

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*Ο ηθοποιός και η τέχνη*  
*της ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ*  
Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν



*Μνήμη*  
*Αγνής Μουζενίδου*

ERGO







*Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής  
Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*

*Μνήμη Αγνής Μουζενίδου*

Φωτογραφία εξωφύλλου:

*Από την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου «Δον Κιχώτης» του Θεοβάντες,  
(περίοδος 1972-73)*

© Copyright: *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής  
Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Αθήνα 2011,  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Εκδόσεις Ergo

Επιμέλεια: Γρηγόρης Ιωαννίδης

Σχεδιασμός-Εκτύπωση-Παραγωγή  
Εκδόσεις ERGO  
Υμηττού 265, 116 31 Αθήνα  
Τηλ.: +30 210 7564 100 Fax: +30 210 7564 750  
E-mail: [info@ergobooks.gr](mailto:info@ergobooks.gr)  
[www.ergobooks.gr](http://www.ergobooks.gr)

ISBN 978-960-8376-55-7

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΔΙΗΜΕΡΙΔΑΣ

*Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής  
Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*

Δευτέρα 6 & Τρίτη 7 Οκτωβρίου 2008

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»  
Κεντρικό Κτήριο, Πανεπιστημίου 30





# Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ	
Η σκηνική οδηγία στην υπηρεσία της υποκριτικής. Παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματουργία.....	9
ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ	
Οι Έλληνες ηθοποιοί και το δραματουργικό τους έργο τον 19 <sup>ο</sup> αιώνα:	
Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση.....	15
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ	
Οι ενδοξότεροι υποκριτές της αρχαιότητας και η τέχνη τους.....	27
ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ	
Αρχαίοι υποκριτές και αρχαία κωμωδία: Υποθέσεις πάνω σε μια παράδοση “παρασιώπηση”.....	45
ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ	
«Για την Αγνή Μουζενίδου».....	59
ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ	
Για το Δοκίμιον Υποκριτικής του Ηλία Ωρολογά Δασαριτού.....	61
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Ο ηθοποιός Αριστείδης Παρίσης: Η θιασαρχική του πορεία.....	91
ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ	
Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η αρχαία ελληνική τραγωδία.....	99
ΕΥΑΝΘΙΑ ΒΑΦΕΙΑΔΟΥ	
Ο ηθοποιός Δημήτρης Χόρν (1921-1998).....	113
ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ	
Νέος υποκριτικός κώδικας στην ελληνική σκηνή. Η παρουσία του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου της Γαλλίας.....	139
ΛΥΔΙΑ ΣΑΠΟΥΝΑΚΗ-ΔΡΑΚΑΚΗ - ΜΑΡΙΑ-ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ	
ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΗΣ - ΟΛΓΑ ΜΟΑΤΣΟΥ	
“Ηθοποιοί του Βασιλέως”: η βραχύβια λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου την αυγή του 20 <sup>ου</sup> αιώνα. Ένας προπομπός.....	151
ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ	
Ο νεαρός Νίκος Καζαντζάκης και η τέχνη του ηθοποιού.....	165
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΥΚΛΕΙΔΗΣ	
Ο θάνατος του ηθοποιού στο έργο του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ.....	171
ΜΑΡΙΑ Ε. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ	
Ο ηθοποιός στη νεοελληνική ποίηση.....	181
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΟΥΛΙΟΣ	
Ελληνίδες ηθοποιοί και ηλικία: Η κατασκευή της ηλικιακής ταυτότητας στη διάρκεια τηλεοπτικών συνεντεύξεων.....	195
ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	
Η πτώση του τέταρτου τοίχου: Ο Βασίλης Ρώτας και οι απόψεις του για την υποκριτική τέχνη.....	219
ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ	
Μαργαρίτα Γκωτιέ: Η διαδρομή της διάσημης ηρωίδας του Αλέξανδρου Δούμα στην ελληνική σκηνή, μέσα απο τις ερμηνείες των πρωταγωνιστριών της.....	231

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ	
Φωτογραφία και θεατρικοί αστέρες: Η περίπτωση της Κοτοπούλη και της Κυβέλης (1900-1920).....	245
ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΕΦΑΝΗ	
Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ.....	263
ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΛΕΞΙΟΥ	
Romeo Castellucci: Η αμφισβήτηση της υποκριτικής.....	273
ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ	
Η σκηνογραφία και ο ηθοποιός: Ανίχνευση των όρων και των όριων αλληλεπίδρασης την εποχή του Μοντερνισμού.....	287
ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ	
Οι μύστες του παρελθόντος και οι μάρτυρες του παρόντος: Η αφομοίωση των Ελευσίνιων Μυστηρίων από το Κέντρο Δράσης του Πιέρσου Γκροτόφσκι και του Τόμας Ρίτσαρντς.....	299
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ	
Σημειώσεις για την ελληνική υποκριτική της μεταπολεμικής περιόδου.....	311
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΑΚΗΣ	
Υποκριτική: Ο κρίκος του κηρύγματος.....	319
ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ	
Υποκριτική και Μελόδραμα.....	331
ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ	
Η ψυχή του ηθοποιού και τα “στεγανά” της θεωρίας.....	337
ΕΛΙΖΑ-ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ	
Ηθοποιοί, θέατρο και κινηματογράφος στη μεταπολεμική Ελλάδα.....	343
ΕΛΕΝΗ Δ. ΓΟΥΔΗ	
Η υποκριτική “σχολή” του εθνικού θεάτρου. Δομικά χαρακτηριστικά, ηθοποιοί και ερμηνευτικές προσεγγίσεις.....	353
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ	
Η κρίση της αναπαράστασης. Αντιρεαλιστικές τάσεις στο ελληνικό θέατρο του 21 <sup>ου</sup> αιώνα.....	367
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ	
Η ώρα των δεξιοτέχνων: Η επάνοδος του πρωταγωνισμού κατά τη δεκαετία του '60.....	387
ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ	
Η τέχνη της υποκριτικής στα χρόνια του Ροΐδη.....	399
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ	
Η υποκριτική στη νουτική κωμωδία.....	407
ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ	
Οι τρεις κόρες του Αηρ ( <i>Παξινού - Παπαδάκη - Μανωλίδου</i> ).....	415
ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΛΕΞΗ	
Ο ηθοποιός συν-δημιουργός ή πώς η σύγχρονη θεατρική πράξη αποδεικνύει ένα αξίωμα.....	425
ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ	
Η λειτουργία της φωνής στο ραδιοφωνικό θέατρο: Οι θεατρικές διασκευές του ΕΙΡ (1953-1967).....	433

## ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΟΔΗΓΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Οι σκηνικές οδηγίες ή διδασκαλίες ανήκουν σε εκείνη της κατηγορία κειμένων ενός δραματικού έργου που χαρακτηρίζονται ως παρακείμενο, *ascriptions* ή δευτερεύοντα κείμενα (*Ingarden*), που συνοδεύουν το κύριο ομιλούμενο επί σκηνής, διαλογικό ή μονολογικό κείμενο, και διευκολύνουν την ανάγνωση ή απευθύνονται στον οργανωτή ή σκηνοθέτη της παράστασης<sup>1</sup>. Στην τελευταία περίπτωση, όπου οι οδηγίες σημειώνονται με την ομολογούμενη ή ανομολόγητη απαίτηση της σκηνικής πραγματοποίησης και απευθύνονται στους εκτελεστές της παράστασης, δηλαδή το σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς, πρέπει να διαχωριστούν από τις άμεσες σκηνικές οδηγίες, που αναγράφονται χωριστά στο κείμενο, και από τις έμμεσες, που ενυπάρχουν στον ίδιο το διάλογο και δεν σημειώνονται χωριστά<sup>2</sup>. Σε ορισμένους τύπους δραματικών έργων, όπως την κλασικίζουσα τραγωδία, υπερτερούν συνήθως αριθμητικά οι έμμεσες υποδείξεις από τις άμεσες σκηνικές οδηγίες οι οποίες αποφεύγονται· ενώ σε έργα του Μπαρόκ ή του ψυχολογικού Ρεαλισμού η χρήση των άμεσων σκηνικών οδηγιών είναι αφειδώλη και φτάνει και στην υπερβολή, όπως στα έργα του Bernard Shaw, όπου μετατρέπονται σε μικρά ενδιάμεσα πεζογραφήματα, τα οποία υπερβαίνουν πλέον την πρακτική λειτουργικότητα της υποκριτικής και δίνουν πρόσθετες πληροφορίες για τον αναγνώστη. Από την άλλη πλευρά η άμεση σκηνική οδηγία μπορεί να είναι και δυσλειτουργική ή και περιττή, στην περίπτωση που σημειώνει κάτι, που το απαιτεί έτσι κι αλλιώς ο ίδιος ο διάλογος, πράγμα που συμβαίνει συχνά στα επτανησιακά χειρόγραφα των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου<sup>3</sup>.

Μεγάλο μέρος των σκηνικών οδηγιών αφορά την περιγραφή του σκηνικού και τα δρώμενα επί σκηνής: εισόδους και εξόδους, μετακινήσεις μέσα στο χώρο, στάση και κί-

<sup>1</sup> Συγκέντρωση της σχετικής βιβλιογραφίας στο Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 363-444, ιδίως σσ. 363 εξ. και Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Αθήνα 1999, σσ. 206 εξ., 211 εξ. Βλ. επίσης W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien / Köln / Weimar, 2007, σσ. 271-305.

<sup>2</sup> Βλ. W. Puchner, «Implizite Bühnenanweisungen in den Sprechtexten der kretischen Dramaturgie», *Τμητικός τόμος για τον Μ. Ι. Μαυούσακα*, Ρέθυμνο 1994, τ. 2, σσ. 483-492. Βλ. τώρα και L. Gazis, «Implicit Stage Direction in the '9th July 1821 in Nicosia' by Vassilis Mihaelides», *Études Helléniques / Hellenic Studies* 15/2 (2007), σσ. 139-160.

<sup>3</sup> Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες», ό.π.

νηση του σώματος (σηκώνεται, κάθεται), σε ποιον απευθύνεται ο λόγος, με ποια ένταση ή απόχρωση μιλάει κανείς, χειρονομίες (χαιρετισμούς, αποχαιρετισμούς κτλ.) ή άλλες δράσεις (όπως αυτοκτονία, λιποθυμία). Στην πρώιμη νεοελληνική δραματολογία σπανίζουν σκηνικές οδηγίες για την ίδια τη μιμική, γιατί το υποκριτικό ύφος πρέπει να θεωρείται ακόμα αρκετά τυποποιημένο, τόσο στην τραγωδία όσο και στην κωμωδία<sup>4</sup>. Μόνο η έντονη δράση της δραματολογίας του Μπαρόκ, ο ψυχολογισμός του Διαφωτισμού με την έννοια της φυσικότητας της συμπεριφοράς, και ύστερα βέβαια ο Ρεαλισμός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με αποκορύφωμα τον ψυχολογικό ρεαλισμό προς το τέλος του, που δείχνει και επιδράσεις της ψυχανάλυσης και των νευρασθενειών, αλλά και η υποκριτική του Ρομαντισμού με τις εξάλλες ψυχικές καταστάσεις και τις έντονες χειρονομίες, θα αλλάξουν ριζικά αυτή την υποκριτική στατικότητα.

Στα έργα του Κρητικού θεάτρου το ζήτημα των άμεσων σκηνικών οδηγιών περιπλέκεται με το θέμα της γνησιότητας: Επτανήσιοι αντιγραφείς και τυπογράφοι της Βενετίας προσθέτουν για διευκρινιστικούς λόγους ελεύθερα σκηνικές οδηγίες, άγνωστο σε ποια ακριβώς έκταση<sup>5</sup>. Ψυχολογικές και υποκριτικές αποχρώσεις βρίσκονται μόνο στον μπαρόκ *Βασιλέα Ροδολίνου*, του οποίου την έκδοση φρόντισε ο ίδιος ο Ανδρέας Τρώιλος<sup>6</sup>: εδώ, στο έργο, όπου ο ίδιος ο ποιητής σημειώνει πως δεν άφησε να παιχθεί στο θέατρο, υπάρχουν κάποιες σκηνικές οδηγίες στην υπηρεσία της υποκριτικής («Στον ύστερο λόγο απού λέγει, 'κακού θανάτου', θέλει ξυπαστεί ξαφνίδια και δυνατά, γυρίζοντας (σ') μία και άλλη μερά» Δ' 548, «Στένεται πάλι σωπαστή πλιότερο, γυρίζοντας όλη στη μια μερά» Δ' 550, «Εδώ στένεται πλιότερη ώρα σωπαστή και σκύφτει την κεφαλή τση και σφουγγίζει τ' αμμάτια τση και κτυπά το χέρι τση» Δ' 552, κτλ.). Στα έργα του Κατσαίτη, στο *Ζήνωνα* και τα ιντερμέδια οι σκηνικές οδηγίες είναι πλέον συχνότερες και εκτενέστερες, αφορούν όμως μόνο το *stage business*, τη σκηνική δράση. Ειδική περίπτωση είναι το «καθ' εαυτόν» ή «κατ' ιδίαν» που μπορεί να εμφανιστούν ως άμεση ή και έμμεση σκηνική οδηγία.

Πιο πλούσιες ως προς τις πληροφορίες για την υποκριτική είναι οι έμμεσες σκηνικές οδηγίες: χειρονομίες που δείχνουν, γονυκλισία και προσκύνηση, σκύψιμο κεφαλιού, στην κωμωδία μέτρημα χρημάτων, πέσιμο, χτύπημα, κοιλόπονος, μούντζες, τράβηγμα σπαθιού, στις τραγωδίες και δραστηριότητες γύρω από λιποθυμία και θάνατο, χειρονομίες θρήνου<sup>7</sup>. Πολλές πληροφορίες για τη μιμική προέρχονται από τις φόρμουλες αγ-

<sup>4</sup> Βλ. το δοκίμιο του Fransiscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, München 1727 (επανεκδοση με γερμανική μετάφραση A. Rudin, München 1975). Βλ. και την ανάλυση της E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, τ. 2, *Vom «künstlichen» zum «natürlichen» Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983.

<sup>5</sup> Π.χ. *Ερωφ.* Ε' 524 για την αυτοκτονία της Ερωφίλης, «Τότε σφάζεται με το μαχαίρι οπού 'τον εις το βατσέλι, με το οποίον εσκότωσαν τον Πανάρετον», το *instrumentum fatale* για τους δύο ερωτευμένους είναι έργο του εκδότη. Τα τρία χειρόγραφα της *Πανώριας* έχουν διαφορετικές σκηνικές οδηγίες.

<sup>6</sup> Πούχνερ, «Σκηνικές οδηγίες», ό.π., σσ. 379 εξ.

<sup>7</sup> Πούχνερ, «Σκηνικές οδηγίες», ό.π., σσ. 430 εξ.

γελίας σκηνικού προσώπου που εισέρχεται<sup>8</sup>. Κατά τα άλλα ενδείκνυνται κλάματα και θρήνοι στις τραγωδίες, στις κωμωδίες και κλάματα από χαρά, γέλιο και εκδηλώσεις ευτυχίας· ειδικά ξεχωρίζει η μιμική έκφραση της στενοχωρίας, «πρίκα», «μάνιτα» και πόνος, ο αναστεναγμός, το ανήσυχο βλέμμα, το χαμηλωμένο βλέμμα, μορφές του φόβου, αναφέρεται κρύος ιδρώτας, η έκφραση περισυλλογής, το χλόμισμα ως προστάδιο της λιποθυμίας<sup>9</sup>.

Στη χιώτικη δραματολογία του 17<sup>ου</sup> αιώνα οι σκηνικές οδηγίες αφορούν σχεδόν αποκλειστικά τη σκηνική δράση<sup>10</sup>, σε μερικές περιπτώσεις και τον ψαλμό, το τραγούδι<sup>11</sup>, το αστειό μοιρολόγι των δαιμόνων<sup>12</sup> ή ο «κήρυξ πασαγιάρει»<sup>13</sup>, και ακόμη, βγαίνει ένα μικρό παιδάκι και λέει «εις γέλιον»<sup>14</sup>. Στην κυκλαδική δραματολογία παρατηρείται βασικά το ίδιο φαινόμενο μιας πιο έντονης χρήσης των διδασκαλιών, οι οποίες αφορούν ωστόσο μόνο τη σκηνική δράση<sup>15</sup>. Μάλιστα στον κυκλαδικό *Ηρώδη ή τη Σφαγή των νηπίων* αυτές οι σκηνικές οδηγίες είναι γραμμένες στα ιταλικά ή τα λατινικά (όπως και στο χιώτικο *Δαβίδ*)<sup>16</sup> και προστέθηκαν από δεύτερο διασκευαστή του κειμένου, που με το πρακτικό του πνεύμα απέβλεπε προφανώς σε μια θεατρική παράσταση του έργου<sup>17</sup>.

Την εποχή του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και την Κωνσταντινούπολη, επικρατεί η εκδοτική πρακτική ώστε οι σκηνικές οδηγίες να παρουσιάζονται σε μορφή υποσημειώσεων, π.χ. στη μετάφραση των *Ολυμπίων* του Μεταστάσιου από τον Ρήγα<sup>18</sup>. Αυτές οι διδασκαλίες συνήθως δεν αφορούν τη μιμική, τις εκφράσεις δηλαδή του προσώπου, αλλά στάσεις και κινήσεις του σώματος ή των

<sup>8</sup> Πούχνερ «Έξοδοι και είσοδοι στην Κρητική και Επτανησιακή δραματολογία», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 65-108.

<sup>9</sup> Πούχνερ, «Σκηνικές οδηγίες», ό.π., σσ. 438 εξ.

<sup>10</sup> Μ. Ι. Μανούσακας / Β. Πούχνερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Αθήνα 2000, σσ. 110 εξ., 122 εξ., 156, 195 εξ., 204, 238, 268.

<sup>11</sup> Ό.π., σ. 211, 219, 225 εξ., 243, 283, 291.

<sup>12</sup> Ό.π., σ. 247.

<sup>13</sup> Ό.π., σ. 224.

<sup>14</sup> Ό.π., σσ. 203, 251.

<sup>15</sup> Ν. Μ. Παναγωτάκης (†) / Β. Πούχνερ, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου, θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Ηράκλειο 1999.

<sup>16</sup> W. Puchner, «Italienische Bühnenanweisungen in griechischen Jesuitendramen auf den Ägäisinseln zur Zeit der Gegenreformation», *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* n. s. 32 (1995), σσ. 211-231.

<sup>17</sup> Β. Πούχνερ, *Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Αθήνα 1998, σσ. 46 εξ.

<sup>18</sup> Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797. Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2000.*

χειρών (π.χ. στην *Ασπασία* του Ιακ. Ρίζου Νερουλού)<sup>19</sup>, όπως, ας πούμε, ο Ιπποκράτης «περισπώμενος από λυπηρούς συλλογισμούς, δεν αποκρίνεται εις τον Κτησίαν, αλλά μετά σιωπήν ολίγην, επιφωνεί τα εξής»<sup>20</sup>. Αυτές οι υποσημειώσεις περιλαμβάνουν μερικές φορές και ολόκληρες πραγματείες<sup>21</sup>. Αν και αυτά τα κλασικιστικά έργα δείχνουν ορισμένες επιδράσεις του Ρομαντισμού, οι διαφορές ως προς τη ρομαντική υποκριτική είναι μεγάλες, όπως δείχνει π.χ. η πρώτη γραφή του *Οδοιπόρου* του Παν. Σούτσου 1831, όπου οι άμεσες σκηνικές οδηγίες είναι πλούσιες (λιγότερες ύστερα στις γραφές του ίδιου έργου του 1842, του 1851 και του 1864)<sup>22</sup>. Το εξεζητημένο και εκκεντρικό υποκριτικό ύφος του Ρομαντισμού, με τις μεγάλες χειρονομίες και τις έντονες σωματικές και μιμικές εκδηλώσεις φρίκης και τρόμου διαφαίνεται όμως ακόμα πιο ανάγλυφα στις έμμεσες σκηνικές οδηγίες. Ερανίζομαι μερικά παραδείγματα από τον *Οδοιπόρο*: «το σιγαλό του πάτημα, το σκοτεινό του βλέμμα, αι ορθωμέναις και λευκαίς της κεφαλής του τρίχες», «το άγριο το πρόσωπο», «Τους στεναγμούς μου άκουσ... ιδέ τα δάκρυά μου, εχλώμισαν τα χείλη μου», «το φως σου σβύνεται, τι έχεις; Κοκκίνισες... κιτρίνισες... με τρίχαις ορθαίς τρέχεις... με όσιν κρόκιχη [...] δεν με λαλεις;... τα δάκρυό της στάζει, δεν με ακούς;... τι έπαθες;...», «Ραλού! τι έχεις... Στέκεσαι με χέρια σταυρωμένα. Τα βλέμματά σου άγρια και αποπλανεμένα!», «Ραλού!...Ραλού!... τα μέλη σου κλονούνται. Το χέρι σου, τα χείλη σου, από σπασμούς κινούνται», «ακούω κρότον, εγώ φοβούμαι, από το φόβο... σβύνουμαι και χάνουμε... πεθαίνω...», «Τα γόνατά μου τρέμουν... και το αίμα μου παγώνει», «πεθαίνω, τα γονατά μου κάμπτονται», «πού πας με κλονισμένο βήμα;», «καίω... καίω... με φλογίζει ο αέρας οπού πνέω...», «τον βλέπω... τρέμω... και ιδρώς ψυχρός με περιχύνει...», «με φιλεί και μ' αγκαλιάζει, αχ!... κλαις!», «κλαίοντα ιδέ με και λυπήσου, νεκρώνεται το σώμα του», «Τα μάτια του μισοσφαλούν, δακρύζουν και θολώνουν» κτλ.<sup>23</sup>.

Πιο εκτενείς σκηνικές οδηγίες, που αφορούν ειδικά την υποκριτική και τη μιμική, θα βρούμε αργότερα στον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, ο οποίος γράφει τον κεντρικό ρόλο του συμβολιστικού δράματος *Η Σταχτιά Γυναίκα* (στα γερμανικά 1896), έχοντας υπόψη του το παίξιμο της ηθοποιού του Burgtheater Adele Sandrock, με ύφος νευρικό και εξεζητημένο, αλλά με απείρως μεγαλύτερες εκφραστικές δυνατότητες του σώματος: παίρνω παράδειγμα τη σκηνική οδηγία που της πέφτει και το δεύτερο παιδί (μετά από το δικό της), η οποία προβλέπει τα εξής: «...ξάφνου κυριεύεται από μια δυνατή τρεμούλα.

<sup>19</sup> Ιακ. Ρίζου Νερουλού, *Τα Θεατρικά* («*Ασπασία*» 1813, «*Πολυξένη*» 1814, «*Κορακιστικά*» 1813), Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2002, σσ. 256, 275, 277 εξ., 287, 292, 298 εξ., 305, 396, 398.

<sup>20</sup> Ό.π., σ. 274.

<sup>21</sup> «*Πολυξένη*», ό.π., σ. 393.

<sup>22</sup> Β. Πούχνερ, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850*, Αθήνα 2007, σσ. 211-229.

<sup>23</sup> Πούχνερ, *Τα Σούτσεια*, ό.π., σσ. 230 εξ.

Τη βλέπουν να σκύβη χαμηλά έξω από το παράθυρο κι' ύστερα να ορθώνεται πάλι με φωνή που μοιάζει μάλλον με κούφιο βογγητό ζώου, που πεθαίνει ή με πνιγμένο κράξιμο πουλιού παρά με ανθρώπου κραυγή – διαπεραστική κ' όμως πνιγμένη και κούφια [...]. Ξάφνου ρίχνει το πάνω κορμί της πάλι προς τα μέσα, σηκώνει ψηλά στο φως του φεγγαριού και τα δυο χέρια ελεύθερα και ανοιχτά [...]. Με το κεφάλι χαμηλά προς το στήθος κατεβασμένο σαν νάπεσε απάνω της η στέγη, με τα πόδια σαν αντιστήλια μπρος της, στρέφει το πρόσωπό της ολοφώτιστο από το φεγγάρι, κι από το φεγγαρόφωτο ακόμα ωχρότερο προς τα μέσα προς τον Λύσαντρο και την Αγλαΐα. Το σαγόνι της το κάτω πετάχτηκ' έξω και κρέμεται. Τα μάτια της ακόμα γυρίζουν προς την θάλασσα και τ' ασπράδι των ματιών της φαντάζει στο δωμάτιο. Τα χέρια της συστρέφονται σπασμωδικά σ' ένα στενό κύκλο σαν να θέλουν να κρατήσουν κάποιο αόρατο σώμα»<sup>24</sup>. Οι αντιδράσεις των τραγικών γονέων περιγράφονται ως εξής: ο Λύσαντρος «χύνεται προς τη Σταχτιά Γυναίκα τη φόνισσα του παιδιού του – και την σφιχταγκαλίζει τρελλά. Εκείνη πέφτει στα στήθια του με υπόκωφη φωνή σαν να πέταξ' αυτή κ' η τελευταία της πνοή: κρέμεται κάτω το κεφάλι της σαν τσακισμένο λουλούδι. Τα χέρια της πέφτουν βαρειά προς τα κάτω»<sup>25</sup>. «Στο θέαμα αυτό η Αγλαΐα οπισθοχωρεί τρικλίζοντας σαν να τη χτύπησαν με κάποιο ρόπαλο στο κεφάλι. Η έκφραση της απορίας υποχωρεί στον απέραντο πόνο των αισθήσεων. Με εκκωφαντική κραυγή σωριάζεται»<sup>26</sup>. Το έργο *Τα τρία φιλιά* του ίδιου μάλιστα στηρίζεται σε μια εικαστική σύλληψη: τον πίνακα του Gustav Klimt «Ο Έρωσ» (1895), τον οποίο μιμείται όχι μόνο το εξώφυλλο της έκδοσης<sup>27</sup>, αλλά αναπαριστάνεται πιστά και στις σκηνικές οδηγίες για το ερωτικό φίλημα ανάμεσα στον Φαίδη και τη Λιάνα, που επαναλαμβάνεται τρεις φορές μέσα στο έργο<sup>28</sup> αλλά και το φινάλε του έργου, μετά την αυτοκτονία της Δόρας, που χωρίζει τους κρυφά ερωτευμένους για πάντα, προδίδει πάλι συγκεκριμένα υποκριτικά πρότυπα: «Η Λιάνα ρίχνει το κεφάλι πίσω σα να λιποθυμή... έπειτα σηκώνει ψηλά τους ώμους της, βυθίζεται σχεδόν όλη μες τους ώμους της, σκύβει μ' όλο το κορμί εμπρός και βγαίνει γρήγορα σα να βουτά σ' ένα κύμα...»<sup>29</sup>. Η σύλληψη αυτή, της σωματικής έκφρασης μιας μεγάλης τραγικής εξόδου, μιμείται σαφώς τις κινήσεις μιας μεγάλης πρωταγωνίστριας.

<sup>24</sup> Β. Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997, σσ. 91 εξ.

<sup>25</sup> Ό.π., σ. 93.

<sup>26</sup> Ό.π., σ. 99.

<sup>27</sup> Ό.π., σσ. 187 εξ.

<sup>28</sup> Ό.π., σσ. 220 εξ., 250 εξ.

<sup>29</sup> Ό.π., σ. 251.

Κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, λόγω του όγκου της δραματογραφίας και των διαφόρων σχολών υποκριτικής, το θέμα αυτό δεν είναι εύκολο να παρακολουθηθεί. Οι χρήσεις της σκηνικής οδηγίας είναι ποικίλες και διαφοροποιημένες. Συστηματική εξέταση του ζητήματος δεν υπάρχει ούτε καν προεργασίες. Πάντως, φαίνεται πως ο Χρηστομάνος αποτελεί ένα από τα κυριότερα παραδείγματα της χρήσης της διδασκαλίας στην υπηρεσία της υποκριτικής ερμηνείας, που εμπνέεται άμεσα από συγκεκριμένες προσλαμβάνουσες παραστάσεις. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, συγγραφέας στενά συνδεδεμένος με το πρακτικό θέατρο, ο οποίος σκηνοθετεί όλα τα έργα του στο κεφάλι του, δίνει, πέρα από τις άμεσες σκηνικές οδηγίες, πολύ μεγάλη έμφαση στις έμμεσες, οι οποίες υλοποιούνται από τη μια στην ιδιότυπη στίξη του, όπου κυριαρχούν τα αποσιωπητικά<sup>30</sup>, και από την άλλη στους πρωτότυπους συνδυασμούς σημείων στίξης, που ρυθμίζουν την εκφορά του λόγου<sup>31</sup>. Αλλά για να μιλήσει κανείς υπεύθυνα για το θέμα των σκηνικών οδηγιών στον 20<sup>ο</sup> αιώνα λείπουν ακόμα πολλές προεργασίες.

<sup>30</sup> Β. Πούχνερ, «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 393-420.

<sup>31</sup> Β. Πούχνερ, «Προφορική και στίξη στον σκηνικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Αθήνα 2008, σσ. 293-305· βλ. τα παραδείγματα σ. 300.



## ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

### ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΟ ΤΟΥΣ ΕΡΓΟ ΤΟΝ 19<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΣΦΑΙΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

**Η** έρευνα για τους Έλληνες ηθοποιούς το 19<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά και για τον 20<sup>ο</sup> βρίσκεται ακόμα σε αρχικό στάδιο. Παρά τις δύο αξιόλογες διδακτορικές διατριβές, του Ανδρέα Δημητριάδη για τον Νικόλαο Λεκατσά<sup>1</sup> και την πρόσφατη της Αλεξίας Αλτουβά με τίτλο «Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού το 19<sup>ο</sup> αι. στην Ελλάδα»,<sup>2</sup> όπου επιχειρείται μία ανασύνθεση της προσωπικότητας τριών πρωταγωνιστριών του ελληνικού θεάτρου του αιώνα αυτού, της Πιπίνας Βονασέρα, της Αικατερίνης Βερώνη και της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και της υποκριτικής ιδιοπροσωπίας τους, η σχετική βιβλιογραφία παραμένει φτωχή.

Πολύ μελάνι χύθηκε στον τύπο σε θετικές και αρνητικές κρίσεις για το ποιόν των Ελλήνων ηθοποιών<sup>3</sup> της περιόδου αυτής, για την υποκριτική τους ικανότητα, την ηθική υπόστασή τους, για την παιδεία τους, ζητήματα που χρήζουν περαιτέρω στοιχειοθέτησης, αφού εκτοξεύονται κρίσεις και επικρίσεις που διατυπώνονται αδικώς και ακρίτως για το σύνολο των Ελλήνων ηθοποιών, όταν «όπως εις όλας τας επιστήμας και τέχνας ούτω και εις το παραγκωνισθέν θέατρον υπάρχουν υποκριταί καλοί, μέτριοι και κατώτεροι».<sup>4</sup>

Με δεδομένη τη δυσκολία για τον σημερινό ιστορικό του θεάτρου ανασύνθεσης της ατμόσφαιρας μιας θεατρικής παράστασης του μακρινού παρελθόντος, παρά μόνο μέσα από τις πληροφορίες που μας παρέχουν οι δημοσιευμένες κριτικές, και αποτύπωσης ιδιαίτερα της έκφρασης και της υποκριτικής απόδοσης κάθε ηθοποιού, καθώς η καλλιτεχνική δημιουργία του παραμένει εφήμερη και φευγαλέα από την ίδια της τη φύση, τα

<sup>1</sup> Βλ. Ανδρέας Δημητριάδης, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Φιλολογίας - Τομέας Θεατρολογίας - Μουσικολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, 1997, που εκδόθηκε με τίτλο *Σαιξπηριστής άρα περιττός: Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

<sup>2</sup> Υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών τον Απρ. 2008 και βρίσκεται υπό έκδοση στις εκδόσεις Ergo.

<sup>3</sup> Βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Οι Έλληνες ηθοποιοί 1800-1917: Η δύσβατη πορεία», στον τόμο: *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών Ογδόντα χρόνια: 1917-1997: Ιστορική αναδρομή* από ομάδα θεατρολόγων. Αθήνα, Κ. και Π. Σμπίλιας 1999, σσ. 35-78.

<sup>4</sup> Βλ. Μιχαήλ Αρνιωτάκης, *Μελέτη περί θεάτρου υπό εθνικήν και κοινωνικήν άποψιν αναγνωσθείσα εν τη Εταιρεία «Ελληνισμός» την δεκάτην τρίτην Μαΐου 1893*, Εν Αθήναις 1893. Απόσπασμα του κειμένου αυτού βλ. ό.π., σ. 54.

μόνα χειροπιαστά τεκμήρια που βρίσκονται στη διάθεσή μας είναι τα κείμενα που οι ίδιοι οι ηθοποιοί υπογράφουν. Και τέτοια κείμενα είναι αφ' ενός αυτά που έχουν δημοσιευτεί από «επώνυμους» ηθοποιούς της εποχής, όπως ο Δημ. Αλεξιάδης,<sup>5</sup> ο Μ. Αρνωτάκης,<sup>6</sup> ο Διον. Ταβουλάρης,<sup>7</sup> ο Βασ. Ανδρονόπουλος<sup>8</sup> κ.ά. ως τοποθετήσεις σε θέματα της συντεχνίας τους και ως απαντήσεις σε επικριτικές απόψεις και αφ' ετέρου όλα όσα συγκροτούν το συνολικό συγγραφικό τους έργο.

Η γράφουσα, στη διάρκεια της ερευνητικής της ενασχόλησης, εντοπίζοντας επανειλημμένα θεατρικά έργα, πρωτότυπα και μη να υπογράφονται από Έλληνες ηθοποιούς, διαπίστωσε ότι ο αριθμός αυτός δεν είναι διόλου αμελητέος. Η υλοποίηση υπό την εποπτεία της ερευνητικού έργου με τίτλο «Οι Έλληνες ηθοποιοί το 19 αιώνα και το συγγραφικό τους έργο» στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος «Καποδίστριας» του Πανεπιστημίου Αθηνών το 2006-2007, το απέδειξε. Καταγράφηκε ένας σημαντικός αριθμός θεατρικών έργων δημιουργημάτων των Ελλήνων ηθοποιών το 19<sup>ο</sup> αι. από τα οποία ένας αξιόλογος αριθμός εντοπίστηκαν και ως κείμενα, ενώ υπάρχουν και έργα τα οποία μνημονεύονται μόνο ως τίτλοι.

Λόγω της περιορισμένης έκτασης μιας εισήγησης και της ευρύτητας του θέματος θα αρκεστούμε μόνο σε μερικές συνοπτικές παρατηρήσεις. Η εξέταση του θεατρικού τους έργου στο σύνολό τους αποκαλύπτει ότι οι Έλληνες ηθοποιοί κατέθεσαν τη συγγραφική συμβολή τους σε όλα τα είδη του δραματικού λόγου τον αιώνα αυτό. Θα παρουσιάσουμε ενδεικτικά αντιπροσωπευτικά παραδείγματα σε κάθε κατηγορία. Ο πρώτος χρονολογικά επαγγελματίας ηθοποιός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Θεόδωρος Μειμάρης ή Μειμάρογλου (Μυτιλήνη 1780 – Άργος 1833) από τη Λέσβο, γνωστός με το όνομα του συντοπίτη του αρχαίου ποιητή Αλκαίου, πρωτεργάτης της ελληνικής σκηνής προεπαναστατικά στο Βουκουρέστι<sup>9</sup> και μετεπαναστατικά στη Σύρο,<sup>10</sup> πολύπλευρη προσωπικότητα, συγκεντρώνει στο πρόσωπό του την ιδιότητα του ηθοποιού, του πολεμιστή, του κοινωνικού

<sup>5</sup> Δημοσθένης Αλεξιάδης, *Λόγος εκφωνηθείς την 22 Ιουνίου 1875 εν τω μνημοσύνω τω τελεσθέντι δαπάνη των εν Αθήναις Ελλήνων ηθοποιών επί τη μνήμη του αποβιώσαντος ηθοποιού Παντελή Σούτσα*, Αθήναι 1875.

<sup>6</sup> Βλ. σημ. 4, ό.π.

<sup>7</sup> Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Εν Αθήναις 1930.

<sup>8</sup> Βασίλειος Ανδρονόπουλος, Προλογικό σημείωμα στο έργο του *Το φάσμα του Μοντεφόρτου, ή Η ενταφιασθείσα ζώσα: Δράμα εις πράξεις πέντε εκ τίνος διηγήματος γαλλικού*, Βραίλα 1874.

<sup>9</sup> Βλ. αρχικά Γ. Βαλέτας, *Θεόδωρος Αλκαίος, ο βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα: Τα πρώτα θεατρικά*, Αθήνα, Εκδόσεις «Πηγή» 1971. Για τη ζωή και το έργο του Θεόδωρου Αλκαίου μαζί με όλη τη μεταγενέστερη βιβλιογραφία βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», στον τόμο *Ράμπα και παλκοσέλικο*, Πορεία, Αθήνα 2004, σσ. 205-368.

<sup>10</sup> Ανδρέας Δρακάκης, *Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου: Ερμούπολις – Σύρα 1826-1861*, Αθήνα 1979. Ανάτυπο από το 22<sup>ο</sup> τόμο του *Δελτίου της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, σσ. 36-52.

επαναστάτη, του ποιητή και θεατρικού συγγραφέα. Ζώντας σε χρόνια ηρωικά, δεν θεάται απλά, αλλά μετέχει στα ιστορικά γεγονότα της εποχής του, συνδυάζοντας το σανίδι με το καριοφίλι. Αλλά πέρα από την επαναστατική και τη σκηνική δράση, θα συμβάλλει στον εθνικό αγώνα με την δραματουργία του στην οποία προσφεύγει ως μία ψυχική ανάγκη έκφρασης και συμβολής στο πατριωτικό κλίμα της εποχής.

Από το σύνολο του συγγραφικού του έργου τρεις τρίπρακτες έμμετρες τραγωδίες μάς είναι γνωστές, χάρις στο γιο του, Ξενοφώντα Αλκαίο, που φρόντισε για την έκδοσή τους μετά το θάνατο του πατέρα του. Είναι τα έργα *Η άλωση των Ψαρών* (Εν Αθήναις 1853) που γράφτηκε πρώτα ως ποίημα<sup>11</sup> αμέσως μετά τα δραματικά γεγονότα της 21<sup>ης</sup> Ιουνίου 1824 στα οποία συμμετείχε και ο ίδιος, *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*<sup>12</sup> (Εν Αθήναις, 1841) και *Πιττακός ο Μυτιληναίος* (Εν Αθήναις, 1849), όπου από την πατριωτική τραγωδία στα δύο πρώτα περνά στο ιστορικό δράμα με αρχαία θεματολογία με επίκεντρο την τυραννοκτονία, έργο που διαδραματίζεται στην πατρίδα του στα αρχαία χρόνια.<sup>13</sup>

Πρόκειται για λαϊκότερες τραγωδίες σε καθαρεύοντα λόγο που στηρίζουν το ενδιαφέρον τους όχι στην ιδιαίτερη δραματουργική πλοκή τους που διακρίνεται για την απλότητα της διήγησης συμβάντων που λαμβάνουν χώρα εκτός σκηνής και γίνονται γνωστά μέσω μαντατοφόρων, όσο στα ίδια τα ιστορικά γεγονότα που αφηγούνται και προκαλούν τον ενθουσιασμό του κοινού της εποχής.<sup>14</sup>

Άλλα έργα του που μνημονεύονται από το γιο του Ξενοφώντα στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης του έργου *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, είναι *Η πτώσις του Σουλίου*, *Η καταστροφή της Χίου*, *Το Χάνι της Γραβιάς* και *Ο θάνατος του Καποδιστρίου*, σύγχρονα ιστορικά δράματα, όπως οι τίτλοι τους αποκαλύπτουν, αφού δεν έχουν σωθεί τα κείμενά τους.<sup>15</sup> Στη συγγραφική δραστηριότητα του Θ. Αλκαίου πρέπει να προσθέσουμε και αυτή του μεταφραστή. Γνωρίζοντας άριστα τη γαλλική γλώσσα είχε αρχικά ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μετάφραση από την οποία βιοποριζόταν και είναι πιθανό να είναι ο πρώτος μεταφραστής του Μολιέρου στην Ελλάδα με τον *Ακούσιο ιατρό* (1840).<sup>16</sup>

Δεύτερος κατά σειρά ο κατά είκοσι χρόνια μεγαλύτερός του Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας (1799 ή 1800-1880), ο πρώτος μη αυτοδίδακτος επαγγελματίας ηθοποιός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το ίδιο πολύπλευρη προσωπικότητα με τον προαναφερθέντα Θ. Αλκαίο, με-

<sup>11</sup> Β. Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 293-300. Συνοπτική περίληψη του έργου βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από το 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σσ. 288-289.

<sup>12</sup> Β. Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 301-332. Συνοπτική περίληψη του έργου βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σσ. 269-270.

<sup>13</sup> Β. Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 332-357. Συνοπτική περίληψη του έργου βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σσ. 279-280.

<sup>14</sup> Β. Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 214-216.

<sup>15</sup> *Ό.π.*, σσ. 262-263.

<sup>16</sup> *Ό.π.*, σσ. 243-244.

γάλος αγωνιστής, μέλος της Φιλικής Εταιρείας, πρωτεργάτης του ελληνικού και αργότερα του ρουμανικού θεάτρου έχει να επιδείξει και αυτός συγγραφικό έργο περισσότερο όμως ως μεταφραστής. Από την παραμονή του στο Παρίσι προκειμένου να εκπαιδευτεί στην υποκριτική κοντά στον Talma, μαθαίνει τη γαλλική γλώσσα και από τη μετάβασή του αργότερα στην Ιταλία την ιταλική, ενώ από τη σχεδόν μόνιμη παραμονή του στο Βουκουρέστι γνωρίζει άψογα τα ρουμανικά. Έτσι το 1827 όντας καθηγητής γαλλικών στο Κολλέγιο του Αγίου Σάββα και παράλληλα διοργανωτής ερασιτεχνικών παραστάσεων εκδίδει στο Βουκουρέστι μεταφρασμένο στα ελληνικά τον *George Dandin* του Μολιέρου.<sup>17</sup>

Ακολουθώντας ως πρότυπο το παράδειγμα της διασκευής του Κωνστ. Οικονόμου στο *Φιλάργγυρο* του Μολιέρου, ο Αριστίας μεταφράζει διασκευάζοντας την τρίπρακτη αυτή κωμωδία (*Γεώργιος Δαντίνος ο εντροπιασμένος σύζυγος*) στα καθ' ημάς, σατιρίζοντας περισσότερο τη ρουμανική κοινωνία παρά την ελληνική και εμπλουτίζοντας τη διασκευή του με ιδιωματικά στοιχεία.<sup>18</sup> Για τις ανάγκες της σκηνικής δράσης του μεταφράζει το 1835 στα ελληνικά επίσης το *Βίαιο γάμο* του Μολιέρου,<sup>19</sup> τη *Ζαΐρα* του Βολταίρου, μεταφράσεις που μένουν ανέκδοτες, καθώς και τα έργα του Αλφιέρι *Βιργινία* και *Σαούλ* στα ρουμανικά το 1836 και το 1837 αντίστοιχα.<sup>20</sup>

Ερχόμενος στην Αθήνα μεταφράζει στα ελληνικά τον *Αριστόδημο* του Μόντι για την παράσταση στο θέατρο Μπούκουρα στις 24 Σεπτ. 1840 και εκδίδει το μοναδικό πρωτότυπο έργο του, την πεντάπρακτη τραγωδία *Αρμόδιος και Αριστογείτων, ή Τα Παναθήναια*<sup>21</sup> (Αθήνα 1840) όπου με θέμα την τυραννοκτονία, όπως και η ομώνυμη τραγωδία του Γεωργίου Λασσάνη,<sup>22</sup> ο συγγραφέας καταθέτει έμμεσα την πικρία του για την εχθρική στάση της αυλής απέναντί του, εμφορούμενος από σύγχρονες δημοκρατικές αντιλήψεις που καταδίκάζαν τα απολυταρχικά καθεστώτα. Τόσο για τη μετάφραση του *Αριστόδημου*, όσο και το έργο του αυτό θα δεχτεί αρνητική κριτική από τον Θεόδωρο Οφρανίδη.<sup>23</sup> Στη συγγραφική του δραστηριότητα περιλαμβάνονται επίσης πολλά διδα-

<sup>17</sup> Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Ιστορική τραγωδία και η κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Πιλέθρον, Αθήνα 1993, σ. 76.

<sup>18</sup> Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Πατάκης, Αθήνα 2001, σσ. 239-240.

<sup>19</sup> Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 127.

<sup>20</sup> Β. Πούχνερ, «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική θεατρολογία: Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές χώρες*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 226.

<sup>21</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σσ. 266-267.

<sup>22</sup> Γεώργιος Λασσάνης, *Τα θεατρικά Ελλάς* (Μόσχα, 1820) και *Αρμόδιος και Αριστογείτων* (Οδησός) 1819, ανέκδοτο. Φιλολογική επιμέλεια Βάλτερ Πούχνερ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002.

<sup>23</sup> Άννα Ταμπάκη, «Ο Τοξότης του Θεόδωρου Οφρανίδη: Μία συζήτηση για το ιταλικό μελόδραμα», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, 18-21 Απρ. 2002. Επιμ. Κωνσταντζά Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν. Αθηνών, Ergo,

κτικά εγχειρίδια στα γαλλικά, η μετάφραση των *Παράλληλων βίων* του Πλουτάρχου και η μετάφραση στα ρουμανικά της *Λιάδας* και της *Καινής Διαθήκης*.<sup>24</sup>

Στην ενότητα αρχαιοθέμων έργων του ελληνικού νεοκλασικισμού εντάσσεται επίσης η τραγωδία του Παντελή Σούτσα<sup>25</sup> (1818-1875). *Οι θεσμοί του Λυκούργου, ή Άγις και Κλεομένης*<sup>26</sup> που περιελήφθη στο ρεπερτόριο του θιάσου «Μένανδρος» και παίχτηκε στη Σμύρνη<sup>27</sup> το 1874, στην Κ/πολη<sup>28</sup> το 1875 και στην Αθήνα<sup>29</sup> το 1887. Ο ίδιος θα διασκευάσει επίσης δύο κωμωδίες του Μολιέρου στα καθ' ημάς τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη* και τον *Αρχοντοχωριάτη* που θα εκδώσει στην Αθήνα το 1876 η χήρα του, Πολυξένη Σούτσα, ένα χρόνο μετά το θάνατό του.<sup>30</sup> Εκτός από τον Σούτσα,<sup>31</sup> όλη η ομάδα των πρωτεργατών της ελληνικής σκηνής στην Αθήνα το 1857 (Λεωνίδας Καπέλλος,<sup>32</sup> Ιωάννης Κούγκουλης,<sup>33</sup> Σωτήριος Καρ-

Αθήνα 2004, σσ. 126-127.

<sup>24</sup> Γιώργης Ι. Ζωΐδης, *Κωνσταντίνος Κυριακού Αριστίας: Ο φλογερός αγωνιστής, ο κορυφαίος ηθοποιός, ο γλυκός δάσκαλος. Ιστορική βιογραφία*, Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, Αθήνα 1964, σσ. 75-77.

<sup>25</sup> Νικ. Λάσκαρης, «Παντελής Σούτσα», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κων/νου Σκόκου 1905*, Εν Αθήναις, 1905, σσ. 344-353. Βλ. επίσης Δημ. Σπάθης, «Παντελής Σούτσα» λήμμα στην *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 9Α, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991, σσ. 341-342.

<sup>26</sup> Δεν έχει εκδοθεί και το κείμενό του δεν έχει διασωθεί. Για την πρώτη αυτή παράστασή του στην Κωνσταντινούπολη ο τύπος σημειώνει «Πας ο ιδών την παράστασιν ταύτην δύναται να ενοήσει οποιου τεχνίτου εστερήθη η ελληνική σκηνή απολέσασα τον μακαρίτην (είχε ήδη πεθαίνει το Μάιο 1875). Η γλώσσα, η πλοκή, τα πάντα εμαρτύρουν τρανώς την ικανότητα του τούτου συντάξαντος», Εφ. *Μώμος* (Κ/πολη), αρ. φ. 254, 8 Νοεμ. 1875, σ. 3 στήλη 4<sup>η</sup> (βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, τόμ. Α', Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994, σ. 160).

<sup>27</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου*. Τόμ. Α., Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002, σ. 974.

<sup>28</sup> Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, τόμ. Β', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1996, σσ. 62-63. Βλ. επίσης Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 1066.

<sup>29</sup> Γ. Σιδέρης, *ό.π.*, τ. Α', σ. 87.

<sup>30</sup> Βλ. Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900. Συνοπτική αναγραφή*, τ. Α': 1864-1879, Αθήνα, ΕΛΙΑ, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού, 2004, λήμματα 1876, 1 και 61. Περισσότερα για σύγκριση των μεταφράσεών του Σούτσα με το πρωτότυπο του Μολιέρου βλ. Anna Tabaki, *La presence de Molière en Grèce: Autour de traductions de ses pieces en grec moderne*. Mémoire, Clérmont – Ferrand, 1976, σσ. 90-93.

<sup>31</sup> Στον Σούτσα αποδίδονται επίσης τα έργα *Γοθολία*, *Κωπαίς* και *Καρντερόν* (βλ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* «Πυρσός» του Δρανδάκη, Εκδ. 2<sup>η</sup>, τ. 22, «Φοίνιξ», Αθήναι [1931], σ. 166).

<sup>32</sup> Γεννημένος στη Σμύρνη, πιθανώς ιταλικής καταγωγής ο Λεωνίδας Καπέλλος ή Καπέλλας εκ των πρωτεργατών της ελληνικής σκηνής της οθωνικής περιόδου, θα καταθέσει τη συμβολή του στο ελληνικό δραματολόγιο της εποχής ως μεταφραστής. Μεταφράζει τη μονόπρακτη ιταλική κωμωδία *Ο γάμος των τρελλών* το 1843, που παίζεται στην Αθήνα την περίοδο 1843-1844, 1845-1846 (Κωνσταντίνια Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών: Οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις*, τ. 2, 1998, σ. 176), την πεντάπρακτη τραγωδία *Λουκρητία* (Κ/πολη 1848) (έργο μάλλον του François Ponsard που παίχτηκε στο Théâtre Français στο Παρίσι στις 22 Απρ. 1843 και εκδόθηκε την ίδια χρονιά στο Παρίσι και το Βερολίνο), τον *Κλαβίγιο* του Γκαίτε (Αθήνα, 1857) και τον *Σαούλ* του Αλφιέρι. (Αθήνα, 1858).

<sup>33</sup> Ξεκινώντας τη θεατρική του παρουσία ως ερασιτέχνης στη Σύρο, ο Ιωάννης Κούγκουλης (1817, 1819-1874), ανήκοντας στον κύκλο των πρωτεργατών της ελληνικής σκηνής θα μεταφράσει σειρά

τέσιος ή Κουρτέσης,<sup>34</sup> Αντώνιος Μανούσος)<sup>35</sup> έχουν να επιδείξουν συγγραφικό έργο άλλοι πρωτότυπο και άλλοι μεταφραστικό, εκτός από τον Αθ. Σίσυφο και τον Ιωάννη Κυριακό (1818-1869), ενδεικτικό των πνευματικών αναζητήσεων των οραματιστών αυτών ηθοποιών που επιζητούσαν την εδραίωση του ελληνικού θεάτρου στην πρωτεύουσα του ελεύθερου ελληνικού κράτους με την εμπλοτισμό του ελληνικού δραματολογίου με νέα έργα.

Ένας άλλος ηθοποιός, λιγότερο γνωστός και νεότερος χρονολογικά από τους προαναφερθέντες, ο Ιωάννης Ράμφος, γιος του λαϊκού μυθιστοριογράφου Κωνσταντίνου Ράμφου, μεταφραστή του *Κατά φαντασίαν ασθενούς* του Μολιέρου (Εν Αιγίνη, 1834), που αρχίζει τη σταδιοδρομία του το 1860 ως μέλος του θιάσου του Παντελή Σούτσα, επιχειρεί να δώσει το συγγραφικό του στίγμα με μάλλον αδύναμα θεατρικά έργα, που δεν βρίσκουν το δρόμο προς τη σκηνή. Το 1866 εκδίδει στη Σμύρνη το δίπρακτο δράμα του *Οι αντερασταί* το κείμενο του οποίου δεν έχει εντοπιστεί, δύο ρομαντικά δράματα *Η αποτυχούσα εκδίκησης* (Αθήνα, 1865) και *Ο θρίαμβος της αθωότητας* (Αθήνα 1866) που διαδραματίζονται στο εξωτερικό (Λουκέρνη το α', Μαδρίτη το β') που πρέπει να είναι μετάφραση στα ελληνικά ξένων δραμάτων και το ιστορικό δράμα *Η καταστροφή του Θεοδώρου, αυτοκράτορος της Αβυσσινίας* (Θεσσαλονίκη 1871) μάλλον κλεψίτυπο του έργου του Ευάγγελου Αρνωτάκη *Το τέλος του Θεοδώρου, αυτοκράτορος Αβυσσινίας* (Σμύρνη, 1870).<sup>36</sup>

μονόπρακτων κωμωδιών για να καλύψει τις ανάγκες των θιάσων ως προς το δεύτερο σκέλος των παραστάσεων, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής: *Ο βίαιος γάμος* (Αθήνα 1852), *Ο λοχίας Παλαύρας* (Αθήνα, 1853), *Τα δικηγορικά γελοία* (Αθήνα, 1853 και Κων/πολη, 1857), *Ο άφρων πατήρ*, *Ο χαρτοπαίκτης*, *Κάτι τι, Πώς θα τελειώσει, Οι τρεις δεκαεείς, Ο πεινασμένος ποιητής, Η τίγρις της Βεγγέλης*, (Ερμούπολη, 1865) (βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Παράβασις*, τ. 4, 2002, σσ. 87-219), καθώς και δύο τρίπρακτες κωμωδίες, τον *Σκαμπαρόνιο* και τον *Πεταλούδη* (πιθανώς Ερμούπολη, 1865).

<sup>34</sup> Ο Σωτήριος Κουρτέσης ή Καρτέσιος, ο κατ' εξοχήν ερμηνευτής μοιερικών ηρώων θα συγγράψει την τρίπρακτη κωμωδία *Ο Καρπάθιος, ή Ο κατά φαντασίαν ερωμένος* (Αθήνα, 1862) (βλ. Λίλα Μαράκα, «Νησιώτες του Αιγαίου στο νεοελληνικό θέατρο: Η εξέλιξη της μορφής από την πρώιμη κωμωδία μετ' ασμάτων στο αθηναϊκό κωμειδύλλιο», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 34, 2002-2003, σσ. 505-565) και το μονόπρακτο *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι*. (Αθήνα, 1864 και 1885) (βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα» *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα»*, Επμ. Ι. Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εργο, Αθήνα 2002, σσ. 125-126.

<sup>35</sup> Ο Κερκυραίος ηθοποιός Αντώνιος Μανούσος θα συγγράψει το έμμετρο μονόπρακτο *Ο θάνατος της Δέσπως και των νιφάδων της* (1876) που θα αξιοποιηθεί αργότερα ο Παύλος Καρρέρ (βλ. *Δέσπω η ηρωίς του Σουλίου, πρώτον ελληνικόν τραγικόν μελόδραμα*. Ποίησης Αντωνίου Μανούσου, μουσική Παύλου Καρρέρη. Εν Ζακύνθω, 1882) και την κωμωδία *Ο γυναικάς* και θα μεταφράσει την *Υπνοβάτιδα* (Αθήνα, 1889) και την κωμωδία *Οι πετεινόμαλοι* (1890), ενώ είναι περισσότερο γνωστός για το ποιητικό του έργο (βλ. Δημ. Σπάθης, «Η επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό.π., σσ. 98-100).

<sup>36</sup> Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη - Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σσ. 283-284.

Στην κατηγορία των ρομαντικών δραμάτων ανήκει και το πεντάπρακτο δράμα *Το φάσμα του Μοντεφόρτου ή ενταφιασθείσα ζώσα* (Βραΐλα, 1874) του Βασιλείου Ανδρονόπουλου (1838-1892) από τους σημαντικούς παλαιμάχους ηθοποιούς. Πρόκειται για δραματοποίηση ενός γαλλικού διηγήματος ο συγγραφέας του οποίου αποσιωπείται κατά τη συνηθισμένη και ευρύτατη κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας που παρατηρείται στο χώρο του θεάτρου στο 19<sup>ο</sup>, αλλά και στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Άλλα δράματά του τα ιστορικά δράματα *Η σφαγή της Καβάρνας* (Βουκουρέστι 1878) και *Δολοφονία Ογλ εν τη μάχη της Μακρυνίτσας* (Πάτρα, 1886 και Τρίκαλα 1890). Επίσης *Έγκλημα επί εγκλήματος ή Τριπλή δολοφονία* τρίπρακτο δράμα εμπνευσμένο από πραγματικό περιστατικό τριπλής δολοφονίας στην Αίγυπτο (1891).<sup>37</sup>

Εκεί που παρατηρείται αξιοσημείωτη συμμετοχή των Ελλήνων ηθοποιών το 19<sup>ο</sup> αιώνα είναι η κωμωδιογραφία,<sup>38</sup> πρωτότυπη, μεταφρασμένη, ή διασκευασμένη. Στην ενότητα αυτή οι τίτλοι είναι πολλοί και τα έργα αξιόλογα, που βρίσκουν το δρόμο για το σανίδι, και ευημερούν, ιδίως οι μονόπρακτες κωμωδίες. Εύκολα μπορεί να εξηγήσει κανείς τις επιδόσεις τους στο θεατρικό αυτό είδος.

Ως αιτία μπορεί να επισημάνει κανείς: α) τη γενική αντίληψη ότι η κωμωδία αποτελεί το ευκολότερο από όλα τα δραματικά είδη, όσον αφορά τη συγγραφή, γεγονός που δεν είναι αντικειμενικά ορθό, β) είτε πρόκειται για την κοινωνιοκριτική κωμωδία, την πολιτική, την ηθογραφική, ή απλά την ψυχαγωγική, οι ηθοποιοί εκ χαρακτήρος και λόγω επαγγέλματος, τύποι ασυμβίβαστοι, ανένταχτοι κοινωνικά και συχνά περιθωριοποιημένοι, είχαν πολλά θέματα κοινωνικά και πολιτικά να καυτηριάσουν, πολλά ανθρώπινα ελαττώματα και ανάρμοστες συμπεριφορές να σατιρίσουν. Οι αναγκαίες για την επιβίωσή τους μετακινήσεις τους παρείχαν τη δυνατότητα διεύρυνσης των οριζόντων τους, ερχόμενοι σε επαφή με ποικίλες κοινωνίες στο στενότερο και στο ευρύτερο ελληνικό χώρο και στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού και γνωρίζοντας ανθρώπινους τύπους και χαρακτηριστές εμπλούτισαν την πινακοθήκη των πιθανών ηρώων τους που τους κέντριζαν το ενδιαφέρον τους και γ) η ελαφρότητα, η χαλαρότητα των ηθών και ένας αέρας τυχοδιωκτισμού που παρατηρείται στις τάξεις των Ελλήνων ηθοποιών εύρισκαν ευκολότερα την έκφρασή τους στο χώρο της κωμωδιογραφίας παρά στη σοβαρή δραματολογία. Η περιορισμένη έκταση της εισήγησης μας επιβάλλει να περιοριστούμε εδώ μόνο σε αναφορές τίτλων έργων. Μνημονεύουμε ενδεικτικά στην κατηγορία της κωμωδίας ηθών τον *Καρπάθιο ή τον κατά φαντασίαν ερωμένον* του Σωτήριου Καρτέσιου (1862, 1886) την *Υποκρινομένην την πριγκηπέσσαν* του Βασιλείου Ανδρονόπουλου (Σμύρνη, 1870)

<sup>37</sup> Αντρέας Δημητριάδης, «Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος: 1838-1892», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό.π., σ. 162.

<sup>38</sup> Βάλτερ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην Ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα, 2001. Βλ. επίσης Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.

την *Χυδαιοαριστοκρατομαχία* του Εμμανουήλ Λοράνδου (Ερμούπολη, 1888), στις πολιτικές κωμωδίες, την *Αυτοχειροτόνητο Δημογεροντία και τα πρακτικά αυτής* (Αθήνα, 1866) του Βασιλείου Ανδρονόπουλου, τον *Υποψήφιο βουλευτή και τους τραμπούκους* του Σωτήριου Καρτέσιου, *Τα εκλογικά μας χάλια* του Πέτρου Λαζαρίδη, (Αθήνα, 1887) τον *Υπουργό Παιδείας* του Κομνηνού Λουλουδάκη (παίχτηκε στη Σύρο το 1896) και ακολουθεί ένας μεγάλος αριθμός μονόπρακτων κωμωδιών των ηθοποιών Ξενοφώντα Ησαΐα,<sup>39</sup> Ιωάννη Δρακάκη,<sup>40</sup> Γεωργίου Νικηφόρου,<sup>41</sup> Πέτρου Λαζαρίδη,<sup>42</sup> Αλέξανδρου Πίστη,<sup>43</sup> Εμμανουήλ Λοράνδου<sup>44</sup> κ.ά.<sup>45</sup> που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία παιζόμενα στο β' μέρος των παραστάσεων μετά τα δράματα, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής.

Το ίδιο πλούσια είναι η παραγωγή κωμωδιών μετ' ασμάτων όπου στην περίπτωση αυτή με ευκολία οι ηθοποιοί διασκεύαζον γνωστές κωμωδίες, προσθέτοντας τραγούδια που εκτελούσαν με μουσική επένδυση από τραγούδια του συρμού της εποχής. Στο είδος αυτό πρώτος θα καταθέσει τη συμβολή του ο Παντελής Σούτσας με τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη* και τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου, διασκευές που παιζόντουσαν σε όλη τη διάρκεια του αιώνα και μετά το θάνατό του, καθώς επίσης με την κωμωδία *Ο Κουλούρης από το Καπανδρίτι* μετενεχθείσα στα καθ' ημάς και τη διασκευή των περιφημων *Μυλωνάδων*<sup>46</sup> (1869). Θα ακολουθήσουν οι ηθοποιοί Αλέξανδρος Πίστης (*Η δημοπρασία* 1883, *Η μουσική συναυλία* 1888), Πέτρος Λαζαρίδης (*Μαργαρώ η Μενιδιάτισσα* 1883), Γεώργιος Νικηφόρος (*Όμοιος τον όμοιον*, 1876, *Καρβουνιάρηδες* 1887, *Νηστικός και χωρίς πεντάρα* 1887, *Ο παρδαλός υπηρέτης* 1893) και Εμμανουήλ Λοράνδος (*Οι λιμοκοντόροι της Σμύρνης* 1889, *Το αποκρίατικο μασκαριλάκι*, 1890).

<sup>39</sup> *Τα δύο αγάλματα* (1872), *Εμφάνις του διαβόλου* (1874).

<sup>40</sup> *Ο Δον Κολοκύθας* (1875), *Το φίλημα* (1880).

<sup>41</sup> *Όμοιον τον όμοιον* (1876), *Έχασα το σπήτι μου* (1880), *Οι πετεινόμαλοι* (1880), *Η μήτη του αυθέντου μου* (1885), *Αργυρώ και Θανάσης* (1887), *Νηστικός και χωρίς πεντάρα*, *Ο παρδαλός υπηρέτης* (1893), *Τα πείσματα των γυναικών* (1900).

<sup>42</sup> *Λι κόραι του πολιτισμού* (1878) *Οι παπαγάλοι* (1880), *Τα χάλια μας* (1887), *Αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι* (1888), *Κάτω οι άντρες* (1892).

<sup>43</sup> *Δημοπρασία* (1885), *Γιάντες* (1890), *Θ' αυτοχειριασθώ, Άστε ντού* (1882), *Νυκτεριναί συνεντεύξεις, Μουσική συναυλία, Επιδημία τρέλλας, Βέβαια βέβαια*, κ.ά.

<sup>44</sup> *Οι λιμοκοντόροι της Σμύρνης* (1889), *Η ντάγκα* (1889), *Νυκτεριναί ερωτικά επεισόδια*, (1889), *Το αποκρίατικο μασκαριλάκι* (1890).

<sup>45</sup> Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα», ό. π.

<sup>46</sup> Ηρώ Κατσιώτη, «Οι ερωτευμένοι Μυλωνάδες κωμωδία γνωστή και εις άκρον αστεία», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνέδριου*, ό.π., σσ. 223-238.



Η παράδοση αυτή θα συνεχιστεί και στα κωμειδύλλια με προεξάρχοντα τον κορυφαίο κωμικό ηθοποιό του 19<sup>ου</sup> αιώνα Ευάγγελο Παντόπουλο<sup>47</sup> που διασκευάζει σε κωμειδύλλιο τους *Μυλωνάδες* το 1888 και γράφει το πρωτότυπο κωμειδύλλιο *Η νύφη της Κούλουρης* (1895). Στο είδος αυτό τη συμβολή τους θα καταθέσουν επίσης οι ηθοποιοί Ιωάννης Δρακάκης που το 1891 διασκευάζει σε κωμειδύλλιο<sup>48</sup> τη μονόπρακτη ιταλική κωμωδία *Το φίλημα*<sup>49</sup> που είχε μεταφράσει ο ίδιος, και ο ηθοποιός και συγγραφέας Ανδρέας Δε Κάστρο που γράφει το μονόπρακτο κωμειδύλλιο *Η πονηρά γυνή*<sup>50</sup> (Σμύρνη, 1891). Θα ακολουθήσουν ο Κομνηνός Λουλουδάκης με τα έργα *Λήσταρχος δάσκαλος, ή Λήσταρχος και δάσκαλος εν ατμοπλοΐω*<sup>51</sup> (1895) και *Λαϊδή Σμιθ* τρίπρακτο κωμειδύλλιο (Αθήνα, 1900) και ο Θεόδωρος Ποφάντης με το κωμειδύλλιο *Ο γάμος του Λεμονάκη*<sup>52</sup> (1895).

Εάν πρέπει να ζυγίσει κανείς τη θεατρική παραγωγή των Ελλήνων ηθοποιών ανάμεσα στην πρωτότυπη γραφή και στη μετάφραση ή τη διασκευή, σαφώς υπερτερεί ο αριθμός των μεταφρασμένων ή διασκευασμένων έργων. Αυτό το παρατηρεί κανείς τόσο στις μονόπρακτες κωμωδίες,<sup>53</sup> όσο και στα πολύπρακτα έργα, δράματα, και ιδιαίτερα στα μυθιστορηματικά δράματα, όπου οι Έλληνες ηθοποιοί με προεξάρχοντες τις δύο εξέχουσες φυσιογνωμίες τους θιασάρχες της εποχής Δημοσθένη Αλεξιάδη<sup>54</sup> και Διονύσιο

<sup>47</sup> Τη ίδια, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», *Δάφνη: Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελάτο*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2001, σσ. 125-139.

<sup>48</sup> Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κ/πολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, τ. Α', ό.π., σ. 216.

<sup>49</sup> Το έργο γνωρίζει τέσσερις εκδόσεις, στοιχείο αξιοσημείωτο για την εποχή (Πάτρα 1880 στη Συλλογή *Κωμωδιών*, αλλά και την ίδια χρονιά πάλι μεμονωμένο, στην Τρίπολη το 1887 και στην Αθήνα το 1900).

<sup>50</sup> Βλ. παρουσία του περιεχομένου του έργου στον τόμο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη*, ό.π., σσ. 287-289. Το έργο επανεκδόθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1897 με τίτλο *Ο περίδοξος γαμπρός*.

<sup>51</sup> Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', ό.π., σ. 158. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοσή του.

<sup>52</sup> Βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, τ. Α', ό.π., σ. 220.

<sup>53</sup> Της ίδιας, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα», ό.π.

<sup>54</sup> Από τις μεταφράσεις άλλες έχουν εκδοθεί, άλλες έχουν σωθεί σε χειρόγραφη μορφή και άλλες μας είναι γνωστές ως τίτλοι από την καταγραφή της παραστασιογραφίας των ελληνικών θιάσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσω του τύπου. Ας σημειωθεί ότι σε μερικές μεταφράσεις εμφανίζεται ως ο μόνος υπογράφων (βλ. ενδεικτικά *Ο γέρω-Μαρτέν*, *Ιουδήθ*, *Το πρεσβυτέριον ή Φρίδα η ορφανή*, *Ο περιπλανώμενος Ιουδαίος*, *Πίστις, ελπίς και έλεος*), τις περισσότερες όμως συνυπογράφει με την συμπρωταγωνίστριά του Πιπίνα Βονασέρα (βλ. ενδεικτικά *Έμμα*, *Ο πρόεδρος του κακουργοδικείου*, *Η κόμησσα του Μονρόζε*, *Ελισάβετ ή Η θυγάτηρ του ιζορίστου*, *Χαίρε Μαρία ή Ο εσπερινός*, *Ο διάβολος ή Η θεία δίκη*, *Κοσμάς ο Β' εις επίσκεψιν των φυλακών*, *Ιωσίας ο αυτοφύλαξ* κ.ά.) και μία με τον γιο του Χρήστο Αλεξιάδη (βλ. *Ιωάννης ο Ιρλανδός ταχυδρόμος*) ο οποίος τον ακολούθησε στο μεταφραστικό πεδίο (βλ. *Τα τριαντάφυλλα δόμινα*, *Μάρθα και Μαρία* κ.ά.). Επίσης ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, με την μακροχρόνια πείρα του θιασάρχη και πρωταγωνιστή εμφανίζεται και ως διασκευαστής (βλ. *Η κληρονομιά της Μαρούκας*, *Οι Άθλιοι*, κ.ά.).

Ταβουλάρη<sup>55</sup> κατέθεσαν πραγματικά τον πνευματικό τους μόχθο, μεταφράζοντας σειρά ολοκληρωμένων έργων της ευρωπαϊκής δραματουργίας της εποχής, για τις επιτακτικές ανάγκες της καθημερινής εναλλαγής του ρεπερτορίου των θιάσων τους. Ο μεγάλος αριθμός αυτών των μεταφράσεων αναδεικνύει αφ' ενός τη γλωσσομάθεια ως στοιχείο της πολιτιστικής τους ταυτότητας και του προσανατολισμού τους προ το ευρωπαϊκό θεατρικό γίγνεσθαι της εποχής, έστω και με την καθυστέρηση που παρατηρείται σε μία απομακρυσμένη γεωγραφικά περιφέρεια της ευρωπαϊκής ηπείρου όπως ήταν τότε η Ελλάδα, αφ' ετέρου την τεράστια προσπάθειά τους να συγκροτήσουν ένα ευρωπαϊκό ρεπερτόριο σε ελληνική γλώσσα για τις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού, πέρα από τα δυσβάσταχτα προβλήματα πρακτικής διαχείρισης των πολυπρόσωπων θιάσων τους και μάλιστα από καθεστώς συνεχών περιοδίων. Πρόκειται συνολικά για ένα σημαντικό πνευματικό έργο μετακένωσης στον ελληνικό χώρο της ευρωπαϊκής δραματουργίας, που αξίζει να τονιστεί αλλά και να μελετηθεί περαιτέρω, στο οποίο, πέρα από τους δύο μεγάλους ηθοποιούς, καταθέτουν τη συμβολή τους και άλλοι ηθοποιοί όπως π.χ. ο Γεώργιος Σφήκας,<sup>56</sup> ο Δημοσθένης Νέρης,<sup>57</sup> ο Γρηγόριος Σταυρόπουλος<sup>58</sup> κ.ά.

