών εικόνων*, Βιβλιοθήκη της Βιομηχανικής και Εμπορικής Ακαδημίας, Τύποις «Πανελληνίου Κράτους», Εν Αθήναις χ.χ. [1909]. Η δεύτερη έκδοση, του 1920 (Βιβλιοθήκη της Βιομηχανικής και Εμπορικής Ακαδημίας), καθώς κι η τρίτη, του 1928, εκδοθήκανε απ' τον Ιωάννη Δ. Κολλάρο, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». — Ο Ζαλούχος ήτανε στέλεχος της πρωτοποριακής Βιομηχανικής και Εμπορικής Ακαδημίας και φίλος του ιδρυτή της, Όθωνα Ρουσόπουλου.

⁷³ Ζαλούχος, *Σχολικός κήπος*, ό.π., σ. ε'. — Η *σχολέπαυλις*, σχολείο έξω απ' την πόλη, μ' εσωτερικούς μαθητές, που είχε σχεδιάσει ο Ζαλούχος στο πρότυπο της «Κναίστικής Σχολής» της Γερμανίας, είχε σκοπό, σύμφωνα με το πρόγραμμα του Συλλόγου «Η Λαϊκή Εκπαίδευσις», να διαπαιδαγωγήσει και ν' αναπτύξει τον αγροτικό πληθυσμό στην Ελλάδα, ώστε να φτάσει σε τέλειο εξανθρωπισμό και πολιτισμό αληθινό και φυσικό, ν' αγαπήσει την πατρίδα του και ν' αφοσιωθεί στο γόνιμο και πλουτοπαραγωγικό της έδαφος, που θα του εξασφάλιζε ευτυχημένη ζωή κι έτσι δε θα ονειροπολούσε τη μετανάστευση.

Η περίοδος μετά το 1908, αν και πολύ ενδιαφέρουσα για το βίο, την ιδεολογία, την πολιτική και την πολύπλευρη συνεισφορά του Δημητρίου Ζαλούχου στη νεοελληνική πολιτεία, δε θα μας απασχολήσει εδώ.⁷⁴ Η παρούσα εργασία στόχο είχε ν' αποκαλύψει ορισμένες μόνο πτυχές, καθοριστικές ίσως, για τη δράση ενός ανθρώπου με ξεχωριστή φυσιογνωμία, που αγάπησε το θέατρο και τίμησε τον Παντελή Σούτσα.

Η αχαϊκή πρωτεύουσα που χειροκρότησε για τελευταία φορά το μεγάλο ηθοποιό, είχε παίξει κεντρικό ρόλο στη ζωή του θαυμαστή του. Απ' τον τελευταίο εξώστη του Απόλλωνα της Πάτρας, τον παράδεισο ή το *roulailler* που λένε γαλλικά (το κοτέτσι δηλαδή), ως το πραγματικό *roulailler*, το ορνιθοτροφείο της Πτηνοτροφικής Σχολής της Καλλιθέας, ο Δημήτριος Ζαλούχος έκανε αισθητή την παρουσία του με ποικίλες δραστηριότητες. Πάντα στο προσκήνιο όσο ζούσε, αντιστεκότανε συνειδητά στην καθήλωση της σκέψης και στο βόλεμα. Το πλήρωσε ζωντανός. Πεθαμένο, τον σκέπασε εύκολα και γρήγορα η λήθη ακόμη και στη γενέτειρά του, αφού είναι βέβαια γνωστό πως κανείς άγιος δεν αγιάζει στον τόπο του.⁷⁵

⁷⁴ Ολόκληρη η μελέτη, με το πολυεπίπεδο συγγραφικό έργο του Ζαλούχου και τις ποικίλες δραστηριότητές του, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920, θα δημοσιευτεί προσεχώς.

⁷⁵ Το Γενάρη του 1932 η Νιόνια Χρ. Ευαγγελάτου, κόρη του Δημάρχου, έδωσε μια διάλεξη για τη συμβολή του Μεσολογγίου στα ελληνικά γράμματα (βλ. Νιόνια Χρ. Ευαγγελάτου, *Η συμβολή του Μεσολογγίου εις τα ελληνικά γράμματα*, Τύποις «Μάγερ», Εν Αθήναις 1932). Στις είκοσι σελίδες του κειμένου δεν εμφανίζεται πουθενά τ' όνομα Ζαλούχος. Η Νιόνια ήτανε τελειόφοιτος του Γυμνασίου κι ο Παλαμάς την ευχαρίστησε για τα λόγια που του αφιέρωσε και τη συγχάρηκε θερμά για την εργασία της, με γράμμα του στον πατέρα της (βλ. Κώνστας, «Ανέκδοτα παλαμικά κείμενα», ό.π., σ. 378-379). Πρόσθεσε και δυο Παλαμάδες που ξέχασε η Νιόνια ν' αναφέρει κι έναν «μουσοφιλέστατο» δικηγόρο, τον Αναστάσιο Γιαννόπουλο: «αντικείμενα γεροντικού περσότερο ενδιαφέροντος», χαρακτηρίζει τις προσθήκες του ο Παλαμάς, και ζητεί συγγνώμη για το «πρεσβυτικό» του «αυτό κατρακύλημα». Ο μεσολογγίτης Ζαλούχος, ο παλιός φίλος με το πολύπλευρο έργο, δε βρήκε θέση, φυσικά, σ' αυτό το «κατρακύλημα». — Στο Δήμαρχο Μεσολογγίου Χρ. Γ. Ευαγγελάτο ανήκε το Παλαμικό Αρχείο, απ' όπου προέρχονται οι επιστολές του Ζαλούχου, που μας απασχολήσανε στην αρχή της εργασίας αυτής. Ως Δήμαρχος, είχε προσκαλέσει τον Παλαμά στις γιορτές της εκατονταετηρίδας απ' την Έξοδο, 25 Απριλίου 1926. Ο ποιητής, που είχε διοριστεί ακαδημαϊκός στις 18 Μαρτίου, πήγε συντροφιά με το διχτάτορα Θεόδωρο Πάγκαλο κι απέγγειλε στον Τύμβο των Πεσόντων το ποίημά του «Η Δόξα στο Μισολόγγι» (βλ. Κώνστας, «Ο Παλαμάς και η “Έξοδος”», ό.π., σ. 439).

Η αναπάντεχη δικαίωση

Κι ενώ ο 20ός αιώνας με το ζόρι πρόλαβε ν' αφιερώσει στο Ζαλούχο δυο-τρεις κουτσές αράδες, κι αυτές ούτε καν στο καλούπι της «ελληνικής ιστοριογραφικής σχολής», που έλεγε ο Κ. Θ. Δημαράς, τον 21ο αιώνα ήρθε αναπάντεχα μια καλλιτέχνις, η Μαίρη Ζυγούρη, να τον ανασύρει απ' την αφάνεια με μια εγκατάσταση *mixed media*, «Τα Παχυντικά Κελιά»: την παρουσίασε το 2006 στη Θεσσαλονίκη, αρχικά στο ΚΟΔΡΑ, στην έκθεση «Προτάσεις» κι αργότερα, το 2009, στο Μπέη-Χαμάμ, Λουτρά «Παράδεισος», με ανάθεση της 2ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης «Πράξις». Είχε προηγηθεί, το 2007, η περφόρμανς *Symbiosis*, που έλαβε χώρα σε μια ορνιθοτροφική μονάδα στο Τορίνο.

Το ορνιθοτροφείο, ως αλληγορική σύλληψη κι αναπαράσταση των επεξεργασμένων μεθόδων χειραγώγησης της ψυχικής ζωής, της κριτικής σκέψης και της πολιτικής συνείδησης, είναι κεντρικό σημείο και στην εγκατάσταση «Τα Παχυντικά Κελιά». Ως μηχανές πάχυνσης πουλερικών για γρήγορη παραγωγή, που μπορούν να προμηθεύουν τροφή, π.χ. σε «δομές φιλοξενίας» μεταναστών, τα παχυντικά κελιά συνδέονται με τη βιοπολιτική.

Η Ζυγούρη εμπνεύστηκε το έργο απ' το βιβλίο του Ζαλούχου *Ορνιθοκομική*,⁷⁶ που το βρήκε σ' ένα παλιοβιβλιοπωλείο. Ξανάφτιαξε τα παχυντικά κελιά, την εφεύρεση του Ζαλούχου, και μαζί με άλλες δικές της κατασκευές και κείμενα που συνέθεσε η ίδια, απέδωσε την οπτική της για την αναπαραγωγή των πειθαρχικών δομών εξουσίας: φαντάστηκε το κάθε παχυντικό κελί σα μια μικρή σκηνή θεάτρου, όπου ο ηθοποιός-πουλί, μόνος στο κέντρο και διάφανος, γίνεται αντικείμενο απόλυτου ελέγχου χώρου και χρόνου.

Από έναν άλλο δρόμο, απροσδόκητα, χάρη στην ευαισθησία του καλλιτέχνη και μόνο, η Ζυγούρη πέτυχε να ξανασυνδέσει το Ζαλούχο με την παλιά του αγάπη, το θέατρο.

Η εγκατάσταση αφορούσε την ιστορία της Θεσσαλονίκης απ' το 1890 ως το 1910. Τα κείμενα που συνοδεύανε το έργο ήτανε ένα φανταστικό χρονολόγιο-βιογραφικό του Ζαλούχου κι ένα υποτιθέμενο δικό του «Υπόμνημα προς Θεσσαλονικείς», φτιαγμένο με αποσπάσματα απ' τον πρόλογο του Ζαλούχου στο *Σχολικό κήπο*,⁷⁷ κι άλλα κείμενα προσώπων της εποχής. Στο Χαμάμ «Παράδεισος», το χρονολόγιο μοιραζότανε στους θεατές σε χαρτί μεγέθους A_4 και μπορούσανε να το πάρουν σπίτι για να το μελετήσουν. Το υπόμνημα βρισκότανε στις προθήκες, μαζί με

⁷⁶ Βλ. σημ. 72.

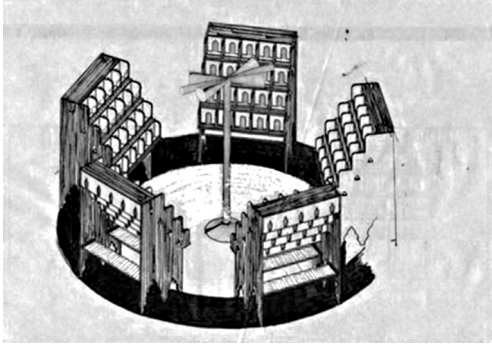
⁷⁷ Βλ. σημ. 70.

το υπόλοιπο υλικό που είχε κατασκευάσει η καλλιτέχνις (σχέδια, κότρες και κοτέτσια). (Εικ. 9).

Σύμφωνα με την ίδια την καλλιτέχνιδα, η εγκατάσταση ήτανε μια βιοπολιτική διερεύνηση της φόρμας, μέσ' απ' τον πολλαπλασιασμό των παχυντικών κελιών, την παράλογη χρήση των αβγών και την προσφορά του οραματιστή και ουτοπιστή Ζαλούχου.⁷⁸



⁷⁸ Ευχαριστώ θερμά τη Μαίρη Ζυγούρη για τις πολύτιμες διευκρινίσεις που μου παρέσχε και για τα ντοκουμέντα που μου διέθεσε. Παραθέτω το ενημερωτικό δελτίο τύπου, 2006: «*Ποιος είναι επιτέλους ο Δημήτριος Σ. Ζαλούχος; Γιατί γιορτάζουμε 100 χρόνια μετά την τιμητική αναγνώριση της Πτηνοτροφικής Σχολής; Γιατί είναι σημαντική εν έτει 2006; Η απώλεια ιστορικής αίσθησης, ιστορικής μνήμης των σύγχρονων ανθρώπων, έχει προκαλέσει επιπτώσεις στη θεώρηση του κόσμου, αλλά και στη θεώρηση της ίδιας μας της ταυτότητας. Η αναζήτηση νέων δυνατοτήτων επεξεργασίας του ιστορικού ντοκουμέντου, ίσως να μπορούσε ν' αναδείξει τη θετική όψη ενός γίγνεσθαι. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μια απόπειρα κατασκευής-συναρμολόγησης μιας προσωπικότητας μέσα στο Ιστορικό-Πολιτικό-Κοινωνικό πλαίσιο της Θεσσαλονίκης του 1890-1910. Μια απόπειρα δημιουργικής σύνθεσης αποσπασμάτων διαφορετικών αρχείων (archive-assemblage), ώστε να δημιουργήσουν μια αληθοφανή μυθοπλασία, μια φενάκη ως ένα ιστορικό επεισόδιο, μια αλήθεια. Μια απόπειρα, τελικά, προσδιορισμού της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στην ανάλυση του παρελθόντος και στη διάγνωση του παρόντος και ίσως του άμεσου μέλλοντος. Ο Δ. Σ. Ζαλούχος είναι μια ιδιόρρυθμη αινιγματική προσωπικότητα, λειτουργεί ως εξαίρεση μέσα στα πλαίσια της εποχής του (η Θεσσαλονίκη, τη χρονική εκείνη περίοδο, υπήρξε μια πολυεθνική εμπορική πόλη-λιμάνι σε άνθηση). Ο Δ. Σ. Ζαλούχος προσπαθεί να χαράξει μια προσωπική διαδρομή, δεν ταυτίζεται σε μια θέσμια παραγωγική αρχή, χρησιμοποιεί την εξουσία της πειθαρχίας, ως μέσο μάθησης και κοινωνικοποίησης, πέρα από τα όρια κοινωνικών τάξεων, θρησκευτικών διαφορών και εθνικότητων. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι διοχετεύει όλη του την επιστημονική γνώση στην αποτελεσματικότερη παραγωγή ορνίθων και αβγών, το γεγονός όμως ότι τα προϊόντα αυτά προορίζονται όχι για την παραδοσιακή κατανάλωση, αλλά για μια άλλη παράδοξη, μα εξίσου λειτουργική χρήση για την εξέλιξη της κοινωνίας όπου ζει, κάνει το εγχείρημά του άξιο προς μνημόνευση. Η «καταστροφή-θύσια» του προϊόντος παραγωγής και η επανάχρησή του ως δομικού αντισεισμικού υλικού, αποπροσανατολίζει το κέντρο του ενδιαφέροντος (60.000 αβγά για την ανέγερση του Παπάφειου Ορφανοτροφείου, 1903). Γιατί στην ουσία, αυτό που τον προκαλεί περισσότερο είναι η ωφελιμότερη οργάνωση της Πτηνοτροφικής Σχολής, προς όφελος των νεαρών μαθητών του. Τα Παχυντικά Κελιά είναι ένα «ορθοπεδικό» μοντέλο απόλυτου ελέγχου, χώρου και χρόνου, τόσο για τις όρνιθες όσο και για τους εκτροφείς-μαθητές. Ο συστηματικός αυτός μηχανισμός χρησιμοποιείται ως μέρος της μεθόδου Διαπαιδαγώγησης και Γνώσης. Οι ασυνέχειες, οι αντιθέσεις, οι αδυναμίες, τα παράδοξα, είναι μέρος της πολυπλοκότητας της Ιστορίας και κατ' επέκταση του ανθρώπου. Η συνδιαλλαγή μας με αυτά δεν παύει να είναι μια αντανάκλαση του εαυτού μας». Βλ. επίσης (ημερομηνία πρόσβασης 9/2/2020), <http://www.evolutiondelart.net/edla/artists/m_zygouri.html, https://www.cact.gr/en/cact_e_studio/Zygouri_Mary>, <https://www.academia.edu/9180389/To_εργο_των_γυναικών_αποφοίτων_της_ΑΣΚΤ_1980-2004_και_η_πρόσληψή_του_από_*



ΕΙΚΟΝΑ 9. Κατασκευές απ' την εγκατάσταση της Μαίρης Ζυγούρη «Τα Παχυντικά Κελιά».

Οραματιστής και ουτοπιστής για τη Μαίρη Ζυγούρη, βέρος επαναστάτης για τον ανώνυμο δημοσιογράφο του 1894: ο Δημήτριος Ζαλούχος με την πολυδιάστατη δράση του, ως φυσικομαθηματικός, νομικός, πολιτειολόγος, πολιτικός, συγγραφέας, ποιητής, μεταφραστής, δημοσιογράφος, καθηγητής, ομιλητής, εκπαιδευτής, εφευρέτης και, πάνω απ' όλα, ενεργός πολίτης, υπερασπίστηκε τις αρχές του και μόχθησε για να υλοποιήσει τα οράματά του. Ίσως ν' αγωνίστηκε μάταια, αλλά δεν έζησε μάταια. Στην αυγή της νιότης του αγάπησε το θέατρο και το υπηρέτησε με το δικό του τρόπο και σύμφωνα με τις ιδέες του. Ο θαυμασμός του,

[το_εγχώριο_επιμελητικό_και_θεωρητικό_λόγο_The_work_of_the_women_graduates_of_ASFA_1980-2004_>](#) σ. 61-62.

ωστόσο, για το γενάρχη των ελλήνων ηθοποιών δε θα είχε γίνει γνωστός, χωρίς τις δημοσιευμένες επιστολές του στον Παλαμά: θα παρέμενε ίσως για πάντα ανώνυμος ο συντάχτης εκείνος, που τόσο νέος στοιχειοθέτησε στην εφημερίδα του, τη *Γλαύκα των Πατρών*, για τον Παντελή Σούτσα την «ετυμηγορία των αιώνων».⁷⁹

*Αν υπέρ μοίραν εισέτι δεν εξετιμήθη, μετ' ου πολλά έτη θα αποδειχθή
τίς ήτο και το όνομα αυτού θα εγκοσμήται και διαιωνίζηται εις τας επε-
ρχομένας γενεάς.*

⁷⁹ Ο προσφυής χαρακτηρισμός είναι του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α₁, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο ²2006, σ. 325.

Το θέατρο της Μπελ Επόκ

Αντώνης Γλυτζουράς

Ο Αντρέ Αντουάν και το πρόβλημα του Νατουραλισμού στην καθ' ημάς Ανατολή

Πριν ογδόντα χρόνια, το σωτήριο έτος 1938, με αφορμή τις εορταστικές εκδηλώσεις που έγιναν στο Παρίσι για τα ογδοντάχρονα του ηγέτη του θεατρικού Νατουραλισμού Αντρέ Αντουάν, ο Γιάννης Σιδέρης ισχυριζόταν πως, εμείς οι Έλληνες, «θα έπρεπε να του κάνουμε γιορτή πολύ μεγαλύτερη. Γιατί αν για το Παρίσι είχε θεότητα περασμένη για μας είχε θεότητα ζωντανή». Όπως διευκρίνιζε, στη συνέχεια, το νεοελληνικό θέατρο, από την εποχή του Κωμειδύλλιου «ως τώρα [1938] κόλλησε στο σημείο αυτό ασάλευτα. Και τού δουλεύει πενήντα χρόνια. Μέσα στη σύντομη ζωή του τόσα χρόνια δεν ακολούθησε το θέατρό μας καμμιάν άλλη αισθητική αντίληψη».¹ Και κατέληγε: «Μακάρι να μπορέσουμε κάποτε κι εμείς να γιορτάσουμε τον Αντουάν το δικό μας. Αν ο σκηνοθέτης είναι πάντοτε χρήσιμος, είναι απαραίτητος στις εποχές που παράγινε το παλλό και που μαντεύεται το καινούργιο».² Προτείνω να κρατήσουμε την παραπάνω προσμονή και, κυρίως, την ‘ασάλευτη’ στασιμότητα, αυτό το ‘κόλλημα’, στο οποίο αναφερόταν ο δημοτικιστής ιστορικός ως αφετηρία του προβληματισμού μας: έχοντας, βέβαια, ταυτόχρονα κατά νου τις παρανοήσεις του Σιδέρη τις οποίες διόρθωσε, έπειτα από τη Μεταπολίτευση, η σχετική βιβλιογραφία: ότι, δηλαδή, ούτε η Νέα Σκηνή ούτε, πολύ περισσότερο, το Κωμειδύλλιο, είχαν σχέση με τον Αντουάν.³

¹ Γιάννης Σιδέρης, «Ο Αντουάν στην Ανατολή», *Παρασκήνια* 19 (17 Σεπτ. 1938), σ. 1, 8.

² Ο. π., σ. 8.

³ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τ. 1, Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 9, Ιουλία Πιπινιά, «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των ελεύθερων θεάτρων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα», στο: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. Πρακτικά ημερίδας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν – Αστική Εταιρεία Θεάτρου και Μιμικής ‘Αιωρία’, Αθήνα 1999, σ. 83, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 328-330.

Η ιστοριογραφία μιας εποχής, ωστόσο, αποδεικνύεται συχνά η πιο μεστή νοημάτων πηγή για το θέατρο της δικής της εποχής και όχι για το θέατρο το οποίο εξιστορεί· στην περίπτωσή μας για το 1938 κι όχι το 1888. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή.



Κατά τη διάρκεια λειτουργίας του Θεάτρου Λιμπρ (1887-1896), η ενημέρωση του ελληνικού κοινού γινόταν μέσω του Τύπου· κατά κύριο λόγο προερχόταν από δεύτερο χέρι, από ξένες εφημερίδες δηλαδή και περιοδικά και, σπανιότερα, από Έλληνες ανταποκριτές στο Παρίσι ή από ξένους καλλιτέχνες που γνώριζαν από κοντά το περιβάλλον του Αντουάν. Η ειδησεογραφία μιας μερίδας του Τύπου «περί του ιδιοτρόπου οργανισμού» ακολουθούσε συχνά την ειρωνική ανεκδοτολογία που χαρακτηριζε γενικότερα την πρόσληψη της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.⁴ Όταν τα πράγματα σοβάρευαν κάπως, τότε, απέναντι στο μοντέρνο ρεπερτόριο που προωθούσε ο θίασος υψώνονταν, ως αντίπαλο και ακαταμάχητο δέος, οι κλασικοί: ο Σαίξπηρ, οι Γερμανοί και, κυρίως, οι αρχαίοι.⁵

⁴ «Πινακίδες», εφημ. *Εφημερίς*, 15 Μαρτίου 1888. Ανταπόκριση της *Εφημερίδος* συνέκρινε τις εντυπώσεις που άφησε η παράσταση του *Κράτους του ζόφου* με τον αρχαίο θρύλο: «ότε παρεστάθησαν το πρώτον εν Αθήναις αι *Ευμενίδες*, Αθτίδες τινές, εν εγκυμοσύνη διατελούσαι, υπό ακατασχέτου καταληφθείσαι τρόμου, απέβαλον εντός του θεάτρου». Κατά τη γνώμη του αρθρογράφου, η παράσταση του έργου του Τολστόι ήταν πολύ πιο κατάλληλη «του αριστογρήματος του Αισχύλου ίνα προλαμβάνη το έργον... των μαιών» («Επιστολαί εκ Παρισίων. 'Ελευθερον Θέατρον'. Όπου τα δράματα αντιπολιτεύονται τας μαιάς», 14 Φεβρουαρίου 1888). Δημοσίευμα της *Νέας Εφημερίδος* πληροφορούσε χαιρέκακα το 1893 ότι το θέατρο «όπου η γυμνή φυσιολογική σχολή κηρύττει απόλυτον την δεσποτείαν της [...] τόσον ηυδοκίμησεν, ώστε από πέρυσι έπαυσε λειτουργούν, αγνωώ δε οποίαν τύχην θα λάβη και το όμοιον του εν Βερολίνω» (Ν. Βασ. «Η φιλολογία του θεάτρου. Ό,τι συμβαίνει επί των ημερών μας», 7 Ιουλίου 1893). Για τα ειρωνικά σχόλια του Τύπου απέναντι στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Β, Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 104-105.

⁵ Έτσι, ο κριτικός του Νεολόγου της Πόλης πληροφορούσε τους αναγνώστες του ότι «η σχολή του Antoine, η αρχαιότερον της nature λεγομένη, απεδοκιμάσθη ήδη υπό της τέχνης, κατεδικάσθη υπό της κριτικής και διελύθη υπό του δημοσίου. Ημείς όλως απεκρούσαμεν και αποκρούομεν αυτήν, επόμενοι ου μόνον ταις αρχαίς της νεωτέρας και συγχρόνου τέχνης, αλλά και της αρχαίας. Ου του παρόντος όπως εκταθώμεν επί του θέματος τούτου και ανατρέξωμεν εις την αρχαίαν τέχνην καθόλου και τα της τότε υποκριτικής, όπως παραθέσωμεν όσα λέγει ο Αριστοτέλης» (Une Fourmi, «Αχροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδειών», 3 Νοεμβρίου 1895).

Ασφαλώς, για κάποιους το πρόβλημα δεν αφορούσε μόνον την τέχνη αλλά γενικότερα το «πνεύμα χειραφετήσεως και αποκεντρώσεως», το οποίο «επιπνέει πανταχού. Ήδη μετά τόσα άλλα ελεύθερα πράγματα, ελεύθερον τύπον, ελευθέρας συνελεύσεις, ελευθέρας εκλογάς, έχομεν *Θέατρον Ελεύθερον*».⁶ Στα παραπάνω, προστέθηκε ένα πρόβλημα ετεροχρονίας καθώς ο Νατουραλισμός στο θέατρο ήρθε, ως γνωστόν, αργοπορημένα, στα τέλη της δεκαετίας του 1880· αφότου, δηλαδή, είχε ξεσπάσει, στο μεταξύ, η αντιπίθεση των Συμβολιστών. Όπως το έθετε η *Εφημερίς* το 1892, «ο naturalisme ευρίσκεται εις προφανή παρακμήν, η δε σύγχρονος γαλλική ποίησις είνε πλήρης μυστικού και μεταφυσικού κάλλους»· και αναλάμβανε στη συνέχεια, να παρουσιάσει αυτές τις εντελώς νέες τάσεις «εν εποχή, καθ' ην κάτι τι θέλομεν και ημείς να κάνωμεν δια το ιδικόν μας θέατρον, το νηπιάζον και πτωχόν».⁷

Στο παραπάνω αρνητικό κλίμα προστέθηκε ένα πρωτοφανές για το θέατρό μας δεδομένο: μια μερίδα Ελλήνων θεατών είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει παραστάσεις του Τεάτρ Λιμπρ κατά την περιοδεία του στην Κωνσταντινούπολη τον Μάη του 1894. Την εποχή εκείνη, βέβαια, οι καλές μέρες του Τεάτρ Λιμπρ ανήκαν οριστικά στο παρελθόν. Αντιμέτωπος με σοβαρά οικονομικά προβλήματα, ο θίασος επισκεπτόταν την Πόλη στο πλαίσιο μιας μεγάλης πανευρωπαϊκής τουρνέ που θα ήταν και η τελευταία του. Ο ίδιος ο Αντουάν, κατάκοπος και καταβεβλημένος, ένοιωθε το τέλος του πρωτοποριακού εγχειρήματός του να πλησιάζει και, λίγες μέρες μετά τις παραστάσεις που έδωσε στην Πόλη, τον Ιούνη του 1894, παρέδωσε τη διεύθυνση στον Αντουάν Λαροσέλλ.⁸

Ακόμα και με αυτά τα δεδομένα, πάντως, επρόκειτο για την πρώτη και τελευταία φορά (τουλάχιστον ως τη δεκαετία του 1950) που ελληνικό κοινό είχε τη δυνατότητα να δει από κοντά παραστάσεις ενός πρωτοποριακού θεάτρου. Οι λόγοι για τους οποίους δεν επιλέχθηκε η Αθήνα δεν μας είναι αρκετά σαφείς.⁹ Γνωρίζουμε όμως ότι στις σχε-

⁶ «Επιστολαί εκ Παρισίων», ό.π.

⁷ «Το νέον θέατρον εν Γαλλία. Σύγχρονη δραματική τέχνη εν Γαλλία», εφημ. *Εφημερίς*, 8 Ιουνίου 1892.

⁸ Jean Chothia, *André Antoine*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, σ. 190, 195, André Antoine, *Memories of the Théâtre-Libre*, translated by Marvin A. Carlson, edited by H. D. Albright, University of Miami Press, Coral Gables, Fla. 1964, σ. 226-228. Βλ. επίσης και σύγχρονες σχετικές αναφορές του Αντουάν για την περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη σε δύο επιστολές που έστειλε την άνοιξη του 1894, James Bernard Sanders (ed.), *La correspondance d'André Antoine: le Théâtre Libre*, Le Préambule, Québec 1987, σ. 375, 284.

⁹ Από μια άποψη η επιλογή της οθωμανικής πρωτεύουσας εξηγείται ως βολικός τερματισμός ενός δρομολογίου που ξεκινούσε από το Βέλγιο, περνούσε από τη

τικές προετοιμασίες συμμετείχαν οι δαιμόνιοι Κωνσταντινουπολίτες θεατρικοί επιχειρηματίες αδελφοί Ψυχούλη, θεατρώνες, μεταξύ άλλων, του θεάτρου Μνηματακίων που φιλοξένησε το Τεάτρ Λιμπρ.¹⁰ Η περιοδεία δεν πήγε καλά και επιβεβαίωσε, κατά κάποιο τρόπο, τα συντηρητικά αντανακλαστικά των Ρωμιών της Πόλης.¹¹ Σημαντικό ρόλο θα πρέπει πάντως να έπαιξε και το γεγονός ότι δεν επρόκειτο πλέον για ένα αναγνωστικό κοινό που ενημερωνόταν για τις εξωτικές περιπέτειες της παρισινής αβάντ-γκαρντ.¹² Ο ‘εχθρός’, τώρα, ήταν εντός των

Γερμανία και τη Ρωσία και, μέσω Βουκουρεστίου, κατέληγε στην Πόλη. Ο Σιδέρης θεωρούσε σωστά ότι «η Πόλη φυσικά ήταν καλύτερη πιάτσα, πιο κοσμοπολιτική, άρα πιο καλή για ξένο θίασο» («Ο Αντουάν στην Ανατολή», ό.π., σ. 8.). Έως το 1894 την ελληνική πρωτεύουσα την είχαν επισκεφτεί, πέρα από τη Ριστόρι το 1865, ο Κοκλέν (1887), ο Ρότσι (1889) και η Μπερνάρ (1893). Η Αθήνα εντάχθηκε συστηματικά στα δρομολόγια των τουρνέ των ξένων αστέρων μετά τον πόλεμο του 1897, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «“Την περιπλανωμένη ταύτην ιέρειαν της Τέχνης ...”. Μοντέρνα δραματολογία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», στο: Κωνσταντίνος Γεωργακάκης (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2004, σ. 207.

¹⁰ Πληροφορίες για τα αδέρφια Ψυχούλη και το θέατρο Μνηματακίων, βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, Νέος κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994, σ. 378-379 και Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, τ. Β₁, σ. 208, τ. Β₂, ό.π., σ. 951.

¹¹ Ο Σιδέρης υποστήριζε ότι η ελληνική κοινότητα της Πόλης ήταν «μετρημένη και συντηρητική» («Ο Αντουάν στην Ανατολή», ό.π., σ. 8). Σε μεταγενέστερο άρθρο του, ο ιστορικός κάνει μια μικρή αναφορά στα σχόλια του ελληνικού Τύπου της Πόλης για την περιοδεία του Αντουάν: καθόλου κατώτερος από της Αθήνας αλλά «το ιδανικό του [κωνσταντινουπολίτικου Τύπου] ήταν ο Βερναρδάκης, οι ίαμβοί του και η Μεγάλη Ιδέα που εκφράζανε», βλ. «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 60 (1956), σ. 1540. Βλ. επίσης και Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, τ. Β₁, ό.π., σ. 105. Το ζήτημα είναι πολύ πιο περίπλοκο και δεν μπορεί να συζητηθεί εδώ: «Η ελληνική θεατρική κίνηση της Πόλης παρουσιάζει κάποιες ιδιομορφίες που δεν συναντώνται σε άλλα αστικά κέντρα, μέσα και έξω από τα σύνορα του ελληνικού Βασιλείου. Μητρόπολη με ελληνικό πληθυσμό πολλαπλάσιο εκείνου της Αθήνας, η πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας διατηρούσε έναν μεγάλο αριθμό συνοικιών και προαστίων με αυτόνομη πνευματική ζωή» (τ. Β₂, ό.π., σ. 459, 498).

¹² Σύμφωνα με την επίσημη ανακοίνωση της περιοδείας του Τεάτρ Λιμπρ, την οποία υπέγραψαν οι αδελφοί Ψυχούλη, οι Κωνσταντινουπολίτες θα έβλεπαν και τον Ζακ Νταμούρ του Ζολά που, τελικά, δεν παίχτηκε. Είναι χαρακτηριστικό ότι, για να προλάβουν κάπως τις επιθέσεις, οι θεατρώνες κατέληγαν: «Προληπτικός τις πιθανόν να νομίσω ότι το ‘Ελεύθερον θέατρον’ σημαίνει θέατρον ελευθερίων ηθών, αλλ’ απατάται. ‘Ελεύθερον θέατρον’ σημαίνει ελεύθερον πάσης συμβάσεως». Έτσι, η αναγγελία της περιοδείας υπογράμμιζε την αμιγώς καλλιτεχνική αξία του: «πρώτην φοράν εν Τουρκία θα δυνηθή τις να θαυμάση και χειροκροτήση αληθή παρισιανόν θίασον. Δεν πρόκειται πλέον περί απαγγελίας ενός και μόνου εξόχου

πυλών: το Τεάτρ Λιμπρ, όπως έγραφε ο ανταποκριτής της *Εστίας* στην Πόλη, «παρεπιδημεί ενταύθα επικίνδυνος όπως η χολέρα, καταστρεπτικός όπως εκείνη. Κατ' αρχάς η λέξις 'ελεύθερον θέατρον' εσχολιάσθη από τους σεμνούς οικογενειάρχας μας όχι πολύ ευνοϊκώς».¹³ η επόμενη ανταπόκριση της ίδιας εφημερίδας κατέληγε: «Ἐφυγε και ο κ. Αντοάν με το ελεύθερον θέατρόν του και παρ' ολίγον να χρεωκοπήση. Αυτό τιμά εξόχως την πόλιν μας και αποδεικνύει ότι δεν χρεωκοπούν μόνον οι Ελληνικοί θίασοι ενταύθα».¹⁴ Όλα αυτά συνέβαιναν τη στιγμή που ο θίασος έδωσε και κάποιες σχετικά 'ακίνδυνες' επιτυχίες:

- τη *Χιονάτη (Blanchette)* του Εζέν Μπριέ (Eugène Brieux) (2 Μαΐου),
- τη *Θεία Λεοντίνη (La Tante Léontine)* των Μωρίς Μπονιφάς (Maurice Boniface) και Εντουάρ Μποντέν (Edouard Bodin) (4 και 8 Μαΐου) και
- ως 'lever de rideau', το *Μπουμπουρός (Boubouroche)* του Ζωρζ Κουρτελίν (Georges Courteline) (6 και 8 Μαΐου) και
- *Τα πιτσουνάκια (Deux Tourtereaux)* των Πωλ Ζινιστύ (Paul Ginisty) και Ζυλ Γκεραίν (Jules Guérin) (4 Μαΐου).

Δίπλα στα παραπάνω, παραστάθηκε και ένα πιο ανατρεπτικό ρεπερτόριο:

- οι *Βρικόλακες* (6 Μαΐου) του Χένρικ Ίψεν [Henrik Ibsen],
- το *Μία πτώχευσις* (7 Μαΐου) του Μπγιέρνστιjerne Μπγιέρνσον (Bjørnstjerne Bjørnson),
- και δύο έργα του Ζωρζ Ανσέ (Georges Ancey): ο *Αφελής (La Dupe)* (3 Μαΐου) και
- *Η Σχολή των χηρευόντων (L'Ecole des veufs)* (5 Μαΐου).

Δυστυχώς, όλες οι αναφορές που σώζονται για τις παραστάσεις προέρχονται από τον *Νεολόγο* Κωνσταντινουπόλεως και το εβδομαδιαίο

καλλιτέχνου αλλά περί παραστάσεων πλήρους θιάσου, ούτινος πάντα τα πρόσωπα υποδύονται έξοχοι καλλιτέχνες των Παρισίων». («Ακροάματα και Θεάματα. Θέατρον Μνηματακίων», εφημ. *Νεολόγος*, 20 Απριλίου 1894).

¹³ Βυζαντίς, «Βυζαντινά χρονικά», εφημ. *Εστία*, 12 Μαΐου 1894. «Ο θίασος ανεβίβασεν έργα γραμμένα όχι δια την πόλιν μας. Από χιλίους ήκουσα, ότι 'ε ... αυτά τα πράγματα δεν είνε για μας, πολύ ελεύθερα, πολύ ελεύθερα... δεν είνε για οικογένεια'» (ό.π.). Δυο μέρες αργότερα, πάντως, άλλη στήλη της ίδιας εφημερίδας ομολογούσε, με κάποια πίκρα ότι, σε αντίθεση με τους Αθηναίους, οι Κωνσταντινουπολίτες έχουν «πολλάς καλλιτεχνικάς απολαύσεις ων στερούμεθα ημείς», όπως «τον θίασον του παρισινού Ελευθέρου Θεάτρου» («Ο κόσμος», 14 Μαΐου 1894).

¹⁴ Βυζαντίς, «Βυζαντινά χρονικά», εφημ. *Εστία*, 26 Μαΐου 1894.

παράρτημα της εφημερίδας. Έχοντας κατά νου αυτό το σοβαρό μειονέκτημα, αν εστιάσει κανείς στις θεατρικές κριτικές, εύκολα θα εξακριβώσει ότι η ρίζα του προβλήματος βρισκόταν στις νατουραλιστικές αιχμές του σκηνοθέτη: «ο Antoine δεν στερείται ευφυΐας, ούτε υποκριτικής τέχνης, ως επίσης δεν στερούνται τοιαύτης και οι συν αυτό εργαζόμενοι υποκριταί τε και υποκρίτριαι. Αλλ' αι αρχαί αυτού τοις άλλαις επομένοις αρχαίς, ταις ορθαίς και υπό των αιώνων κυρουμέναις, δεν δύνανται να ευαρεστήσωσιν».¹⁵ Κι αυτό γιατί, κατά τη γνώμη της εφημερίδας, οι ξένοι κριτικοί είχαν αποδείξει ότι «η εντελής απομίμησις της φύσεως και του πραγματικού βίου» είναι «αντικειμένη εις την καλλιτεχνίαν».¹⁶ Ο Οδυσσεύς Ανδρεάδης, ο κριτικός της *Εβδομαδιαίας Επιθεωρήσεως Νεολόγου* ήταν εξ' αρχής αδυσώπητος απέναντι στον Νατουραλισμό:

Το ασύστατον δόγμα του κ. Antoine, ότι το θέατρον πρέπει να ή αντιγραφή της πραγματικότητος εν τε τη υποκρίσει και τω δράματι, δικαίως κατεδίκασεν η του κατ' εξοχήν φιλοκάλου λαού κριτική, η μη υπό στιγμιαίων εντυπώσεων παρασυρομένη, αλλ' αποφαινομένη επί τη βάσει ωρισμένων αρχών, υπό των επιφανών μυστών της τέχνης του καλού καθιερωθεισών, προερχομένων δε εκ του ιερού ναού της αρχαιότητος. Η κριτική κατεδίκασε το έργον του αυτοκληθέντος αναμορφωτού του θεάτρου, ταύτη δε ηκολούθησε το κοινόν της γαλλικής πρωτευούσης, όπερ την αποστροφήν αυτού κατά του Ελευθέρου Θεάτρου φανερώς εξεδήλωσε δια της αγανακτήσεως αυτού [...] Και ταύτα μεν περί της υποκρίσεως, τα περί των έργων δε των αναβιβασθέντων επί της σκηνής ουχί ευνοϊκώτερα εγένοντο. Επιδιδώκων την εφαρμογήν των υπ' αυτού εκβρασθεισών αρχών διεκήρυξεν ότι αποδέχεται έργα νέων συγγραφέων επί τη βάσει των αρχών αυτού συντεταγμένων, έργα άπερ πάντα τα άλλα θέατρα απέρριπτον. Και ιδού ο σκοπός του θεάτρου άρδην ανατρέπεται και μεταβάλλεται τούτο εις αποφώλιον τέρας, δώμα, εν ω άνευ συμπεράσματος, άνευ σκοπού επί τη αρνήσει παντός κανόνος της τέχνης, εκτυλίσσονται πράξεις του καθημερινού παρισινού βίου, περιβεβλημένα τον τύπον της ανηθικότητος. Ο ναός μεταβάλλεται εις καπηλείον. Τούτο το κατόρθωμα της σχολής του Antoine, του εις ελευθέραν Κέρκυραν την σκηνήν καταστήσαντος. Υπό την τοιαύτην έποψιν ομολογούμεν ότι είνε αναμορφωτής, ανεμόρφωσε πράγματι το θέατρον ίνα καταρρίψη αυτό. Αλλ' η κοινή συνείδησις εξεγέρθη, επέβαλε το ναυάγιον των αρχών του Antoine ου μόνον εν Παρισίοις αλλά και εν Βερολίνω, Κοπεγχάγη και αλλαχού, όπου ετόλμησαν να προβάλωσι το πρόσωπον αυτών.¹⁷

¹⁵ Οδ. Ανδρεάδης, «Δραματική επιθεώρησις. Το Ελεύθερον Θέατρον εν Κωνσταντινουπόλει», *Εβδομαδιαία Επιθεώρησις Νεολόγου*, 28 (1894), σ. 560.

¹⁶ «Αχροάματα και Θεάματα. Ελεύθερον Θέατρον», εφημ. *Νεολόγος*, 4 Μαΐου 1894.

¹⁷ Ανδρεάδης, «Δραματική επιθεώρησις», ό.π., σ. 559.

Τα πιο δηλητηριώδη βέλη εκτοξεύθηκαν, φυσικά, στους *Βρικόλακες*: «Κατά τι τώρα δύναται να ωφεληθή η κοινωνία, ή η καλλιτεχνία ή η δραματοουργία εξ ενός τοιούτου εξαμβλωματικού και συμμίκτου τερατοουργήματος; Κατ' ουδέν βεβαίως. Είναι ως εάν ανελάμβανέ τις να κάμη έκθεσιν ρακών, κουρελλίων και διαφόρων άλλων ρυπαροτήτων και προσεκάλει το κοινόν να μεταβή να ιδη τα εκθέματα εξοδεύον χρήματα δια να αηδιάση!».¹⁸

Σε τέτοιου είδους περιπτώσεις, η κατεπείγουσα προσφυγή στους αρχαίους πατέρες ήταν μάλλον επιβεβλημένη: «Έθνος τα πρότυπα του θεάτρου έχον, έθνος τους πατέρας της δραματικής ποιήσεως, τους Αισχύλους, Σοφοκλείς και Ευριπίδας αναπέμψαν, στρέφει τα νώτα προς την ηθοφθόρον τέχνην».¹⁹ Επρόκειτο, σίγουρα, για την αναζήτηση ενός ασφαλούς καταφύγιου, όχι όμως τόσο των αρχαίων όσο των καθιερωμένων αξιών.²⁰ Ο Αντουάν δεν είχε απορρίψει μόνο τις κλασικές αξίες ενός Σοφοκλή ή ενός Σίλερ αλλά και κείνες που «διεκήρυξε η υπέροχος νυν δραματική διάνοια του Δουμά-υιού».²¹ Στην πραγματικότητα, το ρεπερ-

¹⁸ «Αχροάματα και Θεάματα. Θέατρον Μνηματακίων», εφημ. *Νεολόγος*, 7 Μαΐου 1894. Όπως φαίνεται, η παράσταση συνέβαλε καταλυτικά στην ελληνική πρεμιέρα του έργου το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς. Δημοσίευμα του *Αστεως* (17 Σεπτεμβρίου 1894) πληροφορούσε ευχαρίστως τους Αθηναίους ότι «το περίφημον» Τεάτρο Λιμπρ «εις κατάλογον μακράς χειμερινής περιοδείας ανά την Ευρώπην έχει περιλάβει και την Ελλάδα. Μεταξύ άλλων έργων, νεωτέρων ιδίως συγγραφέων, το Ελεύθερον Θέατρον θα παίξη τους *Βρικόλακας* του Ίφεν». Το Τεάτρο Λιμπρ δεν επισκέφτηκε τελικά την Αθήνα αλλά οι κάτοικοι της ελληνικής πρωτεύουσας είδαν έπειτα από λίγες βδομάδες το περιβόητο δράμα του Νορβηγού. Ο άμεσος συσχετισμός του τελευταίου με το θέατρο του Αντουάν ήταν πάντως αυτονόητος το 1894. Αμέσως μετά την παράσταση των *Βρικόλακων*, ανυπόγραφο δημοσίευμα του *Αστεως* ανακοίνωνε τη πρόθεση του Ευτύχιου Βονασέρα να δώσει και *Το σπίτι της κούκλας* συμπληρώνοντας: «Εις το Παρίσι τα θέατρα απορρίπτουν τα δράματα του Ίφεν ως ανατρεπτικά της κοινωνίας. Παίζονται εις το Ελεύθερον Θέατρον και πηγαίνουν καμμία πεντακοσαριά άνθρωποι, όχι με εισιτήρια, αλλά με προσκλήσεις» («Από παντού», 3 Νοεμβρίου 1894). Για τη συσχέτιση της ελληνικής περιοδείας του Αντουάν με την ελληνική πρεμιέρα των *Βρικόλακων*, βλ. επίσης, Γιάννης Σιδέρης, «Ο Ίφεν στην Ελλάδα, *Νέα Εστία*, 705 (15 Νοεμβρίου 1956), σ. 1540, Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίφεν στην ελληνική σκηνή*, Αμολγός, Αθήνα 2016, σ. 22.

¹⁹ Ανδρεάδης, «Δραματική επιθεώρησις», ό.π.

²⁰ Στην καταδίκη των *Βρικόλακων*, ο κριτικός του *Νεολόγου* υποδείκνυε, μάλιστα, στον Ίφεν να λάβει υπόψη του τη συμβουλή του Μπουαλώ για να βελτιωθεί: «Tous les genres sont bons sauf le genre ennuyeux». Αν και η φράση αποδίδεται στον Βολταίρο, η παραπομπή του Νορβηγού στους 'ορθούς' κανόνες είναι χαρακτηριστική της ιδιόμορφης εγχώριας επιβίωσης των νεοκλασικών ιδανικών ακόμα και στον όψιμο 19ο αιώνα («Αχροάματα και Θεάματα. Θέατρον Μνηματακίων», ό.π.).

²¹ Ανδρεάδης, «Δραματική επιθεώρησις», ό.π.

τόριο του Τεάτρ Λιμπρ κρινόταν με γνώμονα το Καλοφτιαγμένο Έργο, το κανονιστικό όχημα της διάδοσης των αστικών ηθών στην Ευρώπη του 19ου αιώνα. Ο Αφελής «στερείται δράσεως» – άρα είναι «έργον άνευ αξίας».²² Αντίθετα, Η θεία Λεοντίνη «και δράσεως δεν στερείται και οι χαρακτήρες κατά τον πραγματικόν βίον επιτυχώς διατυπούνται».²³ και, διόλου τυχαία, παραστάθηκε δύο φορές, όπως και η «χαριεστάτη» και «νεωτερίζουσα» κωμωδία Μπουμπουρός, στην παράσταση της οποίας «το κοινόν κατηχαριστημένον εξερρηγνύετο τώρα μεν εις γέλωτας τώρα δε εις χειροκροτήματα».²⁴

Όπως φαίνεται, ένα ορισμένο είδος ρεαλιστικής απεικόνισης ήταν επιθυμητό: εκείνο στο οποίο η άμεση παρατήρηση της κοινωνικής πραγματικότητας ποδηγετούνταν από τους προκατασκευασμένους συμβατικούς κώδικες της αστικής ηθογραφίας.²⁵ μια μορφή συμβατικού ρεαλισμού που επιβεβαίωνε την κανονικότητα και όχι την εξαίρεση, το κοινωνικό στερεότυπο κι όχι την εξατομικευμένη περίπτωση.²⁶ Ακόμα και στη θετική, κατά τ' άλλα, κρίση για τη Θεία Λεοντίνη ο Ανδρεάδης διαφωνούσε με τη θέση που προωθούσε το έργο: «Αγωνίζεται ν' αποδείξει ότι προ των χρημάτων και αυτή η οικογενειακή τιμή επί τέλους, μεθ' όλας τας αντιστάσεις του γηραιού πατρός αυτής, θυσιάζεται». Κατά τη γνώμη του κριτικού, όμως, «τίμιος χαρακτήρ ουδέποτε, άνευ μάλιστα ανάγκης, πράττει τοιούτον τι. Παραβληθήτω ο Brissot παρά τη

²² «Αχροάματα και Θεάματα. Ελεύθερον Θέατρον», ό.π.

²³ «Αχροάματα και Θεάματα. Ελεύθερον Θέατρον», εφημ. Νεολόγος, 5 Μαΐου 1894.

²⁴ «Αχροάματα και Θεάματα. Θέατρον Μνηματακίων», εφημ. Νεολόγος, 7 Μαΐου 1894.

²⁵ Για τον όρο σε σχέση με τον Ρεαλισμό, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Ένα ερευνητικό πρόγραμμα γύρω από την πρώτη πρόσληψη του Ρεαλισμού στο νεοελληνικό θέατρο: Επιτεύγματα, ερωτήματα και επιδιώξεις», στο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Μαρία Μαυρογένη (επιμ.), Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο. Πρακτικά ημερίδας, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας – Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο 2016, σ. 14-23.

²⁶ Είναι χαρακτηριστική η καταδίκη του έργου του Μπιγιέρσον: «Όλα σχεδόν τα πρόσωπα είναι χαρακτήρες τιμίου, λογικού, ευγενούς, ιπποτικού· και όμως όλα παραλογίζονται. Όλα περιορίζονται εντός του κύκλου των καθηκόντων αυτών και όμως εκ του κύκλου τούτου επέρχεται η καταστροφή. Η δικαία υπερηφάνεια του πατρός, η άκρα εμπιστοσύνη της συζύγου, η τρυφερότης της μιας κόρης, το αμείλικτον της άλλης, η αμεροληψία του πληρεξουσίου των τραπεζών, η τυφλή αφοσίωσις των ευεργετηθέντων συνεταιρών, η παραδειγματική αυταπάρνησις του υπαλλήλου, όλα αυτά τα ευγενή αισθήματα επιφέρουν αντί της σωτηρίας τον όλεθρον. Διατί; Διότι ούτω θέλει η νεωτέρα σκανδυναβική φιλολογία» («Αχροάματα και Θεάματα. Θέατρον Μνηματακίων», εφημ. Νεολόγος, 9 Μαΐου 1894).

*Denise του Δουμά».*²⁷ Όπως το έθετε ένα χρόνο αργότερα κριτική του Νεολόγου για την παράσταση του Μπάρμπα Λινάρδου από τον θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου, η επιστημονική παρατήρηση του περιβάλλοντος υποβίβαζε τη σκηνή «εις απλούν αντιγραφέα της φύσεως, επί βλάβη του καλού, όπερ δέον να κυριαρχή εν τω θεάτρω πανταχού και πάντοτε».²⁸ Για την παραπάνω στάση, πάντως, δεν ήταν υπεύθυνο αποκλειστικά και μόνον το ελληνικό κοινό.

Το θέμα αυτού του μικρού δοκιμίου αποτελεί μια μικροσκοπική ψηφίδα ενός ευρύτερου και εξαιρετικά σύνθετου ζητήματος της ιστοριογραφίας του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού. Η καρδιά του προβλήματος έγκειται στο ότι η σχετική βιβλιογραφία έχει συνήθως την τάση να ανακυκλώνει τη μοντερνιστική αίσθηση αποσύνδεσης του καλλιτέχνη από τη μαζική κοινωνία του 20ού αιώνα· να δημιουργεί στεγανοποιημένα θερμοκήπια μέσα στα οποία, υποτίθεται, ότι καλλιεργούσαν τους πειραματισμούς τους οι αρχιερείς της πρωτοπορίας.²⁹ Οι επισκέψεις του Αντουάν στην καθ' ημάς Ανατολή προσφέρουν στον ερευνητή της ιστορίας του θεάτρου μια καλή ευκαιρία να εξετάσει τα παραπάνω στεγανά ως ιστορικές 'γκρίζες ζώνες' προς διερεύνηση. Ο Αντουάν ήταν σίγουρα ρηξικέλευθος καλλιτέχνης, δεν ήταν όμως νατουραλιστικός ιδεότυπος· αφενός εξαιτίας της ποικιλίας των πειραματισμών του και αφετέρου επειδή ήταν ένα ιστορικό πρόσωπο που, για να επιβιώσει ως καλλιτέχνης, έπρεπε να βάλει νερό στο κρασί του· ενίοτε, μάλιστα, πολύ νερό.³⁰ Αυτής της

²⁷ Ανδρεάδης, «Δραματική επιθεώρησης», ό.π., σ. 560. Σε μια από τις πρώτες εκτενείς ανταποκρίσεις για το Τεάτρ Λιμπρ ο ανώνυμος συντάκτης αναρωτιόταν αν θα έπρεπε να ήταν ακριβής ή υπερβολική η απεικόνιση των εξαθλιωμένων χωρικών στην παράσταση του Κράτους του ζόφου. Επρόκειτο όμως για ρητορικό ερώτημα καθώς η απάντηση ήταν προαποφασισμένη, στηριγμένη στην αλάνθαστη αρχαία σοφία: «Το αληθές είνε ότι ο άνθρωπος είνε κράμα αρετής και κακίας», και εκείνος που το παραγνωρίζει «δεν περιγράφει τον πραγματικόν άνθρωπον, αλλά δημιουργεί πλάσματα ίδια, ως τας ανυπάρχτους εκείνας χιμαίρας, ας η ελληνική μυθολογία προοίκιζε με σώμα αιγός, κεφαλήν λέοντος και ουράν δράκοντος. Η αλήθεια κείται εν τω μέσω πάντοτε» («Επιστολαί εκ Παρισίων. 'Ελεύθερον Θέατρον'», εφημ. *Εφημερίς*, 14 Φεβρουαρίου 1888).

²⁸ Une Fourmi, «Αχροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδείον», εφημ. *Νεολόγος*, 3 Νοεμβρίου 1895.

²⁹ Βλ. ενδεικτικά Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press, New Jersey 1994, σ. 10-22.

³⁰ Αν και το Τεάτρ Λιμπρ καθιερώθηκε αναμφίβολα με τις παραστάσεις του ως νατουραλιστικό θέατρο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο εκλεκτικισμός του ρεπερτορίου ανήκε στις βασικές επιδιώξεις του Αντουάν, βλ. John Henderson, *The First Avant-Garde (1887-1894)*; *Sources of the Modern French Theater*, George G. Harrap & Co

ποιότητας το πολύ νερωμένο γαλλικό κρασί είδαν κάποιοι Ρωμιοί της Πόλης και της Σμύρνης τον Μάρτη του 1897, όταν ο Αντουάν επέστρεψε στις νοτιοανατολικές εσχαιές της Ευρώπης όχι όμως ως διευθυντής πρωτοποριακού θιάσου αλλά ως ηθοποιός που είχε συμπράξει σ' έναν θίασο 'αστέρων'.³¹ και, με εξαίρεση ίσως την *Παριζιάνα* του Ανρύ Μπεκ, παρουσίασε στο θέατρο Ωδείου έργα βουλευβάρτου «πολύν τον πάταγον ποιήσαντα εν Παρισίοις», έργα του Ντονναί, του Σαρντού, του Ωζιέ κ.ά.³² Οι κριτικές του *Νεολόγου* εξυμνούσαν τώρα το δραματολόγιο του θιάσου —με μοναδική παραφωνία την «κακοήθη» *Παριζιάνα*— αλλά και «την λεπτήν τέχνην του Αντουάν». ³³ Ακόμα και σε έργα όπως

Ltd., London 1971, σ. 44-48, Chothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 10-11. Δεν πρέπει να ξεχνάμε επίσης ότι ο Αντουάν είχε σε καθημερινή βάση ενώπιόν του ένα καυτό ζήτημα: τη βιωσιμότητα του θεάτρου του. Από την άλλη πλευρά, αν και δεν έλειψαν κατηγορίες που τον ήθελαν να επιδιώκει κέρδη (κατηγορίες που ενισχύθηκαν από τις περιοδείες στο εξωτερικό), θα ήταν λάθος να θεωρήσει κανείς ότι οι καλλιτεχνικοί στόχοι του Τεάτρ Λιμπρ θυσιάστηκαν στη λογική του κέρδους. Αυτό που συνέβαινε ήταν ότι προσπαθούσε συνεχώς να διατηρεί την ισορροπία ανάμεσα στο ταμείο και τις καλλιτεχνικές αρχές. Για το θέμα, βλ. Sally Charnow, «Commercial Culture and Modernist Theatre in Fin-De-Siècle Paris: André Antoine and the Théâtre Libre», *Radical History Review* 77 (2000), σ. 60-90.

³¹ Πρόκειται για τον θίασο της Marcelle Josset, στον οποίο συμμετείχε επίσης και ο γιος του Κοκλέν, που θα ξεκινούσε την περιοδεία του από το Βέλγιο και στη συνέχεια θα έδινε παραστάσεις στο Βερολίνο, την Αγ. Πετρούπολη, τη Μόσχα, το Κίεβο, την Οδησό, το Ιάσιο, το Βουκουρέστι, την Πόλη, τη Σμύρνη, την Αθήνα και την Αίγυπτο. Από εκεί θα επέστρεφε στο Παρίσι μέσω Τεργέστης («Αχροάματα και θεάματα. Περιοδεία Josset», εφημ. *Νεολόγος* 7 Ιανουαρίου 1897). Είναι η περίοδος κατά την οποία ο Αντουάν εργάζεται ως ηθοποιός σε διάφορους θιάσους. Καλύπτει το διάστημα 1895-1897, από την αποχώρησή του από το Τεάτρ Λιμπρ έως την ίδρυση του Τεάτρ Αντουάν (βλ. Chothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 195). Βλ. επίσης και James B. Sanders, *André Antoine, directeur à l'Odéon: dernière étape d'une odyssée*, Paris, Minard 1978, σ. 68.

³² «Αχροάματα και θεάματα. Θίασος Josset», εφημ. *Νεολόγος*, 26 Φεβρουαρίου 1897. Συγκεκριμένα, ο θίασος παρουσίασε: Maurice Donnay, *Amants* (3 Μαρτίου), Henry Becque, *La Parisienne* και Henry Meilhac, *L'Été de la St. Martin* (4 Μαρτίου), Victorien Sardou, *Marcelle* (5 Μαρτίου), Marcel Prévost, *Les Demi-Vierges*, (6 και 10 Μαρτίου), Jules Lemaitre, *L'Age difficile* (7 Μαρτίου), Ludovic Halévy – Henry Meilhac, *Froufrou* (8 Μαρτίου), Jules Sandeau – Émile Augier, *Le Gendre de Mr. Poirier* (9 Μαρτίου απογευματινή), Theodore Barrière – Henry Murger, *La Vie de Bohème* (9 Μαρτίου βραδυνή).

³³ «Αχροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδείου», εφημ. *Νεολόγος*, 8 Μαρτίου 1897. Το έργο του Μπεκ «δεν στερείται αρετών» αλλά «αρετής», όπως το έθετε ο ανώνυμος κριτικός: «Δεν τέρπει αυτή, δεν συγκρατεί το ακροατήριο, δεν θερμαίνει αυτό όπως εν τη θερμότητι αυτού χειροκροτήση το τε έργον και τους υποκριτάς. Η υπόθεσις αυτής, αν δύναται να λογισθή ότι έχει υπόθεσις, περιστρέφεται περι εν σημείον, άνευ τινός πλοκής». Το θέμα του έργου, η «κακοήθεια» της Κλοτίλντ, «ανάξιον εστί

η Φρου-Φρου «ήτο πάντοτε ο διαπρεπής κωμωδός, καίτοι ενιαχού δεν λησμονεί του τσσαύτα παρεσχόντος αυτώ πράγματα Ελευθέρου θεάτρου». ³⁴ Το κοινό της Πόλης, αυτή τη φορά, αντάμειψε γενναιόδωρα τον θίασο που, στη συνέχεια, τροποποίησε το πρόγραμμά του καθώς ξεσπούσε ο πόλεμος του 1897: έδωσε βιαστικά μια παράσταση στη Σμύρνη, αναχώρησε την επομένη για την Αλεξάνδρεια και ακύρωσε τις προγραμματισμένες παραστάσεις του στην Αθήνα. ³⁵ Φεύγοντας, όμως, είχε συμβάλει στο να εμπεδωθεί όχι η καθιέρωση του Νατουραλισμού αλλά της αστικής ηθογραφίας.

Η δεύτερη περιοδεία του Αντουάν αποτύπωνε επίσης μια τάση καταξίωσής του, ένα είδος θεσμοθέτησης της πρωτοπορίας στη συνείδηση της ελληνικής αστικής διανόησης. Η τάση αυτή είχε ξεκινήσει από νωρίς και συνέβαλε στο να αμβλυθούν σταδιακά οι επιθέσεις στο θεατρίδιο του Αντουάν. Ήδη, κατά τη λειτουργία του Τεάτρ Λιμπρ, ο Ζωρζ Μπουρντόν προωθούσε στον ελληνικό Τύπο την άποψη ότι «είχε καταστή ένδοξον» για τη νέα γενιά: «Ό,τι νέον και καλλιτεχνικόν κατείχον οι Παρίσιοι εκεί μέσα συνηγήθη». ³⁶ Έτσι, όσοι επιθυμούσαν τον εκσυγχρονισμό του

ενδιαφέροντος» και «το ημέτερον ακροατήριον [...] ήτο επίσης ψυχρόν» («Ακροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδείου», εφημ. *Νεολόγος*, 5 Μαρτίου 1897).

³⁴ «Ακροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδείου», εφημ. *Νεολόγος*, 10 Μαρτίου 1897.

³⁵ Σύμφωνα με το *Νεολόγο*, στην αποχαιρετιστήρια παράστασή του ο θίασος έκανε εισπράξεις 800 λιρών. Γενικότερα, ο εργολάβος κ. Glaser «ουδόλως δύναται να είνε δυσπαρασχημένος. Σημειώτεον δε και τότε, ότι η Κωνσταντινούπολις εξήντησε το ωρισμένον δραματολόγιον του περιουδούντος θιάσου». Ο θίασος έδωσε όσες παραστάσεις και στην Αγία Πετρούπολη, σε άλλες πόλεις έδωσε λιγότερες και μόνον στη Μόσχα έδωσε παραπάνω. Ο θίασος επρόκειτο να αναχωρήσει στις 8 Μαρτίου αλλά, καθώς ακυρώθηκαν οι παραστάσεις στην Αθήνα, αναχώρησε στις 11 Μαρτίου για τη Σμύρνη και στις 12 Μαρτίου έδωσε στο θέατρο Σπόρτιγκ Κλουμπ την κωμωδία του Μωρίς Ντονναί *Ερασταί*. Βλ. «Ακροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδείου», εφημ. *Νεολόγος*, 8 και 11 Μαρτίου 1897, «Εγχώρια. Ο θίασος Ζοσέ», εφημ. *Νέα Σμύρνη* (Σμύρνης), 13 Μαρτίου 1897. Σύμφωνα με το πρόγραμμα που είχε ανακοινωθεί, ο θίασος αναμενόταν στην Αθήνα στις 16 Μαρτίου, βλ. σχετικά, «Αθήναι (17 Ιανουαρίου 1897)», εφημ. *Ακρόπολις*, 18 Ιανουαρίου 1897. Στις 10 Μαρτίου όμως ανακοινώθηκε ότι, «ένεκα της πολιτικής καταστάσεως» ο θίασος δεν θα μετέβαινε στην Αθήνα αλλά θα αναχωρούσε στις 13 Μαρτίου για την Αίγυπτο, βλ. «Εγχώρια. Θεατρικά», εφημ. *Νέα Σμύρνη* (Σμύρνης), 10 Μαρτίου 1897.

³⁶ Georges Bourdon, «Επιστολαί εκ Παρισίων. Ιστορία του 'Ελευθέρου Θεάτρου'. Αντοέν. Νέος τύπος», εφημ. *Εφημερίς*, 5 Μαρτίου 1892. Ο Ζωρζ Μπουρντόν ήταν διευθυντής του Κύκλου των Εσκολιέ που, μεταξύ άλλων, είχε σταθεί πρότυπο για την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ, βλ. Henderson, *The First Avant-Garde*, ό.π., σ. 137, 145, 152. Βλ. και Antoine, *Memories of the Théâtre-Libre*, ό.π., σ. 212. Η μορφή του Μπουρντόν είναι όμως σημαντική για τις ελληνογαλλικές θεατρικές σχέσεις της εποχής και δεν μπορεί να συζητηθεί εδώ. Αρκεί να αναφέρει κανείς ότι, την ίδια

θεάτρου μας θα έπρεπε, βεβαίως, να στρέφουν το βλέμμα τους στο Παρίσι, «το τροφοδοτούν όλον τον κόσμο» αλλά να συντονίσουν πλέον τον βηματισμό τους μ' εκείνες τις «ευγενείς και υψηλόφρονες» διάνοιες που «αναζητούν νέους δρόμους» και όχι με την ξεπερασμένη δραματολογία του Ωζιέ και του Δουμά-γιού.³⁷ Τότε, θα ανακάλυπταν στο πρόσωπο του Σκριμπ τον «μέγα οργανωτή της καταπτώσεως του θεάτρου»· θα διαπίστωναν ότι ο Σαρσαί, ο διάσημος θεατρικός κριτικός του παρισινού Χρόνου, ήταν ανίδεος και ότι τα «έργα του Ονέ είνε πλέον αδύνατα εις το θέατρον».³⁸ Η τάση αυτή ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο μετά τη διάλυση του Ελεύθερου Θεάτρου και τη δραστηριότητα που ανέπτυξε ο Αντουάν ως σκηνοθέτης στο Τεάτρ Αντουάν και το Οντεόν.³⁹ Στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα το όνομα του τέως αντάρτη της Μονμάρτης ήταν συνδεδεμένο με έννοιες όπως επιμέλεια, πειθαρχία και αρμονικό σύνολο —ως προς τον τρόπο δουλειάς— αναμόρφωση, καινοτομία και πρόοδος ως προς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.⁴⁰ Όχι, πάντως, με τον βρωμιάρη και ηθοφθόρο Νατουραλισμό· πόσω μάλλον που ο διάσημος

χρονιά με την ανταπόκριση στην εφημερίδα του Κορομηλά, εκδόθηκε η μελέτη του Μπουρντόν (με πρόλογο του Ζαν Ζυλλιέν) *La Résurrection d'un Art: Le Théâtre Grec Moderne* (Revue d'art dramatique, Paris 1892).

³⁷ Georges Bourdon, «Επιφυλλίς του Άστεως. Παρισινά γράμματα. Εις τα θέατρα», εφημ. *Το Άστυ*, 11 Οκτωβρίου 1893.

³⁸ Georges Bourdon, «Επιφυλλίς του Άστεως. Παρισινά γράμματα. Εις τα θέατρα», εφημ. *Το Άστυ*, 15 Οκτωβρίου 1893.

³⁹ Η Ακρόπολις υποστήριζε ότι οι νέοι συγγραφείς που ανέδειξε ο Αντουάν απαρνήθηκαν τον τύπο του «καλοσκαρωμένου» έργου και «επιδιώκουν το ψυχολογικόν και ηθικόν βάθος των ηρώων των και, παρά την διαφθοράν του περιέχοντος το οποίον περιγράφουν, συμπεραίνουν ότι ο χρηστός και υγιής βίος είνε ο άριστος» («Α.Ο.Δ.Ο.», 8 Μαρτίου 1896). Για την παρακμή του Σαρσαί, βλ. Ανδρ. Μιχ. Ανδρεάδης, «Τεσσαράκοντα έτη θεάτρου. Φραγκίσκος Σαρσαί», *Κριτική* 5 (1 Μαρτίου 1903), σ. 149-150 και 6 (15 Μαρτίου 1903), σ. 182-185.

⁴⁰ Το 1903, μάλιστα, δημοσιεύτηκε σύντομη περίληψη της «Κουβεντούλας για τη σκηνοθεσία» (βλ. «Θέατρα», εφημ. *Αθήναι*, 13 Φεβρουαρίου 1903). Την περίληψη είχε εντοπίσει από παλιά ο Σιδέρης αλλά έδινε λανθασμένη παραπομπή [«Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία* 40 (1 Δεκεμβρίου 1946), σ. 1238]. Είναι χαρακτηριστικό του συντονισμού της ελληνικής δημοσιογραφίας με τις παρισινές εξελίξεις ότι το σημαντικό αυτό δοκίμιο δημοσιεύτηκε ως «Causerie sur la mise en scène» στο περιοδικό *La Revue de Paris*, 2 (1 Απριλίου 1903), σ. 596-612. Αναφορά στο γαλλικό δημοσίευμα έκανε το περιοδικό *Παναθήναια*: «Διάλεξη του Αντουάν περί σκηνοθεσίας, η οποία κατά τον Γάλλον ηθοποιόν αναπληροί εις το δράμα τας περιγραφάς του μυθιστορήματος» [«Δημοσιεύματα», 62 (30 Απριλίου 1903), σ. 448]. Το σημαντικό αυτό δοκίμιο του Αντουάν δημοσιεύτηκε στα ελληνικά πολύ πρόσφατα, βλ. André Antoine, «Κουβεντούλα για τη σκηνοθεσία», μτφρ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, *Σκηνή* 7 (2015), σ. 364-379.

σκηνοθέτης ανέβαζε πια όχι μόνον Σαίξπηρ αλλά και τους θεατρικούς 'πατέρες' του έθνους Αισχύλο και Ευριπίδη.⁴¹

Αυτό που συνέβαινε στην πραγματικότητα ήταν η οριστική αποσύνδεση του Νατουραλισμού από τις επικίνδυνες υλιστικές, επιστημολογικές και κοινωνικές του αιχμές. Στο πλαίσιο της παραπάνω καθιέρωσης, μια άλλη, λιγότερο συντηρητική, μερίδα του θεάτρου μας γινόταν απλώς όλο και πιο δεκτική απέναντι σ' έναν Νατουραλισμό που αντιμετωπιζόταν απλά ως μια ακόμα καλλιτεχνική σχολή. Όπως συνέβη και στη Δύση, από ένα σημείο κι έπειτα, η φωτογραφική απεικόνιση γινόταν αυτοσκοπός, ένα κομφορμιστικό θέαμα, ξεκομμένο από την επαναστατική κριτική των ζοφερών πτυχών της αστικής κοινωνίας.⁴² Άλλωστε, και στον ελληνικό Τύπο, είχε διαπιστωθεί από παλιά ότι, ακόμα και ο Ζολά, όταν «θέλη να είνε ποιητής είνε απαράμιλλος», εφόσον, βεβαίως, «εξαλείψη τας εκ της σκαιάς και τραχείας πραγματικότητας» εντυπώσεις των έργων του.⁴³ Πόσο μάλλον ο Αντουάν. Έτσι, ακόμα και ο κριτικός του *Νεολόγου* μπορούσε να επαινεί τη *Χιονάτη* του Μπριέ: «Τρεις πράξεις διεξαγόμεναι εντός καπηλείου ευρισκομένου εις μικρόν χωρίον! Η πιστή απεικόνισις των τε ανδρικών και του γυναικείου χωρικού τύπου κατρυχαρίσται το αραιόν αλλ' εκλεκτόν ακροατήριο».⁴⁴

Με την έκπτωση του Νατουραλισμού σε μια ακόμα καλλιτεχνική μανιέρα απέμενε ένα βήμα από την τελική ενσωμάτωσή του σ' ένα εκλεκτικιστικό σύστημα εισαγωγής έτοιμων ευρωπαϊκών αγαθών που προωθούσε η ντόπια ηγετική τάξη. Αρκεί να ήταν σύγχρονα,

⁴¹ Η *Εστία* (30 Νοεμβρίου 1906) πληροφορούσε το κοινό ότι ο Αντουάν είχε αναγγείλει στο Οντεόν την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Τελικά, σκηνοθέτησε στην παραπάνω κρατική σκηνή την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (θεατρική περίοδος 1907/08), τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου (1909/10), την *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (1911/12) και τους *Πέρσες* του Αισχύλου (1912/13) βλ. Chothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 198-199.

⁴² Το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν μπορούσε πλέον να κατανοηθεί παρά μόνον μέσα στο πλαίσιο του ιδιαίτερου, υλικού κοινωνικού του περιβάλλοντος διαμόρφωνε εκ των πραγμάτων εκρηκτικές πολιτικές διασυνδέσεις του Νατουραλισμού με τον Σοσιαλισμό. Η απενεργοποίηση του παραπάνω εκρηκτικού μηχανισμού μπορούσε να επιτευχθεί με τον ευνουχισμό του Νατουραλισμού σ' ένα καλλιτεχνικό ύφος που στόχευε απλά και μόνον σε μια ακριβή απεικόνιση. Χωρίς, δηλαδή, την πρόθεση «να διερευνηθούν οι μορφοποιητικές ικανότητες του περιβάλλοντος στην ανθρωπινή ζωή», βλ. Raymond Williams, «Cinema and Socialism», στο: *The Politics of Modernism*, Verso, London/New York 1989, σ. 113-114.

⁴³ «Επιστολαί εκ Παρισίων. Ο Ζολά ονειροπολών», εφημ. *Εφημερίς*, 14 Φεβρουαρίου 1888.

⁴⁴ «Αχροάματα και Θεάματα. Θέατρον Μνηματακίων», εφημ. *Νεολόγος*, 3 Μαΐου 1894.

καταξιωμένα προϊόντα μιας χαρισματικής προσωπικότητας. Όπως το έθετε το *Εμπρός*, μέσα στο έντονα εκσυγχρονιστικό κλίμα του 1901, ο Αντουάν ήταν «εκ των χαρακτηριστικών εκείνων τύπων, οίτινες αποτελούν απαραίτητον όργανον προόδου δια πάσαν εποχήν και εν πάση κοινωνία και όταν ακόμη αι ιδέαι των δεν είνε ασπασταί». ⁴⁵ Η περίπτωση Αντουάν ταίριαζε ‘γάντι’ με το γνωστό ηρωικό παραμύθι της αυτοδημιούργητης μεγαλοφυΐας· ο Γάλλος σκηνοθέτης δεν ήταν απλά ένα ιστορικό πρόσωπο που ‘έπιασε τον σφυγμό’ της ιστορικής στιγμής: την ανάγκη, δηλαδή, αυτονομίησης ενός καλλιτεχνικού θεάτρου, όπως την είχαν υποδείξει διανοούμενοι και καλλιτέχνες πριν απ’ αυτόν. Ο Αντουάν ήταν ένας θρύλος: ο «αφανής υπαλληλίσκος της Εταιρίας του Φωταερίου» που, «με τον πλούτον μόνον της πίστεως και της θελήσεως αυτού», χωρίς να υποβληθεί «εις κανένα κανόνα», έγινε «ο μυσταγωγός της μεγάλης κινήσεως ήτις σύρει την τέχνην προς νέας οδούς». ⁴⁶ Μέσα από την ίδια ισοπεδωτική διαδικασία, ο άνθρωπος που είχε κηρύξει τον πόλεμο εναντίον του βεντετισμού αναδεικνύονταν τώρα σε ‘αστέρα’ πρώτου μεγέθους και έλαμπε κι εκείνος δίπλα σε μια Σάρα Μπερνάρ ή έναν Μουνέ-Σουλύ. ⁴⁷ Η δεκαετία του 1890, άλλωστε, και οι δύο πρώτες

⁴⁵ «Πώς κρίνει τας Αθήνας και τα θεάτρά μας Γάλλος ηθοποιός. Ποίος είνε ο κ. Αντουάν. Η θεατρική του δράσις εν Γαλλία», εφημ. *Εμπρός*, 27 Ιουνίου 1901.

⁴⁶ Georges Bourdon, «Επιφυλλίς του Άστεως», εφημ. *Το Άστυ*, 11 Οκτωβρίου 1893, «Α.Ο.Δ.Ο.», εφημ. *Ακρόπολις*, 8 Μαρτίου 1896, Georges Bourdon, «Επιστολαί εκ Παρισίων», εφημ. *Εφημερίς*, 5 Μαρτίου 1892. Είναι χαρακτηριστικά τα σχόλια του Άστεως όταν ανακοίνωνε την περιοδεία του Ιταλού αστέρα Ερμέτε Νοβέλλι στην Αθήνα: «Νοβέλλη και Αντουάν, άλλως, δεν εσπούδασαν εις καμμίαν σχολήν· δεν ήκουσαν κανέν μάθημα· δεν επέρασαν από κανέν Κονσερβατόριον· δεν υπέβαλον την προσωπικότητά των εις κανένα κανόνα» («Από χθες έως σήμερον», 11 Σεπτεμβρίου 1900). Βλ. και Μηλ...ς, «Η ζωή εις το Παρίσι. Ο Αντουάν εις το Ωδεϊόν. Μερικαί σημειώσεις από τον βίον του», εφημ. *Εμπρός*, 6 Νοεμβρίου 1906.

⁴⁷ Το 1904 το πρώτο τεύχος του αθηναϊκού περιοδικού του Θ. Ν. Συναδινού *Ωδεϊόν* εγκαινιάζε τη στήλη «Εκατόν τρόποι να γείνη κανείς ηθοποιός» [1 (1 Μαΐου 1904), σ. 8]. Εκεί, σε μετάφραση της ‘ιέρειας’ του Χρηστομάνου, Ειμαρμένης Ξανθάκη, θα δημοσιεύονταν σε συνέχειες αναμνήσεις της Σάρας Μπερνάρ, ανέκδοτα της παιδικής ηλικίας της Ρεζάν και «των πρώτων εις το θέατρον βημάτων του Μουνέ-Σουλύ, του Κοκλέν, του Αντουάν, όπως μόνου των τα διηγήθησαν». Στο τεύχος 3 [(1 Ιουνίου 1904), σ. 41-42] το δημοσίευμα, με υπότιτλο «Η εσπέρα της γεννήσεως του Ελευθέρου Θεάτρου», έδινε βιογραφικές πληροφορίες από τον ίδιο τον Αντουάν και εξιστορούσε ανεκδοτολογικά την ίδρυση του θιάσου. Το περιοδικό *Παναθήναια*, επίσης, δημοσίευσε την ίδια χρονιά ένα μικρό απόσπασμα από τις *Αναμνήσεις της Σάρας Μπερνάρ*, στο οποίο η ντίβα σχολίαζε τις επιδόσεις διάσημων ηθοποιών της εποχής. Για τον Αντουάν ανέφερε τα εξής: «συχνά πίπτει θύμα της ιδίας του δυνάμεως, διότι η φωνή του είνε βαρεία και εν γένει το παράστημά του μάλλον ταπεινόν. Ως υποκριτής επομένως πολλάκις υπολείπεται, αλλ’ είνε πάντοτε

του 20ού δεν ήταν μόνον η εποχή των πρωτοποριακών κινημάτων αλλά και των «μαζικά οργανωμένων περιοδειών» των σταρ.⁴⁸

Χωρίς αμφιβολία, πρόκειται για μια ακόμα αναδίπλωση του παλιού ρομαντικού αφηγήματος της χαρισματικής προσωπικότητας, το οποίο αναπαράγει, με τη σειρά του, τον ιστορισμό του 19ου αιώνα και συνεχίζει να αντιμετωπίζει την ιστορία ως προϊόν μεγάλων προσωπικοτήτων και ανδραγαθημάτων.⁴⁹ Στην περίπτωσή μας, το παραπάνω αφήγημα εμπλουτίστηκε καθώς συνδέθηκε με τον μοντερνιστικό μύθο που ήθελε τη θεατρική πρωτοπορία και τους ιεροφάντες της αποκαθαρμένους από κάθε ύποπτη συναλλαγή με τον κόσμο των επιχειρήσεων. Στην πραγματικότητα, μάλλον το αντίθετο ισχύει: το Τεάτρ Λιμπρ, ως απαρχή του θεατρικού Μοντερνισμού, συνέβαλε, μεταξύ άλλων, και στη διαμόρφωση ενός νέου τύπου θεατρικής επιχειρηματικότητας που απευθυνόταν σ' ένα μνημένο κοινό, περιέργο για κάθε τι καινοτόμο.⁵⁰ Στην ελληνική πρόσληψη, όμως, διαπιστώνεται επιπλέον μια υπέρμετρη ιδεαλιστική δυσανεξία στην ίδια την υλιστική βάση του Νατουραλισμού· μια επίμονη αντίδραση στη «μετάβαση από τον άνθρωπο της μεταφυσικής στον άνθρωπο της φυσιολογίας, με μυϊκό και νευρικό σύστημα».⁵¹ Όπως έχει

απαράμιλλος καλλιτέχνης και η τέχνη μας χρεωστεί πολλά εις αυτόν εν τη εξελίξει της προς την αλήθειαν», βλ. 96 (30 Σεπτεμβρίου 1904), σ. 348. Διαφορετικής τάξης τεκμήριο για την καθιέρωση του Αντουάν αποτελούν οι συστατικές κάρτες για τη Μπερνάρ και τον Αντουάν με τις οποίες ενδεχομένως να εφοδίασε ο Πιέρ Λοτί τον Μήτσο Μυράτ, βλ. Αντρέας Δημητριάδης, «Ο Μήτσος Μυράτ και η εργαλειοθήκη της υστεροφημίας», στο Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2016, σ. 416-418.

⁴⁸ John McCormick και Claude Schumacher, «Introduction, France 1851-1919», στο: Claude Schumacher (ed.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 62.

⁴⁹ «Το Ελεύθερο Θέατρο», σημείωνε ο Barrett Clark το 1917, «ήταν για το γαλλικό δράμα ότι ήταν η Μεταρρύθμιση για τον Χριστιανισμό: ο Αντρέ Αντουάν ήταν ο Μαρτίνος Λούθηρός του», βλ. «Antoine and the 'Free Theatre'» στο Barrett Clark (ed.), *Four Plays of the Free Theater*, Stewart & Kidd Company, Cincinnati 1917, σ. xi. Η προσωποκεντρική αυτή αντίληψη συνεχίστηκε σε όλον τον 20ό αιώνα, αν και με διαφορετική ένταση και επιχειρηματολογία.

⁵⁰ Για τις επιχειρηματικές πρακτικές του Αντουάν ως διευθυντή του Τεάτρ Λιμπρ και τη συμβολή τους στην ανανέωση της θεατρικής επιχειρηματικότητας στο πλαίσιο του Μοντερνισμού, βλ. Charnow, «Commercial Culture», ό.π., σ. 72-85 και F. W. J. Hemmings, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 1994, σ. 240-242.

⁵¹ Stanton B. Garner Jr., «Physiologies of the Modern: Zola, Experimental Medicine, and the Naturalist Stage», *Modern Drama* 43/4 (2000), σ. 534. Βλ. επίσης ενδεικτικά και Kenneth Pickering και Jayne Thompson, *Naturalism in Theatre: Its Development and Legacy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, σ. 5-44.

αναλυθεί επαρκώς, η φωτογραφική απεικόνιση του κοινωνικού περιβάλλοντος δεν ήταν κάποιο καλλιτεχνικό καπρίτσιο αλλά ιδεολογική επιλογή η οποία υπάκουε στην επιστημονική πρωτοκαθεδρία του περιβάλλοντος όχι ως πλαισίου αλλά ως φορέα της δράσης.⁵² Υπό αυτό ακριβώς το πρίσμα, το πεζό, το τετριμμένο και το χυδαίο παρείχαν τη δυνατότητα καλλιτεχνικής μετουσίωσης. Η ρήξη ήταν σημαντική, αφού, ακόμα και το τραγικό, μετά τον Νατουραλισμό, δεν μπορούσε να είναι παρά «καθημερινά τραγικό» για να θυμηθούμε τον Μάτερλινκ. Ήταν τόσο σοβαρή που οδήγησε σε ‘αλλαγή παραδείγματος’ και στη διαμόρφωση του θεατρικού Μοντερνισμού αλλά και μιας νέας θεατρικής τέχνης, της σκηνοθεσίας.⁵³

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που μια μερίδα των αντιδράσεων απέναντι στο Τεάτρο Λιμπρ δυσανασχετούσε επειδή ακριβώς στις παραστάσεις του «σημασία έχει μάλλον ο τρόπος της εκτέλεσης [των έργων] παρά η ουσία τους».⁵⁴ Όπως το έθετε ο κριτικός του *Νεολόγου*: «Περί της

⁵² Raymond Williams, «Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism», στο: Marie Axton and Raymond Williams (eds.), *English Drama: Forms and Development; Essays in Honour of Muriel Clara Bradbrook*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, σ. 204-205 και Raymond Williams, «Theatre as a Political Forum», στο: Williams, *The Politics of Modernism*, ό.π., σ. 84-85.

⁵³ Ο Μπερνάρ Ντορτ είχε δει από το 1967 στο πρόσωπο του Αντουάν «το αφεντικό» (le Patron) του μοντερνιστικού θεάτρου και είχε αναγνωρίσει τη συμβολή του στη διαμόρφωση της θεατρικότητας με τον πειραματικό χαρακτήρα των νατουραλιστικών σκηνοθεσιών του. Για το θέμα βλ., Jean Pierre Sarrazac, «The Invention of ‘Theatricality’: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes», μετ. Virginie Magnat, *Substance* 31 (1 Ιουνίου 2002), σ. 60-61. Απ’ την άλλη, βέβαια, θα πρέπει να είναι κανείς πρόθυμος να μην δει μόνον τις ρήξεις αλλά και τις συνέχειες με τη σκηνοθετική παράδοση του 19ου αιώνα. Βλ. Dennis Kennedy, «The Director, the Spectator and the Eiffel Tower», *Theatre Research International*, 30/1 (March 2005), σ. 36-48.

⁵⁴ «Το νέον θέατρον εν Γαλλία. Σύγχρονη δραματική τέχνη εν Γαλλία», εφημ. *Εφημερίς*, 8 Ιουνίου 1892. Οι νέοι συγγραφείς που παρουσιάζει το Τεάτρο Λιμπρ, υποστήριζε ο ανώνυμος συντάκτης του παραπάνω εκτενούς άρθρου, «αγωνίζονται να θεμελιώσωσι νέαν σχολήν και να επιβάλωσιν εις το κοινόν δράματα καινοτρόπως έχοντα κατά την ύλην και το είδος, αφιστάμενα δε της συνθησίας ου μόνον κατά την σύλληψιν και εκτέλεσιν αυτών, αλλά και κατά την παράστασιν και κατά την από της σκηνής διερμηνείαν». Όπως σχολίαζε όμως, το ουσιώδες δεν έγκειται σ’ αυτούς τους νεωτερισμούς, αλλά «εν τη τέχνη του ποιητού δια της οποίας ο νεωτερισμός, και ο μάλλον ασεβώς διακείμενος προς τα καθεστώτα, καθίσταται σεβαστός και επιβάλλεται». Η ανανέωση των κανόνων δεν επιβάλλεται παρά «μόνον δια των μεγαλοφυϊών έργων των ποιητών και δια της ενεργείας εκείνων». Αναμφίβολα, στους πρωταρχικούς στόχους του Τεάτρο Λιμπρ ήταν η προώθηση νέων συγγραφέων. Αυτό όμως δεν εμπόδιζε τον Αντουάν ήδη από το 1888 να υποστηρίξει τον Νατουραλισμό από τις επιθέσεις του Σαρσαί δίνοντας έμφαση στον τρόπο ανεβάσματος των έργων (McCormick και Schumacher, «Introduction, France 1851-1919», ό.π., σ. 79).

εκτελέσεως έχομεν να είπωμεν ότι έργα ουχί καλά σπανίως επιτυγχάνουσι και εν τη διδασκαλία».⁵⁵ ή, αντίθετα, «απεδείχθη ότι του έργου καλού όντος και η υπόκρισις των υποκριτών γιγνωσκόντων το έργον αυτών επιτυγχάνει».⁵⁶ Αλλά και αργότερα, όταν ο Κώστας Θεοδωρίδης παρακολούθησε παραστάσεις του Αντουάν στο Οντεόν το 1907 απογοητεύτηκε κι εκείνος, παρά τη «σκηνοθετική» τελειότητά τους: «Ο διορισμός του Αντουάν στο Ωδείο ελπίζανε πως θάδινε κάποια ώθηση στην τέχνη καινούργια, αλλά αυτός έχοντας τώρα μεγάλη σκηνή και όλα τα μηχανικά μέσα και θέλοντας να ξαφνιάζη τους Φραντζέζους με την ασύγκριτη στην τελειότητα σκηνοθετική τέχνη του, δεν ανεβάζει παρά όλο μεγάλα θεαματικά έργα» (όπως ο *Ιούλιος Καίσαρας* του Σαίξπηρ)!⁵⁷

Η αλήθεια είναι ότι, στις αρχές του αιώνα, ο Τύπος έδειχνε κάποιο ενδιαφέρον για τις σκηνοθετικές πρωτοβουλίες του Αντουάν.⁵⁸ Σ' όλες

⁵⁵ «Ακροάματα και Θεάματα. Ελεύθερον Θέατρον», εφημ. *Νεολόγος*, 4 Μαΐου 1894.

⁵⁶ «Ακροάματα και Θεάματα. Ελεύθερον Θέατρον», εφημ. *Νεολόγος*, 5 Μαΐου 1894.

⁵⁷ Κώστας Θεοδωρίδης, «Το θέατρο στο Παρίσι», *Νουμάς*, 237 (4 Μαρτίου 1907), σ. 6-8. Αντίθετα, την ίδια χρονιά, ο Κωστής Παλαμάς, μολονότι δεν είχε δει τις παραστάσεις του Αντουάν, εκτιμούσε το γεγονός ότι ο Γάλλος καλλιτέχνης παρέμενε πιστός στο σαιξπηρικό κείμενο: «Βλέπω πως από καιρό πανηγυρικά παίζονται έργα του Άγγλου στα παριζιάνικα θέατρα· πως, τώρα τελευταία, ο *Ιούλιος Καίσαρ* είχε θριαμβευτική επιτυχία, και πως ο περίφημος Αντουάν, στο θέατρο που διευθύνει, κατώρθωσε να παρασταίνωνται τα έργα του Σαίξπηρου ακέρια, μ' όλων τον σεβασμό που ταιριάζει στη μεγαλοφυΐα, και χωρίς τα βέβηλα εκείνα κολοβώματα των συγγραφέων και διορθωτών του ποιητή, για λόγους τάχα σκηνηκούς» («Η καταδίκη του Σαίξπηρ», *Άπαντα*, τ. 10, Αθήνα, σ. 363). Το 1925 χρησιμοποιούσε τα επιχειρήματα του μεγαλοφουού «ηθοποιού» Αντουάν για να υποστηρίξει ότι ο ηθοποιός πρέπει να «είναι ο υποτελής του δραματογράφου» (*Άπαντα*, τ. 12, σ. 417-9). Αλλά και ο Παντελής Χορν, τον χειμώνα του 1911/12, έδινε τα εύσημα στον Αντουάν για την προώθηση φιλολογικού ρεπερτορίου με παραστάσεις καταξιωμένων έργων του Ίψεν, του Τολστόι και του Σόου [*Φιλολογικά Γράμματα. Από το Παρίσι*], *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρειας) 2 (Δεκέμβριος 1911), σ. 85-87].

⁵⁸ «Επιζητών αλήθειαν εις την σκηνηκήν λεπτομέρειαν», πρόσφερε «πολύ γραφικά effets εις την σκηνηκήν διακόσμησην, η οποία ήτο τελείας ακριβείας εις την διάταξιν των προσώπων και προ πάντων εις τον εντέχνως διασκευασμένον μηχανισμόν του εκ των παρασκηνίων θορύβου». Η «οχλαγωγία η προερχομένη από τους θρήνους των γυναικών και των αλιέων κατά την διάρκειαν της αγωνιώδους διανυκτερεύσεως έχει, συνοδευομένη από τελείαν απομίμησιν της καταγιγίδος, μιαν δύναμιν ρεαλισμού ανυπερβλήτου», βλ. Roger Le Brun. «Η θεατρική κίνησις εις το Παρίσι», *Κριτική* 3 (1 Φεβρουαρίου 1903), σ. 80-84. «Μέγιστα συνετέλεσεν εις την επιτυχίαν η τέχνη του Αντουάν ως σκηνηκού διαρρυθμιστού· αι σκηνογραφίαι ήσαν θαυμάσιαι· ιδίως η παριστώσα το μέγαρον της θυγατρός του βασιλέως Γκόνεριλ και η ετέρα παριστώσα τας αγρίας παρά την Δούβρην ακτάς», βλ. Ίων, «Το Δεκαπενθήμερον. Επιστολαί εκ Παρισίων. Βασιλεύς Αηρ», *Παναθήναια* 102 (31 Δεκεμβρίου 1904), σ. 185-186.

τις περιπτώσεις όμως η σκηνοθεσία παρέμενε διακοσμητική τέχνη. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Δημοτικισμός υιοθετούσε εκείνη την εποχή το παλαμικό αξιακό σύστημα στην κορυφή του οποίου βρισκόταν το κείμενο του ποιητή. Για να συνειδητοποιήσουμε το χάσμα που χώριζε το ντόπιο θέατρο από τους πειραματισμούς του Γάλλου σκηνοθέτη αξίζει μια αναφορά στο πρώτο και τελευταίο ταξίδι του στην Αθήνα το 1901:

Κατά τας ολίγας ημέρας της ενταύθα διαμονής του επεσκέφθη τα αθηναϊκά θέατρα μετά προσοχής. Εις φίλον του *Εμπρός*, γνωρίσαντα αυτόν εν Παρισίοις, έλεγεν εκφράζων τας εντυπώσεις του: ό,τι ιδίως πλείοτερον είλκυσε το ενδιαφέρον μου είνε τα σανιδόπηκτα θέατρα του Θησείου. Είδον εκεί παριστώμενα κάτι τι παρόμοιον προς τον *Ακούσιον* ιατρόν του Μολιέρου και τον *Γουλιέλμον Τέλλον*.⁵⁹

Τη χρονιά της ίδρυσης του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης λοιπόν, ο Αντουάν έβρισκε στα λαϊκά θεατράκια της αυτοσχέδιας κωμωδίας και της παντομίμας «πρωτοτυπίαν τινα και αντίληψιν τοιαύτην», τόση ώστε να θεωρεί «τα θεατρίδια αυτά πολύ μάλλον ενδιαφέροντα των πολιτισνέλων της Ιταλίας».⁶⁰

Αν το καλοσκεφτεί κανείς, μόνον ως καλαμπούρι μπορεί να συζητά για δεξίωση του Νατουραλισμού στην περιοδεία του Τεάτρ Λιμπρ στην Πόλη, τη στιγμή που δεν συναντιέται στον Τύπο το παραμικρό ενδιαφέρον για τα σκηνικά, τα κοστούμια ή τους φωτισμούς των παραστάσεων. Ήταν παραστάσεις ξεκομμένες από το πρωτοποριακό περιβάλλον που τις γέννησε —όχι μόνον από την πλευρά της σκηνης αλλά και από κείνη της πλατείας. Στο θέατρο Μνηματακίων προσήλθε το μεγαλοαστικό κοινό της πολυπολιτισμικής οθωμανικής πρωτεύουσας, ο 'εκλεκτός' κόσμος, μέλη του διπλωματικού σώματος και όσοι, τέλος πάντων, μπορούσαν να πληρώσουν εισιτήρια σε τιμές συχνά υπερτριπλάσιες των συνηθισμένων.⁶¹

⁵⁹ «Πώς κρίνει τας Αθήνας και τα θεατρά μας Γάλλος ηθοποιός», ό.π. Ο Αντουάν επισκέφτηκε την Αθήνα στο διάστημα 19-24 Ιουνίου 1901 («Αθηναί», *Το Άστυ*, 28 Ιουνίου 1901).

⁶⁰ «Πώς κρίνει τας Αθήνας και τα θεατρά μας Γάλλος ηθοποιός», ό.π. Ο Αντουάν αναφέρεται, προφανώς, στον Pulcinella του ιταλικού λαϊκού θεάτρου, μακρινού απόγονου του τύπου της Κομμέντια ντελλ' Άρτε.

⁶¹ Στην παράσταση του έργου του Ανσέ, για παράδειγμα, ο κόσμος «ην ολίγος αλλ' εκλεκτός». Ο πρεσβευτής της Γαλλίας «μετά πολλών μελών της γαλλικής πρεσβείας», ο πρεσβευτής της Ρουμανίας, «και άλλα μέλη του διπλωματικού σώματος παρήσαν εν τη παραστάσει» («Ακροάματα και Θεάματα. Ελεύθερον Θέατρον», εφημ. *Νεολόγος*, 4 Μαΐου 1894). Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του Τύπου, στις παραστάσεις του Τεάτρ Λιμπρ, οι τιμές των θεωρείων πρώτης σειράς κυμαίνονταν από 1,5 έως 3,5 τουρκικές λίρες, στα υπόλοιπα θεωρεία από 1 έως 3, τα καθίσματα

Στο φως των παραπάνω, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο η πρόσληψη υπαγορευόταν από τις εγχώριες εξελίξεις. Οτιδήποτε ξέφευγε από την ισχύουσα συμβατικότητα και κινούνταν προς μεγαλύτερη αληθοφάνεια σχετιζόταν αυτομάτως με τις καινοτομίες «της σχολής του Antoine»: από την ερμηνεία του Ιωάννη Βοτσαρή στον *Μπάρμπα Λινάρδο* ως το υποκριτικό ύφος του Ευάγγελου Παντόπουλου ή την κοπριά στο *Κράτος του ζόφου της Νέας Σκηής*.⁶² Αυτό, βέβαια, δεν κράτησε πολύ μια και το νατουραλιστικό κίνημα ήταν ήδη ένα μακρινό παρελθόν στην πρώτη δεκαετία του αιώνα. Το 1907 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναφερόταν στην επιλογή του Θωμά Οικονόμου να σταθεί «εναντίον των ‘αστέρων’ και υπέρ του ‘συνόλου’, κατά την παλαιάν θεωρίαν του Αντουάν».⁶³ Όντως, δεν υπάρχει πιο εύγλωττη μαρτυρία της περιφρόνησης που επεφύλαξε η εγχώρια διανόηση στον Νατουραλισμό από την καταθλιπτική πορεία του Οικονόμου στο ελληνικό θέατρο· του καλλιτέχνη που πλησίασε όσο κανείς τον ρεαλισμό του Αντουάν καθιστώντας ενίοτε την υπόκρισή του «επιστημονικόν δοκουμέντο. Είναι αυτό το γνήσιον ύφος της ρωσσονορβηγικής θεατρικής Σχολής, το οποίον ενέπνευσεν εις τον Στρίντμπεργκ την ιδέαν του ιδιότυπου μικρού θεάτρου του. Και είναι αι ιδέαι τας οποίας συστηματικά υπεστήριξεν εις την Γαλλίαν πρώτος ο Αντουάν πολεμών την παράδοσιν της Γαλλικής κωμωδίας».⁶⁴

από 20 έως 40 γρόσια και το υπερώο 10 έως 15 γρόσια. Οι τιμές σε παραστάσεις μεγάλων ελληνικών θιάσων κυμαίνονταν ανάμεσα σε 80 με 108 γρόσια για τα θεωρεία της πρώτης σειράς, 60 με 80 γρόσια για τα υπόλοιπα θεωρεία, 7 με 10 γρόσια για τα καθίσματα και 5 γρόσια για το υπερώο.

⁶² «Ίδια θα επιτρέψει ημίν ο κ. Βότσαρης, άτε των λογιωτάτων και φιλοτιμωτάτων υποκριτών, να παρατηρήσωμεν αυτώ ότι η τε κεφαλή και η ενδυμασία του Κώστα [Ρήτορος] δεν ήτο η προσήκουσα τω θεάτρω· ήτο λίαν της σχολής του Antoine, δηλαδή της σχολής της nature λεγομένης, και ουδαμώς προυξένει ευάρεστον εντύπωσιν» (Une Fourmi, «Αχροάματα και θεάματα. Θέατρον Ωδείον», εφημ. *Νεολόγος*, 3 Νοεμβρίου 1895). Βλ. επίσης Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, τ. Β, σ. 53-54, 159.

⁶³ «Το Δεκαπενθήμερον. Θέατρον», *Παναθήναια* 173 (15 Δεκεμβρίου 1907), σ. 155. Έξι χρόνια αργότερα, το ελληνικό κοινό πληροφορούνταν —με εντυπωσιακό και πάλι συγχρονισμό— την ίδρυση του Βιε Κολομπιέ, βλ. «Παρισινά γράμματα», *Χαρραγή* (Μυτιλήνης) 69 (15 Νοεμβρίου 1913), σ. 14.

⁶⁴ «Θερινόν θέατρον», *Παναθήναια* 266 (31 Οκτωβρίου 1911), σ. 58-59. Βλ. και Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιφενικούς ρόλους. Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2014*, σ. 824.

Πίσω από τη βιαστική εξίσωση του Κωμειδουλίου, του Χρηστομάνου (ή ακόμα και του Σουρή!) με τον Αντουάν βρισκόταν το εγχώριο άγχος του εξευρωπαϊσμού.⁶⁵ Με εκσυγχρονιστικά σχέδια δημιουργίας εθνικής σκηνής στα ευρωπαϊκά πρότυπα συνδέεται η τέταρτη και τελευταία επίσκεψη του Αντουάν στην Ανατολή —αλλά όχι ‘την καθ’ ημάς’. Στο πλαίσιο της εκκόλαψης της Τουρκίας ως σύγχρονου κράτους, ο Γάλλος καλλιτέχνης έφτασε στην Πόλη τον Νοέμβριο του 1914, για να οργανώσει εθνικό τουρκικό ωδείο και θέατρο. Αν και μακροπρόθεσμα καρπός της επίσκεψης ήταν η ίδρυση του Νταρούλ-Μπεντάι, το εγχείρημα ναυάγησε γρήγορα, καθώς ξέσπασε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος. Ο ελληνικός Τύπος της Πόλης, τότε, ευχόταν ακόμα την επιτυχία του εκσυγχρονιστικού σχεδίου «εξ ου πολλά τα καλά θα προκύψωσι δια τον εξανθρωπισμόν και την καλλιτεχνικήν ανάπτυξιν των λαών της Ανατολής».⁶⁶

Πρόκειται όμως για μια εποχή όπου η απαξίωση του Νατουραλισμού είχε δώσει οριστικά πλέον τη θέση της στην αποσιώπησή του. Εύλογα, θα περίμενε κανείς ότι ο Αντουάν θα είχε ξεχαστεί εντελώς στον

⁶⁵ «Ο άνθρωπος της ημέρας πάλιν ο Σουρής. Αυτήν την φοράν όμως όχι πλέον ως ποιητής του Ρωμιού, αλλ’ ως θεατρικός συγγραφεύς και θεατρώνης, ως Αντοάν ο νεώτερος, Αντοάν ο Έλληνας» (εφημ. *Εστία*, 8 Οκτωβρίου 1901). Όπως εύστοχα σχολιάζει ο Χατζηπανταζής, «υπήρχε στον τόπο τόσο λίγη κατανόηση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, που ακόμη και ο αρχιερέας του νεοελληνικού κομφορμισμού [ο Σουρής], μπορούσε μέσα στο κύμα του εγχώριου ενθουσιασμού γι’ αυτόν, να κατατάσσεται θεωρητικά στις τάξεις της» (*Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 208).

⁶⁶ Γ. Π., «Το εν Κων/πόλει οθωμανικόν Ωδείον και ο κ. Α. Antoine», *Μουσική* (Κων/πόλεως) 31-32 (Ιούλιος - Αύγουστος 1914), σ. 190. Τέσσερα χρόνια αργότερα, όταν πια οι εθνικοί ανταγωνισμοί ξεκαθαρίζονταν στο πολεμικό σφαγείο, ο αθηναϊκός Τύπος παρουσίαζε χαιρέκακα την αποτυχία και περιέγραφε την απογοήτευση του Αντουάν για την απόσταση που χώριζε το τουρκικό θέατρο από το ευρωπαϊκό. Σύμφωνα με τον Ηλιάδη, στην μία και μοναδική τουρκική παράσταση που παρακολούθησε ο Αντουάν, «η πλατεία του θεάτρου ανέδιδε οσμήν αποκρουστικήν»: το «πατσουλί» «ανεμιγνύετο με την οσμήν του σκόρδου». Βλ. Β. Ηλιάδης, «Το θέατρον και οι θεατρίνοι εις την Τουρκίαν. Διάλεξις γενομένη εις τα ‘Διονύσια’ τη συμπράξει του θιάσου της κ. Κυβέλης», εφημ. *Εφημερίς*, 8 Μαρτίου 1918. Για το θέμα βλ. τις εντυπώσεις του Αντουάν που δημοσιεύτηκαν στον γαλλικό Τύπο το 1915 και αναδημοσιεύτηκαν στο André Antoine, *Chez les Turcs, Précédé d’un avant-propos de Metin And et suivi de documents réunis et publiés*, Forum éditeur, Ankara 1965. Βλ. επίσης και Metin And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963, σ. 90-91, Sanders, *André Antoine*, ό.π., σ. 8 και Melike Nihan Alpargin, *Istanbul’s Theatrical Wendezeit : Die Rezeption Des Westlichen Theaters Im 19. Und Frühen 20. Jahrhundert Des Osmanischen Reiches*, Herbert Utz Verlag, München 2013, σ. 159-188.

Μεσοπόλεμο· πόσο μάλλον που, μετά το 1915, ο ιδρυτής του Θεάτρου Λιμπρ είχε αφοσιωθεί στο σινεμά και την κριτική. Τα κενά στην ιστορική εξέλιξη, όμως, όσο κι αν προσπαθείς να τα ‘μπαζώσεις’ χάσκουν· και, με την πρώτη ευκαιρία, ξεπηδούν για να υπενθυμίσουν βασικές ανάγκες που έχουν παραγνωρισθεί. Έτσι, αφενός το όνομα του Αντουάν συνέχισε να εμφανίζεται στον μεσοπολεμικό αθηναϊκό Τύπο⁶⁷ και, αφετέρου, η περίπτωση του σχολιαζόταν μερικές φορές με πιο ουσιαστικό τρόπο απ’ ό,τι στο παρελθόν. Αυτό συνέβη όταν ενεργοποιήθηκαν εκείνες οι ζυμώσεις που προετοίμασαν την κατάρρευση του εγχώριου κατεστημένου στο θέατρο πρόζας.⁶⁸ Το 1924 λοιπόν, στο ‘μανιφέστο’ του *Για ένα καινούργιο θέατρο*, ο Σπύρος Μελάς έβλεπε στη φιγούρα του Αντουάν το πρόπλασμα της δικής του επανάστασης. Αναμασούσε, βεβαίως, και αυτός τους μύθους της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας και της μοντερνιστικής «θεατρικής αίρεσης».⁶⁹ αισθανόταν και κείνος την ανάγκη να προσφύγει στις δέουσες αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα και ήταν επίσης πεπεισμένος ότι ο Χρηστομάνος ήταν ο Έλληνας-Αντουάν.⁷⁰ Είναι αληθές ότι, σε αντίθεση με το παρελθόν, ο Μελάς αναφερόταν διεξοδικότερα σε σκηνοθετικές καινοτομίες όπως ο ‘τέταρτος τοίχος’. Απέρριπτε, ωστόσο,

⁶⁷ Βλ. ενδεικτικά, «Ξένη φιλολογία», *Νουμάς* 617 (2 Φεβρουαρίου 1919), σ. 125.

⁶⁸ Το 1918, χρονιά ίδρυσης της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Ωδείου, ο Σπύρος Μελάς θυμήθηκε ως παράδειγμα αναγέννησης την περίπτωση του Αντουάν: «Εκεί, στο γραφείο του υπαλλήλου, κύπτων επί λογαριασμών ξένων προς το δαιμόνιόν του, ήτο ήδη μια αναγέννησις. Ήτο ένας κόσμος, ένα νέον αίσθημα, ένας σπόρος αληθείας, από τον οποίον εφύτρωσε το περίφημον “ελεύθερον θέατρον”. Τοιούτους φορείς αληθείας δεν βλέπομεν» (Φορτούνιο, «Εντυπώσεις της ημέρας. Αναγέννησις», εφημ. *Εμπρός*, 25 Οκτωβρίου 1918). Έναν χρόνο αργότερα, ο Άλκης Θρύλος, σε κριτική του για παράσταση του Θεάτρου Ωδείου υποστήριξε: «Αληθινό θέατρο, θέατρο δημιουργικό, πρωτότυπο, δε θα υπάρξει στην Ελλάδα για πολύ καιρό. Δεν έχει κανένας το δικαίωμα ούτε να συλλογίζεται τις μεγαλόπρεπες ιδέες κ’ εργασίες ενός Antoine, ενός Reinhardt, και των άλλων Νέων, που έξω παλεύουν ν’ ανανεώσουν εντελώς τη θεατρική Τέχνη», βλ. «Ο κατά φαντασίαν ασθενής», *Νουμάς* 662 (14 Δεκεμβρίου 1919), σ. 824.

⁶⁹ Η καλλιτεχνική επανάσταση «γίνεται συνήθως πολύ πρωτίτερα συνειδητή από κάτι εξαιρετικά προικισμένες φύσεις από ψυχές ευπαθέστατες, ικανές να δέχονται αμέσως και την ελαφρότερη κίνηση, που σημειώνεται στα πιο απόκρυφα υποσυνείδητα βάθη των ανθρώπων». Ακόμα και στο θέατρο τις επαναστάσεις δεν τις έκαναν ομάδες αλλά «μερικοί ανήσυχοι θαλασσοπόροι, κάποιοι αποφασιστικοί εξερευνητές στο ανοιχτό πέλαγος των τολμηρών δοκιμών». Αναφέρονται συγκεκριμένα οι Αντουάν, Ζεμιέ, Ράινχαρτ, Κρέηγκ και Στανισλάβσκι. Ιδιαίτερη όμως συμπάθεια υπήρχε στον Αντουάν, το θέατρο του οποίου «άρχιζε σα μια θεατρική αίρεση» (Σπύρος Μελάς, *Για ένα καινούργιο θέατρο*, Τεχνικά Φύλλα Παρασκηνίων, αριθ. 1, Αθήνα, 1924, σ. 1-2).

⁷⁰ Μελάς, *Για ένα καινούργιο θέατρο*, ό.π., σ. 11-13.

συλλήβδην τον Νατουραλισμό, όπως και κάθε είδους ‘σχολή’, για να καταλήξει, μοιραία, σ’ έναν ιδιότυπο, εκλεκτικιστικό Αισθητισμό που θύμιζε εκείνον της Νέας Σκηνης: «Η ωμορφιά δεν ανήκει σε σχολές, όπως η θρησκεία δεν ανήκει στις αιρέσεις της».⁷¹

Μια βασική διαφορά με το παρελθόν ήταν ότι ο Μελάς ζητούσε δημόσιο χρήμα για να εκπληρώσει τα παραπάνω ιδανικά, ζητούσε δηλαδή την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου. Ως γνωστόν, μέσα από περίπλοκες ιστορικές καραμπόλες, ο άνθρωπος που ανέλαβε, τελικά, τα ηνία της κρατικής σκηνης ήταν ο Φώτος Πολίτης. Το 1927 επαινούσε τον Οικονόμου επειδή «διείδε το πρόσκαιρο» του Νατουραλισμού και στράφηκε στους στιβαρούς κλασικούς (Γκαίτε, Σίλερ, Γκριλπάρτσερ, Κλάιστ και κυρίως Σαίξπηρ) για «να παιδαγωγήσει το κοινό του, φέρνοντάς το στις σφαίρες της ποιήσεως».⁷² Το 1932 αναρωτιόταν πώς ήταν δυνατόν ένα «δυνατό δραματικό ταλέντο», όπως ο Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, να «βγήκε μέσα από μια κίνηση πνευματική περιορισμένης σημασίας, από το ‘νατουραλισμό’».⁷³

Καθώς το ταξίδι μας έχει επιστρέψει στη δεκαετία του 1930, ελπίζω να έχει καταστεί σαφές στον αναγνώστη ότι, όταν ο Σιδέρης αναφερόταν το 1938 στο Νατουραλισμό του Αντουάν εννοούσε διάφορες ποικιλίες της ηθογραφίας, συμπεριλαμβανομένης της αστικής, το βουλεβάρτο. Είμαι της γνώμης ότι, αντί του όρου ‘κόλλημα’ που χρησιμοποίησε ο Σιδέρης, θα ήταν ίσως πιο δόκιμη η λέξη καθήλωση: απουσία ρήξης. Δεν χωρά αμφιβολία ότι και στην Ευρώπη ο Νατουραλισμός παρεξηγήθηκε ως ρεαλιστική μανιέρα ή γνώρισε φανατικούς εχθρούς. Σε αντίθεση όμως με την Ελλάδα, εκεί διέθετε και συνειδητοποιημένους υπερασπιστές. Οι επισκέψεις του Γάλλου καλλιτέχνη στην ‘καθ’ ημάς Ανατολή’ το 1894, το 1897 και το 1901 αποτυπώνουν τις τροχιές δύο κόσμων που συναντήθηκαν εντελώς περιστασιακά μέσα στις νέες συνθήκες που διαμόρφωνε μια όλο και πιο διεθνοποιημένη θεατρική αγορά. Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, που μόνον η ιστορία ξέρει να σκηνοθετεί,

⁷¹ Ό. π., σ. 14. Σε συνέντευξή του στην Ακρόπολι ο Χρηστομάνος υποστήριζε το 1902 ότι η Ελλάδα βρίσκεται «εις καλλιτέραν θέσιν από πολλά άλλα έθνη, διότι εδώ δεν έχομεν τίποτε να ρίψωμεν, τίποτε να καταπολεμήσωμεν μόνον δε η εκλογή μας μένει και η προθυμία δια να πλουτίσωμεν δι’ έργων υγιών και περιεχόντων το ωραίον, κτίζοντες το θεατρικόν ημών μέλλον επί της εργασίας άλλων εθνών, παραλαμβάνοντες εξ αυτής ό,τι καλλίτερον υπάρχει» (Α., «Έχομεν ή δεν έχομεν φιλολογία; Τι λέγει ο κ. Κ. Χρηστομάνος», 12 Μαρτίου 1902).

⁷² Φώτος Πολίτης, «Θωμάς Οικονόμου», εφημ. *Πολιτεία*, 23 Μαρτίου 1927 και στο *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α’: *Θεατρικά*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 259.

⁷³ Φώτος Πολίτης, «Γεράρδος Χάουπτμαν», εφημ. *Πρωία*, 23 Σεπτεμβρίου 1932 και στο *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Β’: *Θεατρικά*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 175.

την εποχή που ο Αντουάν είχε εγκαταλείψει τον κόσμο της σκηνής, έγινε προσπάθεια να πραγματοποιηθεί στον τόπο ο μύθος του Θεάτρου Λιμπρ. Και πάλι όμως ο Νατουραλισμός θα παραγκωνιζόταν καθώς τα νήματα της πρόσληψης συνέχιζε να τα κινεί το ζήτημα του εθνικού και όχι του πρωτοποριακού θεάτρου.

Επιμύθιο. Κάποιες φορές η ιστορία παίζει άσχημα παιχνίδια σε όσους αρνούνται πεισματικά να αλλάξουν το βλέμμα τους ή, όπως στην περίπτωση μας, να το στρέψουν σε έννοιες όπως πραγματισμός ή κοινωνικό περιβάλλον. Τότε λοιπόν, λες και αναγκάζει τις έννοιες αυτές να κτυπήσουν αναπόφευκτα και με τον πιο τραγικό τρόπο την πόρτα. Η ειρωνεία της ιστορίας λοιπόν το 'θελε πάλι έτσι ώστε ο Νατουραλισμός να ανεβάσει κάπως τις μετοχές του στο χρηματιστήριο αξιών της ελληνικής σκηνής μέσα στη βάρβαρη κοσμογονία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου· και, μάλιστα, εκείνες ακριβώς τις μέρες που ο Γάλλος καλλιτέχνης περνούσε πια στη σφαίρα της συλλογικής μνήμης. Ο Αντρέ Αντουάν απεβίωσε τον Νοέμβρη του 1943.⁷⁴ Λίγες μέρες αργότερα, μέσα στα αποκαϊδία της Κατοχής, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν παρουσίασε με νατουραλιστικό τρόπο ένα από τα πιο σκληρά έργα του αμερικανικού ρεαλισμού: το *Για ένα κομμάτι γης* (ή *Καπνοτόπια*) του Τζακ Κίρκλαντ.⁷⁵ Ακόμα και τότε η ωμή έκθεση των βιολογικών ενστίκτων της αμερικάνικης αγροτιάς δέχτηκε επίθεση από μια μερίδα της

⁷⁴ Edward Owen Marsh, "Andre Antoine", *The Spectator*, November 26, 1943. «Φιλολογικά και καλλιτεχνικά νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 25 (27 Νοεμβρίου 1943), σ. 8.

⁷⁵ Στο ίδιο τεύχος και την ίδια σελίδα των *Καλλιτεχνικών Νέων* όπου δημοσιευόταν η νεκρολογία για τον Αντουάν, ανακοινώνονταν ότι συνεχιζόταν «εντατικά οι δοκιμές» του έργου και δίνονταν οι σχετικές πληροφορίες. Το *Για ένα κομμάτι γης* ή *Τα καπνοτόπια* (*Tobacco Road*, 1933) του Jack Kirkland αποτελεί διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος (1932) του Έρσκιν Κάλντγουελ (Erskine Caldwell). Παραστάθηκε τον Δεκέμβρη του 1943 σε μετάφραση Γιώργου Σεβαστίκογλου, επαναλήφθηκε τον Γενάρη του 1947 και εκδόθηκε στην ίδια μετάφραση από τις εκδόσεις Γκοβόστη τον Μάη του 1947. Μια από τις επαναλήψεις του έργου παρακολούθησε «τυχαία» ο Ιάκωβος Καμπανέλλης: «θυμάμαι πως οι θεατές ήταν λίγοι, η πλατεία λιγοστά φωτισμένη και πως έκανε κρύο. Όμως σαν άρχισε η παράσταση άρχισα σιγά σιγά να μην υπάρχω, να μην υπάρχει τίποτε άλλο, πέρα απ' όσα κι όσους ήταν πάνω στη σκηνή. Κι αυτό που συντελέστηκε μέσα μου όση ώρα διάρκεσε η παράσταση δεν τελείωσε ακόμα κι είναι άλλωστε συνέπεια του, το ότι βρίσκομαι σήμερα εδώ και σας μιλώ, τριάντα τρία χρόνια και τρεις μήνες από τότε» («Η μέρα στο ελληνικό θέατρό μου», στο: *Κάρολος Κουν, Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1987, σ. 183-184). Βλ. και Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*. Από τη μεριά των θιάσων, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 69.

θεατρικής κριτικής⁷⁶ τóση, που ανάγκασε τον ιδρυτή του πρώτου ελληνικού ελεύθερου θεάτρου να υπερασπιστεί θεωρητικά τις επιλογές του σ' ένα ξεχασμένο αλλά σημαντικό άρθρο με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Νατουραλισμός και ποίηση».⁷⁷

⁷⁶ Ο Άλκης Θρύλος ενοχλήθηκε από τη νατουραλιστική ωμότητα του έργου, βλ. *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ', Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 336-338. Αντίθετα, το έργο επαίνεσε ο Βασίλης Ρώτας, βλ. «Θέατρο», *Καλλιτεχνικά Νέα* 28 (18 Δεκεμβρίου 1943). Ο Αχιλλέας Μαμάκης προσπάθησε να συμβιβάσει τις δύο αυτές στάσεις, βλ. «Το δραματικόν μας θέατρον. Για ένα κομμάτι γης», εφ. *Αθηναϊκά νέα*, 18 Δεκεμβρίου 1943.

⁷⁷ *Καλλιτεχνικά Νέα*, 31 (6 Ιανουαρίου 1944), σ. 1, 6.

Αρετή Βασιλείου

Η “φυσιολογική σχολή” του αιρεσιάρχου Ζολά στο ελληνικό θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα: η πρόσληψη της Παρακμής*

Το έργο του Zola συνδέθηκε από νωρίς με την έννοια του βιολογικού εκφυλισμού, όπως την περιέγραψε εξάλλου ο ίδιος στη μυθιστορηματική σειρά των *Rougon-Macquart* μέσω των νόμων της κληρονομικότητας του Hippolyte Taine, του γιατρού Prosper Lucas και των εκλαϊκευτών του φυσιολογισμού.¹ Η ζολαδική παρακμή κινήθηκε όμως και σε άλλα δύο επίπεδα: στο επίπεδο της ηθικής παρακμής και στο επίπεδο της καλλιτεχνικής Παρακμής του κύκλου των αισθητιστών. Στόχος του παρόντος κειμένου αποτελεί η ανίχνευση της ελληνικής πρόσληψης της ζολαδικής βιολογικής και ηθικής παρακμής, αλλά και των αισθητικών αρχών της καλλιτεχνικής Παρακμής του fin de siècle που επηρέασαν τον κύκλο των Ελλήνων αισθητιστών. Αυτό θα επιχειρηθεί τόσο μέσα από τις κρίσεις που αφορούν στο μυθιστορηματικό έργο του Zola, όσο και μέσα από τις παραστάσεις δραματοποιημένων μυθιστορημάτων του στην ελληνική σκηνή των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

Ξεκινώντας από το ζήτημα της ηθικής παρακμής, διαπιστώνουμε ότι σε ολόκληρη την παρισινή, αλλά και την ελληνική του πορεία ο Zola στιγματίστηκε ως ανήθικος, ρυπαρογράφος, ο «Νάρκισσος της ασχήμιας»,

* Ευχαριστώ θερμά την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη που μου έδωσε τη δυνατότητα πρόσβασης σε τεκμήρια του ερευνητικού Προγράμματος της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας & Έρευνας στο Ρέθυμνο.

¹ Για τη διάχυση της θεωρίας της βιολογικής κληρονομικότητας από τα μέσα του 19ου αιώνα, η οποία επηρέασε και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και δραματολογία της εποχής, βλ. Jean Borie, *Mythologies de l'héritité au XIX siècle*, Éditions Galilée, Paris 1981.

όπως αποκλήθηκε το 1881 στο γαλλικό περιοδικό *Le Charivari*.² Όπως ανέφερε σκωπτικά συντάκτης του *Άστεως* το 1886: «Ο κώδιξ του πολιτισμού θέλει πεζόν τον βίον· / είναι ο κώδιξ του Ζολά, ο κώδιξ των οργίων!».³ Εξάλλου, ο ίδιος ο συγγραφέας δήλωνε επανειλημμένως και μέσα από τους Προλόγους των δραματοποιημένων μυθιστορημάτων του, ότι στον άνθρωπο δεν υπάρχει ούτε χαμηλό, ούτε υψηλό, αλλά μόνο πάθη που εκδηλώνονται με βρώμικο τρόπο.⁴ Ήδη από την πρώτη ελληνική δημοσίευση της μυθιστορηματικής *Νανάς* το 1879, ο Άγγελος Βλάχος αποκάλεσε τη νατουραλιστική σχολή ως την «εσχάτη της παρακμής ακμή».⁵ Ο Αγγελόπουλος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης, ο πρώτος σχολιαστής/εισηγητής της *Νανάς* (1880), έγραφε το 1888 ότι οι οπαδοί της υλιστικής σχολής αναζητούσαν τα θέματά τους «μεταξύ του ηθικού βορβόρου και της πραγματικής ιλύος», συγχέοντας την ύλη με τη σήψη, την πραγματικότητα με τη διαφθορά, καθώς η κοινωνία γι' αυτούς δεν είχε πλέον παρθένους και αγαθές μητέρες, αλλά μόνο λάγνα γυναικάρια και «υπό λαγνείας μαινόμενα ανθρωπόμορφα κτήνη των αγρών ή των πόλεων».⁶ Τα έργα του Zola κατατάσσονταν στη «ρυπαρή πορνογραφία»⁷ και στα κατάστιχα των εγκληματολογικών, δικαστικών και αστυνομικών αρχείων.⁸ Οι εγχώριες αναδημοσιεύσεις μελετών-καταπέλτης του

² Σε δημοσίευμα της 13ης Φεβρουαρίου του 1881 από τον «Parisien» βλ. Agnès Sandras-Fraysse, «L'opinion devant les adaptations théâtrales de Zola: Busnach, cornac ou prête-nom?», *Les Cahiers Naturalistes* 80 (2006), σ. 204.

³ Εφημ. *Το Άστυ*, 30 Μαρτίου 1886, σ. 7.

⁴ Émile Zola, «Préface» στην έκδοση του δραματοποιημένου μυθιστορήματος *L'assommoir*, στο: William Busnach, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une Préface de Émile Zola: L'assommoir, Nana, Pot-Bouille, Charpentier*, Paris 1884, σ. 34.

⁵ Ο Βλάχος καταδίκασε τα αγαπημένα θέματα, τους ήρωες και τα διαιτήματα της «υστερικής φαντασίας» των νατουραλιστών: «τα καταγώγια μεθύσων και ολέθρων, [τα] άσυλα φαυλότητας, [τους] οίκους απωλείας, [τα] κυβεία χρημάτων και τιμής, [τους γνωρίμους] ήρωας των αστυνομικών οργάνων»· βλ. «Η φυσιολογική σχολή και ο Ζολά. Επιστολή προς επαρχιώτην», *Εστία* 207 (16 Δεκεμβρίου 1879), σ. 789-795. Αντίστοιχα επιχειρήματα χρησιμοποίησε και ο Βλάσης Γαβριηλίδης· βλ. Καλιβάν, «Αιμυλίου Ζολά. *Νανά* μεταγλωτισθείσα εις την ελληνικήν υπό ΦΛΟΞ», εφημ. *Μη Χάνεσαι*, 5 Σεπτεμβρίου 1880, σ. 4-6.

⁶ Βλ. ανταπόκρισή του εξ Ιταλίας, η οποία αναφερόταν στη ναπολιτάνικη παράσταση της *Giacinta*, δραματοποιημένου βεριστικού διηγήματος του Luigi Capuana: Α.Γ.Η., «Επιστολαί εξ Ιταλίας, 8/20 Μαΐου», εφημ. *Εφημερίς*, 15 Μαΐου 1888, σ. 5.

⁷ Β., «Η πορνογραφία εν Αθήναις», εφημ. *Κλειώ Τεργέστης*, 20 Απριλίου 1882, σ. 2· Αδριάς, «Επιστήμη, Φιλολογία, Καλλιτεχνία», *Εβδομάς*, 10 Δεκεμβρίου 1888, σ. 8-10.

⁸ Άλφας, «Ο βουλευτής των ορέων», εφημ. *Ακρόπολις*, 24 Μαΐου 1894.