Ολοκληρώνοντας την πανοραμική παρουσίαση της εργογραφίας των Ελλήνων ηθοποιών, αξίζει επίσης να επισημάνουμε τη συμβολή τους στον κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό της εποχής τους, όπως εμφανίζεται στα έργα *Η αυτοχειροτόνητος δημογεροντία και τα πρακτικά αυτής* (1866) του Βασ. Ανδρονόπουλου, *Οι μηδενισταί της Ρωσίας* (1883) του Αλεξ. Πίστη, *Οι κοινωνικά πληγαί* (1885) και *Οι Προνομιούχοι* (1902) του Μιχαήλ Αρνιωτάκη και *Διατί ενικήθημεν* (1898) του Πέτρου Λαζαρίδη.

Πέρα από τη δραματουργία, Έλληνες ηθοποιοί εντοπίζονται να καλλιεργούν και άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως την ποίηση<sup>59</sup> και την πεζογραφία.<sup>60</sup> Επίσης εμφανίζονται να συμμετέχουν στη θεατρική εκδοτική δραστηριότητα ως εκδότες, επιμελητές, τυπο-

<sup>55</sup> *Η φρόνιμη σύζυγος, Αγάπη δίχως εκτίμηση, Ο Λιθοξόος ή Η νεκρά ζώσα, Ο κόμης του αγίου Γερμανού, Ο μυστηριώδης δήμιος της Βενετίας, Σωσάννα Ιμβέρτ, ή Η εξαγνισθείσα μήτηρ, Ο αριθμός 13 ή 115 οδός Πιγκάλ, Ροκαμβόλ, Ο σαλτιμπάγκος, Η αιματηρά κηλίδας* κ.ά. Εκτός από τις μεταφράσεις ο Διον. Ταβουλάρης συνέγραψε και πρωτότυπα θεατρικά έργα: Το αρχαίοθεμο *Αισχύλος και Σοφοκλής* το μόνο που εξεδόθη (Κων/πολη, 1909), το τρίπρακτο *Ο Ναζαρηνός*, που σώζεται σε χειρόγραφη μορφή να μας μεταφέρει στη Ρώμη την εποχή της Σταύρωσης του Χριστού και τα έργα *Η φωτιά* πεντάπρακτο δράμα και *Μιχ. Κουρμούλης (Κρης) Επανάσταση 1821: Έρωτας και πατρις δράμα αγωνιστικών και ηθικοπλαστικών εις τρεις πράξεις*, έργα που υπέβαλε το 1927 στον Καλοκαιρινό Θεατρικό Διαγωνισμό και τα οποία δεν έχουν διασωθεί. Το συγγραφικό του έργο ολοκληρώνεται με τη συγγραφή των *Απομνημονευμάτων* του που εκδίδονται το 1930, δύο χρόνια μετά το θάνατό του.

<sup>56</sup> Βλ. ενδεικτικά *Σάρα και Κάρολος, Μαρία Ιωάννα ή Η οικογένεια του οινοπότου, Ο γέρω Μαρτέν, Η έκθετος του ορφανοτροφείου της Αγίας Μαρίας* κ.ά.

<sup>57</sup> Βλ. *Ο ιππότης του ερυθρού οίκου ή Τα θύματα της γαλλικής δημοκρατίας*.

<sup>58</sup> Βλ. *Η οικογένεια του Μομβράϊ*.

<sup>59</sup> Βλ. ενδεικτικά περίπτωση Αντώνιου Μανούσου.

<sup>60</sup> Βλ. ενδεικτικά περίπτωση Κωνσταντίνου Πέββελι.

γράφοι, αλλά και χορηγοί, ενισχύοντας οικονομικά<sup>61</sup> μία έκδοση, ενδεικτικό του ιδιαίτερου ενδιαφέροντός τους να υλοποιηθεί μία θεατρική έκδοση και να εμπλουτιστεί το ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων με νέα έργα.

Όλη αυτή η συγγραφική και εκδοτική κοσμογονία,<sup>62</sup> στην οποία μερίδιο έχουν και οι γυναίκες ηθοποιοί Πιπίνα Βονασέρα,<sup>63</sup> Ελένη Αυγερινού<sup>64</sup> και Ελένη Κοτοπούλη,<sup>65</sup> δεν έχει μέχρι σήμερα συμπεριληφθεί στις ελληνικές γραμματολογίες ή στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αφήνοντας στην αφάνεια μια πληθωρική δραματουργική παραγωγή, που ανεξάρτητα από τη λογοτεχνική ή μη αξία της, πρέπει να αναγνωριστεί ως πνευματική δημιουργία, ως έργο ζωής για τους Έλληνες ηθοποιούς τον αιώνα αυτό.

<sup>61</sup> Βλ. ενδεικτικά: *Ο υιός της νυκτός: Δράμα εις πράξεις τέσσαρας.....* εκδίδεται δαπάνη Ιω. Μαρκεσίνη. Σμύρνη, 1867 (Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, ό.π., σ. 323).

<sup>62</sup> Βλ. Β. Πούχνερ – Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη, του 19<sup>ου</sup> αιώνα: 1864-1900», *Παράβασις*, τ. 10, 2010, σσ. 301-367.

<sup>63</sup> Βλ. ό.π., σημ. 54.

<sup>64</sup> Η Ελένη Αυγερινού μετάφρασε το πεντάπρακτο δράμα *Στέλλα* του Γκαίτε (Αθήνα, 1871, 1874-1875).

<sup>65</sup> Η Ελένη Κοτοπούλη (Κοντοπούλη) μετάφρασε τη μονόπρακτη κωμωδία *Ένα καρφί στην κλειδαριά* (Αθήνα, 1876).



## ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

### ΟΙ ΕΝΔΟΞΟΤΕΡΟΙ ΥΠΟΚΡΙΤΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥΣ

Ο Πλούταρχος απαριθμεί κάπως ακατάστατα τους ενδοξότερους υποκριτές της αρχαίας Αθήνας: Νικόστρατος, Καλλιππίδης, Μυννίσκος, Θεόδωρος και Πώλος (*Πότερον Αθηναίοι ενδοξώτεροι* 348e). Όλοι είναι τραγωδοί. Μεγάλη φήμη και κύρος είχε ο κωμικός υποκριτής Σάτυρος, είναι όμως κυρίως γνωστός για την πολιτική του δράση, ενώ ο Αισχίνης ειρωνεύεται τις επιδόσεις του σε ρόλους δούλων (*Αισχίν. 2. 157*)<sup>1</sup> μάλλον μάλλον με κοινωνικό παρά καλλιτεχνικό κριτήριο. Ο Πλούταρχος (ό.π.) πρόσθεσε τη διαφορούμενη φράση, ότι αυτοί μεταχειρίστηκαν την τραγωδία όπως μια πλούσια κυρία οι θεράποντές της, κομμωτές και διφροφόροι<sup>2</sup>. Δεν εξήγησε περαιτέρω. Θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε πως εννοεί ότι τη μεταχειρίστηκαν με προσοχή και σεβασμό, ταυτόχρονα όμως επωφελήθηκαν προσωπικά και κέρδισαν από αυτήν, καθώς απέκτησαν όχι μόνο δόξα και επιρροή, αλλά και παχυλές αμοιβές, όπως φαίνεται από τις επανειλημμένες μνείες των αρχαίων συγγραφέων σχετικά με το θέμα. Είναι γνωστή η υψηλή κοινωνική θέση και τα ειδικά πολιτικά προνόμια που είχαν οι αρχαίοι υποκριτές, τουλάχιστον κατά τον 5<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup> αιώνα, οι οποίοι άλλωστε αναλάμβαναν αξιώματα και αποστολές κυβερνητικών στελεχών, στις οποίες θα αναφεθούμε εδώ σε συνάρτηση με τη σταδιοδρομία ορισμένων διάσημων υποκριτών. Ο Αριστοτέλης τον 4<sup>ο</sup> αι. σημειώνει δυσαρεστημένα (*Ρητ. 1403b 33*)<sup>3</sup> ότι αυτοί πλέον κερδίζουν τα βραβεία και έχουν γίνει σημαντικότεροι από τους ποιητές. Ο Λουκιανός πάλι (*Μέν. 16*), τον 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., φιλοσοφώντας, παρομοιάζει τις αναστροφές της τύχης με τους τραγικούς υποκριτές, που στη σκηνή εμφανίζονται ως Κρέοντες, Πρίαμοι ή Αγαμέμνονες, ενώ προηγουμένως είχαν παρουσιαστεί στο ρόλο του Κέκροπος ή του Ερεχθέως, και ύστερα υποχρεώνονται από τον ποιητή να παίζουν ρόλους δούλων και όταν τελειώσει η παράσταση να ξεντώνονται τη χρυσοκέντητη φορεσιά, να βγάλουν το προσωπίο, να κατεβαίνουν από τους εμβάτες, να ξαναπαίρνουν τη φτωχική και ταπεινή τους εμφάνιση και δεν είναι πια ο Αγαμέμνων ο Ατρέως ούτε ο Κρέων ο Μενοικέως, αλλά ο Πώλος Χαρικλέους, ο ονομαζόμενος

<sup>1</sup> ως δεινόν, εἰ δὲ μὲν τοὺς Καρίωνας καὶ Ξανθίας ὑποκρινόμενος οὕτως εὐγενῆς καὶ μεγαλόψυχος γένοιτο...

<sup>2</sup> τραγικοί δ' αὐτοῖς ὑποκριταὶ [καὶ] Νικόστρατοι καὶ Καλλιππίδαι καὶ Μηνίσκοι καὶ Θεόδωροι καὶ Πῶλοι συνίτωσαν, ὥσπερ γυναικὸς πολυτελοῦς τῆς τραγωδίας κομμωταὶ καὶ διφροφόροι...

<sup>3</sup> ... τὰ μὲν οὖν ἄλλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγῶνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικούς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

Σουνιεύς ή ο Σάτυρος Θεογεΐτονος ο Μαραθώνιος. Έτσι είναι τα ανθρώπινα πράγματα<sup>4</sup>, καταλήγει φιλοσοφικά.

Οι περισσότεροι αρχαίοι υποκριτές εντούτοις δεν μας είναι γνωστοί παρά μόνο από το όνομά τους, χαραγμένο σε μια επιγραφή ή ένα κατάλογο, για τον οποίο μάλιστα συχνά απλώς εικάζεται ότι αφορά υποκριτές. Υπάρχουν βέβαια και σποραδικές μνείες με κάποιες πιο συγκεκριμένες πληροφορίες, οι οποίες πολλές φορές είναι δύσκολο να αποκρυπτογραφηθούν και δυστυχώς ακόμα λιγότερες όσον αφορά την τέχνη τους. Προκειμένου για τους αστέρες, περισσότερα πράγματα είναι γνωστά, αν και ανεπαρκή για να κατανοήσουμε το ύφος τους, ωστόσο δίνουν μια εικόνα του ιδιαίτερου ταλέντου τους.

Χρονολογικά ο πρώτος διάσημος υποκριτής του οποίου το όνομα μνημονεύεται στις πηγές είναι ο **Μυννίσκος ο Χαλκιδεύς**, του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Υπήρξε ο δεύτερος υποκριτής που εισήγαγε ο Αισχύλος (Αισχύλ. Βίος 15)<sup>5</sup>. Νίκησε στα Διονύσια (423/2 με βεβαιότητα) και 3 φορές στα Λήναια. Σατιρίστηκε από τον κωμικό ποιητή Πλάτωνα στην κωμωδία του *Σύρφαξ* (Αθήν. 8. 344b), αλλά και ο ίδιος έσκωπτε τον ομότεχνό του Καλλιππίδη αποκαλώντας τον πίθηκο (Αριστ. *Ποιητ.* 1461b 34-35). Το τι εννοούσε με το χαρακτηρισμό αυτό είναι θέμα προς σύγχρονη συζήτηση, εφόσον δεν υπάρχει κάποιο σχετικό αρχαίο σχόλιο, και θα γίνει παρακάτω και για τους δύο υποκριτές.

Ο **Καλλιππίδης**, τραγικός υποκριτής του τέλους του 5<sup>ου</sup>/αρχές 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., και σύγχρονος του Μυννίσκου, κάπως νεότερος συνάγεται, ήταν ένας από τους διασημότερους της Αθήνας: «Καλλιππίδης ό τών τραγωδιών ύποκριτής, όνομα και δόξαν έχων έν τοίς Έλλησι και σπουδαζόμενος ύπό πάντων» (Πλούτ. *Αγησ.* 21.4). Κέρδισε πολλές νίκες με την υποκριτική τέχνη του, όχι όμως πάντα και ο ποιητής της τετραλογίας όπου πρωταγωνιστούσε, όπως λ.χ. στα Λήναια το 419/8 π.Χ., και μάλλον άλλες 4 φορές. Παραδίδονται διάφορα ανέκδοτα για τα έργα και τις ημέρες του, τα οποία τον μνημονεύουν μάλλον με αρνητικό τρόπο. Ως ένας από τους πρώτους θεατρικούς αστέρες, απέκτησε κοινωνική επιρροή: ο Αλέξανδρος, φρούραρχος των οχυρών της Αιολίδος, (τα κρατούσαν οι Πέρσες φρουροί), προσέλαβε τους καλύτερους καλλιτέχνες της Ιωνίας: τους αυλητές Θέρσανδρο και Φιλόξενο και τους υποκριτές Καλλιππίδη και Νικόστρατο. Ανάγγειλε παράσταση και οι κάτοικοι των κοντινών περιοχών έτρεξαν λόγω της φήμης τους, οπότε ο Αλέξανδρος συνέλαβε όλους τους θεατές με τις οικογένειές τους (Πολύαιν. *Στρα-*

<sup>4</sup> Οίμαι δέ σε και τών επί σκηνής πολλάκις έωρακέναι τούς τραγικούς ύποκριτάς τούτους πρός τάς χρείας τών δραμάτων άρτι μέν Κρέοντα, ένίοτε δε Πριάμους γιγνομένους ή Άγαμέμνονα, και ό αυτός, ει τύχοι, μικρόν έμπροσθεν μάλα σεμνώς τό του Κέκροπος ή Έρεχθέως σχήμα μιμησάμενος μετ' όλίγον οίκέτης προήλθεν από του ποιητού κεκελευσμένος. ήδη δε πέρας έχοντος, του δράματος άποδυσάμενος έκαστος αυτών την χρυσόπαστον έκείνην έσθητα και τό προσωπειόν άποθήμενος και καταβάς από τών έμβατών πένης και ταπεινός περίεισιν, ουκέτ' Άγαμέμνων ό Άτρέως ουδέ Κρέων ό Μενοικέως, άλλα Πώλος Χαρικλέους Σουνιεύς όνομαζόμενος ή Σάτυρος Θεογεΐτονος Μαραθώνιος. τοιαύτα και τά τών ανθρώπων πράγματά έστιν...

<sup>5</sup> ...έχρησαντο δέ ύποκριτή πρώτα μέν Κλεάνδρω, έπειτα δέ καθό δεύτερον αυτώ προσήψε Μυννίσκον τόν Χαλκιδέα τό δέ τρίτον ύποκριτήν αυτός έφεύρεν...

την. 6. 10). Οπότε φαίνεται πως εμφανιζόταν και σε παραστάσεις έξω από την Αθήνα. Επιδίωκε σχέσεις με τους ισχυρούς. Ο Πλούταρχος παραδίδει δύσπιστα το ανέκδοτο για τη θριαμβευτική επάνοδο του Αλκιβιάδη στην Αθήνα, το 408, πάνω σε τριήρη με κόκκινα πανιά, στην οποία επέβαινε και ο Καλλιππίδης (Πλούτ. *Αλκ.* 32. 2). Ο Αθηναίος (12. 538f) συμπληρώνει ότι ο αυλητής Χρυσόγονος έδινε τον ρυθμό στους κωπηλάτες, και ο Καλλιππίδης φορούσε το σκηνικό κοστούμι του για να δίνει το πρόσταγμα. Αντιδρούσε προσβεβλημένα αν τον αγνοούσαν, με αποτέλεσμα ο Σπαρτιάτης βασιλιάς Αγησίλαος να τον βάλει στη θέση του αποκαλώντας τον δεικηλίκτα (μίμο κατά τους Λακεδαιμόνιους) (Πλούτ. *Αγησ.* 21. 8, *Αποφθ. λακ.* 212e-f). Ο Στράτις έγραψε μια κωμωδία με τίτλο *Καλλιππίδης*. Το ύφος του φαίνεται ότι ήταν καινοτόμο και έτεινε προς τον ρεαλισμό κατά τον ευριπίδειο ψυχολογικό τρόπο. Συνήθιζε καυχίεται ότι προκαλούσε δάκρυα με την υπόκρισή του (Ξενοφ. *Συμπ.* 3. 11)<sup>6</sup>. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι ο ομότεχνός του Μυννίσκος τον αποκαλούσε «πίθηκο» για την υπερβολική του υπόκριση (*Αριστ. Ποιητ.* 1461b 34-5). Ίσως οι δύο υποκριτές, που μάλλον ανήκαν σε διαφορετικές γενιές, διέφεραν στο ύφος, όπως συνήθως όλοι οι ηθοποιοί συγκρινόμενοι με τον τρόπο αυτόν: οι πρεσβύτεροι είναι πιο μεγαλόπρεποι και ρητορικοί, οι νεότεροι προτιμούν ένα πιο ρεαλιστικό παίξιμο, για να θεωρηθούν με τη σειρά τους παρωχημένα στομφώδεις από τους επόμενους, κατά διάφορους τρόπους και βαθμούς.

Ο τραγικός υποκριτής **Νικόστρατος** ήταν ένας από τους πλέον διάσημους ηθοποιούς του 5<sup>ου</sup> αι. /4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Νίκησε 3 φορές (πιθανώς) στα Λήνια και στα Διονύσια το 399 π.Χ. Μαζί με τον Καλλιππίδη, όπως είδαμε, έπαιξε –ίσως άθελά του– το τρομερό παιχνίδι του Αλέξανδρου γύρω στο 392 (Πολύαιν. *Στρατηγ.* 6. 10). Αναφέρεται στο *Συμπόσιο* του Ξενοφώντος (6. 4)<sup>7</sup> ότι η απαγγελία του των τετραμέτρων συνοδεία μουσικής ήταν εξαιρετικά ευχάριστη. Ένα απόσπασμα του κωμικού ποιητή Εύβουλου («έγώ ποιήσω πάντα κατά Νικόστρατον», απ. 136) ο Ζηνόβιος υποστηρίζει ότι είχε γίνει παροιμακό (1. 42).

**Ο Αριστόδημος ο Μεταποντίος** (ίσως και Αθηναίος με πολιτογράφηση), με το επώνυμο Στεμφύλιος, ήταν τραγικός υποκριτής του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Νίκησε 2 φορές στα Λήνια (Σχ. *Αισχίν.* 2. 15). Αναφέρεται σε πολλές πηγές τόσο για τη θεατρική όσο και για την πολιτική του δράση. Μετά την άλωση της Ολύμπου (347 π.Χ.), οι Αθηναίοι του ανέθεσαν διαπραγματεύσεις με τον Φίλιππο για την απελευθέρωση των Αθηναίων αιχμαλώτων και ίσως για την ειρήνευση (Δημοσθ. *Στεφ.* 21) σε μια πρεσβεία δέκα ατόμων, μεταξύ των οποίων ήταν και ο ρήτορας-πολιτικός, πρώην τραγικός υποκριτής Αισχίνης. Ο Δημοσθένης τον επέκρινε για το ρόλο που έπαιξε, συγκεκριμένα ότι ως πρέσβεις ο Νεοπτόλεμος, ο Αριστόδημος και ο Κτησιφών έφεραν παραπλανητικές πληροφορίες

<sup>6</sup> ...ή Καλλιππίδης ο υποκριτής, δες ύπερσεμνύνεται ότι δύναται πολλούς κλαίοντας καθίζειν.

<sup>7</sup> ...ώσπερ Νικόστρατος ο υποκριτής τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τοῦ αὐλοῦ ὑμῖν διαλέγωμαι;

από τη Μακεδονία (Δημοσθ. 19. 12). Ο Αισχίνης τον υπερασπίστηκε (Αισχίν. 2. 15) με το επιχείρημα ότι ο ίδιος ο Δημοσθένης ήταν τόσο υπέρ της συμμετοχής του Αριστόδημου στην πρεσβεία του Φίλιππου, ώστε παρακίνησε τη βουλή να πείσει τους εκπροσώπους των πόλεων όπου είχε συμβόλαιο για παράσταση να τον απαλλάξουν από την υποχρέωση και ταυτόχρονα να αποζημιωθεί ο Αριστόδημος από τον δήμο. Ο ίδιος ο Δημοσθένης άλλωστε (19. 315) παραδέχεται ότι ο Φίλιππος χρησιμοποιούσε ως πρέσβει τον Αριστόδημο, τον Κτησιφώντα και τον Νεοπτόλεμο για τους γεμάτους ανθρωπισμό λόγους τους<sup>8</sup>. Έπαιξε σημαντικό ρόλο και σε δεύτερη πρεσβεία, η οποία διαπραγματεύθηκε τους όρους της Φιλοκρατείου Ειρήνης (346 π.Χ.) και ίσως αυτές οι υπηρεσίες του τιμήθηκαν με πολιτογράφηση (Αισχίν. 2. 15 εξ. και Δημοσθ. 19. υπόθ. β 4, 18, 94, 315). Ο Δημοσθένης αναφέρει ότι έπαιξε την Αντιγόνη του Σοφοκλέους (Δημοσθ. 19. 246), αν και δεν είναι σαφές αν έπαιξε την ίδια την Αντιγόνη ή έναν από τους βασικούς ρόλους. Ο Λουκιανός τον φέρνει ως υπόδειγμα τραγικού υποκριτή (Λουκιαν. *Απολ.* 5, *Ζευς τραγ.* 3. 41) και γενικά τον συντάσσει μαζί με άλλους κορυφαίους υποκριτές, όπως ο Πώλος και ο Σάτυρος. Όταν ο Δημοσθένης τον ρώτησε ποια ήταν η αμοιβή του για να παίζει, ο Αριστόδημος απάντησε «ένα τάλαντο». Ο Δημοσθένης καυχήθηκε ότι αυτός έπαιρνε περισσότερα για να σιωπήσει (Λουκ. *Απολ.* 5).

Ο **Θεόδωρος** ήταν Αθηναίος και είχε το παρατσούκλι Πελεθοβάψ= βουτηγμένος στην κοπριά, κατά τον Ησύχιο (Ησύχ. λ. πεθελοβάψ), ο οποίος προσθέτει ότι ορισμένοι ισχυρίζονται ότι ήταν και ποιητής. Ήταν ένας από τους διασημότερους ηθοποιούς της αρχαιότητας. Ανήκε στον 4<sup>ο</sup> αι., σύγχρονος του Αριστοτέλους. Νίκησε 4 φορές στα Λήναια και 6 στα Διονύσια. Η πρώτη νίκη του τοποθετείται το 390 ή το 380-75 π.Χ. Εμφανίστηκε μεταξύ 369-359 στις Φερές της Θεσσαλίας ενώπιον του τυράννου Αλεξάνδρου και έπαιξε με μεγάλο πάθος (Αιλ. *Ποικ. ιστ.* 14. 40) την *Άερόπη* (ίσως του Αγάθωνος ή του Καρκίνου) ή τη *Μερόπη* από τον *Κρεσφόντη* ή *Τρωάδες* ή *Έκάβη* του Ευριπίδη (Πλούτ. *Περί της Αλεξ. τύχης* β' 334a, *Πελ.* 29, αλλά δεν ονομάζει τον υποκριτή) και *Οινόμαο* του Ευριπίδη. Παραδίδεται η ιστορία ότι ο Αλέξανδρος έφυγε βιαστικά από το θέατρο, εξηγώντας κατόπιν ότι ο θαυμασμός του για τον καλλιτέχνη ήταν μεγάλος, αλλά ντράπηκε για τα δάκρυά του (Αιλ. *ό.π.*), είτε γιατί δεν ήθελε να σχολιαστεί ότι τον συγκινούσε μια παράσταση ενώ έμενε ασυγκίνητος στα βάσανα των υπηκόων του (Πλούτ. *ό.π.*). Φαίνεται ότι έπαιξε πολλές φορές τους ομώνυμους ρόλους στην *Άντιγόνη* του Σοφοκλέους (Δημοσθ. 19. 246), και ίσως επίσης στην *Ήλέκτρα* του Σοφοκλέους (Πλούτ. *Συμπ.* 737b). Όπως ήταν φυσικό, εκτιμούσε περισσότερο τη δραματική υπόκριση, και το δήλωσε ανοιχτά στον κωμικό υποκριτή Σάτυρο: δεν ήταν δύσκολο να κάνει κανείς το κοινό να γελάσει, αλλά να συγκινηθεί και να κλάψει (Πλούτ. *Περί του εαυτόν*

<sup>8</sup> τούς τὰ φιλόφθωρα λέγοντας εκείνους ἀπέστειλεν ὑπὲρ αὐτοῦ, τὸν Νεοπτόλεμον, τὸν Αριστόδημον, τὸν Κτησιφώντα·



επαινεῖν 545e)<sup>9</sup>. Ο Αριστοτέλης ως υποκριτικό ύφος (*Ρητ.* 1404b 22) υποστηρίζει τη φυσική εκφορά του λόγου στο θέατρο και όχι την επιτηδευμένη, γιατί η πρώτη είναι πειστική ενώ η δεύτερη όχι. Ως παράδειγμα φέρνει τη φωνή του Θεόδωρου, που μοιάζει δική του, ενώ των άλλων υποκριτών φαίνονται σαν να ανήκουν σε άλλους. Ερμηνεύοντας το χωρίο με τις σύγχρονες αντιλήψεις –και εμπειρίες– της υποκριτικής, θα λέγαμε μάλλον ότι ο Θεόδωρος εσωτερικοποιούσε αποτελεσματικότερα το χαρακτήρα που υποδύοταν, και που κατά κανόνα ήταν γυναικείος. Περνώντας από την υπόκριση στη δραματουργία, ο Αριστοτέλης προσθέτει ότι η τέχνη κρύβεται (κλέπτεται) καλύτερα όταν ο ομιλητής διαλέγει τις λέξεις του από την καθομιλουμένη (ειωθίας διαλέκτου) με τον τρόπο που έδειξε πρώτος ο Ευριπίδης<sup>10</sup>. Ακόμα (*Ρητ.* 1412a 25-1412b 5) ότι ο Θεόδωρος έκανε χρήση νεολογισμών ή των νέων εκφράσεων (τὸ καινὰ λέγειν). Τα παραδείγματα που δίνει, σήμερα δεν θα τα χαρακτηρίζαμε νεολογισμούς αλλά λογοπαίγνια. Λ.χ. είπε στον Νίκωνα τον κιθαρωδὸ «θράξει σε» (σε ταραίζει) αλλά ταυτόχρονα η φράση αυτή ήταν υπαινιγμός για τη θρακική καταγωγή του Νίκωνος. Αντίστοιχα η έκφραση «βούλει αὐτὸν πέρσαι» μπορεί να σημαίνει θέλεις να τον καταστρέψεις ή θέλεις να ευνοήσεις τους Πέρσες. Αυτὰ ὅμως πρέπει να λέγονται κομψά και ὅπως πρέπει («προσηκόντως»)<sup>11</sup>. Ο Θεόδωρος είχε σωστή αντίληψη περί δεοντολογίας και ιεραρχίας ακόμα και στο θέατρο (*Αριστ. Πολιτ.* 1336b 20-32)<sup>12</sup>, ὅπως ἰσχυε ἢ θα ἔπρεπε να ισχύει και για τους θεατές: λ.χ. δεν θα ἔπρεπε να παρακολουθούν σατυρικά δράματα και κωμωδίες νέοι, προτού τους επιτραπεί να συμμετέχουν σε συμπόσια και να πίνουν, ὥστε να μη σοκάρονται. Ομοίως ο Θεόδωρος δεν ἐπέτρεπε σε κανένα, ούτε στον χειρότερο ηθοποιὸ να μπαίνει

<sup>9</sup> ὁ τῶν τραγωδιῶν ὑποκριτὴς Θεόδωρος εἰπεῖν ποτε πρὸς τὸν κωμικὸν λέγεται Σάτυρον, ὡς οὐ θαυμαστόν ἐστι τὸ γελᾶν ποιεῖν τοὺς θεατὰς ἀλλὰ τὸ δακρῦειν καὶ κλαίειν.

<sup>10</sup> οἷον ἢ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν· ἢ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἄλλότριαι. κλέπτεται δ' εὖ, ἂν τις ἐκ τῆς εἰωθίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῆ· ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος.

<sup>11</sup> (ὃ λέγει Θεόδωρος) τὸ καινὰ λέγειν. γίνεταί δὲ ὅταν παράδοξον ἦ, καὶ μὴ, ὡς ἐκεῖνος λέγει, πρὸς τὴν ἔμπροσθεν δόξαν, ἀλλ' ὥσπερ τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα (ὅπερ δύναται καὶ τὰ παρὰ γράμμα σκώμματα· ἔξαπατᾷ γάρ), καὶ ἐν τοῖς μέτροις· οὐ γὰρ ὥσπερ ὁ ἀκούων ὑπέλαβεν· ἔστειχε δ' ἔχων ὑπὸ ποσὶ χίμεθλα". ὃ δ' ὤφτετο πέδιλα εἶρειν. τούτου δ' ἅμα λεγομένου δεῖ δῆλον εἶναι. τὰ δὲ παρὰ γράμμα ποιεῖ οὐχ ὃ λέγει λέγειν, ἀλλ' ὃ μεταστρέφει ὄνομα, οἷον τὸ Θεοδώρου εἰς Νίκωνα τὸν κιθαρωδὸν "θράξει σε", προσποιεῖται γὰρ λέγειν τὸ "Θραξ εἶναι σύ" καὶ ἔξαπατᾷ· ἄλλο γὰρ λέγει. διὸ μαθόντι ἠδύ, ἐπεὶ εἰ μὴ ὑπολαμβάνει Θραξκα εἶναι, οὐ δόξει ἀστειῖον εἶναι. καὶ τὸ "βούλει αὐτὸν πέρσαι". δεῖ δὲ ἀμφοτέρω προσηκόντως λεχθῆναι.

<sup>12</sup> τοὺς δὲ νεωτέρους οὐτ' ἰάμβων οὐτε κωμωδίας θεατὰς θετέον, πρὶν ἢ τὴν ἡλικίαν λάβωσιν ἐν ἣ καὶ κατακλίσεως ὑπάρξει κοινωνεῖν ἤδη καὶ μέθης, καὶ τῆς ἀπὸ τῶν τοιοῦτων γιγνομένης βλάβης ἀπαθείς ἢ παιδεία ποιήσει πάντως. νῦν μὲν οὖν ἐν παραδρομῇ τοῦτον πεποηήμεθα τὸν λόγον· ὕστερον δ' ἐπιστήσαντας δεῖ διορίσαι μᾶλλον, εἴτε μὴ δεῖ πρῶτον εἴτε διαπορήσαντας, καὶ πῶς δεῖ κατὰ δὲ τὸν παρόντα καιρὸν ἐμνήσθημεν ὅσον ἀναγκαῖον. ἴσως γὰρ οὐ κακῶς ἔλεγε τὸ τοιοῦτον Θεόδωρος ὃ τῆς τραγωδίας ὑποκριτῆς· οὐθενὶ γὰρ πρόποτε παρήκεν ἑαυτοῦ προεισάγειν, οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οικειομένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς συμβαίνει δὲ ταῦτ' οὗτο καὶ πρὸς τὰς τῶν ἀνθρώπων ὁμιλίας καὶ πρὸς τὰς τῶν πραγμάτων.

στη σκηνή πριν από αυτόν, γιατί πίστευε ότι ο θεατής αποκτά καλή ή κακή εντύπωση από τα πρώτα λόγια, όπως άλλωστε συμβαίνει και στη ζωή. Η εξήγηση του χωρίου ότι διασκεύαζε το έργο ώστε να εμφανίζεται πρώτος δεν θεωρείται πιθανή. Με αυτή τη θεατρική σημειολογία συμφωνεί και ο Πλούταρχος (*Πολιτ. παραγγ.* 816f): θεωρεί άτοπο πρωταγωνιστές σαν τον Θεόδωρο και τον Πάλο να κάνουν την είσοδό τους μετά από ένα (μισθωτό) κομπάρσο-ηθοποιό τρίτου ρόλου («μισθωτῶ τα τρίτα λέγοντι ἐπεσθαι») και να του απευθύνονται με σεβασμό αν εκείνος έχει το στέμμα και το σκήπτρο, ενώ στην πολιτική ζωή οι πλούσιοι και διάσημοι ταπεινώνουν και περιφρονούν έναν πληβείο και φτωχό αξιωματούχο. Ο Θεόδωρος ήταν ακόμα ικανός να μιμηθεί διάφορους ήχους, όπως λ.χ. αυτόν της τροχαλίας και οι ακροατές το εύρισκαν ευχάριστο (*Πλούτ. Πώς δει τον νέον ποιημάτων ακούειν* 318c). Πέρα από το μεγάλο ταλέντο όμως, τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του, τις βραβεύσεις και τις προσκλήσεις στους δραματικούς αγώνες, φαίνεται πως είχε και πρόσθετους λόγους να τα δίνει όλα στην παράσταση: η γυναίκα του δεν τον δεχόταν στο κρεβάτι της πριν τον αγώνα, αλλά όταν επέστρεψε νικηφόρος τον φίλησε και τον υποδέχτηκε με τον στίχο: «Αγαμέμνονος παῖ νῦν ἐκεῖν' ἔξεστί σοι» (*Πλούτ. Συμποσ.* 737b) («Παιδί του Αγαμέμνονος, τώρα έχεις την άδεια»). Οι αμοιβές του φαίνεται πως ήταν τόσο μεγάλες ώστε πρόσφερε ένα μεγάλο ποσό για να ξαναχτιστεί ο ναός του Απόλλωνος στους Δελφούς (*SIG* 1. 239b 68)<sup>13</sup>. Κατά τον Πausανία, ο τάφος του βρισκόταν πριν τον Κηφισσό (στην Ιερά Οδό) (*Πaus.* 1. 37. 3), μια τιμητική τοποθεσία.

Ο **Θετταλός (Θέτταλος, Θεσσαλός)**, ήταν τραγικός υποκριτής του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Το 324 στα Σούσα συμμετέσχε στις γαμήλιες γιορτές του ηγεμόνα (Αθήν. 12. 538f). Εμφανίσθηκε στα Διονύσια το 340 με τα έργα *Άχιλλεύς* του Αστυδάμαντος, *Άχιλλεύς* του Ευαρέτου και *Αὔγη* του Αφαρέως. Το 339 νίκησε με τον *Παρθενοπαῖο* του Αστυδάμαντος, *Φρίξο* του Τιμοκλέους, *Άλκμέωνα* του Ευαρέτου. Ενδεχομένως είχε επίσης νικήσει και νωρίτερα, το 347, στα Διονύσια, ενώ στα Λήναια νίκησε 2 φορές γύρω στο 350. Πέρα από το ταλέντο του, ήταν επίσης γνωστός για την εύνοια και την εμπιστοσύνη που του έδειχνε ο Μέγας Αλέξανδρος. Ο τελευταίος, γύρω στο 338, του εμπιστεύθηκε μια δύσκολη διπλωματική αποστολή, η οποία προκάλεσε τη οργή του Φίλιππου (*Πλούτ. Αλέξ.* 29. 1-4). Συγκεκριμένα, όταν ο Πιξώδαρος, ο σατράπης της Καρίας, προσπάθησε να εισχωρήσει στη συμμαχία του Φίλιππου (338 π.Χ.) μέσω του γάμου της μεγαλύτερης κόρης του με τον Αριδαίο, γιο του Φίλιππου, έστειλε τον Αριστόκριτο στη Μακεδονία να ενεργήσει σχετικά. Οι φίλοι και η μητέρα του Αλέξανδρου τού έβαλαν λόγια ότι ο Φίλιππος με το λαμπρό γάμο και τα συμπαρελκόμενα προετοίμαζε τον Αριδαίο για διάδοχο. Ο Αλέξανδρος ταραχτήκε και έστειλε τον Θετταλό, τον τραγωδιών υποκριτή, να πείσει τον Πιξώδαρο να δώσει την κόρη του στον Αλέξανδρο, κάτι που άρεσε καλύτερα στον Πιξώδαρο. Ο Φίλιππος όμως μάλωσε πολύ τον Αλέξανδρο, επειδή ήθε-

<sup>13</sup> Βλ. Ι. Ε. Στεφανή, *Διονυσιακοί τεχνίται*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998, λ. 1157.

λε να γίνει γαμπρός βάρβαρου βασιλιά, και έγραψε στους Κορίνθιους να του στείλουν τον Θεσσαλό σιδηροδέσμο. Ο Θεσσαλός συνόδευσε τον Μ. Αλέξανδρο σε εκστρατείες και συμμετείχε σε εορταστικές εκδηλώσεις το 331 στην Τύρο (μετά την επιστροφή από την Αίγυπτο), όπου νικήθηκε από τον Αθηνόδωρο, προς απογοήτευση του Αλεξάνδρου (Πλουτ. ό.π.). Ο Αλέξανδρος προσπάθησε να καλοπιάσει τους κριτές με την παρατήρηση ότι ευχαρίστως θα παραιτείτο από ένα μέρος του βασιλείου του για να απαλλάξει τον Θεσσαλό από την ταπείνωση της ήττας.

Ο **Νεοπτόλεμος, Σκύριος και Αθηναίος**, ανήκε επίσης στον 4<sup>ο</sup> αι. Πιθανώς πολιτογραφήθηκε στην Αθήνα, όπου, εκτός από τη θεατρική, είχε επίσης ευρύτερη καλλιτεχνική και πολιτική δράση (Σχ. Δημοσθ. 5. 6). Το 341 π.Χ. νίκησε στα Διονύσια με παλαιό έργο (ενδεχομένως την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη) και με τα έργα *Άθάμας* του Αστυδάμαντος και *Πελιάδες* του Αφαρέως, ενώ το 340 νίκησε πάλι με τα *Λυκάων* του Αστυδάμαντος, *Οιδίπους* του Τιμοκλέους και άγνωστο του Ευαρέτου. Αναφέρεται με 1 νίκη ακόμα στα Διονύσια και 1 στα Λήναια γύρω στο 360. Ως προς τα υποκριτικά του προσόντα χαρακτηρίζεται «πρωτεύων εν τῇ μεγαλοφωνία καὶ τῇ δόξῃ» (Διόδ. Σικ. 16. 42). Μαζί με τον Αριστόδημο έδωσε παραστάσεις στη Μακεδονία και συμμετείχε γενικά στις επαφές Φίλιππου και Αθηναίων. Ο Φίλιππος προσπάθησε με πρέσβεις τους υποκριτές Νεοπτόλεμο και Αριστόδημο, που είχαν άδεια να πηγαίνουν όπου ήθελαν, ακόμα και μέσα από τα εχθρικά στρατόπεδα, να εξαπατήσει τους Αθηναίους ότι είναι δήθεν φίλος τους (Δημοσθ. 19 υπ. β' 2). Αναφέρεται ως δάσκαλος του ρήτορα Δημοσθένους, ο οποίος τον πλήρωσε αδρά για να τον διδάξει να εκφέρει τις περιόδους «ἀπνεύστως» (Πλουτ. *Βίοι δέκα ρητόρων* 844f)<sup>14</sup>, κατηγορήθηκε όμως από αυτόν το 346 π.Χ. για φιλομακεδονική στάση (Δημοσθ. 5. 6). Συμμετέσχε στους εορτασμούς του γάμου της Κλεοπάτρας, θυγατέρας του Φίλιππου, με τον Αλέξανδρο τον Ηπειρώτη το 336 π.Χ., όπου και το τελευταίο συμπόσιο του Φίλιππου, ο οποίος κατόπιν δολοφονήθηκε (Διόδ. Σικ. 16. 92. 3-4). Ο Διόδωρος Σικελιώτης διηγείται την ιστορία ως εξής: ο Φίλιππος στο τελευταίο του συμπόσιο (336 π.Χ.) πρόσταξε τον τραγωδό Νεοπτόλεμο, απαράμιλλο στη δύναμη της φωνής και τη φήμη, να απαγγείλει κάποια δημοφιλή κομμάτια, ιδιαίτερα αναφερόμενα στους περσικούς πολέμους. Ο «τεχνίτης» (καλλιτέχνης) θεώρησε κατάλληλο για την πορεία του Φίλιππου ένα κομμάτι όπου επέκρινε τη χλιδή του Πέρση βασιλιά, και προφήτευε ότι μια μέρα θα οδηγούσε στην ανατροπή του, καθότι τα σχέδια και τα οράματά του ήταν υπερβολικά, όλα αυτά ήταν μια αφροσύνη και ο θάνατος θα τα ματαίωνε. Το απαγγείλε λοιπόν και ο Φίλιππος ευχαριστήθηκε γιατί θεώρησε ότι ήταν ευοίωνο μήνυμα. Τον καταδυνάστευε η σκέψη να καταστρέψει τον Πέρση βασιλέα, σύμφωνα με ένα πυθικό χρησμό που είχε το ίδιο νόημα με το κομμάτι που απαγγείλε ο τραγικός υποκριτής. Όπως αποδείχτηκε, ο ίδιος ήταν που διέπραξε την ύβρη. Κατόπιν ο Φίλιππος

<sup>14</sup> τοῦ δὲ πνεύματος αὐτῷ ἐνδέοντος Νεοπτολέμῳ τῷ ὑποκριτῇ μυρίας δοῦναι, ἵν' ὄλας περιόδους ἀπνεύστως λέγῃ.

πήγε στο θέατρο, όπου τον σκότωσε ο Πausανίας, ένας ωραίος φρουρός, από ερωτική αντιζηλία<sup>15</sup>. Ο Νεοπτόλεμος φαίνεται πως πρωταγωνιστούσε σε τραγωδία με θέμα την ιστορία του Κινύρα (Ιώσηπ. *Ιουδ. αρχαιολ.* 19. 95)<sup>16</sup>, το ίδιο έργο που έπαιξε ο Μνηστήρ την ημέρα του φόνου του Καλιγούλα (Suet. *Calig.* 57)<sup>17</sup>. Η παρουσία του Νεοπτόλεμου στο φόνο αναφέρεται από τον Στοβαίο σε ένα ανέκδοτο, σύμφωνα με το οποίο, όταν ο Νεοπτόλεμος ρωτήθηκε αν προτιμά τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή ή τον Ευριπίδη, αυτός απάντησε ότι τον εντυπωσίασε περισσότερο ο φόνος του Φίλιππου στον γάμο της κόρης του, όπου αποκλήθηκε πρώτα δέκατος τρίτος θεός και κατόπιν σφαιγιάσθηκε στο θέατρο (Στοβ. 4. 34. 70)<sup>18</sup>. Ενδεχομένως πρόκειται για τον ίδιο Νεοπτόλεμο, ο οποίος αφιέρωσε στην Ακρόπολη «χρυσά θηρίκλεια υπόξυλα» (Αθην. 11. 472c, Δημοσθ. *Στεφ.* 114), μια δωρεά που μόνον πλούσια μέλη της κοινωνίας ήταν σε θέση να προσφέρουν και τιμήθηκε γι' αυτήν από τους Αθηναίους.

Ασφαλώς ο ενδοξότερος τραγικός υποκριτής του 4<sup>ου</sup> αι. ήταν ο Πώλος. Εν τούτοις δεν έχουν σωθεί σχετικά με αυτόν μαρτυρίες συγχρόνων του και η ακριβής εποχή της

<sup>15</sup> ἐν γὰρ τῷ βασιλικῷ πότῳ Νεοπτόλεμος ὁ τραγῳδός, πρωτεύων τῇ μεγαλοφωνίᾳ καὶ τῇ δόξῃ, προστάξαντος αὐτῷ τοῦ Φιλίππου προενέγκασθαι τῶν ἐπιτετευγμένων ποιημάτων καὶ μάλιστα τῶν ἀνηκόντων πρὸς τὴν κατὰ τῶν Περσῶν στρατείαν, ὁ μὲν τεχνίτης κρίνας οἰκείον ὑποληφθήσεσθαι τὸ ποίημα τῇ διαβάσει τοῦ Φιλίππου καὶ τὴν εὐδαιμονίαν ἐπιπλήξαι βουλόμενος τοῦ Περσῶν βασιλέως καίπερ οὖσαν μεγάλην καὶ περιβόητον, ὅπως μεταπεσοίτ' ἂν εἰς τὸνναντίον ὑπὸ τῆς τύχης ἤρξατο λέγειν τὸδε τὸ ποίημα

φρονεῖτε νῦν αἰθέρος ὑψηλότερον  
καὶ μεγάλων πεδίων ἀρούρας,  
φρονεῖθ' ὑπερβαλλόμενοι  
δόμων δόμους, ἀφροσύνα  
πρόσω βιοτὰν τεκμαιρόμενοι.  
ὁ δ' ἀμφιβάλλει ταχύπους  
κέλευθον ἔρπων σκοτίαν,  
ἄφνω δ' ἄφαντος προσέβα  
μακρὰς ἀφαιρούμενος ἐλπίδας  
θνατῶν πολύμοχθος Αἰδας

καὶ τὰ τούτων ἐφεξῆς προσσυνεῖρε, πάντα πρὸς τὴν ὁμοίαν φερόμενα διάνοιαν. ὁ δὲ Φίλιππος ἡσθεὶς ἐπὶ τοῖς ἀπηγγελμένοις ὄλωσ ἦν καὶ τελείως φερόμενος τῇ διανοίᾳ πρὸς τὴν τοῦ Περσῶν βασιλέως καταστροφὴν, ἅμα δὲ καὶ τὸν πυθόχρηστον χρησμὸν ἀνελογίζετο, παραπλησίαν ἔχοντα διάνοιαν τοῖς ὑπὸ τοῦ τραγῳδοῦ ῥηθείσι.

<sup>16</sup> ὁ τε ὄρχηστής δράμα εἰσάγει Κινύραν, ἐν ᾧ αὐτὸς τε ἐκτείνεται καὶ ἡ θυγάτηρ Μύρρα, αἶμά τε ἦν τεχνητὸν πολὺ καὶ περὶ τὸν σταυρωθέντα ἐκκεχυμένον καὶ τῶν περὶ τὸν Κινύραν. ὁμολογεῖται δὲ καὶ τὴν ἡμέραν ἐκείνην γενέσθαι, ἐν ἣ Φίλιππον τὸν Ἀμύντου Μακεδόνων βασιλέα κτείνει Πausανίας εἰς τῶν ἑταίρων...

<sup>17</sup> pantomimus Mnester tragoediam saltavit quam olim Neoptolemus tragoedus ludis quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat.

<sup>18</sup> Νεοπτόλεμον τὸν τῆς τραγωδίας υποκριτὴν ἤρετό τις, τί θαυμάζοι τῶν ὑπ' Αἰσχύλου λεχθέντων ἢ Σοφοκλέους ἢ Εὐριπίδου· ὁ δὲ “οὐδὲν μὲν τούτων” εἶπεν· ὁ δ' αὐτὸς ἐθεάσαντο ἐπὶ μείζονος σκηνῆς, Φίλιππον ἐν τοῖς τῆς θυγατρὸς Κλεοπάτρας γάμοις πομπεύσαντα καὶ τρισκαίδεκατον θεὸν ἐπικληθέντα, τῇ ἐξῆς ἐπισφαγέντα ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ ἐρριμμένον.

δράσης του δεν είναι γνωστή. Οι πληροφορίες προέρχονται όλες από ανέκδοτα και αναφορές μεταγενέστερων συγγραφέων (Στράβων, Πλούταρχος, Λουκιανός, Πausανίας, Αιλιανός, Gellius κ.ά.). Οι περισσότεροι από αυτούς φαίνονται να θεωρούν ότι υπήρξε ένας και μόνο διάσημος τραγικός υποκριτής με το όνομα αυτό. Αντικρουόμενες μαρτυρίες εντούτοις σχετικά με την εποχή που έζησε, το πατρώνυμο και την καταγωγή του, οδηγούν στην ύπαρξη τριών ομώνυμων και ένδοξων υποκριτών, γεγονός όχι ιδιαίτερα πιθανό. Ένα απόσπασμα του Αρριανού στον Επίκτητο (Επίκτ. Διατρ. απ. 11) και στον Στοβαίο (4. 33. 28), αναπαράγει μια υποτιθέμενη συνομιλία μεταξύ Σωκράτους και Αρχελαίου, όπου αναφέρεται ο Πώλος ως πρωταγωνιστής του πρώτων παραστάσεων του *Οιδίποδος τυράννου* (430 π.Χ.) και του *Οιδίποδος επί Κολωνῶ* (401; π.Χ.), σύγχρονος δηλαδή του Σωκράτους: «... ἢ οὐχ ὄρας ὅτι εὐφρονότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πῶλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῶ καὶ πτωχόν;». Στην περίπτωση αυτή ο Πώλος θα πρέπει να έζησε στο δεύτερο μισό του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Δεν αναφέρεται όμως ούτε από τον Αριστοτέλη, ούτε από τον Δημοσθένη, ούτε από άλλους συγγραφείς του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. και το όνομά του δεν αναγράφεται στους καταλόγους των Διονυσίων και των Αθηναίων της περιόδου αυτής. Συνήθως το παραπάνω χωρίο θεωρείται ότι αφορά έναν άλλον ομώνυμο υποκριτή του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., τον λεγόμενο Σουνιέα. Μία μαρτυρία τον παρουσιάζει ως δάσκαλο του Δημοσθένους: «λέγουσι δὲ τούτου [...] ἦν δὴ καὶ τελεώτερος Πῶλος ὁ ὑποκριτής λέγεται αὐτὸν ἐκδιδάξαι» (Ανωνύμ. *Προλεγ. ρητ.* σ. 35). Αν είναι έγκυρη η μαρτυρία, τοποθετεί τον Πώλο στις αρχές του 4<sup>ου</sup> αι. Αντικρούεται πάντως από τον Πλούταρχο (*Δημοσθ.* 7), ο οποίος ονομάζει τον υποκριτή Σάτυρο (μάλλον τον τραγικό) ως δάσκαλο του Δημοσθένους. Ομοίως το ανέκδοτο που διηγείται ο Λουκιανός για τον Αριστόδημο, παραδίδει ο Πλούταρχος για τον Πώλο: όταν ο Πώλος είπε στον Δημοσθένη ότι θα διαγωνισθεί δύο μέρες με αμοιβή ένα τάλαντο, ο Δημοσθένης απάντησε ότι αυτός παίρνει πέντε τάλαντα για να σιωπήσει (Πλούτ. *Βίοι δέκα ρητόρων* 848b). Κατά μια άλλη εκδοχή, καταγόταν από την Αίγινα και υπήρξε μαθητής του Αρχία από τους Θουρίους, του επωνομαζόμενου Φυγαδοθήρα: «καὶ τὸν Αἰγινήτην Πῶλον τὸν ὑπερβαλόντα τῇ τέχνῃ πάντας ἐκείνου γεγονέναι μαθητὴν ἱστοροῦσιν» (Πλούτ. *Δημοσθ.* 28. 3). Ο Αρχίας καταδίωξε τον Δημοσθένη το 322 π.Χ., επομένως πρέπει να θεωρηθεί ότι η εποχή είναι το δεύτερο μισό του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Ο Λουκιανός (*Μέν.* 16) ονομάζει τον Πώλο γιο Χαρικλέους και Σουνιέα, παραπέμποντας στον προγενέστερο Πώλο, αλλά η μαρτυρία αυτή γενικά δεν θεωρείται έγκυρη. Γι' αυτόν πάντως υπάρχει το περίφημο ανέκδοτο του Γέλλιου: υπήρχε στην Ελλάδα ένας ένδοξος υποκριτής, ανώτερος όλων στην καθαρότητα του λόγου και στη γεμάτη χάρη υπόκριση, ονόματι Πώλος, ο οποίος πρωταγωνιστούσε σε έργα φημισμένων ποιητών και η υπόκρισή του είχε ευφυΐα και αξιοπρέπεια. Έχασε ένα γιο του, που αγαπούσε πολύ. Ύστερα από μια περίοδο πένθους επέστρεψε στο θέατρο. Υποδουόμενος την Ηλέκτρα του Σοφοκλέους, στη σκηνή που εκείνη κρατά την τεφροδόχο που υποτίθεται ότι περιέχει τη στάχτη του Ορέστη και θρηνεί, ο Πώλος, ντυμένος με το πένθιμο ένδυμα της Ηλέκτρας, έβγαλε από τον τάφο την τεφροδόχο με τη

στάχτη του γιου του, την αγκάλιασε σαν να ήταν του Ορέστη, και γέμισε το χώρο, όχι με τη μίμηση της λύπης αλλά με γνήσιο πόνο και ανυπόκριτο θρήνο. Ενώ φαινόταν απλώς να υποδύεται ένα ρόλο, στην πραγματικότητα βίωνε αληθινή οδύνη (Gell. 6. 5). Σύμφωνα με ένα άλλο ανέκδοτο, όταν ο Πώλος καυχήθηκε ότι κέρδισε ένα τάλαντο για να παίξει δύο μέρες, ο Δημοσθένης απάντησε ότι αυτός κέρδισε πέντε τάλαντα για να σωπάσει μια μέρα (Πλούτ. *Βίοι δέκα ρητ.* 848b<sup>19</sup> - κατά τον Gell. 11. 9 10 το ανέκδοτο παραδίδεται για τους υποκριτές Δημάδη και Αριστόδημο). Ο Επίκτητος (*Διατρ.* απ. 11) θαυμάζει την ευελιξία με την οποία ο Πώλος χρησιμοποιούσε την υπέροχη φωνή του για τον Οιδίποδα τύραννο αλλά και για τον «ἐπὶ Κολωνῶ ἀλήτην καὶ πτωχόν». Ο Πώλος, είτε έπαιζε τον Οιδίποδα τύραννο είτε τον αλήτη και φτωχό Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ, υποκρινόταν με την ίδια ωραία φωνή και γλυκύτητα και οφείλει κάθε αξιοπρεπής άνθρωπος να παίζει εξίσου καλά όποιο ρόλο του έδωσε ο θεός, όπως ο Οδυσσέας στα κουρέλια του, που δεν ήταν διόλου κατώτερος από όταν φορούσε το προφυρό του ένδυμα<sup>20</sup>. Ένα ψήφισμα του 306 στη Σάμο τον τιμά με πολιτεία και προξενία για παραστάσεις που έδωσε στο νησί (SEG 1 [1923] 362)<sup>21</sup>. Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να συναγάγουμε ότι ο Πώλος ήταν κατά πάσαν πιθανότητα ένα πρόσωπο, καταγόταν από την Αίγινα, ενώ ενδεχομένως έγινε Αθηναίος πολίτης ως Σουνιεύς. Υπήρξε μαθητής του Αρχία και κέρδισε την πρώτη του νίκη γύρω στο 318-315 π.Χ. Ήταν διάσημος για τις επιδόσεις του σε κλασικούς ρόλους, όπως του Οιδίποδος (τυράννου και ἐπὶ Κολωνῶ) (Στοβ. 4. 33. 28) και της Ηλέκτρας του Σοφοκλέους, που αναφέρει ο Γέλιος (6. 5). Το υποκριτικό του ύφος φαίνεται να ήταν ρεαλιστικό και ψυχολογικό. Ο Πλούταρχος διασώζει ότι έζησε εβδομήντα χρόνια και ήταν ακμαίος και ενεργός ως το τέλος, μάλιστα διαγωνίστηκε σε 8 τραγωδίες μέσα σε 4 μέρες λίγο πριν πεθάνει (Πλούτ. *Ει πρεσβ. πολιτ.* 785b)<sup>22</sup> και ο Αιλιανός (*Περὶ ζώων* 7. 40) ότι ο σκύλος του πήδηξε στην νεκρική πυρά και κάηκε μαζί του.

Σχεδόν αυτές είναι όλες οι μαρτυρίες που υπάρχουν για τους ένδοξους υποκριτές, ενώ για τους λιγότερο επιτυχημένους ελάχιστα σχόλια έχουν σωθεί. Ομολογουμένως δεν είναι και πολύ αποκαλυπτικές. Οι περισσότερες μνείες αφορούν τη φωνή και τη χρήση της. Όταν εξασθένησε η φωνή του Δημοσθένους, είπε ότι τους ηθοποιούς τους κρίνουν από τη φωνή τους, τους ρήτορες από τη σκέψη τους (Πλούτ. *Βίοι δέκα ρητόρων*

<sup>19</sup> Πώλου δὲ ποτε τοῦ ὑποκριτοῦ πρὸς αὐτὸν εἰπόντος, ὅτι δυσὶν ἡμέραις ἀγωνισάμενος τάλαντον λάβωι μισθὸν ἐγὼ δ' εἶπε πέντε τάλαντα μίαν ἡμέραν σιωπήσας, παραφθαρεῖς δὲ τὴν φωνὴν ἐν ἐκκλησίᾳ καὶ θορυβηθεὶς τοὺς ὑποκριτὰς ἔφη δεῖν κρίνειν ἐκ τῆς φωνῆς τοὺς δὲ ῥήτορας ἐκ τῆς γνώμης.

<sup>20</sup> ἢ οὐχ ὄρας, ὅτι οὐκ εὐφωνότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πώλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῶ ἀλήτην καὶ πτωχόν; εἴτα χείρων Πώλου ὁ γενναῖος ἀνὴρ φανεῖται, ὡς μὴ πᾶν τὸ περιτεθὲν ἐκ τοῦ δαιμονίου προσώπων ὑποκρίνασθαι καλῶς; οὐδὲ τὸν Ὀδυσσεᾶ μιμῆσται, ὅς καὶ ἐν τοῖς βάκεσιν οὐδὲν μείον διέπρεπε ἢ ἐν τῇ οὐλῇ χλαίνῃ τῇ πορφυρᾷ;

<sup>21</sup> Βλ. Στεφανή, ὀ.π., λ. 1797.

<sup>22</sup> Πῶλον δὲ τὸν τραγῳδὸν Ἐρατοσθένης καὶ Φιλόχορος ἱστοροῦσιν ἐβδομήκοντ' ἔτη γεγεννημένον ὀκτῶ τραγῳδίας ἐν τέτταρσι ἡμέραις διαγωνίσασθαι μικρὸν ἔμπροσθεν τῆς τελευταίας.

848b). Ο Αριστοτέλης τη θεωρεί ως το δεσπόζον στοιχείο στην υπόκριση (*Ρητ.* 1403b 24-35)<sup>23</sup>. Η υπόκρισις (όπως και η ρητορική), κατά την άποψή του, βασίζεται στη φωνή: πώς χρησιμοποιείται ώστε να εκφράσει την κάθε συγκίνηση, τότε πρέπει να υψώνεται, τότε να είναι μαλακή και τότε κάτι ανάμεσα· ή τότε πρέπει να είναι οξεία και τότε βαριά, ή ανάμεσα, και πρέπει ακόμα να δίνεται προσοχή στον ρυθμό που ταιριάζει σε κάθε περίπτωση. Αυτά είναι τα τρία στοιχεία στα οποία πρέπει να δίνεται προσοχή: η ένταση, ο τόνος, ο ρυθμός. Και διασκελίζοντας κατά τη συνήθειά του την απόσταση από το καλλιτεχνικό στο πολιτικό πεδίο, συμπληρώνει ότι μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι τα βραβεία των δραματικών αγώνων κερδίζονται από όσους φροντίζουν να έχουν αυτά τα στοιχεία, και καθώς σήμερα οι υποκριτές θεωρούνται σημαντικότεροι από τους ποιητές, το ίδιο γίνεται και στη δημόσια ζωή ένεκα της φαυλότητας των πολιτών. Ο Δημοσθένης, παρότι διαπιστωμένα διδάχτηκε τη χρήση της φωνής για τη ρητορική του από τόσους υποκριτές, είχε παράπονα για την αποτελεσματικότητα της μεθόδου. Δηλαδή όχι για την έλλειψη αλλά για την υπερβολή της. Στις επικρίσεις του για τον Αισχίνη, ενάντια στον οποίο δεν χόρταινε να καταφέρεται, πρόσθεσε αυτές για τον Νεοπτόλεμο, ο οποίος, με την ελευθερία διέλευσης και την πρεσβεία του έβλαψε την πόλη, αλλά ο ρήτορας επιρρίπτει την ευθύνη στους πολίτες, που αντί να ασχολούνται σοβαρά με τα φλέγοντα ζητήματα και να πείθονται από τον ίδιο, τους αντιμετώπισαν σαν διαγωνιζόμενους υποκριτές και προτίμησαν τον Νεοπτόλεμο (*Δημοσθ. Περί ειρ.* 6)<sup>24</sup>, ένεκα της φωνής του προσθέτει ο σχολιαστής (*Σχόλ. Δημοσθ.* 5. 22. 2-4)<sup>25</sup>. Όταν ο τραγικός υποκριτής Ηγέλοχος, πρωταγωνιστής στον *Όρεστή* του Ευριπίδη, το 409 π.Χ., διασκέδασε τους ακροατές απαγγέλλοντας τον στ. 279 («έκ κυμάτων γαρ αύθις αύ γαλήν' όρω»), σατιρίστηκε από τον Αριστοφάνη (*Βάτρ.* 303) και το επεισόδιο επανέλαβαν αρκετοί σχολιαστές, της *Σούδας* συμπεριλαμβανομένης, ενώ ο κωμικός ποιητής Πλάτων χαρακτήρισε τη φωνή του «άτερπη».

<sup>23</sup> τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδιᾶν ὄψε παρήλθεν. ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν, ὅπερ ἕτεροὶ «τέ» τινες ἐπραγματεύθησαν καὶ Γλαύκων ὁ Τήσιος. ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὕτη δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γὰρ ἐστὶν περὶ ἃ σκοποῦσιν· ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἁρμονία ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγῶνων οὗτοι λαμβάνουσιν...

<sup>24</sup> ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, κατιδὼν Νεοπτόλεμον τὸν ὑποκριτὴν τῷ μὲν τῆς τέχνης προσχήματι τυγχάνοντι· ἀδείας, κακὰ δ' ἐργαζόμενον τὰ μέγιστα τὴν πόλιν καὶ τὰ παρ' ὑμῶν διοικοῦντα Φιλίππῳ καὶ πρυτανεύοντα, παρελθὼν εἶπον εἰς ὑμᾶς, οὐδεμιᾶς ἰδίας οὔτ' ἔχθρας οὔτε συκοφαντίας ἔνεκα, ὡς ἐκ τῶν μετὰ ταῦτ' ἔργων γέγονεν δῆλον. καὶ οὐκέτ' ἐν τούτοις αἰτιάσομαι τοὺς ὑπὲρ Νεοπτολέμου λέγοντας (οὐδὲ εἰς γὰρ ἦν), ἀλλ' αὐτοὺς ὑμᾶς εἰ γὰρ ἐν Διονύσου τραγωδοῦς ἐθεᾶσθε, ἀλλὰ μὴ περὶ σωτηρίας καὶ κοινῶν πραγμάτων ἦν ὁ λόγος, οὐκ ἂν οὕτως οὔτ' ἐκείνου πρὸς χάριν οὔτ' ἐμοῦ πρὸς ἀπέχθειαν ἠκούσατε.

<sup>25</sup> θέλει δὲ εἰπεῖν ὅτι οὐκ ἠκούσατε τοῦ Νεοπτολέμου ὥσπερ ἐν θεάτρῳ διὰ τῆς φωνῆς κηλούμενοι. ἐχρῆν δὲ ὑμᾶς τὸ ἐναντίον, εἰ καὶ ἐν θεάτρῳ ἠκούσατε ἀμφοτέρων...

Καθώς η ρητορική και η υπόκριση γενικά θεωρούνταν συγγενείς κλάδοι στο θέμα της τεχνικής, ο Πλούταρχος τονίζει αυτό που δεν κουράζονται να τονίζουν μέχρι σήμερα στις δραματικές σχολές: την εναρμόνιση του λόγου με την εκφραστική του σώματος. Στην αρχή της σταδιοδρομίας του ο Κικέρων είχε δυνατή και καλή φωνή, παρότι σκληρή ακόμα και άπλαστη, ο λόγος όμως, σφοδρός και γεμάτος πάθος και πάντοτε σε ψηλούς τόνους, δεν εναρμονιζόταν με το σώμα του, που έδειχνε φόβο (Πλούτ. *Κικ.* 3. 7)<sup>26</sup>. Όταν κάποτε αρρώστησε και ανάρρωσε με τη γυμναστική, διαπίστωσε ότι η φωνή του είχε γίνει πιο ωραία και δυνατή και προσαρμόστηκε στην καλή κατάσταση του σώματος (Πλούτ. *Κικ.* 4. 4.)<sup>27</sup>. Αλλά και η φιλοσοφία δεν γλιτώνει τη συσχέτιση με την υποκριτική. Στα συμπόσια οι δούλοι εκπαιδεύονταν να μαθαίνουν απέξω τους «δραματικούς» διαλόγους του Πλάτωνος, τουλάχιστον τους ελαφρότερους απ' αυτούς, αλλά και να τους αποδίδουν έτσι ώστε η «υπόκρισις» να ανταποκρίνεται στον χαρακτήρα του ομιλούντος προσώπου, με τοποθέτηση φωνής, χειρονομίες και διάθεση κατάλληλη για το νόημα των λόγων (Πλούτ. *Συμποσ.* 711b)<sup>28</sup>.

Ως προς τη θεατρική κίνηση και πάλι ο Αριστοτέλης έθιξε το θέμα. Τις χειρονομίες, την έκφραση και τα άλλα σημεία που σήμερα ονομάζουμε παραγωγιστικά, σύμφωνα με τις περισσότερες ερμηνείες ονομάζει «σχήματα» (*Ποιητ.* 1455a 30) και δηλώνει ότι ο ποιητής είναι αυτός που πρέπει καταρχάς να τα φαντάζεται, μέσα στην όλη σύλληψη του έργου του, στην οποία οφείλει να βυθίζεται οραματικά αλλά και συναισθηματικά<sup>29</sup>. Προφανώς λόγω της χρήσης του προσώπειου θα έπρεπε να είναι σαφή και έντονα, ώστε να εκφράζουν αποτελεσματικά τα αισθήματα των θεατρικών προσώπων (Αριστ. *Ρητ.* 1404a 11-39)<sup>30</sup>. Ωστόσο το έντονο αποτέλεσμα στον ακροατή δεν τον βρίσκει σύμφωνο: όταν

<sup>26</sup> ή δέ φωνή πολλή μὲν καὶ ἀγαθή, σκληρὰ δὲ καὶ ἄπλαστος, ὑπὸ δὲ τοῦ λόγου σφοδρότητα καὶ πάθος ἔχοντος αἰεὶ διὰ τῶν ἄνω τόνων ἐλαυνομένη, φόβον παρείχεν ὑπὲρ τοῦ σώματος.

<sup>27</sup> ἀναρρωννύμενον εἰς ἔξιν ἐβάδιζε νεανικὴν, ἥ τε φωνὴ λαμβάνουσα πλάσιν ἡδεῖα μὲν πρὸς ἀκοὴν ἐτέθηρτο καὶ πολλή, μετρίως δὲ πρὸς τὴν ἔξιν τοῦ σώματος ἤρμυστο...

<sup>28</sup> τῶν Πλάτωνος διαλόγων διηγηματικοὶ τινὲς εἰσὶν οἱ δὲ δραματικοὶ τούτων οὖν τῶν δραματικῶν τοὺς ἐλαφροτάτους ἐκδιδάσκονται παῖδες ὥστ' ἀπὸ στόματος λέγειν' πρόσεστι δ' ὑπόκρισις πρέπουσα τῷ ἦθει τῶν ὑποκειμένων προσώπων καὶ φωνῆς πλάσμα καὶ σχήμα καὶ διαθέσεις ἐπόμηναι τοῖς λεγομένοις.

<sup>29</sup> ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χεῖμαινεῖ ὁ χεῖμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἔστιν ἢ μανιακοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.

<sup>30</sup> ἀλλ' ἅπαντα φαντασία ταῦτ' ἐστὶ, καὶ πρὸς τὸν ἀκροατὴν διὸ οὐδεὶς οὕτω γεωμετρεῖν διδάσκει. ἐκείνη μὲν οὖν ὅταν ἔλθῃ ταῦτο ποιήσει τῇ ὑποκριτικῇ, ἐγκεχειρήκασιν δὲ ἐπ' ὀλίγον περὶ αὐτῆς εἰπεῖν τινές, οἷον Θρασύμαχος ἐν τοῖς Ἐλεοῖς' καὶ ἔστιν φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶναι, καὶ ἀτεχνότερον, περὶ δὲ τὴν λέξιν ἔντεχνον. διὸ καὶ τοῖς τούτο δυναμένοις γίνεται πάλιν ἄθλα, καθάπερ καὶ τοῖς κατὰ τὴν ὑπόκρισιν ῥήτορσιν· οἱ γὰρ γραφόμενοι λόγοι μείζον ἰσχύουσι διὰ τὴν λέξιν ἢ διὰ τὴν διάνοιαν. ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὄνοματα μιμήματα ἔστιν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν· διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστησαν ἠ τε ραψωδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἄλλαι γε. ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταί, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν



έναν ατυχή άνθρωπο και τα βάσανά του παριστάνονται με χειρονομίες, με την ανάλογη φωνή και περιβολή και γενικώς με θεατρική υπόκριση, τότε το μακρινό γεγονός φαίνεται κοντινό –μέλλον ή παρελθόν– και ο οίκτος που προκαλείται είναι υπερβολικός (Ρητ. 1386a 32-1386b 7)<sup>31</sup>. Αν και αναγνωρίζει τη σημασία τους, είναι πάντως επιφυλακτικός ως προς τη χρήση, όταν εξηγεί –όχι πολύ σαφώς– γιατί ο Μυννίσκος δεν ήταν αδικαιολόγητος να αποκαλεί πίθηκο τον Καλλιππίδη (Ποιητ. 1461b 31-35) και ότι μια παρόμοια άποψη υπήρχε για τον υποκριτή Πίνδαρο<sup>32</sup>. Ο Ιωάννης Συκουτρής ερμηνεύει το εν λόγω χωρίο της Ποιητικής: «ή μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει» (Αριστ. Ποιητ. 1461b 26-1462a 14<sup>33</sup>), ότι οι παλαιότεροι υποκριτές θεωρούσαν τους νεότερους όπως οι οπαδοί του έπους την τραγωδία, ως μια ειδολογική εξέλιξη δηλαδή, όχι ακριβώς θετική<sup>34</sup>. Η συνέχεια του αριστοτελικού κειμέ-

δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιοῦτους οἰοῦνται διαλέγεσθαι κάλλιστα. τοῦτο δ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν. δηλοῖ δὲ τὸ συμβαῖνον· οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγωδίας ποιοῦντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν πρόπον, ἀλλ' ὥσπερ καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοίωτον εἶναι τῶν ἄλλων, οὕτω καὶ τῶν ὀνομάτων ἀφείκασιν ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτόν ἐστιν, οἷς [δ'] οἱ πρῶτοι ἐκόσμου, καὶ ἔτι νῦν οἱ τὰ ἐξάμετρα ποιοῦντες [ἀφείκασιν]. διὸ γελοῖον μιμῆσθαι τοῦτους οἱ αὐτοὶ οὐκέτι χρῶνται ἐκείνῳ τῷ τρόπῳ, ὥστε φανερόν ἐστι οὐχ ἅπαντα ὅσα περὶ λέξεως ἐστὶν εἰπεῖν ἀκριβολογητέον ἡμῖν, ἀλλ' ὅσα περὶ τοιαύτης οἴας λέγομεν. περὶ δ' ἐκείνης εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

<sup>31</sup> ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἐλεεινότερους εἶναι (ἐγγύς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα· καὶ τὰ γεγονότα ἄρτι ἢ μέλλοντα διὰ ταχέων ἐλεεινότερα), <καί> διὰ τοῦτο καὶ τὰ σημεῖα, οἷον ἐσθῆτάς τε τῶν πεπονθῶτων καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ τὰς πράξεις καὶ λόγους καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἐν τῷ πάθει ὄντων, οἷον ἤδη τελευτῶντων. καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι ἐν τοῖς τοιοῦτοις καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν· ἅπαντα γὰρ ταῦτα διὰ τὸ ἐγγύς φαίνεσθαι μᾶλλον ποιεῖ τὸν ἔλεον, καὶ ὡς ἀναξίου ὄντος καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς φαινομένου τοῦ πάθους.

<sup>32</sup> Τραγικός υποκριτής (μάλλον) του τέλους του 5<sup>ου</sup> ή των αρχών του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Κάποιος Πίνδαρος αναγράφεται σε επιτύμβιο μνημείο του τέλους του 5<sup>ου</sup> αι. Βλ. Στεφανή, ὀ.π., λ. 2062.

<sup>33</sup> Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἡ ἦττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν αἰεὶ, λίαν δὴλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἄν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν· ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἢ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπικεικὴς φασὶν εἶναι <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαῦλους· εἰ οὖν φορτικὴ, χεῖρων δὴλον ὅτι ἂν εἴη. πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημεῖοις καὶ ῥαψωδοῦντα, ὅπερ [ἔστι] Σωσίστρατος, καὶ δίδοντα, ὅπερ ἐποιοεῖ Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπανα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μὴ δ' ὄρησις, ἀλλ' ἢ φαῦλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδη ἐπετιμάτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναῖκας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερά ὅποια τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἐστὶ τὰ γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν.

<sup>34</sup> Αριστοτέλης, *Περὶ ποιητικῆς*, μτφρ. Σίμου Μενάρδου – Εισαγωγή-κείμενο-ερμηνεία: Ιωάννη Συ-

νου τον δικαιώνει: ο Αριστοτοτέλης συντάσσεται μάλλον με τους οπαδούς του έπους, που είναι περισσότερο ανεπτυγμένοι και δεν χρειάζονται τα «σχήματα», ενώ η τραγική ποίηση προορίζεται για πιο χυδαία γούστα. Διευκρινίζει πάντως ότι οι επικρίσεις του δεν αφορούν την ποιητική αλλά την υποκριτική. Και δεν αποδοκιμάζει κάθε κίνηση ή όρχηση αλλά εκείνη των χυδαίων. Ενδεχομένως η κατηγορία δεν σημαίνει το λεγόμενο «υπερπαίξιμο», αλλά μίμηση ήθους ατόμων κατώτερων τάξεων. Στη συνέχεια επικρίνει ξανά τον Καλλιπίδη γιατί μιμείτο κινήσεις και όρχηση «φαύλων», ενώ σε γυναικείους ρόλους δεν μιμείτο ελεύθερες γυναίκες (Ποιητ. 1462a 9-10)<sup>35</sup> (όχι εταίρες, όπως ερμηνεύουν ορισμένοι μελετητές, καθώς εταίρες δεν εμφανίζονται στην τραγωδία). Οι αισθητικές αυτές αντιρρήσεις του Αριστοτέλους ίσως συνδέονται με τις πολιτικές αντιθέσεις και τις ταξικές διακρίσεις της εποχής. Ένας σύγχρονος μελετητής ερμηνεύει την επίκριση με βάση τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις, συγκεκριμένα την προϊούσα υποχώρηση της αριστοκρατίας και την κυριαρχία λαϊκότερων στρωμάτων στη πολιτική αλλά και στο δραματικό ύφος<sup>36</sup>. Ένας άλλος όμως εικάζει ότι ενδεχομένως απλώς ο φιλόσοφος διαφωνεί με την απομάκρυνση του υποκριτή από το κείμενο μέσω παραγλωσσικών σημείων<sup>37</sup>.

Ο Πλάτων διαφωνούσε εν γένει με την υποκριτική, την μίμηση της μιμήσεως που είναι η πραγματικότητα, γιατί αποτελεί μίμηση κατώτερων πράξεων και καταστάσεων, ενώ τουλάχιστον οι φύλακες της πολιτείας του θα έπρεπε να μιμούνται ανώτερα μοντέλα, εφόσον η μίμηση από την παιδική ηλικία μετατρέπεται βαθμιαία σε δεύτερη φύση. Στο σημείο της *Πολιτείας* του (394d), όπου τίθεται το θέμα αν θα γίνουν δεκτές η τραγωδία και η κωμωδία, οι επιφυλάξεις του είναι σοβαρές. Οι φύλακες δεν θα πρέπει επ' ουδενί να μιμούνται κατώτερες υπάρξεις, όπως λ.χ. άντρες που μιμούνται γυναίκες νέες ή γριές να βρίζουν τους άντρες τους ή να μαλώνουν με τους θεούς και να μεγαλαυχούν για την ευτυχία ή τη δυστυχία τους ή γυναίκες ασθενείς ή επιτόκους, ούτε δούλους και δούλες και εν γένει δουλικές πράξεις. Ούτε ανθρώπους κακούς και δειλούς που κατηγορούνται μεταξύ τους και αισχρολογούν, είτε είναι μεθυσμένοι είτε όχι, και κυρίως όχι παράφρονες. Άλλες απαγορευμένες μιμήσεις είναι των κωπηλατών ή αυτών που δίνουν το πρόσταγμα, ή τεχνιτών και άλλων τέτοιων. Δεν πρέπει να μιμούνται άλογα που χρεμετίζουν ή ταύρους που μουγγανίζουν ή τον παφλασμό της θάλασσας, ή βροντές, ούτε τη βροχή και το χαλάζι, ούτε άξονες και τροχαλίες, σάλπιγγες και αυλούς και σύριγγες, ούτε φωνές προβάτων και πτηνών. Με δυο λόγια, οι θεατρικές δράσεις δεν προσφέρουν

κουτρή, Ακαδημία Αθηνών - Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000, σ. 256, υποσ. 1.

<sup>35</sup> εἴπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδη ἐπετιμάτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναῖκας μιμουμένων.

<sup>36</sup> Για ανάλυση του θέματος βλ. Eric Csapo, «Kallipides on the floor sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles», *Greek and Roman Actors*, (Pat Easteling-Edith Hall eds), Cambridge University Press 2002, σσ. 127-147.

<sup>37</sup> G. M. Sifakis, «The actor's art in Aristoteles», στο *Greek and Roman Actors*, ό.π., σσ. 162-164.

το ορθό πρότυπο προς μίμηση. Η φωνή και η ομιλία πρέπει να έχει κομψότητα και αρμονία και γενικώς το λεκτικό του τέλειου ανθρώπου (*Πολιτεία* 395a-397c)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Σχολή ἄρα ἐπιτηδεύσει γέ τι ἅμα τῶν ἀξίων λόγου ἐπιτηδευμάτων καὶ πολλὰ μιμήσεται καὶ ἔσται μιμητικός [...] πάντα δὲ ταῦτα μιμήματα. ἢ οὐ;  
Μιμήματα.

Καὶ ἔτι γε τούτων, ὦ Ἀδείμαντε, φαίνεται μοι εἰς σμικρότερα κατακεκερματίσθαι ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις, ὥστε ἀδύνατος εἶναι πολλὰ καλῶς μιμῆσθαι ἢ αὐτὰ ἐκεῖνα πράττειν ὧν δὴ καὶ τὰ μιμήματά ἐστιν ἀφομοιώματα.

Ἀληθέστατα, ἢ δ' ὄς.

Εἰ ἄρα τὸν πρῶτον λόγον διασώσωμεν, τοὺς φύλακας ἡμῖν τῶν ἄλλων πασῶν δημιουργιῶν ἀφειμένουσ δεῖν εἶναι δημιουργοὺς ἐλευθερίας τῆς πόλεως πάνυ ἀκριβεῖς καὶ μηδὲ ἄλλο ἐπιτηδεύειν ὅτι μὴ εἰς τοῦτο φέροι, οὐδὲν δὴ δεοὶ ἂν αὐτοὺς ἄλλο πράττειν οὐδὲ μιμῆσθαι· ἐὰν δὲ μιμῶνται, μιμῆσθαι τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθὺς ἐκ παίδων, ἀνδρείους, σώφρονας, ὀσίους, ἐλευθέρους, καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα, τὰ δὲ ἀνελεύθερα μῆτε ποιεῖν μῆτε δεινοὺς εἶναι μιμήσασθαι, μηδὲ ἄλλο μηδὲν τῶν αἰσχροῶν, ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν. ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;

Καὶ μάλα, ἢ δ' ὄς.

Οὐδὲν δὲ ἐπιτρέψομεν, ἦν δ' ἐγώ, ὧν φαμὲν κηδέσθαι καὶ δεῖν αὐτοὺς ἀνδρὰ ἀγαθοὺς γενέσθαι, γυναῖκα μιμῆσθαι ἀνδρὰ ὄντα, ἢ νέαν ἢ πρεσβυτέραν, ἢ ἀνδρὶ λοιδορουμένην ἢ πρὸς θεοὺς ἐρίζουσαν τε καὶ μεγαλαυχουμένην, οἰομένην εὐδαίμονα εἶναι, ἢ ἐν συμφοραῖς τε καὶ πένθεσιν καὶ θρήνοις ἐχομένην· κάμνουσαν δὲ ἢ ἐρώσαν ἢ ὠδίνουσαν, πολλοῦ καὶ δεήσομεν.

Παντάπασι μὲν οὖν, ἢ δ' ὄς.

Οὐδὲ γε δούλας τε καὶ δούλους πράττοντας ὅσα δούλων.

Οὐδὲ τοῦτο.

Οὐδὲ γε ἀνδρὰς κακοὺς, ὡς ἔοικεν, δειλοὺς τε καὶ τὰ ἐναντία πράττοντας ὧν νυνδὴ εἶπομεν, κακηγοροῦντάς τε καὶ κωμωδοῦντας ἀλλήλους καὶ αἰσχρολογοῦντας, μεθύοντας ἢ καὶ νήφοντας, ἢ καὶ ἄλλα ὅσα οἱ τοιοῦτοι καὶ ἐν λόγοις καὶ ἐν ἔργοις ἀμαρτάνουσιν εἰς αὐτοὺς τε καὶ εἰς ἄλλους, οἶμαι δὲ οὐδὲ μαινομένοις ἐθιστέον ἀφομοιοῦν αὐτοὺς ἐν λόγοις οὐδὲ ἐν ἔργοις· γνωστέον μὲν γὰρ καὶ μαινομένους καὶ πονηροὺς ἀνδρὰς τε καὶ γυναῖκας, ποιητέον δὲ οὐδὲν τούτων οὐδὲ μιμητέον.

Ἀληθέστατα, ἔφη.

Τί δέ; ἦν δ' ἐγώ· χαλκεύοντας ἢ τι ἄλλο δημιουργοῦντας, ἢ ἐλαύνοντας τριῆρεις ἢ κελεύοντας τούτοι, ἢ τι ἄλλο τῶν περὶ ταῦτα μιμητέον;

Καὶ πῶς; ἔφη, οἷς γε οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν οὐδενὶ ἐξέσται;

Τί δέ; ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς ψοφούντας καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντάς καὶ πάντα αὐτὰ τοιαῦτα ἢ μιμήσονται; Ἄλλ' ἀπείρηται αὐτοῖς, ἔφη μῆτε μαινεσθαι μῆτε μαινομένοις ἀφομοιοῦσθαι. [...] Οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, ὁ μὴ τοιοῦτος αὐ, ὅσῳ ἂν φαυλότερος ἦ, πάντα μᾶλλον διηγῆσεται καὶ οὐδὲν ἑαυτοῦν ἀνάξιον οἰήσεται εἶναι, ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμῆσθαι σπουδῆ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἂ νυνδὴ ἐλέγομεν, βροντάς τε καὶ ψόφους, ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων τε καὶ τροχιλιῶν, καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνὰς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους· καὶ ἔσται δὴ ἢ τούτου λέξις ἄσπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν, ἢ σμικρόν τι διηγῆσεως ἔχουσα;

Ἀνάγκη, ἔφη, καὶ τοῦτο.

Ταῦτα τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ἔλεγον τὰ δύο εἶδη τῆς λέξεως.

Καὶ γάρ ἐστιν, ἔφη.

Οὐκοῦν αὐτοῖν τὸ μὲν σμικρὰς τὰς μεταβολὰς ἔχει, καὶ ἐὰν τις ἀποδιδῶ πρόπουσαν ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν τῇ λέξει, ὀλίγου πρὸς τὴν αὐτὴν γίγνεται λέγειν τῷ ὀρθῶς λέγοντι καὶ ἐν μᾶ ἀρμονία-σμικραὶ γάρ αἱ μεταβολαί-καὶ δὴ καὶ ἐν ῥυθμῷ ὡσαύτως παραπλησίῳ τινί;

Εντούτοις, παρά τη δυσπιστία του και τις αντιρρήσεις του για την ποίηση εν γένει, της Ομηρικής συμπεριλαμβανομένης, έχει και την άποψη ότι η καλλιτεχνική εξειδίκευση είναι αναγκαία: οι ίδιοι άνθρωποι δυσκολεύονται να μιμηθούν ακόμα και δύο συγγενείς μεταξύ τους μιμητικές τέχνες, π.χ. ως ποιητές ταυτόχρονα κωμωδίας και τραγωδίας, ούτε οι ραψωδοί μπορούν να είναι και υποκριτές, ούτε οι υποκριτές ταυτόχρονα τραγωδοί και κωμωδοί (Πλάτ. *Πολιτεία* 394e-395a)<sup>39</sup>.

Ο Λουκιανός – όψιμα βέβαια, τον 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., δεν εκτιμά ιδιαίτερα τον κλάδο των υποκριτών. Μας πληροφορεί ότι το κοινό σφυρίζει και πετά έξω από το θέατρο τόσο τους κωμικούς όσο και τους τραγικούς υποκριτές, γιατί χαλούν τα έργα, ακόμα και τα καλά εκείνα, που έχουν άλλοτε νικήσει σε δραματικούς αγώνες (*Νιγρίν*. 8)<sup>40</sup>. Πιο συγκεκριμένα, τη δυσαρέσκειά του προκαλούν εκείνοι που υποκρίνονται τον Αγαμέμνονα ή τον Κρέοντα ή και τον ίδιο τον Ηρακλή, ντυμένοι στα χρυσά, και ανοίγουν διάπλατα το στόμα, αλλά απαγγέλλουν χαμηλόφωνα και είναι αδύνατοι και θηλυπρεπείς, χειρότεροι από την Εκάβη και τη Πολυξένη (Λουκ. *Νιγρίν*. 11)<sup>41</sup>. Επανέρχεται και αλλού για να καταγγείλει τους τραγικούς υποκριτές που ενώ είναι τρυφεροί και θηλυπρεπείς, υποκρίνονται τον Αχιλλέα ή τον Θησέα ή τον Ηρακλή δίχως να έχουν το βάδισμα ή την ηρωική φωνή, αλλά, κρυμμένοι πίσω από ένα τέτοιο προσωπίο, γυναικοφέρουν σε βαθμό που ούτε η Ελένη ή η Πολυξένη θα ανέχονταν τόση υπερβολή στην υπόκριση, ενώ ο Ηρακλής ο καλλίνικος ασφαλώς θα κομμάτιαζε τον υποκριτή και το προσωπίο (Λουκ. *Αναβ. ή Αλιεύς* 31)<sup>42</sup>. Ο Λουκιανός επίσης φαίνεται πως εύρισκε υπερβολικό το κύρος που είχαν αποκτήσει, γιατί διευκρινίζει ότι είναι γελοίο να πιστεύει κανείς ότι ο Πάλος και ο Αριστόδημος και ο Σάτυρος είναι προσωρινοί θεοί ή ότι τα προσωπία που παριστάνουν θεούς, εμβάτες, ποδήρεις χιτώνες και χλαμύδες, χειρίδες και προγαστρίδια και όλα τα άλλα που κοσμούν την τραγωδία είναι θεία (Λουκ. *Ζεὺς τραγ.* 41)<sup>43</sup>. Αλλού

<sup>39</sup> οὐδὲ τὰ δοκοῦντα ἔγγυς ἀλλήλων εἶναι δύο μιμήματα δύνανται οἱ αὐτοὶ ἅμα εὖ μιμῆσθαι, οἷον κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ποιοῦντες. ἢ οὐ μιμήνατε ἄρτι τούτω ἐκάλες; Ἐγὼ γε καὶ ἀληθῆ γε λέγεις, ὅτι οὐ δύνανται οἱ αὐτοὶ. Οὐδὲ μὴν ραψωδοὶ γε καὶ ὑποκριταὶ ἅμα.

Ἄληθῆ.

Ἄλλ' οὐδέ τοι ὑποκριταὶ κωμωδοὶς τε καὶ τραγωδοὶς οἱ αὐτοί...

<sup>40</sup> Εὖ λέγεις, καὶ οὕτω χρῆ ποιεῖν. ἀλλ' ἐκεῖνο, ὃ ἔταίρε' ἤδη τραγικούς ἢ καὶ νῆ Δία κωμικούς φαίλους ἐώρακας ὑποκριτάς, τῶν συριττομένων λέγω τούτων καὶ διαφθειρόντων τὰ ποιήματα καὶ τὸ τελευταῖον ἐκβαλλομένων, καίτοι τῶν δραμάτων πολλάκις εὖ ἐχόντων τε καὶ νενικηκότων;

<sup>41</sup> τοῖς ὑποκριταῖς ἐκεῖνοις ὁμοῖος, οἷ πολλὰκις ἢ Ἀγαμέμνονος ἢ Κρέοντος ἢ καὶ Ἡρακλέους αὐτοῦ πρόσωπον ἀνειληφότες, χρυσίδας ἠμφιεσμένοι καὶ δεινὸν βλέποντες καὶ μέγα κερήνότες μικρὸν φθέγγονται καὶ ἰσχνὸν καὶ γυναικῶδες καὶ τῆς Ἐκάβης ἢ Πολυξένης πολὺ ταπεινότερον.

<sup>42</sup> εἰ τίς ὑποκριτῆς τραγωδίας μαλθακὸς αὐτὸς ὦν καὶ γυναικίους Ἀχιλλέα ἢ Θησέα ἢ καὶ τὸν Ἡρακλέα ὑποκρίνοιο αὐτὸν μῆτε βαδίζων μῆτε βοῶν ἠρωικῶν, ἀλλὰ θρυπτόμενος ὑπὸ τῆλικούτῳ προσωπίῳ, ὃν οὐδ' ἂν ἡ Ἑλένη ποτὲ ἢ Πολυξένη ἀνάσχοινο πέραν τοῦ μετρίου αὐταῖς προσοικόντα, οὐχ ὅπως ὁ Ἡρακλῆς ὁ Καλλίνικος, ἀλλὰ μοι δοκεῖ τάχιστ' ἂν ἐπιτρίψαι τῷ φοπέῳ παιῶν τοῦτον αὐτὸν τε καὶ τὸ προσωπίον, οὕτως κατατεθλυμμένος πρὸς αὐτοῦ.

<sup>43</sup> εἰ ταῦτα ποιοῦντες οἱ τραγωδοὶ πεπεικασί σε, ἀνάγκη δυοῖν θάτερον, ἦτοι Πάλον καὶ Αριστόδημον

προσθέτει μια υποτιμητική παρατήρηση: οι τραγικοί υποκριτές επάνω στη σκηνή είναι ο καθένας Αγαμέμνων, Κρέων ή Ηρακλής, όταν όμως βγάλουν το προσωπείο ή είναι «ύπόμισθοι τραγωδούντες», που πληρώνονται για να παριστάνουν και κάνουν λάθη, τους σφυρίζουν και κάποτε τους μαστιγώνουν (Λουκ. Απολ. 5)<sup>44</sup>.

Αν οι ενδοξότεροι ποιητές ανήκαν στον 5<sup>ο</sup> και στον 4<sup>ο</sup> αι. π.Χ., με έμφαση στον 5<sup>ο</sup>, το ίδιο συνέβη και στους υποκριτές, με έμφαση στον 4<sup>ο</sup>. Οι αρχαίοι συγγραφείς περισσότερο αναφέρουν για την πολιτική τους δράση και άλλα ανέκδοτα για τα έργα και τις ημέρες τους παρά για την ιδιαίτερη τέχνη τους ή την τεχνική τους. Δεν είναι ακριβώς γνωστό πώς διδάσκονταν την τέχνη τους – είναι μάλλον γνωστό ότι αυτοί δίδασκαν τους ρήτορες ως τη ρωμαϊκή εποχή. Ο νεαρός Δημοσθένης επισκέφθηκε τον υποκριτή Σάτυρο γιατί δεν ήταν σίγουρος πώς θα έπρεπε να εκφέρει το λόγο ως ρήτορας. Ο Σάτυρος του ζήτησε να απαγγείλει ένα απόσπασμα από ένα δράμα και κατόπιν το απήγγειλε και ο ίδιος. Η απαγγελία του Σάτυρου έκανε το απόσπασμα εντελώς διαφορετικό και τότε ο Δημοσθένης κατανόησε την αξία της υποκριτικής (Πλούτ. *Δημοσθ.* 7)<sup>45</sup>. Πλην του Δημοσθένους, που είναι γνωστό ότι είχε τόσοι σημαντικούς υποκριτές ως δάσκαλους, ο Κικέρων διδάχθηκε πολλά από τον Ρόσκιο και τον Αίσωπο (Πλούτ. *Κικ.* 5. 4)<sup>46</sup>, αλλά ο Ρόσκιος, όπως και ο Αίσωπος, διδάχθηκαν επίσης πολλά παρακολουθώντας τους ρήτορες στην αγορά, κυρίως τον Ορτήνσιο, ο οποίος ήταν ο πιο προικισμένος δραματικά (Val. Max. 8. 10. 2' Aul. Gell. 1. 5. 2-3). Ο Πώλος υπήρξε μαθητής του Αρχία. Ο Ησύχιος και ο Φώτιος μας πληροφορούν ότι στον δήμο της Μελίτης υπήρχε ένας

ήγεισθαι σε θεούς είναι τότε ή τὰ πρόσωπα τῶν θεῶν αὐτὰ και τοὺς ἐμβάτας και τοὺς ποδήρεις χιτῶνας και χλαμύδας και χειρίδας και προγαστρίδια και τάλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγωδίαν...

<sup>44</sup> οἱ μὲν τοῖς τραγικοῖς ὑποκριταῖς εἰκάσουσιν, οἱ ἐπὶ μὲν τῆς σκηνῆς Ἄγαμέμνων ἕκαστος αὐτῶν ἢ Κρέων ἢ αὐτὸς Ἡρακλῆς εἰσιν, ἔξω δὲ Πῶλος ἢ Ἀριστόδημος ἀποθέμενοι τὰ προσωπεῖα γίνονται ὑπόμισθοι τραγωδούντες, ἐκπίπτοντες και συριττόμενοι, ἐνίοτε δὲ και μαστιγοῦμενοὶ τινες αὐτῶν, ὡς ἂν τῷ θεάτρῳ δοκῇ.

<sup>45</sup> Πάλιν δὲ ποτὲ φάσιν ἐκπεσόντος αὐτοῦ και ἀπίοντος οἴκαδε συγκεχυμένου και βαρέως φέροντος, ἐπακολουθῆσαι Σάτυρον τὸν ὑποκριτὴν ἐπιτηδεῖον ὄντα και συνεισελθεῖν. ὄδυρομένου δὲ τοῦ Δημοσθένους πρὸς αὐτόν, ὅτι πάντων φιλοπονώτατος ὢν τῶν λεγόντων και μικροῦ δέων καταναλωκέναι τὴν τοῦ σώματος ἀκμὴν εἰς τοῦτο, χάριν οὐκ ἔχει πρὸς τὸν δῆμον, ἀλλὰ κραιπαλώντες ἄνθρωποι ναῦται και ἀμαθεῖς ἀκούονται και κατέχουσι τὸ βῆμα, παρορᾶται δ' αὐτός, "ἀληθὴ λέγεις ὦ Δημοσθένης" φάναι τὸν Σάτυρον, "ἀλλ' ἐγὼ τὸ αἴτιον ἴασμαι ταχέως, ἂν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐβελήσης εἰπεῖν ἀπὸ στόματος". εἰπόντος δὲ τοῦ Δημοσθένους, μεταλαβόντα τὸν Σάτυρον οὕτω πλάσαι και διεξελεθεῖν ἐν ἤθει πρέποντι και διαθέσει τὴν αὐτὴν ῥῆσιν, ὥστ' εὐθύς ὄλωσ ἑτέραν τῷ Δημοσθένει φανῆναι. πεισθέντα δ' ὅσον ἐκ τῆς ὑποκρίσεως τῷ λόγῳ κόσμου και χάριτος πρόσσει, μικρὸν ἠγήσασθαι και τὸ μηδὲν εἶναι τὴν ἀσκησιν ἀμελοῦντι τῆς προφορᾶς και διαθέσεως τῶν λεγομένων. ἐκ δὲ τούτου κατάγειον μὲν οἰκοδομησῆαι μελετητήριον, ὃ δὴ διεσφίετο και καθ' ἡμᾶς, δὲ πάντως μὲν ἐκάστης ἡμέρας κατιόνα πλάττειν τὴν ὑπόκρισιν και διαπονεῖν τὴν φωνήν, πολλάκις δὲ και μῆνας ἐξῆς δύο συνάπτειν, ζυρούμενον τῆς κεφαλῆς θάτερον μέρος ὑπὲρ τοῦ μηδὲ βουλομένῳ πάνυ προελθεῖν ἐνδέχεσθαι δι' αἰσχύνην.

<sup>46</sup> περὶ τὴν ὑπόκρισιν, τοῦτο μὲν Ῥωσκίῳ τῷ κωμῳδῷ, τοῦτο δ' Αἰσώπῳ τῷ τραγωδῷ προσέχειν ἐπιμελῶς.

«παμμεγέθης» οίκος, όπου οι τραγικοί υποκριτές μελετούσαν τα δραματικά κείμενα στα πλαίσια της θεατρικής πρακτικής<sup>47</sup>. Τα υπόλοιπα, αν όχι όλα, είναι εικασίες, περισσότερο ή λιγότερο βάσιμες. Ίσως λοιπόν οι επίδοξοι υποκριτές, αν διέθεταν τα κατάλληλα προσόντα, δηλαδή παράστημα και φωνή δυνατή και ει δυνατόν εύηχη, να μάθαιναν την τέχνη τους κατευθείαν στις δοκιμές, σε συνδυασμό ενδεχομένων με κάποια καθοδήγηση από τους ποιητές και τους έμπειρους υποκριτές, αλλά και παρατηρώντας τους όπως και τους ρήτορες. Παρότι φορούσαν εντυπωσιακά κοστούμια, που πιθανόν να δυσκόλευαν την κίνηση – όσοι έπαιζαν ήρωες και βασιλείς τουλάχιστον –, μάσκες και περούκες, η θεατρική χειρονομία και η σημειολογία της υπήρξε ζήτημα προς διερεύνηση. Η φωνή και η εκφορά του λόγου ήταν το εστιακό σημείο. Αν όχι όλο το έργο, όπως πιστεύουν ορισμένοι μελετητές, πάντως ένα μεγάλο μέρος ήταν τραγουδιστό ή περίπου, απαγγελία με συνοδεία μουσικής, στην οποία διέπρεπε ο Νικόστρατος. Εντούτοις ο Αριστοτέλης απαιτούσε λόγο αφομοιωμένο στη προσωπικότητα του υποκριτή, έκφραση εσωτερικότητας θα λέγαμε, όπως του Θεόδωρου, ενώ το ανέκδοτο με τον Πώλο αποκαλύπτει ότι η γνησιότητα του αισθήματος ήταν ένα ζητούμενο και ένας μεγάλος υποκριτής την αναζήτησε σε αληθινό βίωμα, ξεπερνώντας κατά πολύ ακόμα και τη μέθοδο Στανισλάβσκι. Η Pat Easterling ερμηνεύει την απάντηση του Νεοπτόλεμου ότι αυτό που τον εντυπωσίασε περισσότερο δεν ήταν τα κείμενα τριών μεγάλων τραγικών, αλλά τον συγκλόνησε ο δραματικός θάνατος του Φίλιππου αμέσως μετά το θριαμβό του, ως σύγχυση των ορίων μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας και πιστεύει ότι η έντονη έλξη που ασκούσαν και η μεγάλη ζήτηση που είχαν οι υποκριτές τόσο ανάμεσα στους πλούσιους και ισχυρούς, όσο και στο πολύ κοινό, ήταν αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της ώσμωσης τέχνης και πραγματικότητας<sup>48</sup>. Εύκολα θα μπορούσε κανείς να το συνδέσει με την αριστοτελική κάθαρση ή με τους σύγχρονους όρους ταύτιση και προβολή. Φαίνεται ότι και οι ίδιοι οι υποκριτές ταύτιζαν κατά κάποιον τρόπο τέχνη και ζωή, εκλαμβάνοντας ίσως αμφότερες ως μιμήσεις αν δεχτούμε την εγκυρότητα της πλατωνικής θεωρίας και προκαλώντας τις επικρίσεις του Αριστοτέλους για τα πρότυπα που έδιναν, του Δημοσθένους για την πολιτική επιρροή τους, τις λαιδωρίες του Λουκιανού, όταν πλέον δεν είχαν το κύρος των δύο πρώτων αιώνων, για τις ψευδαισθήσεις στις οποίες βάσιζαν την έπαρση και την αλαζονεία τους. Ωστόσο ο στόμφος, κάποια έπαρση και ο πλουτισμός των αστέρων του κλάδου είναι διαχρονικά φαινόμενα και συγγνωστά από το κοινό όλων των εποχών, για χάρη ακριβώς αυτών των ταυτίσεων και των ψευδαισθήσεων που ο ταλαντούχος ηθοποιός είναι σε θέση να προσφέρει και να δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να ξεφεύγει συχνά από την οδυνηρή ή μονότονη πραγματικότητα.

<sup>47</sup> Μελητέων οίκος> ἐν τῷ δήμῳ παμμεγέθης ἦν οἶκος· εἰς δὲ οἱ τραγωδοὶ φοιτῶντες ἐμελέτων.

<sup>48</sup> Pat Eastling, «Actor as icon», στο *Greek and Roman Actors*, ὁ.π., σ. 341.

## ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ

### ΑΡΧΑΙΟΙ ΥΠΟΚΡΙΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ: ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΕ ΜΙΑ ΠΑΡΑΔΟΞΗ “ΠΑΡΑΣΙΩΠΗΣΗ”

**Ε**ίμαι κοινότοπη πλέον η διαπίστωση ότι το θέατρο του Αριστοφάνη και γενικότερα η Αρχαία Κωμωδία βρίθουν από αναφορές –έμμεσες ή άμεσες, περιφραστικές ή ονομαστικές, εκτενείς ή μονολεκτικές, αμφίσημες, θετικές ή αρνητικές– σε μια πληθώρα δραστηριοτήτων, γεγονότων και εκπροσώπων της –επίκαιρης ή παρελθούσας– πολιτικής, θρησκευτικής, διοικητικής, στρατιωτικής, δικαστικής, καλλιτεχνικής και κοινωνικής ζωής της αρχαίας Αθήνας.<sup>1</sup>

Ειδικότερα σε ό, τι αφορά την καλλιτεχνική δραστηριότητα που μας ενδιαφέρει εδώ, από τα αφηγηματικά εδάφη της Αρχαίας κωμωδίας και ειδικότερα των έντεκα σωζόμενων κωμωδιών του Αριστοφάνη διέρχονται διαφορετικοί εκπρόσωποι της σύγχρονης τέχνης της εποχής αλλά και του μακρινού παρελθόντος,<sup>2</sup> με τον αριστοφανικό φακό να εστιάζει με τη μεγαλύτερη επιμονή και συστηματικότητα στη δραματική ποιητική παραγωγή, σε συγκεκριμένα δραματικά έργα, σε συγκεκριμένους δραματικούς ήρωες, και φυσικά σε συγκεκριμένους δραματικούς ποιητές της παρελθούσας ή σύγχρονης θεατρικής πρακτικής. Ενδεικτικά και για του λόγου του αληθές, οι κωμικοί ποιητές Κρατίνος, Κράτης, Μάγνης, Εύπολις, Φερεκράτης, Έρμιππος, Λύκιος, Αμειψίας, από την άλλη, οι τραγικοί ποιητές Καρκίνος, Ιερώνυμος, Μόρυχος, Σθένελος, Ακέστωρ, Μόρσιμος, Μελάνθιος, Φιλοκλής, Ιοφών, Πυθάγγελος, Μέλητος, Φορμίσιος, Μεγαίνετος, Κλειτοφών, Κηφισοφών, φυσικά οι Αγάθων, Σοφοκλής, Αισχύλος, Ευριπίδης, είναι μερικά μόνο παραδείγματα παλαιότερων και νεότερων δραματικών ποιητών οι οποίοι επανέρχονται στο *διηγητικό*, ενίοτε και στο *παριστάμενο* περιβάλλον των έντεκα σωζόμενων

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά S. Halliwell, «Comedy and publicity in the society of the polis», στο Al. Sommerstein et al. (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis* (papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990), Levante Editori, Bari 1993, σσ. 321-340· G. W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 1997, σσ. 3-267.

<sup>2</sup> Κίθαριστές, όπως οι Δεξιθεός (Αχ. 14) και Φρόνις (Νεφ. 971), αυλητές όπως ο Χαίρις (Αχ. 16, 866 – Είρ. 951), διθυραμβοποιοί όπως ο γιός του Ξενοφάντου (Νεφ. 349), ποιητές όπως ο Ίων ο Χίος (Είρ. 835-836), ο Αρχίλοχος (Είρ. 1298-1299), ο Λάσος (Σφ. 1410) και ο Σιμωνίδης (Είρ. 697-699) κ.ά. Όλες οι αναφορές και οι παραπομπές στα αρχαία κείμενα γίνονται με βάση την κριτική έκδοση: *Aristophane Comédies*, (texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele), Paris, «Les Belles Lettres», 2002 (α' έκδοση 1923-1930), 5 Vols, ενώ όλες οι παραπομπές σε αρχαία σχόλια θα ακολουθήσουν την έκδοση Fr. Dübner (ed.), *Scholía Graeca in Aristophanem. Cum prolegomenis grammaticorum*, Hildesheim, Georg Olms Verlag 1969.

κωμωδιών<sup>3</sup> και των οποίων τόσο η επιλογή αναφοράς ή/και σκηνικής παρουσίασης, όσο και το ύφος, η έκταση και η συχνότητα της αναφοράς ή/και της σκηνικής παρουσίασης σχετίζονται πιθανότατα με το βαθμό είτε της «επικινδυνότητας» είτε, αντίθετα, της «ωφελιμότητας» του καθενός ποιητή κατά την κρίση πάντα του Αριστοφάνη –και μιας μεγαλύτερης ή μικρότερης μερίδας συμπολιτών-θεατών του– με βάση το αξιακό και ιδεολογικό σύστημα, την καλλιτεχνική στάση και τη γενικότερη κοινωνική συμπεριφορά που ο ίδιος υπερασπιζόταν και ήθελε να «διδάξει» από σκηνής.

Με αυτά τα δεδομένα ανά χείρας, με έκπληξη διαπιστώνει κανείς ότι σε όλο αυτό το «μωσαϊκό παραθεμάτων» και «σεσημασμένων εκφερομένων»<sup>4</sup> η παρουσία των εκτενέστερων σχολίων σε αρχαίους υποκριτές αλλά και των απλών αναφορών ή υπαινιγμών σε τραγικούς ή κωμικούς, παλαιότερους ή σύγχρονους του Αριστοφάνη, είναι εξαιρετικά πενιχρή και, από υφολογική άποψη, απροσδόκητα «ουδέτερη», μετριπαθής και διακριτική.

Καταγράφουμε συνοπτικά: Από τις σωζόμενες αριστοφανικές κωμωδίες μόνο σε δύο (Σφ. 579, Βάτρ. 303) εντοπίζεται μία κάθε φορά ασφαλής αναφορά σε τραγικούς υποκριτές (Οίαγρος, Ηγέλοχος), η ιδιότητα των οποίων επιβεβαιώνεται τόσο από τα κειμενικά συμφραζόμενα όσο και από τα αντίστοιχα αρχαία Σχόλια ή και από άλλες αρχαίες πηγές.<sup>5</sup> Οι ονομαστικές αυτές αναφορές εντάσσονται σε πολύ συνοπτικά συμφραζόμενα, των οποίων το ύφος, αν δεν προδίδει μια μάλλον θετική διάθεση, όπως απέναντι στον Οίαγρο των *Σφηκών*,<sup>6</sup> είναι ουδέτερο, ακόμη και στην περίπτωση του διαβόητου για το μοιραίο φωνητικό λάθος του, Ηγέλοχου, στους *Βατράχους*.<sup>7</sup> Σε αρκετά περισσότερες

<sup>3</sup> Για τον ορισμό του *διηγητικού/αφηγηματικού* και *μιμητικού/παριστώμενου χώρου* και τον τρόπο αλληλόδρασης τους βλ. ενδεικτικά Μ. Issacharoff, «Space and Reference in Drama», *Poetics Today* 2:3 (1981), σσ. 211-294, ιδίως 215-223· του ίδιου: *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris 1985, κεφ. «Espaces mimétique et diégetique», σσ. 72-84· Γ. Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Οι διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, «7.3. Ο παριστώμενος και ο διηγητικός χώρος», σσ. 368-372 και υποσημ. 725 (βιβλιογραφία).

<sup>4</sup> Βλ. J. Kristeva: *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969, σ. 146.

<sup>5</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. Σφ. 579 και Βάτρ. 303, και Ι. Ε. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται. Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, αρ. 1298 και 1050.

<sup>6</sup> Η περίπτωση που ο Οίαγρος απαλλάσσεται δικαστικά μόνο εάν απαγγείλει το καλύτερο της επιλογής του κομμάτι (*καλλίστην ῥήσιν*) από τη Νιόβη (Σφ. 579-580), συγκαταλέγεται ανάμεσα στα «άγαθα» που επωφελείται ο Φιλοκλέων ως «φάσκων τῆς Ἑλλάδος ἄρχειν» (Σφ. 577). Από τα αρχαία Σχόλια (Dübner, *Scholias Graecae*, ὁ.π., σ. 148) πληροφορούμαστε ότι ο Οίαγρος ήταν *τραγικός υποκριτής*, ο οποίος «*ὑπεκρίθη τὴν Νιόβην ἢ Σοφοκλέους ἢ Αἰσχύλου*», και μάλιστα εκτιμάται ότι ο Φιλοκλέων (ἢ ο Αριστοφάνης) «*ὡς θαναμάζων δὲ αὐτὸν φησιν, ὅτι κἀν ἐκεῖνος ὁ μέγας καταδικασθῆ*» [δική μου η υπογράμμιση]. Σχετικά με την υπόθεση ότι τον ίδιο αυτόν υποκριτή αφορούν εκ παραδρομῆς τα αρχαία Σχόλια στο στ. 566 των *Σφηκών*, βλ. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ὁ.π., αρ. 95 και αρ. 1298.

<sup>7</sup> Ο Ξανθίας καθησυχάζει τον Διώνυσο ότι όλα πάνε καλά και ότι μπορούν πλέον να πούνε, όπως ο Ηγέλοχος, «*ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλῆν ὄρω*», επαναλαμβάνοντας –χωρίς κανένα περαιτέρω σχόλιο– το παραγλωσσικό λάθος του τραγικού υποκριτή κατά την απαγγελία του στ. 279 στην παράσταση του *Ορέστη* του Ευριπίδη το 408 π.Χ. Για περισσότερες περιπτώσεις διακωμώδησης του Ηγελό-



περιπτώσεις, η ιδιότητα του υποκριτή αποδίδεται μόνο από τους αρχαίους Σχολιαστές ή από άλλες πηγές που μεταφέρουν τα αρχαία Σχόλια, σε πρόσωπα που κατονομάζονται στο αρχαίο κείμενο, χωρίς όμως εκεί να δηλώνεται ή να υποδηλώνεται με τον οποιονδήποτε τρόπο η συγκεκριμένη ταυτότητά τους.<sup>8</sup> Συνήθως μάλιστα, η ιδιότητα του (τραγικού ή κωμικού) υποκριτή είναι μία από τις περισσότερες εναλλακτικές ιδιότητες (τραγικός ποιητής, θεατής, μυθικό πρόσωπο, πολιτικός, κοινός λωποδύτης κ.ά.), που παραδίδονται για το συγκεκριμένο πρόσωπο: είναι η περίπτωση του Δερκύλου στους *Σφήκες* (στ. 78),<sup>9</sup> του Τληπόλεμου στην κωμωδία *Νεφέλαι* (στ. 1266),<sup>10</sup> του Κλεόκριτου στους *Όρνιθες* (στ. 877) και στους *Βατράχους* (στ. 1437),<sup>11</sup> του Φρυνίχου στις κωμωδίες *Νεφέλαι* (στ. 1091), *Σφήκες* (στ. 1302 και 1490) και *Όρνιθες* (στ. 750),<sup>12</sup> των Μόλωνα (στ. 55)<sup>13</sup> Κλειδημίδα (στ. 791),<sup>14</sup> και Νικομάχου (στ. 1506)<sup>15</sup> στους *Βατράχους*, του Κλεομάχου στις *Ἐκκλησιαζούσες* (στ. 22)<sup>16</sup> Στην περίπτωση των –άγνωστο ακριβώς πόσων και ποιων επακριβώς– γιων του τραγικού ποιητή Καρκίνου, οι συχνές (υπο)δηλώσεις τους στις σωζόμενες κωμωδίες (*Νεφέλαι*, *Σφήκες*, *Εἰρήνη*, *Βάτραχοι*) και στα αντίστοιχα –πολύ αντιφατικά μεταξύ τους– Σχόλια δεν συγκλίνουν σε κανένα άλλο σημείο πλην εκείνου της ιδιότητας του «χορευτή». <sup>17</sup> Σε δύο περιπτώσεις, δύο κωμωδούμενα πρόσωπα

χου και εικασίες για τον τρόπο και τους λόγους διάπραξης του λάθους βλ. «Adnotatio in Scholiastas Aristophanis» στο Dübner, *Scholia Graeca*, ό.π., σ. 520, και Th. Falkner, «Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia», στο P. Easterling, E. Hall (eds): *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σσ. 342-361, 355 και υποσημ. 54.

<sup>8</sup> Γενικότερα για την πληροφοριακή χρησιμότητα και την κριτική «θέση» των αρχαίων Σχολίων σε σχέση με το δίπολο κείμενο/παράσταση βλ. Falkner, «Scholars versus actors», ό.π., σσ. 342-361.

<sup>9</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Σφ.* 78.

<sup>10</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Νεφ.* 1264 και Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 2430 «Τληπόλεμος». Πρβλ. E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford University Press, Oxford 2006, σσ. 28-29 και της ίδιας, «The singing actors of antiquity», στο Easterling, Hall (eds): *Greek and Roman Actors*, ό.π., σσ. 3-38, 9.

<sup>11</sup> Πρβλ. Σχ. Αριστοφ. *Όρν.* 877 και *Βάτρ.* 1437.

<sup>12</sup> Πρβλ. Σχ. Αριστοφ. *Νεφ.* 1091, *Σφ.* 1302, *Σφ.* 1490 και *Όρν.* 750.

<sup>13</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 55· Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1738.

<sup>14</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 791· Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1418.

<sup>15</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 1506· Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1850· *Aristophane. Comédies*, ό.π., Tome IV, σ. 156, υποσημ. 3.

<sup>16</sup> Ο οποίος ενδεχομένως υποκρύπτεται πίσω από το παρωνύμιο «Φυρόμαχος» του κειμένου. Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Ἐκκλ.* 22· Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1444· *Aristophane. Comédies*, ό.π., Tome V, σ. 16, υποσημ. 1· R. Ussher (ed), *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Oxford University Press, Oxford 1973, σ. 145.

<sup>17</sup> Πρβλ. Σχ. Αριστοφ. *Νεφ.* 1261, Σχ. Αριστοφ. *Εἰρ.* 289, *Εἰρ.* 778, Σχ. Αριστοφ. *Εἰρ.* 778, 788, 792, Σχ. Αριστοφ. *Θεσμ.* 169, Σχ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 86, Σχ. Αριστοφ. *Σφ.* 1502. Βλ. και Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 586· K. S. Rothwell, «Was Carcinus I a Tragic Playwright?», *CP* 89 (1994), σσ. 241-245· N. W. Slater, «The idea of the Actor», στο J. J. Winkler and F. Zeitlin (eds), *Nothing to do with Dionysos?*

(ο Λυσικράτης και ο Λικύμνιος στους *Όρνιθες* 513 και 1242), στα οποία τα αρχαία Σχόλια αποδίδουν άλλες ιδιότητες πέραν του υποκριτή, ταυτίζονται με αρχαίους τραγικούς υποκριτές, σύμφωνα με περισσότερο ή λιγότερο αμφισβητούμενες υποθέσεις νεώτερων μελετητών (Wilhelm, Wilamowitz).<sup>18</sup> Στις παραπάνω ονομαστικές αναφορές που συγκεντρώνονται στις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες, τα σωζόμενα αριστοφανικά αποσπάσματα έχουν να προσθέσουν μία μόνο ακόμη αναφορά σε έναν άλλο τραγικό υποκριτή, τον Καλλιπίδη, από τους ενδοξότερους της νέας γενιάς του β' μισού του 5<sup>ου</sup> αιώνα, για τον οποίο σώζονται πολλά στοιχεία τόσο από διδασκαλικές επιγραφές όσο και από άλλες μεταγενέστερες γραμματειακές πηγές (Πλούταρχος, Αριστοτέλης, Ξενοφών, Βιογράφος Σοφοκλή κ.ά.),<sup>19</sup> αλλά ο οποίος λάμπει διά της απουσίας του στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη. Η παρουσία του Καλλιπίδη –αυτού του «ΰστερου ύποκριτη», που ο «πρότερος» υποκριτής και πρωταγωνιστής του Αισχύλου, Μυννίσκος, χαρακτήριζε «πίθηκο» «ώς λίαν υπερβάλλοντα», σε μια ανεκδοτική παροιμιώδη διαμάχη που θα διέσωζε αρκετά χρόνια αργότερα ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1461b34-5)<sup>20</sup>– φωτογραφίζεται πιθανότατα σε ένα δυσνόητο και αμφιβόλου σκωπτικού χαρακτήρα απόσπασμα από την κωμωδία *Σκηνάς καταλαμβάνουσαι* του Αριστοφάνη (απ. 490: *ὡσπερὶ Καλλιπίδης ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι*),<sup>21</sup> όπου ενδεχομένως ο υποκριτής διακωμωδεύεται για το ρεαλιστικό τρόπο υπόδυσης ενός ρόλου και, κατ' ἐπέκταση, για την αναπαραστατική υπονόμευση του μεγαλείου κάποιου (ευριπίδειου;) μυθικού ήρωα.<sup>22</sup>

Αν τώρα μεταφερθούμε από τον αριστοφανικό μικρόκοσμο στο ευρύτερο δραματικό σύμπαν της Αρχαίας Κωμωδίας, το κωμικό πάθημα του Ηγέλοχου, που σατιρίζεται στους *Βατράχους* 303 (supra), φαίνεται να επαναλαμβάνει έναν ήδη κωμικό «κοινό τόπο» όπως δείχνουν κωμικά αποσπάσματα του Σαννυρίωνα (απ. 8) και του Στράττιδος (απ. 60).<sup>23</sup>

*Athenian drama in its Social Context*, N. J., Princeton University Press, Princeton 1990, σσ. 385-395, 390-391, υποσημ. 14.

<sup>18</sup> Πρβλ. Σχ. Αριστοφ. *Όρν.* 513 και 1242· Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1580 και 1552.

<sup>19</sup> Βλ. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1348.

<sup>20</sup> Για την κρίση του Αριστοτέλη σχετικά με τη «μμητική υπερβολή» του Καλλιπίδη και άλλων ηθοποιών της εποχής του βλ. G. M. Sifakis, «Looking for the actor's art in Aristotle», στο Easterling, Hall (eds), *Greek and Roman Actors*, ό.π., σσ. 148-164, 163-164 (= Γ. Μ. Σηφάκης, «Αναζητώντας την τέχνη του υποκριτή στον Αριστοτέλη», *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 117-146, 145-146).

<sup>21</sup> Με βάση την έκδοση R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. III 2, IV, V, VII, W. de Gruyter, Berlin/New York 1984-1991.

<sup>22</sup> Για την αισθητική και, ταυτόχρονα ιδεολογική-πολιτική διαμάχη μεταξύ της παλιάς και νέας σχολής υποκριτών, που εκπροσωπούσαν ο Μυννίσκος και ο Καλλιπίδης, αλλά και για τα προβλήματα κριτικής αποκατάστασης και ερμηνείας του συγκεκριμένου αριστοφανικού αποσπάσματος με επισκόπηση των σχετικών πηγών και μελετών βλ. E. Csapo, «Kallipides on the floor-sweeping: The limits of realism in classical acting and performance styles», στο Easterling, Hall (eds): *Greek and Roman Actors*, ό.π., σσ. 127-147, ιδίως 127-128, 130-131.

<sup>23</sup> Με βάση την έκδοση Th. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta* I-III, Leipzig 1880-1888 (Nach-

Επιπρόσθετα, έμμεσες πηγές μάς παραδίδουν ότι οι υποκριτές Ηγέλοχος και Μυννίσκος διακωμωδήθηκαν επίσης από τον κωμικό ποιητή Πλάτωνα,<sup>24</sup> σε απόσπασμα του Εύβουλου (απ. 134)<sup>25</sup> γίνεται μεταθεατρική (και παρατραγική) αναφορά στο δεινό πιθανότατα σε ρόλους αγγελιοφόρων τραγικό υποκριτή Νικόστρατο,<sup>26</sup> ενώ τον υποκριτή Καλλιπίδη, που είδαμε μόλις παραπάνω, πιθανότατα έσκωπτε σε έργο με φερώνυμο τίτλο και ο κωμικός ποιητής Στράττις.<sup>27</sup> Καμία περαιτέρω αναφορά είτε από τον Αριστοφάνη είτε από άλλους κωμικούς ποιητές σε άλλους τραγικούς υποκριτές του κλασικού 5<sup>ου</sup> αιώνα, είτε παλαιότερους είτε νεότερους (Ηρακλείδης, Σαώνδας, Άνδρων, Λεπτίνης, Χαιρέστρατος, Μενεκράτης, Χαρίδημος κ.ά.),<sup>28</sup> έστω και αν πρόκειται για τον ίδιο τον Σοφοκλή, που πιθανότατα υπήρξε, σύμφωνα με τον αρχαίο βιογράφο, υποκριτής σε παραστάσεις έργων της πρώιμης παραγωγής του,<sup>29</sup> για τον Ευαίωνα, το γιο του Δισχύλου, τον επιγραφόμενο ως «ΚΑΛΟ» από το Ζωγράφο της Φιάλης σε αγγειογραφική αναπαράσταση σκηνής από τη σοφόκλεια *Ανδρομέδα*<sup>30</sup> ή τον Μνησίλοχο, το δευτερότοκο γιο του Ευριπίδη, ο οποίος, σύμφωνα με το βιογράφο του ποιητή, υπήρξε υποκριτής<sup>31</sup> και του οποίου ο πατέρας ήταν ο κατ'έξοχήν προσφιλής στόχος της καυστικής σάτιρας του Αριστοφάνη. Επίσης, καμία απολύτως αναφορά –είτε στις σωζόμενες κωμωδίες, είτε στα αποσπάσματα, είτε στα αρχαία Σχόλια– σε κωμικούς υποκριτές, έστω και αν πρόκειται για τον Κράτη, το σημαντικό αυτόν εκπρόσωπο της Αρχαίας Κωμωδίας,<sup>32</sup> ο οποίος μπορεί να διακωμωδείται ανηλεώς από το συνάδελφό του ως ποιητής (Αριστοφ. *Ίππ.* 539-544), ποτέ όμως ως υποκριτής, που ενδεχομένως υπήρξε στο πρώτο στάδιο της σταδιοδρομίας του.<sup>33</sup>

Την ίδια στιγμή, εκτός από τις ολιγάριθμες –περισσότερο ή λιγότερο ασφαλείς– ονομαστικές αναφορές σε συγκεκριμένους αρχαίους (τραγικούς) υποκριτές, οι αναφορές

druck Utrecht 1976). Βλ. Η. Σ. Σπυρόπουλος, *Αριστοφάνης, Σάτιρα-Θέατρο-Ποίηση*, Εκδόσεις «Παρατηρητής», Θεσσαλονίκη, σ. 265.

<sup>24</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Βάτρ.* 303· Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1050.

<sup>25</sup> Με βάση την έκδοση των Kassel – Austin, *Poetae Comici Graeci*, ό.π.

<sup>26</sup> Βλ. Csapo, «Kallipides on the floor-sweeping», ό.π., σσ. 130-131, υποσημ. 8.

<sup>27</sup> Βλ. στο ίδιο Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1348· D. Braund, «Strattis' Kallipides: The Pompous Actor from Skythia?», στο D. Harvey, J. Wilkins (eds), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, Duckworth and the Classical Press of Wales, London 2000, σσ. 151-158.

<sup>28</sup> Βλ. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, την καταγραφή και τα αντίστοιχα λήμματα.

<sup>29</sup> Βλ. ενδεικτικά Hall, «The singing actors of antiquity», στο Easterling, Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, ό.π., σσ. 3-38, 9· της ίδιας, *The Theatrical Cast of Athens*, ό.π., σ. 49· Slater, «The idea of the Actor», ό.π., σσ. 388-389.

<sup>30</sup> Βλ. R. Green, «Towards a reconstruction of performance style», στο Easterling, Hall (eds), *Greek and Roman Actors*, ό.π., σσ. 93-126, 95-96 και 122· M. Kaimio, «The protagonist in Greek Tragedy», *Arctos* 27 (1993), σσ. 19-33, 22.

<sup>31</sup> Βλ. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1727.

<sup>32</sup> Αριστ. *Ποιητ.* 1449b 7.

<sup>33</sup> Ανών. *Περί κωμ.*, στ. 26 κε· Σχ. Αριστοφ. *Ίππ.* 537. Βλ. Στεφανής, *Διονυσιακοί τεχνίται*, ό.π., αρ. 1490.

σε υποκριτές που δεν κατονομάζονται ή οι γενικές αναφορές στην τέχνη του υποκριτή είναι ελάχιστες έως μηδαμινές. Στους *Σφήκες* (1275κε.) ο Χορός μακαρίζει –ιρωνικά ή όχι, άγνωστο– τον Αυτομένη, που έφερε στον κόσμο «*παίδιας χειροτεχνικωτάτους*», εκ των οποίων ο πρώτος –ανώνυμος– είναι ένας «*σοφώτατος*» κιθαρωδός, ο δεύτερος –ανώνυμος κι αυτός– ένας υποκριτής, «*ἀργαλέον ώς σοφός*» και ο τρίτος, ο αμφιβόλου ηθικής Αριφράδης, γνωστός και από τους *Ίππης* (στ. 1275κε.).<sup>34</sup> Πέραν τούτου ουδέν. Όταν πάλι υπάρχουν κριτικές αναφορές σε θεματολογικά, ενδυματολογικά, κινησιολογικά, ορχηστικά κτλ. «ατοπήματα» της –προγενέστερης ή σύγχρονης του Αριστοφάνη– θεατρικής παραγωγής (βλ. λ.χ. *Νεφ.* 530-562 ή *Σφ.* 54-66) αυτά δεν χρεώνονται άμεσα ή έμμεσα σε κανέναν υποκριτή και τη συγκεκριμένη επί σκηνής παρουσία/επίδοσή του, παρά φαίνονται να καταλογίζονται στους δραματικούς ποιητές ή/και διδασκάλους και να ανάγονται στις εκάστοτε δραματουργικές, ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές τους.<sup>35</sup> Καμία επίσης αναφορά σε υποκριτικές τεχνικές, ιδιαιτερότητες, αβλεψίες ή και επιτεύξεις, ακόμη και σε έντονα μεταθεατρικές κωμωδίες, όπως είναι οι *Βάτραχοι*,<sup>36</sup> ή σε έντονα μεταθεατρικές μεμονωμένες σκηνές, όπως είναι οι διαδοχικές περιπτώσεις θέατρου-μέσα-στο-θέατρο στις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου μεταφέρεται παραποιημένη (σε σύγκριση όχι μόνο με το τραγικό *υπο-κείμενο* αλλά και με την πρώτη σωζόμενη κωμική-παρωδιακή εκδοχή του στους προγενέστερους *Άχαρνής*) η σκηνή της ομηρείας από τον ευριπίδειο *Τήλεφο* του 438 π.Χ., για να ακολουθήσει αργότερα η κριτική παρωδιακή ενεργοποίηση σκηνών από τον ευριπίδειο *Παλαμήδη* του 415 π.Χ., από την ευριπίδεια *Έλένη* του 412 π.Χ. και, τέλος, από την *Άνδρομέδα* –επίσης του Ευριπίδη και επίσης του 412 π.Χ.<sup>37</sup> Τέλος, κανένας πραγματικός υποκριτής, τραγικός ή κωμικός, δεν εντάσσεται στο σωζόμενο κωμικό πεδίο ως δραματικό πρόσωπο, όπως, αντίθετα, συμβαίνει με τρεις δραματικούς ποιητές (Ευριπίδης, Αγάθων, Αισχύλος), που τροφοδοτούν πέντε διαφορετικούς ρόλους σε σωζόμενες κωμωδίες (*Άχαρνής*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Βάτραχοι*) ή όπως συμβαίνει γενικότερα με ιστορικά επώνυμα πρόσωπα –διαφορετικών επαγγελματών,

<sup>34</sup> Τα Σχόλια στο συγκεκριμένο σημείο δεν προσφέρουν καμία περαιτέρω διαφωτιστική πληροφορία.

<sup>35</sup> Πρβλ. A. Sommerstein, «Old Comedians on Old Comedy», στο B. Zimmermann (Hg.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1992, σσ. 14-33 (= «Οι αρχαίοι κωμικοί περί της Αρχαίας Κωμωδίας», μτφρ. Α. Τζαλληλά, στο Γ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια. Δεκαπέντε μελετήματα*, Σμίλη, Αθήνα 2007, σσ. 80-103).

<sup>36</sup> Η ακραία διπολικότητα που χαρακτηρίζει την καρικατουριστική διαγραφή του Αισχύλου και του Ευριπίδη στους *Βατράχους* εκτείνεται, πέραν της πολιτικής και ηθικής στάσης εκάστου, σε θέματα περιεχομένου, δραματικής τέχνης, ενδυματολογικών επιλογών, κινησιακής συνοδείας και τρόπου εκφοράς του λόγου, όμως όλα αυτά τα υποσυστήματα του τραγικού είδους θίγονται ή εξετάζονται σε επίπεδο «δραματικού κειμένου» χωρίς άμεσες ή έμμεσες αναφορές σε συγκεκριμένες υλοποιήσεις τους και σε συγκεκριμένους φορείς υλοποίησής τους σε επίπεδο «πράστασης».

<sup>37</sup> Για τη λειτουργία των σκηνών αυτών βλ. ενδεικτικά El. Bobrick, «The Tyranny of Roles: Playacting and Privilege in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», στο Dobrov (ed.), *The City as Comedy*, ό.π., σσ. 177-197, ιδίως 184-189.

συνηθειών και ηθών– της αρχαίας Αθήνας, που επανδρώνουν κατ' επανάληψη διαφορετικές σωζόμενες κωμωδίες.

Σε ποιους λόγους οφείλεται άραγε αυτή η παράδοση «παρασιώπηση», η σχετική σιωπή απέναντι στους αρχαίους υποκριτές, σε συνάρτηση μάλιστα με την αμείωτη και συστηματική (τουλάχιστον στις κωμωδίες του 5<sup>ου</sup> αιώνα), αμείλικτα σκωπτική και απερίφραστα κριτική, διάθεση του Αριστοφάνη και γενικότερα της Αρχαίας Κωμωδίας απέναντι στην καλλιτεχνική και ειδικότερα θεατρική πρακτική, μια διάθεση που διοχετεύτηκε μέσα από ποικίλες οδούς *παρατραγικής* παραπεμπτικότητας: παρώδηση τραγικού ύφους, τραγικών στίχων, θεματικών μοτίβων και ψυχολογικών «τόπων», τραγικών προσώπων, συγκεκριμένης χρήσης των σκηνικών μηχανημάτων, συγκεκριμένων δομικών στοιχείων της τραγωδίας (πρόλογος, κομμός, μονωδία), φυσικά, παρώδηση συγκεκριμένων δραματικών ποιητών, αλλά και ολόκληρων σκηνικών ακολουθιών από συγκεκριμένες τραγωδίες;<sup>38</sup> Τα ελάχιστα βέβαια στοιχεία, οι πολλές αμφίβολες και αντιφατικές πληροφορίες που παραδίδουν οι άμεσες και έμμεσες πηγές, αλλά και οι πολλές και αλληλο-αναιρούμενες μεταγενέστερες ερμηνείες αυτών των στοιχείων και των πληροφοριών σχετικά με τις συνθήκες της αρχαίας θεατρικής πρακτικής, την ιεραρχία των θεατρικών συντελεστών και των σκηνικών σημειακών συστημάτων, τους όρους οργάνωσης και διεξαγωγής των παραστάσεων, μας επιτρέπουν –και σ' αυτή την περίπτωση, όπως και σε άλλες– μόνο την εικολογία. Με πλήρη επίγνωσή της, περιορίζομαι να καταθέσω κάποιες υποθέσεις-σκέψεις, δοκιμάζοντας και θέτοντας προς κρίση τις αδυναμίες και τα πλεονεκτήματα των συνεπαγωγών τους.

Υπόθεση πρώτη. Η σχετική παρασιώπηση των υποκριτών, τραγικών και κωμικών, και η επικέντρωση του κριτικού-σατιρικού ενδιαφέροντος στους δραματικούς ποιητές, εξηγείται με βάση την παραδοσιακή πρωταρχική ταύτιση μεταξύ του λειτουργήματος του υποκριτή και του λειτουργήματος του ποιητή-διδασκάλου· με άλλα λόγια, εντάσσεται και δικαιολογείται στο πλαίσιο μιας μακράς θεατρικής παράδοσης, στο πρώτο –αρκετά μακρόχρονο– στάδιο διαμόρφωσης και λειτουργίας της οποίας στο πρόσωπο του «τραγωδού» συνέπιπταν ο ποιητής-χοροδιδάσκαλος και ο –αρχικά μοναδικός και

<sup>38</sup> Για την ποικιλία των μορφών και των λειτουργιών της «παρατραγωδίας» στον Αριστοφάνη, με πληθώρα παραδειγμάτων πρβλ. ενδεικτικά Α. Μ. Komornicka, «Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d' Aristophane», *QUCC* III (1967), σσ. 51-74· P. Rau, *Paratragoedia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck, 1967, *passim*· Ol. Taplin, «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *JHS* CVI (1986), σσ. 163-174· M. G. Bonnano, «Παρατραγωδία in Aristofane», *Dioniso* LVII (1987), σσ. 135-167· M. S. Silk, «Aristophanic paratragedy», στο Al. Sommerstein et al. (ed.), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Levante Editori, Bari 1993, σσ. 477-504 (= «Η αριστοφανική παρατραγωδία», μτφρ. Λ. Τζαλήλλα, στο Κατσής (επιμ.), *Θάλεια*, ό.π., σσ. 282-322)· M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press, Oxford 2006, σσ. 95-106, ιδίως 101-103.

κατόπιν βασικός- υποκριτής της παράστασης.<sup>39</sup> Σ' αυτή την προοπτική, η κριτική που ασκείται συστηματικά από την Αρχαία Κωμωδία απέναντι στους δραματικούς ποιητές, ενδεχομένως επεκτεινόταν και συμπεριλάμβανε (τόσο στη συνείδηση του εκάστοτε κωμικού ποιητή όσο και στη συνείδηση των θεατών των αρχαίων παραστάσεων) και τους αντίστοιχους τραγικούς και κωμικούς βασικούς υποκριτές, θεωρώντας και προβάλλοντας, έτσι, τη θεατρική πράξη ως ένα αδιαίρετο «όλον», όπου ο λόγος και η σκηνική εκπλήρωσή του εκπορεύονται από την ίδια γενεσιουργό δύναμη.

Ο αντίλογος σε μια τέτοια υπόθεση είναι το γεγονός ότι την εποχή του Αριστοφάνη –και ήδη την εποχή των πρώτων χαμένων ή σωζόμενων κωμωδιών του– όχι μόνο έχει ενταχθεί στη σκηνική πρακτική ο αριθμός των τριών υποκριτών στην περίπτωση της τραγωδίας<sup>40</sup> και ενδεχομένως κατ' εξαίρεση περισσότερων στην περίπτωση της κωμωδίας,<sup>41</sup> αλλά και έχει καθιερωθεί η ανάθεση της υπόδυσης των ρόλων σε ειδικούς στην ερμηνεία υποκριτές, μεταξύ των οποίων δεν συμπεριλαμβάνονται πλέον κατά κανόνα οι ποιητές. Εάν τον 6<sup>ο</sup> αι. π.Χ. ποιητές και υποκριτές ταυτίζονταν,<sup>42</sup> από την εποχή του Αισχύλου και εξής φαίνεται πως υπήρχαν άτομα εξειδικευμένα επαγγελματικά στην υποκριτική –και μάλιστα εξειδικευμένα κατά δραματικό είδος.<sup>43</sup> Και εάν είναι πιθανό ότι ο Σοφοκλής υπήρξε στα νιάτα του υποκριτής σε παραστάσεις έργων του (*supra*), ο Ευριπίδης δεν παραδίδεται να έπαιξε ποτέ κανέναν από τους ρόλους του, ενώ ο Αριστοφάνης είναι πολύ αμφίβολο εάν κατ' εξαίρεση συμμετείχε ποτέ ως υποκριτής σε παραστάσεις κωμωδιών του.<sup>44</sup> Στη διάρκεια της πρώιμης κλασικής περιόδου οι πολλαπλές αρχικές αρμοδιότητες

<sup>39</sup> Για την ετυμολογική και σημασιολογική εξήγηση των όρων «υποκριτής», «ποιητής», «διδάσκαλος», «τραγωδός», «κωμωδός», «πρωταγωνιστής», «δευτεραγωνιστής», «τριταγωνιστής», την επισκόπηση των σχετικών πηγών και της σημαντικότερης βιβλιογραφίας βλ. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (third edition revised with suppl. by J. Gould and D. M. Lewis), Clarendon Press, Oxford 1988, σσ. 126-135· G. M. Sifakis, «The one-actor rule in Greek tragedy», στο A. Griffiths (ed.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (BICS Suppl. 66), BICS Suppl. 66, London 1995, σσ. 13-24 (= Γ. Μ. Σηφάκης, «Ο κανόνας του ενός υποκριτή στην αρχαία τραγωδία», *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, ό.π., σσ. 43-68).

<sup>40</sup> Βλ. Αριστ. *Ποιητ.* IV 12-14, 1449a.

<sup>41</sup> Πρβλ. ενδεικτικά Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals*, ό.π., σσ. 149-153· C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, The Athlone Press, London 1976, σσ. 88-94· K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, Thames and Hudson, Essex 1980, σσ. 150-152· P. Thiery, *Aristophane. Fiction et Dramaturgie*, Les Belles Lettres, Paris 1986, σ. 41· D. M. Mac Dowell, «The Number of Speaking Actors in Old Comedy», *CQ* 44 (1994), σσ. 325-335· C. W. Marshall, «Comic Technique and the Fourth Actor», *CQ* 47 (1997), σσ. 77-84.

<sup>42</sup> Βλ. Αριστ. *Ρητ.* 3, 1, 1403b 23· Πλούτ. *Σόλ.* 29, 6.

<sup>43</sup> Βλ. Πλάτ. *Πολ.* 395a.

<sup>44</sup> Βλ. Σχ. Αριστοφ. *Τηπ.* 230. Πρβλ. D. F. Sutton, «Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis», *LCM* 13/7 (1988), σσ. 105-108· E. L. Bowie, «Who is Dicaeopolis?», *JHS* 108 (1988), σσ. 183-185· H. P. Foley, «Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*», *JHS* 108 (1988), σσ. 33-47· Slater, «The idea of the Actor», ό.π., σσ. 387-388.

του δραματικού ποιητή έχουν πιθανότατα περιοριστεί σταδιακά στις ικανότητες ενός συγγραφέα, δευτερευόντως στις ικανότητες ενός σκηνοθέτη-(χορο)διδασκάλου<sup>45</sup> και τριτευόντως –αν όχι σπάνια ή ποτέ– στις ικανότητες ενός υποκριτή.<sup>46</sup> Και αν στην αρχή οι δεσμοί ανάμεσα στους ποιητές και τους ερμηνευτές των έργων τους ήταν πολύ στενοί με τους πρώτους να επιλέγουν οι ίδιοι τους δεύτερους (ο Αισχύλος έχει, έτσι, σταθερούς υποκριτές τον Κλέανδρο και στη συνέχεια τον Μυννίσκο, ενώ λέγεται ότι ο Σοφοκλής έγραφε τα έργα του ανάλογα με τους υποκριτές και μάλιστα τους χορευτές του), η σχέση «ταύτισης» ποιητή-υποκριτή πρέπει να εξασθένησε ακόμη περισσότερο από τη στιγμή που (άγνωστο ωστόσο πότε ακριβώς) οι πρωταγωνιστές αποδίδονταν στους διάφορους ποιητές με κλήρωση και αναλάμβαναν ενδεχομένως οι ίδιοι να επιλέξουν τους συνεργάτες τους.<sup>47</sup>

**Υπόθεση δεύτερη.** Η παρασιώπηση σημαίνει μια κατά το μάλλον ή ήττον απαξίωση –προσωπική και δημόσια– του υποκριτή ως βασικού συντελεστή της θεατρικής πράξης, σε μια ιεραρχική κλίμακα θεατρικών φορέων στην κορυφή της οποίας τοποθετείται αδιφιλονίκητα ο ποιητής και μάλιστα ο ποιητής-διδάσκαλος, σύμφωνα και με την αυτοβιογραφικής αναφορικότητας «ναυτική μεταφορά» από την Παράβαση των *Ίππέων*, που περιγράφει τη σταδιακή εξέλιξη ενός εξαρτώμενου κωπηλάτη σε αυτόνομο κυβερνήτη.<sup>48</sup> Εάν μάλιστα η παρασιώπηση των υποκριτών και γενικά της υποκριτικής τέχνης συνδυαστεί με την αντίστοιχη παρασιώπηση και άλλων –βασικών σήμερα– συντελεστών και σημειακών συστημάτων της θεατρικής πράξης (π.χ. δεν υπάρχει στην Αρχαία Κωμωδία καμία ειδική, ονομαστική κριτική αναφορά σε συγκεκριμένους κατασκευαστές

<sup>45</sup> Ο οποίος μπορεί να διαφέρει από έναν εν ζωή (κωμικό, τουλάχιστον) ποιητή, όπως μαρτυρούν οι συχνές συνεργασίες του Αριστοφάνη με τους διδασκάλους Καλλίστρατο και Φιλωνίδα για την παράσταση αρκετών –ωζόμενων και μη– κωμωδιών του. Βλ. ενδεικτικά C. F. Russo, *Aristophanes. An Author for the Stage* (revised and expanded English edition, translated by Kevin Wren), Routledge, London & New York 1994, σσ. 25-32· D. M. Mac Dowell, «Aristophanes and Kallistratos», *CQ* 32 (1982), σσ. 21-26· F. Perusino, «Aristofane poeta e didascalo», *CL* II (1982), σσ. 137-145· T. K. Hubbard: *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1991, κεφ. «Aristophanes and Callistratus», σσ. 227-230.