Πολωνού συγγραφέα Ένρικ Σιένκεβιτς και του Ρώσου κριτικού Ροστι-σλάβ Ιβάνο Σεμεντκόφσκι το 1902 και το 1903 αντίστοιχα αναφέρονταν στην κλίση του Zola προς τη «σαπρία», στον «ναυτιώδη» πραγματισμό του, στην «άσεμνον και βλάσφημον» γλώσσα του, ενώ αμφισβητούσαν επίσης την εκλαϊκευτική ιατρική ισχύ του νόμου της κληρονομικότητας που αφαιρούσε από τους ήρωές του κάθε αίσθημα ηθικής ευθύνης.⁹

Ως «*dégénére supérieur*» κατά Valentin Magnan ή γραφομανής «*mattoïdo*» κατά Cesare Lombroso,¹⁰ ο ίδιος ο Zola και οι ήρωές του είχαν καταταχτεί ήδη από το 1892 στη χορεία των έκφυλων ατόμων από το ψευδοεπιστημονικό δοκίμιο του Max Nordau *Entartung*, ο οποίος, χρησιμοποιώντας ψυχιατρικές έρευνες της εποχής, τοποθέτησε στην ίδια ομάδα τους Wagner, Nietzsche, Ibsen, Λέοντα Τολστόι, Oscar Wilde, τους συμβολιστές-αισθητιστές, τους μυστικιστές, τους προραφαηλίτες εικαστικούς, τους παρνασσιστές, τους βεριστές, κ.ά.¹¹ Προσπαθώντας να στιγματίσει ηθικολογικά την ηδονολαγνεία, την εχθρότητα έναντι των παραδοσιακών ηθών και την αντικοινωνικότητα του *fin de siècle*, ο Nordau εφάρμοσε τη βιολογική θεωρία του παθολογικού εκφυλισμού του ψυχιάτρου Bénédict-Augustin Morel και του εγκληματολόγου Cesare Lombroso όχι μόνο στους εγκληματίες, τις πόρνες, τους αναρχικούς και τους ψυχωτικούς, αλλά και στους καλλιτέχνες του Μοντερνισμού και τα προϊόντα της πέννας τους. Τα χαρακτηριστικά των αισθητικών κινήματων του Μοντερνισμού θεωρήθηκαν λοιπόν απόρροια παθογενών συμπτωμάτων της εξουθένωσης του σύγχρονου ατόμου από τον πολιτισμό.¹²

Ο Nordau αμφισβήτησε την πειραματική μέθοδο του Zola, καταλογίζοντάς του την εφαρμογή αυθαίρετων και μη επιστημονικών

⁹ Έ. Σιέγκιεβιτς, «Ο Σιέγκιεβιτς περί Ζολά», *Ανατολή* 8 (Οκτώβριος 1902), σ. 258-266, από όπου και τα παραθέματα του κειμένου ροής και Σεμεντκόφσκη, «Αιμίλιος Ζολά. Άρθρον του Ρώσου κριτικού Σεμεντκόφσκη, μετάφρασις Π.Α. Αξιώτη», *Κριτική* 1 (1 Ιανουαρίου 1903), σ. 27-29 & 3 (1 Φεβρουαρίου 1903), σ. 91-94 & 4 (15 Φεβρουαρίου 1903), σ. 117-120.

¹⁰ Για τα παραθέματα, βλ. το κεφάλαιο του Max Nordau «Diagnosis», στο *Degeneration*, William Heinmann, London 1898, σ. 18.

¹¹ Μάλιστα ένας από τους εγχώριους κατηγορούς της νατουραλιστικής σχολής, ο Αλέξανδρος Ν. Φιλαδελφεύς, παρουσίασε το 1894 το πρόσφατο θεατρικό έργο του Max Nordau *Das Recht, Zu Lieben* (*Το δικαίωμα του αγαπάν*) στο αναγνωστικό κοινό της Ακροπόλεως· βλ. Γορίλλας [Αλέξ. Ν. Φιλαδελφεύς], «Το δικαίωμα του αγαπάν», *εφημ. Ακρόπολις*, 27 Απριλίου 1894, σ. 2.

¹² Nordau, *Degeneration*, ό.π., σ. vii-viii, 15-32 (κεφάλαιο «Diagnosis»), 42 (κεφάλαιο «Etiology»).

αποδεικτικών μεθόδων για την καταγραφή του ανθρώπινου περιβάλλοντος, καθώς η επιστήμη δεν έχει σχέση με τη μυθοπλασία και τους επινοημένους ήρωές της. Τον κατέταξε στη χορεία των παρωχημένων ρομαντικών συγγραφέων, επειδή δεν απεικόνιζε τον αληθινό κόσμο παρά μόνο την ιδέα του ίδιου του συγγραφέα για τον κόσμο, ενώ απέδωσε στην τέχνη του χαρακτηριστικά αταβιστικού ανθρωπομορφισμού υπανάπτυκτης σκέψης που ανευρίσκεται στους άγριους λαούς και στους έκφυλους. Αποκάλεσε χαρακτηριστικά τον ζολαδικό Νατουραλισμό ως την προσχεδιασμένη λατρεία του πεσιμισμού, της χυδαιότητας, της κοπρολαλίας και της σεξουαλικής ψυχοπάθειας, ως τη φιλοσοφική μορφή της εγωμανίας, ως σημάδι του νευρικού εκφυλισμού, της νευρασθένειας και της υστερίας. Έτσι, η ωμή περιγραφή των διαταραγμένων ατόμων στα έργα του συμβάδιζε με την ίδια τη σκοτεινή νευρική προδιάθεση του Zola που προσιδίαζε σε αυτή των διανοητικά και συμπεριφορικά έκφυλων.¹³

Η μελέτη του Nordau με τις ιατρικές της αναφορές και τη διχοτόμηση μεταξύ υγείας και ασθένειας ως συμφραζομένων του Μοντερνισμού, η οποία εντάσσεται στα κείμενα της πολιτισμικής κριτικής και της λογοτεχνικής κοινωνιολογίας, απέκτησε παγκόσμια επίδραση, καθώς μετέφερε την επιστημονική θεωρία του εκφυλισμού από τα ψυχιατρικά άσυλα στη λογοτεχνική *avant-garde* του *fin de siècle*, προσπαθώντας να αποδείξει στο λαϊκό κοινό ότι η τέχνη που επιδείκνυε άρρωστα και σεξουαλικά διεφθαρμένα θέματα, ήταν η ίδια άρρωστη και διεφθαρμένη. Η «επιστημονική» σύνδεση των καλλιτεχνών της *Décadence* με την παραφροσύνη, προσπάθησε να τους εξορίσει από τον δημόσιο διάλογο, ταξινομώντας τους ως επικινδύνως αντικοινωνικούς και εγκληματικώς αποκλίνοντες από τη μεσοαστική ηθική. Υποστηρίζοντας ότι οι διανοητικές ασθένειες προέρχονταν από εξωτερικά αίτια, δηλαδή από το αταβιστικό παιδικό μυαλό του έκφυλου, ο Nordau καθυσύχασε τη μπουρζουαζία, βοηθώντας την να αντιμετωπίσει τους φόβους της για τον αναρχισμό, τον σοσιαλισμό, την αποκλίνουσα σεξουαλικότητα και τον χαμηλό αριθμό των γεννήσεων, καθορίζοντας το ιδεολογικά και κοινωνικοπολιτικά «φυσιολογικό/αξιοπρεπές» από

¹³ Βλ. το κεφάλαιο του Nordau «Zola and His School», στο *Degeneration*, ό.π., σ. 473-506. Σε αυτό το απόσπασμα σχετικά με τον εκφυλισμό του Zola και των μυθιστορηματικών ηρώων του ο Nordau χρησιμοποίησε ψυχιατρικές/νευρολογικές μελέτες της εποχής από τους γιατρούς James Sully, David Ferrier, Paul Sollier, Giles de la Tourette, Jacques Catrou, Andreas Verga, Richard von Krafft-Ebing, Alfred Binet, Édouard Séguin και από τον εγκληματολόγο Cesare Lombroso.

το «μη φυσιολογικό/αναξιοπρεπές».¹⁴ Αποσπάσματα της μελέτης κυκλοφόρησαν ήδη από το 1899 στην εφημερίδα *Το Άστυ* μεταφρασμένα από τον Άγγελο Βλάχο, τον αρχικό βασικό καταπέλτη της πραγματιστικής σχολής, ο οποίος στη συνέχεια δημοσίευσε μεταφρασμένα κομμάτια του δοκιμίου το 1905 σε αυτοτελή τόμο από τις εκδόσεις Αναστασίου Δ. Φέξη.¹⁵

Οι Έλληνες λόγιοι και επιστήμονες είχαν υπόψη τους τη συγκεκριμένη μελέτη είτε με θετικό είτε με αρνητικό πρόσημο.¹⁶ Επιπλέον, υπόψη τους είχαν και τα δοκίμια του δασκάλου του Nordau, του ιδρυτή της εγκληματολογικής ανθρωπολογίας Cesare Lombroso (π.χ. *L'uomo delinquente*, 1876 και *Genio e degenerazione*, 1898). Χρησιμοποιώντας αντιλήψεις των φυσιολογιστών, του κοινωνικού δαρβινισμού, της ψυχιατρικής και της βιολογικής θεωρίας του εκφυλισμού, ο Lombroso καταχώριζε στη χορεία της εγκεφαλικής παθολογίας τους ήρωες των Ibsen,

¹⁴ Hans-Peter Söder, «Disease and Health as Contexts of Modernity: Max Nordau as a Critic of Fin de Siècle Modernism», *German Studies Review* 14/3 (Oct. 1991), σ. 473-487. Για τη χρήση της θεωρίας του εκφυλισμού (αρρώστιας, σεξουαλικής απόκλισης) ως κομματιού της αστικής ανάζήτησης για τη διαμόρφωση των εννοιών της αξιοπρέπειας και του εθνικισμού, βλ. επίσης George L. Mosse, «Nationalism and Respectability: Normal and Abnormal Sexuality in the Nineteenth Century», *Journal of Contemporary History* 17 (1982), σ. 221-246.

¹⁵ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του Νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σ. 417.

¹⁶ Ήδη από το 1893 είχε αναδημοσιευτεί στον εγχώριο περιοδικό Τύπο η σκεπτικιστική και σε πολλά σημεία ειρωνική παρουσίαση του έργου του Nordau *Entartung* από τον Γάλλο δραματουργό και μεταφραστή γερμανόφωνων θεατρικών έργων Jean Thorel: «Νέα μέθοδος κριτικής. Ο κ. Max Nordau», μτφρ. Ι.Φ. Μπορνόζης, *Νεολόγου Εβδομαδιαία Επιθεώρησης* (Κωνσταντινούπολη) 43, 54 & 48 (1893), σ. 850-852, 883-885 & 950-951 αντίστοιχα. Το 1902 ο δερματολόγος Δ.Ε. Μοντεσάντος περιέγραφε τον εκφυλισμό ως εξής: «εκτροπή των όντων από αρχικού τινος φυσιολογικού τύπου, όστις προϋποτίθεται έχων ικανάς δυνάμεις αντιστάσεως κατά των επηρειών του περιβάλλοντος ούτως, ώστε εξουδετερώσασθαι, νικών εν άλλοις λόγοις τους πολεμίους του ζωικού οργανισμού παράγοντας, να κυριαρχή της Φύσεως και να αναπαράγη οργανισμούς σωματικώς και διανοητικώς αρτίους, υγιείς, διαιωνίζων ούτω το είδος αυτού. Την εκτροπήν από τοιούτου τινός φυσιολογικού τύπου καλούσιν έκφυλον τύπον προωρισμένον προς καταστροφήν. [...]» βλ. «Ο εκφυλισμός εν Ελλάδι», *Ανατολή* 3 (Μάιος 1902), σ. 83-85. Για τους υποστηρικτές της θεωρίας του Nordau (Καρκαβίτσα, Εφταλιώτη, Ψυχάρη, Ξερόπουλο), όπως και για τους πολέμιούς του (Ι. Γρυπάρη, Γ. Καμπύση, Π. Νιρβάνα) και τα επιχειρήματά τους που ήταν συχνά αντιφατικά, κυρίως του Νιρβάνα, βλ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη*, ό.π., σ. 422-438.

Ντοστογιέφσκι και Zola (στο *Ανθρώπινο κτήνος*).¹⁷ Ο Ιταλός εγκληματολόγος προσπαθούσε να αποδείξει την κληρονομική φύση της εγκληματικότητας και την αναγνώριση των εκ γενετής εγκληματιών μέσω ανατομικών και ψυχικών εκφυλιστικών στιγμάτων/αλλοιώσεων που ανάγονταν σε πρωτόγονα αταβιστικά χαρακτηριστικά.¹⁸ Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι το 1899 στην έκδοση του συγγράμματος *Παθολογία των νεύρων και ψυχιατρική* του πρώτου Έλληνα πανεπιστημιακού καθηγητή ψυχιατρικής Μιχαήλ Κατσαρά, ο οποίος ακολουθούσε τις θεωρίες του Nordau, υπήρχαν αναφορές στους διανοητικά έκφυλους «αποστόλους και αρχηγούς σχολών, εν αις διδάσκονται αι παραδοξόταται, βδελυρόταται και αντικοινωνικόταται θεωρία και αι ανατρεπτικώταται δοξασίαι, ως αι του Ζολά και των Ζολιστών, του Ίφεν και των Ιφενιστών και των πραγματιστών καθόλου».¹⁹ Λίγο αργότερα και συγκεκριμένα το 1902, ο αισθητιστής πεζογράφος Ν. Επισκοπόπουλος συνέδεσε επίσης

¹⁷ Cesare Lombroso, *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale*, Fratelli Bocca, Torino 1893, σ. 354-360. Η διασύνδεση του ζολαδικού *Ανθρώπινου κτήνους* με τις θεωρίες του Lombroso αναφέρεται και από τον Nordau, *Degeneration*, ό.π., σ. 499.

¹⁸ Ήδη από το 1894 ο Γ.Κ. Λαζαρίδης παρουσίασε στον περιοδικό Τύπο τις μελέτες του Lombroso: «Αι επί των κακούργων μελέται του Λομβρόζου», *Νεολόγου Εβδομαδιαία Επιθεώρησις* (Κωνσταντινούπολη) 52 (1894), σ. 1024-1025. Άλλο εγχώριο άρθρο αναφερόταν στην άρτι δημοσιευθείσα μελέτη του Lombroso «Il delinquente et il pazzo nel drama e nel romanzo moderno» στο επιστημονικό, λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *Νουσα Antologia* (τχ. 79, 1899, σ. 655-681). βλ. «Εξ όσων αναγιγνώσκω. Το έγκλημα και η παραφροσύνη εις την φιλολογίαν. Τα δράματα του Ίφεν. Η καλλιτεχνία της παθολογίας, Η κληρονομική παραφροσύνη εις τα μυθιστορήματα του Δοστογιέφσκι, του Ζολά και άλλων. Οι μαινόμενοι εις το αρχαίον δράμα», εφημ. *Εφημερίς*, 5 Μαρτίου 1899, σ. 2.

¹⁹ Μιχαήλ Κ. Κατσαράς, *Παθολογία των νεύρων και Ψυχιατρική*, τ. Β' (Νόσοι του εγκεφάλου. Νόσοι της παρεγκεφαλίδος. Φρενίτιδες νόσοι), εκδ. Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, εν Αθήναις 1898, σ. 537. Λίγο παραπάνω ο Κατσαράς είχε καταδικάσει και τους συμβολιστές εξαιτίας της «πνευματικής αοριστίας» και του «εγκεφαλικού χάους» τους· βλ. ό.π., σ. 535-536. Μία δεκαετία νωρίτερα και συγκεκριμένα το 1889, ο ψυχίατρος Σίμων Αποστολίδης είχε ήδη μεταφέρει στο βιβλίο του *Αι Ψυχώσεις τη θεωρία της εκφυλίσεως* (κατά Β. Morel, Jean-Pierre Falret, Moreau de Tours, Legrand du Saulle, V. Magnan) και τη θεωρία του αταβισμού (των Ιταλών εγκληματολόγων C. Lombroso και Raffaele Garofalo), προκειμένου να συμπεριλάβει στη χορεία των έκφυλων φρενοπαθών τόσο τους μυστικιστές, θεομανείς, τους θεμελιωτές θρησκειών, αιρέσεων και θεοκρατικών φιλοσοφικών σχολών (π.χ. Θεοσοφίας), όσο και τους οπαδούς των πολιτικών και κοινωνιολογικών ουτοπιών, δηλαδή τους κοινωνιστές, τους αναρχικούς, τους οπαδούς της παγκόσμιας δημοκρατίας, αλλά και τους βασιλοκτόνους· βλ. *Αι Ψυχώσεις. Μελέται ιατρικαί, κοινωνιολογικαί και φιλοσοφικαί περί φρενοπαθειών*, εκ της τυπογραφίας της Β. Αυλής Νικολάου Γ. Ιγγλέση, εν Αθήναις 1889, σ. 318-379 και σ. 380-494.

τις θεωρίες του Lombroso με το συνολικό έργο του Zola, διαβλέποντας τη σύνδεση εκφυλισμού και καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας στο μυθιστόρημα *Το έργο*, καθώς και τη σύνδεση εκφυλισμού και εγκληματικότητας στο μυθιστόρημα *Το ανθρώπινο κτήνος*.²⁰

Παρότι υπήρξαν εγχώριες ανασχές των θεωριών του Lombroso, όπως π.χ. του Αριστοτέλη Κουρτίδη,²¹ και παρότι το 1896 κυκλοφόρησε η πειραματική ιατρο-ψυχολογική μελέτη του Γάλλου γιατρού Édouard Toulouse για την ψυχοφυσιολογική κατάσταση του ίδιου του Zola που ανέτρεπε το συμπέρασμα του Nordau περί εκφυλισμού του ίδιου του συγγραφέα²² και που έγινε γνωστή στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από τον υφηγητή νευρολογίας-ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών Σιμωνίδη Βλαβιανό,²³ εντούτοις το «στίγμα» για τον ίδιο τον Zola και τα έργα του παρέμεινε ενεργό μέσα στον 20ό αιώνα.²⁴ Ακριβώς εξαιτίας της παραπάνω ρητορικής, ο ελληνικός Τύπος έσπευδε συχνά να κατησυχάζει τους ηθικολόγους και να διαβεβαιώνει το θεατρικό κοινό ότι οι

²⁰ Ν. Επισκοπόπουλος, «Αιμίλιος Ζολά», *Παναθήναια* 50 (31 Οκτωβρίου 1902), σ. 42-45.

²¹ Κ.Μ.Κ., «Φιλολογικά διαλέξεις», εφημ. *Ελλάς*, 30 Μαρτίου 1908, σ. 2. Το δημοσίευμα αναφερόταν στη διάλεξη του Αριστοτέλη Κουρτίδη στον «Παρνασσό» τον Μάρτιο του 1908 με τίτλο «Περί φυσιγνωμίας», ο οποίος προσπάθησε να διαλύσει την πλάνη των φυσιγνωμιστών, προωθώντας αντιθέτως τη δαρβινική θεωρία. Αρνητικό πρόσημο στις θεωρίες του Lombroso δόθηκε και το 1909, όταν με αφορμή τον θάνατό του αναδημοσιεύθηκε άρθρο της *Daily Express*, αναφερόμενο στη διασύνδεση της μεγαλοφυΐας με την υπερτροφία ή την ατροφία σωματικών οργάνων, δηλαδή τον εκφυλισμό· βλ. «Μεγαλοφυΐα και εγκληματικότητα», *Κόσμος* Σμύρνης 21 (15 Οκτωβρίου 1909), σ. 351-352.

²² Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, τ. Α' (Introduction générale: Émile Zola), Société d'Éditions scientifiques, Paris 1896.

²³ Σ.Γ. Βλαβιανός, «Επιστημονικά συζητήσεις. Ο Ζολά ήτο έκφυλος;», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 15 Δεκεμβρίου 1902, σ. 6.

²⁴ Γενικότερα, για την επίδραση των βιοφυσικών επιστημών, των νόμων της κληρονομικότητας και της εκφυλιστικής παθολογίας στην ευρωπαϊκή και κυρίως στην ελληνική λογοτεχνία από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι και τον Μεσοπόλεμο, δηλαδή για την «ιατρικοποίηση των κοινωνικών συμπεριφορών» που οδήγησε σταδιακά στις αντιλήψεις της φυλετικής υγιεινής και της ευγονικής, βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Λογοτεχνία, παραλογοτεχνία και βιοεπιστήμες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», στο: Έφη Αβδελά – Δημήτρης Αρβανιτάκης – Ελίζα Άννα Δελβερούδη – Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος – Σωκράτης Πετμεζάς – Τάσος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες στην Ελλάδα. Προσλήψεις και χρήσεις στις επιστήμες, την πολιτική, τη λογοτεχνία και την ιστορία της τέχνης κατά τον 19ο και 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 336-364.

διασκευές του Zola δεν είχαν καμία σχέση με τα μυθιστορήματά του, καθώς διαπνέονταν μεν από ρεαλισμό, πλην όμως ρεαλισμό απαλλαγμένο των γυμνοτήτων και ωμοτήτων. Συνεπώς, ο ημερήσιος Τύπος διαβεβαίωνε το κοινό ότι στην παράσταση της *Θηρεσίας Ρακέν* στο θέατρο Βαριετέ στις 3/11/1901 από τον θίασο της Αικατερίνης Βερώνη και σε αυτήν του *Αμαρτήματος του αββά Μουρέ* στις 29/9/1907 στο θέατρο Συντάγματος από τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη – Ευτύχιου Βονασέρα μπορούσε να παρευρεθεί ακόμη και η πιο σεμνότυφος γεροντοκόρη χωρίς να σκανδαλιστεί.²⁵ Η δε παράσταση της *Νανάς* στις 8/5/1912 ταυτόχρονα και με ανταγωνιστικές διαθέσεις από τους θιάσους της Μαρίκας Κοτοπούλη (θέατρο Νέας Σκηνής) και της Κυβέλης Αδριανού (θέατρο Κυβέλης) δεν σόκαρε καθόλου τους θεατές, καθώς η θεατρική διασκευή όχι μόνο ήταν εντελώς απαλλαγμένη από τα σοκαριστικά σημεία και τη ρεαλιστική ωμότητα του έργου, αλλά επιπλέον μέσω του οικτρού τέλους της «καταστρεπτικής εταιρίας» πρόβαλε και ηθικοδιδασκτικό μήνυμα.²⁶ Εδώ πρέπει να προσθέσουμε ότι τη δραματοποιημένη διασκευή της *Ταβέρνας* ανέβασε στις 23/5/1912 ο θίασος της Νίτσας Μουστάκα στο θέατρο Νεαπόλεως.²⁷ Έτσι κι αλλιώς, οι γαλλικές θεατρικές διασκευές των μυθιστορημάτων του Zola, τις περισσότερες από τις οποίες πραγματοποιούσε ο εμπορικός τεχνίτης της σκηνής William Busnach σε συνεργασία με τον Zola,²⁸ ήταν εντελώς απαλλαγμένες από

²⁵ Το Λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 4 Νοεμβρίου 1901, σ. 4 (σχετικά με την παράσταση της *Θηρεσίας Ρακέν*) και Σ., «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις. Ο Ζολά εις το θέατρον», εφημ. *Νέον Άστυ*, 25 Σεπτεμβρίου 1907, σ. 2 (σχετικά με την παράσταση του *Αμαρτήματος του αββά Μουρέ*).

²⁶ «Θεατρικά», εφημ. *Ελλάς*, 13 Μαΐου 1912, σ. 7 (κριτική της παράστασης του θιάσου Κοτοπούλη) & «Αι δεσποινίδες της *Νανάς*», εφημ. *Εστία*, 10 Μαΐου 1912, σ. 1, από όπου και το παράθεμα του κειμένου ροής (κριτική των παραστάσεων Κυβέλης και Κοτοπούλη).

²⁷ «Θέατρα», εφημ. *Εστία*, 23 Μαΐου 1912, σ. 2.

²⁸ Για το προφίλ του Busnach, γνωστού μποέμ, διευθυντή του θεάτρου Athénée και εμπορικού συγγραφέα σε είδη οπερέτας, féerie, opera-buffa, vaudeville, revue, εξτραβαγκάντσας, boulevard, του ευφυέστερου ανθρώπου στο Παρίσι, σύμφωνα με χαρακτηρισμό της Sarah Bernhardt, βλ. Lawson A. Carter, *Zola and the Theater*, Institut d'Études Françaises de Yale University, Yale University Press – Presses Universitaires de France, Connecticut USA – Paris 1963, σ. 26, 102, 148, ο οποίος αναφέρεται και στη συνεργασία Busnach-Zola (ό.π., σ. 102, 104, 106-107, 113-116, 118-119, 122-123, 127-129, 136): Janice Best, *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Librairie José Corti, Paris 1986, σ. 61· Philippe Le-françois, «L'adaptation de l'Assommoir et de *Nana* à la scène», *Le Miroir de l'Histoire* vi/70 (Novembre 1955), σ. 598-599· Martin Kanes, «Zola and Busnach: The Temptation of the Stage», *Publications of the Modern Language Association of America* LXXVII (1962), σ. 109, από όπου και ο χαρακτηρισμός της Bernhardt.

ακατάλληλες σκηές, ενώ διανθίζονταν από παλαιές συμβάσεις μελοδράματος και boulevard.²⁹

Η εργογραφία του Zola δεν συνδέθηκε όμως μόνο με τον βιολογικό και ηθικό εκφυλισμό, αλλά και με το αισθητικό ρεύμα της Παρακμής του fin de siècle, το οποίο ασχολήθηκε επίσης με την έννοια της ανθρωπίνης παρακμής σε αισθητικό επίπεδο. Σημαντική ως προς αυτήν την κατεύθυνση στάθηκε η ελληνική παράσταση της θεατρικής διασκευής του μυθιστορήματος του Zola *Το αμάρτημα του αββά Μουρέ*. Η τετράπρακτη και σε δεκατέσσερα ταμπλό διασκευή του πέμπτου μυθιστορήματος των *Rougon-Macquart*, το οποίο πρωτοεκδόθηκε ως μυθιστόρημα στη Γαλλία το 1875, ανέβηκε ταυτοχρόνως το 1907 σε Παρίσι και Αθήνα. Στο Παρίσι ανέβηκε στο Οδέον σε δραματοποίηση Alfred Bruneau (μαθητή του Jules Massenet), μουσική του ίδιου, σκηνοθεσία André Antoine, με τη νεαρή ηθοποιό Sylvie και τον Alexandre Vargas στους πρωταγωνιστικούς ρόλους,³⁰ εγκαινιάζοντας τη φάση του ζολαδικού «λυρικού Νατουραλισμού».³¹ Στην Αθήνα ανέβηκε στις 29/9/1907 στο θέατρο Συντάγματος και με μουσική υπόκρουση Wagner από τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη – Ευτύχιου Βονασέρα, ως τιμητική παράσταση της αδελφής της Μαρίκας Κοτοπούλη, Χρυσούλας, και του νεοπροσληφθέντος ηθοποιού του θιάσου Μήτσου Μυράτ,³² ο οποίος παντρεύτηκε την

²⁹ Για τα στοιχεία μελοδράματος στη διασκευή της *Θηρεσίας Ρακέν*, την οποία είχε φιλοτεχνήσει ο ίδιος ο Zola το 1873, βλ. Carter, *Zola and the Theater*, ό.π., σ. 15-19, 23, 37-41, 55-57. Για τα στοιχεία της μελοδραματικής καταδίωξης στη θεατρική διασκευή της *Νανάς* από τον Busnach το 1881, βλ. Best, *Expérimentation et adaptation...*, ό.π., σ. 101, 105-113. Για τα στοιχεία μελοδράματος και κωμικού boulevard στη θεατρική διασκευή της *Ταβέρνας* από τους Busnach – Octave Gastineau το 1881, βλ. Best, ό.π., σ. 14, 69-87· Carter, ό.π., σ. 105, 108-117, 129, 153, 207.

³⁰ Για την παρισινή παράσταση, βλ. Carter, *Zola and the Theater*, ό.π., σ. 218. Τα ονόματα των ηθοποιών της παρισινής παράστασης (1/3/1907) αναγράφονται στη γαλλική έκδοση της θεατρικής διασκευής: Alfred Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret, pièce en 4 actes et 14 tableaux avec musique tirée du roman d'Émile Zola*, Charpentier & Fasquelle, Paris 1907, σ. 2. Ο Zola είχε ζητήσει ήδη από το 1902 από τον Antoine να ανεβάσει το συγκεκριμένο δραματοποιημένο μυθιστόρημά του· βλ. André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon (Première Direction)*, Bernard Grasset, Paris 1928, σ. 190.

³¹ Jean-Sébastien Macke, «Le naturalisme d' Alfred Bruneau et Émile Zola: de la théorie à l'application», στο: Jean-Christophe Branger – Alban Ramaut (éds.), *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, σ. 61-79, όπου και πληροφορίες για τη στενή συνεργασία Zola – Bruneau.

³² «Θέατρα», εφημ. *Καιροί*, 29 Σεπτεμβρίου 1907, σ. 3 και «Της ημέρας. Η αμαρτία του αββά Μουρέ», εφημ. *Καιροί*, 1 Οκτωβρίου 1907, σ. 1.

συμπρωταγωνίστριά του τον επόμενο χρόνο.³³ Δημοσίευμα της εφημερίδας *Πατρίς Βουκουρεστίου* του 1907 αναφερόταν σε Έλληνα ηθοποιό που φιλοτέχνησε τη συγκεκριμένη θεατρική διασκευή, χωρίς όμως να τον κατονομάζει.³⁴ Δεν γνωρίζουμε εάν αυτή η πληροφορία ευσταθεί. Ο μη κατονομαζόμενος Έλληνας ηθοποιός —ο οποίος πιθανόν να ήταν π.χ. ο γαλλομαθής Μήτσος Μυράτ— θα μπορούσε κάλλιστα να είχε φιλοτεχνήσει την ελληνική μετάφραση της γαλλικής δραματοποιημένης διασκευής του έργου από τον Alfred Bruneau και όχι την ίδια τη διασκευή, η οποία έτσι κι αλλιώς κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1907 από τις εκδόσεις Charpentier & Fasquelle.

Το συγκεκριμένο λυρικό δράμα/μυθιστόρημα κατά της αγαμίας των Καθολικών ιερέων³⁵ φιλοδόχησε να επαναπροσεγγίσει το γνωστό επεισόδιο της Γένεσης σχετικά με την εκδίωξη των αρχικά αθών πρωτόπλαστων από τον παρθένο Παράδεισο/Paradou, ενός κεκλεισμένου κήπου [hortus conclusus] που παραπέμπει στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλικού *Άσματος ασμάτων*.³⁶ Εκπαιδευμένος στην εσωτερικοποίηση της άτεγκτης πειθαρχίας και των ευνουχιστικών απαγορεύσεων της Καθολικής Εκκλησίας και αφιερωμένος αποκλειστικά στη λατρεία του θείου, ο αββάς Mouret/Αδάμ γνωρίζει τον πειρασμό της σαρκικής επιθυμίας στο πρόσωπο της ακοινώνητης και μεγαλωμένης μέσα στην άγρια φύση Albine/Εύας, η οποία θα του χαρίσει τον χαμένο ανδρισμό του κάτω από τη σκιά ενός μαγικού απαγορευμένου δέντρου, απαλείφοντας το «λάθος» του προπατορικού αμαρτήματος. Όταν ύστερα από τη σαρκική γνώση ο αγαπημένος της θα την εγκαταλείψει για να αφιερωθεί τελειωτικά πλέον στην Εκκλησία, η Albine θα αυτοκτονήσει από τη μεθυστική μυρωδιά των λουλουδιών του περικλειστού, ερωτικά σηματοδοτούμενου

³³ Για την ένταξη του Μυράτ στον θίασο Κοτοπούλη και τον γάμο του με τη Χρυσούλα Κοτοπούλη το 1908, ύστερα από το διαζύγιο του με την Κυβέλη, βλ. Ανδρέας Δημητριάδης, «Ο Μήτσος Μυράτ και η εργαλειοθήκη της υστεροφημίας», στο Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2016, σ. 396-397.

³⁴ «Επίκαιρα. Ο Ζολά εις το θέατρον», εφημ. *Πατρίς Βουκουρεστίου*, 28 Σεπτεμβρίου/11 Οκτωβρίου 1907, σ. 1.

³⁵ Τη συγκεκριμένη σκοπιμότητα του μυθιστορήματος του Zola επεσήμανε ελληνικό δημοσίευμα του 1902, πέντε χρόνια πριν από την εγχώρια παράσταση: βλ. «Η εργατικότητα του Ζολά», εφημ. *Το Άστυ*, 25 Σεπτεμβρίου 1902.

³⁶ Γενικότερα, για τις θρησκευτικές ενασχολήσεις του Zola στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, βλ. Philip D. Walker, «Zola et la lutte avec l'Ange», *Les Cahiers Naturalistes* 42 (1971), σ. 79-92.

κήπου Paradou, προκειμένου να υποταχθεί ολοσχερώς στους οργανικούς νόμους του κύκλου της ζωής.³⁷

Παρουσιάζοντας τα συνήθη θέματα της νατουραλιστικής περιόδου του Zola, δηλαδή τη διαμάχη μεταξύ των δυνάμεων της ενστικτώδους Φύσης/Νατουραλισμού (Albine)³⁸ και του θρησκευτικού εγκλεισμού (αββάς Mouret, ιερέας Archangias), καθώς και το πορτρέτο του πειραματικού νατουραλιστή (γιατρός Pascal/Zola) που ενορχηστρώνει το βιολογικά ντετερμινιστικό πείραμα του φυσικού έρωτα μεταξύ των δύο νέων,³⁹ εντούτοις το έργο ξέφευγε από τους αυστηρούς νατουραλιστικούς κανόνες της σειράς των Rougon-Macquart.⁴⁰ Έτσι, οι νατουραλιστικές φαντασιώσεις για τη θηλυκή γονιμότητα της Φύσης γέννησαν παρακμιακά διλήμματα για την ικανότητα της ανδρικής αναπαραγωγής και σεξουαλικότητας.⁴¹ Το συγκεκριμένο έργο του 1875 παρουσίασε εμβρυακά και

³⁷ Την υπόθεση της θεατρικής διασκευής παρέθετε και ελληνικό δημοσίευμα κατά την εποχή της εγχώριας παράστασής της: «*Η αμαρτία του αββά Μουρέ του Ζολά*», εφημ. Ακρόπολις, 29 Σεπτεμβρίου 1907, σ. 3.

³⁸ Για την περιγραφή της μυστηριώδους Albine που ταυτίζεται με την Κυβέλη, τη Φύση και τη γονιμοποίηση, βλ. την ελληνική μετάφραση του μυθιστορήματος, αλλά και την ίδια τη γαλλική θεατρική διασκευή: Ζολά, *Άπαντα. Το αμάρτημα του αββά Μουρέ*, μτφρ. Πέτρος Πικρός, τ. Α', Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σ. 50, 52, 105, 153 & τ. Β', ό.π., σ. 182 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 46-47.

³⁹ Για την αποκάλυψη του μυστικού πειράματος του ορθολογιστή γιατρού Pascal Rougon, βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 99-100 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 48, 137-139.

⁴⁰ Για τα βασικά νατουραλιστικά θεματικά μοτίβα του μυθιστορήματος, βλ. Sophie Guermès, «*Préface*» στην έκδοση του μυθιστορήματος *La faute de l'abbé Mouret*, Hachette, Le Livre de Poche classique, 1998, σ. 1-45.

⁴¹ Charles Bernheimer, *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, edited by T. Jefferson Kline – Naomi Schor, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2002, σ. 64. Σύμφωνα με ανάλυση του Bernheimer, ο οποίος εξετάζει τις παρακμιακές εκφάνσεις του συγκεκριμένου έργου ως ανατρεπτικές αντιστίξεις προς τον Νατουραλισμό, αν και προέρχονταν από αυτόν, ο κεντρικός ήρωας ενσαρκώνει την αγωνία του Zola για τις σεξουαλικές παρορμήσεις του ευνοησμένου αρσενικού του fin de siècle που θεωρεί τον εαυτό του αποξενωμένο από τον φυσικό κύκλο. Ο αββάς Mouret νιώθει αηδία για το γεγονός ότι αποτελεί ένα απλό όργανο για την τελείωση των χυδαίων βιολογικών αναπαραγωγικών στόχων της ζωικής οικονομίας και των αδιαφοροποίητων όντων της, η οποία δεν λαμβάνει υπόψη της την εξατομικευμένη συνειδητή ύπαρξη. Έτσι, η τυφλή και απρόσωπη δύναμη της Φύσης αποκτά αμφισβητήσιμο ρόλο ως μοντέλου για την ανθρώπινη ευτυχία και την ανδρική σεξουαλικότητα, οδηγώντας τον ασκητή ήρωα στην παρακμή, την ψυχοσωματική κατάρρευση, τη σεξουαλική ανικανότητα, τον ανδρικό μαζοχισμό και την εκθήλυνση, την άρνηση της ζωής και στην αντίστροφη λατρεία της αποσύνθεσης και του θανάτου, προκειμένου να ανακατασκευάσει τον ανδρισμό

σε πολύ πρώιμο στάδιο βασικά θεματικά μοτίβα, τα οποία στη συνέχεια εκμεταλλεύθηκαν εκτενώς τόσο οι Ευρωπαίοι, όσο και οι Έλληνες εκπρόσωποι της Παρακμής του fin de siècle, καθώς σχετικά πρόσφατα εκτιμήθηκε επιστημονικά η συμβολή του Zola και του Νατουραλισμού εν γένει στη διαμόρφωση του συγχρονικού ρεύματος της Παρακμής, το οποίο δεν προανήγγειλε αποκλειστικά και μόνον τον Συμβολισμό.⁴²

Καταρχήν, ο ευνουχισμένος ιερέας εκφράζει απέχθεια προς τις αναπαραγωγικές ικανότητες της γυναίκας και ολόκληρης της φύσης,⁴³ όπως ακριβώς έκαναν και οι Ευρωπαίοι παρακμιακοί του fin de siècle, οι οποίοι μέσω της συγκεκριμένης αποστροφής τους προς τη μήτρα και το θηλυκό αναπαραγωγικό σύστημα εξέφρασαν τη «φρίκη της ζωής» και τη ροπή τους προς το τεχνητό.⁴⁴ Ακριβώς αυτή η ροπή των παρακμιακών

του και να αποσπάσει τον θάνατό του από την απρόσωπη δικαιοδοσία της θηλυκής φύσης. Έτσι, η Φύση μπορεί να αποτελέσει μεν πηγή ζωής, αλλά μπορεί να αποτελέσει ταυτόχρονα και νεκροταφείο, πηγή αποσύνθεσης, πτώσης και παρακμής· βλ. ό.π., σ. 56-103.

⁴² Για την έλξη του Zola προς τα αισθητικά στοιχεία του ρεύματος της Παρακμής που εμφανίζονται μεταξύ άλλων μυθιστορημάτων του και στο *Αμάρτημα του αββά Μουρέ*, βλ. Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, τ. Α', Séguier, Paris 1994, σ. 16 και Antoine Compagnon, «Zola dans la décadence», *Les Cahiers Naturalistes* 67 (1993), σ. 211-222. Για τη συμβιωτική σχέση των χρονικά παράλληλων αισθητικών κινημάτων Νατουραλισμού και Παρακμής που μέχρι πρότινος θεωρούνταν αντίθετα, καθώς πιστευόταν ότι η Παρακμή προανήγγειλε αποκλειστικά τον Συμβολισμό, βλ. David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995, σ. 48 και Katherine Ashley, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, Rodopi, Amsterdam and New York 2005, σ. 19-23, 32. Για τον Νατουραλισμό σαν ιστορική προϋπόθεση της Παρακμής, η οποία εντούτοις στερούνταν της επιστημονικής προσέγγισης του Νατουραλισμού στη λεπτομερή καταγραφή της άθλιας όψης της καθημερινότητας και της κοινωνικής παθογένειας, βλ. επίσης Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθου αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του 20ού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ηράκλειο 2009, σ. 109. Η βασική διαφορά μεταξύ των συγγραφέων της Παρακμής και του Νατουραλισμού είναι ότι οι πρώτοι εξυμνούσαν την Παρακμή σαν προϋπόθεση του καλλιτεχνικού εκλεπτυσμού, ενώ αντίθετα οι νατουραλιστές την απέριπταν ως απειλή για τον πολιτισμό· βλ. Marion Schmid, «From Decadence to Health: Zola's *Paris*», *Romance Studies* 18/2 (2000), σ. 99-111.

⁴³ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 22-25, 39, 67, 70, 72, 106-107, 109 & τ. Β', ό.π., σ. 164 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 11-12, 21.

⁴⁴ Για το παράθεμα (“horror of life”), βλ. Roger L. Williams, *The Horror of Life*, University of Chicago Press, Chicago 1980, σ. 10, ο οποίος αναφέρεται στον Baudelaire. Για την απέχθεια των Ευρωπαίων παρακμιακών έναντι της φυσικής αναπαραγωγής,

προς τον τεχνητό κόσμο, έστω κι αν αυτός εκπροσωπείται στη συγκεκριμένη περίπτωση από το σύμπαν της καθολικής εκκλησίας, παρουσιάζεται μέσω της εκλεκτικιστικής απομόνωσης του εκλεπτυσμένου και εκθληλυμένου ιερέα στο περίκλειστο περιβάλλον του πρεσβυτερίου του με τα αγιωτικά λατρευτικά αντικείμενα.⁴⁵ Αυτό ακριβώς έκανε και ο Des Esseintes, ο παρακμιακός εκκεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος του J.-K. Huysmans *À rebours* (1884), ο οποίος, ερμητικά απομονωμένος στη γαλλική εξοχή, πειραματίζεται με εξωτικά αρώματα, με την καλλιέργεια δηλητηριωδών λουλουδιών και με τη συλλογή εικαστικών δημιουργιών του εξίσου παρακμιακού ζωγράφου Gustave Moreau. Όπως ο Des Esseintes ταξιδεύει στο χροσρόνο μέσω των ονείρων του, της μνήμης του, των αισθήσεων και των παραισθήσεών του,⁴⁶ έτσι και ο ζολαδικός ιερέας, «εξόριστος πάνω στη γη, σε αιωνιότητα μακαριότητας», ενορχηστρώνει γονυπετής τις νοερές θερμές δεήσεις του μπροστά από το άγαλμα της Παναγίας,⁴⁷ μέσα από μία θεατρικής υφής θρησκευτική επιτέλεση βιβλικού μαζοχισμού τύπου Swinburne και Baudelaire.⁴⁸

συνεπώς και της γυναίκας, βλ. επίσης Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, ό.π., σ. xiv.

⁴⁵ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 18, 26, 103-105, 111, 114 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 14.

⁴⁶ Joril-Karl Huysmans, *Ανάποδα*, μτφρ. Σουλβάνα Ζερβακάκη, Π. Τραυλός, Αθήνα 2000.

⁴⁷ Για το παράθεμα, βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 25. Για την πλήρη απομόνωση του μπροστά στην Αγία Τράπεζα κατά τις νυκτερινές ώρες, όταν η φύση είναι νεκρή και όταν ο ιερέας «εκμηδενίζεται μέσα στον απόλυτο έρωτα [προς το θείο]», βλ. ό.π., σ. 49.

⁴⁸ Ο Swinburne στο ποίημά του «Dolores. Notre Dame des sept douleurs» (1866) απευθύνεται στο άγαλμα της Παναγίας, η οποία ενσαρκώνει ταυτόχρονα τη σκληρή αμαρτωλή αγαπημένη, την Κυρία του Πόνου, τη δηλητηριώδη βασίλισσα, το μυστικό ρόδο του βάλτου, τη θεσπέσια και στείρα Ντολόρες, με το κόκκινο στόμα σαν δηλητηριώδες λουλούδι· βλ. Algernon Charles Swinburne, *The Collected Poetical Works of Algernon Charles Swinburne*, vol. I («Poems and Ballads». First Series), William Heinemann, London 1917, 154-168. Ο Baudelaire στο ποίημά του «À une Madone» («Σε μια Παναγιά») φαντασιώνεται μπροστά στο άγαλμα της Παναγίας/ερωμένης ότι μπορεί να το στολίσει με τη θλίψη του και την επιθυμία του. Στο τέλος, ο αφηγητής φαντασιώνεται ότι διαπερνά την καρδιά της Παναγίας με στιλέτα φτιαγμένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα· βλ. την πρώτη μετάφρασή του από τον Αντώνη Πρωτοπάτση στο περ. *Ζωή Κωνσταντινουπόλεως*, έτος Β' (Μάης - Ιούνης 1921), σ. 190-197. Για τη θεατρικής υφής επιτέλεση του μαζοχισμού που ενορχηστρώναν οι καλλιτέχνες του fin de siècle μπροστά στην εικόνα της αγαπημένης τους με ταυτόχρονη διάθεση υποταγής και ελέγχου, μιλά η Suzanne R. Stewart, *Sublime Surrender. Male Masochism at the Fin-de-Siècle*, Cornell University Press, Ithaca 1997, σ. 157.

Ιδίως η αφοσίωσή του στο άγαλμα της Παναγίας, στη μορφή της οποίας λατρεύει ακριβώς το γεγονός της άμωμης σύλληψης και της εξιδανικευμένης γυναικείας αγνότητας και καλλονής, παραπέμπει στη χρήση του πυγμαλιονικού μύθου εκ μέρους των Ευρωπαίων παρακμιακών. Η εκμετάλλευση του οβιδιακού μύθου της ενσάρκωσης του μαρμαρίνου καλλιτεχνήματος από τον ίδιο τον καλλιτέχνη του, η τεχνουργημένη ανάδυση της ιδεώδους, πλην όμως μοιραίας και επικίνδυνης γυναίκας που αποτελεί την προβολή των σεξουαλικών φαντασιώσεων εκ μέρους του μαζοχιστή και ναρκισσιστή καλλιτέχνη, εκφράζει τον θεμελιώδη διχασμό των παρακμιακών ενώπιον της γυναικείας φύσης: η γυναίκα ως δέλεαρ και υποκείμενο λατρείας, αλλά και ως απειλή που με την άπιαστη και επικίνδυνη σαγήνη της κάνει τον καλλιτέχνη να δοκιμάζει ψυχικά μαρτύρια.⁴⁹ Όπως πολύ χαρακτηριστικά είχε γράψει ο Baudelaire στο ποίημά του «Ο αυτοτιμωρούμενος/L' Héautontimorouménos» (*Τα άνθη του κακού*, 1866): «είμ' ο καθρέφτης ο στοιχειωμένος, / που αυτή η μέγαιρα καθρεφτίζεται. / Είμαι το πλήγωμα και το μαχαίρι! / Ο μπάτσος και το μάγουλό του! / Η ρόδα και τ' αποκομένο χέρι / Ο μπόγιας και τ' αθώο σφαχτό του!».⁵⁰

⁴⁹ Για αυτόν τον βασικό διχασμό των Ευρωπαίων παρακμιακών καλλιτεχνών έναντι της γυναικείας μορφής, βλ. Jane Desmarais – Chris Baldick (eds.), *Decadence. An Annotated Anthology*, Manchester University Press, Manchester 2012, σ. 6. Για τη χρήση του πυγμαλιονικού μύθου εκ μέρους των Ευρωπαίων παρακμιακών λογοτεχνών και εικαστικών και για τη νοηματοδότηση του Πυγμαλίωνα ταυτοχρόνως ως υποτακτικού μαζοχιστικού θύματος και ως κυριαρχικού κτήτορα δημιουργού/λάτρη της γυναικείας ομορφιάς, καθόσον στις ανδρικές ερωτικές φαντασιώσεις της βικτοριανής εποχής η γυναίκα θεωρούνταν ταυτόχρονα ως άγγελος και ως ερωμένη, βλ. Jennifer Birkett, *The Sins of the Fathers. Decadence in France 1870-1914*, Quartet Books, London 1986, σ. 4· Martin A. Danahay, «Mirrors of Masculine Desire: Narcissus and Pygmalion in Victorian Representation», *Victorian Poetry* 32 (1994), σ. 35-54· R.K.R. Thornton, *The Decadent Dilemma*, Edward Arnold, London 1983, σ. 194-196· Richard Jenkyns, *Dignity and Decadence. Victorian Art and the Classical Inheritance*, Harper Collins, London 1991, σ. 133, 141. Οι δύο τελευταίοι μελετητές συμπεριλαμβάνουν επίσης στην πραγματέυση του νοήματος του πυγμαλιονικού μύθου τον σχολιασμό της σειράς τεσσάρων ελαιογραφιών του προραφαηλίτη εικαστικού Edward Burne-Jones με τίτλο «Pygmalion and the Image (1875-1878)».

⁵⁰ *Ποιήματα: Μορεάς, Μπωντλαίρ, Βερλαίν, μεταφράσεις Γεώρ. Σημηριώτης*, Εκδοτικών «Φοίβος», Αθήνα 1929, χωρίς αρίθμηση σελίδων. Η εικόνα της γυναίκας, η οποία εμπνέει ταυτόχρονα πόθο και μνησικακία στον μαζοχιστή ποιητή, καθώς αυτός από τη μια μεριά ωθείται από τις σεξουαλικές του επιθυμίες, ενώ από την άλλη μετανιώνει για την υποταγή του στις φυσικές του ορμές, παρουσιάζεται ανάγλυφα και στο ποίημα του Baudelaire «Tu mettrais l'univers entier...» από τα *Άνθη του κακού*, όπου η γυναίκα αποκαλείται «βασιλίσα του Κακού, ύψος βορβορώδικο, αίσχους μεγαλείο»· βλ. την ελληνική μετάφραση στο: Κάρολος Μπωντλαίρ, *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Γιώργης Σημηριώτης, Χρυσή Δάφνη, Αθήνα 1949, σ. 56. Για

Παρόμοια και στο έργο του Zola, το εκκλησιαστικό άγαλμα της Παναγίας εκφράζει την εικόνα της ιδεώδους, αγνής, άυλης και απρόσιτης γυναίκας/Μαντόνας που στοιχειώνει μαζοχιστικά και ναρκισσιστικά τους ένθεους μυστικιστικούς ρεμβασμούς του ιερέα, ο οποίος επιζητά την τέλεια, πλην όμως ακατόρθωτη, καθόσον πλασματική/φантаσιακή, ένωση.⁵¹ Ο παρακμιακός δεισμός της θηλυκής φιγούρας συμπληρώνεται με την αντίστροφη όψη της αμαρτωλής γυναικείας φύσης που ενέχει βδελυρούς αναπαραγωγικούς στόχους, είδος ουαλδικής Σαλώμης, που ενσαρκώνεται μέσα από τη μορφή της Albine, την οποία ο ιερέας αποστρέφεται με κυριαρχικό/σαδιστικό τρόπο μετά την πραγμάτωση της γήινης σαρκικής πράξης.⁵² Έτσι ολοκληρώνεται από τη μια μεριά η άγια και άσαρκα και από την άλλη μεριά η χοϊκή και η διαβολικά σαρκική γυναικεία μορφή που εκφράζει τον διπολισμό μεταξύ αρετής και αμαρτίας, αποτελώντας το παρακμιακό «αλγολαγνικό φάντασμα», τη μήτρα και τον τάφο μαζί.⁵³

Η σωματική και ψυχική ασθένεια, η πεισιθάνατη «maladie de l'âme» του ήρωα που τελεί σε πλήρη οδύνη εξαιτίας της παλινδρόμησης μεταξύ της παράδοσης στον σαρκικό έρωτα και της ένθεης αποχής από αυτόν, αποτελεί την απόρροια του παραπάνω ψυχικού διχασμού. Ο διπολισμός ασθένειας-υγείας που αποτέλεσε τον κεντρικό πυρήνα του ρεύματος της Παρακμής,⁵⁴ παρουσιάζεται μέσα από τη λεπτομερειακή περιγραφή του περιοδικού κύκλου των κρίσεων και ανανήψεων των αισθήσεων του ιερέα που είτε τον ανδροποιούν (στην περίπτωση της αφύπνισης του ερωτισμού μέσα στην ανθισμένη ανοιξιόατική φύση

τον τύπο της παρακμιακής μοιραίας γυναίκας που αναδύθηκε από τους Théophile Gautier και Gustave Flaubert, γνωρίζοντας την πλήρη της άνθηση στους Swinburne, Oscar Wilde και Walter Pater, βλ. Mario Praz, *The Romantic Agony*, μτφρ. Angus Davidson, Fontana Library, Oxford 1962, σ. 226.

⁵¹ Για την «εκμηδένιση του άπνου ιερέα/εραστή στην υποταγή» μπροστά στο άγαλμα της Παναγίας, βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 87-92, 109-114 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 4-5, 16-18, 64-65.

⁵² Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 118, 121. Επιπλέον, ο σεξουαλικά στερημένος ιερέας Archangias αποδίδει απερίφραστα το «λάθος» της ανθρώπινης έκπτωσης από τον Παράδεισο στη γυναικεία ύπαρξη, αποκαλώντας την Albine «αρχή της κολάσεως» βλ. ό.π., σ. 50-51.

⁵³ Για το παράθεμα, βλ. Jerry Palmer, «Fierce Midnights: Algolagniac Fantasy and the Literature of the Decadence», στο: Ian Fletcher (ed.), *Decadence and the 1890s*, Holmes and Meier, New York 1980, σ. 101, ο οποίος αναφέρεται στο ποίημα «Dolores» του Swinburne.

⁵⁴ Thornton, *The Decadent Dilemma*, ό.π., σ. 181.

που σύρει τον ήρωα από τον τάφο και εμποδίζει τον εκφυλισμό των ειδών),⁵⁵ είτε τον ευνουχίζουν (στην περίπτωση της αποχής από τον φυσικό έρωτα που συνοδεύεται από τον φθινοπωρινό μαρασμό της φύσης και την ένδυση του παγωμένου πέτρινου πέπλου).⁵⁶ Η τελική απάρνηση του φυσικού έρωτα οδηγεί την Albine στην αυτοκτονία και στην ενσωμάτωσή της στη φύση και τον ιερέα στον δρόμο του ευνουχισμού χωρίς επιστροφή, καθώς και στην απόλυτη παράδοσή του στο άλγος και στην εκμηδένιση μέσω της λατρείας του Χριστού στο σταυρό του μαρτυρίου.⁵⁷ Ο έρωτας μπορεί λοιπόν να εισαγάγει στον Παράδεισο, αλλά μπορεί να σημαίνει και τον θάνατο, τον εκφυλισμό,⁵⁸ την παγωμένη μαρμαροποίηση, όπως τη δοκίμασε και η αρχαία ερωμένη του πρώτου πυργοδεσπότη του Paradou, το αγαλμάτινο ομοίωμα της οποίας γλείφεται πλέον από το νερό.⁵⁹

Το συγκεκριμένο δείγμα της νατουραλιστικής Παρακμής προσέφερε στον Γάλλο σκηνοθέτη Antoine την ευκαιρία διασύνδεσής του με την τρέχουσα γαλλική πραγματικότητα στην παρισινή παράσταση του 1907, καθώς μόλις το 1905 ψηφίστηκε ο νόμος περί διαχωρισμού Εκκλησίας και Κράτους, προκαλώντας αντιδράσεις στη γαλλική κοινωνία.⁶⁰ Στην ελληνική πραγματικότητα συνδέθηκε όμως με το αισθητικό ρεύμα της «ντεκαντέντσας».⁶¹ Μάλιστα, η νοσηρή και νευρωτική μουσική του Wagner που συνόδευε ως ηχητική υπόκρουση την παράσταση του θιάσου Κοτοπούλη – Βονασέρα το 1907 ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τη

⁵⁵ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 102, 115-125, 133, 135-140, 150-153 & τ. Β', ό.π., σ. 40, 140-142, 150.

⁵⁶ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 68, 70-71, 75-76, 117, 143, 168, 170-177 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 40, 71-76, 83, 111, 153, 161, 163, 165-166, 168, 170-171.

⁵⁷ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 94-95, 124-130, 138-140 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 134, 146, 154-158.

⁵⁸ Για «εκφυλισμό τέρματος» μιλά ο γιατρός Pascal, όταν ο ιερέας παραδίδεται πλέον τελειωτικά στη λατρεία του θείου, απαρνούμενος τη φύση· βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 102.

⁵⁹ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 154-155 και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 93-94.

⁶⁰ Macke, «Le naturalisme d'Alfred Bruneau et Émile Zola», ό.π., σ. 73.

⁶¹ Ήδη από δημοσίευμα του 1901 σχολιαζόταν «ο μυστικισμός της ντεκαντέντσας, το όνειρον του ατομικισμού του Ίψεν, η γόησσα ομίχλη του μυστικισμού του Βάγνερ, η φιλοσοφική ιδέα του υπερανθρώπου του Νίτσε», ενώ στο συγκεκριμένο κίνημα εγγράφονταν οι Verlaine, Mallarmé, Baudelaire· βλ. Μποέμ [Δ. Χατζόπουλος], «Σκέψεις εκ του λήξαντος αιώνας. Η γλώσσα του μέλλοντος», *Το Περιοδικόν μας* (Πειραιώς) 20 (1 Ιανουαρίου 1901), σ. 272-277.

διαλεκτική ασθένειας-υγείας του ελληνικού ρεύματος της Παρακμής, καθώς και με το φαινόμενο της αισθητιστικής συναισθησίας.⁶²

Ένα από τα βασικά στοιχεία του μυθιστορήματος/δράματος που επηρέασε τους εγχώριους αισθητιστές, ήταν η σύνδεση του ερωτικού πόθου, αλλά και του θανάτου με την οργιαστική ανθοφορία. Η περιγραφή του θηλυκού σώματος και της ερωτικής φύσης της Albine συμβαδίζει σε ταυτόσημη συναλληλία με την περιγραφή των ανθισμένων τριαντάφυλλων, έτσι ώστε ο αναγνώστης να μην καταλαβαίνει εάν ο αφηγητής περιγράφει τελικά τα τριαντάφυλλα ή το γυναικείο σώμα.⁶³ Μέσα στις πολύχρωμες τριανταφυλλιές αναδύεται το πρωτόγνωρο ερωτικό συναίσθημα του ζευγαριού, αποπνέοντας πανδαισία χρωμάτων και αρωμάτων και δημιουργώντας ένα ερωτικό κρεβάτι που σπρώχνει στο αμάρτημα.⁶⁴ Όταν δε το ζευγάρι ενώνεται ερωτικά κάτω από τον ίσκιο του μυστικού μαγικού δέντρου της ζωής που «βυθίζει σε ερωτική απο-

⁶² Για τον Wagner σαν βασικό διακείμενο των ελληνικών αισθητιστικών λογοτεχνικών κειμένων (των Κ. Χρηστομάνου, Πλ. Ροδοκανάκη, Ν. Καζαντζάκη, Π. Γιαννόπουλου), καθώς και για το φαινόμενο της αισθητιστικής συναισθησίας (της συναίρεσης όλων των τεχνών) που ξεκίνησε από το βαγνερικό ολικό έργο τέχνης και που ικανοποιούσε τους αισθητιστές στην αναζήτησή τους ολοένα νέων αισθήσεων, βλ. Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 43, 51-53, 80, 327. Για αναφορά του ίδιου του Zola στο βαγνερικό ολικό έργο τέχνης στο μυθιστόρημά του *L'Œuvre*, βλ. αναδημοσίευση αποσπάσματος του συγκεκριμένου ζολαδικού μυθιστορήματος στο Ιωάννης Μουρελός, «Ο Zola περί μουσικής. Απόσπασμα εκ του *Œuvre*», *Φιλολογική Ηχώ Κωνσταντινουπόλεως* 2 (10 Φεβρουαρίου 1896), σ. 12-13.

⁶³ «Τα ζωντανά λουλούδια άνοιγαν σα γυμνότητες, σαν κορσάζ, π' αφίνανε να φαίνονται οι θησαυροί του στήθους. Υπήρχαν εκεί τριαντάφυλλα κίτρινα, που ραίνανε τα χρυσά τους πέταλα, όμοια με τη σάρκα ζωτικών κοριτσιών, τριαντάφυλλα με χρώμα λεμονί, τριαντάφυλλα ξανθά σαν τ' άχυρο, τριαντάφυλλα που είχαν το χρώμα του ήλιου, όλες οι αποχρώσεις της επιδερμίδας της ηλιοκαμμένης, κάτ' από φλογερούς ουρανούς. Έπειτα το σάρκινο χρώμα γινότανε πιο τρυφερό, οι αποχρώσεις γίνοντανε πιο θαμπές, φανέρωναν μυστικά κοκκινίσματα ντροπής, γωνιές κορμιού που δε δείχνονται, κι είχαν τη λεπτότητα μεταξιού, κι άφιναν να φαίνεται λίγο γαλάζιο, σα να' ταν οι φλέβες κάτω απ' την επιδερμίδα. Ύστερα πάνταζε η γελαστή ζωή που έχει το ροζ χρώμα, το λευκορόδινο χιονάτο πόδι παρθένας που ανασαλεύει το νερό δεξαμενής, το ροζ-παλ, πιο διακριτικό κι απ' τη θερμή λευκότητα που δείχνει το μισοκρυμμένο γόνατο, απ' την αναλαμπή που φωτίζει ένα νεανικό μπράτσο, σαν κρυφοφαίνεται μέσα σε φαρδύ μανίκι. Ήταν το ροζ το καθαρό, λες αίμα κάτω από σατέν, ώμοι λευκοί, γυμνοί γοφοί, όλη η γυμνότητα της γυναίκας όταν τη χαϊδεύει το φως. Ήταν το ροζ το φανταχτερό σαν τα μπουμπουκία του στήθους, λουλούδια μισοανοιγμένα των χειλιών, που αναδίνουν τ' άρωμα μιας ζεστής ανάσας.» βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 145.

⁶⁴ Ζολά, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 142-147, 151, 162 & τ. Β', ό.π., σ. 37. Για την αντίστοιχη εικονοποιία, βλ. και Bruneau, *La faute de l'abbé Mouret*, ό.π., σ. 86-90.

τύφλωση», τότε όλη η χλωρίδα και η πανίδα του Paradou αντηχεί από ηδονικούς σπασμούς και αισθησιασμό, «αναδύοντας οσμή ζεστή απ’ την παγκόσμια συνουσία [...] σε ρίγος τοκετού».⁶⁵ Ο ίσκιος αυτού του μαγικού δυσεύρετου δέντρου δεν είναι όμως μόνο γοητευτικός, αλλά και θανάσιμος. Έτσι, μετά την τέλεση της ερωτικής πράξης, το λουλουδένιο ερωτικό κρεβάτι μετατρέπεται σε «μεγάλο σκοτεινό νεκροκρέββατο»:⁶⁶ μετατρέπεται στον συμβολικό ψυχικό τάφο του ιερέα, ο οποίος δεν βλέπει πλέον στη φύση παρά μόνο τον θάνατο⁶⁷ και στον κυριολεκτικό τάφο της Albine, η οποία πεθαίνει μέσα «στον υπέρτατο σπασμό των λουλουδιών», καθώς «ο κήπος της επιφύλασσε το θάνατο σα μια υπέρτατη ηδονή».⁶⁸ Τα ρόδα ως σύμβολα της θηλυκής φύσης μετατρέπονται σε σαρκικά, τερατώδη, αποσυντετημένα φυτά που φύονται συνήθως στα θερμοκήπια των παρακμιακών του fin de siècle.⁶⁹ Όπως ανέφερε ο Baudelaire στο ποίημά του «Ο θάνατος των εραστών»: «Κρεββάτια θάχουμ’ άνθινα, γεμάτα αιθέρια μύρα, / ντιβάνια ολοβελούδινα, σα μνήματα βαθεία».⁷⁰ Μάλιστα, ο Βρετανός προραφαηλίτης εικαστικός John Collier απαθανάτισε τον θάνατο της Albine σε πίνακα («Ο θάνατος της Albine»), τον οποίο εξέθεσε το 1895 στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου.⁷¹

Παρόμοιες ηδονικές στιγμές λουλουδιασμένων θανάτων και ερώτων κάνουν την εμφάνισή τους σε ποιητικά, πεζογραφικά και δραματικά έργα των εγχώριων αισθητιστών, αν και με πιο διονυσιακή και αισιόδοξη, νιτσεικής υφής χροιά σε σχέση με τον πεσιμισμό της ευρωπαϊκής Παρακμής.⁷² Χαρακτηριστικά δείγματα αποτελούν το διήγημα του

⁶⁵ Ζολά, *Άπαντα...*, τ. Β’, ό.π., σ. , 35, 37-39, από όπου και τα παραθέματα του κειμένου ροής. Βλ. και Bruneau, *La faute de l’abbé Mouret*, ό.π., σ. 108-109.

⁶⁶ Για το παράθεμα, βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β’, ό.π., σ. 179. Για τη θανάσιμη σκιά του δέντρου, βλ. και Bruneau, *La faute de l’abbé Mouret*, ό.π., σ. 96, 106.

⁶⁷ Βλ. τα λόγια του αββά Mouret: Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β’, ό.π., σ. 129 και Bruneau, *La faute de l’abbé Mouret*, ό.π., σ. 156-158.

⁶⁸ Για το πρώτο παράθεμα, βλ. Ζολά, *Άπαντα*, τ. Β’, ό.π., σ. 191 και για το δεύτερο, βλ. ό.π., σ. 183. Βλ. και Bruneau, *La faute de l’abbé Mouret*, ό.π., σ. 174-175, 177, 180-182.

⁶⁹ Praz, *The Romantic Agony*, ό.π., σ. 170, ο οποίος αναφέρεται στο κατακόκκινο ρόδο με αγκάθια και γλυκιά μυρωδιά του Baudelaire (στο ποίημα «L’idéal»), το οποίο συνδέει τη μοιραία γυναίκα των παρακμιακών με το αίμα.

⁷⁰ *Ποιήματα: Μορσάς, Μπωντελαίρ, Βερλαίν*, ό.π.

⁷¹ Rosemary Barrow, «The Scent of Roses: Alma-Tadema and the Other Side of Rome», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 42 (1997-1998), σ. 202.

⁷² Για το συγκεκριμένο γενικότερο συμπέρασμα, βλ. Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός*, ό.π., σ. 10-12, κ.ε. [κ.εξ.]

Νικόλαου Επισκοπόπουλου *Το φιλί του ήλιου* (1894),⁷³ το σύντομο αφήγημα του εξαδέλφου του, Μαρίνου Σιγούρου, *Ανθισμένος θάνατος* (1903),⁷⁴ το ντανουντσιακής έμπνευσης διήγημα *Όφισ και κρίνο* του Νίκου Καζαντζάκη (1906)⁷⁵ και το αφήγημα *Θάνατος μέσα σε λουλούδια* του Κώστα Ουράνη (1909).⁷⁶ Ο Επισκοπόπουλος ανέλυε ήδη από το 1902 και το 1903 τους συμβολισμούς γύρω από την αναπαραγωγή του έμβιου κόσμου στο μυθιστόρημα *Το αμάρτημα του αββά Μουρέ*, όπως και τα βαγκνερικού τύπου λάιτ-μοτίβ σχετικά με τη συμφωνία των ανθέων στον θάνατο της Albine, κατατάσσοντας τον Γάλλο συγγραφέα στη χορεία των «ιδανιστών, διονυσιακών, λυρικών» συγγραφέων τύπου Hugo και αποκαλώντας το συγκεκριμένο μυθιστόρημα «τον *Ταρχούζερ* του Ζολά».⁷⁷ Μνεία του ροδοθάνατου, στον οποίο υπέβαλε τους καλεσμένους του ο έκλυτος Ρωμαίος αυτοκράτορας Ηλιογάβαλος (Marcus Aurelius Antoninus), σκηνή αποτυπωμένη στον πίνακα του Βρετανού βικτωριανού παρακμιακού εικαστικού Sir Lawrence Alma-Tadema («Τα τριαντάφυλλα του Ηλιογάβαλου», 1888),⁷⁸ βρίσκουμε και στο σονέτο του Ιωάννη Γρυπάρη «Τα ρόδα του Ηλιογάβαλου» (*Σκαρβαίοι*, 1895), αλλά και σε σύντομο ομότιτλο αφήγημα του Γιάννη Καμπύση (1896), το οποίο εμπεριέχει ως διακείμενο την πρώτη στροφή του σονέτου του

⁷³ Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τα διηγήματα του δειλινού και Άσμα Ασμάτων*, επιμ. Α. Σαχίνης, Εστία, Αθήνα 1992. Βλ. και Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός...*, ό.π., σ. 95-99· Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1981, σ. 171-218, ο οποίος αναφέρεται επίσης και στο διήγημα του Επισκοπόπουλου *Ο ιππότης Μαξ* (1894), όπου επίσης συνδυάζεται η οργιώδης ανθοφορία με την αφύπνιση του σεξουαλικού ενστίκτου των ηρώων.

⁷⁴ Μαρ. Σιγούρος, «Ανθισμένος θάνατος» (αφιερώνεται εις τον λόγιον και φίλον κ. Δ. Καλογερόπουλον)», *Παναθηναϊκή* 27 (1903), σ. 64.

⁷⁵ Νίκος Καζαντζάκης [«Κάρμα Νιρβαμή»], *Όφισ και κρίνο*, επιμ. Έ. Αλεξίου, Γλάρος, Αθήνα 1974 και Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός*, ό.π., σ. 261-278 και Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, ό.π., σ. 325-327.

⁷⁶ Κώστας Ουράνης, «Θάνατος μέσα σε λουλούδια», εφημ. *Ελλάς*, 19 Απριλίου 1909, σ. 4 και Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός*, ό.π., σ. 434-437.

⁷⁷ Ν. Επισκοπόπουλος, «Αιμίλιος Ζολά», *Παναθηναϊκά* 49 (15 Οκτωβρίου 1902), σ. 1-6 & του ίδιου, «Το έργο του Ζολά», *Παναθηναϊκά* 57 (15 Φεβρουαρίου 1903), σ. 257-261, ο οποίος μίλησε γενικότερα για τη σύζευξη του θετικισμού και του λυρισμού/ρομαντισμού στα μυθιστορήματα του Zola.

⁷⁸ Πηγή έμπνευσης του ζωγράφου υπήρξε η σειρά αυτοκρατορικών βιογραφιών *Scriptores Historiae Augustae*· βλ. Barrow, «The Scent of Roses», ό.π., σ. 198-202, η οποία αναφέρει ότι εκτός από τον Ρωμαίο Ηλιογάβαλο, και ο Σουητώνιος στον *Νέρωνα* του περιέγραφε επίσης τον Νέρωνα να κατακλύζει και να πνίγει τους καλεσμένους του με ρόδα (βλ. ό.π., σ. 201-202).

Γρυπάρη.⁷⁹ Τέλος, ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Χρηστομάνος είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από την ίδια την παράσταση της ζολαδικής θεατρικής διασκευής στο μυθιστόρημά του *Η κερένια κούκλα* (1908)⁸⁰ και στο δράμα του *Τα τρία φιλιά* που ανέβασε ο θίασος Κοτοπούλη τον Αύγουστο του 1908 στο θέατρο της Νέας Σκηηνής Ομόνοιας.⁸¹ θίασος που γενικότερα προώθησε τη γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με θεατρικά έργα του Αισθητισμού και της Παρακμής.⁸²

⁷⁹ «Σου’ γραφε ροδοθάνατο η τριμερούσω η μοίρα / πε το στερνό τραγούδι σου, αγλύκαντη καρδιά / κι όλο ανεβαίνει ακράτητη η μυστική πλημμύρα / που αρχίζει με ροδόφυλλα και πνίγει με ευωδιά»· βλ. Γιάννης Α. Καμβύσης, «Τα ρόδα του Ηλιογάβαλου», *Φιλολογική Ηχώ* Κωνσταντινουπόλεως 17 (25 Μαΐου 1896), σ. 133-134. Για το σονέτο του Γρυπάρη και το αφήγημα του Καμπύση, βλ. επίσης Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός*, ό.π., σ. 252-253, 257, 305-306.

⁸⁰ Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, ό.π., σ. 403-404· Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός*, ό.π., σ. 208-225· Αγγέλα Καστρινάκη, «“Σαν τις μυγδαλιές”· Ιδέες και σύμβολα στην *Κερένια κούκλα*», στο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Η κερένια κούκλα*, αθηναϊκό μυθιστόρημα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2016, σ. 284, 326-330, 369-379, 424-428, η οποία είναι η μοναδική μελετήτρια που συνδέει το ζολαδικό μυθιστόρημα με αυτό του Χρηστομάνου. Όπως η Αραμπατζίδου, έτσι και η Καστρινάκη καταλήγει πως ο παρακμιακός σαδομαζοχισμός των ζολαδικών ηρώων δεν διακρίνει τους ήρωες του Χρηστομάνου, οι οποίοι δηλώνουν κατάφαση και όχι νοσηρή άρνηση προς τον σαρκικό έρωτα (βλ. ό.π., σ. 373-379). Ο Βάλτερ Πούχγερ αναφέρεται στη δραματοποίηση του μυθιστορήματος του Χρηστομάνου από τον Παντελή Χορν και την παράστασή του το 1915 από την Κυβέλη· βλ. *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 31, 323-325.

⁸¹ Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Τα τρία φιλιά*, τραγική σονάτα σε τρία μέρη, Εκδόσεις του Πανός, Αθήνα 1909. Βλ. και Πούχγερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 246-247.

⁸² Ο συγκεκριμένος θίασος ανέβασε λίγους μόνο μήνες πιο πριν από τη ζολαδική θεατρική διασκευή (10/7/1907) το πρωτόλειο *Ξημερώνει* του Νίκου Καζαντζάκη. Το συγκεκριμένο δράμα περιελάμβανε επίσης αισθητικά και θεματικά μοτίβα του ρεαλισμού της Παρακμής, όπως την αδιέξοδη εσωτερική και μαζοχιστική οδύνη της ηρωίδας που οδηγεί στην αυτοκτονία, την ερωτική ηδυσπάθεια, την οργιαστική φυτική ανθοφορία με τους ερωτικούς συμβολισμούς, όπως ανευρίσκονται και στα νεορομαντικά έργα π.χ. του Gabriele d’ Annunzio και του Gerhart Hauptmann. Βλ. Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, ό.π., σ. 65-136, ο οποίος εξετάζει αντίστοιχα στοιχεία και στο άπαιχτο δράμα του Καζαντζάκη *Φασγά* (1907).

Ο Χάουπτμαν στην Ελλάδα:
τα άγνωστα χειρόγραφα μετάφρασης
της Έλγας και η σκηνική τους τύχη

Όταν αναρρώνει η λεχώνα Κυβέλη –Μυράτ εκείνη την εποχή– από την κακή εξέλιξη του τοκετού, τον οποίο «ενήργησεν αδαής μαία», η μεγάλη της ανταγωνίστρια στη σκηνή, η δεσποινίς Κοτοπούλη, αξιολογείται ως το σημαντικότερο ίσως «τάλαντον του ελληνικού θεάτρου» και χαρακτηρίζεται «απαράμιλλος ως Ραουτεντελάιν [Rautendelein], ως εξωτικό δαιμόνιον», στη *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Χάουπτμαν (Gerhart Johann Robert Hauptmann, 1862-1946), στην παράσταση που σκηνοθετεί ο Θωμάς Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο, στις αρχές του 1906.¹ Μια επταετία αργότερα η σκυτάλη, για έναν πρωταγωνιστικό ρόλο γραμμένο από τον Γερμανό συγγραφέα, θα περάσει στην Κυβέλη, η οποία ενσαρκώνει την Έλγα, στο μάλλον ξεχασμένο σήμερα, ομώνυμο δράμα.² Αρχές του 1920, ο θίασος της Κοτοπούλη ανεβάζει τους *Μοναχούς ανθρώπους*, επίσης, από τα λιγότερο γνωστά έργα του Χάουπτμαν, το οποίο επαινείται για την δραματική του πνοή και την «ψυχαναλυτική» του δύναμη.³ Σταχυολόγησα μερικές ελληνικές πρεμιέρες έργων του

¹ Για την Κυβέλη, βλ. ευχαριστήρια επιστολή του Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών, δια χειρός Νικόλαου Λάσκαρη, εφημ. *Το Άστυ*, 14 Ιανουαρίου 1906. Για την Κοτοπούλη, βλ. Θεατής, «Η “Βουλιαγμένη καμπάνα”», εφημ. *Εστία*, 7 Ιανουαρίου 1906.

² Στο λυτό χειρόγραφο που εντόπισα στην Εθνική Βιβλιοθήκη (ΕΒΕ 3672), στο δίφυλλο που επέχει θέση εξωφύλλου, σημειώνεται με καλλιγραφικά γράμματα: «Γεράρδου Χάουπτμαν, Έλγα, ονειρόδραμα εις σκηνάς 6. Μετάφρασις Παύλου Καν και Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου (με άδειαν του συγγραφέως) 1923». Στο εισαγωγικό μέρος όμως, διαβάζουμε ότι πρόκειται για την μετάφραση του 1912 που ανέβασε ο θίασος της Κυβέλης, βλ. παρακάτω.

³ *Ανθρωπότης*, τχ. 4, Φεβρουάριος 1920, σ. 17. Άγης Βαρβιτσιώτης, «Το περιστατικό δράμα και ο Γερμανός Χάουπτμαν», *Καλλιτεχνία*, τχ. 1, Σεπτέμβριος 1920, σ. 22-23. «*Μοναχοί άνθρωποι* (υπ. Gerhart Hauptmann)», μτφ. Άγης Βαρβιτσιώτης, σε τρεις συνέχειες, *Καλλιτεχνία*, τχ. 1, Σεπτέμβριος 1920, σ. 23-28· τχ. 2, Οκτώβριος 1920, σ. 58-61· τχ. 4-5, Δεκέμβριος 1920-Ιανουάριος 1921, σ. 116-124. Η είδηση

Χάουπτμαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Παραστάσεις που έδωσαν σημαντικούς ρόλους στις δυο πρωταγωνίστριες, σε μια εποχή που η δραματουργική παραγωγή του συγγραφέα χαρακτηρίζεται ήδη, ως το νέο «στουρμ ουντ ντράγκ» των γερμανικών γραμμμάτων.⁴

Οι πρώτες επαφές του αθηναϊκού κοινού με τον δημιουργό των *Υφαντών*, «του ωμός νατουραλιστικού δράματος» που μετέφρασε η αδερφή του Λένιν και αξιοποιήθηκε στην Οκτωβριανή Επανάσταση, δεν πραγματοποιήθηκαν με τις παραστάσεις που προανέφερα.⁵ Πρέπει να γυρίσουμε στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, για να πιάσουμε το νήμα της πρόσληψης του Χάουπτμαν στην Ελλάδα και να φτάσουμε μέχρι τις μέρες μας, στην σημαντική, κατά τη γνώμη μου, παράσταση της *Ρόζας Μπερντ* από τον σλοβένικο θίασο, στο πλαίσιο του πρώτου Διεθνούς Φεστιβάλ Δάσους του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, μόλις πέρυσι (2017).⁶

της παράστασης και στην *Πινακοθήκη*, τχ. 228, Φεβρουάριος 1920, σ. 109: «Η δ. Κοτοπούλη εις τον ρόλον της Άνας Μαρ, οι κ. κ. Μυράτ, Αργυρόπουλος και η κ. Γαλάτη έπαιξαν πολύ καλά». Η δημοσίευση της μετάφρασης της *Έλγας* από τον Νικ. Οικονόμου την επόμενη χρονιά (1921) δημιουργεί την βάσιμη υπόθεση ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1920 βρισκόμαστε σε ένα νέο σταθμό της πρόσληψης του Γερμανού συγγραφέα από το ελληνόγλωσσο κοινό, βλ. υποσημείωση 44. Η εργοβιογραφία του Χάουπτμαν συνηγορεί προς αυτή την κατεύθυνση, βλ. την επόμενη υποσημείωση.

⁴ Κ. Χ., «Γερμανική Φιλολογία: Ριχάρδος Ντέμελ», *Λογοτεχνία*, τχ. 2, 15 Μαρτίου 1920, σ. 109-110. Μακκαβαίος, «Η άρνησις του Χάουπτμαν», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 8 Σεπτεμβρίου 1921, όπου ο αρθρογράφος αναγνωρίζει ως σημαντικότερο γεγονός την πρεμιέρα των *Υφαντών* στο Βερολίνο το 1893 από την πρώτη παράσταση του *Ερνάνη* στο Παρίσι. Και καταλήγει: «Από του θανάτου του Ερρίκου Ίφεν, ο Χάουπτμαν απομένει ο κορυφαίος εκ των ζώντων δραματικών ποιητών του κόσμου».

⁵ Ψ., «Το νέον έργον του Βασιλικού», εφημ. *Το Άστυ*, 5 Ιανουαρίου 1906. Warren R. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, University of South Carolina Press, Columbia 1992, σ. 2. Ο Χάουπτμαν αναγνωρίζεται ως κυρίαρχη φιγούρα στον «κανόνα» του Νατουραλισμού, βλ. Christopher Innes (επιμ.), *A sourcebook on Naturalist theatre*, Routledge, London and New York 2000, σ. 21.

⁶ Η *Ρόζα Μπερντ* του Χάουπτμαν έκανε πρεμιέρα στο Deutsches Theater του Βερολίνου το 1903. Η παράσταση του ίδιου έργου, σε σκηνοθεσία του Koležnik Mateja, με το Σλοβενικό Λαϊκό Θέατρο Τσέλιε (Slovensko Ljudsko Gledališče Celje) πήρε μέρος στο 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Δάσους του ΚΘΒΕ, Θέατρο Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, 1 και 2 Ιουλίου 2017. Τους συντελεστές της παράστασης, βλ. <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=49872> [19-2-2019]. Η δική μου έρευνα για την πρόσληψη του Χάουπτμαν στην Ελλάδα είναι σε εξέλιξη και για την ώρα έχει ερευνηθεί περίοδος τεσσάρων δεκαετιών περίπου (1890-1930). Η εργασία σε μεγάλο βαθμό αποτελεί προϊόν έρευνας στην Εθνική Βιβλιοθήκη και στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του ΙΤΕ, στο υλικό του προγράμματος Θεατρολογίας. Εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου στον θεμελιωτή Θό-

Οι ειδήσεις για τις πρώτες ευρωπαϊκές παραστάσεις, καθώς και για τις εκδόσεις δραμάτων του Χάουπτμαν, φτάνουν με εξαιρετική συγχρονία στην Αθήνα. Τα δικά μου ευρήματα ξεκινούν από το 1891.⁷ Τα δημοσιεύματα περιγράφουν ακόμα και την αρχιτεκτονική διακόσμηση του σπιτιού του, η οποία αντλεί θεματικά μοτίβα από τον κόσμο των Νηρηίδων και των πνευμάτων που κατοικούν στα συμβολιστικά του έργα.⁸ Οι Αθηναίοι αναγνώστες μαθαίνουν για μυθώδη ποσά, που λέγεται, ότι εισπράττει από τα συγγραφικά του δικαιώματα.⁹ Τα έντυπα όμως, κρύβουν και μεγάλες παγίδες.¹⁰

Η πρόσφατη διεθνής βιβλιογραφία γύρω από τον Γερμανό δημιουργό φτάνει σχεδόν τους 8000 τίτλους και με την δύναμη των αριθμών,

δωρο Χατζηπανταζή και σε όλους τους ερευνητές που εργάστηκαν και εργάζονται στα επιμέρους προγράμματα. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την ερευνήτρια του Ινστιτούτου Κωνσταντίνα Γεωργιάδη για την γενναιόδωρη συνεργασία.

⁷ Η μοναδική ελληνική βιβλιογραφία που διαθέτουμε αρχίζει μια οκταετία αργότερα, βλ. Λάμπρος Μυγδάλης, *Ελληνική Βιβλιογραφία Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (1899-1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901-1896)*, Εκδόσεις Διαγωνίου, Θεσσαλονίκη 1988. Ανυπόγραφο, «Το θέατρον εν Γερμανία», εφημ. *Εφημερίς*, 1 Φεβρουαρίου 1891, όπου ο Χάουπτμαν αναγνωρίζεται ως ο επιφανέστερος αντιπρόσωπος της νέας σχολής. Η *Εστία*, τχ. 12, Α' εξάμηνο 1891, σ. 192, ανακοινώνει ότι το νέο δράμα του Χάουπτμαν *Einsame Menschen*, [*Μοναχικές ψυχές*], μετά το Παρίσι, παρουσιάστηκε και στο Βερολίνο. Πολύ κατοπινότερο δημοσίευμα επισημαίνει ότι αυτό το δράμα εκδόθηκε στις αρχές του 1891 και το υποδέχθηκε «φρενητιωδώς» το γερμανικό κοινό, *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρεια), τχ. 18, Φεβρουάριος 1906, σ. 335. Την «αξιοσημείωτη συγχρονία» στις ειδήσεις που φτάνουν στην Αθήνα για τα «ελεύθερα θέατρα» της Ευρώπης, επισημαίνει ο Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 55.

⁸ *Πινακοθήκη*, Ιούλιος 1901, σ. 120.

⁹ Από το θέατρο του Βερολίνου ο Χάουπτμαν εισέπραξε 200.000 μάρκα για τρία έργα του —*Βουλιαγμένη καμπάνα*, *Ο αμαξοπηγός* [*Αμαξηλάτης Ένσελ*] και *Υφανταί*— ενώ ο Σούδερμαν μόνο 50.000 μάρκα, σημειώνει η εφημ. *Εστία*, 2 Σεπτεμβρίου 1901. Το ανώνυμο δημοσίευμα συμπληρώνει ότι «η Αθήνα είναι η Σαχάρα των ποσοστών» των συγγραφέων. Την επόμενη χρονιά εξαγγέλλεται η ίδρυση θεάτρου από τον ίδιο τον Χάουπτμαν για να παίζονται τα δικά του έργα, εφημ. *Εστία*, 1 Αυγούστου 1902.

¹⁰ Το 1910, τριάντα έξι ολόκληρα χρόνια πριν από τον θάνατο του Χάουπτμαν, δημοσιεύεται μια σειρά άρθρων με αφορμή... τον θάνατο του συγγραφέα, βλ. Β., «Τα ωραία γράμματα και αι τέχνη. Το θέατρον. Γεράρδος Χάουπτμαν», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 8, Νοέμβριος 1910, σ. 252-253. Στο δημοσίευμα δίνονται πληροφορίες για τη ζωή του, αναλύονται οι ιδέες του και ο τρόπος γραφής του, αναφέρεται το ταξίδι του στην Ελλάδα και αξιολογείται η υποδοχή των έργων του. Θλίψη για τον θάνατο του Χάουπτμαν εκφράζει και η εφημ. *Ελλάς*, 10 Οκτωβρίου 1910. Βλ. επίσης, *Πινακοθήκη*, τχ. 117, Νοέμβριος 1910, σ. 188 και *Πινακοθήκη*, τχ. 118, Δεκέμβριος 1910, σ. 209. Δεν συνάντησα αγγελία αναίρεσης της λαθεμένης πληροφορίας.

μας δίνει γρήγορα μια τεκμηριωμένη εικόνα της συμβολής του στην ευρωπαϊκή σκηνή: από την πένα του Χάουπτμαν έχουν βγει περίπου 14.000 σελίδες, γύρω στα 50 θεατρικά έργα, 25 νουβέλες και μικρότερα διηγήματα, εκατοντάδες ποιήματα, λόγοι, και άλλα δημοσιεύματα. Το αρχείο του περιλαμβάνει 60.000 επιστολές και μια συλλογή από 774 τόμους και ντοσιέ με χειρόγραφα και ποικίλο υλικό.¹¹ Σε μισό αιώνα (1892-1942) οι *Υφαντές* έκαναν 253 εκδόσεις σε διαφορετικές γλώσσες, ενώ στο διάστημα 1896-1930, *Η βουλιαγμένη καμπάνα*, τυπώθηκε 160 φορές. Ανάλογα επίπεδα αριθμούν οι παραστάσεις των έργων του, που συναγωνίζονται εκείνες των Σαίξπηρ, Γκαίτε, Λέσσιγκ. Ενδεικτικά: στο διάστημα 1958-1959, εμφανίζονται 42 παραγωγές παγκοσμίως, από 15 διαφορετικά δράματα, ένα σύνολο από 823 παραστάσεις. Τα έργα του έχουν μεταφραστεί σε 39 γλώσσες, μεταξύ των οποίων η κινεζική, η ιαπωνική και η εσπεράντο· στον εμπνευστή τους αποδίδονται χαρακτηριστικά μεγάλου επαναστάτη, «σεισμογράφου της εποχής του», αλλά και στις ακραίες περιπτώσεις, επισημαίνονται βιογραφικές αναλογίες ακόμα και με τον Χίτλερ.¹²

Επιστρέφω στα καθ' ημάς: Την πρώτη χρονιά που οι Αθηναίοι θεατές γελούν με τις κουτοπονηριές του Μπαρμπα-Λινάρδου στην *Τύχη της Μαρούλας*, με τα «νηπιώδη ψελλίσματα των κωμειδυλλίων»,¹³ ο Χάουπτμαν δημιουργεί μεγάλο θόρυβο στις ευρωπαϊκές σκηνές, με το πρώτο του δράμα που γνώρισε «τα φώτα της ράμπας», το *Πριν από την Ανατολή [Πριν από το ξημέρωμα]*: θόρυβος που με σκαμπανεβάσματα δεν έχει κοπάσει μέχρι το 1940.¹⁴

¹¹ Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. xi και σ. 1-2. Ο συγγραφέας σημειώνει ότι η πρώτη συλλογή επιλεγμένων έργων του Χάουπτμαν σε ξένη γλώσσα εμφανίστηκε στη Ρωσία την τριετία, 1902-1905, και επηρέασε τον Τσέχωφ, τον Γκόρκι και τον Στανισλάφσκι.

¹² Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. 1-2 και σ. 162-164. Ο συγγραφέας συμπληρώνει ότι υπάρχει μια λίστα από 21 φιλμ και τηλεοπτικές σειρές γύρω από τον Χάουπτμαν. Μερικοί μελετητές «βλέπουν μια πολιτισμική θεμελίωση της φασιστικής ιδεολογίας» στη *Βουλιαγμένη καμπάνα*, επισημαίνει ο Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 244-246.

¹³ Ανυπόγραφο, «Ανά την ξένη φιλολογία. Εν κοινωνικόν δράμα. Οι “Υφανταί”», εφημ. *Το Άστυ*, 27 Ιουνίου 1893.

¹⁴ Σε μια επισκόπηση του γερμανικού θεάτρου μέχρι το 1940, ο Τάκης Μουζενίδης υπενθυμίζει την τεράστια σημασία του 1889 για τις σκηνές της Ευρώπης. Συγκεκριμένα στις 20 Οκτωβρίου 1889, στο Λέσσιγκ Τέατερ του Βερολίνου,

Σφοδρός φιλολογικός οργανισμός κατέχει ολόκληρον την Ευρώπη, η δε μορφή υφ' ην εκδηλούται κατά προτίμησιν είνε η δραματική. Επί της σκηνής ανακινούνται αι τολμηρότερα ιδέαι [...]. Εκ του θεάτρου θ' αναπηδήση η νέα τάξις των πραγμάτων, [...] πάντες εργάζονται πυρετωδώς. [...] εν Γερμανία ο Γκέρχαρτ Χάουπτμαν [...]. Μόνον εν Ελλάδι επικρατεί απελπισμένη έλλειψις ιδεών.¹⁵

Το καλοκαίρι του 1893, το ανυπόγραφο αθηναϊκό δημοσίευμα περιγράφει μια συνταρακτική στιγμή στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, τις πρώτες παραστάσεις των *Υφαντών*.¹⁶ Οι Έλληνες αναγνώστες μαθαίνουν, ότι το δράμα πραγματεύεται με πρωτοφανή τόλμη το φοβερό ζήτημα «των απεργιών» και ότι «συνεκλόνησε ως δι' ηλεκτρισμού σύμπαν το κοινόν» των Ελευθέρων Θεάτρων.¹⁷ Λίγους μήνες αργότερα

παραγκωνίστηκε «η αστική τάξη» επί σκηνής για να ανέβει «το προλεταριάτο» και «ξέσπασε μεγάλο σκάνδαλο» όταν ο Όττο Μπραμ πρωτοφάνερωσε τον Χάουπτμαν με το πρώτο του δράμα (σ. 12). Ο Μουζενίδης σημειώνει πως ο Χάουπτμαν «ευτύχησε να δει, όλες σχεδόν τις σκηνές του κόσμου», να γιορτάζουν πανηγυρικά τα 75χρονά του και μισό αιώνα από την πρώτη εμφάνισή του, εξακολουθεί να συνθέτει έργα με «νεανικό σφρίγος» (σ. 11). Και συμπληρώνει ότι ο όγκος της βιβλιογραφίας γύρω από τον συγγραφέα φτάνει σχεδόν εκείνον του Σαίξπηρ, βλ. Τάκης Μουζενίδης, «Το έργο του Γεράρδου Χάουπτμαν», στο Γεράρδου Χάουπτμαν, *Δωροθέα Άγγερμαν*, Πρόγραμμα παράστασης Βασιλικού [Εθνικού] Θεάτρου, Θ' Θεατρική Περίοδος (Νοέμβριος 1939-Μάιος 1940), σ. 11-18. Για τους συντελεστές –μετάφραση Κ. Καρθαίου, σκηνοθεσία Τ. Μουζενίδη, σκηνογραφία Κλ. Κλώνη, στον ομώνυμο ρόλο η Ελένη Παπαδάκη και στον ρόλο του πατέρα ο Αιμίλιος Βεάκης– και τα δημοσιεύματα της παράστασης, βλ. <http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=77&programID=431&programFileDisk>.

¹⁵ «Οι “Υφανταί” παρασταθέντες εν Βερολίνω και είτα εν Παρισίοις συνετάραξαν εκ βάθους τα δυο μεγαλείτερα πνευματικά κέντρα της Ευρώπης. Και εν τη μια πρωτευούση όπως και εν τη ετέρα η λογοκρισία ένεκα της εκεί καταστάσεως των πνευμάτων απηγόρευσε την εξακολούθησιν των παραστάσεων· αλλ' η προξενηθείσα εντύπωσις είνε βαθυτάτη· ο Χάουπτμαν εγένετο ο ήρωσ του φιλολογικού κόσμου», εφημ. *Το Άστυ*, 27 Ιουνίου 1893.

¹⁶ Η πρεμιέρα στη Freie Bühne του Βερολίνου έγινε 26 Φεβρουαρίου 1893 και εκτόξευσε παγκοσμίως την φήμη του συγγραφέα, βλ. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. 41-51. Για το ρεπερτόριο της Freie Bühne (1889-1901) και της Volksbühne (1890-1895), βλ. John Osborne, *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, Routledge, London and New York 2004, σ. 193-197.

¹⁷ Εφημ. *Το Άστυ*, 27 Ιουνίου 1893. Την είδηση για την παράσταση των *Υφαντών* από το Ελεύθερο Θέατρο του Αντουάν στο Παρίσι έχει παρουσιάσει η εφημ. *Εβδομαδιαία Επιθεώρησις Νεολόγου* (Κωνσταντινούπολη), 30 Μαΐου 1893. Το δημοσίευμα σημειώνει ότι το έργο ανήκει στην νεώτερη γερμανική σχολή, στα «κοινωνικά δράματα», αλλά κατακρίθηκε η τεχνική του. «Η δεσπόζουσα ιδέα, η και μόνη, είνε ότι ο εργάτης είνε δεινώς δυστυχής, ότι ουδέ τα προς το τρώγειν κερδίζει, ότι όταν ο άνθρωπος πάσχει πράττει πολλά τα κακά», βλ. επίσης, εφημ. *Νεολόγος* (Κωνσταντινούπολη), 4 Μαΐου 1894. Για την σύνδεση του Χάουπτμαν με τον Νατουρα-

διαβάζουν ρητά πως στο «μυστηριώδες» και «αλλόκοτον» έργο αναπτύσσονται οι «ιδέες του σοσιαλισμού».¹⁸ Βρισκόμαστε στη δεκαετία που απλώνεται και στερεώνεται το δίχτυ που θα σηκώσει τις ελπίδες «της γης των κολασμένων»· «ο ήλιος» του Αναρχισμού και του Σοσιαλισμού μοιάζει να ανατέλλει και στην Ελλάδα.¹⁹

Συγχρονικά μαθαίνει το αθηναϊκό κοινό και για τις πρεμιέρες των δραμάτων του Χάουπτμαν που διασταυρώνουν μαρξικές, χριστιανικές και νατουραλιστικές ιδέες στη φόρμα του ονειροδράματος (*Η ανάληψη της Αννέλε*, 1893), καθώς και για το δεύτερο διασημότερο έργο του, την *Βουλιαγμένη καμπάνα*, ένα «γερμανικό παραμυθόδραμα» (1896).²⁰ Οι ειδήσεις παρακινούν τους πιο τολμηρούς ελληνικούς θιάσους να εξαγγείλουν ότι θα συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριό τους την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, ακόμα και τους ρηξικέλευθους *Υφαντουργούς*.²¹ Στη

λισμό και την ταξική πάλη, βλ. Philip Beitchman, «The War Between the Classes: The Weavers», *The Theatre of Naturalism*, Peter Lang, New York 2011, σ. 27-32 και 111-112. Osborne, «Naturalism and Socialism» και «Die Weber», *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, ό.π., σ. 63-83 και 135-148 αντίστοιχα. Χρονολόγιο για το ιστορικό πλαίσιο του Νατουραλιστικού θεάτρου, βλ. Innes (επιμ.), *A sourcebook on Naturalist theatre*, ό.π., σ. 29-41.

¹⁸ Ερασιστής, «Ένα δράμα του Χάουπτμαν», εφημ. *Εφημερίς*, 23 Νοεμβρίου 1893. Βλ. επίσης, εφημ. *Ακρόπολις*, 27 Δεκεμβρίου 1893. Ο ίδιος ο Χάουπτμαν δήλωνε πως το «κοινωνικό δράμα» ήταν στον «αέρα» εκείνο τον καιρό και με τους *Υφαντές* έδωσε σχήμα σε ένα ζητούμενο της νέας εποχής, βλ. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. 46.

¹⁹ Στην Αθήνα τυπώνεται το Καταστατικό του Σοσιαλιστικού Συνδέσμου «Κόσμος», βλ. Δημήτρης Τρωαδίτης, *Ο ήλιος της αναρχίας ανέτειλε. Για μια ιστορία του αναρχικού κινήματος στον "ελλαδικό" χώρο*, Κουρσάλ Ελευθεριακές Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 2017. Το Καταστατικό στο Παράρτημα του βιβλίου, σ. 542-557.

²⁰ Εφημ. *Το Άστυ*, 5 Φεβρουαρίου 1894, αγγελία για την παρισινή παράσταση της *Αννέλε*. Η εφημ. *Ακρόπολις*, 4 Μαΐου 1894, σημειώνει ότι οι Γάλλοι άρχισαν ν' αναγνωρίζουν ως μεγάλο δραματουργό τον Χάουπτμαν, ο οποίος είναι μόλις 32 χρονών. Τον ίδιο καιρό ο Ν. Επισκοπόπουλος διαμαρτύρεται γιατί η Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας δεν διαθέτει ακόμα τα έργα νέων δραματουργών· ανάμεσά τους βρίσκεται ο Χάουπτμαν, εφημ. *Το Άστυ*, 4 Ιουνίου 1894. Βλ. επίσης, εφημ. *Εστία*, 30 Οκτωβρίου 1894. Η εφημ. *Το Άστυ*, 4 Ιανουαρίου 1896, δημοσιεύει την είδηση της παράστασης του νέου έργου του Χάουπτμαν, «*Φλωριάν Γκέγκερ*», στο Βερολίνο. Και το ίδιο έντυπο, 8 Φεβρουαρίου 1897, πληροφορεί ότι παίχτηκε με επιτυχία στο Βερολίνο *Η βουλιαγμένη καμπάνα*, ομοίως, εφημ. *Νέα Σύμυνη* (Σύμυνη), 14 Φεβρουαρίου 1897. Βλ. επίσης, εφημ. *Το Άστυ*, 1 Αυγούστου 1897. Τα δημοσιεύματα σημειώνουν ότι το τελευταίο έργο ενθουσίασε το γερμανικό κοινό. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. 51-55 και 73-78.

²¹ Στις εξαγγελίες και μόνο του νεοσύστατου θιάσου «Ελληνική κωμωδία» του Ευτύχιου Βονασέρα, βρίσκονται οι *Υφαντουργοί*, εφημ. *Εστία*, 22 Μαΐου και 12 Αυγούστου 1898.

δεκαετία του 1890, ο Γερμανός συγγραφέας βρίσκεται σε εκρηκτική δημιουργικότητα δοκιμάζοντας τις ποιητικές αντοχές των στέρεων νατουραλιστικών τεχνικών με τα κοινωνικά προτάγματα και ταυτόχρονα αναρριχόμενος, σαν τον «ιδεολόγο» Ερρίκο της *Βουλιαγμένης καμπάνας*, στον ονειρώδη κόσμο και στις απάτητες συμβολιστικές κορυφές, τις σκεπασμένες με λογίων-λογίων υπαρξιακά νεφελώματα.²² Η δραματουργική παραγωγή τού εξασφαλίζει ήδη βραβεία και σημαντικές διακρίσεις, γεγονότα που πληροφορείται αμέσως και το νοτιότερο άκρο της βαλκανικής χερσονήσου.²³

Από τα πρώτα εγχώρια θεατρικά έργα που αποτυπώνουν στενή επαφή με τον Χάουπτμαν είναι τα δράματα του Γιάννη Καμπύση, ιδιαίτερα *Το δαχτυλίδι της μάνας* (1898).²⁴ Ο γιος του αγιογράφου από την Μεσσήνη, όχι μόνο διαβάζει, αλλά παρακολουθεί τις συνταρακτικές παραστάσεις που σκηνοθετεί ο Όττο Μπράμ στο Βερολίνο. Αυτές οι βιωματικές εμπειρίες που περιγράφει με ακράτητο ενθουσιασμό, σφραγίζουν κυριολεκτικά τη σύντομη ζωή του Έλληνα δραματουργού.²⁵ Η φήμη από

²² Ο σκηνοθέτης Όττο Μπράμ και ο δραματουργός Χάουπτμαν κατέστησαν τον Νατουραλισμό κυρίαρχο ρεύμα στη Γερμανία της δεκαετίας του 1890, όμως ο συγγραφέας πολύ γρήγορα στράφηκε σε πιο συμβολιστική και μυστικιστική γραφή, ενώ μετά το 1914 άρχισε να διατυπώνει ακόμα και «αφορισμούς» που αντανakλούν αυτή την διπλή προσέγγιση, βλ. Claude Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 153-154.

²³ Ένα νέο νατουραλιστικό «αριστούργημα» έκανε πρεμιέρα πολύ πρόσφατα στο Βερολίνο: «Ο Χάουπτμαν εν τω Λατόμω Χένσελ μεταπίπτει από τον ρομαντικόν και ονειρώδη κόσμον του *Κρυμμένου Κουδουνιού* [*Βουλιαγμένη καμπάνα*] εις τον ρεαλισμόν όστις απετέλεσε την πρώτην βάσιν του επιτυχούς σταδίου του ως δραματικού συγγραφέως. Η υπόθεσις του δράματος είνε ειλημμένη από ένα Σιλεσιακόν διήγημα», βλ. «Το αριστούργημα του Χάουπτμαν», εφημ. *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1898. Λίγους μήνες αργότερα οι Αθηναίοι πληροφορούνται ότι στο δράμα αυτό απονεμήθηκε «το βραβείο Γκριλπάρτσερ» από την Ακαδημία της Βιέννης και ότι ο Χάουπτμαν έχει τιμηθεί προ τριετίας και για άλλο θεατρικό του έργο, που δεν κατονομάζεται. Η δεκαετία 1894-1904 είναι η πιο ταραγμένη προσωπικά, αλλά και η πιο παραγωγική περίοδος της μακράς ζωής του συγγραφέα, βλ. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. 75.

²⁴ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «*Ρωμαίικος Συβολισμός*». *Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 256-261.

²⁵ «“Οι Ανυφαντάδες” για μένα είναι μια περίοδο [sic] αξέχαστη. [...] Μ’ ωδήγησαν στα βαθιά λημέρια της πείνας, κι όταν αντίκρυσα του στομάχου τη γύμνια, τα δάκρυά μου είχαν βουρκώσει τα μάτια μου. [...] Ο Άουπτμαν είναι η μεγαλύτερη φυσιογνωμία του αντικειμενικού παρατηρητή, του νατουραλιστή ποιητή». «Ότι πολύ πολύ συντέινει αφτό το συναίσθημα που γεννιέται από την αδικόφκιαστη

την «θαυμάσια» υποκριτική τέχνη της Άγκνες Ζόρμα (Agnes Sorma), ειδικά στον ρόλο της Ραουτεντελάιν, στη *Βουλιαγμένη καμπάνα*, έχει φτάσει στην Αθήνα αρκετούς μήνες πριν από την ίδια και αναπτερώνει τις ελπίδες του αθηναϊκού κοινού να παρακολουθήσει στο σανίδι έργο του Χάουπτμαν, λίγο πριν εκπνεύσει ο 19ος αιώνας.²⁶ Οι ειδήσεις για τις ανατρεπτικές ερμηνείες του Αντουάν προκαλούν νέες εξαγγελίες των ελληνικών θιάσων.²⁷ Δεν χωράει αμφιβολία ότι το εγχώριο ενδιαφέρον για τον Γερμανό συγγραφέα έχει πυκνώσει πάνω στη στροφή του αιώνα. Μόνον όμως όταν οι Ύφραντές συμπληρώνουν την τρίτη εκατοντάδα παραστάσεων στο Βερολίνο, έρχεται η ώρα να ενσαρκώσουν Έλληνες ηθοποιοί χαρακτήρες του Χάουπτμαν στην σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου,

των εργατών θέση να με συγκινεί, ίσως έχει κάποιο λόγο. [...] Είδα πραγματικά ανθρώπους να πεινάνε και δεν το αιστάνθηκα. Ότι κάμνει αιώνιο τους “Weber” είναι αφτό το ξέβγαλμα των συναισθημάτων των εργατών, από της καλλιτεχνικής παρατήρησης τα μικροσκοπία ανεβασμένο, είναι η βαθύτατη οξυδέρκεια του ποιητή και η δύναμή του να συγκρατάει την παρατήρηση και να την αναπαρασταίνει όπως την διάκρινε. Ο Άουπτμαν συλλογιέμαι κι ως καλλιτέχνης της πρώτης γραμμής ίσως δε θα μπορούσε να εικονίσει έτσι απαράμιλλα το συναίσθημα αφτό της πείνας αν δεν είχε μέσα του και αταβιστικά διδόμενα[sic]», Γιάννης Καμπύσης, «Γεράρτος Άουπτμαν», *Η Τέχνη*, τμ. Α', τχ. 4, Φεβρουάριος 1899, σ. 90-93: 90. Για τον «προσφιλή» του συγγραφέα, καθώς και για την προεμίρα του «Φούρμαν Ένσελ» στο Γερμανικό Θέατρο του Βερολίνου, κάνει λόγο ο Καμπύσης στα «Γερμανικά γράμματα», βλ. Καμπύσης, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, εκδ. Πηγή, Αθήνα 1972, σ. 521.

²⁶ Στα ελληνικά δημοσιεύματα ονομάζεται Αγνή Σόρμα: «Η Σόρμα εν Αθήναις. Πότε θα έλθη, τι θα παραστήση», εφημ. *Εστία*, 16 Ιουλίου 1900, στις εξαγγελίες είναι η *Βουλιαγμένη καμπάνα*, βλ. επίσης εφημ. *Το Άστυ*, 1 Αυγούστου 1900 και εφημ. *Εφημερίς*, 2 Αυγούστου 1900. Στην εφημ. *Εστία*, 6 Αυγούστου 1900, σημειώνεται ότι ο Σπύρος Μαρκέλλος μεταφράζει για τις ανάγκες της παράστασης εκ του γερμανικού την *Βουλιαγμένη καμπάνα*, βλ. επίσης, εφημ. *Σφαίρα*, 12 Αυγούστου 1900 και εφημ. *Το Άστυ*, 1 Νοεμβρίου 1900. Τον Νοέμβριο του 1900, η Αγνή Σόρμα έρχεται στην Ελλάδα, αλλά ενσαρκώνει την Νόρα, την κεντρική ηρωίδα από το *Κουκλόσπιτο* του Ίφεν, βλ. ενδεικτικά, εφημ. *Το Άστυ*, 8 Νοεμβρίου 1900. Την ίδια εποχή εξάλλου, οι Αθηναίοι πληροφορούνται ότι η προεμίρα του *Μιχαήλ Κράμερ* του Χάουπτμαν, στο θέατρο του Βερολίνου σημείωσε αποτυχία: «Το νέον έργον του Χάουπτμαν», εφημ. *Το Άστυ*, 18 Δεκεμβρίου 1900. Βλ. επίσης, *Παναθήναια*, τχ. 10, 28 Φεβρουαρίου 1901, σ. 391-394.

²⁷ «Ο *αμαξιάς Χένσελ*, το σφόδρα πραγματογραφικών έργον», δόθηκε από τον Αντουάν —ο ίδιος στον ρόλο του αμαξιά— στο Ελεύθερο Θέατρο του Παρισίου και προκάλεσε «κεραυνούς χειροκροτημάτων», *Παναθήναια*, τχ. 16, 31 Μαΐου 1901, σ. 158. Η «Εταιρεία Ελλήνων Ηθοποιών» εξαγγέλλει τον *Αμαξηλάτη Ένπελ* [sic] του Χάουπτμαν και το ίδιο κάνει η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου, ευγενείς πόθοι που δεν θα υλοποιηθούν, βλ. εφημ. *Εστία*, 18 Μαΐου 1901 και 12 Δεκεμβρίου 1901, εφημ. *Ακρόπολις*, 13 Δεκεμβρίου 1901 και εφημ. *Εστία*, 14 Φεβρουαρίου 1902.

ένα μήνα πριν αποχαιρετήσουν το 1902.²⁸ Είναι γνωστές και σχολιασμένες, γι' αυτό δεν θα επιμείνουμε, οι δύο παραστάσεις του Θωμά Οικονόμου, σε μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, που συμβάλλουν τα μέγιστα στη δεξίωση του Χάουπτμαν στην Ελλάδα:²⁹ ο «καθαρώς νατουραλιστικός» *Αμαξιάς Χένσελ* (26 Νοεμβρίου 1902),³⁰ και το «παιδί μιας Βαλπουργίας νυκτός», η *Βουλιαγμένη καμπάνα* (6 Ιανουαρίου 1906) στην οποία ξεχωρίζει, όπως είπαμε, η Κοτοπούλη ως Ράουτεντελάιν.³¹ Ένα χρόνο μετά την παράσταση του τελευταίου δράματος, η επίσκεψη του ίδιου του συγγραφέα στην Αθήνα, πυροδοτεί ένα νέο κύκλο δημοσιευμάτων και εμπνέει στον δημιουργό την *Ελληνική άνοιξη*.³²

²⁸ Σχετικά με τους *Υφαντές*, εφημ. *Το Νέον Άστυ*, 21 Αυγούστου 1902 και *Παναθήναια*, τχ. 48, 30 Σεπτεμβρίου 1902, σ. 383. Αγγελίες για την παράσταση του Βασιλικού, βλ. ενδεικτικά: εφημ. *Το Νέον Άστυ*, 10 Σεπτεμβρίου 1902, εφημ. *Σκριπ*, 24 Σεπτεμβρίου 1902 και 19 Νοεμβρίου 1902, εφημ. *Καιροί και Εστία*, 23 Νοεμβρίου 1902, εφημ. *Το Νέον Άστυ*, *Σκριπ*, *Αθήναι*, 25 Νοεμβρίου 1902, εφημ. *Εστία*, 26 Νοεμβρίου 1902, εφημ. *Ακρόπολις και Εστία*, 28 Νοεμβρίου 1902, εφημ. *Σκριπ*, 4 Δεκεμβρίου 1902.

²⁹ Βλ. ενδεικτικά, Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 506-507, 645, 647 και Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 331-334.

³⁰ Εφημ. *Εστία*, 23 Νοεμβρίου 1902. Πολλά δημοσιεύματα υποστηρίζουν ότι ο Φουρστ στον ρόλο του αμαξιά ήταν ένα «φαινόμενο», κρίνεται «ισοδύναμος» του Αντουάν, ακόμα και ανώτερος, ενώ ο απόηχος φτάνει μέχρι το τέλος της δεκαετίας, όταν ο ίδιος ηθοποιός υποδύεται εκ νέου τον αμαξιά, εφημ. *Πρόσδος*, 21 Ιανουαρίου 1909 και εφημ. *Εστία και Αθήναι*, 5 Απριλίου 1909.

³¹ Θεατής, «Η βουλιαγμένη καμπάνα», *Ο Νουμάς*, τχ. 180, 8 Ιανουαρίου 1906, σ. 4-6. Βλ. επίσης, *Ο Νουμάς*, τχ. 181, 15 Ιανουαρίου 1906, σ. 3 και 6, καθώς και τχ. 182, 22 Ιανουαρίου 1906, όπου απόσπασμα της μετάφρασης του έργου. Εφημ. *Το Άστυ*, 5 και 8 Ιανουαρίου 1906, εφημ. *Αθήναι*, 8 Ιανουαρίου 1906. Φιλόμουσος, «Ο Gerhart Hauptmann και το έργο του "Η βουλιαγμένη καμπάνα"», *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρειας), τχ. 18, Φεβρουάριος 1906, σ. 335-337.

³² Η *Ελληνική άνοιξη* είναι πεζό αφηγηματικό κείμενο και όχι θεατρικό έργο, βλ. εφημ. *Καιροί*, 7 Απριλίου 1907, όπου και φωτογραφία του Χάουπτμαν· εφημ. *Ακρόπολις*, 8 Απριλίου 1907· εφημ. *Εστία*, 9 Απριλίου 1907· εφημ. *Το Νέον Άστυ*, 14 Απριλίου 1907· *Μελέτη*, τχ. 4, Απρίλιος 1907, σ. 248. Δύο χρόνια αργότερα στο ίδιο περιοδικό δημοσιεύονται σε δέκα συνέχειες, αποσπάσματα από την *Ελληνική άνοιξη* του Χάουπτμαν, (μτφ. Γ. Σ.), *Μελέτη*, τχ. 3, Μάρτιος 1909, σ. 162-171· τχ. 4, Απρίλιος 1909, σ. 235-239· τχ. 5, Μάιος 1909, σ. 272-280· τχ. 6, Ιούνιος - Ιούλιος 1909, σ. 370-374· τχ. 7, Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1910, σ. 424-429· τχ. 8, Οκτώβριος 1909, σ. 464-468· τχ. 9, Νοέμβριος 1909, σ. 548-551· τχ. 10, Δεκέμβριος 1909, σ. 589-593. Βλ. επίσης, εφημ. *Εστία*, 10 Φεβρουαρίου 1909 και André Tibal, «Εις ύμνος προς την ελληνικήν φύσιν: *Ελληνική Άνοιξις*», *Ελλάς*, τχ. 111, 10 Ιανουαρίου 1910, σ. 3· τχ. 112, 17 Ιανουαρίου 1910, σ. 12 και τχ. 114, 31 Ιανουαρίου 1910, σ. 12-13.

Διαβάζουμε την συνέντευξή του «περί Σοσιαλισμού»,³³ καθώς και εκτενή άρθρα για την «λογοτεχνική επανάσταση» που έχει προκαλέσει η παρουσία του στην Ευρώπη.³⁴ Ανάμεσα στους επιφανείς σχολιαστές ο Ξενόπουλος και ο Καζαντζάκης.³⁵

Έχει επισημανθεί ο «ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο».³⁶ Οι καρποί από την επαφή των Ελλήνων

³³ Μ. Ι., «Συνέντευξις με τον Χάουπτμαν. Ο διάσημος συγγραφέας περί Σοσιαλισμού. Τι λέγει δια το θέατρον», εφημ. *Ακρόπολις*, 10 Απριλίου 1907. Ο συγγραφέας δηλώνει ότι όταν ήταν νέος θεωρούσε τον Σοσιαλισμό το τελειότερο πολιτικό σύστημα, αλλά τώρα «η πείρα και ο χρόνος» τον διδάξαν ότι ούτε αυτό το σύστημα αγριίζει το τέλειον. Τους προβληματισμούς του για το κατά πόσον ο Χάουπτμαν «ήταν πραγματικά σοσιαλιστής» εκθέτει πολλά χρόνια αργότερα και ο Μουζενίδης, για να καταλήξει ότι «το κοινωνικό ζήτημα δεν είναι το κύριο του μοτίβου», Τ. Μουζενίδης «Το έργο του Γεράρδου Χάουπτμαν», ό.π., σ. 17.

³⁴ «Τούτο μόνον δυνάμεθα να εκτιμήσωμεν ότι η μεγάλη νατουραλιστική καλλιτεχνική εποχή του δεκάτου ενάτου αιώνος —τουλάχιστον επί της σκηνης— εν αυτώ εύρε την ισχυροτάτην και καθαρωτάτην έκφρασίν της [...] Η επίδρασις των πρώτων έργων του υπήρξε λογοτεχνική επανάστασις, δια την θερμήν, σπαίρουσαν, σφύζουσαν ζώνήν την οποία ήθελε να δημιουργήση». Το «μεγαλούργημά» του, τους *Υφραντές*, το εμπνεύστηκε «από την ύψιστη ηθική ιδέα των χρόνων του, την δημοκρατική, ή εάν προτιμάτε, η απαίτησις όπως αι ουσιώδεις εντολαί του χριστιανισμού κατακτήσωσι πολιτικήν πραγματικότητα», Πέτρος Ζητουσιάτης, «Φυσιогνωμία: Γεράρδος Χάουπτμαν», *Παναθήναια*, τχ. 158, 30 Απριλίου 1907, σ. 62.

³⁵ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Χάουπτμαν», εφημ. *Το Νέον Άστυ*, 10 Απριλίου 1907. Νίκος Καζαντζάκης, «Από το παγκόσμιον θέατρον. Το νέον έργον του Χάουπτμαν», εφημ. *Ακρόπολις*, 14 Απριλίου 1907. «Ο βιζαβιέρης Λούλιος» είναι μια σατιρική υπόθεση που σκαρώνει ο Καζαντζάκης γύρω από ένα πραγματικό γεγονός: την απώλεια της βαλίτσας του Χάουπτμαν στην άμαξα που τον μετέφερε στο ξενοδοχείο του στην Αθήνα. Και δεν πρόκειται βεβαίως για «νέο έργο» του Γερμανού συγγραφέα, όπως έχει υποστηριχθεί, βλ. Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 55. Το τοπίο ξεκαθαρίζει ο Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, ό.π., σ. 55-57. Ο Καζαντζάκης μεταφράζει για το Βασιλικό Θέατρο *Πριν από το ηλιοβασίλεμα* που παίχτηκε το 1937, αλλά εκδόθηκε σχετικά πρόσφατα, Γκέρχαρντ Χάουπτμαν, *Πριν από το ηλιοβασίλεμα*, μτφ. Ν. Καζαντζάκης, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 2011.

³⁶ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο. Η περίπτωση των *Βρικολάκων*», στο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 629-639. Και ολόκληρο το νέο βιβλίο του Χατζηπανταζή, «*Ρωμαίικος Συβολισμός*», ό.π., βλ. ιδιαίτερα, σ. 240-325.

συγγραφέων με την δραματολογία του Χάουπτμαν φωτίζουν ιδιαίτερα αυτή την «ιδιομορφία» που αποτυπώνεται ζωηρά στην πρωτότυπη ελληνική παραγωγή συνεχίζοντας τον δρόμο που άνοιξε ο Καμπύσης: Ρήγας Γκόλφη, Παντελής Χόρν, Νίκος Καζαντζάκης, Γαλάτεια Καζαντζάκη, Σωτήρης Σκίπης, ακόμα και τα χειρόγραφα του Κοσμά Πολίτη, έχουμε ακόμα αρκετή δουλειά προς αυτή την κατεύθυνση.³⁷

Το πλαίσιο ετούτης της εργασίας επιβάλλει να συγκεντρωθούμε στην Έλγα. Οι Αθηναίοι αναγνώστες διαβάζουν ειδήσεις για το έργο, σχεδόν μια δεκαετία πριν από την αθηναϊκή του παράσταση. Έχουν πληροφορηθεί ότι «το νέο δράμα» του Χάουπτμαν στηρίζεται σε ένα διήγημα του αυστριακού ποιητή και δραματουργού Γκριλλπάρτσερ (Franz Grillparzer, Βιέννη 1791 – 1872). Το διήγημα φέρει τον τίτλο «Το μοναστήρι του Σενδομίρ» και επιπλέον μαθαίνουν ότι και σ' αυτό το έργο ο δραματουργός δεν κρύβει τις ιφενικές επιρροές.³⁸ Αρχές του 1905 φτάνει στον ελληνικό τύπο η είδηση για την πρώτη παράσταση της Έλγας, στο βερολινέζικο θέατρο Λέσσιγκ.³⁹

Στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, η λογοτεχνική παραγωγή αλλά και η σύνδεση του Χάουπτμαν με τις ευρωπαϊκές σκηνές είναι τέτοια, που εξασφαλίζει στον συγγραφέα το Νόμπελ του 1912, βραβείο που κερδίζει με το σπαθί της δραματολογίας.⁴⁰ Στις αρχές

³⁷ Το χειρόγραφο πρωτόλειο του Κοσμά Πολίτη με το ανέκδοτο θεατρικό έργο *Κορινθίες* αφιερώνεται από τον συγγραφέα στον Χάουπτμαν, βλ. Σταυρούλα Γ. Τσούμπου, «Ένα ανέκδοτο θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη», *Από τη χώρα των κειμένων στο βασιλείο της σκηνής*, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 195-204; 200. Σχετικά με τις επιδράσεις των *Υφραντών* που αποτυπώνονται στη δραματολογία του Ρήγα Γκόλφη, βλ. Χριστίνα Παλαιολόγου, «Η αφύπνιση της εργατικής συνείδησης στη δραματολογία: Από τους *Υφραντές* του Hauptmann στον *Γήταυρο* του Γκόλφη», στο: Αλεξία Αλτουβά-Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας*. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχγκερ, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών 5-8 Νοεμβρίου 2014, ΕΚΠΑ-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 269-278.

³⁸ Μ. Χ., «Το νέον δράμα του Χάουπτμαν», εφημ. *Το Άστυ*, 12 Δεκεμβρίου 1904. Τα *Παναθήναια*, τχ. 113-114, 15-31 Ιουνίου 1905, σ. 170, αναφέρονται επίσης στο νέο έργο, αλλά το ονομάζουν Όλγα.

³⁹ Εφημ. *Το Άστυ*, 12 Μαρτίου 1905. Βλ. επίσης, Ψ., «Το νέον έργον του Βασιλικού», εφημ. *Το Άστυ*, 5 Ιανουαρίου 1906 και Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. xvi.

⁴⁰ Για το σύνολο των διακρίσεων του Χάουπτμαν, βλ. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, ό.π., σ. xiv-xviii και σ. 2. *Μελέτη*, τχ. 10, Δεκέμβριος 1912, σ. 636. Μ. Λ. Ροδάς, «Ελληνικά πρωτότυπα έργα. Ξένα έργα», *Κόσμος* (Σμύρνης), τχ. 87, 1

Μαΐου αυτής της χρονιάς ένας «ευγενής ξένος», ο Γερμανός Παύλος Κάν, έχει καλέσει την πνευματική και καλλιτεχνική αφρόκρεμα της Αθήνας στην έπαυλή του στο Νέο Φάληρο, η οποία γίνεται συχνά κέντρο συνάθροισης των αθηναίων μουσώληπτων.⁴¹ Το γεγονός της βραδιάς ήταν η «έντονος και χρωματισμένη» ανάγνωση του έργου του Χάουπτμαν *Έλγα*, από τα χείλη του Δημητρίου Καμπούρογλου. Ο Παύλος Νιρβάνας, αυτόπτης μάρτυρας, σημειώνει ότι ο Καν μετέφρασε με «ψυχήν ποιητού και το ενηρμόνισεν ο Καμπούρογλους εις το θαυμάσιον αυτό όργανον, το οποίον ονομάζεται δημοτική γλώσσα».⁴² Η μεταφραστική απόπειρα του γιου του Κωνσταντινουπολίτη Γρηγορίου Καμπούρογλου που χρεώθηκε την πρώτη ατυχή προσπάθεια ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου (1856-1858), παρέμενε εντελώς άγνωστη μέχρι σήμερα.⁴³ Τα χειρόγραφα της μετάφρασης μαζί με τον σχολιασμό από τον αντίκτυπο της παράστασης, καθώς και κείμενα για τους ηθοποιούς και το υποβολείο, εντόπισα συγκεντρωμένα σε ένα φάκελο στο αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης, όπου διετέλεσε διευθυντής ο Δ. Καμπούρογλου.⁴⁴ Η συνεργασία Καν-Καμπούρογλου δεν βρήκε τον δρόμο για το τυπογραφείο. Η πρώτη δημοσίευση ελληνικής *Έλγας* που μπόρεσα να εντοπίσω, υπογράφεται από τον Νικ. Οικονόμου και

Αυγούστου 1912, σ. 311-313. Την προηγούμενη χρονιά το ελληνικό κοινό μαθαίνει για το «νεότατον» δράμα του Χάουπτμαν, *Οι ποντικοί*, [Οι αρουραίοι] του οποίου η υπόθεση τοποθετείται στο Βερολίνο, «εις τα κατώτατα κοινωνικά στρώματα. Ποντικοί είναι τα ταπεινά και έκφυλα πλάσματα, τα οποία ροκανίζουν αδιακόπως τας παραδόσεις, τας συνηθείας», *Μελέτη*, τχ. 2, Φεβρουάριος 1911, σ. 128.

⁴¹ Η εγχώρια διανόηση δοκιμάζει «τα ρίγη των υψηλών συγκινήσεων, που χαρίζει η μεγάλη τραγική τέχνη», όταν βρίσκεται στα άξια χέρια ενός δημιουργού σαν τον Γερμανό συγγραφέα, διαπιστώνει ο Παύλος Νιρβάνας, «Έργον του Χάουπτμαν», εφημ. *Εστία*, 6 Μαΐου 1912. Σύμφωνα με τον ίδιο αρθρογράφο, ο Κάν έχει παντρευτεί Ελληνίδα, είναι μανιώδης φιλότεχνος και εμπνευσμένος μουσικός, «Έλλην με την ψυχήν του και με την καρδιάν του». Τον Απρίλη του 1907, κατά την επίσκεψη του Χάουπτμαν στην Αθήνα, δημοσίευμα υποστηρίζει ότι δόθηκε γεύμα προς τιμήν του σε οικία του Φαλήρου –πιθανότατα είναι το σπίτι του Καν– λόγω παλαιάς φιλίας με τους οικοδεσπότες, εφημ. *Εστία*, 12 Απριλίου 1907.

⁴² Νιρβάνας, εφημ. *Εστία*, 6 Μαΐου 1912.

⁴³ Μοναδική μνεία της μετάφρασης, στο: Ιωσήφ Σιακκή, Δ. Γ. Καμπούρογλου. *Η ζωή και το έργο του*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2012, σ. 123.

⁴⁴ Το 1892 ο Καμπούρογλου διορίζεται επιμελητής χειρογράφων στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Ανέλαβε τη θέση του διευθυντή της από το 1904 και απολύθηκε το 1917. Η δική μου αυτοψία του χειρογράφου με αριθμό ΕΒΕ 3672, έγινε τον Απρίλη του 2017. Ο φάκελος περιλαμβάνει τρία διαφορετικά μέρη, όλα χειρόγραφα. Ανεκτίμητη στάθηκε η συνδρομή τριών εργαζομένων στη Βιβλιοθήκη, της Βασιλικής Τσιγγούνη, της Ήρας Πολίτη και της Αγγελικής Κοκκίνη, θερμά τις ευχαριστώ.

τυπώθηκε στο περιοδικό *Ζωή* της Κωνσταντινούπολης, στις αρχές του 1921.⁴⁵

Σε αντίθεση με τους νεορομαντικούς εστέτ της Αθήνας, ο γερμανικός και ειδικά ο νιτσεικός αέρας έφερε ανατριχίλα στον Αναδρομάρη, όπως υπέγραφε συχνά διάφορα κείμενά του, ο Δημήτριος Καμπούρογλου. Και ο αναφομοίωτος εξευρωπαϊσμός του προκαλούσε συχνά τα γέλια: «έξω από τη μύρα και το τυρί της Βίτσερης τίποτε το Γερμανικό δεν μ' αρέσει και ιδίως αι θεωρίαι των περί δυνατών ανθρώπων που έφεραν τον κόσμο σ' αυτό το χάλι! (δυνατός είναι κυρίως ο γάιδαρος και σε πόδια και σε φωνή και σε όλα του)». ⁴⁶ «Οι Πρώσσοι όμως και ο Πρωσσισμός είναι οι εχθροί της ανθρωπότητας. Αυτοί λυπούνται γιατί να μην είναι όλος ο κόσμος γουρούνια για να τους κάνουν λουκάνικα». ⁴⁷ Λίγα χρόνια μετά το μακελειό του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, στον ιδιωτικό χώρο των επιστολών του προς την Κατίνα Παπά, ο Καμπούρογλου δεν μασάει τα λόγια του. Ωστόσο, το χειρόγραφο τεκμηριώνει πως μια δεκαετία νωρίτερα, υπέκυψε κι εκείνος στην γερμανική αίγλη και καταπιείστηκε με τη μετάφραση του «παραδοξότερου», όπως λέγεται, δράματος, ενός Γερμανού συγγραφέα. Είναι η εποχή που η νίκη του Βενιζέλου στις εκλογές του Αυγούστου του 1910 γεννούσε την μεγάλη προσδοκία, ότι η πολιτική «ανόρθωσις» του τόπου θα συμπεριλάβει την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου. ⁴⁸ Στο ναυάγιο και αυτών των μεγαλόπνων

⁴⁵ Νικ. Οικονόμου, «Γκέραρντ Χάουπτμαν, Έλγκα, μυθικό δράμα σε έξι σκηνές», περ. *Ζωή* (Κωνσταντινούπολη), χρόνος Β', αρ. 1-2, Γενάρης - Φλεβάρης 1921, σ. 17-39. Ο Οικονόμου υιοθετεί σε όλο το κείμενο το Έλγκα, αντί του Έλγα του χειρογράφου Καν - Καμπούρογλου.

⁴⁶ Επιστολή προς την Κατίνα Παπά, 24 Οκτωβρίου 1922, *Γράμματα Δημ. Καμπούρογλου και Γρηγ. Ξερόπουλου στην Κατίνα Γ. Παπά 1920-1937*, Προλεγόμενα – Επιμέλεια Κώστα Δάφνη, *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τ. XVIII, Κέρκυρα 1972, σ. 118.

⁴⁷ Επιστολή προς την Παπά, Σεπτέμβριος 1923 [χωρίς ακριβή ημερομηνία], ό.π., σ. 143. Στην επιστολή 6 Μαΐου 1921, συνιστά στην παραλήπτρια να σπουδάσει «τεχνοκριτική και αισθητική και ιστορία της τέχνης [...] Αλλ' όχι στη Γερμανία, για τ' όνομα του Θεού! Θα γίνετε Πολυλάς της δευτέρας περιόδου, που παρέσυρε τον Σολωμόν από γλυκύτατος τραγουδιστής να γίνη Παλαμάς! σ τιχοφιλόσοφος δηλαδή. (Είναι ο δεύτερος όρος τον οποίον δημιουργώ· ο πρώτος που έπιασε, είναι ο τσαρουχοφιλόσοφος και εννοώ κάτι τσοπανογεννημένους, που κάνουν τον εξευγενισμένον και αισθητικόν και ολίγον τον Ζαρατούστραν. Ο όρος τραμπουκογιάνταης δεν είναι ιδιός μου)», ό.π., σ. 25, οι υπογραμμίσεις του κειμένου.

⁴⁸ Ενδεικτικά, Γ. Β. Δερτιλής, «Η άνοδος του Βενιζέλου», *Ιστορία του ελληνικού κράτους, 1830-1920*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 921-931. Α. Γλυτζουρής, «διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». *Η απόπειρα*

σχεδίων βρίσκεται η «Εταιρεία του Εθνικού Θεάτρου», μέλος της οποίας είναι ο Δ. Καμπούρογλου.⁴⁹ Πρόκειται για τον ενδεδειγμένο μεταφραστή, όχι μόνο γιατί βρίσκεται ανάμεσα στους πρώτους που υποστήριξαν στην πράξη τη δημοτική, ως αναγκαία γλώσσα της δραματουργίας με την *Νεράιδα του Κάστρου*, αλλά και διότι έδειξε τον δρόμο για την άντληση θεματικών μοτίβων από τους λογοτεχνικούς τόπους της εγχώριας παράδοσης, του θρύλου και του παραμυθιού. Η Έλγα «κλέβει» τον μύθο της από ένα πολωνικό παραμύθι, υποστηρίζει ο Νιρβάνας.⁵⁰

Το δράμα ξεκινά με την είσοδο στη σκηνή ενός ανώνυμου ιππότη και του υπηρέτη του, κουρασμένων ταξιδιωτών, που αποφασίζουν να περάσουν τη νύχτα σε ένα μοναστήρι, στα περίχωρα της Βαρσοβίας. Ο μοναχός που τους υποδέχεται, πριν θυσιάσει τις εγκόσμιες απολαύσεις στο βωμό της ασκητικής ζωής, ήταν ο «Κόντε Σταρσένσκι».⁵¹ Από την πρώτη σκηνή ο καλόγηρος διαπιστώνει ότι ο ξένος που έχει βρεθεί στην πόρτα του, έχει «εύθυμη καρδιά» και του εύχεται να την διατηρήσει στο μέλλον. Ο φιλοξενούμενος εξηγεί τους λόγους που εξασφαλίζουν την ευτυχία του:

Ιππότης: Αδερφέ, δεν ήταν πάντα έτσι η καρδιά μου, [...]. Έναν καιρό είχα την γκρίνια σαν καθημερινό φωμί. Δε μπορούσα να ζαρώσω τα μούτρα σε χαμόγελο. Να, κοίταξε αυτή την εικόνα (του δείχνει μια μι-

ίδρυσης Εθνικού θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 9-20 και τα Παραρτήματα, σ. 141-191.

⁴⁹ Σχετικά με την ίδρυση της Εταιρείας, με επίτιμο πρόεδρο τον Παλαμά και πρόεδρο τον Ξενόπουλο, βλ. «Εταιρεία Εθνικού Θεάτρου», εφημ. *Εστία*, 20 Δεκεμβρίου 1913 και Γλυτζουρής, «διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού», ό.π., σ. 87-108: 95. Μια πλειάδα ομότεχων του Καμπούρογλου πειραματίζονται στο πεδίο της δραματουργίας. Ανάμεσά τους, αφανής εργάτης, αφού η υστεροφημία τον καταχώρισε στους ριζοσπάστες της παιδαγωγικής πράξης, ο νεαρός Μίλτος Κουντουράς, μαζί με τις δοκιμές στην πρωτότυπη δραματουργική παραγωγή, ολοκληρώνει την μετάφραση της δικής του *Χέλγας*, τον Μάιο του 1912. Το ανέκδοτο χειρόγραφο σώζεται στο αρχείο του, Μίλτος Κουντουράς, *Κλείστε τα σχολειά. Άρθρα στην Καμπάνα, εισαγωγή-επιμέλεια Αριστείδης Καλάργαλης, Άδελφοί Κυριακίδη α. ε., Θεσσαλονίκη 2011, σ. 74.*

⁵⁰ «Σταρσένσκι: [...] Ο Τιμόσκαθ θα σου πει τον θρύλο. Ο γέρος τον ξέρει. Επιστάτης: (αρχίζει να διαβάζει δυνατά και αργά από μια περγαμηνή) Εζούσε στα παλαιά τα χρόνια ένας πιστός άνθρωπος και πλούσιος κόμης. Εζούσε μονάχος του ειρηνικά με τη μητέρα του. Στα τελευταία όμως παράδωσε την καρδιά του σε μια γυναίκα. [...] Αυτή όμως ήταν λάκκος γεμάτος φείδια κι' όχι γυναίκα. Έλεγε φέμματα κι απατούσε αυτόν που ήταν τίμιος κι' άδολος. Τον επρόδιδε και τον καταντρόπιαζε», χροφ. ΕΒΕ 3672, σ. 4-5 από το τέλος του χειρογράφου [δεν φέρει αριθμηση σε αυτές τις σελίδες].

⁵¹ «Κόντε» στο χροφ. Καν - Καμπούρογλου και «Κόμης» στη μτφ. του Ν. Οικονόμου.

κρή εικόνα που έχει στο στήθος του κρεμασμένη με μια μικρή καδένα). Καλόγερος: (ταράζεται) Είναι η γυναίκα σου; Ιππότης: είναι η γυναίκα μου και το παιδί μου. Καλόγερος: Μια ωραία γυναίκα! Ιππότης: Ναι, αδερφέ μου και ένα ωραίο παιδάκι! Καλόγερος: Να προσέχεις λοιπόν... Ιππότης: Τι να προσέχω, καλόγερε; Καλόγερος: Μήπως χτίσεις κι εσύ μια μέρα στο τέλος κανένα μοναστήρι.⁵²

Η μετάφραση Καν-Καμπούρογλου της Έλγας διαθέτει λογοτεχνικές αρετές, μια ρέουσα δημοτική γλώσσα, χωρίς ψυχαρικές ακρότητες, με την ευθύτητα του προφορικού λόγου, με απρόσμενες λέξεις, παρμένες από το λεξιλόγιο της καθομιλουμένης, προσόντα που πρέπει να αποδώσουμε στις ικανότητες του Έλληνα μεταφραστή, διόλου αυτονόητα για τις μεταφραστικές προσπάθειες στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.⁵³ Ο διάλογος του χειρογράφου επιτρέπει στους αναγνώστες και εν δυνάμει θεατές, να υποψιαστούν γρήγορα το βαρύ μυστικό του μοναχού: ο ευτυχημένος του κόσμος κατέρρευσε, όταν αντιλήφθηκε την απιστία της όμορφης γυναίκας του, της Έλγας, η οποία είχε συνάψει ερωτικές σχέσεις με τον εξάδελφό της Εγκίνσκι. Ο απατημένος σύζυγος διαπιστώνει ότι η μικρή τους κόρη μοιάζει πολύ στον εραστή της μητέρας της. Διατάζει να σκοτώσουν τον Εγκίνσκι και βουλιάζει σε βαθιά ασκητική οδύνη.

Ο Χάουπμαν δεν είναι μόνο τεχνίτης του λόγου, αλλά και μάστορας του δράματος. Είχε την τύχη να συνθέτει το έργο του όταν το κίνημα του Συμβολισμού και η Ψυχανάλυση έχουν ανοίξει τις πόρτες της σκηνης, στον ρευστό κόσμο του ονείρου. Δύο συνιστώσες που θα φέρουν ριζικές ανατροπές, ιδιαίτερα στη δραματουργική φόρμα. Όσα περιγράψαμε παραπάνω δεν τα διηγείται ο Καλόγερος στον Ιππότη

⁵² Έλγα, χρφ. ΕΒΕ 3672, σ. 5.

⁵³ Ενδεικτικά συγκριτικά παραδείγματα με την μετάφραση του Οικονόμου: «Ιππότης: Προτιμώ να με χτυπά το φεγγάρι στο πρόσωπο παρά να **σκάσω** πίσω απ' αυτά τα κατάμαυρα πανιά», χρφ. ΕΒΕ 3672, σ. 2. «Ιππότης: Καλύτερα να με χτυπάει το φεγγάρι στο πρόσωπο παρά να **πνίγωμαι** πίσω απ' αυτά τα κατάμαυρα πανιά», μτφ. Οικονόμου, σ. 17./ «Ιππότης: [...] όταν ένοιωθαν μέσα τους **αναγάλιασμα** απ' τα κελαδήματα των πουλιών», χρφ. ΕΒΕ 3672, σ. 9. «Ιππότης: [...] όταν αυτοί **άκουαν ήχους χαράς** στο κελάιδισμα των πουλιών», μτφ. Οικονόμου, σ. 20./ «Σταρσένσκι: Θα με αγαπάς πάντα; Έλγα: Πάντα; Πάντα; Μια φορά θα γίνω **χώμα**», χρφ. ΕΒΕ 3672, σ. 10. «Σταρσένσκι: Θα με αγαπάς πάντα; Έλγα: Πάντα; Πάντα; Μια μέρα θάμαι **σκόνη**», μτφ. Οικονόμου, σ. 20, οι υπογραμμίσεις δικές μου.

αλλά ο τελευταίος, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, τα βλέπει στον ύπνο του.⁵⁴ Από τη δεύτερη σκηνή του έργου και μέχρι την έκτη και τελευταία, ξετυλίγεται στο σανίδι το «ονειρόδραμα», που ξεδιπλώνει την τραγική ιστορία του κόντε Σταρσένσκι.⁵⁵

Ο Νιρβάνας έκλεινε το σχετικό άρθρο του, με την ευχή, η μία από τις δυο βεντέτες να αξιοποιήσει αυτό το «αριστούργημα». Θα χρειαστεί να περάσουν περίπου δεκαπέντε μήνες, για να υλοποιηθεί η προσδοκία του αρθρογράφου στο θέατρο της Κυβέλης, αρχές Σεπτεμβρίου του 1913.⁵⁶ Η μεγάλη επιτυχία της πρωταγωνίστριας στον ρόλο

⁵⁴ «Κουρασμένος πέφτει στο κρεβάτι όπως είναι. Ενώ τον παίρνει ο ύπνος, η σκηνή βυθίζεται στο σκότος και φωτίζεται [πάλι για να ζωντανέψουν πάνω σ' αυτήν τα πρόσωπα ενός ονείρου που εκτελείται για τους θεατές]», χρφ. ΕΒΕ 3672, σ. 6-7. Η αγκύλη είναι του χειρογράφου και οι σκηνικές οδηγίες υπογραμμίζονται με κόκκινο μελάνι.

⁵⁵ Στην προτελευταία σελίδα του χειρογράφου, οι σκηνικές οδηγίες –αξίζει να προσέξουμε πως είναι γραμμένες επίσης σε δημοτική γλώσσα– περιγράφουν την Έλγα: «όπως μια λύκαινα, που προστατεύει τα μικρά της, [...] ανασηκώνεται σιγά-σιγά υποχωρεί γεμάτη μίσος, φρίκη και αγδία». Στη συνέχεια «Βαθύ σκοτάδι γεμίζει το δωμάτιο. Ακουγεται σιγά η ψαλμωδία των καλογέρων όπως στην πρώτη σκηνή. Η αυγή αρχίζει να περνά απ' τα παράθυρα. Λίγο λίγο διακρίνεται η σιλουέτα του Ιππότη στο πρωινό φως του ουρανού, που σιγά-σιγά κοκκινίζει. Στο δωμάτιο είναι μόνο αυτός», χρφ. ΕΒΕ 3672, χωρίς αριθμό σελίδας. Ο Ιππότης ξυπνά τρομαγμένος και απευθύνει στον υπηρέτη του τις τελευταίες κουβέντες, πριν πέσει η αυλαία: «Πάμε έξω γρήγορα! [...] Έξω, στο φως της αυγής! Έξω απάνω στο άλογο! Βαρύς εφιάλτης με πλάκωσε, βαρύς σαν το θάνατο. Ο Θεός να μας σπλαχνιστεί! Για πολύν καιρό θα θυμούμαι αυτή τη νύχτα, που πέρασα στο μοναστήρι», χρφ. ΕΒΕ 3672, χωρίς αριθμό σελίδας.

⁵⁶ Το χειρόγραφο στα τρία πρώτα λυτά φύλλα που τιτλοφορούνται «Εισαγωγικά» αναφέρεται στο χρονικό της παράστασης: η Έλγα έκανε πρεμιέρα στις 2 Σεπτεμβρίου του 1913 στο θέατρο της Κυβέλης και ξαναπαίχτηκε στο Βασιλικό Θέατρο στις 16 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς. Οι εφημερίδες τεκμηριώνουν τις ημερομηνίες του χειρογράφου. Αγγελία για επικείμενη παράσταση από τον θίασο της Κυβέλης που βρίσκεται στην Πάτρα, δημοσιεύεται στην εφημ. *Εστία*, 28 Αυγούστου 1912, όπου σημειώνεται ότι η μετάφραση του «παραδοξότερου» έργου του Χάουπτμαν, της *Έλγας*, έγινε «πραγματικώς φιλολογική υπό Γερμανού γνωρίζοντος ολίγον την ελληνικήν και συμπολίτου μας λόγιου εκ των γνωστοτέρων και εκλεκτοτέρων», χωρίς να κατονομάζονται οι δυο μεταφραστές. Για την πρεμιέρα του έργου και την επανάληψη δύο μέρες μετά, βλ. εφημ. *Εστία*, 2, 3, 4, 5 Σεπτεμβρίου 1913. Στην εφημ. *Εστία*, 5 Σεπτεμβρίου 1913, διευκρινίζεται ότι η μετάφραση είναι του Δ. Γρ. Καμπούρογλου σε συνεργασία με ένα «φιλόμουσο» Γερμανό και το δημοσίευμα επισημαίνει ότι ζητήθηκε και ελήφθη εγγράφως η άδεια του Χάουπτμαν.

της Έλγας, προκάλεσε την επανάληψη της παράστασης.⁵⁷ Στα μέσα του Δεκέμβρη της ίδιας χρονιάς το Βασιλικό Θέατρο υποδέχεται το καλλιτεχνικό γεγονός και στους θεατές συγκαταλέγονται μέλη της βασιλικής οικογένειας.⁵⁸

Η «πρώτη» της αθηναϊκής Έλγας σχολιάστηκε από διάσημους λογίους.⁵⁹ Ανάμεσά τους, ο Μιλτιάδης Γ. Λιδωρίκης παρατηρούσε πως η παράσταση «διέκοψε το διάλειμμα της αφανείας νέων φιλολογικών έργων εις το κομψόν θέατρον» της Κυβέλης και η πρωταγωνίστρια ήταν «αρίστη», αφού πήρε αποστάσεις από το υπερβολικό και στομφώδες υποκριτικό ύφος της παλιάς φρουράς:

Κατώρθωσε, χωρίς αγρίας φωνάς, χωρίς χειρονομίας απελπισίας, με μόνον τον τόνον της φωνής της, τας σκέψεις της, την έκφρασίν της, να αναφανή όπως πρέπει να είνε μια γυναίκα, [...] είμαι [...] βέβαιος, ότι διά το παίξιμο και την ωμορφιά της Ελληνίδος Έλγας, μία ήτο η εντύπωσις, αρίστη.⁶⁰

Ωστόσο, τα σκηνικά της Έλγας κρίνονται «ασυγγνώστως ελλιπή» και η απουσία ιστορικής πιστότητας εντελώς ανεπίτρεπτη:

⁵⁷ Μέγιστη υπήρξε «η επιτυχία της εκτελέσεως και καταπληκτική η από του έργου εντύπωσις» σημειώνεται στην πρώτη σελίδα του χροφ. ΕΒΕ 3672. Ο πρωθυπουργός και άλλοι επίσημοι δεν έχουν ακόμα παρακολουθήσει και χειροκροτήσει την Κυβέλη στον νέο «θαυμάσιον ρόλον της», γι' αυτό αναμένεται επανάληψη σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημ. *Εστίας*, 9 Σεπτεμβρίου 1913. Στην ίδια εφημερίδα, 18 και 23 Σεπτεμβρίου, διευκρινίζεται ότι τον σύζυγο της Έλγας υποδύθηκε ο Βονασέρας.

⁵⁸ Αγγελίες στην εφημ. *Εστία*, 10, 12, 14, 15, 16 και 17 Δεκεμβρίου 1913. Η παράσταση δόθηκε στις 16 Δεκεμβρίου 1913, αμέσως μετά την άφιξη του θιάσου της Κυβέλης από την Πάτρα, και τα δημοσιεύματα υπογραμμίζουν για μια ακόμα φορά την άριστη υποκριτική τέχνη της πρωταγωνίστριας, αλλά και των υπόλοιπων ηθοποιών της παράστασης. Η πλατεία ωστόσο, παρουσίαζε κενά λόγω του ακριβού εισιτηρίου (4,65 δρχ.) και ο κ. Θεοδωρίδης αντιλήφθηκε το σφάλμα και μείωσε τις τιμές. Τις επόμενες μέρες παρουσιάζεται η *Μονάκριβη* του Ξενόπουλου και η *Ροδόπη* του Ποριώτη. Η εστίαση στους αβανταδόρικούς για την Κυβέλη ρόλους είναι ολοφάνερα, βλ. εφημ. *Εστία*, 17 και 24 Δεκεμβρίου 1913.

⁵⁹ Ο Μ. Γ. Λιδωρίκης, «Η πρώτη της Έλγας», εφημ. *Εστία*, 3 Σεπτεμβρίου 1913, σχολιάζει εκτενώς την παράσταση και ακολουθεί μια δεύτερη εργασία του Π. Νιρβάνα, «Έλγας», εφημ. *Εστία*, 4 Σεπτεμβρίου 1913. Στο προηγούμενο άρθρο του Νιρβάνα το έργο παρουσιάζεται ως Έλγα.

⁶⁰ Μ. Γ. Λιδωρίκης, ό.π. Από το ίδιο άρθρο μαθαίνουμε ότι τον Γερμανό Ιππότη υποδύθηκε θαυμάσια ο Καλογερίκος, ενώ ο Βονασέρας δεν στάθηκε το ίδιο «δυνατός» στον ρόλο του. Τα ονόματα των ηθοποιών διασώζει και το χειρόγραφο της μετάφρασης, χωρίς όμως να γίνεται λόγος για την ακριβή διανομή. Στις αμέσως επόμενες μέρες, ο Λιδωρίκης επανέρχεται, με δυο συνέχειες, «Γνώμαι συνεργατών. Το ελληνικόν θέατρον», εφημ. *Εστία*, 4 και 5 Σεπτεμβρίου 1913, για να υποστηρίξει την επανίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου.

Δεν επιτρέπεται όταν η σκηνή λαμβάνη χώραν εις την αίθουσαν του πλουσίου κόμητος Σταρσένσκι κατά τον 17ον αιώνα, ως τιαούτη να χρησιμοποιείται η αίθουσα του γραφείου του κ. Υπουργού κατά την παράστασιν της *Κυρίας Προέδρου* και με τα ίδια έπιπλα. Το κοινόν των Αθηνών γνωρίζει πολύ καλά, και μάάλιστα το κοινόν μιας θεατρικής εσπερίδας, ότι οι ευγενείς της Ρωσσίας, της Πολωνίας, της Βαρσοβίας ζούσαν βουτηγμένοι στην πολυτέλεια της εποχής, και δεν είχαν επάνω στο τζάκι τους τρία μετάλλινα βάζα Αθηναϊκού υαλοπωλείου, εκ των οποίων το ένα να είνε και ανάπηρον. [...] Τα σκηνικά και αι παραμικραί λεπτομέρειαι αυτών, εις τα έργα που ζωγραφίζουν εποχήν, ήθη και έθιμα, καταστρέφουν την αρμονίαν του έργου, όπως το έκαμε και το αρμόνιον του θεάτρου της Κυβέλης, παιζόμενον τρεμουλιαστά, αχρωμάτιστα και με διακοπάς, εις στιγμάς που όλα εις την σκηνήν ήσαν, εν αντιθέσει προς αυτό, εν πλήρει αρμονία, τέχνης και περιβάλλοντος.⁶¹

Στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα, επιφανείς εκπρόσωποι του κύκλου των νεορομαντικών της Αθήνας, περιγράφοντας την παράσταση ενός έργου της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, ανασύρουν για τις ανάγκες της κριτικής τους τα αριστοτελικά εργαλεία που χρησιμοποίησε ο Νεοκλασικισμός του 17ου αιώνα!⁶²

Το πλήθος και η ποικιλία των δημοσιευμάτων δεν απαντά σε ένα καιρίο για τον σημερινό μελετητή ερώτημα: Γιατί παρέμειναν ευγενείς πόθοι οι εξαγγελίες του Οικονόμου για παράσταση των *Υφαντών*, του έργου του Χάουπτμαν που σφράγισε την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου;⁶³ Και γιατί επιλέχθηκε από τον θίασο της Κυβέλης η διόλου

⁶¹ Μ. Γ. Λιδωρίκης, ό.π. Άλλα δημοσιεύματα υποστηρίζουν ότι την φτώχεια των σκηνικών αντικατέστησε η υποκριτική τέχνη της Κυβέλης, βλ. *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 70/71, Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1913, σ. 182.

⁶² Με αφορμή την παράσταση ο Νιρβάνας επισημαίνει ότι αυτό το «αριστούργημα» γέμισε την ψυχή των θεατών «φόβον και έλεον», Παύλος Νιρβάνας, «Έλγχα», εφημ. *Εστία*, 4 Σεπτεμβρίου 1913.

⁶³ Τον Οκτώβρη του 1907, «Το Θέατρον Οικονόμου» εξαγγέλλει μια σημαντική σειρά παραστάσεων. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν έργα με ριζοσπαστικό κοινωνικό περιεχόμενο: *Ο βούρκος [Ο βυθός]* του Γκόρκι, *Οι Υφαντές* και η *Χάνελε [Ανάληψη της Αννέλε]* του Χάουπτμαν. Εξαγγέλλεται η έναρξη με πρωτότυπο ελληνικό έργο, τις *Αλυσίδες* του Λογγάρη [Δ. Ταγκόπουλου], βλ. εφημ. *Αθήναι*, 31 Οκτωβρίου 1907 και εφημ. *Εστία*, 30 Οκτωβρίου 1907. Μερικούς μήνες νωρίτερα δημοσιεύματα παρουσιάζουν τον Οικονόμου να αναλαμβάνει τον θίασο που παίζει στο «Αθήναιον» και να αρχίζει τις παραστάσεις του με τους *Υφαντές*, βλ. εφημ. *Το Άστυ*, 20 Μαΐου 1907, εφημ. *Εστία*, 29 Μαΐου 1907 και *Νουμάς*, 10 Ιουνίου 1907. Αγγελίες για προσεχή παράσταση των *Υφαντών* στο θέατρο Πανελλήνιον συναντάμε επίσης δυο χρόνια αργότερα, εφημ. *Αθήναι*, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16 Μαρτίου 1909, οι οποίες δεν υλοποιήθηκαν.

«νατουραλιστική» και σχεδόν άγνωστή μας Έλγα,⁶⁴ Το συγκεκριμένο έργο οπωσδήποτε καινοτομεί στη δραματουργική φόρμα, παραμένει όμως δέσμιος ενός βασικού κανόνα του βεντετισμού: συγκεντρώνει επίμονα το φως της σκηνής πάνω στους κεντρικούς χαρακτήρες και ιδιαίτερα στην ηρωίδα. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του χειρογράφου, οι σύζυγοι Σταρσένσκι-Έλγα δίνουν παθιασμένα «φιλήματα» επί σκηνής, όμως σε λίγο, η άπιστη γυναίκα, το ίδιο περιπαθώς, θα φιλήσει τον εραστή της, μπροστά στα μάτια των Αθηναίων θεατών.⁶⁵ Ο θρίαμβος της Κυβέλης-Έλγας, οπωσδήποτε δεν ξυπνά τις συνειδήσεις για τα δίκαια των ταπεινών και των κατατρεγμένων. Καμιά εργατική απεργία, κανένα πλήθος, καμιά επανάσταση επί σκηνής. Πουθενά δεν απειλούνται οι ρίζες της κοινωνικής ευταξίας. Ο Χάουπτμαν εδώ έχει απομακρυνθεί ολοφάνερα από τους κοινωνικούς κραδασμούς που συνταράσσουν τους Υφαντές, τον Αμαξά Χένσελ, τη Ρόζα Μπερντ... Συνθέτει ένα δράμα που αποτυπώνει αδιαμφισβήτητη δραματουργική μαεστρία και μορφική τόλμη, παραμένει όμως ένα θεατρικό έργο ερωτικού τριγώνου. Η ηρωίδα, όσο κι αν διαφέρει από μια οποιαδήποτε σύζυγο που ατιμάζει τη συζυγική κλίση, είναι μια μοιχαλίδα που καταδικάζεται, αφού ευθύνεται για την κατάρρευση της συζυγικής ευτυχίας. Η Έλγα δεν απειλεί τα κοινωνικά θεμέλια, ούτε καν την αγία οικογένεια. Μπορεί να προκαλεί τον ηθικό χάρτη κάποιων σεμνότυφων Αθηναίων θεατών, αλλά παραμένει ευπρόσδεκτη στον κύκλο των ιδεαλιστών νεορομαντικών εστέτ που ξορκίζουν τον εφιάλτη της κοινωνικής ανατροπής.

⁶⁴ «Ο αμαξάς Χένσελ είναι ασφαλώς έργο με βαθιά νατουραλιστική διάθεση, μα η Έλγα δεν έχει καμιά συγγένεια μ' αυτήν την καλλιτεχνική τάση», διαπιστώνει σχεδόν τρεις δεκαετίες αργότερα, ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης, «Το έργο του Χάουπτμαν», ό.π., σ. 18.

⁶⁵ Το συζυγικό ζευγάρι φιλιέται στην αρχή και στο τέλος της δεύτερης σκηνής και το παράνομο ζευγάρι, Εγκίνσκι-Έλγα, στη μέση περίπου της τρίτης σκηνής του χειρογράφου.

20ός αιώνας:
Από το προπολεμικό θέατρο
στη Μεσοπολεμική εποχή

Μαίρη Καπή

“Έσβυσε χωρίς να λάμψη”:¹ παιχνίδια προβολής στο ελληνικό θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα. Η περίπτωση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου

Στην ανακοίνωση αυτή θα περιγραφεί η ικάρειος φιλοδοξία μίας νεαρής αυτοδίδακτης ηθοποιού όχι μόνο να καθιερωθεί στο νεοελληνικό θεατρικό στερέωμα των αρχών του 20ού αιώνα αλλά και να αναδειχθεί, χωρίς γόνιμη έκβαση, σε βεντέτα του τότε ελληνικού θεατρικού συστήματος.

Αφορμή για την εξέταση του συγκεκριμένου θέματος στάθηκε η προφορική μαρτυρία ενός εν ζωή συγγενικού προσώπου της ηθοποιού. Με την έρευνα που ακολούθησε φωτίστηκαν, σε πολλά σημεία, οι ευσεβείς πόθοι και η σύντομη ζωή της νεαρής ηθοποιού Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου, η οποία προσπάθησε να γίνει γνωστή και να εργαστεί στον χώρο του επαγγελματικού θεάτρου από τα τέλη της πρώτης έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, της περιόδου δηλαδή που, μεταξύ άλλων, ο γυναικείος θεατρικός βεντετισμός βρισκόταν σε φάση ακμαία.

Η αφήγηση όμως θα πρέπει να ξεκινήσει από πολύ νωρίτερα, μιας και η ιταλικής καταγωγής Ζηνοβία Παρασκευοπούλου θεωρείται ότι ήταν απόγονος μιας μεγάλης οικογένειας σικελών λαϊκών ακροβατών και μίμων-διασκεδαστών, που ήρθαν στο ελληνικό βασίλειο προς αναζήτηση εργασίας, ή από ανάγκη επιβίωσης.

Σύμφωνα με τον Ν. Λάσκαρη, γενάρχη της φαμίλιας υπήρξε ο Δαμιανός Παντόλφι, παντρεμένος με τη Θηρεσία ή Τερέζα, πριν από τα μέσα του 19ου αιώνα.² Από το ζευγάρι και από τα παιδιά του, που

¹ Τη φράση αυτή χρησιμοποίησε για να χαρακτηρίσει τη Ζηνοβία Παρασκευοπούλου ο Κώστας Ουράνης, αναφερόμενος στην ηθοποιού παρεχβατικά, σε δημοσίευσμά του για μεταφραστική εργασία του Ροβέρτο Λεβέκ (Κώστας Ουράνης, «Η πνευματική ζωή. “Ελληνική περιοχή”», εφημ. *Εμπρός*, 19 Οκτωβρίου 1947).

² Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Β', Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου & Σία, Αθήνα 1939, σ. 319, υποσημ. 1.

παρέμειναν στη χώρα έπειτα από την εκδίωξη του θεάματος του Ιπποδρομίου, υποστήριξε ο ιστορικός ότι ξεκίνησε στην Ελλάδα η, αθέατη σήμερα, πορεία των πρώτων σικελών λαϊκών καλλιτεχνών της παντομίμας. Ο Γ. Σιδέρης θεωρεί, επίσης, ότι η γνωστή παντομιμική οικογένεια Παντόλφι των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα ήταν η φυσική συνέχεια των σικελών καλλιτεχνών του Ιπποδρομίου, που ο Λάσκαρης υποστηρίζει ότι εγκαταστάθηκαν στη χώρα στις αρχές της δεκαετίας του 1840,³ ενώ ο Θ. Χατζηπανταζής τοποθετεί την έλευση της σεσιλιάνικης οικογένειας Παντόλφι αρκετά αργότερα, πιθανόν στα τέλη της δεκαετίας του 1860, αξιολογώντας, όπως και ο Σιδέρης, ως πρωτοποριακή τη συμβολή της στον «εγκλιματισμό της εξωτικής τέχνης στα εγχώρια εδάφη» με τις λαϊκές παραστάσεις παντομίμας στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα.⁴ Το ζήτημα είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξιχνίαστο και εξαιρετικά δύσκολο να διερευνηθεί με ακρίβεια. Πάντως, ανεξάρτητα από τη χρονολογία έλευσης ή εγκατάστασής τους, η δεκαετία της ακμής τους ήταν αυτή του 1880, μέσα στην οποία οι αεικίνητοι θίασοι ποικιλιών των Παντόλφι, με τα πολυάριθμα μέλη τους, ανέπτυξαν μια σχετικά σταθερή δράση στην πρωτεύουσα, στα υπαίθρια παλκοσένικα, στα κηποθέατρα του Ιλισσού όπως και στα λαϊκά καφενεία της υπόλοιπης Αθήνας και της επαρχίας.⁵

Εκείνα και τα επόμενα χρόνια, στη διαπάλη τους με την προνεοτερική ελληνική κοινωνία και την προσπάθεια δημιουργίας ελληνικού αστικού θεάτρου, οι καλλιτέχνες αυτοί έμειναν στην αφάνεια της ιστορίας, δημοφιλείς στην εποχή τους αλλά πάντα κοινωνικά στιγματισμένοι ως παρακατιανοί «παντομιματζήδες».⁶

³ Γιάννης Σιδέρης, «Η παντομίμα. Ένας άγνωστος αγωνιστής και πρωτοπόρος του θεάτρου μας», *Νέα Εστία* 459 (15 Αυγούστου 1946), σ. 863, 865 και Σιδέρης, ό.π., *Νέα Εστία* 461-462 (15 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 1946), σ. 990. Επίσης του ίδιου, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1744-1944*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 144-145.

⁴ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Β₁, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 187-188. Επίσης του ίδιου, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 269-277.

⁵ Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., τ. Β₁, σ. 188, 212, τ. Β₂, σ. 352 και Σιδέρης, «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, ό.π., 461-462, σ. 995.

⁶ Σιδέρης, «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, ό.π., 461-462, σ. 990-991, υποσ. 1. Επιπλέον, ο Θ. Χατζηπανταζής σημειώνει, ακόμη πιο χαρακτηριστικά, πως, κατά την επιβίωση του είδους της παντομίμας και της αυτοσχέδιας κωμωδίας στις απόκεντρες μάντρες της Αθήνας στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, τα θεάματα αυτά

Μία από τις κόρες κάποιων από τους Παντόλφι, η Βικτώρια και ο σύζυγός της, Αντριάνο Φορμεντίνι, συνεργάτης των Παντόλφι, ναπολιτάνος τσιρκολάνος και θιασάρχης μπουλουκιών,⁷ με ορμητήριο τη Χίο,⁸ έγιναν οι γονείς πολλών τέκνων, μεταξύ των οποίων και της Ζηνοβίας,⁹ πιθανόν στις αρχές ή στα μέσα της δεκαετίας του 1890.

Η νομαδική, περιπλανώμενη ζωή και η οικονομική ανέχεια ήταν ίσως οι αιτίες που η μικρή Ζηνοβία Φορμεντίνι αποσχίστηκε από την οικογένειά της και θήτευσε, άγνωστο πώς και για πόσο, δίπλα στην παλαιμάχο πρωταγωνίστρια και θιασάρχη Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στην περιοχή της Σμύρνης. Μαρτυρίες την περιγράφουν σαν ένα παιδί «που το είχε συμμαζέψει η κ. Παρασκευοπούλου για να το διδάξη τα πρώτα βήματα επάνω εις το πενιχρόν σανίδωμα του θεάτρου της “Τερφιθέας”».¹⁰ Μαρτυρείται συμμετοχή της, δίπλα στην Φαύστα - Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, στον παιδικό ρόλο του Κρίσπου, γύρω στα 1908.¹¹

Με την έλευσή της η Ζηνοβία Φορμεντίνι στην πρωτεύουσα, που εντοπίζεται στα 1909, δεν κουβαλούσε πια το ιταλικό της επίθετο. Τύγχανε πλέον να φέρει το επώνυμο της μέντορός της στην πρόζα, αφού υπήρξε για ένα μικρό διάστημα παντρεμένη με τον γιο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, επίσης ηθοποιό, Βέρδη Παρασκευόπουλο.¹² Αρχικά φαίνεται να συνεργάστηκε με τον οικείο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου,

αποκαλούνταν «ρεζίλικα» και το κοινό τους «χασικλίδικο» (Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα*, ό.π., σ. 277).

⁷ Βλέπε αναδημοσίευση από την εφημ. *Βόλος* με αναφορά στον μικρό θίασο του «Ανδρέου Φορμεντίνη» και στο ρεπερτόριό του σε χωριό του Βόλου τον Δεκέμβριο του 1892 (Γ. Χατζηδάκης, «Το χρονικό ενός ανυπόληπτου θεάτρου», στο: Πέγκυ Κουνενάκη (επιμ.), «Αφιέρωμα. Θεατρικά μπουλούκια», εφημ. *Καθημερινή* – *Επτά ημέρες*, 12 Σεπτεμβρίου 1999, σ. 7.

⁸ Η πληροφορία βασίζεται σε προφορική μαρτυρία απογόνου της Ζ. Παρασκευοπούλου.

⁹ Στοιχεία του γενεαλογικού δέντρου της οικογένειας Παντόλφι παραθέτει ο Λάσκαρης στην *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π. και στο άρθρο του «Το νεοελληνικό θέατρον του 1842-1844», *Νέα Εστία* 298 (15 Μαΐου 1939), σ. 701, υποσημ. 2.

¹⁰ Χρύσης, «Χρονογραφήματα. Η Ζηνοβία», εφημ. *Σκριπ*, 14 Φεβρουαρίου 1915. Στο ίδιο χρονογράφημα περιγράφεται η εικόνα της παιδούλας Ζηνοβίας με τα μουντά χρώματα της φτώχειας: «όταν ετελείωσε το θέατρον ενθυμούμαι που εσφίξαμε το χέρι ενός φτωχοεντυμένου κοριτσιού με αφανισμένο χλωμό προσωπάκι».

¹¹ Χρύσης, «Χρονογραφήματα», ό.π. Η χρονολογία παρατίθεται με επιφύλαξη από τον γράφοντα.

¹² Λάσκαρης, *Ιστορία*, ό.π. και Γιάννης Σιδέρης, «Ο διχασμός στο θέατρο. Λογοκρισία, διώξεις, βανδαλισμοί», *Θέατρο* 7 (1963), σ. 36, υποσημ. 9.

Εμμανουήλ Καντιώτη,¹³ ενώ συνέχισε σε βραχύβιους επαγγελματικούς θιάσους για ένα μικρό διάστημα από κοινού με τον σύζυγό της, μάλλον όσο διήρκεσε ο εφήμερος γάμος τους.¹⁴

Οι εμφανίσεις της στην πρόζα δεν φάνηκε να αποδίδουν και η νεαρή εισχώρησε στο ελαφρό μουσικό θέατρο. Πιθανόν το 1911 στην οπερέτα του Παπαϊωάννου,¹⁵ στη συνέχεια στην επιθεώρηση *Παναθήναια* του 1911 από το νεοσύστατο τότε σχήμα Νίκια – Φυρστ – Λεπενιώτη και λίγο μετά στο *Πανόραμα* του 1912 με τον θίασο Ροζάν – Πλέσσα.¹⁶

Η ομορφιά της, η καλή φωνή της και η τεχνική της επάρκεια στα χορευτικά και μιμικά νούμερα καθιστούσαν τον χώρο της επιθεώρησης γόνιμο έδαφος γι’ αυτήν. Έτσι, στα *Παναθήναια του 1911*, κατάφερε, για πρώτη φορά στην καριέρα της, να ξεχωρίσει στο νούμερο με τον

¹³ Βλέπε την τιμητική παράσταση Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου – Εμμανουήλ Καντιώτη στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών με το πατριωτικό έργο *Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις* και την κωμωδία *Τα νεύρα μου*, το φθινόπωρο του 1909 («Θέατρα – Συναυλίες – Διαλέξεις», εφημ. *Σκριπ* και «Τα θέατρα. Δημοτικών», εφημ. *Αθήναι*, 12 Οκτωβρίου 1909).

¹⁴ Ο Βέρδης Παρασκευόπουλος εντοπίστηκε σε θίασο που συμμετείχε ταυτόχρονα και η Ζηνοβία, την «Ελληνική Εταιρία Δραμάτων και Κωμωδιών», υπό τη διεύθυνση του ζεύγους Καλογερίκου στα 1910 στη Χαλκίδα, όπως μαρτυρεί αναδημοσίευση από την χαλκιδιώτικη εφημερίδα *Εύριπος* (22 Μαΐου 1910) στο: Σπύρος Κοκκίνης, «Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου [1884-1934]», *Νέα Εστία* 812 (1 Μαΐου 1961), σ. 602. Μαζί επίσης εντοπίζονται στον καλοκαιρινό θίασο της Μαρίας Κοτοπούλη το 1912 (Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. Β1, σ. 127). Στη συνέχεια, Ζηνοβία και Βέρδης Παρασκευόπουλος δεν ξαναπαντώνται μαζί σε κανένα σχήμα, πράγμα που ίσως σηματοδοτεί τη σύντομη διάρκεια και τη λήξη του γάμου τους.

¹⁵ Χρύσης, «Χρονογραφήματα», ό.π. και Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί “Αναζητώντας τις ρίζες”*. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899, τ. Α', Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1995, σ. 60.

¹⁶ Οι πληροφορίες για τη συμμετοχή της στον θίασο αυτό έχουν ισχνή τεκμηρίωση στην παρούσα έρευνα. Το μοναδικό σχετικό εύρημα προέρχεται από ταυτοποίηση της ηθοποιού σε δύο διαφορετικές εικονογραφικές πηγές (στίτσο και φωτογραφία) του 1911 και 1912 αντίστοιχα. Το κοστούμι και τα αξεσουάρ της ηθοποιού είναι τα ίδια για τη συμμετοχή της σε δύο διαφορετικές επιθεωρήσεις σε ξεχωριστούς θιάσους. Στο στίτσο η ηθοποιός απεικονίζεται στο νούμερο της «Αραπίνας» από την επιθεώρηση *Παναθήναια 1911* (Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τ. Α3, Εστία, Αθήνα 2003, χ.α.) και στη φωτογραφία (εφημ. *Ελλάς*, 12 Ιουλίου 1912) τη βλέπουμε στο νούμερο «Ταμπουρλιέρηδες» από την επιθεώρηση *Πανόραμα* του 1912 στο θέατρο Συντάγματος, όπου έπαιζε ο θίασος Ροζάν – Πλέσσα.

περίφημο ζωηρό χορό της «Αραπίνας»,¹⁷ όπως μας πληροφορεί ο Θ. Χατζηπανταζής, «αντιγράφοντας μια πραγματική νέγρα αρτίστα κάποιου νυχτερινού κέντρου της Αθήνας».¹⁸

Το είδος όμως της επιθεώρησης, αν και ακμαίο, θεωρούνταν ελαφρό, παρακατιανό, εκτροπή από τη σοβαρή τέχνη.¹⁹ Και ο χώρος αυτός, παρά τα θετικά σχόλια για την παρουσία της νεαρής ηθοποιού, φάνηκε να μην ανταποκρίνεται στις καλλιτεχνικές ή κοινωνικές της αξιώσεις. Πολύ γρήγορα προσανατολίστηκε και πάλι προς την είσοδό της στο δραματικό θέατρο, για του οποίου τον δυσπρόσιτο χώρο χρειαζόταν ένα εισιτήριο.

Αξιοποίησε λοιπόν την έννοια και το βίωμα του μοντέρνου, με κύριο σημείο την υπό οικοδόμηση ταυτότητα της Νέας Γυναίκας, με χαρακτηριστικά τη χειραφέτηση, την τόλμη, την ανεξαρτησία.

Έτσι, τα ευρήματα που μας οδήγησαν στην επόμενη κίνηση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου ήταν εντυπωσιακά: από τον Ιούνιο του 1912, λίγο πριν την έναρξη του πρώτου Βαλκανικού πολέμου και ανάμεσα στα θορυβώδη κονταροχτυπήματα των κραταιών βεντετών,²⁰ το όνομά της φιγουράριζε στις εφημερίδες με αφορμή τη συμμετοχή της σε μία από τις πρώτες πτήσεις με αεροπλάνο στην Αθήνα.²¹

¹⁷ Να πώς περιγράφεται η σκηνική παρουσία της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου στα *Παναθήναια* του 1911: «η τόσο ευτονος και σφριγηλή και σεισμόπληκτος και όλως σοκολατένια κυρία Ζ. Παρασκευοπούλου ως Αραπίνα, την οποίαν βεβαίως θα ήρχισε να φθονή η αληθινή Αραπίνα της Αλυσίδας!» και αλλού: «Τόσον επιτυχημένα παίζει την αραπίναν της Αλυσίδας η δεσποινίς Παρασκευοπούλου, ώστε κάποιος πλαγινός μου εφώνασε: — Μωρέ αυτή κάνει καλλίτερα κι από την αληθινή!» (παραθέματα δημοσιευμάτων του Χ. Θ. Δαραλέξη στο περιοδικό *Παναθήναια* (15-30 Ιουνίου 1911) και του Σπύρου Μελά στην εφημ. *Χρόνος* (27 Ιουνίου 1911) στο: Χατζηπανταζής – Μαράκα, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, ό.π., σ. 262, 264.

¹⁸ Χατζηπανταζής – Μαράκα, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, ό.π., σ. 261.

¹⁹ Ό.π., σ. 28-30.

²⁰ Ιδιαίτερα έντονος και πολωτικός ήταν το καλοκαίρι εκείνο ο ανταγωνισμός των πρωταγωνιστριών-αστέρων με αλληπάλληλες παράλληλες παραστάσεις κοινού ρεπερτορίου. Βλέπε για παράδειγμα το δημοσίευμα «Ο κόσμος – Ω! Αρμάνδε», εφημ. *Εστία*, 4 Ιουνίου 1912.

²¹ Μετά τις αποτυχημένες απόπειρες του θεατρικού επιχειρηματία και ερασιτέχνη αεροπόρου Λεωνίδα Αρνιώτη στα 1908, οι πρώτες πτήσεις στη χώρα έγιναν το 1912 από τον πολιτικό μηχανικό Εμμανουήλ Αργυρόπουλο και τον δημοσιογράφο Αλέξανδρο Καραμανλάκη. Με τον Αργυρόπουλο πέταξε αργότερα ως επίσημο πρόσωπο ο πρωθυπουργός Ελευθέριος Βενιζέλος. Η Ζηνοβία Παρασκευοπούλου υπήρξε το δεύτερο άτομο που πέταξε μαζί του και ταυτόχρονα η πρώτη ελληνίδα και το πρώτο μη επίσημο πρόσωπο επιβάτης αεροσκάφους.

Κατάφερε να γίνει η συνεπιβάτης του πρωτοπόρου αεροναυτηγού Εμμανουήλ Αργυρόπουλου και ταυτόχρονα η πρώτη ελληνίδα επιβάτης αεροσκάφους. Δεν ήταν η ίδια πιλότος, όμως καταχρηστικά βαφτίστηκε «η πρώτη ελληνίς αεροπόρος».

Η κίνησή της, που ενσωμάτωνε τους φόβους και τους πόθους μιας κοινωνίας, που επαναπροσδιοριζόταν μέσα στην εξέλιξη της τεχνολογίας και της θέσης της γυναίκας,²² είχε ως αποτέλεσμα την άμεση προβολή της, σε πορτρέτα, αφιερώματα και συνεντεύξεις στις σελίδες του Τύπου της εποχής.²³ Επιπλέον, «συνομιλούσε» με προγενέστερες γνωστές καλλιτέχνιδες, από τις οποίες η χρήση της τεχνολογίας προωθούνταν διεθνώς ως εκκεντρική ιδιαιτερότητα της προσωπικότητάς τους.²⁴ Επρόκειτο για έναν επικοινωνιακό κώδικα του συστήματος ανάδειξης στον χώρο του θεάματος, που στην ελληνική χρονική συγκυρία φαινόταν εξαιρετικά επίκαιρος.²⁵

²² Η αεροπλοία θεωρούνταν είδος αθλητισμού των γυναικών της ανώτερης αστικής τάξης, της μερίδας δηλαδή των γυναικών μέσω της οποίας προβλήθηκε το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης. Για παράδειγμα, η αδελφή των Ράιτ, και η ίδια χειρίστρια αεροσκάφους, ήταν πρόεδρος γυναικείου αεροναυτικού συλλόγου με πολυάριθμα μέλη «όλα κυρίας υψίστης κοινωνικής τάξεως» («Μία ηθοποιός επί αεροπλάνου. Αι εντυπώσεις της από τα ύψη», εφημ. *Ελλάς*, 1 Ιουλίου 1912).

²³ «Η ηθοποιός δις Παρασκευοπούλου. Η πρώτη ελληνίς αεροπόρος», *Εφημερίς των κυριών*, 1-15 Ιουνίου 1912· Κίμων Ι. Θεοδωρόπουλος, «Η πρώτη ελληνίς αεροπόρος. Πώς περιγράφει το εναέριον ταξίδι της», εφημ. *Ελλάς*, 8 Ιουλίου 1912· Αντ. Αθηναίος, «Μια ηθοποιός επί αεροπλάνου», ό.π. Ο «λεονταρισμός» αυτός, για τα δεδομένα της εποχής, της Ζ. Παρασκευοπούλου τη συνόδευε έως πολύ αργότερα. Βλέπε για παράδειγμα τη μεταγενέστερη αναφορά του Σπύρου Μελά, όταν παρουσιάστηκε η πρώτη ελληνίδα πιλότος (Φορτούνιο, «Εντυπώσεις της ημέρας – Εις τον αέρα», εφημ. *Εμπρός*, 27 Οκτωβρίου 1917) αλλά και τις σύγχρονές μας δημοσιεύσεις σε θέματα που άπτονται της ιστορίας της αεροπλοΐας στην Ελλάδα.

²⁴ Νωρίτερα, η Σάρα Μπερνάρ περιέγραφε την εμπειρία της σε αερόστατο. Αλλά και πλήθος ευρωπαϊών γυναικών καλλιτεχνών «ερωτοτροπούσαν» με τα νέα επιτεύγματα της τεχνολογίας της μεταφοράς (αερόστατο, υποβρύχιο κ.λπ.). Βλέπε: «Τα καπρίτσια των ηθοποιών», εφημ. *Ακρόπολις*, 10 Νοεμβρίου 1907.

²⁵ Το 1912 το αεροπλάνο ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα συζήτησης στην Ελλάδα, αφού τότε έγιναν οι πρώτες πτήσεις. Ελάχιστα πριν τους βαλκανικούς πολέμους και τη δήλωση του Βενιζέλου πως η αεροπλοΐα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ως όπλο, η κίνηση αυτή της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου μπορεί να ιδωθεί ως «μοντέρνα», κοσμική, φεμινιστική και σίγουρα εκκεντρική. Τόσο το αεροπλάνο, η νέα ανθρώπινη αυτή κατάκτηση, όσο και η «περσόνα» των αεροπόρων –ανδρών και γυναικών–, είχαν φυσικά εισχωρήσει και στη θεματολογία της επιθεώρησης (βλέπε την κριτική για τις Αθανασία και Πολυξένη Πλέσσα στα νούμερά τους ως αεροπόροι στο *Πανόραμα* του Τ. Μωραϊτίνη: «Θεατρικές γραμμές», εφημ. *Ελλάς*, 5 Ιουλίου 1912).

Ο απόηχος της κίνησης αυτής οδήγησε τελικά στην πρόσληψή της σε έναν από τους δύο μεγαλύτερους εμπορικούς θιάσους πρόζας, αυτόν της Κυβέλης, για τη θερινή περίοδο του 1913.²⁶ Στον θίασο αυτόν συνηθιζόταν να αξιοποιούνται πρόσωπα με κάποια αναγνωρισιμότητα, χωρίς όμως να έχουν εντός του την ευκαιρία να υπερβούν την κυριαρχία της πρωταγωνίστριας-εργοδότη.

Κατά το 1914 η ηθοποιός συνέχισε με τον ανασχηματισμένο θίασο Κυβέλης υπό τη θιασαρχία του Τηλέμαχου Λεπενιώτη, χωρίς και πάλι να μπορεί να ανελιχθεί. Το ρεπερτόριο αποτελούνταν κυρίως από φάρσες, ενώ οι ρόλοι που έπαιζε ήταν μικροί, πλαισιώνοντας συχνά την επιτυχία των έργων με μία απλοϊκή παρουσία.²⁷ Λίγους μήνες μετά τη διάλυση του θιάσου αυτού, και μέσα στη θεατρική αμηχανία τόσο του αρχόμενου πολέμου όσο και του αρχόμενου χειμώνα, η νεαρή ηθοποιός πήρε και πάλι στα χέρια της την προώθηση του εαυτού της.

Η Ζηνοβία Παρασκευοπούλου ήδη από το καλοκαίρι του 1914 είχε διαδόσει στον Τύπο, μέσω μακράς επιστολής της,²⁸ την πρόθεσή της να φοιτήσει σε δραματικές σχολές του Παρισιού.²⁹ Η ηθοποιός, παρά την, έως τότε, σύντομη και μάλλον όχι ιδιαίτερης βαρύτητας σταδιοδρομία της, εξέφραζε επίσημα την ευγνωμοσύνη της στο κοινό, αλλά και στον αθηναϊκό Τύπο, δηλώνοντας ότι έφευγε στο εξωτερικό για να αποκτήσει τα εφόδια με τα οποία θα φαινόταν αντάξια της ευμενούς στάσης τους. Η, έστω σύντομη³⁰ αλλά και αμφιλεγόμενη, επίσκεψή της στην Γαλ-

²⁶ Οι παραστάσεις του θιάσου Κυβέλης στην Αθήνα κατά τα έτη 1913 και 1914, όπου αναφέρθηκε το όνομα της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου, ήταν: *Γυμνή γυναίκα* του Bataille, *Τζοκόντα* του D'Annunzio, *Ενέδρα* του Kistemaekers, *Το άσπρο και το μαύρο* του Σπ. Μελά, *Το ζευγάρι* του Γρ. Ξενοπούλου, *Ζαζά* των Berton – Simon, *Το κόλπο του Σεραφείμ* των Desvallières – Mars.

²⁷ «Ανά τας Αθήνας», εφημ. *Σκριπ*, 2 Μαΐου 1914.

²⁸ Η επιστολή της ηθοποιού ενσωματώθηκε σε δημοσίευμα με τον τίτλο «Ελληνής ηθοποιός εν Παρισίοις» (εφημ. *Πατρίς*, 9 Ιουλίου 1914).

²⁹ Ο Κώστας Ουράνης, είκοσι οκτώ χρόνια μετά τον θάνατο της ηθοποιού, μαρτυρεί τη διασπορά των δηλώσεών της σχετικά με την πρόθεσή της να μεταβεί στο Παρίσι ώστε να παρακολουθήσει γαλλικό θέατρο. Στη φιλική ερώτηση για το πώς θα παρακολούθησε γαλλικές παραστάσεις χωρίς να γνωρίζει τη γλώσσα η Ζ. Παρασκευοπούλου απάντησε πως μπορεί να μην τη γνώριζε αλλά τη διαισθανόταν. Η ανεκδοτολογική αυτή φράση παραδοσιακά αποδίδεται στην Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, όμως ο Ουράνης ξεκαθαρίζει πως πρόκειται για λόγια της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου (Ουράνης, «Η πνευματική ζωή», ό.π.).

³⁰ «[...] η εκ Παρισίων τόσον ενωρίς επανελθούσα κ. Ζηνοβία Παρασκευοπούλου» («Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη* 169 (Μάρτιος 1915), σ. 13. Άλλες αναφορές στο τετελεσμένο ταξίδι της Ζ. Παρασκευοπούλου στο εξωτερικό επίσης στα: Σμπίρορος, «Αθηναϊκά σημειώσεις – Η Τρισεύγενη», εφημ. *Αστήρ*, 31 Ιανουαρίου

λία της χάρισε το άλλοθι μιας μίνιμουμ λόγιας καλλιτεχνικής εμπειρίας ώστε να τολμήσει σύντομα να απευθυνθεί στο τμήμα του διανοούμενου και κοσμικού ακροατηρίου της θεατρόφιλης Αθήνας, πιστεύοντας ίσως πως η επικείμενη δράση της δεν θα φάνταζε τόσο παράδοξη. Η Ζηνοβία Παρασκευοπούλου λοιπόν ανέβασε, ως «μίαν αληθώς καλλιτεχνικήν προσπάθειαν»,³¹ την *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στις 13 Φεβρουαρίου 1915 και μάλιστα «κατά διδασκαλίαν του Θωμά Οικονόμου».³²

Το περιλάλητο και άπαικτο, έως τότε, δράμα του σεβάσμιου ποιητή ανέβηκε ως έκτακτη παράσταση, από θίασο σχηματισμένο μόνο για αυτό τον σκοπό.³³ Η, σε χαμηλότερους τόνους, ρεκλαμαρισμένη διδασκαλία του Οικονόμου, σύντομα αποδυναμώθηκε εντελώς, αφού η στελέχωση του θιάσου και όλο το εγχείρημα παρουσιάστηκε ως προσωπική κίνηση της ηθοποιού.³⁴

Και ενώ επρόκειτο για μία τολμηρή και εκκεντρική επιλογή της πρωταγωνίστριας, ενός έργου που πολλοί είχαν εκδηλώσει την πρόθεση να

1915, Μεφιστοφελής, «Από τα θέατρα – Η “Τρισεύγενη”», εφημ. *Αστήρ*, 16 Φεβρουαρίου 1915.

³¹ «Κοσμική κίνησης – Τρισεύγενη», εφημ. *Εμπρός*, 13 Φεβρουαρίου 1915.

³² «Θέατρα – Δημοτικόν», εφημ. *Εστία*, 13 Φεβρουαρίου 1915. Η ανάληψη της «διδασκαλίας» του έργου από τον Οικονόμου μπορεί να συνδυαστεί με την τότε τακτική του να συνεργάζεται με νέους ηθοποιούς σε έκτακτους θιάσους και παραστάσεις αλλά κυρίως με το από ετών εκπεφρασμένο ενδιαφέρον του για το συγκεκριμένο δράμα. Βλέπε: Αντώνης Γλυτζουρής, «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. “Το θέατρο των μαλλιαρών” (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου» στο: Αντ. Γλυτζουρής, Κων. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 213 και του ίδιου *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 531-533.

³³ Λοιπή διανομή: Λουδοβίκος Λούης (Πέτρος Φλώρης), Παντελής Τσούκας (Δενδρογαλής), Νίκος Βέλμος (Νίκταρος), Τατιανή Βέλμου (Ποθούλα), Διον. Βενιέρης (Μπουρνόβας), Εμμ. Γαβαθιώτης (Πάνος Τράτας), Π. Παπαστεφάνου (Κάραλης).

³⁴ «Υπό ατμόν αυτάς τας ημέρας η κ. Ζηνοβία Παρασκευοπούλου. Αφού είχε την έμπνευσιν να παίξει επί της σκηνής την Τρισεύγενην του κ. Κωστή Παλαμά, κατήρτησε μόνη της τον θίασον, επρομήθευσε το βεστιάριον και δοκιμάζει τώρα από το πρωί έως το βράδυ εις το φουαγιέ του Δημοτικού Θεάτρου» («Η “Τρισεύγενη”», εφημ. *Εστία*, 8 Φεβρουαρίου 1915). Ωστόσο, τα αδελφια Βέλμου θα μπορούσαν να είναι επιλογή του Θωμά Οικονόμου, αφού έως τότε είχαν μεταξύ τους στενή συνεργασία (Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. Β1, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 272).

ανεβάσουν,³⁵ οι πολυάριθμες κριτικές της παράστασης επικεντρώθηκαν, όχι σε εκείνην αλλά στα σημεία για τα οποία το έργο ήταν ήδη πολύ-κροτο. Επικεντρώθηκαν δηλαδή στη φόρμα του δραματικού κειμένου του ποιητή Παλαμά και στην ανάλυση του ζητήματος της καταλληλό-τητάς του για τη σκηνή. Επικαιροποιήθηκε έτσι η συζήτηση του 1903³⁶ με την έριδα Παλαμά – Χρηστομάνου, μετά την άρνηση του τελευταίου να ανεβάσει το έργο, για τη θεατρικότητα της *Τρισεύγενης*, το ποιητικό της πλεόνασμα έναντι της δραματικής οικονομίας. Με την πρωταγωνί-στρια και εν γένει με την καλλιτεχνική παραγωγή στο περιθώριο, αλλά όχι ασχολίαστη, μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες αντιφατικές τάσεις.

Η πρώτη και κυρίαρχη τάση εκφράστηκε από τους ανθρώπους που έβρισκαν δραματική αξία ή υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα στο έργο του Παλαμά. Η παράσταση από αυτούς αποτιμήθηκε αρνητικά ως προς το τεχνικό της κομμάτι: «Απλούστατα ένα αίσχος» και «γελοιογραφίαν» την χαρακτήρισε ο Φώτος Πολίτης.³⁷ Η υπόκριση ήταν για τον νεαρό κρι-τικό ανάξια λόγου, ενώ η πρωταγωνίστρια, άστοχη και ρηχή, έφτανε σε

³⁵ Έναν χρόνο μετά την έκδοσή του, το δράμα του Παλαμά προκάλεσε έντονες αντι-παραθέσεις με αφορμή την ακύρωση της παράστασής του από τον θίασο του Κ. Χρηστομάνου το 1903. Για το θέμα αυτό βλέπε: Βάνια Παπανικολάου, «Ιστο-ρι(ογραφικά) ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρι-σεύγενης*», *Σκηνή* 4 (2012), σ. 1-15 και Μανόλης Σειραγάκης, «Η συνέχεια της ρήξης. Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στη “Νέα Σκηνή” του Κωνσταντίνου Χρη-στομάνου», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014). Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Ε’ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελ-ληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, Πρακτικά*, τ. 4, σ. 73-89. Στη συνέχεια υπήρξαν και άλλες ανεπιτυχείς απόπειρες χωρίς τελική παραγωγή, σύμφωνα με τον συγγραφέα, λόγω της δυσκολίας που συνεπαγόταν η ποιητική υφή της φόρμας του έργου του. Ο Παλαμάς, σε συνέντευξή του το 1911, μίλησε για την επιθυμία της Κυβέλης να ανεβάσει το δράμα αλλά και για τον δισταγμό του να το παραχωρήσει λόγω «πατρικής επιφύλαξης». Αναφερόταν ακόμη στο ενδιαφέρον ερασιτεχνικών θιάσων αλλά και της Μαρίκας Κοτοπούλη («Συνομιλία μετά λογί-ων. Ο κ. Κωστής Παλαμάς», εφημ. *Αθήναι*, 25 Μαΐου 1911). Την άνοιξη του 1912 είχε ανακοινωθεί ότι το έργο θα παιζόταν στο Βασιλικό Θέατρο από ερασιτεχνικό θίασο με πρωταγωνίστρια τη Θεώνη Παπά («Ό,τι θέλετε», εφημ. *Ο Νουμάς*, 28 Ιανουαρίου 1912), ενώ το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς είχε δημοσιευθεί ότι ο θίασος της Κυβέλης είχε ξεκινήσει τις δοκιμές του έργου παρουσία του ποιητή («Θεατρι-κές γραμμές», εφημ. *Ελλάς*, 26 Ιουλίου 1912). Αυτή, η προγραμματισμένη για τον Σεπτέμβριο του 1912 παράσταση, άγνωστο για ποιους λόγους, ματαιώθηκε.

³⁶ Παπανικολάου, «Ιστορι(ογραφικά) ζητήματα», ό.π.

³⁷ Φ. Πολίτης, «Θεατρική επιθεώρησης. Η *Τρισεύγενη*», εφημ. *Νέα Ελλάς*, 16 Φεβρου-αρίου 1915.

σημεία κωμικότητας.³⁸ Η Παρασκευοπούλου, διαβάζουμε αλλού, «προσεπάθησε να εννοήση τον χαρακτήρα, αλλά δεν το κατώρθωσε».³⁹ Ενώ, ο Στέφανος Δάφνης είδε το «θείον πλάσμα» και τους άλλους ήρωες της παλαμικής δραματικής τέχνης «παραμορφωμένους οικτρώς από μετρίους ηθοποιούς, μάτην αγωνιζομένους να βαστάσουν το βαρύ των φορτίον».⁴⁰ Το κοινό καταδικάστηκε σε «τραγικήν δοκιμασίαν [...] όταν παρέστη εις την αγενεστάτην διαπόμπευσιν της *Τρισεύγενης* του κ. Παλαμά», διαβάζουμε ένα μήνα αργότερα.⁴¹

Από την άλλη πλευρά, όχι απόλυτα πειστικά, οι υπέρμαχοι της ηθοποιokraτούμενης επαγγελματικής σκηνης, με προεξάρχοντα τον πιο δραστήριο θεατρικό συγγραφέα της τρέχουσας περιόδου, Γρηγόριο Ξενόπουλο, επέδειξαν στις κρίσεις τους μεγαλύτερη στοργή για τη σκηνοθετική και υποκριτική διαχείριση και την απόδοση της πρωταγωνίστριας. Ο Ξενόπουλος, ψευδώνυμα⁴² και επώνυμα,⁴³ μετά την «λυδίαν λίθον της σκηνης», αποφαινόταν οριστικά για την «πληγμμελή» κατασκευή του έργου, αλλά έβλεπε τους ηθοποιούς να το υπερασπίζονται «γενναίως» και την Ζ. Παρασκευοπούλου «ανωτέρα των προσδοκιών». Στο πρόσωπό της «η ηρωίς είχε τας ευτυχεστέρας στιγμάς». Η «υπέρ το δέον ανιαρά» *Τρισεύγενη* κούραζε άλλον σχολιαστή, ο οποίος εντούτοις ενθουσιάστηκε από την «ευσυνειδησίαν» και την «αντίληψιν» της καλλιτέχνης στον ομώνυμο ρόλο,⁴⁴ ενώ ο Λέων Κουκούλας, είδε ακόμη «και τέχνη [...] ζηλευτή» στην Παρασκευοπούλου.⁴⁵

³⁸ Πολίτης, «Θεατρική επιθεώρησης», ό.π.

³⁹ «Γράμματα και τέχνη», *Πανακοθήκη* (Μάρτιος 1915), σ. 14.

⁴⁰ Στέφανος Δάφνης [Θρασύβουλος Ζωιόπουλος], «Ιστορία της ημέρας. Το θείον πλάσμα», εφημ. *Εφημερίς*, 16 Φεβρουαρίου 1915, σ. 1-2.

⁴¹ Β. Ρούμελης, «Εντυπώσεις και σκέψεις. Το θέατρον Κοτοπούλη», εφημ. *Εφημερίς*, 19 Μαρτίου 1915.

⁴² Ο Έκτακτος [Γρηγόριος Ξενόπουλος], «Θέατρον. Η “Τρισεύγενη”», εφημ. *Έθνος*, 14 Φεβρουαρίου 1915.

⁴³ Γρ. Ξενόπουλος, «Χρονογράφημα. Κριτική της “Τρισεύγενης”», εφημ. *Εφημερίς*, 16 Φεβρουαρίου 1915.

⁴⁴ Μεφιστοφελής, «Από τα θέατρα. Η “Τρισεύγενη”», εφημ. *Αστήρ*, 16 Φεβρουαρίου 1915.

⁴⁵ Λέων Κουκούλας, «Για την “Τρισεύγενη”», εφημ. *Ο Νουμάς*, 21 Φεβρουαρίου 1915. Άλλοι σχολιαστές, είτε συμφωνούσαν είτε όχι με τη δυνατότητα του δράματος να παρασταθεί, είδαν ευτυχείς στιγμές στην ενσάρκωση του ρόλου από την πρωταγωνίστρια: («Αι πρώται — Η “Τρισεύγενη”», εφημ. *Καιροί*, 14 Φεβρουαρίου 1915 και «Από τα θέατρα. Η χθεσινή της “Τρισεύγενης”», εφημ. *Νέα Ελλάδα* 14 Φεβρουαρίου 1915). Ποσοτικά και ποιοτικά όμως οι κριτικές ασχολήθηκαν ελάχιστα ή και καθόλου με το ανέβασμα του έργου. Για παράδειγμα ο Γ. Τσοκόπουλος δεν

Όπου και να χρεωνόταν η αποτυχία της παράστασης, ποιητή, σκηνοθέτη, ηθοποιούς ή ελλιπή τεχνικά μέσα, οι ευνοϊκές κρίσεις για την ερμηνεία της Παρασκευοπούλου, στατιστικά τουλάχιστον, αποτέλεσαν μειοψηφία.

Πέρα από το δράμα ή την εκτέλεσή του υψωνόταν νικηφόρα η προσωπικότητα και η συνεισφορά του ποιητή Παλαμά. Ο εκλεκτός κόσμος των γραμμάτων χειροκρότησε την πρώτη εμφάνιση του ποιητή ως δραματικού συγγραφέα.⁴⁶ Η μεγαλεπίβολη προσπάθεια⁴⁷ της αυτοχρισμένης πρωταγωνίστριας του δράματός του, επισκιάστηκε από τον σχολιασμό που κίνησε ουσιαστικά η ιδεολογική κυριαρχία του ποιητή.

Ωστόσο, η κινητήρια δύναμη της πρωταγωνίστριας δεν είχε σχέση με τη μεγάλη συζήτηση που μονοπώλησε σχεδόν η πρεμιέρα αυτή, για την «αντισυμβατική» δηλαδή φόρμα του έργου σε σχέση με το αστικό θέατρο της εποχής. Αντιθέτως, η πρόθεση της εκκολαπτόμενης βεντέτας πρέπει να ήταν να αυτοπροδιοριστεί μέσα από το εξαγνιστικό φίλτρο της υψηλής τέχνης, απευθυνόμενη σαφώς σε ένα ακροατήριο μεγαλοαστικής και λόγιας κοινωνικής βάσης. Μεταξύ αυτού, οι άνθρωποι των γραμμάτων, τα μέλη της βασιλικής οικογένειας και ο πρωθυπουργός.

Επιπλέον, άσχετα με την υποκριτική της ευφράδεια, είχε προλάβει να κατοχυρώσει τον ρόλο της Τρισεύγενης ως πρώτη διδάσσα.

γράφει ούτε μία λέξη για την παράσταση σε σχετικό άρθρο του (Φιλέας Φογκ, «Χρονογράφηματα: Το αδύνατον θέατρον», εφημ. *Καιροί*, 17 Φεβρουαρίου 1915), όπου σχολιάζεται εκτενώς το ζήτημα της φόρμας του έργου. Το ίδιο συνέβη και στην παρθενική κριτική του Άλκη Θρύλου, που εστιάστηκε σε πραγματολογικά ζητήματα: Ένας Θρύλος [Ελένη Νεγρεπόντη], «*Η Τρισεύγενη του Κωστή Παλαμά*. (Κριτική ανάλυσις δεσποινίδος)», εφημ. *Ακρόπολις*, 14 Φεβρουαρίου 1915.

⁴⁶ Κ. Π. [Καλλιρρόη Παρρέν], «*Η Τρισεύγενη του Παλαμά*», *Εφημερίς των κυριών* 1058 (1-15 Φεβρουαρίου 1915), σ. 2680. Αλλού διαβάζουμε πως «τα θερμά χειροκροτήματα του Κοινού απηυθύνοντο [...] καθ' ολοκληρίαν προς τον ποιητήν Παλαμάν, τον απόντα από την χθεσινή παράστασιν, και όχι προς το δράμα ή τους εκτελεστάς» («*Η “Τρισεύγενη”*», εφημ. *Εστία*, 14 Φεβρουαρίου 1915). Βλέπουμε σε αντιδιαστολή το δηκτικό σχόλιο του «Έκτακτου» (Γρ. Ξενόπουλος): «[*Η Τρισεύγενη*] αρκεί ότι φέρει την σφραγίδα ενός μεγάλου ποιητού. Ε, δεν ειμπορούν να καυχήθουν δια το ίδιον πράγμα όλα τα έργα, που στέκονται εις το θέατρον...» (Ο Έκτακτος, «Θέατρον – Η “Τρισεύγενη”», ό.π.).

⁴⁷ Η επιλογή και η επικείμενη παράσταση της *Τρισεύγενης* ως προσωπικό επίτευγμα της πρωταγωνίστριας θεωρούνταν ίσως από την ίδια ότι αυτόματα θα την κατέτασσε στην αφρόκριμα των πρωταγωνιστριών του «σοβαρού» θεάτρου της εποχής. Μέρες πριν την παράσταση στον Τύπο γινόταν ενημέρωση για την επιμέλεια και τη συχνότητα των προβών, ενώ η Ζ. Παρασκευοπούλου καλούνταν να «δικαιώσει πάντας εκείνους, οι οποίοι πιστεύουν ότι η νεαρά ηθοποιός πρόκειται να προστεθή εις τας ελαχίστας “πρώτας” γυναίκας του θεάτρου μας» (Σμπύρος, «*Αθηναϊκάι σημειώσεις*», ό.π.).

Επιχείρησε να ταυτιστεί με ένα εμβληματικό δραματικό πρόσωπο, να δημιουργήσει μια καλλιτεχνική παρακαταθήκη, ακολουθώντας τα χνάρια της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και της Αικατερίνης Βερώνη με τη Φαύστα, της Μαρίκας Κοτοπούλη με τη Στέλλα Βιολάντη, της Κυβέλης με τη Φωτεινή Σάντροη. Η επανάληψη του έργου, ως τιμητική της, ενάμισι έτος αργότερα,⁴⁸ με μια μεγάλη εκφραστική προσωπογραφία της στα τοιχοκολλημένα προγράμματα,⁴⁹ και με την προστασία του Βασιλιά, προωθήθηκε ως ζωτική προσωπική της ανάγκη: στα δελτία τύπου σημειωνόταν ότι «η εκλεκτή και συμπαθής καλλιτέχνις πάσχει φύχωσιν δια το δράμα αυτό του κ. Παλαμά»,⁵⁰ ενώ ταυτόχρονα από την ίδια γίνονταν κινήσεις για να κινηματογραφηθεί η παράσταση για τα αρχεία του μέλλοντος.⁵¹

Από το 1915, με την ενσάρκωση της ασυμβίβαστης Τρισεύγενης, η Ζηνοβία Παρασκευοπούλου δημοσίευσε σποραδικά κείμενα με την υπογραφή της, κυρίως σε μορφή ποίησης, ενώ υπάρχουν πληροφορίες για διαλέξεις και ομιλίες που κατά καιρούς έδινε. Τα κείμενά της διακρίνονται από έναν έντονο λυρικό τόνο, με αναφορές στο θέατρο, ενώ η τελευταία της διάλεξη αφορούσε τον Όσκαρ Ουάιλντ.⁵² Η διανοητική αυτή δραστηριότητα συμπλήρωνε το αυτο-αφήγημά της, ως μια σύγχρονη, ελεύθερη

⁴⁸ Η δεύτερη παράσταση της *Τρισεύγενης* δόθηκε στις 4 Νοεμβρίου 1916 και πάλι στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών ως τιμητική της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου. Εκτός της πρωταγωνίστριας, στη διανομή αναφέρονται τα ονόματα: Χ. Ταβουλάρη, Παπαστεφάνου και Δελενάρδου (Το Λαγωνικό, «Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 14 Οκτωβρίου 1916).

⁴⁹ «Ό,τι θέλετε», εφημ. *Ο Νουμάς*, 22 Οκτωβρίου 1916.

⁵⁰ «Από τα θέατρα», εφημ. *Σκριπ*, 13 Οκτωβρίου 1916.

⁵¹ «Μικρές ειδησούλες», εφημ. *Αρμονία* (Σμύρνης), 5 Νοεμβρίου 1916.

⁵² Το καλοκαίρι του 1915 εντοπίζεται δημοσιευμένο κείμενό της σε ελεύθερη ποιητική φόρμα με ελευθεριάζον περιεχόμενο και τίτλο *Πόθοι*: (Ζην. Παρασκευοπούλου, «Χρονικά. Πόθοι», εφημ. *Σκριπ*, 22 Ιουνίου 1915). Άλλο ποίημά της δημοσιεύτηκε στον σμυρναϊκό τύπο (Ζηνοβία Παρασκευοπούλου, «Τραγούδι», εφημ. *Αρμονία*, 8 Οκτωβρίου 1916), όπου σε ένα σημείο αναφερόταν «Ω! σκοτεινή της Ρώμης Πατρικία σε ποιά του Μέτεριλιχ τραγωδία δε θα μπορούσες να σταθής κρατώντας στα νευρικά σου χέρια του πεπρωμένου τη βουλή». Για τη διάλεξή της περί Όσκαρ Ουάιλντ στη Σμύρνη βλέπε: Συρανώ, «Με λίγα λόγια», εφημ. *Κόσμος* (Σμύρνης), 27/10 Νοεμβρίου 1919 καθώς και αναφορές σε άλλα λογοτεχνικά της κείμενα (ποίηση και διηγήματα) αλλά και ομιλίες της, αγνώστου περιεχομένου, στην Πελοπόννησο, βλέπε: «Τα αθηναϊκά θέατρα», *Πινακοθήκη* 226-227 (Δεκέμβριος 1919-Ιανουάριος 1920), σ. 90. Τέλος, λίγο πριν τον θάνατό της, απαντάται εκτενές χρονογράφημά της, σε δύο συνέχειες για τη ζωή των περιπλανώμενων θιάσων (Ζηνοβ. Παρασκευοπούλου, «Θεατρικά ανέκδοτα – Κωμικοτραγικά περιπέτεια», εφημ. *Κόσμος* (Σμύρνης), 1/14 Δεκεμβρίου 1919 και 2/15 Δεκεμβρίου 1919).

γυναίκα, καλλιτέχνης μαζί και διανοούμενη⁵³ και η εικόνα αυτή μπορεί να συσχετιστεί με το τόλμημα της *Τρισεύγενης* τον χειμώνα του 1915.⁵⁴

Από τη θερινή περίοδο της ίδιας χρονιάς έως το 1916, η Ζηνοβία, μέσω της αντανάκλασης της *Τρισεύγενης*, είχε καταφέρει να εξασφαλίσει και πάλι μία θέση στον θίασο Κυβέλης, αξιώνοντας τον τίτλο της «πιστής και εκλεκτής συνεργάτιδός της».⁵⁵ Στην πράξη δεν αποδείχτηκε να είναι εκλεκτή συνεργάτις αλλά ούτε και πάλι να μπορεί να ξεχωρίσει ιδιαιτέρως μέσα στον προσωποπαγή αυτόν θίασο.

Είχε βεβαίως την ευκαιρία να παίξει σε πλήθος έργων, από γαλλικό βουλεβάρτο έως νεοελληνικό και μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα.⁵⁶ Όμως, αντίθετα ίσως με τους στόχους της, τελικά για την ίδια η παραμονή της στον θίασο σήμανε ένα πιασμάρισμα, αφού και στις δύο περιόδους αξιοποιήθηκε κυρίως στο *Πανόραμα*,⁵⁷ την επιθεώρηση του θιάσου, λόγω

⁵³ «[...] την εγνώρισα ένα καλοκαίρι καθημένη με κύκλον λογίων και ηθοποιών εις το κιάσκι της πλατείας του Συντάγματος. [...] Σας ωμίλει περί όλων με όρεξιν να επιδείξη πολυμάθειαν. Έγραφε και ποιήματα και διηγήματα. Και εις την γυναικείαν μεγαλομανίαν και εις την επίδειξιν σχέσεων προς αριστοκρατικούς δήθεν κύκλους και εις τας δήθεν βαθείας γνώσεις περί της Τέχνης, ήτο πάντοτε μία σύγχρονη γυναίκα που όλα της συγχωρεί η χάρις, ο ελεύθερος βίος, η αγάπη προς το φυσικόν και τεχνητόν ωραίον. Η καημένη ήτο αγαθόν πλάσμα», στο: Λάμπρος Αστέρης [Δημήτριος Καραχάλιος], «Πρόσωπα και Πράγματα – Η Ζηνοβία», εφημ. *Κόσμος* (Σμύρνης), 31 Ιανουαρίου 1920.

⁵⁴ Η *Τρισεύγενη* έχει συσχετιστεί με το κίνημα του φεμινισμού ή το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης – βλέπε: Κυριακή Πετράκου, *Θεατρικές (Σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 65-68. Η θερμή στάση του Παλαμά υπέρ του λεγόμενου γυναικείου ζητήματος αναλύεται στο: Αγγέλικα Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η “συνετή” ουτοπία της Καλλιρόης Παρρέν», επίμετρο στο Καλλιρόη Παρρέν, *Η Χειραφετημένη*, Εκάτη, Αθήνα 1999, σ. 407-486.

⁵⁵ Βλέπε τα παραταγμένα πλάι-πλάι πορτρέτα των δύο ηθοποιών με την αντίστοιχη λεζάντα στο περιοδικό *Πινακοθήκη* 176 (Οκτώβριος 1915), σ. 110.

⁵⁶ Το όνομα της ηθοποιού για τα έτη 1915 και 1916 εντοπίζεται στον Τύπο και στα προγράμματα, στη διανομή των έργων: Louÿs – Frondaie, *Η γυναίκα και το νεορόσπαστο*· P. Frondaie, *Η Μονμάρτη*· Hennequin – Veber, *Η κυρία προέδρου*· Σπ. Μελά, *Το άσπρο και το μαύρο*· Α. Σπρίντμπεργκ, *Δεν παίζουν με την φωτιά* [Παιζόντας με την φωτιά]· στη θεατρική διασκευή από τον Π. Χορν της *Κερένιας κούκλας* του Κ. Χρηστομάνου, στην *Ιφιγένεια*, στη διασκευή του Αλ. Φωτιάδη, ως μέλος του χορού μαζί με την Ν. Κόκκου, στο *Διπλό δόλωμα* του πρίγκιπα Νικόλαου και σε μία από τις μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες της Κυβέλης, το *Κουρέλι* του D. Niccodemi, όπου ανέλαβε τον ρόλο της Φράνκα.

⁵⁷ Για τη συμμετοχή της στο *Πανόραμα* βλέπε: «Αττικά ημέρα – Μια ματιά στα θεατρά μας», εφημ. *Πατρίς*, 17 Ιουλίου 1915 και «Από τον κόσμο των επιθεωρήσεων – Το “Πανόραμα” του κ. Τίμου Μωραϊτίνη εις το θέατρον της Κυβέλης», εφημ. *Πατρίς*, 15 Αυγούστου 1915.

της σχετικής επιτυχίας της στον χώρο αυτόν νωρίτερα,⁵⁸ αλλά και των αναγκών της θεατρικής επιχείρησης στην οποία ανήκε.

Εμφανίστηκε με μεγαλύτερη επιτυχία από ό,τι στην πρόζα, στο είδος αυτό, όπου η μιμική, ο χορός και το τραγούδι ήταν τα βασικά εργαλεία των ηθοποιών. Η κατάταξή της όμως στο δυναμικό της επιθεώρησης του θεάτρου φαινόταν να την κάνει να αισθάνεται άβολα. Είναι ενδεικτικό ότι στο τέλος της θερινής περιόδου του 1915 διάλεξε για τιμητική της το έργο *Η τιμή* του Sudermann,⁵⁹ του συγγραφέα που μέχρι την προηγούμενη δεκαετία είχε τροφοδοτήσει πολλές εγχώριες βεντέτες της πρόζας.⁶⁰ Η Ζηνοβία ανέλαβε τον ρόλο της Άλμα, παίρνοντας έπειτα από πολλά χρόνια τη σκυτάλη από την πρώην πεθερά της, Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.⁶¹

Στην ίδια αιτία φαίνεται πως οφειλόταν και η αποχώρησή της τελικά από τον θίασο στο τέλος του καλοκαιριού του 1916: «διεφώνησε με την διεύθυνση και τον συγγραφέα του “Πανοράματος”».⁶²

Με το βλέμμα επίμονα στραμμένο προς το δραματικό θέατρο, αρνούμενη τη συμβατότητά της με την επιθεώρηση, μετά την παραίτησή της, ανέβασε, όπως αναφέρθηκε, για δεύτερη φορά την *Τρισεύγενη*⁶³ και

⁵⁸ «Τόπον, τόπον. Η Ζηνοβία. Είνε ανάγκη να σας είπω ότι πρόκειται περί της Παρασκευοπούλου; Από την Αραπίναν των “Παναθηναίων” μετεπήδησεν εις το δράμα, την τραγωδίαν και την κωμωδίαν. Τώρα και πάλιν θριαμβεύει εις την επιθεώρησιν» («Από τον κόσμο των επιθεωρήσεων» εφημ. *Πατρίς*, ό.π.).

⁵⁹ Στις 15 Σεπτεμβρίου 1915, στο θέατρο Κυβέλης (πρώην Βαριετέ), με συμπρωταγωνιστή τον Ευτύχιο Βονασέρα, ο οποίος ήταν και ο πρώτος διδάξασας του έργου στα 1898. Για το έργο και την επιτυχή υποδοχή του στο ελληνικό θέατρο βλέπε Μαρία Μαυρογένη, «Η πρόσληψη των έργων του Χέρμαν Ζούντερμαν στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα», στο Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Μαρία Μαυρογένη (επιμ.), *Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο*, Πρακτικά ημερίδας, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο 2016, σ. 52-53, 59-62.

⁶⁰ Ευαγγελία Παρασκευοπούλου ως Άλμα στην *Τιμή* (1898), Αικατερίνη Βερώνη, Φιλία Αργυροπούλου, Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, Αρτεμισία Ζάμπου, Μαρίκα Κοτοπούλη, Βασιλεία Στεφάνου, Φωφώ Γεωργιάδου στη *Μάγδα*.

⁶¹ Μαυρογένη, «Η πρόσληψη των έργων του Χέρμαν Ζούντερμαν», ό.π.

⁶² «Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 16 Αυγούστου 1916.

⁶³ Η τιμητική αυτή παράσταση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου του 1916, σύμφωνα με την *Αστραπή*, έδωσε την ευκαιρία στον φιλολογικό κόσμο να δει την καλλιτέχνη «εν τη εξελίξει του ταλάντου της» («Ολιγόστιχα», εφημ. *Αστραπή*, 5 Νοεμβρίου 1916). Αμέσως μετά την *Τρισεύγενη* του 1916, υπάρχουν αδιασταύρωτες αναφορές για συμμετοχή της στην τιμητική της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου με τη *Μερόπη* του Βερναρδάκη στις 11 Νοεμβρίου 1916 («Ευαγγελία Παρασκευοπούλου», εφημ. *Εστία*, 6 Νοεμβρίου 1916). Άλλα σχετικά δημοσιεύματα δεν αναφέρουν καθόλου το όνομα της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου στη διανομή.

άμεσα ηγήθηκε θνησιγενούς θιάσου «καταρτισθέντος επίτηδες δια να διδάξη αρχαία Ελληνικά έργα». ⁶⁴ Οι εκδηλώσεις του Εθνικού Διχασμού όμως διέκοψαν τα σχέδιά της, βάζοντάς την σε άλλη παράτολμη γραμμή πλευσης, στην ανοιχτή στήριξη της πλευράς του Στέμματος. ⁶⁵

Ότε τα επόμενα τρία χρόνια της ζωής της, η ηθοποιός κατάφερε να καθιερωθεί στο εγχώριο καλλιτεχνικό στερέωμα. Από την παραίτησή της από τον θίασο Κυβέλης και μετά, η πορεία της ήταν εξαιρετικά θολή και μάλλον απογοητευτική. Μαρτυρούνται λιγιστές συμμετοχές της σε έκτακτες παραστάσεις στην Αθήνα ⁶⁶ και σε θιάσους ποικιλιών σε επαρχία και ομογένεια. ⁶⁷

Όμως, λίγο μετά τη μεγάλη απεργία των ηθοποιών, το φθινόπωρο του 1919, προσελήφθη εκτάκτως και πάλι στον θίασο Κυβέλης για την προσεχή περιοδεία του στη Σμύρνη. Οι παραστάσεις εκεί διήρκησαν έως λίγο πριν τα Χριστούγεννα. Αυτές έμελλε να είναι και οι τελευταίες της ζωής της. ⁶⁸

Οι λόγοι της αποτυχημένης εξόρμησης της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου στο ελληνικό θέατρο ποικίλουν, φαίνεται όμως να έχουν μία κοινή προέλευση.

⁶⁴ Στο εγχείρημα αυτό συμμετείχαν επίσης η Θεώνη Δρακοπούλου, η Κατίνα Δελενάρδου και η Τατιανή Βέλμου («Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 16 Νοεμβρίου 1916).

⁶⁵ Σε κοσμοβριθή διάλεξη της ηθοποιού «επί των σκηνών της 18ης Νοεμβρίου» στην Πάτρα, ενθουσιώδεις ήταν οι εκδηλώσεις του ακροατηρίου υπέρ του βασιλιά και του στρατού («Εις Πάτρας», εφημ. *Εμπρός*, 11 Δεκεμβρίου 1916). Για το τέλος της φιλοβασιλικής εξόρμησης της ηθοποιού στις επαρχίες, βλέπε «Γραμμαία», εφημ. *Εσπερινόν Νέον Αστυ*, 31 Δεκεμβρίου 1916. Επιπλέον αναφορές για τη δημόσια φιλοβασιλική δράση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου μετά τα Νοεμβριανά, έχουν γίνει από τον Γιάννη Σιδέρη, στη μελέτη του «Ο διχασμός στο θέατρο», ό.π., σ. 30, 36, παρόλο που, όπως σημειώνει, «δεν της πήγαιναν της Ζηνοβίας τα τέτοια».

⁶⁶ Το 1917 τη βρίσκουμε να πρωταγωνιστεί σε τιμητική παράσταση του Ν. Καπετανάκη (*Η κυρία Μογκοντέν*) στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας. Συμμετείχαν επίσης ο Αλ. Γονίδης, ο Αμ. Βεάκης και η Αγαθή Περίδου («Από τα θέατρα», εφημ. *Σκροπ*, 18 Ιανουαρίου 1917 και «Θεατρικά σελίδες», εφημ. *Αθήναι*, 19 Ιανουαρίου 1917).

⁶⁷ Μαρτυρείται συμμετοχή της Ζ. Παρασκευοπούλου σε παραστάσεις στην Αίγυπτο κατά το 1918, στο: «Τόφαλος είναι τ' όνομά μου – Μια ζωή γεμάτη αγωνία, περιπέτειες, κινδύνους, φλογερούς έρωτες και πολλή δόξα – Κατ' αφήγησιν του ολυμπιονίκου προς τον συντάκτην μας κ. Δ. Αβραμόπουλον», εφημ. *Εμπρός*, 4 Μαρτίου 1953.

⁶⁸ Πρόκειται για συμμετοχή της σε έργα γαλλικού βουλεβάρτου κυρίως (*Αεροπλάνο, Η γυναίκα και το νευρόσπαστο, Μιζότ*). Το τελευταίο παίχθηκε στις 3 Δεκεμβρίου 1919 σε τιμητική παράσταση της Ζ. Παρασκευοπούλου, από κοινού με την Εύα Πλεμενίδου, η οποία κρατούσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Μιζότ.

Οφείλονται κατά πρώτον στην άρνηση του στοιχειακού υλικού της, του ταλέντου της δηλαδή, βασικά στη μιμική και την κινησιολογία,⁶⁹ που μπορούσε να αξιοποιηθεί κύρια εκτός του δραματικού αστικού θεάτρου της εποχής. Στο τελευταίο, οι συνολικές κριτικές για τις επιδόσεις της ήταν αμφιλεγόμενες.⁷⁰

⁶⁹ Για παράδειγμα το έργο *Γυμνή γυναίκα* του Μπατάιγ εμπειρείχε μία χορευτική σκηνή σάτιρας της Ιζαντόρα Ντάνκαν. «Το μέρος αυτό έπαιξε με πολλή πιστότητα εις την αντιγραφήν του πρωτοτύπου η κ. Παρασκευοπούλου» (Λαγωνικό, «Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 24 Μαΐου 1913) ή ο ρόλος της ως «απάχισσα» σε χορούς ταγκό με τον Λεπενιώτη στο έργο *Ο κ. ανακριτής των Armont – Nancey*: «Γεμάτη μπρίο η κ. Παρασκευοπούλου ως Απάχισσα. Εχώρευε Ταγκό και ετραγουδῆσε με τόσην καρδιά, ώστε τα χειροκροτήματα του ακροατηρίου την ηνάγκασαν να τα επαναλάβη» («Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 20 Απριλίου 1914). Βλέπε επίσης τα ενθυπιώδη σχόλια για τη μιμική της στην επιθεώρηση (εδώ, υποσ. 17), καθώς και τις εντυπώσεις του 1908, για το νεαρό κορίτσι που εμφανιζόταν δίπλα στην Ευαγγελία Παρασκευοπούλου: «του είπαμε τόσα ενθαρρυντικά λόγια προ πάντων για τις ελεύθερες κινήσεις του» (Χρύσης, «Χρονογραφήματα», ό.π.).

⁷⁰ Πέρα από τις κριτικές για την απόδοση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου στις επιθεωρήσεις και στην *Τρισεύγενη*, που παρατέθηκαν παραπάνω, ακολουθούν κάποια χαρακτηριστικά σχόλια για την καλλιτεχνική της υπόσταση, όπως την εξελάμβαναν οι σύγχρονοί της: «Είνε ωραία. Μόνον ωραία» απαντούσε λακωνικά ο Γρ. Ξενοπούλος σε ρεπορτάζ του περιοδικού *Ελλάς* για τις ανερχόμενες πρωταγωνίστριες της αθηναϊκής σκηνής: Φ. Γ., «Τα Καλλιτεχνικά μας Ζητήματα. Το Θέατρόν μας και αι Πρωταγωνίστριάι του», *Ελλάς* 539 (24 Απριλίου 1914), ενώ σε άλλη συνέχεια του ίδιου ρεπορτάζ ο διευθυντής του περιοδικού *Ορμή* Γιάννης Σκληρός έγραφε ότι η Ζ. Παρασκευοπούλου δεν μπορούσε να είναι κάτοχος ρόλου σε έργο ανώτερο από κομεντί ή φάρσα: Φ. Γ., «Τα Καλλιτεχνικά μας Ζητήματα», ό.π., *Ελλάς* 542 (4 Μαΐου 1914). Το *Δεν παίζουν με την φωτιά* (sic) του Στίντμπεργκ, του οποίου κρίθηκε «λίαν επιτυχής η εκτέλεσις» («Κοσμική κίνησις – Στρίντμπεργκ», εφημ. *Εμπρός*, 5 Μαΐου 1915) χάρη στις ερμηνείες της Ζ. Παρασκευοπούλου και του λοιπού σχήματος, άλλου κρινόταν ότι συνολικά παίχτηκε «αργά και χωρίς brio» με την προτροπή στη διεύθυνση του θεάτρου Κυβέλης να δυναμώσει το γυναικείο μέρος του θιάσου («Από τα θέατρα. “Η δεσποινίς Τζούλια”», εφημ. *Εστία*, 5 Μαΐου 1915). Η ερμηνεία λαϊκού τύπου γυναίκας στο έργο *Κερένια κούκλα* χαρακτηρίστηκε «γελιογραφία» (Μ. Ιωσήφ, «Από τα θέατρα. Η κερένια κούκλα», εφημ. *Εστία*, 15 Ιουλίου 1915) ενώ «υπερβολική κάπως» κρίθηκε στο *Κουρέλι* (Δουζ., «Από τα θέατρα. Το κουρέλι», *Εστία*, 5 Ιουλίου 1916). «Ασήμαντη και ασυνάρτητη» ηθοποιό τη χαρακτήρισε ο Μιχ. Ροδάς πολλά χρόνια αργότερα, με την ευκαιρία της παράστασης της *Τρισεύγενης* στα 1946, σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, με πρωταγωνίστρια την Μ. Μερκούρη (Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρο. Η “Τρισεύγενη”. Θίασος Νέα Σκηνή», εφημ. *Το Βήμα*, 8 Ιουνίου 1946). Υπήρχαν βεβαίως και θετικές κρίσεις για την απόδοσή της στην πρόζα αλλά ήταν πολύ σπανιότερες: «Πολύ δροσερά επίσης εμφάνισις εις το μέρος του τρελλού κοριτσιού η κ. Ζ. Παρασκευοπούλου», για το έργο *Τζοκόντα* του Ντ’Ανούντσιο στα 1913, στον θίασο Κυβέλης (Λαγωνικό, «Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία*, 11 Ιουνίου 1913). Την «ευστροφίαν, την φυσικότητα, την χάριν αλλά και την δύναμιν της ηθοποιίας» της επαινούσε δημοσιογράφος στα 1915: «Θεατρική ζωή. Θέατρον Κυβέλης», *Πινακοθήκη* 176 (Οκτώβριος 1915), σ. 116 ενώ «φυσικήν και ανυπόκριτον

Η αποτυχία της οφείλεται επίσης στις μεγάλες προσδοκίες της νεαρής ηθοποιού να ξεχωρίσει, μέσω εντυπωσιακών αλλά αποσπασματικού και επιδεικτικού χαρακτήρα δραματικών επιλογών, ιδιαίτερα στη μεσοπολεμική περίοδο με τις αλλαγές στα γούστα του κοινού και τη μεγάλη κρίση της πρόζας.

Η Ζηνοβία Παρασκευοπούλου φαινόταν να έχει ως πρώτιστο στόχο μία εμφατική δήλωση παρουσίας, μέσα στον χώρο που οι συγκαιρινοί της ονόμαζαν «σοβαρή τέχνη». Όμως η μεγάλη μερίδα της αστικής τάξης, της οποίας την αποδοχή επιζητούσε, ήδη κηδεμονευόταν από συγκεκριμένη ισορροπία ισχύος της δυαρχίας των γνωστών βεντετών.

Η αντανάκλαση των κινήσεων προβολής της, της έδινε δουλειά, όχι όμως την πολυπλοκότητα καταξίωσης.

Τελικά, απόγονος μιας μεγάλης οικογένειας καλλιτεχνών,⁷¹ που η τέχνη που υπηρέτησε είχε εισπράξει απαξίωση και κοινωνικό στιγματισμό, αλλά και η ίδια φορέας αντιφάσεων, θέλησε να αναβαπτιστεί στον βωμό της «αληθινής» τέχνης⁷² σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον όχι αρκετά ευρύχωρο γι' αυτόν τον σκοπό.

Η «ανέφελη» και «ιδιόρρυθμη»⁷³ Ζηνοβία Παρασκευοπούλου, πέταξε για λίγο αλλά έκαψε γρήγορα τα φτερά της. Η πρώτη λοιπόν «ελληνίς αεροπόρος», η πρώτη «Τρισεύγενη», νεαρή ηθοποιός και ποιήτρια, έσβησε χωρίς να προλάβει να λάμψει, προσβεβλημένη από γρίπη, καθώς έλιωνε το πρωινό χιόνι⁷⁴ της 30ής Ιανουαρίου 1920.⁷⁵

«Κρίμα στα φτερά που ονειρεύθηκα»⁷⁶ ήταν τα λόγια της πολύχρονης ηρωίδας που υποδύθηκε το 1915 και που ακούγονται δυσάρεστα αλλά ταιριαστά για τη ζωή και τη δράση της πρώτης διδάξασας.

εκτέλεσει» εισέπρατε κριτικός συμωναϊκής εφημερίδας στα 1919 (Λ., «Θέατρον. Η γυναίκα και το νευρόσπαστον», εφημ. Κόσμος, 18/1 Νοεμβρίου 1919).

⁷¹ Η ιταλική καταγωγή της έγινε ευρέως γνωστή μόνο μετά τον θάνατό της.

⁷² «μία πραγματική καλλιτέχνης από τους μύστας της Ελληνικής σκηνής» ήταν τα λόγια του δελτίου τύπου, στην ουσία, για τη Ζηνοβία Παρασκευοπούλου πριν από τη δεύτερη παράσταση της *Τρισεύγενης*. (Θ.Φ., «Θεατρική κίνησης – Η “Τρισεύγενη” εις το Δημοτικόν», *Εικονογραφημένη* 28 (30 Οκτωβρίου 1916), σ. 7.

⁷³ Σιδέρης, «Ο διχασμός στο θέατρο», ό.π., σ. 36, υπ. 9.

⁷⁴ Λάμπρος Αστέρης [Δημήτριος Καραχάλιος], «Χρονογραφήματα – Η χιονισμένη Αττική», εφημ. *Πρωία*, 30 Ιανουαρίου 1929.

⁷⁵ «Θάνατος Καλλιτέχνης», εφημ. *Κόσμος* (Σμύρνης), 31/13 Ιανουαρίου 1920, «Τα αθηναϊκά θέατρα», *Πινακοθήκη* 226-227 (Δεκέμβριος 1919 - Ιανουάριος 1920), σ. 226-227, Λάμπρος Αστέρης, «Πρόσωπα και Πράγματα – Η Ζηνοβία», εφημ. *Κόσμος* (Σμύρνης), 31 Ιανουαρίου 1920.

⁷⁶ Κωστής Παλαμάς, *Τρισεύγενη, Δράμα σε τέσσερα μέρη*, εκδ. Τα Έργα, Αθήνα 1916, σ. 50.

Ο Πάνος Αραβαντινός εξ αποστάσεως: πρόσληψη της μορφής και του έργου του κατά τον Μεσοπόλεμο (1917-1940)

Ο Πάνος Αραβαντινός (1884-1930) υπήρξε μια καλλιτεχνική προσωπικότητα με καίρια συμβολή στη διαμόρφωση του σκηνογραφικού τοπίου στη χώρα μας το πρώτο μισό του 20ού αιώνα και ο πρώτος Έλληνας σκηνογράφος που ενσάρκωσε ένα ιδανικό της ελληνικής κοινωνίας της εποχής: επιτυχημένη επαγγελματική πορεία στον ευρωπαϊκό στίβο, και δη σε μια χώρα το θέατρο της οποίας αποτελούσε πρότυπο για το εγχώριο. Δεν είναι τυχαίο που, με τα λόγια ενός έγκυρου μελετητή του έργου του, «[σ]την πολιτισμική ζωή της Ελλάδας ο Αραβαντινός έχει καταγραφεί ως θρυλική μορφή»,¹ με απήχηση που εκτείνεται από τα πρώτα κιόλας χρόνια της απουσίας του μέχρι και σήμερα.

Αντικείμενο του άρθρου είναι η ανίχνευση της πρόσληψης της μορφής και του σκηνογραφικού έργου του Αραβαντινού και ο προσδιορισμός των χαρακτηριστικών της εικόνας του στην Ελλάδα κατά τα χρόνια της παραμονής του στη Γερμανία αλλά και μετά θάνατον, μέχρι το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1917-1940). Για το σκοπό αυτό, επιχειρείται η αδρή σκιαγράφηση τόσο της εξ αποστάσεως παρουσίας του (περιορισμένη εμπλοκή στις ελληνικές θεατρικές εξελίξεις και περισσότερο ορατή παρουσία στον εκθεσιακό στίβο) όσο και του αντίκτυπου του έργου του στο εγχώριο γίγνεσθαι. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η άμεση αναγνώριση, η αμέριστη αποδοχή, η γοργή μυθοποίηση, η επακόλουθη μνημειοποίηση από το επίσημο κράτος και το σύνολο του πολιτικού κόσμου με έμφαση στους μεγαλοαστικούς κύκλους, αλλά και από την καλλιτεχνική κοινότητα και την τεχνοκριτική. Παράλληλα, αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο εμπλουτίζεται και επανερμηνεύεται

¹ Κωνσταντίνος Χέλμης, *Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός και η δραστηριότητά του στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου (1919-1930)*, μτφρ. Γιώργος Η. Ηλιόπουλος, Το Ροδακίό, Αθήνα 2007, σ. 18.

η εικόνα του Αραβαντινού ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε εποχής. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στον τρόπο με τον οποίο το έργο του αφενός τροφοδότησε την αναζήτηση για ανανέωση της αισθητικής στο πλαίσιο του μοντερνισμού και αφετέρου ενεπλάκη στη συζήτηση για μια αυθεντικά εγχώρια έκφραση στο πλαίσιο της «ελληνικότητας». Απώτερος στόχος είναι να αποτιμηθεί η θέση του Αραβαντινού στην νεοελληνική πολιτισμική ιστορία και ο ρόλος του ως πολιτισμικού διαμεσολαβητή από και προς την Εσπερία.²

Ο Πάνος Αραβαντινός, γόνος επιφανούς οικογένειας επιστημόνων, λογίων και πολιτικών, έφυγε από την Ελλάδα στα 1917, με την είσοδο της χώρας στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ύστερα από μια σύντομη αλλά επιτυχημένη πορεία στην καλλιτεχνική σκηνή της χώρας. Ως ζωγράφος είχε υπηρετήσει ποικίλα είδη (τοπιογραφία, ηθογραφική ζωγραφική, νεκρή φύση), αλλά είχε διακριθεί κυρίως στην προσωπογραφία, ενώ είχε επιδοθεί και στις γραφικές τέχνες. Ως σκηνογράφος είχε δουλέψει με επιτυχία σε παραστάσεις κατά κύριο λόγο της κοσμικής ερασιτεχνίας και του ελαφρού μουσικού θεάτρου, που λειτουργούσαν την εποχή εκείνη ως συγκοινωνούντα δοχεία. Απόγειο της εργασίας του στάθηκαν οι φαντασμαγορικές σκηνογραφίες του στη δημοφιλέστατη επιθεώρηση των Γεωργίου Πωπ, Νικόλαου Λάσκαρη και Μιλτιάδη Λιδωρίκη *Ξιφίρ Φαλέρ* (Ελληνικός Μουσικός Θίασος, Θερινό θέατρο Νέου Φαλήρου, 1916),³ ενώ αναδείχτηκε ως ο κατεξοχήν σχεδιαστής ‘πλαστικών εικόνων’ σε φιλανθρωπικές εκδηλώσεις της Ηπειρωτικής Επιτροπής Δεσποινίδων και του Βασιλικού Θεάτρου (1914-1916).⁴ Με τη δραστηριότητά του αυτή είχε κερδίσει την καθολική αποδοχή κοινού και κριτικής, οι οποίοι στο πρόσωπό του αντίκριζαν έναν μεγάλο καλλιτέχνη με υψηλό γούστο, που, όπως αναγνωρίζουμε σήμερα, «έδωσε στο ελληνικό θέα-

² Πρβλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Πάνος Αραβαντινός, γενάρχης της ελληνικής σκηνογραφίας», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 64 (2007), σ. 339-340, όπου και τα πρώτα σπέρματα του παρόντος προβληματισμού.

³ Για το κείμενο και την παράσταση του *Ξιφίρ Φαλέρ*, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τ. Α3, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 343-447.

⁴ Για τις ‘πλαστικές εικόνες’ της κοσμικής ερασιτεχνίας, βλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «‘Σελίδες της εθνικής μας ζωής’: ‘πλαστικές εικόνες’ της κοσμικής ερασιτεχνίας τη δεκαετία του 1910», στο: Αλεξία Αλτουβά-Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία*, Πρακτικά Ε’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, τ. Α’, σ. 791-810 και Panayiota Konstantinakou, «Early 20th century Greek tableaux vivants: staging and the nation», *Filmicon* 4 (Δεκέμβριος 2017), σ. 195-226 [<http://filmiconjournal.com/journal/article/page/59/2017/4/10> (πρόσβαση 2/5/2019)].

τρο μια σοβαρή επαγγελματική κατεύθυνση με ευρωπαϊκές αξιώσεις».⁵ Μετά από μια σύντομη περιπλάνηση στη Γερμανία, εγκαταστάθηκε στα 1918 στο Βερολίνο, όπου είχε ζήσει και παλαιότερα, όταν σπούδασε στην Ακαδημαϊκή Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (1903-1907). Γρήγορα ξεκίνησε να εργάζεται ως σκηνογράφος στο λυρικό θέατρο, με μόνιμη παρουσία στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου, αναλαμβάνοντας μάλιστα να σχεδιάζει όχι μόνο τα σκηνικά, αλλά και τα κοστούμια, το μακιγιάζ και τους φωτισμούς της εκάστοτε παράστασης, πεδίο στο οποίο δεν άργησε να καθιερωθεί.⁶

Ήδη από τα πρώτα βήματα της καριέρας του Αραβαντινού στη Γερμανία έγινε εμφανής ο ρόλος του Έλληνα καλλιτέχνη ως διαμεσολαβητή των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων της Δύσης και μάλιστα στο απρόσιτο για τα εγχώρια δεδομένα πεδίο του λυρικού θεάτρου. Ελληνικές εφημερίδες και περιοδικά άρχισαν να αναδημοσιεύουν ενθουσιώδεις κρίσεις ξένων έγκυρων κριτικών σχετικά με τη δουλειά του κυρίως σε κλασικές όπερες. Ασπρόμαυρες αναπαραγωγές ζωγραφικών μακετών για τις παραστάσεις που σκηνογραφούσε συνόδευαν συχνά τα δημοσιεύματα δίνοντας μια —ελάχιστη έστω— γεύση των δημιουργιών του σκηνογράφου στο ελληνικό κοινό. Σύντομα σχόλια των Ελλήνων συντακτών πλαισίωναν τις ευρωπαϊκές κρίσεις, εμπλουτίζοντας την ευρωπαϊκή με την εγχώρια οπτική.⁷ Αυτόνομα άρθρα, κυρίως με τη μορφή

⁵ Φωφώ Ν. Μαυρικού, *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 131.

⁶ Για μια πανοραμική εικόνα της ζωής και του έργου του Αραβαντινού, βλ. Μαυρικού, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π. Ειδικά για τη δραστηριότητά του στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου, βλ. Χέλμης, *Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός*, ό.π.

⁷ Δημοσιεύματα που έχει εντοπίσει η παρούσα έρευνα: [Ανυπόγραφο], «*Η άνευ σκιάς γυναίκα*. Η νέα όπερα του Ριχάρδου Στράους», *Παρνασσός* 56 (10 Μαΐου 1920), σ. 1, [Ανυπόγραφο], «Ένας Έλληνας καλλιτέχνης», *Το Θέατρον* 1 (Φεβρουάριος 1922), σ. 16-17, Φιλόμουσος, «Ο θρίαμβος ενός καλλιτέχνη. Πάνος Αραβαντινός», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Ιουλίου 1924, [Ανυπόγραφο], «Από όλον τον κόσμο», *Παντογνώστης* 14/62 (16 Ιουλίου 1924), σ. 248, Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Ένας μεγάλος καλλιτέχνης», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Μαρτίου 1925, Alex Thurneyssen, «Εισ το μεγαλύτερον μουσικόν κέντρον του κόσμου», εφημ. *Βραδυνή*, 23 Ιουλίου 1927, Γ. Φτέρης, «Το έργο του κ. Αραβαντινού εις το *Πάρσιφαλ* του Βάγνερ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Ιουλίου 1927, [Ανυπόγραφο], «Νέα επιτυχία του Αραβαντινού», εφημ. *Βραδυνή*, 3 Νοεμβρίου 1927, Μ.Π. Καλ[ογερίκου], «Παγκόσμιος κίνησις», *Ελληνικόν Θέατρον* 46 (16 Ιουνίου 1927), σ. 3, Τ. [=Τίμος Μωραΐτινης], «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 3-30 (15 Μαρτίου 1928), σ. 281-283, Α.Μ. Ανδρεάδης, «Τα θέατρα της Βιέννης», *Νέα Εστία* 54 (15 Μαρτίου 1929), σ. 207-211, Δ. Κ[όκκινος], «Ο διάβολος που τραγουδεί. Νέαι σκηνοθεσίαι του Π. Αραβαντινού», *Νέα Εστία* 56 (15 Απριλίου 1929), σ. 316-318, Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, «Πάνος Αραβαντινός», *Πειθαρχία* 41 (27 Ιουλίου 1930), σ. 19. Μέρος των δημοσιευμάτων φυλλάσσεται στο Μουσείο Πάνου Αραβαντινού, που στεγάζεται στη Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά.

συνεντευξέων αλλά και ένα σημαντικό όσο και σπάνιο θεωρητικό κείμενο σκηνογραφικής αισθητικής, αποτύπωναν τον λόγο και τη σκέψη του δημιουργού.⁸ Το σύνολο των δημοσιευμάτων του ξένου Τύπου που αναδημοσιεύονταν αντανακλούσαν την αμέριστη υποδοχή που έτυχε το έργο του στην Εσπερία και αναγνώριζαν την καθοριστική συμβολή των σκηνογραφιών στην επιτυχία του εκάστοτε ανεβάσματος, καθώς αυτές εναρμονίζονταν άριστα με το πνεύμα της μουσικής και δημιουργούσαν «την κατάλληλον οπτικήν ατμόσφαιραν εις το μουσικόν έργον». Επιπλέον, «πλούτος και ωραιότης χρωματισμού και φωτός [...] και κυρίως η διάθεσις, η *stimmung*» θεωρήθηκε πως ήταν τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του.⁹ Από τη σκοπιά των Ελλήνων συντακτών, ο Αραβαντινός παρουσιαζόταν ως ένας σημαντικός Έλληνας δημιουργός, ο οποίος με την αναμφισβήτητη αξία του είχε σημειώσει μια σημαντική όσο και σπάνια νίκη στο διεθνές πολιτιστικό στερέωμα: είχε καθιερωθεί στο γερμανόφωνο θέατρο, που προπορευόταν στον τομέα αυτό την εποχή εκείνη και αποτελούσε έναν από τους κυριότερους πόλους έλξης των εγχώριων καλλιτεχνών.¹⁰ Ο υμνητικός τόνος των δημοσιευμάτων έρχεται να συμπληρωθεί από τον έκδηλο τόνο εθνικής υπερηφάνειας των Ελλήνων συντακτών για τον διάσημο απόντα συμπατριώτη,¹¹ πράγμα που

Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση τη διεύθυνση της Πινακοθήκης και τη μουσειολόγο Αθηνά Πάνου για την πρόσβαση στο υλικό.

⁸ Βασίλης Ρώτας «Έλληνες καλλιτέχναι εις το εξωτερικόν. Πάνος Αραβαντινός», *Παρασκήνια* 12 (31 Δεκεμβρίου 1925), σ. 3-6, Πάνος Αραβαντινός, «Η σκηνική διακόσμησις εις το μελοδραματικό και το δραματικό θέατρο», εφημ. *Βραδυνή*, 10 Ιανουαρίου 1926 [= «Die Bühnenausstattung in Oper und Schauspiel», στο Julius Kapp, *Die Staatsoper Berlin 1919 bis 1925. Ein Almanach*, Στουτγάρδη – Βερολίνο [1925]], Γ.Λ., «Μια ώρα με τον Πάνον Αραβαντινόν. Η σκηνογραφία του σύγχρονου θεάτρου», εφημ. *Έθνος*, 4 Αυγούστου 1927, [Ανυπόγραφο], «Το Εθνικόν Θέατρον. Η γνώμη του κ. Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Αυγούστου 1927, Κλεόβουλος Κλώνης, «Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός μιλάει για τα προβλήματα του θεάτρου», *Ελληνικά Γράμματα* 5 (5 Αυγούστου 1927), σ. 183-135, Κλεόβουλος Κλώνης, «Ο Πάνος Αραβαντινός για το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Έθνος*, 20 Ιουλίου 1930.

⁹ Ρώτας, «Έλληνες καλλιτέχναι εις το εξωτερικόν», ό.π.

¹⁰ Θυμάται χαρακτηριστικά ο Τσαρούχης πως ο Αραβαντινός αντιπροσώπευε για τον Έλληνα αστό το «μυθικό πρόσωπο που πέτυχε στη Γερμανία!» (Γιάννης Τσαρούχης, «Αναπόληση και αναδρομή», *Εγώ εμί πτωχός και πένης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 74-75).

¹¹ Βλ. χαρακτηριστικά την διατύπωση της *Νέας Εστίας*: «Ο προς αυτόν θαυμασμός των μας προκαλεί ομολογουμένως εθνικήν υπερηφάνειαν» (Δ. Κ[όκκινος], «Ο διάβολος που τραγουδεί», ό.π.). Είναι πιθανό τα δημοσιεύματα αυτά να εκπορευόνταν από το Γραφείο Τύπου της ελληνικής πρεσβείας στο Βερολίνο (Πιχ[ρός, Πέτρος], «Σκηνογραφία. Πάνος Αραβαντινός. Η έκθεση των έργων του», *Πρωτοπόροι*

φανερώνει εύγλωττα την άσβεστη επιθυμία της ελληνικής κοινωνίας της εποχής για διεθνή καταξίωση, μια «θεμελιακή “συνθήκη” της καλλιτεχνικής και γενικότερα της πνευματικής ζωής στην Ελλάδα».¹²

Παράλληλα με την ευρωπαϊκή σταδιοδρομία, ο Αραβαντινός αναμενόταν πως, με την πείρα και την καλαισθησία του, θα συντελούσε έμπρακτα «στην Αναγέννηση της τέχνης» στην Ελλάδα, πεποίθηση που ενισχυόταν από το γεγονός ότι δεν έπαψε να επισκέπτεται τη χώρα και να δείχνει σχετικό ενδιαφέρον για την ελληνική σκηνή.¹³ Επίσημοι φορείς, εγχώριοι καλλιτέχνες ή φίλοι της τέχνης επιδίωκαν κατά καιρούς τη συνεργασία του Αραβαντινού σε μια σειρά σχετικών με το θέατρο κινήσεων ή και σε πολιτισμικά εγχειρήματα ευρύτερου ενδιαφέροντος. Οι πλέον τιμητικές προτάσεις που δέχτηκε και που αποδεικνύουν το υψηλό κύρος της μορφής του σχετίζονται με τους πανηγυρικούς εορτασμούς της εκατονταετηρίδας της Εθνικής Παλιγγενεσίας που προγραμματιζόνταν για το έτος 1921, αλλά, λόγω αντίξων εθνικών περιστάσεων, μετασχηματίστηκαν σε εορτασμούς για την επέτειο των εκατό χρόνων από τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους και έλαβαν τελικά χώρα

4 (Μάιος 1931), σ. 155) ή από τον οικογενειακό κύκλο του ίδιου του καλλιτέχνη, που είχε πρόσβαση στον εκδοτικό κόσμο (ο αδελφός του Δημήτρης υπήρξε ιδιοκτήτης της *Βραδυνής* από το 1924, βλ. Ευγένιος Μαθιόπουλος, «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης/Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας 1996, σ. 264 και Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 65). Άλλωστε, γνωρίζουμε πως ο ίδιος ο Αραβαντινός έστειλε συχνά στην οικογένειά του αποκόμματα του γερμανόφωνου Τύπου που αφορούσαν τη δουλειά του (βλ. το 1ο Παράρτημα: «Η ανέκδοτη αλληλογραφία του Πάνου Αραβαντινού», στην έκδοση Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 399-467). Ωστόσο, δεν παύει να ισχύει το γεγονός ότι ο Αραβαντινός παραμένει ο μόνος σκηνογράφος που απασχολεί τον αθηναϊκό Τύπο την πρώιμη αυτή περίοδο. Στη δεκαετία του 1930, ανάλογα δημοσιεύματα που έχουν εντοπιστεί αφορούν το πρόσωπο του Κωνσταντινουπολίτη Γιώργου Βακαλό, ο οποίος έκανε σημαντική καριέρα στις παρισινές σκηνές της ‘πρωτοπορίας’, όπου είχε σε μεγάλο βαθμό μετατοπιστεί η προσοχή του εγχώριου θεάτρου. Σε αντίθετη τροχιά από τον Αραβαντινό, ο Βακαλό εξαργύρωσε την επιτυχημένη πορεία στη Δύση με πολυετή καριέρα στην Ελλάδα μεταπολεμικά.

¹² «Η επικύρωση της αξίας και η καταξίωση ενός καλλιτέχνη στο εξωτερικό υπερασχίαζε πάντα κάθε άλλο κριτήριο στην Ελλάδα, αισθητικό, ιδεολογικό, πολιτικό, κοινωνικό κτλ.» (Μαθιόπουλος, «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 12). Για εθνικό σύμπλεγμα για διεθνή αναγνώριση κάνει λόγο σε μεταγενέστερο άρθρο («Lettres de Paris»: La réception de l’art contemporain dans le champ de la critique d’art à Athènes dans l’entre deux-guerres», στο: Lucile Arnoux-Farnoux-Polina Kosmadaki (επιμ.), *Le double voyage: Paris-Athènes, 1919-1939*, EFA, Αθήνα 2018, σ. 107-119 .

¹³ Κλώνης, «Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός», ό.π.

στα 1930. Η επιθυμία της Κεντρικής Επιτροπής Εκατονταετηρίδος για συμμετοχή του Αραβαντινού στις εν λόγω εκδηλώσεις συνδέεται μάλλον με την κοινωνική επιφάνεια της οικογένειάς του και την προηγούμενη επιτυχημένη συμβολή του σε παρόμοιες εορταστικές εκδηλώσεις στους κόλπους της κοσμικής ερασιτεχνίας τη δεκαετία του 1910. Δεν είναι τυχαίο πως, στην πρώτη περίπτωση, κατονομάζεται ως μέλος της «Επιτροπής Μεγάλου Μνημείου» σε σχετικό προεδρικό διάταγμα (11 Μαΐου 1918),¹⁴ ενώ δέκα χρόνια αργότερα, το όνομά του συγκαταλέχθηκε ανάμεσα σε εκείνους που προτεινόταν ως μέλη της Υπο-επιτροπής Εορτών και Αναπαραστάσεων.¹⁵ Οι ιθύνοντες παρέβλεπαν την απουσία του στο εξωτερικό, καθώς προσέβλεπαν στην «εξαιρετική φιλοκαλία κ' [sic] πείρα» του.¹⁶ Παρόλο που και στις δύο περιπτώσεις απέφυγε οποιαδήποτε συμμετοχή επικαλούμενος την απόσταση και ανειλημμένες υποχρεώσεις, είναι γεγονός ότι με την —έστω και πρόσκαιρη— συμπερίληψή του στις επιτροπές αυτές γειτνίασε με άτομα «που ανήκαν στις πολιτικές και πολιτισμικές ελίτ και κατείχαν κεντρική θέση στην παραγωγή, τη διάχυση και την επιβολή των κυρίαρχων ιδεών και των ερμηνευτικών σχημάτων σχετικά με το έθνος, το κράτος και την ιστορία».¹⁷

Η διεθνής φήμη του Αραβαντινού επιχειρήθηκε να εξαργηρωθεί και σε αμιγώς σκηνογραφικές εργασίες επί ελληνικού εδάφους, όταν ακόμα η επί τούτου σκηνογράφηση δεν ήταν ο κανόνας στο εγχώριο θέατρο. Ωστόσο, ο ίδιος δεν σκηνογράφησε κανένα έργο στην Ελλάδα

¹⁴ Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 147.

¹⁵ Βλ. επίσημη αλληλογραφία του Αραβαντινού με τον Γενικό Γραμματέα της Κεντρικής Επιτροπής Εκατονταετηρίδος Ιωάννη Δαμβέργη, στο Dora F. Markatou, «Archaeology and Greekness on the centenary celebrations of the Greek state», στο Dimitris Damaskos, Dimitris Plantzos (επιμ.), *A singular antiquity: Archaeology and hellenic identity in twentieth century Greece*, Μουσείο Μπενάκη (3rd Supplement), Αθήνα 2008, σ. 314 και επιστολή Αραβαντινού στην οικογένειά του από το Βερολίνο με ημερομηνία 28 Μαρτίου 1929, όπου τους γνωστοποιεί την πρόταση, στο Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 450.

¹⁶ Ό.π.

¹⁷ Χρήστος Τριανταφύλλου, «Βενιζελισμός και εθνικό παρελθόν: Το έργο της Κεντρικής Επιτροπής Εκατονταετηρίδος (1928-1933)», *Μνήμων* 34 (2015), σ. 48. Είναι χαρακτηριστικό πως στην Επιτροπή Μεγάλου Μνημείου, ο Αραβαντινός συνυπήρχε με τον Ελευθέριο Βενιζέλο, ο οποίος τοποθετήθηκε τιμητικά στη θέση του Προέδρου, ενώ μέλη της Υπο-επιτροπής Εορτών και Αναπαραστάσεων των εορτασμών του 1930 υπήρξαν οι: Βελλιανίτης, Ασπρέας, Γερασιώτης, Θωμόπουλος, Ιωαννίδης, Κανδηλώρος, Καραβίας, Λοβέρδος, Λουκίδης, Μπονάτος, Πάλλης, Ρωκ, Φωκάς, Χατζημιχάλη (Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 450). Τελικά, τη θέση του στην επιτροπή φαίνεται πως πήρε ο θείος του Περικλής Αραβαντινός, μουσικός και λυρικός τραγουδιστής με το καλλιτεχνικό όνομα Άραμις, που ζούσε στο Παρίσι (ό.π., σ. 574).

μετά την αναχώρησή του για το εξωτερικό. Οι λόγοι που επικαλούνταν κάθε φορά για να αρνηθεί συμμετοχή ή συνεργασία ήταν, όπως και στην περίπτωση των πανηγυρικών εορτασμών, η απόσταση ή η έλλειψη χρόνου. Επιπλέον, απολύτως αποτρεπτικό στάθηκε το γεγονός ότι δεν υπήρχαν, κατά την αντίληψή του, κατάλληλοι θεατρικοί χώροι για να στεγάσουν σχετικές δραστηριότητες, ενώ δεν έλειπαν και σοβαρές διαφωνίες αισθητικής τάξης. Ιδιαίτερη απροθυμία έδειξε να σκηνογραφήσει παραστάσεις αρχαίου δράματος σε υπαίθριες σκηνές, οι οποίες έθεταν ειδικά ζητήματα διαχείρισης του χώρου που δεν τον είχαν απασχολήσει ως τότε στην Ελλάδα αλλά ούτε και στην Γερμανία. Αρχικά, την άνοιξη του 1927, ο Αραβαντινός απέφυγε διακριτικά την πρόταση να εμπλακεί στις διεθνούς σκόπευσης Α΄ Δελφικές Εορτές του ζεύγους Άγγελου και Εύας Σικελιανού. Παρά την επίκληση των διοργανωτών στον πατριωτισμό του, ο Αραβαντινός δεν έδειξε ενδιαφέρον καθώς ανίχνευε στο εγχείρημα ένα χαρακτήρα νεοαισθητισμού.¹⁸ Με παρόμοιο τρόπο, αρνήθηκε να συμμετάσχει στην παράσταση της *Εκάβης* του Ευριπίδη στο Παναθηναϊκό Στάδιο που είχε προγραμματίσει η παλαιά του συνεργάτιδα Μαρίκα Κοτοπούλη τον Σεπτέμβριο του 1927 ως αντιπερισπασμό στις Δελφικές Εορτές,¹⁹ διαβλέποντας την ακαταλληλότητα του Σταδίου ως χώρου παραστάσεων αρχαίου δράματος.²⁰ Πέρα από τα

¹⁸ Ο Σικελιανός παρουσίασε την πρότασή του ως «κάλεσμα όχι δικό [του], αλλά της ίδιας της Ελλάδος στο παιδί της, που προικίζοντάς το με μεγαλοφυΐα, το 'στείλε στα ξένα, αλλ' όχι για [να] μην το ξαναφέρει στον ιερό της στίβο, τη στιγμή που θα 'θελε να το χρειαστεί!» (επιστολή 7 Φεβρουαρίου 1926) (Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, τ. Α' (1902-1930), φιλ. επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 377). Τέσσερις μήνες μετά ο Αραβαντινός δεν έχει ακόμα δώσει απάντηση γιατί δεν είχε βρει έναν εύσχημο τρόπο να αρνηθεί (επιστολή στην οικογένειά του, 4 Ιουνίου 1926) (Μαυρική, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 444).

¹⁹ Με την ευκαιρία των θερινών διακοπών του Αραβαντινού στην Ελλάδα στο τέλος Ιουλίου 1927, αναγγέλλεται από τις σελίδες του Τύπου η συμμετοχή του στην προετοιμαζόμενη παράσταση του Σταδίου ([Ανυπόγραφο], «Η κυρία Μαρίκα Κοτοπούλη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Ιουλίου 1927 και Παρατηρητής, «Η αρχαία τραγωδία», *Ελεύθερον Βήμα*, 29 Ιουλίου 1927). Με την Κοτοπούλη ο Αραβαντινός είχε συνεργαστεί παλαιότερα για το ανέβασμα του έργου του πρίγκιπα Νικολάου [Μάρκου Μαρή] *Κάρβουνο στη στάχτη* (1917) (Μαυρική, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 128-130).