<sup>46</sup> Βλ. J.-C. Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ε. Δημητρακοπούλου, επιμ. Κ. Μπούρας, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2002, σσ. 203-204.

<sup>47</sup> *Αυτ.*, σ. 207. Για τη συνύπηση των ιστορικών πηγών σχετικά με την εξέλιξη του υποκριτικού επαγγέλματος στη διάρκεια του πέμπτου αιώνα και τη διάκριση ποιητή-υποκριτή, πρβλ. ενδεικτικά Σ. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris 1976, σσ. 136-154· Slater, «The Idea of the Actor», ό.π., σσ. 388-395· Hall, *The Theatrical Cast of Athens*, ό.π., σσ. 48-51.

<sup>48</sup> Αριστοφ. *Ίππ.* 541-544. Για την «ερμηνεία» αυτής της μεταφοράς πρβλ. S. Halliwell, «Aristophanes' Apprenticeship», *CQ* 30 (1980), σσ. 33-45 [= «Η μαθητεία του Αριστοφάνη», μτφρ. Α. Μαρίνης, στο Κατοχής (επιμ.), *Θάλεια, ό. π.*, σσ. 211-235]· N. W. Slater, «Aristophanes' apprenticeship again», *GRBS* 30 (1989), σσ. 67-82· P. Thiery, «Deux variations sur les *Acharniens* (et *Cavaliers* 542-544)», *CGITA* 5 (1989), σσ. 31-38· του ίδιου, *Aristophane. Théâtre complet* (textes présentés, établis et annotés par P. Thiery), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1997, σσ. 1048-1049.

ενδυμάτων και προσωπίων, πολύ μάλλον σε συγκεκριμένους σχεδιαστές ή τεχνικούς κατασκευαστές σκηνικών), ενδεχομένως πρόκειται για μια γενικότερη απαξίωση των «εξωτερικών» συστατικών της θεατρικής πράξης, σε αντίθεση με τον ων ουκ άνευ δραματικό «λόγο» που διεκδικεί την ουσιαστική καλλιτεχνική και ιδεολογική πρωτοκαθεδρία. Υπόθεση που ενισχύεται από τη –μεταγενέστερη, βέβαια, του Αριστοφάνη και της Αρχαίας Κωμωδίας– περίφημη ιεράρχηση των συστατικών μερών της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη, ο οποίος στην *Περί Ποιητικής* πραγματεία του προτάσσει αδιαμφισβήτητα το *μῦθος* και στη συνέχεια τα *ἦθη* και τη *διάνοια* ως μέρη έχοντα σχέση με το περιεχόμενο και την ουσία της τραγικής μίμησης, για να επιφυλάξει στην *ὄψιν* την τελευταία θέση, μετά από τη *λέξιν* και το *μέλος*, τα τρία «εξωτερικά» μέρη που σχετίζονται με τη σκηνική αναβίβαση ενός δράματος.<sup>49</sup> Σε εκείνο ακριβώς το σημείο, όπου η *ὄψις* κρίνεται ότι είναι «*ψυχαγωγικόν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς [...]* ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν», η παρεμβαλλόμενη απόφαση του φιλοσόφου «*ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν*» (VI 19, 1450b) φαίνεται να εντάσσει τη συνολική υποκριτική υποστήριξη ενός δραματικού κειμένου (από γλωσσική, παραγλωσσική, κινησιακή, μιμική, προσεγγιστική άποψη)<sup>50</sup> στη γενικότερη, σχετικής αξίας και τελολογικά μη αναγκαία, κατηγορία της *ὄψεως*<sup>51</sup> και ενδεχομένως διαιωνίζει –ή προσπαθεί να διαιωνίσει μέσα σε ένα ραγδαία μετεξελλισόμενο πολιτικό και πολιτιστικό συγκείμενο– μια συλλογική πεποίθηση που είλκε τις απαρχές της στον προηγούμενο αιώνα και διαπότηζε ακόμη την καλλιτεχνική παραγωγή και πρόσληψη της ώριμης κλασικής περιόδου, όταν η Αρχαία Κωμωδία ήκμαζε με τον Αριστοφάνη.

Βασικός αντίλογος εδώ, σε σχέση με την υπόθεση ότι η ποσοτική και ποιοτική ανισομέρεια της κριτικής στόχευσης της Αρχαίας Κωμωδίας απέναντι στους ποιητές και τους υποκριτές, και γενικότερα απέναντι στο ποιητικό κείμενο και τη σκηνική του αναπαράσταση, στηρίζεται σε και αντανακλά αντίστοιχες αξιολογικές ιεραρχήσεις των θεατρικών μέσων και συντελεστών σε όλη τη διάρκεια της κλασικής περιόδου: Η ολοένα και μεγαλύτερη συμβολή των –σταδιακά αυξανόμενων αριθμητικά– υποκριτών για την επιτυχία ενός θεατρικού έργου και, κυρίως, η ολοένα και μεγαλύτερη δημόσια αναγνώ-

<sup>49</sup> Αριστ. *Ποιητ.* VI 15-19, 1450b. Βλ. την κριτική επισκόπηση της ευρύτατα διαδεδομένης –με βάση το συγκεκριμένο και όχι μόνο χωρίο– αντίληψης σχετικά με την «υποτίμηση» της θεατρικής παράστασης από τον Αριστοτέλη, από τον Γ. Μ. Σηφάκη, «Ο Αριστοτέλης στο θέατρο του Διονύσου», στο Δ. Ι. Ιακώβ, Ελ. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 389-403.

<sup>50</sup> Για τις διαφορετικές κατηγορίες σημείων του θεατρικού συστήματος σε συνάρτηση με τη σκηνική δράση του ηθοποιού βλ. ενδεικτικά την προδρομική στο χώρο της ελληνικής θεατρολογίας μονογραφία του Β. Πούχνερ: *Σημειολογία του θεάτρου*, Εκδόσεις Παϊρίδη, Αθήνα 1985, σσ. 31-57.

<sup>51</sup> Για την πιθανότητα υπαγωγής της υποκριτικής στην *ὄψιν* ή τη *λέξιν* πρβλ. Σηφάκης, «Ο Αριστοτέλης στο θέατρο του Διονύσου», ό.π., σ. 393, και του ίδιου, «Αναζητώντας την τέχνη του υποκριτή στον Αριστοτέλη», ό.π., ιδίως σσ. 117-118 και 132.



ριση αυτής της καθοριστικής συμβολής των υποκριτών στην από σκηνής εκπλήρωση του εξελιγμένου δράματος, που έχει απομακρυνθεί πλέον από τις αυτοσχέδιες λατρευτικές αρχές του και καθίσταται έργο τέχνης, αξιολογήσιμο από τους παραγωγούς και τους παραλήπτες του με κριτήρια πρωτίστως αισθητικά. Μια δημόσια αναγνώριση που αποτυπώθηκε με την επίσημη καθιέρωση διαγωνισμού τραγικών υποκριτών περί το 449-447 στα Μεγάλα Διονύσια και δεκαπέντε-είκοσι χρόνια αργότερα (440-423;) στα Λήναια, με τους κωμικούς υποκριτές να διαγωνίζονται για την κατάκτηση βραβείου επίσης από τα μέσα του 5<sup>ο</sup> αι. στην περίπτωση των Ληναίων (περί το 442), ενώ με αρκετά μεγαλύτερη καθυστέρηση, μετά τα μέσα του 4<sup>ου</sup> αιώνα, στην περίπτωση των Διονυσίων (329-312),<sup>52</sup> όταν η υποκριτική είχε φτάσει πλέον σε τέτοιο σημείο ακμής ώστε ο Αριστοτέλης να διαπιστώνει ότι «μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί».<sup>53</sup>

**Υπόθεση τρίτη.** Στο άλλο άκρο της προηγούμενης πιθανότητας, η διακριτική «ανοχή» της Αρχαίας Κωμωδίας απέναντι στους υποκριτές σημαίνει εκτίμηση και αναγνώριση του υπέρογκου μόχθου και των πολλαπλών απαιτούμενων δεξιοτήτων του αρχαίου υποκριτή,<sup>54</sup> αλλά και διακριτική απαλλαγή του από οποιαδήποτε ευθύνη στο αισθητικό και ιδεολογικό αποτέλεσμα της θεατρικής παράστασης, που εξαρτάτο κατ' εξοχήν από τον ποιητή και διδάσκαλο και τις συγκεκριμένες δραματουργικές και σκηνικές επιλογές τους, τις οποίες ο υποκριτής υπηρετούσε κατά το δυνατόν ανιδιοτελώς, αφοσιωμένα και αποτελεσματικά. Η υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι στην εποχή της ακμής της Αρχαίας Κωμωδίας με τον Αριστοφάνη και τους ομοτέχνους του, εποχή η οποία έπεται της καθιέρωσης των τραγικών υποκριτικών αγώνων στα Μεγάλα Διονύσια και τα Λήναια και των κωμικών υποκριτικών αγώνων στα Λήναια (*supra*), οι πρωταγωνιστές-τουλάχιστον οι τραγικοί- δεν επιλέγονταν, όπως σε προηγούμενες εποχές, με βάση οποιαδήποτε προσωπικά και καλλιτεχνικά κριτήρια του εκάστοτε ποιητή, παρά ορίζο-

<sup>52</sup> Βλ. ενδεικτικά Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, ό. π., σσ. 207-210· R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London & New York 1992, ιδίως σσ. 25-30· N. W. Slater, *Spectator Politics. Meta-theatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, ιδίως σσ. 30-41· Θ. Παππάς, *Ο φιλόγελος Αριστοφάνης*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 46-50· E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995, σσ. 227-228.

<sup>53</sup> *Ρητ.* 3, 1, 1403b 33. Για τον εννοιολογικό και αισθητικό διαχωρισμό που κυφορούσε αλλά και εδραίωνε η σταδιακή θέσπιση των διαγωνισμών υποκριτών βλ. Slater, «The Idea of the Actor», ό. π., σ. 390.

<sup>54</sup> Απαγγελτικές, τραγουδιστικές, ορχηστικές, χορευτικές ικανότητες, υπό δυσχερείς ενίοτε σκηνικές συνθήκες, μεγάλη απομνημονευτική ικανότητα, υφολογική ποικιλία και φωνητική προσαρμοστικότητα, φυσική ετοιμότητα, για τη συνεχή αλλαγή προσωπείων και ενδυμάτων, χειρονομακή και κινησιακή εκφραστικότητα κ.ά. Για την υποκριτική τέχνη, βλ. ενδεικτικά Z. Pavlovskis, «The Voice of the Actor in Greek Tragedy», *CW* 71 (1977), σσ. 113-123· Hall, «The singing actors of antiquity», ό. π., σσ. 3-38· K. Valakas, «The use of the body by actors in tragedy and satyr-play», στο Easterling, Hall (eds), *Greek and Roman Actors*, ό. π., σσ. 69-92· R. Green, «Towards a reconstruction of performance style», *αντ.*, σσ. 93-126· I. Lada-Richards, «The subjectivity of Greek performance», *αντ.*, σσ. 395-418· Hall, *The Theatrical Cast of Athens*, ό. π., σσ. 30, 48-51, 321-352.

νταν κατόπιν κλήρωσης από τον υπεύθυνο άρχοντα, έτσι ώστε οι πιθανότητες της νίκης να μοιράζονται όσο το δυνατόν πιο δίκαια στους τρεις διαγωνιζόμενους τραγικούς ποιητές. Μια τέτοιου είδους πρακτική συνεπάγεται αφ' ενός ότι κάθε βασικός υποκριτής έπρεπε να παίζει ειδικά στα Μεγάλα Διονύσια τουλάχιστον τέσσερις κύριους ρόλους (τρεις τραγικούς και έναν σατυρικό)<sup>55</sup> – επίδοση και ευθύνη εξαιρετική, που αντιστοιχούσε στην επίδοση και την ευθύνη του Χορού– και αφ' ετέρου ότι αποκλείονταν οποιουδήποτε είδους ταυτίσεις και οποιοσδήποτε μακρόχρονες και πάγιες συνεργασίες μεταξύ ποιητών και υποκριτών, με τους τελευταίους να διατηρούν –χάρη ακριβώς στην πρακτική της κλήρωσης και της εναλλαγής που αυτή επιτρέπει– ένα καθεστώς προσωπικής και καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας, αλλά και μια δυνατότητα συνεχούς δοκιμασίας και πειραματισμού των καλλιτεχνικών και εκφραστικών τους μέσων σε διαφορετικά δραματικά περιβάλλοντα. Θα ήταν μάλιστα διαφωτιστικό να γνωρίζαμε πότε ακριβώς φαίνεται ότι επικράτησε η τάση –που μαρτυρούν διδασκαλικές επιγραφές του 341-340 π.Χ.– οι τρεις βασικοί υποκριτές και οι αντίστοιχες θεατρικές ομάδες τους να μοιράζονται μεταξύ τους τα έργα των τριών τραγικών ποιητών, με αποτέλεσμα και οι διαγωνιζόμενοι ποιητές, από τη μια μεριά, να επωφελούνται ή να ζημιώνονται εξίσου από τις υποκριτικές (γλωσσικές, τραγουδιστικές, ορχηστρικές) επιδόσεις και των τριών πρωταγωνιστών (και των αντίστοιχων συνεργατών τους) και οι διαγωνιζόμενοι πρωταγωνιστές, από την άλλη μεριά (όπως και οι συναγωνιστές τους), να επωφελούνται ή να ζημιώνονται εξίσου από τις θεατρικές (δραματουργικές, σκηνικές, γλωσσικές, μετρικές, μουσικές, χορογραφικές) επιδόσεις και των τριών ποιητών και να κρίνονται επί τη βάσει του συνόλου των διαφορετικής πατρότητας και θεματικής/αισθητικής ταυτότητας παραστάσεων στις οποίες κάθε φορά συμμετείχαν.<sup>56</sup>

Οι υποθέσεις θα διαφωτιζόνταν εάν είχαμε έστω ελάχιστα βέβαια στοιχεία σχετικά με τα θεατρικά ειωθότα στην περίπτωση των κωμικών υποκριτών κατά την πρώιμη και ώριμη κλασική περίοδο. Από το έτος 486 π.Χ. όταν η κωμωδία συμπεριελήφθη στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων, και μέχρι τις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου, άραγε πόσοι ήταν οι κωμικοί υποκριτές που αναλάμβαναν να φέρουν σε πέρας τους πέντε διαφορετικούς πρωταγωνιστικούς κωμικούς ρόλους, με την εκπληκτική, κατά γενικό κανόνα,

<sup>55</sup> Κι αυτό είτε καθημιά τραγική τετραλογία παιζόταν συνολικά στη διάρκεια μιας ημέρας, για να ακολουθήσουν οι άλλες δύο τετραλογίες στις επόμενες δύο ημέρες, είτε –πράγμα πιθανότερο από την εποχή του Σοφοκλή και εξής– σε κάθε διαγωνιστική ημέρα παιζόταν μία τραγωδία από την καθημιά από τις διαγωνιζόμενες τραγικές τετραλογίες. Γύρω στο 449 π.Χ. τοποθετεί την «αλλαγή» αυτή ο Α. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, τ. Β': «Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους», σ. 186.

<sup>56</sup> Πρβλ. Lesky, *αντ.*, σσ. 186-187· Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, ό.π., σσ. 93-95· Σηφάκης, «Ο κανόνας του ενός υποκριτή στην αρχαία τραγωδία», ό.π., σ. 51· Ρ. Ε. Easterling, «Από τη διαμόρφωση ενός ρεπερτορίου ως τη διαμόρφωση ενός 'κανόνα'», στο Ρ. Ε. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Α. Ρόζη-Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 317-342, 322-324.

κειμενική, σκηνική, δραματική και επικοινωνιακή βαρύτητα; Ποιος ήταν ο βαθμός «επαγγελματισμού» που διέκρινε τους κωμικούς υποκριτές και τότε αυτός κατακτήθηκε και εδραιώθηκε στη συλλογική συνείδηση; Η κλήρωση ίσχυσε και τότε στην περίπτωση των κωμικών υποκριτών; Υπήρχαν και ποιες ήταν οι διαφορές ως προς το οργανωτικό πλαίσιο και το καλλιτεχνικό κύρος των Αθηναίων; Πώς επηρέασε ο Πελοποννησιακός Πόλεμος τη διεξαγωγή των κωμικών αγώνων και των αγώνων των κωμικών υποκριτών;

Συνεχή αναπάντητα ερωτήματα που δεν επιτρέπουν σε καμία περίπτωση τη βέβαιη υποστήριξη των υποθέσεων και τη διαφώτιση τουλάχιστον της «κειμενικής» θέσης του Αριστοφάνη και γενικότερα της Αρχαίας Κωμωδίας απέναντι στον καλλιτεχνικό ρόλο και την κοινωνική υπόσταση που είχε ο υποκριτής τον 5<sup>ο</sup> αιώνα, πολύ μάλλον από τη στιγμή που δεν έχουμε την παραμικρή εποπτεία της «παραστασιακής» εκπλήρωσης των αρχαίων κωμικών κειμένων,<sup>57</sup> κατά την οποία είναι πολύ πιθανό ότι η παρατραγική παραπεμπτικότητα επεκτεινόταν και στο υποκριτικό πεδίο: ανεξιχνίαστες σήμερα –καθότι μη συνοδευόμενες από αντίστοιχη λεκτική πληροφορία– οπτικές-ακουστικές παραπομπές σε παραγλωσσικά, μιμικά, κινησιακά, χειρονομιακά, ενδυματολογικά σημεία συγκεκριμένων προγενέστερων θεατρικών παραστάσεων και συγκεκριμένων προγενέστερων υποκριτικών εκτελέσεων.<sup>58</sup> Άραγε ο υποκριτής ήταν ακόμη ταυτισμένος νοσταλγικά με τον ποιητή, στα ίχνη μιας μακρινής θεατρικής παράδοσης που έχει ήδη περάσει στο επόμενο στάδιο της; Ή μήπως ήταν υποβαθμισμένος σε σχέση με τον ποιητή και ως εκ τούτου «ακίνδυνος» και άμοιρος ουσιαστικής ευθύνης, σε ένα θεατρικό πλαίσιο που προτάσσει τον ποιητικό μύθο και ιεραρχεί χαμηλά οτιδήποτε άπτεται της εξωτερικής, βλέπε σκηνικής εκφοράς του; Ή μήπως, αντίθετα, έχαιρε της δημόσιας εκτίμησης για τις υπέρμοχθες επιδόσεις του και ως εκ τούτου έμενε στο απυρόβλητο, εν πλήρει ανεξαρτησία από τις οποιοσδήποτε προσωπικές και καλλιτεχνικές συντεχνίες, σε συνεχή διαθεσιμότητα συνεργασίας, χάριν της κλήρωσης, απέναντι στον οποιονδήποτε ποιητή; Σε κάθε περίπτωση, αλώβητος –κατά τα κειμενικά φαινόμενα– από τα καυστικά βέλη της κωμικής σάτιρας, αλλά και στερημένος από την αποκαλυπτική, έστω και κατ' εξοχήν παραμορφωτική, ευγλωττία της.

<sup>57</sup> Για το «γραπτό κείμενο» και το «κείμενο της παράστασης», τις δυνατές διασχέσεις μεταξύ τους και με το πρωταρχικό κωδικοποιημένο «γενο-κείμενο» βλ. A. Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Les Éditions Sociales, Paris 1991, Ch. «La scène et le texte», σσ. 9-50.

<sup>58</sup> Πρβλ. O. Taplin, «Fifth-century tragedy and comedy. A Synkrisis», *JHS CVI* (1986). σσ. 163-174, 170: «Υποψιάζομαι ότι μία μόνο χειρονομία ή μία μόνο συλλαβή αρκούσε συχνά για να δηλώσει την παρατραγωδία». Σχετικά με τους δυνατούς τρόπους εκδήλωσης της διακειμενικότητας στο ακουστικό και οπτικό επίπεδο της θεατρικής πράξης, βλ. γενικότερα Issacharoff, *Le spectacle du discours*, ό.π., σσ. 57-65, ιδίως 62-65.



## ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

### ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ

**Τ**ώρισα την Άγνη όταν ήμουν τρίτοετής στη Δραματική Σχολή του Έθνικού κι εκείνη κοριτσάκι. Ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης, ο πατέρας της, ήταν φίλος και συνεργάτης του μουσουργού και αρχιμουσικού Αντίοχου Ευαγγελάτου, του πατέρα μου. Όταν ο Μουζενίδης – απ’ τους σημαντικότερους δασκάλους μου – ήρθε καθηγητής στη Σχολή του Έθνικού, τότε γνώρισα την Άγνη.

Αργότερα, όταν εκείνη, ύστερα από σπουδές στο Έθνικού, ήταν ήθοποιός κι εγώ σκηνοθέτης, συνεργαστήκαμε στον Κάσπαρ του Πέτερ Χάντκε και στην Άλκηστη του Ευριπίδη (ίσως και άλλου και δέν τό θυμάμαι). Οί ρόλοι της τότε ήταν μικροί σέ έκταση (άφου ήταν αρχάρια ήθοποιός), αλλά έδινε όλο τό πάθος τής ψυχής της γιά νά υπάρξει καλλιτεχνικά. Καί τό πετύχαινε. Ίδιαίτερα θυμάμαι τήν έρμηνεία της στην Άλκηστη, πού είχα παρουσιάσει τότε (Επίδαυρος 1974) – πρωτοποριακά – ως είρωνικό δράμα. Ή Άγνη έπαιξε ένα απ’ τά δύο παιδάκια πού εμφανίζονταν ως ελαφρώς καθυστερημένα καί μέ τή στάση της, μέ τήν έρμηνεία της καί τό μουρμουριστό τραγούδι της σκόρπιζε έντονη ιλαρότητα στό κοινό.

Ή Άγνη μεγάλωσε υπό τό βάρος ενός πατέρα έπιτυχημένου, αύστηρου καί «δύσκολου». Αύτή τήν «εϋγενική καταπίεση» δέν τήν ξεπέρασε ποτέ καί πιστεύω ότι ή πατρική αγάπη του δασκάλου μου εκφράστηκε πρós τήν Άγνη μέ τρόπο πού τή σημάδεψε σ’ όλη της τή ζωή. Διαρκώς άμφέβαλλε γιά τίς ικανότητές της, άπέρριπτε τόν έαυτό της καί έντελώς άδικαιολόγητα τόν διέγραφε. Όταν έχασε τόν πατέρα της βασικό της στήριγμα υπήρξε ή τρυφερή μητέρα της, ή κυρία Μόσχα Μουζενίδου-Ζαννή.

Ενασυναντηθήκαμε επαγγελματικά στό Πανεπιστήμιο, όταν τήν καλέσαμε – μετά τό διδακτορικό της στό Παρίσι – νά προσφέρει τίς δυνάμεις της στό νεοσύστατο άκόμη τότε Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Όλοι οί συνάδελφοι τή στήριζαν, οί φοιτητές τήν αγάπησαν, εκείνη άμφέβαλλε. Θυμάμαι άτέλειωτες συζητήσεις μας όπου προσπαθούσα νά τήν πείσω γιά τήν άξία της.

Καταθέτω έδώ όλα αύτά, γιά νά καταλήξω: ή Άγνη ήταν ένα σπάνιας ευαισθησίας άτομο. Θα έλεγα «τραυματισμένο» απ’ τήν υπερευαισθησία του. Ή πορεία της σταμάτησε «καθ’ όδόν». Αλλά τί σημασία έχει; Όλων μας ή πορεία κάποτε «καθ’ όδόν» θα σταματήσει.

Για μένα ή Άγνη είναι τό σύμβολο τής αγνότητας, τής σεμνότητας, τής άπόκρυφης άλήθειας γιά τήν τέχνη καί τήν έπιστήμη πού δέν στεγάζεται σέ τίτλους καί άξιώματα.



## ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

### ΓΙΑ ΤΟ ΔΟΚΙΜΙΟΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΗΛΙΑ ΩΡΟΛΟΓΑ ΔΑΣΑΡΙΤΟΥ

Στις 28 Αυγούστου του 1883 παρουσιάζεται από τη στήλη «Βιβλιογραφία» της εφημερίδας *Μη Χάνεσαι*, το πόνημα ενός φοιτητή της Φιλοσοφικής, που φέρεται να πραγματεύτηκε πρώτος το ειδικό θέμα της υποκριτικής.<sup>1</sup> Τα σχόλια του συντάκτη της «βιβλιογραφίας» –που σημαίνει εκείνο τον καιρό «παρουσίαση καινούριων βιβλίων»– είναι θετικά: η μονογραφία κρίνεται τερπνή, για όλους επωφελής και, προπαντός για τους ηθοποιούς, πολύ διδακτική, αφού εμφανίζεται «εν τη περιόδω ταύτη της παντελούς ακολασίας του ελληνικού θεάτρου, των ατελευτήτων Πειρατών και των 333 Ρακοσυλλεκτών».<sup>2</sup>

Λίγες μέρες αργότερα, η *Νέα Εφημερίς*, κάνοντας λόγο για το *Δοκίμιον Υποκριτικής*, επαινεί την εκλογή και τη φιλοπονία του συγγραφέα. Η μελέτη του μπορεί –λέει– και να ωφελήσει, έτσι ώστε να καταβληθεί κοινή απ’ όλους φροντίδα για την υποκριτική, το σπουδαιότατο αυτό αντικείμενο, «όπερ ευτυχώς ήρξατο από τινος να προκαλή την προσοχήν των πολλών».<sup>3</sup>

Με το δικό του τρόπο εγκωμιάζει συγγραφέα και βιβλίο ο Ιωάννης Βερβέρης, ο συντάκτης του *Παληανθρώπου*, σε μια σφοδρή επίθεσή του ενάντια στον Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίση. Ο γνωστός λόγιος και στο παρελθόν αλλά και τότε κοντά, γοητευμένος από τον αρμένικο θίασο, είχε διατυπώσει κρίσεις ελάχιστα κολακευτικές για τους Έλληνες ηθοποιούς κι οι αντιδράσεις ήταν έντονες. Ακόμη όμως και στο πλαίσιο της πολεμικής, η αναφορά της εφημερίδας στο βιβλίο του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου, έστω και χωρίς τον τίτλο του, αποκτά ιδιαίτερη σημασία: ο *Παληάνθρωπος* είχε πολύ μεγάλη

<sup>1</sup> *Δοκίμιον Υποκριτικής* Υπό Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου φοιτητού της φιλοσοφικής σχολής, Αθήνησιν 1883.

<sup>2</sup> Εφ. *Μη Χάνεσαι*, αρ. 555, 29 Αυγούστου 1883, σ. 8. Η ορθή ημερομηνία, με βάση την ημέρα έκδοσης (Κυριακή), είναι 28 Αυγούστου. Οι ημερομηνίες στην παρούσα εργασία, προερχόμενες από τον Τύπο της εποχής, είναι σύμφωνες με το ισχύον τότε στην Ελλάδα ιουλιανό ημερολόγιο. Η ορθογραφία των παραθεμάτων έχει απλοποιηθεί ως προς το τονικό σύστημα. Δεν σημειώνονται η υπογεγραμμένη και το υφέν. Οι *Πειραταί* (των Auguste Anicet-Bourgeois και Ferdinand Dugué, σε μετάφραση Αλεξάνδρου Λεονάρδου) αποτελούσαν τη ναυαρχίδα του θιάσου «Μένανδρος» των αδελφών Ταβουλάρη. Ο *Ρακοσυλλέκτης των Παρισίων* (του Félix Ryat) ήταν το φαβορί του «Πανελληνίου» θιάσου του Δημοσθένη Αλεξιάδη και μ’ αυτό είχε ανοίξει τη σεζόν στην Αθήνα, 3 Ιουνίου, στο θέατρο Απόλλων. Στις 23 Αυγούστου παρουσίασε στο ίδιο θέατρο και με μεγάλη επιτυχία, την *Κόρη των Ρακοσυλλεκτών* (των Auguste Anicet-Bourgeois και Ferdinand Dugué, σε μετάφραση Χριστού Δ. Αλεξιάδη), που είχε ανεβάσει για πρώτη φορά στον Πειραιά, στις 20 του μηνός. Το *Μη Χάνεσαι*, με περιπαικτική διάθεση, είχε από τις 24 Αυγούστου παραλλάξει τον τίτλο του έργου κι έγραφε *Η Κόρη των 333 Ρακοσυλλεκτών*.

<sup>3</sup> Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 245, 6 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 4.

κυκλοφορία.<sup>4</sup>

«Αρτίως χρήσιμον συγγραμμάτιον», χαρακτηρίζουν το πρώτο στο είδος του δοκίμιο οι *Καιροί*, όχι μόνο για τους επαγγελματίες ηθοποιούς, αλλά και για «τους αγαπώντας μελετήματα περί τέχνης και καλού».<sup>5</sup>

Ο συγγραφέας του *Δοκίμιου*, Ηλίας Ωρολογάς, παραθέτει βιογραφικά του στοιχεία στο τέλος της μεταφρασμένης από τα γερμανικά διατριβής του: είχε γεννηθεί στην Κορυτσά, στις 18 Ιουλίου του 1859, από γονείς αυτόχθονες, ορθόδοξους χριστιανούς. Ο πατέρας του, Αναστάσιος, ήτανε δημογέροντας του τόπου κι ασκούσε το επάγγελμα του ωρολογοποιού. Το 1878, ο νεαρός Ωρολογάς πήγε στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους να συνεχίσει τις σπουδές του. Με δυο χρόνια μαθητεία, καθώς λέει, πήρε απολυτήριο γυμνασίου και γράφτηκε στη Φιλοσοφική Σχολή, όπου συμπλήρωσε τετραετή φοίτηση.

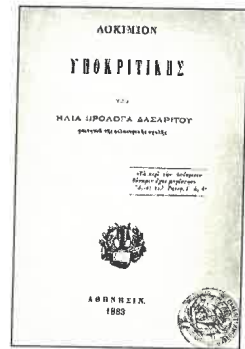
<sup>4</sup> Ι. [Ιωάννης] Ισιδωρίδης Σκυλίσης, «Η παρ' ημίν υποκριτική», *Παρνασσός* 1, 8 (30 Αυγούστου 1877), σ. 561-566. Ο ίδιος, «Οι Αρμένιοι εν Φαλήρω», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 219, 7 Αυγούστου 1883, σ. 2. Είχε διαδοθεί ότι έλληνες ηθοποιοί δυσареστημένοι από το άρθρο, λιθοβολήσανε τον ίδιο το Σκυλίση και το σπίτι του (βλ. «Πινακίδες», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 255, 12 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 2 και «Θεατρικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 253, 14 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 4). [Ιωάννης Βερβέρης], «Ελληνικό θέατρο», εφ. *Παληάνθρωπος*, αρ. 12+140, 15 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 2. Το 140 δηλώνει τους αριθμούς που είχε βγάλει η εφημερίδα μέχρι τις 15 Αυγούστου, ένα χρόνο δηλαδή από την πρώτη μέρα κυκλοφορίας της. Κάθε αριθμός είχε τυπωθεί σε 7.000 φύλλα. Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος, αναγγέλλοντας το θάνατο του Βερβέρη (εφ. *Ο Νουμάς* 1, 53 (27 Ιουλίου 1903), σ. 5), γράφει πως ο *Παληάνθρωπος* πουλούσε, μέσα στην Αθήνα μοναχά, 12 με 15 χιλιάδες φύλλα. Η εφημερίδα κυκλοφορούσε τρεις φορές την εβδομάδα, ήτανε ολοκληρη γραμμένη στη δημοτική, από το μοναδικό της συντάκτη Ιωάννη Βερβέρη, που δήλωνε με περηφάνια πως είχε και 45 συνδρομήτριες. Το 1884, συντάκτης κι εφημερίδα γίνανε αντικείμενο της μονόπρακτης κωμωδίας «μετ' ασμάτων» του Νικολάου Κοντού, *Τα κακουργήματα του Παληανθρώπου*. Γεννημένος το 1851 στα Νέα Ψαρά κι ανιψιός, από τη μεριά της μάνας του, τον Ιωάννου, Αντωνίου, Οδυσσέως και Δημητρίου Ν. Βαρβέρη, μέχρι να εκδώσει τον *Παληάνθρωπο*, ο Ιωάννης Βερβέρης είχε συνεργαστεί με τα περισσότερα σατιρικά έντυπα των Αθηνών κι είχε βγάλει στη Σύρα τον *Εωσφόρο* και τον *Ιππότη*. Ο Διονύσιος Ταβουλάρης (*Απομνημονεύματα*, μετά πρόλογου υπό Νικολάου Ι. Λάσκαρη, Εν Αθήναις, Τύποις «Πυρσού», 1930, σ. 93) μνημονεύει το επώνυμο του μαζί με τα ονόματα των Αντωνίου Βαρβέρη, [Επαμεινώνδα] Σχινά και Γεωργίου Σουρή, στις υπέρ της Κρητικής Επανάστασης παραστάσεις του 1866-67, στο Θέατρο Αθηνών. Το 1876 τ' όνομά του εμφανίζεται στους ηθοποιούς του νεοσύστατου θιάσου «Ευριπίδης», που διευθύνανε ο Αντώνιος Βαρβέρης κι ο Μιχαήλ Αρνωτάκης. Υποδύθηκε «λίαν περιπαθός» και τον Ιενάριο (Геннаго) στη *Λουκρητία Βοργία* του Βικτόρ Ουγκό (Αθήνα, θέατρο Ιλιουσίδων Μουσών, 24 Ιουλίου 1876). Το 1890, 21 Αυγούστου, παίχτηκε στο θέατρο Παράδεισος των Αθηνών, από το θίασο του Μ. Αρνωτάκη, η πεντάπρακτη κωμωδία του Ι. Βερβέρη *Καραπατάκιας*, με το Δημήτριο Καζούρη στον επώνυμο ρόλο. Το έργο εκδόθηκε την ίδια χρονιά. Ας σημειωθεί ότι στο: Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. Α' (1794-1908), Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, <sup>2</sup>1999, σ. 113, 158 και 285, έχει τυπωθεί Βαρβέρης, αντί του ορθού Βερβέρης. Το αυτό σφάλμα και στο: Γιαν. Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», *Νέα Εστία* 46, 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 61. Ας διορθωθεί με την ευκαιρία στην *Ιστορία...* του Σιδέρη, σ. 158, κι η ημερομηνία της *Νέας Εφημερίδος* που αναφέρεται στην παράσταση του *Καραπατάκια*: η ορθή είναι 22 Αυγούστου 1890.

<sup>5</sup> «Φιλολογικά ειδήσεις», εφ. *Καιροί*, αρ. 2, 17 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 4.



Από το Μητρώο Φοιτητών του Ιστορικού Αρχείου του Πανεπιστημίου μαθαίνουμε ότι απολυτήριο του απένευσε το Γ' Γυμνάσιο Αθηνών, στις 30 Ιουνίου 1881, με το βαθμό «καλώς» κι ότι στη Φιλοσοφική έκαμε την εγγραφή του 21 ετών, με αριθμό μητρώου 838, στις 16 Οκτωβρίου του 1881. Στη στήλη *Παρατηρήσεις* του Μητρώου έχει σημειωθεί με διαζευκτικό ένα δεύτερο επώνυμο: «ή Δασαρίτης». Τα βιβλία ανανεώσεων εγγραφής πιστοποιούν ότι ο Ηλίας Ωρολογάς κατείχε τη φοιτητική ιδιότητα μέχρι και το ακαδημαϊκό έτος 1884-1885. Πτυχίο, όμως, δεν πήρε.<sup>6</sup> Όπως ο ίδιος γράφει στα βιογραφικά του, όταν περάτωσε τις σπουδές, έγινε για μια χρονιά δάσκαλος και διευθυντής του Ημιγυμνασίου στη Βέροια· γρήγορα, ωστόσο, τα παιδαγωγικά του ενδιαφέροντα τον οδήγησαν στη Γερμανία: φοίτησε στα Πανεπιστήμια της Ίενας και της Ερλάγγης κι αναγορεύτηκε διδάκτωρ Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Ερλάγγης. Η ελληνική μετάφραση της διατριβής του τυπώθηκε στη Γκότα, το 1889, με ονοματεπώνυμο Ηλίας Δασσαρήτης.<sup>7</sup>

Το επώνυμο αυτό, που αρχικά συνόδευε το «Ωρολογάς», το βρίσκουμε γραμμένο άλλοτε με ένα σίγμα και το ρι με γιώτα κι άλλοτε με δύο σίγμα και το ρη με ήτα (Εικ. 1, 2). Φαίνεται, πάντως, ότι το διάλεξε ο ίδιος ο συγγραφέας από νωρίς (το είδαμε ήδη στην καταχώριση της εγγραφής του στο Πανεπιστήμιο), για να δηλώσει την καταγωγή του από τους Δασσαρητίους. Έτσι ονομάζει (σε σημείωση του *Δοκιμίου* του σχετική με τη μουσική του αλβανικού έθνους) τους Τόσκηδες, τη φυλή που κατοικούσε στη Βόρεια Ήπειρο.<sup>8</sup> Με τη μορφή «Ηλ. Ωρολογάς Δασσαρήτης» διασώζει τ' όνομα ο Στέφανος Κουμανούδης στη



Εικόνα 1. Η σελίδα τίτλου του *Δοκιμίου* από το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης.

<sup>6</sup> Τα βασικά από τα παραπάνω στοιχεία παρέχει ο κατάλογος που έχει καταρτίσει από το Μητρώο Φοιτητών του Ιστορικού Αρχείου του Πανεπιστημίου ο Κώστας Λάππας, διευθυντής του Κέντρου Ερευνών Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών. Τον ευχαριστώ θερμά, κι από τη θέση αυτή, για την προθυμία του να μου τα παραχωρήσει. Πολύτιμη κι η εξαντλητική μελέτη του *Πανεπιστήμιο και φοιτητές στην Ελλάδα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολογίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, 39, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2004. Χάριτες οφείλω, επίσης, στον Κωνσταντίνο Καψιμάλλη, του Μουσείου Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, και στον Ανδρέα Αθ. Αντωνόπουλο, του Ιστορικού Αρχείου του Πανεπιστημίου, στον πρόεδρο του Ε.Α.Ι.Α. Μάνο Χαριτάτο και τη συνεργάτιδά του, θεατρολόγο, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για την έκθυμη υποστήριξη.

<sup>7</sup> Στη σελίδα [3] ο τίτλος στα γερμανικά: *Die Psychologie und Pädagogik des Plutarch*. Inaugural – Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde eingereicht bei der hochlöblichen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen von Elias Dassarit Dr. Philos., Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1889. Στη σελίδα [5] ο τίτλος στα ελληνικά: *Η Ψυχολογία και Παιδαγωγία του Πλουτάρχου*. Αινέσιμος (sic) διδακτορική διατριβή Υπό Ηλία Δασσαρήτου Διδάκτορος της Φιλοσοφίας, Εν Γόθα, Εκδόσει F. A. Perthes, 1889.

<sup>8</sup> Ηλίας Ωρολογάς Δασαρίτης, *Δοκίμιον Υποκριτικής*, ό.π. (σημ. 1), σ. 54.



Εικόνα 2. Η σελίδα τίτλου του *Δοκίμιου*, με χειρόγραφες διορθώσεις του ονόματος του συγγραφέα, από το αντίτυπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης (το αντίτυπο αυτό δεν εμφανίζεται στη Βιβλιογραφία Ηλιού - Πολέμη).

*Συναγωγή Νέων Λέξεων*, προσγράφοντας στο συγγραφέα το νεολογισμό «χαρακτηρογράφος», λέξη, κατά τα φαινόμενα, πλασμένη με καλά υλικά.<sup>9</sup>

Για το *Δοκίμιον Υποκριτικής* κάνει λόγο ο Γιάννης Σιδέρης, αναφερόμενος στον Αντώνιο Βαρβέρη. Στοιχεία για το συγγραφέα, ωστόσο, δεν διαθέτει, αφού τού είναι άγνωστος από αλλού, καθώς λέει.<sup>10</sup> Ενδιαφέρον έχει, λοιπόν, να σταθούμε για λίγο στον πρόλογο του βιβλίου που εκδίδει ο Ηλίας Ωρολογάς το 1884, ένα χρόνο δηλαδή μετά τη δημοσίευση του *Δοκίμιου*: μας δίνει μια ιδέα για την καλλιέργεια, τη συγκρότηση και τις προτιμήσεις του.

Πρόκειται για το πρώτο τεύχος της «Δραματικής Βιβλιοθήκης», με τις κωμωδίες του Δημητρίου Παπαρρηγόπουλου *Συζύγου εκλογή και Πανεπιστήμιον* (Εικ. 3).<sup>11</sup> Ο εκδότης εκφράζει στον πρόλογο το θαυμασμό του για το συγγραφέα και μνημονεύει ξένους κι έλληνες υμνητές του λυρικού και του δραματικού του ταλέντου. Αναφέρει κι ονόματα ηχηρά Ευρωπαίων που μεταφράσανε τη μονόπρακτη κωμωδία *Συζύγου εκλογή* (1868).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Στέφανος Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή Νέων Λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, Προλεγόμενα Κ. Θ. Δημαρά, Ερμής, Αθήνα 1998, σ. 1102. Σχόλια στο λήμμα δεν υπάρχουν. Αναφέρεται μόνο το έτος, [18]84 κι όχι η πηγή απ' όπου αντλείται ο νεολογισμός. Στον πίνακα των ονομάτων, σ. 1162, προστίθεται και το έτος [18]83. Εντόπια τη λέξη «χαρακτηρογράφος» στο: Δραματική Βιβλιοθήκη Αρ. 1. Δ. Παπαρρηγόπουλου *Συζύγου εκλογή και Πανεπιστήμιον*. Μετά πρόλογο. Κωμωδία φιλοσοφικά και αλληγορικά Εκδοθείσαι υπό Ηλία Ωρολ. Δασσαρήτου, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου της Ενώσεως, 1884, σ. ι' (αντίτυπο του Ε.Α.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.). Είναι αξιοσημείωτο ότι ο «Χαρακτηρογράφος» αποτελεί τον 126<sup>ο</sup> και τελευταίο χαρακτήρα στο *Ίδού ο άνθρωπος* του Ανδρέα Λασκαράτου (1886). Δημοσιεύτηκε με χρονολογία 1886 στην *Ποικίλη Στοά: εθνικόν ημερολόγιον έτος Ζ' 1887*, σ. 142-143, όπου αναγγέλλεται κι η έκδοση του βιβλίου. Τον όρο «χαρακτηρογράφος» χρησιμοποίησε για το Λασκαράτο κι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στη νεκρολογία «Ανδρέας Λασκαράτος», *Παναθήναια* 2, Απρίλιος - Σεπτέμβριος 1901 (31 Αυγούστου 1901), σ. 374.

<sup>10</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1972*, τ. Α': 1817-1932, Ίκαρος, (Αθήνα) 1976, σ. 69.

<sup>11</sup> Βλ. σημ. 9. Την ίδια χρονιά (1884) κυκλοφόρησε από τον εκδότη και βιβλιοπώλη Ν. Σταϊκόβιτς κι άλλη μια έκδοση της κωμωδίας *Συζύγου εκλογή*.

<sup>12</sup> Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Συζύγου εκλογή: κωμωδία εις πράξιν μίαν*, Αθήνησι, εκ του Τυπογραφείου Αγγέλου Καναριώτου, 1868. Ο Ωρολογάς αναφέρει τις μεταφράσεις που είχαν εκπονήσει στα γαλλικά ο Emile Legrand καθώς και ο marquis de Queux de Saint-Hilaire και στα ιταλικά ο κόμης Angelo de Gubernatis. Πλούσιος κατάλογος μεταφράσεων της κωμωδίας στο: M. Valsa, *Le théâtre grec moderne: de 1453 à 1900*, Akademie-Verlag, Berlin 1960, σσ. 296-297 (στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου, σ. 398-399). Στις μεταφράσεις της κωμωδίας *Συζύγου εκλογή* πρέπει να προσθέσουμε 1) τη μετάφραση του Αντωνίου Φραβασίλι στα ιταλικά, με τίτλο *La scelta di una moglie: comedia politica in un atto di Demetrio Paparrigopoulos* Traduzione italiana per Antonio Frabasilis, Atene, bei Tipi della Filocalia, 1879) και 2) τη διασκευή στα γαλλικά του συγγραφέα και μεταφραστή Ιωάννου Χ. Κούρτελ (J. C.

Για τη σκηνική της παρουσίαση στην Αθήνα ή στο εξωτερικό δεν κάνει λόγο.<sup>13</sup> Ούτε τα πεζά του Δ. Παπαρρηγόπουλου τον απασχολούν, ενώ, αντίθετα, μεταφέρει σε τρεις σελίδες του προλόγου μεγάλο μέρος από την κριτική του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη για τις *Ποιήσεις* (1867). Η αρχική όμως διαπίστωση του Βασιλειάδη ότι τα δημοσιευμένα ποιήματα δεν είναι εμπνεύσεις αλλά μελέτες κι «εύλωττα νεφύδρια τευτονικού μάλλον ή ελληνικού ουρανού» παραλείπεται, το ίδιο κι η ευχή, στην κατακλείδα, να «μεταλλάξη ει δυνατόν» ο κρινόμενος, «επί το ερρωμενέστερον και ελληνικώτερον της αιμασούσης αυτού καρδιάς τας τάσεις, γενναίως και καρτερικώς αντιμαχόμενος προς του αιώνας την χαύνον και εκλελυμένην ευαισθησίαν».<sup>14</sup>

Ασφαλώς η ευχή του επιστήθιου φίλου, του πιο ενδεδειγμένου να κρίνει, ήτανε πια γράμμα κενό: άλλωστε οι «Διόσκουροι», Παπαρρηγόπουλος και Βασιλειάδης, είχανε από χρόνια εγκαταλείψει το μάταιο τούτο κόσμο. Στον Βασιλειάδη, ωστόσο, τα Προλεγόμενα παραπέμπει τον αναγνώστη σε υποσημείωση ο Ωρολογάς: τον αναγνώστη εκείνον, που θα επιθυμούσε να πληροφορηθεί «περί του εν τη Ποιήσει ρομαντισμού» (σ. στ'). Στο εκτενέστατο αυτό κείμενο (62 σελίδες), που προτάσσει στα «δραματικά δοκίμια» *Οι Καλλέργαι* και *Λουκάς Νοταράς* (1869), ο Βασιλειάδης εκθέτει τις απόψεις του για το ζήτημα του «εθνικού δράματος»: πρέπει, λέει, στο λαμπρό φως της αρχαίας τραγωδίας και του δημοτικού τραγουδιού να βαδίσει το νέο εθνικό δράμα. Η μίμηση του Σαίξπηρ και «της ωχράς και αγρίας των δυτικών ρομαντικότητος» και θ' αποτύχει και θα βλάψει το έθνος. Μέχρι να φτάσει βέβαια στο συμπέρασμα αυτό, ο Βασιλειάδης έχει απορρίψει – με πολλά επιχειρήματα – το ρομαντισμό.<sup>15</sup>

Courtelly), με τίτλο *Choix d'une épouse: allégorie patriotique, en un acte, mêlée de couplets* D'après le texte original grec de Démétrius Paparrigopoulos, Marseille, Typographie Méridionale, 1879. Ο Γιάννης Σιδέρης στην *Ιστορία...*, ό.π. (σημ. 4), σ. 135, μνημονεύει μόνο τη μετάφραση του Φραβασιλή, χωρίς τίτλο, χρονολογία και λοιπά στοιχεία. Θα επισημάνω επίσης εδώ ότι ο Μ. Valsa, ό.π. σ. 297 (στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου, σ. 399), προσγράφει στο Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο ένα δοκίμιο για την τέχνη του ηθοποιού και μια μελέτη για την τέχνη του ηθοποιού στην Ελλάδα. Πρόκειται κατά τα φαινόμενα για το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου και τη μελέτη που λογαρίαζε ο ίδιος να εκδώσει *Η Υποκριτική τέχνη εν Ελλάδι*.

<sup>13</sup> Ο Γιάννης Σιδέρης στην *Ιστορία...*, ό.π. (σημ. 4), σ. 158, σημ. 15, μεταφέρει πληροφορίες της *Εφημερίδος* για παραστάσεις της κωμωδίας στο εξωτερικό. Μεταφρασμένη στα ιταλικά (βλ. εδώ σημ. 12), η *Συζύγου εκλογή* είχε παιχτεί σε διάφορες πόλεις από το θίασο Ζέρη – Λαβάδη και, σε ρομαντική μετάφραση, είχε παρουσιαστεί από το θέατρο του Βουκουρεστίου. Τις πληροφορίες αυτές παρέχει η εφ. *Εφημερίς*, αρ. 218, 6 Αυγούστου 1877, σ. 2, προαναγγέλλοντας την πρώτη παράσταση του έργου στα ελληνικά, από το θίασο Αλεξιάδη – Ταβουλάρη, στο θέατρο Απόλλων των Αθηνών, που δόθηκε στις 13 Αυγούστου 1877. Για τις παραστάσεις στο Βουκουρέστι, «ρωμουνιστί», βλ. ό.π., αρ. 22, 22 Ιανουαρίου 1877, σ. 2. Το παράδοξο να μην έχει παιχτεί στην ελληνική σκηνή η πολιτική αυτή κωμωδία, σχολιάζεται με αρκετή δριμύτητα το 1871, από το Νικόλαο Πολίτη, που αποδίδει το γεγονός σε αβροφροσύνη προς την Αυλή.

<sup>14</sup> Σ. Ν. Βασιλειάδης, «Ποιήσεις υπό Δ. Παπαρρηγοπούλου», *Αττικάί Νύκτες IV. Τα Άπαντα: έργα πεζά*, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου της Ενώσεως, 1884, σ. 416.

<sup>15</sup> Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Οι Καλλέργαι Λουκάς Νοταράς: δραματικά δοκίμια*, Εν Αθήναις, Τυπογραφία Α.

Στην ίδια υποσημείωση, ο Ηλίας Ωρολογάς παραπέμπει και στην *Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως* μελέτη του Εμμανουήλ Ροΐδη (1877), στη σελίδα όπου χαρακτηρίζεται η Μούσα του Βαλαωρίτη «ως μέχρι μυελού των οστέων» ρομαντική, κι επισημαίνει ότι στη μελέτη αυτή δεν γίνεται καθόλου λόγος για τα ποιήματα του Δ. Παπαρρηγόπουλου και του Δ. Βερναρδάκη. Ο ίδιος ο Ροΐδης, πάντως, εξηγεί γιατί αναφέρεται μόνο σε δυο ποιητές, τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και τον Αχιλλέα Παράσχο: επειδή τους θεωρεί κατ'εξοχήν εκπροσώπους των ποιητών της εποχής του.<sup>16</sup>

Μετά το απόσπασμα της κριτικής του Βασιλειάδη για τις *Ποιήσεις*, παραθέτει ο εκδότης ένα σύντομο βιογραφικό του Παπαρρηγόπουλου και τους οκτώ τίτλους των μέχρι τότε (1884) δημοσιευμένων δραματικών και λυρικών του έργων. Απ' αυτά διακρίνει τ' «αριστουργήματα», όπως τ' αποκαλεί, *Αγορά* και *Συζύγου εκλογή*. Από την πεντάπρακτη κωμωδία *Αγορά* (1871) έχει αποσπαστεί το δεύτερο μονόπρακτο έργο της «Δραματικής Βιβλιοθήκης» που φέρει τον τίτλο *Το Πανεπιστήμιον*: αποτελεί τη δέκατη σκηνή της πρώτης πράξης.<sup>17</sup> Ο Ωρολογάς εξαίρει τις αρετές της πολύπρακτης κωμωδίας με φράσεις, χωρίς εισαγωγικά, από τη βιβλιοκρισία του Νικολάου Πολίτη, στην οποία όμως παραπέμπει,<sup>18</sup> κι από τα τέσσερα έργα που εμπεριέχει η *Αγορά* (θέατρο μέσα στο θέατρο) εκθειάζει, πάλι με τα λόγια του Πολίτη, τρία: την τρίπρακτη τραγωδία *Ηρακλής Μαινόμενος* (πράξη 4<sup>η</sup>: σκηνή Β') και τις μονόπρακτες κωμωδίες *Το Χειρόγραφον* (πράξη 3<sup>η</sup>: σκηνή Γ') και *Πλούτος* (πράξη 4<sup>η</sup>: σκηνή Γ'). Αντιπαρέρχεται τ' αρνητικά σχόλια της βιβλιοκρισίας για τον *Ηρακλή* και τον *Πλούτο*, που δεν είναι λίγα, ενώ δεν μνημονεύει το τέταρτο έργο της *Αγοράς* (πράξη 3<sup>η</sup>: σκηνή Α'), με τίτλο *Ο Βίος όνειρος*, δράμα σε τρεις πράξεις. «Μικρόν καλλιτέχνημα», ωστόσο, το είχε χαρακτηρίσει ο Πολίτης, παρά τις ατέλειες που διαπίστωνε, ιδίως την τερατώδη παραβίαση της ενότητας τόπου και χρόνου και τις αναλογίες του δράματος με τα έργα του Μπάυρον *Κάιν* και *Ουρανός και γη*.

Στη συνέχεια του προλόγου ο Ωρολογάς αναφέρεται στους *Χαρακτήρες* του Δ. Παπαρρηγόπουλου (1870), διαλόγους με ηθολογική τάση και ποικίλους τίτλους, σε μορφή μονόπρακτων θεατρικών έργων. Θεωρεί ότι παρουσιάζουν με λεπτότητα μια διαφορετική μελέτη της κοινωνίας. Θεόφραστο των νεωτέρων χρόνων, άλλωστε, έχει ονομάσει το

Κτενά και Σ. Οικονόμου, 1869, σ. νστ' και *passim*.

<sup>16</sup> Ε. Δ. Ροΐδης, *Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως*, Γραφείον της «Εστίας», 1877, σ. 33 και 39.

<sup>17</sup> Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Αγορά: κωμωδία εις πράξεις πέντε*, Εν Αθήναις, Τυπογραφείον Περρή και Βαμπά, 1871. Η σκηνή αυτή, με τον αυθαίρετο τίτλο *Το Πανεπιστήμιον*, είχε δημοσιευτεί ως «κωμωδία εις πράξιν μίαν και σκηνήν μίαν», χωρίς όνομα συγγραφέα, μαζί με τη μονόπρακτη κωμωδία *Ο δούξ της βλακείας* του Δ. Κ. Μισιτζή, στη Φιλιππούπολη, το 1881. Είναι τυπωμένη στις σελίδες 49-52 του βιβλίου, μετά τον κατάλογο των συνδρομητών. Από τις τρεις βιβλιοθήκες που διαθέτουν το βιβλίο, κατά τη βιβλιογραφία Ηλίου – Πολέμη (αρ. 1881.517), μόνο το αντίτυπο της Θεατρικής Βιβλιοθήκης (ΣΘΕ αρ. 86) περιέχει την κωμωδία *Το Πανεπιστήμιον*.

<sup>18</sup> Ν. Γ. Πολίτης, «Βιβλιογραφία. *Αγορά*. Κωμωδία υπό Δ. Παπαρρηγόπουλου (Αθήναι, 1871)», *Παρθενών* 1, 9 (Νοέμβριος 1871), σσ. 522-527.

συγγραφέα των *Χαρακτήρων* στην αρχή του προλόγου. Εδώ, έρχεται να υπογραμμίσει πως ο Παπαρρηγόπουλος, «κατά μίμησιν του Σαίξπηρ», αντλεί την έμπνευσή του κυρίως από την εποχή που ζει και γράφει. Το μόνο που του καταλογίζει είναι πως σε ορισμένους *Χαρακτήρες*, όπως και στ' άλλα του έργα, «έχει το υπέρ το δέον φιλοσοφικόν, επιφέρων την αγωνίαν του θεατού» (σ. ια').

Διαλέγει κατόπιν να παρουσιάσει τρεις στροφές από τον *Ορφέα* (επικολυρικό ποίημα, δημοσιευμένο μαζί με τον *Πυγμαλώνα* και μερικά άλλα, το 1869): είναι στροφές που, «μετά πυθαγορείου εκφράσεως», καθώς λέει, αναφέρονται στην αρμονία. Σε υποσημείωση απαριθμεί εκείνους που εξυμνήσανε την αρμονία της φύσης: Πυθαγόρα, Σωκράτη, Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Σατωβριάνδο, Μπυφφόν, Ρουσσώ και Λέσσιγκ. Ενδιαφέρον έχει κι η κατακλείδα της υποσημείωσης, κυρίως για την πρόταση που διατυπώνει: «Τοιαύτη απομίμησις της Αρμονίας της φύσεως», παρατηρεί ο Ωρολογιάς, «είναι η Μουσική, παραπλησίαν δε αυτή ανέπτυξε και η αρχαία, των ποιητών μάλιστα, ελληνική γλώσσα. Προς κατανόησιν δε εκείνης καλόν θα ήτο εάν ηδύνατο να εισαχθή εις τα γυμνάσια εν περιλήψει και το μάθημα της Αισθητικής» (σ. ια').

Τις στροφές από τον *Ορφέα* ακολουθούν οι τίτλοι ορισμένων ποιημάτων του Παπαρρηγόπουλου που ξεχωρίζει ο εκδότης, επειδή έχουν γραφτεί «μετά μεγάλης χάριτος και αισθηματικότητας» (σ. ιβ').

Στον επίλογο εξηγεί το λόγο για τον οποίο ανέλαβε να εκδώσει «Δραματική Βιβλιοθήκη»: επειδή ενθαρρύνθηκε, όπως μας διαβεβαιώνει, από την εξαιρετική υποδοχή που ετοίμασε το κοινό στο *Δοκίμιον Υποκριτικής*. Εκφράζει στη συνέχεια την πρόθεση να συμπληρώσει, αν υποστηριχτεί, τη βιβλιοθήκη με έργα των διαπρεπέστερων ευρωπαϊών κι ελλήνων θεατρικών συγγραφέων που θα τα συνοδεύει ιστορική ανάπτυξη της νεώτερης δραματικής ποίησης. Επιφυλάσσεται, τέλος, να μιλήσει στο μέλλον εκτενέστερα και «περί του αιμνήστου διασήμου ποιητού Δημητρίου Παπαρρηγοπούλου» (σ. ιβ'). Χρονολογεί τον πρόλογο τον Απρίλιο του 1884.

Έντεκα χρόνια είχαν περάσει από το θάνατο του ποιητή, ποιητή με χαρακτήρα, πέρα ως πέρα, που έλεγε ο Παλαμάς. Ο συνομήλικός του, Ηλίας Ωρολογιάς, παιδί της ίδιας σοφής γενιάς, εκδηλώνει τα αισθήματά του με μιαν έκδοση: διαλέγει να παρουσιάσει δυο κωμωδίες, που μάλλον θεωρεί ότι αποδεικνύουν τις δυνατότητες του Παπαρρηγόπουλου να προσεγγίσει την πραγματικότητα και να εκφραστεί με όρους διαφορετικούς απ' αυτούς που υπαγόρευε το νοσηρό κλίμα του ρομαντισμού. Ο πρόλογος του νεαρού εκδότη, παρ' όλες τις αδεξιότητες ή/και χάρη σ' αυτές, φανερώνει μ' έναν τρόπο και σ' ένα βαθμό, τη δική του, προσωπική πορεία μέσ' από τη «νόσο του αιώνα» και την παρασκευή του για τους νέους καιρούς.

Στ' οπισθόφυλλο του πρώτου τεύχους της Δραματικής Βιβλιοθήκης, για το οποίο μιλήσαμε, αναγράφονται τέσσερα «προς έκδοσιν» βιβλία του Ωρολογιά: *Η Υποκριτική τέχνη εν Ελλάδι, Τοπογραφία και Στατιστική της Κοριτσάς, εν ή και Λόγος Πανηγυρικός τοις Ευεργέταις Κοριτσάς, Σκυπεριακά, ή τα κατά τους Αλβανούς εν τη συγγενεία*



Εικόνα 3. Η σελίδα τίτλου του δεύτερου βιβλίου του συγγραφέα, με διαφοροποιημένη τη μορφή του ονόματός του, από το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης του Ε.Λ.Ι.Α. - Μ.Ι.Ε.Τ.

και συμβιώσει προς τους Έλληνες και, τέλος, *Μονογραφία του ηγεμόνος της Αλβανίας Γεωργίου Καστριώτου του Σκεντέρμπεη*. Για την πραγματεία που έμελλε να εκδοθεί, «περί συγγενείας και συμβιώσεως Ελλήνων και Αλβανών», κάνει λόγο και στο *Δοκίμιον*.<sup>19</sup> Στη Βιβλιογραφία, ωστόσο, Ηλιού – Πολέμη εμφανίζονται μόνο τ' ακόλουθα έργα του: το *Δοκίμιον Υποκριτικής* (αρ. 1883.150), η έκδοση των κωμωδιών του Παπαρρηγόπουλου (αρ. 1884.206), *Η Μακεδονία και Αλβανία εν τω Ελληνισμώ* (αρ. 1885.337) κι η διδακτορική του διατριβή (αρ. 1889.205).

Το *Δοκίμιον Υποκριτικής*, σε σχήμα 8<sup>ο</sup> και 86 σελίδες, έχει δημοσιευτεί με τη μέθοδο της προεγγραφής συνδρομητών. Πολλών τα ονόματα είναι τυπωμένα σε κατάλογο, στις έξι τελευταίες σελίδες. Με μνεία του επαγγέλματος «ηθοποιός», καταχωρίζονται σαράντα ονόματα καθώς κι ο αριθμός αντιτύπων που είχε ο κάθε ενδιαφερόμενος παραγγείλει: Νικόλαος Καρδοβίλλης και Δημήτριος Κοτοπούλης, πέντε ο καθένας· Δημοσθένης Αλεξιάδης και Διονύσιος Ταβουλάρης, τρία έκαστος· Θεοδόσιος Πεταλάς, Νικόλαος Παρασκευόπουλος κι Ευάγγελος Παντόπουλος, δύο ο καθένας. Από ένα αντίτυπο είχαν παραγγείλει οι υπόλοιποι τριάντα τρεις, οι περισσότεροι ονόματα γνωστά του επαγγελματικού θεάτρου.<sup>20</sup>

Το βιβλίο αφιερώνεται στον Αντώνιο Βαρβέρη, «τω μοχθήσαντι υπέρ της ελληνικής σκηνής και επαναγαρόντι εν αυτή τα αρχαία ελληνικά δράματα».

Για τη δράση του Αντωνίου Βαρβέρη στο θέατρο, υπάρχουν, σε βιβλία και μελέτες, γενικές πληροφορίες που κάποτε συνοδεύονται από σχόλια με ειρωνική χροιά. Εκείνο που πιο πολύ προβληματίζει και δημιουργεί σύγχυση στον ενδιαφερόμενο είναι η σχέση του Βαρβέρη με το θέατρο: επαγγελματίας ήταν ή ερασιτέχνης; Το ζήτημα ανακύπτει επειδή ορισμένοι ερευνητές τον μνημονεύουν άλλοτε ως ερασιτέχνη κι άλλοτε ως επαγγελματία ηθοποιό.<sup>21</sup> Ο ζωτικός του, πάντως, δεσμός με το αρχαίο δράμα αρχίζει να κατα-

<sup>19</sup> Ό.π. (σημ. 1), σ. 55.

<sup>20</sup> Αντιγράφοι: Γ. Τσίντος, Πέτρος Λαζαρίδης, Ιω. Βονασέρας, Ελευθ. Βούλγαρης, Ν. Ζάνος, Π. Κωνσταντινόπουλος, Γεώργιος Νικηφόρος, Παντελής Ρούσος, Χ. Δημητρούλοπουλος, Α. Σούτσας, Γρ. Σταυρόπουλος, Χ. Χ. Λούζης, Μαρία Σάιλλερ, Χρυσ. Ταμβακοπούλου, Εμμ. Δ. Ελευθεριάδης, Σ. Σφήκας, Ηλίας Βεργόπουλος, Γ. Λαγκαδάς, Σπύρος Κολυβίδης, Διον. Γιορλάνος, Μιχαήλ Αρνωτάκης, Αντ. Τασσόγλους, Μιχ. Μιχαηλίδης, Ελένη Μιχαηλίδου, Παναγ. Τσούκας, Αλέξανδρος Πίστης, Δημοσθένης Πίστης, Κ. Πολίτης, Δημ. Βούλγαρης, Σπ. Δημητρακόπουλος, Γ. Δρακόπουλος, Γ. Λαμπρίδης, Στ. Ιωαννίδης.

<sup>21</sup> Δεν σημειώνω σελίδες βιβλίων που διαθέτουν ευρετήριο: Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία...*, ό.π. (σημ. 4). Ο ίδιος, *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π. (σημ. 10). Επίσης, Ευαγγελία Ανδριτσάνου, «Δημοτικό Θέατρο Απόλλων»: οι ελληνικοί θίασοι της πρώτης δεκαετίας (1864-1874)», *Συριανά Γράμματα* 42 (Απρίλιος 1998), σ. 60 και 84. Επίσης, Μιχάλης Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19<sup>ο</sup>*

γράφεται από το 1867, όταν υποδύθηκε τον Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (7 Δεκεμβρίου 1867 και 7 Ιανουαρίου 1868).

Δυο τεκμήρια από την εποχή εκείνη αξίζουν, νομίζω, την προσοχή μας διότι εμπεριέχουν απαντήσεις, τόσο για τη σχέση του Βαρβέρη με το θέατρο, όσο και για την ουσιαστική του συμβολή στις πρώτες απόπειρες παρουσίασης του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή: ένα τεκμήριο είναι η έκδοση, τον Οκτώβριο του 1868, της παράφρασης του *Αίαντα*, που είχε παρασταθεί έξι μήνες πριν (23 και 28 Απριλίου 1868).<sup>22</sup> Ο εκδότης, Σωτήριος Α. Πομμερέτ, στην αφιέρωσή του «τω φιλομούσω κυρίω Αντωνίω Ν. Βαρβέρη, τελειοφοίτῳ της Ιατρικής και πρώην διευθυντή των εν τῷ ἐπὶ Ρηγίλλῃ θεάτρῳ διδαχθέντων αρχαίων δραμάτων», μαζί με τους επαίνους και την ευγνωμοσύνη του, παρέχει και στοιχεία ενδιαφέροντα: ο Βαρβέρης, λέει, όχι μόνο τού επέτρεψε να εκτυπώσει το κείμενο, αλλά κι εργάστηκε πολύ πρόθυμα για ν' αποδοθεί πιο γλαφυρά και πιστά η παράφραση· ο Βαρβέρης, άλλωστε, συνεχίζει ο εκδότης, έγινε «παραίτιος της από σκηνής διδασκαλίας» του δράματος, δάσκαλος και διευθυντής της «εταιρίας των Φοιτητῶν». Πρώτος εκείνος, μαρτυρεί ο Πομμερέτ, με πολλές ηθικές και υλικές θυσίες κατόρθωσε, ύστερα από τόσους αιώνες, να διασκευάσει το «ἐπὶ Ρηγίλλῃ Θέατρον Αθηνῶν κατὰ τον αρχαίον τρόπον» και να «διδάξει» πρώτα την *Αντιγόνη*, προς τιμήν της βασίλισσας, κι έπειτα «άλλα τινά ερείπια της αρχαίας καλλιτεχνίας». Κι επειδή το εγχείρημα ήταν πολύ τολμηρό, καταλήγει ο εκδότης, παρά την ηθική και υλική βοήθεια που προσέφερε ο Δ. Βρατσάνος, πρώην διευθυντής της Αστυνομίας, ο Χρηστόπουλος, τότε υπουργός Παιδείας, κι η επί των φιλαρχαίων Επιτροπή, ο Βαρβέρης κόντεψε να πάει στη φυλακή για χρέη.<sup>23</sup>

*αίωνα (1826-1900): Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής, τ. Α' (1826-1869)*, Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, [Αθήνα 2001], σσ. 440, 443-444, 447-448. Επίσης, Δημήτρης Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης και η παράσταση της Ορέστειας στο Βασιλικό Θέατρο», στο: *Ευαγγελικά (1901) - Ορεστειακά (1903): νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*, Επιστημονικό Συμπόσιο 31 Οκτωβρίου και 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2003, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 240. Επίσης, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον 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. Α1 και Α2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006. Επίσης, Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: μια προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Παράβασις*, 7 (2006), σσ. 352-354, 356-357 και 359. Στη σ. 356 η απόφαση για «οριστική ρήξη» και μάλιστα «διαζύγιο οριστικό» του Α. Βαρβέρη με τον Εθνικό Σύλλογο πρέπει μάλλον ν' αναθεωρηθεί, ιδίως επειδή η έρευνα της συγγραφέως, καθώς η ίδια δηλώνει (σ. 355), εκτείνεται από το 1877 ως το 1893: το 1888, αΐφνης, ο Αντώνιος Βαρβέρης κι ο Διονύσιος Ταβουλάρης συνεργάζονται με τον Εθνικό Δραματικό Σύλλογο για την παράσταση της *Αντιγόνης* (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό.π. (σημ. 10), σ. 80. Στους παραπάνω δυο δασκάλους της απαγγελίας που αναφέρονται από το Σιδέρη, πρέπει να προστεθεί κι ο Νικόλαος Λεκατσάς).

<sup>22</sup> Η αγγελία της έκδοσης στην εφ. *Αυγή*, αρ. 2280, 21 Οκτωβρίου 1868, σ. 4. Οι ημερομηνίες των παραστάσεων της περιόδου 1867-1868 στο: Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου*, ό.π. (σημ. 21), τ. Α2, σσ. 634-637.