²⁰ Για την ακαταλληλότητα του Σταδίου ως χώρου αναβίωσης του αρχαίου δράματος καθώς και για τις λοιπές απόπειρες εντοπισμού κατάλληλων υπαίθριων χώρων και εξεύρεσης σκηνικών λύσεων που θα ήταν οι αρμόζουσες την πρόωμη αυτή περίοδο, βλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Υπαίθριες σκηνές της 'αναβίωσης' του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ως το 1940: η περιπέτεια του χώρου», *Σκηνή* 6 (2014), σ. 8-82 [<http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/4491> & <http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/4503> (πρόσβαση 2/5/2019)].

συγκεκριμένα πρακτικά προβλήματα που θέτει ο ανοιχτός χώρος –και μάλιστα ένα στάδιο– η αποχή του Αραβαντινού από την περιπέτεια της “αναβίωσης” του αρχαίου θεάτρου εδραζόταν στην πεποίθησή του πως «[η] αρχαία αίσθησις και η μοντέρνα μας αίσθησις είναι τόσο διαφορετικά πράγματα ώστε να μένουν, κατ’ εμέ, τελείως αγεφύρωτα».²¹ Με άλλα λόγια, ο Αραβαντινός δεν βρέθηκε τη στιγμή εκείνη στην απαιτούμενη ετοιμότητα ώστε να συνδεθεί με καιρία ζητούμενα, τα οποία μόλις είχαν αρχίσει να αναδύονται και έμελλαν άμεσα να στοιχειώσουν το εγχώριο θέατρο, καθώς ήταν προσανατολισμένος σε θεμελιώδη ζητήματα της ευρωπαϊκής πρακτικής, στην οποία είχε εν τω μεταξύ ενσωματωθεί.

Από αυτήν την άποψη, περισσότερο συνυφασμένες με τις προσωπικές του ανησυχίες υπήρξαν οι προτάσεις του για την ανάδειξη και τον εκσυγχρονισμό των ιταλικού τύπου στεγασμένων σκηνών στο σώμα της Αθήνας, και μάλιστα ως χώρων φιλοξενίας του μουσικού θεάτρου, στο οποίο είχε πλέον αφοσιωθεί.²² Σε πρώτη φάση, ανέλαβε ο ίδιος πρωτοβουλία να συντάξει ολοκληρωμένη πρόταση για ανέγερση θεάτρου όπερας στην Αθήνα ως μέρος ενός συγκροτήματος κτηρίων εμπορικής και ψυχαγωγικής χρήσης «το οποίον εφαντάζετο ότι θα έπρεπε να οικοδομηθεί εκεί που είναι οι βασιλικοί σταύλοι [sic]» που επρόκειτο να γκρεμιστούν²³ και όπου σήμερα ορθώνεται, κατόπιν διαγωνισμού, το Μέγαρο του Μετοχικού Ταμείου Στρατού. Απώτερος στόχος της πρότασης Αραβαντινού ήταν να καταστεί ικανή η αθηναϊκή πρωτεύουσα να φιλοξενήσει επαρκώς μελοδραματικές παραστάσεις, κερδίζοντας μια

²¹ Γ.Λ., «Μια ώρα με τον Πάνον Αραβαντινόν», ό.π. Πρβλ. και επιστολή του Αραβαντινού στην εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30 Ιουλίου 1927. Δεν αποκλείεται πάντως «όλως ακαδημαϊκώς» να εξέφρασε «την γνώμη και τας αντιλήψεις του επ’ ενός τόσον δυσκόλου καλλιτεχνικού προβλήματος» («*Η Εκάβη*», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Αυγούστου 1927). Παρά το ναυάγιο της *Εκάβης*, η Κοτοπούλη εξακολούθησε να ελπίζει σε συνεργασία: «πιθανότατα την προσεχί άνοιξιν θα παίξει τους *Πέρσας* με την συνεργασίαν του κ. Πάνου Αραβαντινού εις το σκηνογραφικόν μέρος» ([Ανυπόγραφο], «Ο θεατρικός κόσμος», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Αυγούστου 1927). Η παράσταση των *Περσών* δεν πραγματοποιήθηκε.

²² «[Γ]ια το ελληνικό μελόδραμα» δήλωνε «ή πρέπει να γίνει κάτι αληθινά καλό ή να λείπει. Μετριότης στην όπερα δεν επιτρέπεται» [Ανυπόγραφο], «Το Εθνικόν Θέατρον. Η γνώμη του κ. Αραβαντινού», ό.π.). Αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες του σοβαρού μουσικού θεάτρου φαίνεται πως επιθυμούσαν συνεργασία με τον ξενιτεμένο σκηνογράφο (Τώνης Παπαγιαννόπουλος, «Ένα όνειρο που θα γίνει πραγματικότης. Η ίδρυσις του ελληνικού εθνικού μελοδράματος», εφημ. *Εμπρός*, 17 Μαΐου 1930).

²³ Ρώτας, «Έλληνες καλλιτέχναι εις το εξωτερικόν», ό.π.

θέση στο χάρτη των διεθνών περιοδειών των μεγάλων δυτικών οπερατικών θιάσων.²⁴

Στο τέλος της δεκαετίας του 1920, η πρωτοβουλία πέρασε στα χέρια επίσημων φορέων, οι οποίοι κάλεσαν τον Αραβαντινό, ως ένα υψηλού κύρους και ευρείας αποδοχής πρόσωπο, να γνωμοδοτήσει σχετικά με εγχώριες μελοδραματικές ή δραματικές σκηνές, μεταφέροντας την τεχνογνωσία που είχε αποκτήσει κατά την εργασία του στη Γερμανία.²⁵ Καθώς έγινε γρήγορα αντιληπτό πως δεν ήταν οικονομικά συμφέρουσα η ανέγερση νέων θεατρικών κτηρίων για να στεγάσουν τη σχετική δραστηριότητα, η ανακαίνιση και ο εκσυγχρονισμός του εξοπλισμού της σκηνής των υπαρχόντων επίσημων θεάτρων ιταλικού τύπου, του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών και του κτηρίου του πρώην Βασιλικού Θεάτρου στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου, πρόβαλλε ως η μόνη εναλλακτική για μια άρτια σκηνική παρουσίαση του ρεπερτορίου. Στην περίπτωση του Δημοτικού Θεάτρου, οι εργασίες ανακαίνισης, που ξεκίνησαν στα 1931 με πρωτοβουλία του δήμαρχου Σπύρου Μερκούρη και στις οποίες ενεπλάκη ο Αραβαντινός, δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ και το θέατρο κατεδαφίστηκε σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα.²⁶ Αντίθετα, τα σχέδιά του για εκσυγχρονισμό των μηχανικών και φωτιστικών συστημάτων του κτηρίου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου με τις απολύτως αναγκαίες μεταρρυθμίσεις εκτελέστηκαν μετά τον πρόωρο θάνατό του, αφού επήλθαν κάποιες τροποποιήσεις που κρίθηκαν συμφέρουσες, και το ανακαινισμένο θέατρο άνοιξε τις πύλες του ως Εθνικό την άνοιξη του 1932.²⁷ Σε όλες τις

²⁴ Για τα σχέδια της πρότασης καθώς και σχετική επιστολή προς τον εμπλεκόμενο επιχειρηματία Θεόδωρο Πετρακόπουλο, βλ. Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 471-475 και 478-481 αντίστοιχα.

²⁵ Ήδη στα πρώτα του βήματα, ο Αραβαντινός, με τη συνεργασία του μηχανικού Georg Brandt, είχε κατοχυρώσει ευρεσιτεχνία με τίτλο «Θεατρικός χώρος με μετακινούμενα στοιχεία σκηνογραφίας» στο Κυβερνητικό Γραφείο Ευρεσιτεχνίας του Βερολίνου (1920). Για το κείμενο της υποβολής και τα συνοδευτικά σχέδια, βλ. ό.π., σ. 471-475.

²⁶ Αχιλλέας Μαμάης, «Θα δαπανηθούν 40 εκατομμύρια προς ανακαίνισιν του Δημοτικού Θεάτρου. Μετακαλείται διά τα σχέδια ο Λίτμαν», εφημ. *Έθνος*, 8 Μαρτίου 1931. Για το σχεδιασμό και τη ζωή του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών, βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τ. Α': 1900-1940, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών / Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, Αθήνα 1994, σ. 280-302.

²⁷ Η οριστική απόφαση της επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου να προσκαλέσει τον Αραβαντινό πάρθηκε τέλος Ιουνίου 1930 ([Ανυπόγραφο], «Το συμβούλιον του Εθνικού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Ιουλίου 1930). Ο Αραβαντινός αναχώρησε από την Ελλάδα στις 16 Αυγούστου, αφού είχε ήδη γνωμοδοτήσει σχετικά ([Ανυπόγραφο], «Ο θεατρικός κόσμος», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Αυγούστου 1930).

παραπάνω περιπτώσεις, ο Αραβαντινός επεδίωξε να διαμορφώσει τις συνθήκες εκείνες που θα επέτρεπαν να ευθυγραμμιστεί η εγχώρια σκηνογραφία με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις, υιοθετώντας την τεχνολογία αιχμής που υποστήριζε τρισδιάστατα σκηνικά και ατμοσφαιρικό φωτισμό. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, θα ήταν και ο ίδιος σε θέση να εργαστεί στην πατρίδα του, σύμφωνα με επιθυμία που είχε ρητώς εκφράσει.²⁸

Η εργασία του για το Εθνικό Θέατρο στάθηκε το τελευταίο επεισόδιο της επαγγελματικής ζωής του επί ελληνικού εδάφους, καθώς πέθανε αιφνίδια από πνευμονία την πρώτη Δεκεμβρίου 1930 στο Παρίσι.²⁹ Από τη στιγμή αυτή και έπειτα, η ακτινοβολία της μορφής εξαπλώθηκε ακόμα περισσότερο και ο θαυμασμός για τον εκλιπόντα πλέον καλλιτέχνη γιγαντώθηκε με τρόπο που νέες διαστάσεις προστέθηκαν στην υποδοχή του έργου του· η αμέριστη αποδοχή σύντομα έδωσε τη θέση της στη μυθοποίηση.

Όλη η επιστολή-έκθεση προς την Εκτελεστική επιτροπή, χωρίς τα συνοδευτικά σχέδια, δημοσιεύεται στο Μαυρικίου, Πάνος Αραβαντινός, ό.π., σ. 464-467. Για τις τροποποιήσεις που επέφερε η επιτροπή εμπειρογνομόνων, βλ. Κ. Γουναράκης – Α. Πολίτης, «Μηχανικά και ηλεκτρικά εγκαταστάσεις σκηνής Εθνικού Θεάτρου», στο Μιχαήλ Α. Ροδάς, *Θεατρικά Χρονικά 1931*, [Αθήνα] 1932 (*Παράρτημα Μουσικών Χρονικών*), σ. 98-111. Γενικά για τα κτηριακά ζητήματα που είχαν προκύψει με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, βλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου/Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013, σ. 227-232 και Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «“Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το δημόσιον”. Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου», στο: *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο/Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2013, σ. 31-75.

²⁸ [Ανυπόγραφο], «Αι τελευταίαι θελήσεις του Αραβαντινού. Η σημερινή κηδεία του», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Δεκεμβρίου 1930. Άλλωστε, στη σχετική με την επάνδρωση της πρώτης κρατικής σκηνής συζήτηση, η ίδια η Κοτοπούλη κατονόμασε τον Αραβαντινό ως «απαραιήτητον» (Θ. Μαλαβέτας, «Κράτος και Θέατρον. Η Μαρίνα Κοτοπούλη και η Κυβέλη», εφημ. *Πρωία*, 21 Μαρτίου 1930. Αναδημοσιεύεται στο Ροδάς, *Θεατρικά Χρονικά 1930*, ό.π., σ. 94-95).

²⁹ Το γεγονός του θανάτου έγινε αμέσως γνωστό στην Ελλάδα και ανακοινώθηκε από το σύνολο του Τύπου. Δημοσιεύτηκαν σύντομα αγγελτήρια θανάτου και εκτεταμένες νεκρολογίες. Ενδεικτικά: [Ανυπόγραφο], «Πένθη. Πάνος Αραβαντινός», εφημ. *Έθνος*, 2 Δεκεμβρίου 1930, Ε.Ν. Τζελέπης – Τ.Σ., «Μια μεγάλη εθνική απώλεια. Πάνος Αριστ. Αραβαντινός. Ο μεγάλος καλλιτέχνης που εδόξασε την Ελλάδα και έσβυσε [sic] μακριά από αυτήν στα ξένα», εφημ. *Βραδυνή*, 3 Δεκεμβρίου 1930, [Ανυπόγραφο], «Πάνος Αραβαντινός», εφημ. *Καθημερινή*, 3 Δεκεμβρίου 1930, [Ανυπόγραφο], «Επί τω θανάτω του Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Δεκεμβρίου 1930, Αλέξανδρος Τουρνάουσην, «Η μεγάλη απώλεια. Ο Πάνος Αραβαντινός», εφημ. *Βραδυνή*, 5 Δεκεμβρίου 1930, [Ανυπόγραφο], «Ένας θάνατος. Πάνος Αραβαντινός», *Πειθαρχία* 8 (7 Ιανουαρίου 1930), σ. 217-218.

Η πλειονότητα των πρώτων απολογιστικών μεταθανάτιων άρθρων, υπό το βάρος του πένθους και χωρίς επαρκή ενημέρωση για το έργο του Αραβαντινού, έσπευσε να εδράσει την καταξίωση που είχε γνωρίσει εν ζωή στην πεποίθηση πως υπήρξε πρωτοποριακός καλλιτέχνης που «κάνεναν δεν εμιμήθει, κανέναν δεν ηκολούθησε». ³⁰ «[Σ]την ειδικότητά του ήτανε κορυφή συγχρονισμένη και τολμηρή», η οποία «άνοιγε δρόμους καινούργιους στην ωραία του Τέχνη κ' έδειχνε στην Ευρώπη ολάκερη νέους ορίζοντες». ³¹ Την ίδια στιγμή η αρθρογραφία αποφάνθηκε, με αρκετή δόση υπερβολής και εντείνοντας τη ρητορική των προηγούμενων χρόνων, πως «θεωρείται γενικώς σήμερα ως ο μεγαλύτερος σκηνογράφος του κόσμου». ³²

Οι μυθοποιητικές αυτές διατυπώσεις δεν απείχαν πολύ από τη στάση της επίσημης πολιτείας και των αρχών του τόπου, που έσπευσαν να τιμήσουν δεόντως τον μεγάλο απόντα. ³³ Έτσι, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου

³⁰ [Ανυπόγραφο], «Πέθανε στο Παρίσι. Ο Πάνος Αραβαντινός. Μια ελληνική δόξα», εφημ. *Πατρίς*, 3 Δεκεμβρίου 1930.

³¹ [Φώτος Γιοφύλλης], «Σταράτα», *Πρωτοπορία* 25 (Ιανουάριος 1931), σ. 5-6.

³² [Ανυπόγραφο], «Πέθανε στο Παρίσι. Ο Πάνος Αραβαντινός.», ό.π.

³³ Καθώς ο Αραβαντινός υπήρξε μια προσωπικότητα που λάμπρυνε την Ελλάδα στο εξωτερικό, θεωρήθηκε πως του άρμοζαν επίσημες τιμές. Συγκεκριμένα, αποφασίστηκε να μεταφερθεί η σωρός του στην Ελλάδα, να εναποτεθεί στη Μητρόπολη και η κηδεία να γίνει δημοσία δαπάνη. Σύσσωμη η πολιτική και πνευματική ηγεσία της χώρας έδωσε το παρόν. Η κυβέρνηση εκπροσωπήθηκε από τον Υπουργό Παιδείας Γεώργιο Παπανδρέου, ο οποίος κατέθεσε στεφάνι, όπως και ο δήμαρχος Αθηναίων Σπυρίδων Μερκούρης. Λόγοι εκφωνήθηκαν από τον Γενικό Γραμματέα της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών Σωτήρη Σκίπη, τον Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Ζαχαρία Παπαντωνίου και τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη, πρόεδρο της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, ενώ εκ μέρους του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών απήγγειλε ποίημα ο απόμαχος Ευάγγελος Δαμάσκος (βλ. [Ανυπόγραφο], «Η κηδεία του Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Πατρίς*, 16 Δεκεμβρίου 1930, Στέλλα Πέππα, «Ο εκλιπών καλλιτέχνης. Πάνος Αραβαντινός. Επί τη σημερινή κηδεία του», εφημ. *Πατρίς*, 17 Δεκεμβρίου 1930, [Ανυπόγραφο], «Η κηδεία του Πάνου Αραβαντινού. Οι εκφωνηθέντες λόγοι. Ο στέφανος της Κυβερνήσεως», εφημ. *Ελευθέρον Βήμα*, 18 Δεκεμβρίου 1930). Η Εθνική Πινακοθήκη, μάλιστα, για πρώτη φορά στην ιστορία της αποφάσισε να μείνει κλειστή την ημέρα της κηδείας σε ένδειξη πένθους (Λευτέρης Σπύρου, «Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας/Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2017, σ. 643). Τις αμέσως επόμενες ημέρες, ύστερα από προτροπή της οικογένειας, μια σειρά από δωρεές εύπορων Ελλήνων στη μνήμη του ευεργέτησαν άπορους μαθητές της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών και επιπλέον άπορα μέλη του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών και τον Φιλανθρωπικό Σύλλογο «Φίλοι πτωχών» ([Ανυπόγραφο, «Εις μνήμην Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Βραδυνή*,

στον επικήδειο που εκφώνησε ως Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης στη δημοσία δαπάνη κηδεία στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών έκανε λόγο για έναν «Έλληνα νικητήν εις τους διεθνείς αγώνας του πνεύματος»,³⁴ ενώ, για πρώτη φορά σε αυτήν την περίπτωση, επιστρατεύτηκαν και οι βιολογικές θεωρίες περί φυλής αναφορικά με την πρόσληψη του προσώπου και του έργου, καθώς ο γενικός Γραμματέας της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών Σωτήρης Σκίπης απευθυνόμενος στον νεκρό αναρωτήθηκε: «δεν ήσουν τάχα το άθροισμα των αρετών της φυλής; Δεν ήσουν η ίδια η φυλή; Ο ίδιος ο τόπος;».³⁵ Μετά την αναπάντεχη αποδημία του Αραβαντινού, η εθνική υπερηφάνεια των πρώτων χρόνων είχε πλέον μετατραπεί σε εθνικό πένθος: για «εθνική καλλιτεχνική απώλεια» έκανε λόγο το ψήφισμα της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών.³⁶

Προς επίρρωσιν της σημασίας που έδιναν οι επίσημοι φορείς προς τον νεκρό, έγιναν προσπάθειες να εγγραφεί η μορφή του στη συλλογική μνήμη. Άμεσα ξεκίνησε μια διαδικασία φιλοτέχνησης προτομής του εκλιπόντος καλλιτέχνη με πρωτοβουλία της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, επίτιμο μέλος της οποίας υπήρξε ο ίδιος, και με σύμπραξη του Εθνικού Θεάτρου (το οποίο θα παραχωρούσε χώρο στο φουαγιέ του) και της καλλιτεχνικής «Λέσχης Ατελιέ» καθώς και με την οικονομική συμβολή λογίων, φιλότεχνων, πολιτικών. Ο γλύπτης Μιχ. Τόμπρος, κατεξοχήν ειδικός στις δημόσιες παραγγελίες, προσφέρθηκε να φιλοτεχνήσει την «αλληγορικής εμφανίσεως» προτομή.³⁷ Μερικά χρόνια αργότερα, ο Δήμος Αθηναίων αποφάσισε να δώσει το όνομα του Αραβαντινού «εις την μεσημβρινώς του ανακτορικού κήπου πάροδον της λεωφόρου Ηρώδου του Αττικού», ονομασία

19 Δεκεμβρίου 1930], [Ανυπόγραφο, «Εις μνήμην Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Βραδυνή*, 21 Δεκεμβρίου 1930]).

³⁴ [Ανυπόγραφο], «Επί τω θανάτω του Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Δεκεμβρίου 1930.

³⁵ «Η κηδεία του Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, ό.π.

³⁶ «Επί τω θανάτω του Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, ό.π.

³⁷ [Ανυπόγραφο], «Διά την προτομήν Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαΐου 1931 και [Ανυπόγραφο], «Διά την προτομήν Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουνίου 1931. Έκκληση για συγκέντρωση χρημάτων δημοσιεύεται ακόμα και σε εφημερίδα του απόδημου ελληνισμού των ΗΠΑ (Μιχ. Ροδάς, «Η έκθεσις των έργων του αείμνηστου Πάνου Αραβαντινού», περ. *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ* Νέας Υόρκης 8 (Αύγουστος 1931), σ. 16-17. Για τον κεντρικό ρόλο του Τόμπρου στις δημόσιες παραγγελίες της εποχής, βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και 'παράδοση' στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 141-145.

που διατηρείται μέχρι σήμερα.³⁸ Η μυθοποίηση προχωρούσε με ταχείς ρυθμούς.

Η συζήτηση για την προτομή του Αραβαντινού είχε κατά πάσα πιθανότητα πυροδοτηθεί λόγω της δυναμικής εισόδου του εκλιπόντα στον εγχώριο εκθεσιακό στίβο λίγους μήνες πριν.³⁹ Καθώς η δημιουργική ζωή του είχε ανασχεθεί οριστικά, η εκθεσιακή οδός ήταν ο πλέον ενδεδειγμένος τρόπος για μια συστηματική γνωριμία του ελληνικού κοινού με το έργο του. Ήδη στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου είχε οργανωθεί έκθεση με μακέτες σκηνικών όλων των παραστάσεων που σκηνογράφησε στον οργανισμό αυτό και ορισμένες από λοιπά θέατρα της Γερμανίας. Όσα από αυτά δεν επέλεξε να συμπεριλάβει η γερμανική κυβέρνηση στη συλλογή του μουσείου της Όπερας, ύστερα από επέμβαση της ελληνικής κυβέρνησης παραχωρήθηκαν στην οικογένεια του εκλιπόντος και μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα.⁴⁰ Τα έργα αυτά, μαζί με έργα που είχαν φιλοτεχνηθεί επί ελληνικού εδάφους, αποτέλεσαν τον κορμό της έκθεσης που οργανώθηκε από την Εταιρεία Φιλοτέχνων στο Μέγαρο Δεληγιώργη (άνοιξη 1931).⁴¹ Για πρώτη φορά το αθηναϊκό κοινό αντί-

³⁸ [Ανυπόγραφο], «Διά τον Αραβαντινόν», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 21 Φεβρουαρίου 1936.

³⁹ Αυτή υπήρξε η δεύτερη έκθεση με έργα του Αραβαντινού επί ελληνικού εδάφους. Παλαιότερα, είχε εκθέσει σε αθηναϊκό σαλόνι σκηνογραφίες του από τη γερμανική παραγωγή (1923). Από λεπτομερειακή περιγραφή του ανώνυμου συντάκτη, που επικεντρώνεται σε ένα μόνο έργο, συμπεραίνουμε ότι ανάμεσα στα εκθέματα περιλαμβάνονταν η μακέτα της πρώτης πράξης του *Oberon* του Carl Maria von Weber ([Ανυπόγραφο], «Ολίγα έργα του κ. Αραβαντινού», *Νέα Πολιτική* 6 (1 Απριλίου 1923), σ. 143). Ασπρόμαυρη αναπαραγωγή της μακέτας αναδημοσιεύεται στα *Παρασκήνια* 12 (31 Δεκεμβρίου 1925), σ. 6, ενώ έγχρωμη στην έκδοση Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 190.

⁴⁰ [Ανυπόγραφο], «Έκθεσις των έργων Π. Αραβαντινού», εφημ. *Πατρίς*, 19 Δεκεμβρίου 1930. Βλ. και [Ανυπόγραφο], «Έκθεσις των έργων Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Δεκεμβρίου 1930.

⁴¹ Η Εταιρεία Φιλοτέχνων ιδρύθηκε στα 1928 από τις κυρίες Γ. Νάζου, Α. Χατζημιχάλη, Ε. Σικελιανού, Ελ. Ευκλείδου και Ά. Αποστολάκη και τους κυρίους Αντ. Μπενάκη, Αλ. Πάλη και Α. Ζάχο, με σκοπό να επαναφέρει στην καθημερινή ζωή τα αντικείμενα λαϊκής τέχνης προκειμένου «να χρησιμεύσουν ως βάσεις και ως μοτίβα διά την άνθησιν καθαρώς ελληνικής τέχνης» (κ. ου[ράνης], «Η ελληνική λαϊκή τέχνη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Φεβρουαρίου 1928). Στις δραστηριότητες της Εταιρείας συγκαταλέγεται η διοργάνωση έκθεσης ελληνικής λαϊκής τέχνης στο πλαίσιο των Β' Δελφικών Εορτών ([Ανυπόγραφο], «Η Εταιρεία Φιλοτέχνων», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6 Ιανουαρίου 1930). Η έκθεση του Αραβαντινού είχε προγραμματιστεί για τους μήνες Απρίλιο - Μάιο 1931, ωστόσο, πήρε παράταση λόγω της μεγάλης συρροής του κόσμου ([Ανυπόγραφο], «Η έκθεσις των έργων Π. Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Απριλίου 1931 και [Ανυπόγραφο], «Έκθεσις

κριζε μια αντιπροσωπευτική συλλογή αυθεντικών δημιουργημάτων του εκλιπόντος καλλιτέχνη (μακέτες σκηνικών και κοστούμιών, ζωγραφικοί πίνακες, αφίσες ή σκίτσα: συνολικά 315 έργα). Οι διοργανωτές φιλοδοξούσαν τα εκθέματα να «εκτιμηθούν ου μόνον καθ' εαυτά, αλλά και δυνάμει, αναπαριστώντες με τη φαντασίαν σας, όσοι δεν είχατε την τύχη να τα ιδήτε εκτελεσμένα, την πλήρην αυτών από σκηνης ανάπτυξιν και ολοκλήρωσιν».⁴² Με τη μεταθανάτια αυτή έκθεση, ο Αραβαντινός κέρδισε την αμέριστη αποδοχή της εγχώριας τεχνοκριτικής, η οποία του αναγνώρισε σημαντικές πλαστικές αρετές, χωρίς να επικαλείται αναγκαστικά πρωτοποριακότητα. Τον τόνο δίνει ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου από τις στήλες του *Ελευθέρου Βήματος*, αυτή τη φορά με την ιδιότητα του τεχνοκρίτη και μάλιστα του διαπρεπέστερου της εποχής. Ο Παπαντωνίου επέλεξε να επικεντρωθεί αποκλειστικά στη σκηνογραφική δουλειά του Αραβαντινού γράφοντας ότι «όλες αυτές οι προετοιμασίες στέκουν εδώ σαν αυθύπαρκτη ζωγραφική», και τον χαρακτήρισε «αρμονιστή» και «αντικειμενικό καλλιτέχνη» που «δεν τον απασχολούν η εύκολη και ρηχή πρωτοτυπία», ανακηρύσσοντάς τον πρότυπο για τους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής.⁴³ Με την ίδια αφορμή, ο Ελευθέριος Ν. Τζελέ-

Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Ιουνίου 1931). Ανάμεσα στους επισκέπτες περιλαμβάνονταν και μαθητές ([Ανυπόγραφο], «Εκθεσις έργων Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8 Μαΐου 1931).

⁴² Εταιρεία Φιλοτέχνων, *Έκθεσις έργων Πάνου Αραβαντινού*, κατάλογος έκθεσης, Τυπογραφείον Εστίας, Αθήνα 1931, σ. 1. Ελάχιστοι συμπατριώτες του είχαν την εμπειρία να παρακολουθήσουν παραστάσεις με σκηνικά του Αραβαντινού σε γερμανόφωνες χώρες, παρατηρεί ο Ματθιόπουλος («Η συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 512). Ανάμεσά τους, η μουσικοκριτικός Στέλλα Πέππα («Ο εκλιπών καλλιτέχνης», ό.π.), ο ακαδημαϊκός Α.Μ. Ανδρεάδης («Τα θέατρα της Βιέννης», ό.π.), ο ζωγράφος και σκηνογράφος Περικλής Βυζάντιος («Ο καλλιτέχνης», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Δεκεμβρίου 1930) και, φανατικά, ο Δημήτρης Μυράτ, που βρισκόταν στη Γερμανία για σπουδές και τον οποίον ο Αραβαντινός βοήθησε «στοργικώτατα» να παρακολουθεί πρόβες ([Ανυπόγραφο], «Θεατρικός κόσμος», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Μαΐου 1929. Βλ. και Διονύσης Φωτόπουλος (επιμ.), *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Καστανιώτης, Αθήνα, σ. 128). Αυτόπτης μάρτυρας παραστάσεων με σκηνογραφίες Αραβαντινού υπήρξε επίσης ο Γερμανός μουσικός και μουσικοκριτικός Alex Thurneysen που ζούσε και εργαζόταν στην Ελλάδα («Εις το μεγαλύτερον μουσικόν κέντρον του κόσμου», ό.π.).

⁴³ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Το έργο του Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Μαΐου 1931. Η παρούσα υμνητική κριτική του Παπαντωνίου ασφαλώς συνομιλεί με την κατεδαφιστική κριτική του για την έκθεση του Γεράσιμου Στέρη, που λάμβανε χώρα παράλληλα στην αίθουσα Palais de Versailles (βλ. Ματθιόπουλος, «Η συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 513). Η έκθεση του Στέρη υπήρξε κομβική στην υπόθεση της υποδοχής των νεωτερικών τάσεων στο Μεσοπόλεμο (βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Η διαμάχη για την “καθαρή τέχνη”/ The

της, στη σχετική μονογραφία του (πρόκειται για το πρώτο αυτοτελές βιβλίο στην ελληνική βιβλιογραφία αφιερωμένο εξολοκλήρου σε Έλληνα σκηνογράφο), επεσήμανε πως απέφυγε τις κοινοτοπίες της παλαιάς σκηνογραφίας και τον χαρακτηρίζει αναμορφωτή και επαναστάτη, αλλά επαναστάτη που δεν κατέφυγε σε «επιφανειακά εξωφρενικότητα», «πόζα» και «αριβισμό». ⁴⁴ Επιπλέον, αποπειράθηκε να συνδέσει το έργο του Αραβαντινού με την τότε αναδυόμενη έννοια της «ελληνικότητας», κοινό τόπο της εγχώριας τεχνοκριτικής. ⁴⁵ Για τον Τζελέπη η «ελληνικότητα» του Αραβαντινού εντοπίζεται κυρίως στην μεταφυσική σχεδόν ποιότητα του φωτός ή την σύνθεση ορισμένων τοπίων που απηχούν την «απαλή γραμμή αττικού βουνού» ή «ένα μυκονιάτικο εκκλησάκι», στοιχία τα οποία αποδίδει στην «κρυφή νοσταλγία του ξενητεμένου [sic] Οδυσσέως». ⁴⁶ Έχοντας κάνει ένα αντίστροφο ταξίδι, ο αρχισυντάκτης της παρισινής *Comedia* Gabriel Boissy σημειώνει πως εντόπισε στο έργο του Αραβαντινού «αρχές που κληρονόμησε το Παρίσι από την Ελλάδα»: «αρχές ισορροπίας στη φαντασία, χάριτος στη δύναμη, αγνότητας στην πλαστική εύρεσι». ⁴⁷ Τέλος, ακόμα και η αριστερή διανόηση, διά στόματος Πέτρου Πικρού, αναγνωρίζει την «αναντίρρητη αξία ενός καλλιτέχνη από τους λίγους και από τους πιο διαλεχτούς του τελευταίου καιρού», που ανανεώνει την αστική τέχνη της Δύσης, η οποία ωστόσο είναι μια τέχνη οριστικά παρακμασμένη. ⁴⁸

Ακριβώς αυτές οι ιδιότητες του έργου του Αραβαντινού που αναδείχτηκαν με τη μεταθανάτια αναδρομική έκθεσή του («αρμονία», «αντικειμενικότητα», αποφυγή «εύκολης και ρηχής πρωτοτυπίας» και

dispute over “pure art”», στο *Στέρης/Steris*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 65-108).

⁴⁴ Ελευθέριος Ν. Τζελέπης, *Πάνος Αραβαντινός (1886-1930), η ζωή και το έργο του*, Εστία, Αθήνα 1931, σ. 13-16. Για μια σύντομη βιβλιοπαρουσίαση, βλ. [Ανυπόγραφο], «Από την ζωή και το έργο του Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Μαΐου 1931.

⁴⁵ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Η τεχνοκριτική στο Μεσοπόλεμο», *Επτά Ημέρες – Καθημερινή* (8 Μαρτίου 1998), σ. 6-9.

⁴⁶ Τζελέπης, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 25-26. Πρβλ. Σπύρου, «Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου», ό.π., σ. 645. Για «ντεκόρ» που «υπενθυμίζουν την Ελλάδα» κάνει λόγο και ο Ανδρεάδης, «Τα θέατρα της Βιέννης», ό.π., σ. 210.

⁴⁷ Γαβριήλ Μπουασού, «Από τα σημερινά εγκαίνια της εκθέσεως Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Βραδυνή*, 25 Απριλίου 1931. Το κείμενο παρατίθεται χωρίς πληροφορίες δημοσίευσης, και σε άλλη μετάφραση από το γαλλικό πρωτότυπο, στο Μαυρικό, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 558-559.

⁴⁸ Πικ, «Σκηνογραφία. Πάνος Αραβαντινός. Η έκθεση των έργων του», ό.π.

ελληνικό ύφος) ήταν που ενδιέφεραν όχι μόνο τους τεχνοκρίτες αλλά και τους εγχώριους σκηνογράφους του Μεσοπολέμου, οι οποίοι πάλευαν, αφενός, να συστηματοποιήσουν την παρουσία τους στη θεατρική πραγματικότητα και, αφετέρου, να ανανεώσουν τη σκηνογραφική γλώσσα με την προσαρμογή στο εγχώριο γίνεσθαι των κλεισμάτων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, όπως έλεγαν τότε, ή του μοντερνισμού, όπως θα λέγαμε σήμερα. Ωστόσο, το σύνολο σχεδόν της ελληνικής σκηνογραφικής πρακτικής που εναγκαλιζόταν τις διεθνείς νέες τάσεις προτιμούσε ανεπιφύλακτα τις μετριοπαθέστερες εκφάνσεις τους που έθεταν σε χρήση ένα εφαρμοσμένο μοντερνιστικό λεξιλόγιο,⁴⁹ ανάμεσα στις οποίες κεντρική θέση κατέχει το έργο του Αραβαντινού.⁵⁰ Άλλωστε, όπως είναι πλέον αποδεκτό, ο Αραβαντινός λειτούργησε «σαν ένας δημιουργικός “μεσάζων” ιδεών, τρόπων και αισθητικών μηνυμάτων χωρίς να υποστεί την πίεση της απόλυτης συμμετοχής σε μια σχολή ή σ’ ένα κίνημα».⁵¹ Ακριβώς χάρη στην «ετοιμότητά του για συμβιβασμούς, με απώτερο στόχο ... τη μακροπρόθεσμη και επιτυχή διαφύλαξη της παραδοσιακής αντίληψης περί όπερας με τρόπο που θα λάμβανε υπ’ όψη τις νέες αι-

⁴⁹ Για τη μετριοπάθεια της πλειονότητας των καλλιτεχνών του ελληνικού θεάτρου, που αξιοποιούσαν «μια παγίωση και κωδικοποίηση της μοντερνιστικής σκηνογραφικής γλώσσας» σε διεθνές επίπεδο, βλ. Κωνσταντινάκου, «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», ό.π., σ. 200-204. Στην κατεύθυνση αυτή συμπλέουν με τους εικαστικούς καλλιτέχνες, καθώς τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας, στο βαθμό που ήταν γνωστά στην Ελλάδα, αντιμετώπιζονταν με επιφύλαξη (βλ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες κατά την περίοδο 1922-1940», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β’/ Β2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 447).

⁵⁰ Είναι εξαιρετικά διαφωτιστικός ο τρόπος που ο Boissy περιγράφει τη μέθοδο του Αραβαντινού: «κάθε μία από τις συνθέσεις του ... μοιάζει σαν μια πλαστική σκέψη πάνω στο διακοσμούμενο έργο και έτσι μας φέρνει ένα όραμα και μια νέα ιδέα του έργου αυτού. Αισθάνεται κανείς πως ο Αραβαντινός ξανασκέφθηκε το έργο, ανεζήτησε το ουσιώδες στοιχείο στη δράση του ή το σύμβολό του και τα εκφράζει με μικρές απλές εικόνες του όλου, επίπεδα, όγκους, γραμμές, χρώματα – τείνει σ’ αυτήν την απλοποίηση που διαφωτίζει τη σημασία» (Μπουασσύ, «Από τα σημερινά εγχαίνα της εκθέσεως Πάνου Αραβαντινού», ό.π.). Πρβλ. W.R. Fuerst, *Du décor*, Éditions de la douce, Παρίσι 1925.

⁵¹ Έφη Ανδρεάδη, «Πάνος Αραβαντινός. Τα χρόνια του Βερολίνου, 1917-1930», στο Έφη Ανδρεάδη (επιμ.), *Πάνος Αραβαντινός 1884-1930. Ζωγραφική για το θέατρο. Τα χρόνια του Βερολίνου*, Κατάλογος έκθεσης, Υπουργείο Πολιτισμού / Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004 / ΟΜΜΑ, Αθήνα 2002, σ. 32-33. Παρόλο που «[τ]ο έργο του παρουσιάζει διάφορες τάσεις συμβολιστικές, αρ νουβώ, νατουραλιστικές, κυβιστικές», απουσιάζει «ένα ύφος ατομικό», παρατηρεί ο Ματθιόπουλος, για να χαρακτηρίσει την έμπνευση του Αραβαντινού «δευτερογενή» («Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 514).

σθητικές αντιλήψεις»,⁵² κέρδισε την αμέριστη αποδοχή του έργου του από κοινό και κριτικούς στο εξωτερικό.⁵³ Η ίδια αυτή ετοιμότητα για δημιουργική ανάπλαση και προσαρμογή των πιο ακραίων δυτικών μοντερνιστικών τάσεων σε λιγότερο ριζοσπαστικές δημιουργίες ήταν που εξασφάλισε στον Αραβαντινό περίοπτη θέση και στην Ελλάδα, τη θέση του προτύπου για τους εγχώριους σκηνογράφους. Παρά τη φυσική απώλεια, αναμενόταν πως «[τ]ο έργο του ... θα παραμείνει πηγή εμπνεύσεως και διδασκαλίας για τις ελπιδοφόρες γενεές των Ελλήνων καλλιτεχνών».⁵⁴

Η επιρροή του προτύπου Αραβαντινού ανιχνεύεται κυρίως στο πεδίο του ελαφρού μουσικού θεάτρου όπου είχε διακριθεί πριν φύγει,⁵⁵ αλλά και στη δράση τριών από τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνογράφους, του Περικλή Βυζάντιου, του Κλεόβουλου Κλώνη και του Γιάννη Τσαρούχη. Τόσο ο Κλώνης όσο και ο Βυζάντιος παραλληλίζονταν με τον Αραβαντινό ήδη από τα πρώτα βήματά τους ως σκηνογράφοι τη δεκαετία του '20.⁵⁶ Ο Κλώνης μάλιστα έχει παραδεχτεί πως παρακολουθούσε

⁵² Χέλμης, *Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός*, ό.π. σ. 167.

⁵³ Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι η μετριοπάθεια του Αραβαντινού που τόσο επαινήθηκε στον καιρό του κάποια στιγμή σταμάτησε να αποδίδει καρπούς και είναι ίσως ο λόγος που το έργο του έπαψε να συζητείται με την ίδια ζέση στην ξενόγλωσση ιστοριογραφία της σκηνογραφίας, η οποία επικεντρώθηκε έκτοτε στους πιο ριζοσπάστες σκηνογράφους του καιρού του καθώς και στους εκπροσώπους των ιστορικών πρωτοποριών. Μόλις τα τελευταία χρόνια το έργο του Αραβαντινού επανεκτιμάται στη διεθνή βιβλιογραφία για το μουσικό θέατρο (βλ. ενδεικτικά Kerstin Schüssler-Bach, «Theatrale Visionen – politische Realitäten Der Hamburger Ring von Leopold Sachse im Bühnenbild von Panos Aravantinos (1926/27) und seine „Neueinstudierung“ (1937/38)», στο Elisabeth Strowick, Georg Mei και Stefan Börnchen (επιμ.), *Jenseits von Bayreuth. Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Wilhelm Fink 2014, σ. 177-202).

⁵⁴ Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Ο τελευταίος χαιρετισμός», εφημ. *Βραδυνή*, 17 Δεκεμβρίου 1930.

⁵⁵ Βλ. ενδεικτικά τη διαφήμιση των επιχειρήσεων Μακέδου για την επιθεώρηση *Μια νύχτα στην Αθήνα των Ασημακόπουλου-Σακελλαρίδη* (θέατρο Μοντιάλ, 1935), όπου αναφέρεται ότι «τα ντεκόρ, τα μηχανικά μέσα θυμίζουν *Ξιφίρ Φαλέρ*» (εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 1 Δεκεμβρίου 1935).

⁵⁶ Για τον Βυζάντιο, βλ. Μιχ. Ροδάς, «*Ερωτόκριτος*. Κρητικό έπος Βιτζέντζου Κορνάρου – Ελευθέρα Σκηνή – Διασκευή Θ. Συναδινού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Νοεμβρίου 1929. Για τον Κλώνη, βλ. Μιχ. Ροδάς, «*Η ελληνική οπερέτα και το δημοτικό τραγούδι*. Η νέα μουσική του κ. Σακελλαρίδη εις την *Μις Τσάρλεστον*», *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος* 40 (11 Σεπτεμβρίου 1927), σ. 11, όπου ο ίδιος ο Αραβαντινός παρουσιάζεται να έχει εκφραστεί «αδίστακτα περί της αξίας και της λεπτότητος» του σκηνογραφικού έργου του Κλώνη για την οπερέτα του Σακελλαρίδη *Μις Τσάρλεστον* (1927). Ο Κλώνης, χρόνια αργότερα, υπερηφανευόταν πως η

από μακριά τη δράση του μεγάλου απόντα.⁵⁷ Έτσι, όταν προσελήφθη ως μόνιμος σκηνογράφος στο νεοσύστατο Εθνικό Θέατρο είχε την ευκαιρία να αξιοποιήσει τον καινούργιο εξοπλισμό της σκηνής που είχε εισηγηθεί ο Αραβαντινός για να σχεδιάσει σκηνογραφίες που έφεραν στο νου το πρότυπό του.⁵⁸ Από την πλευρά του, ο Τσαρούχης απέρριπτε την ευρωπαϊκή παραγωγή του Αραβαντινού, αλλά δήλωνε καταγοητευμένος από τις σκηνογραφίες του της ελληνικής περιόδου και κυρίως από την αριστοτεχνική απόδοση του αθηναϊκού τοπίου.⁵⁹ Με την επίδραση αυτή, ο έφηβος Τσαρούχης πήρε την απόφαση να γίνει σκηνογράφος, παρά την αντίθετη βούληση της οικογένειάς του. Ωστόσο, με την επίκληση

σκηνογραφία αυτή στην εποχή της είχε περάσει για σκηνογραφία του Αραβαντινού, ο οποίος τύχαινε να βρίσκεται εκείνες τις ημέρες στην Αθήνα («Εξήντα χρόνια στη σκηνή. Κλεόβουλος Κλώνης. Ο θεμελιωτής της σκηνογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο» [συνομιλία με τον Γ. Πηλιχό], στο Δημήτρα Τσούχλου-Ασαντούρ Μπαχαριάν (επιμ.), *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Άποψη / Αθήνα-Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, Αθήνα 1985, σ. 146). Για την ίδια παράσταση, δημοσίευμα της εποχής διατείνεται πως «διά τον τύπον των χωρικών ενδυμάτων» έδωσε τη γνώμη του και ο Αραβαντινός ([Ανυπόγραφο], «Ο θεατρικός κόσμος», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8 Αυγούστου 1927). Αμέσως μετά το θάνατο του Αραβαντινού ο Σπύρος Μελάς έσπευσε να χαρακτηρίσει τον Κλώνη ως «το μόνο που του μοιάζει σε φλόγα καλλιτεχνική κι αντίληψη του θεάτρου» (Φορτούνιο, «Ο Πάνος», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Δεκεμβρίου 1930).

⁵⁷ «Εξήντα χρόνια στη σκηνή. Κλεόβουλος Κλώνης», ό.π., σ. 147. Την ενασχόληση αυτή επιβεβαιώνει ο αυτοπτής μάρτυς Μελάς, αφού μαζί «ξεφυλλίζα[νε] μια μικρή σειρά τελευταίων του σκηνογραφιών» (Φορτούνιο, «Ο Πάνος», ό.π.). Ο Κλώνης συγκαταλέγεται επίσης, σύμφωνα με δημοσίευμα, ανάμεσα στους επισκέπτες της έκθεσης στο Μέγαρο Δεληγιώργη (Ο μουσικός, «Μουσική και καλλιτεχνική ζωή. Εκθέσεις», εφημ. *Βραδυνή*, 28 Απριλίου 1931). Επιπλέον, ο Κλώνης είχε φροντίσει να δημοσιεύσει δύο εικονογραφημένες συνεντεύξεις με τον Αραβαντινό (Κλώνης, «Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός», ό.π. και Κλώνης, «Ο Πάνος Αραβαντινός για το Εθνικό Θέατρο», ό.π.).

⁵⁸ Τουλάχιστον δύο κριτικές για την παράσταση που εγκαινίασε την πρώτη κρατική σκηνή (*Αγαμέμνων* Αισχύλου) επισημαίνουν ότι τα σκηνικά του Κλώνη θύμιζαν Αραβαντινό (Ω., εφημ. *Εστία*, 20 Μαρτίου 1932 και ο θεατής, εφημ. *Καθημερινή*, 20 Μαρτίου 1932). Με την πρόσληψη του Κλώνη στο Εθνικό Θέατρο εξασφαλίστηκαν οι συνθήκες εκείνες που, όπως έγραφε ο Πικρός με αφορμή τη μεταθανάτια έκθεση του Αραβαντινού, έλειπαν ως τότε για να αναπτυχθεί «το μόνο αξιόλογο σκηνογραφικό ταλέντο» στην Ελλάδα της εποχής (Πικ, «Σκηνογραφία. Πάνος Αραβαντινός. Η έκθεση των έργων του», ό.π.).

⁵⁹ Επρόκειτο για το *Ξιφίρ Φαλέρ* που είχε δει στην ηλικία των έξι ετών (Γιάννης Τσαρούχης, «Η ιστορία ενός Έλληνα σκηνογράφου ή Αγαθόν το εξομολογείσθαι», *Μάτην ωνείδισαν την ψυχή μου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2019, σ. 109). «Η ταραχή που ένιωσα απ' αυτή τη σκηνογραφία του Παρθενώνος υπό το σεληνόφως, εβάσταξε πολλά χρόνια» («Δοκιμές για μια αυτοβιογραφία», *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 128).

της επαγγελματικής επιτυχίας του Αραβαντινού κάμφθηκαν οι έντονες αντιρρήσεις του πατέρα Τσαρούχη, εμπόρου που δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα την ενασχόληση με τις τέχνες.⁶⁰ Για τον ενήλικα επαγγελματία σκηνογράφο Τσαρούχη ο Αραβαντινός παρέμενε άξιος εκτίμησης, καθώς υπήρξε «ένας τεχνίτης που ... έβαζε πάνω απ' όλα την τιμή του επαγγέλματός του, που ήταν κι η τιμή του πολιτισμού».⁶¹ Όπως γίνεται φανερό, ο αντίκτυπος της δράσης του Αραβαντινού δεν άπτεται μόνο της καλλιτεχνικής παραγωγής αλλά και της επαγγελματικής πραγματικότητας των Ελλήνων σκηνογράφων. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε πως η ακτινοβολία του προσώπου και η επιβολή του έργου του ήταν τόση ώστε συνέβαλε να αναβαθμιστεί το επάγγελμα του σκηνογράφου στη χώρα μας και να αποκτήσει κύρος.

Το κύρος του ίδιου του Αραβαντινού είχε ενισχυθεί σημαντικά, καθώς η έκθεση της Εταιρείας Φιλοτέχνων όχι μόνο τον καθιέρωσε στους κύκλους των φιλοτέχνων και στο ευρύτερο κοινό αλλά και λειτούργησε ως πολιορκητικός κριός προκειμένου ο καλλιτέχνης να περάσει τις πύλες του επίσημου κρατικού καλλιτεχνικού ιδρύματος της χώρας, της Εθνικής Πινακοθήκης. Ύστερα από επίσκεψη στην έκθεση, το Καλλιτεχνικό Συμβούλιο του ιδρύματος, δρομολόγησε την αγορά ενός μικρού αριθμού μακετών από αυτές που ανήκαν στην οικογένεια του καλλιτέχνη, ικανών όμως να αντιπροσωπεύσουν επαρκώς το έργο του.⁶² Η αγορά ολοκληρώθηκε στα τέλη του 1932 και την άνοιξη του 1934, οι μακέτες του Αραβαντινού αναρτήθηκαν στην επανέκθεση των συλλογών της Πινακοθήκης, που για πρώτη φορά περιλάμβανε τόσα πολλά έργα Ελλήνων καλλιτεχνών στην καινοφανή για την εποχή προσπάθεια του ιδρύματος να αρθρώσει μια «αφήγηση της νεοελληνικής τέχνης στις αίθουσές τ[ου]».⁶³ Υπό αυτό το πρίσμα, τα έργα του Αραβαντινού 'επαναπατρίστηκαν' για να ενσωματωθούν στον κορμό της νεοελληνικής τέχνης, να ενταχθούν στην πολιτιστική κληρονομιά του τόπου. Η διαδικασία της μνημειοποίησης είχε ξεκινήσει.

Η ίδια αντίληψη διέπει και τα εκτεταμένα άρθρα που δημοσίευσε στον περιοδικό Τύπο ο Ηλίας Ζιώγας τρία χρόνια αργότερα. Ο Ζιώγας, από την σκοπιά της τεχνοκριτικής, αντιμετωπίζει τον Αραβαντινό με

⁶⁰ Τσαρούχης, «Αναπόληση και αναδρομή», ό.π., σ. 74.

⁶¹ Τσαρούχης, «Η ιστορία ενός Έλληνος σκηνογράφου», ό.π.

⁶² Σπύρου, «Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου», ό.π., σ. 643-646.

⁶³ Ό.π., σ. 316. Πρβλ. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η νέα αίθουσα της Πινακοθήκης», εφημ. *Πρωία*, 13 Απριλίου 1934, ό.π., σ. 699-701.

όρους μιας καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας. Φροντίζει να τον εντάξει, από τη μια, στο πάνθεον των «δασκάλων» της ελληνικής ζωγραφικής ανά τους αιώνες και, από την άλλη, στο πάνθεον των πρωτοπόρων σκηνοθετών (και σκηνογράφων) της Ευρώπης. Έτσι, συστοιχίζει το «μεγαλοπρεπές κι αγέρωχο ανάστημα του Πάνου Αραβαντινού» με «τον τρομακτικό Γκρέκο, τον ευαίσθητο Γκύζη, και τον εγκεφαλικό και ωστόσο ανθρωπινό Παρθένη».⁶⁴ Παράλληλα, τοποθετεί τον Αραβαντινό δίπλα στον Μέγερχολντ, τον Κραϊήγκ, τον Άππια, τον Κοπώ, τον Ντυλέν, τον Μπατύ, τον Ζουβέ, τον Πιτοέφ, τον Ράινχαρντ, τον Φουκς και τον Έρλερ.⁶⁵ Ο Ζιώγας εκφράζει την ανάγκη του καλλιτεχνικού συστήματος της εποχής για διαμόρφωση εγχώριου κανόνα «στα όρια του έθνους»,⁶⁶ που όμως να στέκεται επάξια και στο διεθνές στερέωμα.

Υπό αυτήν την έννοια, η μεγαλύτερη διάκριση για τον Αραβαντινό σε εκθεσιακό επίπεδο μπορεί να θεωρηθεί η συμμετοχή του στην εγκυρότερη καλλιτεχνική έκθεση διεθνώς, τη Biennale της Βενετίας ένα μήνα μετά την έκθεση της Πινακοθήκης. Όταν στα 1934 ωρίμασαν οι συνθήκες και η χώρα μας πήρε για πρώτη φορά μέρος στην διοργάνωση αυτή, ο Αραβαντινός και η σκηνογραφική του δουλειά —και όχι ένας αμιγώς ζωγράφος— κρίθηκε κατάλληλος, αν και νεκρός, να εκπροσωπήσει την Ελλάδα με αναδρομική έκθεση, τη μοναδική σκηνογραφική έκθεση στην ιστορία του θεσμού.⁶⁷ Αν και η τελική επιλογή των συμμετοχών

⁶⁴ Ηλίας Ζιώγας, «Πάνος Αραβαντινός», *Πνευματική Ζωή* 4 (Ιανουάριος 1937), σ. 53 και 56.

⁶⁵ Ηλίας Ζιώγας, «Το θέατρο και η σκηνογραφία – Πάνος Αραβαντινός», *Νεοελληνικά Γράμματα* 45 (9 Οκτωβρίου 1937), σ. 9. Ο Ζιώγας, που δημοσίευσε επίσης ένα άρθρο για τη σχέση του Αραβαντινού με τον Βάγκνερ («Αισθητικά δοκίμια. Πάνος Αραβαντινός», εφημ. *Καθημερινή*, 24 Ιανουαρίου 1938), σκόπευε να γράψει βιβλίο για τον Αραβαντινό, που όμως δεν φαίνεται να ολοκληρώθηκε ποτέ.

⁶⁶ Βλ. Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», στο: Ευγένιος Ματθιόπουλος – Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σ. 419-475. Για την πρόσληψη του Γκρέκο ως Έλληνα καλλιτέχνη τα χρόνια αυτά, βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: 450 χρόνια από τη γέννησή του», *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1994, σ. 47-54. Ο Παρθένης, σύμφωνα με τον Κωτίδη, υπήρξε ήδη πριν τον διορισμό του στην ΑΣΚΤ «ζωντανός μύθος» (Κωτίδης, *Μοντερνισμός και 'παράδοση'*, ό.π., σ. 220-221). Σε μια ανάλογη απარიθμηση ενώ ζούσε ακόμα ο Αραβαντινός, ο Χρ. Εμ. Αγγελομάτης τον παραλληλίζει με άλλους Έλληνες καλλιτέχνες που διακρίθηκαν στο εξωτερικό: τον παλαιότερο λογοτέχνη Μωρεάς, και τους νεότερους εικαστικούς Βάσσο και Δημητριάδη («Πάνος Αραβαντινός», ό.π.).

⁶⁷ Ματθιόπουλος, «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 263-264 και 505-514.

σε μια διοργάνωση που εξυπηρετούσε εξ ορισμού πολιτικούς στόχους και κινούνταν στο πεδίο της πολιτιστικής διπλωματίας, είχε σαφώς ιδεολογικά κίνητρα,⁶⁸ η επιλογή Αραβαντινού είναι χαρακτηριστική, από τη μια, της ευρείας εγχώριας αποδοχής του έργου και του προσώπου και, από την άλλη, της αγωνίας της χώρας μας να παρουσιάσει ένα έργο και έναν καλλιτέχνη που να έχουν ήδη πάρει την έγκριση από τη Δύση.⁶⁹

⁶⁸ Η συμμετοχή της Ελλάδας στην έκθεση εντάσσεται σε ένα ευρύ πλέγμα πολιτιστικών ανταλλαγών Ελλάδας-Ιταλίας που είχε προσπαθήσει να εγκαθιδρύσει κατά τα προηγούμενα χρόνια η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων με «πρόθεση να αναδειχτεί η σύγχρονη Ελλάδα στην Ευρώπη μέσα από την πολιτιστική και πνευματική της παρουσία» (Ματθιόπουλος, «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 210). Ωστόσο, η συγκυρία του 1934, όταν η εξουσία είχε πλέον περιέλθει στα χέρια του Λαϊκού Κόμματος στο οποίο πρόσκειτο η οικογένεια Αραβαντινού, φαίνεται εξαιρετικά ευνοϊκή για τον απελθόντα σκηνογράφο (ό.π., σ. 263-264). Είναι πάντως πιθανό η εν λόγω συμμετοχή να προετοιμαζόταν από καιρό, μιας και ο Ιταλός Υπουργός Παιδείας και μέλος της οργανωτικής επιτροπής της Μπιεννάλε κόμης Βόλπι είχε φροντίσει να επισκεφτεί την μεταθανάτια έκθεση του Αραβαντινού. Ο κόμης Βόλπι βρισκόταν στη χώρα μας ως πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής μιας άλλης μεγάλου βεληνεκούς διοργάνωσης, της Ιταλικής Εβδομάδας (26 Απριλίου - 3 Μαΐου 1931), που είχε σκοπό να προάγει την ιταλική τέχνη και διανοήση διεθνώς στο πλαίσιο της φασιστικής προπαγάνδας (βλ. ενδεικτικά, Π. Καπ. «Το καλλιτεχνικόν γεγονός του Απριλίου. Η Ιταλική Εβδομάς εις τας Αθήνας», εφημ. *Βραδυνή*, 4 Απριλίου 1931, [Ανυπόγραφο], «Τα σημερινά εγκαίνια. Η Ιταλική Εβδομάς εις τας Αθήνας», εφημ. *Βραδυνή*, 26 Απριλίου 1931 και Ματθιόπουλος, «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας», ό.π., σ. 221-225). Ο Βόλπι φέρεται να είχε εκφράσει από τότε την επιθυμία να επαναληφθεί η έκθεση των έργων του Αραβαντινού στη Βενετία (Δ.Σ.Δ., «Η συμμετοχή της Ελλάδας εις την διεθνή έκθεσιν της Βενετίας. Το έργο του Πάνου Αραβαντινού», εφημ. *Βραδυνή*, 22 Μαΐου 1934).

⁶⁹ Η εν ζωή παρουσία του Αραβαντινού σε διεθνείς εκθέσεις δεν ήταν αμελητέα. Ωστόσο, όλες τις προηγούμενες φορές είχε εκπροσωπήσει όχι την Ελλάδα, αλλά τη Γερμανία. Για παράδειγμα, είχε πάρει μέρος στην εξαιρετικά σημαντική για την μοντέρνα σκηνογραφία διεθνή έκθεση του Άμστερνταμ (1922), όπου, μεταξύ άλλων, εξέθεσαν για πρώτη φορά μαζί ο E.G. Craig και ο Adolphe Appia. Το θέμα δεν διαφεύγει της προσοχής του εγχώριου Τύπου, αλλά, όπως είναι αναμενόμενο, ο ανώνυμος συντάκτης δεν συλλαμβάνει την ιστορική του σημασία ([Ανυπόγραφο], «Ένας Έλληνας καλλιτέχνης», *Το Θέατρον* (Φεβρουάριος 1922), σ. 16-17). Ένα χρόνο πριν, είχε συμμετάσχει στην Μεγάλη Καλλιτεχνική Έκθεση του Βερολίνου ως εκπρόσωπος του Κρατικού Θεάτρου της πόλης (ό.π.). Φαίνεται πως είχε λάβει μέρος και σε ανάλογες εκθέσεις και σε άλλες γερμανικές πόλεις (βλ. [Ανυπόγραφο], «Βιοεργογραφικό σημείωμα», στο Πάνος Αραβαντινός, κατάλογος έκθεσης, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 1980, σ. 12. Πρβλ. Χέλμης, *Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 204). Η μόνη, ίσως, περίπτωση που ο Αραβαντινός επιλέχθηκε να συμμετάσχει ως εκπρόσωπος της Ελλάδας, αλλά με εκθέματα από την δραστηριότητά του επί γερμανικού εδάφους, ήταν η Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι (1925). Τελικά η συμμετοχή απορρίφθηκε από την ελληνική πρεσβεία, γιατί θεωρήθηκε έμμεση προπαγάνδα γερμανικών προϊόντων σε μια διοργάνωση από την οποία η

Ο Αραβαντινός ολοκλήρωσε με τον τρόπο αυτό το διαμεσολαβητικό του ρόλο από και προς την Εσπερία: αν, από την μια, στάθηκε ένας ουσι-αστικός σύνδεσμος με την αισθητική και την τεχνογνωσία της δυτικής σκηνογραφίας, από την άλλη, έδωσε τη δυνατότητα στην Ελλάδα να παρουσιάσει ένα δυτικό πρόσωπο στη σημαντικότερη καλλιτεχνική έκ-θεση της Δύσης. Έτσι, ο Αραβαντινός από ένας διεθνής αστέρας για εσωτερική κατανάλωση έγινε εξαγωγίμο προϊόν.

Ωστόσο, δεν λείπουν και αντίθετες φωνές, που επαναξιολογούν το έργο του Αραβαντινού που τόσο αναπάντεχα ολοκληρώθηκε, σύμφωνα με τα δεδομένα και τις ανάγκες της νέας εποχής αλλά και την προσωπι-κή αισθητική τους. Τέτοια είναι η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού, ο οποίος δημοσιεύει ένα εκτεταμένο θεωρητικό κείμενο στα 1937, όταν το εγχώριο θέατρο ήταν πλέον σε θέση να δεχτεί πιο ριζοσπαστικές χει-ρονομίες. Ο Καραντινός —σκηνοθέτης με έντονες εικαστικές και δη σκη-νογραφικές ανησυχίες: από τους πρώτους που συνεργάστηκε με εικα-στικούς καλλιτέχνες, περιστασιακός ζωγράφος και σκηνογράφος ο ίδιος, αλλά και θεωρητικός της σκηνογραφίας— αμφισβητεί την πεποίθηση πως η αξία του Αραβαντινού έγκειται στην πρωτοποριακότητά του, την οποία αδυνατεί να διακρίνει. Αντί για την εμπροσθοφυλακή, τοποθετεί το έργο του Αραβαντινού ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Θεωρεί ότι ανήκει σε μια φάση της μοντερνιστικής σκηνογραφίας που είχε ήδη τότε ολοκληρωθεί. Συνάμα όμως εντοπίζει τα χαρακτηριστικά που δί-νουν ώθηση προς το μέλλον: χρήση γραμμής, χρώματος και φωτός για τη δημιουργία ενός «συνειδητά συμβατικού κόσμου» εκφράζοντας ταυ-τόχρονα το δικό του ιδανικό για τη σκηνογραφία στο θέατρο.⁷⁰

Τέλος, λίγο πριν κλείσει ο Μεσοπόλεμος και ενώ το πολιτικό σκη-νικό έχει άρδην μεταβληθεί στη Γερμανία, η μορφή και το έργο του Αραβαντινού απασχολούν τη νέα γερμανική τάξη πραγμάτων, που αποπειράται να τα οικειοποιηθεί, αν και διεκδικεί για τον εαυτό της την εμπροσθοφυλακή στις τέχνες. Σε συνέντευξή του σε απεσταλμένο συντάκτη των *Παρασκηνίων* στο Βερολίνο, ο επίσημος σκηνογράφος του Γ' Ράιχ Μπέννο φον Άρεντ συγκαταλέγει τον Αραβαντινό ανάμεσα στους «καλλιτέχνες που έδωσαν αληθινά νέες και γόνιμες κατευθύνσεις στη σύγχρονη σκηνογραφία του θεάτρου στη Γερμανία» και τον χα-ρακτηρίζει «αληθινό δάσκαλο», που παραμένει «μεγάλο πρότυπο του

Γερμανία είχε αποκλειστεί για πολιτικούς λόγους (επιστολή 2 Αυγούστου 1925, στο Μαυρικήου, *Πάνος Αραβαντινός*, ό.π., σ. 438).

⁷⁰ Σωκράτης Καραντινός, «Πάνος Αραβαντινός», *Νεοελληνικά Γράμματα* 9 (30 Ια-νουαρίου 1937), σ. 4.

σκηνογράφου-δημιουργού». Φροντίζει όμως να διευκρινίσει πως «ξεπεράσαμε, από τεχνική άποψη το έργο του».⁷¹ Η αναφορά στον Έλληνα σκηνογράφο χωρίς αμφιβολία κολακεύει, όπως και παλαιότερα, τον Έλληνα συντάκτη και τους αναγνώστες του. Την ίδια στιγμή, συμβαδίζει με τη νέα πραγματικότητα και πρακτική της άσκησης εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής που αποτελούσαν προτεραιότητα του εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος της εποχής.⁷²

Ως επιστέγασμα της εγχώριας πορείας του, το έργο του Αραβαντινού μνημειοποιήθηκε για μία ακόμα φορά όταν απέκτησε την ιδιότητα του μόνιμου εκθέματος σε έναν νέο θεσμό που εγκαινιάστηκε μόλις οχτώ χρόνια μετά το θάνατό του. Από τα πρώτα κειμήλια που φρόντισε το Θεατρικό Μουσείο να συμπεριλάβει στις συλλογές του πριν ακόμα ανοίξει τις πύλες του στο κοινό (Οκτώβριος 1938) ήταν μακέτες του Αραβαντινού, για τις οποίες προβλέφθηκε ειδική αίθουσα με το όνομά του.⁷³ Αρχικά, οι μακέτες αυτές υπήρξαν τα μόνα εκθέματα από τον 20ό αιώνα, ωστόσο σύντομα έδωσαν το έναυσμα ώστε να εμπλουτιστούν οι συλλογές με μακέτες εικαστικών καλλιτεχνών που εργάστηκαν στα πρώτα στάδια της εισαγωγής της νέας γλώσσας στην ελληνική

⁷¹ Π.Β.Π., «Σύγχρονοι Γερμανοί καλλιτέχνες. Μπέννο φον Άρεντ», *Παρασκήνια* 92 (17 Φεβρουαρίου 1940), σ. 1-2.

⁷² Βλ. Φαίδρα Κουτσούκου, «Η γερμανική πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα, 1933-1967: Τομές και συνέχειες», στο Στράτος Ν. Δορδανάς και Νίκος Παπαναστασίου (επιμ.), *Ο 'μακρύς' ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας. Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, Επίκεντρο, Αθήνα 2018, σ. 131-153 και Φαίδρα Κουτσούκου, «Η Γερμανική Ακαδημία και η ιδέα της εξαγωγής πολιτισμού: Το παράρτημα της Καλαμάτας κατά τη δεκαετία του τριάντα», στο Γιάννης Καρακατσιάνης (επιμ.), *Νότια Πελοπόννησος 1935-1950*, Αλφειός, Αθήνα 2009, σ. 303-317.

⁷³ [Ανυπόγραφο], «Η κίνησης του Θεατρικού Μουσείου», *Τα Παρασκήνια* 25 (5 Νοεμβρίου 1938), σ. 2. Βλ. ακόμα: [Ανυπόγραφο], «Τι φέρνει εις το φως το Θεατρικό Μουσείο», *Τα Παρασκήνια* 21 (1 Οκτωβρίου 1938), σ. 4. Μερικά χρόνια νωρίτερα, με αφορμή τον θάνατο του Αραβαντινού, ο Περικλής Βυζάντιος, προβλέποντας τις εξελίξεις, είχε απευθύνει δημόσια έκκληση στην Εθνική Πινακοθήκη, στο Μουσείο Μπενάκη ή οποιονδήποτε καλλιτεχνικό οργανισμό «ελλείψει διακοσμητικού μουσείου, να συγκεντρώσει σε μια αίθουσα τις μακέτες των έργων του Αραβαντινού, γιατί δύσκολα η Ελλάς θα έχει την τύχη να ξαναποκτήσει ένα τέτοιο εκλεκτό καλλιτέχνη» (Βυζάντιος, «Ο καλλιτέχνης, ό.π.). Από μια άλλη οπτική γωνία, ο Πικρός στην κριτική της μεταθανάτιας έκθεσης κάνει τη διαπίστωση πως ο Αραβαντινός ήταν πλέον «άξιος και ωφέλιμος να ταριχευτεί και να γίνει μούμια ... στο ράφι κάποιου μουσείου» («Σκηνογραφία. Πάνος Αραβαντινός. Η έκθεση των έργων του», ό.π.).

σκηνογραφία (Χατζηκυριάκος-Γκίικας, Στέρης, Γουναρόπουλος κ.ά.).⁷⁴ Με τον τρόπο αυτό, το έργο του Αραβαντινού έδωσε κύρος στο νεοσύστατο θεσμό, τη στιγμή που η μορφή του διεκδίκησε και κατέλαβε κομβική θέση στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου με την ιδιότητα του γενάρχη της ελληνικής σκηνογραφίας.

Συνοψίζοντας, τα χρόνια του Μεσοπολέμου τόσο η μορφή όσο και το έργο του Αραβαντινού γνώρισαν αποδοχή από ένα ευρύ φάσμα αποδεκτών. Οι επί μέρους αντιρρήσεις δεν φαίνεται να αμφισβήτησαν σοβαρά το κύρος του καλλιτέχνη ή να εμπόδισαν τελικά τη διαδικασία μυθοποίησης της μορφής του. Ενσαρκώνοντας ιδεολογικά και αισθητικά ζητούμενα της εποχής, ο Αραβαντινός όχι μόνο αποτέλεσε πρότυπο για τις επόμενες γενεές αλλά και έπαιξε επάξια το ρόλο του πολιτισμικού διαμεσολαβητή από και προς την Εσπερία και τελικά εξασφάλισε κομβική θέση στην νεοελληνική πολιτισμική ιστορία, τέτοια που να εξηγεί το χαρακτηρισμό «θρύλος».

⁷⁴ [Ανυπόγραφο], «Το Θεατρικό Μουσείο», *Παρασκήνια* 19 (17 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 7.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου

Μαρία Σεχοπούλου

Πνευματικές ανταλλαγές
σε ατμόσφαιρα πολέμου:
το ταξίδι του Georg Brandes
στην Ελλάδα του 1922

Ο Δανός Γκέοργκ Μπράντες (Georg Morris Cohen Brandes, 1842-1927) αποτέλεσε μία από τις πρωταγωνιστικές φυσιογνωμίες στις καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές ζυμώσεις του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Οι εμπνευσμένες πανεπιστημιακές διαλέξεις του που στρέφονταν κατά της επικρατούσας δανικής λογοτεχνίας, η οποία διακρινόταν για την αισθηματολογία και τον ρομαντισμό της, οι αντιδράσεις του ενάντια στον προτεσταντικό χριστιανισμό, η εβραϊκή του καταγωγή και η αθεΐα του, η ανοιχτή υποστήριξή του στα δικαιώματα των γυναικών και τον πολιτικό γάμο, οι αμφιλεγόμενες απόψεις του για τη σεξουαλική ελευθερία και την υποκριτική σεμνοτυφία, αποτέλεσαν μερικούς από τους λόγους για τους οποίους ο ίδιος αντιμετώπιστηκε σχεδόν ως *persona non grata* από τους συμπατριώτες του και κυρίως από τους πανεπιστημιακούς κύκλους της πατρίδας του.¹ Η κριτική και φιλοσοφική του παραγωγή που αποτυπώθηκε σε πολυάριθμα μελετήματα, αλλά κυρίως το γεγονός ότι πρωτοστάτησε στη σκανδιναβική ομάδα της σύγχρονης του πρωτοπορίας, μαζί με τον Ίψεν, τον Μπγιόρνσον, τον Γιάκοφεν και τον Στρίντμπεργκ, τον κατέστησαν τον σημαντικότερο εκπρόσωπο του νατουραλισμού στη Δανία και συνάμα τον σπουδαιότερο κριτικό της Ευρώπης της εποχής του (κυρίως μεταξύ των ετών 1870-1880).²

¹ Julie K. Allen, *Icons of Danish Modernity: Georg Brandes and Asta Nielsen*, University of Washington Press, Seattle and London 2012, σ. 4.

² Για τον Μπράντες, βλ. σχετικά: Hans Hertel & Sven Møller Kristensen, *The Activist Critic, A Symposium on the Political Ideas, Literary Methods and International Reception of Georg Brandes*, Orbis Litterarum – Supplement No. 5, Munsgaard, Copenhagen 1980, 366 σελ.: Bertil Nolin, *Georg Brandes*, Twayne Publishers, Boston 1976, 208 σελ.: Sven Møller Kristensen, *Georg Brandes: kritikeren, liberalisten, humanisten*, Gylden-



ΕΙΚΟΝΑ 1. Ο Μπράντες στην Αθήνα, 1922.
(Det Kongelige Biblioteks billedsamling – Danmarks Nationale Bibliotek / Φωτογραφικό αρχείο Βασιλικής Βιβλιοθήκης – Εθνική Βιβλιοθήκη της Δανίας).

Σε ηλικία 80 ετών πια, ο ακατάβλητος Δανός θα αποφασίσει να γράψει ένα βιβλίο για τον Όμηρο. Με αφορμή τα σχέδιά του για το νέο μελέτημα θα ταξιδέψει στην Αθήνα, υλοποιώντας παράλληλα το νεανικό όνειρό του να δει από κοντά τον Παρθενώνα.

dal, [Kobenhavn] 1980, 187 σελ.· Poul Houe, “Georg Brandes (1842-1927)”, στο M. A. R. Habib (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 6: The Nineteenth Century, c.1830–1914, Cambridge University Press, Cambridge 2013, 464-478· Oscar Seidlin, “Georg Brandes, 1842-1927”, *Journal of the History of Ideas* 3/4 (Oct. 1942), σ. 415-442· Harald Naess, “Georg Brandes and 19th Century Scandinavian Realism”, *Neohelicon* 15/2 (Sept. 1988), σ. 113-134· Julius Moritzen, “Georg Brandes in Life and Letters”, *The North American Review* 215/795 (Feb. 1922), σ. 220-228· Poul Houe, “Georg Brandes between Politics and the Political”, *Orbis Litterarum* 62/3 (June 2007), σ. 230-240.

Το ταξίδι του στη χώρα μας θα σταθεί αφορμή για να αναδειχθούν όλες οι ελπίδες, οι αντιλήψεις, αλλά και τα συμπλέγματα της νεότερης Ελλάδας. Η χώρα νιώθει έντονη την ανάγκη της δημοσιοποίησης των πολιτικών στόχων της σε σχέση με το Μικρασιατικό Ζήτημα, ενώ αποζητά παράλληλα και την τόνωση της πολιτισμικής της οντότητας. Τα ταξίδια διεθνώς προβεβλημένων προσωπικοτήτων αποτελούν ένα σημαντικό εφαλτήριο για την αναπτέρωση του κοινού αισθήματος. Όταν καταφθάνει ο Μπράντες στην Ελλάδα τον Φεβρουάριο του 1922, έχουν προηγηθεί επισκέψεις και άλλων διασήμων, όπως του Ντ' Ανούντσιο,³ του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν⁴ και του Ανατόλ Φρανς.⁵

Η ταραγμένη περίοδος κατά την οποία πραγματοποιεί το ταξίδι του ο Δανός κριτικός βρίσκει τη χώρα μας εγκλωβισμένη σε πολεμική ατμόσφαιρα να παρακολουθεί τις εξελίξεις της Μικρασιατικής Εκστρατείας, ευελπιστώντας στις θετικές αποφάνσεις των ξένων δυνάμεων. Το διάστημα εκείνο όμως η κυβέρνηση Γούναρη μετά βίας εξασφαλίζει ψήφο εμπιστοσύνης, γεγονός που δημιουργεί αναπόφευκτους τριγμούς, ενώ η διάσκηψη των συμμάχων, δηλαδή των Μεγάλων Δυνάμεων, Αγγλίας, Γαλλίας και Ιταλίας, λαμβάνει κρίσιμες αποφάσεις για την απομάκρυνση του ελληνικού στρατού από τη Μικρά Ασία και για τον διαμοιρασμό των διαφιλονικούμενων εδαφών (απόφαση ιδιαίτερα δυσάρεστη για τα ελληνικά *desiderata*, αφού τα μισά εδάφη της Θράκης αποδίδονται στην Τουρκία).⁶ Παράλληλα, στις 7 Μαρτίου ξεκινά η πολύκροτη δίκη για τη δολοφονία του Ίωνα Δραγούμη. Παρά το ιδιαίτερα φορτισμένο κλίμα της περιόδου, εντούτοις η παρουσία του Μπράντες στην Ελλάδα θα απασχολήσει έντονα τον Τύπο και η επίσκεψή του στην Αθήνα θα

³ Φίλιππος Παππάς, *Πρώτα στοιχεία για την παρουσία του Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο στην Ελλάδα (ταξίδια, πρόσληψη, επιδράσεις, μεταφράσεις)*, Διπλωματική εργασία Μεταπτυχιακού Προγράμματος, Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας ΝΕΦ, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2005, σ. 7-53.

⁴ Jennifer E. Michaels, "Greece as a Spiritual Home: Gerhart Hauptmann's Travel Diary *Griechischer Frühling*", *Athens Journal of Humanities & Arts* 1/2 (April 2014), σ. 101-110.

⁵ Loring Baker Walton, *Anatole France and the Greek World*, Duke University Press, Durham – North Carolina 1950, σ. 186-187.

⁶ Βλ. ενδεικτικά στα πρωτοσέλιδα της εποχής: Ανώνυμος, «Αι πρωινάι ειδήσεις: Ολόκληρον το κείμενον της διακοινώσεως της Διασκέψεως – Τι προτείνεται διά την Θράκην και Μικράν Ασίαν», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 16 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Η καταδίκη της Ελλάδος. Την θέσιν μας εν Ανατολή καταλαμβάνουν οι Τούρκοι – Μέγα τμήμα της Αν. Θράκης αποσπάται – Μας αποκλείεται η έξοδος εις τον Εύξεινον – Εξοβελίζεται το 36^{ον} άρθρον – Αποπλίζονται αι νήσοι του Αιγαίου. Οι ατιμωτικοί όροι της προτεινόμενης ειρήνης», εφημ. *Πατρίς*, 16 Μαρτίου 1922.

συμπλεύσει με τον σχολιασμό των γεγονότων της τρέχουσας πολιτικής κατάστασης. Για παράδειγμα, τον ίδιο μήνα που ο Παλαμάς αρθρογραφεί για τον Μπράντες, καταθέτει παράλληλα και στη δίκη για τη δολοφονία του Ίωνα Δραγούμη, εξαιτίας μίας νεκρικής ωδής που είχε συνθέσει προς τιμήν του.⁷

Η έλευση του Μπράντες στην Αθήνα στις 24 Φεβρουαρίου αναγγέλλεται από τον ελληνικό Τύπο σχεδόν παράλληλα με την άφιξή του, με άρθρα στις εφημερίδες *Εστία*⁸ και *Πολιτεία*,⁹ που σπεύδουν διαδοχικά να τονίσουν τη διεθνώς αναγνωρισμένη σπουδαιότητα του έργου του, υπενθυμίζοντας παράλληλα ότι η διδακτορική διατριβή του περιποιούσε τιμή στην Ελλάδα, αφού είχε ως θέμα της το πεπρωμένο στους Αρχαίους Έλληνες.¹⁰ Με αυτό ως αφορμή, οι δημοσιογράφοι των παραπάνω άρθρων καλούν τους φιλολογικούς κύκλους των Αθηνών να φροντίσουν να τον τιμήσουν κατά τη διάρκεια της παραμονής του.

Ο Μπράντες σύντομα πραγματοποιεί τον στόχο του ταξιδιού του που δεν είναι άλλος από την επίσκεψη του Παρθενώνα, συνοδευόμενος από τον Αλέξανδρο Φιλαδέλφεια. Στον δε Ιωάννη Ε. Χρυσάφη που τον επισκέπτεται στο ξενοδοχείο «Μινέρβα» όπου διαμένει, εκφράζει τη μεγάλη χαρά του για την εκπλήρωση του παλιού του ονείρου.¹¹

Τις ίδιες μέρες, ο Κωστής Παλαμάς δημοσιεύει δύο άρθρα για τον Μπράντες, το έργο και τις ιδέες του.¹² Σε αυτά ο Παλαμάς αναφέρεται στο σωστό αισθητήριο του Δανού που μέσα από το έργο του αφενός «προσέδωκε νέαν παράστασιν εις τας καθιερωμένας δόξας» και αφετέρου «πρώτος εμάντευσε τους ρηξικελεύθους σκαπανείς» και τους αποκάλυψε και στον υπόλοιπο κόσμο.¹³ Επιπλέον, επισημαίνει ότι ο εκ Βορρά δημιουργός διαθέτει μία άλλη αντίληψη για την καλλιτεχνική δημιουργία που δεν κάνει διάκριση ανάμεσα στην παραγωγή των διαφόρων κρατών, αλλά στοχεύει σε «μία, πανευρωπαϊκή, κοσμοπολιτική [...] λογοτεχνία»,¹⁴ όπως την αποκαλεί. Ωστόσο, ο Παλαμάς επιλέγει να

⁷ Ανώνυμος, «Η δίκη των δολοφόνων του Δραγούμη. Ενδιαφέρουσαι καταθέσεις», εφημ. *Εμπρός*, 18 Μαρτίου 1922.

⁸ Ανώνυμος, «Γεώργιος Βρανδές», εφημ. *Εστία*, 26 Φεβρουαρίου 1922.

⁹ Α., «Επιφανείς επισκέπται: Γεώργιος Μπραντές», εφημ. *Πολιτεία*, 27 Φεβρουαρίου 1922.

¹⁰ Για την ακρίβεια αφορούσε στο θέμα της Νεμέσεως.

¹¹ Ανώνυμος, «Αι ημέραι του Μπραντές», εφημ. *Εστία*, 1 Μαρτίου 1922.

¹² W., «Ο Βράνδες εις τας Αθήνας», εφημ. *Εμπρός*, 1 Μαρτίου 1922· W., «Το έργον του Βράνδες», εφημ. *Εμπρός*, 3 Μαρτίου 1922.

¹³ W., «Το έργον του Βράνδες», ό.π.

¹⁴ Ό.π.

υπογραμμίζει την αξία του Μπράντες μέσα από τις διθυραμβικές επιστολές που έγραψε ο Ίφεν προς εκείνον.¹⁵ «Κατ' εξοχήν ο εποποιός του ρομαντισμού»,¹⁶ υπογραμμίζει επιπλέον ο Παλαμάς για τον Μπράντες, υιοθετώντας τον μάλλον άστοχο χαρακτηρισμό άλλων που στην πραγματικότητα δεν συμβαδίζει με την ευρύτερη πορεία του πρωτοπόρου Δανού κριτικού, που ανέδειξε τον σκανδιναβικό ρεαλισμό και τον νατουραλισμό.¹⁷

Ο Παλαμάς δεν είναι ο μόνος που θα γράφει περί Μπράντες. Ακολουθεί εκτενές άρθρο του Παντελή Χορν, ο οποίος έχει σπεύσει να ζητήσει συνάντηση μαζί του.¹⁸ Ο Χορν μεταφέρει εκτενή αποσπάσματα από τη συζήτησή τους στο άρθρο του. Περιγράφει πως ο Μπράντες τον παρακάλεσε να του μεταφράσει το άρθρο του Παλαμά που είχε ήδη δημοσιευθεί, πως συνομίλησαν για το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα για το οποίο ο Δανός ήταν απολύτως ενήμερος, αλλά και για μεταφρασεολογικά ζητήματα των γλωσσών μικρών χωρών όπως η Ελλάδα και η Δανία, για τον πόλεμο και τον επικρατούντα νασιοναλισμό στην Ευρώπη που εκμηδενίζει τη διασπορά της πολιτισμικής παραγωγής, για τη γνωριμία του με τον Ίφεν και τον Στρίντμπεργκ κ.ά. Ο Χορν μεταφέρει ωστόσο και το παράπονο του Δανού κριτικού ότι κανένα από τα έργα του δεν είναι μεταφρασμένο στα ελληνικά, μαζί με την ελπίδα ότι ίσως ο Χρυσάφης που γνωρίζει τις σκανδιναβικές γλώσσες, καταπιαστεί στη συνέχεια μαζί τους.

¹⁵ «Αλλά δεν είναι τίποτε άλλο τόσοσ απεικονιστικόν του χαρακτήρος αλλά και του δαιμονίου των Διοσκούρων, οι οποίοι ονομάζονται Βράνδες και Ίφεν, όσον αι επιστολαί του δεύτερου προς τον πρώτον. Ηυτύχησα να σταματήσω τα βλέμματά μου εις είκοσι πέντε περίπου γράμματα· το πρώτον χρονολογείται από του 1869· το τελευταίον φέρει χρονολογίαν 30 Δεκεμβρίου 1898». W., «Το έργον του Βράνδες», ό.π.

¹⁶ W., «Ο Βράνδες εις τας Αθήνας», ό.π.

¹⁷ Του μεταφράζουν τα άρθρα του Κωστή Παλαμά, για τα οποία ο Μπράντες σχολιάζει: «Είμαι ευγνώμων εις τον κύριον Παλαμάν δι' όσα έγραψε περί εμού [...] αλλά διατί να μη συναντηθή μετ' εμού, να ομιλήσωμεν ευρύτερον, να με γνωρίση καλλίτερον και να γνωρίση ιδίως το μετά την πρώτην μου νεότητα έργον μου. Διότι ο κ. Παλαμάς αναφέρεται εις το έργον της νεότητός μου. Έγραφα από τότε και άλλα πολλά. [...] Διατί να καταφεύγωμεν, προκειμένου δια να μιλήσωμε δια κάποιον, εις περιεχόμενον των λεξικών;». Ν. Γιοκαρίνης, «Μια συνομιλία με τον Γεώργιον Μπραντές. Πώς ευρίσκει την Ελλάδα», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 3 Μαρτίου 1922.

¹⁸ Παντελής Χορν, «Αντίλαλοι από τον κόσμον: Γεώργιος Μπραντές. Μια συνομιλία με τον μεγάλον φιλόσοφον και κριτικόν. Το ενδιαφέρον του διά την Ελλάδα. Οι φίλοι του σκανδιναυοί συγγραφείς και τα έργα των. Αι εντυπώσεις μου», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Μαρτίου 1922.

Ένα εμβριθές άρθρο για τον Μπράντες θα καταθέσει κατόπιν ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο οποίος θα τονίσει «την ταραχώδη εμφάνισίν του εις την Δανίαν, ως *libre penseur*», αλλά και τη μέθοδο των ζωντανών διαλέξεων που μεταχειρίστηκε, καθώς κατέθετε τμηματικά τις ιδέες του προφορικά προτού τις τυπώσει ύστερα στο εξάτομο έργο του για τα κύρια ρεύματα της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα.¹⁹ Ο Παπαντωνίου θα υπογραμμίσει, εύστοχα, τη συμβολή των γερμανικών μεταφράσεων που κατέστησαν το έργο του Δανού ευρύτερα γνωστό στην Ευρώπη, πέρα από τα στενά σύνορα της πατρίδας του.²⁰

Ωστόσο, μία άλλη συνέντευξη θα έρθει να επικαλύψει τις εντυπώσεις για τον Δανό και να δημιουργήσει μεγάλο σάλο στην Αθήνα της εποχής. Ένας ανερχόμενος τότε δημοσιογράφος, ο Νικόλαος Γιοκαρίνης—ο κατοπινός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου εν μέσω Κατοχής—θα πάρει μία συνέντευξη από τον Μπράντες, την οποία θα αποδώσει με τέτοιον τρόπο που θα λειτουργήσει σχεδόν εμπρηστικά.²¹ Σύμφωνα με αυτήν, ο Μπράντες είχε τηλεγραφήσει στη «Μεγάλη Βρετανία» για να κλείσει δωμάτιο για εκείνον και την κόρη του²² όσο ακόμα βρίσκονταν στο Μιλάνο. Ωστόσο, όταν κατέφθασε στην Αθήνα η κράτηση δεν υπήρχε, με αποτέλεσμα να καταλήξει σε άλλο γνωστό ξενοδοχείο της εποχής, το «Μινέρβα». Στο ακατάλληλο ξενοδοχείο πέμπτης κατηγορίας (ή «πεντηχοστής», όπως το χαρακτηρίζει η συνοδός του), σε ένα δωμάτιο χωρητικότητας τριών τετραγωνικών μέτρων, όπου μόλις και μετά βίας μπορούσε «ο σοφός γέρων» να κινηθεί ανάμεσα στα έπιπλα, την κάκιστη εικόνα για τις υποδομές ήρθαν να συμπληρώσουν οι κοριοί που δεν τους άφηναν ούτε στιγμή να κοιμηθούν. Έτσι, αντί της αρχικής πρόθεσης να παραμείνουν έναν μήνα, η συνοδός του έσπευσε να αλλάξει τα

¹⁹ Georg Brandes, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*, 1. Emigrantlitteraturen, 2. Den romantiske Skole i Tydskland, 3. Reaktionen i Frankrig, 4. Naturalismen i England. Byron och hans Gruppe, 5. Den romantiske Skole i Frankrig, 6. Det unge Tyskland, Gyldendanske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn 1872-1890.

²⁰ Ζαχ. Παπαντωνίου, «Τα φιλολογικά ρεύματα», εφημ. *Πατρίς*, 6 Μαρτίου 1922.

²¹ Ν. Γιοκαρίνης, «Μια συνομιλία με τον Γεώργιον Μπραντές. Πώς ευρίσκει την Ελλάδα», ό.π.

²² Παρότι η συνοδός του Μπράντες αναφέρεται στα ελληνικά άρθρα άλλοτε ως κόρη του και άλλοτε ως ανιψιά του, δεν πρόκειται για συγγενή εξ αίματος. Η συνοδός του είναι η Gertrud Rung (1882-1959), η οποία εκτελούσε χρέη γραμματέα του και συνοδοιπόρου του στα ταξίδια του των τελευταίων ετών. Βλ. σχετικά, Julie K. Allen, *Icons of Danish Modernity: Georg Brandes and Asta Nielsen*, ό.π., σ. 39. Η σαράντα χρόνια νεότερή του Gertrud Rung ήταν επιστήθια φίλη του και πιστή συνοδός του από το 1912. Βλ. Leon Jurnow, «Den gamle Brandes», εφημ. *Kristeligt Dagblad*, 7 Απριλίου 2004.

εισιτήριά τους για να φύγουν το ταχύτερο δυνατό από την Ελλάδα. Η είδηση ότι ο διάσημος ξένος θα συντομεύσει το ταξίδι του στην Αθήνα εξαιτίας κοριών πέφτει ως κεραυνός εν αιθρία στον ελληνικό Τύπο. Ακολουθούν αλλεπάλληλα δημοσιεύματα για τον Μπράντες και την επίσκεψή του στην ελληνική πρωτεύουσα, όχι πια με αφορμή το έργο του, παρελθοντικό ή σκοπούμενο, αλλά με επίκεντρο τα παράπονά του για τους κοριούς!²³

Μόλις δημοσιοποιείται η περιπέτεια του διάσημου ξένου, οι αντιδράσεις είναι ακαριαίες, ενώ πολλαπλασιάζονται τα άρθρα, επώνυμα και ανώνυμα. Την περίοδο εκείνη το Υπουργείο Εθνικής Οικονομίας διατηρεί ειδικό τμήμα ξένων, από το οποίο απαιτείται κατ' αρχάς να αναλάβει δράση και να δικαιολογήσει έτσι την ύπαρξή του.²⁴ Και πράγματι, άμεσα, όπως διαβεβαιώνει ο Παύλος Νιρβάνας στο άρθρο του με τίτλο «Η πόλις των θεών και των κορέων»,²⁵ ο Μπράντες μεταφέρεται σε νέο κατάλυμα, στο ξενοδοχείο «Τουρίστ», με φροντίδα του Υπουργού που του διασφαλίζει την υπόλοιπη παραμονή του «δαπάναις του Κράτους, τιμής ένεκεν». Επιπλέον, ο Υπουργός διατάσσει επείγοντως έλεγχο στα ξενοδοχεία των Αθηνών.

²³ Εκτός από τα δημοσιεύματα που θα αναφερθούν παρακάτω, βλ. επίσης, Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωή: Τα ένδοξα ζωύφια», εφημ. *Εστία*, 9 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Οι κύριοι κορέοι», εφημ. *Εστία*, 5 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Εις το τέλος», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 10 Μαρτίου 1922.

²⁴ Ανώνυμος, «Ένα δωμάτιον;», εφημ. *Σκριπ*, 4 Μαρτίου 1922: «Ό,τι εδήλωσε προς δημοσιογράφον ο μεγάλος Δανός κριτικός Μπρανδές, δεν δύναται ή να ακουσθή μετά μεγάλης θλίψεως και μελαγχολίας. Μία παγκοσμίου φήμης φιλολογική φυσιογνωμία, συνηγορήσασα εκθύμως υπέρ της Ελλάδος, αφιερώσασα έργον υπέρ του αρχαίου πνεύματος, φεύγει [...] απλώς διότι δεν ευρέθη ένα κατάλληλον δωμάτιον εις κάποιον ξενοδοχείον διά να τον στεγάση. Το γεγονός προκαλεί κάτι περισσότερο από θλίψιν. [...] Υπάρχει εις το Υπουργείον της Εθνικής Οικονομίας κάποιον τμήμα ξένων. Μήπως ο προορισμός του δεν έχει καμμίαν σχέσιν προς την ενταύθα διαμονήν των ξένων; Αλλά τότε ποίος είναι ο προορισμός του;»

²⁵ Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωή: Η πόλις των θεών και των κορέων», εφημ. *Εστία*, 6 Μαρτίου 1922: «Ο κ. Ρούφος, άνθρωπος ομολογουμένως πολιτισμένος, ο οποίος έχει, ως γνωστόν, εις το υπουργείον του και Τμήμα Ξένων και Εκθέσεων, εφρόντισε ν' ανακαλύψη ένα ασφαλέστερον άσυλον διά τον επίσημον ξένον μας και να τον τοποθετήση εκεί, δαπάναις του Κράτους, τιμής ένεκα. Και διέταξε ταυτοχρόνως μίαν εντομολογικήν επιθεώρησιν εις τα ξενοδοχεία των Αθηνών. Το αίμα επομένως του Δανού συγγραφέως δεν εχύθη επί ματαιώ εις τα ξενοδοχεία των Αθηνών. Και, αφίνων την Ελλάδα, θα ημπορή να είνε υπερήφανος, ότι προσέφερον εις αυτήν μίαν πραγματικήν υπηρεσίαν. Ανεκάλυψε τους κορέους της ενδόξου ταύτης γης, τους οποίους τόσο Αθηναίοι δεν είχαν κατορθώσει ν' ανακαλύψουν έως τώρα, μηδέ του Τμήματος Εκθέσεων και Ξένων εξαιρουμένου.»



ΕΙΚΟΝΕΣ 2 & 3. Στην ξενάγηση του Brandes στον αρχαιολογικό χώρο της Ακροπόλεως, με τη συνοδό του Gertrud Rung και τον αρχαιολόγο Αλέξανδρο Φιλαδελφέα. (Det Kongelige Biblioteks billedsamling – Danmarks Nationale Bibliotek / Φωτογραφικό αρχείο Βασιλικής Βιβλιοθήκης – Εθνική Βιβλιοθήκη της Δανίας).

Ο Γιοκαρίνης επανέρχεται σύντομα και με νέο άρθρο —το οποίο δημοσιεύει ανώνυμα αλλά με εμφανή τη γραφίδα του—,²⁶ όπου καταγράφει ανεκδοτολογικού περιεχομένου σχόλια του Μπράντες με σκοπό να πυροδοτήσει και νέο κύκλο δημοσιευμάτων, γεγονός που επιτυγχάνει απολύτως. Ανάμεσα σε αυτούς τους προκλητικούς σύντομους αφορισμούς του Μπράντες που δημοσιοποιεί, περιλαμβάνονται σχόλια του τελευταίου για τη βραδύτητα των ελληνικών ταχυδρομείων, για τον «άνευ ομοίου του κονιορτόν» της Αθήνας, για τα μη λειτουργούντα μηχανήματα και κυριότερα για την έλλειψη χιούμορ των σύγχρονων Ελλήνων. Η περιπαικτική χαριτολογία του Μπράντες πως «οι Αθηναίοι εννοούν το παν, εκτός της αστειότητας. Η ειρωνεία του Σωκράτους απέθανε, πιούσα μετ' αυτού το κώνειον»,²⁷ λαμβάνει κατευθείαν διαστάσεις.

²⁶ Ανώνυμος, «Ο Μπράντες εις τας Αθήνας. Εντυπώσεις και χαρακτηρισμοί. Η 'πλήρης ευτυχία'», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 8 Μαρτίου 1922.

²⁷ Ανώνυμος, «Ο Μπράντες εις τας Αθήνας. Εντυπώσεις και χαρακτηρισμοί. Η 'πλήρης ευτυχία'», ό.π.

Ο Σπύρος Μελάς θα δημοσιεύσει ένα σαρκαστικό άρθρο για τον Μπράντες όπου, μεταξύ άλλων, θα γράψει: «Είχε μία μικρή περιπέτεια — το εννοώ. Μα δεν μπορούσε τάχα να την αποσιωπήσει και ν' αλλάξει ξενοδοχείον, χωρίς να γίνη τόσος θόρυβος; [...] Έγινε ζήτημα, προ του οποίου εξηφανίσθη το Ανατολικόν, το Γερμανικόν, το Μπολσεβικικόν, ακόμη και η νέα εμφάνις του κ. Γούναρη εις την Εθνοσυνέλευσιν. Τόσος πάταγος δι' ένα τσίμπημα κοριού! [...] Όλον τον κόσμον μπορεί να τον συγχωρήσει ένας κριτικός. Ουδέποτε τους κοριούς. Γιατί; Είνε συνάδελφοι».²⁸ Στο ίδιο ειρωνικό κλίμα κινείται και ανυπόγραφο άρθρο της εφημερίδας *Πατρίς*: «Αν πρόκειται να του συντομεύσωμεν τον καιρόν, ευχαρίστως αναλαμβάνομεν να γίνωμεν τέλειος λαός. Έστω και διά μίαν εβδομάδα. Αρχεί να μη εμποδίζωμεν τον κ. Μπράντες από την εργασίαν του και την ανάπαυσίν του. Να καταργήσωμεν εν ανάγκη και τον κονιορτόν. Ας καταβρέξωμεν διά μίαν εβδομάδα. Εν ανάγκη και να συνηθίσωμεν εις την ειρωνείαν! Αλλά το τελευταίον τούτο δεν φανταζόμεθα ότι θα το αποκτήσωμεν. Θα ήτο τόλμη να κλέψωμεν το τάλαντον ενός επιφανούς κριτικού».²⁹ Αντιθέτως, ορισμένοι, όπως ο Θεόδωρος Βελιανίτης, με αφορμή τα σχόλια του Μπράντες, παρατηρούν με θλίψη την κακή κατάσταση της πρωτεύουσας (που δεν είναι παρά ένα παραμελημένο χωριό)³⁰ άλλοι πάλι ευελπιστούν ότι η κριτική του Μπράντες θα πυροδοτήσει την αντιμετώπιση οικείων κακών,³¹ όπως έγινε νωρίτερα με τα ξενοδοχεία. Δεν λείπουν κι εκείνοι, όπως ο «Μποέμ», που θεωρούν όλο το περιστατικό με τους κοριούς

²⁸ Φορτούνιο [Σπύρος Μελάς], «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο: Το κάζο του Μπράντες», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 6 Μαρτίου 1922.

²⁹ Ανώνυμος, «Τα βάσανα του κ. Μπράντες», εφημ. *Πατρίς*, 9 Μαρτίου 1922.

³⁰ Θεόδ.[ωρος] Βελιανίτης, «Η απόγνωσις του Μπράντες», εφημ. *Αθήναι*, 6 Μαρτίου 1922: «Αι Αθήναι σας είνε ένα χωριό. Έτσι έχομεν την περί της πόλεως μας κρίσιν ενός των μεγαλειτέρων συγγραφέων του κόσμου. Περί αυτού δεν είχομεν καμμίαν αμφιβολίαν. Αι Αθήναι δεν έχουν ούτε τα κύρια συστατικά μιας πόλεως. [...] Και μόνον η σκόνη των Αθηνών, η έλλειψις ύδατος, η βδελυρία των δρόμων, η ρυπαρότης των ξενοδοχείων, η κακομοιριά των ξενοδοχείων και η εν συνόλω απογοουρώσισ αυτών είνε πράγματα ικανά να καταβιβάσουν την πρωτεύουσάν μας παρακάτω από τα μεγάλα εκείνα αιγυπτιακά χωριά, των οποίων η ακαθαροσία είνε σύμφωνος προς τα ήθη και τας έξεις των κατοίκων των».

³¹ Ανώνυμος, «Ας ευχηθώμεν», εφημ. *Σκριπ*, 10 Μαρτίου 1922: «Όταν τα γράφωμεν ημείς και όταν φωνάζομεν, ματαιοπονούμεν. Ίσως όμως τώρα που θα μας ψέξη δριμύτατα ο ξένος κριτικός, είνε ενδεχόμενον κάτι να γίνη. Ας ευχηθώμεν». Βλ. επίσης, Ανώνυμος, «Από τους ξένους», εφημ. *Σκριπ*, 9 Μαρτίου 1922.

ως μια επιτυχημένη φάρσα του Δανού κριτικού, ένα τέχνασμα προκειμένου να τραβήξει τα φώτα της δημοσιότητας.³²

Κατά ειρωνεία της... τυπογραφικής τύχης, την ίδια περίοδο που το περιστατικό με τους κοριούς πρωταγωνιστεί στα άρθρα των εφημερίδων, δημοσιεύεται σχεδόν αντικριστά —και με πηχυαία γράμματα— διαφήμιση για ένα γερμανικό φάρμακο (ονόματι Σερτάν) που ευαγγελίζεται τον «Θάνατο εις τους κορέους»!³³ Μία αρνητική παρατήρηση του Μπράντες για τα πορτρέτα των Ελλήνων πολιτικών αρχηγών που είχε δει στις εφημερίδες, θα οδηγήσει τον Κώστα Αθάνατο να παρατηρήσει σκωπτικά:

Ο Μπραντές είνε μία ένδοξος προσωπικότης εις τα παγκόσμια γράμματα. Ο εγχώριος τύπος, λοιπόν, εθεώρησεν απαραίτητον να έχη δύο λέξεις από το στόμα του διά τον τόπον μας. Οι ρεπόρτερ επολιόρκησαν το ξενοδοχείον του. Ο σπουδαίος ξένος προσεφέρθη να ομιλήση, αλλά δεν ελησμόνησε το επάγγελμά του. Έκαμεν κριτικήν διά τας Αθήνας, ωσάν να ήτο η πόλις μας δράμα του Ίφεν. Και τι αυστηρά κριτική. Αλλοίμονον, μας απεκάλυψεν εις τον εαυτόν μας, [...] Το μεγαλείον της Ελλάδος, που επερίμενε, εξέπεσεν οικτρώς, αφ' ενός εις τους κορέους που τον κατεσπάραξαν κατά τας Αττικής νύκτας εις το ξενοδοχείον του, και αφ' ετέρου εις τα ακαλαίσθητα πρόσωπα των υπουργών που είδε δημοσιευόμενα εις τας εφημερίδας υπό το φως της Αττικής ημέρας. Οποία σκληρά υπόμνησις: μας ενθύμισεν ότι αυτός ο τόπος μαστίζεται αείποτε από τα δύο αυτά ζώφια, από τους κορέους και από τους υπουργούς! [...] Θα επρόσεξε μάλιστα χωρίς να μας το ειπή, ότι εις τας εφημερίδας δημοσιεύεται συνεχώς η διαφήμισις ενός κορεοκτόνου φαρμάκου, παραπλεύρως της στήλης εις την οποίαν εξυμνούνται τα χαρίσματα των νέων υπουργών. Και θα εσκέφθη ότι από τους τελευταίους τούτους δεν υπάρχει ελπίς να απαλλαγώμεν επί πολύ ακόμη, ελλείψει φαρμάκου....³⁴

³² Πεζοπόρος [Δημ. Χατζόπουλος], «Εντυπώσεις της ημέρας: Η φάρσα του κ. Μπράντες», εφημ. *Εμπρός*, 10 Μαρτίου 1922: «Ο τρισαγαπημένος μας κ. Γεώργιος Μπράντες μάς έχει αναστατώσει. Με χαριτωμένην φάρσαν του κατώρθωσε να ομιλήσῃ ὅλη ἡ Ελλάς δι' αὐτόν. Ὅχι διότι δεν το αξίζει. Απείρως μάλιστα. Ἀλλά ἐπέτυχε ὅτι ἠθελε. Ἐφεύρε κορηούς εις το καθαρώτερον, σπιτικώτερον αθηναϊκὸν ξενοδοχείον, τὴν Μινέρβα [...] Τὶ δεν λέγει ἡ μπράντειος φράσις: «Οἱ αθηναῖοι ἐννοοῦν το παν, ἐκτός τῆς ἀστειότητος». Ἦτοι κανεῖς κορηός δεν μ' ἐτίμησε εις τὴν Μινέρβαν σου, τὸ αθηναϊκώτερον ξενοδοχείον σου, διότι κανεῖς ἕλληνα δεν ἀνετλήθη τὴν παρουσίαν μου εις τὰς Αθήνας. Μόλις διεμαρτυρήθη περὶ δῆθεν κορηοσιμπήματος, ὅλοι σου εὐρέθητε εις τὸ πλευρόν μου».

³³ Για τὴ διαφήμιση τοῦ Σερτάν βλ. ἐνδεικτικὰ, εφημ. *Πατρίς*, 30 Μαρτίου 1922.

³⁴ Κώστας Αθάνατος [Κωνσταντῖνος Καραμούζης], «Αττικὰ ἡμερονύκτια: Κριτικὴ», εφημ. *Ελευθέρον Βῆμα*, 5 Μαρτίου 1922.

Εκτός από τις προαναφερθείσες ποικίλες αντιδράσεις, δεν θα λείψουν εξάλλου και τα πολιτικά σχόλια στον Τύπο που εκκινούν από την αντιπαράθεση φιλοβασιλικών και φιλοβενιζελικών ομάδων που διαγκωνίζονται στη διεκδίκηση του Μπράντες. Σχετικό δείγμα αποτελεί δημοσίευμα της εφημερίδας *Σκριπ* που κάνει λόγο για «εφόδους φιλοβενιζελικών ιεραποστόλων»,³⁵ που δεν άφησαν ανεκμετάλλευτη την παραμονή του «σοφού γέροντα» και έσπευσαν να τον πολιορκήσουν προκειμένου να του μεταφέρουν τις απόψεις τους.

Μόνον ύστερα από τον σάλο για τους κοριούς, ο Μπράντες θα βρεθεί στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των λογοτεχνικών κύκλων. Κατ' αρχάς, θα διοργανωθεί εκδρομή στον Μαραθώνα από τον Γεώργιο Σωτηριάδη.³⁶ Ακολούθως, θα παρατεθεί επίσημο γεύμα στο Κεφαλάρι προς τιμήν του Δανού, όπου θα παρευρεθούν αρκετοί λογοτέχνες και δημοσιογράφοι, ανάμεσά τους οι «Νιρβάνας, Βώκος, Σκίπης, Κουκούλας, Γιοκαρίνης, Φωκίων Ρωκ, Χ. Παπανικολάου και άλλοι».³⁷ Οι επίσημες προποσίες του ποιητή Σωτήρη Σκίπη και του Γεράσιμου Βώκου, όπως και η απάντηση του Μπράντες, θα μεταφερθούν εκτενώς σε δημοσιεύματα.³⁸ Κατά τη διάρκεια του γεύματος στο Κεφαλάρι ωστόσο ο Δανός θα διαπιστώσει, με τη γνωστή περιπαικτική του διάθεση, πως: «Αι τιμαί που μου κάμνετε, κύριοι [...] μου ενθυμίζουν τας τιμάς που έγιναν τελευταίως παντού προς τον 'άγνωστον στρατιώτην'. Τι τα θέλετε; Νομίζω ότι μεταξύ σας είμαι ολίγον ο 'άγνωστος στρατιώτης'. Τιμάτε το έργον μου, χωρίς κανείς σας να γνωρίζη ποίος είμαι. Η μόνη διαφορά μεταξύ του 'αγνώστου στρατιώτου' και εμού είναι ότι εκείνος είναι νεκρός κ' εγώ είμαι ζωντανός».³⁹ Η δήλωσή του αυτή δεν θα περάσει διόλου απαρατήρητη από την εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, στην οποία θα δημοσιευθεί ένα επιτιμητικό άρθρο για τους Έλληνες διανοούμενους

³⁵ Ανώνυμος, «Η έφοδος κατά του Μπραντές», εφημ. *Σκριπ*, 5 Μαρτίου 1922.

³⁶ Ανώνυμος, «Αι ημέραι του Μπραντές», εφημ. *Εστία*, 4 Μαρτίου 1922.

³⁷ Υ., «Γεύμα προς τιμήν του Μπραντές», εφημ. *Πατρίς*, 11 Μαρτίου 1922.

³⁸ Ο Παύλος Νιρβάνας θα μεταφέρει σε τέσσερα διαδοχικά άρθρα του αποσπάσματα από τις συζητήσεις με τον Μπράντες στο Κεφαλάρι. Βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωή: Το πνεύμα του Μπράντες», εφημ. *Εστία*, 12 Μαρτίου 1922· «Από την ζωή: Μερικά ανέκδοτα», εφημ. *Εστία*, 13 Μαρτίου 1922· «Από την ζωή: Και άλλα ανέκδοτα», εφημ. *Εστία*, 14 Μαρτίου 1922· «Από την ζωή: Και μερικά άλλα», εφημ. *Εστία*, 15 Μαρτίου 1922. Τα άρθρα αυτά θα επεξεργαστεί ξανά στο κείμενό του «Πώς γνώρισα τον Γεώργι Μπραντές», στο *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήναι: χ.χ., σ. 95-108.

³⁹ Ανώνυμος, «Ο Μπραντές εις το Κεφαλάρι», εφημ. *Εστία*, 11 Μαρτίου 1922.

της εποχής που θέλησαν να τιμήσουν τον φιλόσοφο, χωρίς να γνωρίζουν τίποτα από το έργο του:

Αν αληθινά θαυμάζεις ένα συγγραφέα το πρώτο και κυριότερο χρέος σου είναι να φροντίσης να γίνης ενήμερος του έργου του. Ύστερα να παρουσιάσθης μπροστά του και να του εκδηλώσης τον θαυμασμό σου. Κάνε του και γεύμα αν θέλεις. Μα πρώτο και κύριο να τιμήσης τον συγγραφέα και ύστερα τον άνθρωπο. Κ' ένα συγγραφέα τον τιμάς αληθινά όχι όταν δείχνεις αναξιοπρεπέστατα το ενδιαφέρον σου για τους κορέους που τον ενωχλήσανε τη νύχτα στο κρεβάτι του, αλλά όταν είσαι σε θέση να εμφανισθής μπροστά του και να του αρχίσης μια σοβαρή συζήτηση πάνω στο έργο του και πλατύτερα πάνω σε όλα τα μεγάλα ζητήματα που άγγιξε η σκέψη του. Τι από όλα αυτά κάμανε οι Έλληνες λόγιοι; Τι συζητήσανε μαζί με τον Μπραντές; Τίποτα. [...] Γι' αυτό κι ο άνθρωπος που τον ωδηγήσανε στο Κεφαλάρι απόφυγε να μιλήση σοβαρά. Τους πήρε όλους στο φιλό.⁴⁰

Η απόδοση τιμών δεν θα σταματήσει εδώ. Ακολούθως, το Λύκειο των Ελληνίδων θα διοργανώσει εορτή προς τιμή του.⁴¹ Τη δε σκυτάλη των τιμών θα λάβει το Πανεπιστήμιο Αθηνών που με απόφασή του θα ανακηρύξει επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής σχολής Αθηνών τον Μπράντες.⁴² Στη «σεμνοπρεπέστατη»⁴³ και «επιβλητική»⁴⁴ τελετή που «διεξήχθη με ζηλευτήν συντομίαν και τάξιν εντός ημισείας ώρας περίπου»,⁴⁵ «αι εκατέρωθεν στοαί ήσαν ασφυκτικώς πεπληρωμένοι υπό φοιτητών και υπό των αντιπροσώπων του ωραίου φύλου»,⁴⁶ θα γράφουν οι εφημερίδες, οι οποίες θα μεταφέρουν εκτενώς τον λόγο του Μπράντες (που

⁴⁰ Ανώνυμος, «Κόκκινες πινελιές: Μπραντές», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 13 Μαρτίου 1922.

⁴¹ Ανώνυμος, «Το χθεσινόν γεύμα προς τιμήν του Γ. Μπράντες. Η τελετή του Λυκείου», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 11 Μαρτίου 1922.

⁴² Ανώνυμος, «Τιμαί εις τον κ. Μπράντες», εφημ. *Εστία*, 6 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Μπράντες», εφημ. *Σκριπ*, 7 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Ο κ. Μπραντές», εφημ. *Σφαίρα* Πειραιώς, 7 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Το πανεπιστήμιον υπέρ του Μπραντές», εφημ. *Πατρίς*, 10 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Τιμαί εις τον Μπραντές», εφημ. *Πρωινή*, 11 Μαρτίου 1922.

⁴³ Ανώνυμος, «Ειδήσεις της ημέρας: Η τελετή του Πανεπιστημίου – Ο Γεώργιος Μπραντές επίτιμος διδάκτωρ», εφημ. *Εμπρός*, 12 Μαρτίου 1922.

⁴⁴ Ανώνυμος, «Η σημερινή τελετή εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω. Η αναγόρευσις του κ. Μπραντές εις επίτιμον διδάκτορα», εφημ. *Αθηναϊκή*, 11 Μαρτίου 1922.

⁴⁵ Ανώνυμος, «Ζωή και κινήσις – Φιλολογία, Τέχνη, Θέατρον, Κοινωνική Ζωή: Ο Μπραντές επίτιμος διδάκτωρ», εφημ. *Πατρίς*, 12 Μαρτίου 1922.

⁴⁶ Ανώνυμος, «Ειδήσεις της ημέρας: Η τελετή του Πανεπιστημίου – Ο Γεώργιος Μπραντές επίτιμος διδάκτωρ», εφημ. *Εμπρός*, ό.π.

εκφωνήθηκε στα γαλλικά),⁴⁷ αλλά και του αντιπρύτανη του Πανεπιστημίου και του Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής σχολής.⁴⁸

Τελικώς, ο 80χρονος Μπράντες θα αποχωρήσει από την Αθήνα για την πατρίδα του στις 14 Μαρτίου 1922. Πριν από την αναχώρησή του θα αποστείλει ευχαριστήριες επιστολές τόσο στον υπουργό της Εθνικής Οικονομίας⁴⁹ που έμπρακτα τον συνέτρεξε, όσο και στον αθηναϊκό Τύπο εν γένει, για τον οποίο θα πει με σκωπτικό⁵⁰ —και πάλι— ύφος: «Θα ηδύνατο να είπη πολλά κακά εις βάρος μου χωρίς να εννοήσω τίποτε. Δεν ηθέλησε να το κάμη. Δεν ειρωνεύθη τας αδυναμίας μου». ⁵¹ Λίγο αργότερα, σχεδόν συνοψίζοντας τις εντυπώσεις από την επίσκεψη του Μπράντες στην Ελλάδα, ο Ναπολέων Λαπαθιώτης θα γράφει σε επιστολή του προς τον Δανό κριτικό:

Με μια ματιά μονάχη, κατωρθώσατε ν' αντιληφθήτε την κάθε άποψιν, στο κάθε πράγμα που αφορά το φτωχό αυτό τόπο, και να τονίσετε, ως εν αναγλύφω, τις αρμονίες και τις δυσαρμονίες — απεριφράστως και τελειωτικά. Υπάρχουν κάποιιοι, που σας βρήκαν, κάπως πολύ αυστηρόν — καημένοι άνθρωποι....⁵²

⁴⁷ Ανώνυμος, «Ο Γεώργιος Μπράντες επίτιμος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου. Η σημερινή τελετή – Οι εκφωνηθέντες λόγοι», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 11 Μαρτίου 1922.

⁴⁸ Ανώνυμος, «Η σημερινή τελετή διά τον Μπραντές», εφημ. *Εσπερινή*, 11 Μαρτίου 1922. Βλ. επίσης αναλυτική ανταπόκριση σε: Ανώνυμος, «Ο κ. Μπραντές επίτιμος διδάκτωρ της Φιλοσοφικής σχολής», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 12 Μαρτίου 1922· Ανώνυμος, «Η αναγόρευσις του κ. Μπράντες εις επίτιμον διδάκτορα της Φιλολογίας. Η χθεσινή τελετή του Πανεπιστημίου», εφημ. *Πολιτεία*, 12 Μαρτίου 1922.

⁴⁹ Ανώνυμος, «Μία επιστολή του Γ. Μπραντές προς τον κ. Λουκάν Ρούφον», εφημ. *Πατρίς*, 23 Μαρτίου 1922.

⁵⁰ Η καυστικότητα του συχνά γίνεται πηγή παρεξηγήσεων, όπως εξηγεί ο ποιητής Σωτήρης Σκίπης: «Ο Μπράντες κάμνει πνεύμα εις όλα και δι' όλα. Δι' αυτό όποιος δεν τον γνωρίση από κοντά παρεξηγεί τους λόγους του [...] Αστειεύεται δε πάντοτε και η αστειότης του πότε γίνεται ελαφρά κριτική, πότε λαμβάνει όρια βαθύτερας κριτικής». Βλ. Σωτήρης Σκίπης, «Το πνεύμα του Μπράντες», εφημ. *Πατρίς*, 12 Μαρτίου 1922.

⁵¹ Ανώνυμος, «Ο αποχαιρετισμός του Μπράντες», εφημ. *Πρωτεύουσα*, 15 Μαρτίου 1922.

⁵² Ναπολέων Λαπαθιώτης, «Ένα γράμμα», περ. *Μούσα* 11/23 (Ιούνιος 1922), σ. 174. Η ευχαριστήρια επιστολή του Λαπαθιώτη στον Μπράντες, επειδή του απέστειλε όταν επέστρεψε στη Δανία ορισμένα από τα βιβλία του, παρατίθεται μεταφρασμένη από τα γαλλικά από τον ίδιο τον Έλληνα ποιητή. Ακολούθως, δημοσιεύονται μεταφρασμένα αποσπάσματα από την απαντητική επιστολή του Μπράντες προς τον Λαπαθιώτη. Βλ. Ναπολέων Λαπαθιώτης, «Ένα γράμμα του Μπράντες», *Μούσα* 2/26 (Σεπτέμβριος 1922), σ. 35-36.

Έναν μήνα μετά το ταξίδι του Μπράντες στην Αθήνα το 1922 δημοσιεύεται στη *Μούσα* μετάφραση κειμένου του στα γαλλικά, ειδικά γραμμένου για το περιοδικό με τον εύγλωττο τίτλο «Εντυπώσεις ενός περαστικού».⁵³ Οι απόψεις που εκεί καταγράφονται σκόπιμα δεν επεκτείνονται στους Νεοέλληνες, όπως συνέβη στα άρθρα του Γιοκαρίνη. Αντιθέτως, ο Μπράντες κριτικάροντας τη νοοτροπία του διερχόμενου τουρίστα, να αποφαινεται δηλαδή κανείς για έναν ολόκληρο λαό που δεν γνωρίζει ούτε τη γλώσσα του ούτε τις συνήθειές του, θα αποφύγει να εκφραστεί για τη σύγχρονή του Ελλάδα. Όπως ο ίδιος πια, με τα δικά του λόγια, επισημαίνει: «Δεν ξέρω έπαρση πιο γελοία, από κείνην ενός ξένου, που έρχεται να περάσει λίγες εβδομάδες σε μια πρωτεύουσα και που επιτρέπει στον εαυτό του κρίσεις για τον χαρακτήρα του λαού, ή για την αξία των προτερημάτων του».⁵⁴ Μέσα στις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις κάνει λόγο για χώρους μεγάλης αρχαιολογικής αξίας, πρωτίστως για την Ακρόπολη, και στη συνέχεια για την Πνύκα και το αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Με το βλέμμα του στραμμένο προς την αρχαία Ελλάδα, ξεκαθαρίζει πως η άποψή του δεν φιλτράρει το παρελθόν της χώρας μέσα από το πολίτευμα της δημοκρατίας, το οποίο ο ίδιος δεν ασπάζεται, ενώ αντιμετωπίζει γενικότερα την παλλαϊκή συμμετοχή στις δημόσιες αποφάσεις με σκεπτικισμό: «Είμαι ατομικιστής και δεν πιστεύω στις αρετές του όχλου, ούτε στην λαϊκή αντίληψη για την πολιτική. Η Αθήνα για μένα συμβολίζει τον αριστοκρατικό ριζοσπαστισμό των διανοουμένων της»,⁵⁵ εκφράζοντας έναν πια όψιμο νιτσεϊσμό.

Το προσκύνημά του στην Ακρόπολη θα εμπνεύσει τη μονογραφία του με τίτλο *Hellas*⁵⁶ που θα τυπωθεί λίγα χρόνια αργότερα και θα περιλάβει τις σκέψεις του γύρω από τον Όμηρο και τον Οδυσσέα, τον Ξενοφώντα, την αρχαία αλλά και τη σύγχρονη Ελλάδα.⁵⁷ «Όχι η

⁵³ Georg Brandes, «Εντυπώσεις ενός περαστικού», *Μούσα* 9/21 (Απρίλιος 1922), σ. 129.

⁵⁴ Ό.π.

⁵⁵ Ό.π.

⁵⁶ Georg Brandes, *Hellas*, Gyldendalske boghandel. Nordisk Forlag, Kjøbenhavn 1925. Λίγο αργότερα κυκλοφορεί μεταφρασμένο στα αγγλικά: *Georg Brandes, Hellas: Travels in Greece*, translated by Jacob W. Hartmann, Adelphi, New York 1926.

⁵⁷ Για την υποδοχή του στην Ελλάδα θα κάνουν λόγο ακόμα και στις βιβλιοκρισίες του *Hellas*. Βλ. Ανώνυμος, “Brandes on Greece”, *The Saturday Review of Literature* (New York), 2/2 (8 Aug. 1925), σ. 30: “Brandes’s visit to Greece was marked by honors shown the Danish writer by the Government and individuals such as royal personages alone receive in Continental Europe”.

Παλαιστίνη, αλλά η Ελλάδα είναι ο άγιος τόπος»,⁵⁸ θα γράφει σε αυτό. Η επίσκεψή του στην Αθήνα και η επαφή του με τα πρωτότυπα κλασικά δημιουργήματα θα τον γεμίσει χαρά: «Επιτέλους! Επιτέλους όχι άλλος Δανο-ελληνικός νεοκλασικισμός του Thorvaldsen, όχι άλλο η Ελληνική Γλυπτο-αρχιτεκτονική του Μονάχου, όχι άλλο το Γαλλικό στυλ *La Madeleine*, όχι άλλα ελληνικά αγάλματα με την αγριωπή ρωμαϊκή τεχνοτροπία, όχι άλλα σικελικά τοπία και ακτές ως υποκατάστατα των ελληνικών, επιτέλους όχι άλλο από τις απομιμήσεις των Ολλανδών, που αποκαλούνται η Αθήνα του Βορρά, [...] αλλά η αληθινή Αθήνα, η μοναδική, η αιώνια, η αληθινή!».⁵⁹

Τέλος, στο *Hellas* ο Μπράντες θα τιμήσει μεν κυρίως το αρχαίο πνεύμα, αλλά δεν θα παραλείψει να αναφερθεί και στα πλήγματα που έχει υποστεί η σύγχρονη Ελλάδα από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς και τις εις βάρος της χώρας πολιτικές αποφάσεις των ξένων δυνάμεων.⁶⁰

Το ταξίδι του Μπράντες στην Αθήνα θα μείνει χαραγμένο για καιρό στη μνήμη των Ελλήνων, παρά το γεγονός ότι πραγματοποιήθηκε μέσα σε περίοδο κρίσιμων πολιτικών εξελίξεων για τη χώρα. Στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, η παραμονή του στην πρωτεύουσα δεν θα ξεχαστεί στα καθ' ημάς ακόμα και μετά από δεκαετίες.⁶¹ Τα μετέπειτα δημοσιεύματα για εκείνον θα κάνουν λόγο, εκ νέου, για τις ιδέες του, ενώ θα ακολουθήσουν δημοσιογραφικά τις τελευταίες μετακινήσεις του εκτός

⁵⁸ “Ikke Palæstina, men Grækenland er det hellige Land”. (Brandes, *Hellas*, ό.π., σ. 120).

⁵⁹ “Endelig! Endelig ikke mere dansk-græsk Nyclassicisme hos Thorvaldsen, ikke mere græsk Glyptothek-Architektur i München, ikke mere fransk La Madeleine-Stil, ikke længer græske Statuer forgrovede i romersk Teknik, ikke mere sicilianske Landskaber og Kyster som Surrogater for græske, endelig ikke mer det eftergjorte Hollænderen, som kaldes Nordens Athen; [...] men det rigtige Athen, det eneste, evige, ægte!” (Brandes, *Hellas*, ό.π., 106-107).

⁶⁰ Bertil Nolin, *Georg Brandes*, ό.π., σ. 181.

⁶¹ Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου με αφορμή την απαλλοτρίωση του Μεγάλου Καλλιγιά στην πλατεία Συντάγματος, που στέγασε κάποτε το περ. *Μούσα*, όπου ως μεγάλη του επιτυχία είχε καταγραφεί το κείμενο που παραχώρησε το 1922 ο Μπράντες. Βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ο στοχασμός και ο λόγος: Ένα σπίτι της Αθήνας κ' ένα περιοδικό, *Η Μούσα*», εφημ. *Ελευθερία*, 13 Ιανουαρίου 1957.

Δανίας.⁶² Ωστόσο, ακόμα και οι νεκρολογίες που θα δημοσιευθούν για εκείνον το 1927, πέντε χρόνια μετά το ταξίδι του στην Ελλάδα, δεν θα αναφερθούν μονάχα σε αυτό, αλλά θα επανέλθουν στην υπόμνηση του 'επεισοδίου' με τους κοριούς,⁶³ με σχεδόν μοναδική εξαίρεση την αποτίμηση του Φώτου Πολίτη.⁶⁴

Η ευχή του Μπράντες να αναλάβει ο Ιωάννης Ε. Χρυσάφης τις μεταφράσεις κάποιων έργων του, καθώς γνωρίζει τις σκανδιναβικές γλώσσες, δεν θα ευδωθεί. Ο Χρυσάφης θα καταθέσει ωστόσο έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Μπράντες την πλέον αποκρυσταλλωμένη περιγραφή και άποψη για την ουσιώδη συμβολή του στις πολιτισμικές και πολιτικές εξελίξεις στη Σκανδιναβία.⁶⁵ Εν τέλει, το ταξίδι του 1922 στην Ελλάδα θα πυροδοτήσει το ενδιαφέρον για να εκδοθούν αυτοτελώς τουλάχιστον

⁶² Βλ. ενδεικτικά, W [Κωστής Παλαμάς], «Πρόσωπα και ζητήματα: Αι ιδέαι του Μπράντες», εφημ. *Εμπρός*, 21 Δεκεμβρίου 1923· Ο Παρισινός, «Παρισινά γράμματα: Ο Μπραντές εις το Παρίσι. Τι λέγει διά την γαλλικήν φιλολογίαν (ανταποκριτού μας)», εφημ. *Εμπρός*, 31 Δεκεμβρίου 1923.