<sup>23</sup> Σοφοκλέους *Αίας ο Μαστιγοφόρος*. Εκδοθείς δαπάνη Σωτηρίου Α. Πομμερέτ, καθ' ην εδιδάχθη

Έχουμε, λοιπόν, στο πλαίσιο της αφιέρωσης και μια μαρτυρία. Η αξιοπιστία του μάρτυρα δεν είναι, βέβαια, δεδομένη. Ωστόσο, για το θίασο ερασιτεχνών, που παρέστησε την *Αντιγόνη*, με διευθυντή τον Αντώνιο Βαρβέρη, «εν τω ωδείω του Ηρώδου, διασκευασθέντι καταλλήλως», μαρτυρεί πολύ αργότερα, το 1896, σε συνέντευξη, κι ο Κορυφαίος του Χορού, ο Γεώργιος Σουρής. Τονίζει επίσης ότι για την υλοποίηση του εγχειρήματος, που απαιτούσε και ξύλινες κατασκευές στο θέατρο, ελάχιστη υπήρξε η συνεισφορά της τότε κυβέρνησης και προσθέτει: «Ο Βαρβέρης όμως, δεν ενθυμούμαι πώς τα κατάφερε να συμφωνήσει με διαφόρους μαραγκούς, οι οποίοι κατέβαλον τα υλικά και την εργασίαν των δεχθέντες να πληρωθώσιν από τας εισπράξεις».<sup>24</sup> Δεν πήγανε άσχημα οι εισπράξεις, 40.000 φράγκα λείει ο Σουρής, αλλά φαίνεται πως δεν καταφέρανε να καλύψουν τις δαπάνες. Άλλωστε τα δημοσιεύματα της εποχής αναφέρονται πολύ συχνά στα έξοδα (και κάποτε στα χρέη) που απαιτηθήκανε, τόσο για τη διαμόρφωση του χώρου, όσο και για την παραγωγή ορισμένων αρχαίων δραμάτων στο Ωδείο του Ηρώδη.

Το δεύτερο αξιοπρόσεχτο τεκμήριο είναι η παράφραση του *Κύκλωπα*, που χρησιμοποιήθηκε στις παραστάσεις του 1868 (14, 21 και 28 Απριλίου) κι εκδόθηκε το 1872 από τον Παναγιώτη Μεταξά. Αφιερώνεται «τη ιερά σκιά του αιμνήστου Χαρ. Χρηστοπούλου του πολλαχώς την πατρίδα και τα γράμματα ευεργετήσαντος». Πρόκειται για τον υπουργό παιδείας Χαράλαμπο Χρηστόπουλο, για τον οποίο κάνει λόγο, όπως είδαμε, κι ο Σωτήριος Πομμερέτ. Μετά την αφιέρωση ακολουθεί η υπόθεση κι ύστερα τα πρόσωπα του δράματος. Εκεί καταχωρίζεται σημείωση με τα ονόματα δώδεκα ερμηνευτών τα συνοδεύει η ιδιότητα κι η σχολή εκείνων που προέρχονταν από το Πανεπιστήμιο: τρεις ήταντε τελειόφοιτοι (Α. Βαρβέρης, Π. Ζάνος, Αλέξ. Σκαλίδης), δύο διδάκτορες, τρεις φοιτητές, δύο καλλιτέχνες (Δ. Σκάγιαννης, Αλέξ. Καλούδης), ένας υπάλληλος κι ένας μαθητής. Το πρόσωπο του Σειληνού μαθαίνουμε πως το είχε υποδυθεί, «μετά μεγίστης επιτυχίας», ο Δ. Σκάγιαννης κι ότι διακρίθηκε μάλιστα, όπως κι η «υποκριθείσα το πρόσωπον της Αντιγόνης κ. Πιππίνα Μπονασέρα, η αρίστη των Ελληνίδων ηθοποιών».<sup>25</sup>

Οι παραφράσεις του *Αίαντα* και του *Κύκλωπα* μαρτυρούν την προσπάθεια ν' αποδοθεί γλωσσικά, στους διαλόγους ιδίως, το αρχαίο κείμενο με τρόπο κατανοητό. Στο

παράφρασιν υπό φοιτητών εν τω επί Ρηγίλλη Θεάτρω Αθηνών, διασκευασθέντι κατά τον αρχαίον τρόπον, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Λαζ. Δ. Βιλλαρά, 1868. Η αφιέρωση στη σ. [3]. Το βιβλίο αυτό μνημονεύεται κι από το Σιδέρη (βλ. *Ιστορία...*, ό.π. (σημ. 4), σ. 215. Η χρονολογία με αστερίσκο που σημειώνεται σε παρένθεση στο τέλος της σχετικής παραγράφου (1872), είναι από άλλο έργο). Ο Σιδέρης γνώριζε την ύπαρξη της παράφρασης μόνο από την αγγελία της έκδοσής της (βλ. *Το αρχαίο θέατρο*, ό.π. (σημ. 10), σ. 51).

<sup>24</sup> Άδ.[ωνις Κύρου], «Πάθη Αντιγόνης», εφ. *Εστία*, αρ. 314, 12 Ιανουαρίου 1896, σσ. 1-2. Μνεία του άρθρου κάνει ο Σιδέρης, με σχόλια απαξιωτικά για τον αρθρογράφο, που δεν τον ταυτίζει και τον θεωρεί αφηγητή των αναμνήσεων (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό.π. (σημ. 10), σσ. 121-122).

<sup>25</sup> Ευριπίδου *Κύκλωψ* Εκδίδεται υπό Παναγιώτου Μεταξά Καθ' ην παράφρασιν επιδάχθη υπό των διδασκάντων την Αντιγόνην φοιτητών προς τιμήν της Βασιλίσσης ΟΛΓΑΣ εν τω αρχαίω επί Ρηγίλλη Θεάτρω Ηρώδου του Αττικού, Εν Αθήναις, Τυπογραφείον «Θέμιδος» Ίω. Σκλέπα, 1872.



σατυρικό δράμα μάλιστα, το αποτέλεσμα της προσπάθειας αυτής δεν είναι αμελητέο.

Τελειόφοιτος της Ιατρικής παρουσιάζεται το 1868, στις εκδόσεις που είδαμε, ο φιλόμουσος Αντώνιος Βαρβέρης. Είχε δηλαδή τελειώσει την Ιατρική, είχε ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών, αλλά δεν είχε πάρει το δίπλωμά του, που θα τον καθιστούσε «διδάκτορα». Ούτε συνταξιούχος φοιτητής ήτανε λοιπόν, ούτε αιώνιος τελειόφοιτος σπουδαστής, όπως τον έχουν χαρακτηρίσει και τούτο, επειδή άλλη έννοια είχε το 19<sup>ο</sup> αιώνα η λέξη «τελειόφοιτος» κι άλλη έλαβε τον 20<sup>ο</sup>, όπως άλλωστε κι η λέξη «απόφοιτος». Ο λόγος που δεν πήρε πτυχίο μάς είναι άγνωστος, αλλά οι συνθήκες που οδηγούσαν τότε τους τελειοφοίτους να μην επιδιώκουν το δίπλωμα, να μένουν «αδίπλωτοι», έχουν επαρκώς διερευνηθεί.<sup>26</sup>

Εκείνο που ίσως χρειάζεται να γίνει για έναν άνθρωπο που φανέρωσε κάποια δράση πρωτότυπη, που άφησε κάποιο πάτημα στον τόπο του, όπως θα 'λεγε κι ο Ψυχάρης, είναι να ρίξουμε λίγο φως στα βιογραφικά του.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα στοιχεία που παρέχει 1) ο «Πανδέκτης» του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (διαθέτει και βάση δεδομένων για τους Λειτουργούς της Ανώτατης, Μέσης και Δημοτικής Εκπαίδευσης) και 2) ο κατάλογος που έχει καταρτίσει ο Κώστας Λάμπας από το Μητρώο φοιτητών, ο Αντώνιος Ν. Βαρβέρης, γεννημένος στα Ψαρά, γράφτηκε στην Ιατρική, με απολυτήριο του Α' Γυμνασίου Αθηνών, τον Οκτώβριο του 1857, σε ηλικία 21 ετών. Πτυχίο δεν έλαβε. Φοίτησε στο Σχολείο των Τεχνών κι έγινε καλλιγράφος. Ας θυμίσουμε πως η καλλιγραφία, για χρόνια, αποτελούσε πρωτεύον μάθημα στα σχολεία. Από το 1862, ο Αντώνιος Ν. Βαρβέρης άρχισε να υπηρετεί στην εκπαίδευση, απ' όπου και συνταξιοδοτήθηκε. Ως διδάσκαλος καλλιγραφίας δίδαξε και στο Καλλιτεχνικό Τμήμα της Μετσοβίου Πολυτεχνικής Σχολής, τα ακαδημαϊκά έτη 1884-85 και 1885-86. Το 1895 τυπώνει δική του *Καλλιγραφία Ελληνική*,<sup>27</sup> που εγκρίνεται –με πενταετή ισχύ– το 1897 από το «Υπουργείον των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως» (υπουργός Αθανάσιος Ευταξίας) και προορίζεται για τα Δημοτικά κι Ελληνικά σχολεία.<sup>28</sup> Θα προσθέσουμε εδώ ότι το 1872 είχε εκδώσει, μεταφρασμένη από τα γερμανικά, την τραγωδία του Σίλλερ, *Η Συνωμοσία του Φιέσκου εν Γενούη*.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Κώστας Λάμπας, *Πανεπιστήμιο και φοιτητές*, ό.π. (σημ. 6), σσ. 401-428.

<sup>27</sup> Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική καταγραφή*, Αθήνα, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» / Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2006, αρ. 1895.523.

<sup>28</sup> Αντώνιος Βαρβέρης, «Δήλωσις προς τους απανταχού Ελληνοδιδασκάλους και δημοδιδασκάλους», εφ. *Καιροί*, αρ. 3877, 21 Σεπτεμβρίου 1899, σ. [3].

<sup>29</sup> Ηλιού – Πολέμη, αρ. 1872.676. Το έργο γνώρισε κι άλλη έκδοση, το 1888, σε μετάφραση του Βερνάρδου, πρίγκιπα διαδόχου του Σαξ-Μάινιγγεν (Ηλιού – Πολέμη, αρ. 1888.430). Η πρώτη παράστασή του, από το θίασο «Μένανδρο», στο θέατρο Καμεράνο της Σμύρνης, καταγράφεται στις 10 Οκτωβρίου 1874 (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, ό.π. (σημ. 21), τ. Α2, σσ. 970-971).

Αδελφός του Αντωνίου ήτανε, όπως είπαμε στην αρχή (σημ. 4), ο Οδυσσεύς Ν. Βαρβέρης, που γεννήθηκε στις Κυδωνίες Αχαϊοήλιδος (Κοίμησις Αχαΐας από το 1965), όπου είχε και την κτηματική του περιουσία, όπως κι ο Αντώνιος. Ο Οδυσσεύς γράφτηκε 27 ετών στη Φιλοσοφική, τον Οκτώβριο του 1859, δεν πήρε πτυχίο, αλλά έγινε δάσκαλος. Τ' όνομά του εμφανίζεται στο προσωπικό του θιάσου Αντωνίου Βαρβέρη – Επαμεινώνδα Σχινά, όταν ο θιάσος υποβάλλει αίτηση για να του παραχωρηθεί το θέατρο Απόλλων της Ερμούπολης, το Φεβρουάριο του 1867.<sup>30</sup>

Ο Αντώνιος Βαρβέρης, δάσκαλος το επάγγελμα με καλλιτεχνική ειδικότητα (καλλιγράφος), εργάστηκε στο θέατρο ως ερασιτέχνης, με θιάσους ερασιτεχνικούς ή και μεικτούς, στελεχωμένους από επαγγελματίες κι ερασιτέχνες. Ηθοποιός, θιασάρχης, σκηνοθέτης, διασκευαστής, δάσκαλος υποκριτικής, επιδόθηκε με ζήλο, επί τρεις σχεδόν δεκαετίες – απ' όσο γνωρίζουμε – στη σκηνική παρουσίαση έργων δικής του επιλογής. Από τ' αρχαία δράματα προτιμούσε ν' ανεβάζει – σε μετάφραση – τρία του Σοφοκλή (*Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Αίας ο Μαστιγοφόρος*) και δύο του Ευριπίδη (*Κύκλωψ*, *Ηρακλής Μαινόμενος*). Το 1868 είχε παραστήσει και τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη.

Τα πρώτα δείγματα της προσέγγισής του στο αρχαίο δράμα, ως θεατρική παράσταση, ανιχνεύονται το 1867: «Άπας ο κόσμος [διάκοσμος] διερρυθμίσθη κατά τον αρχαίον τρόπον», έγραφε το πρόγραμμα της *Αντιγόνης*. Οι πληροφορίες που παρέχει ο Τύπος είναι δυσεύρετες και λιτές· δίνουν, ωστόσο, ένα κάποιο περίγραμμα: «αρχαίος τρόπος» για τον *Οιδίποδα*, λ.χ., τον Ιούλιο του 1876, σήμαινε παράσταση χωρίς διακοπή από ανεβοκατέβασμα της αυλαίας («προσκήνιον» τη λέγανε τότε), ειδική διαρρύθμιση της σκηνής του θερινού θεάτρου των Ιλισιδίων Μουσών και νέες σκηνογραφίες. Ο χορός στεκότανε κάτω, στην πλατεία, στην πρώτη σειρά των θεατών, δίπλα στη θυμέλη. Στην παράσταση της *Αντιγόνης*, λίγο αργότερα, τον Αύγουστο, τα μέλη του χορού μένανε σιωπηλά, όπως μαθαίνουμε, και τα χορικά τα απαγγέλλανε δυο μονάχα πρόσωπα, ενώ στον *Οιδίποδα*, το Φεβρουάριο του 1877, τα πρόσωπα αυτά γίνανε τρία· ο χορός, στεφανωμένος, έστεκε γύρω από τη θυμέλη, όπου έκαιγε λιβάνι, κι οι μουσικοί είχανε αποσυρθεί κάτω από τα θεωρεία. Το δράμα, στο κλειστό θέατρο των Χαυτείων, παίχτηκε και πάλι χωρίς διακοπή.

«Βραδιά σημαντική για την εξέλιξη του Αρχαίου Θεάτρου στη νεώτερη Σκηνή μας», θα χαρακτηρίσει την 22<sup>α</sup> Φεβρουαρίου 1877 ο Γιάννης Σιδέρης και θα συνδέσει τον Αντώνιο Βαρβέρη με το Μαξ Ράινχαρτ και το Φώτο Πολίτη.<sup>31</sup> Ίσως κι ο ίδιος ο Βαρβέρης να ικανοποιήθηκε από το αποτέλεσμα, όμως σίγουρα, δεν επαναπαύτηκε: εξακολούθησε να ερευνά το αρχαίο δράμα, να πειραματίζεται, να προτείνει λύσεις, αλλά και ν' αφουγκράζεται το κοινό και την εποχή. Ένα καλό παράδειγμα προσφέρει η *Αντιγόνη* (Αντρον των Νυμφών, Πρωτομαγιά 1877), που θέλησε να την παραστήσει η ώρα έξι το πρωί – «άμ'

<sup>30</sup> Μιχάλης Δήμου, ό.π. (σημ. 21), σ. 447.

<sup>31</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό.π. (σημ. 10), σ. 67.

ηλιώ ανίσχοντι»– επειδή, πριν βγει ο ήλιος, αρχίζει η δράση στην τραγωδία. Η παράσταση ματαιώθηκε –αφού δεν πάτησε κανείς– και το πείραμα, κατά τα φαινόμενα, δεν το επανέλαβε. Ο *Ηρακλής Μαινόμενος*, ύστερα, ακριβή παραγωγή, όπως όλες του Βαρβέρη, με σκηνογραφίες εντυπωσιακές και πολυτελή κοστούμια, παίχτηκε στον Απόλλωνα, στις 17 Αυγούστου 1879, χωρίς διακοπή και πρέπει να κούρασε τους αθηναίους θεατές· γι' αυτό, πριν παρουσιάσει στον Πειραιά το δράμα ο Βαρβέρης (26 του μηνός), το είχε διαιρέσει σε τρεις πράξεις. Και, τέλος, το 1889, που η προσθήκη τραγουδιών στα έργα έδειξε πως θα γίνει μόδα και θα έχει λαμπρό μέλλον στο ελληνικό θέατρο, ανέθεσε στον ποιητή και θεατρικό συγγραφέα Ανδρέα Νικολάρα να γράψει στίχους για τα βακχικά άσματα του Σειληνού και του χορού των σατύρων. Τα μελοποίησε ο Ναπολέων Λαμπηλέτ και τα τραγούδησε ο ωδικός του θίασος, χορωδία δηλαδή, με διευθυντή το συνθέτη, στην πανηγυρική παράσταση του *Κύκλωπα* (θέατρο Παράδεισος, 9 Αυγούστου 1889).

Στο φιλόμουσο Αντώνιο Βαρβέρη, λοιπόν, τον πρωτοπόρο, τον εραστή του θεάτρου και πρωτοστάτη της θεατρικής παιδείας, το σκαπανέα που μόχθησε για την ελληνική σκηνή κι επανέφερε σ' αυτή τ' αρχαία ελληνικά δράματα, αφιερώνει, όπως είδαμε, ο Ηλίας Ωρολογάς το πόνημά του, «φιλίας και υπολήψεως ένεκα».

Ο λόγος για τον οποίο γράφτηκε η πρωτότυπη πραγματεία «περί Υποκριτικής ή Ηθοποιίας, της ωραίας εκείνης τέχνης, ήτις εξευγενίζει την ψυχήν και την καρδίαν των ανθρώπων», διατυπώνεται στον πρόλογο του συγγραφέα: «Χάριν της ιδρύσεως μονίμου εθνικού θεάτρου και της ανυψώσεως της ελληνικής σκηνής εις την εμπρέπουσαν αυτή εν τω ημετέρω έθνη θέσιν». Ο Ωρολογάς, στη συνέχεια, αποδίδει ευθύνες για την κατάσταση του εθνικού θεάτρου σε όσους κυβερνήσανε τη χώρα από την απελευθέρωση κι ύστερα κι αναφέρεται στο σκοπό του θεάτρου, που είναι, καθώς λέει, η αναζωπύρωση του εθνικού φρονήματος και των πατριωτικών αισθημάτων υπέρ του μεγαλείου και της αποστολής του ελληνικού έθνους. Ως απόδειξη της επήρειας του θεάτρου στο χαρακτήρα και το φρόνημα του ελληνικού έθνους, προσκομίζει τ' αθάνατα αριστουργήματα των προγόνων, που διδάσκουν ότι η αρετή, δηλαδή η φιλοπατρία, η επιστήμη, η τέχνη, η δραματική ποίηση κι όλοι οι κλάδοι της καλλιτεχνίας, ακμάζανε κι ανθούσανε, όσον καιρό άκμαζε και το θέατρο. Ακολουθεί η παρουσίαση της μελέτης, όπου τονίζονται οι δυσκολίες που αντιμετώπισε ο συγγραφέας, επειδή πρώτος εκείνος πραγματεύτηκε ένα τόσο δύσκολο θέμα. Το *Δοκίμιον Υποκριτικής*, «καρύκευμα» της επιστημονικής του ενασχόλησης, καθώς το αποκαλεί, έλαβε υπόσταση μέσα σε βραχύ χρονικό διάστημα: για τα λάθη και τις παραλείψεις του, ο Ηλίας Ωρολογάς, ζητά την κατανόηση του αναγνώστη, με την υπόσχεση να επανορθώσει και να συμπληρώσει τα κενά σε ευρύτερες μελέτες. Χρονολογεί τον πρόλογο τον Ιούλιο του 1883.

Στο τιμόνι της χώρας, το σωτήριο έτος 1883 (χρονιά που ξέσπασε και κρίση οικονομική), «Τρικούπης ο Χαρίλαος, τούπικλην και Μογγόλος», όπως έγραφε αργότερα ο Σουρής, «Βωδία», τον είχανε βγάλει το 1880, για την αντικατάσταση της δεκάτης με το

νόμο περί αροτριώντων κτηνών· «πετρέλαιο» τον αποκαλούσανε το '83-'84, για τη φορολόγηση του φωτιστικού πετρελαίου: ο «σιδηρούς πρωθυπουργός», εκλεγμένος από το Μάρτιο του 1882, θα παρέμενε στην εξουσία μέχρι το Μάιο του 1885.

Το πολεοδομικό συγκρότημα των Αθηνών, το 1883, έχει ήδη τριπλασιαστεί κι οι κάτοικοι της πόλης έχουν στη διάθεσή τους πληθώρα εντύπων: μόνο στην πρωτεύουσα (χωρίς να λογαριάσουμε τον Πειραιά) και σύμφωνα με την καταγραφή του Δημητρίου Βικέλα, εκδίδονται 20 περιοδικά και 54 εφημερίδες, από τις οποίες οι 2 βγαίνουν στα γαλλικά και 32 εμφανίζονται το 1883 για πρώτη φορά.

Στην πνευματική ζωή του τόπου είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι προκηρύσσεται, το Μάιο, το πρώτο «Διαγώνισμα της Εστίας προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος». Ο στόχος, όπως διατυπώθηκε από το Νικόλαο Πολίτη, ήταν να επιδράσει «το είδος τούτο της φιλολογίας [...] επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών».<sup>32</sup>

Των μαθητών, πάντως, «το ωμόν και άξεστον του ήθους», μαζί με άλλα ήκιστα κολακευτικά, διαπιστώνει την ίδια χρονιά ο Χαρίσιος Παπαμάρκου, έκτακτος επιθεωρητής, όπως κι ο Ν. Πολίτης, στη μεγάλη επιθεώρηση των δημοτικών σχολείων της χώρας, που αποκάλυψε την απίστευτη κατάσταση της εκπαίδευσης.<sup>33</sup>

Απ' όσα σχετίζονται με το θέατρο, αξίζει να επισημάνουμε την έκδοση 42 θεατρικών έργων, παραγωγή δηλαδή που αντιστοιχεί στο 4,28% του συνόλου των εκδόσεων το 1883.<sup>34</sup>

Ιδιαίτερη αναφορά οφείλουμε στον «Εθνικό Σύλλογο» που επανέρχεται στην επικαιρότητα κι αναπτύσσει δράση. Είχε ιδρυθεί αρχές Φεβρουαρίου του 1877.<sup>35</sup> Πρόσφατη ήταν η ανακίνηση του ζητήματος του θεάτρου που είχε προκαλέσει και την ουσιαστική παρέμβαση, από το Βερολίνο, του Α. Ρ. Ραγκαβή.<sup>36</sup> Η πρότασή του ερχόταν πολύ συγκεκριμένη κι αφορούσε την αποπεράτωση του κτηρίου που είχε μείνει ημιτελές στην

<sup>32</sup> «Διαγώνισμα της Εστίας προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος», *Δελτίον της Εστίας* της 15 Μαΐου 1883, αρ. 333, σ. 1.

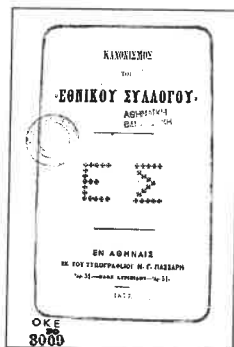
<sup>33</sup> *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε: (τεκμήρια ιστορίας)*, επιμ. Αλέξης Δημαράς, τόμος πρώτος, 1821-1894, Αθήνα, Ερμής, 1987, σσ. μβ'-μγ' και 246-250.

<sup>34</sup> Η καταμέτρηση από τη Βιβλιογραφία Ηλιού - Πολέμη. Λανθάνει το πρώτο τεύχος της «Δραματικής Βιβλιοθήκης» του Α. [λεξάνδρου] Σούτσα (γιου του Παντελή), που περιλάβαινε την αρχή των *Κλειθροποιών* (*Les deux serruriers*) του Félix Pyat. Η πληροφορία για την έκδοση αυτή προέρχεται από την εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 327, 27 Νοεμβρίου 1883, σ. 2. Δεν είναι γνωστό, εξάλλου, αν η «Δραματική Βιβλιοθήκη», που αναζητούσε μετά το πρώτο τεύχος συνδρομητές, εξακολούθησε να εκδίδεται.

<sup>35</sup> Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ενάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη: τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Ergo, Αθήνα 2001, σ. 127.

<sup>36</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής, «Περί ελληνικού θεάτρου», *Παρνασσός*, 1, 1 (30 Ιανουαρίου 1877), σσ. 1-18. Ο συγγραφέας χρονολογεί το κείμενο το 1876.

πλατεία Λουδοβίκου (σημερινή Κοτζιά).<sup>37</sup> Το κτήριο, έθετε ο Ραγκαβής ως προϋπόθεση για την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου, που θ' αναδεικνυε την παιδευτική του αξία και θα προωθούσε την εθνική του αποστολή.<sup>38</sup> Η υλοποίηση, όμως, της πρότασης του Ραγκαβή έπρεπε ν' αποφασιστεί από το κράτος, που τότε είχε άλλες προτεραιότητες. Η πρόταση του Εθνικού Συλλόγου, που ιδρύθηκε, όπως είπαμε, αρχές Φεβρουαρίου του 1877, δεν έμοιαζε λιγότερο φιλόδοξη, στόχευε όμως να συμβάλει στην επίλυση ενός μέρους του προβλήματος και στηριζόταν αποκλειστικά στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Σκοπός του Συλλόγου ήταν «η ανάπτυξης του εθνικού φρονήματος παρά τω λαώ δια της μελέτης των πατρίων και της υποστηρίξεως παντός εθνικού έργου, ιδία δε της Ελληνικής σκηνης» (άρθρον 1<sup>ον</sup>). Έξι μέσα επιστράτευε ο Σύλλογος για την επίδιωξη του σκοπού: τελευταίο στη σειρά, η θεωρητική και πρακτική μέριμνα «υπέρ του Ελληνικού θεάτρου» (άρθρον 2<sup>ον</sup> στ'). Το εντεταλμένο για την προαγωγή της ελληνικής σκηνης, τρίτο τμήμα του Συλλόγου, όφειλε να ιδρύσει δραματική σχολή και να συγκροτήσει ελληνικούς δραματικούς θιάσους «προς διδασκαλίαν Ελληνικών δραμάτων και ξένων, διακεκριμένων ποιητών» (άρθρον 55<sup>ον</sup>). Ο Κανονισμός του Συλλόγου (87 άρθρα) ψηφίστηκε στις 9 Φεβρουαρίου και δημοσιεύτηκε στις 10 Μαρτίου 1877<sup>39</sup> (Εικ. 4). Ψυχή και πρό-



Εικόνα 4. Το εξώφυλλο του Κανονισμού του Εθνικού Συλλόγου από το αντίτυπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

<sup>37</sup> Σχετικά με τη θεμελίωση (1873) και την αποπεράτωση (1888) του κτηρίου, στο: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τ. Α', Αθήνα 1994, σσ. 280-281. Μέχρι και το Μάρτιο 1887, που αρχίζουν οι εργασίες αποπεράτωσης του κτηρίου, η πλατεία, σύμφωνα με τις εφημερίδες της εποχής, λεγόταν «Λουδοβίκου», από τ' όνομα του Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, πατέρα του Όθωνα.

<sup>38</sup> Η πρόταση του Ραγκαβή στόχευε να επανορθώσει την αιτία της αναστολής των εργασιών για την οικοδόμηση του θεάτρου, που εκείνος την εντόπιζε στην ανάληψη του έργου από μετοχική εταιρία. Το σχέδιο που καταθέτει, υπό τρεις συγκεκριμένους όρους (των οποίων η πλήρωση απαιτούσε αποφάσεις υπουργών και Δήμου Αθηναίων), περιλαμβάνει τα κυριώτερα μέρη του οργανισμού του θεάτρου, με υποθετικό προϋπολογισμό. Σύμφωνα με το σχεδιασμό του Ραγκαβή, το θέατρο θα μπορούσε από τα εισοδήματά του να διατηρεί «διδασκαλείον ηθοποιίας και μουσικής», καθώς και δραματική και μουσική βιβλιοθήκη και να καταρτίζει θιάσους που θα τους έστελνε «πανταχού όπου κατά το μάλλον ή ήττον επικρατεί ο Ελληνισμός, ίνα διαδώσι της ελληνικής μούσης το κήρυγμα» (σσ. 12 και 15). Τα αναφερόμενα στο θέατρο γενικά, κι ειδικά στο σκοπό του, αποτελούν τη διακόσμηση του άρθρου, άλλωστε κι ο ίδιος ο συντάκτης θεωρεί περιττό να τ' αποδείξει (σ. 3). Η καθαρεύουσα του Ραγκαβή ασφαλώς δεν είναι πολύ εύκολα κατανοητή, το πιο κρίσιμο όμως εδώ, αλλά και στα περισσότερα κείμενα της εποχής αυτής, είναι η σημασία του όρου «εθνικός»: σε τούτο το άρθρο πάντως, εθνικό θέατρο σημαίνει ελληνικό, σε αντιδιαστολή με το ξένο, δηλαδή τους ιταλικούς και γαλλικούς λυρικούς θιάσους. Ιδεολογική φόρτιση, συνεπώς, δεν έχει ο όρος, τουλάχιστον ως προς το θέατρο, κι αυτό γίνεται προφανές στο κείμενο (σσ. 1, 4, 5). Εξάλλου ο τίτλος και μόνο του άρθρου, «περί ελληνικού θεάτρου», δεν αφήνει περιθώριο για παρανοήσεις.

<sup>39</sup> Ηλιού - Πολέμη, αρ. 1877.302: *Κανονισμός του «Εθνικού Συλλόγου»*, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Ν. Γ. Πάσσαρη, 1877. Αγγελία για τη δημοσίευση του Κανονισμού και μνεία του 1<sup>ου</sup> άρθρου στην

εδρος του 9μελούς Συμβουλίου, ο Μεσολογγίτης Δημήτριος Σπυρ. Ζαλούχος, νέος με πολλά ενδιαφέροντα και δραστηριότητες. Μαθητής ακόμη του Γυμνασίου Πατρών είχε γράψει και δημοσιεύσει μονόπρακτη κωμωδία· είχε, επίσης, απαγγείλει δικό του επιτάφιο ελεγείο στην κηδεία του Παντελή Σούτσα.<sup>40</sup>

Ο Εθνικός Σύλλογος προσπάθησε, στο μέτρο των δυνατοτήτων του, να υλοποιήσει, σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, τους στόχους του για το θέατρο. Ο ίδιος ο Σύλλογος όμως, είχε ιδρυθεί μέσα στο κλίμα της «συλλογομανίας» κι ήτανε φυσικό ν' ατονήσει με τη μεταβολή των ιστορικών συνθηκών που ευνοήσανε τη σύστασή του.<sup>41</sup> Το 1883 φαίνεται να επανακτά το σφρίγος του κι εμφανίζεται με Καταστατικό (23 άρθρα) κι Εσωτερικό Κανονισμό (66 άρθρα) που ψηφίζονται στις 10 Φεβρουαρίου και δημοσιεύονται στις 6 και 7 Μαρτίου αντιστοίχως. Ο σκοπός του Συλλόγου διατυπώνεται ακριβώς όπως το 1877, με αλλαγή μιας λέξης μόνο (το «υποστηρίξεως» γίνεται «ενισχύσεως»). Τα μέσα με τα οποία επιδιώκεται ο σκοπός μειώνονται σε αριθμό (από έξι γίνονται τρία), αφού έχει αλλάξει κι η ιστορική συγκυρία. Προτάσσεται όμως εδώ η θεωρητική και πρακτική μέριμνα «υπέρ του εθνικού θεάτρου», που το 1877 ερχότανε τελευταία στην απαρίθμηση των μέσων. Ως πρώτο βήμα για την επίτευξη του σκοπού, ψηφίζεται στις 14 Φεβρουαρίου 1883, Ειδικός Κανονισμός του Θεατρικού Τμήματος, που δημοσιεύεται στις 8 Μαρτίου. Προβλέπει σε εννιά κεφάλαια την οργάνωση και λειτουργία του Τμήματος και δίνει έμφαση στα θέματα της δραματικής σχολής και των ηθοποιών (Εικ. 5).

Ο ανανεωμένος Εθνικός Σύλλογος συγκροτείται από τακτικούς, έκτακτους κι αντεπιστέλλοντες εταίρους. Εταίροι του Συλλόγου γίνονται «πάντες οι δυνάμενοι να συντε-

εφ. *Εφημερίς*, αρ. 127, 7 Μαΐου 1877, σ. 2. Η Ριτσάτου, ό.π. (σημ. 21), σ. 348, διατείνεται πως δεν βρήκε αυτοτελή έκδοση του καταστατικού του 1877. Για δημοσίευση του Κανονισμού κι όχι του καταστατικού κάνει λόγο η εφημερίδα στην οποία παραπέμπει. Ανακοινώσεις για τη σύσταση του Συλλόγου και τις αρχαιρεσίες του υπάρχουν στις εφημερίδες που απόκεινται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων κι είναι, σύμφωνα με παλιά δική μου έρευνα, του Φεβρουαρίου 1877: 11 του μηνός στο *Νεολόγο Αθηνών*, 20 στην *Εφημερίδα*, 22 στη *Μέριμνα*, πριν δηλαδή τις 15 Μαρτίου 1877, ημερομηνία στην οποία τοποθετεί η Ριτσάτου, ό.π., την «πρώτη ανακοίνωση περί Εθνικού Συλλόγου».

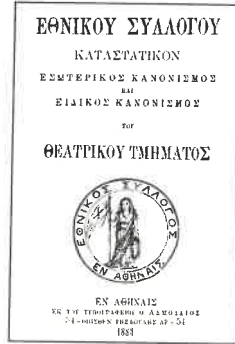
<sup>40</sup> Από τα στοιχεία που έχω συγκεντρώσει για το Δημήτριο Σ. Ζαλούχο και θα δημοσιεύσω προσεχώς, προκύπτει ότι το έργο *Οι δύο μαθηταί* Κωμωδία εις πράξιν και εικόνα μίαν Υπό Δ. Σ. Ζ. (Μαθητού Γυμνασίου Πατρών), Εν Πάτραις, Τυπογραφείον Π. Ευμορφοπούλου, 1874, πρέπει να είναι δικό του. Το μονόπρακτο αυτό αναφέρεται από το Σιδέρη, στο άρθρο «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», ό.π. (σημ. 4), σ. 60, καθώς και στην *Ιστορία*, ό.π. (σημ. 4), σ. 113. Επίσης, στο: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Α' Συμβολή», *Παράβασις*, 4 (2002), σ. 122, αρ. 172. Για το ελεγείο, βλ. εφ. *Φορολογούμενος* (Πατρών), αρ. 39, 15 Μαΐου 1875, σ. [5].

<sup>41</sup> Κατά το Στέφανο Κουμανούδη, ό.π. (σημ. 9): «συλλογομανία η καταλαβούσα τους Έλληνας τας τελευταίας δεκαετηρίδας μετά την του Ελληνικού φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως [1861] σύστασιν». Για το φαινόμενο, γενικά, βλ. Κωνσταντίνος Δημαράς, «Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους: η κληρονομιά των περασμένων, οι νέες πραγματικότητες, οι νέες ανάγκες», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΓΓ', Εκδοτική Αθηνών, 1977, σσ. 482-483. Ειδικά, Ευγ.[ενία] Κεφαλληνναίου, «Περί Συλλόγων: φιλολογικοί σύλλογοι», στο: *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 41 (1984), σσ. 269-281.

λέσωσιν εις τον σκοπόν αυτού». Η διατύπωση τώρα διευρύνει τα όρια συμμετοχής, ενώ ο προηγούμενος Κανονισμός έθετε περιορισμούς, αφού καθόριζε επακριβώς τα προσόντα των μελών. Προέβλεπε όμως ο Κανονισμός του 1877 κι επίτιμα μέλη, στην τάξη των οποίων μπορούσαν να «καταταχθώσι και κυρίαί διάσημοι επί παιδεία και αρετή» (άρθρο 5). Το 1883, όπως μας πληροφορεί δημοσίευμα εφημερίδας, πολλές κυρίες γίνανε μέλη του Εθνικού Συλλόγου για να συντελέσουν στην προκοπή του.<sup>42</sup> Ας το εγγράψουμε στο ενεργητικό του: σε άλλους συλλόγους η παρουσία γυναικών, με την ιδιότητα επίτιμων κι όχι τακτικών μελών, μαρτυρείται μόλις κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1880 κι η συμμετοχή τους εξαντλείται στη διοργάνωση της ετήσιας χοροεσπερίδας.<sup>43</sup>

Με έφορο το Δημήτριο Σ. Ζαλούχο, (μεταφραστή το 1883 της *Ζαΐρας* του Βολταίρου), το θεατρικό τμήμα του Εθνικού Συλλόγου εμφανίζει, από τη σύστασή του και μέχρι το τέλος της χρονιάς, έντονη δραστηριότητα που διοχετεύεται κυρίως στον καταρτισμό δραματολογίου, τη λειτουργία δραματικής σχολής και τη συγκρότηση θιάσου. Το πεδίο δράσης του συλλόγου, την ίδια περίοδο, φαίνεται να έχει περιοριστεί στα περί το θέατρο, πράγμα που οδηγεί στην αλλαγή της επωνυμίας του: από τα μέσα Νοεμβρίου 1883 ο Εθνικός Σύλλογος θα ονομάζεται «Εθνικός Δραματικός Σύλλογος».

Η κινητικότητα γύρω από τα ζητήματα του θεάτρου το 1883, γίνεται αισθητή κι από δύο ακόμη γεγονότα: το πρώτο είναι η ίδρυση, το Σεπτέμβριο, του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών. Κύριος σκοπός του Συνδέσμου, που καταρτίστηκε από σαράντα περίπου ηθοποιούς, ήτανε η σύσταση ταμείου αλληλοβοηθείας και συντάξεων. Μέλη της επιτροπής, που ψηφίστηκε από τη συνέλευση για να συντάξει καταστατικό, γνωστοί ηθοποιοί με κύρος: Δημοσθένης Αλεξιάδης, Διονύσιος και Σπυρίδων Ταβουλάρης, Μιχαήλ Αρνωτάκης, Αλέξανδρος Πίστης και Γεώργιος Νικηφόρος.<sup>44</sup> Η συνέλευση εκείνη προχώρησε και σε μια καινοτομία, αν πιστέψουμε τη *Νέα Εφημερίδα*: αποφάσισε, παρά τις σφοδρές αντιδράσεις, να γίνονται κι οι γυναίκες-ηθοποιοί μέλη του Συνδέσμου, με ίσα δικαιώματα. Τους απαγορεύτηκε «μόνον ο λόγος, ήτοι αι από του βήματος αγορεύσεις, φόβω αδολεσχίας!!».<sup>45</sup>



Εικόνα 5. Το εξώφυλλο του Καταστατικού του Εθνικού Συλλόγου από το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης του ΙΝΕ/ΕΙΕ.

<sup>42</sup> Εφ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1717, 5 Δεκεμβρίου 1883, σ. 4.

<sup>43</sup> Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους (1880-1910)», *Μνήμων* 23 (2001), σ. 238.

<sup>44</sup> Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 252, 13 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 1. Επίσης, εφ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1648, 15 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 3.

<sup>45</sup> Εφ. *Νέα Εφημερίς*, ό.π., σ. 3.

Το δεύτερο γεγονός που πρέπει ν' αναφέρουμε είναι η προσπάθεια των αρχιτεκτόνων Σπυριδώνος και Γεωργίου Δ. Ζέζου να συστήσουν ανώνυμη θεατρική εταιρία, με σκοπό την ανέγερση μεγάλου θεάτρου στην Αθήνα: η πρόβλεψη ήταν για 1600 θεατές το χειμώνα και περισσότερους από 2000 το καλοκαίρι. Το κεφάλαιο, 800.000 δραχμές, θα προερχότανε από 800 μετοχές.<sup>46</sup> Η πρωτοβουλία όμως αυτή, παρά τη σοβαρότητά της, δεν έμελλε να καρποφορήσει.

Απ' όσα έχει να προσφέρει ο χώρος του θεάματος, θα ξεχωρίσουμε τη μεγάλη έκπληξη που προξένησε ο αρμένικος θίασος, όταν παρουσιάστηκε στο Νέο Φάληρο, τον Ιούλιο του 1883.<sup>47</sup>

Εκείνο τον Ιούλιο τελειώνει, όπως είπαμε, κι ο Ηλίας Ωρολογάς τον πρόλογο του *Δοκιμίου* του. Πρόθεσή του ήταν να σκιαγραφήσει με τρόπο απλό και περιεκτικό «τους γενικωτάτους της υποκριτικής χαρακτήρας». Ας δούμε τη διαδρομή που ακολούθησε στα εννιά κεφάλαια του βιβλίου:

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «Το θέατρον», ο συγγραφέας αναφέρεται στην παιδευτική σημασία που αποδίδανε οι αρχαίοι Έλληνες στο θέατρο κι επιχειρηματολογεί υπέρ του διττού χαρακτήρα του θεάτρου, να τέρπει και να διδάσκει το θεατή. Για να υποστηρίξει την άποψή του αφιερώνει μian εκτενή υποσημείωση στον ορισμό της ευδαιμονίας κατά τον Αριστοτέλη (*Ηθικά Νικομάχεια*) κι επικαλείται στο κείμενο χαρακτηριστικά παραδείγματα από το Σοφοκλή (*Οιδίπους Τύραννος*, *Ηλέκτρα*, *Αντιγόνη*, *Φιλοκτήτης*), τον Ευριπίδη (*Μήδεια*), το Δ. Βερναρδάκη (*Κυψελίδαι*), το Σαίξπηρ (*Αμλετ*, *Οθέλλος*, *Μάκβεθ*) και το Λέσσιγκ (*Νάθαν ο σοφός*). Ο διδακτικός σκοπός του θεάτρου, λέει ο Ωρολογάς, επιτυγχάνεται σε πρώτο επίπεδο, όταν ο θεατής βλέπει «εν τω υποκριτή, ως εν κατόπτρῳ, εαυτὸν εικονιζόμενον και ὅσα πάσχει και ὅσα συνειθίζει να πράττη». Με δεδομένη την ωφελιμότητα του θεάτρου, που εκτιμήθηκε δεόντως την εποχή του Περικλή, ο συγγραφέας μνημονεύει στη συνέχεια τα θεωρικά, τις λειτουργίες, και κυρίως τη χορηγία, τα καθήκοντα του χορηγού, καθώς και τα σχετιζόμενα με το θέατρο του Διονύσου, από την τοποθεσία και τη χωρητικότητα μέχρι τους χαλκολόγους και το θεατρώνη. Στον ὄρο «θεατρώνης» υποσημειώνει τις καλές υπηρεσίες που προσφέρει, ως θεατρώνης του θεάτρου των Ολυμπίων, ο Αναστάσιος Τσόχας κι εύχεται την προσεχή περίοδο το θέατρο αυτό να γίνει «διδασκαλείον προς διαπαιδαγώγησιν των πολιτῶν»

<sup>46</sup> Βλ. εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 319, 19 Νοεμβρίου 1883, σ. 2. Τυπώθηκε *Καταστατικόν της Ανωνύμου Θεατρικής Εταιρίας Αθηνών* (Ηλιού - Πολέμη, αρ. 1883.498), καθώς κι επιστολή εκδήλωσης ενδιαφέροντος για την αγορά μετοχών (Ηλιού - Πολέμη, ΑΧΡ.27, που τώρα μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια το έτος 1883).

<sup>47</sup> Βλ. [Στέφανος Ξένος], «Θέατρα, θεάματα και διασκεδάσεις των Αθηνών», εφ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1651, 19 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 4. Επίσης, Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής: 1824-1919*, Τύποις «Τύπου», Αθήνα 1919, σσ. 224-230 και *Το Κωμειδύλλιο: τόμος πρώτος. Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του*, εισαγωγή Θόδ. Χατζηπανταζής, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1981, σσ. 58-62. Επίσης, Ηρώ Κατσιώτη, «Αστράγαλοι κι αστραγάλια», *Πολιτισμός*, Ημερολόγιο 2005, Έκδοση Εκπαιδευτηρίων Δούκα, σσ. 90-93.



και ν' αναλάβει ο θεατρώνης του «την από σκηνης διδασκαλίαν των εκλεκτοτέρων ελληνικών δραμάτων διά του εκλεκτοτέρου ελληνικού θιάσου».

Το δεύτερο κεφάλαιο τιτλοφορείται «Περί υποκριτών». Ο συγγραφέας σπεύδει να δηλώσει στην πρώτη υποσημείωση ότι διαφωνεί ριζικά με τους όρους «ηθοποιός» και «ηθοποιία», αλλά τους χρησιμοποιεί από ανάγκη, επειδή έχουν επικρατήσει.<sup>48</sup> Στο κεφάλαιο αυτό, ο Ωρολογάς ασχολείται με τον ηθοποιό ως «διερμηνέα» των αισθημάτων και των διανοημάτων του δραματικού συγγραφέα: οφείλει ο ηθοποιός να παραστήσει τη ζωή που χάρισε ο συγγραφέας στα πρόσωπα του έργου του και για ν' ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του ρόλου του πρέπει να είναι προικισμένος με φυσικά προτερήματα κι επίκτητα προσόντα, που θα τον καταστήσουν ικανό «να οικειοποιηθή την φύσιν και τον χαρακτήρα άλλου προσώπου και να παραστήσει αυτό, ως εάν ήτο ιδιόν του». Αλλά οφείλει ο ηθοποιός προπάντων να εννοήσει και να μεταδώσει το πνεύμα του δημιουργού και για τούτο είναι απαραίτητο να διαθέτει και πολλές άλλες γνώσεις καθώς και μεγάλη καλλιέργεια. Ο λόγος έρχεται και πάλι στους αρχαίους υποκριτές και την εκπαίδευσή τους, στους ποιητές-υποκριτές, τη διδασκαλία του δράματος και το είδος των ρόλων που ενσάρκωνε ο πρωταγωνιστής, ο δευτεραγωνιστής κι ο τριταγωνιστής. Για να καταδειχτεί η ιεράρχηση των τριών κύριων προσώπων, ο συγγραφέας φέρνει παραδείγματα από το Σοφοκλή (*Αντιγόνη*), το Σαίξπηρ (*Οθέλλος*), το Σίλλερ (*Λησταιί*) και το Γκαίτε (*Φάουστ*). Σε υποσημείωση συνιστά «την σπουδαίαν ανάλυσιν του *Φάουστ* του Goethe επί τη βάσει της *Ποιητικής* του Αριστοτέλους υπό του κ. Ιω. Βαρελά».<sup>49</sup>

Το τρίτο κεφάλαιο, «Ιματισμός των Υποκριτών παρ' αρχαίους», εκθέτει λεπτομερώς τη σκευή των υποκριτών του αρχαίου δράματος. Μιλώντας για τα ιμάτια, ο συγγραφέας επισημαίνει σε υποσημείωση ότι η ενδυμασία των Αλβανών διασώζει πολλά στοιχεία της αρχαίας ενδυμασίας και τα κατονομάζει. Προσθέτει ότι κι ο τσάμικος χορός έχει διατηρήσει με ακρίβεια, σε όλες τις συνιστώσες του, τις καταβολές του από την αρχαιότητα. Περιγράφοντας το κράνος, βρίσκει ευκαιρία να μιλήσει για την πατρίδα του την Κορυτσά που, κείμενη στη μεθόριο Μακεδονίας και Ηπείρου, φέρει τα χαρακτηριστικά των κατοίκων και των δύο περιοχών. Η ονομασία της πιθανόν να ετυμολογείται, όπως λέει, από το ποιητικό «κόρυς», συνώνυμο του κράνους.

Το τέταρτο κεφάλαιο, που επιγράφεται «Προσόντα των Υποκριτών», αρχίζει με τη φράση: «Τα προσόντα των υποκριτών εξετάζει ιδία η Υποκριτική» κι ακολουθεί ο ορισμός της: «Ο της φωνής και του σώματος προς τα λεγόμενα αρμόζων σχηματισμός». Πρόκειται για τον ορισμό που δίνει, όχι για την υποκριτική, αλλά για την υπόκριση η *Επιτομή Ρητορικής* του Χ.[αραλάμπους] Παμπούκη (1866, σ. 81 και 1876, σ. 90). Τα

<sup>48</sup> Για το ιστορικό του όρου «ηθοποιός», βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου*, ό.π. (σημ. 21), τ. Α1, σσ. 271-273.

<sup>49</sup> Πρόκειται για το βιβλίο *Ο Φάουστ του εκτός τραγωδίας τραγωδοποιούντος Goethe* κατά τας της ποιητικής αρχάς (Ηλιού - Πολέμη, αρ. 1882.637).

προσόντα των ηθοποιών, λέει ο Ωρολογάς, έχουν σχέση με την επιμελημένη εξάσκηση στα «εξωτερικά της παραστάσεως βοηθήματα, την φωνήν, δηλον ότι και τα σχήματα του σώματος και εις το ες αμφοτέρα ταύτα προσήκον μέτρον». Το κεφάλαιο υποδιαιρείται λοιπόν σε τρεις κύριες ενότητες και πολλές επί μέρους παραγράφους: η πρώτη ενότητα, με τίτλο «Φωνή» κι η δεύτερη, με τίτλο «Σχήματα και κινήσεις του σώματος», αντλούν το υλικό τους, κατά κύριο λόγο, από τις «περί υποκρίσεως» ενότητες α) της *Ρητορικής* του Νεοφύτου Βάμβα (21841) και β) της *Επιτομής Ρητορικής* του Χαραλάμπους Παμπούκη (1866).<sup>50</sup> Ο Ωρολογάς έχει ταξινομήσει, εμπλουτίσει και προσαρμόσει το υλικό αυτό, ανάλογα με τις ανάγκες του *Δοκιμίου* του.<sup>51</sup> Κυρίαρχη θέση και στο κεφάλαιο για τη «φωνή», αλλά ιδίως στο περί «σχημάτων και κινήσεων του σώματος» κατέχει η «συμμετρία», που την ορίζει και σε υποσημείωση ο συγγραφέας «εν χώρω», ενώ για τη «συμμετρία εν χρόνω», δηλαδή το ρυθμό, λέει ότι θα μιλήσει παρακάτω (το κάνει στο όγδοο κεφάλαιο, το αφιερωμένο στη μουσική των αρχαίων δραμάτων). Η τρίτη ενότητα του τέταρτου κεφαλαίου, με τίτλο «Προσήκον μέτρον», έχει επίσης την αφητηρία της στη *Ρητορική*, στα «περί υποκρίσεως» και πάλι, όπου η συμβουλή προς το ρήτορα είναι ν' αποφεύγει την υπερβολή και να κρατεί το μέτρο. Εδώ η συμβουλή παίρνει έκταση ενότητας και συνοδεύεται από παραδείγματα υπέρβασης του μέτρου: τα προσφέρει α)

<sup>50</sup> α) *Ρητορική*: *Εκ των ενδοξοτέρων τεχνογράφων αρχαίων και νεωτέρων* ερανισθείσα και συνταχθείσα υπό Ν. Βάμβα, Εν Αθήναις, εκ της Τυπογραφίας Αγγέλου Αγγελίδου, 21841. β) *Επιτομή Ρητορικής* μετά της εφαρμογής αυτής υπό Χ. Παμπούκη, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Αγγ. Καναριώτου, 1866. Ο Ωρολογάς παραπέμπει απλώς στη σ. 386 της *Ρητορικής* του Βάμβα και σ. 82 του Παμπούκη. Από τη σελιδαριθμηση προκύπτουν οι χρονολογίες των εκδόσεων που παραθέτω.

<sup>51</sup> Ένα παράδειγμα προσαρμογής: στην παράγραφο περί προαιρετικών κινήσεων (σ. 29), ο Ωρολογάς λέει ότι πολλές λέξεις που δηλώνουν κάποια ενέργεια και κίνηση του σώματος, όπως *κατατομώ*, *μεγεθύνω*, *κτυπώ* κ.τ.λ., όταν τις προφέρει ο ηθοποιός πρέπει συγχρόνως να τις δείχνει και με τα χέρια του. Εις επίρρωσιν, διαλέγει τη λέξη «κατατομώ» για να υποσημειώσει τη σκηνική οδηγία του Σαίξπηρ από τον *Άμλετ*, πράξη 2<sup>η</sup>: σκηνή Β', «Πολώνιος (δακτυλοδοκικτών την κεφαλήν και τους ώμους του)». Κατά το Ν. Βάμβα, «εις τοιαύτας λέξεις ο ρήτωρ δεν πρέπει να σχηματίζεται διότι τούτο είναι μίμων και βωμολόχων υποκριτών» (*Ρητορική* 21841, σ. 395). Παραδείγματα εμπλουτισμού, στην ίδια παράγραφο, υπάρχουν αρκετά κι ενδιαφέροντα: τα σωματικά προσόντα του ηθοποιού, που δεν πρέπει να υπερβαίνουν το μέτρο (μόνο ο Μαξιμιλιανός των *Ληστών* του Σίλλερ χρειάζεται να έχει «σκελετώδες σώμα»), στο συμπέρασμα συνοψίζονται ως εξής: ο ηθοποιός πρέπει να συνεννοί πάσας τας αρετάς και πάσας τας τελειότητας και να έχη εν αυτώ παν εύρυθμον, εύμορφον, συμμετρικόν, ασυκοφάντητον, ανεπίληπτον, ουδαμώς ελλiptές και κράμα εκ των αρίστων». Στην κίνηση του στόματος προσθέτει εξαιρέσεις στα λεγόμενα του Βάμβα: το στόμα του ηθοποιού μπορεί, λέει, ν' ανοίγει για να εκφράσει «δεινόν πάθος», όπως ο Λαοκόων όταν τον δαγκώνουν τα φιδιά ή ο Φιλοκτήτης «προς έκφρασιν του άλγους του ποδός δια των επιφωνημάτων, αιά, βαβαί, παπαί κττ.». Στην κίνηση των ποδιών δεν κρατά τίποτα από τις οδηγίες του Βάμβα που αναφέρονται στο ρήτορα και γράφει για τον τρόπο που πρέπει να βαδίζει ο ηθοποιός στη σκηνή. Στην παράγραφο περί μιμητικών ή μιμικών κινήσεων εμπλουτίζει αυτά που γράφουν οι Βάμβας και Παμπούκης για την κίνηση των οφθαλμών, με το πώς πρέπει να φαίνονται τα μάτια σε κατάσταση μελαγχολίας. Συμπεριλαμβάνει κι οδηγίες για τις ανάλογες κινήσεις των μιών προσώπου και σώματος που πρέπει να συνοδεύουν τα βλέμματα. Την άποψή του τη στηρίζει στην ψυχολογία, επειδή, όπως διατείνεται, «και εν τη ψυχή γίνονται αείποτε τοιαύται κινήσεις, αίτινες κατοπτρίζονται εν τω σώματι και μάλιστα εν τοις οφθαλμοίς».

το θέατρο της εποχής του συγγραφέα, ελληνικό και ξένο-λυρικό (ελλιπώς ασκημένοι κι αμαθείς ηθοποιοί, των οποίων τις υπερβολές και τις παραφωνίες επιβραβεύουν θεατές ακαλλιέργητοι) και β) η αρχαιότητα (αδέξιοι κι υπερβολικοί στη χρήση των εκφραστικών μέσων υποκριτές-«πίθηκοι»). Το μάθημα του «προσήκοντος μέτρου» το δίνει ο Άμλετ: ο Ωρολογάς παραθέτει, συντομευμένο κάπως και διορθωμένο αρκετά, το απόσπασμα με τις συμβουλές προς τους ηθοποιούς (πράξη 3<sup>η</sup>: σκηνή Β'), από τη μετάφραση του Ιωάννου Η.[σαΐου] Περβάνογλου.<sup>52</sup> Σε υποσημείωση, ο συγγραφέας πλέκει το εγκώμιο του Σαίξπηρ με τα φλογερά λόγια του Δ. Βερναρδάκη, από τα «Προλεγόμενα» της *Μαρίας Δοξαπατρή*.<sup>53</sup>

Στο πέμπτο κεφάλαιο, που τιτλοφορείται «Θεωρία των προσόντων», ο Ωρολογάς επιχειρεί αρχικά να προσεγγίσει την υποκριτική ως τέχνη που τη διέπουν δύο ουσιώδεις όροι, οι ίδιοι που είναι αναγκαίοι στις καλές τέχνες: πιστή απομίμηση κι εξευγενισμός της φύσης. Οι καλές τέχνες αναζητούν στη φύση το καλό, το σεμνοπρεπές, το αληθινό

<sup>52</sup> Δεν αναγράφεται έκδοση ή σελίδες, αλλά ο συγγραφέας χρησιμοποιεί, όπως φαίνεται σε επόμενο κεφάλαιο, τη δεύτερη έκδοση της μετάφρασης: Τα Άπαντα του Σαίξπηρου αρ. 7. *Άμλετος: τραγωδία εις πράξεις πέντε*. Μετάφρασθείσα υπό Ι. Η. Περβάνογλου. Νυν Δεύτερον Εκδοθείσα υπό Ιωάννου Δ. Μανώλη, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Βουτυρά και Σ/ας, 1874. Οι συμβουλές προς τους ηθοποιούς στις σ. 109-111. Οι περισσότερες διορθώσεις που επιφέρει ο Ωρολογάς είναι στη γλώσσα της μετάφρασης. Υπάρχει, ωστόσο, και μια ουσιώδης επέμβαση στο κείμενο που μοιάζει ν' αλλοιώνει το νόημά του. Κατά τη μετάφραση του Περβάνογλου, ο Άμλετ λέει: «Εκφωνήσατε, παρακαλώ, τον λόγον ως εγώ σας έδειξα, ευκόλως και ελευθέρως' αλλ' εάν προφέρετε τας λέξεις, το στόμα αείποτε πλήρες αυτών κρατούντες, ως πράττουσι πολλοί των ημετέρων υποκριτών, τότε' επροτίμων ν' ακούσω τους στίχους μου απαγγελλομένους υπό του κήρυκος της πόλεως. Αποφεύγετε τας πολλές χειρονομίας [...]». Ο Ωρολογάς μεταφέρει την περικοπή ως εξής: «Προφέρετε τας λέξεις, το στόμα πάντοτε πλήρες αυτών κρατούντες, και αποφεύγετε τας πολλές χειρονομίας [...]» (σ. 38). Όσο κι αν είναι αδέξια η μετάφραση του Περβάνογλου για το ρήμα *mouth*, δύσκολα μπορούμε να δεχτούμε πως δεν κατάλαβε ο Ωρολογάς την αντίθεση του Σαίξπηρ στη συνηθισμένη απαγγελία του καιρού του ή ότι επιχείρησε να υποστηρίξει αυτό ακριβώς που αποδοκίμαζε ο Σαίξπηρ. Ίσως στη λύση της απορίας μας αυτής να ρίχνει φως μια προηγούμενη οδηγία του Ωρολογά, στα περί Φωνής (σ. 25): ο υποκριτής, λέει, πρέπει να «απαγγέλλη συμμέτρως, με πλήρες στόμα και με πλήρη και καθαράν ενάρθρωσιν». Είναι, συμπληρωμένη με το «πλήρες στόμα», η οδηγία του Ν. Βάμβα (*Ρητορική*, σ. 387): «πας, όστις μέλλει να ομιλή δημοσία, πρέπει επιμελώς να σπουδάση το να προφέρη συμμέτρως, και με πλήρη και καθαράν ενάρθρωσιν». Το «πλήρες στόμα» που προσθέτει στην οδηγία του Βάμβα ο Ωρολογάς, φαίνεται συνδυασμός εκείνου που έλεγε ο Κωνσταντίνος Οικονόμος (*Τέχνης Ρητορικής Βιβλία Γ', Βιέννη*, 1813, σ. 250) «της προφοράς το *ρέον*, τρόπον τινά, και *ακατανάγκαστον*» με το «promptum sit, non graecers» (ετοιμόλογοι να είστε, αλλά όχι και προπετείς) του Κιντιλιανού. Στη διατύπωση της συμβουλής του Σαίξπηρ προς τους ηθοποιούς, ο συγγραφέας του *Δοκιμίου* είναι πιθανό να υιοθετεί μόνο τη λεκτική απόδοση του ρήματος *mouth*, χωρίς τη μειωτική σημασία του όρου και με το νόημα που έχει ο ίδιος προσδώσει στο «πλήρες στόμα». Το νόημα αυτό, με βάση τα προηγούμενα, περικλείει τα «ευκόλως και ελευθέρως» του Σαίξπηρ. Άλλωστε η έκφραση *με γεμάτο στόμα* ≠ με το στόμα γεμάτο, για όσους είχαν γεννηθεί στα χρόνια που γράφει ο Ωρολογάς, αλλά και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., σήμαινε «χωρίς αναίδεια, αλλά με ετοιμότητα και παρηρσία». Με την έννοια αυτή το λέγανε κι ο παππούς μου (1875-1960) κι η μάνα μου.

<sup>53</sup> Ο Ωρολογάς παραπέμπει στις σελίδες μθ' και οδ' που ανήκουν στην πρώτη έκδοση του δράματος (1858). Στην πραγματικότητα έχει κάμει μια σύνθεση από φράσεις που περιέχονται, κατά σειράν, στις σελίδες οδ', μη', μθ', μζ', μθ'.

κι εκφραστικό για να το τελειοποιήσουν με την ευφυΐα, έτσι ώστε ο καλλιτέχνης, σε οποιαδήποτε έκφραση του πάθους, να εξαιρεί το καλό. Ο ηθοποιός λοιπόν με τις κινήσεις του, πρέπει να εκφράζει νέα εικόνα ψυχής, νέο χαρακτήρα και ν' αποδίδει την αίσθηση του καλού, που απεικονίστηκε στην αρχαία γλυπτική, την ψυχολογική δηλαδή έκφραση ολόκληρου του διανοήματος του ποιητή [δραματικού συγγραφέα]. Ενώ ο καλλιτέχνης, θέλοντας να εκφράσει μian ιδέα με το έργο του, διαγράφει τον ορισμένο χαρακτήρα «αποτετελεσμένο» κι αναλλοίωτο, ο ποιητής μεταχειρίζεται και τα προπαρασκευαστικά της τελευταίας φάσης και γι' αυτό έχει ανάγκη και λόγου και πράξης και δρώντων προσώπων και χώρου και χρόνου. Ο ηθοποιός εμβαθύνει στο πνεύμα του ποιητή κι εκφράζει όλες τις πράξεις των δρώντων προσώπων με καλλιτεχνικές κινήσεις. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η απομίμηση της φύσης, όπου βασιλεύει η καλλονή κι η ποικιλία με μεγάλη αρμονία, ταυτίζεται με την ακριβέστατη τήρηση του προσήκοντος μέτρου. Επιχειρήματα πορίζεται από το Λάμπνις, το Λαπλάς, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Πυθαγόρα και το Θουκυδίδη. Μια μεγάλη υποσημείωση αφιερώνεται στους κύριους μουσικούς τόνους και την αρμονία στην Οπτική. Με βάση τον Πλάτωνα, ο Ωρολογάς μιλά και πάλι για τον ηθοποιό. Όταν γνωρίζει άριστα την απαραίτητη για το επάγγελμά του ψυχολογία, μπορεί να εκφράσει καλά τα τρία μέρη της ψυχής: το φρόνιμο ή λογιστικό, όταν αυτό άρχει και χαλιναγωγεί κάθε πάθος του ηθοποιού, το θυμικό, όταν ο ηθοποιός επιδεικνύει τον εαυτό του να οργίζεται και να υπακούει στο φρόνιμο, και το επιθυμητικό, όταν υποκρίνεται ερωτευμένους. Η εκτενής πραγμάτευση καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η θεατρική υπόκριση, ως κλάδος των καλών τεχνών, είναι «απομίμησις της μεγάλης αρμονίας της φύσεως μετά του προσήκοντος μέτρου».

Στο έκτο κεφάλαιο, «Θέσις των Υποκριτών», ο συγγραφέας αναφέρεται στις αρετές και το σπουδαίο έργο του ηθοποιού. Η τέχνη του, λέει, όταν ασκείται στο σωστό πλαίσιο, τίποτα ευτελές κι αξιοκαταφρόνητο δεν περιέχει· αντιθέτως μάλιστα, επειδή είναι σπουδαία τέχνη κι αξιοπρεπής, πρέπει να τη σέβεται ο κόσμος και να την τιμά πάνω από κάθε άλλη. Στη συνέχεια ο Ωρολογάς κάνει λόγο για την κοινωνική θέση των ηθοποιών από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή του. Σημειώνει τις χώρες της Ευρώπης που τιμούν τους ηθοποιούς όπως τους αρμόζει και ξεχωρίζει τη γειτονική Ρουμανία για την έμπρακτη στοργή της προς το θέατρο, σε αντιδιαστολή με την Ελλάδα. Εδώ, κατά το συγγραφέα, οι ηθοποιοί βρίσκονται σε ταπεινή θέση, επειδή δεν τους δόθηκε η κατάλληλη επιστημονική και τεχνική εκπαίδευση. Αιτία είναι, όπως διατείνεται, η έλλειψη ιδιαίτερης πρόνοιας για τη βελτίωση των ελλήνων ηθοποιών, που πολλές φορές τη συνοδεύει κι η απογοήτευση από τους κατά καιρούς ιδρυσμένους δραματικούς συλλόγους, με ιθύνοντες χωρίς πείρα και παντελώς ξένους προς τη σκηνή.

Στο έβδομο κεφάλαιο, με τίτλο «Σκοπός των προς διδασκαλίαν τραγωδιών», ο Ωρολογάς, με το σκεπτικό ότι, από τα τρία είδη του δράματος, η τραγωδία είναι καλύτερη «προς μόρφωσιν και εξευγενισμόν των ανθρώπων», μιλά για τη γένεση και το σκοπό κι

αναλυτικότερα, για το μύθο και το ήθος της τραγωδίας. Η ενότητα της πράξεως θεωρεί ότι πρέπει να τηρείται στο νεώτερο δράμα κι εξηγεί τους λόγους. Υποσημειώνει και το λάθος που κάνουν, κατά την άποψή του, πολλοί από τους σύγχρονους του συγγραφείς να παραβιάζουν την απαραίτητη αυτή ενότητα στα δράματά τους, αλλά και να τα παρουσιάζουν χωρίς την αναγκαία και κατάλληλη δέση και λύση, πράγμα που έχει δυσμενή επίδραση στο θεατή. Ως προς την ενότητα του τόπου στα έργα των συγχρόνων του, δεν είναι κατηγορηματικός, μια και την έχει παραβεί κι ο Αισχύλος, κι ο Σαίξπηρ στον *Οθέλλο*, αλλά κι ο «εθνικός ποιητής Βερναρδάκης» στους *Κυψελίδες*, «το εγκალώπισμα και αγλάισμα τούτο της Μελομένης». Το ίδιο ανεκτικός παρουσιάζεται στο γεγονός της κατάργησης της ενότητας του χρόνου από τους νεώτερους δραματικούς συγγραφείς. Αναφερόμενος στο ήθος της τραγωδίας, ο συγγραφέας κάνει σε υποσημείωση λόγο για τους τρεις μεγάλους τραγικούς. Εξάγει το Σοφοκλή, «τον προάγγελον του χριστιανισμού», για όλα τα επιτεύγματά του, που τον καθιστούν ανώτερο κι από τον Αισχύλο αλλά κι από τον Ευριπίδη, του οποίου η τραγωδία «εξέπεσε ου μόνον της αξίας αυτής, αλλ' έτι και της ηθικής και της θρησκευτικής σημασίας, καθ' όσον εισάγει τους ήρωας αυτού ρακενδύτας, εις ευτελή πράγματα ασχολουμένους και περί κοινών και τετριμμένων ομιλούντας, και ως ο Σοφοκλής είπε (Αριστ. Ποιητ. κε') παρίστα τους ανθρώπους όλως κοινούς και ουχι οίους έδει αυτούς είναι, αλλ' ως ήσαν άνευ ιδανικής μεγαλειότητος ή ποιητικού χαρακτήρος»<sup>54</sup>. Αριθμούς στίχων από την *Αντιγόνη*, που είναι γεμάτοι ηθικά και σοφά αποφθέγματα, καθώς λέει, μας παρέχει ο συγγραφέας σε άλλη σημείωση. Συνοδεύονται κι από αριθμούς στίχων του *Άμλετ*: τους 29 τελευταίους που

<sup>54</sup> Τον Τήλεφο είχε εμφανίσει ρακενδύτο στη σκηνή ο Ευριπίδης. Τις υποτιμητικές για το έργο του μεγάλο τραγικού απόψεις του γερμανού Σλέγκελ, υποθέτω πως θα τις γνώριζε κι ο Ωρολογάς. Πρόχειρη, ωστόσο, είχε τη γνώμη του Σ. Ν. Βασιλειάδη που, αυτόν, φαίνεται ότι τον είχε μελετήσει καλά. Ίδού, λοιπόν, τι λέει ο Βασιλειάδης για τον Ευριπίδη, που τον αποκαλεί «σειρήνα της νέας γενεάς»: «Εάν όντως οι ποιητά ήναι του Θεού υποφήται, όπως υπέθετον αυτούς και έβλεπον αυτούς οι αρχαιοι, μέλημα και εντολή αυτών είναι ουχι να παριστώσι τους ανθρώπους *οίοι είσιν*, όπως ο Ευριπίδης όστις τα πάντα ετεχνάτο όπως εκμηθύσει και συναρπάση υπέρ εαυτού τας καρδιάς, όστις σύναμα ήτο ο κρημνός όθεν κατέπεσε και ερρύη πάσα η προτέρα εκείνη δραματική τέχνη, αλλ' *οίους έδει είναι*, όπως ο Σοφοκλής [...]». (Βλ. Προλεγόμενα στα δραματικά δοκίμια *Οι Καλλέργαι Λουκάς Νοταράς*, ό.π. (σημ. 15), σ. κδ'-κε'). Και τον Κωνσταντίνο Οικονόμο τον είχε μελετήσει ο Ωρολογάς, καθώς αντιλαμβανόμαστε από το *Δοκίμιον*. Εκείνος, στα *Γραμματικά του (Γραμματικών, ή Εγκυκλιών Παιδευμάτων Βιβλία Δ., τ. Α, Εν Βιέννη της Αουστρίας, εκ της Τυπογραφίας του Ίωαν. Βαρθ. Τζβεκίου, 1817)*, χαρακτηρίζει «χρυσούν» τον Ευριπίδη (σ. 11), «γλυκύτατο» (σ. 401), «Σοφό» (σ. 405) κι αφιερώνει ολόκληρη παράγραφο στις αρετές του κι ας είναι «του Σοφοκλέους ταπεινότερος και του τραγικού αξιώματος απλώς ενδεέστερος» (σ. 404). Αν δεν τα πρόσεξε όλ' αυτά ο Ωρολογάς, θα πρέπει να τον εντυπώθηκε η κατακλειδα της Εισαγωγικής Θεωρίας στην Ποιητική: «Ίσως το Ελληνικόν έθνος θέλει πάλιν φέρει εις το φως, αν όχι πλέον Όμηρον, αλλά καν ένα Απολλώνιον, και Ανακρέοντα, και, δότε με να είπω, και Ευριπίδην» (σ. 158). Το *δότε με να είπω* του Οικονόμου, αριστούργημα θα το 'βρισκε, φαντάζομαι, κι ο Ψυχάρης: το 1886, στην Πόλη, ο Κωνσταντίνος Καλλιάδης τού έλεγε πως βέβαια και δεν είχε μεγάλη ελπίδα να γράφουμε καμιά μέρα σαν τον Πλούταρχο, μα *τουλάχιστο* σαν τον Ξενοφώντα. (Βλ. Ψυχάρης, *Οι Ψυχάρηδες: (τα γενεαλογικά μου)*, Τυπογραφείο Εταιρείας «Π. Δ. Σακελλάριος», Αθήνα 1928, σ. 828-829). Pis-aller, λοιπόν, λύση ανάγκης, ένας Ευριπίδης κι ένας Ξενοφών...

υποδεικνύει, τους θεωρεί πολύτιμο κι ανεκτίμητο θησαυρό. Πρόκειται για τις νουθεσίες του Πολώνιου προς το Λαέρτη (πράξη 1<sup>η</sup>: σκηνή Γ').