⁶³ Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωή: Η δόξα του Μπραντές», εφημ. *Εστία*, 23 Φεβρουαρίου 1927: «Ο Μπραντές διά τας Αθήνας δεν είνε, απλώς, ο μέγας Δανός κριτικός, ο πλατύτερος ίσως κριτικός νους του αιώνος μας, το λαμπρόν βολταιρικόν πνεύμα της Σκανδιναβικής γης. Είνε ο άνθρωπος, τον οποίον έφαγαν οι κορέοι ενός Αθηναϊκού ξενοδοχείου. Χωρίς τους κορέους αυτούς, ο Μπραντές θα περνούσε απαρατήρητος και θα ήτο ήδη λησμονημένος, όπως απαρατήρητος επέρασεν, από την ένδοξον αυτήν γην, ο Ανατόλ Φρανς και τόσοι άλλοι ηγεμόνες της παγκοσμίου σκέψεως». Ανω., «Ο Γ. Μπραντές εις την Ελλάδα — Τι είπε διά την Ακρόπολιν», εφημ. *Εμπρός*, 22 Φεβρουαρίου 1927: «Ο αποθανών μέγας Δανός κριτικός Γεώργιος Μπραντές ηγάπα εξαιρετικώς την Ελλάδα, την επεσκεψέθη δε τελευταίον τον Μάρτιον του 1922 ότε και συνέβη το γνωστόν επεισόδιον των κορέων εις το ξενοδοχείον Μινέρβα όπου είχε καταλύση». Ανω., «Φιλολογικά πένθη: Γεώργιος Μπραντές», εφημ. *Έθνος*, 21 Φεβρουαρίου 1927: «Ο Μπράντες είχαν επισκεφθή προ μερικών ετών την Ελλάδα, ανακηρυχθείς επίτιμος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου μας, και εξέδωκε τας εντυπώσεις του εις βιβλίον, όπου εν τούτοις παρασύρεται κάποτε εις αδικούς κρίσεις, όχι βέβαια διότι εμαρτύρησεν ο ατυχής από τους κορέους εις κάποιο αθηναϊκόν ξενοδοχείον...».

⁶⁴ Φ. Π., «Εντυπώσεις και κρίσεις: Γεώργιος Μπράντες», εφημ. *Πολιτεία*, 26 Φεβρουαρίου 1927. Στην κριτική αποτίμησή του για τον Δανό θα μνημονεύσει και το *Hellas* του. Ο Έλληνας κριτικός θα υπογραμμίσει πως ανάμεσα στις κυριαρχούσες εντυπώσεις από το προσκύνημα του Μπράντες στην Ελλάδα μεγαλύτερη αίσθηση του προκάλεσε η Πνύκα, που φιλοξενούσε άλλοτε τον Δημοσθένη. Θα διαπιστώσει, επίσης, τις εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ Μπράντες και αθηναίου ρήτορα, «γιατί έφραινε μια κοινωνία με τα άνθη του λόγου, γιατί έδενε το λογοτέχνημα με την ανάγκη την κοινωνική», όπως ο Δημοσθένης.

⁶⁵ Ι. Ε. Χρυσάφης, «Georg Brandes (1843-1926)», *Νέα Εστία* 18-19 (15 Νοεμβρίου 1928), σ. 922-928.

δύο από τις μελέτες του στα ελληνικά, το 1923 για τον Νίτσε⁶⁶ και το 1928 για τον Ίψεν,⁶⁷ εκπονημένες όμως από άλλους μεταφραστές. Παρόλα αυτά, η μελέτη *Hellas*, απόσταγμα της επίσκεψης του Μπράντες στην Ελλάδα, παραμένει αμετάφραστη στη γλώσσα μας.

⁶⁶ G. Brandès, *Φρειδεरिकός Νίτσε*, μετ. Κωνσταντίνος Θ. Παπαλεξάνδρου, Εκδοτικός οίκος Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήναι 1923.

⁶⁷ Γεώργιος Μπράντες, *Ερρίκος Ίψεν*, μετ. Αδαμάντιος Δ. Παπαδήμας, Μαρσύας, Αθήναι 1928. Πρώτη δημοσίευση της μετάφρασης του Παπαδήμα στο περ. *Ελληνικά Γράμματα* 9 (15 Οκτωβρίου 1927), σ. 397-406 & 10 (1 Νοεμβρίου 1927), σ. 460-469. Ωστόσο, η πρώτη δημοσίευση της μελέτης του Μπράντες έγινε το 1915 σε συνέχειες: «Για τον Ίψεν και τη ζωή του», μτφ. Λέων Κουκούλας, περ. *Ο Νουμάς* 547 (10 Ιανουαρίου 1915), σ. 21-23· 548 (17 Ιανουαρίου 1915), σ. 28-29· 549 (24 Ιανουαρίου 1915), σ. 46-47· 550 (31 Ιανουαρίου 1915), σ. 51-52· 551 (7 Φεβρουαρίου 1915), σ. 63-64· 552 (14 Φεβρουαρίου 1915), σ. 82· 553 (21 Φεβρουαρίου 1915), σ. 94· 555 (7 Μαρτίου 1915), σ. 119-120· 556 (14 Μαρτίου 1915), σ. 130-131· 557 (21 Μαρτίου 1915), σ. 139-140· 559 (21 Μαρτίου 1915), σ. 160-161· 560 (11 Απριλίου 1915), σ. 178-180. Βλ. επίσης, Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή: Από τους “Βρυκόλακες” του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Β΄ τόμος (Παραστασιογραφία και λοιπές καταγραφές – cd), Αμολγός 2016, σ. 418 & 426.

Βαγκνερισμός-νιτσεισμός
στις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών
υπό το chiaroscuro του Εντουάρ Συρέ

Οι διαπιστώσεις

Το 1958 ο Παντελής Πρεβελάκης στο βιβλίο του *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, αναφερόμενος στη γνωριμία του με τον Νίκο Καζαντζάκη στα τέλη του 1926, σημειώνει τα εξής για τον μέχρι τότε συνοδοιπόρο εκείνου Άγγελο Σικελιανό, την εποχή που ο τελευταίος ετοίμαζε τις Δελφικές Εορτές:

Η μοναξιά του Καζαντζάκη κι η διάστασή του προς το Σικελιανό, που θεοποιούσε εκείνο τον καιρό τον εαυτό του στους Δελφούς σαν άλλος Βάγκνερ, μ' έκαναν από την πρώτη στιγμή να συλλογιστώ τη μοίρα του Νίτσε και να διαβλέψω την αντιστοιχία της με το βίο του Καζαντζάκη.¹

Ο νιτσεικός Καζαντζάκης και υπό την επήρειά του και ο νεαρός Πρεβελάκης συνέδεσαν τις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών με το πρότυπο παράδειγμα των Bayreuther Festspiele του Ρίχαρντ Βάγκνερ.

Ανάλογο παραλληλισμό με τα βαγκνερικά δρώμενα επιχειρούσε ο γερμανικός τύπος,² ενώ άρθρο της εφημερίδας *Neues Wiener Tagblatt* με τον τίτλο «Die Cosima von Delphi» ανέφερε:

¹ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Εστία, Αθήνα 1958, σ. 33.

² «Das griechische Bayreuth Festspiele in Delphi», εφημ. *Deutsche Zeitung*, 10 Μαΐου 1927 και «Das Theater von Delphi. Festspiele nach 2000jährigen Schlummer. Ein kommendes griechisches Bayreuth», εφημ. *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 13 Μαΐου 1927 και αναδημοσίευση στην εφημ. *Tremonia Dortmund*, 15 Μαΐου 1927· πρόκειται για τα λήμματα 39 και 53 στο: Ευγενία Χατζηδάκη, «Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας Γ. Κατσιμπαλή για τις Δελφικές Εορτές & την Εύα επί τη βάσει του Αρχείου Εύας Σικελιανού», στο: *Εύα Πάλμερ-Σικελιανού*, αφιέρωμα *Ηώς* 103-107 (1967), σ. 398. Επίσης Ευθαλία Παπαδάκη, *Πίσω από το Πέπλο της Ωραιότητας. Ο Μυστικός κόσμος της Εύας και του Άγγελου Σικελιανού*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2018.

Οι μοντέρνοι Δελφοί είναι το δημιούργημα μιας γυναίκας. Μία Αμερικανίδα τους ίδρυσε, η οποία έχει παντρευτεί τον ποιητή Άγγελο Σικελιανό. Αυτός είχε την ιδέα, να ανασυστήσει τις αρχαίες εορτές και αυτή είχε τα χρήματα και το σημαντικότερο τη συναίσθηση και μαζί την αγάπη. Συνεισέφερε τα μέγιστα απ' όσα μπορεί να συνεισφέρει μια γυναίκα και εάν η Ελλάδα έχει σήμερα το Μπαϊρόνι της, αυτό έχει επίσης και την Κόζιμα των Δελφών.³

Από τους επώνυμους Γάλλους που προσκλήθηκαν στις Δελφικές Εορτές ο Pierre Plessis χαρακτηρίζει τον Σικελιανό «Πάρσιφαλ της πηγής της Κασταλίας»,⁴ ενώ ο Ι. Δ. Κοκκινάκης σχολιάζοντας την παράσταση των *Ικετίδων* εκτιμούσε ότι:

Διά πρώτην φοράν ύστερα από τόσους αιώνας αι τρεις Μούσαι, η Ποίησις, η Μουσική και η Όρχησις μας έδωκαν σφιχταγκαλιασμένες το αρμονικώτατον σύνολον, που είχε ονειρευθή και μάταια πάσχιζε να δώση στην ανθρωπότητα το δημιουργικό δαιμόνιον του Ριχάρδου Βάγκνερ. Το θαύμα αυτό συνετελέσθη στους Δελφούς από την εμπνευσμένη προσπάθεια της Εύας Σικελιανού.⁵

Η τοποθέτηση των Σικελιανών

Από τις διαπιστώσεις που προαναφέρθηκαν φαίνεται ότι η τελευταία του Ι. Δ. Κοκκινάκη απεικόνιζε ευκρινέστερα την οπτική των διοργανωτών των Δελφικών Εορτών. Αυτό τουλάχιστον υποδείκνυε συνέντευξη της Εύας Σικελιανού, λίγο πριν την έναρξη των Δελφικών εορτών του 1927, στην οποία τονίζονταν τα ακόλουθα: «Θελήσαμε ... να επιστρέψουμε στο αρχαίο δράμα τον ουσιαστικό του χαρακτήρα, συνήθως αλλοιωμένο από τον ακρωτηριασμό που του επέφεραν με τη μουσική και την ορχηστρική, αποκαθιστώντας τη στενή διασύνδεση της ποίησης, της μουσικής και του χορού. Το δράμα του Αισχύλου ή του

σ. 197, και σημ. 57, όπου επισημαίνεται ότι «οι Γερμανοί ...μιλούν για ένα ελληνικό Μπαϊρόνι», με αναφορές στην παραπάνω γερμανόφωνη βιβλιογραφία.

³ «Die Cosima von Delphi», εφημ. *Neues Wiener Tagblatt*, 8 Μαΐου 1930· βλ. και Χατζηδάκη, «Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας Γ. Κατσίμπαλη», ό.π., λήμμα 128, σ. 400· διόρθωσα τη λανθασμένη καταχώρηση του τίτλου της εφημερίδας. «Cosima» η κόρη του συνθέτη Φραντς Λιστ και δεύτερη σύζυγος του Βάγκνερ, η οποία μετά το θάνατό του το 1883 και για 23 χρόνια ανέλαβε το τιμόνι των Εορτών του Μπαϊρόνι αναδεικνυόντάς τες σε καλλιτεχνικό γεγονός παγκοσμίου ενδιαφέροντος.

⁴ Pierre Plessis, «La Marche vers “Prométhée”», εφημ. *Le Gaulois*, 3 Ιουνίου 1927»· βλ. Παπαδάκη, *Πίσω από το Πέπλο*, ό.π., σ. 236, σημ. 4, η οποία παραπέμπει σε αναδημοσίευση του άρθρου.

⁵ Ι. Δ. Κοκκινάκης, «Ο καλλιτεχνικός απολογισμός των Δελφικών Εορτών», *Μουσικά Χρονικά* 5-6 (18-19) (Ιούνιος - Ιούλιος 1930), σ. 146.

Σοφοκλή, όπως το αποδίδουν οι μοντέρνες σκηνές, θα φαινόταν, χωρίς αμφιβολία, σαν ένας πρωτοφανής εκβαρβαρισμός σε ένα Αθηναίο του πέμπτου αιώνα, στον οποίο η μουσική ήταν απαραίτητη για να αισθανθεί τον κυματισμό της ποίησης, όσο και για να λάβουν υπόσταση με αυτή οι μεταπτώσεις του χορού. Ένας μόνο ρυθμός, αυτός του πάθους, υποκινητής των ήχων και των γραμμών. Μία μακρόχρονη μελέτη των ελληνικών αμφορέων μου επέτρεψε να ξαναβρώ τις στάσεις και τις χειρονομίες, που μπορούσαν να συνεισφέρουν σε αυτή την οικεία αρμονία· η μουσική συνετέθη με παραδοσιακούς ελληνικούς τρόπους σύμφωνα με αποσπάσματα, στα οποία συναντώνται οι ρυθμοί που ήταν σε χρήση στα χορικά του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Το κοντσέρτο βυζαντινής λειτουργίας, που εμπεριέχεται στο πρόγραμμα των γιορτών, θ' αποκαλύψει το μελωδικό πλούτο αυτής της μουσικής, της οποίας η ευρωπαϊκή παρασημαντική μπορεί να δώσει μόνο μια πολύ ατελή ιδέα της».⁶

Παρότι το όνομα του Ριχάρδου Βάγκνερ απουσίαζε από την παραπάνω συνέντευξη, γινόταν αντιληπτό ότι οι Σικελιανοί, 44 χρόνια μετά το θάνατο του συνθέτη, διαλέγονταν στις Δελφικές τους Εορτές με το θεωρητικό και μουσικό έργο του, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο ζήτημα της μουσικής και του τραγικού χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία και διεκδικώντας για τον εαυτό τους ότι μέχρι τότε θεωρείτο δική του κατάκτηση. Επρόκειτο για έναν ιδιότυπα συγκρουσιακό διάλογο, οι εντάσεις του οποίου αποτυπώθηκαν στο ελληνοπρεπές, δελφικό τους «Μπαϋρόυτ». Όλα βεβαίως ξεκινούσαν από την τεράστια αίγλη που εξακολουθούσε να ασκεί το «πρότυπο βασίλειο του βαγκνερικού Μπάϋρόυτ», στο βωμό του οποίου, είχαν θύσει χρόνια πριν και οι δύο Σικελιανοί.

Πρωιμότερες συστάσεις για ένα «ελληνικόν Βαϋρώϋτ»

Πάντως οι Σικελιανοί δεν ήταν οι αποκλειστικοί εραστές είτε (και) αντίζηλοι των βαγκνερικών εορτών ούτε και οι πρωτοπόροι στη σύλληψη παραστάσεων αρχαίου δράματος σε τόπους με κατάλοιπα αρχαίων θεάτρων.⁷ Στις 17 Μαρτίου 1898, ο Sar Mérodack Joséphin Péladan,

⁶ Η συνέντευξη της Εύας Σικελιανού εμπεριέχεται στο άρθρο του Robert-Étienne, «Un répétition au théâtre de Delphes», εφημ. *Le Gaulois*, 7 Μαΐου 1927.

⁷ Πρωτοπόρος οραματιστής της επαναλειτουργίας των αρχαίων ελληνικών θεάτρων, για τα ελληνικά πράγματα, υπήρξε ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, σύγχρονος άλλωστε με την ανασκαφή και τη στοιχειώδη αποκατάσταση του Ηρωδείου, βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Με των Μουσών τον έρωτα...». Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, ενδεικτικά σ. 448-452. Όμως, εκείνο που διαφοροποιεί τα νεορομαντικά αι-

γάλλος συγγραφέας, τεχνοκριτικός, αποκρυφιστής και βαγκνεριστής,⁸ σε διάλεξή του στον Παρνασσό, με τίτλο «Περί αναβιώσεως του Ελληνικού Θεάτρου», οραματίστηκε «το μέλλον της Ελλάδος» μέσα από την «αναγέννησιν και την λατρείαν του παρελθόντος». Γι' αυτό και συνέστησε στο ακροατήριό του να επενδύσει στο θέατρο, τη «μεγάλη πηγή του μυστικισμού», προτείνοντας τη «διασκευή του αρχαίου Θεάτρου» του Διονύσου. Επεδίωξε επίσης να πείσει τον βασιλιά Γεώργιο και τον πρωθυπουργό Α. Ζαΐμη να χρηματοδοτήσουν την πρότασή του,⁹ ενώ σε ανοιχτή επιστολή προέτρεπε τους Αθηναίους να ιδρύσουν «το ελληνικόν Βαϋρώϋτ»:

Καθ' ην ημέραν θελήσετε να ιδρύσητε το ελληνικόν Βαϋρώϋτ, θα έλθω προς υμάς ως απλούς επιμελητής της ιεράς του Βάχχου σκηνής.¹⁰

Σχεδόν ένα χρόνο αργότερα, δύο ακόμα διάσημοι επισκέπτες της αθηναϊκής πρωτεύουσας, η Ελεονόρα Ντούζε και ο σύντροφός της Ντάντε Γκαμπριέλ Ντ' Αννούντσιο,¹¹ εξέφρασαν τη νοσταλγική επιθυμία επαναλειτουργίας του Ηρωδείου.¹² Αναφερόμενος σ' αυτές τις επισκέψεις, ο Παύλος Νιρβάνας, σε άρθρο του με τίτλο «Το ελληνικόν Βαϋρώϋτ», επανερχόταν στην υπόδειξη Péladan.¹³ Όμως, αν και γοητευμένος από τον γάλλο βαγκνεριστή, που «ονειρεύετο την ηχώ του θεάτρου του Ηρώ-

τήματα που διατυπώνονται εδώ από την αρχαιολατρία του Ραγκαβή είναι η μυστικιστική προσέγγιση των αρχαίων θεατρικών μνημείων από τους νεορομαντικούς διανοητές και καλλιτέχνες.

⁸ Για τον Péladan, πρόδρομο θιασώτη της ανάδειξης των αρχαίων ελληνικών θεάτρων σε τόπο θεατρικής μυσταγωγίας, βλ. το κεφάλαιο «Ένας Χαλδαίος μάγος από το Παρίσι» στο: Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη*, Ποταμός, [Αθήνα] 2005, σ. 237-252. Για τη σχέση των Σικελιανών με το έργο του Péladan: Λία Παπαδάκη, «Η μόδα της αναβίωσης του υπαίθριου θεάτρου και η “Δελφική Προσπάθεια”», στο: Κυριακή Πετράκου, Αγνή Τ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 120.

⁹ Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί*, ό.π., σ. 252, σημ. 166.

¹⁰ Βλ. «Ο Σαρ Πελαντάν προς τους Αθηναίους», εφημ. *Το Άστυ*, 21 Μαρτίου 1898.

¹¹ Ο Ντ' Αννούντσιο εκείνη την περίοδο διαμόρφωνε «ένα όραμα αναμόρφωσης της τραγωδίας, με έντονες βαγκνερικές, νιτσεικές και συμβολιστικές καταβολές»: «στις προθέσεις μάλιστα του ποιητή και της Ντούζε (που δεν υλοποιήθηκαν ποτέ) ήταν να δημιουργήσουν ένα είδος “ιταλικού Μπαϋρώιτ”», βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Μια “Ανάσταση” του Αγαμέμνονα και της Αντιγόνης στον Αργολικό Κάμπο του 1896» στο: Αγγέλα Καστρινάκη – Αλέξης Πολίτης – Δημήτρης Πολυχρονάκης (επιμ.), *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ. Ν. Φιλιππίδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 231.

¹² Παύλος Νιρβάνας, «Ελληνικόν Βαϋρώϋτ», εφημ. *Το Άστυ*, 4 Απριλίου 1899.

¹³ Παύλος Νιρβάνας, «Ελληνικόν Βαϋρώϋτ», ό.π.

δου ταρασσομένην εις μίαν επίσημον στιγμήν από την μεγάλην κραυγήν της αρχαίας τραγωδίας», που «ήθελεν επί των τόπων αυτών μίαν παρέλασιν πάλιν των μεγάλων παθών, μίαν διάβασιν ονειρώδη της ελληνικής ψυχής προ των νέων οφθαλμών, εις μίαν μυστικήν λειτουργίαν της τέχνης και της ωραιότητος κ' εμφαντάζετο εν προσκύνημα παγκόσμιον, εν παγκόσμιον μνημόσυνον εδώ επί των ερήμων κερκίδων του αρχαίου θεάτρου, μίαν πομπήν της οποίας θα ήταν ιερείς και μύσται οι θεόπνευστοι της γενεάς από των περάτων της γης», θεώρησε την πρόταση εξαιρετικά πρόωρη για τα δεδομένα της ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας· όμως «με την πίστιν σταθεράν εις το μέλλον» ευελπιστούσε και ο Νιρβάνας να αξιωθεί κάποτε κι η Ελλάδα την αναβίωση του μυσταγωγικού δράματος στα αρχαία θέατρό της.

Τα Μπαϋρόουτ της Μεσογείου

Γαλλία-Ιταλία

Ανάλογες προσπάθειες για την επαναλειτουργία αρχαίων θεάτρων, που εμπνέονταν είτε και ανταγωνίζονταν την αίγλη του γερμανικού Μπαϋρόουτ, είχαν προηγηθεί και στις πατρίδες των ξένων εμπνευστών του ελληνικού παραδείγματος. Ήδη το 1888, το περιοδικό *Journal des Fêtes Romaines d'Orange* διαφήμιζε ως «Orange-Bayreuth» το, «εκ των γιγαντειοτέρων υπαιθρίων θεάτρων του κόσμου»,¹⁴ αφιερωμένο στο θεό Απόλλωνα, ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης. Επρόκειτο για ένα «νεο-Αθηναϊκό θέατρο, κατάλληλο να συγκεντρώσει ποιητές, πολιτικούς και λαό για να απολαύσουν από κοινού τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή».¹⁵ Το 1900 ο Ludwig Bräutigam το αποκαλούσε «το γαλλικό Μπαϋρόουτ» στο ομώνυμο έργο του,¹⁶ ενώ ο Εντουάρ Συρέ, παρακολουθώντας σ' αυτό τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή με πρωταγωνιστή τον Mounet-Sully, θεωρούσε την εμπειρία συγκλονιστική, ισάξια με εκείνη του Μπαϋρόουτ:

μέσα στη νύχτα, κάτω απ' τον ανοιχτό ουρανό, μέσα στη λάμψη των λαμπάδων, στο απέραντο αμφιθέατρο, το γεμάτο από τρεις χιλιάδες κατασυγκινημένους θεατές, τότε έγινε ακατανίκητα αισθητή η παρουσία των θεών του αρχαίου δράματος και αντιληφθήκαμε επί τέλους τη βαθύτερη έννοια

¹⁴ Ν. Επ[ισκοπόπουλος], «Τα δύο Μπαϋρόουτ», εφημ. *Νέον Αστυ*, 3 Αυγούστου 1902.

¹⁵ Jessica Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940. Active Citizens*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2017, σ. 80 και σ. 75-85 για μια συνολικότερη εξέταση των παραστάσεων του θεάτρου της Οράγγης.

¹⁶ Ludwig Bräutigam, *Das französische Bayreuth*, Lattmann, Γκόσλαρ [1900]. Βλ. επίσης το άρθρο: «Orange, Bayreuth français», *Revue illustrée* 16 (1 Αυγούστου 1903), χωρίς αρίθμηση σελίδων.

του ορισμού της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη δηλ. πώς είναι η κάθαρση της ψυχής από τον τρόμο και τον οίκτο.¹⁷

Ανάλογες εμπειρίες τόσο στο αυθεντικό¹⁸ όσο και στο γαλλικό Μπαϋρόντ δεν έχανε ούτε η Εύα Πάλμερ κατά τη διαμονή της στη Γαλλία, τότε που δοκίμαζε τις δυνάμεις της στο θέατρο.¹⁹

Στη γειτονική Ιταλία, μόλις το 1914, οι οραματισμοί του Γκαμπριέλ Ντ' Αννούντσιο για ένα εγχώριο Μπαϋρόντ αποκτούσαν υπόσταση, καθώς στο αρχαίο θέατρο των Συρακουσών, όπου παραδίδεται ότι ανέβασε έργα του ο εξόριστος Αισχύλος, ξεκινούσε το φεστιβάλ αρχαίου δράματος.²⁰ Το ίδιο φεστιβάλ από το 1929 υπαγόταν στο Υπουργείο Παιδείας και το 1935 στο Υπουργείο Προπαγάνδας, υπηρετώντας επίσημα το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι.²¹

Το «Μπαϋρόντ» των Δελφών

Το 1924, όταν «το Μπαϋρόντ του κλασικού δράματος» στις Συρακούσες²² προσέλκυε την προσοχή της ιταλικής φασιστικής κυβέρνησης,²³ ξεκινούσαν και οι Σικελιανοί τις δικές τους προσπάθειες με ορισμένα χαρακτηριστικά εξόφθαλμα συγγενή προς το βαγνερικό πρότυπο.

¹⁷ Édouard Schuré, *Le théâtre initiateur. La genèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis*, Perrin, Παρίσι 1926, σ. 134-135· εδώ παρατίθεται η ελληνική μετάφραση: Édouard Schuré, *Η γένεση της τραγωδίας και τα ελευσίνεια μυστήρια*, μετ. Χ. Βασιλειάδης, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, [χ.τ.] [χ.χ.], σ. 8. Ο τίτλος διαφέρει από το πρωτότυπο, καθώς στα ελληνικά μεταφράστηκε μόνο το δεύτερο μέρος του βιβλίου.

¹⁸ Artemis Leontis, *Eva Palmer Sikelianos. A Life in Ruins*, Princeton University Press, Πρίνστον και Οξφόρδη 2019, xxxv.

¹⁹ Λία Παπαδάκη, *Γράμματα της Εύας Palmer Σικελιανού προς τη Natalie Clifford Barney*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 174 και της ίδιας, «Η μόδα της αναβίωσης», ό.π., σ. 113, και 112-114, όπου διεξοδική παρουσίαση των παραστάσεων του θεάτρου της Οράγγης.

²⁰ Fiona Macintosh, «Η τραγωδία επί σκηνής. Θεατρικές παραστάσεις τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα» στο: P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία τραγωδία από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μετ.-επιμ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 460.

²¹ Fiona Macintosh, «Η τραγωδία επί σκηνής», ό.π., σ. 460. Χρήσιμες πληροφορίες για το θεσμό των Φεστιβάλ αρχαίου δράματος, αλλά και για όσα πραγματεύεται αυτή η εργασία στο: Pantelis Michelakis, «Theater festivals, total works of art and the revival of greek tragedy on the modern stage», *Cultural Critique* 74 (Winter 2010), σ. 149-163.

²² Vincenzo Bonaiuto, «The open air theater» (αγγλική μετ. Ralph Roeder), *Theatre Arts Monthly* 13 (1929), σ. 609.

²³ Michelakis, «Theater festivals», ό.π., σ. 155.

Και αυτό διευθυνόταν από έναν οραματιστή ποιητή,²⁴ ο οποίος, αν και δεν διέθετε «τεχνική» μουσική μόρφωση,²⁵ θεωρούσε επιβεβλημένο να ξεκαθαρίσει ότι την αναπλήρωνε, επικαλούμενος τη φιλολογική και φιλοσοφική του παιδεία και τη συμπαράσταση της «ιερής σκιάς» της αδελφής του Πηνελόπης, της οποίας η μουσική καλλιέργεια είχε συγκινήσει ακόμα και μια Κόζιμα Λίστ-Βάγκνερ.²⁶ Όσο για τη σύζυγό του, αυτή προερχόταν, όπως και η Κόζιμα, από διακεκριμένη μουσική οικογένεια και γνώριζε από τα γεννοφάσκια της μουσική. Ο ίδιος ο Σικελιανός δεν περιόριζε τις βλέψεις του στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Εποφθαλμιούσε κι αυτός «ένα προσωπικό Μπαϋρόουτ»,²⁷ συγγράφοντας ένα ρεπερτόριο σύγχρονων τραγικών έργων που θα παίζονταν στα πλαίσια των γιορτών τους.

Για να πετύχουν τα σχέδιά τους και οι Σικελιανοί εγκατέλειπαν το άστυ, επιλέγοντας τον περίοπτο αρχαιολογικό χώρο των Δελφών. Στη συνείδησή τους οι Δελφοί αποτελούσαν «τη βάση ολόκληρου του

²⁴ Ας σημειωθεί ότι στα βιογραφικά σκίτσα για τον Βάγκνερ εκείνης της περιόδου τονίζονταν η «δισυπόστατη προσωπικότητά του». «Ο ποιητής και ο μουσικός, αγκαλιάζονται μέσα του, συνταυτίζονται εις εν, δεν αποχωρίζονται ποτέ. Βαδίζουν μετά μέτωπον, ενωμένοι αδιάρρηκτα στο ίδιο ιδιώδες. Για να εκτιμήσουμε δεόντως την αξία του, δεν πρέπει να ξεχάσουμε ποτέ ότι είνε[sic] συγχρόνως ένας μεγάλος ποιητής και ένας μεγάλος μουσικός. Μα σ' αυτόν, ο ποιητής και ο μουσικός, ονειροπολούν, συλλαμβάνουν, εργάζονται, δημιουργούν συγχρόνως, πάντα συγχρόνως. Κανείς δεν μπορεί να πη πού τελειώνει ο ένας, πού αρχίζει ο άλλος... Οργανισμός εξαιρετικός, μοναδικός στο είδος του, στο οποίον δύο ρεύματα ορμητικά, παντοδύναμα, η ποιητική εφεύρεσις και η έκφρασις η μουσική, εξορμούν στον ίδιο σκοπό και ενώνονται στον ίδιο χείμαρρο», βλ. Edouard Schuré, «Le drame musical» [απόσπασμα], στο: *Ο Βάγκνερ, Αι ωραιότεραι σελίδες της παγκοσμίου μουσικής φιλολογίας διά τον μέγαν συνθέτην. Αναλύσεις και κείμενα των: Schuré, d' Annunzio, Kufferath, Romain Rolland, Combarieu, Chamberlain, Mauclair, Canudo, Barthou*, κλ. κλ. κλ. Και πλήρης ανάλυσις όλων των μελοδραμάτων του Βάγκνερ, Εκδοτικός Οίκος «Χαραυγή», Αθήνα [χ.χ.], σ. 10-11· και στο πρωτότυπο, Edouard Schuré, *Le drame musical. Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, Perrin, Παρίσι 1875, edw Perrin, Παρίσι 1914, σ. 12-13.

²⁵ Η Σικελιανού σημειώνει πάντως «την ανεκπλήρωτη λαχτάρα [του Σικελιανού] να μελετήσει μουσική», και τα ταξίδια του στην Ευρώπη για να την απολαύσει και να ικανοποιήσει τις περιέργειές του. Χαρακτηριστικά αναφέρεται σε ταξίδι του «στο Μόναχο για ν' ακούσει όλες τις σονάτες του Μπετόβεν αρκετό Μπράμς και Μπρόκνερ [...] και όλες τις όπερες του Βάγκνερ», βλ. Παπαδάκη, *Πίσω από το πέπλο*, ό.π., σ. 102.

²⁶ Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, φιολ. επ. Γ. Π. Σαββίδη, τ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1980, σ. 309.

²⁷ Παπαδάκη, *Πίσω από το πέπλο*, ό.π., σ. 15.

ελληνικού πολιτισμού»,²⁸ καθώς εδώ, στον ομφαλό της γης, λατρευόταν ο Απόλλωνας, ο «ύψιστος», «ο εθνικός θεός του ελληνικού γένους» σύμφωνα με τον Βάγκνερ.²⁹ Ο τελευταίος, εμπνεόμενος από το δελφικό ιερό, στο αμφιθεατρικά χτισμένο θέατρο-ναό του στο Μπαϋρόουτ, κατασκεύαζε μεταξύ ακροατηρίου και σκηνής ένα χάσμα, απομίμηση του δελφικού μυστηριακού χάσματος της Γαίας. Σ' αυτό εξαφάνιζε την ορχήστρα και από το podium, τον δικό του πυθικό τρίποδα, χρησιμοποιούσε.³⁰ Και οι ηρωικοί του, όπως επί παραδείγματι ο *Siegfried*, αν και πήγαζαν από βόρειους μύθους, συνηχούσαν συχνά τον διάλογο του συνθέτη με τους απολλώνιους και τους δελφικούς μύθους.³¹

Οι Σικελιανοί δεν είχαν ανάγκη από απομιμήσεις. Η επιλογή του αυθεντικού τοπίου των Δελφών, «του αγιώτερου τόπου της Ελλάδος» σύμφωνα με τον Συρέ,³² όπου επετεύχθη «η ισορροπία των λατρειών των Απόλλωνα και Διονύσου», με τελική υπερίσχυση, κατά την κρίση τους του Απόλλωνα,³³ όπου έδρασε ο Ορφείας, ο μεγάλος μυητής της Ελλάδος και πρόγονος της Ποιήσεως και της Μουσικής κατά Συρέ, καθιερώνοντας τη λατρεία του πατέρα του Απόλλωνα και θέτοντας τις βάσεις του Αμφικτυονικού Συνεδρίου,³⁴ όπου δίδαξε τέλος ο Πυθαγό-

²⁸ Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, μετ. John P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992, σ. 82. Ο ίδιος ο Σικελιανός αποκαλεί τους Δελφούς «υπέροτατη μητροπολιτική Εστία του Ελληνισμού και σύγκαιρα τον Ομφαλό του κόσμου», βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 456.

²⁹ Ρ. Βάγκνερ, «Η Τέχνη και η Επανάσταση» στο: *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, [Αθήνα] [1992], σ. 25· επίσης σ. 26 η βαγκνερική παραδοχή: «ο Απόλλων ήταν ο ελληνικός λαός».

³⁰ Πρβ. Daniel E. Foster, *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2010, σ. 76-77 και Wolfgang Schadewaldt, «Ρίχαρντ Βάγκνερ και οι Έλληνες» στο: *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, ό.π., σ. 104-105.

³¹ Ο ομώνυμος ήρωας της όπερας *Siegfried* αποτελούσε για τον Βάγκνερ «το υπερβόρειο ισοδύναμο του Απόλλωνα», βλ. Foster, *Wagner's Ring*, ό.π., σ.131-132. Ο Βάγκνερ χρησιμοποίησε την παλαιότερη εκδοχή του μύθου που του επέτρεπε να αντιληφθεί τον ήρωα σαν φως ή σαν θεό του ήλιου. Επίσης ανέφερε ρητά ότι το πάλεμα του ήρωά του με τον δράκο Φάφνερ προϋπέθετε την πάλη του Απόλλωνα με τον Πύθωνα, βλ. Richard Wagner, *Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage*, Otto Wigand, Λειψία 1850, σ.11, 33.

³² Εδουάρδος Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται. Συμβολή εις την μυστικήν ιστορίαν των θρησκειών*, μετ. Κωνστ. Δημ. Κτίστη, τ. 2, Ελευθερουδάκης, Αθήνα [χ.χ.], σ. 35.

³³ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 91· το παράθεμα επιλέγεται από το βιβλίο του Θεόδωρου Ξύδη, *Η θρησκευτική βούληση του Σικελιανού*, [χ. έ.], Αθήνα 1932· από το ίδιο βιβλίο η Σικελιανού παραθέτει και την ενδιαφέρουσα υπόδειξη του Ξύδη ότι στον Σικελιανό «Διονυσιασμός και Απολλωνισμός σημαίνουν το ίδιο».

³⁴ Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. Α', σ. 326.

ρας τη μαντική τέχνη εμφυσώντας στους ιερείς του θεού την υψηλή τους αποστολή,³⁵ τους επέτρεπε να οραματίζονται «μια πραγματική επιστροφή του Απόλλωνα από τη χώρα των Υπερβορείων».³⁶ Δεν ήταν άλλωστε τυχαίο ότι οι Σικελιανοί επέλεξαν να διεξάγουν τις γιορτές τους την περίοδο της εαρινής ισημερίας, κατά την οποία, όπως σημείωνε και πάλι ο Συρέ, «οι νάρκισσοι εξανάνθιζαν κοντά εις την πηγήν της Κασταλίας. Οι τρίποδες, αι λύραι του ναού επάλλο-ντο αφ' εαυτών, και ο αόρατος θεός εθεωρείτο ότι εξαναγύριζε από την χώραν των υπερβορείων», «ενώ η μεγάλη ιέρεια, ντυμένη Μούσα, στεφανωμένη με δάφνας, το μέτωπο δεμένο με ιεράς ταινίας, έψελνε μόνον εμπρός εις τους μεμυημένους την γέννησιν του Ορφέως, υιού του Απόλλωνος και μιας ιέρειας του θεού».³⁷

Εξίσου μυσταγωγικά, τρία από τα πολυσυζητημένα εκείνη την εποχή αρχαιολογικά τοπόσημα των Δελφών, ο αυθεντικός κίονας των τριών αέρινων χορευτριών, αντίγραφο του οποίου στο Λούβρο είχε εμπνεύσει στον Κλ. Ντεμπισύ το έργο *Les Danseuses des Delphes*, οι δύο ύμνοι στον Απόλλωνα, από τα ελάχιστα σωζόμενα τεκμήρια αρχαίας ελληνικής μουσικής, που είχαν ήδη μεταγραφεί μουσικά από τον Τεοντόρ Ρενάκ,³⁸ το θέατρο τέλος των Δελφών, στο οποίο ο Gerhard Hauptmann ένωθε το 1908 «το υποτιθέμενο νεκρό Μυστήριο να γίνεται παρόν, με θεούς και δαίμονες γύρω από τον κατά τα λεγόμενα νεκρό Πάνα»,³⁹ προοικονομούσαν στο διεθνές κοινό των Εορτών τις συγχρονισμένες με την πρωτοπορία της εποχής αισθητικές προτάσεις των Σικελιανών για τον χορό και τη μουσική στο αρχαίο δράμα.

Κατά κύριο όμως λόγο οι Δελφοί εξυπηρετούσαν ιδανικά το ουτοπικό πολιτικό τους εγχείρημα, να καλέσουν στο Απολλώνιο Ιερό, φημισμένο άλλοτε ορμητήριο του «ενιαίου λόγου του Ήλιου», «της υπέρτατης,

³⁵ Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. Β', σ. 55-63.

³⁶ Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 456. Ας σημειωθεί ότι ο Σικελιανός, επτά χρόνια μετά τις τελευταίες Δελφικές Εορτές, αν και όλα έδειχναν ότι δεν θα υπήρχε συνέχεια, θεωρούσε ότι είχε πετύχει την «πραγματική επιστροφή του Απόλλωνα». Εξηγώ στη συνέχεια ποια ήταν η μη πραγματική επιστροφή που ο ποιητής υπονοούσε.

³⁷ Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. Α', σ. 312.

³⁸ Για τη γνωριμία της Σικελιανού με τον Ρενάκ βλ. Παπαδάκη, *Πίσω από το πέπλο*, ό.π., σ. 82-83. Η ίδια τον θεωρεί πιθανό εμπνευστή του ενδιαφέροντος της Εύας για την αρχαία ελληνική μουσική και για την επιλογή των Δελφών.

³⁹ Gerhart Hauptmann, *Griechischer Frühling*, S. Fischer Verlag, Βερολίνο 1908, σ. 175.

καθολικής Διαιτησίας»,⁴⁰ τους εκλεκτούς των εθνών για να εγγυηθούν την παγκόσμια ειρήνη.

Η πνευματική αμφικτιονία, που ευελπιστούσαν να συστήσουν, θα συγκροτείτο από έναν άυλο ναό με αέτωμα την εκπαίδευση, την οικονομία και τη δικαιοσύνη για ολόκληρη τη γη.⁴¹ ώστε «οι Δελφοί, κέντρον πνευματικόν του μέλλοντος», να αποτελέσουν «από τούδε το εντευκτήριον των διανοουμένων όλου του κόσμου». ⁴² Μοναδική γέφυρα σύζευξης του χάσματος ανάμεσα στα πλήθη απ' όλα τα έθνη που θα συνέρρεαν σε αυτό, αποτελούσε για τον Σικελιανό η τέχνη και, σαν άλλος Βάγκνερ, υποδείκνυε στην Εύα, σπόνσορα και εκτελεστή του σχεδίου του, τη «μεγάλη τέχνη» τονίζοντάς της ότι «στο χώρο της μεγάλης τέχνης υπάρχει κάτι που έχει υπέρτατη δύναμη: και αυτό είναι το ΔΡΑΜΑ». Όπως επεξηγηματικά της διευκρίνιζε, με τον όρο αυτό δεν εννοούσε τις «ασήμαντες προσπάθειες, που συχνά συγκεντρώνουν μικρά πλήθη σε μικρά θέατρα, αλλά το μέγα δράμα που κρατούσε τα πλήθη, δεκαπέντε, είκοσι, τριάντα χιλιάδες ανθρώπους, προσηλωμένους στη μεγάλη ποίηση, τη μεγάλη μουσική, το μεγάλο χορό». ⁴³

Ο Βάγκνερ και η αρχαία ελληνική τραγωδία

Μέγα Δράμα θεωρείτο ήδη από το 1849, με το έργο του Βάγκνερ *Η Τέχνη και η Επανάσταση*, η ελληνική τραγωδία, η οποία είχε κατορθώσει να επιφέρει τη σύνθεση των τεχνών, δηλαδή της ποίησης, της μουσικής, της όρχησης, παράγοντας το υψηλότερο έργο τέχνης που έγινε ποτέ. Την εκτίμηση του Βάγκνερ για την τραγωδία συνόψιζε ο αφορισμός: «Καλύτερα μισή μέρα Έλληνας εμπρός σ' ένα τραγικό έργο τέχνης παρά μη ελληνικός θεός στην αιωνιότητα!». ⁴⁴ Για τον ίδιο η τραγωδία,

⁴⁰ Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Γ', Ίκαρος, Αθήνα 1981, σ. 75. Οι φράσεις σε εισαγωγικά δείχνουν να αντλούνται ευθέως από τον Συρέ, ο οποίος ανέφερε: «Επανευρίσκουμε λοιπόν εις το πρόσωπον του Απόλλωνος τον ηλιακόν Λόγον, τον παγκόσμιον Λόγον, τον μέγαν Μεσίτην, τον Βισνούν των Ινδών, τον Μίθραν των Περσών, τον Ώρον των Αιγυπτίων», στο: Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. Β', σ. 37-38.

⁴¹ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 82-83.

⁴² Νίκος Αιγινήτης, «Έννοια και σκοπός των Δελφικών Εορτών», *Hellas-Jahrbuch* (1930), σ. 51. Ας προσεχθεί ότι η σύλληψη των Δελφών ως «πνευματικού κέντρου του μέλλοντος» παραπέμπει στο έργο του Ρ. Βάγκνερ, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Otto Wigand, Λειψία 1850 και στον αντίστοιχο όρο: «το καλλιτεχνικό έργο του μέλλοντος» που ο ίδιος εισήγαγε.

⁴³ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 83.

⁴⁴ Βάγκνερ, «Η Τέχνη και η Επανάσταση», ό.π., σ. 29.

τέχνη συντηρητική στην ακμή της, εξέφραζε τη συλλογική συνείδηση.⁴⁵ Κατεξοχήν εκπρόσωπο αυτού του συντηρητισμού θεωρούσε τον Αισχύλο και αναγνώριζε στην *Ορέστεια*, το έργο με το οποίο ο τραγικός αντιπαρατέθηκε ως ποιητής στο νεαρό Σοφοκλή και ως πολιτικός στον επαναστάτη Περικλή, την αντιπροσωπευτικότερη έκφραση αυτού του συντηρητισμού. Η νίκη όμως του Σοφοκλή και του Περικλή, σύμφωνη με το πνεύμα της εξέλιξης, οδήγησε στην υποχώρηση της τραγωδίας, υπονομεύοντας τα θεμέλια του αθηναϊκού κράτους. Η αδυναμία της δημόσιας συνείδησης να εκφραστεί μέσω του δράματος σήμαινε για τον Βάγκνερ την παρακμή της τραγωδίας και τη διάλυσή της στα εξών συνετέθη.

Παρότι λάτρης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, ο ίδιος δεν επιχείρησε την παλινόρθωση μιας ψευδεπίγραφης «ελληνικότητας». Το 1849 δήλωνε: «Μόνο η επανάσταση μπορεί να μας ξαναδώσει εκείνο το ύψιστο έργο τέχνης, και όχι η παλινόρθωση... Αν το ελληνικό έργο τέχνης περιέκλεισε το πνεύμα ενός ωραίου έθνους, τότε το έργο τέχνης του μέλλοντος πρέπει να περικλείσει το πνεύμα της ελεύθερης ανθρωπότητας, σπάζοντας τα σύνορα των εθνοτήτων· για το πνεύμα αυτό, η εθνική υπόσταση δεν πρέπει να είναι εμπόδιο και φραγμός αλλά κόσμημα και ερέθισμα της ατομικής πολυμορφίας. Ας πλάσουμε λοιπόν κάτι εντελώς διαφορετικό αντί να αποκαταστήσουμε το «ελληνικόν»· ας μην επιχειρηθεί η γελοία παλινόρθωση μιας ψευδεπίγραφης «ελληνικότητας» στο έργο τέχνης... Όχι δεν θέλουμε να ξαναγίνουμε Έλληνες... Η δική τους παρακμή και οι αιτίες της... μας δείχνουν καθαρά... ότι πρέπει ν' αγαπήσουμε όλους τους ανθρώπους, για να αγαπήσουμε ξανά τον εαυτό μας, για να ξαναβρούμε και πάλι τη χαρά μέσα μας. Πρέπει να σπάσουμε τα δεσμά της ατιμωτικής δουλείας, της καθολικής χειρωναξίας που ωχή ψυχή της είναι το χρήμα, και να γίνουμε μια ελεύθερη καλλιτεχνική ανθρωπότητα με πάμφωτη οικουμενική ψυχή· να μην μοχθούμε πια για το μεροκάματο της βιομηχανίας, να γίνουμε όλοι ωραίοι και δυνατοί, και τότε ο κόσμος θα είναι δικός μας, αιώνια αστείρευτη πηγή μιας υπέρτατης καλλιτεχνικής απόλαυσης».⁴⁶

Ήδη από το 1851, επιχειρώντας να συνθέσει *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν* (1853-1874), ο Βάγκνερ, έχοντας πρότυπο την *Ορέστεια*, ένωνε ποίηση, μουσική, χορό και θέαμα «σε ένα συνολικό καλλιτεχνικό

⁴⁵ Βάγκνερ, «Η Τέχνη και η Επανάσταση», ό.π., σ. 50.

⁴⁶ Βάγκνερ, «Η Τέχνη και η Επανάσταση», ό.π., σ. 52-53.

έργο»⁴⁷ μετασηματίζοντας δυναμικά το παράδειγμα του υπερκαλλιτέχνη Αισχύλου. Ολοκληρώνοντας τη μουσική του έργου, επεσήμανε ότι η λειτουργία της ορχήστρας ήταν αντίστοιχη με το ρόλο του αρχαιοελληνικού χορού.⁴⁸ Συγχρόνως με το «συνολικό έργο τέχνης» ανήγγειλε την έλευση ενός καινούργιου τρόπου ύπαρξης χαιρετίζοντας παράλληλα ένα νέο απόγειο πολιτισμού.

Ο νιτσεικός βαγκνερισμός, Η γέννηση της τραγωδίας και η [παρ]ανάγνωση του Εντουάρ Συρέ

Οι θέσεις και το μουσικό έργο του Βάγκνερ, όπως επίσης και οι θεωρίες του Σοπενχάουερ, αποτέλεσαν το βασικό οδηγό για να συλλάβει ο νεαρός Νίτσε τη δική του, καθοριστική για την ερμηνεία του τραγικού πολιτισμού και του πολιτισμού της εποχής του, σύνθεση.⁴⁹ Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής, που εκδόθηκε το 1872, εξέθετε την ιστορία της τραγωδίας εστιάζοντας στις μεταμορφώσεις του διονυσιακού και του απολλώνιου στοιχείου και στην καθοριστική σύνθεσή τους που συνετέλεσε στη θαυμαστή γέννησή της. Και για τον Νίτσε η τραγωδία απογειώθηκε με τον Αισχύλο, τον «τιτανικό καλλιτέχνη» που είχε τη δύναμη να πλάθει μια ράτσα ασεβών ηρώων,⁵⁰ και αυτοκτόνησε με τον Ευριπίδη, ο οποίος εισήγαγε στο δράμα το διαλεκτικό σκεπτικισμό του Σωκράτη και των σοφιστών. Ότι ακολούθησε ήταν ο μηχανιστικός σωκρατικός πολιτισμός που έφθασε μέχρι και τον Σοπενχάουερ, καθώς ο Νίτσε πίστεψε ότι στις μέρες του αναδυόταν ένας νέος

⁴⁷ Επεξηγηματική παρουσίαση του όρου δίνεται στο: Φώτης Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ. Η μουσική των Θεών και τα Βαγκνερικά μυστήρια*, Εκδόσεις Αρσενίδη, [Αθήνα] 1996, σ. 152-153 και 158-177.

⁴⁸ Πρβ. Peter Burian, «Διασκευές της τραγωδίας», στο: Easterling (επιμ.), *Οδηγός*, ό.π., σ. 401. Πρβ. και Michael Evans, *Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1983 και ιδιαίτερα τα κεφάλαια: «Wagner and Aeschylus», σ. 15-37 και Appendix: «Wagner and Prometheus bound», σ. 256-260.

⁴⁹ Ας αρχεστούμε στην παρατήρηση του Βάλτερ Πούχνερ: «Η νεορομαντική αντίληψη της αρχαίας τραγωδίας οφείλει πολλά στην ερμηνεία του Nietzsche και στην προσπάθεια του Richard Wagner να αναστήσει τόσο στη δραματολογία όσο και στην οργάνωση θεατρικών «εορταστικών» παραστάσεων (με τα φεστιβάλ του Bayreuth) το αρχαίο ελληνικό θέατρο», στο: Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο Νεοελληνικό θέατρο (17ος - 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 121 και 485.

⁵⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 106.

τραγικός πολιτισμός με κορυφαίο τραγικό τον Βάγκνερ.⁵¹ Γι' αυτό και εκστασιασμένος αναφωνούσε:

Ναι, φίλοι μου, πιστέψτε σαν και μένα στη διονυσιακή ζωή και στην αναγέννηση της τραγωδίας. Η εποχή του σωκρατικού ανθρώπου πέρασε· βάλτε στεφάνια από κισσό, κρατείστε θύρσο στα χέρια και μην παραξενευτείτε όταν τίγρεις και πάνθηρες έρθουν να πλαγιάσουν στα πόδια σας χαδιάρικα. Τολμήστε τώρα να είστε τραγικοί άνθρωποι· γιατί αυτό θα σας σώσει. Πρέπει να συνοδέψετε τη διονυσιακή πομπή από την Ινδία στην Ελλάδα.⁵²

Το ίδιο το έργο του, *Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, που παρουσίαζε μια Ελλάδα «πολύ διαφορετική από την ολόφωτη του Βίνκελμαν ή τη νηφάλια των Σίλλερ και Γκαίτε, γεμάτη αγωνία που προσπαθούσε μέσω της τέχνης να σωθεί»,⁵³ αν και σχεδόν αποκηρύχτηκε από τον Νίτσε, όταν συγκρούστηκε με τον Βάγκνερ, διαβάστηκε με πάθος ανά τον κόσμο τροφοδοτώντας ένα νεοπαγανισμό που επηρέασε δραστικά την τέχνη. Μάλιστα ο Αλσατός, Ε. Συρέ, θρησκευολόγος, οπαδός της υπερβατικής φιλοσοφίας και από τους σημαντικότερους βαγκνεριστές στη Γαλλία, την αναδιηγήθηκε ανασκευάζοντάς την, τόσο στις αναφορές του για την ελληνική τραγωδία στο έργο που αφιέρωσε στον Βάγκνερ,⁵⁴ όσο και στη μονογραφία του *Le théâtre initiateur. La genèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis*.⁵⁵ Επρόκειτο στην ουσία για παραχάραξη του νιτσεικού φιλοσοφικού πυρήνα, καθώς, εστιάζοντας στα ορφικά και ελευσίνια μυστήρια, ο Συρέ, που ήταν ενάντιος στον αντιχριστιανισμό του Νίτσε,⁵⁶ επανεισήγαγε, το αόρατο μυστικιστικό σύμπαν της προγεννητικής και μεταθανάτιας ζωής που εμφανικά είχε εκείνος απορρίψει. Ενδεικτικό, των επεμβάσεων που ο Συρέ επεχείρησε, το ακόλουθο απόσπασμα:

⁵¹ Ο Νίτσε ανίχνευε στη γερμανική μουσική «ιδιαίτερα στη μεγάλη ηλιακή τροχιά της από τον Μπαχ στον Μπετόβεν και από τον Μπετόβεν στον Βάγκνερ» προμηνύματα «της βαθμιαίας αφύπνισης του διονυσιακού πνεύματος στον σημερινό μας κόσμο», στο: Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 181.

⁵² Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 187.

⁵³ Pierre Héber-Suffrin, «Παρουσίαση» στο: Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 17.

⁵⁴ Édouard Schuré, *Le drame musical. Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, Perrin, Παρίσι 1875, εδώ Perrin, Παρίσι 1914, σ. 270-276.

⁵⁵ Édouard Schuré, *Le théâtre initiateur*, ό.π., σ. 169-227 και 276-318· στα ελληνικά, Schuré, *Η γένεση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 45-100 και 140-174.

⁵⁶ Édouard Schuré, «L'individualisme et l'anarchie en littérature. Frédéric Nietzsche et sa philosophie», *Revue des deux mondes* 130 (15 Αυγούστου 1895), σ. 782-784.

Αν ο Νίτσε είχε κάνει ένα βήμα ακόμα, θα είχε μπει στις βαθιές πτυχές του ορφικού μυστηρίου όπως και των ελευσινείων μυστηρίων. Η υλιστική φιλοσοφία του που βρίσκεται σ' αντίθεση με τον αισθητικό ιδεαλισμό του τον εμπόδιζε να κάνει το αποφασιστικό βήμα... Ότι δεν έκαμε θα το πράζουμε.⁵⁷

Με βήμα αποφασιστικό ο Συρέ θα τολμήσει να πειράξει ακόμα και τον σκληρό πυρήνα του νιτσεικού δίπολου «Απόλλων-Διόνυσος», αναπροσαρμόζοντάς το στο πνεύμα του ορφισμού και των μυστηρίων.⁵⁸ Επικαλούμενος την ορφική διδασκαλία ο Συρέ θα υποδειξεί ότι εκεί «ο Διόνυσος και ο Απόλλων ήσαν δύο διαφορετικά αποκαλύψεις της αυτής θεότητας».⁵⁹ Ο πρώτος «εσήμαινε ακριβώς το θείον πνεύμα εν εξελίξει μέσα εις το σύμπαν» και ο δεύτερος «την φανέρωσιν του θείου πνεύματος εις τον γήινον άνθρωπον».⁶⁰ Ο Διόνυσος «εβασίλευε εις το μυστηριώδες υπερπέραν», ενώ ο Απόλλων «εις τους ζωντανούς».⁶¹ Η μεταξύ τους σχέση στοιχειοθετούσε για τον Συρέ την ιστορία της ελληνικής ψυχής υπό το πρίσμα των μυστηρίων και περιλάμβανε τρεις σταθμούς: «τον πρωτόγονο Ορφισμό, τα Ελευσίνια μυστήρια και την αρχαία Ελληνική Τραγωδία».⁶²

Η κατά Σικελιανόν «Ανα-γέννηση της Τραγωδίας»

Χωρίς ποτέ ν' αμφισβητήσει τις οφειλές του στον Νίτσε που «εστάθηκε Ακρίτας και ο προφήτης, ο μοναδικός ακέραιος φίλος, ο πιο τίμιος... παιδαγωγός» της γενεάς του,⁶³ ο Σικελιανός θ' ακολουθήσει το μυστικιστικό βηματισμό του Συρέ. Νέος ακόμα, στους ελαιώνες της Λευκάδας, έχοντας ανά χείρας εκτός από τους Μεγάλους Μύστες και το *Le drame musical*. *Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, εντρουφούσε στο βίο και

⁵⁷ Schuré, *Le théâtre initiateur*, ό.π., σ. 171· στα ελληνικά Schuré, *Η γένεση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 47.

⁵⁸ Édouard Schuré, «Le miracle hellénique. L'Apollon de Delphes et le Pythonisse», *Revue des deux mondes*, (Ιανουάριος 1912), σ. 345-346 υπ. 1. Ο Συρέ αναγνωρίζει εδώ τη συμβολή του Νίτσε στην κατανόηση της ελληνικής τέχνης και του τραγικού πολιτισμού, θίγοντας παράλληλα και ό,τι τον εμπόδιζε να "σηκώσει το πέπλο" και να τα ερμηνεύσει με το πνεύμα του εσωτερισμού που ο ίδιος επιχειρήσε.

⁵⁹ Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. 2, σ. 37.

⁶⁰ Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. 2, σ. 37.

⁶¹ Συρέ, *Οι μεγάλοι Μύσται*, ό.π., τ. 2, σ. 37.

⁶² Schuré, «Le miracle hellénique. L'Apollon de Delphes», ό.π., 345.

⁶³ Σικελιανός, *Πεζός Λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 269.

το έργο του συνθέτη γνωρίζοντάς το μέσα από τις φωτοσκιάσεις του γάλλου βαγκνεριστή.⁶⁴

Αναγνωρίζοντας ότι η τραγωδία αποτελεί την «υπέρτατη μορφή κοινωνικοπνευματικού **Οργίου**»,⁶⁵ διαφοροποιούμενος απ' όσους «προσβλέπουνε με απίστευτη επιπολαιότητα στην εξωτερική αναστύλωση και στην αισθητική τελεστική πλευρά της γιγαντιαίας αυτής κληρονομιάς», τονίζοντας την εθνική της αποστολή, και την ανάγκη να ξανά-«γίνει η άξια πλώρα του πνευματικού καινούργιου Ελληνικού μας Καραβιού... για μιαν έξαρση ολόκληρης της ζωής»,⁶⁶ ο Σικελιανός συνέθεσε το δικό του τραγικό όραμα ξεσηκώνοντας συχνά τους θεωρητικούς στοχασμούς για την τραγωδία των Βάγκνερ, Νίτσε, Συρέ. Όμως, ενώ παραδεχόταν τη συμβολή του Νίτσε στη διαμόρφωση των θέσεών του, αποσιωπούσε τις οφειλές του στον Βάγκνερ και ευκαιρίας δοθείσης υποβίβαζε την προσφορά του στη θεώρηση της δραματικής τέχνης, παρότι γνώριζε ότι εκείνος ενέπνευσε στον φιλόσοφο το μεγαλοφυές του έργο. Η υπόρρητη απαξίωση του βαγκνερικού παραδείγματος, από τον Άγγελο Σικελιανό αλλά, όπως ήδη επισημάνθηκε και θα σχολιαστεί και στη συνέχεια, και την Εύα, παρά την προφανή γοητεία που τους είχε ασκήσει ο συνθέτης, επεξηγείται, νομίζω, από την παρακάτω τοποθέτηση του ίδιου του Σικελιανού:

Δεν το χρύβω ολότελα —παραδεχόταν— πως λογαριάζω τον εαυτό μου ανάμεσα σε κείνους που πιστεύουν πως η Τραγωδία θα ξαναγεννηθεί, και πως η νέα τούτη γέννα της —αν, όπως ξέρουμε, όποια γέννα είναι αιματηρή— δεν είναι δυνατό παρά ν' αναδυθεί μέσ' απ' το περισσότερο αίμα που να χύθηκε ποτέ στην Ιστορία... Άλλο το ζήτημα αν θα βγει με το χιτώνα της πλυμένο μες σ' αυτό, σαν τους χιτώνες των Αγίων στην Αποκάλυψη. Όλα λέω πως ετοιμάζουμε τον ερχομό της. Δεν προεξοφλώ το πιο βαθύ της περιεχόμενο. Αλλά το προβλέπω άπειρα ουσιαστικότερο από κείνο που προφήτευεν ο Νίτσε, όταν το ευαγγελιζότανε ως την άνθηση μιας νέας Τραγικής στην ανθρωπότητα περιόδου, κατά την οποίαν η Τραγωδία θα προορίζονταν να συντηρήσει, μ' έναν αυστηρόν αισθητικό της καταναγκασμό, το αίσθημα της ζωής απάνω στη γραμμή του πιο υψηλού της πυρετού και στο επίπεδο της γενναιότερης αλλά στενά βιολογικής της έντασης. Κάποια πλατύτερη κι ανώτερη Καθαρτική πνοή την προετοιμάζει.⁶⁷

⁶⁴ Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, φιλ. επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης, τ. Α' (1902-1930), Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 446.

⁶⁵ Άγγελος Σικελιανός, *Θυμέλη*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 2003, σ. 9. Η υπογράμμιση του Σικελιανού.

⁶⁶ Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 23.

⁶⁷ Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ. Α', σ.11

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, ο Σικελιανός διαλέγεται ανοιχτά με τον Νίτσε, πάνω στην πάλαι ποτέ αναγέννηση της τραγωδίας, που ο φιλόσοφος είχε διακηρύξει ότι συνέβαινε επί των ημερών του. Η οικτρή διάψευση και η σύγκρουση του Νίτσε με τον Βάγκνερ,⁶⁸ που ενσάρκωσε αλλά και γκρέμισε αυτή την υπέροχη ψευδαίσθηση, σχεδόν εξανάγκασε σε ρίξη και τους Σικελιανούς με τον “παρακμιακό” συνθέτη και το έργο του. Εντούτοις το δέλεαρ της αναγέννησης της τραγωδίας παρέμενε εξαιρετικά γοητευτικό και επιτακτικό στον αιματοβαμμένο αιώνα τους. Γι’ αυτό και οι ίδιοι, σε ρόλο ιεραποστόλων, θα προτείνουν το δικό τους κοσμοσωτήριο μοντέλο για το δράμα. Συμπυκνωμένο στο τρίπτυχο

⁶⁸ Ο Νίτσε στο έργο του *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Naumann, Λειψία 1888, τόλμησε να καταποντίσει τη μουσική αυθεντία του Βάγκνερ, καθώς διέκρινε ότι ο νέος Διόνυσος εξελισσόταν σ’ έναν ακόμα Ιησού, κόλακα συγχρόνως του γερμανικού εθνικισμού. Την ίδια χρονιά θέλοντας να υποδείξει τη γενεαλογία της διαμάχης και να τονίσει τη μεταξύ τους αισθητική αντίθεση ξαναεπεξεργάστηκε παλαιότερα κείμενά του με αναφορές στον Βάγκνερ, τα οποία δημοσίευσε με τον τίτλο: *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, Naumann, Λειψία 1888. Από αυτά τα έργα, επιλέγω ενδεικτικά από την ελληνική τους μετάφραση την απερίφραστη δήλωση του Νίτσε ότι «ο Βάγκνερ είναι μεγάλη καταστροφή για την μουσική», στο: Φρίντριχ Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ. Νίτσε εναντίον Βάγκνερ. Οι Διθύραμβοι του Διονύσου*. Νέα έκδοση, μετ. Ζήσης Σαρίκας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 30. Αυτή η απαξίωση προς τον συνθέτη, στον οποίο λίγα μόλις χρόνια πριν ο φιλόσοφος είχε αφιερώσει τη *Γέννηση της Τραγωδίας*, υποκινήθηκε από φόβους που αποτυπώθηκαν επιγραμματικά στα ακόλουθα σημεία: Το θέατρο να μην γίνει κύριος των τεχνών. Ο ηθοποιός να μην εκμαυλίζει τους αυθεντικούς. Η μουσική να μη γίνει τέχνη του ψεύδους, βλ. Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ*, ό.π., σ. 52. Η γενεαλογία της αποστροφής του Νίτσε προς τον Βάγκνερ ξεκινούσε από το καλοκαίρι του 1876, κατά την διάρκεια των πρώτων Εορτών στο Bayreuth, όταν παρατηρούσε ότι «ο Ρίχαρντ Βάγκνερ, φαινομενικά θριαμβευτής αλλά στην πραγματικότητα σαθρός και απελπισμένος παρακμιακός, γονάτισε ξαφνικά, αβοήθητος και τσακισμένος μπροστά στον χριστιανικό σταυρό...», στο: Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ*, ό.π., σ. 91-92. Είναι επίσης χαρακτηριστική η κριτική που ο Νίτσε άσκησε για τον Πάριφαλ διαβλέποντας σε αυτόν «μια αποστασία και μια επιστροφή στα χριστιανικά και σκοταδιστικά ιδεώδη» και επικρίνοντάς τον σαν «έργο κατεργαριάς, εκδικητικότητας, κρυφής απόπειρας να δηλητηριαστούν οι προϋποθέσεις της ζωής – ένα άσχημο έργο» στο: Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ*, ό.π., σ. 90-91. Για τη σχέση του Βάγκνερ με τον γερμανικό εθνικισμό ο Νίτσε σημειώνει σαρκαστικά: «Ούτε γούστο ούτε φωνή ούτε ταλέντο: η σκηνή του Βάγκνερ χρειάζεται μόνο ένα πράγμα-τους Τεύτονας!-Ορισμός του Τεύτονα: υπακοή και μακριά πόδια...», στο: Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ*, ό.π., σ. 51. Κατατοπιστικές παρατηρήσεις για τη βραχύβια μεταστροφή του Βάγκνερ σε «Reichsdeutsch» δίνει ο David C. Large, «Wagner’s Bayreuth Disciples» στο: David C. Large – William Weber (επιμ.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ιθάκη Νέας Υόρκης - Λονδίνο 1984, σ. 78-79 και σ. 311, υποσ. 13, όπου βιβλιογραφία για την περίπλοκη σχέση των δύο προσωπικοτήτων.

«Μύηση-Ποίηση-Ηρωισμός»,⁶⁹ με υπογραμμισμένη την επιρροή του Συρέ, πριμοδοτούσαν τον ποιητικό λόγο εις βάρος της μουσικής, αναζητούσαν ήρωες για να σώσουν τον κόσμο, σε ένα δράμα που όφειλε να διεξάγεται πλέον «στον καθολικό αέρα της ζωής και ως στην αρχαία Τραγωδία στον αυτούσιο του Σύμπαντος ναό».⁷⁰ Το αίτημά τους, να μην περιοριστεί ο ποιητικός λόγος και η τέχνη ούτε στα «παρεκκλήσια της Τέχνης ούτε ακόμα και μες στην πλατύτερη τοιχόκλειστη εκκλησιά»,⁷¹ φωτογράφιζε, ως παράδειγμα προς αποφυγήν, τον περίκλειστο βαγκνερικό ναό στο Μπαϋρόντ, ο οποίος, κατά τους Σικελιανούς, δεν μπορούσε να ανταποκριθεί πλέον στις προσδοκίες της ομαδικής ψυχής, που «γυρεύει υπέρποτε από κάποιες νέες καθολικές διαστάσεις ν' αναπνεύσει το οξυγόνο που χρειάζεται στην αυριανή της ευεξία».⁷²

Αντιτείνοντας στο παρακμιακό Μπαϋρόντ τις δικές τους προτάσεις για το δράμα, οι Σικελιανοί διεκδικήσαν και πάλι στους Δελφούς την «πραγματική επιστροφή του Απόλλωνα από τη χώρα των Υπερβορείων μες στη μέση των παιάνων και των ύμνων, μέσα στην ανάδοση των νέων πνευματικών της ανθρωπότητας χρησμών, μέσα από την επάνοδο στις ψυχές των «μεμυημένων» και στις αισθήσεις των ανθρώπων του λαού, του αιωνίου και πάντα νέου νοήματος του παφλασμού της Κασταλίας».⁷³

Ο Αισχύλος του Δελφικού Μπαϋρόντ υπό το *chiaroscuro* του Ε. Συρέ

Όσο όμως και αν επιθυμούσε ειδικά ο Σικελιανός να απαλλαγεί από τη βαγκνερική επιρροή, για να μπορέσει να αυτονομήσει την αισθητική του πρόταση και να διεκδικήσει τον τίτλο του ήρωα της αναγέννησης της τραγωδίας, το γεγονός ότι εξακολούθουσε να εμπνέεται από τη *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε, έργο της βαγκνερικής περιόδου του φιλοσόφου, όσο και από το έργο του δεδηλωμένου βαγκνεριστή και μυστικιστή Εντουάρ Συρέ, ο οποίος στο έργο του λείαινε τις νιτσεϊκές αιχμές εναντίον του Βάγκνερ, εμπόδιζε τη δραστική αποκοπή του ομφάλιου λώρου που τον συνέδεε με το βαγκνερικό παράδειγμα.

⁶⁹ Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 10.

⁷⁰ Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 12.

⁷¹ Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 12.

⁷² Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 11-12.

⁷³ Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 456. Ας σημειωθεί ότι ο Σικελιανός, επτά χρόνια μετά τις τελευταίες Δελφικές Εορτές, αν και όλα έδειχναν ότι δεν θα υπήρχε συνέχεια, θεωρούσε ότι είχε πετύχει την «πραγματική επιστροφή του Απόλλωνα».

Αυτό υποδεικνύει η επιλογή αποκλειστικά έργων του Αισχύλου, «του ποιητή των Ποιητών»⁷⁴ για το δελφικό Μπαϊρόντ, η οποία προ-
 ύπέθετε την ανάδειξή του από τους Βάγκνερ και Νίτσε ως τον κατ'
 εξοχήν τραγικό, με καθοριστική τη ρυθμιστική πινελιά του Συρέ. Ο τε-
 λευταίος τόνιζε ότι ο Αισχύλος ήταν ο «μυημένος» τραγικός με την καρ-
 διά τιτάνα.⁷⁵ Πρόσθετε όμως στη «μυθιστορηματική» βιογραφία που
 σταδιακά, από το 1875 έως το 1926, συνέθετε για εκείνον, ότι η μύσή
 του στα Ελευσίνα μυστήρια δεν ολοκληρώθηκε. Αυτή τη λεπτομέρεια
 ο Σικελιανός, σκιαγραφώντας κι εκείνος τη ζωή και το έργο του Αισχύ-
 λου, την απάλειψε, παρουσιάζοντάς τον «μυημένο σιγά-σιγά σε όλα τα
 πνευματικά αρχεία, όπου το ιερό της [Ελευσίνας] περιέχει, κάνοντας με
 την επίμονη και απόκρυφη μελέτη όλον τον κύκλο των εποποι[ι]ών και
 των μεταναστεύσεων όλων των φυλών του κόσμου, μεγαλώνοντας με
 τα μυστήρια τη θρησκευτική Αισθητική του, γιγαντώνοντας μες στην
 ψυχή του την Καθολική, την Κοσμική συνείδηση της Ιστορίας και της
 ανθρώπινης ψυχής».⁷⁶

Ανασυνθέτοντας τις οπτικές των Βάγκνερ και Συρέ, ο Σικελιανός
 έβλεπε στις τραγωδίες του Αισχύλου μια «δημιουργική μεταφορά των
 Ελευσίνιων Μυστηρίων μες στο μέσο από την εκκλησία του Δήμου»⁷⁷
 και γοητευόταν ιδιαίτερα από τη «θρησκευτικοκοινωνική συνείδηση»
 του καλλιτέχνη, δηλαδή την αισθητική, πολιτική και κοσμική του συνεί-
 δηση, που δρούσε αδιάσπαστα και ενιαία.⁷⁸

Η επιλογή της υπεράνθρωπης τραγωδίας του *Προμηθέα Δεσμώτη*
 για το δελφικό Μπαϊρόντ έφερε πάνω της τη βαριά σκιά του Νίτσε. Ο
 γερμανός φιλόσοφος τη θεωρούσε «έναν αληθινό ύμνο στην ασέβεια»,
 που προοιωνίζε «το λυκόφως των θεών», καθώς ο Αισχύλος τολμούσε να
 βάλει και «τον ολύμπιο κόσμο στη ζυγαριά της δικαιοσύνης».⁷⁹ Ο ίδιος

⁷⁴ Έτσι χαρακτήριζε ο Σικελιανός τον Αισχύλο, στο: Άγγελος Σικελιανός, *Θυμέλη*,
 Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τ. 3, Ίκαρος, Αθήνα 2003, σ. 116.

⁷⁵ Schuré, *Η γένεση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 55 και σ. 56-61, όπου η ανολοκλήρωτη
 μύηση του Αισχύλου στα Ελευσίνα μυστήρια.

⁷⁶ Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 107. Πρβ. και Σικελιανός, *Θυμέλη*, ό.π., τ.
 Α', σ. 16-18.

⁷⁷ Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 108-109. Επεξηγηματικά: ο Αισχύλος, για
 τον Σικελιανό, είχε τολμήσει, με τις τραγωδίες του και ειδικά με τον *Προμηθέα*
Δεσμώτη, να μεταλαμπαδεύσει τη μύσή του στην Εκκλησία του Δήμου. Ας θυ-
 μίσουμε εδώ παρενθετικά ότι τόσο οι θεατές όσο και οι ηθοποιοί των τραγικών
 έργων στην αρχαία Αθήνα ήταν μέλη της Εκκλησίας του Δήμου.

⁷⁸ Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 109.

⁷⁹ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 106-107.

ο μύθος, για τον φιλόσοφο, αποτελούσε «την «πρωταρχική ιδιοκτησία του συνόλου των Αρίων»,⁸⁰ ενώ στην «απολλώνια και διονυσιακή φύση» του ήρωα ο Νίτσε διέκρινε την πύκνωση του επικίνδυνου αφορισμού: «ό,τι υπάρχει είναι δίκαιο και άδικο, και εξίσου δικαιολογημένο και στις δύο περιπτώσεις».⁸¹

Στον Σικελιανό όμως ο νιτσεϊκός ήρωας, χάρη στις φωτοσκιάσεις του Συρέ, μεταμορφώθηκε σε τιτάνα που «πάλλεται από το πρόβλημα των πάντων, ορατών και αοράτων».⁸² Ο γάλλος βαγκνεριστής, συνδυάζοντας την «προμηθεϊκή ιδέα της σύγκρουσης με τους θεούς» με το «αντιθετικό συστατικό της, την ελευσίνια ιδέα», και υποδεικνύοντας ότι «ο αγώνας πάνω στη γη δεν είναι δυνατός παρά με τη βοήθεια των πνευματικών δυνάμεων που την βοήθησαν και η κατάκτηση του ουρανού προϋποθέτει τη γήινη προσπάθεια», οδηγούσε τον Σικελιανό να προσδώσει μια κοσμικότερη διάσταση στον υπεράνθρωπο ήρωα. Όπως σημειώνει: «Αν η Τραγωδία του Προμηθέα Δεσμώτη αναχωρεί από τη δίκαιη ανταρσία του Τιτάνας, δεν έχει όμως και ως τέρμα αυτή την ανταρσία, αλλά τη ρύθμισή της σ' έναν άρτιο πλέον, που εναρμονίζει μέσα του αυτά τα πρώτα αντίμαχα στοιχεία, δημιουργικό κοινωνικό Θεσμό», δηλαδή στην «ίδρωση των μυστικών πνευματικών δαδοφοριών».⁸³

Η γέννηση της τραγωδίας και η Εύα Σικελιανού

Από τη μεριά της η Σικελιανού το 1938, οκτώ χρόνια μετά την τελευταία παράσταση των Δελφικών Εορτών, έχοντας επιστρέψει στις ΗΠΑ, και ενώ νοσηλεύεταν σε νοσοκομείο, επέλεξε τη *Γέννηση της τραγωδίας*, όταν της επέτρεψαν να διαβάσει ένα μόνο βιβλίο, από εκείνα που είχε ξαναδιαβάσει, υπογραμμίζοντας έτσι τη βαθιά γοητεία που το έργο της είχε ασκήσει. Τι επεδίωκε, το ομολογεί απερίφραστα:

Αγωνιούσα να διαπιστώσω γιατί με είχε τόσο πολύ απασχολήσει το βιβλίο αυτό πριν από χρόνια· κι αν στο διάστημα που μεσολάβησε η προσέγγισή μου στην ελληνική τραγωδία είχε ξεφουσκώσει την αληθοφάνεια της νιτσεϊκής γοητείας ή αν μπορούσε ακόμα να με συνεπάρει ο δυνατός επαναστατικός άνεμος εκείνου που ο Νίτσε είχε αποκαλέσει “το μεταφυσικό θαύμα της ελληνικής βούλησης”.⁸⁴

⁸⁰ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 107.

⁸¹ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 110.

⁸² Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Α', ό.π., 1978, σ. 103.

⁸³ Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', ό.π., σ. 109.

⁸⁴ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 184

Και στη νέα ανάγνωση η Σικελιανού ξανασυνάντησε «το μοναδικό Ευρωπαϊκό που το ένστικτό του τον εκτόξευσε με την ορμή του αληθινού χορευτή κοντά στην καρδιά του ελληνικού δράματος»,⁸⁵ καθώς «ήξερε από ένστικτο ότι οι Έλληνες ήταν μεγάλοι μουσικοί, και έτσι με ένα υπέροχο σκίρτημα καθαρής διαίσθησης διατύπωσε εκείνη την καταπληκτική φράση ότι “η τραγωδία ξεπήδησε από την ιδιομορφία της μουσικής” και “ήταν στην αρχή της, Χορός και μόνο Χορός”... Αυτή η φράση ήταν ένα τεράστιο βέλος που εκτόξευσε μια μεγάλη μεγαλοφυΐα και βρήκε το στόχο του πολύ κοντά στο κέντρο. Η φράση σημαίνει ακριβώς αυτό που λέει, ότι η τραγωδία ξεπήδησε ακριβώς από την ιδιοφυΐα της μουσικής».⁸⁶

Αποδίδοντας τα του Καίσαρος τω Καίσαρι, η Εύα εξήρε τη διαίσθηση του γερμανού φιλοσόφου, αναγνωρίζοντας την καθοριστική συμβολή του στο εγχείρημά της να κάνει τον τραγικό χορό «την καρδιά του δράματος»,⁸⁷ χαρίζοντάς του την δυνατότητα να δρα ως μουσικός, ποιητής και οραματιστής μαζί.⁸⁸ «Τραγουδώντας και χορεύοντας», σημείωνε ο Νίτσε, «ο άνθρωπος φανερώνεται σαν μέλος μιας ανώτερης κοινωνίας... τώρα οι τρόποι του είναι ευγενικοί και γεμάτοι έκσταση, όπως των θεών που είδε στα όνειρά του. Ο άνθρωπος δεν είναι πια καλλιτέχνης, έχει γίνει ο ίδιος έργο τέχνης».⁸⁹

Υπό την γοητεία της τελευταίας φράσης η Σικελιανού προσπάθησε να κάνει τον τραγικό χορό των παραστάσεων των Δελφών έργο ζωντανής τέχνης. Όμως για να υλοποιήσει τη νιτσεική υπόδειξη έκανε ένα βήμα πιο πέρα. Έχοντας ξεκοκαλίσει, κι η ίδια τα έργα του Συρέ,⁹⁰ επίσημου, άλλωστε, προσκεκλημένου του συζύγου της στις Δελφικές Εορτές,⁹¹

⁸⁵ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 184

⁸⁶ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 185

⁸⁷ Αντώνης Γλυτζουρής, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον “Προμηθέα Δεσμώτη” και στις “Ικέτιδες” του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά* 28-29 (Ιούνιος - Δεκέμβριος 1998), σ. 147.

⁸⁸ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 100.

⁸⁹ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 185 και Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 52.

⁹⁰ «Ο Eduard[sic] Schuré (*Le Drame Musical*) είχε κι αυτός δίκιο στην εκτίμησή του τού Βαγκνερικού μουσικού δράματος», στο: Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 168, υπ. 5.

⁹¹ Στις 25 Δεκεμβρίου 1926 ο Α. Σικελιανός έγραφε στον Συρέ από τους Δελφούς: «Την παρουσία Σας στην Ελλάδα τότε, όχι εγώ αλλά το ίδιο το γεγονός την επιβάλλει σαν μια απόλυτη απαίτηση. Απ’ αυτή τη στιγμή είστε φιλοξενούμενός μου και Σας περιμένω. Γνωρίζω την ηλικία σας και τις δυσκολίες που μπορούν να προκύψουν σ’ αυτό το ταξίδι. Αλλά στη γη της εκλογής Σας υπάρχει ένας γιος με

γνώριζε την αναλυτική περιγραφή του δράματος ως συνολικού έργου τέχνης, που ο γάλλος βαγκνεριστής είχε επιχειρήσει τόσο στο έργο που αφιέρωνε στο μουσικό δράμα και στον Βάγκνερ, όσο και στο σχεδόν σύγχρονο των Δελφικών Εορτών, καθώς δημοσιεύτηκε, τον Δεκέμβρη του 1925, *Le théâtre initiateur. La genèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis*. Στα έργα αυτά ο χορός, που ήταν και γι' αυτόν η καρδιά του δράματος, όπως και τα υπόλοιπα συνθετικά μέρη της τραγωδίας, αποκτούσαν υλικότερη υπόσταση, καθώς ο Συρέ κατέθετε διεξοδικές τεχνικές οδηγίες, πολύ χρήσιμες για όποιον επιχειρούσε να ανεβάσει αρχαία τραγωδία. Όπως σημείωνε περιγράφοντας τα συστατικά του δράματος:

Συνέβαλαν σ' αυτό πρώτα ο χορός, αυτή η υπερήφανη μούσα, η οποία ανοίγει στην Ελλάδα την πομπή των τεχνών, της ζωντανής γλυπτικής, της εκφραστικής και εκλεπτυσμένης παντομίμας, εμπλουτισμένης από τις ασκήσεις της παλαιστρας, που αναπτύχθηκε χάρη στις θρησκευτικές και εθνικές εορτές: —στη συνέχεια η γλώσσα του Ομήρου λειασμένη, πυρακτωμένη από εκατοντάδες ιδιοφυείς ποιητές: στη συνέχεια οι ρυθμοί και οι μελωδίες της χορικής ποίησης: τέλος ως δύναμη θεμελιώδης, γενεσιουργός της τραγωδίας, η οποία επρόκειτο να αναδιατυπώσει όλα αυτά τα στοιχεία στο πύρινο καμίνι της: ο βαθύς ενθουσιασμός, η ζωογόνος δύναμη του διθυραμβικού χορού, ο ιερός πανικός⁹² των αρχαίων λατρειών και η μεγαλειώδης πνοή των μυστηρίων.⁹³

Ειδικά για τους ηθοποιούς ο Συρέ συμπλήρωνε:

Οι κοθόρνοι και η μάσκα τούς έκαναν να μοιάζουν πολύ μεγαλύτεροι από το φυσικό και η απόσταση ενέτεινε την αυταπάτη. Εμφανίζονταν περισ-

ανοιχτές αγκάλες για να Σας δεχτεί και Εσείς να τον σφίξετε πάνω στο στήθος Σας», στο: Σικελιανός, *Γράμματα*, τ. Α', ό.π., σ. 398. Πρβ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Παρακμή, μυστικισμός και οι νεκροφάνειες της ελληνικής ράτσας. Ο Ασκληπιός του Άγγελου Σικελιανού», *Μυστικισμός και τέχνη από το θεοσοφισμό του 1900 στη «Νέα Εποχή»*. Εξάρσεις και επιβιώσεις (7 & 8 Δεκεμβρίου 2007), Εταιρεία Σπουδών-Ίδρυμα Μωραΐτη, Αθήνα 2010, σ. 125. Για την άδοξη κατάληξη της σχέσης του Σικελιανού με τον Συρέ μετά τη συνάντησή τους στο Παρίσι στα τέλη του 1928, βλ. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, Άγγελος Σικελιανός. *Βαθμίδες Μύησης*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2002, σ. 27, 89-90.

⁹² «La terreur sacrée» στο πρωτότυπο. Επέλεξα τη μετάφραση «ιερός πανικός», έναντι του «ιερός τρόμος» καθοδηγούμενη από τον τίτλο του έργου της Σικελιανού στα ελληνικά: *Ιερός πανικός*, που όμως δεν αποδίδει με ακρίβεια τον τίτλο του πρωτοτύπου, βλ. Eva Palmer-Sikelianos, *Upward panic. The Autobiography*, edited, with an introduction and notes by John P. Anton, Harwood Academic Publishers, Chur, Ελβετία, Φιλαδέλφεια 1993.

⁹³ Schuré, *Le drame musical*, ό.π., σ. 271-272.

σότερο προφίλ απ' ό,τι αν φας σε στάσεις γλυπτών αναπαραστάσεων. Η σκηνή θύμιζε έτσι ένα ζωντανό ανάγλυφο.⁹⁴

Αυτή η σύλληψη της σκηνής από τον Συρέ, ως ζωντανό ανάγλυφο, με τις μορφές να κινούνται περισσότερο σε στάσεις προφίλ,⁹⁵ έδωσε το έναυσμα στη Σικελιανού να σπεύσει στα αρχαιολογικά μουσεία και να στραφεί στην αντιγραφή των ζωγραφικών απεικονίσεων των ερυθρόμορφων αγγείων, όπου οι μορφές εικονίζονται σε στάση προφίλ⁹⁶ και της προσέφεραν μια μεγάλη γκάμα κινήσεων. Με αυτές τις απεικονίσεις, καθώς επίσης και με τη μελέτη των παραδοσιακών ελληνικών χορών, που η ίδια τους θεωρούσε νησίδες της αρχαιοελληνικής συνέχειας, δημιούργησε τις χορογραφίες της για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* και τις *Ικέτιδες*, πιστεύοντας ότι ανασυνθέτει τη ζητούμενη ελληνικότητα. Κι αν κάποιος στην Ελλάδα είχε αντιρρήσεις για το όλο θέαμα,⁹⁷ η «πλέον ηρωϊκή φυσιογνωμία της εποχής», «παλαιός φίλος του Βάγνερ, του Liszt και του Νίτσε», ο Συρέ, το επικροτούσε, βλέποντας τις επιλεγμένες φωτογραφίες που του είχε αποστείλει ο Σικελιανός:

Υπάρχουν ωραιότατες στάσεις των ωκεανίδων[sic] και εξόχως ωραίοι ομάδες του πολυαριθμού προσωπικού των. Η ηθοποιός που παίζει την Ιώ έχει στάσεις και εκφράσεις μιας τραγικότητας που εφαρπάζει, επίσης μια ωραιότατη χειρονομία του γέρω Ωκεανού. Με λίγα λόγια επραγματοποιήσατε ένα αληθινό θαύμα με την έκπαγλη αυτή ανάσταση.⁹⁸

Η αναζήτηση της «ελληνικής μουσικής»

Αν η αγάπη της Σικελιανού για το χορό πήγαζε από τις υποδείξεις του Νίτσε, έπαιρνε όμως υλικότερη υπόσταση χάρη στις σκηνικές οδηγίες

⁹⁴ Schuré, *Le drame musical*, ό.π., σ. 275.

⁹⁵ Η Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, ό.π., σ.141-142, υποδεικνύει επίσης πόσο καθοδηγητικό θα πρέπει να ήταν προς την ίδια κατεύθυνση και το βιβλίο του, Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Analyses chronophotographiques obtenues avec les appareils de M. le Dr Marey, dessins de A. Collobar et de l' auteur, [χ.ε.], Παρίσι 1896. Να τον είχε άραγε επηρεάσει κι εκείνον η υπόδειξη του Συρέ που γινόταν ήδη το 1875; Δεν είναι απίθανο, αν συλλογιστεί κανείς τη διάδοση στη Γαλλία του βιβλίου του για τον Βάγκνερ.

⁹⁶ Γλυτζουρή, «Δελφικές Γιορτές», ό.π., σ. 150.

⁹⁷ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Οι Δελφικές Γιορτές και η θεατρική κριτική της εποχής» στο: Κυριακή Πετράκου, Αργή Τ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο*, ό.π., σ. 135-139, όπου σχολιάζονται οι αρνητικές κριτικές των Β. Ρώτα και Φ. Πολίτη.

⁹⁸ É. Schuré, «Προς τον Σικελιανόν», εφημ. *Ελεύθερο Βήμα*, 1 Νοεμβρίου 1927. Πρόκειται για επιστολή του Συρέ, που δόθηκε στη δημοσιότητα από τους Σικελιανούς, για να αποστομώσει τις αρνητικές κριτικές που δέχτηκαν οι Δελφικές Εορτές.

του Συρέ,⁹⁹ ας δούμε τι συνέβη με το πρωταρχικό συστατικό της όρχησής, τη μουσική.

Η τραγωδία, δεχόταν ο Νίτσε, ξεπήδησε από την ιδιοφυΐα της μουσικής και την άποψή του επικροτούσε και η Σικελιανού. Όμως «πνεύμα διαμαρτυρόμενον», όπως την αποκαλούσε ο Γιάννης Τσαρούχης,¹⁰⁰ αν και θεωρούσε αυτή τη «διαισθητική» σύλληψη του Νίτσε ιδιοφυΐα, θα τολμήσει να καταδικάσει τις μουσικές αναφορές του. Αυτές ήταν οι Μπετόβεν και Βάγκνερ, τους οποίους ο Νίτσε χρησιμοποίησε για να αισθητοποιήσει με τον Μπετόβεν το διονυσιακό εκστασιασμό της αρχαίας ελληνικής μουσικής,¹⁰¹ που αποτελούσε τη γενεσιουργό δύναμη της τραγωδίας, και με τον Βάγκνερ την επάνοδο του Διονύσου στη νεωτερικότητα. Η διατύπωσή της είναι ξάστερη. Στόχος της η προάσπιση της ελληνικότητας από τη μουσική ασυμβατότητα των Νίτσε και Βάγκνερ:

Και οι δυο όμως μεγάλοι άνδρες διαχωρίστηκαν από την ελληνική παράδοση με τη μεσολάβηση της μετρικής κλίμακας, που είχε επικρατήσει στην εποχή τους. Ο Βάγκνερ δεν ήξερε, όπως κι ο Νίτσε, τι ήταν πράγματι η ελληνική τραγωδία. Έτσι αναπόφευκτα έπεσε στο καλλιτεχνικό λάθος να συνδυάσει μεγάλες ορχήστρες με ανθρώπινες φωνές και έκανε τις όπερές του με την επιβλητικότητα της μουσικής του εφεύρεσης, μια αξεπέραστη ταλαιπωρία στην ιστορία της τραγικής τέχνης.¹⁰²

Αυτή την «αξεπέραστη ταλαιπωρία» η Σικελιανού θα επιχειρήσει να τη θεραπεύσει με την πολύ πιο «σαρακοστιανή» βυζαντινή μουσική.¹⁰³

⁹⁹ Η σκηνοθεσία του Προμηθέα Δεσμώτη στους Δελφούς ακολουθούσε σε πολλά σημεία τις οδηγίες του Συρέ, ο οποίος παραστατικότερα περιέγραψε την υπόθεση του δράματος στη δική του *Γένεση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 77-89. Θα σταθώ στην αντιμετώπιση του ήρωα ως «Εσταυρωμένου», βλ. Schuré, *Η γένεση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 79, όπως επίσης και στη ρεαλιστική απεικόνιση του σκηνικού χώρου που παρουσίαζε την κορυφή του Καυκάσου και προϋπέθετε κλίμακα, την οποία δεν ανέβηκαν μόνο ο Προμηθέας και οι ηθοποιοί αλλά και ο χορός για να φθάσει και να παρηγορήσει εκ του σύνεγγυς τον αλυσοδεμένο ήρωα, βλ. Schuré, *Η γένεση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 81, 83, 85. Η σύγκριση των παραπάνω με φωτογραφία από την παράσταση του 1927, που διατίθεται σε ελεύθερη πρόσβαση στη διεύθυνση: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/CPSTE%201.349.JPG από το ΕΛΙΑ επιβεβαιώνει αυτή τη συσχέτιση.

¹⁰⁰ Γιάννης Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατελείωτες για την Εύα Σικελιανού», *Εύα Πάλλμερ-Σικελιανού*, αφιέρωμα *Ηώς*, ό.π., σ. 234.

¹⁰¹ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 56.

¹⁰² Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 168, σημ. 5.

¹⁰³ «Σαρακοστιανή» χαρακτηρίζει ο Τσαρούχης τη μουσική που έγραψε ο Κ. Ψάχος για τα χορικά του Αισχύλου συγκρίνοντάς την με την παραδοσιακή μουσική των λαϊκών δρώμενων των Δελφών, στο: Τσαρούχης, «Θα μπορούσα...», ό.π., σ. 234.

Η ίδια την πρωτάκουσε στο Παρίσι, από την αδελφή του Σικελιανού Πηνελόπη, και, όπως ομολογεί στα απομνημονεύματά της:

το αποτέλεσμα ήταν συγκλονιστικό. Ήταν σαν να είχε περάσει ένα βρεγμένο σφουγγάρι πάνω από έναν πυκνογραμμένο πίνακα. Αισθάνθηκα σαν να άκουγα ανθρώπινη φωνή πρώτη φορά.¹⁰⁴

Κι αν είχε ακούσει μουσική η Εύα Πάλμερ πριν γίνει Σικελιανού. Θα αρκούσε να παραθέσω ένα απόσπασμα από τον πρόλογο που πρόταξε στην αυτοβιογραφία της: «Μεγάλωσα με την κενόδοξη αισιοδοξία του 19ου αιώνα. Όλο ανθρώπινη συμπόνια, παγκόσμια ειρήνη και μουσική».¹⁰⁵ Θα επεκταθώ όμως περισσότερο, γιατί ενδιαφέρουν κάποιες βιογραφικές πληροφορίες με τις οποίες σκιαγράφησε το οικογενειακό της περιβάλλον. Κόρη του μεγαλοαστού Courtlandt Palmer, δόκτορα της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Columbia, ιδρυτή και προέδρου του Nineteenth Century Club, που επεδίωκε την καλλιέργεια της ελεύθερης σκέψης και κριτικής, η Εύα ζει σ' ένα φιλελεύθερο περιβάλλον συναναστρεφόμενο την πνευματική αριστοκρατία της Νέας Υόρκης και την ευρωπαϊκή διανόηση. Το σπίτι τους το πλημμύριζε η μουσική, καθώς η μητέρα της ήταν καλή πιανίστρια με δική της ορχήστρα δωματίου που τη διηύθυνε κάθε Σάββατο. Ότι τα παιδιά της πήραν καλή μουσική παιδεία ήταν δεδομένο. Η Εύα έμαθε βιολί, το οποίο παράτησε στην εφηβεία της. Ο μικρότερος αδελφός της, αργότερα σημαντικός πιανίστας και συνθέτης, και αντίθετος στις μουσικές επιλογές της, ήταν παιδί θαύμα. Στα εννιά του, μαζί με την Εύα, παρακολούθησε αρκετές παραστάσεις όπερας του πρώτου θιάσου Βάγκνερ που είχε φθάσει στη Νέα Υόρκη.¹⁰⁶ Μπροστά στην πριμαντόνα Amalia Materna, «εκπαιδευμένη από τον ίδιο τον Βάγκνερ», ο μικρός Courtlandt Palmer τραγούδησε κάποιους βαγκνερικούς ρόλους της αοιδού συγκινώντας την.¹⁰⁷ Πέρα από τις πληροφορίες για το ρόλο της μουσικής στο οικογενειακό της περιβάλλον που η ίδια κατέθεσε στο βιβλίο της *Ιερός πανικός*, ας σημειωθεί επιπλέον ότι το 1902 πήρε μαθήματα τραγουδιού με σκοπό να τραγουδήσει για τον αδελφό της την άρια «Liebestod» [=Θάνατος από αγάπη] από τη βαγκνερική όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*

¹⁰⁴ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 66.

¹⁰⁵ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 25.

¹⁰⁶ Joseph Horowitz, *Wagner Nights: An American History*, University of California Press, Μπέρκλεϋ και Λονδίνο 1994, σ. 62.

¹⁰⁷ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 36-37.

επιδιώκοντας να συμφιλιωθεί μαζί του,¹⁰⁸ ενώ στο Παρίσι συνδέθηκε στενά με τη βιρτουόζο τσεμπαλίστρια Wanda Landowska και τον κύκλο της.¹⁰⁹ Η τελευταία έχοντας αφιερωθεί στην εκτέλεση της παλαιάς μουσικής, και κατασκευάσει «στο Παρίσι σύμφωνα με το αυθεντικό κλαβιέσέν του Μπαχ ένα περίφημο όργανο εφοδιασμένο με δύο κλαβιέ»,¹¹⁰ θα εγκαινιάσει τον Ιούλιο του 1927 στο γραφικό προάστιο του Παρισιού Saint-Leu la forêt τη δική της μουσική στέγη, την οποία «οι Γάλλοι μουσικοκριτικοί εβάπτισαν “Το Μπαϋρόϋτ της Γαλλίας”».¹¹¹

Αυτή η Πάλμερ, που είχε την τύχη να γευτεί, λόγω της οικονομικής της επιφάνειας, την αφρόκρεμα της σύγχρονης τέχνης, ερχόμενη στην Ελλάδα και, αφού γίνει Εύα Σικελιανού, διδάσκεται βυζαντινή μουσική και ζητά από τον δάσκαλό της Κωνσταντίνο Ψάχο να της ντύσει μουσικά τα χορικά των δελφικών παραστάσεων του αγαπημένου της Αισχύλου.¹¹² Στόχος της κάτι καθόλου διονυσιακό, μα για την ίδια καθόλα ελληνικό, δηλαδή απολλώνιο. Βαθιά επηρεασμένη από τις συζητήσεις της με τον Κωνσταντίνο Ψάχο, ο οποίος υποστήριζε ότι «η ελληνική μουσική είναι υποτακτική γλώσσα», «χωρίς δική της ανεξάρτητη ύπαρξη», η οποία λειτουργεί μόνο για να «επαυξάνει και να εξυψώνει τη λέξη, ώστε το ευρύτερο νόημα και συναίσθημα που περικλείνει η λέξη να κατανοούνται σαφέστατα»,¹¹³ υιοθέτησε πλήρως τις αντιλήψεις του,

¹⁰⁸ Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, ό.π., σ. 29-30, όπου χρήσιμες αναφορές στον τότε βαγκνερισμό της Εύας και της οικογένειάς της.

¹⁰⁹ «Αυτή την Αμερικανίδα στην καταγωγή, που έγινε εξαιτίας του γάμου της Ελληνίδα, την συναντούσε κανείς πριν από κάποια χρόνια στις λεωφόρους του Παρισιού, κοντά σε δύο άλλες ηγερίες, από τις οποίες η μία, η Ισαντόρα Ντάνκαν δεν υπάρχει πια, και η άλλη, η κυρία W. Landowska, είναι πάντοτε δραστήρια, στην όαση του Saint-Leu», στο: Frank Choisy, «Lettres Neo-grecques», *L'esprit français hebdomadaire litteraire et artistique* 78 (10 Ιανουαρίου 1933), σ. 101.

¹¹⁰ Γ. Ι. Μπούρλος, «Wanda Landowska», *Μουσικά Χρονικά* 1 (13) (Ιανουάριος 1930), σ. 24. Στο άρθρο ο “Προμηθέας” των Δελφικών Εορτών, Γιώργος Ι. Μπούρλος, αναφέρεται σε επίσκεψή του στον μουσικό ναό της Landowska τον Ιανουάριο του 1929, συνοδεύοντας την Εύα Σικελιανού και την πιανίστρια και μαθήτριά της Έλλη Σπανδωνίδου. Ο Μπούρλος καταθέτει διεξοδικά τις εντυπώσεις του. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο ενδιαφέρον της Landowska για τις Δελφικές Εορτές και στην επιθυμία της να ακούσει τον Μπούρλο να της απαγγέλει αποσπάσματα από τον ρόλο του, εκφράζοντας στη συνέχεια τη συγκίνησή της από τη μουσικότητα του λόγου, στο: Μπούρλος, «Wanda Landowska», ό.π., σ. 27.

¹¹¹ Μπούρλος, «Wanda Landowska», ό.π., σ. 25.

¹¹² Για την προτίμηση της Σικελιανού στον Αισχύλο, σύμφωνη με την αξιολογική αποτίμηση των Βάγκνερ και Νίτσε, στο: Τσαρούχης, «Θα μπορούσα...», ό.π., σ. 234.

¹¹³ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 113. Τα ίδια ελαφρώς παραλλαγμένα και στη σ. 166.

παραδεχόμενη τα ακόλουθα: «Για τους Έλληνες η ποίηση, η λέξη, είναι η κεντρική δημιουργική δύναμη. Η μουσική υπάρχει μόνο για να αποκαλύπτει και να επαυξάνει το νόημα και το ρυθμό της. Ίσως οι αρχαίοι ποιητές συχνά να συνέθεταν ποίημα και μελωδία ταυτόχρονα αλλά και πάλι κυριαρχούσε η λέξη».¹¹⁴ Τη θέση της την επικύρωσε με την ετυμολογία των πλατωνικών διαλόγων: «Και μπορούμε να ειπούμε», ρωτά ο Σωκράτης, «ότι η μελωδία και ο ρυθμός εξαρτώνται από τη λέξη;» Και η συντομία της απάντησης έκλεισε τη συζήτηση. «Φυσικά».¹¹⁵

Επιπρόσθετα, η Σικελιανού υποδείκνυε το μύθο της κατασπάρραξης του «τριχωτού» σάτυρου Μαρσύα, «που αρκούσαν να παίζει φλάουτο και να χορεύει απελευθερώνοντας όλη την έγκλειστη αισθησιακή δύναμη του ανθρώπου», από το θεό Απόλλωνα, όταν ο τελευταίος τον νίκησε σε μουσικό αγώνα παίζοντας λύρα. Η νίκη της λύρας, το παίξιμο της οποίας συνδύαζε τη μουσική με το λόγο, επί του φλάουτου, οργάνου ασιατικής καταγωγής,¹¹⁶ που αντίθετα τον εμπόδιζε,¹¹⁷ υπογράμμιζε για την Εύα την υπεροχή στην ελληνική αρχαιότητα της ποίησης πάνω στις άλλες τέχνες. Για να ενισχύσει τα επιχειρήματά της επικαλείτο ακόμα και τον Βάγκνερ, τον μουσικό της αντίπαλο. Όπως καλά γνώριζε, εκείνος αποτελούσε το τέλειο παράδειγμα, αφού «έγραφε τα δικά του λιμπρέτα ποιήματα, ... πριν αρχίσει τα οργανικά και φωνητικά κομμάτια για κάθε του όπερα», διαισθανόμενος «την προτεραιότητα του νοήματος που ήθελε να αποκαλύψει». Αυτό ήταν και το μόνο σημείο που ανάγκαζε τη Σικελιανού να παραδεχτεί τη δημιουργική επιρροή του ελληνικού δράματος στο βαγκνερικό έργο.¹¹⁸

Η νίκη της λύρας έναντι του φλάουτου, που σηματοδοτούσε τη νίκη της ποίησης έναντι της μουσικής, καθώς και η επικράτηση του μουσηγέτη Απόλλωνα έναντι των άλλων τεχνών, οδηγούσε βέβαια στη σιωπηρή υπονόμηση της διονυσιακής ανάγνωσης της τραγωδίας από τον Νίτσε-τόνιζε όμως τη «μυστηριώδη» υπεροχή των Δωριέων, φορέων της λατρείας του Απόλλωνα.

Την υπονόμηση του διονυσιακού στοιχείου της τραγωδίας, που αφορούσε τη μουσική, έναντι του απολλώνιου, που εκδηλωνόταν με την ποίηση, δεν μπορούμε να την ερμηνεύσουμε πλήρως, εάν δεν τη συνδέσουμε

¹¹⁴ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 167.

¹¹⁵ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 167.

¹¹⁶ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 170.

¹¹⁷ Στο φλάουτο «οι λέξεις διώχθηκαν από το πράγμα αυτό καθαυτό», στο: Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 170.

¹¹⁸ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 170 και 168.

με το ιστορικό γίγνεσθαι, μέσα στο οποίο προετοιμάστηκαν και υλοποιήθηκαν οι Δελφικές Εορτές. Ζώντας στην ηττημένη και συρρικνωμένη Ελλάδα από τους απογόνους του Φρύγα Μαρσύα, οι Σικελιανοί εισηγήθηκαν μια αισθητική επιστροφή στο απολλώνιο, προσβλέποντας στην ισορροπία μεταξύ λόγου και συναισθήματος που είχε διαταραχθεί τόσο σε εθνικό επίπεδο με τη μικρασιατική καταστροφή όσο και σε διεθνές επίπεδο με τον Μεγάλο Πόλεμο και την αδυναμία της Κοινωνίας των Εθνών να εγγυηθεί στο εξής την παγκόσμια ειρήνη. Όπως χαρακτηριστικά η Εύα σημειώνει:

Έτσι η νίκη του Απόλλωνα ήταν μια ανάμνηση της μετάβασης από έναν τριγωντό, στραβοπόδαρο σάτυρο, σ' έναν λεβεντόκορμο άνδρα με λείο δέρμα. Ήταν επίσης και ένα προάγγελμα για όλον τον κόσμο, της ισορροπίας μεταξύ λόγου και συναισθήματος, που αυτός, ως θεός του φωτός, είχε επιτελέσει. Ο Απόλλων λοιπόν με τον Χορό των Μουσών που ήταν όλες οι άλλες τέχνες, έχοντάς τες ενώσει σ' αυτή τη δυνατή συμμαχία της ποίησης, της μουσικής και της όρχησης (ικανός επομένως να ελευθερώσει τελικά το έθνος του και όλα τα έθνη από το σκότος της άγνοιας) ήταν πραγματικά μια προσωποποίηση αυτού του Ιερού, το οποίο θεμελίωσε περίτρανους και άριστους θεσμούς, φέρνοντας κοντά τους ανθρώπους που κατατρύχονταν από μίσος ο ένας για τον άλλο, και το οποίο τους οδήγησε, μέσω της τάξης και της ακτινοβολίας του Απολλώνιου ρυθμού, στη συνείδηση της ζωής όπου η αγριότητα μπορεί να δαμαστεί.¹¹⁹

Συμπερασματικά, επιλέγοντας τους Δελφούς και εστιάζοντας στην ανασύσταση του απολλώνιου ρυθμού, οι Σικελιανοί δεν περιόριζαν τις βλέψεις τους σε μια παγανιστικού τύπου αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Εκείνο που διακαώς επιθυμούσαν και αποτελούσε μια δίχως προηγούμενο ουτοπία, ήταν να αποκαταστήσουν το ρυθμιστικό ρόλο των Δελφών στη διεκδίκηση της παγκόσμιας ειρήνης, που ήταν τότε διεθνώς το αιτούμενο. Και αυτή η αποκατάσταση, στενά συνδεδεμένη με τη στερέωση του απολλώνιου ρυθμού, απαιτούσε τη χαλιναγώγηση του διονυσιακού στοιχείου.¹²⁰ Εφαρμοζόμενη στην αρχαία ελληνική τραγωδία αυτού του είδους η θεώρηση σήμαινε τη χαλιναγώγηση του δυναμισμού

¹¹⁹ Σικελιανού, *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 170.

¹²⁰ Ανάλογη είναι και η παρατήρηση της Α. Βογιατζόγλου για τη μετάλλαξη του νιτσεικού Διονύσου στο ποιητικό σύμπαν του Σικελιανού: «Προσβλέποντας στην κατάκτηση ενός είδους “λελογισμένης μη-λογικής” ο Σικελιανός δημιούργησε τον “Απόλλωνα Διονυσόδοτο” της Συνείδησης της προσωπικής δημιουργίας, αλλά και τον “Διόνυσο Ιησού” της Συνείδησης της πίστης. Ήδη οι εναρκτήριοι στίχοι του “Ταξιδεύω με τον Διόνυσο” εισάγουν στις Συνειδήσεις τη μορφή ενός “ώριμου” Διόνυσου, τον οποίο μάλιστα ο Σικελιανός επικαλείται με μια φράση που παραπέμπει στον Απόλλωνα: “Ορθιε Σκοπέ της φύσης!”, στο: Αθηνά Βογιατζόγλου,

της ορχηστρικής μουσικής, δηλαδή την απόρριψη των μουσικών προτάσεων των Νίτσε και Βάγκνερ.¹²¹

Άλλωστε η βαγκνερική μουσική εξέφραζε πια τη μεγαλοφυΐα ενός μισαλλόδοξου συνθέτη, που το έργο του σχεδόν έντυσε ηχητικά το Μεγάλο Πόλεμο.¹²² Για την πασιφίστρια Εύα αυτός και μόνο ο παράγοντας ακούσε για να την κάνει ανυπόφορη και πλήρως ανάρμοστη προς το Δελφικό πασιφιστικό Μπαϋρόντ.

Η βαγκνερική εκτροπή των Δελφικών Εορτών

Πώς θα έβλεπε «ο μέγας Βάγκνερ», τις μουσικές επιλογές της Σικελιανού είναι άγνωστο, εντούτοις μπορούμε να υποθέσουμε... Ο Σικελιανός όμως, σχολιάζοντας τη μουσική των Δελφικών Εορτών, ανέφερε ότι η Κόζιμα, η σύζυγος του Βάγκνερ, όταν άκουσε το τραγούδι της αδελφής του Πηνελόπης, της είπε με δάκρυα στα μάτια: «Τι κρίμα, ναι τι κρίμα που ο Ριχάρδος Βάγκνερ δεν τα ήξερε όλα αυτά!»,¹²³ υποδεικνύοντας έμμεσα τη συγκατάθεση του συνθέτη σε όσα ονειρεύτηκε περί μουσικής η Εύα, επηρεασμένη από την Πηνελόπη, για το δελφικό Μπαϋρόντ.¹²⁴

Η Μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του “Προλόγου στη ζωή” του Σικελιανού, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 86-87.

¹²¹ Υπογραμμίζω ότι πρώτος ο Νίτσε είχε απορρίψει συλλήβδην τον ορχηστρικό ήχο, δηλώνοντας ότι άντεχε μόνο τον ήχο της ορχήστρας του Μπιζέ, βλ. Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ*, ό.π., σ. 19. Σε αντίθεση με τον βαγκνερικό ήχο, που ο φιλόσοφος τον χαρακτήριζε σε αυτό το βιβλίο βάνουσο”, “τεχνητό” και “αθώο μαζί” (σ. 17) και την “ατέρμονη μελωδία” “πολύποδα στη μουσική” (σ. 21), ο Νίτσε ένωθε στη μουσική του συνθέτη της *Carmen* την *limpidenzia* [διαύγεια] στον αέρα και μια αφρικανικού τύπου ευδιαθεσία (σ. 19) ικανή να λυτρώσει από την παρακμιακή βαγκνερική μουσική. Το ντισεϊκό παράγγελμα “Il faut mediterranner la musique” (σ. 21) θα πρέπει να επηρέασε τόσο την Εύα όσο και τον Άγγελο να υποστηρίξουν την δική τους εισήγηση για τη μουσική στην αρχαία τραγωδία, που αν μη τι άλλο και μεσογειακή ήταν και πολύ πιο κοντά στα αρχαϊκά πρότυπα.

¹²² Πρβ. Modris Ekstein, *Le sacre du Printemps. La grande guerre et la naissance de la modernité*, μετ. στα γαλλικά Martine Leroy-Battistelli, Plon, Παρίσι 1991, σ. 233, απ’ όπου απομονώνω το απόσπασμα: «Οι Goethe και Wagner και ό,τι συνέθετε το γερμανικό πάνθεον μετασχηματίστηκαν σε πολέμαρχους».

¹²³ Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β’, Ίκαρος, Αθήνα 1980, σ. 309.

¹²⁴ Ας σημειωθεί εδώ ότι τόσο ο Άγγελος όσο και η Εύα Σικελιανού δεν έχουν κάνει καμιά άμεση αναφορά στη σχέση των Δελφικών Εορτών με τις Εορτές του Μπαϋρόντ στα μέχρι τώρα γνωστά κείμενά τους, ενώ, όπως είδαμε, ο φιλολογικός τους περιγύρος όσο και ο τύπος στην Ελλάδα και το εξωτερικό την είχαν επισημάνει. Γι’ αυτό είναι ιδιαίτερα χρήσιμη η αναφορά του Σικελιανού στην αντίδραση στις μουσικές επιλογές τους της συζύγου του Βάγκνερ, ηγερίας εκείνη τη στιγμή του Φεστιβάλ του Μπαϋρόντ, καθώς τεκμηριώνει τη λανθάνουσα αντιπαλότητα που έτρεφαν προς τον συνθέτη και την τεράστια ματαιοδοξία τους.

Ονειρεύτηκε μόνο, γιατί οι επιλογές του Ψάχου, στον οποίο η ίδια ανέθεσε τη μελοποίηση των χορικών στον *Προμηθέα* και τις *Ικέτιδες* ανέτρεψαν τις προσδοκίες της. Όπως αναφέρεται στην εφημερίδα *Ελεύθερος άνθρωπος* (29 Νοεμβρίου 1931), η Σικελιανού, στη μήνυση του Ψάχου κατά της Σοφίας Κ. Σπανούδη για εξύβριση,¹²⁵ κατέθεσε ότι «όταν ανετέθη εις τον κ. Ψάχον η μουσική υπόκρουσις του «Προμηθέως» διά τας Δελφικάς εορτάς ήλπιζεν ότι ήτο ικανός να γράψη ελληνικήν μουσικήν. Κατόπιν όμως όταν ήκουσε την εκτέλεσιν της μουσικής του κ. Ψάχου ήλλαξε γνώμην».¹²⁶

Ο Ψάχος, ο οποίος την Άνοιξη του 1927 μόλις είχε γυρίσει από τη Γερμανία, εμφανίστηκε με «λεοντήν του μουσικοσυνθέτου»,¹²⁷ επιβάλοντας στη Σικελιανού ορχήστρα· μάλιστα στον *Προμηθέα* «ορχήστρα με όλη την γκάμα των χαλκίνων συνοδεία κοντραμπάσου και άρπας».¹²⁸ Αυτή, παρότι αόρατη, όπως και η βαγκνερική, κρυμμένη κάτω από το σκηνικό, της ανέτρεψε τη σύλληψη για ένα τραγικό χορό οργανικά «αυτόβουλο», «ανεξάρτητο» από διευθυντές ορχήστρας, ώστε να μην θυμίζει μπαλέτο, αλλά να είναι υποταγμένος αποκλειστικά στην πλατωνική υπόδειξη ότι «ο χορός είναι ένωσις ποιήσεως, μουσικής, γυμναστικής», και στην αντίστοιχη αριστοτελική, ώστε να «εκφράζει σε κίνησιν ήθη, πάθη και πράξεις υποκριτών».¹²⁹

Η μεσοβέζικη λύση που δόθηκε το 1927, για να μην ποδηγετηθεί ο χορός των Ωκεανίδων από τον διευθυντή ορχήστρας Φ. Οικονομίδη, ήταν

¹²⁵ Αιτία της αγωγής ήταν το άρθρο της Σοφίας Κ. Σπανούδη «Η μουσική του *Προμηθέως*», εφημ. *Πρωΐα*, 30 Σεπτεμβρίου 1931, βλ. και αναδημοσίευση: *Μουσικά Χρονικά* 4-5 (41-42) (Μάιος - Ιούνιος 1932), σ. 153-154.

¹²⁶ Παραπέμπω εδώ στην ανατύπωση στο: Γ. Δ., «Η κριτική εις το δικαστήριο», *Μουσικά Χρονικά* 4-5 (41-42) (Μάιος - Ιούνιος 1932), σ. 156.

¹²⁷ Δεικτικός χαρακτηρισμός της Σπανούδη για τον Ψάχο στο επίμαχο άρθρο της. Στο ίδιο αναφορά και στην «εξαπάτηση» της Σικελιανού: «Ο προχθεσινός βορορηάς έριξε από τους ώμους του κ. Ψάχου την λεοντήν του μουσικοσυνθέτου, με την οποία επαρουσιάζετο τα τελευταία χρόνια στα μάτια του ελληνικού κόσμου και ξεγελούσε μιαν ιδεόληπτη γυναίκα τόσο προσηλωμένη στην ενατένισι του ονείρου της ώστε να μην εμβραθύνη στο ποιόν του κάθε συντελεστού της πραγματοποιήσεως της Δελφικής ιδέας», στο: Σπανούδη, «Η μουσική του *Προμηθέως*», ό.π., σ. 153.

¹²⁸ Κ. Α. Ψάχος, «Η μουσική στις Δελφικές Εορτές», *Αλεξανδρινή Τέχνη* 3-4 (1930), σ. 105.

¹²⁹ Εύα Σικελιανού, «Η μουσική εις το αρχαίον Δράμα», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα* 5 Οκτωβρίου 1931 και αναδημοσίευση στο: αφιέρωμα *Ηώς*, ό.π., σ. [277]. Ας σημειωθεί πάντως ότι η διαφωνία της Σικελιανού προς τη μουσική του Ψάχου δημοσιολογήθηκε από την ίδια μόλις το 1931. Στην ετεροχρονισμένη δημοσιοποίησή της θα πρέπει να έπαιξε ρόλο η συνεργασία του Ψάχου με τον Λίνο Καρζή, σκηνοθέτη της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Στάδιο.

να κάνει ο Ψάχος τον υποβολέα του τελευταίου. Χωμένος κάτω από το σκηνικό, με το πρόσωπο προς τις Ωκεανίδες, ο Ψάχος παρακολουθούσε τα στόματα και τις κινήσεις τους κι έδινε οδηγίες στον Οικονομίδη ώστε να μπορεί να διευθύνει την ορχήστρα ακολουθώντας τες.¹³⁰

Παρά την έντονη δυσαρέσκεια της Σικελιανού για τη μουσική των χορικών, ο Ψάχος πίστευε ότι είχε δημιουργήσει μια υποβλητική μουσική, απόλυτα ταιριαστή με τον περιβάλλοντα χώρο, συνεπέστατη προς το μουσικό μοντέλο που συμμερίζονταν αυτός και η μαθήτριά του:

Φαίνεται ότι η τύχη ηνύνησε την προσπάθειά μου και κατά κοινήν ομολογίαν οι ήχοι απεδίδοντο ωσάν να ήσαν κρυμένοι[sic], εκεί κάτω εις τας χαράδρας και τας σχισμάδας των Φαιδρυάδων και των άλλων μερών του ιερού εκείνου χώρου. Και η επιτυχία αυτή οφείλεται εις το ότι κατορθώθη να αποδοθεί η έννοια όχι μόνον εκάστης φράσεως αλλά και εκάστης ακόμα λέξεως του κειμένου, ούτως ώστε και μόνη η μουσική να είναι μία επιμελής απαγγελία αποδίδουσα και τόνους και εννοίας και συναισθήματα.¹³¹

Δεν ήταν λίγος άλλωστε ο κολακευτικός έπαινος, που ο Ψάχος παρέθετε, του αυστριακού συνθέτη Felix Petyreck (1892-1951), που εκείνο τον καιρό ζούσε στην Αθήνα, εργαζόταν στο Ωδείο Αθηνών και συνεργαζόταν με το περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*. Αυτός υποστήριζε ότι:

η μουσική του *Προμηθέως Δεσμώτου* είναι εις το είδος της (μουσική δράματος) η πρώτη η οποία εγράφη μετά τον Βάγνερ, με την σημαντική διαφοράν ότι εκείνη εγράφη διά κλειστόν χώρον, ενώ η άλλη δι' ανοιχτόν.¹³²

Οι μουσικές επιλογές του Ψάχου, ο οποίος έγραψε «μεν μονόφωνο μέλος, αλλά αποζητά την εναρμόνισή του εντάσσοντάς το στην πολυφωνική μουσική και στην κυριαρχία του μείζονα τρόπου και ...της τονικότητας ..., ο λαμπερός ηχητικός πλούτος... πολλών μουσικών οργάνων για να συνοδεύει το μέλος του»,¹³³ και κυρίως η εμφατική υπόκλισή

¹³⁰ Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ρωμαίικος Συβολισμός». *Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2018, σ. 353-355, υπέδειξε πρώτος το μουσικό και πολλούς ακόμα «συμβιβασμούς» που αναγκάστηκε να κάνει η Σικελιανού, όταν τα σχέδιά της επί χάρτου πήραν το 1927 σάρκα και οστά.

¹³¹ Ψάχος, «Η μουσική στις Δελφικές Εορτές», ό.π., σ. 104.

¹³² Ψάχος, «Η μουσική στις Δελφικές Εορτές», ό.π., σ. 104.

¹³³ Διονύσιος Γιατράς, *Το αττικό πλήρες δράμα ως μορφή τέχνης*, Εστία, Αθήνα 1991, σ. 196-197. Μουσικοσυνθέτης και ο Γιατράς σχολίασε την χρήση ορχήστρας ως δείγμα της «ανομολόγητης μειονεκτικότητας που νιώθουν ... ακόμη και οι πιο πιστοί τηρητές της παραδόσεως της Βυζαντινής μουσικής» απέναντι στη δυτική μουσική.

του προς τον Βάγκνερ με την αυτάρεσκη υπογράμμιση δημοσίως της συγγένειας της μουσικής που έγραψε για τις παραστάσεις των Δελφών με εκείνης του συνθέτη,¹³⁴ υποδεικνύουν ηχηρά ότι το βαγκνερικό ορχηστρικό στίγμα στην Ελλάδα του μεσοπολέμου φυγείν αδύνατον. Η ηρωική προσπάθεια της Σικελιανού, που εμπνεόταν από την αγωνιώδη νιτσεική παραίνεση «il faut mediterranniser la musique», και επεδίωκε έναν «τραγικό χορό λυτρωμένο από τα ξένα, τα βάρβαρα εξαρτήματα του ... λυρικού θεάτρου»,¹³⁵ αναδεικνύοντας την εγγενή μουσικότητα του ποιητικού κειμένου με τη χρήση ενός μόνο φλάουτου και του εγχώριου βυζαντινού μέλους σαρώθηκε εκ των έσω από την ανεμοζάλη του βαγκνερικού σιρόκου.¹³⁶

¹³⁴ Βλ. επίσης το σταχυολόγημα με τίτλο «Η μουσική των χορικών του “Προμηθέως Δεσμώτου”», *Μουσικά Χρονικά* 9-10 (33-34) (Σεπτέμβριος Οκτώβριος 1931), σ. 224.

¹³⁵ Νίκος Ποριώτης, «Δράμα και μουσική», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Οκτωβρίου 1931. Ο Ποριώτης υποστήριξε με θέρμη τις θέσεις της Σικελιανού για τη μουσική στην τραγωδία και υπέδειξε διακριτικά ότι για την επιτυχία του μουσικού εγχειρήματος των δελφικών παραστάσεων χρειαζόταν «θυσία της ατομικής φιλοδοξίας του μουσουργού», «αυταπάρνηση» και «αυτοθυσία».

¹³⁶ Χρησιμοποιώ εδώ τη μεταφορά του Νίτσε για τη μουσική του Βάγκνερ: «Εκείνος ο άλλος ήχος της ορχήστρας που είναι σήμερα της μόδας, ο βαγκνερικός, βάνουσσος, τεχνητός και «αθώος» μαζί, και που μιλάει αμέσως στις τρεις αισθήσεις της σύγχρονης ψυχής —πόσο κακό μου κάνει αυτός ο βαγκνερικός ήχος της ορχήστρας! Τον ονομάζω σιρόκο. Λούζομαι σ’ έναν δυσάρεστο ιδρώτα. Ο δικός μου καλός καιρός έχει χαθεί», Νίτσε, *Η περίπτωση Βάγκνερ*, ό.π., σ. [17].

**Από το μεσοπολεμικό
στο μεταπολεμικό θέατρο**

Λεξικογραφώντας την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου

«Λαμπίς αλά παλληγάρ», «εύπνοια», «ατρετσαρίτσας», «πενταδράματος», «φιγκυράν»... είναι κάποιои από τους θεατρικούς όρους που μπορεί να συναντήσει κανείς φυλλομετρώντας το *Θεατρικό Γλωσσάριο* του Γιάννη Σιδέρη.¹ Ο ιστορικός παραδέχεται ότι ο λόγος που τον ώθησε να επωμιστεί —έστω και για λίγο— την ιδιότητα του λεξικογράφου ήταν η έγκαιρη συνειδητοποίηση ότι οι πρωτότυπες ιστορικές μαρτυρίες, τις οποίες συγκέντρωνε με αξιοθαύμαστο πάθος και υπομονή καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, δεν του προσέφεραν μόνο πληροφορίες θεατρικού ενδιαφέροντος αλλά και αρκετές γλωσσικές: «η προσοχή μου στεκόταν πολύ απάνω σε μερικές λέξεις ή σ' εκφράσεις που έκλειναν μέσα τους, και μια απόχρωση καθαρά θεατρική —της δικής μας δηλ. θεατρικής ζωής— και θα μπορούσε να πει κανείς, ότι ξεχωρισμένες και βαλμένες μαζί θα είτανε δυνατό ν' αποτελέσουν μια ιδιαίτερη 'διάλεκτο' και ν' αποκαλύψουν έναν πλούτο του νέου ελληνικού λόγου και να φωτίσουν ίσως την ιστορική πορεία του Θεάτρου μας.²

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι μια πρώτη συστηματική παρουσίαση του *Θεατρικού Γλωσσάριου*, κυρίως, όμως, μια γενικότερη συζήτηση γύρω από την ιστοριογραφική προσωπικότητα του ιστορικού, έτσι όπως αυτή διαγράφεται μέσα από τις αναλύσεις των θεατρικών του λημμάτων.

Η λεξικογραφική προσπάθεια του Γιάννη Σιδέρη δεν είναι ούτε η μόνη, ούτε η πρώτη. Το 1923, ο επιτυχημένος κωμωδιογράφος Νικόλαος Λάσκαρης, ο οποίος από το τέλος της δεκαετίας του 1890 είχε αρχίσει να ενδίδει στη γοητεία της θεατρικής ιστορίας, εξέδωσε το *Θεατρικό*

¹ Γιάννης Σιδέρης, «Θεατρικό Γλωσσάριο», *Θέατρο* '65, σ. i-xxviii.

² Γιάννης Σιδέρης, «Ένα δώρο από την Αμερική», *Νέα Εστία* 853 (15 Ιανουαρίου 1963), σ. 124.

γαλλο-ελληνικό λεξικόν.³ Έναυσμα για τη συγγραφή του στάθηκε, πιθανότατα, η συμμετοχή του στην έκδοση του *Γαλλο-ελληνικού λεξικού* του Αντώνιου Ηπίτη το 1911, στο οποίο είχε αναλάβει τη συγγραφή των θεατρικών λημμάτων.⁴ Είκοσι και πλέον χρόνια αργότερα, ο γαλλομαθής Λάσκαρης εκδίδει το δικό του πολυσέλιδο θεατρικό λεξικό, όπου, χρησιμοποιώντας μια κομψή καθαρεύουσα, ορίζει και εξηγεί όρους της παρισινής θεατρικής και σκηνικής ζωής, επεξηγεί ιδιωματισμούς της γαλλικής «αργοτικής» [=αργκό], ενώ το λημματολόγιο συμπληρώνεται από εκτεταμένες αναλύσεις όρων του αρχαίου ελληνικού, ρωμαϊκού αλλά και μεσαιωνικού θεάτρου, καθώς και εξηγήσεις μουσικών όρων, κυρίως από τον χώρο της όπερας. Τέλος, ο αναγνώστης πληροφορείται, μάλλον προς μεγάλη του έκπληξη, τι ήταν το «Kabouki», ποια η «Guiesha» και πώς καλούνταν «τα εν Κίνα προσωρινά θέατρα» (=Hi Thai).⁵ Τα περισσότερα παραδείγματα που συνοδεύουν και συμπληρώνουν τους ορισμούς είναι δανεισμένα από την παρισινή θεατρική ζωή, γεγονός που αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο να χρησιμοποίησε ο Λάσκαρης ως βάση για τη δουλειά του κάποια γαλλική έκδοση.⁶ Ωστόσο,

³ Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Θεατρικόν Λεξικόν (Γαλλο-ελληνικόν)*, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1923.

⁴ Αντ.[ώνιος] Θ. Ηπίτης, *Λεξικόν γαλλο-ελληνικόν*, τ. Α'-Β', Εκ του Τυπογραφείου Π. Α. Πετράκου, Αθήνα 1911-1912. Βλ. επίσης, Βάλτερ Πούχνερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 352. Για ένα σύντομο αλλά πλήρες βιογραφικό και εργογραφικό σημείωμα του Νικόλαου Λάσκαρη βλ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Πηγές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Το άγνωστο αρχείο του Ν. Ι. Λάσκαρη», *Σκηνή* 1 (2010), σ. 179-187.

⁵ Λάσκαρης, «Kabuki», «Guiesha», «Hi Thai» (λήμματα), *Θεατρικόν λεξικόν*, ό.π., σ. 177, 157, 161 (αντίστοιχα).

⁶ Σε ορισμένες περιπτώσεις τα λεξικογραφικά λήμματα συμπληρώνονται με παραπομπές σε μελέτες συναφούς θέματος. Η περιγραφή της «κατ' εξοχήν χορεύτριας της Ιαπωνίας» ολοκληρώνεται με αναφορές στη μονογραφία του Albert Thomas, *Les geishas*, Paris, 1900. Αντίστοιχα, οι αναφορές σε γερμανικές αρχαιολογικές μελέτες (Dörpfeld, *Das Griechische theater*, σ. 52-53) ή σε άρθρα δημοσιευμένα στην ελληνική και αμερικανική αρχαιολογική επετηρίδα προσδίδουν στο λήμμα για τα εδώλια του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, γαλλιστί «Gradin», την απαιτούμενη επιστημονική εγκυρότητα. Παρόμοια παραδείγματα μπορεί να συναντήσει κανείς σε αρκετές σελίδες του *Γαλλο-Ελληνικού Θεατρικού Λεξικού* του. Τίποτα όμως από αυτά δεν αποδεικνύει ότι ο Λάσκαρης έκανε πρωτογενή λεξικογραφική και ετυμολογική έρευνα. Το πιθανότερο είναι ότι ακόμα και αυτές οι παραπομπές να προέρχονται από τη γαλλική έκδοση από την οποία άντλησε τα λήμματα και τις περιγραφές τους.

αρκετά συχνά, το λεξικό εμπλουτίζεται από άγνωστα περιστατικά της ελληνικής θεατρικής ζωής.⁷

Η προσπάθειά του επαινέθηκε: «είναι το Λεξικόν του συμβολή άξια λόγου εις την θεατρικήν κίνησιν και οδηγός πολύτιμος δια τους ασχολουμένους ή οπωσδήποτε ενδιαφερομένους και δια το ξένον και δια το Ελληνικόν θέατρον», έγραφε ο Δημήτριος Καλογερόπουλος στη βιβλιοκρισία του.⁸ Ωστόσο, δεν παρέλειπε να επισημάνει ότι «διά τους ηθοποιούς μας τους μη γνωρίζοντας την Γαλλικήν —πόσοι άραγε την γνωρίζουν— αποβαίνει [...] δύσχρηστον».⁹ Δύο δεκαετίες αργότερα, ο Γιάννης Σιδέρης θα κρίνει αυστηρότερα το εγχείρημα του ιστοριογραφικού του προγόνου: «ως φιλόλογον [...] δεν με ικανοποιεί και ως ερευνητή δεν μου έτυχε να με βοηθήσει· πρόκειται για ένα βιβλίο ξεχωρισμένο από τη ζωή του ελληνικού θεάτρου».¹⁰ Είκοσι χρόνια μετά την παραπάνω δήλωση, θα επιχειρήσει κάτι ανάλογο. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, και ενώ θεωρούσε ότι τα λεξικογραφικά δελτία του θα έμεναν για πάντα ανέκδοτα, ο καθηγητής Γλωσσολογίας του Πανεπιστημίου της Βόρειας Ντακότα, Δημήτριος Γεωργακάς, τον προσκάλεσε να συμμετάσχει στη συγγραφή ενός γενικού λεξικού της δημοτικής: «Θα χρειαζόταν και μια συνεργασία που να προσφέρει το λεξιλόγιο και τις φράσεις που λέγονται και που γράφονται για τη Σκηνή, και που τις χρησιμοποιούν οι συγγραφείς, οι ηθοποιοί, οι ενδυματολόγοι, οι σκηνοθέτες, οι διακοσμητές, και οι άλλοι εργάτες του Διονύσου».¹¹ Για λόγους οικονομικούς η προσπάθεια δεν ολοκληρώθηκε.¹² Τα δελτία, ωστόσο, κατάφεραν να

⁷ Στο λήμμα «Femme», η ιστορική αναδρομή αρχίζει από τα χρόνια της αρχαιότητας και τον αποκλεισμό των γυναικών από το θέατρο, στη συνέχεια θα αναφερθεί στους κυριότερους σταθμούς του Ευρωπαϊκού για να καταλήξει στην εμφάνιση της Αικατερίνης Παναγιώτου στην αθηναϊκή σκηνή στα μέσα του 19ου αιώνα, Λάσκαρης, «Femme» (λήμμα), *Θεατρικόν Λεξικόν*, ό.π., σ. 134-136.

⁸ Δ. Κ. [=Δημήτριος Καλογερόπουλος], «Θεατρικόν λεξικόν», *Πινακοθήκη* 274-277 (Δεκέμβριος 1923, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1924), σ. 59.

⁹ Ό.π., σ. 60.

¹⁰ Γιάννης Σιδέρης, «Η ζωή και το έργο του Ν. Ι. Λάσκαρη», *Νέα Εστία* 442 (15 Νοεμβρίου 1945), σ. 1014.

¹¹ Σιδέρης, «Ένα δώρο από την Αμερική», σ. 124.

¹² Ο Σιδέρης περιγράφει εν συντομία την ιστορία του Λεξικού και τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπισε ο Δημ. Γεωργακάς (Σιδέρης, «Ένα δώρο από την Αμερική», σ. 125). Για μια αναλυτικότερη περιγραφή της ιστορίας του λεξικού βλ. «Το ιστορικό του M(odern) G(reek) E(nglish) D(ictionary)», http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/georgakas/page_001.html ανάκτηση, 19 Ιανουαρίου 2019. Αξίζει να αναφερθεί ότι πολλά από τα λήμματα του γλωσσάριου του Σιδέρη μπορεί να τα μελετήσει κανείς και διαδικτυακά στο Λεξι-

βρουν εκδοτική στέγη στις τελευταίες σελίδες του *Θεάτρου '65* του Θόδωρου Κρίτα: «τώρα το υλικό μας το παρουσιάζουμε συμπληρωμένο και με την πείρα της Β. Ντακότας και με τη συγκέντρωση καινούργιων στοιχείων, καθώς και με τη συμπλήρωση από λέξεις που ήταν πάρα πολύ ελληνικές, ώστε δεν θα είχαν ενδιαφέρον παρά μόνο για εμάς, τους εραστές της Νέας Ελληνικής Θυμέλης», έγραφε στο σύντομο εισαγωγικό του σημείωμα.¹³ Επίσης, ευχαριστούσε τον σκηνογράφο Κλεόβουλο Κλώνη, που ανέλαβε τη σύνταξη των τεχνικών όρων, όπως και τον διευθυντή σύνταξης του περιοδικού, Μάριο Πλωρίτη, ο οποίος «με τη γνώση του [και] με την καλαισθησία του [...] τα 'σκηνοθέτησε' [...] και τ' ανέδειξε. Επιπλέον, [...] εφρόντισε για την ανεύρεση των ξένων λέξεων, που, κατά μέγα μέρος, είναι πηγή των θεατρικών μας όρων, και που εμείς μόνο τις υποπτευόμαστε».¹⁴

Το *Θεατρικό Γλωσσάριο* αποτελείται από επτακόσια πέντε λήμματα, όπου καταγράφονται αλφαβητικά οι ιδιωματικές λέξεις και εκφράσεις της ελληνικής θεατρικής γλώσσας, όροι που αφορούν τη σκηνική πρακτική και αρχιτεκτονική, τα θεατρικά επαγγέλματα και τα δραματικά είδη. Η δομή των λημμάτων είναι σταθερή: σύντομος ορισμός, καταγραφή συνωνύμων ή παραγώγων, ενώ η ανάλυση ολοκληρώνεται με τον τρόπο που ο όρος χρησιμοποιείται στην καθομιλουμένη. Τηρώντας τη βασική ιστοριογραφική του αρχή ότι: «το ερευνητικό καθήκον και το ερμηνευτικό δεν εκπληρώνεται, όταν δεν έχει φωτισθεί από πρώτο χέρι, από την άμεση δηλαδή γνώση των εντύπων», αναδίφησε σε μια πλειάδα διαφόρων και διαφορετικών γραπτών ιστορικών πηγών: άρθρα, κριτικές και μελέτες που δημοσιεύτηκαν σε περιοδικό και ημερήσιο Τύπο, πρόλογοι θεατρικών έργων, αγγελίες παραστάσεων, αρχεία από το κλειστό πια σήμερα Θεατρικό Μουσείο, ακόμα και η *Ιστορία* του Νικόλαου Λάσκαρη, όλα στάθηκαν αρωγοί στην προσπάθειά του.¹⁵

Ο Σιδέρης καταγράφει και καταρτίζει έναν κατάλογο ελληνικών θεατρικών όρων· όχι μόνο προβαίνει στην εξήγησή τους αλλά ανατρέχει στη ρίζα και την ιστορία τους: στο λήμμα «Ηθοποιός» καταγράφεται η πρώτη αναφορά της λέξης από τον Κωνσταντίνο Αριστία το 1840 στην περίφημη *Πρόσκλησην περί Ελληνικού Θεάτρου*, αλλά και τα

κογραφικό Αρχείο Γεωργακά: <http://georgakas.lit.auth.gr/dgeorgakas/index.php/arxeio-georgaka/psifiako-arxeio-georgaka>, ανάκτηση 19 Ιανουαρίου 2019.

¹³ Σιδέρης, «Θεατρικό Γλωσσάριο», σ. i.

¹⁴ Ό.π.

¹⁵ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1944*, τ. Α' (1794-1908), Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 27.

παράγωγα του όρου μέχρι τη δεκαετία του 1960.¹⁶ Παράλληλα, έγκαιρα είχε συνειδητοποιήσει «πως λέξεις ή φράσεις, παρμένες από το σύνολο της ελληνικής ζωής, αποχτήσανε, με τη σταθερή χρήση, μια ιδιαίτερη θεατρική απόχρωση και πως άλλες, πλασμένες μέσα από την εσωτερική σκηνική δραστηριότητα, μεταπηδήσανε στην κοινή μας γλώσσα και την πλουτίσανε». Κατά συνέπεια, στόχος της δουλειάς του ήταν και «να δείξει τι πήρε το Θέατρό μας από την τριγύρω ελληνική κοινωνία και με τι της το ανταπόδωσε».¹⁷ Στο λήμμα «Αυλαία», λόγου χάρη, αρκετές γραμμές θα αφιερωθούν στον τρόπο που ο όρος χρησιμοποιείται έξω από το θεατρικό περιβάλλον, εκκινώντας από την περίφημη φράση του Ουίנסτον Τσώρτσιλ: «σιδηρούν παραπέτασμα» και καταλήγοντας στους στίχους του Λάμπρου Πορφύρα από το ποίημα «Θέατρο»: «κι η νυχτιά, καθώς επαρυσταίναν/ έβγαινε, Θε μου, κι έριχνε τη μαύρη της αυλαία».¹⁸ Αντίστοιχα, στο λήμμα «Φράσεις» παρατίθενται θεατρικοί όροι «που μείνανε από το Αρχαίο Θέατρο μέσ' από τη λόγια παράδοση που τα ξανάφερε στη χρήση και που γίνανε παραδεχτά», καθώς και φράσεις από το νεότερο ελληνικό και ευρωπαϊκό δράμα που εξαιτίας της δημοφιλίας των έργων πέρασαν στον κοινό καθημερινό λόγο.¹⁹ Ωστόσο, ο αναγνώστης δεν μπορεί να μην σταθεί στον μάλλον ανοίκειο θεατρικό όρο: «μπαρμπουνάρα»: «παρωνύμιο», όπως εξηγεί, «κάθε εύσωμης ηθοποιού στο βαριετέ (ξένης) όχι σημαντικής» αλλά και «μάγκικη αναφώνηση προς κορίτσι διερχόμενο, με ανάλογη εμφάνιση. [...] Το δεύτερο δεν προήλθε απ' τη Σκηνή. Και τα δύο έχουν μια κοινή πηγή, τη γλώσσα».²⁰

Διαβάζοντας άρθρα του ή ακόμα ξεφυλλίζοντας τις σελίδες της μικρής αυτοβιογραφίας του διακρίνει κανείς την έγνοια του για τη γλώσσα: πιο συγκεκριμένα, για τη δημοτική γλώσσα.²¹ Μια εμβριθέστερη ανάγνωση των ιστορικών του μελετών καταδεικνύει ότι η γλωσσική θεωρία του εδράζεται στο δίπολο: «επάρατη» καθαρεύουσα — δημοτική

¹⁶ Σιδέρης, «Ηθοποιός» (λήμμα), σ. x.

¹⁷ Σιδέρης, «Θεατρικό Γλωσσάριο», σ. i.

¹⁸ Σιδέρης, «Αυλαία» (λήμμα), σ. iv-v.

¹⁹ Σιδέρης, «Φράσεις» (λήμμα), σ. xxvii.

²⁰ Σιδέρης, «Μπαρμπουνάρα» (λήμμα), σ. xvii.

²¹ Πολλά άρθρα του Σιδέρη έχουν ως κεντρικό τους θέμα τους αγώνες των δημοτικιστών έναντι των καθαρευουσιάνων. Ενδεικτικά και μόνο βλ.: «Οι μεγάλοι πνευματικοί αγώνες του Θεάτρου μας: Η γλώσσα στο θέατρο γύρω και μετά το *Ταξίδι*», *Νέα Εστία* 309 (1 Νοεμβρίου 1939), σ. 1458-1462· «Οι αντάρτες του *Νουμά* μεταφράζουν τραγωδίες στη δημοτική», *Θέατρο* 31 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1973), σ. 47-56, κ.ά.

ή διευρύνοντας λίγο περισσότερο το πλαίσιο: συντηρητικοί καθαρολόγοι — προοδευτικοί δημοτικιστές: «Ένας αλύγιστος νόμος κυβερνάει το θέατρό μας: κάθε του υψηλότερη στιγμή έχει συντελεσθεί ανέκαθεν με δημοτικιστικές προϋποθέσεις [...]. Η αληθινή πρόοδος ήρθε με τους δημοτικιστές».²² Το ίδιο γλωσσικό σχήμα διαπερνάει και το *Γλωσσάριό* του. Είναι ενδεικτικό το σχόλιό του για τη χρήση της καθαρεύουσας, «που δεν οδήγησε σε τίποτε πιο γόνιμο» τον Νικόλαο Λάσκαρη και τη γενιά του.²³ Παρόμοιας χροιάς είναι και ο προβληματισμός που διατυπώνει ως κατακλείδα του λήμματος «εύπνοια»: «Δεξιός εκ φύσεως ητύχησε να έχη [...] εύπνοιαν τόσην ώστε εις τας μεταπτώσεις και ψυχολογίας των παθών εκδηλώσεις [...] να μεταχειρίζεται την διάρθρωσιν, την των συμφώνων και φωνηέντων ιδίως αρμονικήν απήχησιν και διάχρωσιν ώστε το κύμα του ενδομυχόντος πόνου θερμόν να μεταδίδεται εις τους θεατάς», έγραφε σε επαινετικό άρθρο του για τον Διονύσιο Ταβουλάρη ο Εδμόνδος Φυρστ, υποστηρίζοντας ότι η «καλή αναπνοή» ήταν ένα από το πιο ισχυρά υποκριτικά όπλα του τελευταίου.²⁴ Ο Σιδέρης παραθέτει τη γνώμη του ηθοποιού, αν και «διατυπωμένη με ασάφεια και με αφύσικη καθαρογλωσσία», μόνο και μόνο για να καταδείξει «πού θα μπορούσε να οδηγήσει τη θεωρητική θεατρική έκφραση η επικράτηση τέτοιων γλωσσικών κ' εκφραστικών αντιλήψεων».²⁵ Γλωσσικός, πιθανότατα, ή ορθότερα και γλωσσικός, ήταν και ο λόγος που από όλους τους θιάσους που ιδρύθηκαν κατά τη διάρκεια του 19ου και 20ού αιώνα, τελικά, λήμματα συντάσσει μόνο για τον «μεγάλο θίασο του Γεωργίου του Α'», και τον «πρωτοποριακό θίασο του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου»: «Το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή [...] μας παρουσιάζουν τον αγώνα τον γλωσσικό που γίνηκε στο θέατρό μας, και που έφερε στο τέλος την επικράτηση της Δημοτικής».²⁷ Το μεν Βασιλικό γιατί αμφιταλαντεύτηκε μεταξύ «άγριας καθαρεύουσας» και δημοτικής, αντικατοπτρίζοντας με τον πιο εμφαντικό τρόπο το γλωσσικό ανακάτεμα της κοινωνίας, η δε Νέα Σκηνή γιατί ακολούθησε τον δρόμο που χάραξε ο

²² Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1944*, τ. Β2 (1794-1908), Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 20.

²³ Σιδέρης, «Θεατρικό Γλωσσάριο», σ. i.

²⁴ Σιδέρης, «Εύπνοια» (λήμμα), σ. ix.

²⁵ Ό.π.

²⁶ Σιδέρης, «Βασιλικόν Θέατρον» και «Νέα Σκηνή» (λήμμα), σ. v και ix αντίστοιχα.

²⁷ Σιδέρης, «Η γλώσσα στο θέατρο γύρω και μετά το *Ταξίδι*», σ. 1461.

«σημαιοφόρος του συνειδητού δημοτικισμού», όπως συνήθιζε να αποκαλεί τον ιδρυτή της.

Πέρα όμως από τις όποιες γλωσσικές ανησυχίες του Γιάννη Σιδέρη, ανάμεσα στις γραμμές των λημμάτων διακρίνονται και κάποια άλλα βασικά σχήματα που διατρέχουν όλη την ιστοριογραφική του εργασία. Καταρχάς, η πεποίθησή του ότι οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου θα πρέπει να αναζητηθούν στα χρόνια που προηγήθηκαν της Ελληνικής Επανάστασης: η ανακάλυψη και καταγραφή του όρου «Πενταδράματος», του παλαιότερου νεοελληνικού θεατρικού όρου, ο οποίος «απαντάται σε μια πιθανή μετάφραση του *Ρωμαίου και της Ιουλιέτας* το 1789», απλά επιβεβαιώνει τα όσα έγραφε στο πρώτο κεφάλαιο της *Ιστορίας* του.²⁸ Προπαντός διακρίνεται το έντονο ενδιαφέρον του για κάθε τι που έχει σχέση με τη θεατρική πράξη και τη σκηνική πρακτική, τον τρόπο λειτουργίας των θιάσων, τους πρωταγωνιστές και τους αφανείς συνεργάτες, το τεχνικό και οικονομικό λεξιλόγιο. Ο φιλομαθής αναγνώστης θα μάθει για τον «Πλάνη» ηθοποιό, για τον ρόλο του «Υποβόlea» τον 19ο αιώνα, αλλά και του «Αλεξιφόρου» στα μέσα του 20ού, για τα «Μερίδια» και τη «Δεκαημερία», για τις «Περιοδείες» στη «Λεβέτσοβα» και τα πρώτα ελληνικά «Φεστιβάλ». Το *Γλωσσάριο* του Σιδέρη θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ένα είδος άτυπου αμιγώς ελληνικού συμπληρώματος στη γαλλο-ελληνική θεατρική προσπάθεια του Λάσκαρη. Ο μη κατέχων τη γαλλική, μελετώντας το θα διαπιστώσει ότι, τελικά, η ελληνική σημασία του «*Contre-patterrie*», δηλαδή «η «παραδρομή της γλώσσας κατά την απαγγελίαν», δεν είναι παρά ο «Αναγραμματισμός» επί σκηνής ή, κατά την ελληνική θεατρική «αργοτική», τα «Ισπανικά».²⁹

Επιπλέον, ο Σιδέρης χρησιμοποιεί ορισμένα λήμματα ως πρόσχημα για την παράθεση μερικών μάλλον άγνωστων στους πολλούς θεατρικών περιστατικών. Ο όρος «*Νομολογία*» λεξικογραφείται προκειμένου να αναφερθεί στην εισαγωγή της θεατρικής νομολογίας το 1924 «εξ αφορμής ενός επεισοδίου για προσφορά λουλουδιών σε παράσταση. Η απόφαση θα πιστοποιήσει δικαστικώς την ύπαρξη ή μη ενός θεατρικού

²⁸ Σιδέρης, «Πενταδράματος» (λήμμα), σ. xix.

²⁹ Λάσκαρης, «*Contre-patterrie*» (λήμμα), σ. 87. Ο Λάσκαρης, αφού δώσει παραδείγματα από την παρισινή θεατρική σκηνή, θα αναφερθεί και στις ελληνικές σκηνικές γλωσσικές παραδρομές: «Ο ηθοποιός Κοτοπούλης εν τη *Λουκρητία Βοργία* αντί να είπη: 'Εκαταντήσατε τον οίκον μου, οίκον μοιχείας, είπεν οίκον χημείας!' Έτερος εις τας Δύο ορφανάς αντί να είπει 'Δεν έχετε τα ώτα δια να ακούετε και οφθαλμούς δια να βλέπετε;' Είπε: 'Δεν έχετε ώτα δια να βλέπετε και οφθαλμούς δια ν' ακούετε;'. Βλ. αντίστοιχα Σιδέρης, «Αναγραμματισμός» και «Ισπανικά» (λήμματα), σ. iii, xii.

εθίμου». ³⁰ Δυστυχώς, δεν υπάρχει κάποια παραπομπή στην αντίστοιχη πηγή, καθώς επρόκειτο για πληροφορίες που ο Σιδέρης είχε συναντήσει «από καιρό και που δεν μπόρεσε να τις επαληθεύσει στον τελικό έλεγχο». ³¹ Πάντως, αν σε αυτήν την περίπτωση δικαιολογεί την παράλειψή του, μια προσεκτικότερη ανάγνωση δείχνει ότι υποκύπτει σε μια πάγια σχεδόν τακτική: την απόκρυψη ή αποσιώπηση πηγών, ενώ και αυτήν τη φορά δεν λείπουν οι ανακρίβειες και τα τυπογραφικά λάθη.

Ωστόσο, θα ήταν μάλλον άτοπη, αν όχι άκομψη, μια καταγραφή των βιβλιογραφικών παραλείψεων, ή των ιστοριογραφικών αβλεψιών του. Σίγουρα, όμως, είναι γόνιμος ένας προβληματισμός σχετικά με την ελλειμματική παρουσία όρων που αφορούν το αρχαίο ελληνικό θέατρο –οι λιγοστοί όροι που αποδελτιώνονται είναι όσοι με τα χρόνια πέρασαν στη θεατρική πρακτική– και τις ελάχιστες γραμμές που αφιερώνονται στην εξήγηση ή ανάλυση των δραματικών ειδών που οι ελληνικοί θίασοι συμπεριέλαβαν στο δραματολόγιό τους κατά τη διάρκεια των 170 χρόνων που καλύπτει το *Γλωσσάριο*. Οι ηχηρές απουσίες από τον χώρο του αρχαίου δράματος, καθώς και οι επιγραμματικοί ορισμοί των δραματικών ειδών, προκαλούν ακόμη μεγαλύτερη εντύπωση όταν συγκριθούν με τις μακροσκελείς και αναλυτικές αναφορές του Λάσκαρη. Αν, λοιπόν, για το «Βωδεβίλλειον» ο Σιδέρης θα αρκестεί σε ένα ολιγόλογο: «ελαφρό γαλλικό είδος, μουσικής κωμωδίας με τραγούδια, μορφικό πρότυπο του ελληνικού Κωμειδυλλίου», ή για τη «Φάρσα» ένα ακόμα πιο σύντομο: «περιπλεγμένη κωμωδία με λιγότερη καλλιτεχνική αξία», ο Λάσκαρης θα επιχειρήσει πολύστηλες, εκτενείς ιστορικές αναδρομές, που αρχίζουν για το μεν πρώτο από τη Γαλλία του 14ου αιώνα και καταλήγουν στις πρώτες ελληνικές κωμειδυλλιακές προσπάθειες, για το δε δεύτερο αφετηρία είναι τα αρχαία χρόνια και σημείο τερματισμού οι κωμωδίες του Μολιέρου. ³² Και αν για τους προαναφερθέντες όρους υπάρχει η δικαιολογία της θεατρικής συγγραφικής σταδιοδρομίας του τελευταίου, μια γρήγορη φυλλομέτρηση θα αποκαλύψει πλήθος παρόμοιων περιπτώσεων που απλώς θα επιβεβαιώσουν τον κανόνα. Απ' όλα τα παραπάνω δεν θα πρέπει να συναχθεί το βεβιασμένο και εν πολλοίς αυθαίρετο συμπέρασμα ότι η προσπάθεια του Σιδέρη υπολείπεται αυτής του Λάσκαρη. Η απάντηση στα ιστοριογραφικά ερωτήματα: «πώς»

³⁰ Σιδέρης, «Νομολογία», σ. xvii.

³¹ Ό.π.

³² Σιδέρης, «Βωδεβίλλειον», «Φάρσα» (λήμματα), σ. v, xxvi· Λάσκαρης, «Vaudeville», «Farce» (λήμματα), σ. 131-133, 322-324.

«πότε» και φυσικά στο πολυπόθητο «γιατί» συντάχθηκαν μπορούν να κάνουν κατανοητούς τους λόγους της διαφορετικής προσέγγισης.

Καταρχάς, ο τίτλος και μόνο που αποδίδει ο κάθε ιστορικός στο πόνημά του προδίδει τη διαφορετική στόχευσή του. Το πρώτο είναι ένα ευσύνοπτο θεματικό γλωσσάριο, ενώ το δεύτερο ένα πολυσέλιδο λεξικό, που κατέληξε να επέχει θέση θεατρικής αλφαβητικής εγκυκλοπαίδειας. Σε μια εποχή όπου τα μελετήματα για το ελληνικό θέατρο περιορίζονταν, ως επί το πλείστον, σε μεμονωμένα άρθρα του Λάσκαρη στον περιοδικό Τύπο της εποχής, ενώ για το ευρωπαϊκό σχεδόν απουσίαζαν, ο τελευταίος προσπαθεί να μυήσει «καλλιτέχνες, ερασιτέχνες, φιλοτέχνους και [...] όλους τους φιλιαναγνώστας» στον κόσμο του θεάτρου.³³ Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι με αφετηρία τα λεξικογραφικά λήμματα να καλύψει το κενό των ιστορικών θεατρικών γνώσεων του θεατρόφιλου και όχι μόνο κοινού, παρέχοντας αφειδώς πληροφορίες για το αρχαίο ελληνικό θέατρο και δράμα, αλλά και για το νεώτερο ευρωπαϊκό, κυρίως γαλλικό, του οποίου υπήρξε γνώστης. Στις δεκαετίες που μεσολάβησαν πολλά άλλαξαν. Η Παγκόσμια ιστορία θεάτρου του Αλλαρντάους Νίκολ είχε μεταφραστεί και εκδοθεί, ενώ έχει αρχίσει η συστηματική δημοσίευση μεταφράσεων σημαντικών θεωρητικών κειμένων του ευρωπαϊκού θεάτρου, κυρίως μέσα από την τριμηνιαία έκδοση *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου, στις αρχές της δεκαετίας του 1960.³⁴ Εξίσου ευοίωνα ήταν τα πράγματα και για την ελληνική βιβλιογραφία: οι πρώτες ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου, όπως και οι πρώτες μονογραφίες για μεμονωμένα θέματα και μορφές του είχαν προ πολλού εκδοθεί.³⁵ Από την άλλη, ο Σιδέρης, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1930, μέσα από τα άρθρα του είχε ασχοληθεί συστηματικά με πτυχές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: είχε αναλύσει δραματικά είδη, αρχής γενομένης από το αγαπημένο του Κωμειδύλλιο, είχε συστήσει στο κοινό ευρωπαίους συγγραφείς, είχε βιογραφήσει αρκετούς από τους πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου. Αυτό που αντιλαμβάνεται πλέον ως ανάγκη δεν είναι η συγκρότηση μιας θεατρικής εγκυκλοπαίδειας αλλά ενός θεματικού λεξικού, ενός θεατρικού γλωσσάριου, που θα λειτουργούσε ως εργαλείο

³³ Δ. Κ., «Θεατρικόν λεξικόν», σ. 58.

³⁴ Αλλαρντάους Νίκολ, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου*, μτφ. Μαρία Οικονόμου, Συμυριώτης, Αθήνα, χ.χ.

³⁵ Ο πρώτος τόμος της ιστορίας του Γιάννη Σιδέρη είχε εκδοθεί το 1951, ενώ στο τέλος της δεκαετίας του 1930 είχαν εκδοθεί οι δύο τόμοι της Ιστορίας του Λάσκαρη. Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 τόμ, Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου & Σια, Αθήνα 1938· Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1944*, Ίκαρος, Αθήνα [1951].

κατανόησης σε ένα ευρύτερο πλαίσιο των ιδιαιτεροτήτων της νεοελληνικής θεατρικής ιστορίας και σε ένα ειδικότερο της ιστοριογραφικής του εργασίας, καθώς εύκολα θα μπορούσε να το φαντασθεί κανείς να συμπληρώνει τις τελευταίες σελίδες των ιστορικών του Απάντων.

Το *Θεατρικό Γλωσσάριο* είναι σημαντικό όχι μόνο γιατί αναμοχλεύει την αέναη συζήτηση για την αμφίδρομη σχέση θεάτρου-κοινωνίας, ή ακόμα γιατί προσφέρει μια τερπνή «μικρή ιστορία» του Θεάτρου μας, αλλά κυρίως γιατί ο ιστορικός γίνεται συμπαραστάτης μιας επιστήμης που την εποχή εκείνη έκανε τα πρώτα αμέθοδα ιστοριογραφικά της βήματα και επιθυμεί να της προσφέρει μεθοδολογικά βοηθήματα: «η ανάγκη να υπάρξουν περισσότερες βοήθειες στην εργασία μας μ' έκανε θαρραλέο», έγραφε στο εισαγωγικό σημείωμά του.³⁶ Είναι, άλλωστε, αξιοπρόσεκτη η καταγραφή όρων που έχουν να κάνουν με τον εκκολλητόμενο επιστημονικό κλάδο: ως κατακλείδα του λήμματος «Θέατρο», καταγράφεται μια σειρά παραγώγων του όρου, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζουν: ο «θεατροδίφης» που αντισταστέλλεται από τον «θεατρολόγο». Και κάτι ακόμα, που η διορατικότητα του Γιάννη Σιδέρη δεν είχε προβλέψει: όταν λεξικογραφούσε το λήμμα «Θεατρολογία», δεν φανταζόταν ότι από το τέλος του 20ού αιώνα ο όρος δεν θα σήμαινε τη συνήθεια των Αθηναίων να πηγαίνουν κάθε βράδυ στο θέατρο, αλλά την επιστημονική μελέτη και ανάλυση του θεατρικού φαινομένου. Θα γινόταν δηλαδή ο επίσημος τίτλος του κλάδου που ο ίδιος υπηρέτησε με συνέπεια για πάνω από σαράντα χρόνια.³⁷

Ο Γιάννης Σιδέρης δεν τόλμησε ποτέ να διεκδικήσει δάφνες λεξικογράφου, είχε, άλλωστε, απόλυτη αίσθηση των λεξικογραφικών του σφαλμάτων και ατελειών: «Κάποτε θα συνταχθεί ένα καινούργιο Λεξικό στο είδος του δικού μας· εκείνο θα είναι τέλειο· θα το γράψουν αγέννητοι τώρα, ή νεαροί, δουλευτές της θεατρικής ιδέας· εμείς έχουμε τη μοίρα να παρασταίνουμε τους απελέκητους 'προγόνους'». ³⁸ Λίγα μόνο χρόνια αργότερα, ένας από τους πρώτους έλληνες επιστημολόγους του θεάτρου, ο Θόδωρος Κρητικός —κατά κόσμον Θόδωρος Χατζηπανταζής—, αποτιμώντας τη συμβολή του Γιάννη Σιδέρη όχι μόνο στην ανάπτυξη της θεατρικής ιστοριογραφίας αλλά του πνευματικού μας πολιτισμού εν γένει έγραφε: «Η προσεχτική παρακολούθηση και καταγραφή της πνευματικής πορείας μιας κοινωνίας μέσα στις δεκαετίες και τους αιώνες, είναι ένας από τους βασικότερους τρόπους για να σφυρηλατηθεί

³⁶ Σιδέρης, «Θεατρικό Γλωσσάριο», σ. i.

³⁷ Σιδέρης, «Θέατρο» (λήμμα), σ. xi.

³⁸ Σιδέρης, «Θεατρικό Γλωσσάριο», σ. i.

σιγά-σιγά μια κοινή πνευματική ταυτότητα ανάμεσα στα μέλη της. [...] Αν κάποτε, λοιπόν, καταφέρουμε να αποκτήσουμε συνείδηση μιας κοινής πνευματικής παράδοσης, αν κάποτε η κοινωνία μας, καταφέρει να αποκτήσει λίγη αυτογνωσία, θα το οφείλουμε κατά ένα μέρος και στον μόχθο του Γιάννη Σιδέρη».³⁹

³⁹ Θόδωρος Κρητικός [=Θόδωρος Χατζηπανταζής], «Η σημασία της προσφοράς του Γιάννη Σιδέρη», *Ο Γιάννης Σιδέρης, η Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου και το Θεατρικό Μουσείο*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό κέντρο Ώρα, Αθήνα 1972, σ. 32.

Η μετάφραση
στο “έθνος της κατά προσέγγισιν
συνεννοήσεως”: ο Βάσος Δασκαλάκης
ως μεταφραστής του Ίψεν*

Εισαγωγικά

Στο συναρπαστικό *Διάγραμμα Ιστορίας Νεοελληνικού Θεάτρου* ο Θόδωρος Χατζηπανταζής καθιστά την ελληνική γλώσσα και τους ανά τους αιώνες κλυδωνισμούς της, καταλυτικό παράγοντα στην περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου.¹ Στα πρώτα κεφάλαια εξετάζονται κείμενα που γράφτηκαν σε διαλέκτους (όπως η κρητική, η φαναριώτικη, η επτανησιακή), στη συνέχεια εξετάζονται τα κείμενα της καθαρεύουσας που καταλαμβάνουν τη μερίδα του λέοντος της παραγωγής του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Ιστορίας* του αφιερώνεται στην εξέταση του θεάτρου της δημοτικής. Αυτό που καθηλώνει τους αναγνώστες και αναγνώστριες αυτού του βαθυστόχαστου δοκιμίου που διαβάζεται με κομμένη την ανάσα είναι η αίσθηση ότι μυείται κανείς στην εθνική του «βιογραφία»: ποιοι ήμασταν, ποιοι είμαστε και προς τα πού άραγε θα πάμε... Ο Χατζηπανταζής, που αποτελεί έναν κρίκο σε μια αλυσίδα διανοητών για τους οποίους η γλώσσα υπήρξε θεμελιώδους σημασίας κατά τη διαδικασία της εθνικής διαμόρφωσης, ασχολείται τόσο με τα κείμενα όσο και με τη θεατρική πράξη, καθώς το θέατρο υπήρξε πάντα ένα μεγάφωνο που αναμετέδιδε ηχηρά

* Θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις πολύτιμες συζητήσεις μας τα τελευταία τριάντα πέντε χρόνια και να του ευχηθώ να είναι καλά και να βρισκόμαστε! Επίσης, ευχαριστώ για την πολύτιμη βοήθειά της στη συλλογή πρωτογενούς υλικού γι' αυτό το άρθρο την Όλγα Σπυροπούλου, θεατρολόγο και research associate (2016-2017) του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Harvard στο Ναύπλιο.

¹ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014.

όλα τα μηνύματα που εξέπεμπαν οι πιο μυημένοι σε μορφωμένους και μουσμένους ταυτόχρονα. Οι στοχαστές και λογοτέχνες που ενηλικιώθηκαν στις δεκαετίες του 1930 και 1940 «αιμοδότησαν» τη δημοτική με έργα σπάνιας πνοής, άλλοι πιο μεγαλεπήβολα, όπως ο Σεφέρης και ο Ελύτης, που έβαλαν την Ελλάδα στον παγκόσμιο χάρτη της σύγχρονης λογοτεχνίας κι άλλοι πιο χαμηλόφωνα, μεταφέροντας μοναδικά κείμενα της παγκόσμιας λογοτεχνίας σε μια κατανοητή σε όλους γλώσσα. Σ' αυτή τη δεύτερη κατηγορία των χαμηλόφωνων εργατών της γλώσσας ανήκει ο Βάσος Δασκαλάκης, που παρά το γεγονός ότι πέθανε νέος μεσοσύσης της Κατοχής, παρήγαγε μεγάλο μεταφραστικό έργο, κάνοντας το καλύτερο που μπορούσε, επιλέγοντας μια μακρινή και «δύσβατη» γλώσσα, τη νορβηγική, που είχε ενηλικιωθεί λογοτεχνικά μόλις τον προηγούμενο αιώνα. Σ' αυτό το άρθρο που είναι αφιερωμένο σ' έναν διανοητή «ταμένο» ανέκαθεν στη γλώσσα, θα παρουσιάσουμε τα μεταφραστικά επιτεύγματα και τις απόψεις ενός «διαμεσολαβητή» που μύησε γενιές θεατρόφιλων στα κείμενα ενός τρίτου εξίσου παθιασμένου με τη γλώσσα του, του Ίφεν.

Ίφεν και μετάφραση

Ο Ίφεν είναι ο πρώτος θεατρικός συγγραφέας παγκοσμίως που έγινε διεθνής όσο ζούσε. Μεταφράστηκε από 145 μεταφραστές, εν γνώσει ή εν αγνοία του, σε μια πλειάδα ευρωπαϊκών γλωσσών (σουηδικά, φινλανδικά, ολλανδικά, σερβοκροατικά, γερμανικά, αγγλικά, γαλλικά, ιταλικά, ρωσικά, πολωνικά, λετονικά, τσέχικα, ουγγρικά, ισλανδικά, σλοβένικα, ισπανικά, βουλγαρικά, πορτογαλικά και ελληνικά²), διαβάστηκε και ενίοτε ανεβάζτηκε στις αντίστοιχες χώρες, προκαλώντας αίσθηση και αντιδράσεις, πριν το 1906 που πέθανε. Γιατί και πώς προέκυψε αυτή η ανήκουστη ως τότε επιτυχία; Το 1850 όταν ξεκινούσε την καριέρα του ο Ίφεν, τα νορβηγικά μιλιούνταν από 1,4 εκατομμύρια ανθρώπους – δεν υπήρχαν εκδοτικοί οίκοι (εξάλλου ο Ίφεν εξέδιδε τα βιβλία του στον εκδοτικό οίκο Gyldendal στην Κοπεγχάγη), δεν υπήρχαν και πολλά θέατρα στη Νορβηγία και του ήταν σαφές, οξυδερκής καθώς ήταν, ότι μόνο αν μεριμνούσε ο ίδιος ώστε να μεταφράζονται άμεσα τα έργα του, θα μπορούσαν να γίνουν προσβάσιμα εκτός Σκανδιναβίας.³ Η πρώτη μη

² Frode Helland-Julie Holledge (επιμ.), *Ibsen on Theatre*, Nick Hern Books, London 2018, σ. 132.

³ Jens-Morten Hannsen, “Ibsen in Translation”, ημερομηνία δημοσίευσης του άρθρου 29 Μαρτίου 2010 <https://web.archive.org/web/20171007133145/http://ibsen.nb.no/id/1188346.0> (ημερομηνία πρόσβασης 29 Μαΐου 2019). Τα στοιχεία που αναφέ-

σκανδιναβική γλώσσα υποδοχής ήταν τα γερμανικά —ο ίδιος έζησε στη Γερμανία και την Ιταλία από το 1864 ως το 1891— κι έτσι είχε άμεση επικοινωνία με τους γερμανούς μεταφραστές του και επέβλεπε το πώς μεταφράζονταν τα έργα του.⁴ Μετά τα γερμανικά, ο Ίφεν μεταφράστηκε στα γαλλικά και στα αγγλικά και σε ρομανικές δηλ. λατινογενείς γλώσσες (και όχι μόνο) ο Ίφεν πρωτο-μεταφράστηκε από τα γαλλικά. Πριν περάσω στο ζήτημα των ιφενικών μεταφράσεων στην Ελλάδα, θα ήθελα να συνοψίσω τις δύο τάσεις που κυριαρχούν στη βιβλιογραφία στις αρχές του 21ου αιώνα ως προς το πρωτάκουστο για την εποχή του φαινόμενο των ιφενικών μεταφράσεων: από τη μια, οι νορβηγοί μελετητές υποστηρίζουν ότι συνέβαλε τα μάλα ο ίδιος ο Ίφεν στη διεθνή διάδοση του έργου του, μεριμνώντας ώστε να μεταφράζονται άμεσα στα γερμανικά, και τεκμηριώνουν την άποψή τους μέσω της εκτενούς αλληλογραφίας του με μεταφραστές του, όπου ασχολείται με πάσης φύσεως λεπτομέρειες, τόσο σχετικές με τα κείμενα, όσο και με τις οικονομικές απολαβές που θα έπρεπε να έχει ένας συγγραφέας όταν μεταφράζονται τα έργα του.⁵ Από την άλλη, ένας γάλλος μελετητής που εστιάζει περισσότερο σε κοινωνιολογικά φαινόμενα και σε ατραπούς προώθησης των βόρειων λογοτεχνιών στον 19ο και 20ό αιώνα υποστηρίζει ότι η επιτυχία των Ίφεν και Στρίντμπεργκ δεν οφείλεται μόνο στην προσωπική τους στρατηγική ή ευφυΐα, αλλά και στα γαλλικά δίκτυα μέσω των οποίων λανσαρίστηκε διεθνώς η σκανδιναβική λογοτεχνία.⁶ Δεδομένης της κυρίαρχης θέσης της Γαλλίας στον διεθνή πολιτιστικό χάρτη μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα,

ρονται στο άρθρο, για παράδειγμα ο αριθμός των γλωσσών στις οποίες έχει μεταφραστεί ο Ίφεν, είναι σίγουρα διαφορετικά εννιά χρόνια αργότερα.

⁴ Βλ. σχετικά W. J. Schoonhover, «The Early French and German Translations of Some Major Plays by Ibsen and Strindberg in the Light of Modern Translation Theory», *Linguistica Antverpiensia* 22 (1988), σ. 181-205.

⁵ Βλ. ενδεικτικά το κεφάλαιο «Copyright and Translation» στον τόμο *Ibsen on Theatre*, ό.π., σ. 131-160, όπου μαθαίνουμε, ανάμεσα σε άλλα, ότι ο Ίφεν ζούσε με υποτροφίες από το νορβηγικό κράτος για τριάντα ολόκληρα χρόνια, στηρίζοντας την απαίτησή του στο γεγονός ότι το κράτος δεν είχε φροντίσει να προστατέψει τα συγγραφικά δικαιώματα αυτών που γράφουν στη νορβηγική γλώσσα (σ. 135).

⁶ Sylvain Briens, “La mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIXe siècle. Le fonds Prozor de la Bibliothèque nordique de Paris lu au prisme de la sociologie de l’acteur-réseau”, *Revue de littérature comparée* 354 (2015), σ. 137-150 και του ίδιου «Réflexions préliminaires I: Penser les échanges culturels en termes de réseau», στο Karin Hoff, Udo Schöning, Frédéric Weinmann (επιμ.), *Internationale Netzwerke: literarische und ästhetische Transfers im Dreieck Deutschland, Frankreich und Skandinavien zwischen 1870 und 1945*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, σ. 37-43.

είναι πιθανό οι ποικίλες ζυμώσεις στο Παρίσι να συνέβαλαν τόσο στη διαμόρφωση της ταυτότητας και του έργου των Σκανδιναβών που ζούσαν εκεί, όσο και στην περαιτέρω διάχυση του έργου τους, ακόμη κι αν κάποιος, όπως ο Ίψεν, δεν έζησαν ποτέ εκεί. Αν και η πρώτη άποψη τεκμηριώνεται από άφθονο αποδελτιωμένο υλικό της ψηφιακής βάσης δεδομένων IbsenStage Database,⁷ είναι πιθανό να ισχύει και η ενίσχυση της προώθησης του Ίψεν μέσω των γαλλικών δικτύων, που τον εξακτίωνωσαν στις δικές τους σφαίρες επιρροής.

Ο Ίψεν στην Ελλάδα και ο Βάσος Δασκαλάκης

Είναι γνωστό ότι το πρώτο έργο του Ίψεν που παίχτηκε στην Ελλάδα, οι *Βρυκόλακες* το 1894, μεταφράστηκε από τον Μιχαήλ Γιαννουκάκη «εκ του γαλλικού».⁸ Από τα δημοσιεύματα του γαλλικού ημερήσιου και περιοδικού Τύπου έμαθαν τον Ίψεν και διάφοροι έλληνες λόγιοι και κατοπινοί ένθερμοι υποστηρικτές του, όπως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, που ανάμεσα σε άλλους στήριξε με διαλέξεις και αρθρογραφία (καθώς και με ιφηνικές απομιμήσεις, όπως ο *Τρίτος*) τα πρώτα βήματα του Ίψεν στην Ελλάδα. Σε μια δεύτερη φάση, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1930, πολλές ιφηνικές μεταφράσεις γίνονταν από τα γερμανικά, με πρωτεργάτη αυτής της φάσης τον Λέοντα Κουκούλα (1894-1967) και στη συνέχεια τον Γ. Ν. Πολίτη (1889-1973).⁹ Κι έτσι φτάνουμε στη δεκαετία του τριάντα και στον Βάσο Δασκαλάκη.

Ο Δασκαλάκης, παρά το κρητικό επίθετο, γεννήθηκε το 1897 και μεγάλωσε στη Μάνη, σε δύσκολες συνθήκες, δεδομένου ότι έχασε και

⁷ Jens-Morten Hannsen, *Ibsen on the German Stage 1876-1918, A Quantitative Study*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2018, σ. 137 όπου είναι φανερή η κυριαρχία των γερμανικών για μεταφράσεις σε άλλες γλώσσες. Ευχαριστώ τον συγγραφέα που μοιράστηκε γενναιόδωρα τα πορίσματα της έρευνάς του.

⁸ Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 16-19 καθώς και Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή: από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αμολγός, Αθήνα 2016, υποσημείωση 16 στη σ. 23, για τις πρώτες ελληνικές μεταφράσεις. Σύμφωνα με αυτά που αναφέρει ο Schoonhover, αυτές οι πρώτες γαλλικές μεταφράσεις του Ίψεν ήταν ανακριβείς σε πολλά επίπεδα, διότι, εκτός των άλλων, απέδιδαν με πολλές λέξεις τις μάλλον λακωνικές ατάκες του Ίψεν. Ως εκ τούτου, αναρωτιέται κανείς πόσο ιφηνικοί ήταν οι διάλογοι που πρωτοάκουσαν τα ελληνόφωνα ακροατήρια στα τέλη του 19ου αιώνα.

⁹ Γ. Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, ό.π., τόμ. Β', σ. 378-413, συγκεντρωτικούς πίνακες για τις ιφηνικές μεταφράσεις. Ευχαριστώ τον Αλέξη Πολίτη για τις βιογραφικές πληροφορίες του Γ. Ν. Πολίτη.

τους δυο γονείς του σε νεαρή ηλικία.¹⁰ Αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στην Αττική, όπου δούλεψε εργάτης στα μεταλλεία του Λαυρίου και έκανε διάφορες δουλειές, ενώ εξακολουθούσε να μορφώνεται σε νυχτερινά σχολεία. Όλες αυτές τις κακουχίες τις συμπεριέλαβε στο μοναδικό μυθιστόρημά του, τους *Ξεριζωμένους*.¹¹ Έμαθε ξένες γλώσσες για να βιοποριστεί μέσω της λογοτεχνικής μετάφρασης και καταγοητευμένος από τον Χάμσουν (1859-1952), που τον πρωτοδιάβασε στα γαλλικά, έμαθε με πολύ κόπο νορβηγικά και υπήρξε ο βασικός μεταφραστής του συγγραφέα που πήρε το Νόμπελ λογοτεχνίας το 1920, και δημιούργησε «χαμσουνικό πυρετό» στην Ευρώπη και στην Ελλάδα.¹² Εκτός από τον Χάμσουν, με τον οποίο διατηρούσε αλληλογραφία και ο οποίος τον επηρέασε στο ισχνό λογοτεχνικό του έργο, ο Δασκαλάκης μετέφρασε και πέντε έργα του Ίψεν.¹³ Τα περισσότερα ήταν κατά παραγγελία σκηνοθετών ή θιάσων και το τελευταίο, *Ο μικρούλης Έγιολφ*, μεταφράστηκε για να εκδοθεί από τις εκδόσεις Καραβία τη χρονιά του πρόωρου θανάτου του Δασκαλάκη το 1944. Από τις τέσσερις εκδομένες μεταφράσεις που είναι με τη σειρά η *Αγριόπαπια* το 1940 (η μετάφραση έγινε το 1939 για την παράσταση του έργου από την Κοτοπούλη στο Ρεξ, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν), το *Ρόσμερσχολμ* το 1942 (για την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης τον Ιανουάριο του 1943), οι *Βρυκόλακες* το 1943 (επίσης για το Θέατρο Τέχνης που ανέβηκε το φθινόπωρο του 1943) και ο *Μικρούλης Έγιολφ* το 1944, υπάρχουν ενδιαφέροντες πρόλογοι στις τρεις.¹⁴ Η πέμπτη ανέκδοτη μετάφραση είναι αυτή του *Κουκλόσπιτου*

¹⁰ Για τον Δασκαλάκη βλ. ανάμεσα σε άλλα το λήμμα της Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη στη *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 6, Εκδόσεις Χάρη Πάτση, Αθήνα 1968, σ. 138-140, καθώς και το βιογραφικό σημείωμα/συνέντευξη του Δασκαλάκη στο Γιώργος Μυλωνογιάννης, *Πορτραίτα*, Εκδόσεις Καρανάση, Αθήνα 1987, σ. 82-93.

¹¹ Βάσος Δασκαλάκης, *Οι ξεριζωμένοι: διήγηση ενός χωριάτη*, εικονογραφίες Γιώργη Λυδάκη, χ.ε., Αθήνα 1930.

¹² Για τις δυσκολίες του Δασκαλάκη στην εκμάθηση της νορβηγικής, βλ. τον πρόλογο της Ε. Δασκαλάκη, στο Κνουτ Χάμσουν, *Η πείνα*, Εκδόσεις Δωρικός, Αθήνα 1970, σ. 8· Αγγέλα Καστριανάκη, «Ο Χαμσουνικός πυρετός και οι υποτροπές του», *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον 20ό αιώνα*, τόμ. Β', επιμ. Δ. Α. Δημάδης, Αθήνα 2007, σ. 445-457.

¹³ Στον πρόλογο της Ε. Δασκαλάκη στην *Πείνα*, αναφέρεται και ένα έκτο έργο, μια ανέκδοτη, και μάλλον χαμένη σήμερα, μετάφραση της *Έντας Γκάμπλερ* από τον Δασκαλάκη (βλ. ό.π., σ. 11).

¹⁴ Πληροφορίες για τις παραστάσεις βλ. Κάρολος Κουν – *Οι παραστάσεις*, Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 64-65 (*Αγριόπαπια*), σ. 100 (*Ρόσμερσχολμ*), σ. 104 (*Βρυκόλακες*).

(*Νόρα, Το σπιτικό μιας κούκλας* όπως απέδωσε τον τίτλο) που έγινε για το ανέβασμα του Πέλου Κατσέλη στο Εθνικό το 1944 και σώζεται σε δακτυλόγραφη μορφή στα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου και του ΚΘΒΕ.¹⁵

Τι έχει ν' αντιμετωπίσει ένας μεταφραστής του Ίφεν; Πάνω απ' όλα ένα μανιώδη της λεπτομέρειας και έναν πολύ επιλεκτικό χρήστη της γλώσσας του, από άποψη εννοιών, συλλαβών και ρυθμού. Όπως γράφει ο Δασκαλάκης σε μια από τις εισαγωγές του: «Ο Ίμπσεν μήνες και μήνες, χρόνια, δούλευε και ξαναδούλευε εξαντλητικά τα έργα του, προτού τα παραδώσει (sic) στο τυπογραφείο. Έκανε πλήθος τα σκίτσα, τα προσχέδια, τις παραλλαγές, το κυνήγημα της κατάλληλης έκφρασης και λέξης, κι ολόκληρους τόμους αποτελούν όσα απ' αυτά έχουν σωθεί».¹⁶

Πώς κινήθηκε ο Δασκαλάκης για να αντιμετωπίσει αυτή την πρόκληση; Για να απαντήσουμε αυτό το ερώτημα έχουμε το εξής υλικό: 1. τις δημοσιευμένες μεταφράσεις του, 2. τους προλόγους του και 3. κάποιες συμπληρωματικές προσωπικές μαρτυρίες του που αφορούν τις απόψεις του για τη μετάφραση. Ως προς τις μεταφράσεις του, αν και δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κατά πόσο διαμορφώθηκαν και από τα ανεβάσματα του Κουν (στην περίπτωση της *Αγριόπαπιας*, του *Ρόσμερσχαλμ* και των *Βρυκολάκων*),¹⁷ μπορούμε να πούμε ότι χρησιμοποιεί μια στρωτή δημοτική, με κάποιες πιο «μαλλιαρές» λέξεις όπως:

«μπέρμπαντος» (*Αγριόπαπια*, σχόλιο για τον πατέρα Βέρλε),

«κουσκουσουριές», «τραβομαλλιέσαι», «σιμώνοντας», «σκορποχερίτσα»
(*Σπιτικό μιας κούκλας*, Τόρβαλντ για Νόρα),

¹⁵ Είμαι ευγνώμων στην Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη που μου υπέδειξε την ύπαρξη των δακτυλόγραφων εκδοχών της ανέκδοτης μετάφρασης του *Σπιτικού μιας κούκλας* από τον Δασκαλάκη. Περαιτέρω, θέλω να ευχαριστήσω τις υπεύθυνες των αρχείων του Εθνικού Θεάτρου και του ΚΘΒΕ, Σοφία Πολυχρονίδου και Δήμητρα Βαλεοντή, για τη βοήθειά τους σχετικά με αυτά τα αντίγραφα του έργου από δύο διαφορετικές παραστάσεις (σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη το 1944 και Κωστή Μιχαηλίδη το 1975, αντίστοιχα). Επίσης, ευχαριστώ και τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του ΚΘΒΕ Γιάννη Αναστασάκη που επέτρεψε να αποκτήσω πρόσβαση στο πλήρες ψηφιοποιημένο κείμενο του Οδηγού Σκηνής από την παράσταση του 1975.

¹⁶ Εισαγωγή στο Ίφεν, *Ο μικρούλης Έγιολφ*, μετ. Β. Δασκαλάκη, Εκδόσεις Καραβία, Αθήνα 1944, σ. 17.

¹⁷ Για τα ανεβάσματα των έργων του Ίφεν από τον Κουν, βλ. και Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Χένρικ Ίφεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού», στο: Ανδρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 151-163.

«γιορτάδες» (Σπιτικό μιας κούκλας),

«όχι δεν μπορώ μα την αλήθεια να κάθουμαι δωχάμω στην εξορία του Αδάμ να ξεθεόνομαι μ' αρρώστους» (Βρυκόλακες, Ρεγίνα)

«μήπως έχουνε τ' αφεντικά τίποτα που γριτσανάει εδώ στο σπίτι;» (Μικρούλης Έγιολφ, Ποντικοκυρά).¹⁸

Ως προς τις κάποιες ακρότητες, η Έλλη Αλεξίου (1894-1988), που υπήρξε η πρώτη σύζυγος του Δασκαλάκη, σ' ένα νηφάλιο δοκίμιό της για τον πρώην σύζυγό της, γράφει για το «δημοτικιστικό μένος» που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή: «Τότε οι δημοτικιστές νόμιζαν ύψιστο καθήκον τους το φανατισμένο εξοβελισμό όλων των καθαρευουσιάνικων λέξεων και τύπων. Καθαρευουσιάνικες εκφράσεις, που είχαν πια καθιερωθεί από τη χρήση κι ατόφιες τις δεχόταν το γλωσσικό μας αισθητήριο, τις διώχναμε, ή τις περνούσαμε στον Προκρούστη, υποχρεώνοντάς τες να πειθαρχήσουν στους νόμους και τους κανόνες της δημοτικής. Τώρα [δηλαδή μετά το 1976] που η δημοτική επιβλήθηκε, οι δημοτικιστές βρίσκουν ωφέλιμο να αντλούν από παντού».¹⁹

Θα ήθελα να παραθέσω εδώ ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταφραστικής τόλμης από *Το σπιτικό μιας κούκλας* (1943), όπου η Νόρα σε ένα κομβικό σημείο της πρώτης πράξης ομολογεί στον γιατρό Ρανκ ότι θα ήθελε να πει στον Τόρβαλντ κάτι σοκαριστικό, κάτι σαν «άει στο διάολο», πάνω κάτω. Στα νορβηγικά η έκφραση είναι «død og pine», που στην κυριολεξία σημαίνει «θάνατος και βασανιστήριο», αλλά που ουσιαστικά είναι μια βρισιά.²⁰ Αυτό το σημείο έχει σταθεί ζόρικο για τους μεταφραστές στα ελληνικά: «Στα κομμάτια», το μεταφράζει ο Γ. Ν. Πολίτης, «Τώρα πια τα 'χω χεσμένα όλα», το αποδίδει ο Μπελιές, ενώ η μετάφραση του Δασκαλάκη είναι καταχωρισμένη ως «Επιθυμούσα πολύ πολύ εξαιρετικά νά' λεγα: Σιχτίρ». Αυτή η λέξη μέσα στο κείμενο είναι σε λεκτικό επίπεδο κάτι αντίστοιχο με το βρόντηγμα της πόρτας στο τέλος του έργου· ως εκ τούτου η σοκαριστική μονολεκτική αμεσότητα της απόδοσης της βρισιάς που ξεστομίζει η αστή Νόρα, φανερώνει στον θεατή ότι τον περιμένουν μεγάλες ανατροπές. Επιπλέον,

¹⁸ Τα παραδείγματα είναι από την *Αγριόπαπια*, Εκδόσεις Α. Καραβία, Αθήνα 1940, σ. 18, από τα δακτυλόγραφα του *Σπιτικού μιας κούκλας*, από τους *Βρυκόλακες*, Εκδόσεις Α. Καραβία, Αθήνα 1943, σ. 99 και από τον *Μικρούλη Έγιολφ*, ό.π., σ. 26.

¹⁹ Έλλη Αλεξίου, *Έλληνες λογοτέχνες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1982, σ. 190.

²⁰ Σχετικά με τις βρισιές στο έργο του Ίψεν βλ. Bjørn Tysdahl, «The Significance of the Swear Words», *Ibsen Studies* 8/1, (2008), σ. 69-78, όπου συζητιέται και αυτή η ατάκα της Νόρας.

με μια λέξη, η νορβηγίδα Νόρα μεταλλάσσεται σε μια μπουχτισμένη Ελληνίδα παντρεμένη μ' έναν άντρα που δεν αξίζει τις θυσίες της, ενδεχομένως στέλνοντας ρίγη στις γυναίκες του ακροατηρίου.²¹

Τα κείμενα των μεταφράσεων από την *Αγριόπαπια* που προηγείται, μέχρι τον *Μικρούλη Έγιολφ* που αποτελεί το τελευταίο του επίτευγμα, παρουσιάζουν ξεκάθαρα μια ανοδική πορεία από άποψη ποιότητας, φυσικότητας, απλότητας και ροής των διαλόγων. Ο Δασκαλάκης συστηματικά μεριμνά ώστε να διαφοροποιείται ο λόγος των προσώπων, κάτι που επιδίωκε μανιωδώς ο Ίφεν, με ιδιαίτερη επιμέλεια στην απόδοση των εκπροσώπων των λαϊκών τάξεων, της Γκίνα, του Έγκστραντ, της Μαντάμ Έλσεθ και της Ποντικοκυράς, σε μια γλώσσα που ήταν απόλυτα οικεία στον ίδιο, μέσα από τα προσωπικά του βιώματα, αφού είχε μεγαλώσει στη Μάνη και ανδρωθεί σα γνήσιος μεροκαματιάρης στα ορυχεία του Λαυρίου. Από όλες αυτές τις λαϊκές γυναίκες, δεν χωράει αμφιβολία ότι καλύτερα αποδίδεται η Ποντικοκυρά, ίσως γιατί ανάλογες μορφές συναντάει κανείς στα λαϊκά παραμύθια: «Αν δούνε τ' αφεντικά πως υπάρχει κι εδώ τίποτα που χαρχαλεύει και γριτσανάει, τσιρίζει και βουρβουρίζει, τότε στείλτε και φωνάχτε με, εμένα και τον Πατσουλό. Γεια σας, γεια σας, και χίλια τα σπολλάτη σας».²² Η λαϊκή παράδοση αποτέλεσε στέρεη βάση σε όλο το έργο του Ίφεν και επέστρεψε στη ζωογόνο δύναμή της σε τρία κυρίως έργα, το *Ρόσχερσχολμ* (1886), την *Κυρά της Θάλασσας* (1888) και τον *Μικρούλη Έγιολφ* (1894), με πολλαπλά δάνεια μοτίβων, εκφράσεων, θρύλων και παραδόσεων: καθώς υπάρχουν υπόγεια κανάλια που συνδέουν τις λαϊκές παραδόσεις πολλών χωρών, δεν είναι τυχαίο ότι αυτά τα στοιχεία στο υφενικό έργο διευκόλυναν στην εκτός Νορβηγίας διάδοσή του.

Ως προς τους προλόγους δημιουργείται ένα πολύ ενδιαφέρον σχήμα ανάμεσα στον πρώτο και τον τελευταίο πρόλογο, διότι ξεκάθαρα

²¹ Ίφεν, *Κούκλας σπιτικό (Νόρα)*, μετ. Γ. Ν. Πολίτη, Δωδώνη, Αθήνα 1978, σ. 41· Ίφεν, *Το κουκλόσπιτο (Νόρα)*, μετ. Ερρίκου Μπελιέ, εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα 2011, σ. 71· Henrik Ibsen, *Νόρα (το σπιτικό μιας κούκλας)*, μετ. Β. Δασκαλάκη, 1943, σ. 24· δακτυλόγραφο αντίτυπο στο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, και τέλος *Νόρα (το σπιτικό μιας κούκλας)*, μετ. Β. Δασκαλάκη, δακτυλόγραφο ΚΘΒΕ, 1975, σ. 22, όπου η έκφραση έχει μετατραπεί σε «Να έχω ένα τρελό κέφι να πω Γαμώτο τους», μετά από το «φρεσκάρισμα» της μετάφρασης από τον σκηνοθέτη Κωστή Μιχαηλίδη, όπως αναφέρεται στην πρώτη σελίδα του κειμένου.

²² Ο *μικρούλης Έγιολφ*, ό.π., σ. 30. Ο Πατσουλός είναι μια απόπειρα να αποδοθεί η νορβηγική λέξη *Morsemand* που θα πει ουσιαστικά κοντόχοντρος σκυλάκος, τύπου μπουλντόγκ.

υπάρχει μια κλιμάκωση, καθώς ο Δασκαλάκης μυείται όλο και πιο πολύ στα ιφενικά έργα, στις δυσκολίες και τις παγίδες τους. Πιο συγκεκριμένα, στη σύντομη εισαγωγή της *Αγριόπαπιας*, αναφέρει στοιχεία για τη σύλληψη, τη συγγραφή και την πρόσληψη του έργου, υπερασπιζόμενος τον Ίφεν απέναντι σε ερμηνείες του έργου με τις οποίες διαφωνεί εκείνος. Θαυμάζει τον ποιητή στον Ίφεν («πλάστη και δημιουργό ζωντανών ανθρώπων», σ. 14) και υπογραμμίζει ότι δε γράφει για τους κριτικούς, αλλά για όλο τον κόσμο. Στο *Ρόσμερσχολμ* υπάρχει μόνο ένα σημείωμα της μιας παραγράφου στο τέλος του κειμένου, όπου εξηγεί ότι

εκράτησα σ' αυτή τη μετάφραση μια γλώσσα που καθαρευουσιανίζει πολλές φορές, όπως και στο πρωτότυπο [...]. Ετήρησα ακόμη αυστηρά και τη διάταξη και τη στίξη του κειμένου [...]. Παύλα και έπειτα τελεία μέσα στο διάλογο (—) σημαίνει πως αυτός που μιλάει δε συμπληρώνει ό,τι ήθελε να πει και αλλάζει. Παύλα σκέτη (—) είναι ή κόμπιασμα αυτουνού που μιλάει, ή αν είναι στο τέλος, διακοπή από τον άλλο.²³

Είναι φανερό ότι τήρησε τη στίξη γιατί αποτελεί ένα λιτό κώδικα του συγγραφέα για το πώς πρέπει να παιχτεί το έργο και έτσι ο μεταφραστής θεώρησε σημαντικό ότι θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η στίξη από τους ηθοποιούς. Στην εισαγωγή των *Βρυκολάκων* έχουμε ένα περίπου επιστημονικό κείμενο, παρά το γεγονός ότι σχεδόν πιθανά δεν αναφέρει τις πηγές του ως προς την ξένη βιβλιογραφία που χρησιμοποιεί, όπου αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο με τον οποίο δούλεψε ο Δασκαλάκης: πρώτα πρώτα γίνεται σαφές ότι ο μεταφραστής νιώθει μια ταύτιση με τις κακουχίες που πέρασε ο Ίφεν ως νεαρός βοηθός φαρμακοποιού στο Γκρίμστατ, που μας υποψιάζει για το πόσο προσωπική υπόθεση είναι η μετάφραση. Παραθέτοντας ένα σχετικά πρώιμο κείμενο του Ίφεν εναντίον των κριτικών της εποχής του όπου υπογραμμίζει το γεγονός ότι πολλά σχόλιά τους προέρχονται από «ξένη, δανεική τροφή, λογής λογής ποιότητας και προέλευσης», ο Δασκαλάκης ξεκαθαρίζει διάφορους δικούς του λογαριασμούς με τη διανόηση του δικού του περίγυρου και εποχής.²⁴ Στη συνέχεια κάνει μια αριθμητική επισκόπηση της διεθνούς ιφενικής βιβλιογραφίας ως τις μέρες του και αραδιάζει με θαυμασμό τον αριθμό των βιβλίων (150, λέει) που έχουν γραφτεί ως το 1943 για τον Ίφεν για να φτάσει τέλος στις εισαγωγές και αναλύσεις των ιφενικών έργων στην Ελλάδα, φέγοντας τους συναδέλφους του ότι όλα αυτά που γράφουν είναι δανεικά και «κακοχωνεμένα, κακοσυγκολλημένα» και οι μεταφράσεις τους γεμάτες

²³ Ίφεν, *Ρόσμερσχολμ*, Εκδόσεις Καραβία, Αθήνα 1942, σ. 112.

²⁴ Ίφεν, *Βρυκολακες*, Εκδόσεις Καραβία, Αθήνα 1943, σ. 6-7.

μαργαριτάρια.²⁵ Πράγμα που σημαίνει ότι ανέτρεχε στις προηγούμενες μεταφράσεις στα ελληνικά, συγκρίνοντας αυτά που ήθελε να πει ο Ίψεν με αυτά που έφταναν ως τον έλληνα αναγνώστη ή/και θεατή. Γράφει ενδεικτικά για προηγούμενες μεταφράσεις των *Βρυκολάκων* ότι «πλήθος παρανοήσεις και πλήθος παρεξηγήσεις του κειμένου, μια γενική αποσύνθεση του χρωματισμού των χαρακτήρων και της αλκής του διαλόγου, έχουσε οδηγήσει δυστυχώς σε μια τέλεια παραμόρφωση και διαστρέβλωση των ιμπсениκών έργων στην Ελλάδα κατά τα περασμένα χρόνια», εκφράζοντας τη χαρά του που το ελληνικό κοινό «έδειχνε ακατανοησία απέναντί του».²⁶

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι συμβουλές του μεταφραστή προς τους ηθοποιούς: «ρητορικός στόμφος δεν πρέπει να υπάρξει πουθενά σε όλο το έργο, πουθενά βιαιότητες και εξωτερική αποτομότητα, όλα τα πρόσωπα του έργου και στις πιο κορυφωμένες ακόμη στιγμές, πρέπει να οδηγούνται από ένα μετρημένο συγκράτημα στην έκφραση».²⁷ Τελειώνει κάνοντας μια αδρή περιγραφή του κάθε χαρακτήρα, ξεκινώντας από ένα εγκώμιο της κ. Άλβιγκ, που είναι «Άτλας που βαστάει [το έργο] στα χέρια της από την αρχή ίσαμε το τέλος», στην περίπτωση της οποίας «η μορφή προπάντων πρέπει να εκφράζει τη δοκιμασία της ή την τρικυμία της, όχι η φωνή ή οι χειρονομίες». Συνεχίζει με χαρακτηρισμούς που προδίδουν μεροληψία, αναφέροντας π.χ. για τη Ρεγκίνε ότι «είναι ένα ακαλλιέργητο κοινό θηλυκό, χοντρούλη στο κορμί, όπως και στα αισθήματα» και για τον Μάντερς ότι είναι «η αντίθεση της Άλβιγκ, ένας νωθρός το πνεύμα αφελής [...] Δεν πρέπει ποτέ να νομιστεί από τους ερμηνευτές πως είναι εύκολος ο ρόλος αυτός, όπως επίσης κι ο ρόλος του παμπόνηρου σακάτη του Έγκστραντ, που αν δεν ξεγελάει ανθρώπους σαν την κυρία Άλβιγκ ή και σαν τη θετή κόρη του, ξέρει να παίζει στα δάχτυλα τους Μάντερς της ζωής».²⁸ Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η επιλογή των λέξεων του μεταφραστή σίγουρα επηρεάζεται από τις απόψεις του για τα πρόσωπα.

Τέλος, η εισαγωγή του *Μικρούλη Έγιολφ* τιτλοφορείται «Ο Ίμπσεν στα ελληνικά» και αποτελεί ένα δοκίμιο για τις ελληνικές μεταφράσεις του Ίψεν μέχρι το 1944. Σ' αυτό το σύντομο μανιφέστο για τη θεατρική

²⁵ Ό.π., σ. 7.

²⁶ Ό.π., σ. 15. Η παρατήρηση του Δασκαλάκη επιβεβαιώνεται από αυτά που αναφέρει ο Schoonhover, «The Early French and German Translations...», ό.π.

²⁷ *Βρυκόλακες*, ό.π., σ. 13.

²⁸ Ό.π., σ. 14.

μετάφραση, ο άνθρωπος που έμαθε νορβηγικά για να μεταφράσει από το πρωτότυπο σπουδαίους λογοτέχνες, αναφέρεται με παραδείγματα, κατονομάζοντας τους μεταφραστές, στις μεγάλες παρανοήσεις που έχουν δημιουργήσει πολλές μεταφράσεις από τα γαλλικά και τα γερμανικά, πιάνοντας το νήμα από εκεί που το είχε αφήσει στην εισαγωγή των *Βρυκολάκων*· ο Ίφεν που ξέρουμε «έχει την ίδια διαφορά, όση έχει ένα ζωντανό σφριγηλό πλάσμα με μια κακοεμφανισμένη, κουνημένη και θαμπή φωτογραφία του».²⁹ Δίνει άφθονα παραδείγματα, ξεκινώντας από τις αλλαγές των άρθρων στους τίτλους (*Ένας εχθρός του λαού και όχι Ο εχθρός του λαού*), τις παρανοήσεις που δημιουργούν οι ελληνικές αποδόσεις (η *Νεράιδα* είναι η σωστή απόδοση του τίτλου, λέει, και όχι η *Κυρά της θάλασσας*) και μετά μπαίνει σε επιμέρους λεπτομέρειες μεταφραστικών αστοχιών στους διαλόγους.

Η κύρια αιτία αυτών των λαθών, κατά τον Δασκαλάκη, είναι το γεγονός ότι τα έργα μεταφράζονται από κάποια άλλη γλώσσα, που δημιουργεί επιπρόσθετες παγίδες, ειδικά αν οι μεταφραστές δεν γνωρίζουν καλά αυτές τις γλώσσες. Στη συνέχεια ψέγει κάποιους επώνυμους συναδέλφους του, με κύριο στόχο της επίθεσης τον Λέοντα Κουκούλα. Παραθέτω στις επόμενες σελίδες κάποια αποσπάσματα των μεταφράσεων του Κουκούλα και του Δασκαλάκη, από τα παραδείγματα που θίγει στην εισαγωγή του ο δεύτερος, από τους *Βρυκόλακες* και τον *Μικρό Έγιολφ*, μαζί με την αγγλική μετάφραση των ίδιων χωρίων.

Η συνταγή για μια καλή μετάφραση είναι απλή, λέει ο Δασκαλάκης, αλλά η εφαρμογή της είναι δύσκολη: «για να γίνει μια καλή μετάφραση πρέπει πρώτα βέβαια κατ' αρχήν εκείνος που την κάνει, να ξέρει πρώτα πρώτα βαθιά τη γλώσσα μας, την ψυχή της γλώσσας μας, να είναι λογοτέχνης, δοκιμασμένος τεχνίτης του λόγου δηλαδή».³⁰ Στη συνέχεια, πρέπει να ξέρει καλά τη γλώσσα του πρωτότυπου, να έχει εποπτεία του έργου του συγγραφέα στο σύνολό του και τέλος, να δουλέψει πολύ για να σμιλέψει το δημιούργημά του, όσο καλύτερα γίνεται. Ξεκάθαρα παραλληλίζει ο Δασκαλάκης τον αρχικό δημιουργό με τον μεταφραστή. Κλείνει το κείμενό του, εκφράζοντας παράπονα για τον Γ. Ν. Πολίτη που «μην καταφέροντας φευ καθόλου να κρύψει την κακία του γιατί θα του καταπάτησα φαίνεται τα ιμπσενικά του οικόπεδα με ειρωνεύεται ως “δόκιμο” μέσα σε εισαγωγικά μεταφραστή» ψέγοντάς τον για

²⁹ Ο *Μικρούλης Έγιολφ*, ό.π., σ. 3.

³⁰ Ό.π., σ. 16.

Βρυκόλακες – συγκριτικός πίνακας

William Archer, 1890	Λέων Κουκούλας, 1923	Βάσος Δασκαλάκης, 1943
REGINA. [Mutters without looking at him.] You've said often enough I was no concern of yours.	ΡΕΓΚΙΝΑ. (χαμηλοφώνως και χωρίς να τον κοιτάξει). Πολύ συχνά τ' ωμολόγησες ο ίδιος εσύ, πως δε σου ταιριάζω καθόλου.	ΡΕΓΚΙΝΑ. (μουρμουρίζει, χωρίς να τον κοιτάξει). Χίλιες φορές μου το κοπάνισες πως δε σου είμαι τίποτα.
ENGSTRAND. Pooh! Why should you bother about that--	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ. Μπα, και τι σε νοιάζει αυτό !	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ. Πφ και τι σε σκοτίζει τώρα αυτό –
REGINA. Haven't you many a time sworn at me and called me a--? <i>Fi donc!</i>	ΡΕΓΚΙΝΑ. Δε με κατηγόρησες τόσες και τόσες φορές και είπες πως είμαι μια...; <i>Fi donc!</i>	ΡΕΓΚΙΝΑ. Δε με βλαστήμησες τόσες και τόσες φορές και μ' είπες –; <i>Fi donc;</i>
ENGSTRAND. Curse me, now, if ever I used such an ugly word.	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ. Όχι, όχι. Ένα τέτοιο συχαμερό λόγο δε μεταχειρίστηκα ποτέ μου.	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ. Όχι δα μα το Θεό, τέτιον άσκημο λόγο δεν τότε μεταχειρίστηκα ωστόσο ποτέ.
REGINA. Oh, I remember very well what word you used.	ΡΕΓΚΙΝΑ. Ω, ξέρω πολύ καλά τι λόγια μεταχειρίστηκες.	ΡΕΓΚΙΝΑ. Ω, ξέρω καλά τι λέξη μεταχειριζόσουν.
ENGSTRAND. Well, but that was only when I was a bit on, don't you know? Temptations are manifold in this world, Regina.	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ. Ε, καλά ! Μόνο σαν ήμουν λίγο μεθυσμένος. Κ' υπάρχουν τόσοι πειρασμοί σ' αυτόν τον κόσμο, Ρεγκίνα.	ΕΓΚΣΤΡΑΝΤ. Ναι, μα μονάχα όμως άμα ήμουνα πιομένος καμιά σταλιά – χμ. Οι πειρασμοί είναι πολλοί σ' αυτόν τον κόσμο, Ρεγκίνα.
REGINA. Ugh!	ΡΕΓΚΙΝΑ. Αηδία.	ΡΕΓΚΙΝΑ. Ουφ!

Μικρός Έγιολφ – συγκριτικός πίνακας

William Archer, 1894	Λέων Κουκούλας, 1943	Βάσος Δασκαλάκης, 1944
<p>RITA. [With decision.] But there it must end. I will live my life--together with you--wholly with you. I cannot go on being only Eyolf's mother--only his mother and nothing more. I will not, I tell you! I cannot! I will be all in all to you! To you, Alfred!</p>	<p>ΡΙΤΑ. (αποφασιστικά) Επιμένω λοιπόν σ' αυτό. Θέλω να ζήσω τη ζωή μου. Μαζί με σένα. Και μόνο με σένα. Δεν μπορώ νάμαι αδιάκοπα μόνο η μητέρα του Έγιολφ – αυτό μονάχα και τίποτ' άλλο. Δε θέλω, σου λέω. Δεν μπορώ. Μόνο δική σου θέλω νάμαι. Μόνο δική σου Άλφρεντ!</p>	<p>ΡΙΤΑ. (αποφασιστική). Μα ως εδώ και μη παρέκει. Θέλω να ζήσω τη ζωή μου. Μαζί σου. Εντελώς μαζί σου. Δεν μπορώ να κάθουμαι δωχάμω νά'μαι μονάχα μαμά του Έγιολφ. Μονάχα αυτό. Και τίποτ' άλλο. Δε θέλω σου λέω! Δεν το μπορώ! Εγώ θέλω να'μαι το παν για σένα! Για σένα, Άφρεντ!</p>
<p>ALLMERS. But that is just what you are, Rita. Through our child--</p>	<p>ΑΛΜΕΡΣ. Μα Ρίτα, είσαι δική μου. Χάρη στο παιδί μας.</p>	<p>ΑΛΜΕΡΣ. Μα και είσαι δα, Ρίτα. Διαμέσου του παιδιού μας—</p>
<p>RITA. Oh--vapid, nauseous phrases--nothing else! No, Alfred, I am not to be put off like that. I was fitted to become the child's mother, but not to be a mother to him. You must take me as I am, Alfred. [...]</p>	<p>ΡΙΤΑ. Αχ, — κούφια λόγια είναι αυτά. Τίποτα περυσσότερο. Ωστόσο εγώ δεν είμαι πλασμένη γι' αυτό. Να γίνω μητέρα μπορούσα, βέβαια. Όμως νάμαι μητέρα, αυτό δε μου ταιριάζει, δε μου πάει. Πρέπει να με πάρεις, Άλφρεντ, καθώς είμαι. [...]</p>	<p>ΡΙΤΑ. Ου, — αηδίες και ξεράσματα—. Κουβέντες του αέρος, τίποτ' άλλο. Όχι σου λέω, αυτά εγώ δεν τα ακούω καθόλου. Για να γίνω η μητέρα του παιδιού ήμουν κατάλληλη. Μα όχι όμως και για να είμαι μητέρα του. Πρέπει να με παίρνεις έτσι που είμαι, Άλφρεντ. [...]</p>
<p>ALLMERS. No, I had not time to—for you began to undress.</p>	<p>ΑΛΜΕΡΣ. Όχι, δεν πρόλαβα να σου μιλήσω, γιατί άρχισες να με γδύνεις.</p>	<p>ΑΛΜΕΡΣ. Όχι, δεν πρόλαβα. Γιατί άρχισες και ξεντυνόσουν.</p>

πολύ επουσιώδεις λεπτομέρειες.³¹ Ως προς το έργο αυτό καθεαυτό, παρόλο που ομολογεί στο τέλος του δοκιμίου του ότι δεν είπε και πολλά πράγματα, συγκρατώ δύο σημεία εδώ που σχετίζονται με την ερμηνεία των προσώπων: για τη Ρίτα γράφει «δεν είναι καθόλου στοργική μάνα, είναι ένα θήλυ ζηλιάρικο και αδιάφορο για όλα τ' άλλα έξω απ' το κέφι της» και για τον Έγιολφ, ότι η Ποντικοκυρά «θα'ρθεί να πάρει από ανάξιους γονιούς και τον αποδιωγμένο και πολυπαιδεμένο από ξένους και δικούς μικρούλη λαβωμένο πολέμαρχο, μικρούλη σακάτη και καρδιοκλέφτη, το μικρούλη τον Έγιολφ».³² Είναι σαφές ότι όσο θαυμάζει την κ. Άλβιγκ, τόσο αντιπαθεί τη Ρίτα, ενώ ταυτίζεται σ' ένα βαθμό με τον Όσβαλντ και τον Έγιολφ.

Συνοψίζοντας τα συμπεράσματά μας για τον Δασκαλάκη ως μεταφραστή του Ίψεν, μπορούμε να πούμε τα εξής:

- Δούλεψε συστηματικά για τη διαρκή ενίσχυση και των γνώσεών του στη νορβηγική γλώσσα και πολιτισμό, αλλά και ενημερωνόταν αδιάκοπα για τις νέες ερμηνείες και προσεγγίσεις στο έργο του νορβηγού. Αυτό στην προ του ίντερνετ εποχή είχε πολύ μεγαλύτερο βαθμό δυσκολίας και απαιτούσε άλλου είδους αφοσίωση, κινητοποίηση και έξοδα, για να μη μιλήσουμε βέβαια για τις επιπρόσθετες δυσκολίες που δημιουργήσε ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος.
- Ολοφάνερα η μετάφραση γι' αυτόν ήταν μια προσωπική υπόθεση, πολύ κοντινή με τη συγγραφή, και σίγουρα ο Δασκαλάκης υπηρέτησε με πάθος αυτό τον χώρο, όπως φαίνεται από τον θυμό που προδίδουν τα σχόλιά του για τα λάθη των συναδέλφων του στην απόδοση του Ίψεν στα ελληνικά. «Ό,τι κάνω εδώ το κάνω γιατί το πιστεύω χρέος μας κοινό, κι αυτουμών κι εμένα, απέναντι του εαυτού μας κι απέναντι του τόπου μας, να συζητήσουμε τέλος ωμά στο φως το μεταφραστικό πρόβλημα, που όλοι πρέπει να 'μαστε σύμφωνοι πως έχει τεράστια σημασία για το σημερινό τουλάχιστο σχηματιζόμενο πνευματικό επίπεδό μας, πολύ πιο μεγάλη ίσως κατά τη γνώμη μου, ή τουλάχιστο εξίσου μεγάλη, με την πρωτότυπη παραγωγή του τόπου».³³ Η μετάφραση για τον Δασκαλάκη δεν ήταν πάρεργο, την έπαιρνε πολύ σοβαρά και είχε συνείδηση ότι συνέβαλε στη μετά

³¹ Όπως όμως επισημαίνει ο Μόσχος (*Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 147), υπήρχαν διάφορα οικονομικά συμφέροντα πίσω από τις αντιδράσεις του Γ. Ν. Πολίτη. Βλ. σχετικά και κατωτέρω.

³² *Ο μικρούλης Έγιολφ*, ό.π., σ. 11 και 14, για τα δύο παραθέματα αντίστοιχα.

³³ *Εισαγωγή στον Μικρούλη Έγιολφ*, ό.π., σ. 15.

θάνατον ζωή του Ίφεν, με την έννοια που βλέπει ο συνομηλικός του Βάλτερ Μπένγιαμιν (1892-1940) τη μετάφραση, ως «μεταθανάτια ζωή» του έργου.³⁴ Αυτό γίνεται κατ' επανάληψη φανερό στους προλόγους του από τον σπαραγμό που δείχνει στις περιπτώσεις που ο Ίφεν «χάνεται» στη μετάφραση: «για τα έργα και τουλάχιστο και για τους συγγραφείς που έχω μελετήσει κι έχω αγαπήσει, είναι υποχρέωσή μου να πάρω το μέρος τους να τα υπερασπιστώ απέναντι στην κακοποίηση και στην παρεξήγηση που είναι εκτεθειμένα. Δε θέλω προσωπικά να θίξω κανέναν. Όμως όσοι δίνουμε στο λαό μας την πνευματική του τροφή έχουμε ευθύνες, τουλάχιστο όσες και οι μπακάληδες ή οι ξενοδόχοι, άμα σερβίρουν αποσυντεθειμένα φαγάκια».³⁵ Περαιτέρω, η προσωπική του εμπλοκή είναι επίσης φανερή, μέσω των παραδειγμάτων που παρέθεσα, και στις ερμηνείες των χαρακτήρων και των έργων, που είναι μια διεργασία που προηγείται της μετάφρασης και αναμφισβήτητα την επηρεάζει.

- Τέλος, μια πολύ ουσιαστική πτυχή που αναδεικνύεται από τις εισαγωγές του Δασκαλάκη είναι ότι η μετάφραση είναι μια πρώτη σκηνοθεσία της παράστασης.³⁶ Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι μην έχοντας πρόσβαση στη γλώσσα του πρωτότυπου, πάντα αντιλαμβανόμαστε ένα κείμενο μέσα από τα φίλτρα του μεταφραστή του, κι αυτά τα φίλτρα συντίθενται από όλα τα βιώματα και τις προσωπικές εμμονές του. Για παράδειγμα, ο φανατικός δημοτικισμός του Δασκαλάκη σίγουρα επηρεάζει το πώς ακούγονται τα κείμενα στα ελληνικά, δεδομένου ότι η γλώσσα του Ίφεν είχε στοιχεία καθομιλουμένης, αλλά και πολλά στοιχεία καθαρεύουσας. Ευτυχώς η εμμονή του με την πιστότητα στο πρωτότυπο, τον ανάγκασε να «καθαρευουσιανίσει», όπως είπε, στο *Ρόσμερσχολμ*.

Η κριτική είχε ανάμεικτες αντιδράσεις στις μεταφράσεις του, άλλοτε πιο θετικές και άλλοτε πιο επικριτικές. Εν τούτοις, σε μια εποχή όπου όλοι τα έκαναν όλα, δηλαδή κάποιος που μετέφραζε θέατρο, ταυτόχρονα έγραφε και κριτικές, αυτά τα σχόλια δεν είναι καθόλου αμερόληπτα.

³⁴ Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*, μετ. Γιώργος Σαγκριώτης, Πατάκης, Αθήνα 2014.

³⁵ *Ο μικρούλης Έγιολφ*, ό.π., σ. 4.

³⁶ Η θεωρητική βιβλιογραφία για τη θεατρική μετάφραση είναι εκτενής: εντελώς ενδεικτικά βλ. δύο συλλογικούς τόμους *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker-Gabriela Saldanha (επιμ.), Routledge, New York 2009 και *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Kirsten Malmkjær-Kevin Windle (επιμ.), Oxford University Press, Oxford 2011.

Για παράδειγμα, ο Λέων Κουκούλας συστηματικά «ξιφουλκούσε» με τον Κουν για τις παραστάσεις του και για τις μεταφράσεις τους, όπως αποκαλύπτει πρόσφατο άρθρο, όπου περιλαμβάνονται και οι έντονες διαμαρτυρίες του Κουν στον Τύπο,³⁷ μέχρι που ο Κουν χρησιμοποίησε δική του μετάφραση στον *Ιωάννη Γαβριήλ Μπόρχμαν* το 1949. Αντίστοιχα, ο Γ. Ν. Πολίτης ήταν καταπέλτης εναντίον της μετάφρασης του *Σπιτικού μιας κούκλας* από τον Δασκαλάκη, ενδεχομένως γιατί δεν προτιμήθηκε η δική του μετάφραση για την παράσταση του Εθνικού το 1944.³⁸

Θα τελειώσω με την επεξήγηση του παραθέματος του τίτλου. Τον Ιούνιο του 1935 δημοσιεύτηκε στην *Ηχώ της Ελλάδος*³⁹ μία συνέντευξη του Δασκαλάκη, όπου αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στη μετάφραση. Εκεί, ανάμεσα στα άλλα λέει: «Εμείς, δυστυχώς, είμαστε το Έθνος της κατά προσέγγισιν συνεννοήσεως. Κατά προσέγγισιν συνεννοούμαστε στις συζητήσεις μας, στις επιστολές μας, στις εφημερίδες μας, τους νόμους μας. Είμαστε οι ‘ανακατόγλωσσοι’, η νέα Βαβέλ. Γιατί περιφρονήσαμε τη γλώσσα της μάνας μας, τη γλώσσα που είναι μ’ αυτή ζυμωμένη η ψυχή μας. Και την ξεχάσαμε. Τη χάσαμε. Θα χάσουμε και την ψυχή μας, νάμαστε βέβαιοι, αν δεν αλλάξουμε δρόμο». Το βέβαιο είναι ότι ο αγώνας των δημοτικιστών της γενιάς του Δασκαλάκη δικαιώθηκε και βγήκε από την περιφρόνηση η «γλώσσα της μάνας μας», που λέει. Ως προς τις μεταφράσεις, δε χωράει αμφιβολία ότι ο δρόμος που άνοιξε ο Δασκαλάκης, βρήκε συνεχιστές, από τη Μεταπολίτευση και μετά, τόσο σε μεταφράσεις για τη σκηνή, όσο και σε μεταφράσεις για το αναγνωστικό κοινό.⁴⁰

Η σχέση του Βάσου Δασκαλάκη με τον Ίφεν ήταν ολιγόχρονη, ξεκίνησε και άνοιξε μέσα στις φλόγες του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς μακριά από το μέτωπο οι άνθρωποι διάβαζαν, μετάφραζαν και έκαναν τέχνη για ν’ αντέξουν. Ως προς τη γλώσσα περιπλανήθηκε από τη μανιατική διάλεκτο της πατρίδας του, στη δημοτική των αθηναϊκών λογοτεχνικών κύκλων, από τα νορβηγο-δανέζικα του Ίφεν στη ζωντανή γλώσσα των καθημερινών ανθρώπων, όπως μιλιόταν στα σαλόνια, τις

³⁷ Αντώνης Γλυτζουρής, «“Ο καθένας γύρω από αυτό που αγαπά και πιστεύει”. Πρώιμα κείμενα του Κάρολου Κουν γύρω από την τέχνη του θεάτρου (1943-1946)», *Σκηνή*, 8 (2016), σ. 58-74.

³⁸ Γ. Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίφεν στην ελληνική σκηνή*, ό.π., τόμ. Α’, σ. 187.

³⁹ Εφημ. *Ηχώ της Ελλάδος*, 23 Ιουνίου 1935.

⁴⁰ Βλ. ιφενικές μεταφράσεις της Μαργαρίτας Μέλμπεργκ (τέσσερα εκδομένα έργα, εκδόσεις Κέδρος, Νεφέλη και Κάπα) και του Θεοδόση Παπαδημητρόπουλου (δώδεκα έργα συνολικά, έξι στις εκδόσεις Gutenberg και έξι στις δικές του εκδόσεις).

κουζίνες και στην ύπαιθρο, παθιασμένος για πιστή απόδοση του κειμένου του συγγραφέα και ακρίβεια στις λέξεις. Αφού «τα λόγια φυλάγουν τη μορφή του ανθρώπου/κι ο άνθρωπος έφυγε δεν είναι εκεί», ο κόπος του έπιασε τόπο και τα λόγια του ακούστηκαν σε πολλές ιψενικές παραστάσεις, για δεκαετίες μετά το θάνατό του.

Σκιαγραφώντας τη διαδρομή των γυναικών
στο θέατρο της μεταπολίτευσης:
θεωρητικοί προβληματισμοί
και ερευνητικά ερωτήματα

“Λοιπόν;”, αντήχησε επιτακτική, βροντερή σχεδόν η άγνωστη φωνή [...] “ποίηση γυναικεία, υπάρχει;” [...] “Και βέβαια υπάρχει”, φώναξα [...]. “Δεν έχεις ακούσει [...] για την ποίηση της Σαπφούς;” [...]. “Υπάρχει γυναικεία ποίηση;”, με διέκοψε πάλι [...]. Μα, “απλώς”, λέει η Μαρία [Λαϊνά], Ένα μωβ πουλί /που έχει / κίτρινα δόντια / φτερούγες κόκκινες / πράσινα πόδια / και ροζ κοιλιά / δεν είναι / ένα μωβ πουλί. Και μια γυναικεία ποίηση που έχει φτερούγες, δόντια και κοιλιά, δεν είναι [...] “γυναικεία ποίηση” παρά για τους ταξινόμους, βιβλιοθηκονόμους και νευροχειρουργούς. Γιατί πώς θα ανατάμεις, αγαπητέ μου ειδολόγε” [...] “αγαπητέ μου οντολόγε, μάστορα της αφαίρεσης, πώς θα ανατάμεις τα λόγια και την εικόνα [...] Με ποιο υστέρι θα τα εγχειρίσεις; Της γραμματικής – των προσώπων; Της ψυχολογίας – των ορμών; Της βιολογίας – των ορμονών; Της κοινωνιολογίας – των μειονοτήτων; Του αποδομισμού ή της μεταφυσικής; Σε ποιες κατηγορίες θα παραπέμφεις; Στην ουσία της γυναικός; Μήπως βάλθηκες, θεωρητικέ μου, να μου μιλήσεις για οργανικά γνωρίσματα και λειτουργίες και αδιόρατα μεγαλεία που καθορίζουν το είναι μου, και να με φυλακίσεις;¹

Επιχειρώντας να καταγράψει τις διαδρομές που ακολούθησε η σκέψη της καθώς την «καταδίδωκε» το ερώτημα κατά πόσο «υπάρχει γυναικεία ποίηση», η Μαριλίζα Μητσού περιγράφει την αμηχανία της θεωρίας να εντοπίσει, να ταξινομήσει και να ερμηνεύσει την καλλιτεχνική δημιουργία των γυναικών. Ενώ «η άγνωστη αυτή φωνή» θέτει επίμονα το ερώτημα, εκείνη προσπαθεί να απαντήσει παραθέτοντας στίχους γνωστών ποιητριών, χωρίς όμως να καταφέρνει τελικά να χαρακτηρίσει, με βάση κάποια ευδιάκριτα κοινά γνωρίσματα, τα ποιήματα αυτά ως

¹ Μαριλίζα Μητσού, «Υστερικός μονόλογος για τη γυναικεία ποίηση», *Δίνη* 5 (1990), σ. 16,18.

γυναικεία. Μιλώντας από την οπτική της θεωρητικού και κριτικού της λογοτεχνίας, καταλήγει διατυπώνοντας ένα κρίσιμο ερώτημα: σε ποιο βαθμό και με ποια κριτήρια μπορεί η θεωρία ως εργαλείο ανάλυσης και ερμηνείας να χαρακτηρίσει τη γραφή των γυναικών συγγραφέων ως γυναικεία, χρησιμοποιώντας κάποιες εξωλογοτεχνικές αρχές ή μεθόδους όπως, λόγου χάριν, τις φεμινιστικές;²

Γραμμένο σε μια εποχή που ο φεμινιστικός λόγος στην Ελλάδα περνούσε από το πεδίο της πολιτικής και των κοινωνικών διεκδικήσεων στην αξίωση μιας θέσης στο ακαδημαϊκό τοπίο, το κείμενο της Μητσού αποτελεί το κατάλληλο έναυσμα για να διερευνήσουμε αντίστοιχα ερωτήματα γύρω από την ιστορία της γυναικείας δημιουργίας στο θέατρο της μεταπολίτευσης. Η παρούσα μελέτη εστιάζει σε δύο περιπτώσεις, στη Μαριέττα Ριάλδη και τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Βασικό ζητούμενο είναι η διερεύνηση των διαφορετικών μεθόδων αφήγησης της ιστορίας των γυναικών δημιουργών με πεδίο αναφοράς τις φεμινιστικές θεωρήσεις, συνεπώς η συζήτηση επικεντρώνεται κυρίως στην πρόσληψη του έργου τους από τους κριτικούς και τους μελετητές και λιγότερο στην κριτική ανάλυση και ερμηνεία του.

Παρατηρώντας το ελληνικό θεατρικό τοπίο από τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης μέχρι σήμερα, είναι ολοφάνερο ότι η παρουσία των γυναικών έχει γίνει ιδιαίτερα αισθητή σε όλους τους τομείς της θεατρικής δημιουργίας.³ Είναι, ωστόσο, εξίσου ξεκάθαρο ότι η δυναμική αυτή παρουσία και δημιουργικότητα των γυναικών καλλιτεχνών δεν μετεξελίχθηκε σε καμία χρονική στιγμή σε «στρατευμένο» φεμινιστικό θέατρο.

Όπως επισημαίνει η Έλση Σακελλαρίδου, αντίθετα με ό,τι συνέβη σε άλλες χώρες, στην Ελλάδα η ιδέα «του γυναικείου θεάτρου είναι αδύνατο να κατανοηθεί, αφού δεν υπήρξε ποτέ μια τέτοια συλλογική κίνηση – ούτε καν βούληση», υπογραμμίζοντας πως η αποτίμηση της συμμετοχής των γυναικών στο ελληνικό θέατρο δεν μπορεί να γίνει ακολουθώντας κατά γράμμα ένα «ασύμβατο μοντέλο [...] Αντί να συνεχίσουμε την

² Το ζήτημα της γυναικείας δημιουργίας αποτέλεσε συχνά το επίκεντρο της συζήτησης την εποχή εκείνη. Την ίδια χρονιά, για παράδειγμα, η Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας διοργάνωσε μια συζήτηση με το θέμα αυτό (Άντεια Φραντζή, Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Ρέα Γαλανάκη, Αθηνά Παπαδάκη, Παυλίνα Παμπούδη, *Υπάρχει, λοιπόν, γυναικεία ποίηση;*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας, Αθήνα 1990). Για το ίδιο θέμα («Γραφές και υπο-γραφές γυναικών») και το αφιέρωμα του *Διαβάζω* 401 (1999), σ.110-142.

³ Lina Rosi, “Cartographies of gender in contemporary Greek theatre: A work in progress?”, *Journal of Greek Media and Culture* 3/2 (2017), σ. 177-193 (σ. 178-180).

έρευνα στη γραμμή της αρνητικής διαπίστωσης και συγκριτικής απόρριψης [...] πολύ πιο ενδιαφέρον και πιο εποικοδομητικό θα ήταν να δούμε ποιο είναι το δυναμικό που έχει να προσφέρει σήμερα στο ελληνικό θέατρο η γυναικεία παρουσία».⁴

Στη συζήτηση για τη Ριάλδη και τη Λυμπεράκη χρησιμοποιούμε ως σημείο εκκίνησης τον προβληματισμό της Σακελλαρίδου, την ανάγκη δηλαδή να αποτιμήσουμε το έργο των γυναικών δημιουργών χρησιμοποιώντας προσεκτικά και όχι «κατά γράμμα» θεωρητικά εργαλεία που προέρχονται από μια διαφορετική ιστορική και πολιτιστική παράδοση. Στο πλαίσιο αυτό, επιχειρούμε να εντοπίσουμε τα στοιχεία εκείνα που σχετίζονται με τον τρόπο που η έμφυλη διάσταση του έργου τους προβλήθηκε, σχολιάστηκε ή αποσιωπήθηκε από την κριτική.

Οι διαφορετικές θεωρητικές κατευθύνσεις και εμφάσεις στο πεδίο της γυναικείας ιστορίας και της ιστοριογραφίας του φύλου βρίσκονται στο επίκεντρο ενός συνεχιζόμενου διαλόγου. Το πρώτο ερώτημα που τίθεται αφορά τους λόγους για τους οποίους είναι ερευνητικά σημαντική ή ενδιαφέρουσα μια ξεχωριστή ιστορία των γυναικών δημιουργών σήμερα.⁵ Στη συνέχεια, τα κριτήρια επιλογής και ο τρόπος επεξεργασίας των

⁴ Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σ. 313, 317-318. Βλ. επίσης, Elizabeth Sakellaridou, "The immaterial presence of women in contemporary Greek theatre", *Byzantine and Modern Greek Studies* 20 (1996), σ. 122-141. Η Έλση Σακελλαρίδου και ο Σάββας Πατσαλίδης (*Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 98-136) είναι οι πρώτοι που επιχειρούν να χαρτογραφήσουν το τοπίο του γυναικείου θεάτρου στην Ελλάδα στο πλαίσιο μιας φεμινιστικής θεωρητικής οπτικής. Σε γενικές γραμμές η σχετική έρευνα παραμένει μάλλον περιορισμένη: οι περισσότερες μελέτες που έχουν δημοσιευθεί τα τελευταία χρόνια, επικεντρώνονται στο έργο των γυναικών θεατρικών συγγραφέων και στον τρόπο που απεικονίζονται τα γυναικεία πρόσωπα αναπαράγοντας ή ανατρέποντας τα κυρίαρχα στερεότυπα. Βλ. λ.χ. Ζωή Σαμαρά, «Γυνή πολύτροπος», στο Τίνα Κροντήρη (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι προϋποθέσεις της. Τιμητικό αφιέρωμα στην Τζίνα Πολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999 σ. 37-53· Κυριακή Πετράκου, *Σχήματα και εικόνες από τον Ρομαντισμό στον Μεταμορνωτισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2015, κεφ. 8, 10, 11, σ. 269-281, 315-364.

Οι γυναίκες σκηνοθέτες και ηθοποιοί προσελκύουν σπανιότερα το ενδιαφέρον των μελετητών, ενώ και στην περίπτωση που γίνονται αναφορές στο έργο τους και την πρόσληψή του, σπανίως παραπέμπουν σε μια φεμινιστική θεωρητική οπτική (βλ. ενδεικτικά Ειρήνη-Σαλάμ Αμπουμόγλι, «Γυναίκες σκηνοθέτες στην Ελλάδα 1957-1990. Μια πρώτη καταγραφή», *Διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*, 2014).

⁵ Για μια συνοπτική παρουσίαση των θεωρητικών και μεθοδολογικών ζητημάτων στο πεδίο της φεμινιστικής ιστοριογραφίας, βλ. ενδεικτικά, Sue Morgan, "Introduction, Writing feminist history: theoretical debates and critical practices", στο Sue Morgan

πηγών υπό το πρίσμα μιας φεμινιστικής οπτικής έχουν ιδιαίτερη σημασία, ειδικότερα στην περίπτωση δημιουργών (όπως οι περισσότερες γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς και σκηνοθέτες στη μεταπολίτευση) που σπανίως εκφράζουν κάποια ανοιχτή φεμινιστική τοποθέτηση.⁶ Επιπλέον, η επεξεργασία των πηγών και η ένταξή τους σε μια ιστορική αφήγηση μέσα από τη φεμινιστική οπτική εκφράζει μια πολιτική πρόθεση από την πλευρά της έρευνας,⁷ με στόχο να διευρύνει ή να υποσκάψει τον κανόνα αναδεικνύοντας τον ρόλο των γυναικών και την εναλλακτική θεώρηση για την τέχνη που απορρέει από την τοποθέτησή τους στις παρυφές -το περιθώριο ή την περιφέρεια- των πατριαρχικών πολιτισμικών δομών.⁸

Με αφετηρία τα ερωτήματα αυτά, πρόθεσή μας είναι να διερευνήσουμε πώς αντιμετωπίζει η κριτική τις γυναίκες δημιουργούς, συγκεκριμένα τη Μαριέττα Ριάλδη και τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, και κατά πόσο οι ίδιες αναπαράγουν ή διευρύνουν τον κανόνα της θεατρικής τέχνης της εποχής τους και να αναζητήσουμε τις διαφορετικές γενεαλογίες που

(ed.), *The Feminist History Reader*, Routledge, London / New York 2006, σ. 1-48· Ellen DuBois, Mari Jo Buhle, Temma Kaplan, Gerda Lerner, Carroll Smith-Rosenberg, "Politics and culture in women's history, A symposium" στο Sue Morgan (ed.), *The Feminist History Reader*, ό.π., σ. 87-103, και ειδικά τις απόψεις που διατυπώνει η Rosenberg (σ. 99-101).

⁶ Η απουσία μιας (εκπεφρασμένης) φεμινιστικής οπτικής ή στόχευσης από την πλευρά των δημιουργών γεννά μια επιπλέον δυσκολία στον τρόπο με τον οποίο ο ερευνητής καλείται να αξιολογήσει τις πηγές και το υλικό του και να διαμορφώσει την αφήγησή του. Θα επιλέξει την καταγραφή και την ανάλυση της ιστορίας των γυναικών δημιουργών στη συγκεκριμένη εποχή ή θα επιχειρήσει να εισαγάγει μια φεμινιστική ερμηνεία της ιστορικής αυτής διαδρομής αναζητώντας στοιχεία που δείχνουν την περιθωριοποίηση ή την πιθανή καταπίεση των γυναικών δημιουργών; Για μια διαφωτιστική συζήτηση του ζητήματος, βλ. Judith M. Bennett, "Feminism and history", στο Sue Morgan (ed.), *The Feminist History Reader*, ό.π., σ. 59-73.

⁷ Όπως επισημαίνει η Sue Morgan: «Με την αμεροληψία και την αντικειμενικότητα να έχουν πλέον απομυθοποιηθεί επιτυχώς, η συγγραφή της ιστορίας αναγνωρίζεται ως μια ιστορικά και πολιτισμικά τοποθετημένη πρακτική (situated practice), εννοώντας ότι πρόκειται για μια ενσυνείδητη ανακατασκευή του παρελθόντος η οποία οριοθετείται από την υποκειμενική θέση, τη θεωρητική πρόθεση και το ιστορικό/πολιτικό συγκείμενο (περιβάλλον) του συγγραφέα» ("Introduction, Writing feminist history: theoretical debates and critical practices", ό.π., σ. 3).

⁸ Συχνά δεν είναι μόνο η αποσιώπηση των γυναικών από τον κανόνα που οι φεμινίστριες ιστορικοί επιχειρούν να ανασκευάσουν, αλλά και η αντιμετώπισή τους μέσα από ένα πρίσμα «έμφυλης τύφλωσης (sex-blindness)», αγνοώντας δηλαδή την έμφυλη διάσταση της ταυτότητάς τους.

εγκαινιάζουν (αν εγκαινιάζουν) στην ιστορία της σύγχρονης γυναικείας θεατρικής γραφής στην Ελλάδα.⁹

Επιλέξαμε να επικεντρωθούμε σε δύο παραστάσεις οι οποίες, κατά την άποψή μας, αποτελούν το κατάλληλο υλικό για να διαφανούν οι δυσκολίες και οι ιδιαιτερότητες στην προσέγγιση και επεξεργασία των πηγών που μας ενδιαφέρει: την παράσταση του έργου της Caryl Churchill *Πετυχημένες γυναίκες*, που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1983 σε σκηνοθεσία Μαριέττας Ριάλδη και την παράσταση του έργου της Μαργαρίτας Λυμπεράκη *Ζωή*, που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1992 σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους. Για την επιλογή των συγκεκριμένων παραστάσεων λάβαμε καταρχήν υπόψη τη χρονολογική συγκυρία: και οι δύο ανεβαίνουν σε μια περίοδο όπου ο φεμινιστικός λόγος ακούγεται στο πεδίο της καθημερινής πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Επιπλέον, και οι δύο είναι παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, στοιχείο που υποδηλώνει ένα είδος επίσημης αποδοχής των δύο δημιουργών. Τέλος, και οι δύο παραστάσεις ευνοούν τη συζήτηση για τις έμφυλες ταυτότητες, εφόσον πρόκειται για θεατρικά έργα στα οποία πρωταγωνιστούν γυναικείοι χαρακτήρες που προβάλλουν μια φεμινιστική ή γυναικοκεντρική προοπτική.

Στη δεκαετία του 1980 ο φεμινιστικός λόγος, τόσο στην πολιτική όσο και στη θεωρητική του εκδοχή, γνωρίζει σημαντική ανάπτυξη.¹⁰ Σε μια τέτοια συγκυρία η θέση της γυναίκας δημιουργού στο θέατρο βρέθηκε συχνά στο επίκεντρο των συζητήσεων.

Το 1990 δημοσιεύεται στο περιοδικό *Θεατρικά γεγονότα και ζητήματα* ένα μικρό αφιέρωμα με θέμα «Η γυναίκα στο χώρο της δημιουργίας,

⁹ Η επινόηση μιας γυναικείας θεατρικής παράδοσης παραμένει ένας από τους στόχους της φεμινιστικής θεατρικής ιστοριογραφίας, όπως πολύ διεξοδικά πρώτη ανέπτυξε η Elaine Aston ("Finding a tradition. Feminism and theatre history"), στο Lizbeth Goodman (ed.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Routledge, London / New York 1998, σ. 35-40.

¹⁰ Για την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος και του φεμινιστικού λόγου της εποχής υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ ενδεικτικά, Μαρία Ρεπούση, «Φεμινιστικό κίνημα», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80, Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Το πέρασμα, Αθήνα 2010, σ. 624-626· Έφη Αβδελά, «Η "ιστορία των γυναικών" στην Ελλάδα», *Σύγχρονα θέματα* 35-36-37 (1988), σ. 171-173· Ελένη Βαρίκα, «Γυναικείος Λόγος (Ποιος γυναικείος Λόγος;):», *Διαβάζω* 36 (1980), σ. 30-35· Άννα Μιχοπούλου, «Τα πρώτα βήματα της φεμινιστικής θεωρίας στην Ελλάδα και το περιοδικό *Σκούπα*. Για το γυναικείο ζήτημα (1979-1981)», *Δίνη* 8 (1995-1996), σ. 30-72. Ιδιαίτερα κατατοπιστικός για την εποχή και με ενδιαφέρον εικονογραφικό υλικό είναι ο κατάλογος της έκθεσης *Ο φεμινισμός στα χρόνια της μεταπολίτευσης, 1974-1990*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2017.

πρόσωπα και πράγματα», που περιλαμβάνει συνεντεύξεις με συγγραφείς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, κριτικούς και ραδιοφωνικούς παραγωγούς. Στις απόψεις που διατυπώνονται συναντάμε συστηματικά την ιδέα ότι η δημιουργία είναι μια καθαρά ανδρική δραστηριότητα, με τη λέξη δημιουργία να αναφέρεται κατά κύριο λόγο στη σκηνοθεσία.¹¹

Είναι αποδεδειγμένο ιστορικά ότι το θηλυκό, σαν Φύση παρακινεί σε δημιουργία, αλλά δεν δημιουργεί το ίδιο. Η δημιουργία είναι αρσενική ιδιότητα κι αυτό δεν μειώνει φυσικά τις γυναίκες, γιατί, τελικά, το να είσαι η γγερία δεν είναι λιγότερο σημαίνον από το να είσαι ο δημιουργός. Όμως, παρ' όλα αυτά, μια γυναίκα μπορεί να γίνει η ίδια Δημιουργός, στο βαθμό που μπορεί να Ανδρωθεί, αφυπνίζοντας και δουλεύοντας τα αρσενικά στοιχεία της προσωπικότητάς της, γιατί φυσικά, κάθε άνθρωπος περιέχει στοιχεία κι από τα δύο φύλα.¹²

Η άποψη απηχεί μια σειρά στερεότυπων αντιλήψεων οι οποίες φανερώνουν τη σχεδόν απαραβίαστη ιεραρχία στις σχέσεις ανάμεσα στους συντελεστές της θεατρικής διαδικασίας. Επιπλέον, όμως, στις συνεντεύξεις αυτές, εκτός από την ιδέα ότι η σκηνοθεσία είναι ανδρική υπόθεση, διακρίνουμε συχνά την τάση να προσδιορίζονται (ως γυναικείες ή ανδρικές) στάσεις, συμπεριφορές, ή ιδιοσυγκρασιακά γνωρίσματα, όπως η επιθετικότητα ή η ευγένεια.¹³

¹¹ Σε παρόμοια συμπεράσματα καταλήγει ο Βασίλης Αγγελικόπουλος, διαπιστώνοντας ότι ενώ στη δεκαετία του '80 εμφανίζονται αρκετές γυναίκες σκηνοθέτιδες, εντούτοις παραμένουν τελικά στο περιθώριο, θεωρώντας και οι ίδιες ότι η σκηνοθεσία είναι περισσότερο ένα ανδρικό επάγγελμα, όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις που πήρε («Η σκηνοθεσία είναι ανδρικό επάγγελμα!», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 13 Μαΐου 1990).

¹² Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου, «Η γυναίκα στο χώρο της δημιουργίας», *Συνέντευξη στην Άννα Ανδριανού, Θεατρικά γεγονότα και ζητήματα 2-3* (1990), σ. 38.

¹³ Αποκαλυπτική είναι η ερώτηση που απευθύνει η Άννα Σωτρίνη στη Μαρία Ξενουδάκη: «Κατά τη γνώμη σας ποιος είναι ο μύθος και ποια η πραγματικότητα για την πολυσυζητημένη επιθετικότητά σας; Όσον αφορά την ιστορία ότι η Μαρία Ξενουδάκη είναι άτομο επιθετικό, ο μύθος νομίζω ότι δημιουργείται κατ' αρχήν μέσα από τη δουλειά μου στην οποία υπάρχει μια σκληρότητα [...] Όχι δεν είμαι επιθετική. Είμαι απλώς έντονη σαν προσωπικότητα και αμυνόμενη και ίσως γι' αυτό παρεξηγημένη» («Η γυναίκα στο χώρο της δημιουργίας», ό.π., σ. 43). Δεν έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε που η κριτική απέδιδε (μεταφορικά βέβαια) «έμφυλες» ιδιότητες και στα ίδια τα έργα. Με αφορμή τη δημοσίευση του ποιητικού έργου του Πάμπλο Νερούδα *Λάμψη και θάνατος του Χοακίμ Μουριέτα* στο περιοδικό *Θέατρο* (τχ. 34, 1973), ο εκδότης Κώστας Νίτσος, σχολιάζοντας τα ανεβάζματα του έργου στη σκηνή, καταλήγει λέγοντας πως είναι ένα έργο που ταιριάζει στην Ελλάδα: «Έχει αρσενικό στοιχείο. Είναι αντρίκιο. Χρειάζεται μόνο

Εξίσου ενδιαφέροντα είναι τα στοιχεία που αντλούμε από το αφιέρωμα στις γυναίκες δημιουργούς στο θέατρο που δημοσιεύει το περιοδικό *Θέσπις*, Έκδοση του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου το 1993.¹⁴ Οι περισσότερες συμμετέχουσες επισημαίνουν ότι η ποιότητα στη δημιουργία δεν σχετίζεται με το φύλο, και ότι τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες πρέπει να αξιολογούνται με κριτήρια καλλιτεχνικά.¹⁵

Η Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου αναπτύσσει έναν ενδιαφέροντα, αν και σε κάποια σημεία ασαφή, συλλογισμό σχετικά με τη γυναικεία δημιουργία.¹⁶ Εξηγεί ότι διαφωνεί με την άποψη που υποστηρίζει ότι η αιτία που δεν έχουν αναγνωριστεί σπουδαίες γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς οφείλεται στο ότι η θεατρική σκηνή παραμένει ανδροκρατούμενη. Η συμβολή τους στην ποίηση και το μυθιστόρημα, υποστηρίζει, αποδεικνύει την «τεράστια ικανότητα [της γυναίκας] να διεισδύει σε βαθύτερες περιοχές της ανθρώπινης ψυχής».¹⁷ Πιστεύει ότι οι γυναίκες δεν έχουν ακόμη γράψει «το μεγάλο τους έργο» επειδή δεν έχουν νιώσει αυτή την «εσωτερική, υποστασιακή ανάγκη» να αναζητήσουν τη δραματική ουσία της ύπαρξης έξω από τον εαυτό τους, έξω από το πεδίο του οίκου στο οποίο βρίσκονταν μέχρι πρόσφατα κλεισμένες. Από τη στιγμή που η γυναίκα απελευθερώθηκε και έχασε εκείνη την εσωτερική, μυστική ουσία που της επέτρεπε την άμεση βίωση του τραγικού, θα αναζητήσει την ουσία αυτή έξω από τον εαυτό της, γράφοντας τελικά «το μεγάλο έργο».¹⁸

εμπνευσμένο, αρσενικό σκηνοθέτη και θα δικαιωθεί» (Κώστας Νίτσος, *Αστερίσκοι Β΄*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 45).

¹⁴ Πρόκειται για τη δημοσίευση των ανακοινώσεων μιας διεθνούς συνάντησης που οργανώθηκε από το ΕΚΔΙΘ τον Μάρτιο του 1992.

¹⁵ «Δε νομίζω ότι ήταν προκατάληψη εναντίον μου το ότι άρχισα αργότερα να σκηνοθετώ. Νομίζω ότι η ωριμότητά μου δεν ήταν ακόμα έτοιμη για να δώσει μια πιο ολοκληρωμένη έκφραση [...]. Και νομίζω ότι σε κάθε άνθρωπο γίνεται αυτό, ανεξάρτητα αν είναι αρσενικός ή θηλυκός» (Μόνικα Βασιλείου, «Δημιουργικό, παιδαγωγικό, θεραπευτικό δράμα», *Θέσπις*, Έκτακτο τεύχος του Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου, περίοδος Δ΄, 1, 1993, σ. 5).

¹⁶ Ομολογεί, άλλωστε, στην αρχή ότι αυτά που θα πει δεν έχουν «τη σταθερότητα του διανοήματος μιας λογικής επαγωγής, είναι όμως απόρροια διαίσθησης, που σημαίνει ότι έχει τη δική της δύναμη αυτοεπιβεβαίωσης» («Η ιστορική στιγμή για τη γυναίκα θεατρική συγγραφέα», *Θέσπις*, Έκτακτο τεύχος του Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου, περίοδος Δ΄, 1, 1993, σ. 7).

¹⁷ «Η ιστορική στιγμή για τη γυναίκα θεατρική συγγραφέα», ό.π., σ. 7.

¹⁸ «Η ιστορική στιγμή για τη γυναίκα θεατρική συγγραφέα», ό.π., σ. 8.

Ανεξάρτητα από τις επιμέρους διαφοροποιήσεις στις απόψεις που διατυπώνονται, μπορούμε να διακρίνουμε κάποια στοιχεία που επανέρχονται. Καταρχήν, εντοπίζουμε ορισμένες ιδέες που αναπαράγουν μια στερεοτυπική εικόνα για τις «φυσικές» δημιουργικές ικανότητες των γυναικών. Επιπλέον, διακρίνεται μια σχεδόν υποσυνείδητη ανάγκη, τόσο από την πλευρά των κριτικών όσο και από αυτή των καλλιτεχνών, να αποτιμηθεί η συμμετοχή των γυναικών στο θέατρο σε αντιδιαστολή ή σε σύγκριση με τους άνδρες συναδέλφους τους, ειδικά σε ό,τι αφορά τα ιεραρχικά υψηλότερα επαγγέλματα, του σκηνοθέτη και του συγγραφέα.

Έχοντας σχηματίσει μια πρώτη εικόνα του διαλόγου για τη θέση της γυναίκας στο κοινωνικό και πολιτισμικό τοπίο της εποχής, μπορούμε να θεωρήσουμε την παράσταση του έργου της Caryl Churchill *Πετυχημένες γυναίκες* μια παραγωγή στην οποία οι διαφορετικές αυτές απόψεις αναπαράγονται με λεπτομέρεια. Ήδη, από τα δελτία τύπου που δημοσιεύονται πριν από την πρεμιέρα, είναι ξεκάθαρο ότι η επιλογή του έργου και των συντελεστών εξυπηρετεί περισσότερο πολιτικούς και λιγότερο αμιγώς καλλιτεχνικούς στόχους.

Είναι η εποχή των μεγάλων αλλαγών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών, μία από τις οποίες είναι και η αλλαγή ηγεσίας στο Εθνικό Θέατρο. Είναι επίσης εποχή έντονης δραστηριοποίησης των γυναικείων οργανώσεων, που πλαισιώνει και προετοιμάζει το έδαφος για τη ριζοσπαστική μεταρρύθμιση στο Οικογενειακό δίκαιο.¹⁹

Προκειμένου να στηρίξει την πολιτική διάσταση της παράστασης, το Εθνικό Θέατρο προχώρησε σε μια σειρά από κινήσεις συμβολικού χαρακτήρα. Καταρχήν, επέλεξε ένα έργο αντιπροσωπευτικό της φεμινιστικής δραματουργίας,²⁰ γραμμένο από μια συγγραφέα στρατευμένη στην ανάπτυξη του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου.

Οι *Πετυχημένες γυναίκες* διαδραματίζονται σε δύο εποχές και δύο επίπεδα, το ιστορικό και το ρεαλιστικό. Στο πρώτο μέρος η συγγραφέας

¹⁹ Στο πλαίσιο αυτό, η Ένωση Γυναικών Ελλάδας διοργάνωσε μια ανοιχτή συζήτηση την τελευταία εβδομάδα των παραστάσεων. Για μια αναλυτική παρουσίαση της πολιτικής συγκυρίας της εποχής, τις κοινωνικές αλλαγές, θεσμικές αναθεωρήσεις και το γενικότερο πολιτικό κλίμα, βλ. το σχετικό κεφάλαιο από την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Marilena Zaroulia ("Staging 'the Other'/Imagining 'the Greek': Paradigms of Greekness in the reception of post-1956 English Drama in post-colonels' Athens (1975-2002)", Royal Holloway University of London 2007, σ. 128-140).

²⁰ Elaine Aston, *Caryl Churchill*, Northcote House Publishers, Horndon, Tavistock 1997, σ. 43-45.

παρουσιάζει τη συνάντηση της Μαρλέν, της πρωταγωνίστριας, με ιστορικές μορφές γυναικών που ξεχώρισαν, ενώ στο δεύτερο φωτίζει την καθημερινότητά της και το τίμημα που πρέπει να πληρώσει, αν επιθυμεί να συνεχίσει απρόσκοπτα την κοινωνική της άνοδο. Μέσα από τη χρήση τεχνικών του επικού θεάτρου, η Churchill αφενός αναδεικνύει τα βίαια και τραυματικά βιώματα που ζει η γυναίκα κάθε φορά που υπερβαίνει τα όρια του φύλου της —αυστηρά καθορισμένα στην πατριαρχική επικράτεια— και αφετέρου συνδέει την έμφυλη ταυτότητα με την ταξική, φωτίζοντας τις παγίδες που κρύβει το πρότυπο της *super woman* που εκφράζει η Μάργκαρετ Θάτσερ.

Μια δεύτερη συμβολική κίνηση της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου ήταν η επιλογή όλοι οι συντελεστές να είναι γυναίκες, συνδυάζοντάς τη με το γεγονός ότι το έργο έχει αποκλειστικά γυναικείους ρόλους.²¹ Η σημαντικότερη (συμβολική) κίνηση, ωστόσο, ήταν η ανάθεση της σκηνοθεσίας στη Μαριέττα Ριάλδη, πρώτη γυναίκα που ανέλαβε χρέη σκηνοθέτη στην κρατική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.²²

Είναι σημαντικό να σταθούμε στην επιλογή αυτή, επειδή κατά κάποιον τρόπο επισημοποιεί την ιδιότητα της Ριάλδη ως μίας από τις πρώτες (αναγνωρισμένες) γυναίκες σκηνοθέτιδες. Πράγματι, στις αρχές της δεκαετίας του 1980 η Ριάλδη συγκαταλέγεται ανάμεσα στις ελάχιστες γυναίκες που σκηνοθετούν στο θέατρο.²³ Η ίδια δηλώνει ότι δέχτηκε αμέσως την πρόταση επειδή την ενδιέφερε πολύ το έργο αλλά και ένιωθε ότι ήταν τιμή να σκηνοθετήσει σε έναν χώρο από τον οποίο έχουν περάσει τόσοι αξιόλογοι σκηνοθέτες και ηθοποιοί.²⁴ Σχετικά με το

²¹ Τη μετάφραση έκανε η Μαρλένα Γεωργιάδη, σκηνογράφος και ενδυματολόγος ήταν η Λιλή Κεντάκα και τη μουσική ανέλαβε η Σοφία Μιχαλίτση. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί Λιλή Παπαγιάννη, Όλγα Τουρνάκη, Μιράντα Ζαφειροπούλου, Αντιγόνη Γλυκοφρύδη, Κίττυ Αρσένη, Νόρα Κατσέλη και Πόπη Παπαδάκη.

²² Η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτις σε κρατική σκηνή ήταν η Χριστίνα Τσίγκου, που σκηνοθέτησε το *Τέλος του παιχνιδιού* στο ΚΘΒΕ, το 1967 (Αμπουμόγλι, «Γυναίκες σκηνοθέτες στην Ελλάδα 1957-1990. Μια πρώτη καταγραφή», ό.π., σ. 17).

²³ Σύμφωνα με την έρευνα της Αμπουμόγλι, η Ριάλδη είναι η πρώτη που εμφανίζεται ως σκηνοθέτις με αξιώσεις («Γυναίκες σκηνοθέτες στην Ελλάδα 1957-1990. Μια πρώτη καταγραφή», ό.π., σ. 11). Υπάρχουν και άλλες γυναίκες που σκηνοθετούν την εποχή αυτή, όχι όμως ως θιασάρχες: Ελένη Καρπέτα, Χαρά Κανδρεβιώτου, Ασπασία Παπαθανασίου, Ρούλα Πατεράκη, Μαρία Ξενουδάκη, Έρση Βασιλικιώτη, Πέπη Οικονομοπούλου, Ραία Μουζενίδου, Κούλα Αντωνιάδη, Μόνα Κιτσοπούλου.

²⁴ «Πριν από μερικά χρόνια, εμείς οι νεότεροι, δεν μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε ότι θα μας ανοίξουν κάποτε την πόρτα του γεροντοκρατούμενου Εθνικού. Για μένα η πρόταση [...] ήταν πολύ δελεαστική και δέχτηκα αμέσως. Από τη μια υπήρχε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον έργο που αναφέρεται στις γυναίκες με μια τρέλα και

θεατρικό έργο, η Ριάλδη διευκρινίζει ότι πραγματεύεται ένα ζήτημα το οποίο «ενδιαφέρει εξίσου τον άνδρα και τη γυναίκα»,²⁵ ενώ, αντιθέτως, η Μαρλένα Γεωργιάδου που επιμελείται τη μετάφραση χαρακτηρίζει το έργο «έντονα φεμινιστικό»²⁶.

Η πλειοψηφία των κριτικών επαινεί τις ηθοποιούς θεωρώντας πως κατόρθωσαν να δαμάσουν ένα μάλλον δύσκολο κείμενο, ενώ σχετικά με τη σκηνοθεσία οι απόψεις δίστανται. Λίγοι είναι εκείνοι που αποτιμούν θετικά τη σκηνοθετική καθοδήγηση της Ριάλδη.²⁷ Μερικοί αποδίδουν το

μια ποίηση που μου ταιριάζει, κι απ' την άλλη κάπου ξιπάσθηκα όταν σκέφτηκα πως θα σκηνοθετήσω σ' αυτό το χώρο, τον οποίο δόξασαν τόσα λαμπρά ονόματα» (Σημείωμα της σκηνοθέτιδας, στο Πρόγραμμα της παράστασης του έργου, Εθνικό Θέατρο, 1983, σ. 6). Η φράση περί γεροντοκρατίας αποτέλεσε αντικείμενο χιουμοριστικών αλλά και προσβλητικών σχολίων για τη Ριάλδη από αρκετούς κριτικούς. Με χιούμορ μοιάζει να αντιμετωπίζει το ζήτημα της ηλικίας ο συντάκτης Τ.: «η κ. Ριάλδη [...] θριαμβολογεί ότι “το Εθνικό Θέατρο άνοιξε τις θύρες του στους νεωτέρους σκηνοθέτες, τώρα που έφυγε η γεροντοκρατία”, της διαφεύγει, όμως, ότι και η ίδια δεν είναι τόσον νέα» («Πετυχημένες γυναίκες», εφημ. *Εστία*, 9 Ιανουαρίου 1984). Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος είναι σαφώς πιο επιθετικός: «Η κ. Ριάλδη στο πρόγραμμα χαιρετίζει το γεγονός πως το Εθνικό Θέατρο κάλεσε επιτέλους νέους σκηνοθέτες και γυναίκες. Υπάρχουν εδώ αναριζβεις. Πρώτο: στα πενήντα χρόνια του Εθνικού Θεάτρου, πλην της τελευταίας πενταετίας, ποιες γυναίκες σκηνοθέτες υπήρξαν [...]; Δεύτερον: όσον αφορά τους νέους σκηνοθέτες πληροφορώ το κοινό και την κ. Ριάλδη πως όλοι οι Έλληνες σκηνοθέτες μπήκαν στο εθνικό για πρώτη φορά σε ηλικία νεαρότατη, δέκα και δεκαπέντε χρόνια μικρότερη από την ηλικία της κ. Ριάλδη. Ο Ροντήρης 30, ο Μουζενίδης 28, ο Καραντινός 30, ο Κουν 40, ο Ευαγγελάτος 28, ο Τριβιζάς 29, ο Σολομός 30, για να μείνω μόνο στην εποχή της γεροντοκρατίας (;). Και να σκεφτεί κανείς πως όλοι αυτοί είχαν σπουδάσει στο εξωτερικό σκηνοθεσία ή είχαν ήδη αποδείξει τις ικανότητές τους. Μήπως η κ. Ριάλδη με τον όρο “νέοι” εννοεί “άπειροι;»» («Διαδικασίες διακεκριμένης δυστυχίας», εφημ. *Τα Νέα*, 4 Ιανουαρίου 1984).