Το όγδοο κεφάλαιο, που επιγράφεται «Η διδασκαλία των αρχαίων δραμάτων: η μουσική αυτών», είναι το μεγαλύτερο σε έκταση κι αποδεικνύει τη θεωρητική μουσική κατάρτιση του συγγραφέα, που είχε και σε άλλα σημεία του *Δοκίμιον* διαφανεί. Στο κεφάλαιο αυτό ο Ωρολογάς επιχειρεί με τις ειδικές του γνώσεις, ν' αναδειξει το ρόλο της μουσικής στο αρχαίο δράμα, τη σχέση της με την υπόκριση και τη σημασία της στην αγωγή των νέων. Διατρέχει την ιστορία της μουσικής, αρχαίας και νεώτερης, βυζαντινής κι ευρωπαϊκής και παρέχει πλήθος στοιχεία που θεωρεί απαραίτητα για τον αναγνώστη: ο ρυθμός και τα όργανα· οι αρμονίες (κλίμακες) των αρχαίων κι η αντιστοιχία τους με τις νεώτερες ευρωπαϊκές· τα διαστήματα (κατά το μονόχορδο του Πυθαγόρα) της αρχαίας μουσικής, σε σύγκριση με τα συγκερασμένα της ευρωπαϊκής· τα γένη της αρχαίας (διάτονο, χρωματικό, εναρμόνιο, χρώες) και το εν χρήσει διάτονο της ευρωπαϊκής μουσικής· τα συστήματα των αρχαίων (από το επτάχορδο μέχρι το πεντεκαϊδεκάχορδο) με τους εισηγητές κι αναμορφωτές τους· το ευρωπαϊκό οκτάχορδο σύστημα (διά πασών), οι εκπρόσωποι της αρχαίας ελληνικής μουσικής, τα συγγράμματα που αναφέρονται σ' αυτήν, η επίδραση που άσκησε στη μουσική Αράβων και Περσών και τέλος, η βυζαντινή, εκκλησιαστική μουσική. Το κεφάλαιο αυτό, που αντιπροσωπεύει επάξια τις γνώσεις του, θα το αναφέρει ο συγγραφέας αργότερα, στη διατριβή του.<sup>55</sup> Εμείς μπορούμε να κρατήσουμε το ότι τοποθετεί τη μουσική και την υπόκριση στην ανώτατη βαθμίδα των καλών τεχνών, «καθ' όσον το περιεχόμενον αυτών είναι ηθικόν και παιδευτικόν».<sup>56</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το εγκώμιο που πλέκει ο Ωρολογάς στον «γνήσιον του Σοφοκλέους και του Φειδίου συμπολίτην και άξιον να μελοποιήση ελληνοπρεπέστατα τους αθανάτους εκείνους της Αντιγόνης χορούς», το μουσουργό Φελίξ Μέντελσον.<sup>57</sup> Ο νεαρός φοιτητής και μουσικός θεωρεί καθήκον του να γράψει λίγες γραμμές για να υπερασπιστεί μιαν από τις μεγαλύτερες μουσικές ιδιοφυΐες. Αν και δεν το κατονομάζει, φαίνεται να έχει κατά νουν το ιοβόλο φυλλάδιο του Ρίχαρντ Βάγκνερ *Ο ιουδαϊσμός στη μουσική (Das Judenthum in der Musik)*, 1850, 1869, 1934 και 1939), που αμαύρωσε τη φήμη του Μέντελσον κι υποβίβασε για ένα σχεδόν αιώνα την αξία των επιτευγμάτων του.

Στο ένατο και τελευταίο κεφάλαιο, με τίτλο «Διδασκαλία των σημερινών δραμάτων», ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι τα εισαγόμενα θεατρικά έργα, «εκτρώματα της τελευταίας γαλλικής και ιταλικής δραματοουργίας», είναι από καλλιτεχνική και ηθική άποψη απαράδεκτα. Οι τραγωδίες των Γάλλων και των Ιταλών δεν έχουν αξία, επειδή δεν έχουν συνάφεια με το έθνος τους, είναι εμβόλια από ξένα κλίματα, αντίθετα στον εθνικό βίο: οι χαρακτήρες είναι άσχετοι κι αφηρημένοι κι η συμμετρία, εσωτερική κι

<sup>55</sup> Ηλίας Δασσαρήτης, *Η Ψυχολογία και Παιδαγωγία του Πλουτάρχου*, ό.π. (σημ. 7), σελ. 69.

<sup>56</sup> Ηλίας Ωρολογάς Δασαρήτης, *Δοκίμιον Υποκριτικής*, ό.π. (σημ. 1), σ. 59.

<sup>57</sup> Ό.π., σ. 60.

εξωτερική, ανυπόφορη. Οι τραγωδίες όμως των Ισπανών, των Γερμανών και των Άγγλων έχουν συγγένειες κι ομοιότητες με την αρχαία τραγωδία, «καθ' όσον η αρχή αυτών πράγματι ανάγεται εις την προπατορικήν του αυτού στελέχους των Ινδών». Τούτο γίνεται πολύ πιο φανερό, συνεχίζει ο Ωρολογάς, «εις του αθανάτου Σαιζπήρου τα δράματα», όπου παρατηρείται παράσταση εσωτερικών διαθέσεων κι ανάπτυξη ενδιάθετων χαρακτήρων. Αντί λοιπόν να λαμπρύνει την ελληνική σκηνή η αρχαία μούσα της Ελλάδος, την κατακλύζουν «τα σπάργανα των νοθοκομείων ή των κατέργων τα σκύβαλα». Με τη θαυμαστή πρόοδο του πολιτισμού ο κόσμος από τη μια ωφελείται κι από την άλλη βλάπτεται, πολλαπλασιάζει τους καρπούς, αλλά χάνει την ευωδιά των ανθέων. Γι' αυτό κι «ο λεγόμενος ρωμαντισμός έσθησε τον θρόνον του εν παντί της ποιήσεως είδει, και μάλιστα εν αυτώ τω δραματικώ». Κι αρχίζει ο συγγραφέας ν' απαριθμεί τα «νοσήματα» της νεώτερης κοινωνίας που αντανακλά η δραματική τέχνη και τ' αυξάνει, αλλά μπορεί και να τα γεννά. Ένα από τα «νοσήματα» αυτά είναι «αι των κορασιδών μωρολογίαι περί του λεγομένου ζητήματος της των γυναικών ισοπολιτείας», με παρεπόμενα τη χαλάρωση του οικογενειακού δεσμού, τα διαζύγια, την πλημμελή ανατροφή των παιδιών και πλήθος άλλα κακά: είναι σαν να διαβάζουμε την καταδίκη της χειραφέτησης των γυναικών από τις *Σκέψεις ενός ληστού*, το πρώτο κείμενο του Δ. Παπαρρηγόπουλου (1861), που δημοσιεύτηκε ανώνυμα σε φυλλάδιο, και λένε πως φανέρωσε τη φιλελεύθερη, επαναστατική κι αναρχική του διάθεση. Στις χειραφετημένες γυναίκες της εποχής των ιπποτών καταλόγιζε κι ο Σ. Βασιλειάδης τη μετάδοση της άτονης ιδεολογίας και της ρέμβης που έθρεψε το μετέπειτα ρωμαντισμό. Οι «Διόσκουροι» αφήσανε καθαρά τα ίχνη τους στη σκέψη του Ωρολογά. Το αντίδοτο λοιπόν, που προτείνει για όλα τα δεινά, είναι ν' ανεβαίνουν στη σκηνή τ' αρχαία δράματα, αλλά και τα νεώτερα εθνικά, αυτά που έχουν με κάποιον τρόπο γραφτεί ή διασκευαστεί «κατά μίμησιν των αρχαίων». Τα εθνικά δράματα, λέει, επενεργούν ισχυρά στην ψυχή του Έλληνα, επειδή δεν έχουν ξένη υπόθεση, αλλά παρμένη από την ιστορία του έθνους, τα ήθη και το βίο του, δηλαδή την Πίστη και Πατρίδα, Θρησκεία κι Ελευθερία, αφού κι ο χαρακτήρας των Ελλήνων είναι θρησκευτικός και πατριωτικός. Υποθέσεις για τέτοιου είδους δράματα μπορούν ν' αντληθούν από την επανάσταση του '21, υποσημειώνει, και δίνει παραδείγματα από τους ήρωες της θάλασσας, τα καπετανάτα στο Σούλι, την οικογένεια του Αλή πασά: εκεί, πρώτη και καλύτερη φιγουράρει η Φροσύνη. (Φαίνεται πως η *Φροσύνη* του Α. Ρ. Ραγκαβή (1837) δεν πληρούσε τις δικές του προδιαγραφές κι η *Ευφροσύνη* του Δ. Βερναρδάκη (1882) δεν του θύμιζε και τόσο την Κυρα-Φροσύνη από τα Γιάννενα, κι ως φορούσε στο κεφάλι και το *εν*). Πολλά και μεγάλα αίτια συντελούν στην αποτελεσματικότητα των εθνικών δραμάτων, για την οποία μας μίλησε πιο πάνω. Τα αίτια αυτά προέρχονται από τις περιστάσεις κι από την ιστορία του έθνους, όπως η ευγενική του καταγωγή, η συναίσθηση της σημασίας που έχει για τον κόσμο η ιστορία του, η μεγαλοφροσύνη του για όλ' αυτά κι η περηφάνια του, αλλά κι η απομόνωσή του στην ευρωπαϊκή ήπειρο: από τη μια πλευρά, πολιτικά συνδεδεμένο με τη Δύση, το έθνος κινδυνεύει ή τουλάχιστον φοβάται

μήπως συγχωνευτεί μ' αυτήν σε θρησκευτικό επίπεδο: από την άλλη, θρησκευτικά συνενωμένο με τη Ρωσία, κινδυνεύει ή έστω φοβάται μην το απορροφήσει εκείνη σ' επίπεδο πολιτικό. Ένα δράμα, συνεχίζει, συναρμολογημένο από αρχαία και νεώτερα στοιχεία θα πετύχαινε, αν βασιζότανε κατά κύριο λόγο, στην επεξεργασία του μουσικού μέρους: με τη μουσική θα γινότανε πιο εύκολα δεκτό στο νεώτερο θέατρο το αρχαίο δράμα, όπως έγινε και στην αρχαιότητα. Η επιτυχία του όμως, θα έπρεπε εξίσου να στηριχτεί και στην όλη διακόσμηση της σκηνής και ιδίως στον τρόπο ερμηνείας του έργου από τους ηθοποιούς: αυτός είναι ο απαραίτητος τελευταίος όρος της επιτυχίας, η απλή κι ακριβής, με ρυθμό, ερμηνεία, καθώς και κοινό από ανθρώπους καλλιεργημένους που θα κρίνουν αμερόληπτα, σύμφωνα «προς τον παναρμόνιον εαυτών ψυχικών βίον και προς το καλλαισθητικών υπό του ορθού λόγου ρυθμιζόμενον συναίσθημα». Ακολουθούν οι προτάσεις για έργα που θεωρεί κατάλληλα για το ελληνικό θέατρο: αντί «του Ζυθοποιού, του Εβραίου και της Γέμας και πολλών άλλων παραπλησιών αυτοίς δραμάτων»,<sup>58</sup> προτείνει αρχαίες τραγωδίες (τέσσερις του Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, *Ηλέκτρα*, *Οιδίπους*, *Φιλοκτήτης*, μία του Αισχύλου, τον *Αγαμέμνονα* και μία του Ευριπίδη, τη *Μήδεια*), καθώς και τα έργα των Δ. Βερναρδάκη (*Μερόπη*, *Κυψελίδαι*), Σ. Βασιλειάδη (*Γαλάτεια*), Α. Ρ. Ραγκαβή (*Οι Τριάκοντα*, *Η Παραμονή της Ελληνικής Επανάστασης*) και Ι. Ζαμπέλιου (*Μάρκος Μπότσαρης*, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*). Από τους ξένους συγγραφείς προκρίνει Σαίξπηρ, Γκαίτε, Σίλλερ, Λέσσιγκ και Καλντερόν, χωρίς επιλογή έργων. Στη συνέχεια στρέφει τα βέλη του προς τα «έκφυλα και διεφθαρμένα» δραματικά έργα, που δεν μπορούν ν' «ανακαινίσουν» το ηθικό αίσθημα των Ελλήνων, και προς την Αυλή και την κυβέρνηση, που δεν φροντίζουν ν' «αναλάβουν» το εθνικό θέατρο, πράγμα απαράδεκτο για τον πιο πολιτισμένο και μορφωμένο, όπως αξιώνει να λέγεται και να είναι, λαό της Ανατολής. Ο φιλιππικός κορυφώνεται με απόψεις κι εκφράσεις του Αριστείδου Σπαθάκη και του Δημητρίου Βερναρδάκη (στους οποίους και παραπέμπει), ενάντια στη μίμηση των συνηθειών της παρηκμασμένης Δύσης, που οδηγούν απαρέγκλιτα στην εθνική χρεωκοπία. Η τελευταία παράγραφος του κεφαλαίου είναι αφιερωμένη στον Αντώνιο Βαρβέρη και την προσφορά του στο αρχαίο και το εθνικό δράμα. Στην κατακλείδα, ο συγγραφέας επιφυλάσσεται να μιλήσει με άλλη ευκαιρία διεξοδικώτερα για τα ξένα θεατρικά έργα και τους ηθοποιούς που τα παριστάνουν στην ελληνική σκηνή.

Στα εννιά κεφάλαια του *Δοκιμίου* παρακολουθήσαμε τη διαδρομή του Ηλία Ωρολογά προς το στόχο του, που ήταν να σκιαγραφήσει με τρόπο απλό και περιεκτικό τα γενικά χαρακτηριστικά της υποκριτικής. Ας δούμε τώρα από τις παραπομπές, ποιους συγγραφείς συμβουλευτήκε και πόσο συχνά ανέτρεξε στα έργα τους: πρώτος έρχεται ο Αριστοτέλης με οκτώ παραπομπές. Ύστερα ο Όμηρος, ο Πλάτων, ο Σαίξπηρ με τρεις

<sup>58</sup> Πρόκειται για έργα αισθηματικά-δραματικά, που προέρχονται από λιμπρέτα όπερας: *Il birraio di Preston* του Luigi Ricci, *L'Ebreo*, του Giuseppe Apolloni και *Gemma di Vergy* του Gaetano Donizetti.



και Πολυδεύκης, Λουκιανός, Δ. Βερναρδάκης με δύο. Ακολουθούν με μια παραπομπή οι εξής: Ευριπίδης, Σοφοκλής, Θουκυδίδης, Διονύσιος ο Θραξ, Πausανίας, Ευαγγελιστές Λουκάς και Ματθαίος, Τρεις Ιεράρχες, Γεώργιος Κεδρηνός, Ν. Βάμβας, Χ. Παμπούκης, Χρυσάνθος Δυρραχίου, Α. Σπαθάκης,<sup>59</sup> Julius Sommerbrodt,<sup>60</sup> και Ι. Βαρελάς. Μέσα στο κείμενο εμφανίζονται βέβαια κι αρκετοί άλλοι συγγραφείς: είδαμε τους περισσότερους στα επί μέρους κεφάλαια. Άλλους δεν τους ονοματίζει καν, αλλά καθοδηγούν τη σκέψη του, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος, αΐφνης, ο Σλέγκελ, ο Λέσσιγκ, ο Μπλαιρ (Hugh Blair) κι ο Στιούαρτ (Dugald Stewart), μέσω του Ν. Βάμβα κυρίως. Οι συγγραφείς αυτοί του προσέφεραν τις αξιόλογες γνώσεις που προβάλλονται στο *Δοκίμιον Υποκριτικής* γύρω από το αρχαίο θέατρο, τη φιλοσοφία, την ψυχολογία, την τέχνη, τη μουσική: εφόδια αρκετά για να επιχειρήσει μιαν αναδρομή στις ρίζες της θεατρικής τέχνης, δηλαδή στο αρχαίο θέατρο και τις συνιστώσες του, με επίκεντρο τον ηθοποιό.

Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι σκοπός του θεάτρου είναι να τέρπει και συγχρόως να διδάσκει, το «ευφραίνειν άμα και διδάσκειν» του Ορατίου, η πραγμάτευση του θέματος προσανατολίζεται στον κλασικισμό. Αυτό γίνεται φανερό και στα δύο πρώτα εισαγωγικά κεφάλαια κι εντοπίζεται εύκολα στις περιλήψεις που δώσαμε πιο πάνω (σε κάθε περίληψη προβάλλονται όσα στοιχεία θεωρούμε χρήσιμα για την ανάδειξη της ιδιοπροσωπίας του Ωρολογά). Το τρίτο κεφάλαιο είναι απλώς ενημερωτικό. Από το τέταρτο, όμως, αρχίζουν για το συγγραφέα τα δύσκολα: πρέπει να δώσει οδηγίες στους επίδοξους ηθοποιούς ή να δείξει στους επαγγελματίες του κλάδου τον τρόπο να βελτιωθούν. Μοναδική πηγή μοιάζει να είναι η Ρητορική και σ' αυτήν καταφεύγει. Άλλωστε και στην Ευρώπη, την ίδια περίοδο, η τέχνη του ηθοποιού από τη ρητορική δανειζότανε, ως ένα βαθμό, την απαγγελία και τα εκφραστικά μέσα. Ο Ωρολογάς κάνει μια προσπάθεια εξαντλητική να προσαρμόσει τις επιταγές της ρητορικής στην υποκριτική, ν' αποδείξει μ' άλλα λόγια, πως με το ίδιο κλειδί ανοίγουν κι οι δυο πόρτες. Για να στηριξει την κατασκευή βάζει σ' ενέργεια όλο του το οπλοστάσιο, τα βιβλία που διαθέτει δηλαδή. Και με το σκεπτικό ότι η υποκριτική, ως κλάδος των καλών τεχνών, πρέπει να διέπεται από τους ίδιους όρους, γράφει το πέμπτο κεφάλαιο, υπεράσπιση της άποψής του από θεωρητική πλευρά. Εδώ, το φιλοσοφικό του υπόβαθρο κάνει δυναμική εμφάνιση. Το έκτο κεφάλαιο είναι συνηγορία των ηθοποιών και θα μπορούσε να κλείνει το *Δοκίμιον*. Τα τρία επόμενα κεφάλαια έρχονται ως προσαρτήματα: το έβδομο είναι ενδιαφέρον γιατί καταγράφει τα «πιστεύω» του συγγραφέα και το όγδοο αποτελεί τεκμήριο της γερής μουσικής του κατάρτισης. Το ένατο αποτυπώνει συνολικά την ιδεολογία του, που απηχεί έντονα και τις απόψεις του Βερναρδάκη, ενώ, παράλληλα, περιέχει και μια πρόταση για

<sup>59</sup> Αριστείδης Σπαθάκης, «Περί των ολεθρίων αποτελεσμάτων του φραγκικού χορού», *Ευαγγελικός Κήρυξ*, 1 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1871), σ. 62. Αναφέρεται στο ένατο κεφάλαιο του *Δοκίμιου*.

<sup>60</sup> Julius Sommerbrodt, *Το Αρχαίον Ελληνικόν Θέατρον*, μεταφρασθέν υπό Χαρίση Πουλλίου, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου του «Μέλλοντος», 1876. Αναφέρεται στο έκτο κεφάλαιο του *Δοκίμιου*.

συναρμολογημένο από αρχαία και νεώτερα στοιχεία δράμα, με μεγάλη δόση μουσικής κι έμφαση στα σκηνικά και την τεχνική των ηθοποιών.

Δοκίμασε, λοιπόν, ο Ηλίας Ωρολογάς Δασαρίτης, στο μέτρο των δυνατοτήτων του, να σκιαγραφήσει με τρόπο απλό και περιεκτικό τα γενικά χαρακτηριστικά της υποκριτικής. Τα κατάφερε όμως; Για τη δοκιμή αξιέπαινος, ίσως και μοναδικός: επιχείρησε, ένας νεαρός φοιτητής, να στοιχειοθετήσει οδηγό υποκριτικής εκ των ενόντων, όταν οι επαίοντες – τιμητές και μη – της εκπαίδευσης των ηθοποιών, παραμένανε (κι έμελλε να παραμείνουν) αδρανείς. Θα ήτανε λοιπόν άδικο να μην αξιολογήσουμε θετικά την προσφορά του. Συζητήσιμος είναι ο τρόπος με τον οποίο προσπάθησε να σκιαγραφήσει τα γενικά χαρακτηριστικά της υποκριτικής. Εκείνος τον θεωρεί απλό και περιεκτικό, αλλά η γλώσσα εμφανίζεται στο έπακρο αρχαιοπρεπής, ακόμη κι οι λέξεις τυπώνονται χωρισμένες στα συνθετικά τους (*επ' ίσης, δι' ότι, δήλα δη, εν ώ* και τα συναφή): ο εξαρχαισμός, ωστόσο, ανήκει στην ιδεολογία του συγγραφέα. Ο λόγος, πάντως, είναι μακροπερίοδος, η σύνταξη στρυφή και το ύφος φορτωμένο μαλάματα, για να θυμηθούμε το Σεφέρη. Απλός ο τρόπος δεν είναι, λοιπόν, ούτε περιεκτικός, με τις κάθε λογής παρεκβάσεις. Κι όμως, το *Δοκίμιον* απευθυνότανε όχι μόνο σε φιλομαθείς ή ερασιτέχνες, αλλά και σ' επαγγελματίες ηθοποιούς που το είχανε αγοράσει κιόλας πριν κυκλοφορήσει: είδαμε και τα ονόματά τους από τον κατάλογο των συνδρομητών. Ενδεχομένως να το προόριζε ο συγγραφέας και για μαθητευόμενους ηθοποιούς: η δραματική σχολή του Εθνικού Συλλόγου λειτουργούσε, όταν τύπωνε το βιβλίο του ο Ωρολογάς.

Ποια τύχη θα μπορούσε, άραγε, να έχει ένα βιβλίο γραμμένο με τέτοιο τρόπο; Να το αποστηθίσουν οι ηθοποιοί, όχι εντελώς ακατόρθωτο με τις εξαιρετικές ικανότητες και την πείρα που διαθέτανε, αλλά να το κατανοήσουν, λίγοι θα τα καταφέρνανε. Στη δραματική σχολή του Εθνικού Συλλόγου, το Νοέμβριο του 1883 φοιτούσανε, όπως μας πληροφορεί δημοσίευμα της εποχής, περισσότεροι από τριάντα φοιτητές και τελειόφοιτοι του Πανεπιστημίου. Θεωρητικά, λοιπόν, επαρκείς αναγνώστες. Ελάχιστο προσόν ωστόσο, για να γραφτεί ένας νέος στο πρώτο έτος της σχολής, ήτανε απολυτήριο γυμνασίου και για τις κοπέλες αρκούσε το ενδεικτικό της τρίτης Ελληνικού. Άρρενες με έκτακτα προσόντα μπορούσανε να γραφτούν και χωρίς απολυτήριο. Όσο κι αν μαθαίνανε άλλα τότε κι άλλα τώρα οι μαθητές, το *Δοκίμιον* μάλλον δεν έκανε γι' αυτούς. Για την τύχη του, λοιπόν, αν εξαιρέσουμε τους συνδρομητές, ξέρουμε μονάχα όσα μας λέει ο ίδιος ο συγγραφέας, στον πρόλογο της Δραματικής του Βιβλιοθήκης: εκεί κάνει λόγο, όπως έχουμε πει στην αρχή, για εξαιρετική υποδοχή. Ίσως να μην υπερβάλλει.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Ενδιαφέρον έχει να συσχετίσουμε θέσεις κι απόψεις του *Δοκίμιου* με ανάλογες, που εντάσσονται βέβαια στο κλίμα της εποχής, αλλά δημοσιοποιούνται αργότερα. Ένα παράδειγμα προσφέρει η διάλεξη «Περί εθνικού θεάτρου», που έδωσε ο Άγγελος Βλάχος στον Παρνασσό. Δημοσιεύτηκε στην *Εστία* 19, 471 (6 Ιανουαρίου 1885), σσ. 35-39 και 472 (13 Ιανουαρίου 1885), σσ. 51-55 κι αναδημοσιεύτηκε στ' *Ανάλεκτα*, τ. 2, Εν Αθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, σσ. 187-209, με τίτλο: «Περί ελληνικού δραματικού θεάτρου». Στο άρθρο αυτό εντοπίζονται αρκετά κοινά στοιχεία με το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλίου Ωρολογά Δασαρίτου (1<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup>, 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup>, 9<sup>ο</sup> κεφ.).

Το σίγουρο πάντως είναι ότι ο Ωρολογάς δεν απογοητεύτηκε, αφού εξακολούθησε να εκδίδει βιβλία (1884, 1885, 1889).

Είχε υποσχεθεί στους αναγνώστες του *Δοκίμιου* κι ένα βιβλίο για την ελληνική σκηνή, τα ξένα δράματα και τους ηθοποιούς που τα παίζανε. Ίσως να πρόκειται για το βιβλίο που είχε αναγγείλει και στο οπισθόφυλλο της Δραματικής του Βιβλιοθήκης: *Η Υποκριτική τέχνη εν Ελλάδι*. Φαίνεται πως άλλες προτεραιότητες τον εμποδίσανε να τηρήσει την υπόσχεσή του κι έτσι στερηθήκαμε κι εμείς την προσωπική του ματιά στη θεατρική επικαιρότητα. Μόλις που είχαμε αρχίσει να τον γνωρίζουμε μέσ' από το πρωτόλειό του κι έναν πρόλογο.

Ομογενής από την Κορυτσά της Αλβανίας. Λίγους μήνες πριν γραφτεί στο Πανεπιστήμιο, τον Οκτώβριο του 1881, η τύχη της Ηπείρου είχε κριθεί τελειωτικά: η πατρίδα του θα παρέμενε έξω από τη νέα ελληνοτουρκική μεθόριο. Ίσως λοιπόν, το «Δασαρίτης» ή «Δασσαρήτης» που αρχικά συνόδευε και τελικά αντικατέστησε το «Ωρολογάς», να πηγάζει από την ανάγκη του ν' αποκτήσει ελληνική ταυτότητα. Αφού οι διεθνείς συνθήκες δεν του δώσανε το δικαίωμα να λέγεται Έλληνας, έπρεπε με κάποιον τρόπο να δηλώσει την καταγωγή του και να ξεχωρίσει από τα εκατομμύρια των οθωμανών υπηκόων. Αρκετές φορές στο *Δοκίμιον* είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε την προσπάθειά του ν' αποδείξει την αρχαία ρίζα των συμπατριωτών του. Εκτός από τη μελέτη που εξέδωσε, *Η Μακεδονία και Αλβανία εν τω Ελληνισμώ*, σχεδίαζε, όπως ξέρουμε, να εκδώσει κι άλλες σχετικές μελέτες: πιθανόν να προσδοκούσε πως μ' αυτόν τον τρόπο θα έδινε μια κάποια απάντηση στον αλβανικό εθνικισμό που πρωτοεμφανίστηκε μετά τη συνθήκη του Αγίου Στεφάνου (1878). Το «Δασαρίτης», λοιπόν, είναι σαν να ξορκίζει το φάσμα του Φαλμεράγερ και να υψώνει σημαία της ελευθερίας τον αρχαίο ελληνισμό.

Η αδιαπραγμάτευτη αξία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού καθορίζει τη σκέψη κι οριοθετεί τις επιλογές του Ωρολογά. Ενστερνίζεται βέβαια τον κλασικισμό, αλλά με γεύση κι άρωμα ρομαντισμού: αυτός είναι ο άλλος πόλος έλξης, κι αρκετές φορές, ο ρυθμιστικός παράγοντας των επιλογών του. Μόνο που τον απωθεί η λέξη «ρωμαντισμός» κι οι συνδηλώσεις που είχε προσλάβει από καιρό. Λατρεύει τον Παπαρρηγόπουλο, αλλά ο ίδιος ούτε τον ονομάζει, ούτε τον θεωρεί ρομαντικό και λογοκρίνει όσους εκφράζουν αντίθετη γνώμη. Από το Βασιλειάδη επιλέγει όσα τού ταιριάζουν κι έχει το Βερναρδάκη πνευματικό καθοδηγητή, υπό όρους όμως: ο Ωρολογάς είναι σταθερός στις προτιμήσεις του κι έχει τα δικά του κριτήρια που τον οδηγούν –φυσικά– και σε διαφορετικές προσεγγίσεις. Ο Σαίξπηρ, μέγας κι αθάνατος, είναι το είδωλό του. Ύψιστο επίτευγμα θεωρεί την αρχαία τραγωδία και το Σοφοκλή αδιαφιλονίκητο δημιουργό. Οι άλλοι συγγραφείς που εμφανίζονται στο *Δοκίμιον*, είναι, περίπου, λύση ανάγκης.

Μελετά πολύ, η ψυχολογία κι η παιδαγωγική ελκούν το επιστημονικό του ενδιαφέρον και προς αυτές θα στραφεί φεύγοντας από την Ελλάδα. Είναι φιλότεχνος, αγαπά τη μουσική με πάθος, διαβάζει και βλέπει θέατρο, κι ας διεγείρει στους θεατές ορμές και διαθέσεις οργιαστικές. Τα λέει φυσικά για τους άλλους αυτά, αλλά κάτι θα ήξερε κι ο ίδιος.

Είναι συντηρητικός για την ηλικία του κι εκφράζει τις θέσεις του με ύφος ιεροκήρυκα. Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση: οι φοιτητές είχαν αρχίσει από την προηγούμενη δεκαετία να γίνονται όλο και πιο συντηρητικοί. Οι συνέπειες, τα «Ευαγγελικά» και τα «Ορεστειακά», θα εκδηλωθούν αργότερα, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Με το δοκίμιο πιστεύει, και το τονίζει στον πρόλογο, ότι ανοίγει, κατά κάποιον τρόπο, ένα καινούριο πεδίο στους σοφούς κι εμπειρότερους από τον ίδιο «φιλόλογους», τους παρέχει πολλές νύξεις και την αφορμή ν' αναπτύξουν καλύτερα κι εκτενέστερα το θέμα: δεν είναι σαφές αν εννοεί αυτούς που λέμε κι εμείς σήμερα φιλόλογους ή αυτούς που ασχολία τους ήταν τα γράμματα, τους λογοτέχνες, τους λογίους, που τότε τους λεγανε φιλόλογους. Σε κάθε περίπτωση, η απάντηση των σοφών πρέπει να διατυπώθηκε με αρκετή σαφήνεια: *Ού φροντίς Ίπποκλείδη!*

Το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτη, «καρύκευμα», όπως το λέει, της επιστημονικής του μελέτης, γράφτηκε το 1883 για να συμβάλει στην ίδρυση μόνιμου εθνικού θεάτρου και στην ανύψωση της ελληνικής σκηνής στη θέση που της άξιζε. Το εγχείρημά του λοιπόν, εγγράφεται σ' εκείνη την ιστορική στιγμή και στο συγκεκριμένο αυτό ιδεολογικό πλαίσιο. Το αποτέλεσμα του εγχειρήματος μας προσφέρει μιαν εικόνα με τα ιδεολογικά, αισθητικά και γλωσσικά στερεότυπα της εποχής. Με αποχρώσεις ασφαλώς, αλλά και κάποιες διαφοροποιήσεις, που τολμά να τις εκφράσει ο συγγραφέας κι αυτό ίσως να μην είναι ασήμαντο.

Στη συνάντησή μας μαζί του, ο Ηλίας Ωρολογάς Δασαρίτης είχε καλέσει φίλους του και γνωστούς: τον Ιωάννη Βερβέρη, τον Στέφανο Κουμανούδη, τον Αντώνιο και τον Οδυσσέα Βαρβέρη, το Σωτήριο Πομμερέτ, το Γεώργιο Σουρή, τον Παναγιώτη Μεταξά, το Σπυρίδωνα Ζαλούχο, το Δημήτριο Βερναρδάκη και τις σκιές του Σαίξπηρ, του Μέντελσον, του Βασιλειάδη, του Παπαρρηγόπουλου. Αντικείμενο της συζήτησής μας ήταν το πρωτόλειό του *Δοκίμιον Υποκριτικής* κι ο πρόλογος στη Δραματική του Βιβλιοθήκη. Τα είχε γράψει φοιτητής, το 1883-'84, στο «ταπιφράγγον [τουρκοφράγκικο τσιφλίκι] της διαφθοράς και του κακοήθους υλισμού», όπως αποκαλούσε τότε το ελληνικό βασίλειο ο Παναγιώτης Συνοδινός, εκείνος ο άκρατος ρομαντικός.<sup>62</sup> Στη συνομιλία μας αυτή με το συγγραφέα είχαμε την ευκαιρία να δούμε τα πράγματα με γνώση και νηφαλιότητα, να τα κρίνουμε από απόσταση μεγάλη.

Πώς πέρασαν τα χρόνια... Ζούμε στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα και συνομιλούμε με το Δασαρίτη, όχι πια στο «ταπιφράγγον», όχι: *σ' ένα τοπίο σαστισμένο που γέρνει στο τουρκομπαρόκ...* κι ακούμε μαζί την ατάκα, την τελευταία, του Φορτενμπράς.

<sup>62</sup> Π. Σ. Συνοδινός, «Η τελευταία μου χαρά», εφ. *Μη Χάνεσαι*, αρ. 551, 23 Αυγούστου 1883, σ. 6.

## ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ

### Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΠΑΡΙΣΗΣ: Η ΘΙΑΣΑΡΧΙΚΗ ΤΟΥ ΠΟΡΕΙΑ

**Α**ντικείμενο της εισήγησης αποτελεί η ιστορία και η διαδρομή του Αριστείδη Παρίση, ενός άγνωστου ή λιγότερο γνωστού ηθοποιού της νεοελληνικής σκηνής του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Αριστείδης Παρίσης γεννήθηκε στο Ληξούρι της Κεφαλονιάς στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αι. Το επίθετο Παρίσης, αν και συναντάται συχνά στο Ληξούρι,<sup>1</sup> πιθανότατα υπήρξε καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του ηθοποιού<sup>2</sup> και ίσως το πραγματικό του όνομα ήταν Αριστείδης Σακκάς. Σε νεαρή ηλικία μεταβαίνει στην Αθήνα, όπου με τη σύζυγό του Δέσποινα και αργότερα με τις δύο μεγάλες του κόρες, συμμετέχει σε επιθεωρησιακούς θιάσους. Η θεατρική όμως δράση του θα διακοπεί λόγω των πολέμων της περιόδου, θα καταταγεί στο στρατό και σύντομα θα προαχθεί στο βαθμό του έφεδρου αξιωματικού.

Το φθινόπωρο του 1916 ο Ελευθέριος Βενιζέλος αντιμετωπίζοντας ανυπέβλητες δυσκολίες δημιούργησε την προσωρινή κυβέρνηση της Θεσσαλονίκης και ταυτόχρονα ανέλαβε τη διοίκηση των δυνάμεων της «Εθνικής Άμυνας».<sup>3</sup> Το κίνημα της Εθνικής Άμυνας που δημιουργήθηκε στη Θεσσαλονίκη τον Αύγουστο του 1916, συγκροτήθηκε από Κρήτες χωροφύλακες και αξιωματικούς, μόνιμους και έφεδρους,<sup>4</sup> Ένας από αυτούς ήταν και ο Αριστείδης Παρίσης. Τα θλιβερά γεγονότα της περιόδου είχαν διχάσει τον ελληνικό λαό σε υποστηρικτές του Βασιλιά Κωνσταντίνου και του Ελευθέριου Βενιζέλου. Στο διάστημα της προσωρινής κυβέρνησης του Βενιζέλου είχε εξαπολυθεί κύμα διώξεων από το στρατόπεδο των «Βασιλικών»<sup>5</sup> εναντίον των «Βενιζελικών». Η πόλωση

<sup>1</sup> Στις αναγγελίες γάμων του τοπικού Τύπου το επίθετο Παρίσης εμφανίζεται συχνά. (Βλ. Ζιζάνιον, Κεφαλληνία, 1899-1915).

<sup>2</sup> Το Μάιο του 1925 παντρεύτηκε η μεγάλη κόρη του Αριστείδη Παρίση, η Κατίνα με τον Ελληνοαμερικανό ηθοποιό Γιάννη Θύμιο. Στην αναγγελία του γάμου αναφέρεται ως Αικατερίνη Σακκά και όχι Παρίση. (Βλ. *Ατλαντίς*, 30/4/1925 και *Εθνικός Κήρυξ*, 2/5/1925).

<sup>3</sup> *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Νεώτερος Ελληνισμός: 1913-1941*. τ. ΙΕ'. Αθήνα: Εκδοτική, 1978, σσ. 40-41, βλ. επίσης, Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία: Από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*. Ολκός, Αθήνα 1974, σσ. 18-19.

<sup>4</sup> Δημήτρης Μιχαλόπουλος, *Ο Εθνικός Διχασμός*, Τροχαλία, Αθήνα 1997, σ. 27. Βλ. επίσης, Σπ. Β. Μαρκεζίνη, *Πολιτική Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος: 1868-1964*. τ. 4<sup>ος</sup>. Πάπυρος, Αθήνα 1966, σ. 165.

<sup>5</sup> Κατά την περίοδο του διχασμού έχουν καταγραφεί πολλές δολοφονίες με αφορμή τα εθνικά ζητήματα, π.χ. τον Ιανουάριο του 1917, στην Κρήτη, δολοφονήθηκε ο Συνταγματάρχης Φυκιώρης «διότι εξύβρισε τον Βασιλέα». (Βλ. *Αναγέννησις*, Τρίκαλα, αρ. φ. 27233, 5/1/1917, σ. 3), δάσκαλοι φυλακίζονταν κατηγορούμενοι επί εσχάτη προδοσία, καθαιρούνταν κοινοτικοί σύμβουλοι, συλλαμβάνονταν γιατροί, δημόσιοι υπάλληλοι ακόμα και μοναχοί. (Βλ. *Ταχυδρόμος*, Βόλος, αρ. φ. 2, 9/12/1916, σ. 3).

προκαλούσε φανατισμό που συχνά οδηγούσε σε αιματηρά επεισόδια.

Ο Αριστείδης Παρίσης υπήρξε και ο ίδιος θύμα της διαμάχης αυτής. Το καλοκαίρι του 1917, όντας έφεδρος αξιωματικός, όταν πλέον είχε επανέλθει στην εξουσία ο Ελευθέριος Βενιζέλος, συνέγραψε μια αντιβασιλική επιθεώρηση και την παρουσίασε σε στρατόπεδο της Λάρισας ενώπιον αξιωματικών των δύο ακραίων παρατάξεων αλλά και του Ταγματάρχη Γεωργίου Κονδύλη.<sup>6</sup> Κατά τη διάρκεια της παράστασης ο Παρίσης δέχτηκε πυροβολισμό<sup>7</sup> από αξιωματικό, προσκείμενο στο Βασιλιά.<sup>8</sup> Φυγαδεύτηκε, ευτυχώς δίχως να έχει τραυματιστεί, και κατ' αυτόν τον τρόπο έληξε η στρατιωτική του καριέρα.

Έπειτα από τα δραματικά αυτά γεγονότα στη Θεσσαλία, εργάστηκε ως ηθοποιός σε επαγγελματικούς θιάσους σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη και εν συνεχεία συγκρότησε προσωπικό θίασο με συνεργάτες τη γυναίκα του Δέσποινα<sup>9</sup> και τις κόρες του Κατίνα και Ευαγγελία. Η οικογένεια Παρίση ξεκίνησε περιοδεία σε ολόκληρη την Ελλάδα και ακολούθησε ένα συγκλονιστικό θεατρικό ταξίδι με σταθμούς το Γαλάτσι της Ρουμανίας, το Παρίσι, τη Μασσαλία, τις Βρυξέλλες και πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών. Οι περιοδείες του Παρίση διήρκησαν χρόνια, προσφέροντας ψυχαγωγία στις εστίες του ελληνισμού της διασποράς.

Ο πρώτος σταθμός της διεθνούς περιοδείας του οικογενειακού θιάσου ήταν η Ρουμανία και συγκεκριμένα η πόλη Γαλάτσι ή Γαλάζιο, όπως είχε ονομαστεί από την πληθθή ελληνική κοινότητα. Ο Αριστείδης Παρίσης σύντομα ανέπτυξε σχέσεις με τα μέλη της εκεί ελληνικής κοινότητας και μάλιστα κάποιοι ομογενείς δέχτηκαν να συμπράξουν με το θίασο<sup>10</sup> ώστε να είναι εφικτή η παρουσίαση πολυπρόσωπων έργων. Τον Ιούνιο του

<sup>6</sup> Ο Γεώργιος Κονδύλης κατά την περίοδο σύστασης της προσωρινής κυβέρνησης του Βενιζέλου ήταν λοχαγός και πρωτοστάτησε στη δημιουργία του κινήματος της Εθνικής Άμυνας. Εξαπέλυε ύβρεις εναντίον της βασιλικής οικογένειας, όντας διοικητής στις Σέρρες, και υπήρξε υπέρμαχος υποστηρικτής του Βενιζέλου. (βλ. *Ταχυδρόμος*, Βόλος, αρ. φ. 7, 14/12/1916, σ. 1). Μετά την επάνοδο του Βενιζέλου ο Κονδύλης έγινε Ταγματάρχης, Διοικητής του 1<sup>ου</sup> Συντάγματος Μεραρχίας Σερρών και Ανώτερος Επόπτης Δημοσίου Ασφαλείας. Η στρατιωτική του μονάδα άρχισε να κάνει εκκαθαρίσεις ενόπλων στη Θεσσαλία. Ο Αρ. Παρίσης ανήκε στο λόχο του 1<sup>ου</sup> πεζικού Συντάγματος της Μεραρχίας Σερρών. Ο λόχος αυτός αποτελείτο από 200 άνδρες. Η Μεραρχία Σερρών θεωρείτο «θρυλική δια τους ηρωισμούς και τα κατορθώματά της». (βλ. *Θάρρος*, Τρίκαλα, αρ. φ. 1985, 6/7/1917, σ. 2). Ο Γεώργιος Κονδύλης διατηρούσε αντιμοναρχική στάση, έχοντας όμως πολιτικές σκοπιμότητες (βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Νεώτερος Ελληνισμός: 1913-1941*, ό.π., σ. 273).

<sup>7</sup> Πολύ συχνά πυροβολούνταν στρατιώτες εξ αιτίας του Εθνικού διχασμού. (βλ. *Σκριπ*, αρ. φ. 8210, σ. 2).

<sup>8</sup> «Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 53, 20/11/1922, σ. 3.

<sup>9</sup> Η Δέσποινα Παρίση ήταν γνωστή στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας ακόμα και πριν τον Α' παγκόσμιο πόλεμο (στα «Πολεμικά Παναθήναια» του 1913 στην σκηνή «Μποϊκοτάζ - Ταραντέλλα» η Ιταλίδα Ταραντέλλα προσπαθεί να πείσει τους Έλληνες να μην την εκδιώξουν από την Ελλάδα, λέγοντας πως έχει μεταμορφωθεί σε «αρτίστα γκρέκα» και για να αποδείξει τον ισχυρισμό της αρχίζει να μιμείται: Κοτοπούλη, Κυβέλη, Νίκα, Μουστάκα, τη Λούη αλλά και τη Δέσποινα Παρίση. βλ. Λίλα Μαράκα, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση: 1894-1926 - Τέσσερα κείμενα*. τ. Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 242).

<sup>10</sup> Μέλη του θιάσου Παρίση στο Γαλάτσι: Γεώργ. Μαλαπέτσας, Ελ. Καπαξίδης, Ι. Καράλης, Μ. Καρα-

1921 στο θέατρο Central ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία το δραματικό πατριωτικό ειδύλλιο «Εσμέ η Τουρκοπούλα»<sup>11</sup> και σύντομα ακολούθησε το πατριωτικό δράμα «Ο εχθρός της φυλής μας».<sup>12</sup> Η επιλογή του πατριωτικού δραματολογίου<sup>13</sup> σαφώς και σχετιζόταν με τον ελληνοβουλγαρικό πόλεμο και τις ραγδαίες εξελίξεις στα εθνικά θέματα.

Τον Ιούλιο του 1921 αναγγέλλεται η τελευταία αποχαιρετιστήρια παράσταση του θιάσου με την επιθεώρηση «Παναθήναια του 1920 και 1921».<sup>14</sup> Ενώ λοιπόν οι προθέσεις του θιάσου ήταν να συνεχίσει την περιοδεία του στη Βραΐλα και το Βουκουρέστι, τα σχέδια ματαιώθηκαν και η παραμονή στο Γαλάτσι παρατάθηκε λόγω του διορισμού του Αριστείδη Παρίση στο νεοσύστατο ελληνικό σχολείο της πόλης. Το 1921 για να καλυφθούν οι ανάγκες κατώτερης και ανώτερης εκπαίδευσης ιδρύθηκε το «Ελληνικό Γυμνάσιον Γαλαζίου»<sup>15</sup> και ο Παρίσης προσελήφθη ως γυμναστής. Για λίγους μήνες διεκόπη η δράση του θιάσου, σύντομα όμως ο Παρίσης επανήλθε με ένα σπουδαίο εγχείρημα. Τον Ιανουάριο του 1922 ανέβασε τον «Αγαπητικό της Βοσκοπούλας» με σύμπραξη 40 μαθητών του σχολείου και της οικογένειάς του. Η παράσταση εκείνη δόθηκε προς όφελος των ελληνικών σχολείων της πόλης και σημείωσε τεράστια επιτυχία, προσφέροντας στον Παρίση καλλιτεχνική και κοινωνική καταξίωση.<sup>16</sup> Όταν ολοκληρώθηκε η σχολική χρονιά η οικογένεια εγκατέλειψε τη Ρουμανία.

Επόμενος σταθμός του οικογενειακού θιάσου ήταν η Μασσαλία, όπου παρέμεινε μόνο τρεις μήνες δίνοντας παραστάσεις στο θέατρο Salons Michel.<sup>17</sup> Ήδη το Δεκέμβριο του 1922 ο τετραμελής θιάσος βρισκόταν στο Παρίσι και έδινε την πρώτη του παράσταση στην αίθουσα Societes Savantes.<sup>18</sup> Εβδομάδες πριν την πρεμιέρα των «Παναθηναίων» ο ελληνογαλλικός τύπος εξυμνούσε τη θεατρική οικογένεια και παρακινούσε εντόνως

λης και η Λιλή Νικολάου.

<sup>11</sup> «Ελληνικών θεάτρων», *Νέος Ελληνισμός*, Βουκουρέστι, αρ. φ. 113, 11/6/1921, σ. 2, βλ. επίσης, πρόγρ. Θ. Μ. φάκ. 227Γ.

<sup>12</sup> Θ. Μ., ό.π.

<sup>13</sup> Μετά από τα πολύπρακτα δράματα παιζόνταν μονόπρακτες κωμωδίες ως αντιστάθμισμα στη βαριά ατμόσφαιρα που είχε δημιουργηθεί από τα σοβαρά έργα ή κάποιες φορές η σύντομη κωμωδία ακολουθούσε με σκοπό να εμπλουτιστεί το πρόγραμμα, π.χ. μετά τα Παναθήναια. Στις 8/6/1921 «Το στοίχημα», στις 9/7/1921 «Όμοιος τον ομοίον» κ.ά.

<sup>14</sup> Θ. Μ., ό.π.

<sup>15</sup> Έως το 1920 λειτουργούσε το σχολείο «Αθηνά», το οποίο όμως διαλύθηκε για οικονομικούς λόγους. Το «Ελληνικόν Γυμνάσιον Γαλαζίου» ξεκίνησε τη λειτουργία του το Σεπτέμβριο του 1921 και διέθετε: Δημοτικό, Ελληνικό και πλήρες Γυμνάσιο. (Βλ. «Ελληνική κοινότης Γαλαζίου», *Νέος Ελληνισμός*, Βουκουρέστι, αρ. φ. 135, 8/7/1921, σ. 2).

<sup>16</sup> Θ. Μ., ό.π.

<sup>17</sup> Εμφανίσθηκαν για πρώτη φορά στις 3/9/1922 στο θέατρο Salons Michel της Μασσαλίας παίζοντας τα «Παναθήναια του 1920-1921». (Βλ. Θ. Μ., ό.π.)

<sup>18</sup> «Τα Παναθήναια» στην αίθουσα Societes Savantes, 8 Rue Danton. (Βλ. «Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 53, 20/11/1922, σ. 3).

τους Έλληνες να παραβρεθούν στις επικείμενες παραστάσεις.<sup>19</sup> Οι πρώτες κρίσεις υπήρξαν ενθουσιώδεις, η παράσταση στις 14/12/1923 στέφθηκε με πλήρη επιτυχία θέτοντας φαινομενικά τις βάσεις για μια επιτυχημένη πορεία στην Πόλη του Φωτός.

Ο Παρίσης γρήγορα αντιλήφθηκε ότι το ελληνογαλλικό κοινό ήταν απαιτητικό και διαπίστωσε ότι έπρεπε να ανανεώσει τόσο το ρεπερτόριο όσο και την εμφάνιση (σκηνικά και κοστούμια) του θιάσου. Μέσα σε διάστημα δύο εβδομάδων μετέβη στη Γένοβα<sup>20</sup> όπου προμηθεύτηκε πλήθος νέων κοστούμιών σε ικανοποιητική τιμή. Πράγματι ο θίασος εμφανίστηκε στις 4/1/1923 ανανεωμένος, ωστόσο όμως δεν κατάφερε αυτήν την φορά να γεμίσει τα κενά καθίσματα.<sup>21</sup> Απογοητευμένος ο θιασάρχης αποφάσισε να δώσει μια τελευταία παράσταση με τη δοκιμασμένη «Γκόλφω» του Περεσιάδη. Εκείνες τις ημέρες όμως, ως από μηχανής θεός, ο Κυριάκος Βενιζέλος, ο γιος του Ελευθέριου Βενιζέλου και Γενικός Πρόξενος της Ελλάδας στο Παρίσι, ανακοίνωσε ότι θα ενίσχυε οικονομικά το θίασο και μάλιστα θα παρευρισκόταν και ο ίδιος στην παράσταση. Την ίδια στιγμή πλούσιοι νέοι<sup>22</sup> της Ελληνικής κοινότητας προσφέρθηκαν εθελοντικών να συμμετάσχουν και να υποστηρίξουν το θίασο.<sup>23</sup>

Την 1/2/1923 δόθηκε η «Γκόλφω»<sup>24</sup> σε κατάμεστη αίθουσα! Χάρη στην παρουσία του Κυριάκου Βενιζέλου έσπευσαν να δώσουν το παρόν ανώτεροι ιερείς και οι πλέον ευκατάστατοι Έλληνες της πόλης. Η μεταστροφή του κλίματος ώθησε τον Παρίση να παρατείνει τη διαμονή τους στη Γαλλία. Κρίνοντας λοιπόν ότι οι νεωτερισμοί δεν είχαν αποδώσει και βλέποντας την ανταπόκριση του κοινού στο δραματικό ειδύλλιο, αποφάσισε να ανεβάσει, με τη σύμπραξη πλέον των ερασιτεχνών, τον «Αγαπητικό της Βοσκοπούλας» του Δημ. Κορομηλά,<sup>25</sup> την «Εσμέ την τουρκοπούλα» του Σπ. Περεσιάδη<sup>26</sup> και

<sup>19</sup> «Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 54, 27/11/1922, σ. 3. Βλ. επίσης εφημερίδες *Μεγάλη Ελλάς* και *Μέλλον*.

<sup>20</sup> «Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 56, 17/12/1922, σ. 3

<sup>21</sup> Στην παράσταση του Φρου-φρου η προσέλευση του κοινού ήταν περιορισμένη. Στο τέλος ο Αρ. Παρίσης είχε απαγγείλλει ποιήματα του Παν. Διβάρη. (βλ. Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους. *Κήρυξ Παρισίων*, αρ.φ. 60, 7/1/1923, σ. 3).

<sup>22</sup> Δημ. Κολλαρίδης, Ιωάννης Ιωαννίδης (έλαβε εξαιρετικές κριτικές για τις υποκριτικές του ικανότητες), Χρύσος Έβδος, Βασ. Καπατσέλης, Εμ. Βαλαβάνης, Σταύρος Αδάμ, Ν. Καστελίδης, Κ. Γεωργιάδης, Δημ. Αθηναϊκός, Αδάμ Αδαμίδης. Οι περισσότεροι ήταν Κων/πολίτες, πρόσφυγες, γόνοι των πλουσιότερων οικογενειών. Ο Έβδος και ο Καπιτσέλης ήταν γουναράδες από την Καστοριά. (βλ. «Η Γκόλφω», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 64, 5/2/1923, σ. 3).

<sup>23</sup> «Ελληνικόν θέατρον εις Παρισίους», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 59, 1/1/1923, σ. 3.

<sup>24</sup> «...έφεραν ημάς νοερώς εις τα ποιητικά χωριουδάκια του Παρνασσού και ανεμνήσθημεν της φυσικής ζωής των ελληνικών βουνών...», (βλ. «Η Γκόλφω», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 64, 5/2/1923, σ. 3).

<sup>25</sup> «Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 64, 5/2/1923, σ. 3, και «Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 65, 12/2/1923, σ. 3.

<sup>26</sup> «Εσμέ η τουρκοπούλα», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 67, 11/3/1923, σ. 3.



το κωμειδύλλιο η «Λύρα του Γερω-Νικόλα» του Δημ. Κόκκου.<sup>27</sup> Έτσι, έπειτα και από αυτές τις περιπέτειες ο θίασος εγκατέλειψε το Παρίσι για τις Βρυξέλλες, όπου παρέμεινε και εκεί για λίγους μήνες δίνοντας τις ίδιες παραστάσεις.<sup>28</sup>

Στις αρχές του 1924 η οικογένεια αναχώρησε για την Αμερική, με προορισμό τη Νέα Υόρκη. Από το ιστορικό αρχείο του Ellis Island πληροφορούμαστε τις ακριβείς ηλικίες των μελών της οικογένειας Παρίση: Αριστείδης Παρίσης: 43 ετών (γεν. 1881), Δέσποινα Παρίση: 33 ετών (γεν. 1891), Κατίνα Παρίση: 18 ετών, (γεν. 1906), Ευαγγελία Παρίση: 17 ετών (γεν. 1907) και Μαρίκα Παρίση: 3 ετών (γεν. 1921). Είναι άγνωστο το πώς κατάφεραν να εξασφαλίσουν τα νόμιμα έντυπα για την είσοδο τους στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, μάλιστα την εποχή όπου οι μεταναστευτικοί νόμοι είχαν γίνει αυστηρότεροι για τους Έλληνες, χωρίς να εξαιρούνται οι καλλιτέχνες. Λίγο μετά την άφιξή τους στη Νέα Υόρκη, ο Αρ. Παρίσης, δίχως να έχει τις προαπαιτούμενες γνωριμίες, έδωσε στο οικογενειακό κουαρτέτο το όνομα «Ελληνικός Δραματικός και Επιθεωρησιακός θίασος» και όρισε την έναρξη των παραστάσεών τους εξασφαλίζοντας μάλιστα ένα εξαιρετικό θέατρο της πόλης, το Palm Garden.

Αν και κατά τους καλοκαιρινούς μήνες δεν πραγματοποιούνταν θεατρικές παραστάσεις, ο θίασος κατάφερε στα μέσα Ιουνίου<sup>29</sup> να δώσει την πρώτη του παράσταση σε ένα θέατρο γεμάτο με ομογενείς. Αλλά και στα μέσα του Ιουλίου του 1924 η επιτυχία επαναλήφθηκε.<sup>30</sup> Κατά τη διάρκεια του Αυγούστου ο Παρίσης φρόντισε να διευρύνει το θίασο του και να επιστρατεύσει τους πιο δραστήριους ερασιτέχνες ηθοποιούς<sup>31</sup> της ελληνικής κοινότητας της Νέας Υόρκης, ώστε το Σεπτέμβριο να γίνει η επανέναρξη των παραστάσεων. Η δεύτερη ενέργεια του θιασάρχη ήταν να δραστηριοποιηθεί στους κόλπους των Συλλόγων των Ελληνικών Κοινοτήτων. Αρχικά, ως Κεφαλλονίτης και ο ίδιος, γράφτηκε στο Σύλλογο «Κέφαλο» και εν συνεχεία ερχόμενος σε επαφή με προέδρους συλλόγων εξασφάλισε τη συμμετοχή του θιάσου του σε χοροεσπερίδες. Μια επαγγελματική πρωτοτυπία που απέφερε πολλά κέρδη και εν συνεχεία τη μιμήθηκαν και άλλοι θιασάρχες, όπως η Βρυσούλα Παντοπούλου και ο Ευτύχιος Βονασέρας. Δεκάδες ερασιτέχνες ηθοποιοί εκπαιδεύθηκαν στο πλευρό του Παρίση και εν συνεχεία, έχοντας προσωπικές

<sup>27</sup> «Η Λύρα του Γερω-Νικόλα», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 68, 18/3/1923, σ. 3.

<sup>28</sup> «Η Λύρα του Γερω-Νικόλα», *Κήρυξ Παρισίων*, αρ. φ. 69, 25/3/1923, σ. 3.

<sup>29</sup> Παίχτηκε το έργο «Φρου-φρου» σε μετάφραση του ίδιου του Παρίση. (Βλ. «Φρου-Φρου», *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. φ. 3330, 8/6/1924, σ. 6. Βλ. επίσης *Ατλαντίς*, 8/6/1924).

<sup>30</sup> Παίχτηκαν η επιθεώρηση «Άνω-κάτω» και το μονόπρακτο «Το δώρον της γυναικός μου», «Θεατρικά: Άνω-κάτω», *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. φ. 3364, 12/7/1924, σ. 5.

<sup>31</sup> Νίκος Ζαπνουκαγιάς, Κώστας Ζαπνουκαγιάς, Γιάννης Θύμιος, Νίκος Πάτσης, Αντ. Μαυρογιάννης, Ν. Στρατής, Δ. Αθηναϊκός, Πέτρος Λεβέντης, Ελένη Χρηστίδου, Α. Λεβώτης, Θ. Μαλλιαρός, Χρίστος Πολιτόπουλος, Όλγα Στεφάνου, Χρήστος Μαγουλάς, Κατίνα Κατσούρη, Γεώργιος Δηληγιάννης, Σπ. Μαλλιαρός, Έλσα Χαλικιά, Ιωάννης Παντελής, Κώστας Βενιός, Δημήτρης Χρονόπουλος, Μιχάλης Ροσιδής, Βασίλειος Παππάς, Νίκος Στρατής, Γεώργιος Δρόσος, Παναγιώτης Διδασκάλου.

φιλοδοξίες, αποσχίσθηκαν δημιουργώντας θεατρικούς ομίλους.

Την άνοιξη του 1925 ο θίασος δέχεται ένα καλλιτεχνικό πλήγμα: η μεγάλη κόρη, η Κατίνα, παντρεύεται τον ελληνοαμερικανό ηθοποιό Γιάννη Θύμιο και εγκαταλείπει τον οικογενειακό θίασο αποφασίζοντας να ακολουθήσει τους νεοσύστατους θεατρικούς ομίλους στο πλευρό του συζύγου της.<sup>32</sup> Την ίδια περίοδο ο θίασος διακόπτει κάθε συνεργασία με τους ελληνοαμερικανικούς θιάσους της Νέας Υόρκης, μετονομάζεται σε «Ελληνική Οπερέττα» και έπειτα από ένα χρόνο παραμονής αποχαιρετά την πόλη<sup>33</sup> και ξεκινά περιοδεία στις αμερικάνικες πολιτείες, Washington,<sup>34</sup> Pennsylvania<sup>35</sup> και Illinois.

Αν και μετονομάστηκε, το ρεπερτόριο του θιάσου παρέμεινε το ίδιο: επιθεωρήσεις<sup>36</sup>, πολύπρακτες<sup>37</sup> και μονόπρακτες<sup>38</sup> κωμωδίες, κωμειδύλλια<sup>39</sup>, δραματικά ειδύλλια<sup>40</sup>, διασκευές γαλλικών δραμάτων<sup>41</sup> και πατριωτικά δράματα<sup>42</sup>. Το δραματολόγιο όντας εύπεπτο βρήκε γρήγορα απήχηση κυρίως στο κοινό των ελληνικών εργατικών συνδέσμων. Το κενό που άφησε η αποχώρηση της Κατίνας Παρίση από το θίασο καλύφθηκε από την πεντάχρονη μικρότερη κόρη του Αριστεΐδη και της Δέσποινας, την Μαρίκα Παρίση.<sup>43</sup> Άλλωστε και οι δύο μεγάλες της αδερφές είχαν πρωτοεμφανιστεί σε παιδική ηλικία παί-

<sup>32</sup> Μετά την αποχώρηση από τον οικογενειακό θίασο κατάφερε να πρωταγωνιστήσει για πρώτη φορά. Έως τότε όλοι οι κεντρικοί ρόλοι ερμηνεύονταν από την αδερφή της Ευαγγελία. (Βλ. Θ. Μ. φακ. 227Γ). Τον Απρίλιο του 1925 ο Γιάννης Θύμιος και η Κατίνα Σακκά –το επώνυμο Παρίση ήταν καλλιτεχνικό της οικογένειας– παντρεύτηκαν στην ορθόδοξη ελληνική εκκλησία «Ευαγγελισμός της Θεοτόκου» στη Νέα Υόρκη. Κουμπάροι τους ήταν ο Νίκος Ζαπνουκαγιάς και ο Διομήδης Αυλωνίτης. (Βλ. «Κοινωνική κίνησης», *Ατλαντίς*, 30/4/1925. Βλ. επίσης: *Εθνικός Κήρυξ*, 2/5/1925)

<sup>33</sup> Η αποχαιρετιστήρια παράσταση δόθηκε στις 7/4/1925 στο Palm Garden με την επιθεώρηση «Τα νέα ελληνικά». (βλ. «Θεατρικά», *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. φ. 3622, 27/3/1925, σ. 5). Ο γάμος της κόρης Κατίνας πραγματοποιήθηκε μάλλον 1/5/1925 (βλ. *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. φ. 3658, 2/5/1925, σ. 5) ενώ ο οικογενειακός θίασος εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Washington, χωρίς βέβαια την Κατίνα, στις 3/5/1925 (βλ. Washington, D.C., «Η Αθηναϊκή Οπερέττα», *Εθνικός Κήρυξ*, 1/5/1925, αρ. φ. 3657, σ. 5). Η οικογένεια Παρίση δεν παρεντέθηκε στο γάμο της πρωτότοκου κόρης.

<sup>34</sup> Οι εμφανίσεις στην Washington, στην αίθουσα Immaculate Conception Hall διήρκησαν όλο το Μάιο. Στο θίασο είχαν συμπράξει η υψίφωνος Λέλα Καζαρέτου και ο τενόρος Τάκης Πάρλας. (βλ. «Ο Αθηναϊκός θίασος». *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. φ. 3674, 19/5/1925, σ. 5).

<sup>35</sup> Τον Ιούνιο του 1925, λίγο πριν διακοπούν οι εμφανίσεις των θιάσων λόγω του θέρους, ο θίασος του Παρίση εμφανίστηκε στην πόλη Pittsburg. Δεν αναφέρεται η πολιτεία και δεδομένου ότι κάθε αμερικανική πολιτεία διαθέτει μια πόλη με το όνομα αυτό είναι αδύνατον να υποθέσουμε. (βλ. *Εθνικός Κήρυξ*, αρ. φ. 3703, 16/6/1925, σ. 5).

<sup>36</sup> «Σκούπα», «Αθάνατα Σκαπανάκια», «Παναθήναια», «Τζιώτικο Ραβαΐση», «Τα Νέα Ελληνικά».

<sup>37</sup> «Μαλλιά Κουβάρια», «Του Κουτρούλη το Πανηγύρι».

<sup>38</sup> «Τα προσόντα», «Θα αυτοχειριασθώ», «Θα σε γελάσω», «Το δώρον της γυναικός».

<sup>39</sup> «Μυλωνάδες», «Η λύρα του γερω-Νικόλα», «Καπετάν Γιακουμής».

<sup>40</sup> «Εσμέ η Τουρκοπούλα», «Γκόλφω», «Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας», «Η σκλάβα».

<sup>41</sup> «Ο αρχιεργάτης», «Πίστις, πατρίς και έλεος», «Η Μοσχόμαγκα των Παρισίων».

<sup>42</sup> «Αθανάσιος Διάκος».

<sup>43</sup> «Ελληνικός Εκπαιδευτικός Εργατικός Σύνδεσμος Σικάγου», *Εμπρός*, αρ. φ. 361, 11/12/1926, σ. 2.

ζοντας στο θίασο του Σαμαρτζή στη Θεσσαλονίκη.<sup>44</sup>

Ο Αριστείδης Παρίσης υπήρξε πολυσχιδής προσωπικότητα και η δράση του εκτείνεται σχεδόν σε όλους τους κλάδους του θεάτρου: σκηνοθέτης, ηθοποιός, δάσκαλος θεάτρου, θεατρικός επιχειρηματίας, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, συγγραφέας αλλά και μεταφραστής θεατρικών έργων<sup>45</sup>. Στην Ελλάδα υπήρξε στρατευμένος βενιζελικός, αργότερα στη Νέα Υόρκη σοσιαλιστής και στο Σικάγο συναναστρεφόταν με μαρξιστές. Δεν δίστασε να περιπλανηθεί μαζί με την οικογένεια του για χρόνια στο εξωτερικό, την ίδια ώρα όπου όλοι οι συνάδελφοί του εγκατέλειπαν τις οικογένειές τους πραγματοποιώντας περιοδείες. Συχνά δίνονταν τιμητικές παραστάσεις για τους μετανάστες που συνέπρατταν με το θίασό του ως ερασιτέχνες και αξίζει να σημειωθεί ότι κάθε φορά την προώθηση των εισιτηρίων την αναλάμβανε ο τιμώμενος ηθοποιός.

Ως θιασάρχης ο Παρίσης φρόντιζε πάντα να ικανοποιεί τις προσδοκίες του κοινού και να επιλέγει δοκιμασμένο ρεπερτόριο που γνώριζε ότι θα αποφέρει επιτυχία. Πρώτη του επιλογή ήταν το δραματικό ειδύλλιο. Η χρήση του δεκαπεντασύλλαβου, τα ενσωματωμένα τραγούδια που παρέπεμπαν στη δημοτικά τραγούδια, ο δραματικός τόπος που αναπαριστούσε την ελληνική ορεινή επαρχία, τόπος καταγωγής των περισσότερων μεταναστών, η θεματολογία, εμπνευσμένη από την ελληνική λαϊκή παράδοση, αποτέλεσαν κοινό τόπο στη συνείδηση των Ελλήνων της διασποράς.

Τελευταία χρονιά που απαντάται στην Αμερική ο θίασος του Παρίση είναι στα τέλη του 1926 στο Σικάγο. Από το διασωθέν φωτογραφικό υλικό, ο Παρίσης εμφανίζεται ως μεσήλικας, ωστόσο έκτοτε τα ίχνη της οικογένεια εξαφανίζονται τόσο στην Αμερική, όσο και στην Ελλάδα. Αντίθετα η δράση της Κατίνας Παρίσης στη Νέα Υόρκη συνεχίζεται έως τα τέλη της δεκαετίας του 1960.

<sup>44</sup> Θ. Μ., ό.π.

<sup>45</sup> Ο Αριστείδης Παρίσης ως γνώστης της γαλλικής γλώσσας μετέφρασε και εξέδωσε σε βιβλίο το δίπρακτο κοινωνικό δράμα «Η μοσχομάγκα των Παρισίων» των Louis-Emile Vanderburch και Jean-Francois-Alfred Bayard, το οποίο παρουσίασε με τον όμιλό του στην τρίτη ετήσια χοροεσπερίδα του Συλλόγου Κεφαλληνίων «Ο Κέφαλος», στις 28/1/1925 (βλ. *Ατλαντίς*, 8/1/1925, αρ. φ. 9581, σ. 5).



## ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

### Η ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΚΑΙ Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

**Η** αρχή της ενασχόλησης της Μαρίκας Κοτοπούλη με το αρχαίο ελληνικό δράμα συμπίπτει με καιρία γεγονότα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: την παράσταση της *Ορέστειας* από το Βασιλικό θέατρο το 1903 και την αρχή της καθιέρωσης της Δημοτικής στο θέατρο. Με την παράσταση της *Ορέστειας*<sup>1</sup> συνδέεται άμεσα το όνομα της ηθοποιού, όχι τόσο γιατί έπαιξε το ρόλο της Αθηνάς στις *Ευμενίδες*, αλλά κυρίως γιατί άνοιξε την παράσταση, απαγγέλλοντας την *Ωδή προς τον Αισχύλο*<sup>2</sup>, που είχε γράψει ο Κ. Παλαμάς, ειδικά γι αυτή την περίπτωση κατά παραγγελία του Στέφ. Στεφάνου. Η Ωδή είναι μια μεγαλόπνοη δραματική επίκληση του Παλαμά στο πνεύμα του Αισχύλου να ξανανάψει στη νεότερη Ελλάδα τη φλόγα της τραγωδίας με νέα μορφή. Ένα πυκνό σε νοήματα διανοητικό ποίημα που μέσω της διονυσιακής ιδιοσυγκρασίας και παλλόμενης από πάθος φωνής της δεκαεπτάχρονης Κοτοπούλη, έγινε σύμβολο του θριάμβου της Δημοτικής. Πιθανόν ασυνείδητα και συγκυριακά, ωστόσο η ηθοποιός είχε εγγραφεί στους πρωτοπόρους μαχητές του Δημοτικισμού και είχε γίνει πια η «ηθοποιός του μέλλοντος».<sup>3</sup>

Στον ίδιο θίασο, του Βασιλικού θεάτρου, η Κοτοπούλη βαθαίνει την επαφή της με το αρχαίο δράμα, εμφανιζόμενη στο ρόλο της θεραπεινίδας της Ιοκάστης στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή τον Δεκέμβρη του 1903 και στο ρόλο της Αντιγόνης στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη τον Οκτώβρη του 1904 και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, το 1907, κύκνειο άσμα του Βασιλικού θεάτρου. Αν και οι παραστάσεις αυτές αμφισβητήθηκαν ζωηρά λόγω της καθαρεύουσας στη μετάφραση, η ερμηνεία της Κοτοπούλη –ειδικότερα στις *Φοίνισσες*– επαινέθηκε<sup>4</sup> και σχολιάστηκε η επίδοσή της στο τραγικό είδος.

Στη συνέχεια η Κοτοπούλη αναλαμβάνοντας το ρόλο του «επιγόνου» του Βασιλικού Θεάτρου και κυρίως του Θωμά Οικονόμου, παρουσιάζει την *Ορέστεια* στο δικό της θέατρο στην Ομόνοια το 1912 καθώς και σε περιοδείες ερμηνεύοντας η ίδια το ρόλο της Κλυταιμνήστρας. Οι παραστάσεις αυτές, ακολουθώντας –όσο ήταν δυνατόν– την παράδοση του Βασιλικού θεάτρου, ανταποκρίνονται περισσότερο στη γνωριμία του κοινού

<sup>1</sup> Για την συμμετοχή της Κοτοπούλη στις παραστάσεις του Βασιλικού θεάτρου και την μετέπειτα δράση της μέχρι το 1924, κύρια πηγή μας είναι: Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, 1817-1932, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1997, σσ. 186-245.

<sup>2</sup> Για την Ωδή του Παλαμά και την απαγγελία της Κοτοπούλη βλ. Ανδ. Καραντώνης: «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και ο νεοελληνικός στίχος», *Νέα Εστία*, τ. 56, Ιουλ. - Δεκ. 1954, σσ. 1416-1420.

<sup>3</sup> *Καιροί*, 2/11/1903.

<sup>4</sup> *Σκριπ*, 26/10/1904.

με την κλασική κληρονομία, πάγιος και διακαής πόθος της πρωταγωνίστριας, και δεν αφήνουν περιθώρια για αισθητικές αποτιμήσεις.

Ωστόσο, η επόμενη απόπειρα της Κοτοπούλη στο τραγικό είδος έχει ουσιαστικότερα αποτελέσματα. Το 1924 για πρώτη φορά παρουσιάζεται ο *Αγαμέμνωνας*<sup>5</sup> ως ιδιαίτερη τραγωδία από το θίασό της προς τιμή του ηγεμόνα Ρας Τάφαρι, «βασιλεύοντος διαδόχου της Αιθιοπίας» στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η παράσταση παρουσιάζει ενδιαφέρον και επειδή εφαρμόστηκαν ορισμένες καινοτομίες, αλλά και επειδή έγινε αφορμή να τεθεί πάλι επί τάπητος το φλέγον θέμα της προγονικής κληρονομιάς. Η μετάφραση ήταν του Σωτηριάδη, η ίδια, που το 1902 είχε προκαλέσει τα «Ορεσטיακά», η οποία τώρα δεν προκαλεί καμία εντύπωση, όπως διαπιστώνει και ο αρθρογράφος του *Έθνους*.<sup>6</sup> Τη γενική γραμμή της παράστασης δίνει η Μ. Κοτοπούλη, την οποία μιμούνται ακόμα και οι «κορυφαίοι του χορού», σύμφωνα με τον Σπ. Μελά.<sup>7</sup> Ο χορός, τον οποίον αποτελούσαν έντεκα μέλη, αντί δώδεκα, απαγγέλλει ομαδικά. Με τον τρόπο αυτό, διαφωνεί ριζικά ο Μελάς και προτείνει τα χορικά να μοιράζονται στους κορυφαίους, «ώστε να λείπει η χάβρα των Εβραίων, που μας είχε δώσει άλλοτε ως χορόν ο Οικονόμου». Και ο Σιδέρης σχολιάζει την κριτική του Μελά: «Λέγεται ότι ο Μελάς είχε μνήμη γερή, αλλά δεν μας έτυχε να έχουμε δει ν' αποδίδεται στον Οικονόμου κάτι παρόμοιο, το αντίθετο τούτο το είχε παρατηρήσει επαινετικά ο Π. Νιρβάνας, όταν ο Φ. Πολίτης είχε ανεβάσει τον *Οιδίποδα Τύραννο*.<sup>8</sup> Ο Μελάς διαφωνεί επίσης και με τον υπερβολικό μοντερνισμό της σκηνογραφίας κρίνοντας ως το μόνο θετικό στοιχείο την εμφάνιση του νεαρού Ροντήρη: «Τι νειάτα, τι σιλουέττα, τι θερμότης! Έδωσε χθες ελπίδας τας οποίας δεν πρέπει να διαψέυση. Με μίαν ηρωικήν επιμονήν και άσκησιν, ενίκησε πολλά ελαττώματα που είχαν όταν εμαθήτευσεν στην Δραματικήν Σχολήν. Ευρίσκεται εις την καλήν οδόν, ας προχωρήσει». <sup>9</sup> Αντιρρήσεις προβάλλει και ο Πάνος Καλογερίκος, υποστηρίζοντας ότι η παράσταση απαιτούσε περισσότερα πρόσωπα τόσο στο χορό, όσο και στις σκηνές πλήθους.<sup>10</sup>

Περισσότερο αναλυτική και τεκμηριωμένη είναι η κριτική του Άλκη Θρύλου.<sup>11</sup> Αφού αναφερθεί στους δύο κύριους τρόπους ανεβάσματος των αρχαίων τραγωδιών που επικρατούσαν στην εποχή του –την κλασική αντίληψη και τη νεότερη, τη ρεαλιστική– υποστηρίζει ότι αν και είναι προτιμότερη η ρεαλιστική παρουσίαση για τον σύγχρονο θεατή,

<sup>5</sup> Η παράσταση του *Αγαμέμνονα* επαναλήφθηκε στις 24 Αυγ. του ίδιου χρόνου. Επίσης στις 11/8/1925 ο θίασος της Μ. Κοτοπούλη επανέλαβε την παράσταση του *Αγαμέμνονα* και των *Χοηφόρων* στο θέατρό της. Στην παράσταση αυτή το ρόλο του *Αγαμέμνονα* έπαιξε ο Ι. Αποστολίδης, το ρόλο του Κήρυκα ο Δημ. Ροντήρης, ενώ στο ρόλο της Κίλισσας εμφανίστηκε η Γ. Βασιλειάδου.

<sup>6</sup> *Έθνος*, 22/8/1924. (Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό.π., σ. 295).

<sup>7</sup> *Δημοκρατία*, 21/8/1924.

<sup>8</sup> Σιδέρης, ό.π., σ. 294

<sup>9</sup> *Δημοκρατία*, 21/8/1924.

<sup>10</sup> *Ελεύθερος Τύπος*, 23/8/1924.

<sup>11</sup> *Δημοκρατία*, 25/8/1924.

ωστόσο πρέπει να αποδίδεται και ο υπερβατικός χαρακτήρας της τραγωδίας. Στη συνέχεια κρίνοντας υπερβολικό τον ρεαλισμό της παράστασης της Κοτοπούλη σχολιάζει: «Η κα. Κοτοπούλη ... κατάργησε τα περισσότερα χορικά, έδωσε δυνατή κίνηση στο χορό, του έδωσε περισσότερο ενεργό μέρος στο δράμα, πρόσθεσε και ορισμένα επιφωνήματα κρίσης στα λόγια του που δεν υπάρχουν μέσα στο κείμενο. Ο χορός έγινε λαός». Και συνεχίζει παρακάτω «Η κα. Κοτοπούλη λησμόνησε μόνο, πως άμα ο χορός γίνεται λαός, άμα το δράμα παίζεται ρεαλιστικά, δεν ζητείται δηλ. από την *illusion* του θεατή να συμπληρώσει τα κενά, είναι απαραίτητη ανάγκη ο χορός να ενισχύεται πολύ. Ο Reinhardt και ο Gemier τον ήκουσαν βαθιά δίνοντας εξαιρετική σημασία στην κίνηση του πλήθους».

Η κριτικός ενθουσιασμένη επαινεί την δραματική και καλλιτεχνική ενότητα της παράστασης και την υποκριτική των ηθοποιών τονίζοντας το σπάνιο φαινόμενο της απομνημόνευσης των ρόλων χωρίς την ανάγκη υποβολέα. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις του Θρύλου για την ερμηνεία της Μ. Κοτοπούλη στο ρόλο της Κλυταιμνήστρας, που πρέπει να κινήθηκε σε καθαρά ρεαλιστικό επίπεδο: «Παρουσιάστηκε σαν μια σύγχρονη γυναίκα με κοντά μαλλιά γεμάτη πάθη, δοσμένη ολοκληρωτικά στον έρωτα, δίνοντας την εντύπωση της αιώνια υποταγμένης στα πάθη γυναίκας. Η κα. Κοτοπούλη με τη μοναδική της τέχνη φώτισε δυνατά όλες τις ψυχολογικές αποχρώσεις, όλους τους εσώψυχους ελιγμούς που ο Αισχύλος μόλις υποδείχνει». <sup>12</sup> Η κριτικός παραληρώντας από ενθουσιασμό αποκτά το χάρισμα της Πυθίας: «Ονειρεύομαι την μετάφραση της *Ορέστειας* από τον Γρυπάρη... Ονειρεύομαι όλον τον Αισχύλο του Γρυπάρη και τους άλλους τραγικούς μεταφρασμένους εδώ και στους Δελφούς και την Επίδαυρο». <sup>13</sup> Η νεαρή κριτικός βλέπει στην παράσταση της Κοτοπούλη την ενσάρκωση των απόψεών της σχετικά με την αναβίωση και συγχρόνως βρίσκει αφορμή να αποκαλύψει την ευρωπαϊκή της κατάρτιση στον τομέα αυτό.

Γενικά η παράσταση του *Αγαμέμνονα* το 1924 ήταν ο επόμενος σταθμός στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, μετά τις παραστάσεις της «Εταιρείας Ελληνικού θεάτρου», τον *Οιδίποδα* του 1919 και τους *Πέρσες* του 1920, που απασχόλησε σοβαρά την κριτική. Η τελευταία σε γενικές γραμμές χαίρεται με ενθουσιασμό το διάβημα αυτό της Κοτοπούλη, κατέκρινε την κρατική олиγορρία και τόνισε την ανάγκη συστηματικής αναβίωσης του αρχαίου δράματος υπό την αιγίδα του κράτους. Η πρωταγωνίστρια καταξιώνεται ως διάδοχος του Θ. Οικονόμου και ο θαυμασμός των κριτικών συνοδεύεται τώρα και από ευγνωμοσύνη για την στάση της απέναντι στην πολιτιστική κληρονομιά. Την παράσταση παρακολούθησαν με θερμή ανταπόκριση 2. 000 θεατές, ενώ θετικά σχόλια γράφτηκαν και στον ξένο Τύπο <sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Δημοκρατία, ό.π.

<sup>13</sup> Ό.π.

<sup>14</sup> Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Η αρχαιότητα», στον τόμο *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τ. Α', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ. 214-215.

Στην τιμητική του Ν. Ροζάν τον ίδιο χρόνο, ο ηθοποιός ερμήνευσε για πρώτη φορά τον Οιδίποδα Τύραννο, στον οποίο συμμετείχαν οι σημαντικότεροι ηθοποιοί του θιάσου της Κοτοπούλη και η ίδια στον ρόλο της Ιοκάστης. Η μετάφραση ήταν του Άγγελου Βλάχου. Ο Βίλχελμ Μάιστερ μας μεταφέρει την σημαντική πληροφορία ότι την τραγωδία παρακολούθησαν δύο χιλιάδες θεατές και προσήλθαν και άλλοι χίλιοι, που δεν βρήκαν θέση. Κρατάμε την σημαντική παρατήρησή του για την πετυχημένη ερμηνεία του Βέλμου στο ρόλο του βοσκού, καθώς επίσης και την θετική αξιολόγηση της μετάφρασης του *Οιδίποδα* από τον Σμυρναίο ποιητή Σ. Σεφεριάδη, την οποία δυστυχώς δεν χρησιμοποίησε ο θιάσος.<sup>15</sup> Την ακαταλληλότητα της μετάφρασης, και την αρνητική επίδραση στους ηθοποιούς τονίζει και ο κριτικός της εφημερίδας *Χρόνος*, ο οποίος παράλληλα αναφέρεται στην θερμή ανταπόκριση του κοινού.<sup>16</sup> Ο Καλογερίκος υποστηρίζει ότι είναι αδύνατον η σκηνή ενός θερινού θεάτρου να ανταποκριθεί στις σκηνογραφικές και γενικότερες απαιτήσεις της τραγωδίας.<sup>17</sup>

Στις 31 Οκτωβρίου του 1924 η Κοτοπούλη στην τιμητική της θα παρουσιάσει *Αντιγόνη* σε μετάφραση του Κ. Μάνου, πραγματοποιώντας το παλιό της όνειρο. Σε συνέντευξη της δηλώνει την προσεχή παρουσίαση ελληνικών τραγωδιών με ελληνική μουσική και υποστηρίζει ότι ο ιδανικός χώρος για την αρχαία τραγωδία είναι ο ανοικτός χώρος των αρχαίων θεάτρων. Επειδή όμως λόγω συνθηκών συνήθως οι τραγωδίες παρουσιάζονται σε κλειστό χώρο, ο τρόπος παρουσίασης γίνεται «σαν απλή σκηνοθέτηση, αυτήν, που κάμομε συνήθως κατά το σύστημα του Ράινχαρτ».<sup>18</sup>

Ο θιάσος της Μ. Κοτοπούλη αρχίζει το 1925 μια σειρά περιοδειών στην Κρήτη, Θεσσαλονίκη και Αίγυπτο. Η *Ορέστεια* (συνήθως οι δύο πρώτες τραγωδίες) αποτελεί το κύριο μέρος του ρεπερτορίου. Η δραστηριότητα της Μ. Κοτοπούλη αυτή την περίοδο στον τομέα του αρχαίου δράματος είναι αξιέπαινη. Όπως έχει αναγνωρισθεί και από τον Τύπο της εποχής, προσπαθεί με πενιχρά μέσα να ανταποκριθεί στην αποστολή κρατικής σκηνής. Οι παραστάσεις αυτές δεν μπορούν να αποτιμηθούν αισθητικά, είναι όμως σημαντικές για την ιστορία του θεάτρου, συντελώντας στην επαφή του κοινού με την τραγικό λόγο, και συγχρόνως δίνοντας την ευκαιρία σε νέους ηθοποιούς να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους σε ένα θεατρικό είδος, που μέχρι τότε θεωρείτο απρόσιτο. Ο θιάσος της Μ. Κοτοπούλη γίνεται το φωτώριο νέων σημαντικών ηθοποιών, που αφ' ενός εντάσσονται στο πνεύμα του Δημοτικισμού, αφ' ετέρου ενδιαφέρονται για τις θεατρικές εξελίξεις στην Ευρώπη. (Α. Μινωτής, Δ. Ροντήρης, Γ. Γληνός).

<sup>15</sup> Βίλχελμ Μάιστερ, «Ο Οιδίπους Τύραννος», *Εθνική Φωνή*, 15/10/1924.

<sup>16</sup> Καλογερίκος, *Ελεύθερος Τύπος*, 15/10/1924. (Σιδέρης, ό.π., σ. 299).

<sup>17</sup> «Ορφικός», *Χρόνος*, 15/10/1924. (Σιδέρης, ό.π.).

<sup>18</sup> *Βραδυνή*, 30/10/1924. Ο Γ. Σιδέρης σχολιάζει: «Με την απλή σκηνοθέτηση εννοεί την παράδοση του Βασιλικού, όπως τη διατηρούσε το θέατρό της, με φτωχότερα σκηνογραφήματα και φτωχότερο βεστιάριο, κάτι δηλαδή σχεδόν σαν βουλεβάρτο, «φυσικά» και χωρίς το στόμφο του περασμένου αιώνα, όταν ο πατέρας της π.χ. και οι άλλοι παίζανε τους ήρωες του Βερναρδάκη». (Γ. Σιδέρης, ό.π., σ. 300).



Επιστρέφοντας στην Αθήνα ο θίασος δίνει πάλι παράσταση της *Ορέστειας* στις 13 Νοεμβρίου. Το σχόλιο που ακολουθεί αντικατοπτρίζει τις συνθήκες της πρόσληψης: «Η αναβίβασις τοιούτων έργων είναι τόσο μάλλον άξια επαίνου, καθόσον είναι εκ των προτέρων γνωστόν ότι δεν ημπορούν να παιχθούν πλέον των δύο ή τριών εβδομάδων».<sup>19</sup>

Πριν προχωρήσουμε στην επόμενη παρουσίαση ελληνικής τραγωδίας από την Κοτοπούλη, θα αναφερθούμε σε ένα από τα πολλά παράδοξα της θεατρικής μας ιστορίας. Τα ρομαντικά δράματα *Η Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Goethe και η *Ηλέκτρα* του Αυστριακού ποιητή και δραματουργού Hofmannsthal, θα αποτελέσουν τους «τραγωδιακούς» θριάμβους με τους οποίους η ηθοποιός κατέκτησε στην Αμερική το 1932 τον τίτλο της «Ελληνίδος τραγώδου». Συχνά στα προγράμματα ως συγγραφέας της *Ηλέκτρας* αναγράφεται ο Σοφοκλής ή ο Ευριπίδης<sup>20</sup>. Η ίδια ομολογεί ότι η παράσταση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε το 1904 στο Βασιλικό θέατρο, την καθιέρωσε και άρχισε να αποκτά συνείδηση του ταλέντου της και αυτοπεποίθηση ηθοποιού<sup>21</sup>, αναγνώριση που της απέδωσε σύσσωμη και η πνευματική συντεχνία της εποχής. Στις κριτικές των παραστάσεων αυτών τονίζεται η φλογερή ιδιοσυγκρασία της ηθοποιού, ιδανική για την απόδοση των ρομαντικών ρόλων. Οι παραστάσεις της πρωταγωνίστριας στα έργα των ξένων δραματουργών, οι οποίες συνεχίζονται με την ίδια επιτυχία μέχρι και το 1932, προκαλούν την οργή του έγκυρου κριτικού, Α. Ανδρεάδη, ο οποίος υπενθυμίζει στο κράτος διαρκώς το χρέος του απέναντι στους σημαντικούς ηθοποιούς. Το 1925 με αφορμή την παράσταση της *Ηλέκτρας*, ο Ανδρεάδης εκφράζει το θαυμασμό του για το πολύπλευρο ταλέντο της Κοτοπούλη, ικανό να αποδώσει με την ίδια ευκολία τραγικούς ρόλους αλλά και λαϊκούς χαρακτήρες και επικρίνει την ελληνική Πολιτεία, που δεν ιδρύει κρατική σκηνή για να αξιοποιήσει τέτοια ταλέντα, Φαντάζεται την Κοτοπούλη στο ρόλο της *Εκάβης*, «την τραγικωτάτην των κλασικών ηρωίδων».<sup>22</sup> Σε δύο χρόνια η Κοτοπούλη πραγματοποίησε το όνειρο του Ανδρεάδη.

Η παράσταση της *Εκάβης* το 1927, ήταν η απάντηση του επαγγελματικού θεάτρου στην πρόκληση των Σικελιανών, που είχε προηγηθεί λίγους μήνες πριν. Δόθηκε στο Στάδιο σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, μετάφραση –ειδικά γραμμένη για την παράσταση– του Απ. Μελαχρινού και την Μαρίκα Κοτοπούλη και τον Αιμίλιο Βεάκη στους πρωταγωνιστικούς ρόλους, της *Εκάβης* και του Πολυμήστορα. Την μουσική έγραψε ο Αιμ. Ριάδης, την ορχήστρα διεύθυνε ο Μαν. Καλομοίρης και τα σκηνικά κατασκεύασαν οι ζωγράφοι Καστανάκης και Σπαχής. Στο γεγονός δόθηκε ιδιαίτερη δημοσιότητα από τους κύκλους του θιάσου Κοτοπούλη και εξασφαλίστηκε η μεταφορά των θεατών στο χώρο του Σταδίου<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> *Εστία*, 15/11/1926 (Γ. Σιδέρης, ό.π., σ. 319).

<sup>20</sup> Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο*, ό.π., σ. 434.

<sup>21</sup> Μαρίκα Κοτοπούλη, *Εκφρασις*, επιμ. Εύα Γεωργουσοπούλου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 36.

<sup>22</sup> «*Άλκ*», *Εστία*, 5/10/1925.

<sup>23</sup> Αναλυτικά βλ. Γεωργουπούλου, ό.π., σσ. 224-228.

Το γεγονός σχολιάστηκε ευρύτατα και λόγω τη συνεργασίας των δύο επιφανών θεατρανθρώπων της εποχής αλλά και της συμμετοχής επιφανών προσωπικοτήτων. Ο Πολίτης πριν την παράσταση, δηλώνει σε συνέντευξη του ότι παρά την ύπαρξη αξιολογών ηθοποιών, όπως η Κοτοπούλη και ο Βεάκης, η παρουσίαση των τραγωδιών στην Ελλάδα, παραμένει στο επίπεδο της προσπάθειας, αφού δεν υπάρχουν ειδικά εκπαιδευμένοι για το χορό ηθοποιοί<sup>24</sup>. Οι λαϊκοί νεοελληνικοί χοροί διατηρούν πολλά από τα στοιχεία και το πνεύμα των αρχαίων χορών, που ωστόσο δεν αξιοποιήθηκαν εξ αιτίας της έλλειψης πνευματικής ζωής. Η συνεχής αναζήτηση στο θέμα της παρουσίασης του χορού, θα πραγματοποιηθεί με μια συνεχή επαφή με το λαό, ο οποίος θα παρακολουθεί τις παραστάσεις. Ο κριτικός αποδίδει την επιλογή του έργου στο καλλιτεχνικό ένστικτο της Κοτοπούλη και συνδέει την παράσταση με τις πρόσφατες ιστορικές συνθήκες: «Στα πλαίσια αυτά, η επιλογή της *Εκάβης*, οφειλόμενη στο καλλιτεχνικό ένστικτο της Κοτοπούλη, ανταποκρίνεται στην αρχή μιας τέτοιας προσπάθειας, αφού εκτός των άλλων, η τραγωδία «θυμίζει καταπληκτικά την μικρασιατική προσφυγιά, διαθέτοντας παράλληλα τον βαθύ ανθρωπισμό και την ηθοπλαστική δύναμη του τραγικού είδους». Στη συνέχεια ο Πολίτης, εκφράζει τον θαυμασμό του για την ικανότητα της Κοτοπούλη στην απόδοση τραγικών ρόλων και επαναλαμβάνει τα λόγια του Ρομανιόλι προς την ηθοποιό μετά την παράσταση στο θέατρο των Συρακουσών: «Κυρία μου, χωρίς να ξέρω ελληνικά, εκατάλαβα, όλα όσα είπατε». Θεωρεί την ηθοποιό ισότιμο προς τους αρχαίους Έλληνες ηθοποιούς, που η φωνή της έχει την ικανότητα να αποδίδει με τους ήχους τα συναισθήματα. Μα και ο Βεάκης στο ρόλο του Πολυμήστορος είναι σαν «πρωτόγονη δύναμη της φύσεως, σαν ηφαιστειο που τινάζεται ή σαν χιονοστιβάς που πέφτει»<sup>25</sup>. Και οι υπόλοιποι ηθοποιοί –υποστηρίζει ο σκηνοθέτης– «έκαναν το παν για να σταθούν δίπλα στους πρωταγωνιστές, αφού αποκλείστηκε κάθε ρεαλιστικό παίξιμο κι έτσι ο κάθε ηθοποιός ήτο υποχρεωμένος ν' αρμονίσει αισθητικά το ρόλο του». Ωστόσο η παράσταση της *Εκάβης* παραμένει μια απλή προσπάθεια στον δύσβατο τομέα του αρχαίου δράματος, –σχολιάζει ο Πολίτης– θέτοντας τα όρια του εγχειρήματος.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει πολυσέλιδο άρθρο του περιοδικού του Κ. Μπαστιά, των *Ελληνικών Γραμμάτων*, το οποίο φιλοξενεί συνέντευξη της πρωταγωνίστριας και του σκηνοθέτη.<sup>26</sup> Το κείμενο περιλαμβάνει φωτογραφίες από προηγούμενους ρόλους της Κοτοπούλη και όλων των συντελεστών της παράστασης της *Εκάβης*. Τονίζει τον εξαγνιστικό ρόλο της παράστασης, υποστηρίζοντας ότι το κοινό έχει κουραστεί από την «ανάλατη» επιθεώρηση και το γαλλικό βουλεβάρτο. Στα πλαίσια αυτά η παράσταση της *Εκάβης* απο-

<sup>24</sup> «Η παράσταση της *Εκάβης*. (Συνέντευξις με τον σκηνοθετήσαντα και διδάξαντα την τραγωδίαν του Ευριπίδου κ. Φώτον Πολίτην)», *Πρωία*, 18/9/1927.

<sup>25</sup> Ό.π.

<sup>26</sup> Κ. Μπαστιάς: «Η Παράσταση της *Εκάβης* στο Παναθηναϊκό στάδιο», *Ελληνικά Γράμματα*, 15/9/1927, σσ. 267-274.

τελεί «υγιή εκδήλωση σε μολυσμένη ατμόσφαιρα». Για την Κοτοπούλη η τραγωδία είναι ο ζωογόνος αέρας της ύπαρξής της και η ίδια εξομολογείται στον Μπαστιά, ότι θέλει ν' αφοσιωθεί στην τραγωδία και να οργανώσει ετήσιες παραστάσεις. Η επιλογή της *Εκάβης* δεν ήταν τυχαία. Ανταποκρίθηκε σε ψυχική ανάγκη της ηθοποιού και παράλληλα σηματοδοτεί μια αρχή, που καταξιώνεται με τη συνεργασία επωνύμων παραγόντων της πνευματικής μας ζωής. Η πρωταγωνίστρια επιχειρεί να δώσει στο εγχείρημα εθνική διάσταση. Ο Πολίτης στην δική του συνέντευξη καθορίζει και αναλύει τους σκηνοθετικούς άξονες εμμένοντας ιδιαίτερα στον ρόλο και την παρουσίαση του χορού<sup>27</sup>, που ανήκει και σήμερα στα επίμαχα σημεία κάθε παράστασης αρχαίου δράματος.

Η πρόσληψη της παράστασης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο όσον αφορά τις αντιδράσεις της κριτικής αλλά και την συμμετοχή του κοινού. Την θετική στάση της διανοήσης δείχνει μεταξύ των άλλων, η διαίρεση ορισμένων κριτικών κειμένων σε θεματικές ενότητες, στις οποίες εξετάζονται χωριστά το κείμενο, η γλώσσα, ο χορός, τα σκηνικά, η υποκριτική, οι αντιδράσεις του κοινού, η σκηνοθεσία.<sup>28</sup> Στο σύνολό της η κριτική αποδέχτηκε ότι η παράσταση αποτέλεσε σκηνοθετικό άθλο του Φ. Πολίτη, που κατάφερε να εξωραΐσει τις ατέλειες. Αυτές εντοπίστηκαν κυρίως στην ακαταλληλότητα του χώρου<sup>29</sup> και στην υποκριτική των δευτερευόντων ρόλων. Βασικός παράγοντας επιτυχίας θεωρήθηκε από την πλειονότητα των κριτικών, η ερμηνεία των κύριων ρόλων από τους Αιμ. Βεάκη και Μαρίκα Κοτοπούλη.

Η πιο θετική αλλά και εμπειριστατωμένη κριτική ανήκει στον Κ. Οικονομίδη, ο οποίος υπογράφει –γεγονός σπάνιο– ολογράφως, σημείο δηλωτικό της θετικής αποτίμησης της παράστασης.<sup>30</sup> Ο κριτικός χαρακτηρίζει την παράσταση «αληθινή μυσταγωγία» εστιάζοντας την επιτυχία της στην «καλλιτεχνική υποβολή» που άσκησε στους θεατές.<sup>31</sup> Συγκρίνοντας την παράσταση με το εγχείρημα των Σικελιανών –το οποίο δεν παρα-

<sup>27</sup> Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 225-227. Αξίζει να σημειώσουμε ότι και η κριτική αντιμετώπισε θετικά το εγχείρημα, αναγνωρίζοντας δημιουργικότερη αφομοίωση των αντιλήψεων του Ράινχαρτ εκ μέρους του Πολίτη στην σκηνοθεσία της *Εκάβης*, σε σχέση με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του 1919.

<sup>28</sup> Εντοπίσαμε τρεις κριτικές με την μορφή αυτή, που σπάνια εμφανίζεται: Α. Γ. Τσοκόπουλος, «Η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, *Εκάβη*, Εκάβη-Μαρίκα Κοτοπούλη. Πολυμήτωρ-Αιμ. Βεάκης», *Ελληνική Επιθεώρησης*, Αύγ. -Σεπτ. 1927 σ. 13-14, Μ. Κυρ, «Η σημερινή παράσταση της *Εκάβης*», *Καθημερινή*, 18/9/1927, Σ, «Η χθεσινή παράσταση της *Εκάβης* εις το Στάδιον». Μια έκτακτη προσπάθεια και μια μεγάλη επιτυχία», *Ελεύθερος Λόγος*, 19/9/1927.

<sup>29</sup> Α. Γ. Τσοκόπουλος, «Η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, ό.π.

<sup>30</sup> Κ. Οικονομίδης, «Το Θέατρον. *Εκάβη*», *Έθνος*, 19/9/1927.

<sup>31</sup> Στην επίδραση που άσκησε η παράσταση στους θεατές αναφέρεται ιδιαίτερα ο Μ. Ροδάς, (*Ελεύθερον Βήμα*, 19/9/1927). Ο ανώνυμος «Σ» του *Ελεύθερου Λόγου*, αν και διατυπώνει αντιρρήσεις και για την μετάφραση του Μελαχρινού και για την σκηνοθεσία του Πολίτη, ωστόσο προβάλλει ως παράγοντα επιτυχίας την προσήλωση του κοινού, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι μερικές γυναίκες έφεραν ευλαβικά στα γόνατά τους την μετάφραση της *Εκάβης*, η οποία ...πουλιόταν στις κερκίδες. (Σ: «Η χθεσινή παράσταση της *Εκάβης* εις το Στάδιον». Μια έκτακτη προσπάθεια και μια μεγάλη επιτυχία», *Ελεύθερος Λόγος*, 19/9/1927).

κολούθησε– θεωρεί μεγαλύτερη επιτυχία την *Εκάβη*, επειδή ο *Δελφικός Προμηθέας*, είχε το πλεονέκτημα της υποβολής του χώρου, ενώ η παράσταση της *Εκάβης* «ήταν μία οποιαδήποτε απογευματινή». <sup>32</sup> Αποκλειστικό παράγοντα επιτυχίας θεωρεί τον Πολίτη, ο οποίος έδειξε «τι θα πει ρεζισέρ», «αυτός ήταν ο αρχιστράτηγος, το επιτελείο, που διευθύνει την μάχη χωρίς να φαίνεται». <sup>33</sup> Η υποκριτική της Κοτοπούλη και του Βεάκη και από τους δευτερεύοντες ρόλους του Μινωτή στο ρόλο του κήρυκα, η πετυχημένη κίνηση και ο εκφραστικός θρήνος του πολυάριθμου χορού –περίπου ογδόντα σκλάβες Τρωαδίτισσες–, η μουσική του Ριάδη, που σχολίαζε υποβλητικά τον τραγικό λόγο, υπογραμμίζονται και επαινούνται ιδιαίτερα από τον κριτικό. Στα ίδια πλαίσια με λιγότερο διθυραμβικό ύφος κινείται και η κριτική του Λ. Κουκούλα, ο οποίος διαφωνεί μόνο με την στενή συσχέτιση του έργου με την μικρασιατική προσφυγιά. <sup>34</sup>

Σοβαρές ενστάσεις για την παράσταση διατύπωσαν ο Δεβάρης <sup>35</sup> και ο Θρύλος <sup>36</sup> βρισκόμενοι υπό την άμεση επίδραση της δελφικής μυσταγωγίας. Η προχειρότητα και το σύντομο χρονικό διάστημα της προετοιμασίας αποδοκιμάστηκαν ζωηρά και από τους δύο κριτικούς. <sup>37</sup> Επίσης και οι δύο τόνισαν ιδιαίτερα την ακαταλληλότητα του χώρου, υποστηρίζοντας ότι αυτός επιλέχτηκε για λόγους οικονομικούς. Μάλιστα ο Δεβάρης ενισχύοντας την άποψή του, επικαλέστηκε την άρνηση του σκηνογράφου Αραβαντινού να αναλάβει την σκηνογραφία. Ο ίδιος κριτικός απορρίπτει και την σκηνογραφία και την σκηνοθεσία, προβάλλοντας συγκεκριμένες αντιρρήσεις για την παρουσίαση του χορού, και κάνει λόγο «για ακρωτηριασμό της τραγωδίας, που παρουσιάστηκε «χωρίς όρχησιν, χωρίς μελοποίησιν των χορικών». <sup>38</sup> Διαφωνεί επίσης και για την υποκριτική της Κοτοπούλη και αναφέρεται θετικά στον «άψογο» Ταλθύβιο του Αλ. Μινωτή.

Στο ίδιο πλαίσιο, στον τομέα της υποκριτικής κινείται και η κριτική του Θρύλου, εκφράζοντας σοβαρές επιφυλάξεις για την συνολική υποκριτική προχειρότητα και ανεπάρκεια. Τους επαίνους της κριτικής και του κοινού αποδίδει η κριτικός στην αναγνωρισμένη αυθεντία της Κοτοπούλη, η οποία οδηγεί κάθε φορά την κριτική, ενώ η ίδια υποστηρίζει ότι η ηθοποιός παρανόησε τον ρόλο της και ακολουθώντας την ίδια υποκριτική γραμμή με την Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*, αφαίρεσε εντελώς από τον ρόλο την βασιλική αξιοπρέπεια και παρουσίασε την *Εκάβη* «μια κοινή γυναικούλα Αθηναϊκής γει-

<sup>32</sup> Οικονομίδης, ό.π.

<sup>33</sup> Ό.π.

<sup>34</sup> *Πρωία*, 19/9/1927.

<sup>35</sup> Δ. Σ. Δεβάρης, «Η παράστασις της *Εκάβης*», *Βραδυνή*, 20/9/1927.

<sup>36</sup> Α. Θρύλος, «Η *Εκάβη* του Ευριπίδου στο Στάδιο», *Το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, τ. Α', σσ. 101-109.

<sup>37</sup> Τις ίδιες προχειρότητες κρίνει αρνητικά και ο ανώνυμος αρθρογράφος της *Ελληνικής*, 19/9/1927.

<sup>38</sup> Δεβάρης, ό.π.

τονιάς».<sup>39</sup>

Ο Φ. Πολίτης αναφερόμενος στην κριτική υποδοχή της *Εκάβης*, υποστηρίζει ότι οι «Ρωμιοί γράφουν από αυταρέσκειαν». Διαπιστώνει ότι γράφτηκαν τελείως αντίθετες κριτικές, διθυραμβικές και απορριπτικές. Δηλώνει ότι η απόρριψη κάθε καλλιτεχνικής αξίας είναι ψέμα, αφού οι δημιουργικές ερμηνείες των Βεάκη και Κοτοπούλη στους κύριους ρόλους είναι αναμφισβήτητες. Οι περισσότερες αντιρρήσεις αφορούσαν το χορό και είναι απόλυτα δικαιολογημένο τα γεγονότα. Επαναλαμβάνει για πολλοστή φορά ότι διαφωνεί με τον ορχούμενο χορό.<sup>40</sup>

Με την παράσταση της *Εκάβης*, η υπόθεση της αναβίωσης επανέρχεται στα χέρια του επαγγελματικού θεάτρου. Η αναπόφευκτη ωστόσο σύγκριση με τον *Δελφικό Προμηθέα*, που η κριτική τόνισε ιδιαίτερα, λειτούργησε μάλλον σε βάρος της.

Οι παραστάσεις του *Προμηθέα* και της *Εκάβης*, δημιούργησαν ευρύ πεδίο προβληματισμού σχετικά με την σχέση του κοινού με την αρχαία τραγωδία. Ο Γ. Πράτσικας υποστήριξε ότι αποτελεί παράλειψη βασική του θεάτρου η μη καθιέρωση «φιλολογικών παραστάσεων», όπως έδειξε η ανταπόκριση του κοινού στις προαναφερθείσες παραστάσεις. Η αρχαία τραγωδία, έχοντας ως στόχο την ανάλυση των ανθρωπίνων συναισθημάτων που παραμένουν αναλλοίωτα, απαιτεί διαπαιδαγώγηση του κοινού.<sup>41</sup>

Την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή επέλεξε η Κοτοπούλη το 1939 για τον εορτασμό των τριάντα χρόνων της παρουσίας της ως θιασάρχης στο Νεοελληνικό θέατρο. Το θέμα της πρόσληψης του αρχαίου δράματος έχει τώρα προωθηθεί σημαντικά με τις παραστάσεις της κρατικής σκηνης αλλά και ξένων θιάσων<sup>42</sup>. Το νέο στοιχείο της παράστασης είναι η σκηνοθετική παρέμβαση του Κ. Κουν, ο οποίος με τις παραστάσεις στο Κολλέγιο Αθηνών το 1932-33 και της «Λαϊκής Σκηνης» το 1936, έχει αναγνωριστεί ως εκπρόσωπος της πρωτοπορίας. Είναι η πρώτη εμφάνιση του νεαρού καθηγητή στο επαγγελματικό θέατρο, επιλεγμένος από την Κοτοπούλη, που διαρκώς προωθεί τις συνεργασίες με τις πιο προοδευτικές δυνάμεις της εποχής. Στις κριτικές αποτυπώνεται ο ενθουσιασμός και η συμμετοχή του κοινού, η υποκριτική δεινότητα της πρωταγωνίστριας αλλά και η απογοήτευση για την σκηνοθεσία του Κ. Κουν.<sup>43</sup>

Ο σκηνοθέτης, πρώτη φορά σκηνοθετώντας τραγωδία σε εμπορικό θίασο, αποπει-

<sup>39</sup> *Το ελληνικόν θέατρο*, τ. Α', ό.π., σ. 104.

<sup>40</sup> Φ. Π., «Η παράσταση της *Εκάβης*. Αι επικρίσεις», *Πολιτεία*, 24/9/1927.

<sup>41</sup> Γ. Πράτσικας, «Η κλασική τραγωδία και οι μοντέρνοι θεαταί», *Ελληνική. Επιθεώρησις*, Ιούλιος 1928, σσ. 8-9.

<sup>42</sup> Για τις σημαντικές παραστάσεις ξένων ελληνιστών στην Αθήνα βλ. Πλ. Μαυρομούστακος: «Συγγένειες εκλεκτικές και μη», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Σχέσεις του Ευρωπαϊκού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, εκδ. Ergo, Αθήνα 2004 σ. 291-298, Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 236, 241, κά.

<sup>43</sup> Ι. Στογ, «Η κ. Κοτοπούλη Ηλέκτρα», *Βραδυνή*, 4. 11. 1939. Αναλυτικά για την παράσταση βλ. Γεωργοπούλου, ό.π., σσ. 224-228.

ράθηκε να εφαρμόσεις τις αντιλήψεις του περί ρεαλιστικής απόδοσης του αρχαίου δράματος, τόλμημα, που ενισχυόμενο από την εικαστική παρέμβαση του «φουτουριστή» Εγγονόπουλου, προκάλεσε τις αντιδράσεις της κριτικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμη και ο Θρύλος, υπέρμαχος της ανανέωσης, διαφωνεί ριζικά με το πνεύμα της σκηνοθεσίας και υποστηρίζει ότι αυτή αλλοίωσε την ουσία του έργου. Συγκεκριμένα ισχυρίζεται «ότι ο Κουν αφαίρεσε από την *Ηλέκτρα* όλην της την ποίηση. Την παρουσίασε σαν ένα αρκετά «αποκρουστικό οικογενειακό δράμα». <sup>44</sup> Ο ρεαλισμός εκφράστηκε κυρίως στον χορό, το κατ' εξοχήν μεταφυσικό στοιχείο της τραγωδίας και επέδρασε αρνητικά ακόμη και στην υποκριτική της Κοτοπούλη. Αντιρρήσεις εκφράζει η κριτικός και για την σκηνογραφία του «φουτουριστή ποιητή Εγγονόπουλου», <sup>45</sup> το ύφος της οποίας θεωρεί εντελώς ανάρμοστο στην τραγωδία του Σοφοκλή. Με τις αισθητικές παρατηρήσεις του Θρύλου συμφωνεί και ο Κουκούλας υποστηρίζοντας ότι ο Κουν «μετέβαλε τον ηδυσμένο λόγο του δράματος σε καθημερινή ομιλία, που δυστυχώς, ενώ δεν είχε ρυθμό, είχε στόμφο και ρητορεία». <sup>46</sup> Ωστόσο –σύμφωνα πάντοτε με τον Κουκούλα– η ερμηνεία της Κοτοπούλη με την υποκριτική της συνέπεια με αποκορύφωμα τη σκηνή του θρήνου, έδωσε στο έργο ό,τι του στέρησε η σκηνοθεσία του Κουν.

Εκ των υστέρων θεωρούμε πολύ δημιουργική και προκλητική συγχρόνως την συνύπαρξη των δύο αυτών κορυφαίων προσωπικοτήτων του νεοελληνικού θεάτρου – η μία απολαμβάνοντας καλλιτεχνική ωριμότητα και η άλλη βρισκόμενη στην αφετηρία της πορείας της. Ομολογουμένως πρέπει να ήταν πολύ δύσκολη η συνεργασία και η εύρεση κοινών σημείων αναφοράς μεταξύ μιας καταξιωμένης ώριμης ηθοποιού με παγιωμένους υποκριτικούς κώδικες και ενός νεαρού σκηνοθέτη, που η μέχρι τότε περιορισμένη ωστόσο αξιολογη θητεία του στο χώρο του αρχαίου δράματος, είχε συντελεστεί κάτω από τελείως διαφορετικές συνθήκες.

Η μετάφραση του ποιητή Απόστολου Μελαχρινού κρίθηκε ικανοποιητική. <sup>47</sup> Σε άρθρο του ο Μελαχρινός πριν την παράσταση, αναφέρεται στον λεκτικό πλούτο της αττικής τραγωδίας, στην δυσκολία να αποδοθεί αυτός στη μετάφραση και παρουσιάζει τον τρόπο της δικής του μεταφραστικής εργασίας. <sup>48</sup>

<sup>44</sup> Το ελληνικό θέατρο, ό.π., τ. Β', σ. 449.

<sup>45</sup> Ό.π., σ. 450. Στην εικαστική παρέμβαση του Εγγονόπουλου αντέδρασαν βίαια και άλλοι συντηρητικοί κριτικοί, όπως ο Μιχ. Ροδάς, «Το Θέατρον. *Ηλέκτρα*. Θίασος Μ. Κοτοπούλη», *Ελεύθερον Βήμα*, 5/11/1939, και ο Α. Λίλος, «Το θέατρο», *Ελληνική Επιθεώρησις*, Νοέμβρ. 1939, σσ. 15-16.

<sup>46</sup> Λ. Κουκούλας, «*Ηλέκτρα*. Η προχθεσινή πανηγυρική παράστασις του «Ρέξ», *Πρωία*, 5/11/1939.

<sup>47</sup> Ι. Στογ., *Βραδυνή*, ό.π., 4/11/1939, Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β', ό.π., σ. 449.

<sup>48</sup> Απ. Μελαχρινός, «Η γλώσσα της αρχαίας τραγωδίας και η μετάφραση της *Ηλέκτρας*», *Παρασκήνια*, 21/10/1939, σ. 1, 2.

Ο Μανώλης Καλομοίρης αναφέρεται στην προσφορά της Κοτοπούλη στον τομέα της καθιέρωσης της μουσικής στο θέατρο, υποστηρίζοντας ότι πρώτη η Μαρίκα εισήγαγε την μουσική υπόκρουση στα θεατρικά έργα, γεγονός που εκτός από την καθαρά καλλιτεχνική του σημασία, άνοιξε το δρόμο στην επαγγελματική αξιοποίηση των μουσικών. Η απαγγελία της Μαρίκας στη *Στέλλα Βιολάντη* του Παλαμά, σε μουσική υπόκρουση δική του, στάθηκε μια από τις δυνατότερες «ψυχικές ευτυχίες της ζωής» του μουσικοσυνθέτη. Η μουσική και η απαγγελία παρουσιάστηκαν απόλυτα συντονισμένες. Η Κοτοπούλη –συνεχίζει ο Καλομοίρης– αξιοποίησε τον Μανώλη Σκουλούδη. Επίσης ανέδειξε την μουσική του Ριάδη στην *Εκάβη*, που σύμφωνα με τον Καλομοίρη «είναι η καλλίτερη και προ παντός αληθινά δημιουργική μουσική σε αρχαία τραγωδία, που έχει γραφεί από Έλληνα μουσικό». Αλλά και πρόσφατα στην *Ηλέκτρα*, έδωσε αφορμή σε «έναν από τους πιο ελπιδοφόρους Έλληνες μουσικούς, τον κ. Αντίοχο Ευαγγελάτο, να γράψει μερικές σελίδες μουσικές, που είναι τρανά δείγματα του μεγάλου και αληθινού ταλέντου του ως συνθέτου και που τόσες φορές εθαυμάσαμε με την ευκαιρία των εκτελέσεων των συμφωνικών έργων, που τον τοποθετούν στην πρώτη γραμμή των Ελλήνων συνθετών».<sup>49</sup>

Η τελευταία παράσταση της Κοτοπούλη στο αρχαίο θέατρο, σηματοδοτεί πάλι έναν σταθμό: είναι η πρώτη συνεργασία της με την κρατική σκηνή και η πρώτη φορά που παίζεται ολόκληρη η *Ορέστεια* σε μία τετράωρη παράσταση. Είναι χωρισμένη σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος είναι ο *Αγαμέμνων* και το δεύτερο οι *Χοηφόροι* και οι *Ευμενίδες*. Μεταξύ *Χοηφόρων* και *Ευμενίδων* παρεμβάλλεται διάλειμμα τριάντα λεπτών.

Ο σκηνοθέτης Δημ. Ροντήρης διέθετε αρκετή πείρα στο ανέβασμα τραγωδιών και σαφείς απόψεις, τις οποίες επανειλημμένα είχε διατυπώσει<sup>50</sup>. Είχε ανεβάσει στο Εθνικό θέατρο την *Ηλέκτρα* (1936, 1938) τον *Ιππόλυτο* (1937), τους *Πέρσες* (1939). Παρ' όλα αυτά, το ανέβασμα της *Ορέστειας* ήταν ένα απαιτητικό εγχείρημα. Οι δυσκολίες επικεντρώθηκαν - όπως ήταν αναμενόμενο - στο χορό, ο οποίος προκάλεσε αντιφατικά σχόλια.<sup>51</sup>

Στον *Αγαμέμνονα* το κύριο βάρος της υποκριτικής το σήκωσε η Μ. Κοτοπούλη. Αν και διέθετε, όπως έχουμε διαπιστώσει, εμπειρία στην ερμηνεία του ρόλου του Κλυταιμνήστρας, δέχθηκε την εντατική και συστηματική καθοδήγηση του σκηνοθέτη Ροντήρη. Για την υποκριτική αυτή μαθητεία της Κοτοπούλη, που την τιμά ιδιαίτερα, σας μεταφέρω την ενδιαφέρουσα μαρτυρία της νεαρής τότε Άννας Συνοδινού<sup>52</sup>: ο σκηνοθέτης

<sup>49</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η μουσική», *Έθνος*, 7/11/1939.

<sup>50</sup> «Η Επίδαυρος του Δημ. Ροντήρη, ανέκδοτα κείμενα του μεγάλου σκηνοθέτη και δάσκαλου για την ερμηνεία και παρουσίαση του αρχαίου δράματος», επιμ. Μ. Κατσουνάκη, *Καθημερινή*, 9/5/1953.

<sup>51</sup> Για την παράσταση βλ. αναλυτικά ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία: Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Οι παραστάσεις του *Αγαμέμνονα* στη νεοελληνική σκηνή, 1900-1993», Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1996.

<sup>52</sup> Συνέντευξη της Άννας Συνοδινού στην υπογράφοσα, 19/3/1996.

παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα στην πρωταγωνίστρια, όταν έφευγε ο υπόλοιπος θίασος. Ο Ροντήρης προσπάθησε να ασκήσει τεχνικά τη φωνή της Κοτοπούλη και να την μάθει να χρησιμοποιεί τη μουσικότητα της φωνής της στις βαθύτερες νότες που διέθετε. Δούλεψαν το ύφος, τον τόνο, το ήθος της φωνής και δοκίμαζαν διαδοχικά όλες τις κλίμακες. Όσον αφορά την κίνηση του ρόλου η Μ. Κοτοπούλη είχε την ικανότητα του αιλουροειδούς. Ο Ροντήρης όμως την ήθελε σε μία «εκφραστική ακινησία» με απότομες επιθετικές κινήσεις. Το «συγκλονιστικό» αυτό μάθημα υποκριτικής σημάδεψε την Άννα Συνοδινού και στη δική της ερμηνεία της Κλυταιμνήστρας το 1959. Το μάθημα όμως του Ροντήρη, δεν πρέπει να απέδωσε τους αναμενόμενους καρπούς. Το συμπέρασμα αυτό αποτυπώνεται στα κριτικά κείμενα. Σύσσωμη η πνευματική και καλλιτεχνική συντεχνία χαιρέτισε με ενθουσιασμό και στάθηκε με σεβασμό στην εμφάνιση ενός θρύλου, που ανταποκρίθηκε επάξια στο υποκριτικό του παρελθόν και επιστέγασε θριαμβευτικά την σταδιοδρομία του στο τραγικό είδος. Ωστόσο –ηπιότερα ή εντονότερα και στην περίπτωση του Άλκη Θρύλου απροκάλυπτα– εκφράστηκε η προσκόλληση της ηθοποιού σε ξεπερασμένους υποκριτικούς κώδικες: «Έπαιξε την Κλυταιμνήστρα με τις ίδιες συσπάσεις, με την ίδια σερνάμενη φωνή, ακριβώς όπως έπαιζε άλλοτε την *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ. Όταν παρουσιάστηκε μετά το φόνο του Αγαμέμνονα με τον μπαλτά στο χέρι, θύμιζε πολύ περισσότερο μια δραματική φόνισσα της γειτονιάς, παρά την τρανή μυθική βασίλισσα των Μυκηνών»<sup>53</sup>.

Συμπερασματικά: Παρακολουθώντας την μακρόχρονη πορεία της Κοτοπούλη στο νεοελληνικό θέατρο διαπιστώνουμε την ιδιαίτερη προσφορά της στο χώρο του αρχαίου δράματος, με το οποίο συνδέθηκε ήδη στην αρχή της σταδιοδρομίας της. Συνεργαζόμενη με καταξιωμένους σκηνοθέτες, με αφετηρία τον Θωμά Οικονόμου, αφομοιώνει δημιουργικά την επίδραση και στη συνέχεια συμβάλλει σημαντικά –σε μια εποχή, όπου απουσιάζει παντελώς ο κρατικός φορέας– στην καταξίωσή του τραγικού λόγου, στη σύνδεσή του με το πλατύ κοινό, και κυρίως στην παρουσίασή του στη Δημοτική. Οι δύο μεταφράσεις του Απόστολου Μελαχρινού –της *Εκάβης* και της *Ηλέκτρας*– επαινήθηκαν για τη ρωμαλέο δημοτικό στίχο τους και εμπλούτισαν το χώρο της θεατρικής δημοτικής. Επίσης στο ενεργητικό της εγγράφονται ως πρωτοποριακές καταθέσεις του ρόλου της μουσικής στην αρχαία τραγωδία οι δημιουργικές συνεργασίες με καταξιωμένους μουσικούς, όπως τον Ριάδη στην *Εκάβη* και τον Αντίοχο Ευαγγελάτο στην *Ηλέκτρα*. Ως ηθοποιός, το πάθος και το ταπεραμέντο της ταίριαζε περισσότερο με τις παθιασμένες νεότερες ρομαντικές ηρωίδες των αρχαιοθεμων έργων, που η ίδια άλλωστε προτιμούσε και στην ερμηνεία των οποίων το αλάθητο ένστικτο του κοινού την αποθέωνε. Τελειώνοντας, παραθέτουμε –ως πεμπτούσια της θέσης της απέναντι στο αρχαίο δράμα– τις δηλώσεις της, λίγο πριν από την παράσταση της *Ορέστειας* του 1949: «Δεν υπάρχει για

<sup>53</sup> Άλκη Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, ό.π., τ. Ε', Αθήνα 1979, σ. 128.



μένα παρά πατρίδα και θέατρο. Και την ερμηνεία της *Ορέστειας* τη βλέπω καλλιτεχνική μαζί και εθνική υπόθεση. Ούτε να τα ξεχωρίσω μπορώ, ούτε χωριστά να τα αισθανθώ στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας». <sup>54</sup> Αυτόν λοιπόν τον εθνικό ρόλο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον οποίο πίστευε ακράδαντα, η ηθοποιός υπηρέτησε και προώθησε με όλες τις δυνάμεις.

---

<sup>54</sup> Πέτρος Χάρης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η αρχαία τραγωδία», *Νέα Εστία*, τ. 56, Ιουλ.-Δεκ. 1954, ό.π., σ. 1421.



## ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ

### Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΟΡΝ (1921-1998)

**Σ**τόχος αυτής της εργασίας είναι η συνοπτική παρουσίαση της καλλιτεχνικής πορείας του Δημήτρη (Τάκη) Χορν, η διερεύνηση των στοιχείων που σήμαιναν υποκριτική τέχνη για τον ίδιο, και η διατύπωση της άποψής μου για τη συμβολή του στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο υπηρέτησε με την τέχνη του από το 1940 μέχρι το 1984.<sup>1</sup>

Οι απαντήσεις στα ερωτήματα που έθεσα στον εαυτό μου, προκειμένου να προβώ σε αυτήν τη διερεύνηση, στηρίζονται στα προγράμματα των παραστάσεων, σε κριτικές θεάτρου, σε πλήθος συνεντεύξεων που ο Χορν παραχώρησε κατά διαστήματα σε εφημερίδες και περιοδικά,<sup>2</sup> καθώς και στις μαρτυρίες σημαντικών ηθοποιών, που δέχτηκαν να μου παραχωρήσουν συνεντεύξεις. Θα ήθελα, λοιπόν, πριν προχωρήσω, να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους ηθοποιούς που συνεργάστηκαν με τον Χορν: τις κυρίες Μάρω Κοντού και Σμάρω Στεφανίδου και του κυρίου Γιώργο Γεωργηρή και Σταμάτη Φασουλή, όπως επίσης και στους ηθοποιούς που υπήρξαν κάποτε μαθητές του, τις κυρίες Αγνή Βλάχου και Πόπη Παπαδάκη και τον κύριο Γιάννη Βογιατζή, καθώς επίσης τον αείμνηστο Θόδωρο Ξεαρχο. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον κ. Δημήτρη Μπαγέρη, ο οποίος έθεσε γενναϊόδωρα στη διάθεσή μου το πλούσιο θεατρικό αρχείο του.

<sup>1</sup> Η παρούσα εργασία δεν επέχει θέση βιογραφίας. Αρκεί μόνο να θυμίσουμε ότι ο Δ. Χορν (9/3/1921-16/1/1998) ήταν ο δευτερότοκος γιος του θεατρικού συγγραφέα Παντελή Χορν, ήταν αδελφός του εκδότη Γιάννη Χορν και ότι ανάδοχός του ήταν η Κυβέλη.

<sup>2</sup> Ενδεικτικά: *Παρθενών* (5/5/1943, Χρ. Πύρπασσος), *Εικόνες* (8-14/10/1956, Β. Μίγκος), *Θεατής* (27/5/1958, Μαρία Δημητριά, αναδημ. στον τόμο Δημήτρης Μπαγέρης (επιμ.), *Δημήτρης Χορν, Οδός Πανός*, Αθήνα, 1997), *Φαντασία* (3/3/1960, Ηλίας Ι. Μπακόπουλος, αναδημ. στον τόμο Μπαγέρη, ό.π.), *Θησαυρός* (1/12/1960, Δ. Αγγελόπουλος), *Ρομάντσο* (24/1/1961, Σπ. Γαλαίος), *Ταχυδρόμος* (21/10/1961, Γ. Κ. Πηλιχός, αναδημ. στον τόμο Μπαγέρη, ό.π.), *Ντομινό* (9/12/1961, Μ. Σημηριώτη), *Τα Νέα* (25/4/1966, έρευνα του Γ. Κ. Πηλιχού), *Απογευματινή* (4/11/1967, Κώστας Σεϊζάν), *Φαντάζιο* (24/11/1970, Σούλα Αλεξανδροπούλου), *Θησαυρός* (20/8/1974, Μάκης Δήμου), *Γυναίκα* (12/6/1974, Μαρία Καραβία), *Γυναίκα*, (8/12/1976, Όλγα Μπακομάρου), *Ταχυδρόμος* (18/11/1976, Μπάμπης Κομνηνός), *Επίκαιρα* (1/3/1979, Άννα Βλαβιανού), *Το Βήμα της Κυριακής* (25/11/1979, Γιάννης Φλέσσας), *Η Καθημερινή* (11/9/1983), *Ακρόπολις της Κυριακής* (6/11/1983), *Πάνθεον* (τεύχ. 788, 1983, Ευγενία Καλτεζιώτη), *Ακρόπολις* (9/8/1987, Φρίξος Ηλιάδης), *Ο Τύπος της Κυριακής* (3/1/1993, Νίκος Παπανικολάου), *Ταχυδρόμος* (10/2/1993, Βασίλης Καββαθάς), *Η Καθημερινή* (28/2/1993, Κώστας Πάρλας), *Απογευματινή της Κυριακής* (28/2/1993, Νίκος Παρνασσός), *Elle* (13/3/1993, Μελίνα-Αδαμοπούλου-Κωστάκη), *Τα Νέα* (8/4/1993, Παύλος Αγιαννίδης), *Έθνος* (3/9/1993, Δημήτρης Ανδριτσάκης), *Ιδέες και λύσεις για το σπίτι* (Σεπτέμβριος 1993, Άντζελα Τσιφτσή), *Το Βήμα της Κυριακής* (12/3/1995, Θανάσης Λάλας).

Στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (τότε «Βασιλικού»), όπου σπούδασε την τέχνη του (1937<sup>3</sup>-1940<sup>4</sup>), ο Χορν είχε δασκάλους τον Βεάκη, τον Μουζενίδη, τον Παπαγεωργίου, τον Ροντήρη. Ο τελευταίος άσκησε πάνω του τη μεγαλύτερη επιρροή: «Χρυστάω πάρα πολλά στον Ροντήρη, προπάντων το φανατισμό μου. Αν δεν φανατιστείς στα νιάτα σου, αν δεν πιστέψεις, δηλαδή, με όλη σου την ψυχή, σ' αυτό που διάλεξες και σ' αυτόν που σε καθοδηγεί, δεν κάνεις τίποτα ουσιαστικά» δήλωνε στα 1976.<sup>5</sup> Ο Χορν θεωρούσε τον εαυτό του ένα από τα «ροντηράκια», σε αντιπαράθεση με τα λεγόμενα «κουνάκια», τους αποφοίτους, δηλαδή, της Δραματικής Σχολής του Κάρολου Κουν. (Πarenθητικά σημειώνω ότι, αν και η αντιπαράθεση παραπέμπει σε δυο σχολές υποκριτικής, είναι, παράλληλα, βέβαιο ότι αυτές οι σχολές στάθηκε δυνατόν να συναντηθούν και να συνεννοηθούν, αν σκεφθούμε ότι με τους αποφοίτους της σχολής του Θεάτρου Τέχνης Μηνά Χρηστίδη, Ελένη Χατζηαργύρη, Βέρα Ζαβιτσιάνου, αλλά και άλλους, ο Χορν συνεργάστηκε αρμονικότερα.) Σε διάλεξη που ο Χορν έδωσε στον Ροταριανό Όμιλο, στα 1978, με τίτλο «Ο Δημήτρης Ροντήρης, ένας μάγος του θεάτρου μας», είπε, μεταξύ άλλων:

«Είχα τη μεγάλη τύχη να έχω δάσκαλο το Δημήτρη Ροντήρη. Και τότε κατάλαβα ότι δάσκαλος δεν είναι αυτός που σου μαθαίνει. Δάσκαλος είναι αυτός που σε ξυπνάει. Φως ήτανε το μάθημά του.»<sup>6</sup>

Και συνεχίζει εκφράζοντας το θαυμασμό του για τον τρόπο με τον οποίο ο Ροντήρης μετέδιδε στους νεαρούς υποψήφιους ηθοποιούς το πάθος του αλλά και την ανάγκη της καλλιέργειας των εκφραστικών τους μέσων, δηλαδή της αξιοποίησης στο έπακρο των φυσικών δυνατοτήτων.

Στις καταβολές του Χορν, όσο και αν είναι μεγάλη η σημασία της ροντηρικής επιρροής, πιστεύω ότι θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, επίσης, και τη θητεία του στο πλάι της Μαρίκας Κοτοπούλη και ιδίως του Βασίλη Λογοθετίδη, τον οποίο θαύμαζε απεριόριστα.

<sup>3</sup> Βλ. πρακτικό συνεδρίασης Δραματικής Σχολής Βασιλικού Θεάτρου αρ. 30.22/9/1937, επί διευθύνσεως Θεοδ. Ν. Συναδινού. Εισάγεται στη Σχολή συγχρόνως με την Ασπασία Παπαθανασίου, τον Ευάγγελο Πρωτοπαππά, τον Κυριαζή Χαρατσάρη, τη Λέλα Σκορδούλη κá. Το πρακτικό υπογράφουν οι Κωστής Μπαστιάς (Γεν. Δ/ντής Βασιλικού Θεάτρου), Θ. Ν. Συναδινός (Δ/ντής της Σχολής), Δ. Ροντήρης, Αιμ. Βεάκης, Ν. Παπαγεωργίου και Κούλα Πράτσικα.

<sup>4</sup> Κρίθηκε «άξιος διπλώματος» με τον βαθμό 8 (οκτώ). Με τον ίδιο βαθμό αξιολογήθηκε και η Ασπασία Παπαθανασίου (ήταν η μέγιστη βαθμολογία που δόθηκε). Βλ. πρακτικό συνεδρίασης Δραματικής Σχολής Βασιλικού Θεάτρου αρ. 43.12/6/1940. Υπογράφουν οι Κ. Μπαστιάς, Θ. Ν. Συναδινός, Δ. Ροντήρης, Ν. Παπαγεωργίου, Τ. Μουζενίδης, Ηλ. Βουτιεριδής, Κούλα Πράτσικα.

<sup>5</sup> Όλγα Μπακομάρου, «Δημήτρης Χορν», *Γυναίκα*, 8/12/1976, σσ. 22-25.

<sup>6</sup> Τάκης Χορν, «Δημήτρης Ροντήρης, ο μάγος του ελληνικού θεάτρου», στο συλλογικό *Πνευματικών Συμπόσιον*, επιμ. Ευάγγελος Μέξης, πρόλογος Κωνσταντίνου Βερεκέτη, έκδ. Ροταριανού Ομίλου, Αθήνα 1979, σσ. 225-229.

Ακόμη, δεν πρέπει να παραβλέψουμε τη συμβολή που πιθανότατα είχε στη διαμόρφωση της υποκριτικής του η συνεργασία του με τον Γιαννούλη Σαραντίδη,<sup>7</sup> με τον οποίο συνεργάστηκε από το Νοέμβριο του 1943 μέχρι το Νοέμβριο του 1944.<sup>8</sup> Σημειώνουμε ότι ο Γιάννης Σιδέρης είχε γράψει ότι ο Χορν στο *Παράξενο Ιντερμέτζο*<sup>9</sup> ήταν «περισσότερο από έξοχος, ήταν σύγχρονος, μοντέρνος», σε μια παράσταση που «υψώνει το επίπεδο του πνευματικού μας πολιτισμού».<sup>10</sup> Πέρα πάντως από τις όποιες καταβολές, ο Χορν σταδιακά διαμόρφωσε ένα καθαρά προσωπικό ύφος, ένα κράμα «πραγματισμού και ιδεαλιστικής έξαρσης» κατά την έκφραση του Κωστή Μπαστιά, το οποίο άσκησε σημαντική επιρροή στους νεότερους ηθοποιούς.

Σε ηλικία 26 χρονών ο Χορν γίνεται, χάρη στο Ροντήρη, και ο ίδιος καθηγητής της Υποκριτικής στην ίδια σχολή, του Εθνικού Θεάτρου.<sup>11</sup> Οι μαθητές του τον θυμούνται με αγάπη και συγκίνηση. Συγχρόνως, όλοι επιβεβαιώνουν την επιρροή του Ροντήρη στην υποκριτική αλλά και στη μέθοδο διδασκαλίας του νεαρότατου τότε ηθοποιού, ο οποίος είχε προλάβει να διαπρέψει στο μουσικό θέατρο, να γυρίσει δύο ταινίες, και εκείνη την εποχή, με σκηνοθέτη τον Ροντήρη, ξεκινούσε μια σύντομη πορεία μεγάλων ρόλων στο Βασιλικό Θέατρο.<sup>12</sup> Σαν δάσκαλος υποκριτικής –δίδασκε κυρίως κλασικό ρεπερτόριο και αρχαίο δράμα–, μολοντί είχε σαφείς ροντηρικές επιρροές, ήταν εκπληκτικός, θυμόταν ο Θεόδωρος Έξαρχος: «Είχε πάθος όταν δίδασκε και σου μετέδιδε την έφεση προς τη θεατρική τέχνη. *Έπαιζε* τους ρόλους και αυτός, όπως ο Ροντήρης». Με τη διαφορά, συμπληρώνει ο ίδιος, ότι «ο Ροντήρης ήταν περισσότερο επιστημονικός: έδινε θεωρητικές βάσεις, ενώ στην περίπτωση του Χορν προείχε το συναίσθημα.» Οι μνήμες και των άλλων μαθητών του που συνάντησα, της Βλάχου, της Παπαδάκη, του Βογιατζή συμπίπτουν στο ότι ο δάσκαλός τους, μιμητής κατά κάποιον τρόπο του Ροντήρη, ήταν ένας συναρπαστικός δάσκαλος. Έμεινε στη θέση του καθηγητή δυο χρόνια και παραιτήθηκε,

<sup>7</sup> Ο Σαραντίδης (1902-1948), υπήρξε κατά το Δημήτρη Σπάθη, «αδικημένος από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, τη μοίρα και τις περιστάσεις», βλ. εισήγηση με τίτλο «Γιαννούλης Σαραντίδης, Μία διαδρομή από το χθες στο αύριο του νεοελληνικού θεάτρου», υπό δημοσίευση στα *Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο, 23-26/10/2008. Ο Σαραντίδης ήταν εκφραστής της νεότερης γαλλικής σχολής υποκριτικής, συνεργάτης, στο Παρίσι, του Dullin και του Cocteau. Στην Ελλάδα είχε επιστρέψει το 1936 και συνεργάστηκε με τη Μαρίκα Κοτοπούλη.

<sup>8</sup> Πρώτη συνεργασία στο *Παράξενο Ιντερμέτζο*, θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη. Στη συνέχεια, ο Σαραντίδης σκηνοθέτησε τις επόμενες δύο παραστάσεις του ίδιου θιάσου, καθώς και τις τέσσερις παραστάσεις του θιάσου Αρώνη-Χορν και την εναρκτήρια του θιάσου Μανωλίδου-Αρώνη-Χορν, βλ. παρακάτω. Τα Δεκεμβριανά και η αναχώρηση του Σαραντίδη για την Κοζάνη (ευχαριστώ τον Δημήτρη Σπάθη για την πληροφορία) διέκοψαν τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τον θίασο.

<sup>9</sup> Βλ. παρακάτω.

<sup>10</sup> Δημήτρης Σπάθης, «Γιαννούλης Σαραντίδης...», ό.π.

<sup>11</sup> Η υπογραφή του εμφανίζεται στα πρακτικά των συνεδριάσεων της Σχολής αρ. 93.16/1/1948, αρ. 100.21/9/1948, 101.30/9/1948, 102.16/6/1949, 103.20/6/1949, 104.22/6/1949, 105.26/9/1949, 106.5/10/1949, 107.25/1/1950, 108.24/4/1950, 109.18/6/1950, 110.18/6/1950.

<sup>12</sup> Βλ. παρακάτω, «1946-1950: Τέσσερα χρόνια στο Εθνικό».

διαμαρτυρόμενος για την απομάκρυνση του Ροντήρη από τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου. Ίσως, όμως, η αποχώρηση οφειλόταν στην απροθυμία του να είναι δάσκαλος υποκριτικής –εξάλλου, ποτέ στη συνέχεια της σταδιοδρομίας του δεν ξαναδίδαξε. «Ο δάσκαλος πρέπει να είναι εμπνευστής και όχι μίμος». Φοβόταν ότι οι μαθητές του θα τον μιμούνταν.<sup>13</sup>

### 1940-1943 Τα πρώτα βήματα

#### Από μια «αβάν-πρεμιέρ» στη Λυρική Σκηνή και στο Εθνικό Θέατρο

Παρθενική επαγγελματική εμφάνιση του Χορν στη σκηνή στάθηκε η συμμετοχή του, όταν ακόμη ήταν δεκαπεντάχρονος μαθητής, στην παράσταση του δράματος *Μαμά Κο-λιμπρί* του Battaile από το θίασο της Κοτοπούλη το καλοκαίρι του 1936.<sup>14</sup> Ως τριτοετής μαθητής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, τον Οκτώβριο του 1939, συμμετείχε ως μέλος του χορού της παράστασης των *Περσών* από το Εθνικό, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.<sup>15</sup> Στη συνέχεια, συμμετέχει στις παραστάσεις της Λυρικής Σκηνής *Νυχτερίδα* του Στράους και *Βοκκάκιος* του Σουπέ, εισπράττοντας τις πρώτες θετικές κριτικές της καριέρας του.<sup>16</sup> Την άνοιξη του 1941, ο νεαρός Τ. Χορν αναφέρεται από τον Μιχαήλ Ροδά ως «επιτυχημένη εμφάνιση» στο ρόλο του Λουδοβίκου Δελφίνου του σαιξπηρικού *Ερρίκου Ε'* (Εθνικό Θέατρο, σκηνοθ. Δ. Ροντήρη).<sup>17</sup> Τελευταία συμμετοχή του στο Εθνικό, αυτής της περιόδου, είναι η εμφάνιση στο ρόλο του Βάσου στους *Φοιτητές* του Ξενοπούλου, άνοιξη 1941.

### Με τη Μαρίκα – Με την Κατερίνα

Επί δύο χρόνια, από τον Αύγουστο του 1941 μέχρι το καλοκαίρι του 1943 θα είναι μέλος του θιάσου Μαρίκας Κοτοπούλη. Στον *Πρωτευουσιάνο* «έδειξε ότι είναι πλασμέ-

<sup>13</sup> Συνέντευξη στον Δημήτρη Ανδριτσάκη, *Έθνος*, 3/9/1993.

<sup>14</sup> Ας σημειωθεί ότι, ως δωδεκάχρονος μαθητής, συμμετείχε στην ερασιτεχνική θεατρική ομάδα του Κολλεγίου Αθηνών, υπό την καθοδήγηση του Κάρουλου Κουν, και ότι, κατά την περίοδο 1933-34, έπαιξε το ρόλο της Λαμπρούσας στην παράσταση του κρητικού *Στάθης*.

<sup>15</sup> Η χρονολόγηση στηρίζεται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Η παράσταση δόθηκε στο κλειστό θέατρο της οδού Αγ. Κωνσταντίνου. Σημειώνω ότι στην παραστασιογραφία Δημήτρη Χορν που δημοσιεύεται στο λεύκωμα *Δημήτρης Χορν*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1999, η παράσταση των *Περσών* τοποθετείται στο έτος 1940. Στην ίδια παραστασιογραφία αναφέρεται συμμετοχή του Χορν, ως κομπάρσου, και στην παράσταση του *Εμπόρου της Βενετίας* του Shakespeare από το Εθνικό, τον Οκτώβριο του 1940. Ωστόσο, η πληροφορία δεν επιβεβαιώνεται από το πρόγραμμα της παράστασης.

<sup>16</sup> Ο Π. Πετρίδης στη θετική κριτική του για την παράσταση του *Βοκκάκιου* δεν παραλείπει να αναφέρει ως επιτυχημένη την εμφάνιση του Χορν σε δευτερεύοντα ρόλο: *Η Καθημερινή*, 26/1/1941. Ο Ιωάννης Ψαρούδας στο *Ελεύθερον Βήμα*, 31/1/1941, παρατηρεί ότι ο «νέος κ. Χορν στο ρόλο του πρίγκιπας Πέτρου εφάνηκε καλός ηθοποιός, αλλ' ανεπαρκής φωνητικός».