²⁵ Σημείωμα της σκηνοθέτιδας, ό.π., σ. 6. Ορισμένοι κριτικοί μοιάζει να επαναλαμβάνουν την παρατήρηση αυτή της Ριάλδη, προσπαθώντας να «οριοθετήσουν» τις φεμινιστικές προθέσεις της Βρετανίδας συγγραφέως. Βλ. ενδεικτικά την άποψη της Ελένης Σπανοπούλου ότι το έργο δεν αφορά μόνο τις γυναίκες, αλλά αφορά όλους («Πετυχημένες γυναίκες», *Αθηνόραμα* (12 Ιανουαρίου 1984), σ. 13-14) και του Βάιου Παγκουρέλη, ο οποίος επισημαίνει ότι «ο προβληματισμός [...] χωράει στο καλούπι και των δύο φύλων» («Σχεδόν “Πετυχημένες γυναίκες” στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 19 Δεκεμβρίου 1983).

²⁶ «Οι Πετυχημένες γυναίκες» στο Πρόγραμμα της παράστασης του έργου, Εθνικό Θέατρο, 1983, σ. 15.

²⁷ Όπως λ.χ. ο Περσεύς Αθηναίος («Πολλά υπονοούμενα και προεκτάσεις στις “πετυχημένες γυναίκες”», εφημ. *Ελεύθερη Ώρα της Κυριακής*, 25 Ιανουαρίου 1984) και ο Απούλιος («Φεμινιστική παράσταση, “Πετυχημένες γυναίκες” της Κάρολ Τσέρτσιλ από τη “Νέα σκηνή” του Εθνικού», εφημ. *Μεσημβρινή*, 28 Δεκεμβρίου 1983).

μέτριο αποτέλεσμα στη δυσκολία του έργου,²⁸ άλλοι είναι πιο συγκαταβατικοί,²⁹ κάποιοι εμφανίζονται ιδιαίτερα επικριτικοί.³⁰

Ωστόσο, το εντυπωσιακότερο στοιχείο στις κριτικές της παράστασης είναι η επίμονη αναφορά στη λέξη φεμινισμός από το σύνολο σχεδόν των κριτικών, σε σημείο που αποκομίζουμε την εντύπωση ότι το διακύβευμα της παράστασης δεν έχει να κάνει με το θεατρικό γεγονός καθ'αυτό, όσο με τις διαφορετικές ιδεολογικές (έως και φοβικές) αντιδράσεις που η λέξη αυτή κινητοποιεί.³¹ Στις περισσότερες περιπτώσεις τα σχόλια συνδέονται με μια αρνητική αποτίμηση του έργου και της άστοχης κίνησης από την πλευρά του Εθνικού Θεάτρου να το συμπεριλάβει στο ρεπερτόριό του,³² ενώ πολλοί είναι οι κριτικοί που καταλήγουν στο

²⁸ Ο Θόδωρος Κρητικός λ.χ. διατυπώνει τις έντονες ενστάσεις για το κείμενο, θεωρεί πως αν το αποτέλεσμα δεν ήταν θετικό η ευθύνη δεν βαραινεί τη Ριάλδη και προσθέτει ότι εάν ήθελαν να αποδείξουν την εμπιστοσύνη του θεσμού στις ικανότητες μιας γυναίκας σκηνοθέτη, θα έπρεπε να της αναθέσουν ένα σημαντικό έργο της κλασικής δραματολογίας («*Πετυχημένες γυναίκες*», *Ταχυδρόμος*, 5 Ιανουαρίου 1984). Πολλές ευχαριστίες στον Ανδρέα Δημητριάδη για την επισήμανση και την πρόσβαση στη συγκεκριμένη κριτική.

²⁹ Ο Νίνος Φένεκ Μικελίδης θεωρεί ότι η Ριάλδη, ενώ απέδωσε καλύτερα το πρώτο μέρος αναδεικνύοντας το φανταστικό στοιχείο του έργου, ωστόσο συνολικά δεν κατόρθωσε να κατευθύνει σωστά τις ηθοποιούς («Το αντίτιμο της επιτυχίας. “Πετυχημένες γυναίκες” από το “Εθνικό”», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 10 Ιανουαρίου 1984). Τις επιφυλάξεις του για τη σκηνοθεσία διατυπώνει και ο Βάιος Παγκουρέλης επισημαίνοντας ότι ήταν μια «αξιοπρεπώς διεκπεραιωτική» σκηνοθεσία, η οποία δεν κατόρθωσε να συνθέσει τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης («Σχεδόν “Πετυχημένες γυναίκες” στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», ό.π.).

³⁰ Αναμφίβολα την πιο αιχμηρή κριτική για τη σκηνοθεσία υπογράφει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Η κ. Ριάλδη που ανέλαβε τη σκηνοθεσία δε φαίνεται να κατάλαβε και πολλά πράγματα από τις απαιτήσεις του έργου. Την κρυμμένη γοητεία του τη μετέτρεψε σε φανφαρόνικη φαντασμαγορία» («Διαδικασίες διακεκριμένης δυστυχίας», ό.π.).

³¹ Μια τέτοια αντίδραση είναι του Περσέα Αθηναίου, ο οποίος γράφει τα εξής: «Γιατί τι έρχεται να μας προσθέσει η ΚΥΡΑ ΤΣΕΡΤΣΙΛ με το έργο της; το φεμινιστικό κίνημα προχωρεί ραγδαία; Πως για να επικρατήσουν οι γυναίκες χρειάζεται ΠΑΛΗ σκληρή ενάντια στο κατεστημένο, ποδοπατώντας τον άνδρα με κάθε μέσο και τρόπο; Μήπως έρχεται να προβάλει τίποτε το καινούργιο, από το ότι τελικά εκείνο που μένει είναι η υπεροχλή του αρσενικού;» («Φεμινιστική παράσταση. “Πετυχημένες γυναίκες” της Κάρυλ Τσέρτσιλ από τη “Νέα σκηνή” του Εθνικού», ό.π.).

³² Ορισμένοι απορρίπτουν το «ξένο έργο» προβάλλοντας την υποχρέωση του Εθνικού να στηρίξει και να προβάλει την καθόλα αξιόλογη ελληνική παραγωγή (όπως λ.χ. τα σχόλια του Θάνου Κωτσόπουλου, «“Πετυχημένες γυναίκες” (στη “Νέα Σκηνή” του Εθνικού)», εφημ. *Βραδυνή*, 10 Ιανουαρίου 1984). Όπως εύστοχα επισημαίνει η Ζαρούλια, με τον τρόπο αυτό η κριτική καθιστά ξεκάθαρο τον διαχωρισμό ανάμεσα στο «εθνικό εμείς» και «οι άλλοι» και μάλιστα στην περίπτωση αυτή «η ξένη Άλλη» («“Staging ‘the Other’/Imagining ‘the Greek’”, ό.π., σ. 128-131-133.). Σε άλλες

συμπέρασμα ότι τελικά δεν πρόκειται για φεμινιστικό έργο, όπως διαφημίζεται, αλλά μάλλον για «αντιφεμινιστικό».

Σύμφωνα με τον Θόδωρο Κρητικό, «το έργο [...] είναι τελικά τόσο κακό, που όχι μόνο δεν τιμά το γυναικείο φύλο, αλλά το δυσφημίζει, καθώς τροφοδοτεί με επιχειρήματα όλους εκείνους που θα ήθελαν να υποστηρίξουν ότι οι γυναίκες είναι ανίκανες να γράψουν ένα αξιόλογο θεατρικό κείμενο».³³ Από μια διαφορετική οπτική, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι το έργο δεν είναι φεμινιστικό, αλλά αντιθέτως πολύ απαισιόδοξο ως προς το αίτημα της χειραφέτησης των γυναικών, επειδή, ανάμεσα στα άλλα, παρουσιάζει γυναίκες που αρνούνται τη μητρότητα.³⁴

Ακόμη και οι πιο ψυχραιμες φωνές εκφράζουν επιφυλάξεις σχετικά με τις φεμινιστικές προθέσεις του έργου, υπογραμμίζοντας κυρίως ότι το βασικό του θέμα, η επιβίωση μέσα σε έναν σκληρά ανταγωνιστικό κόσμο, αφορά τόσο τους άνδρες όσο και τις γυναίκες. Ο Γιάγκος Ανδρεάδης ολοκληρώνει την, κατά τα άλλα προσεκτική, ανάλυση του θεατρικού έργου γράφοντας: «οι Πετυχημένες γυναίκες λοιπόν, αποδεικνύονται ότι ευτυχώς είναι πολύ καλύτερο από ... φεμινιστικό έργο [...]. Είναι ένα σημαντικό έργο, έργο γυναίκας που όμως ενώνει τα φύλλα [sic], τα στρατόπεδα μέσα στο φως της αναγνώρισης».³⁵ Ο Τάσος Λιγνάδης εξηγεί πώς αντιλαμβάνεται τον όρο φεμινιστικό: «Το έργο είναι αντιφεμινιστικό. Και όταν λέω αντιφεμινιστικό δεν εννοώ αντιγυναικείο. Είναι δηλαδή έργο προβληματισμού και όχι διεκδικητικό».³⁶ Τέλος, ο

περιπτώσεις, ωστόσο, η αρνητική κριτική για την επιλογή της διοίκησης εμμέσως εκφράζει την αντίδραση της συντηρητικής παράταξης για τις αλλαγές στα πρόσωπα που έφερε η νέα κυβέρνηση. Μπορεί να θριαμβολογεί η κ. Ριάλδη που έφυγε η γεροντοκρατία (γράφει ο συντάκτης Τ.), αλλά ξεχνά ότι το γεροντοκρατούμενο Εθνικό θέατρο, «διέθετεν ένα Μινωτήν, ένα Σολωμόν, μίαν Μανωλίδου, μίαν Αρώνη, μίαν Χατζηαργύρη» («Πετυχημένες γυναίκες», ό.π.).

³³ «Πετυχημένες γυναίκες», ό.π.

³⁴ «Όλες αυτές οι πετυχημένες γυναίκες που παρελαύνουν στο έργο είναι θλιβερά κακέκτυπα του ανδροκρατικού μοντέλου, δηλαδή επιτυχημένες γυναίκες σε ανδρικές δομές, σε ανδρικά λημέρια. Η Τσέρτσιλ δεν κάνει τίποτε άλλο από το να δηλώνει το αδιέξοδο και την παγίδα που έστησε η ανδροκρατική κοινωνία στις γυναίκες. [...] Είναι ενδεικτικό πως η συγγραφέας διαλέγει γυναίκες [...] που έχουν σχεδόν ένα κοινό γνώρισμα: πέτυχαν ή πέρασαν στη συνείδησή μας επειδή ταπείνωσαν, έκρυψαν ή ευτέλισαν το φύλο τους ή τη μητρότητα. [...] Κραυγή απελπισίας είναι το έργο, για την πλάνη του φεμινισμού» («Διαδικασίες διακεκριμένης δυστυχίας», ό.π.).

³⁵ «Από την ψυχή στην ιστορία», εφημ. *Εξόρμηση*, 31 Δεκεμβρίου 1983.

³⁶ «Φεμινιστική παρεξήγηση. Οι “Πετυχημένες γυναίκες” στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 28 Δεκεμβρίου 1983.

Βάιος Παγκουρέλης θεωρεί ότι «το έργο δεν έχει μεγάλη σχέση με το φεμινιστικό θέατρο. Αλλοίμονο αν ονομάζαμε φεμινιστικό κάθε έργο γραμμένο από γυναίκα με ηρωίδες γυναίκες με τα προβλήματά τους».³⁷

Μέσα από τα σχόλια αυτά καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι την εποχή εκείνη η λέξη φεμινισμός ταυτίζεται με μια αόριστη εικόνα θορυβώδους πολιτικής διεκδίκησης που δεν επιθυμεί την αρμονική συνύπαρξη των δύο φύλων. Εκείνο που υπαινίσσονται οι περισσότεροι κριτικοί είναι η ανάγκη να καταστεί σαφές πως αυτού του είδους οι πολιτικές διεκδικήσεις σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να αλλοιώσουν τη φύση των έμφυλων ταυτοτήτων.³⁸

Η *Ζωή*, το τελευταίο θεατρικό έργο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο εννέα χρόνια μετά τις *Πετυχημένες γυναίκες*, το 1992,³⁹ σε μια εποχή που η λέξη φεμινισμός είχε αποσυρθεί από την πρώτη γραμμή των πολιτικών κινημάτων, ενώ είχε αναγνωριστεί ακαδημαϊκά μέσα από το επιστημονικό ενδιαφέρον για τις σπουδές φύλου. Αντίθετα με τη νεαρή και άγνωστη Βρετανίδα συγγραφέα που εισήγαγε στο κοινό της Νέας Σκηνής το Εθνικό θέατρο, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη ήταν μια καταξιωμένη πεζογράφος, σεναριογράφος και θεατρική συγγραφέας, και η επιλογή του Εθνικού να ανεβάσει στην Κεντρική Σκηνή το έργο πρέπει να θεωρηθεί ως επισφράγιση της ήδη εδραιωμένης θέσης της.⁴⁰

Η *Ζωή* είναι ένα έργο διαφορετικής τάξης, αλλά με εξίσου δυναμική φεμινιστική οπτική. Η ίδια η συγγραφέας, σε μια συνέντευξή της με αφορμή την παράσταση, δηλώνει: «Νομίζω ότι το έργο απευθύνεται

³⁷ «Σχεδόν “Πετυχημένες γυναίκες” στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», ό.π.

³⁸ Όπως εύστοχα διατυπώνει η Zaroulia: «Η παράσταση παρουσιάζει μια αποσπασματική εικόνα του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα, όπου οι «επιτυχημένες γυναίκες» εξακολουθούν να ορίζονται από τις ανδρικές προσδοκίες και τους κώδικες αναπαράστασης» (“Staging ‘the Other’/Imagining ‘the Greek’”, ό.π., σ. 140).

³⁹ Η *Ζωή* είναι το δεύτερο έργο της που ανέβηκε στο Εθνικό θέατρο. Είχε προηγηθεί, το 1977, η παράσταση του έργου *Ο Άλλος Αλέξανδρος*, ενώ η δεύτερη κρατική σκηνή, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, είχε παρουσιάσει την ίδια χρονιά (1977) το έργο *Άγιος Πρίγκιψ*.

⁴⁰ Η αναγνώριση αυτή δεν αφορά μόνο τους κριτικούς -ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης την αποκαλεί «πρώτα»- των ελληνίδων θεατρικών συγγραφέων («*Ζωή Πορφυρογέννητη*», εφημ. *Τα Νέα*, 31 Οκτωβρίου 1992)- αλλά και τους μελετητές. Την ίδια χρονιά που ανεβαίνει η *Ζωή*, ο Σάββας Πατσαλίδης δημοσιεύει την έρευνά του για το γυναικείο θέατρο στην Ελλάδα, θεωρώντας χωρίς καμία επιφύλαξη ότι η Λυμπεράκη είναι «η πρώτη ξεχωριστή γυναικεία φωνή στο θέατρό μας» (*Μεταθεατρικά 1985-95*, ό.π., σ. 114).

ιδίως σε γυναίκες. Πιστεύω ότι οι γυναίκες θα ταυτιστούν πολύ με το πρόσωπο της Ζωής. Είναι ένας γυναικείος κόσμος». ⁴¹ Ακολουθώντας μια κατεύθυνση που έχει ήδη δοκιμάσει σε προηγούμενα έργα της, ⁴² επικεντρώνεται σε μια συγκεκριμένη περίοδο της βυζαντινής ιστορίας και παρακολουθεί τη διαδρομή της Ζωής Πορφυρογέννητης από την εποχή που παντρεύεται τον Ρωμανό μέχρι τον θάνατό της (1028-1050). ⁴³ Ο τρόπος που η συγγραφέας επιλέγει να αφηγηθεί τα ιστορικά γεγονότα και να τα τοποθετήσει στη σκηνή απομακρύνουν αρκετά το έργο από τον κανόνα του ιστορικού δράματος. ⁴⁴ Η Λυμπεράκη υιοθετεί μια θεατρική αισθητική που θυμίζει τις πολιτικές τελετουργίες που σκηνοθετεί ο Jean Genet αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η σκηνοθετική πρωτοπορία του 1960 διαλέγεται με την Ιστορία. Η συγγραφέας μετατρέπει τη Ζωή σε σκηνοθέτιδα της παράστασης του βίου της. ⁴⁵ Είναι παρούσα σε όλες τις σκηνές του έργου και δίνει την εντύπωση ότι κατευθύνει τον δραματικό μύθο. Στον δικό της χώρο «στήνει» τους γάμους, ετοιμάζει τα αρώματα-φάρμακά της, υποδέχεται, ενθρονίζει και πενθεί τους αυτοκράτορες

⁴¹ «Η γυναίκα και ο έρωτας στη “Ζωή”. Μια ακόμη αυτοκράτειρα του Βυζαντίου έγινε θέατρο από τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη», Συνέντευξη στον Νίκο Παρνασσά, εφημ. *Απογευματινή της Κυριακής*, 25 Οκτωβρίου 1992.

⁴² Ειδικότερα σε εκείνα που στηρίζονται σε μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα, όπως λ.χ. *Η γυναίκα του Κανδαύλη*, *Οι Δαναΐδες*, *Ο Άγιος Πρίγκιψ*, *Το μυστικό κρεβάτι – Τηλέγονος*.

⁴³ Το πορτρέτο της Ζωής Πορφυρογέννητης αποτελεί ένα πρόσφορο παράδειγμα για την εξέταση των έμφυλων ταυτοτήτων, επειδή επιτρέπει να διακρίνουμε τις πατριαρχικές δομές και τον τρόπο που οριοθετούν την (αμφίσημη) σχέση και τη θέση των γυναικών στο πεδίο της πολιτικής εξουσίας. Στις διαφορετικές εκδοχές του πορτρέτου αυτού μπορούμε να παρακολουθήσουμε τον τρόπο που οι επιμέρους «αποκλίσεις» από τον κανόνα της γυναικείας ταυτότητας σχολιάζονται: μια πολύ όμορφη γυναίκα η οποία, παρά την μεγάλη ηλικία της, έκανε τρεις γάμους (ερωτομανής;) επιλέγοντας και ενθρονίζοντας η ίδια τους τρεις συζύγους προκειμένου να διασφαλίσει την αυτοκρατορική διαδοχή, όπως έκρινε σωστότερα η ίδια (;). Το ζήτημα έχει απασχολήσει συχνά τους μελετητές στο πεδίο των βυζαντινών σπουδών, προσεγγίζοντας το ιστορικό αυτό πρόσωπο και την πρόσληψή του μελετώντας τα κείμενα των ιστορικών και χρονογράφων αλλά και των μεταγενέστερων ιστορικών της βυζαντινής περιόδου μέσα από μια φεμινιστική οπτική.

⁴⁴ Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής περιλαμβάνει το έργο στο παράρτημα του βιβλίου του για το Ιστορικό δράμα (*Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 507-508). Το βασικό στοιχείο του είδους που διατηρείται, όπως συμβαίνει με τα περισσότερα έργα με ιστορικό θέμα από την εποχή της μεταπολίτευσης, είναι ο προβληματισμός για την εθνική ταυτότητα με μια διαφορετική, περισσότερο «πολυφωνική», προσέγγιση.

⁴⁵ Όπως αναφέρεται στις εκτενείς σκηνικές οδηγίες (Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Ζωή*, Εστία, Αθήνα 1985, σ. 14).

συζύγους της και προσεύχεται στον Αντιφωνητή, τον προνομιακό συνομιλητή της στον οποίο προβάλλει όλες τις κρυφές της σκέψεις.

Αν στο επίπεδο της δραματικής φόρμας η Ζωή εμφανίζεται ως σκηνοθέτιδα-ιέρεια της τελετουργίας της εξουσίας, στο επίπεδο της θεματικής αποκτά τη μυθική διάσταση της γυναίκας *φαρμακού*, με τη διπλή σημασία αυτής που θεραπεύει και του αποδιοπομπαίου τράγου, μιας μορφής που υπερβαίνει τη διπολική αντίθεση του μέσα και του έξω, του οικείου και του ανοίκειου.⁴⁶ Η ανατρεπτικότερη στιγμή στην τελετουργία του βίου της Ζωής Πορφυρογέννητης, ωστόσο, δεν αφορά τόσο την υπέρβαση των έμφυλων όσο των εθνικών ιστορικών αξιωμάτων. Πρόκειται για τη σκηνή όπου ο Βοΐλας, ο «τρελός» γελωτοποιός του Κωνσταντίνου Θ' του Μονομάχου, παίζει το νέο του έργο με τίτλο «Μήτρα βυζαντινή συλλαμβάνει τουρκόσπορο».⁴⁷ Η Λυμπεράκη θέτει σε αμφισβήτηση τα «εθνικά» στερεότυπα προτάσσοντας μέσα από τη θεατρική διαδικασία το υπόβαθρο μιας πολιτισμικής υβριδικότητας που κληροδοτεί η τελευταία περίοδος της βυζαντινής αυτοκρατορίας.⁴⁸ Πρόκειται για μια συνθήκη που απέναντι στην καθαρότητα των ταυτοτήτων προκρίνει τη ρευστότητα, η οποία γίνεται πιο αισθητή σε εποχές κρίσης και μετάβασης, σε εποχές «μεγάλων αλλαγών», όπως αυτή στην οποία τοποθετείται το έργο, όταν «το Βυζάντιο αρχίζει να πεθαίνει, την ώρα που γεννιέται και χτίζεται η Ευρώπη».⁴⁹ Δεν είναι,

⁴⁶ Jacques Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μετάφραση Χ. Γ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα 1990, σ. 169-175. Είναι σαφές ότι οι γυναίκες πολύ συχνά επιτελούν τον ρόλο της *φαρμακού*, επειδή ακριβώς κινούνται σε οριακούς χώρους - μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, πολιτικού και θρησκευτικού, έλλογων και μεταφυσικών πρακτικών του λόγου. Η Λυμπεράκη αναδεικνύει συστηματικά τη διάσταση αυτή της πρωταγωνίστριας. Καταρχήν ο σκηνικός χώρος είναι το εργαστήριο παρασκευής των αρωμάτων: «Κλίμα γυναικείο και μαγικό. Λίγο ανατολίτικο (πολύ δηλαδή). Θα υπάρχουν φυτά αποξηραμένα, σπόροι σε μπουκάλια, κομμάτια από φλοιούς δέντρων, ρίζες, αιθέρια έλαια. Ζυγαριές [...]. Μπουκάλια και φωτιές» (Ζωή, ό.π., σ. 13). Επίσης, τα πρόσωπα αναφέρονται συχνά στις μαγικές ιδιότητες των αρωμάτων που παρασκευάζει, όπως ο Μιχαήλ: «Τι είναι αυτό που μου δίνεις; Φάρμακο ή φαρμάκι; [...] Κι εσύ τι είσαι; Θεραπεύτρια ή δηλητηριάστρια;» (Ζωή, ό.π., σ. 38-39).

⁴⁷ Ζωή, ό.π., σ. 77-81. Πρόκειται για μια καρναβαλική αφήγηση σ' ένα διονυσιακό περιβάλλον στο οποίο συνδυάζεται η σεξουαλική ηδονή με την κατάργηση των πολιτισμικών ορίων.

⁴⁸ Την τελευταία εποχή του Βυζαντίου, που γεννά τελικά έναν υβριδικό πολιτισμό, προβάλλει και ο Δημήτρης Δημητριάδης στην *Αρχή της ζωής* (1996).

⁴⁹ «Η γυναίκα και ο έρωτας στη “Ζωή”. Μια ακόμη αυτοκράτειρα του Βυζαντίου έγινε θεάτρο από τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη», ό.π.

άλλωστε, τυχαίο ότι η φράση αυτή έκανε πολλούς θεατές να φύγουν από την αίθουσα την ώρα της παράστασης.⁵⁰

Οι κριτικές της παράστασης ήταν σε γενικές γραμμές συγκρατημένα θετικές. Οι περισσότερες επισημαίνουν το ενδιαφέρον αλλά και τις δυσκολίες της ιδιαίτερης ποιητικής γλώσσας του κειμένου αξιολογώντας μάλλον θετικά τις σκηνοθετικές επιλογές του Νίκου Χαραλάμπους και τη δουλειά των ηθοποιών και ξεχωρίζουν την Αντιγόνη Βαλάκου στον πρωταγωνιστικό ρόλο και τον Δημήτρη Λιγνάδη, στο ρόλο του Μιχαήλ Δ'.⁵¹ Είναι σαφές ότι η κριτική επικεντρώθηκε περισσότερο στο ζήτημα της απεικόνισης της Ιστορίας παρά στις φεμινιστικές προθέσεις της συγγραφώς.

Το θέμα της ιστορικής αλήθειας απασχολεί τον Αλκιβιάδη Μαργαρίτη, ο οποίος αισθάνεται ότι η συγγραφέας ωραιοποιεί την «τερωτώδη» φυσιογνωμία της Ζωής Πορφυρογέννητης. «Φοβούμεθα ότι η κ. Λυμπεράκη κάπως εξιδανίκευσε τη Ζωή, της έδωσε “άφεσιν αμαρτιών”! Ενώ επρόκειτο για ένα από τα αποκρουστικότερα πρόσωπα της βυζαντινής ιστορίας. Δεν την ανεχόμεθα ούτε ως “πρόφαση”».⁵² Από διαφορετική ιδεολογική οπτική αντιμετωπίζει το θέμα της ιστορικής αλήθειας η Θυμέλη: «Το έργο της Μ. Λυμπεράκη αποστασιοποιείται από το είδος της αποστεωμένης βυζαντινίζουσας δραματουργίας που ρητορικά και επιφανειακά μεγαλοποιούσε ή ωραιοποιούσε ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. Η Λυμπεράκη, χωρίς να απομακρύνεται από τη μέθοδο της ιστορικοποίησης της εποχής [...] αφ' ενός αντιμετωπίζει κριτικά τα πρόσωπα και την επίδρασή τους στα γεγονότα.

⁵⁰ «Δεν με νοιάζουν οι αντιδράσεις για τη Ζωή». Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη μιλάει για τους θεατές που έφυγαν στη μέση της παράστασης», εφημ. *Απογευματινή*, 26 Οκτωβρίου 1992.

⁵¹ Κατά την άποψη του Βάιου Παγκουρέλη, έργα με τέτοιου είδους δομή είναι ένα δύσκολο στοίχημα για τη σκηνοθεσία, στοίχημα που μοιάζει να κέρδισε ο σκηνοθέτης Νίκος Χαραλάμπους. Σε αντίθεση με άλλους κριτικούς, εξάγει και τη δουλειά της Αντιγόνης Βαλάκου («Το “εντός” Βυζάντιο. “Ζωή” της Μ. Λυμπεράκη στο Εθνικό», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 3 Νοεμβρίου 1992). Εξίσου θετικά είναι τα σχόλια του Λέανδρου Πολενάκη για τη σκηνοθετική ανάγνωση («Το Βυζάντιο κι εμείς. Η “Ζωή” της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στο Εθνικό», εφημ. *Αυγή*, 5 Νοεμβρίου 1992), του Γιάννη Βαρβέρη («Το άρωμα της φαρμακείας. Η “Ζωή” της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 15 Νοεμβρίου 1992) και της Μυρτώ Παπαδοπούλου («Η Ζωή της Μαργαρίτας Λυμπεράκη», *Ιστός* 10, (1992)). Αρνητικός ως προς την «εξπρεσιονιστική» σκηνοθετική προσέγγιση του Χαραλάμπους εμφανίζεται ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης («“Ζωή Πορφυρογέννητη”», ό.π.).

⁵² «“Ζωή Πορφυρογέννητη”», ό.π.

Και αφ' ετέρου επιχειρεί να τα δει [...] και εκτός του πολιτικού παρασκήνιου τους».⁵³

Στον τρόπο που διαχειρίζεται τα γεγονότα της ιστορίας αναφέρεται και ο Λέανδρος Πολενάκης, θεωρώντας εύστοχο, αν και μάλλον ανακριβές ιστορικά, το εύρημα της Λυμπεράκη να τοποθετήσει την ιδέα της ατεκνίας της πρωταγωνίστριας στο επίκεντρο της πλοκής.⁵⁴ Ιδιαίτερα διεισδυτική είναι η ματιά του Γιάννη Βαρβέρη, που υπογραμμίζει ότι η συγγραφέας «κατορθώνει να υπερβεί τον ιστορικοφανή ιστό της πρώτης της ύλης και να περάσει στον λυρικό κατατεμαχισμό ενός μακρού εσωτερικού μονολόγου, τον οποίον διανθίζει με παράλληλες πορείες εμπύρετων προσώπων».⁵⁵

Η συζήτηση των δύο παραστάσεων ανέδειξε μια σειρά από ζητήματα σχετικά με την πρόσληψη του έργου της Μαριέττας Ριάλδη και της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, τα οποία μας επιτρέπουν να διατυπώσουμε κάποιες πρώτες υποθέσεις για τη θέση τους στην επίσημη αφήγηση της θεατρικής ιστορίας της εποχής.

Οι *Πετυχημένες γυναίκες* ως επιλογή ρεπερτορίου αλλά και συντελεστών, από την πλευρά του Εθνικού Θεάτρου, ήταν μια περισσότερο πολιτική παρά θεατρική κίνηση, η οποία συνδυάστηκε συμβολικά με το φεμινιστικό κίνημα της εποχής. Στην ιστορική στιγμή της δεκαετίας του 1980 σηματοδοτεί την παρουσία ολοένα και περισσότερων γυναικών στους παραδοσιακά ανδροκρατούμενους τομείς της θεατρικής συγγραφής και της σκηνοθεσίας.

Ωστόσο, μεγαλύτερη συμβολική σημασία είχε η ανάθεση της σκηνοθεσίας στη Μαριέττα Ριάλδη, κίνηση αναγνώρισης η οποία, ωστόσο, δεν φαίνεται να άφησε κάποιο αποτύπωμα. Μια πολύ σύντομη ματιά στη διαδρομή της πρώτης γυναίκας που υπογράφει σταθερά ως σκηνοθέτις από τη δεκαετία του 1960 και στον τρόπο που την αντιμετώπισε η κριτική μάς βοηθά να αποκτήσουμε μια πιο καθαρή εικόνα.

Τα πρώτα χρόνια της παρουσίας της από την εποχή που αναλαμβάνει το Πειραματικό Θέατρο Τσέπης (που μετονομάζεται σε Πειραματικό Θέατρο της Πόλης), μετά την αποχώρηση του Δημήτρη Κολλάτου (1963), το στοιχείο που συνήθως σχολιάζεται θετικά από την πλειοψηφία των

⁵³ «“Ζωή Πορφυρογέννητη” στο “Εθνικό Θέατρο”», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 27 Οκτωβρίου 1992.

⁵⁴ «Το Βυζάντιο κι εμείς. Η “Ζωή” της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στο Εθνικό», ό.π.

⁵⁵ «Το άρωμα της φαρμακείας. Η “Ζωή” της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στο Εθνικό Θέατρο», ό.π.

κριτικών είναι η επιλογή του ρεπερτορίου και η πρόθεσή της να παρουσιάσει και να πειραματιστεί με νέες θεατρικές φόρμες. Πράγματι, η Ριάλδη υποστηρίζει σταθερά το νεοελληνικό θεατρικό έργο, που θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα ζητούμενα για την ανανέωση του ελληνικού θεάτρου εκείνη την εποχή, ενώ επίσης, στα χρόνια της δικτατορίας, μεταφέρει κείμενα και θεατρικά είδη της ευρωπαϊκής θεατρικής πρωτοπορίας με στόχο τη διαμόρφωση μιας ελληνικής εκδοχής του πολιτικού θεάτρου.⁵⁶ Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, όταν το αίτημα της θεατρικής πρωτοπορίας αλλάζει σταδιακά προσανατολισμό και το πολιτικό θέατρο ενσωματώνεται στο κυρίαρχο ρεύμα του εγχώριου ρεαλισμού, η Ριάλδη δέχεται αυστηρότερη κριτική.⁵⁷ Την αμφιθυμία αυτή συναντάμε και σε ορισμένες από τις κριτικές της παράστασης που εξετάσαμε, αμφιθυμία που ενισχύεται αναμφίβολα από την επιφυλακτική στάση απέναντι στις φεμινιστικές προθέσεις της όλης παραγωγής. Σε κάποια σημεία, μάλιστα, διακρίνει κανείς μια πρόθεση χειραγώγησης προς τη σκηνοθέτιδα, η οποία απηχεί την κυρίαρχη αντίληψη ότι η σκηνοθεσία είναι, κατά κύριο λόγο, ανδρική υπόθεση.

Εκείνο όμως που έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι η απουσία μιας συστηματικότερης έρευνας για το έργο της. «Αναζητούμε [...] έστω και μια μικρή αναφορά στην πρωτοποριακή, για την εποχή της, δουλειά (που δυστυχώς παραμένει ακόμη αδημοσίευτη και αναξιολόγητη)»,

⁵⁶ Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης παρουσιάζει διεξοδικά τη συμβολή της Μαριέττας Ριάλδη στη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τα σύγχρονα ρεύματα της θεατρικής πρωτοπορίας, στην πρόσφατη έκδοση του κειμένου της παράστασης *Τα παιδιά*, που επιμελήθηκε ο ίδιος. Θεωρεί ότι η παράσταση αυτή, που ανέβηκε το 1970 στο Πειραματικό θέατρο της Πόλης, αποτελεί το πρώτο ολοκληρωμένο δείγμα θεάτρου-ντοκουμέντο στην Ελλάδα («*Τα Παιδιά της Μαριέττας Ριάλδη*, Το Πρώτο (;) “Θέατρο-ντοκουμέντο” στην Ελλάδα», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 563-571).

⁵⁷ Σύμφωνα με τον Βάιο Παγκουρέλη, η κριτική αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι παρέμεινε πιστή στην υπηρεσία του πολιτικού θεάτρου δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στο περιεχόμενο και όχι στη φόρμα, άποψη η ακρίβεια της οποίας μένει να διερευνηθεί. «Οι ελπίδες εξέλιξης δεν αφορούν πια τη γραφή της ίδιας της Ριάλδη, που στη συνέχειά της, προσπαθώντας όλο και περισσότερο να υπηρετήσει το “πολιτικό θέατρο”, γράφει έργα που καλύπτουν την πρώτη λέξη (πολιτικό) αλλά όχι και την αναγκαία τέχνη της δεύτερης (θέατρο)...» (Βάιος Παγκουρέλης, *Υποβολείο*, Εστία, Αθήνα 1983, σ. 28). Για την Άννυ Κολτσιδοπούλου το πρόβλημα με περιπτώσεις όπως της Μαριέττας Ριάλδη, και άλλων σκηνοθετών, έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι επιδεικνύουν μια τάση συγκεντρωτισμού αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα το ρόλο του σκηνοθέτη, του ηθοποιού, και του θιασάρχη («Μηδέ σχόλια, μηδέ κρίσεις. Προσωπικά συμπεράσματα από φαινόμενα της θεατρικής χρονιάς που πέρασε», *Χρονικό '75*, σ. 252, και τον απολογισμό της για τη θεατρική χρονιά στο *Χρονικό '79*, σ. 148).

γράφει ο Σάββας Πατσαλίδης στις αρχές της δεκαετίας του 1990.⁵⁸ Είκοσι πέντε περίπου χρόνια αργότερα η Gonda Van Steen επαναλαμβάνει την ίδια παρατήρηση.⁵⁹

Η περίπτωση της Μαργαρίτας Λυμπεράκη είναι κατά μία έννοια αντίστροφη. Κινούμενη ανάμεσα σε δύο γλώσσες και δύο πολιτισμούς στον χώρο της ελληνογαλλικής διανόησης, η Λυμπεράκη, όταν ξεκίνησε να ασχολείται με το θέατρο και έγραψε ή μετέφρασε τα έργα της στα ελληνικά, συνάντησε την προθυμία των εκδοτών να δημοσιεύσουν τα κείμενά της,⁶⁰ ενώ τα περισσότερα ανέβηκαν στην ελληνική σκηνή μετά το τέλος της δικτατορίας - παρά το γεγονός ότι κάποια από αυτά είχαν ήδη δημοσιευτεί πολύ νωρίτερα. Τα θεατρικά της έργα, ωστόσο, σπανίως ανέβηκαν παραπάνω από μία ή δύο φορές στη σκηνή, ενώ δεν κινητοποιήσαν το ενδιαφέρον των σύγχρονων σκηνοθετών, οι οποίοι αναμφίβολα είναι πολύ περισσότερο εξοικειωμένοι με τον «ποιητικό τρόπο» της δραματουργίας της. Σε ορισμένες κριτικές της παράστασης εντοπίζουμε τη δυσκολία προσέγγισης της θεατρικής της αισθητικής: γίνεται μια άοριστη αναφορά στο ποιητικό ύφος και δεν επιχειρείται κανενός είδους ερμηνευτική προσέγγιση και κατά συνέπεια δεν θίγεται καμία από τις φεμινιστικές όψεις του έργου.

Αντιθέτως, το ιδιαίτερο συγγραφικό της ιδίωμα αλλά και η γυναικεία οπτική που εισάγει με τα θεατρικά της έργα προσέλκυσαν πολύ συχνά το ενδιαφέρον των μελετητών. Μία από τις πρώτες αποτιμήσεις είναι αυτή του Πατσαλίδη, ο οποίος υπογραμμίζει ότι είναι

⁵⁸ *Μεταθεατρικά*, ό.π., σ. 111.

⁵⁹ «Με δεδομένο ότι η θέση της Ριάλδη είναι μοναδική στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στη δεκαετία του 1970, δεν υπάρχει επαρκές υλικό ούτε για να ξεκινήσουμε να σκεφτόμαστε το ερώτημα κατά πόσο η πολιτική στράτευση των γυναικών μέσα από το θέατρο διέφερε από εκείνη των ανδρών». (GondaVan Steen, *Stage of Emergency, Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Oxford 2015, σ. 139, υποσημ. 67).

⁶⁰ *Η γυναίκα του Κανδαύλη* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην *Αγγλο-Ελληνική Επιθεώρηση* το 1954. Ο Κώστας Νίτσος δημοσίευσε στο περιοδικό *Θέατρο* τα έργα *Ο Άλλος Αλέξανδρος* (1964) και *Άγιος Πρίγκιπ* (1964) τα οποία, αργότερα, εκδόθηκαν από τις Εκδόσεις Κέδρος. Στη διάρκεια της δικτατορίας εκδόθηκε ο *Σπαραγμός* (1970) και το έργο *Για τον απόντα* το 1972, ενώ τα υπόλοιπα θεατρικά της έργα εκδόθηκαν αργότερα, στη δεκαετία του 1980. *Οι Δαναΐδες*, *Το μυστικό κρεβάτι* και *Η γυναίκα του Κανδαύλη* συμπεριλήφθηκαν στον τόμο *Μυθικό Θέατρο* που εκδόθηκε το 1980 από τον Ερμή και τα *Ερωτικά* το 1983, πάλι από τον Ερμή. Για τις παραστάσεις των έργων της, βλ. «Εργογραφία», *Θεατρικά Τετράδια* 31 (1997), σ. 4.

η πρώτη ξεχωριστή γυναικεία φωνή στο θέατρό μας [...]. Σε μια εποχή με εμφανέστατα τα «φυλικά» και τεχνοτροπικά της περιγράμματα, η συγγραφέας Λυμπεράκη είναι εκ των πραγμάτων αναγκασμένη να επιλέξει ανάμεσα σε δύο πράγματα: την αποστασιοποίηση από την τρέχουσα ανδρική πρακτική (όπως την καθιερώνει η νεο-ηθογραφία του Καμπανέλλη) ή τη μίμηση των ανδρικών προτύπων. Αυτή επιλέγει την πρώτη ατραπό, δείχνοντας ξεκάθαρα ότι θέλει να μιλήσει με τη φωνή της, τη γλώσσα του σώματός της, το ελεύθερο θεατρικό της αισθητήριο.⁶¹

Στην ανάγνωση των έργων της οι μελετητές άλλοτε δίνουν έμφαση στην τελετουργική αισθητική που χαρακτηρίζει τον τρόπο που επινοεί και χτίζει τον δραματικό μύθο και άλλοτε στη φεμινιστική του διάσταση, κυρίως όπως αποτυπώνεται μέσα από τις αρχετυπικές συγκρούσεις ανάμεσα στα δύο φύλα.⁶²

Η περίοδος της μεταπολίτευσης είναι μια περίοδος συναρπαστική και βαθιά αντιφατική, η οποία μόλις πρόσφατα έχει αρχίσει να μελετάται «πολυφωνικά». Η συμβολή των γυναικών δημιουργών στο θέατρο της μεταπολίτευσης είναι σημαντικό να διερευνηθεί: αφενός επειδή, πράγματι, κάποιες ιστορίες παρέμειναν «σιωπηρές» και αφετέρου επειδή, παρακολουθώντας το έργο των συγγραφέων και ως ένα βαθμό των γυναικών σκηνοθέτιδων, είμαστε σε θέση να χαρτογραφήσουμε μια παράδοση η οποία διαχειρίζεται αλλά και διευρύνει σημαντικά τις κυρίαρχες αναζητήσεις του θεάτρου της περιόδου.

Εντούτοις, η αφήγηση της διαδρομής τους παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες όσο και προκλήσεις, καθώς κινείται σε μια αχαρτογράφητη ή σε κάποιες άλλες περιπτώσεις αυστηρά οριοθετημένη επικράτεια. Μια επικράτεια με μεγάλα κενά, επίμονες σιωπές, αδιαπέραστα τείχη, αλλά

⁶¹ *Μεταθεατρικά*, ό.π., σ. 114.

⁶² Βλ. ενδεικτικά τη μονογραφία του Βάλτερ Πούχνερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματολογία της*, Δίαυλος, Αθήνα 2003· τη μελέτη της Ζωής Σαμαρά «Η πορεία προς την εξουσία και Η γυναίκα του Κανδαύλη», στο *Το Ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Β' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 113-118· της Κυριακής Πετράκου, *Σχήματα και εικόνες από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., κεφ. 8, σ. 269-281· Γιώργος Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2002, σ. 98-103· Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Ήχος και ηχώ του σώματος στον Σπαραγμό της Μαργαρίτας Λυμπεράκη», στο Δημήτρης Φίλιας, Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Αντιγόνη Βλαβιανού, Χριστίνα Οικονομοπούλου (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα*, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 2013, σ. 211-223.

και συναρπαστικά ανοίγματα. Ένα τοπίο που γεννά διαρκώς δημιουργικές απορίες και πρωτότυπα ερωτήματα «τα οποία, με την άρθρωσή τους και μόνο, διευρύνουν τους ορίζοντές μας, ακόμη κι αν δεν είναι δυνατόν να βρουν κατηγορηματικές απαντήσεις».⁶³

⁶³ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Θεατρολογία και Ιστορία», *Αριάδνη* 11 (2005), σ. 335.

Το Μεταπολεμικό θέατρο:
Θέατρο Σκιών

Ιωάννα Παπαγεωργίου

Τα τετράδια
του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου.
Από τα κείμενα των παραστάσεων
στα κείμενα προς πώληση

Πριν από μερικά χρόνια, το 2013, σε ημερίδα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών με θέμα «Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιοζή», η οποία ήταν αφιερωμένη στον Θόδωρο Χατζήπανταζή και στον Γρηγόρη Σηφάκη, είχα μιλήσει για τα τετράδια του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλειου Ανδρικόπουλου ή Βασίλαρου (1899-1979). Στο παρόν συνέδριο επανέρχομαι στο ίδιο αντικείμενο προσεγγίζοντάς το από διαφορετική σκοπιά.

Στην προαναφερθείσα ανακοίνωση είχα διακρίνει τα τετράδια του Βασίλαρου σε δύο βασικές ομάδες ως προς τη σχέση τους με τις παραστάσεις του καραγκιοζοπαίχτη. Η πρώτη ομάδα αποτελείται από τα τετράδια ‘εργασίας’ που χρησιμοποιούσε ο ίδιος κατά τη διάρκεια της ενεργής σταδιοδρομίας του, ενώ η δεύτερη ομάδα από τα τετράδια που συνέταξε μετά τη συνταξιοδότησή του το 1968. Στη δεύτερη ομάδα υπάγονται τα περισσότερα κείμενα (περίπου 156 από σύνολο 197 ολοκληρωμένων εκδοχών έργων).¹ Αυτά τα κείμενα προορίζονταν για πώληση είτε σε άλλους καραγκιοζοπαίχτες, με κύριο αγοραστή τον Θανάση Σπυρόπουλο, είτε σε ερευνητές του ελληνικού θεάτρου σκιών, όπως ο Ιορδάνης Παμπούκης.

Οι συνθήκες συγγραφής της δεύτερης ομάδας των κειμένων θέτουν αμφιβολίες ως προς την αντιπροσωπευτικότητά τους απέναντι στις

¹ Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Ο καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρος και η “συγγραφική” δραστηριότητά του», στο: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μία επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιοζή. Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζήπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 41.

παραστάσεις του καραγκιοζοπαίχτη. Ο ίδιος ο Βασίλαρος χαρακτηρίζει τα ύστερα κείμενά του «ουδόλως ανταποκρινόμενα, με τας παραστάσεις του Καραγκιόζη αλλά πρωτότυπα».² Η μαρτυρία αυτή πιθανόν να υποδηλώνει περισσότερο την επιθυμία να προβάλει τον εαυτό του ως πρωτότυπο δημιουργό, ξεχωριστό από τους συναδέλφους του, με μόρφωση και καλλιτεχνική ευαισθησία,³ παρά την πραγματική αποστασιοποίηση του γέροντα καλλιτέχνη από τον πλάνητα υπηρέτη μιας συλλογικής παράδοσης. Ευτυχώς έχουν διασωθεί είκοσι δύο έργα με εκδοχές, καταγραμμένες προφορικά ή γραπτά, πριν και μετά τη συνταξιοδότηση του Βασίλαρου, οι οποίες μας επιτρέπουν να διερευνήσουμε τις τροποποιήσεις στις οποίες υποβλήθηκαν τα μετά το 1968 κείμενα.⁴

Στην παρούσα ανακοίνωση συγκρίνονται οι εκδοχές δεκατριών έργων με στόχο να εντοπιστούν κάποιοι κοινοί τόποι στην ανασκευή των παλαιότερων εκδοχών κατά την ύστερη συγγραφική δραστηριότητα του Βασίλαρου.⁵ Πιο κάτω παρατίθενται οι συμβατικοί τίτλοι των έργων αυτών με τη χρονολογική σειρά της πρώτης σωζόμενης εκδοχής τους:

1. Ο *Στρατάρχης του Βυζαντίου Βελισσάριος και ο Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός*, 554 μ.Χ.: ≤1929 και 1939 ή 1940 (αποσπάσματα, Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών και Μουσικής του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου – Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα [στο εξής ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ], τετρ. 105), 1955 (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 164), 1971 (Συλλογή Τετραδίων του Ινστιτούτου

² Σημείωση στο τετράδιο του έργου *Καπετάν Χειμάρας, η εποποιία των Ελλήνων το 1821*. Βλ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Η συλλογή των χειρόγραφων τετραδίων του Βασίλαρου. Μια γνωριμία με το αρχείο», στο: Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μία επισημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 5.

³ Ό.π., σ. 4-5 και Παπαγεωργίου, «Ο καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρος», ό.π., σ. 34.

⁴ Οι προφορικές εκδοχές προέρχονται από τη Συλλογή Whitman-Rinvoluceri του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ και από το αρχείο του Κώστα Τσίπηρα με χρονολογίες καταγραφής μεταξύ 1969-1971 και 1974-1977 αντίστοιχα. Κάποιες δεύτερες γραπτές εκδοχές φυλάσσονται στο αρχείο του Κώστα Μακρή (*Οι δύο λοχία*, 1934, *Γενοβέρα*, 1937, *Η τραγωδία του Διάκου*, 1937 και 1977, *Οι άθλιοι*, 1954 και *Γκόλφω*, 1971). Οι τρεις αυτές συλλογές δεν είναι προς το παρόν προσβάσιμες από τους ερευνητές, οπότε περιορίζεται ο αριθμός των έργων που μπορούν να συγκριθούν. Ο Κ. Τσίπηρας έχει δημοσιεύσει αρκετές υποθέσεις των μαγνητοφωνημένων παραστάσεων, αλλά η περιληπτική μορφή τους δεν επιτρέπει διεξοδική σύγκριση.

⁵ Στην ανάλυση δεν συμπεριλήφθηκαν τα έργα *Ο γάμος του Καραγκιόζη*, *Το στοιχειωμένο δέντρο*, *Ο λήσταρχος Ντελής και η Αγγέλω του Παπά και Γιατρός με το στανιό*, γιατί είτε η μία από τις δύο είτε και οι δύο εκδοχές παρουσιάζουν προβλήματα.

- Μεσογειακών Σπουδών [στο εξής ΙΜΣ], τετρ. 9/1 [8]) και **1973** (ΙΜΣ, τετρ. 27/1 [9]).⁶
2. *Οι δύο λοχία*: **1931-1932** (ΙΜΣ, τετρ. 1/1 [1]) και **1974** (ΙΜΣ, τετρ. 33/1 [6]).
 3. Το τελευταίο μέρος της *Τραγωδίας του ήρωος Αθανασίου Διάκου* με τα βασανιστήρια και το σουβλισμα του ήρωα: **1933** (ΙΜΣ, τετρ. 1/2 [1]), **1964** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 95), **1964** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 165) και **~1973** (ΙΜΣ, τετρ. 21/1 [17]).
 4. *Το δικαστήριο των ενόρκων*: **1934** (ΙΜΣ, τετρ. 1/4 [1]), **δεκαετία 1970** (ΙΜΣ, τετρ. 3/3 [39]) και **1974** (ΙΜΣ, τετρ. 35/1 [48]).
 5. *Η Κασσιανή*: **1938** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 145) και **1973** (ΙΜΣ, τετρ. 18/3 [35]).
 6. *Χάιδω η Λυγερή*: **≤1947** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 92) και **1975** (ΙΜΣ, τετρ. 45/1 [19]).
 7. *Ο Λυκάνθρωπος και η Μάγισσα Ραφίνα*: **1953** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 96) και **1975** (ΙΜΣ, τετρ. 45/2 [19]).
 8. *Ερωτόκριτος και Αρετούσα*: **1955** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 103) και **1971** (ΙΜΣ, τετρ. 6/4 [30]).
 9. *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*: **1955** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 9) και **1973** (ΙΜΣ, τετρ. 26/1 [21]).
 10. *Το ψέμμα* (Ιωάννης Μπομποτίνος και Βασίλαρος): **1958** (ΙΜΣ, τετρ. 3/1 [39]), **1971** (ΙΜΣ, τετρ. 8/4 [18]).⁷
 11. Η σκηνή του δικαστηρίου από το έργο *Ο σπλαρχηγός Καπετάν Γκρης*: **1958** (ΙΜΣ, τετρ. 3/4 [39]) και **1974** (ΙΜΣ, τετρ. 35/5 [48] και 36/1 [25]).⁸
 12. Η σκηνή του δικαστηρίου του Κολοκοτρώνη: **1962** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 11) και **1971** (ΙΜΣ, τετρ. 9/3 [8]).
 13. *Ο Μάρκος Μπότσαρης* (Αβραάμ και Βασίλαρος): **1967** (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 1) και **1972** (ΙΜΣ, τετρ. 18/2 [35]).

Τα έργα *Οι δύο λοχία*, *Το δικαστήριο των ενόρκων*, *Η Κασσιανή*, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* και *Χάιδω η Λυγερή* αποτελούν αποκλειστικές

⁶ Ο πρώτος αριθμός δηλώνει τον αριθμό του τετραδίου σύμφωνα με τη νέα ταξινόμηση της συλλογής τετραδίων του ΙΜΣ, ο δεύτερος αριθμός δηλώνει τη σειρά του συγκεκριμένου έργου μέσα στο τετράδιο και ο τρίτος, σε αγκύλες, την παλαιότερη ταξινόμησή του.

⁷ Σώζονται τέσσερα αντίγραφα της κωμωδίας *Το ψέμμα* με διαφορετικό γραφικό χαρακτήρα και ελάχιστες τροποποιήσεις στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ (το ένα από αυτά είναι δακτυλογραφημένο).

⁸ Τα τετράδια 35 [48] και 36 [25] περιέχουν ολόκληρο το έργο, ενώ το τετράδιο 3 [39] περιέχει μόνο τη σκηνή του δικαστηρίου του *Καπετάν Γκρη*.

δημιουργίες του Βασιλάρου — όσο μπορούμε να κρίνουμε από τις υπάρχουσες μαρτυρίες. Μαζί με το *Ερωτόκριτος και Αρετούσα* και το τμήμα του *Αθανασίου Διάκου* με το σούβλισμά του, τα παραπάνω έργα προέρχονται από λόγιες πηγές.⁹

Η πρωτοβάθμια σύγκριση των παραπάνω κειμένων οδήγησε στο συμπέρασμα ότι οι διαφορές μεταξύ των εκδοχών ενός έργου είναι δυνατό να οργανωθούν σύμφωνα με επτά κριτήρια που αφορούν στον τίτλο, στη δομή, στην έκταση, στο περιεχόμενο (ιδιαίτερα σε ζητήματα μεταφυσικών και θρησκευτικών αναζητήσεων, πατριωτισμού και χειρισμού των γυναικείων φιγούρων και του έρωτα), στη γλώσσα και, τέλος, στα ονόματα, καθώς και στον ρόλο των δραματικών προσώπων (κυρίως του Καραγκιόζη).

Λόγω των χρονικών περιορισμών της ανακοίνωσης, θα παρουσιασθούν εδώ μόνο οι αλλαγές στην έκταση, στη δομή και σε ορισμένες πλευρές του περιεχομένου (πατριωτισμός και θρησκεία).

Αλλαγές στην έκταση των εκδοχών

Στις τελικές ανασκευές πολλών έργων ο Βασιλάρος επέλεξε να συντομεύσει την έκτασή τους. Η μείωση αυτή κάποτε είναι αμελητέα (*Το φέμμα* και το *Δικαστήριο/Στρατοδικείο του Γκρη*), κάποτε όμως είναι από σημαντική (της τάξης των 1.000-2.000 λέξεων όσον αφορά στα δράματα *Οι δύο λοχία*, *Η Κασσιανή*, *Χάϊδω η Λυγερή* και *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*) έως και δραστική (το κείμενο του *Ερωτόκριτου* της δεκαετίας του 1970 μειώνεται σχεδόν στο μισό).¹⁰ Σχετικά με το μέγεθος των κειμένων, θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι τα τετράδια εργασίας του

⁹ *Οι δύο λοχία* και η πρώτη εκδοχή του *Βελισσάριου* αποτελούν διασκευές —σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου του Βασιλάρου— θεατρικών έργων υπαγορευμένων στον καραγκιοζοπαίχτη από τον ηθοποιό Πέτρο Βλάχο. Πηγή των *Δύο λοχιών* είναι το μυθιστορηματικό δράμα των Baudoin Daubigny – A. Maillard, *Οι δύο λοχία*, χ.μετ., Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήνα, 1924. Για τις θεατρικές καταβολές του *Βελισσάριου*, βλ. Ανθή Χοτζάκογλου, «Βυζαντινές πηγές της Λαογραφίας: Το παράδειγμα της “μετάγχισης” του μύθου της τύφλωσης του στρατηγού Βελισσάριου στο Θέατρο Σκιών», στο: Γιώργος Βοζίκας (επιμ.), *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Αθήνα 08-12/12/2010), τ. Β', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 586-608. Ανάμεσα στις πηγές του τελευταίου μέρους του *Διάκου* είναι το ομώνυμο θεατρικό έργο *Αθανάσιος Διάκος* (1859) του Λέοντος Μελά, ενώ πηγή του έργου *Χάϊδω η Λυγερή* είναι το ομώνυμο μυθιστόρημα του Αριστέιδη Κυριακού (1911).

¹⁰ Κατά προσέγγιση, οι λέξεις των κειμένων της *Κασσιανής* μειώνονται από ~8.800 (1938) σε ~6.500 (1973), του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* από ~6.900 (1955) σε ~4.600 (1971), της *Χάϊδως* από ~5.600 (1947) σε ~4.500 (1971) και του *Ερωτόκριτου* από ~7.800 (1955) σε ~4.610.

Βασίλαρου είναι συνήθως μικρών διαστάσεων (17,5×21,5, 19×14, 21×15 εκατοστά), ενώ τα ύστερα τετράδια είναι μεγαλύτερα (24×17 εκατοστά). Επίσης ο γραφικός χαρακτήρας των δεύτερων γίνεται πιο πυκνός και τα γράμματα μικρότερα. Τα έργα *Βελισσάριος* και *Μάρκος Μπότσαρης* δεν έχουν υποβληθεί σε αξιοσημείωτες επεμβάσεις ως προς τη συνολική έκτασή τους, όμως προκειμένου να προσθέσει κάποιες σκηνές πατριωτικού περιεχομένου, ο Βασίλαρος ελάττωσε τη διάρκεια άλλων σκηνών.¹¹

Η συντόμευση της δράσης στις ύστερες εκδοχές γίνεται για ποικίλους λόγους, με πιο προφανή την ανάγκη να μειωθεί η διάρκεια των εκτενών και πολύπλοκων έργων, ώστε οι καραγκιοζοπαίχτες-παραλήπτες, που δεν διέθεται τη μόρφωση του Βασίλαρου, να μπορέσουν να τα αφομοιώσουν. Στον πέλεξυ των περικοπών θυσιάστηκαν ολόκληρες σκηνές, μακροσκελείς ομιλίες και τα πιο ποιητικά μέρη, καθώς η λυρική έκφραση με μεταφορές και εικόνες απαιτεί σύνθετο λόγο και επίπονη απομνημόνευση. Απαλείφονται κατ' αυτόν τον τρόπο εκφράσεις του τύπου «αλλά και το ονομά σου [sic], ν' αλλάξεις τι σχέσι έχει αυτό, και στο τριαντάφυλλο, να του δώσουμε άλλο, όνομα πάλι θα μοσχοβολάει» ή διάλογοι όπως αυτός μεταξύ του Ρωμαίου και των φίλων του:

Ρωμαίος. Να με συμπαθείτε, είχα σπουδαία δουλειά, και παρέβηκα τους τύπους της Ευγένειας...

Μερκούτιος. έχεις δίκαιο, Γιατί βλέπω Στα πόδια σου, φύλλα από τριαντάφυλλα, ως που να χαλάσουν τα παπούτσια σου, να μην αφίσης τα φύλλα να πέσουν...¹²

Η διαφορά έκτασης μπορεί ενίοτε να σχετίζεται με το πλαίσιο της παράστασης για την οποία προορίζεται η κάθε εκδοχή. Η σκηνή του δικαστηρίου του Κολοκοτρώνη καταγράφεται σε δύο εκδοχές στο τετράδιο

¹¹ Στις νεότερες εκδοχές του *Βελισσάριου* προστίθενται διάλογοι που περιγράφουν τα όρια της Βυζαντινής αυτοκρατορίας στην Ανατολή και την πολεμική τεχνική του στρατηγού (βλ. 1971: σ. 5-6, 36-37· 1973: σ. 6-8, 36-38) και συντομεύονται κάποια τμήματα, όπως η ανάκριση του Βελισσάριου για την επιστολή που θα οδηγήσει τελικά στην ατίμωσή του, η καταδίκη και οι αντιδράσεις του (βλ. *Ο Βελισσάριος και ο Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός, 554 μ.Χ.*, 1955: σ. 109-119· *Ο Στρατάρχης του Βυζαντίου Βελισσάριος, και ο Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός, 554 μ. Χριστόν*, 1971: σ. 50-55 και 1973: σ. 59-63). Το μέγεθος της εκδοχής του *Μάρκου Μπότσαρη* (1972) αυξάνεται λίγο με ποιήματα και πιο λεπτομερείς διαλόγους. Είναι δύσκολο όμως να γίνει σύγκριση, καθώς στο τέλος του κείμενου του 1967, ο Βασίλαρος πρόσθετε σταδιακά νέες σκηνές.

¹² *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, 1955: σ. 22, 39-40. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο άλλο έργο με ποιητικό πρότυπο, τον *Ερωτόκριτο*.

του 1971. Η πρώτη καταλαμβάνει τεσσαρισήμισι και η δεύτερη τρεις σελίδες. Είναι τόσο σύντομες επειδή αποτελούν τμήμα ενός ευρύτερου έργου για τα κατορθώματα του εθνικού ήρωα. Έργο με θέμα μόνο τη δίκη και με διαφορετική διάρθρωση περιεχομένου βρίσκεται στο τετράδιο του 1962 και εκτείνεται σε 69 σελίδες (διαστάσεων Α5). Καθώς είναι αρκετά μεγάλο, χωρίζεται σε τρεις πράξεις. Προορισμένη για αυτόνομη παράσταση, αυτή η εκδοχή διαθέτει τυπικές εισαγωγικές σκηνές και μυθιστορηματικά αναπτυγμένη πλοκή.

Ιδιαίτερες περιπτώσεις αποτελούν τα δράματα του *Αθανασίου Διάκου* και του *Δικαστηρίου των ενόρκων*, τα οποία ο συνταξιούχος καραγκιοζοπαίχτης αναδημιουργεί είτε συνδυάζοντας τις παλιότερες εκδοχές είτε δραματοποιώντας μέρη του έργου που πριν αποδίδονταν μέσα από τις αφηγήσεις των προσώπων. Το κείμενο της *Τραγωδίας του Διάκου* (~1973) επανέρχεται στο μέγεθος της πρώτης εκδοχής του 1933, ενώ οι δύο ενδιαμέσες είναι ελαφρώς συμπυκνμένες. Στο κείμενο του *Δικαστηρίου των ενόρκων* του 1974, ο Βασίλαρος εκτείνει τη διάρκεια του έργου από 24 σελίδες (διαστάσεων 17,5 x 21,5 του 1934) ή 21 σελίδες (διαστάσεων 17 x 24,5 του 1958) σε 38 σελίδες (διαστάσεων 17 x 24 του 1974), δραματοποιώντας τα επεισόδια που οδηγούν στη δίκη και τα οποία στην προηγούμενη εκδοχή γνωστοποιούνταν μέσα από τις καταθέσεις των μαρτύρων. Δεν αποκλείεται βέβαια τα νέα επεισόδια να μην αποτελούν έμπνευση της στιγμής, αλλά να είχαν δημιουργηθεί σταδιακά τα προηγούμενα χρόνια και απλώς εμείς να μην γνωρίζουμε άλλη καταγραφή τους. Κάτι τέτοιο συνέβη με το έργο *Μάρκος Μπότσαρης*. Στο τέλος του παλαιότερου κείμενου (1967), που του είχε δώσει ο καραγκιοζοπαίχτης Αβραάμ, ο Βασίλαρος σημείωνε σταδιακά αρκετές σκηνές, τις οποίες και ενσωματώνει στη νεότερη εκδοχή του 1972.

Αναδιάταξη της δομής των εκδοχών

Όταν ο Βασίλαρος ξαναγράφει τα παλιά έργα στα γηρατειά του, επιφέρει αλλαγές όχι μόνο στην έκταση αλλά και στη δομή τους. Τις λιγότερες μετατροπές έχουν υποστεί η κωμωδία *Το ψέμμα* και η σκηνή του δικαστηρίου του *Καπετάν Γκρη*. Στα υπόλοιπα έργα, η μερική ή ολική αναδιάρθρωση καθοδηγείται, συνοπτικά, από τους εξής στόχους:

(1) Τη σύντμηση της δράσης, που όπως σημειώθηκε πιο πάνω, είναι ιδιαίτερα αισθητή στα λόγια έργα *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, *Κασσιανή*, *Χάιδω* και *Ερωτόκριτος*.

(2) Τη μέγιστη δυνατή αναρμόνιση των έργων στην παράδοση της τέχνης του Καραγκιόζη. Βέβαια, καθώς τα περισσότερα από αυτά είναι

λόγιες διασκευές, τα περιθώρια προσαρμογής είναι ελάχιστα. Η νεότερη εκδοχή του *Λυκάνθρωπου* συμμορφώνεται καλύτερα στη δομή λειτουργιών των κωμωδιών του Καραγκιόζη που περιγράφει ο Γρηγόρης Σηφάκης και ιδιαίτερα στη λειτουργία της γελοιοποίησης.¹³

Στην παλαιότερη σωζόμενη εκδοχή του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* (1955), η παράσταση ξεκινά με έναν τυπικό διάλογο μεταξύ του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη, στον οποίο δίνονται βασικές πληροφορίες για τα πρόσωπα, τη βεντέτα των δύο οικογενειών και τον μοιραίο χορό γνωριμίας των δύο νέων. Στη νεότερη διασκευή του έργου (1973), ο Βασίλαρος κατατέμνει την έκθεση της κατάστασης σε δύο εισαγωγικές σκηνές, πλαισιώνοντας την έναρξη με έναν διάλογο ανάμεσα στον Χατζηαβάτη και σε έναν πολίτη της Βερόνας. Η κατάτμηση δίνει τη δυνατότητα στον καραγκιοζοπαίχτη να προσθέσει περισσότερες πληροφορίες. Μαθαίνουμε λοιπόν ότι ο Χατζηαβάτης είναι ξένος στην πόλη και ότι ο Ρωμαίος, πριν γνωρίσει την Ιουλιέττα, ήταν ερωτευμένος με τη Ροζαλίνα. Τέλος, προοικονομείται η παρουσία του Τυπάλδου (με τον οποίο αργότερα θα μονομαχήσει ο Ερωτόκριτος) και η αξία του ως ξιφομάχου. Πέραν της χρηστικότητάς της, η νέα διάταξη ανταποκρίνεται περισσότερο στο τυπικό μοντέλο έναρξης των παραστάσεων με τον διάλογο μεταξύ του Χατζηαβάτη και ενός άλλου προσώπου (συνήθως άρχοντα) και στη συνέχεια με μια σκηνή μεταξύ του Χατζηαβάτη και του Καραγκιόζη.

Στο τέλος των νεότερων εκδοχών του *Ερωτόκριτου* και του *Ρωμαίου και Ιουλιέττας* προστίθενται επίσης αποχαιρετιστήριοι διάλογοι μεταξύ του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη και στο *Δικαστήριο των ενόρκων* του 1974 προστίθενται οι τυπικές σκηνές πρόσληψης του Καραγκιόζη, εδώ σε θέση κυνηγού, με τη μεσολάβηση του Χατζηαβάτη.

(3) Τη διόρθωση αβλεψιών που στα τετράδια εργασίας δημιουργούσαν νοηματικά κενά ή παραδοξολογίες κατά την εξέλιξη της δράσης, τη βελτίωση της ευκρίνειας του νοήματος και την αναδιάταξη των επεισοδίων.¹⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα διόρθωσης αβλεψίας αποτελεί η σκηνή εκτέλεσης ενός Πέρση στρατιώτη από τον Καραγκιόζη στο έργο *Βελισσάριος*. Στην εκδοχή του 1955 αυτή η σκηνή δεν είναι καταγραμμένη, με συνέπεια, όταν ο Βελισσάριος, αμέσως μετά, μιλά για το αίμα του εχθρού με το οποίο θα γράψει την επιστολή προς τον αυτοκράτορα,

¹³ Γρηγόρης Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*. Πρώτη προσέγγιση, Στιγμή, Αθήνα 1984.

¹⁴ Το ζήτημα της αναδιάταξης των σκηνών σε ορισμένα έργα δεν θα εξετασθεί στην παρούσα εισήγηση, γιατί απαιτεί ξεχωριστή ανάπτυξη.

δεν υπάρχει κοντά του κάποιος σκοτωμένος Πέρσης για να βουτήξει το φτερό στο αίμα του. Αυτή η έλλειψη διορθώνεται στις εκδοχές της δεκαετίας του 1970.¹⁵ Επίσης, στο κείμενο του 1955, κατά τον διάλογο του Βελισσάριου με τον Ιουστινιανό, λίγο πριν τη δημόσια ατίμωση του στρατηγού, παρεμβαίνει έξαφνα η Αντωνίνα, χωρίς προηγουμένως να έχει δηλωθεί η παρουσία της, για να συκοφαντήσει κρυφίως τον σύζυγό της. Ο Βελισσάριος όμως ακούει τα λόγια της και απαντά. Η αβλεψία αυτή διορθώνεται στην εκδοχή του 1971, ενώ η παρέμβαση της Αντωνίνας αφαιρείται εντελώς από το κείμενο του 1974.¹⁶

Τέλος, όταν στο τετράδιο του 1955 η Αρετούσα μπαίνει στο δωμάτιο του Ερωτόκριτου, δηλώνεται ότι βλέπει τους στίχους του. Παρακάτω όμως, όταν ο ήρωας πληροφορείται ότι η αγαπημένη του μπήκε στο δωμάτιό του, γίνεται αναφορά όχι μόνο σε στίχους, αλλά και σε μια φωτογραφία της που είχε στην κατοχή του και που μάλλον την είδε η Αρετούσα. Αυτή η ασυνέπεια διορθώνεται στο κείμενο του 1971, όπου δεν γίνεται καμιά αναφορά σε φωτογραφία.¹⁷

(4) Την προσθήκη σκηνικών οδηγιών για τεχνικά ζητήματα της παράστασης. Στις εκδοχές του Βελισσάριου της δεκαετίας του 1970, ο Βασίλαρος καθιστά πιο σαφείς τις σκηνικές οδηγίες για την αιχμαλωσία του Χοσρόη από τους Βυζαντινούς, ενώ στο κείμενο του ~1973 της *Τραγωδίας του Διάκου* σημειώνει ότι το σώμα του Διάκου καίγεται ώσπου να γίνει σκελετός και προσθέτει συγκεκριμένες οδηγίες για την αποθέωση που δεν υπάρχουν στις προηγούμενες εκδοχές.¹⁸ Στην αρχή του *Ερωτόκριτου*, στο κείμενο του 1971, προειδοποιεί για την ανάγκη δύο διαφορετικών φιγούρων του κεντρικού ήρωα. Στο έργο *Οι δύο λοχία* ο λοχίας Γουλιέλμος καταδικάζεται σε θάνατο για παράβαση καθήκοντος, αλλά πριν εκτελεστεί, επιθυμεί να αποχαιρετήσει την οικογένειά του. Ο φίλος του λοχίας Ροβέρτος προσφέρει τον εαυτό του ως ενέχυρο εωσότου ο Γουλιέλμος επιστρέψει στη φυλακή. Στο κείμενο του 1974 ο καραγκιοζοπαίχτης συμπληρώνει οδηγία για το τρέξιμο του Γουλιέλμου προς την ‘τρικυμιάδη’ θάλασσα, όπου αγωνιωδώς θα κολυμπήσει, ώστε

¹⁵ Βελισσάριος, 1971: σ. 41-43· 1973: σ. 43-45, 24-26· 1955: σ. 91, 44-48.

¹⁶ Βελισσάριος, 1955: σ. 114· 1971: σ. 53· 1973: σ. 59-61. Ανάλογες διορθώσεις γίνονται στις νεότερες εκδοχές των έργων *Χαίδω η Λυγερή* και *Μάρκος Μπότσαρης*.

¹⁷ Προφανώς η φωτογραφία παραπέμπει στη ζωγραφιά του ποιήματος. Βλ. *Ερωτόκριτος και Αρετούσα*, 1955: σ. 50, 59· *Ερωτόκριτος*, 1971: σ. 15-16. Παρόμοιες βελτιώσεις επιφέρονται και στην ύστερη εκδοχή του έργου *Χαίδω η Λυγερή*.

¹⁸ Βελισσάριος, 1955: σ. 86-87· 1971: σ. 41· 1973: σ. 43-45. Ο Αθανάσιος Διάκος με όλο το ιστορικό του 1821, ~1973: σ. 44.

να επιστρέψει έγκαιρα στη φυλακή και να αποφευχθεί η εκτέλεση του φίλου του αντ' αυτού.¹⁹

Ο Βασίλαρος προσθέτει ακόμα και διευκρινίσεις που απευθύνονται στον αγοραστή, ώστε αυτός να κατανοήσει καλύτερα την πλοκή. Στο κείμενο του *Μάρκου Μπότσαρη* (1972) επεξηγεί με σκηνική οδηγία τις προθέσεις των Τούρκων, «να κάνουν γενική έρευνα σε όλα τα χριστιανικά σπίτια για να ανακαλύψουν τον Καραγκιόζη και να κερδίσουν εκείνοι την αμοιβή του πασά». Κλείνοντας το κείμενο, ο συγγραφέας δίνει ακόμα μερικές σκηνικές οδηγίες για την ταφή του Μπότσαρη.²⁰

(5) Την (επιλεκτική) αξιοποίηση στοιχείων από το πρωτότυπο της υπόθεσης. Στο κείμενο της *Τραγωδίας του Διάκου* (~1973), ο Βασίλαρος επαναφέρει όχι μόνο στοιχεία των παλαιότερων εκδοχών, πολλά από τα οποία αντλούνται από το θεατρικό έργο του Λέοντος Μελά, αλλά προβαίνει και σε νέα δάνεια από το λογοτεχνικό πρότυπο.²¹ Στην περίπτωση της διασκευής του *Ερωτόκριτου*, όταν ξαναγράφει το έργο, έχει μάλλον κοντά του κάποιο ανάγνωσμα, που όμως δεν είναι το ποίημα του Βιτσέντζου Κορνάρου. Αν το έχει, αυτό πάντως δεν τον δεσμεύει στη γλώσσα και στην αναδιάρθρωση. Πιθανότερο είναι να επηρεάζεται από τις παραστάσεις άλλων καραγκιοζοπαιχτών. Οι πρόσθετες σκηνές άλλοτε απομακρύνουν το έργο από το πρωτότυπο του Κορνάρου και άλλοτε το φέρνουν πιο κοντά. Πλησιέστερη στο κείμενο του ποιητή είναι, για παράδειγμα, η προσθήκη της συμβουλής του Πολύδωρου προς τον Ερωτόκριτο να πάνε για κυνήγι στη Χαλκίδα, ώστε να διασκεδάσει λίγο.²²

¹⁹ *Δύο λοχίαι*, 1973: σ. 53.

²⁰ *Μάρκος Μπότσαρης*, 1972: σ. 7-9.

²¹ Η εκδοχή του ~1973 περιέχει διασκευασμένες φράσεις του έργου του Μελά, οι οποίες δεν εμφανίζονται στα παλιότερα τετράδια. Ενδεικτικά, επαναφέρονται η αφήγηση της Μαρίας (μητέρας του Διάκου) προς την κόρη της Ελένη, τη στιγμή που φτάνουν έξω από τη φυλακή του Διάκου, για τη μοίρα της υπόλοιπης οικογένειας, η φράση της Μαρίας ότι οι άπιστοι ακούνε όσους τους πάνε χρυσό και άργυρο και η αλλαγή στάσης του Οσμάν προς τις δύο γυναίκες, όταν μαθαίνει ότι του φέρνουν δώρα. Βλ. *Η τραγωδία του Διάκου*, ~1973: σ. 18, 19, 27-28· Μελάς, *Αθανάσιος Διάκος. Τραγωδία εις πράξεις τρεις*, Βιβλιοπωλείον Μιχαήλ Ι. Σαλιβέρου, Αθήνα 1920, σ. 11, 13, 33.

²² Στην εκδοχή του 1955, ο Πολύδωρος απλώς συμβουλεύει τον Ερωτόκριτο να πάνε για κυνήγι. Αλλαγές στο τετράδιο του 1971 που απομακρύνουν την εκδοχή από την έμμετρη μυθιστορία του Κορνάρου είναι το γεγονός ότι πρώτα δηλώνεται η ασθένεια του Πεζόστρατου και μετά ο Ερωτόκριτος φεύγει για τη Χαλκίδα, ενώ στην εκδοχή του 1955, όπως και στον Κορνάρο, είναι η απουσία του Ερωτόκριτου που προκαλεί την ασθένεια του πατέρα του. Βλ. *Ερωτόκριτος*, 1971: σ. 8-9· 1955: σ. 35-37.

Αντίθετα, η αναδημιουργία της *Χαίδως της Λυγερής* απομακρύνει την εκδοχή από την πηγή της, που είναι το ομώνυμο μυθιστόρημα του Αριστείδη Κυριακού. Η πρώτη διασκευή του 1947 είναι πιστότερη στο μυθιστόρημα, ενώ η μεταγενέστερη έχει υποστεί πιο ελεύθερη επεξεργασία. Ακόμα όμως και η εκδοχή του 1947 είναι, με ομολογία του ίδιου του Βασίλαρου στην αρχή του κειμένου, διαφορετική από την προπολεμική εκδοχή του 1925.²³ Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τη μεταγενέστερη εκδοχή του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* στην οποία η διαδικασία της σύντμησης αφαίρεσε πολλές εικόνες του πρωτοτύπου. Έγιναν όμως κάποιες ελάχιστες προσθήκες πιο κοντινές στην τραγωδία του Σαίξπηρ που πιθανόν όμως να προέρχονται από εικονογραφημένη διασκευή του. Αποκόμμάτά της έχουν επικολληθεί σε πολλά σημεία του τετραδίου και φέρουν στενή σχέση με το κείμενο του Βασίλαρου.²⁴

Οι ιδεολογικές μετατοπίσεις του Βασίλαρου

Στα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη το πατριωτικό πνεύμα αποτελεί εξ ορισμού ουσιώδες συστατικό. Στα τετράδια του Βασίλαρου όμως κορυφώνεται κατά τη δεκαετία του 1970. Επίσης, το ενδιαφέρον του Καραγκιοζοπαίχτη για τη μοίρα του έθνους δείχνει τελικά να υπερτερεί, χωρίς όμως να παραγκωνίσει την ενδιαθέτη τάση των πατριωτικών έργων για μυθοποίηση των εθνικών ηρώων.²⁵

Ο υπερβάλλον πατριωτισμός των τελευταίων χρόνων του Βασίλαρου εκδηλώνεται στις ύστερες εκδοχές των έργων *Μάρκος Μπότσαρης*, *Αθανάσιος Διάκος*, *Χαίδω η Λυγερή* και κάπως του *Ερωτόκριτου*.

²³ Στην εκδοχή του 1947, μετά την αναγνώριση του καταζητούμενου Βενέτου με τη χαμένη κόρη του Χαίδω, ο Βενέτος δηλώνει, κατ' αναλογίαν με το μυθιστόρημα, ότι θα πάει να σκοτώσει την Κλημεντίνη (αγνοώντας ότι και αυτή είναι κόρη του), πρόθεση που αποσιωπάται στην εκδοχή του 1975. Επίσης, στο παλαιότερο κείμενο, όπως και στο μυθιστόρημα, πρώτα ο Νάκος μόνος του ζητά την αγαπημένη του Χαίδω από τον πατέρα της και αυτός τον συμβουλεύει να έρθει να τη ζητήσει ο πατέρας του Νάκου. Στο κείμενο του 1975 ο Νάκος στέλνει κατευθείαν τον πατέρα του να ζητήσει τη Χαίδω, πιθανόν γιατί αυτή η αλλαγή συντομεύει τη δράση. Βλ. Κώστας Αττικός [Αριστείδης Κυριακός], *Χαίδω*, Εκδοτικός Οίκος 'Κεραινός', Αθήνα χχ., σ. 234-235, 21· Βασίλαρος, *Χαίδω η Λυγερή και η κατάληψις της Καλαμάτας υπό των Ενετών*, 1947: σ. 71, 34-39· *Χαίδω η Λυγερή και ο Καπετάν Νάκος / Χαίδω η Λυγερή και οι ενετοί*, 1975: σ. 29-30, 19.

²⁴ *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, 1973: σ. 12-16, 28-30.

²⁵ Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Εθνική ιστορική συνείδηση και λαϊκά στρώματα. Η περίπτωση της Πάτρας του Μεσοπολέμου μέσα από το δραματολόγιο του Καραγκιόζη», στο: Ζωή Γαβριηλίδου κ.ά. (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Επετειακού Συνεδρίου Ταυτότητες: γλώσσα και λογοτεχνία. Κομοτηνή, 9-11 Νοεμβρίου 2015*, τ. Β', εκδ. Σαΐτα, ψηφιακή έκδοση, Κομοτηνή 2018, σ. 730-748.

Ο τόνος αυτός σίγουρα οφείλει αρκετά στο ιδεολογικό κλίμα που καλλιέργησε η Χούντα. Δεν είναι όμως ο μόνος παράγοντας που συνέβαλε στην υπερχείλιση του εθνικού αισθήματος. Για λόγους συντομίας το ζήτημα της διάθεσης του καραγκιοζοπαίχτη να συμπορεύεται με τις εκάστοτε ιστορικές εξελίξεις θα αναλυθεί με παραδείγματα μόνο από το έργο Βελισσάριος, στο οποίο οι διαφορές μεταξύ των δύο νεότερων διασκευών του 1971 και του 1973 είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές. Η ισορροπία της εκδοχής του 1971 μεταξύ του πατριωτισμού και των ερωτικών ραδιουργιών της γυναίκας του στρατηγού, της Αντωνίνας, ανατρέπεται στο μεταγενέστερο τετράδιο προς όφελος ενός υπερτονισμένου εθνικισμού και μιας εχθρότητας προς τον εξ Ανατολών εχθρό, που εδώ είναι οι Πέρσες. Ενώ στην εκδοχή του 1971 οι διαπραγματεύσεις Περσών και Βυζαντινών διεξάγονται σε κλίμα ήρεμο και ευγενικό, εντούτοις εκτρέπονται σε ανταλλαγή ύβρεων πλαισιωμένων με ένα αίσθημα 'εθνικής' ανωτερότητας εκατέρωθεν. Στα εδαφικά αιτήματα των Περσών προστίθεται η Μικρά Ασία, ενώ ο 'μεγαλοϊδεατισμός' του Ιουστινιανού καθίσταται εμφανέστερος, αφού εκδηλώνονται και οι προς δυσμάς επεκτατικές προσδοκίες του.²⁶ Εντωμεταξύ οι περιγραφές της στρατιωτικής τεχνικής του Βελισσαρίου και των πολεμικών μηχανών του Βυζαντίου αυξάνονται, όπως πληθαίνουν και οι περιγραφές της Κωνσταντινούπολης.²⁷

Η μεταβολή αυτή μπορεί να ερμηνευθεί ξεκλειδώνοντας την απάντηση του Ιουστινιανού προς τις απαιτήσεις του Πέρση Πρέσβυ απάντηση που απουσιάζει στις προηγούμενες εκδοχές: [ειπέ] «εις τον μωρόν αυτόν βασιλίσκον, ότι εφ' όσον βασιλεύει του Βυζαντίου ο Ιουστινιανός, Στρατηγός των ελλήνων [είναι] ο Βελισσάριος, και ζη ο Διγενής Ακρίτας, η πόλις είναι απόρθητος».²⁸ Η αναφορά στον Διγενή Ακρίτα, αν και ανιστόρητη, άπτεται σύγχρονων του καραγκιοζοπαίχτη γεγονότων. Ανάμεσα στις εκδοχές του 1971 και του 1973 μεσολαβούν οι εσωτερικές συγκρούσεις μεταξύ της Χούντας, του Μακάριου και του Γεωργίου Γρίβας ή Διγενή για το Κυπριακό. Η Χούντα ασπαζόταν μεν την Ένωση της Ελλάδας με την Κύπρο, στην πράξη όμως επεδίωκε τον συμβιβασμό της ελληνικής και τουρκικής πλευράς για δημιουργία ομοσπονδιακού κράτους. Ο Μακάριος από την πλευρά του προάσπιζε τη λύση της ανεξαρτησίας ως πιο εφικτή επιλογή, ενώ ο Γρίβας με την ΕΟΚΑ Β' μαχόταν για την ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα χρησιμοποιώντας

²⁶ Βελισσάριος, 1971: σ. 10-11· 1973: σ. 9-10, 45-49.

²⁷ Για τις αλλαγές στις νεότερες εκδοχές του Βελισσάριου, βλ. παραπάνω, σημ. αρ. 11.

²⁸ Βελισσάριος, 1973: σ. 10.

στρατιωτικά και όχι διπλωματικά μέσα.²⁹ Γνωστός με το ψευδώνυμο Διγενής, ο Γρίβας αποτελούσε ίνδαλμα του Βασίλαρου και του ελληνικού λαού από τη δεκαετία του 1950 με τον αγώνα της ΕΟΚΑ εναντίον των Βρετανών και είχε απασχολήσει τον καραγκιοζοπαίχτη στα έργα *Ο Διγενής τιμωρεί και Κύπρος* (1956).³⁰ Στο κείμενο του Βελισσάριου το 1973, ο Βασίλαρος εκφράζει έμμεσα την ολόθερμη στήριξή του προς τον Γρίβα στον αγώνα των Ελληνοκυπρίων κατά των Τούρκων.³¹ Δεν ήταν λοιπόν μόνον η άνωθεν επιβεβλημένη ιδεολογία της Χούντας, αλλά και ο ίδιος ο ιστορικός περίγυρος που τροφοδοτούσαν τα φρονήματα του λαϊκού καλλιτέχνη.

Η ερωτική ίντριγκα, που υποβαθμίζεται στην ύστερη εκδοχή του Βελισσάριου, απαλείφεται εντελώς στα κείμενα της δεκαετίας του 1970 με θέμα τη δίκη του Κολοκοτρώνη και του Πλαπούτα. Από την άλλη μεριά όμως ο εχθρικός τόνος προς τη βαυαρική αντιβασιλεία μετριάζεται στις ύστερες εκδοχές, ίσως γιατί τη δεκαετία του 1960 έγινε η μαζική μετανάστευση εκατοντάδων χιλιάδων Ελλήνων στη Γερμανία και οι μνήμες από την Κατοχή είχαν πλέον απαλυνθεί. Επίσης, στην εκτενέστερη εκδοχή του 1962, τα ιστορικά γεγονότα της δίκης διαनिθίζονται με σκηνές συναισθηματικής φόρτισης, ιδιαίτερα όσον αφορά τους δύο μειοψηφίσαντες δικαστές, Ιωάννη Τερτσέτη και Αναστάσιο Πολυζωΐδη και την κατάφωρη παραβίαση της νομιμότητας από την ξένη κυβέρνηση.³² Οι δύο μεταγενέστερες εκδοχές του 1971, αναπτύσσουν τα γεγονότα με λιτότητα, χωρίς εθνικές και συναισθηματικές εξάρσεις.

Η θρησκευτικότητα του Βασίλαρου κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του ενδυναμώνεται κατ' αναλογία προς τον πατριωτισμό του. Το κατεξοχήν θρησκευτικό δράμα της συλλογής μας, *Η Κασσιανή*, συντομεύεται μεν αρκετά, αλλά διατηρεί και τροποποιεί τις σκηνές που αφορούν στο δίλημμα της ηρωίδας ανάμεσα στον άνομο έρωτά της προς τον Θεόφιλο και στην αγάπη της για τον Θεό. Αποτέλεσμα των αλλαγών είναι η Κασσιανή του κειμένου του 1973 να διαγράφεται πιο αποφασιστική και γενναία στην επιλογή του δρόμου της αρετής. Στην εκδοχή

²⁹ Παύλος Τζερμιάς, «Από τις συμφωνίες της Ζυρίχης και του Λονδίνου ως και την τουρκική εισβολή (1959-1974), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 476-480.

³⁰ Βασίλαρος, *Η Κύπρος και Ο Διγενής τιμωρεί*, 1956, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, τετρ. 7.

³¹ Η εκδοχή του 1973 ολοκληρώνεται στις 16 Ιουλίου και την επομένη προστίθεται μια αναδιασκευή της τελευταίας πράξης. Δεν αποκλείεται η συναισθηματική φόρτιση του φιλοβασιλικού Βασίλαρου να οφείλεται και στην επίσημη κατάργηση του βασιλικού πολιτεύματος από τη Χούντα τον Ιούνιο του 1973.

³² [*Δίκη του Κολοκοτρώνη*], 1962: σ. 5, 10, 20-25, 29, 35-36, 38-39, 42, 48-51.

του 1973 το δίλημμά της δραματοποιείται με την αντιπαράθεση δύο σκηνών. Στην πρώτη το αλληγορικό πρόσωπο του Πειρασμού παρουσιάζεται στην Κασσιανή και την προτρέπει να ακολουθήσει τον έρωτα και στη δεύτερη ο Καραγκιόζης, ως δεύτερος Πειρασμός, προσπαθεί να την παρασύρει στον δρόμο της απωλείας για χάρη του Θεόφιλου. Η Κασσιανή δεν ενδίδει όμως στις δελεαστικές υποσχέσεις εξουσίας και έρωτα. Όταν μετά τον Πειρασμό εξέρχεται ο Θεόφιλος, τον αποδιώχνει. Στις συμβουλές πάλι του Καραγκιόζη απαντά με αποφασιστικότητα ότι δεν θέλει πλέον να γίνει βασίλισσα και ότι «[ησπάσθην] την θρησκείαν». Στο κείμενο του 1938, αντίθετα, η Κασσιανή φαίνεται να θέλγεται από τις μακροσκελέστερες προτροπές του Καραγκιόζη, αλλά με την παρέμβαση του πατέρα της αποχωρεί σιωπηλή.³³ Η πιο σθεναρή στάση της διαγράφεται σε πολλά σημεία του κειμένου του 1973 που δεν είναι εύκολο να παρατεθούν εδώ. Επιπλέον, ο ηθικός ξεπεσμός της αμβλύνεται. Στην εκδοχή του 1938 η Ειρήνη, χήρα ερωτευμένη με τον Ακύλλα, ζωγραφίζεται με αρκετά ωμό λεξιλόγιο (*παναθλία*, *ύστρος* [sic], *ακόλαστος*, *σαρκός εξέγερσις*, *ανομίαν*, *βόρβορον*) το μέγεθος του ηθικού ξεπεσμού της Κασσιανής. Η σκηνή αυτή παραλείπεται στη νεότερη εκδοχή.³⁴

Ανάλογη ένταση θρησκευτικού αισθήματος παρατηρείται και στις νεότερες εκδοχές του *Βελισσάριου*, του *Ερωτόκριτου* και του *Μάρκου Μπότσαρη*. Στο πρώτο μάλιστα έργο, ο Βασίλαρος, μεταξύ άλλων, έχει προσθέσει σκηνές, κατά τις οποίες ο Καραγκιόζης τονίζει την ανωτερότητα του Χριστιανισμού έναντι της ειδωλολατρίας των Περσών και ο Ιουστινιανός απαιτεί και επιτυγχάνει την επιστροφή του Τίμιου Σταυρού από τον Χοσρόη.³⁵ Στο τέλος του *Ερωτόκριτου*, πάλι, έχει προσθέσει επεισόδιο, στο οποίο ο Ρήγας και οι γονείς του Ερωτόκριτου ευχαριστούν επανειλημμένα τον Θεό και υπογραμμίζουν την ιερότητα του γάμου. Τέλος, στη νεότερη εκδοχή του *Ρωμαίου και της Ιουλιέττας* (1973), η τραγική κατάληξη των δύο εραστών αποδίδεται στη θέληση του Ύψίστου, ενώ στην προγενέστερη διασκευή (1955) η θεική παρουσία είναι πιο μετριασμένη, καθώς η δυστυχία αποδίδεται σε ανθρώπινα σφάλματα που επέφεραν την τιμωρία του Θεού.³⁶

³³ *Κασσιανή*, 1938: σ. 88-101· 1973: σ. 29-32, 38-4. Στο τετράδιο του 1938, η φιγούρα του Πειρασμού αναγράφεται στα δραματικά πρόσωπα και πιθανόν να εμφανίζεται στις σελίδες 32-75, που όμως έχουν αποκοπεί από το τετράδιο.

³⁴ *Κασσιανή*, 1938: σ. 80-87.

³⁵ *Βελισσάριος*, 1971: σ. 3, 57-58· 1973: 4, 27-28.

³⁶ *Ερωτόκριτος*, 1971: σ. 27-28· *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, 1973: 48-49· 1955: σ. 113. Το κείμενο κλείνει με τη συμβουλή του Καραγκιόζη προς τον Καπουλέτο και τον Μοντέγη (ή μήπως προς του θεατές;) να πετάξουν τη γκρίνια και τη φαγωμάρα

Αυτό που εντυπωσιάζει ιδιαίτερα όμως είναι το απόλυτο μέγεθος της αύξησης των αγγέλων, όχι μόνο στις εκδοχές που αναλύονται εδώ, αλλά και σε άλλα κείμενα του Βασίλαρου της δεκαετίας του 1970. Σε κείμενα πριν το 1968, άγγελος εμφανίζεται μόνο στην όψιμη εκδοχή του *Μάρκου Μπότσαρη* το 1967.³⁷ Στις μαρτυρίες για τις παραστάσεις άλλων καραγκιοζοπαιχτών επίσης πολύ σπάνια συναντάμε αγγέλους.³⁸ Στα ύστερα όμως τετράδια του Βασίλαρου οι άγγελοι πληθαίνουν εντυπωσιακά. Στεφανώνουν τους ήρωες (*Μπότσαρη*, *Γαρέφη*, *Διάχο*, *Παπαφλέσσα*), παίρνουν την ψυχή ενός προσώπου (τη μητέρα του Γκρη), προειδοποιούν για επικείμενο κίνδυνο (*Δικαστήριο ενόρκων*, *Ο Κ. στην κρεμάλα*), συνδράμουν (*Γέννησις του Κολητήρη*, *Ο Κ. στην κρεμάλα*) ή ενθαρρύνουν κάποιον ήρωα (*Ο Κ. στην κρεμάλα*).³⁹

Παρά την ένταση των μεταφυσικών ανησυχιών του Βασίλαρου κατά την περίοδο αυτή, η ριζική αναδιασκευή του έργου *Ο Λυκάνθρωπος και η Μάγισσα Ραφίνα* ξεφεύγει από τον κανόνα. Η πρώτη εκδοχή του 1953, που ο ίδιος σημειώνει στο εξώφυλλο του τετραδίου ότι είναι δική του «μετάφρασις», αποτελεί μια περιπέτεια τρόμου με υπερφυσικές διαστάσεις. Κινητήρια δύναμη είναι η μάγισσα Ραφίνα που επικαλείται τον Ορνία για να ζωντανέψει τον νεκρό γιο της και να εκδικηθεί τους υπεύθυνους του θανάτου του. Ο Ορνίας ζωντανεύει τον νεκρό Μαράθα με τη μορφή λυκάνθρωπου που σκορπά γύρω του τον θάνατο, ώσπου ο Καραγκιόζης να τον κάνει κυριολεκτικά να σκάσει με έναν σταυρό. Η δεύτερη εκδοχή του 1975 διατηρεί κάποια στοιχεία της προηγούμενης, μετεξελίσσεται όμως σε μια κωμωδία απάτης με έντονη τη λειτουργία της γελοιοποίησης, χωρίς αληθινό λυκάνθρωπο και με ψεύτικη μάγισσα. Ο «Ατσίγγανος» Μαράθας τρομοκρατεί και σκοτώνει όσους συνέβαλαν

και να ζήσουν αρμονικά, «ή άστε, στο Συγγενή σας, που λέγεται κυρ-Διάολος» (σ. 115).

³⁷ *Μάρκος Μπότσαρης*, 1967: χ. αρ. σελ. 1970: σ. 29-30

³⁸ Τζούλιο Καϊμη, *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, μετ. Κ. Μέκκας – Τ. Μήλιας, εκδ. Γαβριηλίδη, Αθήνα 1990, σ. 128, 139· Τόλιας, *Οι Τζαβελαίοι*, 1930: συλλογή Δημήτρη Φανάρα, σ. 14· Μάρκος Ξάνθος, *Ο Χριστιανομάχος και ο τουφεκισμός του Καραγκιόζη*, εκδ. «Κεραυνός» και «Παλλάς Αθηνά», Αθήνα χχ., σ. 31.

³⁹ Τετράδια της συλλογής του ΙΜΣ: *Ο Μακεδονομάχος Κώστας Γαρέφης*, 1969: τετρ. 5/1 [29], σ. 32-33· *Αθανάσιος Διάχος*, 1970: σ. 44· *Παπαφλέσσας*, 1971: τετρ. 9/2 [8], σ. 39-40· *Καπετάν Γκρης*, 1974: σ. 23. *Ο Καραγκιόζης κυνηγός και Η Απάτη της φιλίας [Δικαστήριο των ενόρκων]*, 1974: σ. 18· *Η Γέννησις του Κολητήρη και ο άθεος Πασσάς*, 1975: τετρ. 42/3 [3], σ. 22· *Ο Καραγκιόζης στη Κρεμάλα*, 1975: τετρ. 42/4 [3], σ. 15-16· *Σαλώμη και Ηρωδιάς*, 1972: τετρ. 15/1 [43], σ. 32· *Ο μεταννημένος ληστής*, 1975: τετρ. 44/2 [47], σ. 29.

στην αδικαιολόγητη δολοφονία του παιδιού του. Πού οφείλεται άραγε αυτή η ριζική αναθεώρηση ενός έργου με υπερφυσικά στοιχεία; Μήπως αποτυπώνει την άμβλυση της ανορθολογικής αντίληψης του κόσμου σε μια κοινωνία που εγκαταλείπει οριστικά πλέον το προβιομηχανικό παρελθόν της;

Συμπέρασμα

Οι εκδοχές των έργων του Βασίλαρου εξελίσσονταν σε όλη την πορεία της σταδιοδρομίας του και δεν είναι εύκολο να γίνει διάκριση των ειδικών κριτηρίων ανασκευής στα κείμενα μετά το 1968.

Ο καραγκιοζοπαίχτης γίνεται πιο επεξηγηματικός στις σκηνικές οδηγίες για διευκόλυνση του αγοραστή καραγκιοζοπαίχτη και επιχειρεί να διορθώσει κάποιες ασυνέπειες της πλοκής. Αν το έργο είναι ιδιαίτερα εκτεταμένο ή δύσκολο, όπως στην περίπτωση του *Ερωτόκριτου* και της *Κασσιανής*, η δράση συντομεύεται. Για να αποδώσει όμως τις ιδεολογικές προτεραιότητες αυτής της περιόδου, είναι διατεθειμένος να προσθέσει νέες σκηνές στα έργα που συντέμνει.

Η εθνική και θρησκευτική προοπτική του δεν αλλάζει τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο ως προς την έντασή της. Ο πατριωτισμός και το θρησκευτικό αίσθημα αποκτούν μια εντονότερη χροιά και η παρουσία του μεταφυσικού (με την εξαίρεση της ανασκευής του έργου *Ο Λυκάνθρωπος και η μάγισσα Ραφίνα*, που έτσι κι αλλιώς δεν έχει καθαρά θρησκευτικό περιεχόμενο) ισχυροποιείται, ιδιαίτερα με τη συχνή επανάληψη του μοτίβου του αγγέλου. Καθίσταται επίσης πιο ευδιάκριτη η εθνική ιστορική συνείδησή του στον βυζαντινόθεμο *Βελισσάριο*. Το εθνοπατριωτικό κλίμα της δικτατορίας και κυρίως οι εξελίξεις του Κυπριακού φαίνεται να ενισχύουν το πατριωτικό πνεύμα του Βασίλαρου, ενώ η έλευση της γεροντικής ηλικίας πιθανόν να συμβάλλει στην όξυνση των μεταφυσικών ανησυχιών του.

Η παράδοση της τέχνης του ελληνικού θεάτρου σκιών δεν υπήρξε ποτέ στατική και ο Βασίλαρος, λόγω της μόρφωσής του, προώθησε αρκετούς δραματολογικούς νεοτερισμούς ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου. Λαμβάνοντας υπόψη αυτά τα δεδομένα, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι αλλαγές που επιφέρει ο γέροντας καραγκιοζοπαίχτης στις ύστερες ανασκευές των έργων του απομακρύνονται αισθητά από τις παλαιότερες διασκευές του. Άλλωστε έγραφε πάντα έχοντας κατά νου τις δεδομένες συμβάσεις της τέχνης που υπηρετούσε. Ακόμα και τα τελευταία κείμενά του έμμεσα προορίζονταν για παράσταση, αφού κύριος παραγγελιοδότης ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης Θανάσης Σπυρόπουλος.

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου

Τα παλαιά χρέη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη)

Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης)¹ συνιστά όχι μόνον σημείο σύγκλισης τεχνών, όπως των: Ζωγραφικής, Σκηνογραφίας, Σκηνοθεσίας, Υποκριτικής, Λογοτεχνίας, αλλά και σκηνικό αντικατοπτρισμό πτυχών Ιστορίας, Θεάτρου, Λογοτεχνίας, Παραμυθιού, αφού από αυτά αντλείται συχνά η θεματολογική του έμπνευση.

Σύγχρονες παραστάσεις ως φορείς παλαιότερων, ηχογραφήσεις, προφορικές μαρτυρίες, δημοσιευμένα φυλλάδια με ιστορίες Καραγκιόζη, χειρόγραφα σεναρίων, που διασώζονται τύχη αγαθή σε ιδιωτικές ή κρατικές συλλογές, χρησιμεύουν κάποτε σαν εργαλεία ανασκαφής των ερευνητών, προκειμένου να φέρουν στο φως παραδείγματα δανειοδότησης, να αναζητήσουν τα πρότυπα των παραστάσεων και στην πιο αισιόδοξη έκβαση να επιτύχουν την ταύτισή τους με αυτά, κατανοώντας τους δρόμους που ακολούθησαν οι τεχνίτες του Θεάτρου Σκιών. Στην παρούσα μελέτη, που αποτελεί πτυχή ευρύτερης σχετικής έρευνάς μας, θα παρουσιαστεί ένα τέτοιο παράδειγμα, όπου αντικατοπτρίζεται η θεματολογική δανειοδότηση του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, ενώ θα

¹ Για μια συγκεντρωτική βιβλιογραφία γύρω από το Ελληνικό Θέατρο Σκιών βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-1978), σ. 294-320, του ίδιου, «Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 32 (1979-1981), σ. 370-378 και ο ίδιος, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (1977-2007) με συμπλήρωση για τα προηγούμενα έτη», *Παράβαση* 9 (2009), σ. 425-497. Για μια πρόσφατη επισκόπηση της εγκαθίδρυσης του θεάματος εν Ελλάδι βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το Ανατολίτικο Θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη», στο: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβευς (1876-1897)*, τ. Β₁, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 215-233, ενώ για τις βαλκανικές του διαστάσεις βλ. Β. Πούχγερ, «Ο μαυρομάτης Karagöz και η ιστορία του στη χερσόνησο του Αίμου. Η προϊστορία του ελληνικού Καραγκιόζη», στο: *Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη βαλκανική: οι πρώτες μορφές του θεάτρου*, Αρμός, Αθήνα 2017, σ. 67-131.

επισημανθεί και το πρότυπο του σεναρίου, εντοπισμένο στους κόλπους του λαϊκού παραμυθιού.²

Το έργο του ενδιαφέροντός μας τιτλοφορείται *Τα παλαιά χρέη*. Χειρόγραφα και δακτυλόγραφα του, φιλοξενούνται σήμερα σε δύο συλλογές.³ Τα σωζόμενα σενάρια προέρχονται από τον Πελοποννήσιο καραγκιοζοπαίκτη Βασίλειο Ανδρικόπουλο (Βασίλαρος, 1899-1979), κάποτε και με πιθανή διαμεσολάβηση του επίσης Πελοποννήσιου καραγκιοζοπαίκτη Θανάση Σπυρόπουλου (γέν. 1931). Κείμενο του έργου δημοσιεύτηκε ήδη κατά τη δεκαετία του 1970, χάρη στον ερευνητή Αθ. Φωτιάδη.⁴

Σύμφωνα με την υπόθεση, μετά από σύντομο πρόλογο Χατζηαβάτη – Μουσταφά, όπου γίνονται γνωστές οι δυσκολίες των βίων τους, ο φιλεύσπλαχνος Πασάς συναντάει τον Καραγκιόζη και ζητάει να μάθει πόσα χρήματα κερδίζει και πώς τα ξοδεύει. Ο Καραγκιόζης απαντάει τηλεγραφικά: ογδόντα μετζίτια. “Είκοσι τοκίζω, είκοσι δανείζω, είκοσι ξεπληρώνω παλαιά χρέη και είκοσι σπαταλώ.” Ο Πασάς ζητάει επεξηγήσεις και αν και αρχικά ο Καραγκιόζης αρνείται —επικαλούμενος όρκο στον πατέρα του—, στη θέα ανταμοιβής εκατό λιρών, αποκαλύπτει τί εννοεί: είκοσι τοκίζει, δηλαδή τα καταθέτει στην τράπεζα για την προίκα της κόρης του. Είκοσι δανείζει, δηλαδή τα διαθέτει στα παιδιά του, τα οποία στο μέλλον αναγνωρίζοντας το χρέος τους προς αυτόν θα του τα επιστρέφουν με ευγνωμοσύνη. Είκοσι δίνει για παλιά χρέη, δηλαδή τα διαθέτει συντηρώντας τους γονείς του, στους οποίους οφείλει την ανατροφή του, όπως με τη σειρά τους και τα δικά του παιδιά. Είκοσι σπαταλάει, δηλαδή τα διαθέτει για να ζει με τη σύζυγό του. Ο Πασάς γοητευμένος από την εξυπνάδα του τον ορκίζει να μην αποκαλύψει την τακτική του αν δεν τον δει μπροστά του. Επιστρέφοντας στο Σαράι καλεί τους λογιστές του να του λύσουν το αίνιγμα των ογδόντα μετζιτίων ερμηνεύοντας τί σημαίνει “είκοσι τοκίζω, είκοσι δανείζω, είκοσι ξεπληρώνω παλαιά χρέη και είκοσι σπαταλώ”. Αυτός που θα λύσει το αίνιγμα θα αμοιωθεί και θα κερδίσει τον τίτλο του εξυπνότερου λογιστή

² Η σχέση Θεάτρου Σκιών – Παραμυθιού διερευνάται και στην μελέτη του καραγκιοζοπαίκτη Γ. Χατζή, «Από την ανέμη των παραμυθιών στα λυχνάρια του μπερντέ», περ. *Γιατί* 281-282 (Νοέ.-Δεκ. 1998), σ. 51-62 ενώ η σχέση παραμυθά – καραγκιοζοπαίκτη στη μελέτη του Β. Πούχγερ, *Μυθολογικά και άλλα θέματα: παραμυθολογικές μελέτες Β'*, Αρμός, Αθήνα 2012, σ. 114-134.

³ α) Βασίλαρος, *Τα παλαιά χρέη: κωμωδία*, φ/α χειρογράφου, υπ' αριθμ. 262, 17 σσ., Τμήμα παραστατικών τεχνών ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ β) Βασίλαρος, *Τα παλαιά χρέη: κωμωδία*, χειρόγραφο, υπ' αριθμ. 8/5 [18], 17 σσ. [1971] Συλλογή ΙΜΣ-ΙΤΕ.

⁴ Αθανάσιος Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας: Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Εθνογραφική έρευνα*, Gutenberg, Αθήνα 1977, σ. 368-372.

του Σαραγιού. Ένας από τους λογιστές, έχοντας νωρίτερα παρατηρήσει τη συνομιλία Πασά - Καραγκιόζη σπεύδει στον Καραγκιόζη ζητώντας τη λύση του αινίγματος. Ο Καραγκιόζης αρχικά αρνείται, όμως αντικρίζοντας τις προσφερόμενες λίρες, κάμπτεται. Παρατηρεί μάλιστα ότι οι λίρες είναι νέας κοπής και κοσμούνται με προτομή του Πασά. Έτσι ο λογιστής μαθαίνει τη λύση του αινίγματος και την παρουσιάζει αργότερα στον Πασά, ο οποίος τον αμοίβει, καίτοι οργισμένος καθώς υποψιάζεται ότι ο Καραγκιόζης δεν τήρησε τον όρκο του και αποκάλυψε το μυστικό. Ο Πασάς σπεύδει στον Καραγκιόζη διαμαρτυρούμενος, επισημαίνοντας πως παρέβη τη συμφωνία τους να μην αποκαλύψει το μυστικό αν δεν τον δει μπροστά του. Ο πολυμήχανος Καραγκιόζης δικαιολογείται πως αποκάλυψε τη λύση του αινίγματος μόνο όταν τον είδε μπροστά του, και μάλιστα ογδόντα φορές, αφού τόσες λίρες του μέτρησε ο λογιστής, τις οποίες κοσμούσε ο ίδιος ο Πασάς.

Σε αυτή την πλοκή, είναι φανερό πως δεν ακολουθείται η συνηθέστερη δομή των κωμωδιών του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, όπου προκύπτει η ανάγκη ενός επαγγελματία, ο Χατζηαβάτης αναλαμβάνει χρέη μεσάζοντα, η εργασία ανατίθεται στον Καραγκιόζη, από τη σκηνή παρελαύνουν οι παραδοσιακοί ήρωες δημιουργώντας ευτράπελα επεισόδια ενώ ο Καραγκιόζης καίτοι εφευρετικός εν τέλει τα θαλασώνει και κατά τα ειωθότα, ξυλοφορτώνεται.⁵ Ο Βασίλαρος, στα σενάρια των *Παλαιών χρεών*, δεν μας φιλοδωρεί με κατατοπιστικές σημειώσεις γύρω από την προέλευση του έργου. Όμως οι αναφορές του καμπούρη πρωταγωνιστή σε γονείς και κόρη, που είναι ασύνδετες με τον συνήθη σκηνικό βίο του, η στατικότητα του έργου και η προτίμηση του έξυπνου λόγου έναντι της δράσης καθώς και η απουσία της πλειονότητας των στερεότυπων συμπερωταγωνιστών του, συναινούν στην καταγωγή του έργου από έτερη πηγή, δομώντας το εφελτήριο της σχετικής έρευνας.

Κατά την αναζήτηση προτύπου του ιδιόμορφου έργου, η έρευνα στις συνήθεις δεξαμενές άντλησης έργων του Θεάτρου Σκιών (λαϊκή Λογοτεχνία, Θέατρο, θέατρο Ανδρεικέλων, κ.λπ.) αποβαίνει άκαρπη. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με την έρευνα στο λαϊκό Παραμύθι, που όπως στο *Πεπρωμένο φυγείν αδύνατον ή Η Γέννηση του Κολλητήρη*, και στα πιο στατικά έργα *Ψέμα* και *Κολοκυθιά*, που προσφάτως τεκμηριώθηκαν,⁶ αναδεικνύεται σε πηγή θεματολογικών κοιτασμάτων. Σε αυτό

⁵ Βλ. ενδεικτικά Γρηγόρης Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Στιγμή, Αθήνα 1984, σ. 37-46.

⁶ Βλ. αντιστοίχως Ανθή Χοτζάκογλου, «Επιβιώσεις του μύθου του Οιδίποδα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζη): Η Γέννηση του Κολλητήρη ή Το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον», *Λογείον* 7 (2017), σ. 314-342 και της ίδιας, «Ο Καραγκιόζης

το πλαίσιο, μελετώντας τους διεθνείς καταλόγους κατάταξης λαϊκών παραμυθιών των A. Aarne, St. Thompson, H.-J. Uther,⁷ το ενδιαφέρον μας έλκει ο κύκλος παραμυθιών με τίτλο «Clever acts & words». Στους κόλπους του φαίνεται να κρύβονται εν σπέρματι ιστορίες, σκηνές, ακόμα και μεμονωμένες ατάκες, που συναντώνται στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το ερευνητικό βλέμμα στρέφεται σε δύο τύπους, οι οποίοι παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες με τα καραγκιοζίστικα *Παλαιά Χρέη*. Πρόκειται για τους ATU 921A με τίτλο «The four coins» ή «The sharing of Bread/Money», όπου ουσιαστικά εντοπίζεται ο πυρήνας του αινίγματος περί χρεών, τόκου και δανείου⁸ και ATU 922B με τίτλο «King's face on the coin», όπου εντοπίζεται η διπλή ερμηνεία του λόγου του βασιλιά («αν δεν με δεις μπροστά σου, μη μαρτυρήσεις»)⁹. Στον ίδιο πυρήνα εγγράφονται και τα μοτίβα H600 («symbolic interpretation») και H580 («enigmatic statements») του κύκλου «tests of cleverness».¹⁰

Ο πυρήνας του λαϊκού παραμυθιού όπου συνήθως πλέκονται οι δύο τύποι, συναντάται σε πολλές χώρες, από την Ευρώπη μέχρι την Ασία και την Αφρική, ενώ φαίνεται πως είναι διαδεδομένο σε τσιγγάνικες και εβραϊκές κοινότητες.¹¹ Η μεν εκδοχή του αινίγματος των χρεών εντοπίζεται από τα μεσαιωνικά χρόνια, η δε εκδοχή της όψης του βασιλιά

νικητής ψευδολογίας: μία ακατάγραφη συνδιάλεξη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών με το Παραμύθι μέσα από το παράδειγμα επιβίωσης των παραμυθιακών τύπων Aarne – Thompson – Uther 1920 σε παραστάσεις Καραγκιοζή, στο: *Πρακτικά Στ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Ετερότητα: Θεωρία, Δραματολογία και Θεατρική Πρακτική»* Ναύπλιο 17-20/5/2017, (υπό έκδοση).

⁷ Antti Aarne, *The types of the folktale: a classification and bibliography, translated and enlarged by St. Thompson*, Helsinki ²1973 καθώς και Hans-Jörg Uther, *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson* (3 vol.) Helsinki 2004. Ακόμα, Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington ²1955–1958.

⁸ Uther, «921A. The sharing of Bread or Money (previously Four Coins)», στο: *The types of International Folktales*, ό.π., vol. 1, σ. 546.

⁹ Uther, «922B. The King's face on the coin», στο: *The types of International Folktales*, ό.π., vol. 1, σ. 554-555.

¹⁰ Thompson, *Motif-index of folk-literature*, ό.π., σ. 1387, 1393.

¹¹ Βλ. ενδεικτικά: Richard M. Dorson (ed.), «Peter the great and the stonemason (Russia)», στο: *Folktales told around the world*, The University of Chicago Press, Chicago 1975, σ. 127-129. Επίσης, Helen Mitchnik, «The Sultan and the cobbler», στο: *Egyptian and Sudanese folk-tales*, Oxford University Press, New York 1978, σ. 14-19. Ακόμα, Hasan M. El-Shamy, *Folk traditions of the Arab world: a guide to motif classification*, vol. I, Bloomington & Indianapolis 1995, σ. 429 και ο ίδιος, *Types of the folktale*

σε νόμισμα, ήδη από τον 10ο αιώνα. Η ερευνητική πορεία προς το επόμενο βήμα, δηλαδή τη μελέτη και αντιστοίχιση με τον ελληνικό κατάλογο παραμυθιών βάσει της επεξεργασίας που ξεκίνησε (δεκαετία του 1930) και πρωτοδημοσίευσε (1978) ο Γεώργιος Μέγας και συνέχισαν (1994 κ.ε.) διάδοχοί του (Άννα Αγγελοπούλου, Αίγλη Μπρούσκου, Εμμανουέλα Κατρινάκη, Μαριάνθη Καπλάνογλου) συναντά μία μεγάλη τροχοπέδη: τη διακοπή της επεξεργασίας του ελληνικού καταλόγου.¹² Παρ' όλα αυτά, στο πρωτογενές –αδημοσίευτο στο σύνολό του– αρχείο του Γ. Μέγα,¹³ το οποίο υπό προϋποθέσεις ευτυχώς παραμένει προσβάσιμο,¹⁴ εντοπίστηκαν μέχρι στιγμής παραδείγματα σχετικών ελληνικών λαϊκών παραμυθιών, που μαζί με κάποια δημοσιευμένα δείγματα που μας προσφέρει η βιβλιογραφία,¹⁵ τεκμηριώνουν κατά τη γνώμη μας την υπόθεση δανειοδότησης του Θεάτρου Σκιών από το είδος.

in the Arab world: a demographically oriented tale-type index, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2004, σ. 593-594, 601-602, passim.

¹² Η επεξεργασία των περίπου δύο χιλιάδων τετρακοσίων τύπων έχει φτάσει μέχρι τον ATU 749.

¹³ Βλ. σχετικά Walter Puchner, «Der unveröffentlichte Zettelkasten eines Katalogs der Griechischen Märchentypen nach dem System von Aarne-Thompson von Georgios A. Megas» στο: W. Heissig – R. Schott (eds.), *Die heutige Bedeutung oraler Traditionen: Ihre Archivierung. Publication und Index-Erschliessung*, Opladen, 1998, σ. 87-105. Ακόμα, Μιχαήλ Γ. Βαρβούνης – Γιώργος Χ. Κούζας, «Το Αρχείο του 'Λαογραφικού Φροντιστηρίου' του Γ. Α. Μέγα: αναλυτικός κατάλογος», παράρτημα *Λαογραφίας* 12 (2007).

¹⁴ Για τις κατευθύνσεις εύρεσης αδημοσίευτων καταγραφών ευχαριστίες οφείλονται στη φιλόλογο-κοινωνική ανθρωπολόγο δρα Εμμανουέλα Κατρινάκη. Για την άδεια μελέτης αδημοσίευτων χειρογράφων παραμυθιών του Λαογραφικού Φροντιστηρίου (στο εξής ΛΦ) του Γ. Μέγα, ευχαριστώ τη διοίκηση της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και τον πρόεδρό της Μιχάλη Μερακλή, καθώς επίσης τον λαογράφο δρα Γ. Κούζα και την υπ. δρα Λαογραφίας, Αφρ. Νουνανάκη.

¹⁵ Βλ. Σπυρίδων Εμμ. Στάθης, «Κυθηραϊκά ανιγμάτα», *Λαογραφία Β'* (1910), σ. 330-370, ειδικά σ. 363-366 και Νικόλαος Πολίτης, «Παρατηρήσεις εις τα αινιγματικά παραμύθια», *Λαογραφία Β'* (1910), σ. 371-384, ειδικά σ. 379-381. Για αναδημοσιεύσεις της εκδοχής των Κυθήρων βλ. G. Megas, «No 54. The king and the basket weaver» στο: *Folktales of Greece* (μετάφραση Η. Colaclides), The University of Chicago Press, Chicago-London 1968, σ. 168-171 και πιο πρόσφατα, Κώστας Καφαντάρης, «99. Ο έξυπνος κοφινάς» στο: *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια: Το Φιδόδεντρο*, τ. Α', Αθήνα 1998, 573-576, και Γιάννα Σέρρη, «No 23. Το αίνιγμα: Πώς μπορεί ένας άνθρωπος με μία σφάντζικα να πληρώνει παλαιό χρέος, να τοκίζει χρήματα και να τρέφει οχτώ ανθρώπους;» στο: *Λαϊκά παραμύθια των Επτανήσων*, Εν πλω, Αθήνα 2006, σ. 168-172. Ακόμα, βλ. Ιωάννης Ιω. Μαυρακάκης, «Η οικονομία του καρβουνιάρη χωρικού» στο: *Ανάλεκτα Κρητικής Λαογραφίας*, τ. Α', Χανιά 1939, σ. 12-13 καθώς και Ευαγγελία Κ. Φραγκάκη, «Ο αραμπάς», στο: *Συμβολή στα λαογραφικά της Κρήτης*, Ιωάννης Γκούφας, Αθήνα 1949, σ. 111-113 αλλά και Νικόλαος Ιω.

Πιο συγκεκριμένα, εντοπίστηκαν συνολικά άνω των τριάντα παραμυθιών, εκ των οποίων κάποια άτιτλα,¹⁶ ενώ τα υπόλοιπα τιτλοφορούμενα ως εξής: *Ο μπαλωματής*,¹⁷ *Πώς μπορεί ένας άνθρωπος με μία σφάντζικα να πλερώνη παλαιόν χρέος, να τοκίζει χρήματα και να τρέφει οχτώ ανθρώπους*;¹⁸ *Η οικονομία του καρβουνιάρη χωρικού*,¹⁹ *Ο καρβουνιάρης και ο βασιλιάς*,²⁰ *Ο βασιλιάς και ο χωρικός*,²¹ *Ο βασιλιάς και ο χωριάτης*,²² *Δίγω το χρέος μου και τοκίζω και παράδες*,²³ *Ο βασιλιάς και ο γέρος*,²⁴ *Ο τσοπάνος και ο βασιλιάς*,²⁵ *Ο ξυλοκόπος και ο βασιλιάς*,²⁶ *Τόκο δίνω τόκο βάζω*,²⁷ *Ο μπαρμπα-Αληθινός*,²⁸ *Ο κυργαληθινός*,²⁹ *Τα έξι γρόσια*,³⁰ *Η περιοδεία του Μ. Ναπολέοντα*,³¹ *Οι παράξενοι αριθμοί 3, 5 και 30*,³² *Ο έξυπνος εργάτης*,³³ *Ο έξυπνος*

Φλούδας, *Βυζικιώτικα: ήτοι Γεωγραφία, Τοπογραφία, Χωρογραφία, Λαογραφία, Αρχαιολογία, Ιστορία Βυζικίου Γορτυνίας*, τ. Γ', Αθήνα 1963, σ. 196-197. Επίσης, Αριστοφάνης Χουρδάκης, «Ο σκιτζής», στο: *Παραμύθια της Σητείας: καταγραφή*, (σειρά: Κρητικά λαϊκά παραμύθια), Ηράκλειο 1999, σ. 128-135 και ο ίδιος, «Ο καρβουνιάρης», στο: *Αμαριώτικα παραμύθια δήμου Κουρητών: καταγραφή*, (σειρά: Κρητικά λαϊκά παραμύθια), Ηράκλειο 2001, σ. 56-60 καθώς και ο ίδιος, «Οι συμβουλάτορες του βασιλιά», στο: *Παραμύθια επαρχίας Ιεράπετρας: καταγραφή*, (σειρά: Κρητικά λαϊκά παραμύθια), Ηράκλειο 2009, σ. 152-157.

¹⁶ Λαογραφικό Αρχείο (στο εξής ΛΑ) 1396 σ. 587-590, ΛΑ 2304, ΛΑ 2163, ΛΑ 2304 σ. 90-94, (ΛΑ 2453 σ. 222-228), ΛΑ 2758 σ. 241-242, ΛΑ 2764 σ. 328, ΛΦ 1068 σ. 28-29 (Άγιος Ευβοίας, 1964), ΛΦ 1669 σ. 5-6 (βλ. Πολίτης, «Παρατηρήσεις εις τα αινιγματικά παραμύθια», ό.π.)

¹⁷ Βλ. Φλούδας, *Βυζικιώτικα*, ό.π.

¹⁸ Βλ. Στάθης, «Κυθηραϊκά αινίγματα», ό.π., σ. 363-366.

¹⁹ Βλ. Μαυρακάκης, *Ανάλεκτα*, ό.π.

²⁰ ΛΦ 222, σ. 17-18, Μυτιλήνη, χ.χ.

²¹ Συλλογή Μ. Λιουδάκη.

²² ΛΦ 564, σ. 5-7, χ.χ.

²³ Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Κρώμνη 50, σ. 1-3.

²⁴ ΛΦ 1757, σ. 41-44, χ.χ.

²⁵ ΛΦ 258, σ. 1-3, Κορινθία 1958.

²⁶ ΛΦ 388, σ. 1-3, Πειραιάς 1959, αφηγήτρια εκ Μ. Ασίας.

²⁷ ΛΦ 460, σ. 3-4, Κόρινθος 1959.

²⁸ ΛΦ 1133, σ. 1-2, Πειραιάς 1960, αφηγήτρια εκ Χίου.

²⁹ Ιστορικό Λεξικό (ΙΛ) 726, σ. 288-304.

³⁰ ΛΦ 1372, σ. 6, Αθήνα 1960, αφηγήτρια εξ Αϊβαλίου.

³¹ ΛΦ 396 (λανθάνει), σ. 17-18, χ.χ.

³² ΛΦ 267 (λανθάνει), σ. 17-18, χ.χ.

³³ ΛΦ 260, σ. 14, Κρίκελλο Ευρυτανίας, χ.χ.

γεωργός,³⁴ Πώς ο βλάχος γίνεται βασιλιάς,³⁵ Το πρόσωπο του βασιλιά στο νόμισμα.³⁶ Οι αφηγητές των παραμυθιών που μελετήθηκαν, έλκυαν την καταγωγή τους από Πελοπόννησο, Μακεδονία, Ευρυτανία, Κυκλάδες, Επτάνησα, Κρήτη, Εύβοια, Χίο, Μυτιλήνη, Μ. Ασία, δημιουργώντας ένα ευρύτατο πλέγμα, μέσα στο οποίο αναπαράχθηκε το συγκεκριμένο λαϊκό παραμύθι. Χρονολογικά, αν και οι εκδοχές που συγκέντρωσε ο Γ. Μέγας συνδέονται με την περίοδο θητείας του στην έδρα Λαογραφίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και ειδικά τις δεκαετίες 1950 και 1960, στα χειρόγραφα των φοιτητών του σχεδόν πάντα συναντάται η σημείωση πως ο αφηγητής άκουσε το παραμύθι από τη γιαγιά ή τον παππού του, που κι αυτός το είχε ακούσει από τον δικό του πρόγονο. Σε μία δε εκ των δημοσιεύσεων, ο Ν. Πολίτης, πατέρας της ελληνικής Λαογραφίας και μέντορας του Γ. Μέγα, σημειώνει για την εκ Τήνου εκδοχή, που παρουσιάζει: «ανακοινωθείσα μοι το 1888 παρά της Αναστασίας Κουκουλέ», μεταθέτοντας έτσι το ελληνικό χρονολογικό μας πλαίσιο πολλά χρόνια πίσω.³⁷

Σε γενικές γραμμές, στην ελληνική εκδοχή του λαϊκού παραμυθιού πρωταγωνιστές είναι το δίδυμο βασιλιάς και φτωχός, με το επάγγελμα του δεύτερου να ποικίλει (τσαγκάρης, κοφινάς, γεωργός, μπαλωματής, ξυλοκόπος, καρβουνιάρης). Συνήθως ο βασιλιάς βγαίνει για κυνήγι, οπότε συναντά στην ύπαιθρο εν ώρα εργασίας ή στην οικία του κάποιον πτωχό, ενώ σε άλλη εκδοχή προγραμματίζει την επίσκεψή του έχοντας ακούσει φήμες για κάποιον ευτυχισμένο, καίτοι πάμφτωχο υπήκόο του. Αν και η βασιλική ταυτότητα δεν αποκαλύπτεται πάντα εξ αρχής, σε όλες τις εκδοχές ο πτωχός είναι ικανοποιημένος με το λιγοστό εισόδημά του και απαντάει αινιγματικά για το πώς αυτό επαρκεί. Η απάντησή του παρουσιάζει παραλλαγές: η έκφραση «παλιό χρέος» και «τόκο δίνω» σημαίνει πάντα τη φροντίδα απέναντι στους γονείς. Όμως η ανατροφή των παιδιών κάποτε συμβολίζεται ως τα λεφτά που δανειζονται κι άλλοτε ως τα λεφτά που τοκίζουν στην τράπεζα. Επιπλέον, συναντώνται και παραλλαγές, όπου ένα ποσόν πετιέται στον αέρα ή ρίχνεται στη θάλασσα, που ερμηνεύεται ως δαπάνη ανατροφής των παιδιών της συζύγου του πτωχού, από τα οποία και δεν αναμένει καμία ευγνωμοσύνη, ως μη βιολογικά του τέκνα. Ο φτωχός εξηγεί το αίνιγμα είτε κατόπιν αμοιβής του βασιλιά,

³⁴ ΛΦ 914, σ. 1-4, Αυλωνάρι Ευβοίας, χ.χ.

³⁵ ΛΑ 1262, σ. 25-27.

³⁶ ΛΑ 321Α, σ. 2.

³⁷ Βλ. Πολίτης, «Παρατηρήσεις εις τα αινιγματικά παραμύθια», ό.π., σ. 379-381.

είτε αποκάλυψης της ταυτότητάς του, ενώ κάποτε το αίνιγμα εξηγεί η κόρη του πτωχού. Πάντοτε όμως ο βασιλιάς εντυπωσιάζεται και ζητεί να μη μαρτυρηθεί η λύση αν δεν τον δουν μπροστά τους. Σε κάποιες εκδοχές αριθμούνται και οι φορές που πρέπει να δουν το πρόσωπο του βασιλιά, πριν αποκαλύψουν τη λύση, απαίτηση που θα συνδεθεί αργότερα με τον αριθμό νομισμάτων της αμοιβής. Επιστρέφοντας στο παλάτι ο βασιλιάς, προκηρύσσει διαγωνισμό λύσης του αινίγματος ανάμεσα στους αυλικούς ή τους σοφούς του, κάποτε απειλώντας τους με βαρύτατη τιμωρία κι άλλοτε τάζοντας το μισό του βασίλειο. Ο περίγυρος του βασιλιά ποτέ δεν λύνει εξ αρχής το αίνιγμα, όμως είτε –σπανίως– όλοι μαζί είτε –συνηθέστερα– κάποιος μεμονωμένα ζητώντας προθεσμία, έχοντας δει τη συνομιλία βασιλιά-πτωχού ή συνειδητοποιώντας ότι ο βασιλιάς άκουσε το αίνιγμα ενόσω π.χ. κωνηγούσε, ακολουθεί τη βασιλική διαδρομή και εντοπίζει τον αφηγητή. Αυτός πάντοτε αν και αρχικά αρνείται να αποκαλύψει το μυστικό, εν συνεχεία και βλέποντας την προσφερόμενη αμοιβή, πείθεται. Κάποτε ζητεί εκ των προτέρων να τον πληρώσουν με νομίσματα που απεικονίζουν τον βασιλιά, ενώ κατά βάσιν φαίνεται πως συλλαμβάνει την ιδέα του άλλοθι του αντικρίζοντας τα προσφερόμενα νομίσματα. Επιπλέον, σώζεται και παραλλαγή, κατά την οποία ούτε ο βασιλιάς γνωρίζει τη λύση του αινίγματος και οι αυλικοί ξεγελούν τον πτωχό ώστε να τους λύσει το αίνιγμα, προσφέροντάς του κουμπιά με βασιλικά σύμβολα. Εν συνεχεία, πάντοτε ο αυλικός ανακοινώνει τη λύση στον βασιλιά, που είθισται, αν και καταλαβαίνει τί έχει συμβεί, να τηρεί τον λόγο του και να τον ανταμοίβει. Αμέσως μετά όμως συναντά τον πτωχό διαμαρτυρούμενος και κάποτε απειλώντας τον, για να λάβει την ευφυή εξήγησή του, να ξαναθαυμάσει την ευστροφία του και συνήθως να τον προσλάβει ως σύμβουλό του, φιλοξενώντας τον με την οικογένειά του στο παλάτι ή ακόμα, να νυμφευθεί την έξυπνη κόρη του.

Παρά τις εκάστοτε παραλλαγές είναι τεκμηριώσιμη η συγγένεια των δύο σωμάτων κειμένων, Θεάτρου Σκιών και Παραμυθιού. Στο θέατρο Σκιών, το συγκεκριμένο έργο δεν θα πρέπει να ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένο. Καραγκιόζοπαίχτες, οι οποίοι στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας ερωτήθηκαν σχετικά, δεν είχαν υπ' όψιν τους το έργο, παρά την αρχική τους διαβεβαίωση για το αντίθετο, καθώς στην πορεία της κουβέντας αποδείχθηκε ότι το συνέχεαν με έτερο έργο, δημοφιλές στον μπερντέ, με θέμα τα χρέη του Καραγκιόζη και γνωστότερο ως *82 εντάλματα* ή *Ο ψευδής θάνατος του Καραγκιόζη* ή *Ο εξ ανάγκης θάνατος* ή *Η ανάσταση του Καραγκιόζη*. Ομοίως οικεία είναι η

παρουσία αινιγμάτων τόσο στα παραμύθια³⁸ όσο και στον μπερντέ, σε έργα όπως *Τα αινίγματα της Βεζυροπούλας και ο Μ. Αλέξανδρος ή ο Αντίοχος*, *Η χώρα των κατεργαράιων ή Το ναυάγιο του μπαρμπα-Γιώργου*, *Οι τρεις ερωτήσεις του Πασά*, η *Σφίγγα* ως πρώτο μέρος του καραγκιοζίστικου *Οιδίποδα* ή ακόμα ερωτοαπαντήσεις Καραγκιόζη-Κολλητηριών στον πρόλογο παράστασης. Τα Παλαιά χρέη όμως, εικάζεται πως αξιοποιούνταν συμπληρωματικά στην κεντρική παράσταση της βραδιάς, ως πρόλογος ή επίλογος, κατάλληλος και για οικογενειακό ακροατήριο. Έτσι θα πρέπει να ερμηνευθεί και ο μη εντοπισμός σχετικού διαφημιστικού υλικού, δηλαδή ρεκλάμας ή φέιγ βολάν και συμπερίληψής του σε καταλόγους εργογραφίας καραγκιοζοπαικτών. Η ένταξη μικρών συμπληρωματικών κωμωδιών, που ομοιάζαν συχνά σε δραματοποιημένα ανέκδοτα και βασίζονταν σε μια αντιπαράθεση ή ένα ευφυολόγημα ήταν άλλωστε μια τακτική των καραγκιοζοπαικτών, που δεν έχει ακόμα μελετηθεί συστηματικά. Ωστόσο κατά τη γνώμη μας υπάρχουν στοιχεία που συνηγορούν σε εξωγενή πηγή τους, πιθανότατα θεατρική³⁹ ή παραμυθική. Επιπλέον, το ότι το συγκεκριμένο παραμύθι επίσης δεν θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερος διαδεδομένο, θα διαδραμάτιζε θετικό ρόλο στην ένταξή του στο δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών, αφού η εξοικείωση με αυτό θα απέτρεπε το επιζητούμενο ξάφνιασμα και γέλιο του θεατή. Υπό αυτό το πρίσμα, φαίνεται άξιο προσοχής το ότι σε στιγμιότυπα παραστάσεων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών αναβιώνουν —εν αγνοία των λαϊκών εμφυχωτών τους— τα ξεχασμένα σήμερα πρότυπά τους, γεγονός ενδεικτικό της συγγένειας των προφορικών τεχνών, με κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα, πως κάθε παρουσίαση ενέχει την παρουσίαση των προηγούμενων γενιών, της ευρύτερης απ' ό,τι ίσως πιστεύεται διάδοσης, επιβίωσης και πρόσληψης του λαϊκού παραμυθιού και της ευρύτερης απ' ό,τι επίσης πιστευόταν, πολυσυλλεκτικότητας και δυνατότητας αφομοίωσης του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών. Φαίνεται εν τέλει το τελευταίο να έχει

³⁸ Βλ. ενδεικτικά Πολίτης, «Παρατηρήσεις εις τα αινιγματικά παραμύθια», ό.π., σ. 371-384 αλλά και πιο πρόσφατα Marjorie Dundas (ed.), *Riddling tales from around the world*, University Press of Mississippi, Jackson 2002.

³⁹ Βλ. ενδεικτικά Α. Χοτζάκογλου, «Θέατρο και Θεάτρο Σκιών (Καραγκιόζης). Επιβιώσεις της Αυτοσχέδιας/Νούτικης Κωμωδίας ηθοποιών στο Θεάτρο Σκιών: μια πρώτη προσέγγιση», στο: Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Ελληνικό θέατρο Σκιών – Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχγερ)»*, Αθήνα, 27-29/11/2015, Granada 2016, σ. 231-256.

ουκ ολίγα βεβαιωμένα «παλαιά χρέη» απέναντι όχι μόνο στο Θέατρο, την Ασιάτιδα μούσα⁴⁰ και τη λαϊκή λογοτεχνία, αλλά και στο λαϊκό παραμύθι.

⁴⁰ Για την πτυχή αυτή βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Η παρακμή του καφέ αμάν και η απορρόφηση του ρεπερτορίου του από τον Καραγκιόζη», στο: *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σ. 93-100.

**Το Μεταπολεμικό θέατρο:
σχέσεις με τον κινηματογράφο**

Μαρία Μαυρογένη

Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης
μέσα από την τηλεοπτική και
κινηματογραφική εικόνα:
μια μυθική πραγματικότητα

Ο André Breton υποστήριζε κάποτε, ότι αν μπορούσαμε να κάνουμε μίαν αφαίρεση από τη ζωή μας όλων εκείνων των στοιχείων που επαναλαμβάνονται ομοιότυπα κάθε μέρα και που δεν έχουν καμιά άλλη σημασία —δηλαδή, αν αφαιρούσαμε τις σκηνές όπου τρώμε, όπου ντυνόμαστε, όπου συναλασσόμαστε με τους άλλους—, και συγκολλούσαμε απλά και μόνο τις υπόλοιπες, θα βλέπαμε την ίδια αυτή ζωή που θεωρούσαμε μονότονη, να αποκτά την προοπτική του ονείρου, και θα ανακαλύπταμε, καταγοητευμένοι, τις μυστηριακές σχέσεις που διέπουν τη συνέχισή της μέσα στον κόσμο. Μ'έναν τρόπο ανάλογο, θα έλεγα ότι αν μπορούσε να δει κανείς την εποχή μας στη βαθύτερη ουσία της, αν αγνοούσε τα χαρακτηριστικά που συγκροτούν την πρόσοψή της και κρατούσε μονάχα τις δραματικές της στιγμές και τον διαλογικό της χαρακτήρα, θα βρισκότανε μπροστά σ' ένα παράξενο έργο που η σφραγίδα της σκηνοθεσίας του θα 'χε παράξενη ομοιότητα με τη σφραγίδα της σκηνοθεσίας του Καρόλου Κουν. Με αυτό δεν θέλω να πω ότι ο Θεός του 20ού αιώνα είναι μαθητής του Κουν, αλλά ότι ο Κουν, ασφαλώς είναι μαθητής του Θεού (θα έπρεπε ίσως να πω του Δαίμονα) των ημερών μας.

Το απόσπασμα προέρχεται από κείμενο του Οδυσσέα Ελύτη και χρησιμοποιήθηκε από την εκπομπή «Μονόγραμμα» για να εισάγει τον θεατή της ελληνικής τηλεόρασης στον κόσμο του Κουν.¹ Άραγε η δεκαετία του '50, η εποχή που έγραφε ο Ελύτης το κείμενο, είναι ίδια με τη δεκαετία

¹ Το κείμενο «Ο Κάρολος Κουν και η εποχή του» δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1959 στο ειδικό εορταστικό τεύχος για τα είκοσι πέντε χρόνια του θεάτρου του Καρόλου Κουν, και συγκαταλέγεται στη συλλογή με κείμενα του Οδυσσέα Ελύτη, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα 8²⁰¹⁷, σ. 596-599.

του 1980; Με την εποχή που δημιουργήθηκε και προβλήθηκε η εκπομπή;²

Η ερώτηση αυτή θα μπορούσε να τεθεί για το σύνολο των ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκαν για την ελληνική τηλεόραση με θέμα τον σκηνοθέτη του Θεάτρου Τέχνης και με τα οποία θα καταπιαστώ εδώ.³

Στο ντοκιμαντέρ που σκηνοθέτησε για το «Μονόγραμμα» ο Κώστας Αριστόπουλος, επίσης απόφοιτος του Θεάτρου Τέχνης, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο άξονες γύρω από τους οποίους οργανώνεται η μονοφωνική και βαθιά εξομολογητική αφήγηση του Κουν για την προσωπική του ζωή: τη μανία του για καλλιτεχνική έκφραση και τη βασανιστική και επίμονη αναζήτηση ταυτότητας. Αυτοί οι δύο άξονες σιγά σιγά σμίγουν στο ντοκιμαντέρ, καθώς οδηγούνται από τα πρώτα παιδικά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη προς τη δημιουργία ενός δικού του κόσμου, του Θεάτρου Τέχνης, στην Αθήνα των χρόνων της Κατοχής. Φωτογραφίες, κυρίως δικές του και της οικογένειάς του, από την Κατοχή, το Κολλέγιο και τη Λαϊκή Σκηνή, εικονογραφούν την αφήγησή του, η οποία εκτυλίσσεται, στο μεγαλύτερο μέρος, στο σκοτεινό χώρο του Υπογείου και, προς το τέλος πια, στο διαμέρισμά του, το οποίο γίνεται αφορμή για να προβληθεί, σε αντίστιξη με τις αστικές καταβολές του Κουν, η απέριττη και στοιχειωδώς επιπλωμένη κατοικία όταν έχει ριζώσει πια στην ελληνική γη. Κατά τα άλλα, το κινηματογραφικό παρόν φαίνεται να είναι εντελώς απόν, με εξαίρεση λίγα πλάνα από τις πρόβες της *Ορέστειας* του 1980. Η μόνη άλλη παρουσία στο ντοκιμαντέρ είναι η ηχητική απαγγελία του κειμένου του Ελύτη, η οποία αποκαλύπτει στον θεατή την πεμπτούσια της καλλιτεχνικής προσφοράς του Κουν στα

² Το ντοκιμαντέρ προβλήθηκε σε δύο μέρη με τον τίτλο «Κάρολος Κουν». Παραγωγή EPT 1982. Διεύθυνση παραγωγής: Ηρώ Σγουράκη, Σκηνοθεσία: Κώστας Αριστόπουλος. Βλ. <https://archive.ert.gr/7301/> και <https://archive.ert.gr/7302/> (Φεβρουάριος 2019).

³ Αν και δεν σώζονται όλες οι τηλεοπτικές και κινηματογραφικές εκπομπές με θέμα τον σκηνοθέτη του Θεάτρου Τέχνης, και ούτε εγώ μπόρεσα να έχω πρόσβαση σε όσες έχουν διασωθεί, όπως για παράδειγμα το «Μόνος φέρω φορτίο βαρύ» του 1994 (σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή), για τις ανάγκες της συγκεκριμένης ανακοίνωσης επικεντρώθηκα στα ντοκιμαντέρ εκείνα που αφορούν τον Κουν στο Θέατρο Τέχνης. Δεν συμπεριέλαβα δηλαδή ντοκιμαντέρ που αφορούν γενικά το Θέατρο Τέχνης και μετά το θάνατο του Κουν, όπως για παράδειγμα το «Παρασκήνιο» (σκηνοθεσία Λάκη Παπαστάθη) του 1993 ή το «Περισκόπιο» (σκηνοθεσία Βασίλη Κεσσιόσγλου) του 1989, ή ντοκιμαντέρ όπως οι «Οικογενειακές φωτογραφίες» του Μίμη Κουγιουμτζή, παραγωγή της EPT του 2000, το οποίο προσεγγίζει άλλες πλευρές του Δασκάλου. Επίσης δεν συμπεριέλαβα τα αφιερώματα που έγιναν με αφορμή το θάνατό του το 1987. Η παρακολούθησή τους όμως εμπλούτισε και επηρέασε τον προβληματισμό μου.

χρόνια που ξεκινούν από το σημείο που σταματά η δική του αφήγηση. Ο ρόλος του ποιητή ενδεχομένως να είναι ακόμη πιο διαμεσολαβητικός, καθώς με δική του ενθάρρυνση ο Γιώργος και η Ηρώ Σγουράκη ξεκίνησαν το 1982 την εκπομπή τους με σκοπό την καταγραφή και τη διάσωση ντοκουμέντων για ανθρώπους του πολιτισμού.⁴ Το αφιέρωμα στον Κουν πρέπει να είναι από τα πρώτα. Εξάλλου, βρισκόμαστε στην εποχή κατά την οποία πυκνώνουν οι φωνές των νέων κινηματογραφιστών που επιδίωξαν την απόλυτη ρήξη με το φιλικό παρελθόν της χώρας, τόσο στις ταινίες μυθοπλασίας, όσο και σε αυτές που χαρακτηρίζουμε «ταινίες τεκμηρίωσης», για τις οποίες η κρατική τηλεόραση λειτούργησε ως φιλόξενος δέκτης από τη μεταπολίτευση και μετά.

Ωστόσο η πρώτη ολοκληρωμένη εκπομπή για τον Κουν δεν προέρχεται από τη γενιά αυτή, αλλά από έναν άνθρωπο που αντιπροσώπευε τον τυπικό δημοσιογράφο και ρεπόρτερ ο οποίος αμφισβητήθηκε από τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Εννοώ, τον Φρέντντ Γερμανό και την εκπομπή «Ένα χάρτινο φεγγαράκι για τον Κάρολο Κουν», που μεταδόθηκε στο «Πορτραίτο της Πέμπτης» το 1976. Στην αναμετάδοση της εκπομπής το 1993, ο Γερμανός τη χαρακτηρίζει μεγάλο τηλεοπτικό γεγονός, αφού είχε καταφέρει να συγκεντρώσει σαράντα αποφοίτους από το «μαιευτήριο» του Θεάτρου Τέχνης, ξεκινώντας από την τάξη του 1936, με εκπρόσωπό της τον Παντελή Ζερβό, μέχρι και την τάξη του 1971, από την οποία συμμετείχε ο Γιώργος Αρμένης.⁵

Αν και το εύρημα δεν είναι εντελώς καινούριο, η επινοητικότητα και η μακροχρόνια εμπειρία και αγάπη του Γερμανού στο τηλεοπτικό μέσον, του επιτρέπει να στήσει ένα πρωτότυπο σκηνικό και να εκπλήξει τον Κουν, ο οποίος κατεβαίνει αμέριμνος τα σκαλιά του Υπογείου για να τον συναντήσει και αντικρίζει στις θέσεις των θεατών τους μαθητές τριάντα πέντε χρόνων. Η εκπομπή, χωρίς να έχει τη μορφή μιας τυπικής συνέντευξης, δεν παύει ωστόσο να κατευθύνεται έντεχνα από τον

⁴ Ο ίδιος ο τίτλος της σειράς είναι δανεισμένος από την ομότιτλη ποιητική συλλογή του Ελύτη. Πληροφορίες για την έναρξη και τους στόχους της σειράς δίνει ο Γιώργος Σγουράκης στην εκπομπή αφιέρωμα της Μάριον Μιχελιδάκη Σε χρόνο TV με τίτλο «Τα ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ». Η εκπομπή προβλήθηκε το 2007 και είχε θέμα τη μεγάλη ακμή που γνώρισε η παραγωγή και προβολή ντοκιμαντέρ από την κρατική τηλεόραση κατά τη διάρκεια των δεκαετιών '70 και '80. Βλ. <https://archive.ert.gr/35879> (Φεβρουάριος 2019).

⁵ Το «Ένα χάρτινο φεγγαράκι για τον Κάρολο Κουν» εντάχθηκε στη σειρά «Οι εκπομπές που αγάπησα», μια επιλογή από προηγούμενες σειρές που είχε γυρίσει ο Γερμανός για την τηλεόραση, προβλήθηκε στην ΕΤ1 την περίοδο 1993-1994 με σύντομη εισαγωγή από τον ίδιο. Βλ. <https://archive.ert.gr/73493/> (Φεβρουάριος 2019).

φιλοξενούμενο στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, Φρέντνυ Γερμανό. Μέσα σε κλίμα ιλαρότητας και συγκίνησης διαγράφεται, αν και αδρά, η πορεία από τη Λαϊκή Σκηνή στο Θέατρο Τέχνης και, κυρίως, αναδεικνύεται ο ρόλος της σχολής, που δεν τροφοδότησε μόνο τον θίασο του Κουν, αλλά και ολόκληρο το ελληνικό θέατρο.

Στη συζήτηση συμμετέχουν μόνο μαθητές που είχαν αποχωρήσει από αυτό το «υπόγειο των θαυμάτων», όπως χαρακτηρίζεται, ενώ δίνουν την εντύπωση ότι λυπούνται για την αναχώρησή τους και ότι αντιμετωπίζουν τα χρόνια κοντά στον Δάσκαλο ως κάτι που έχει καθαγιάσει την καλλιτεχνική τους ζωή (Νόνικα Γαληνέα, Μάρθα Βούρτση, Κώστας Καζάκος, Γιάννης Γκιωνάκης, Θύμιος Καρακατσάνης κ.ά.).

Όλοι τονίζουν το γεγονός πως οι μαθητές δεν παρακολούθουν απλά τη Σχολή. Παρακολούθουν τις πρόβες, παρευρίσκονται εκεί που γινόταν το «θαύμα» την ώρα που δίδασκε ο Κουν, και γενικά υπόκεινται σε μια εκπαίδευση που ξεπερνούσε τα στενά όρια της θεατρικής παιδείας και ξανάκτιζε την υπόσταση όλων εξαρχής.

Πολλά από τα επόμενα ντοκιμαντέρ για τον Κουν σταχυολογούν από το «Πορτραίτο» αποσπάσματα που καλλιεργούν την εικόνα του σκηνοθέτη-γκουρού, ο οποίος ξεχωρίζει όχι μόνο για τη σκηνοθετική του δεξιότητα, αλλά και χάρη στην ικανότητά του να δημιουργεί σχέσεις συνεργασίας με τους ηθοποιούς, τέτοιες που και οι δυο πλευρές να πιστεύουν ότι οδηγούνται σε πνευματική, ψυχική και συναισθηματική ωρίμανση και ολοκλήρωση.⁶

Από την ίδια περίοδο, δηλαδή από τα μέσα της δεκαετίας του '70, προέρχονται και οι πρώτες κινηματογραφικές λήψεις που έκανε για τον Κουν ο Παντελής Βούλγαρης.⁷ Εδώ θα αναφερθώ σε ένα ντοκιμαντέρ του 1981, παραγωγή του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, που μόλις είχε αναλάβει τις αρμοδιότητες επί κινηματογραφίας από το Υπουργείο Βιομηχανίας και Ενέργειας.⁸

Από την εκπομπή λείπουν ο συγκινησιακά φορτισμένος τόνος, οι εξομολογήσεις, τα σχόλια. Πρόθεση του σκηνοθέτη φαίνεται να είναι η

⁶ Για τον όρο «σκηνοθέτης-γκουρού» βλ. David Bradly και David Williams, *Director's Theatre*, London, Macmillan 1988, σ. 11.

⁷ Είναι γνωστό ότι ο Π. Βούλγαρης είχε γυρίσει το 1976 για την τηλεόραση το ντοκιμαντέρ «Κάρολος Κουν», το οποίο δεν μπόρεσα να εντοπίσω.

⁸ «Κάρολος Κουν. Το Θέατρο Τέχνης» (1981), Παραγωγή Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Διεύθυνση Τεχνών, Διεύθυνση παραγωγής: Ιωάννα Βούλγαρη. Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης. Μοντάζ: Τάκης Γιαννόπουλος. Μουσική: Σταμάτης Σπανουδάκης. Φωτογραφία: Γιάννης Αρβανίτης. Ήχος: Νίκος Αχλάδης. Αρχείο: Μαρίας Μαυρογένη.

δημιουργία ενός κινηματογραφικού ντοκουμέντου όπου ο ίδιος ο Κουν αναπτύσσει μια σειρά από θέματα, που προφανώς τα είχαν επιλέξει από κοινού.

Το ντοκιμαντέρ δομείται σε δύο μέρη. Το πρώτο χαρακτηρίζεται από την αφήγηση του Κουν με βάση τις εποχές. Μετά από μια σύντομη αναφορά στη Λαϊκή σκηνή, στην ανακάλυψη του ελληνικού στοιχείου και στο θάμπωμά του από τον Κόντογλου, περνά κατευθείαν στη δημιουργία του Θεάτρου Τέχνης και στο ρεπερτόριό του, όπως καθορίστηκε από τις ιστορικές συνθήκες και την ανάγκη του να μπολιάσει το ελληνικό θέατρο με τις κατακτήσεις του παγκόσμιου θεάτρου. Το δεύτερο μέρος με τίτλο «σκέψεις για το θέατρο» επικεντρώνεται στο αρχαίο δράμα, στη λειτουργία της πρόβας, στον ρόλο του σκηνοθέτη, και στη σχέση της σχολής με το θέατρο. Και στα δύο μέρη του ντοκιμαντέρ, η αφήγηση διακόπτεται με εκτενή αποσπάσματα από πρόβες, που λειτουργούν ως υποστηρικτικό υλικό σε όσα λέει ο Κουν.

Ο Βούλγαρης παραμένει αθέατος. Ωστόσο, επεμβαίνει κάποιες φορές για να ζητήσει διευκρινίσεις ή για να στρέψει το ενδιαφέρον του Κουν σε θέματα που γνωρίζει ότι τον προκαλούν (όπως η ακαδημαϊκή θεατρική παιδεία, η αποκλειστικότητα που διεκδικεί από τους ηθοποιούς του) ή για να αποσπάσει σχόλια για θέματα που ο Κουν αποφεύγει συστηματικά να σχολιάσει, όπως για παράδειγμα η έλλειψη «ελληνικότητας», η οποία σύμφωνα με τον Βούλγαρη χαρακτήριζε την προσέγγιση της τραγωδίας από άλλους σκηνοθέτες.

Σε διαφορετικό κλίμα κινείται ένα άλλο ντοκιμαντέρ για τον Κουν, με τίτλο «Αφιέρωμα στο δάσκαλό μου Κάρολο Κουν για τα 40 χρόνια του Θεάτρου Τέχνης. Μεταπολεμική περίοδος».⁹ Δημιουργός του είναι ο Μίμης Κουγιουμτζής, που, όπως γνωρίζουμε, ξεκίνησε να κινηματογραφεί τον δάσκαλό του το 1965 με στόχο να αιχμαλωτίσει «το μεγαλείο, τις μαγευτικές και ανεπανάληπτες στιγμές του Κουν» που «χάνονταν».¹⁰ Ο φακός του εστιάζει βασικά στον ίδιο τον Κουν, αναδεικνύοντας παράλληλα τη δουλειά του. Ο Κουγιουμτζής απέβλεπε στη

⁹ Εκπομπή-αφιέρωμα που μετέδωσε η ΕΡΤ στις 26/9/1984 με τίτλο «Τα σαραντάχρονα του Θεάτρου Τέχνης. Αφιέρωμα στον δάσκαλό μου Κάρολο Κουν για τα 40 χρόνια του Θεάτρου Τέχνης, Μ. Κ.» και με υπότιτλο «Θέατρο Τέχνης, Μεταπολεμική περίοδος». Σκηνοθεσία: Μίμης Κουγιουμτζής. Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης, Μίμης Κουγιουμτζής. Λήψεις: Σάκης Μανιάτης, Νίκος Κατσουρίδης, Σ. Νουνέσης, Μίμης Κουγιουμτζής. Ρεπορτάζ: Σούλα Αλεξανδροπούλου. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις. Βλ. <http://www.ert.gr/arxio-afierwmata/7-oktovriou-1942-proti-parastasi-tou-theatrou-technis/> (Φεβρουάριος 2019).

¹⁰ Ο Κουγιουμτζής μιλά αναλυτικά στον Λάκη Παπαστάθη για τους λόγους που έθρεψαν την επιθυμία του να κρατήσει «ζωντανή» την παρουσία του δασκάλου του,

δημιουργία ενός αρχείου για τον ίδιο, όπως έχει δηλώσει, και κατά δεύτερο λόγο για κείνους που δεν τον γνώρισαν ή «στο μέλλον δεν θα ξέρουν τι ήταν ο Κουν». Ωστόσο, το ντοκιμαντέρ που μετέδωσε η ΕΡΤ το 1984 δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτής της συλλογής.

Το ντοκιμαντέρ παρακολουθεί την πορεία του Θεάτρου από την ίδρυσή του το 1942 μέχρι το 1953 και αποτελούσε μέρος μιας σειράς η οποία προγραμματιζόταν να ολοκληρωθεί σε έξι επεισόδια. Ο σκηνοθέτης οργανώνει το αφιέρωμα σε δύο παράλληλους άξονες που διαπλέκονται συνεχώς. Ο ένας συγκροτείται από τις συνεντεύξεις που έκανε για πολλά χρόνια με τον Κάρολο Κουν η Σούλα Αλεξανδροπούλου, συνεντεύξεις-μονολόγους για τις οποίες γνωρίζουμε ότι συχνά τις κινηματογράφοσε ο Παντελής Βούλγαρης.¹¹ Ο άλλος άξονας συγκροτείται από τις συνεντεύξεις-συζητήσεις που πραγματοποιεί ο Κουγιουμτζής με την Ελένη Χατζηαργύρη, τον Μάριο Πλωρίτη και τον Μάνο Χατζιδάκι. Οι σύντομες μαρτυρίες των δύο πρώτων αξιοποιούνται ώστε να αναδειχθεί η συμβολή του Κουν στη διαμόρφωση ηθοποιών «αντιβεντέτων» και προκειμένου να επισημανθεί η άλλη αλήθεια και το διαφορετικό ρίγος που είχε προκαλέσει ο Κουν, ακόμη και πριν από την ίδρυση του δικού του θεάτρου. Αυτό που δεσπάζει όμως είναι η διαρκής σχεδόν παρουσία του Χατζιδάκι.

Τόσο ο ίδιος, όσο και ο Κουν σκιαγραφούν την πρώτη μεταπολεμική περίοδο του Θεάτρου Τέχνης, αλλά στέκονται πολύ περισσότερο στην εισβολή του Τένεσι Ουίλιαμς και του Λόρκα. Σε όλη την διάρκεια της εκπομπής προβάλλονται μόνο φωτογραφίες από τις παραστάσεις τους και ακούγονται αποσπάσματα από το *Λεωφορείον ο πόθος*, καθώς και η μουσική που έγραψε ο Χατζιδάκις για την παράσταση. Ο τελευταίος, με παρότρυνση του Κουγιουμτζή, αναφέρεται στη γνωριμία του με τον Κουν, στην επιρροή που είχε στην προσωπική του πορεία, στις προϋποθέσεις που δημιούργησε για τη συνεργασία των καλλιτεχνών της γενιάς του, της γενιάς του '80 (Νίκος Γκάτσος, Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Νικολάου) και επισημαίνει αυτό που

στο «Παρασκήνιο» του 1993 με τίτλο «Επτά χρόνια χωρίς τον Κάρολο Κουν». Βλ. <https://archive.ert.gr/69033/> (Φεβρουάριος 2019).

¹¹ Βλ. «... οι δύο τους [Βούλγαρης, Αλεξανδροπούλου] τον φιλιάρανε πολλές φορές γιατί ο Κουν τούς αγαπούσε και είχε απόλυτη εμπιστοσύνη. Δεν αρνήθηκε ποτέ να στηθεί απέναντι από την κάμερα του Παντελή και να απαντήσει στις ερωτήσεις της Σούλας». Ο Λάκης Παπαστάθης σχολιάζει με τα παραπάνω λόγια λήψεις του Κουν από τον Βούλγαρη, τις οποίες είχε ενσωματώσει στο δικό του ντοκιμαντέρ «Κάρολος Κουν. 42 κινούμενες εικόνες», βλ. παρακάτω.

για τον ίδιο, αλλά ενδεχομένως και για τον Κουν και τους συνεργάτες του, ήταν ήδη πραγματικότητα: ότι στη δεκαετία που είχε ξεκινήσει, δηλαδή στη δεκαετία του '80, πλειοψηφούσε ένας κόσμος που δεν τους ταίριαζε. Αντίθετα, η εποχή που είχε περάσει, αν και δύσκολη, τους ταίριαζε, ήταν καμωμένοι για να ζουν σε αυτήν.¹²

Ο Κουγιουμτζής έχει επιλέξει να τα εντάξει όλα αυτά στο πλαίσιο που δημιουργεί η προβολή στην αρχή και στο τέλος της εκπομπής πλάτων από τις Γιορτές Ανοικτού Θεάτρου στο Θέατρο Κήπου της Θεσσαλονίκης.¹³ Οι γιορτές αυτές, που πραγματοποιήθηκαν για πρώτη φορά το 1982, άρχισαν με ένα τιμητικό αφιέρωμα στον άνθρωπο που, όπως θυμούνται πολλοί Θεσσαλονικείς, είχε μεταπλάσσει δραστικά τη στάση τους απέναντι στο θέατρο με την πολύχρονη και συνεχή παρουσία του στον ίδιο αυτό χώρο.¹⁴ Αν και η καλλιτεχνική προσφορά του Κουν συνεχίστηκε δημιουργικά και μετά το 1982, η ποιητική και νοσταλγική ομιλία του στο τέλος συνηχεί με τα λόγια του Χατζιδάκι, καθώς δίνει την εντύπωση ενός καλλιτέχνη που ζει στο παρελθόν και με δυσκολία διακρίνει την εικόνα του παρόντος.

Τα πολλά μέτρα ταινίας που είχε συγκεντρώσει ο Κουγιουμτζής και τα οποία άφησε αναξιοποίητα στην ταινία του, θα προωθηθούν γενναιόδωρα, μετά τον θάνατο του Κουν.

¹² Ο Χατζιδάκις, μια φυσιογνωμία που προσιδιάζει, όπως και ο Κουν, στο μοντέλο του μοντέρνου καλλιτέχνη, του δημιουργού της νεωτερικότητας με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τον ρόλο που διαδραμάτισαν στην ελληνική κοινωνία, βρίσκονται μεν τη μεταβατική δεκαετία του '80 στο απόγειο της αναγνώρισης αλλά, την ίδια ακριβώς στιγμή, βιώνουν την ουσιαστική απώθηση εκ μέρους της ελληνικής κοινωνίας στο σύνολό της, όλων όσων ενέπνευσαν τον δικό τους βίο. Για τη μεταβατικότητα της δεκαετίας του '80, τον κοινωνικό, πολιτισμικό και πολιτικό μετασχηματισμό που επέφερε στην Ελλάδα την ανατροπή του αστικού εκσυγχρονισμού της γενιάς του '30 και τη μετατροπή της χώρας σε «σύγχρονη μαζική-ατομικιστική δημοκρατία» βλ. την «Εισαγωγή» των επιμελητών στον τόμο: *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80, Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, επιστημονική επιμέλεια Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σ. xxxi-ixxi.

¹³ Ελισσάβη Θεοδωράνου, «Γιορτές Ανοικτού Θεάτρου, 1982. Το ξεκίνημα ενός θεσμού της θεατρικής Θεσσαλονίκης», *Σκηνή* 5 (2013), σ. 143-158 (<https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/download/4006/4114>) (Φεβρουάριος 2019).

¹⁴ Αντιπροσωπευτική είναι η μαρτυρία του Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη για τη «ζωογόνα εισβολή στην πόλη και μέσα μας» του Κουν και του Θεάτρου Τέχνης τη δεκαετία του 1950. Βλ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Προ και μετά Κουν», Γιώργος Τζεδάκις (επιμ.), *Κάρολος Κουν, Λέσχη Αθανάτων* (εφημ. *Ελευθεροτυπία*), 3 Οκτωβρίου 2009, σ. 106-120. Βλ. επίσης, Νικηφόρος Παπανδρέου, «Το Θέατρο Τέχνης και η Θεσσαλονίκη», *Εντευκτήριο* 3 (Ιούνιος 1988), σ. 7-27.

Ο Λάκης Παπαστάθης είναι εκείνος που μέσω της Cinetic, της εταιρείας παραγωγής που είχε ιδρύσει τη δεκαετία του '70 μαζί με τον Τάκη Χατζόπουλο,¹⁵ αξιοποίησε, ανάμεσα σε άλλα, το υλικό από το αρχείο του Παντελή Βούλγαρη και του Μίμη Κουγιουμτζή για να δημιουργήσει κινηματογραφικά ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση με θέμα τον σκηνοθέτη του Θεάτρου Τέχνης. Πρόθεση του Παπαστάθη ήταν «καρέ καρέ να διασώσει τις ζωντανές εικόνες του Δασκάλου» σε μια εποχή που, όπως έχει επισημανθεί, το υβριδικό νεοελληνικό μικροαστικό τοπίο θρέφεται με την αποκαθήλωση των κυρίαρχων μύθων και τη διάβρωση των συμβόλων του. Εδώ θα αναφερθώ σε δύο από τις δουλειές του Παπαστάθη.

Το ντοκιμαντέρ «Κάρολος Κουν», το οποίο δημιουργήθηκε το 1991 για τη σειρά «Αναζητώντας την χαμένη εικόνα»,¹⁶ τον πρώτο χρόνο της ύπαρξής της και τέσσερα χρόνια μετά τον θάνατο του Κουν, αποτελεί μια ανθολογία αποκλειστικά κινηματογραφικού υλικού, κυρίως από το αρχείο του Παντελή Βούλγαρη. Εμφανής στόχος του ντοκιμαντέρ είναι να προβάλλει βασικές πτυχές που τροφοδότησαν τον μύθο του Θεάτρου Τέχνης και επέβαλαν τον σκηνοθέτη του ως σύμβολο του νεωτερικού καλλιτέχνη. Πρώτα πρώτα η κλειστή για τους αμύητους τελετουργία της πρόβας όπου ο δάσκαλος μεταμόρφωνε το έργο σε παράσταση αξιοποιώντας το ζωντανό υλικό, τους ηθοποιούς, στους οποίους δινόταν ολόψυχα και από τους οποίους απαιτούσε την ίδια ολοκληρωτική αφοσίωση προκειμένου να λειτουργήσουν οι νόμοι της μετουσίωσης. Έπειτα η αποστροφή για την ακαδημαϊκή προσέγγιση της υποκριτικής τέχνης, η ανακάλυψη της Ελλάδας και το πάθος του για αυτήν, αλλά και το πάθος γενικά ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τέλος η πίστη και η προσήλωση στην έννοια της αποστολής μέσα από την υπέρβαση

¹⁵ Βλ. την προσωπική ιστοσελίδα του Λάκη Παπαστάθη: <http://www.lakispapastathis.gr/>, και το αφιέρωμα στην εκπομπή «Μονόγραμμα» του Γιώργου και της Ηρώ Σγουράκη: <https://webtv.ert.gr/ert2/monogramma/29dek2016-monogramma/> (Φεβρουάριος 2019).

¹⁶ Η σειρά 42 επεισοδίων με τον τίτλο «Αναζητώντας την χαμένη εικόνα» ήταν παραγωγή της Cinetic για την ΕΤ-2 (1990-1997) και παρουσίαζε σπάνιο κινηματογραφικό αρχειακό υλικό χωρισμένο σε θεματικές που αφορούσαν σημαντικά ιστορικά γεγονότα της Ελλάδας του 20ού αιώνα, προσωπικότητες της πολιτικής ζωής, καλλιτέχνες και αστικά τοπία όπως αυτά καταγράφηκαν από τον κινηματογραφικό φακό κατά την πάροδο των ετών. Στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ συμμετείχαν: Έρευνα: Τάκης Χατζόπουλος, Σπηλιάζ: Δημήτρης Καταλειφός, Υβόννη Μαλτέζου, Κείμενα: Μαριάννα Κούταλου. Ιστορικός σύμβουλος: Γιώργος Ζεβελάκης. Μουσική επιμέλεια: Λάκης Παπαστάθης, Μοντάζ-μιξάζ: Βαγγέλης Σκενδέρης. Οπερατέρ: Βάλια Ιωαννίδου, Βοηθός σκηνοθ.: Κατερίνα Ευαγγελάκου, Διεύθ. παραγωγής: Γιάννης Ηλιόπουλος, Σκηνοθεσία: Ομάδα Cinetic (Λάκης Παπαστάθης). Αρχείο: Μαρίας Μαυρογένη.

της ατομικής ύπαρξης, την αδιαφορία για την άνεση και την προσωπική προβολή, διεκδικώντας με αυτόν τον τρόπο μερίδιο στη συγκρότηση και την πνευματική βελτίωση του κοινού.

Η εκπομπή τελειώνει με τον Κουν να συγκρίνει την εποχή που έζησε με την σημερινή —δηλαδή την εποχή μετά τη μεταπολίτευση— μια εποχή «διάλυσης» που σε κάνει να ξεχνάς, όπως τονίζει, ότι η δημιουργία μέσα στο «υπόγειο» είναι πιο σημαντικό από καθετί άλλο.

Ο Παπαστάθης ολοκληρώνει τα αφιερώματά του στο Θέατρο Τέχνης το 2008-2009 με τις «42 κινούμενες εικόνες».¹⁷ Το ντοκιμαντέρ αυτό δημιουργήθηκε με αφορμή τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Έλληνα σκηνοθέτη και ουσιαστικά αποτελεί το ρέκβιεμ μιας εποχής, της εποχής του Κάρολου Κουν.

Ανθολογεί αρχαιακό κινηματογραφικό υλικό από κάθε διαθέσιμη πηγή, ενώ η φωνή του σκηνοθέτη-αφηγητή καθοδηγεί διαρκώς τον θεατή για τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσει τις εικόνες. Με θρησκευτική ευλάβεια —μέσα από σκόρπια πλάνα μικρότερης ή μεγαλύτερης διάρκειας, άλλοτε ασπρόμαυρα και άλλοτε έγχρωμα— φιλοδοξεί να διαφυλάξει το απόσταγμα και την πνευματική ουσία της «ζωντανής παρουσίας» του Κουν, 21 χρόνια μετά τον θάνατό του. Από τη θέση του μνημένου θεατή εκπληρώνει την επιτακτική ανάγκη να «ξαναγυρίσει και να ξαναδεί το ήθος της μορφής του, να ξανακούσει τον λόγο του, να ξανασκεφτεί πάνω στις αρχές και τις αξίες του Θεάτρου Τέχνης, [...] κι ακόμα να ξανασυναντηθεί με το πάθος του για την αναζήτηση της ποιήσης στο θέατρο». Παραδίδοντας, ταυτόχρονα, σε όσους δεν γνώρισαν τι ήταν ο Κουν, το πορτραίτο μιας μυθικής φυσιογνωμίας.

Τόσο ο Παπαστάθης, όσο και ο Βούλγαρης αναγνωρίζουν σε αυτήν τη φυσιογνωμία το αρχέτυπο του σκηνοθέτη δημιουργού. Είναι η προσωπική τους ανάγκη να ανακαλύψουν στον ελληνικό χώρο τη γενεαλογία της τέχνης τους, εκείνη που τους οδηγεί στον δάσκαλο του Θεάτρου Τέχνης και λειτουργεί ως προσάναμμα για την ψυχή τους. Για αυτούς αντιπροσωπεύει την ηρωϊκή ρήξη με το υπάρχον εμπορικό κύκλωμα, την ηθική στάση απέναντι στην πραγματικότητα, την εσωτερική αναζήτηση του νεοελληνικού προσώπου, τη δημιουργία ενός μνημένου κοινού. Ο Κουν ως εκπρόσωπος της γενιάς του '30 είχε πραγματώσει για τους

¹⁷ «Κάρολος Κουν 42 κινούμενες εικόνες», Παραγωγοί: Λάκης Παπαστάθης, Τάκης Χατζόπουλος. Αρχεία: ΕΡΤ, Μίμης Κουγιουμτζής, CINETIC, Παντελής Βούλγαρης, Νίκος Γκροσδάνης. Σύνθεση υλικού-κείμενα: Λάκης Παπαστάθης. Διεύθυνση παραγωγής: Τάκης Χατζόπουλος. Το ντοκιμαντέρ αφιερώνεται «Στη μνήμη του Μίμη Κουγιουμτζή που τον κατέγραψε σε φιλμ». Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=SXrnWFpneJo&t=169s> (Φεβρουάριος 2019).

συγκεκριμένους τουλάχιστον κινηματογραφιστές, ό,τι είχε επιδιώξει ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος σε μια εποχή που αυτή η γενιά έσβηνε βιολογικά, αλλά και παραμεριζόταν από τις νέες δυνάμεις και την καινούρια δυναμική που είχε δημιουργηθεί μετά το 1980. Τη δεκαετία δηλαδή που το θέατρο του Καρόλου Κουν, παρ' όλες τις τυμπανοκρουσίες των τιμητικών εκδηλώσεων, δεν είναι παρά ένα ακόμη θέατρο τέχνης μέσα στα πολλά, ένα θέατρο το οποίο επιπλέον είχε ήδη ολοκληρώσει τον κύκλο του και στη συνέχεια θα επιβίωνε, εν πολλοίς, χάρη ακριβώς στον μύθο στον οποίο είχε συμβάλλει και η κινηματογραφική γραφή για τους δικούς της λόγους.

Παναγιώτα Μήνη

Ο Στρατής Καρράς και ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*

Αν θελήσουμε να χρονολογήσουμε, συμβατικά, τη γέννηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), θα την τοποθετούσαμε στα 1970, χρονιά προβολής της *Αναπαράστασης* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1935-2012), του σκηνοθέτη που σημάδεψε όσο κανείς άλλος τον ΝΕΚ κατά τη δεκαετία του 1970 με ταινίες-ορόσημα: *Μέρες του '36* (1972), *Ο θίασος* (1975) και *Οι κυνηγοί* (1976). Παράλληλα με τον Αγγελόπουλο, άλλοι σκηνοθέτες συνέβαλαν στην ανάπτυξη του ΝΕΚ: νέοι δημιουργοί όπως ο Βασίλης Βαφέας (γεν. 1944), ο Παντελής Βούλγαρης (γεν. 1940), ο Τώνης Λυκουρέσης (γεν. 1945), η Τώνια Μαρκετάκη (1942-1994), ο Νίκος Παναγιωτόπουλος (1941-2016), ο Παύλος Τάσιος (1942-2011), ο Κώστας Φέρρης (γεν. 1935) και ο Τάσος Ψαρράς (γεν. 1948), και παλαιότεροι δημιουργοί, όπως ο Αλέξης Δαμιανός (1921-2006) και ο Νίκος Κούνδουρος (1926-2017), το έργο των οποίων συμπορεύτηκε μετά το 1970 με τις εξελίξεις στον ΝΕΚ.¹

* Ευχαριστώ θερμά τη Νέλλη Καρρά και τη Σοφία Καρρά, τη σύζυγο και την κόρη του Στρατή Καρρά αντίστοιχα, που μου έδωσαν τη δυνατότητα να συμβουλευτώ το σωζόμενο αρχείο του συγγραφέα. Ευχαριστώ επίσης τη Νέλλη Καρρά και τον σκηνοθέτη Τώνη Λυκουρέση που μου παραχώρησαν πολύτιμες πληροφορίες για τον συγγραφέα σε συνομιλίες μαζί τους στην Αθήνα στις 22 Απριλίου 2018 και 12 Μαΐου 2018 αντίστοιχα. Ευχαριστίες οφείλω, τέλος, στον Παναγιώτη Δενδραμή για τη βοήθειά του στην απόκτηση οπτικοακουστικού υλικού και τη Σχολή Σταυράκου που έδωσε την άδεια να χρησιμοποιήσω στιγμιότυπα από την ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956).

¹ Για χρήσιμες επισκοπήσεις του ΝΕΚ βλ. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ένα σύνομο ιστορικό», στο: Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 12-34, και Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο: Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος*, τομ. Β', *Ο ελληνικός κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002, κεφ. 4.

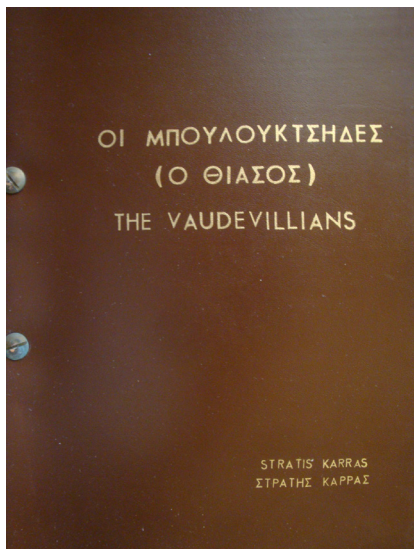
Παρά τη θεματική και αισθητική ποικιλία που χαρακτηρίζει τις ταινίες του ΝΕΚ, σε πολλές από αυτές —κυρίως κατά την πρώτη, συμπαγή περίοδο του ρεύματος ως τις αρχές της δεκαετίας του 1980— εμφανίζονται ορισμένοι κοινοί παρονομαστές. Οι κυριότεροι ανάμεσά τους είναι το ενδιαφέρον για κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά θέματα, από αριστερή σκοπιά, και η μοντερνιστική φόρμα. Και οι δύο αυτοί παρονομαστές εντοπίζονται οπωσδήποτε στο έργο του Αγγελόπουλου. Επιπλέον, στις περισσότερες ταινίες του Αγγελόπουλου αυτής της περιόδου και σε άλλες ταινίες του ΝΕΚ με ιστορικό/κοινωνικό θέμα και μοντερνιστική φόρμα θα βρούμε έναν ακόμα κοινό παρονομαστή: το όνομα του θεατρικού συγγραφέα Στρατή Καρρά (1934-1992) ως συνεργάτη στο σενάριο. Συγκεκριμένα, ο Καρράς συνεργάστηκε ως σεναριογράφος στην *Αναπαράσταση, τις Μέρρες του '36 και τους Κυνηγούς* του Αγγελόπουλου, στο *1922* (1978) του Νίκου Κούνδουρου, στη *Χρυσομαλλούσα* (1978) και *Το αίμα των αγαλμάτων* (1982) του Τώνη Λυκουρέση² και στο *Εν πλω* (1986) του Σταύρου Κωνστανταράκου. Επιπλέον, αν και στους τίτλους του *Θιάσου* του Αγγελόπουλου και στο δημοσιευμένο σενάριο της ταινίας³ δεν αποδίδεται κάποια συμμετοχή του Καρρά σε αυτήν, πτυχές της παραπέμπουν στο θεατρικό έργο του *Οι μπουλουκτσήδες*, έργο το οποίο, εξάλλου, υπάρχει σε δακτυλογραφημένα αντίτυπα στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα με τον υπότιτλο *Θιάσος ή Ο θιάσος* (Εικ. 1, 2).⁴

Η συμβολή του Καρρά στις παραπάνω ταινίες, και μέσω αυτών στον ΝΕΚ, δεν έχει εξεταστεί μέχρι στιγμής στη βιβλιογραφία. Γενικότερα, με την έμφαση που έχουν δώσει οι κινηματογραφιστές και οι μελετητές

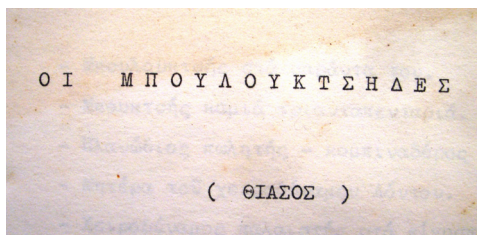
² Ο Λυκουρέσης γνώρισε τον Καρρά μέσω του Αγγελόπουλου, στην *Αναπαράσταση* του οποίου ο Λυκουρέσης είχε συμμετάσχει βοηθώντας στα γυρίσματα και παίζοντας τον ρόλο ενός από τους δημοσιογράφους (Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, Αθήνα, 12 Μαΐου 2018).

³ Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο θιάσος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

⁴ Η λέξη «θιάσος» επαναλαμβάνεται αρκετές φορές και στους διαλόγους των *Μπουλουκτσήδων*. Τη βοήθεια του Καρρά στον *Θιάσο*, συμπεριλαμβανομένης της επιλογής του τίτλου της ταινίας, ανέφερε και ο Λυκουρέσης (Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.). Σχέσεις, τουλάχιστον θεματικές, των δύο έργων υποδηλώνονται και από τον Βάλτερ Πούγνερ, σύμφωνα με τον οποίο αξίζει μια μελέτη «για την εμφάνιση των επαρχιώτικων θιάσων ποικιλιών στη νεοελληνική λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, από το *Θιάσο* του Αγγελόπουλου, τους *Μπουλουκτσήδες* του Στρατή Καρρά, στους *Μουσικούς* του Σκούρτη, τον *Περιποιητή φυτών* του Μάτεσι (βλ. και τη *Μητέρα του Σκύλου*), κτλ.». (Βάλτερ Πούγνερ, «Η Οδύσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1952) στην *Τελευταία πράξη* (1997)», *Νέα Εστία*, έτος 78, том. 155, τεύχος 1763 (Ιανουάριος 2004), σ. 75, υποσ. 57).



ΕΙΚΟΝΑ 1. Δερματόδετο εξώφυλλο δακτυλογραφημένου αντίγραφου του θεατρικού έργου *Οι μπουλουκτσήδες* (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).



ΕΙΚΟΝΑ 2. Τμήμα εξωφύλλου από δακτυλογραφημένο αντίγραφο του θεατρικού έργου *Οι μπουλουκτσήδες* (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).

του ΝΕΚ στην έννοια του «σκηνοθέτη-δημιουργού», ο ρόλος των σεναριογράφων στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης κινηματογραφικής τάσης δεν έχει σφυγμομετρηθεί. Το κείμενο αυτό, επομένως, αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια για τη διερεύνηση αυτού του ρόλου, εστιάζοντας, όπως ίσως θα άρμοζε, στον άνθρωπο που συνεργάστηκε στις πρώτες –καταλυτικής σημασίας– ταινίες του Αγγελόπουλου. Συγκεκριμένα, στις παρακάτω σελίδες θα κατατεθεί μια σειρά συλλογισμών και τεκμηρίων που ενισχύουν την υπόθεση ότι ο Καρράς έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση ορισμένων ξεχωριστών χαρακτηριστικών στο έργο του Αγγελόπουλου και άλλων δημιουργών του ΝΕΚ. Στον Καρρά, όπως θα αναπτύξω, πρέπει, σε μεγάλο βαθμό, να οφείλονται θεματικά και στιλιστικά/δομικά στοιχεία που εμπλουτίζουν με πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας τις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε. Μια τέτοια έρευνα δεν έχει στόχο μόνο να φέρει στο επίκεντρο τη συμβολή ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη που έφυγε ξαφνικά και πρόωρα από τη ζωή. Μαζί με αυτό, στοχεύει στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων του ΝΕΚ με το μεταπολεμικό μοντερνιστικό ελληνικό θέατρο⁵ (το οποίο εκπροσωπεί

⁵ Ως προς αυτό, το παρόν κείμενο συμεριζεται την έμφαση που δίδεται στις σχέσεις μεταξύ του ΝΕΚ και του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής της δικτατορίας στο: Afroditi Nikolaidou, «Some Thoughts on How Rewriting the History of New Greek Theatre Unearths a Genealogy of the Greek Weird Wave» [βιβλιοκρισία για το: Gonda Van Steen, *The Stage of Emergency: Theatre and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford: Oxford University Press, 2015], *Filmi-*

ο Καρράς) και —μέσω του Καρρά— με την παγκόσμια μοντερνιστική θεατρική κουλτούρα.

Ο Καρράς είναι γνωστός ως ένας από τους κύριους εκπρόσωπους της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου του παράλογου, ο οποίος σφράγισε το νεοελληνικό θέατρο με τα έργα *Οι νυχτοφύλακες* (1965), *Οι παλαιστές* (1967), *Ο συνοδός* (1969), *Οι μπουλουκτσήδες* (1972) και *Ο μουγγός* (1975).⁶ Τα περισσότερα από τα έργα του σύντομα παίχτηκαν και/ή εκδόθηκαν σε χώρες του εξωτερικού (π.χ., Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Σοβιετική Ένωση, Βουλγαρία, Ρουμανία, Τουρκία, Ολλανδία), ενώ η σχέση του με το θέατρο επεκτάθηκε και σε σημαντικές εκπαιδευτικές και διοικητικές δραστηριότητες.⁷ Παράλληλα με την ενασχόληση του Καρρά με το θέατρο, βιογραφικές πληροφορίες, στοιχεία στο θεατρικό έργο του και αδημοσίευτο υλικό από το προσωπικό αρχείο του αποδεικνύουν ένα ζωηρό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο, που μας οδηγεί πέρα από τη γνωστή συμμετοχή του στο σενάριο συγκεκριμένων ταινιών. Στο σημείο αυτό, αξίζει να κάνουμε μια σύντομη γενική επισκόπηση της πολυσχιδούς σχέσης του συγγραφέα με τον κινηματογράφο, πριν εστιάσουμε στη μελέτη της συμβολής του στις ταινίες του NEK.

Η πρώτη τεκμηριωμένη, ουσιαστική επαφή του Καρρά με τον κινηματογράφο χρονολογείται στα 1955, όταν ξεκίνησε τη φοίτησή του στη σχολή κινηματογράφου του Λυκούργου Σταυράκου με δασκάλους τον Κάρολο Κουν και τον Πέλο Κατσέλη στην υποκριτική και τον Γρηγόρη Γρηγορίου στη σκηνοθεσία κινηματογράφου.⁸ Αν και παρέμεινε στη σχολή μόνο για έναν χρόνο, καθώς το 1956 ακολούθησε τον Κατσέλη όταν ο τελευταίος ίδρυσε δική του δραματική σχολή,⁹ χάρη στη σχολή

con: *Journal of Greek Film Studies* 4 (Δεκέμβριος 2017), σ. 294-301. Διαθέσιμο στο <http://filmiconjournal.com/journal/article/2017/4/15> (πρόσβαση 6 Ιουλίου 2019).

⁶ Αναφέρονται σε παρενθέσεις οι χρονολογίες συγγραφής των έργων. Ως προς τη δημοσίευσή τους, εκτός από τις μεμονωμένες εκδόσεις των συγκεκριμένων έργων, τρία από αυτά βρίσκονται συγκεντρωμένα στο: Στρατής Καρράς, *Θέατρο Α΄. Ο μουγγός, Οι παλαιστές, Οι μπουλουκτσήδες, Η πύλη*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1986. Για τα υπόλοιπα βλ. Στρατής Καρράς, «Οι νυχτοφύλακες», *Θέατρο 69* [Θόδωρου Κρίτα], σ. 237-254, και Στρατής Καρράς, *Ο συνοδός*, Δωδώνη, Αθήνα χ.χ.

⁷ Για λεπτομέρειες για αυτές και για άλλες καλλιτεχνικές και διοικητικές δράσεις του βλ. Γιούλη Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς: Παρουσίαση του συγγραφέα και του έργου του*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1996, σ. 21-32.

⁸ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 22. Προτεραιότητα πάντως για τον Καρρά ήταν η δραματική τέχνη. Εγγράφηκε στη σχολή του Σταυράκου μόνον αφότου απέτυχε στις εξετάσεις στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (ό.π., σ. 37-38).

⁹ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 38.



ΕΙΚΟΝΕΣ 3, 4. Ο Στρατής Καρράς ως ένας από τους κατοίκους του Κατωχωρίου στην ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956) (στιγμιότυπα από την ταινία. Αρχείο Σχολής Σταυράκου).

Σταυράκου ο Καρράς είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από πολύ κοντά την κινηματογραφική πράξη, συμμετέχοντας ως ηθοποιός στην ταινία *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956, Γρηγορίου)¹⁰ (Εικ. 3, 4).

Σε ό,τι αφορά την επίδραση του κινηματογράφου στο θεατρικό έργο του Καρρά —αντικείμενο που θα άξιζε ξεχωριστή ανάλυση— χρήσιμο είναι να αναφερθεί εδώ το σχόλιο του πρώτου σημαντικού μελετητή του, του Godfrey A. Kearns, ότι μία περιγραφή ενός αγώνα πυγμαχίας στους *Παλαιστές* έχει «την ίδια τραυλή ευγλωττία της ήττας του ετοιμοθάνατου ταυρομάχου στον *Ανίκητο* [εν. *The Undefeated*] του Χέμινγκουαϊ, ή στην περιόφημη “σκηνή του ταξί” από το φιλμ του Ελία Καζάν *Στην προκουμαία* [εν. *On the Waterfront*]».¹¹ Ως επίδραση του κινηματογράφου στο έργο του Καρρά μπορεί να θεωρηθεί και η αναγωγή ορισμένων χαρακτήρων του σε μορφές της κωμωδίας slapstick, κυρίως τον Charlie Chaplin και τον Buster Keaton, τους οποίους θαύμαζε ο έλληνας συγγραφέας.¹² Ένας τέτοιος θαυμασμός δεν αφορά βεβαίως μόνο τον Καρρά αλλά αποτελεί χαρακτηριστικό των ξένων πρωτοπόρων του θεάτρου

¹⁰ Η συμμετοχή του στην ταινία δεν αναφέρεται στις δημοσιευμένες βιογραφικές πληροφορίες για αυτόν. Δηλώνεται, ωστόσο, πως ο Καρράς κρατά τον ρόλο ενός από τους κατοίκους του Κατωχωρίου της ταινίας στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αρπαγή της Περσεφόνης. Σενάριο για την ομώνυμη ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου*, Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος – Αιγόκερως, Αθήνα 1996, σ. 10.

¹¹ Godfrey A. Kearns, «Ο Godfrey A. Kearns για το έργο του Σ. Καρρά» [1972], μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, στο: Καρράς, *Ο συνοδός*, ό.π., σ. 10.

¹² Συνομιλία με την Νέλλη Καρρά, ό.π. Κατά τα άλλα, ο Καρράς δεν ήταν συστηματικός θεατής ταινιών. Οι κινηματογραφικοί σκηνοθέτες που ξεχώριζε ήταν ο Ingmar

του παράλογου Samuel Beckett (1906-1989) και Harold Pinter (1930-2008) με τους οποίους συνδιαλέγεται το έργο του.¹³

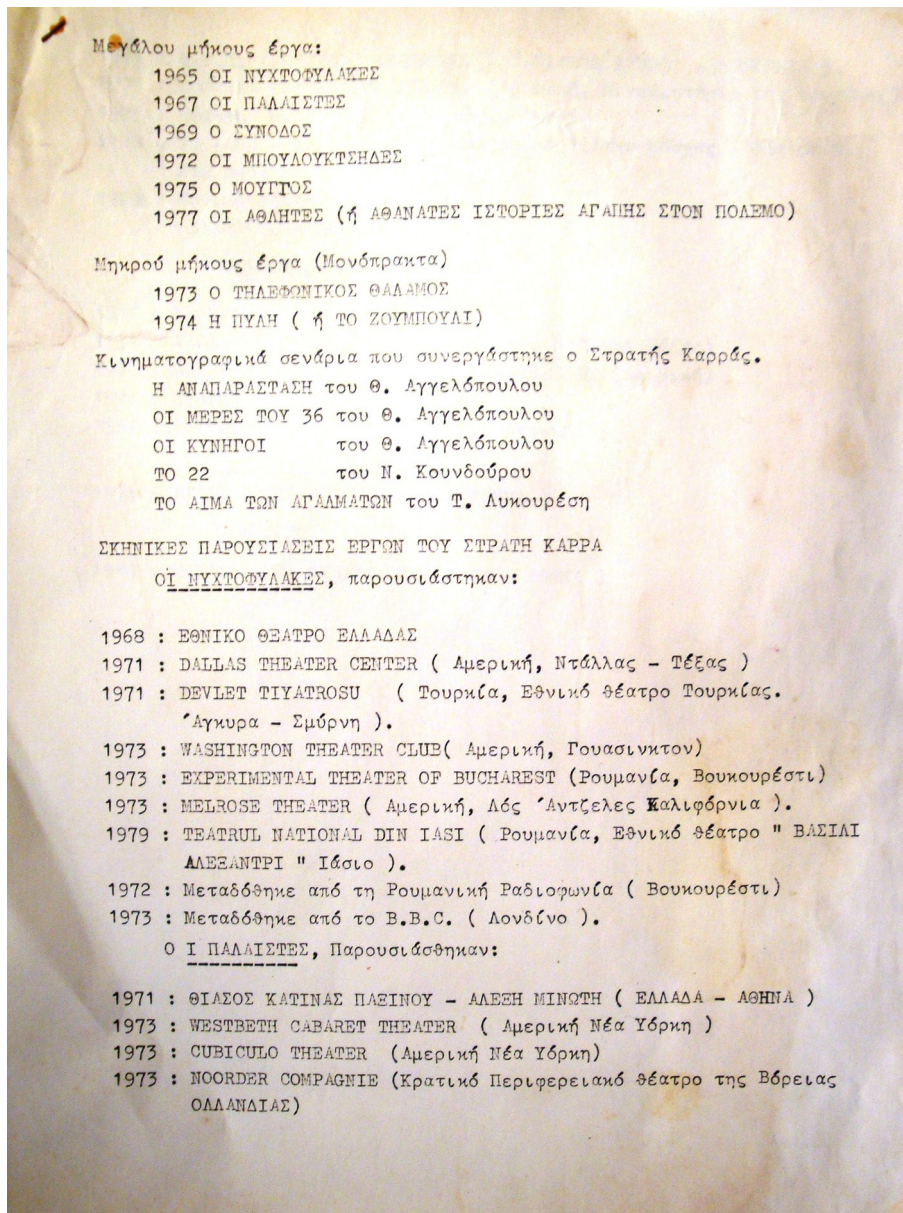
Πέρα από αυτά, το αρχείο του συγγραφέα περιλαμβάνει δακτυλογραφημένο μονόπρακτο του 1960 έκτασης δώδεκα σελίδων με τίτλο *Σα νάγινε πριν από χρόνια*, με πλείστες χειρόγραφες σημειώσεις και διορθώσεις και με τη σημείωση στην πρώτη σελίδα: «Για σενάριο». Το αρχείο περιλαμβάνει ακόμα «σύντομη περίληψη σεναρίου», όπως χαρακτηρίζεται, του 1965, με τίτλο «ΣΕΞ και ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ» (με κεφαλαία στο πρωτότυπο) και, επίσης, αχρονολόγητο σενάριο του Καρρά και του Λυκουρέση με τίτλο *Το μαγικό κουτί*, το οποίο δεν έγινε ταινία.¹⁴ Ως προς το ενδιαφέρον του Καρρά για τον κινηματογράφο είναι επίσης ενδεικτικό ότι σε δακτυλογραφημένα κείμενά του για την καλλιτεχνική δουλειά του (καθώς και σε πρόγραμμα παράστασης των Μπουλουκτσήδων στο Εθνικό Θέατρο το 1984) το σύνολο του συγγραφικού έργου του, συμπεριλαμβανομένου του θεατρικού, παρουσιάζεται με κινηματογραφικούς όρους: «Μεγάλου μήκους έργα», «Μικρού μήκους έργα (Μονόπρακτα)» και «Κινηματογραφικά σενάρια που συνεργάστηκε ο Στρατής Καρράς» (Εικ. 5).¹⁵

Bergman και ο Luis Buñuel, ιδιαιτέρως ο πρώτος, με τους δυνατούς χαρακτήρες και τις συγκρούσεις τους. Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

¹³ Για την εκτίμηση του Beckett προς τους κωμικούς της παράδοσης της slapstick (κυρίως τον Chaplin και τον Keaton αλλά και άλλων όπως οι Laurel and Hardy και οι Marx Brothers) και τη σχέση του έργου του με αυτούς βλ. ενδεικτικά John Haynes and James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 118-126. Ο Beckett έδειξε έμπρακτα την εκτίμηση αυτή, επιθυμώντας να πρωταγωνιστήσει στην ταινία του μικρού μήκους *Film* (1965, σκ. Beckett και Alan Schneider) ο Chaplin, ρόλο που τελικά υποδύθηκε ο Keaton. Βλ. Alan W. Friedman, «Samuel Beckett Meets Buster Keaton: Godeau, *Film*, and New York», *Texas Studies in Literature and Language*, Volume 51, Number 1, Spring 2009, σ. 41-46, και Anthony Paraskeva, *Samuel Beckett and Cinema*, Bloomsbury Academic, London and New York 2017. Σχέσεις του Pinter με την κωμωδία slapstick συζητούνται στα: Elin Diamond, «The Parody Plays [*The Dumb Waiter*]» στο: Steven H. Gale (επιμ.), *Critical Essays on Harold Pinter*, G. K. Hall, Boston 1990, σ. 47-65, και Michael Patterson, «Pinter's *The Dumb Waiter*: Negotiating the Boundary between "High" and "Low" Culture», στο: Mary F. Brewer, *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009, σ. 129-130.

¹⁴ Στρατής Καρράς και Τώνης Λυκουρέσης, *Το μαγικό κουτί* (σενάριο, βασισμένο σε μια ιστορία του Τώνη Λυκουρέση), δακτυλογραφημένο κείμενο (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).

¹⁵ [Στρατής Καρράς], ατιτλοφόρητο δακτυλογραφημένο κείμενο, χ.χ. (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά) και Στρατής Καρράς, *Οι μπουλουκτσήδες* (θεατρικό πρόγραμμα), Εθνικό Θέατρο 1984-1985.



ΕΙΚΟΝΑ 5. Δακτυλογραφημένο κείμενο για το έργο του Στρατή Καρρά (προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά).

Αν τα παραπάνω παρέχουν λιγότερο ή περισσότερο απτές αποδείξεις για το ενδιαφέρον του Καρρά για τον κινηματογράφο, η ακριβής συμβολή του στον ΝΕΚ είναι δύσκολο έως αδύνατο να προσδιοριστεί με

ακρίβεια καθώς η έρευνα προσκρούει σε δύο τουλάχιστον αντικειμενικές δυσκολίες. Πρώτον, ο Καρράς δεν εμφανίζεται ποτέ ως ο μοναδικός σεναριογράφος στους τίτλους των ταινιών και στην έντυπη ή δακτυλογραφημένη μορφή των σεναρίων τους, όταν αυτή υπάρχει. Στους τίτλους της *Αναπαράστασης* δηλώνεται, «Συνεργασία στο σενάριο Στρατής Καρράς - Θανάσης Βαλτινός», και λίγο μετά, «Σενάριο-σκηνοθεσία Θόδωρος Αγγελόπουλος» (όπως περίπου και στο δημοσιευμένο σενάριο της ταινίας).¹⁶ Στους τίτλους του *Μέρρες του '36* διαβάζουμε: «Σενάριο Θόδωρος Αγγελόπουλος, Συνεργασία στο σενάριο Π. Μάρκαρης, Θ. Βαλτινός, Σ. Καρράς». Στους *Κυνηγούς* πληροφορούμαστε ότι η ταινία είναι «από μια ιδέα του Θόδωρου Αγγελόπουλου» σε σενάριο Θόδωρου Αγγελόπουλου και Στρατή Καρρά.¹⁷ Το 1922 του Κούνδουρου παρουσιάζεται ως «Μια ταινία του Νίκου Κούνδουρου», «από το βιβλίο του Ηλία Βενέζη *Το νούμερο 31328*» σε «σενάριο του Νίκου Κούνδουρου και του Στρατή Καρρά». Στη *Χρυσομαλλούσα*, διαβάζουμε «Σενάριο Στρατής Καρράς – Τώνης Λυκουρέσης από μια ιστορία του Τώνη Λυκουρέση», ενώ για το *Αίμα των αγαλμάτων* παρέχονται οι εξής πληροφορίες: «Συνεργασία σεναρίου Πέτρος Μάρκαρης, Γιάννης Σμαραγδής, Νίκος Λυκουρέσης» και «Σενάριο Στρατής Καρράς – Τώνης Λυκουρέσης. Βασισμένο σε μια ιστορία του Τώνη Λυκουρέση». Δακτυλογραφημένη εκδοχή του σεναρίου της ίδιας ταινίας, που φυλάσσεται στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος με τον κάπως διαφορετικό τίτλο *Η χώρα των αγαλμάτων*, αποδίδει το σενάριο στον Καρρά και τον Λυκουρέση.¹⁸ Στο *Εν πλω*, τέλος, το σενάριο αποδίδεται στον σκηνοθέτη Κωνστανταράκο με συνεργάτες στο σενάριο τον Καρρά και τον Γιάννη Νεγρεπόντη.

Δεύτερον, στο αρχείο του Καρρά δεν σώζονται οι δικές του διαδοχικές εκδοχές ή οι τελικές μορφές των παραπάνω σεναρίων ώστε να διεξαχθούν συμπεράσματα για την προσωπική του συμβολή. Το μόνο σενάριο που σώζεται, από όσα έχουν γυριστεί σε ταινία, είναι εκείνο του *Εν πλω*, με τον προσωρινό τίτλο *Γόνιμη γραμμή*, το οποίο είναι σε

¹⁶ Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση. Σενάριο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1979, σ. 9: «Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Συνεργάτες στο σενάριο: Στρατής Καρράς – Θανάσης Βαλτινός».

¹⁷ Βλ. και Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Οι κυνηγοί. Σενάριο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1977, σ. 9.

¹⁸ Στρατής Καρράς και Τώνης Λυκουρέσης, *Η χώρα των αγαλμάτων* (προσωρινός τίτλος σεναρίου), Αθήνα 1980 (δακτυλογραφημένο κείμενο), Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Ο συγκεκριμένος τίτλος παραπέμπει στο ομότιτλο διήγημα του μυτιληνού Στράτη Μυριβήλη, συντοπίτη του Καρρά, χωρίς πάντως να εντοπίζονται παραπέρα ομοιότητες ανάμεσα στα δυο δημιουργήματα. Βλ. Στράτης Μυριβήλης, «Η χώρα των αγαλμάτων», *Το κόκκινο βιβλίο* [1953], Εστία, Αθήνα ⁸1992, σ. 81-97.

δακτυλογραφημένη μορφή και, όπως και στην ταινία, αποδίδεται στον Κωνστανταράκο, με τη συνεργασία του Καρρά και του Νεγρεπόντη.¹⁹ Ο Καρράς, όπως με πληροφόρησε η Νέλλη Καρρά, έγραφε τα κείμενά του στο χέρι. Δεν αποκλείεται, επομένως, αυτά να δίνονταν στους σκηνοθέτες και να μεταφέρονταν από αυτούς σε δακτυλογραφημένη μορφή. Τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τη συνεργασία με τον Λυκουρέση γνωρίζουμε τα εξής: ο σκηνοθέτης είχε μια κεντρική ιδέα (π.χ. τον διάλογο θεάτρου-πραγματικότητας με αφορμή μία παράσταση ζακυνθινής ομιλίας για τη Χρυσομαλλούσα ή την Ελλάδα που απεμπολεί το παρελθόν της, μια χώρα χωρίς αρχαιότητα, χωρίς αγάλματα, ένα «άδειο μουσείο» για το *Αίμα των αγαλμάτων*). Στη συνέχεια, σε συνεργασία με τον Καρρά διαμορφώνονταν η πλοκή, οι χαρακτήρες και οι συγκρούσεις, είτε με την παράδοση κειμένων του Λυκουρέση στον Καρρά τα οποία επεξεργάζονταν στη συνέχεια ο δεύτερος είτε με τη διαρκή συνομιλία και εκ του σύνεγγυς εργασία των δυο δημιουργών.²⁰

Οι ελλείψεις σε αρχειακά τεκμήρια δεν πρέπει να μας σταματήσουν από το να προχωρήσουμε σε υποθέσεις και συλλογισμούς. Το αρχειακό υλικό, πέρα από τους όποιους δικούς του περιορισμούς,²¹ έρχεται να επιβεβαιώσει ή να τροποποιήσει συμπεράσματα που καταρχάς γεννά η ανθρώπινη σκέψη που υποθέτει, επιχειρηματολογεί και, βεβαίως, αναθεωρεί αν κάποια στιγμή τα στοιχεία την διαψεύσουν. Με δεδομένη την απουσία απτών αποδείξεων ως προς την ακριβή συμβολή του Καρρά σε ταινίες-σταθμούς του ΝΕΚ, μπορούμε να την εικάσουμε με έμμεσους τρόπους: αντιπαραβάλλοντας τα θεατρικά έργα του με τις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε· εντοπίζοντας κοινά στοιχεία στις ταινίες στις οποίες συμμετείχε στο σενάριο· και συγκρίνοντας τις ταινίες σκηνοθετών στις οποίες συμμετείχε με ταινίες των ίδιων σκηνοθετών στις

¹⁹ Σταύρος Κωνστανταράκος, *Γόνιμη γραμμή* (προσωρινός τίτλος), Σενάριο. Συνεργασία: Στρατής Καρράς, Γιάννης Νεγρεπόντης, Αθήνα Μάης '83 (Δακτυλογραφημένο κείμενο), Προσωπικό αρχείο Στρατή Καρρά.

²⁰ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π. Συγκεκριμένα, το σενάριο της *Χρυσομαλλούσας* γράφτηκε από τους δυο άντρες σε δύο μήνες. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, ο Καρράς «διαμόρφωνε τις δραματικές συγκρούσεις» και βοήθησε πολύ να συντεθούν οι διάλογοι και να διαμορφωθούν οι χαρακτήρες με βάση το γενικό πλαίσιο που του παρείχε ο ίδιος. Για *Το αίμα των αγαλμάτων*, ο Λυκουρέσης έκανε ενδελεχή έρευνα σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας ως προς τα κτήρια, τα μουσεία και τα ιδρύματα, ενώ το σενάριο χτίστηκε από τον σκηνοθέτη και τον Καρρά «βήμα-βήμα, συζήτηση τη συζήτηση» κυρίως το καλοκαίρι του 1980 στη νέα κατοικία του Καρρά στο Διόνυσο, όπου είχε μετακομίσει εκείνη την εποχή ο συγγραφέας και όπου έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του, αναλαμβάνοντας σημαντικές θέσεις στην αυτοδιοίκηση.

²¹ Π.χ. διάσωση ορισμένων μόνο τεκμηρίων.

οποίες δεν συμμετείχε. Μέσα από μια τέτοια εξέταση προκύπτει ότι ο Καρράς είναι το άτομο στο οποίο πιθανότατα οφείλονται σειρά θεματικών και στιλιστικών/δομικών χαρακτηριστικών: 1) η έμφαση σε λαϊκούς ανθρώπους και όψεις του λαϊκού πολιτισμού, 2) η χρήση του μοτίβου της ανάκρισης ως αποκαλυπτικής των σχέσεων εξάρτησης και εξουσίας, 3) η συστηματική ενσωμάτωση παραστάσεων μέσα στις ταινίες, 4) η κυκλική δομή που παρουσιάζει τους ήρωες σε κατάσταση παγίδευσης, 5) η συμπερίληψη παράλογων καταστάσεων που οδηγείται κάποτε σε ποιητικές στιγμές και 6) η πολιτική αλληγορία. Ας δούμε τα παραπάνω κάπως λεπτομερέστερα, ξεκινώντας από τα διακριτά γνωρίσματα του θεατρικού έργου του Καρρά.

Τα θεατρικά έργα του Καρρά διακρίνονται από στοιχεία, τα περισσότερα από τα οποία έχει επισημάνει η σχετικά λιγοστή βιβλιογραφία που έχει εστιάσει στον συγγραφέα. Ως προς τους ήρωες ο Καρράς δείχνει μια προτίμηση για λαϊκούς ανθρώπους, που κατοικούν σε φτωχικές συνοικίες της Αθήνας ή εργάζονται στην επαρχία και ζουν σε αφιλόξενους χώρους σαν φυλακές. Ήδη από τα πρώτα θεατρικά του, που δεν έχουν παρασταθεί, *Ο απολωλός* (1954) και *Αύριο θ' αλλάξουμε γειτονιά* (1960), οι χαρακτήρες δρουν «σ' ένα φτωχικό σπίτι ενός ορεινού χωριού» και «στο εσωτερικό και στην αυλή ενός σπιτιού σε μια λαϊκή γειτονιά» αντίστοιχα.²² Στα ώριμα έργα του *Οι νυχτοφύλακες*, *Οι παλαιστές* και *Οι μπουλουκτσήδες* οι χαρακτήρες είναι άνθρωποι μεροκαματιάρηδες ή/και περιθωριακοί. Ταυτόχρονα σε δύο από αυτά είναι λαϊκοί ψυχαγωγοί, μπεχλιβάνηδες στους *Παλαιστές* και ηθοποιοί μπουλουκιών στους *Μπουλουκτσήδες*, μια ομάδα επαγγελματιών, των οποίων παραστάσεις παρακολούθησε ο Καρράς από την εποχή που ήταν μαθητής του Κατσέλη και τους οποίους επεδίωξε να μάθει περισσότερο κατά τη συγγραφή των *Μπουλουκτσήδων*.²³ Η σημασία που έχουν το επάγγελμα και γενικότερα οι ενασχολήσεις των ηρώων για τον συγγραφέα φαίνεται και από την τιτλοφόρηση ορισμένων έργων του —*Οι νυχτοφύλακες*, *Οι παλαιστές*, *Ο συνοδός*—,²⁴ ενώ το ενδιαφέρον του για τραυματικές πτυχές της νεοελληνικής ζωής διαφαίνεται από τη συμπερίληψη μορφών μεταναστών που επιστρέφουν στην «πατρίδα», όπως δηλώνεται στα έργα (*Οι παλαιστές*, *Ο μουγγός*).

Παραπέρα, όπως έχει περιγράψει ο Kearns, στους ήρωες του Καρρά συμβαίνει «ένα αλλόκοτο μπέρδεμα (...) με τους εαυτούς τους, κι ένα

²² Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 55, 78.

²³ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 141.

²⁴ Kearns, «Για το έργο του Σ. Καρρά», ό.π., σ. 7.

γελοίο κι ωστόσο τρομαχτικό παιχνίδι των ρόλων τους, που μέσα τους εγκαταλείπονται».²⁵ Τα σχόλια του Γιώργου Μιχαηλίδη, είναι καιρία:

Οι ήρωές του «παίζουν», κρύβονται, κάνουν εμφανίσεις, γνωρίζουν και κά-
νουν πως δεν γνωρίζουν, μεταμφιέζονται, υποκρίνονται, στήνουν παραστά-
σεις που λίγο διαφέρουν από τις θεατρικές παραστάσεις (ας θυμηθούμε
την «παρασταση» της ανάκρισης στον Συνοδό). Υπάρχει πολύ «υπόκριση»
στους ήρωες του Καρρά. Ποτέ δεν λένε τα πράγματα με το όνομά τους,
τα γεγονότα κρύβονται κάτω από μια συνειδητή συσκότιση, τα πράγματα
παρουσιάζονται με υπαινιγμούς (...). Είναι σαν να παρακολουθούμε μια
παρασταση με λιγοστό φωτισμό. Μόλις ξεχωρίζουμε πρόσωπα, σώματα
κι η ακουστική ακόμη δεν είναι καλή, μπερδεύονται τα λόγια, κάποιες
φράσεις χάνονται.²⁶

Σε αυτό το παιχνίδι των προσώπων στο «λιγοστό φωτισμό» ο Καρράς
αναμειγνύει το πραγματικό με το παράλογο, το κωμικό με το τραγικό
και το συγκεκριμένο με το αόριστο, δημιουργώντας έναν κόσμο γεμάτο
«διφορούμενα και απειλές».²⁷ Στα έργα του κυριαρχεί ένα αίσθημα πα-
γίδευσης και εγκλεισμού του ατόμου στα όρια του παράλογου, αίσθημα
που συχνά υπογραμμίζεται —σε επίπεδο δραματουργικής δομής— με
την επανάληψη αρχής-τέλους. Μια τέτοια ασφυκτική και αδιέξοδη επα-
νάληψη, επισημαίνουν, για παράδειγμα, η Αφροδίτη Σιβετίδου στους
Νυχτοφύλακες, έργο που συνδέει η μελετήτρια με το *Περιμένοντας τον*
Γκοντό (*En attendant Godot*, 1948/1949) του Beckett,²⁸ και η Πεζοπούλου,
κατά την οποία, ο Καρράς παρουσιάζει τους ήρωές του «να διαγρά-
φουν έναν κύκλο και μετά από μια προσωρινή (...) διαφοροποίηση να
επανέρχονται στην αρχική τους κατάσταση».²⁹ Η γεύση του παράλογου
επιτείνεται καθώς μένει ασαφής η διάκριση ψεύδους και πραγματι-
κότητας στα λόγια των ηρώων και οι μορφές βιώνουν ή περιγράφουν
καταστάσεις που είναι αδύνατον να συμβούν κάτω από φυσιολογικές

²⁵ Kearns, «Για το έργο του Σ. Καρρά», ό.π., σ. 8.

²⁶ Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 67.

²⁷ Kearns, «Για το έργο του Σ. Καρρά», ό.π., 8. Βλ. και Βάλτερ Πούχγερ, «Το γελοίο και το εφιαλτικό στο σκηνικό κόσμο του Στρατή Καρρά», *Διάλογοι και διαλογισμοί: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολής, Αθήνα 2000, σ. 319.

²⁸ Αφροδίτη Σιβετίδου, «Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος. Οι *Νυχτοφύλακες*, η *Τελετή*, ο *Μπέκετ* και ο *Ιονέσκο*», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες* (28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991), Δόμος, Αθήνα 1995, σ. 399-412.

²⁹ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 254.

συνθήκες (π.χ. βρώση πετρών, αυτοκινήτων ή άλλων αντικειμένων στους *Παλαιστές* και τους *Μπουλουκτσήδες*).

Στον πυρήνα των θεατρικών έργων του Καρρά βρίσκεται η πολιτική και κοινωνική αλληγορία, για την οποία έχουν μιλήσει κριτικοί, μελετητές του και ο ίδιος ο συγγραφέας. Για τους *Παλαιστές*, για παράδειγμα, έχει υποστηριχτεί ότι η «εισβολή των παλαιστών στο σπίτι των γυναικών» παραπέμπει στην «εισβολή των ανθρώπων της δικτατορίας στην Ελλάδα».³⁰ Στην δικτατορία εμμέσως αναφέρονται, επίσης, ο *Συνοδός*, με τα καρφώματα, τις παρακολουθήσεις και τα βασανιστήρια· οι *Μπουλουκτσήδες*, όπου ο Καρράς δημιουργεί ανθρώπους-ανδρείκελα, ανταγωνιστικούς και αυτοκαταστροφικούς ψυχαγωγούς υπό τις διαταγές ενός αόρατου *Θιασάρχη*· και το σύντομο μονόπρακτο *Το ζουμπούλι ή Η πύλη*, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο αντιδικτατορικό έντυπο *Κατάθεση '74*.³¹ Το μονόπρακτο αφορά ένα ζουμπούλι που φύτεψε στο πεζούλι μιας «μεγάλης πόρτας» και χάθηκε όταν αυτή γκρεμίστηκε, αφήνοντας όμως πίσω την πιθανότητα «να ξαναπέσει ένας σπόρος», αναφορά του συγγραφέα, όπως ο ίδιος δήλωσε σε μεταγενέστερη έκδοση του έργου, στα γεγονότα του Πολυτεχνείου.³²

Συνοπτικά, βασικό χαρακτηριστικό του θεάτρου του Καρρά, μέσα από τη μίξη στοιχείων, την παρουσίαση των χαρακτήρων σε ρόλους που διαρκώς αλλάζουν, την εμφάνιση συγκεκριμένων μοτίβων, την κυκλική συχνά δομή και την υπαινικτικά απειλητική ατμόσφαιρα, είναι τα πολλαπλά στρώματα νοημάτων. Τα έργα του λειτουργούν ως σχόλια για την καθημερινή ζωή και ταυτόχρονα ως αλληγορίες τόσο σε οικουμενικό όσο και σε συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό επίπεδο για την εξουσία, τις σχέσεις εξάρτησης, τη βία και το ανθρώπινο αδιέξοδο. Το τελευταίο υπογραμμίζεται όταν οι ιστορίες τελειώνουν έτσι όπως αρχίζουν, όταν οι ήρωες περιγράφουν στιγμές του παρελθόντος που στοιχειώνουν το παρόν τους και όταν συμμετέχουν σαν πιόνια στο παιχνίδι της καταπίεσης υπό την εξάρτηση κάποιου πάνω από αυτούς, ορατού (όπως η γριά στον *Συνοδό*) ή αόρατου (όπως ο *Θιασάρχης* που κινεί τις ζωές των *μπουλουκτσήδων*). Ο Καρράς έφερε κοντά ελληνικά και ξένα στοιχεία για να σχολιάσει την παγίδευση του νεοέλληνα ειδικά και του ανθρώπου γενικότερα σε καταπιεστικά περιβάλλοντα, την εξάρτησή του από τον οικονομικά ισχυρότερο, τον εγκλεισμό του σε ανέλπιδες καταστάσεις

³⁰ Πεζοπούλου, *Στρατής Καρράς*, ό.π., σ. 119.

³¹ Στρατής Καρράς, «*Το Ζουμπούλι*», *Κατάθεση '74*, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1974, σ. 293-296.

³² Καρράς, *Θέατρο Α'*, ό.π., σ. 268.

και την συν-ενοχή του σε αυτά. Με αυτόν τον τρόπο, πλούτισε το νεο-ελληνικό θέατρο με έργα μιας ανεξίτηλα προσωπικής σφραγίδας, όπου συνδυάζεται το τοπικό και το οικουμενικό άγχος και κυριαρχεί μία απροσδιόριστη απειλή. Μετέφερε, έτσι, από την παγκόσμια θεατρική οικογένεια στα ελληνικά δεδομένα τις προτάσεις όχι μόνο (και, ίσως, όχι κυρίως) του Beckett αλλά πρωτίστως του Pinter, το πάντρεμα, δηλαδή, ωμού ρεαλισμού και αλληγορίας του άγγλου συγγραφέα και τη δραματοποίηση της συμμετοχής του ανθρώπου στο παιχνίδι της εξουσίας και της παγίδευσης στις φαινομενικά παράλογες επαναλήψεις της ζωής, τέλεια εκφρασμένων στις σκηνές ανάκρισης του Pinter που έχουν μεταλαμπαδευτεί και στο θέατρο του Καρρά.³³

Μετά από αυτά μπορούμε να δούμε με νέο βλέμμα κάποιες ταινίες του ΝΕΚ, μένοντας αρχικά σε κάποια εξωτερικά στοιχεία χαρακτήρων και πλοκής. Στην *Αναπαράσταση*, η επιλογή ενός υπαρκτού φόνου στην επαρχία για να σχολιαστούν κοινωνικές καταστάσεις, η τοποθέτηση της δράσης στη φτωχική ορεινή Ελλάδα και η σημασία της ανάκρισης/αναπαράστασης, που βρίσκονται στη βάση δημιουργίας της ταινίας, είναι εξαιρετικά πιθανόν να οφείλονται στον Καρρά. Όπως είναι γνωστό, η υπόθεση της *Αναπαράστασης* εμπνέεται από μία πραγματική δολοφονία που συνέβη στην Ήπειρο όταν η σύζυγος ενός μετανάστη και ο εραστής της σκότωσαν τον σύζυγο που επέστρεψε από το εξωτερικό. Με παρόμοιο τρόπο είχε εργαστεί ο Καρράς στα μέσα της δεκαετίας του 1960 για τους *Νυχτοφύλακες*. Ο συγγραφέας, που γεννήθηκε σε ένα χωριό της Μυτιλήνης και έζησε στο νησί του μέχρι τα είκοσι χρόνια του, εμπνεύστηκε τους *Νυχτοφύλακες* από ένα πραγματικό γεγονός του τόπου του σχετικά με δυο φίλους νυχτοφύλακες που είχαν ερωτική σχέση με έναν νέο. Ένας από τους νυχτοφύλακες σκότωσε τον νέο, δολοφονία που στάθηκε αφορμή για να εξετάσει ο Καρράς στο έργο τις συγκρούσεις των ανθρώπων.³⁴ Στη γερή γνώση του Καρρά για την ελληνική επαρχία, τους ανθρώπους της και τις πληγές της, όπως η μετανάστευση, μπορούμε να αποδώσουμε γενικότερα τη δύναμη των δι-

³³ Απλήξεις των έργων του Pinter στον Καρρά —δίπλα σε εκείνα του Μπέκετ— επεσήμανε αρκετά νωρίς η θεατρική κριτική. Βλ. ενδεικτικά Θεατής, κριτική για την παράσταση των *Νυχτοφύλακων* στην εφ. *Το Βήμα*, όπως αναδημοσιεύεται στο «Η κριτική για τα έργα και την παράσταση», *Θέατρο 69* (Θόδωρου Κρίτα), σ. 256. Θόδωρος Κρητικός, «Εθνικό θέατρο. Νέα σκηνή. Στρατή Καρρά: Ο συνοδός», εφ. *Ακρόπολις*, 28 Δεκεμβρίου 1972.

³⁴ Να σημειωθεί πάντως ότι, αντίθετα από την *Αναπαράσταση*, στους *Νυχτοφύλακες* ο Καρράς δεν παρουσίασε τους ήρωες να φτάνουν στον φόνο παρόλο που εμπνεύστηκε από μία πραγματική δολοφονία.

αδραματιζόμενων καταστάσεων και των μορφών της *Αναπαράστασης*, ενώ δεν αποκλείεται οι λαϊκοί άνθρωποι στον *Θίασο* (π.χ. ο πρόσφυγας πατέρας από την Μικρά Ασία), που πολύ σπάνια θα τους ξαναβρούμε σε πρωταγωνιστικούς ρόλους στο έργο του Αγγελόπουλου, να οφείλουν μερίδιο της υπαρξής τους σε συμβουλές του Καρρά. Ως προς τη *Χρυσομαλλούσα*, που διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο της σύγχρονης εποχής με κεντρικούς ήρωες έναν δάσκαλο ενός χωριού και μια γυναίκα που επιστρέφει από τη Γερμανία όπου είχε μεταναστεύσει, ο Λυκουρέσης εμπνεύστηκε την ιστορία από την πραγματικότητα του τόπου του, της Ζακύνθου, και ο Καρράς έδωσε σάρκα και οστά με τη γραφίδα του στους ήρωες, καθώς, και ο ίδιος, όπως τον περιέγραψε ο Λυκουρέσης, «ήταν ένας φοβερά γήινος άνθρωπος, από μια λαϊκιά μάνα, παιδί του μεταναστευτικού περάσματος, κι αυτός απόγονος Μικρασιατών, που περάσανε στα νησιά και από κει στην Αθήνα».³⁵

Παραπέρα πτυχές της πλοκής έχουν μεταφερθεί από θεατρικά έργα του Καρρά σε ταινίες. Στους *Νυχτοφύλακες*, οι δύο κεντρικοί ήρωες, ο Γαβρίλης και ο Πίπης, δένουν μια κοπέλα, την Άννα, που κατά λάθος επισκέπτεται το φτωχόσπιτό τους, για να μην μείνουν μόνοι ξανά. Τρομοκρατημένοι στη σκέψη ότι αν την αφήσουν να φύγει θα τους καταδώσει στην αστυνομία, στήνουν την αναπαράσταση μιας υποτιθέμενης ανάκρισής τους, με τον Γαβρίλη να παίζει τον ρόλο του αστυνομικού.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Στην αστυνομία θα μας ρωτήσουν για όλα. Πρέπει να ξέρουμε τι να πούμε για να μην μας μπερδέψουν. (...)

ΠΙΠΗΣ (Ξαφνικά): Αναπαράσταση. Λοιπόν αρχίζω να σε ρωτώ.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Άσε να ρωτώ εγώ.³⁶

ΠΙΠΗΣ: Καλά... Κάνε τον αστυνόμο.

(...). Ρώτα με λοιπόν... Αναπαράσταση (...).

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Κλαις;

ΠΙΠΗΣ: Κλαίω... Κλαίω, κύριε αστυνόμε, εγώ που δεν έχω κλάψει ποτέ.

Γιατί το πιο κακό που έχω κάνει στη ζωή μου... Είναι το δέσιμο του κοριτσιού. Κι αυτό... Πώς να το πω;... Να έτσι το 'φερε η ώρα. Ήμουν χαμένος... Είμαι χαμένος... Ήμασταν χαμένοι... Έτσι, Γαβρίλη;

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Δεν περνούν τα κλάματα. Εσύ κι ο φίλος σου, είστε παλιοτόμαρα. Είχατε άλλους σκοπούς... πονηρούς.

(...).

ΠΙΠΗΣ: Σ' ορκίζομαι. Σ' ορκίζομαι πως δεν είχαμε κανένα κακό σκοπό.

Ότι έγινε, ο διάλογος το 'φερε... Το χέρι του μας έσπρωξε... Κι απότομα,

³⁵ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

³⁶ Καρράς, «Οι νυχτοφύλακες», ό.π., σ. 252-253.

είμαστε χαμένοι (*Παύση*). Είμαστε ξαφνικά και απότομα χαμένοι. (*Μικρή παύση*). Είμαστε καλοί άνθρωποι, κύριε αστυνόμε.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Τότες γιατί το δέσατε;

ΠΙΠΗΣ: Ήταν λάθος μας.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος το 'δεσε;

ΠΙΠΗΣ: Τι;

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος απ' τους δυο;

ΠΙΠΗΣ: Δεν είχαμε κανένα κακό σκοπό.

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος από τους δυο;

ΠΙΠΗΣ (*Παύση*): Κι' οι δυο... τ' αποφασίσαμε...

ΓΑΒΡΙΑΛΗΣ: Ποιος το 'δεσε; (*Παύση*). Γιατί δεν απαντάς; Γιατί δεν απαντάς στα ίσια; Τι θ' απαντήσεις σ' αυτή την ερώτηση; Αν σε ρωτήσει έτσι, τι θ' απαντήσεις;³⁷

Η σκηνή ανακαλεί αυτόματα στη σκέψη μας την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου: τον τίτλο της ταινίας, καθώς η λέξη και η έννοια της «αναπαράστασης» είναι κομβικές στην παραπάνω θεατρική σκηνή: το δέσιμο ενός ατόμου (του κοριτσιού στους *Νυχτοφύλακες* και του θύματος, με το πέρασμα μιας θηλιάς στο λαιμό από τη σύζυγο και τον εραστή στην ταινία) και την αστυνομική ανάκριση για το ποιος έδεσε το θύμα.³⁸ Παράλληλα και στα δυο έργα βρίσκουμε την αμφισημία στην έννοια της «αναπαράστασης», καθώς και στις δυο περιπτώσεις μπορεί να σημαίνει και κυριολεκτικά την αστυνομική αναπαράσταση και μεταφορικά την υπόκριση ρόλων.

Η «(ανα)παράσταση μέσα σε παράσταση», που εφορμώντας από τους *Νυχτοφύλακες* φτάνει στην *Αναπαράσταση* και που χαρακτηρίζει το θεατρικό έργο του Καρρά γενικότερα, έχει εμποτίσει τις πλοκές κι άλλων ταινιών στις οποίες συνεργάστηκε ο συγγραφέας. Η πλοκή της *Χρυσομαλλούσας* αφορά την προσπάθεια του δασκάλου να αναβιώσει

³⁷ Καρράς, «*Οι νυχτοφύλακες*», ό.π., σ. 252-253.

³⁸ Παράβαλε, για παράδειγμα, το απόσπασμα από τους *Νυχτοφύλακες* με το παρακάτω απόσπασμα από το σενάριο της *Αναπαράστασης* (Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, ό.π., σ. 69):

Μπροστά ο ανακριτής αποφασισμένος να τελειώνει. Ύψώνει τη φωνή.

—Κάποιος απ' τους δυο μας κοροϊδεύει!

Σταματάει και τους κοιτάει. Μοιάζει θυμωμένος.

—Ποιος σκέφτηκε το σχέδιο; Την ώρα; Το γράμμα. Όλα αυτά; Δεν βγάζετε τίποτα κατηγορώντας ο ένας τον άλλο. Ποιος έφτιαξε τη θηλιά; Ποιος έδεσε το σκοινί στην πόρτα;...

Ο αγροφύλακας [ενν. ο εραστής] κατεβάζει το κεφάλι. Η γυναίκα έχει καρφώσει τα μάτια της που βγάζουν φωτιές πάνω στον ανακριτή. Ο ανακριτής ουρλιάζει:

—Ποιος του πέρασε τη θηλιά;

με τους κατοίκους του χωριού του μια ζακυνθινή ομιλία, σκέψη από την οποία ξεκίνησε, όπως είδαμε ο Λυκουρέσης, και που γοήτευσε τον Καρρά ακριβώς επειδή αφορούσε τη σχέση τέχνης-πραγματικότητας που «του ήταν πολύ πιο οικεία».³⁹ Στην ταινία ο δάσκαλος κάνει δραστηκές αλλαγές στην παραδοσιακή ομιλία της Χρυσομαλλούσας, έτσι ώστε να σχολιάσει τις σύγχρονες ταξικές συγκρούσεις, με την κάμερα να καταγράφει τις πρόβες και τις αλλαγές που επιφέρει στην ομιλία ο δάσκαλος, ωθώντας έτσι το θεατή να κατανοήσει το παρόν μέσα από ένα έργο του παρελθόντος. Επιπλέον, ενώ ο ίδιος ο Λυκουρέσης είχε επιλέξει ως πρωταγωνίστρια την Άννα Βαγενά, ο Καρράς πρότεινε για τον κεντρικό γυναικείο ρόλο τη Βέρα Κρούσκα, με αποτέλεσμα η Χρυσομαλλούσα του τίτλου να αφορά ταυτόχρονα τη ζακυνθινή ομιλία και τη σύγχρονη ηρωίδα της ταινίας, ενώνοντας παραπέρα την τέχνη με τη ζωή και το παρόν με το παρελθόν. Χαρακτηριστική σκηνή θεατρικής παράστασης μέσα σε ταινία αποτελεί και το επιθεωρησιακό νούμερο στην αρχή του 1922 του Κούνδουρου, το οποίο είναι «τελείως Στρατής Καρράς», όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο Λυκουρέσης. Συγκεκριμένα, στο 1922, λίγο πριν από την καταστροφή, οι ήρωες ανεβάζουν μια παράσταση που σχολιάζει τη σχέση του ελληνικού λαού και των μεγάλων δυνάμεων, σχέση που θα πρέπει να θεωρήσουμε κλειδί για την κατανόηση της ταινίας.⁴⁰ Τα παραδείγματα παραστάσεων στις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε ο Καρράς, ή τις οποίες εμμέσως επηρέασε, θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν, αν σκεφτούμε τις πρόβες και τις παραστάσεις στον Θιάσο και τις συνεχείς αναπαραστάσεις γεγονότων από τους ήρωες στους *Κυνηγούς*.

Δεδομένης της κυκλικής δομής ορισμένων θεατρικών έργων του Καρρά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι μέρος από το εμπειρικά αφύσικο ξετύλιγμα του χρόνου και οι επαναλήψεις στην αρχή και τα τέλη κάποιων ταινιών, πρωτίστως της *Αναπαράστασης*, του *Θιάσου* και των *Κυνηγών*, που δημιουργούν το αίσθημα της παγίδευσης, προέρχεται από τον Καρρά. Παρόμοιες περιπλοκές στις χρονικές σχέσεις εμφανίζονται και στο *Εν πλω*, το οποίο σε ορισμένα σημεία δείχνει να αναπτύσσει ένα

³⁹ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

⁴⁰ Η ταινία συζητιέται στα: Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 126-127. Παναγιώτα Μήνη, «Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα», στο: Θόδωρος Γραμματάς, Παναγιώτα Μήνη, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος. Νεοελληνικό θέατρο 1880-1930. Σκηνοθέτες του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2008, σ. 97-98.

διάλογο με τον *Θίασο* και να επεξεργάζεται με νέο τρόπο ζητήματα που είχαν τεθεί στην ταινία του Αγγελόπουλου. Σε ό,τι αφορά το έργο του Λυκουρέση, τέλος, ο ίδιος δήλωσε πως αν κάτι όφειλε σίγουρα στον Καρρά ήταν:

[η] σουρεαλιστική υπέρβαση. Αυτό, δηλαδή, από τον Στρατή το πήρα. (...) [Εμένα] μου άρεσε πάντα και η δομή της αφήγησης. Ο Στρατής με βοήθησε να δω ποια πρόσωπα μπορεί ξαφνικά, μέσα στην καθημερινή τους συμπεριφορά ή μέσα στη δραματουργική τους ανάπτυξη, να έχουν μη ρεαλιστικές ιδιότητες ή εκρήξεις, που όμως φωτίζουν –αν θέλεις– τη ρέουσα κατάστασή τους, την τρέχουσα κατάστασή τους, (...) Στο *Αίμα των αγαλμάτων* κατεξοχήν (...) η όλη κατάληξη της ταινίας πατάει σε ένα καθαρά παράλογο, με το άδειο μουσείο, με τα εγκαίνιά του και το λόγο του αμερικάνου μπροστά στα άδεια βάθρα.⁴¹

Επιπρόσθετα, στην κατάληξη του *Αίματος των αγαλμάτων*, στην οποία αναφέρεται ο σκηνοθέτης, μία ομάδα νεαρών που το έχουν σκάσει από ένα επαρχιακό αναμορφωτήριο και βρίσκονται στο μουσείο, διαφεύγουν τελικά της σύλληψης καθώς τα αρχαία αγάλματα απρόσμενα και παράλογα ζωντανεύουν και μαζί με τους νέους απομακρύνονται διασχίζοντας τη γέφυρα της πόλης. Μαζί με την ενσωμάτωση του παράλογου στοιχείου, η καταληκτική αυτή σκηνή διακρίνεται για τη συμπύκνωση διαφορετικών χρονικών περιόδων: του μακρινού, αρχαίου παρελθόντος των αγαλμάτων και του σύγχρονου παρόντος στο οποίο τοποθετείται η δράση. Ακόμα μεγαλύτερη χρονική και νοηματική συμπύκνωση εντοπίζει κανείς στην κατάληξη της μορφής του σεναρίου που φυλάσσεται στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας. Σε αυτήν, δίπλα στο αρχαίο παρελθόν και το σύγχρονο παρόν, γίνονται έμμεσες αναφορές στους ένοπλους αντάρτες στα βουνά και άμεση αναφορά στον Μακρυγιάννη, πρόσωπο που εμφανίζεται και σε χειρόγραφα γραπτά στο αρχείο του Καρρά.⁴²

Μια έφιππη συνοδεία πλησιάζει από μακριά. Μπροστά ο φουστανελάς Μακρυγιάννης, σέρνει στη σειρά τα αγάλματα φορτωμένα σε αριθμημένες ράχες αλόγων. Τα μάρμαρα σπασμένα και ματωμένα παντού, με περασμένα όπλα στους ώμους (...). Προχωρούν γοργά, περνάνε τα διόδια και τραβάνε ίσια, στον έρημο δρόμο. Ένα τεράστιο φορτηγό, Διεθνών Μεταφορών, διασταυρώνεται βουίζοντας μαζί τους. Η κουστωδιά στρίβει στο άνοιγμα πέρα. Βγαίνει από την ασφάλτο και χάνεται, μια γραμμή στις σκιές των βουνών...⁴³

⁴¹ Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.

⁴² Για παράδειγμα, στο αρχείο του υπάρχει χειρόγραφο, αχρονολόγητο ποίημά του με τίτλο «Μακρυγιάννης».

⁴³ Καρράς και Λυκουρέσης, *Η χώρα των αγαλμάτων*, ό.π., σ. 100.

Σε ένα επιπλέον επίπεδο, η αλληγορία για την πολιτική κατάσταση της χώρας που χαρακτηρίζει τους *Παλαιστές*, τον *Συνοδό* και τους *Μπουλουκτσήδες* κυριαρχεί στις *Μέρες του '36*, τον *Θίασο* και τους *Κυνηγούς*. Δεν χωρά αμφιβολία ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας το θέατρο του παράλογου στην Ελλάδα γενικότερα λειτούργησε αλληγορικά για την πολιτική πραγματικότητα⁴⁴ και ότι η πολιτική αλληγορία είχε εμφανιστεί στον ελληνικό καλλιτεχνικό κινηματογράφο πριν από τον ΝΕΚ (όπως στους *Παράνομους* του Κούνδουρου του 1958). Εν τούτοις, ο Καρράς θα πρέπει να θεωρηθεί πρωτεργάτης της σχετικής τάσης στο θέατρο και οι ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε ως ορισμένες από τις χαρακτηριστικότερες αλληγορικές πολιτικές ταινίες του ΝΕΚ, με τις *Μέρες του '36* να σχολιάζουν τη σύγχρονή τους εποχή μέσα από μια ιστορία τοποθετημένη στα χρόνια του Ιωάννη Μεταξά και τους *Κυνηγούς* να συμπυκνώνουν στο πτώμα ενός αντάρτη του Εμφυλίου, που ανευρίσκεται το 1977 με ακόμα φρέσκο το αίμα πάνω του, τα εγκλήματα της κυρίαρχης τάξης στη μεταπολεμική Ελλάδα και την πιθανότητα μιας μελλοντικής επανάστασης. Επιπλέον, το 1922 του Κούνδουρου, που έχει κάποτε περιγραφεί ως σοβινιστικό έργο, είναι πρωτίστως ένα οικουμενικό κατηγορώ – αλληγορία για τον ρόλο των μεγάλων δυνάμεων στους πολέμους και τις μοίρες των λαών (κάτι που απασχόλησε τον Καρρά και στο θεατρικό *Οι αθλητές και αθάνατες ιστορίες αγάπης στον πόλεμο*).⁴⁵ Όσο για τις ταινίες του Λυκουρέση *Χρυσομαλλούσα* και *Το αίμα των αγαλμάτων*, «αποτελούν σχόλιο για την πορεία της Ελλάδας»⁴⁶ στην άμεση μεταδικτατορική πραγματικότητα. Στις δυο ταινίες του Λυκουρέση ο γνήσιος ελληνικός πολιτισμός (λαϊκός στην πρώτη, αρχαίος στη δεύτερη) χάνει την ουσία του και μετατρέπεται σε εμπορεύσιμη τουριστική ατραξιόν, ενώ οι εκπρόσωποι της συντηρητικής εξουσίας συντρίβουν τα άτομα που αντιστέκονται με τρόπους αρκετά παρόμοιους με εκείνους των δικτατόρων. Το *Εν πλω*, τέλος, καθώς συνδιαλέγεται με τον *Θίασο*, ξαναλέει αλληγορικά τις ιστορίες μυθικών

⁴⁴ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 555-557. Gonda Van Steen, *Stage of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Oxford 2015, σ. 136-139, και ειδικά για τον Καρρά σ. 243-248.

⁴⁵ Στρατής Καρράς, «Οι αθλητές και αθάνατες ιστορίες αγάπης στον πόλεμο», *Καλλιτεχνική επιθεώρηση*, περίοδος Β', τχ. 2, [1978/9], σ. 89-107.

⁴⁶ Κωστούλα Καλούδη, «Κοινά χαρακτηριστικά και μοτίβα στη *Χρυσομαλλούσα* και το *Αίμα των αγαλμάτων* του Τώνη Λυκουρέση», *Πόρφυρας* τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σ. 290-296.

προσώπων μετατρέποντάς τα σε σύμβολα για το παρόν. Αντίθετα από την παλαιότερη ταινία του Αγγελόπουλου, ωστόσο, το *Εν πλω* καταλήγει αισιόδοξα, σε μια εποχή που ο Καρράς έκρινε ότι η νέα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1980 άνοιγε προοπτικές δημιουργίας και ουσιαστικών προοδευτικών αλλαγών.

Η συμβολή του Καρρά στον ΝΕΚ δεν φαίνεται ίσως πουθενά εντονότερα από ό,τι στους *Κυνηγούς*, μια ταινία που όπως και τα θεατρικά του συγγραφέα παίρνει τον τίτλο της από μία ενασχόληση των ηρώων. Οι κυνηγοί συνιστούν εκείνη την ταινία στην οποία δεν εμφανίζεται κανείς άλλος ως συνεργάτης του Αγγελόπουλου στο σενάριο πέραν του Καρρά. Πρόκειται παράλληλα για την πιο πυκνή και δυσνόητη ίσως ταινία του Αγγελόπουλου, στην οποία το παράλογο βρίσκεται στην καρδιά της πλοκής δεδομένου ότι το πτώμα του αντάρτη έχει φρέσκο ακόμα το αίμα πάνω του. Την επίλυση του μυστηρίου του πτώματος προσπαθεί να διαλευκάνει η αστυνομία με ανακρίσεις, τυπικές του ύφους του Καρρά (και του Pinter). Γύρω από το πτώμα του αντάρτη, που έχει τοποθετηθεί στο ξενοδοχείο που διαμένουν οι κεντρικοί χαρακτήρες, αυτοί ανακρίνονται και ανακρίνουν, μπαίνουν σε και βγαίνουν από ρόλους, ξαναζούν στο παρόν στιγμές του παρελθόντος τους, και ολοκληρώνουν τον κύκλο των ιστοριών τους όπως άρχισε, επιστρέφοντας το πτώμα εκεί που το βρήκαν. Τα λόγια του Νίκου Κολοβού για τους *Κυνηγούς* μοιάζει να μην έχουν γραφεί για μία ταινία του Αγγελόπουλου αλλά για ένα έργο του Καρρά:

Οι άνθρωποι έρχονται στη διήγηση φορτωμένοι ο καθένας με την «ιστορία» του. Χωρίς εξακριβωμένη ταυτότητα. Τα ονόματά τους συμπίπτουν με την ιδιότητά τους: ο ξενοδόχος, ο βιομήχανος,... η γυναίκα του ξενοδόχου, η γυναίκα του βιομήχανου... Παρόντες και απόντες μαζί. Μέτοχοι πάντα μιας κοινωνικής συνωμοσίας για την οποία δεν θα ήθελαν να αποκαλυφθούν ολοκληρωτικά. Να μείνουν μισοκρυμμένοι, για να μπορούν να ελιχτούν ανετότερα σε πιθανή κρίση ή να μετακινηθούν σε άλλο στρώμα, αν κινδυνέψουν (...).

Οι κυνηγοί, το πτώμα κι οι αστυνομικοί βρίσκονται σ' όλη σχεδόν τη φιλική διάρκεια κλεισμένοι στο ξενοδοχείο «Αίγλη». Κινούνται στους περιορισμένους χώρους του. Κυρίως στην κεντρική του αίθουσα, η οποία μεταβάλλεται διαδοχικά τότε σε «νεκροτομείο» (τόπος έκθεσης ή φύλαξης του πτώματος), τότε σε εστιατόριο, τότε σε ανακριτικό γραφείο, τότε σε χορευτικό κέντρο, τότε είναι απλά υπνωτήριο. Πάντως αποτελεί το επίκεντρο της δράσης. Μια αναπτυγμένη, και ασυνεχής σύγχρονα, θεατρική σκηνή.⁴⁷

⁴⁷ Νίκος Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1990, σ. 103-105.

Όλες οι παραπάνω επισημάνσεις που εστιάζουν στις δουλειές του Καρρά για τον κινηματογράφο δεν στοχεύουν να υποβαθμίσουν τον ρόλο των σκηνοθετών στη δημιουργία των ταινιών που συζητήθηκαν. Κάθε άλλο· οι σκηνοθέτες ήταν εκείνοι που μετέτρεψαν τα γραπτά κείμενα, σε όποιον κι αν ανήκαν, σε εικόνες και ήχους, επιλέγοντας και ελέγχοντας τις τεχνικές της κάμερας, τους φωτισμούς, τους χρωματισμούς, το μοντάζ, τον ρυθμό και το γενικό ύφος κάθε ταινίας. Είναι επίσης εκείνοι που, κατά την επαφή τους με το έργο των σεναριογράφων και κατά τη διαμόρφωση του δικού τους προσωπικού στυλ, συνδιαλέγονταν παράλληλα με θεματικές και τεχνικές αναζητήσεις άλλων σκηνοθετών, ξένων ή Ελλήνων. Δεν μπορεί να παραβλεφτεί εξάλλου πως, σε ό,τι αφορά τον Καρρά, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου του δεν εμφανίζονται στις ταινίες στις οποίες συνεργάστηκε, κάτι που προφανώς συνιστά επιλογή των σκηνοθετών οι οποίες προσέδωσαν στις ταινίες το ύφος που επιθυμούσαν. Αρκεί να αναφερθεί, για παράδειγμα, το καυστικό μαύρο χιούμορ στα θεατρικά του Καρρά, που έχει σχετικά πρωτεύοντα ρόλο μόνον στο *Αίμα των αγαλμάτων*⁴⁸ και περιορίζεται σε πολύ λίγες σκηνές σε άλλες ταινίες, όπως στη σκηνή των εγκαινίων ενός σταδίου στο *Μέρες του '36*.

Όπως και να έχει, τα τεκμήρια και οι υποθέσεις που κατατέθηκαν στο κείμενο αυτό επιτρέπουν, πιστεύω, να κάνουμε λόγο για καίρια συμβολή του Καρρά σε σημαντικές ταινίες του ΝΕΚ ως προς τη διάπλαση πειστικών λαϊκών ανθρώπων και καταστάσεων, την πυκνά νοηματοδοτημένη χρήση ανακρίσεων, την ενσωμάτωση παραστάσεων, τη συμπεριληψη παράλογων καταστάσεων, την αδιέξοδη κατάληξη που δημιουργεί στα έργα σχήμα κύκλου και την πολιτική αλληγορία. Ο εντοπισμός μιας τέτοιας συμβολής βοηθά να γνωρίσουμε πληρέστερα και το έργο του Καρρά και τις σχέσεις του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου και, μέσω του Καρρά, τις σχέσεις του ΝΕΚ με το ξένο μοντέρνο θέατρο πέρα από εκείνο του Μπρεχτ με το οποίο συχνά τον έχουμε σχετίσει (για παράδειγμα με το ξένο θέατρο του παράλογου). Στη βάση αυτών των τεκμηρίων και υποθέσεων, φαίνεται να αποκτά ένα ιδιαίτερο νόημα και ξεχωριστή βαρύτητα η φράση που συμπλήρωσε

⁴⁸ Αναφέρομαι στη σατιρική απόδοση των εκπροσώπων της εξουσίας της επαρχιακής πόλης και του νάνου τουρίστα (ο τελευταίος εμφανίζεται και στην κατάληξη της *Χρυσομαλλούσας*). Κατά τον Λυκουρέση, η μορφή του νάνου προερχόταν από τις σχετικές φιγούρες της *Σιωπής* (1963) του Bergman, ταινία που θαύμαζε ο Καρράς (Συνομιλία με τον Τώνη Λυκουρέση, ό.π.). Δεν αποκλείεται η φιγούρα των νάνων να είχε ιδιαίτερη σημασία για τον Καρρά χάρη και στο σχετικό μονόπρακτο του Pinter *The Dwarfs* (1960).

ο Αγγελόπουλος, όταν σε συνομιλία του με τον Μισέλ Φάις το 2002 ο Φάις αναφέρθηκε στους συγγραφείς με τους οποίους έχει συνεργαστεί ο σκηνοθέτης:

[Φάις] Έχεις συνεργαστεί με συγγραφείς στα σενάρια σου. Με τον Βαλτινό περισσότερο, αλλά και με τον Νόλλα και με τον Μάρκαρη...

[ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ]: Και τον Τονίνο Γκουέρα, [και] τον Στρατή Καρρά.⁴⁹

⁴⁹ Μισέλ Φάις «“Μωρή κοντούλα λεμονιά...”: Ο Μισέλ Φάις για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο», *Protagon*, 26 Ιανουαρίου 2012 [αναδημοσίευση από *Ελευθεροτυπία* 31 Μαΐου 2002], <https://www.protagon.gr/apopseis/blogs/mwri-kontoula-lemonia-o-misel-fais-gia-ton-thodwro-aggelopoulo-1208400000> (τελευταία πρόσβαση: 3 Ιουλίου 2019).

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Συνέδριο προς τιμήν του Θόδωρου Χατζηπανταζή



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αίθουσα διαλέξεων

1-3 Ιουνίου 2018

ΡΕΘΥΜΝΟ

Παρασκευή, 1 Ιουνίου 2018

17:30-18:00 Έναρξη του συνεδρίου από τη Διευθύντρια του ΙΜΣ, **Τζελίνα Χαρλαύτη**

- Χαιρετισμοί • Ομιλία για το έργο του τιμώμενου εκ μέρους της Οργανωτικής Επιτροπής

1Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Αρχεία, η πρώτη ύλη του ιστορικού»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Λίλα Μαράκα

18:00-18:20 **Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη:** «Ο Θ. Ν. Συναδινός, το αρχείο του και μια διδακτορική διατριβή»

18:20-18:40 **Κωνσταντίνα Γεωργιάδη:** «Λιμπρέτα οπερετών από το αρχείο του Ν. Ι. Λάσκαρη»

18:40-19:00 **Κυριακή Πετράκου:** «Ένα γνωστό-άγνωστο έργο ενός γνωστού άγνωστου θεατρικού συγγραφέα: η Θεοδώρα του Δημήτρη Φωτιάδη»

19:00-19:20 **Κωνσταντζίνα Γεωργακάκη:** «Αρχεία πολιτικών και θέατρο: η περίπτωση του αρχείου Κωνσταντίνου Καραμανλή»

19:20-19:40 **Αντρέας Δημητριάδης:** «Ο κριτικός Θόδωρος Κρητικός»

19:40-20:00 Ερωτήσεις και Συζήτηση

20:00 Δεξίωση στον κήπο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών

Σάββατο, 2 Ιουνίου 2018

2Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

**«Με τα εργαλεία της περιοδολόγησης:
Το προδιαφωτισμικό θέατρο»**

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Λίνα Ρόζη

10:00-10:20 **Ειρήνη Λυδάκη:** «Τα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου: ερωτήματα για την εμφάνιση του συγκεκριμένου θεατρικού είδους στην Κρήτη κατά την όψιμη βενετοκρατία»

10:20-10:40 **Τασούλα Μαρκομιχελάκη:** «‘...μ’ ένα κοντύλι από το εργαστήρι του Χορτάτση’: απηχήσεις του κρητικού δραματουργού στις τραγωδίες του Πέτρου Κατσαΐτη (1720-21)»

10:40-11:00 **Ιωσήφ Βιβιλάκης:** «Η ιερατική δραματοουργία»

11:00-11:30 Ερωτήσεις και Συζήτηση

11:30-12:00 Διάλειμμα

3Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Το θέατρο του 19ου αιώνα»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ιωάννα Παπαγεωργίου

- 12:00-12:20 **Χρυσόθεμις Βασιλάκου:** «Ελληνικές συλλογικότητες και θέατρο στην Πόλη, την περίοδο 1860-1922»
- 12:20-12:40 **Ηρώ Κατσιώτη:** «Δημήτριος Σ. Ζαλούχος: ένας λάτρης του Παντελή Σούτσα»
- 12:40-13:00 **Ιουλία Πιπινιά:** «Οι παραστάσεις του θιάσου της Mme Theo και το ελληνικό θέατρο στο τέλος του 19ου αιώνα»
- 13:00-13:30 Ερωτήσεις και Συζήτηση
- 13:30-17:30 Μεσημεριανή διακοπή

Σάββατο, 2 Ιουνίου 2018 (συν.)

4Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Το θέατρο της Μπελ Επόκ»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Χρυσόθεμις Βασιλάκου

- 17:30-17:50 **Αντώνης Γλυτζουρής:** «Ο Αντρέ Αντουάν και το πρόβλημα του Ρεαλισμού στην καθ' ημάς Ανατολή»
- 17:50-18:10 **Αρετή Βασιλείου:** «Η 'φυσιολογική σχολή του αιρεσιάρχου' Ζολά στην αθηναϊκή σκηνή των αρχών του 20ού αιώνα»
- 18:10-18:30 **Κωνσταντίνα Ριτσάτου:** «Ο Χάουπτμαν στην Ελλάδα: τα άγνωστα χειρόγραφα της μετάφρασης της Έλγας και η σκηνική τους τύχη»
- 18:30-19:00 Ερωτήσεις και Συζήτηση
- 19:00-19:30 Διάλειμμα

5Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«20ός αιώνας: Από το προπολεμικό θέατρο στη Μεσοπολεμική εποχή»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Κυριακή Πετράκου

- 19:30-19:50 **Μαίρη Καπή:** «Έσβυσε χωρίς να λάμψη': παιχνίδια προβολής στο ελληνικό θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα. Η περίπτωση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου»
- 19:50-20:10 **Μανώλης Σειραγάκης:** «Εθνικός Διχασμός, διεθνής αποκλεισμός και εθνικό ελληνικό θέατρο. Ο Ελληνικός Μουσικός Θίασος το 1916»

20:10-20:30 **Παναγιώτα Κωνσταντινάκου:** «Ο Πάνος Αραβαντινός εξ αποστάσεως: η πρόσληψη του έργου του τα χρόνια του Μεσοπολέμου»

20:30-21:00 Ερωτήσεις και Συζήτηση

21:30 Δείπνο για τους συνέδρους

Κυριακή, 3 Ιουνίου 2018

6Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Η περίοδος του Μεσοπολέμου»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: **Ιουλία Πιπινιά**

10:00-10:20 **Μαρία Σεχοπούλου:** «Πνευματικές ανταλλαγές σε ατμόσφαιρα πολέμου: το ταξίδι του Georg Brandes στην Ελλάδα του 1922»

10:20-10:40 **Ελένη Κωβαίου:** «Νιτσεικές και βαγκνερικές επιδράσεις στις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών»

10:40-11:00 **Κατερίνα Κωνσταντινάκου:** «‘Θα ανατείλη και για εμάς ο μαύρος αστήρ;’: η Ζοζεφίνα Μπαίκερ στη μεσοπολεμική Αθήνα»

11:00-11:30 Ερωτήσεις και Συζήτηση

11:30-12:00 Διάλειμμα

7Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Από το μεσοπολεμικό στο μεταπολεμικό θέατρο»

Πρόεδρος: **Τασούλα Μαρκομιχελάκη**

12:00-12:20 **Βάνια Παπανικολάου:** «Λεξικογραφώντας την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου»

12:20-12:40 **Άννα Σταυρακοπούλου:** «Η μετάφραση στο ‘έθνος της κατά προσέγγισιν συνεννόησεως’: ο Βάσος Δασκαλάκης ως μεταφραστής του Ίψεν»

12:40-13:00 **Λίνα Ρόζη:** «Σκιαγραφώντας τη διαδρομή των γυναικών στο θέατρο της μεταπολίτευσης: θεωρητικοί προβληματισμοί και ερευνητικά ερωτήματα»

13:00-13:30 Ερωτήσεις και Συζήτηση

13:30-17:30 Μεσημεριανή διακοπή

Κυριακή, 3 Ιουνίου 2018 (συν.)

8Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Το Μεταπολεμικό θέατρο: Θέατρο Σκιών»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Κωνσταντζα Γεωργακάκη

- 17:30-17:50 **Ιωάννα Παπαγεωργίου:** «Τα τετράδια του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου: από τα κείμενα για παράσταση στα κείμενα για πώληση»
- 17:50-18:10 **Ανθή Χοτζάκογλου:** «‘Τα παλαιά χρέη’ του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη)»
- 18:10-18:30 **Μαρία Μόσχου:** «Η τεχνογνωσία της επιβίωσης και τα υλικά της κατάλοιπα: αισθητικές ιεραρχήσεις και προβλήματα έρευνας των εικαστικών τεκμηρίων του Καραγκιόζη»
- 18:30-19:00 Ερωτήσεις και Συζήτηση
- 19:00-19:30 Διάλειμμα

9Η ΣΥΝΕΔΡΙΑ

«Το Μεταπολεμικό θέατρο: σχέσεις με κινηματογράφο»

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ιωσήφ Βιβιλάκης

- 19:30-19:50 **Μαρία Μαυρογένη:** «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης μέσα από την τηλεοπτική και κινηματογραφική εικόνα: μύθος και πραγματικότητα»
- 19:50-20:10 **Παναγιώτα Μήνη:** «Ο Στρατής Καρράς και ο κινηματογράφος»
- 20:10-20:30 **Κωνσταντίνος Κυριακός:** «Ελληνικός κινηματογράφος και σύγχρονες αναγνώσεις της αρχαίας τραγωδίας»
- 20:30-21:00 Ερωτήσεις και Συζήτηση
- 21:00-21:30 Συγκεφαλαίωση και λήξη των εργασιών του συνεδρίου



ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αρετή Βασιλείου, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη,
Αντώνης Γλυτζουρής, Αντρέας Δημητριάδης,
Κωνσταντίνα Ριτσάτου, Άννα Σταυρακοπούλου

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Στέλιος Καποκάκης, Μαριλού Νικολάου, Μαριάννα Τζιράκη