<sup>17</sup> *Ελεύθερον Βήμα*, 21/3/1941.

νος από πάστα πραγματικού καλλιτέχνου»<sup>18</sup> και ότι είναι «ταλέντο γνήσιο».<sup>19</sup> Ο Μαμάκης χαρακτηρίζει ως πραγματικό απόκτημα για τη δραματική μας σκηνή το νεαρό απόφοιτο της Δραματικής Σχολής. Κρίνοντας την *Κυρία από το εξωτερικό* (*L'Etrangère*) του Δουμά υιού από το θίασο Κοτοπούλη, Ροδάς<sup>20</sup> και Μαμάκης<sup>21</sup> εκθειάζουν τόσο την παράσταση όσο και την εμφάνιση του νεαρού καλλιτέχνη. Οι κρίσεις για τη συμμετοχή του στη μουσική κωμωδία *Το ταξίδι του γάμου* των Α. Szanto – Μ. Szecseny από το «Τμήμα λυρικού θεάτρου» του θεάτρου Κοτοπούλη, διαπιστώνουν τις αρετές που στη συνέχεια θα καλλιεργήσει και θα αναδειξει ο νεαρός ηθοποιός: ο Ροδάς παρατηρεί ότι ο Χορν «έχει την λαμπρότερη εξέλιξη στους ελαφρούς και χαρακτηριστικούς ρόλους» και ότι «παίζει ένα νεαρό καθηγητή με χάρη και φυσικότητα αξία των θερμότερων επαίνων».<sup>22</sup> Ο Μαμάκης είναι ακόμη περισσότερο ενθουσιώδης: «Αφήκα τελευταίον τον κ. Τάκη Χορν, ακριβώς διά να εξάρω ότι υπήρξεν σωστή αποκάλυψις. Το μουσικό θέατρον βρίσκει σ' αυτόν έναν λαμπρόν μπριλλάντε. Παράλληλως με την ωραίαν του πρόζα, τραγουδά και χορεύει στο *Ταξίδι του γάμου* με δαιμονισμένο κέφι, απόλυτη άνεσιν και γενικήν επιτυχίαν, που δείχνει ότι έχει πλούσιο και πολύμορφο ταλέντο.»<sup>23</sup> Μετά τη συμμετοχή του στις παραστάσεις των *Αργυρών γάμων* του Μελά<sup>24</sup> και του έργου του Ροδόρ *Μια γυναίκα λέει ψέματα*, ο Χορν, σε ηλικία είκοσι ενός ετών, ενσαρκώνει τον Κάσιο στον *Οθέλο* του Shakespeare (1942) και θεωρείται πολύ νέος γι' αυτόν το ρόλο.<sup>25</sup> Στη μουσική κωμωδία *Αλάτι και πιπέρι*, ο Χορν ξεχωρίζει στο ρόλο ενός μάγιστρα: «Από τους ηθοποιούς διεκρίθη ιδιαιτέρως ο κ. Δ. Χορν. Κατακτά αλματωδώς τα σκαλιά της ανόδου και έχει πάρει τόσο πολύ τον αέρα του πρωταγωνιστού της μουσικής σκηνής, ώστε δεν έλειψεν από του ν' αρχίσει ν' αποκτά και ορισμένα ελαττώματά των. Παρουσιάζει δηλαδή κάποιαν δόσιν υπερβολής. Πάντως το μπρίο και το ανεξάντλητον κέφι του υπήρξαν χθες πηγή πλουσίας ευθυμίας.»<sup>26</sup> Ανάλογο ενθουσιασμό δείχνει και ο Μιχαήλ Ροδάς: «Ο νεαρός Τάκης Χορν είναι αμίμητος και αξιοθαύμαστος με την εξέλιξιν του.

<sup>18</sup> Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 8/8/1941.

<sup>19</sup> Μιχαήλ Ροδάς *Ελεύθερον Βήμα*, 9/8/1941.

<sup>20</sup> *Ελεύθερον Βήμα*, 15/10/1941.

<sup>21</sup> *Αθηναϊκά Νέα*, 15/10/1941.

<sup>22</sup> *Ελεύθερον Βήμα*, 1 ή 4/2/1942.

<sup>23</sup> *Αθηναϊκά Νέα*, 2/2/1942.

<sup>24</sup> Ο Ροδάς καταδικάζει το έργο, του οποίου οι χαρακτήρες πιστεύει ότι ανήκουν στην παλαιά σχολή. Ωστόσο σημειώνει ότι δημιουργείται συγκίνηση στη σκηνή όπου ο νέος Ντίκος Κράλης (Δ.Χορν) απαγγέλλει ένα ποίημα του Λασκαράτου (*Ελεύθερον Βήμα*, 11/3/1942).

<sup>25</sup> «Ήταν υπέρ το δέον νέος και αδύνατος ως παράστημα και έκφρασις. Η άρθρωσίς του ελλιπής και άτονος»: Αιμ[ίλιος] Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 15/5/1942. Αντίστοιχη η κριτική στο *Ελεύθερον Βήμα*, 15/5/1942. Ο Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 14/5/1942, διαπιστώνει ότι «από τα δευτερεύοντα στελέχη αξίζει να εκτιμηθεί μόνον η προσπάθεια του κ. Χορν».

<sup>26</sup> Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 22/8/1942.

Σε διάστημα τριετίας από την έξοδό του εκ της κρατικής δραματικής σχολής κατέκτησε την σκηνή και επεβλήθη ως ένας αληθής καλλιτέχνης». <sup>27</sup> Και ο Χουρμούζιος θα μιλήσει για «τας σπουδαίας εξελίξεις» του νεαρού Χορν, με αφορμή το ανέβασμα της *Μωράς παρθένου*. <sup>28</sup> Ο Σπύρος Μελάς καταδικάζει <sup>29</sup> τον *Ζηλιάρη* του Τερζάκη, δεν παραλείπει όμως να αναφέρει ως επιτυχημένη την ερμηνεία του Χορν (στο ρόλο του Ριρή), κοντά στους άλλους ήδη σημαντικούς ηθοποιούς της διανομής. Συμμετείχε στην παράσταση του έργου του Παναγιώτη Καγιά *Ο εραστής της μαμάς* και στη συνέχεια στο έργο του Δουμά υιού *Η κυρία με τις καμέλιες*, όπου το νεαρό της ηλικίας θα του σταθεί εμπόδιο ακόμη μια φορά: υπήρξε «Αρμάνδος συμπαθέστατος» αλλά, ενώ ο θεατής ακούει ότι ο Αρμάνδος είναι «ωραίος άνδρας» ο Χορν «εφαινετο πολύ παιδί». <sup>30</sup> Τελευταία συμμετοχή του στο θίασο της Μαρίκας ήταν η εμφάνιση στη μουσική κωμωδία *Φάντασμα του Μετροπόλ*. Ο Μιχαήλ Ροδάς, όταν κρίνει αργότερα άλλη παράσταση, θα παρατηρήσει ότι «ο Χορν έχει πολλά προσόντα, [...] όμως [...] η θητεία του στο ελαφρό θέατρο, και δη η εμπειρία του στο *Φάντασμα του Μετροπόλ* τον έχει επηρεάσει αρνητικά». <sup>31</sup>

Κατά τη χειμερινή περίοδο 1943-44, θα συνεργαστεί με το θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, με σκηνοθέτη τον Γιαννούλη Σαραντίδη. Κρίνοντας το έργο του Frederick Lonsdale *Σύζυγοι με δοκιμή*, ο Ροδάς είναι μάλλον αρνητικός για τον Χορν. <sup>32</sup> Αργότερα, ο ίδιος κριτικός θα αφιερώσει μια θετική κριτική στο *Παράξενο Ιντερμέτζο* του Ο' Νηλ, όπου θα εξάρει την «πνευματικότητα» που είχε η ερμηνεία του Χορν <sup>33</sup> και, αναφερόμενος στο ρόλο του πάστορα, στο *Ρομάντζο* του Sheldon (διασκευή Robert de Flers), θα παρατηρήσει ότι ο Χορν αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστή αξιοθαύμαστο. <sup>34</sup> Συμμετέχει επίσης στην παράσταση του έργου *Εραστής από χαρτόνι (Dans sa candeur naïve)* του Jacques Deval, έργο που αργότερα θα περιληφθεί στο ρεπερτόριο του θιάσου Λαμπέτη-Χορν.

### 1943-1946 Η καθιέρωση

Το καλοκαίρι του 1944, ο Δημήτρης Χορν, σε ηλικία μόλις είκοσι τριών ετών, γίνεται θιασάρχης δίπλα στην κατά έξι χρόνια πρεσβύτερή του Μαίρη Αρώνη. Σκηνοθέτης του

<sup>27</sup> *Ελεύθερον Βήμα*, 29/8/1942. Στην ίδια εφημερίδα, 18/9/1942, ο Ιωάννης Ψαρούδας σχολιάζει με ενθουσιασμό τα υποκριτικά προσόντα του Χορν, σημειώνοντας όμως κάποιες επιφυλάξεις για το «ολίγον βραχνό τέμπρ της φωνής του και [την] όχι εντελώς καθαρά ντιζιόν του».

<sup>28</sup> *Η Καθημερινή*, 11/10/1942.

<sup>29</sup> *Η Καθημερινή*, 9/1/1943.

<sup>30</sup> Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 25/3/1943.

<sup>31</sup> Μιχαήλ Ροδάς, «*Σύζυγοι με δοκιμή*», *Ελεύθερον Βήμα*, 23/9/1943.

<sup>32</sup> Ο.π.

<sup>33</sup> Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 12/11/1943. Βλ. και παραπάνω εντύπωση του Γιάννη Σιδέρη για την παράσταση το έργου του Ο' Νηλ.

<sup>34</sup> Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 28/1/1944.



θιάσου είναι ο Γιαννούλης Σαραντίδης. Παρουσιάζονται στο Ακροπόλ τα έργα *Τα τρία βαλς των Μαρσαι-Βιλεμέτς* και *Γ. Στράους* (διασκ. Δημ. Γιαννουκάκη), *Δικτατορία γυναικών των Φρ. Χαλερ* και *Άντ. Σουτς, Μπροστά στον καθρέφτη του Ladislaus Fodor* και η *Πινακοθήκη των ηλιθίων* του Νίκου Τσιφόρου. Εντυπώσεις θετικές εκφράζει ο Ροδάς για τις παραστάσεις, κρίνοντας ως πολύ ευχάριστο το καλλιτεχνικό «ντεμπούτο» των δύο νέων θιασαρχών.<sup>35</sup>

Τον Νοέμβριο του 1944, συνθιασάρχης με τους Αρώνη – Χορν είναι η Βάσω Μανωλίδου. Ο θιάσος παρουσιάζει στο θέατρο Πάνθεον, σε σκηνοθεσία Σαραντίδη, το έργο *Η θυσία (La jeune fille violaine)* του Paul Claudel. Στη συνέχεια, μετά την αποχώρηση του Σαραντίδη συνεργάζεται με τον Ρενάτο Μόρντο για τη *Δωδέκατη νύχτα* του Shakespeare και τα *Σκωτσέζικα Ακρογιάλια* της Dodie Smith.<sup>36</sup> Από τον Απρίλιο μέχρι το Δεκέμβριο του 1945, ο θιάσος περιόδευσε στην Αίγυπτο και στην Κύπρο, παρουσιάζοντας όχι μόνο τα έργα του ρεπερτορίου του αλλά και έργα τα οποία ποτέ, στη συνέχεια, δεν παρουσιάστηκαν στην Αθήνα, όπως *Τα νιάτα* του Max Halbe, η *Λουίζα Μύλλερ* του Schiller (Φερδινάνδος) ή ο *Φάουστ* του Goethe.<sup>37</sup>

Το καλοκαίρι του 1946 συμμετέχει στην παράσταση της διασκευής του μυθιστορήματος του Oscar Wilde *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέν* (Θέατρο Κατερίνας, Θιάσος Νέα Σκηνή: Μελίνα Μερκούρη – Νίκος Χατζίσκος).<sup>38</sup> Τον Σεπτέμβρη που ακολούθησε, ο Χορν εμφανίζεται, ως συνθιασάρχης με την Ελένη Χαλκούση, στο θέατρο Κοτοπούλη, παρουσιάζοντας, σε σκηνοθεσία Ρενάτο Μόρντο, την κωμωδία *Ο κύριος ντε Φαλεντόρ (Monsieur De Falindor)* των Georges Manoir – Armand Verhyllle.

## 1946-1950 Τέσσερα χρόνια στο Εθνικό

Από το φθινόπωρο του 1946, και επί τρεις συνεχείς θεατρικές περιόδους ο Χορν είναι

<sup>35</sup> Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 14/7/1944, 7/6/1944, 6/8/1944, 10/9/1944.

<sup>36</sup> *Η Καθημερινή*, 20/3/1945. Για τις 18/2/1945 είχε προγραμματιστεί έκτακτη παράσταση της *Φωτεινής Σάντρη* στο θέατρο Κοτοπούλη, «προς ενίσχυση του σκληρώς δοκιμασθέντος από το κίνημα κ. Ξενοπούλου» (*Η Καθημερινή*, 14/2/1945). Στην παράσταση θα έπαιρναν μέρος οι Βάσω Μανωλίδου, Κώστας Μουσουρής, Δημήτρης Χορν, Νίκος Παρασκευάς. Δεν βρέθηκαν άλλα στοιχεία γύρω από την προγραμματισμένη παράσταση.

<sup>37</sup> Η πληροφορία από το λεύκωμα *Δημήτρης Χορν*, ό.π., σ. 284. Σύμφωνα με τον Θεόδωρο Κρίτα, στις παραστάσεις που δόθηκαν «στο Κάιρο πρώτα, και σε συνέχεια στην Αλεξάνδρεια, την Κύπρο και μετά την Κύπρο πάλι στην Αίγυπτο, [ανέβασαν] συνολικά 32 έργα»: *Ελευθεροτυπία*, 19/1/1998 [=http://archive.enet.gr/1998/01/19/on-line/keimena/greece/greecel.htm, καθώς και στο Θεόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, Λιβάνης, Αθήνα, 2000]. Βλ. και Βάσω Μανωλίδου, *Αναμνήσεις*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1997, σ. 50. Διασώζεται το πρόγραμμα της παράστασης του *Ρομάντζου* του Σέλντον (σκηνοθεσία Σαραντίδη), παράστασης που κατάγεται από τη συνεργασία του Χορν με την Κατερίνα.

<sup>38</sup> Ως διασκευαστής αναφέρεται στον τύπο κάποιος Λάνσπεργκ. Δεν εντοπίστηκε διασκευαστής με αυτό το όνομα. Σημειώνουμε, προβαίνοντας απλώς σε εύλογες εικασίες, ότι η πολυβραβευμένη ταινία *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* του 1945, είχε κερδίσει Όσκαρ β' γυναικείου ρόλου για την Angela Lansbury.

ενταγμένος στο δυναμικό του Εθνικού θεάτρου, όπου συμμετέχει σε δώδεκα συνολικά παραγωγές, όλες σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη: *Πολύ κακό για το τίποτα* του Shakespeare (1946, Βενέδικτος), *Ρουί Μπλας* του Hugo (1947, Ντον Κάισαρας του Μπαζάν), *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος* του Shaw (1947, Τζων Τάννερ), *Παπαφλέσσας* του Μελά (1947, Φιλέλληνας Χάου), *Ριχάρδος Β΄* του Shakespeare (1947, επαν. 1950, Ριχάρδος ο Β΄), *Αμφιτρύων* του Μολιέρου (1948, Δίας), *Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή* του Musset (1948, Κόμης),<sup>39</sup> *Φοιτηταί* του Ξενόπουλου (1948, Τάσος Λούζης),<sup>40</sup> *Ο κουρέυς της Σεβίλλης* του Beaumarchais (1948, Φίγκαρο), *Βολπόνε ή Η αλεπού* του Jonson (1949, Μόσκας), *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* του Marivaux (1949, Ντοράντης),<sup>41</sup> *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενόπουλου (1949, Χρηστάκης Ζαμάνος), *Ανυπόμονη καρδιά* του John Patrick (*The Hasty Heart*, 1950, Λάτσου), Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, αν και ριζικά αντίθετος προς τη σκηνοθεσία του Ροντήρη και την εργασία του Κλώνη για το *Πολύ κακό για το τίποτα*, αφιέρωσε μεγάλο εγκώμιο στην ερμηνεία του Χορν: «Ο πραγματικός ήρωας της βραδιάς ήτο ο κ. Δ. Χορν. Μαθητής του κ. Ροντήρη από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού –χειραφετημένος άλλωστε αρκετά από μερικές βαριές επιδράσεις– εγνώριζεν αυτός ότι ο Βενέδικτος δεν ανήκει στο ελαφρό θέατρο. Μας τον έδωσε με μπρίο αλλά και με καλλιτεχνική σοβαρότητα. Ήταν αληθινά ένας ιδεώδης Βενέδικτος»<sup>42</sup> Εξίσου διακρίθηκε στο έργο του Victor Hugo: «ébouissant...en Don César ou il dépensa les subtilités, nombreuses et diverses de son temperament d' excellente souche».<sup>43</sup> Ωστόσο ο Χουρμούζιος παρατήρησε ότι «ο Χορν ως Δον Κάισαρ του Μπαζάν είχε την άνεση που τον διακρίνει σε παρόμοιους ρόλους, αλλ' ενθύμιζε πολύ τον σαιξπηρικών Βενέδικτον. Ας προσέξει αληθινά αυτόν τον κίνδυνον της χρωματικής επαναλήψεως».<sup>44</sup> Για την ερμηνεία του στο ρόλο του Ριχάρδου Β΄ της ομότιτλης σαιξπηρικής τραγωδίας, η κριτική είναι συγκρατημένη: «Ο Δ. Χορν καταβάλλει ομολογουμένως φιλότιμη προσπάθεια για

<sup>39</sup> Μονόπρακτη κωμωδία. Το έργο παίχτηκε σε ενιαία παράσταση με τον *Αμφιτρύωνα* του Μολιέρου.

<sup>40</sup> Στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς. Στο λεύκωμα *Δημήτρης Χορν*, ό.π., αναφέρεται η συμμετοχή του και στην παράσταση του έργου *Το τραγούδι της κούνιας* του G. Martínez Sierra, στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης (26/7/1948). Πρόγραμμα παράστασης της Θεσσαλονίκης δεν διασώζεται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Ωστόσο, ο κριτικός Πέτρος Αξιώτης, στην κριτική που δημοσιεύει στον *Ελληνικό Βορρά*, 28/7/1948, αναφέρει τους Ανδρ. Φιλιππίδη, Άρη Μαλλιαγρό και Στ. Βόκοβιτς στους τρεις ανδρικούς ρόλους του έργου.

<sup>41</sup> «Ιδιαίτερα είναι δικαίο να εξαρθεί το θαυμάσιο μπρίο της Μαίρης Αρώνη και του Δ. Χορν», Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 29/11/1946. Άλλες κρίσεις: Άγγελος Τερζάκης, *Ελεύθερον Βήμα*, 5/5/1949, Θεατρικός, *Αθηναϊκά Νέα*, 6/5/1949, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 7/5/1949, Αιμ.Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 10/5/1949.

<sup>42</sup> *Η Καθημερινή*, 7/2/1947. Ομοίως επαινούν την ερμηνεία του Χορν οι Άλκης Θρύλος (*Νέα Εστία*, 1/1/1947) και Ειρήνη Καλκάνη («ολοένα το παίξιμό του αποχτάει περισσότερη πνευματικότητα και περιεχόμενο», *Γράμματα*, 10/1/1947).

<sup>43</sup> A.C.G., *Le phare égyptien*, 12/8/1947. Η ερμηνεία του εξαιρείται και από τον Α.Σ. (*Ημέρα*, 13/8/1947).

<sup>44</sup> Αιμίλιος Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 21/3/1947.

ν' ανταποκριθεί στις απαιτήσεις ενός μεγάλου ρόλου. [...] Ο νέος καλλιτέχνης, παρ' όλη τη λαμπρή επίδοσή του, δεν μπόρεσε ν' ανυψωθεί στα τρανά και στα μεγάλα. [...] Πρώτη αξιέπαινη δοκιμή και προσπάθεια σε ρόλο τόσο τραγικό.»<sup>45</sup>

«Καλλιτεχνικό»<sup>46</sup> χαρακτηρίστηκε το παίξιμό του στο μονόπρακτο του Musset αλλά για την ερμηνεία του Φιγκαρό στον *Κουρέα της Σεβίλλης* υπήρξαν κάποιες επιφυλάξεις, και για πρώτη φορά η μομφή της «δεξιοτεχνίας» από τον Άγγελο Τερζάκη: «Ο κ. Χορν έχει εξελιχτεί σ' ένα δεξιότεχνη. Δίνω στο χαρακτηρισμό σημασία διπλή: ευνοϊκή και όχι. Ο Φιγκαρό του ήταν σπιθάτος, συναρπαστικός. Όμως στην πρώτη πράξη του έλειπε δεν ξέρω ποια θερμότητα που θα έκανε την υπόκρισή του να ξεπεράσει το στάδιο της απλής δεξιοτεχνίας. Ευτυχώς, από την περίφημη κιάλας σκηνή με τη Ροζίνα στη δεύτερη πράξη, το παίξιμό του ζεστάθηκε, κέρδισε σε παλμό, για να κερδίσει, τελικά, και το ακροατήριο.»<sup>47</sup> Το χειμώνα του 1949, ο ηθοποιός ξεχώρισε στη διανομή των *Φοιτητών*, μόνο που η παρουσία του θύμιζε σε κριτικό μάλλον μαρκήσιο παρά Έλληνα φοιτητή: «Ποιος φοιτητής φόρεσε ποτέ καστόρινες κουμπωτές μπότες;»<sup>48</sup> Θρίαμβός του, όμως, την ίδια χρόνια, ήταν, κατά τον Χουρμούζιο, η ερμηνεία του Μόσκα στον *Βολπόνε*: ο Χουρμούζιος, αν και καταδικάζει τη σκηνοθετική γραμμή του Ροντήρη, χαρακτηρίζει τον Χορν ως ένα από τα «λαμπρότερα και πολύπλευρα νέα ταλέντα της σκηνής μας», θεωρώντας παράλληλα ότι «υποχρεώθηκε να υποδύεται ένα ρόλο μπλαζέ υπηρέτη.»<sup>49</sup> «Ευγενικότατος Ντοράντης δίπλα της [στη Μάιρη Αρώνη] στάθηκε ο Δ. Χορν» στο *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, κατά τον Τερζάκη.<sup>50</sup> Ο Χουρμούζιος θεωρεί ότι ο Χορν υπήρξε «εγκρατέστερος κάποτε από όσον ο ρόλος επιβάλλει».<sup>51</sup>

### 1952-1959 Αξέχαστες συνεργασίες

Μετά την παραμονή δύο περίπου ετών στο εξωτερικό (Λονδίνο, Νέα Υόρκη), ο Χορν θα συστήσει θίασο με την Έλλη Λαμπέτη και τον Γιώργο Παππά. Ανεβάζουν, κατά την περίοδο 1952-53, στο θέατρο Κυβέλης, με σκηνοθέτη τους τον Μάριο Πλωρίτη και σκη-

<sup>45</sup> Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 23/11/1947.

<sup>46</sup> Μιχαήλ Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 16/1/1948.

<sup>47</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Ελεύθερον Βήμα*, 19/11/1948.

<sup>48</sup> «Πέσκο», *Ακρόπολις*, 3/2/1949.

<sup>49</sup> *Η Καθημερινή*, 19/2/1949. Ομοίως εγκωμιάζει και ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 18/2/1949. Ο Τερζάκης, όμως, *Το Βήμα*, 18/2/1949, αντιμετωπίζει με αυστηρότητα τα τεχνικά προβλήματα της πρεμιέρας και δεν αναφέρεται καθόλου στους ηθοποιούς, των οποίων την προσπάθεια χαρακτηρίζει, δεδομένων των συνθηκών, ηρωική.

<sup>50</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Ελεύθερον Βήμα*, 5/5/1949. Θετικά σχόλια διατυπώνονται και από τον Στάθη Σπηλιωτόπουλο, *Ακρόπολις*, 7/5/1949.

<sup>51</sup> *Η Καθημερινή*, 10/5/1949.

νογράφο τον Γιάννη Τσαρούχη τα έργα *Βαθιά γαλάζια θάλασσα* του Terence Rattigan,<sup>52</sup> το *Ξενοδοχείο η Ευτυχία* (*Au petit bonheur*) του Marc-Gilbert Sauvageon,<sup>53</sup> την *Αγαπούλα* (*Liebelei*) του Schnitzler.<sup>54</sup> Με τον ίδιο σκηνοθέτη και με σκηνογραφίες Αντώνη Φωκά ο θίασος ανεβάζει τη *Νόρα* (*Κουκλόσπιτο*) του Ibsen.<sup>55</sup> Με σκηνοθέτη τον Τάκη Μουζενιδή και σκηνογράφο το Σπύρο Βασιλείου ανεβάζουν σε φιλόδοξη και πρωτοπόρα, για την εποχή, παιδική σκηνή, το παραμύθι του Γκ. Κέρνερ *Κακότυχος και τυχερή*.<sup>56</sup> Αυτή ήταν και η μοναδική εμφάνιση του Χορν σε παράσταση για παιδιά.

Τον επόμενο χρόνο, πάντα στο θέατρο Κυβέλης, ο θίασος ανεβάζει τα έργα: Albert Husson: *Τρεις άγγελοι* (*La cuisine des anges*, σκηνοθ. Γ. Παππά),<sup>57</sup> F. Hugh Herbert: *Γαλάζιο φεγγάρι* (*The moon is blue*, σκηνοθ. Μιχ. Κακογιάννη), Oscar Wilde: *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* (σκηνοθ. Κακογιάννη, συμμετοχή Κυβέλης),<sup>58</sup> W. Dinner – W. Morum: *Ο άνθρωπος με την ομπρέλα* (*The Late Edwina Black*).<sup>59</sup>

Στις 2 Απριλίου 1954, στην Αίθουσα του Παρανασσού, ο Χορν συμμετείχε στο Θέατρο

<sup>52</sup> Έγραψαν κριτική: Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 14/10/1952, Μιχάλης Καραγάτσης, *Η Βραδυνή*, 15/10/1952, Κώστας Οικονομίδης, *Le Messager d'Athènes*, 15/10/1952, Κώστας Παράσχος, *Εθνικός Κήρυξ*, 15/10/1952, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 15/10/1952, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 15/10/1952, Αιμ. Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 15/10/1952, Σωτήρης Πατατζής, *Προοδευτική Αλλαγή*, 16/10/1952, Περσεύς Αθηναίος, *Ανεξαρτησία*, 20/10/1952, Διονύσιος Ρώμας, *Ελευθερία*, 25/10/1952, Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1/11/1952.

<sup>53</sup> Έγραψαν κριτική οι: Ι. Α., *Εστία*, 20/12/1952, Πέλος Κατσέλης, *Προοδευτική Αλλαγή*, 21/12/1952, Κ. Ο., *Le Messager d'Athènes*, 21/12/1952, Κώστας Παράσχος, *Εθνικός Κήρυξ*, 21/12/1952, Μιχ. Περάνθης, *Ελεύθερος Λόγος*, 21/12/1952, Βασίλης Ρώτας, *Αυγή*, 21/12/1952, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 21/12/1952, Αιμ. Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 21/12/1952, Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 22/12/1952, Μ. Καραγάτσης, *Βραδινή*, 22/12/1952, Μανόλης Σκουλούδης, *Φιλελεύθερος*, 22/12/1952, Θεατρικός, *Τα Νέα*, 24/12/1952, Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15/1/1953.

<sup>54</sup> Έγραψαν κριτική: Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 27/3/1953, Ι. Α., *Εστία*, 27/3/1953, Κ. Ο., *Έθνος*, 27/3/1953, Άγγελος Δόξας, *Εμπρός*, 28/3/1953, Μιχάλης Περάνθης, *Ελεύθερος Λόγος*, 28/3/1953, Δ. Ρώμας, *Ελευθερία*, 28/3/1953, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 28/3/1953, Αιμ. Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 28/3/1953, Ανυπόγρ, *Εστία*, 28/3/1953, Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 30/3/1953, Πέλος Κατσέλης, *Προοδευτική Αλλαγή*, 1/4/1953, Περσεύς Αθηναίος, *Ανεξαρτησία*, 6/4/1953.

<sup>55</sup> Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 21/2/1953, Ι. Α., *Εστία*, 21/2/1953, Κ. Φρ., *Ελληνική Ωρα*, 21/2/1953, Άγγελος Δόξας, *Εμπρός*, 22/2/1953, Κώστας Παράσχος, *Εθνικός Κήρυξ*, 22/2/1953, Μιχάλης Περάνθης, *Ελεύθερος Λόγος*, 22/2/1953, Δ. Ρώμας, *Ελευθερία*, 22/2/1953, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 22/2/1953, Αιμ. Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 22/2/1953, Μανόλης Σκουλούδης, *Φιλελεύθερος*, 23/2/1953, Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 24/2/1953, Πέλος Κατσέλης, *Προοδευτική Αλλαγή*, 24/2/1953, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 24/2/1953, Περσεύς Αθηναίος, *Ανεξαρτησία*, 2/3/1953.

<sup>56</sup> Σχετικό σημείωμα δημοσίευσε ο Τάκης Μουζενιδής, *Τα Νέα*, 31/3/1953. Κρίσεις έγραψαν: Άγγελος Δόξας, *Εμπρός*, 2/4/1953, Βασίλης Ρώτας, *Αυγή*, 2/4/1953, Δ. Ρώμας, *Ελευθερία*, 3/4/1953

<sup>57</sup> Έγραψαν κρίσεις οι Ι. Α., *Εστία*, 17/10/1953, Αιμ. Χ[ουρμούζιος], *Η Καθημερινή*, 17/10/1953.

<sup>58</sup> Έγραψαν κρίσεις οι Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 26/2/1954, Θεατρικός, *Τα Νέα*, 26/2/1954.

<sup>59</sup> Στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται όνομα σκηνοθέτη. Τα έργα των Herbert και W. Dinner – W. Morum σκηνογράφησε η Μαριλένα Αραβαντινού. Το έργο του Wilde ο Γιώργος Ανεμογιάννης. Στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Husson δεν αναφέρεται όνομα σκηνογράφου.

Αρένα (=Κυκλικό) του Μήτσου Λυγίζου, στο έργο του William Saroyan Έι, εσείς οι απ' έξω (Hello, out there)<sup>60</sup>

Ο θίασος Λαμπέτη – Παππά – Χορν, κατά τη χειμερινή περίοδο του έτους 1954-55, περιόδευσε στην Κύπρο, στην Αίγυπτο και στην Κωνσταντινούπολη. Στο υπάρχον ρεπερτόριο των δύο προηγούμενων ετών προστέθηκαν τα έργα *Το κουρέλι* (*Scampolo*) του Νικοντέμι, *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι (διασκευή Μπατή, σκηνοθ. Γιώργου Παππά), *Έβδομος ουρανός* (*Seventh Heaven*) του Austin Strong, *Φοιτηταί* του Ξενόπουλου, *Ανυπόμονη καρδιά* του Patrick, *Φτωχό σαν σπουργιτάκι* του Ladislaus Fodor<sup>61</sup> και *Άμλετ* του Shakespeare στη μετάφραση του Ρώτα (σκηνοθ. Δημήτρη Χορν). Οι εν λόγω παραστάσεις δεν επαναλήφθηκαν στην Αθήνα.<sup>62</sup>

Επιστρέφοντας από την περιοδεία, οι Χορν και Λαμπέτη θα συνεργαστούν με τον Κώστα Μουσούρη, όπου, σε σκηνοθεσία του θιασάρχη Μουσούρη, θα συμμετάσχουν στις παραστάσεις των έργων *Πρόσκληση στον πύργο* του Jean Anouilh (σε μετάφραση Δ. Χορν), *Το τελευταίο βαλς* (=Caesar's Wife) του W. Somerset Maugham<sup>63</sup> και *Νυχτερινή επίσκεψη* (=Candlelight) του Siegfried Geyer.<sup>64</sup>

Το φθινόπωρο του 1956<sup>65</sup> αρχίζει μια αξιόλογη, νομίζω, σελίδα στην ιστορία του θεάτρου μας των μέσων του αιώνα, δεδομένων των συνθηκών και των προϋποθέσεων της εποχής: το ζευγάρι Λαμπέτη – Χορν, ένα θεατρικό ζευγάρι που αγαπήθηκε και μυθοποιήθηκε από τους θεατρόφιλους, ξεκινάει, στο ανακαινισμένο Κεντρικόν, την ανεξάρτητη, θιασαρχική συνεργασία του. Εναρκτήριο έργο ο *Αριστοκρατικός δρόμος* (*Quality Street*), του James Barrie σε μετάφραση Δ. Χορν, σκηνοθεσία του Μιχάλη Κακογιάννη και σκη-

<sup>60</sup> Σε πρόγραμμα τριών μονοπράκτων: Holworthy Hall - Robert Middlemass: *Ο αντρωιμένος* (*The valiant*), Serafin και Joaquin Quintero: *Ένα ηλιόλουστο πρωινό* (*Mañana de Sol*) και το έργο του Σάρογιαν. Βλ. Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1/5/1954.

<sup>61</sup> Διασκευή Γρ. Ξενοπούλου, σκηνογρ. Μαριλένας Αραβαντινού. Σκηνοθεσία: Δ. Χορν.

<sup>62</sup> Στο ρεπερτόριο του θιάσου ήταν και το έργο *Πεγκ, καρδούλα μου* (*Peg o' My Heart* του J. Hartley Manners), όπου δεν έπαιζε ο Χορν. Τα προγράμματα, κατά κανόνα, δεν αναφέρουν όνομα σκηνογράφου και όπου δεν το αναφέρει ρητώς, δεν αναγράφουν ούτε όνομα σκηνοθέτη.

<sup>63</sup> Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 9/2/1956, Κ. Ο., *Έθνος*, 9/2/1956, Κώστας Παράσχος, *Εθνικός Κήρυξ*, 10/2/1956, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 10/2/1956, Γεώργιος Βώκος, *Ακρόπολις*, 11/2/1956, Γεράσιμος Σταύρου, *Αυγή*, 11/2/1956, Κ. Μικελής, *Η Ώρα*, 13/2/1956, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 17/2/1956, Αχ. Μαμάκης, *Εικόνες*, 4/3/1956

<sup>64</sup> Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 19/4/1956, Ι. Λ., *Εστία*, 19/4/1956, Κ. Ο., *Έθνος* 19/4/1956, Δ. Παπ., *Αθλητική Ηχώ*, 20/4/1956, Κώστας Παράσχος, *Εθνικός Κήρυξ*, 20/4/1956, Μανόλης Σκουλούδης, *Η Ώρα*, 20/4/1956, Γεράσιμος Σταύρου, *Αυγή*, 21/4/1956, Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 23/4/1956, Περσεύς Αθηναίος, *Ανεξαρτησία*, 29/4/1956, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 29/4/1956, Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15/5/1956.

<sup>65</sup> Τον Αύγουστο του 1956, σύμφωνα με την παραστασιογραφία που δημοσιεύεται στο Λεύκωμα *Δημήτρης Χορν*, ό.π., ο Χορν αντικατέστησε επί είκοσι ημέρες τον Μάνο Κατράκη στην παράσταση του έργου *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* του Καζαντζάκη από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο.

νικά Γιάννη Στεφανέλλη.<sup>66</sup> Η συνεργασία θα διαρκέσει επί τρεις συνεχείς χειμερινές περιόδους και θα λήξει τον Απρίλιο του 1959 με την αποχώρηση της Λαμπέτη. Σε αυτό το διάστημα ο θίασος παρουσίασε συνολικά εννέα παραγωγές. Εκτός από το προαναφερθέν έργο του Barrie παρουσιάστηκαν: ο *Βροχοποιός* (*The rainmaker*) του Richard Nash,<sup>67</sup> η *Ζιζή* της Colette (*Gigi*, διασκευή Anita Loos),<sup>68</sup> το *Νυφικό κρεβάτι* (*The fourposter*) του Jan de Hartog,<sup>69</sup> το *Ένα ζευγάρι παπούτσια* (*Monsieur Masure*) του Claude Magnier (με τη συμμετοχή του Ντίνου Ηλιόπουλου),<sup>70</sup> το *Παιχνίδι της μοναξιάς* (*Two for the seesaw*) του William Gibson,<sup>71</sup> ο *Βαβάς* (*Bobosse*) του André Roussin,<sup>72</sup> η *Κυρία με τις καμέλιες* του Αλεξ. Δουμά υιού<sup>73</sup> και ο *Εραστής από χαρτόνι* (*Dans sa candeur naïve*) του Jacques Deval.<sup>74</sup> Οι μεγαλύτερες επιτυχίες, τόσο από εμπορική όσο και από καλλιτεχνική άπο-

<sup>66</sup> Στα προγράμματα των παραστάσεων δεν αναγράφονται ονόματα σκηνοθετών ή σκηνογράφων. Κρίσεις: Ι. Α., *Εστία*, 5/10/1956, Κ. Ο., *Έθνος*, 5/10/1956, Μιχάλης Καραγάτσης, *Βραδινή*, 6/10/1956, Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 6/10/1956, Μανόλης Σκουλούδης, *Η Ωρα*, 6/10/1956, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 6/10/1956, Περσεύς Αθηναίος, *Ανεξαρτησία*, 8/11/1956, Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 8/10/1956, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 9/10/1956, Φ., *Τόλμη*, 13/10/1956. Βλ. και Β. Μίγκος, *Εικόνες*, 8-14/10/1956.

<sup>67</sup> Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης. Σκηνογραφίες-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης. Κρίσεις: Ι. Α., *Εστία*, 29/11/1956, Κ. Ο., *Έθνος*, 29/11/1956, Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, 4/12/1956, Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή*, 30/11/1956, Κώστας Παράσχος, *Η Καθημερινή*, 30/11/1956, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 30/11/1956, Γεράσιμος Σταύρου, *Αυγή*, 30/11/1956, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 30/11/1956, Μανόλης Σκουλούδης, *Η Ωρα*, 3/12/1956, Φ., *Το Βήμα* 8/12/1956, Περσεύς Αθηναίος, *Νεολόγος Πατρών*, 9/1/1957.

<sup>68</sup> Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης. Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης. Σκηνογραφίες-Κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης. Κρίσεις: Κ. Ο., *Έθνος*, 16/2/1957, Άγγελος Δόξας, *Έθνος*, 18/2/1957, Λέων Κουκούλας, *Αθηναϊκή* 18/2/1957, Γεράσιμος Σταύρου, *Αυγή*, 19/2/1957, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 22/2/1957, Φ., *Τόλμη*, 23/2/1957.

<sup>69</sup> Μετάφραση Μάνθος Κρίσπης. Σκηνοθεσία-Σκηνογραφία-Κοστούμια: Πωλ Σύλμπερτ. Κρίσεις: Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 25/10/1957. Οι κρίσεις των Κ. Οικονομίδη (*Έθνος*), Στ. Σπηλιωτόπουλου (*Ακρόπολις*), Αχ. Μαμάκη (*Εικόνες*), Κώστα Παράσχου (*Εθνικός Κήρυξ*) αναδημοσιεύονται από τον τύπο στην ετήσια έκδοση *Θέατρο-58* του Θ. Κρίτα (σσ. 161-162), όπου δημοσιεύθηκε ολόκληρο το έργο του Χάρτογκ με φωτογραφίες της παράστασης (σσ. 142-160).

<sup>70</sup> Μετάφραση: Δημ. Γιαννουκάκης. Όνομα σκηνοθέτη δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα της παράστασης. Κρίσεις: Κ. Ο., *Έθνος*, 13/3/1958, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις*, 14/3/1958, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 14/3/1958, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 21/3/1958.

<sup>71</sup> Μετάφραση: Αλέξης Σολομός. Σκηνοθεσία-Σκηνογραφία: Πωλ Σύλμπερτ. Κρίσεις: Κ. Ο., *Έθνος*, 20/10/1958, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 24/10/1958. Οι κρίσεις των Στ. Σπηλιωτόπουλου (*Ακρόπολις*), Σπ. Γιαννάτου (*Ελευθερία*) και Ι. Α[άμψα] (*Εστία*) αναδημοσιεύθηκαν στην ετήσια έκδοση *Θέατρο-59* του Θ. Κρίτα (σσ. 186-188), όπου δημοσιεύθηκε ολόκληρο το έργο του Γκίμπσον με φωτογραφίες της παράστασης (σσ. 167-185).

<sup>72</sup> Μετάφραση: Δέσπω Διαμαντίδου. Σκηνοθεσία: Γιώργος Θεοδοσιάδης. Σκηνογραφία: Μάριος Αγγελόπουλος. Κρίσεις: Κ. Ο., *Έθνος*, 4/12/1958, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 5/12/1958.

<sup>73</sup> Μετάφραση: Δημ. Κωνσταντινίδης. Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός (βλ. σχετικά: Αλ. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980, σ. 58). Σκηνογραφία: Γιώργος Ανεμογιάννης. Κρίσεις: Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 5/2/1959, Κ. Ο., *Έθνος*, 11/2/1959.

<sup>74</sup> Μετάφραση: Γιάννης Τσαμαδός. Ονόματα σκηνοθέτη και σκηνογράφου δεν αναφέρονται στο πρό-

ψη, στάθηκαν οι παραστάσεις των έργων του Jan de Hartog και του William Gibson. Αμφότερα είχαν μόνο δύο ρόλους, οι οποίοι ταίριαζαν «γάντι» στο ταμπεραμέντο του καλλιτεχνικού ζευγαριού. Η κριτική κυριολεκτικά παραληρεί σχολιάζοντας την υποκριτική των δύο καλλιτεχνών, ωστόσο δεν παύει να επισημαίνει την ελαφρότητα των επιλεγόμενων έργων.

### 1959-1964 Μόνος στο Κεντρικόν – κι ένα ξεχωριστό καλοκαίρι

Στη συνέχεια, και επί πέντε συνεχείς χειμερινές περιόδους, ο Δημήτρης Χορν θα είναι ο θιασάρχης του θεάτρου Κεντρικόν, μοναδικός υπεύθυνος των επιλογών του ρεπερτορίου του. Θα παρουσιάσει σε αυτό το διάστημα ένδεκα ξένα θεατρικά έργα και τέσσερα ελληνικά. Το ξένο ρεπερτόριο συντίθεται από έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως του είδους της κομεντί, χωρίς να αποκλείεται η φάρσα. Το ελληνικό αποτελέστηκε από δύο από τις καλύτερες κωμωδίες επιφανών κωμωδιογράφων της εποχής, από ένα έργο του διαπρεπούς δοκιμογράφου, κριτικού και λογοτέχνη Άγγελου Τερζάκη,<sup>75</sup> και από ένα έργο του ίδιου, το οποίο παρουσιάστηκε με ψευδώνυμο.<sup>76</sup>

Συνοπτικά, το ρεπερτόριο του θεάτρου Κεντρικόν ήταν το εξής:

1959-60. Jacques Deval: *Romancero*,<sup>77</sup> Δημήτρη Ψαθά: *Εταιρία θαυμάτων*,<sup>78</sup> Leslie Stevens: *Μαθήματα γάμου* (*The marriage-go-round*).<sup>79</sup>

1960-61. Roger Mac Dougall et Ted Allan: *Ο δειλός κι ο τολμηρός* (*Gog et Magog*, διασκευή Gabriel Arout),<sup>80</sup> Αλ. Σακελλάριου – Χρ. Γιαννακόπουλου: *Αλίμονο στους νέους*.

1961-62. Jean Anouilh: *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές*,<sup>81</sup> Άγγελου Τερζάκη: *Θωμάς Ο*

γραμμά της παράστασης. Κρίσεις: Κ. Ο, *Έθνος*, 8/4/1959.

<sup>75</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης, σε συνέντευξη που παραχώρησε στην Όλγα Μπακομάρου, δήλωσε: «Η ιδέα ενός έργου με ήρωα το Θωμά δεν ήταν δική μου. Ήταν του Χορν. Με πήρε μια μέρα στο τηλέφωνο και μου λέει: “Θα ’θελα να μου γράψεις ένα έργο. Έχω και μια ιδέα. Για σκέψου την: ο Θωμάς[...] είναι κάτι που θα σου πηγαίνει πολύ” [...] Πολύ γρήγορα η φαντασία μου πήρε φωτιά. Ο Θωμάς, ως ήρωας του πνεύματος της αμφιβολίας, ομολογώ ότι με συνεπήρε. Αρχισα να σχεδιάζω αυτό το έργο...», *Ελληνίδα*, 25/5/1966 [= Ηρακλής Χατζηιωαννίδης, *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματογράφος*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου ΣΚΤ ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 314].

<sup>76</sup> Για τον *Ανθρωπάκο*, βλ. Δημήτρης Χορν, *Ο ανθρωπάκος – Η καλή καρδιά της Ελεωνόρας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, όπου και πρόλογος της γράφουσας.

<sup>77</sup> Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 15/10/1959.

<sup>78</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 3/1/1960, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 4/1/1960.

<sup>79</sup> Αχ. Μαμάκης, *Εικόνες*, 8/4/1960.

<sup>80</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 20/10/1960, Αχ. Μαμάκης, *Εικόνες*, 21/10/1960, Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 26/10/1960, Σταύρος Αλεξάνδρου, *Εκλογή*, 20/11/1960, σσ. 52-53.

<sup>81</sup> Μάριος Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 18/11/1961, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 14/11/1961.

*Δίψυχος*,<sup>82</sup> Ελ. Αγνώστου [=Δημήτρη Χορν]: *Ο ανθρωπάκος*.<sup>83</sup>

1962-63. Georges Neveux: *Τι είναι ο Ζαμόρ (Zamore)*,<sup>84</sup> Marc Camoletti: *Κορίτσια... στον αέρα!* (= Boeing-Boeing), Ladislaus Fodor: *Ένα φιλί μπροστά στον καθρέφτη*.<sup>85</sup>

1963-64. Nikolai Gogol (θεατρική διασκευή Roger Coggio - Sylvie Luneau): *Το ημερολόγιο ενός τρελού*,<sup>86</sup> Jean Cocteau: *Ο δικέφαλος αετός (Laigle à deux têtes)*,<sup>87</sup> André Roussin: *Ένας έρωσ που δεν τελειώνει ποτέ (Un amour qui ne finit pas)*,<sup>88</sup> Ferenc Molnar: *Ο κοζάκος (The guardsman)*.

Οι οκτώ από τις παραπάνω παραστάσεις φέρουν, σύμφωνα με τα προγράμματά τους, την υπογραφή του Χορν ως σκηνοθέτη<sup>89</sup> και μία συνυπογράφεται από τους Χορν και Μηνά Χρηστίδη.<sup>90</sup> Τις υπόλοιπες παραστάσεις υπογράφουν οι σκηνοθέτες Μηνάς Χρηστίδης,<sup>91</sup> Φώτης Μπαστουνόπουλος,<sup>92</sup> Ζαν Τασσό [Τάσος Παρασκευαΐδης]<sup>93</sup> και Εύης Γαβρηλίδης.<sup>94</sup> Συνεργάστηκε με τους σκηνογράφους Μάριο Αγγελόπουλο, Μαρίνα Καρέλλα, Γιώργο Βακαλό, Γιώργο Ανεμογιάννη, Γιάννη Στεφανέλλη. Χρησιμοποίησε μεταφράσεις των Πλάτωνα Μουσαίου, Γιώργου Παππά, Μιρέλλας Γεωργιάδου, Μάριου Πλωρίτη, Κώστα Σταματίου, Γιάννη Γαϊτάνου, κ.ά.<sup>95</sup>

Μετά την καθιέρωσή του, ο Χορν εργάστηκε μόνο μια φορά κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, συνεργαζόμενος, το καλοκαίρι του 1962, με μια εμπνευσμένη ομάδα καλλιτεχνών, τον Μάνο Χατζηδάκι, τον Μίνω Αργυράκη και τον Αλέξη Σολομό, στη δημιουργία της μουσικοθεατρικής παράστασης με τον τίτλο *Οδός ονειρών*. «Ηθοποιός σημαίνει φως!»<sup>96</sup> Ποτέ παρλάτα στο ελληνικό θέατρο δεν έγινε τόσο γνωστή, δεν απέκτησε τόση

<sup>82</sup> Κωστής Σκαλιόρας, *Ταχυδρόμος*, 3/3/1962.

<sup>83</sup> Μάριος Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 7/4/1962, Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 7/4/1962.

<sup>84</sup> Μάριος Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 20/10/1962, Αχ. Μαμάκης, *Εικόνες*, 26/10/1962.

<sup>85</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 23/2/1963.

<sup>86</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 4/10/1963, Βάσος Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου. Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα 1972, σσ. 123-127.

<sup>87</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 21/12/1963.

<sup>88</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 7/2/1964.

<sup>89</sup> Σκηνοθέτησε τις παραστάσεις των έργων: *Εταιρία θαυμάτων*, *Αλίμονο στους νέους*, *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές*, *Θωμάς Ο Δίψυχος*, *Τι είναι ο Ζαμόρ*, *Κορίτσια... στον αέρα!*, *Ένα φιλί μπροστά στον καθρέφτη*, *Ένας έρωσ που δεν τελειώνει ποτέ*.

<sup>90</sup> *Ρομανσέρο*.

<sup>91</sup> *Μαθήματα γάμου*, *Ο δειλός κι ο τολμηρός*.

<sup>92</sup> *Ο Ανθρωπάκος*.

<sup>93</sup> *Το ημερολόγιο ενός τρελού*, *Ο δικέφαλος αετός*.

<sup>94</sup> *Ο κοζάκος*.

<sup>95</sup> Αναλυτικότερα στοιχεία υπάρχουν στην παραστασιογραφία του λευκώματος *Δημήτρης Χορν*, ό.π.

<sup>96</sup> «Ηθοποιός σημαίνει φως», ο πρώτος στίχος του τραγουδιού του Μάνου Χατζηδάκι με τίτλο «Ηθοποιός», που τραγούδησε ο Χορν στην *Οδό ονειρών* και που απέκτησε μεγάλη δημοτικότητα.



σημασία και τέτοια απόλυτη ταύτιση με τον ερμηνευτή της. Ηθοποιός σημαίνει φως. Ηθοποιός σημαίνει Δημήτρης Χορν» έγραψε σχετικά η Σούλα Αλεξανδροπούλου.<sup>97</sup> Ο ίδιος δήλωσε στην ίδια δημοσιογράφο: «Είχαμε μαζευτεί τρεις άνθρωποι, ο Χατζηδάκης, ο Σολομός κι εγώ και ψάχναμε ν' ανακαλύψουμε νέους δρόμους.»<sup>98</sup>

### 1964-68 Και πάλι στο Εθνικό... και μια απόδραση

Τον Φεβρουάριο 1965 ο Χορν επιστρέφει στο Εθνικό Θέατρο για να συμμετάσχει σε δύο παραστάσεις, το *Lorenzaccio* του Alfred de Musset, σε σκηνοθεσία Ζαν Τασσό<sup>99</sup> και το *Ταξίδι της μακριάς ημέρας μέσα στη νύχτα* του Eugene O' Neil, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Στη διάρκεια της επόμενης περιόδου, 1965-66, θα «αποδράσει» στο θέατρο Διονύσια. Όμως στη συνέχεια, θα επιστρέψει στο Εθνικό Θέατρο γι' άλλα δυο χρόνια, όπου θα συμμετάσχει στις παραστάσεις των έργων *Ιβάνωφ* του Τσέχωφ και *Ερρίκος Δ'* του Πιραντέλλο, αμφότερες σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά.

Η σκηνοθεσία του *Lorenzaccio* επικρίθηκε από την κριτική, η οποία συγκράτησε κάποιους έμμεσους επαίνους για την υποκριτική του Χορν. Για τον Άλκη Θρύλο η σκηνοθεσία της παράστασης «[αντιστρατεύθηκε] τις λαμπρές επιτεύξεις του Δημήτρη Χορν και των άλλων ηθοποιών».<sup>100</sup> Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος έγραψε «κρίμα ο Χορν που κατεσπαταλήθη χωρίς αποτέλεσμα», σε μια παράσταση όπου ο «συνωστισμός δεν επέτρεψε και την απόλαυσιν της υποκριτικής δεξιοτεχνίας του πρωταγωνιστού».<sup>101</sup> Ομοίως καταδικάζει τη σκηνοθεσία της παράστασης ο Μάριος Πλωρίτης και αναφέρεται σε «τάση υστερίας» που χαρακτήρισε τη σκηνοθετική γραμμή. Ο Χορν «υιοθέτησε ένα νευρικό σπάσσιμο της φωνής του, ένα στονάρισμα, ένα “φαλτσέττο”, που αλλοίωνε και νόθευε το λόγο του.[...] Χωρίς αυτό το ολισθήμα, ο Δ. Χορν θα ήταν ένας εξάαιρετος Λορεντζάτσιο, άξιος να σταθεί πλάι στους πιο “ιστορικούς” ερμηνευτές του ρόλου».<sup>102</sup> Και ο Βάσος Βαρίκας: «Πρόκειται για έναν ηθοποιό πραγματικά μεγάλο. Όπου κατάφερε [...] να κυριαρχήσει αποκλειστικά στο ένστικτό του, κυριαρχούσε με τη λάμψη του στη σκηνή. Σε τέτοιο βαθμό, που αμφιβάλλω αν, χωρίς τον κ. Χορν, η παράσταση θα μπορούσε να σταθεί».<sup>103</sup>

Η παράσταση του έργου του Ο' Νηλ θεωρήθηκε από τον Βαρίκα ως μία «από τις καλύτερες του Εθνικού των τελευταίων χρόνων» στην οποία ο Τζέιμυ βρήκε στο πρόσωπο

<sup>97</sup> Φαντάζιο, 24/11/1970. Ο Χορν χόρεψε, έπαιξε, τραγούδησε έπειτα από απουσία πολλών ετών από το μουσικό θέατρο.

<sup>98</sup> Ό.π. Βλ. και Αχ. Μαμάκης, *Εικόνες*, 22/6/1962.

<sup>99</sup> Ο Ζαν Τασσό είχε σκηνοθετήσει, όπως είδαμε, τον *Δικέφαλο Αετό* του Κοκτώ στο Κεντρικόν. Μπορούμε να εικάσουμε ότι προτάθηκε από τον Χορν στη διοίκηση του Εθνικού.

<sup>100</sup> *Νέα Εστία*, 1/3/1965.

<sup>101</sup> *Η Καθημερινή*, 13/2/65

<sup>102</sup> *Ελευθερία*, 16/2/1965.

<sup>103</sup> *Τα Νέα*, 22/2/1965.

του Χορν «ένα ιδεώδη ερμηνευτή».<sup>104</sup> Επαινετικός και ο Μάριος Πλωρίτης, ο οποίος παρατηρεί ότι ο ηθοποιός δεν απέφυγε την «απάλυνση της σαρδωνικότητας και του δαιμονισμού του Τζέιμς».<sup>105</sup> Και η Ειρήνη Καλκάνη αναθυμάται το ελαφρό ρεπερτόριο του θεάτρου Κεντρικών, όταν παρατηρεί: «Ο κ. Δημήτρης Χορν είχε επιτέλους την ευκαιρία να δείξει τη μεγάλη δραματική γκάμα που διαθέτει, αυτό το γνήσιο, το πλουσιότατο δραματικό ταλέντο, που τόσο άδικα σπαταλούσε. Έπλασε εσωτερικά, υπέροχα τον τύπο του μεγάλου αδελφού».<sup>106</sup> Υπήρξαν και κριτικοί, ωστόσο, όπως ο Στάθης Δρομάζος<sup>107</sup> και ο Αλέξης Διαμαντόπουλος,<sup>108</sup> οι οποίοι θεώρησαν «λάθος διανομή» την ανάθεση του ρόλου του Τζέιμς στον Χορν. Ενώ αντίθετα, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος θεώρησε ότι «ο κ. Δημήτρης Χορν ήταν, βέβαια, ο πραγματικός θριαμβευτής της βραδιάς».<sup>109</sup>

Η ερμηνεία του στον τσεχωφικό *Ιβάνωφ* επαινέθηκε με τα θερμότερα λόγια και από τους πιο επιφυλακτικούς κριτικούς: «Λαμπρός Ιβάνωφ ο κ. Χορν. Έστησε πάνω στη σκηνή μια καταπληκτική θεατρική φιγούρα, γεμάτη πάθος, αλήθεια και ζωή, που χαϊρόσουν να τη βλέπεις. Ως τώρα μας είχε εκπλήξει με τη δεξιότητα του. Τώρα τον χειροκροτούμε και ως δημιουργό».<sup>110</sup> Και ο Χουρμούζιος: «Ο Χορν είναι εδώ για να μας κατακλύσει με αληθινή ευφροσύνη, χάρις στην πληρότητα ενός ταλέντου που αποτελεί καύχημα της ελληνικής σκηνής πραγματικά».<sup>111</sup> Επαίνους γνώρισε και η ερμηνεία του Ερρίκου Δ' .<sup>112</sup>

Από την άλλη πλευρά, η περίοδος της “απόδρασης” στο θέατρο Διονύσια του χάρισε έναν από τους καλύτερους ρόλους της καριέρας του, τον Μαγκί στο *Αυγό* του Felicien Marceau (Σκηνοθεσία: Θ. Κουβάκας – Δ. Χορν, Σκηνογραφία: Γ. Καρύδης).<sup>113</sup> Οι παραστάσεις αυτού του έργου συνεχίστηκαν μέχρι το τέλος της περιόδου, γεγονός που εκείνη την εποχή ήταν σπάνιο, δεδομένου ότι τότε όλοι οι θίασοι του ελεύθερου θεάτρου

<sup>104</sup> *Τα Νέα*, 5/4/1965.

<sup>105</sup> *Ελευθερία*, 30/3/1965.

<sup>106</sup> *Απογευματινή*, 31/3/1965.

<sup>107</sup> *Η Αυγή*, 8/4/1965.

<sup>108</sup> *Μεσημβρινή*, 27/3/1965.

<sup>109</sup> *Η Καθημερινή*, 28/3/1965. Επαινετικές για την ερμηνεία του Χορν και οι κρίσεις του Μπάμπη Κλάρα, *Η Βραδυνή*, 29/3/1965, και του Λέοντα Κουκούλα, *Αθηναϊκή*, 31/3/1965.

<sup>110</sup> Οι κρίσεις των Βάσου Βαρίκα (*Τα Νέα*) και Μπάμπη Κλάρα (*Η Βραδυνή*) αναδημοσιεύθηκαν από τον τύπο στην ετήσια έκδοση *Θέατρο-67* του Θ. Κρίτα (σσ. 119-121), όπου δημοσιεύθηκε ολόκληρο το έργο του Τσέχωφ με φωτογραφίες της παράστασης (σσ. 95-118).

<sup>111</sup> Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Η Καθημερινή*, 12/11/1966.

<sup>112</sup> Μπάμπης Κλάρας, *Η Βραδυνή*, 11/11/1967, ΚΟΚ, *Ακρόπολις*, 15/11/1967.

<sup>113</sup> Οι κρίσεις των Ειρήνης Καλκάνη (*Απογευματινή*), [Ι.] ΚΟΚ[κινάκη] (*Ακρόπολις*), Θεατρικού [=Δ. Ν. Μαρωνίτη] (*Μακεδονική ώρα*) αναδημοσιεύονται από τον τύπο στην ετήσια έκδοση *Θέατρο-66* του Θ. Κρίτα (σσ. 223-226), όπου δημοσιεύθηκε ολόκληρο το έργο του Μαρσώ με φωτογραφίες της παράστασης (σσ. 206-222).

παρουσίαζαν τουλάχιστον τρεις παραγωγές κάθε χρόνο.

### 1968-1984 Οι τελευταίες παραστάσεις

Στη διάρκεια των επόμενων δεκαέξι ετών ο Χορν εμφανίστηκε, σχεδόν πάντα με προσωπικό θίασο, σε δέκα συνολικά παραστάσεις, εννέα ξένων έργων και ενός γραμμένου από τον ίδιο, κρυμμένο πίσω από αγγλικό ψευδώνυμο. Κατά την περίοδο 1970-71, συνθιασάρχης του στο θέατρο Διονύσια ήταν ο Αλέκος Αλεξανδράκης. Και, κατά τη θερινή περίοδο του 1978, συμμετείχε στο Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά. Οι συχνές απουσίες του από τη σκηνή<sup>114</sup> ήταν μονίμως θέμα συζητήσεων στις καλλιτεχνικές στήλες των εφημερίδων και κάθε επανεμφάνισή του θεωρούνταν θεατρικό γεγονός, μολοντί κάποιες επιλογές ρεπερτορίου απογοήτευαν κοινό και κριτική.

Συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες Λεωνίδα Τριβιζά (1968-69, Θέατρο Βρετανία, Μολιέρου: *Ντον Ζουάν*, Σκηνογραφίες – Κοστούμια: Μαρίνα Καρέλλα<sup>115</sup> και 1977-78 Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, William Shakespeare: *Τίμων ο Αθηναίος*, Σκηνογραφίες – Κοστούμια: Γιάννης Κόκκος), Μάρσα Τάιηλορ (1970-71 Θέατρο Διονύσια, Άντονι Σάφερ: *Σλουθ*, Σκηνογραφία: Κάρλ Τομς), Ν. Ραφτόπουλο (1972-73, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, William Shakespeare: *Ριχάρδος Γ΄*, Σκηνογραφίες – Κοστούμια: Μ. Καρέλλα), Γ. Εμρζά (συνυπογράφοντας με αυτόν τη σκηνοθεσία, 1976-77, Θέατρο Διονύσια, Peter Barns: *Ο δικός μας [The Ruling Class]*, Σκηνογραφίες – Κοστούμια: Γ. Πάτσας),<sup>116</sup> Γιώργο Οικονόμου (1979-80 Θέατρο Κάππα, Françoise Dorin: *Χιτ*,<sup>117</sup> Σκηνογραφίες-Κοστούμια: Πάνος Παπαδόπουλος) και Αλέξη Σολομό (1983-84 Θέατρο Διονύσια, Henrik Ibsen: *Αρχιμάστορας Σόλνες*<sup>118</sup>, Σκηνογραφίες-Κοστούμια: Λίζα Ζαΐμη).

Δύο φορές υπέγραψε ο ίδιος τη σκηνοθεσία της παράστασης: το 1968-69 στο Θέατρο Βρετανία, J. Cromstille [=Δημήτρης Χορν], *Η καλή καρδιά της Ελεονώρας*,<sup>119</sup> Σκηνογραφίες - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης, και το 1978-79 στο Θέατρο Μουσούρη, Luigi Pirandello: *Ερρίκος Δ΄*,<sup>120</sup> Σκηνογραφίες – Κοστούμια: Γιάννης Καρύδης.

<sup>114</sup> Δεν εμφανίστηκε στο θέατρο κατά τις χειμερινές περιόδους 1969-70, 1971-72, 1973-74, 1974-75, 1975-76, 1977-78, 1981-82, 1982-83.

<sup>115</sup> Βάσος Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου. Επιλογή 1961-1971*, ό.π., σσ. 300-304.

<sup>116</sup> Στ. Ιω. Δρομάζος, *Η Καθημερινή*, 6/11/1976.

<sup>117</sup> Στ. Ιω. Δρομάζος: *Η Καθημερινή*, 5/12/1979.

<sup>118</sup> Τηλέμαχος Μαράτος, *Η Καθημερινή*, 3/12/1983, Ελένη Σπανοπούλου, *Αθηνόραμα*, 5-11/11/1983.

<sup>119</sup> Για το έργο βλ. την έκδοση των δύο έργων του Χορν, *Ο ανθρωπάκος – Η καλή καρδιά της Ελεονώρας*, ό.π.

<sup>120</sup> Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου. Κείμενα θεατρικής κριτικής 1976-1984*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1985, σσ. 48-51.

## Ο Κινηματογράφος

Ο Χορν δεν συμπαθούσε τον κινηματογράφο, τον οποίο θεωρούσε «νόθο θέατρο»,<sup>121</sup> γι' αυτό και η συμμετοχή του σε ταινίες στάθηκε σχετικά περιορισμένη, χαρίζοντάς του, ωστόσο, τη δημοτικότητα ενός ευρύτερα γνωστού ηθοποιού. Εμφανίστηκε σε δύο ταινίες σε πολύ νεαρή ηλικία (22-23 ετών: *Η φωνή της καρδιάς*, 1943, παραγωγή: Φίνος Φιλμ – Γ. Καβουκίδης, Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ιωαννόπουλος και *Χειροκροτήματα*, 1944, παραγωγή: Νόβακ Φιλμ και Ωρίων Α. Ε., Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Τζαβέλλας). Αργότερα συμμετείχε σε τρεις ταινίες σε σενάριο και σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλλα (*Ο μεθύστακας*, 1949, παραγωγή: Φίνος Φιλμ: *Η κάλπικη λίρα*, 1954-55, παραγωγή: Ανζερβός: *Μια ζωή την έχουμε*, 1957-58, παραγωγή: Φίνος Φιλμ) και σε δύο ταινίες σε σενάριο και σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη (*Κυριακάτικο ξύπνημα*, 1953-54, παραγωγή: Μήλας Φιλμ και *Το κορίτσι με τα μαύρα*, 1955-56, παραγωγή: Ερμής Φιλμ). Στη συνέχεια, συνεργάστηκε με τον πρώτο του κινηματογραφικό σκηνοθέτη, τον Δημήτρη Ιωαννόπουλο, που έγραψε και σκηνοθέτησε την ταινία *Μια του κλέφτη* (1960, παραγωγή: Ίβα Φιλμ/Studio) και με τον Αλέκο Σακελλάριο που μετέφερε στην οθόνη το θεατρικό έργο *Αλίμονο στους νέους* (1961-62, παραγωγή: Αξαρλής – Παπαγεωργίου – Σακελλάριος, Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος) που ο θίασος Χορν είχε παρουσιάσει την προηγούμενη περίοδο (1960-61) στο θέατρο Κεντρικόν. Τελευταία παρουσία του στον κινηματογράφο υπήρξε η σύντομη εμφάνισή του στην ντοκυμαντερίστικη ταινία του παραγωγού Κλέαρχου Κονιτσιώτη *Η Αθήνα τη νύχτα* (1961-62, κείμενα: Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθ. επιμέλεια: Κλέαρχος Κονιτσιώτης): Η ταινία αποτυπώνει, στα στούντιο του τότε Ε.Ι.Ρ., ηχογράφιση της πεντάλεπτης καθημερινής ραδιοφωνικής εκπομπής με τίτλο «Τα καθημερινά του καθημερινού»,<sup>122</sup> που έγραφε ο Κώστας Πρετεντέρης και παρουσίαζε ο Χορν.

## Ο ορισμός της Υποκριτικής για τον Χορν και η σχέση του με το ρεπερτόριό του

Στα 1976 δήλωνε σχετικά στην Όλγα Μπακομάρου: «Τι είναι τέχνη; Μια αφήγηση, μια εξομολόγηση του εαυτού σου, που οδηγεί στη λύτρωση, στην κάθαρση.» Και στην ερώτηση «τι είναι», γι' αυτόν, «λύτρωση», απάντησε:

«Η στιγμή που σε δικαιώνει. Η θεία στιγμή. Η ώρα που ανοίγει ο εαυτός σου και ή

<sup>121</sup> «Νόθο θέατρο ο κινηματογράφος που αφηγείται διά της εικόνας, αυτό που το θέατρο αφηγείται διά του λόγου, κτύπησε ωστόσο τη θεατρική τέχνη», συνέντευξη στην Ιωάννα Κωτσάκη, *Ελευθεροτυπία*, 27/10/1978. Τις ταινίες του τις θεωρεί «γελοίες» στα τελευταία χρόνια της ζωής του, βλ. Συνέντευξη στην Ιωάννα Παπαντωνίου, που παραχωρήθηκε από τον Χορν το καλοκαίρι του 1993, στον τόμο: Δημήτρης Μπαγέρης (επιμ.), *Δημήτρης Χορν, Οδός Πανός*, Αθήνα 1997, σσ. 84-125, ειδικά σσ. 87, 115.

<sup>122</sup> Αυτός ήταν ο τίτλος της εκπομπής και όχι «Ο ταχυδρόμος έφτασε» που λανθασμένα κυκλοφορεί ευρέως στο διαδίκτυο.

κάτι φεύγει από μέσα σου ή κάτι έρχεται κι αισθάνεσαι κάτι πέρα από σένα, σαν να σηκώνεσαι μια πιθαμή από το έδαφος, σαν να επικοινωνείς με δυνάμεις άλλες. Σαν να γίνεσαι ένα μ' ό, τι ονομάζεται Θεός. Δεν μπορώ να πω ότι την έχω νιώσει πολλές φορές. Όμως, πάντα με την ελπίδα ότι θα την αισθανθώ, ζω και υπάρχω.»<sup>123</sup>

Πολλά χρόνια αργότερα, όταν έχει ήδη εγκαταλείψει το θέατρο, επαναλαμβάνει στην Ιωάννα Παπαντωνίου: «Μερικές φορές έχεις την αίσθηση ότι πλησιάζεις το Θεό, ότι κάποια επαφή έχεις»<sup>124</sup> για να συμπληρώσει: «Σε κάποιες στιγμές και όχι πάντοτε, φευ!»<sup>125</sup>

Ο Χορν, συνεπώς, βίωνε την τέχνη του ως μία καθαρά υπαρξιακή εμπειρία, ως μια δυνατότητα προσωπικής αυτοέκφρασης και αυτοκάθαρσης. Και το αίσθημα ευθύνης που τον διακατείχε παρουσίαζε ένα έντονα υποκειμενικό χαρακτήρα: είχε δηλώσει στην Ευγενία Καλτεζιώτη, το 1983:

«Το κοινό, αν είμαι κακός θα πληξεί, αν είμαι καλός θα αναταθεί. Αλλά τον πρώτο που ντρέπεσαι είναι τον εαυτό σου. Η υπόθεση αυτή είναι προσωπική, καθαρά δική μου. Γιατί για μένα κάνω θέατρο.»<sup>126</sup>

Αλλά διατυπώνει και την άλλη πλευρά του νομίσματος:

«Όταν καταλαβαίνω ότι δεν μπορώ ν' ανταποκριθώ, ντρέπομαι το κοινό μου. Το θέατρο [...] αποκαλύπτει τον άνθρωπο στον ίδιο τον άνθρωπο. Όταν, λοιπόν, εσύ ο ίδιος αισθάνεσαι ότι δεν μπορείς να προσφέρεις αυτό που θα' πρεπε, τότε αρχίζει ο τρόμος. Αυτός ο τρόμος, αυτή η απόγνωση δημιουργεί μια μεγάλη δυστυχία.»<sup>127</sup>

Το επάγγελμα του ηθοποιού ήταν για τον Χορν ένα βασανιστικό επάγγελμα και, με τον τρόπο που ο ίδιος το αντιμετώπιζε τον οδηγούσε συχνά στη δυστυχία. - Και όχι μόνο επειδή ο ηθοποιός «είναι ο μόνος καλλιτέχνης που μένει με άδεια χέρια»:<sup>128</sup>

«Ο ζωγράφος, ο ποιητής, ο συνθέτης, ο γλύπτης μπορεί, τη στιγμή της έμπνευ-

<sup>123</sup> Όλγα Μπακομάρου, ό.π. Σε προσωπική συζήτηση με τη γράφουσα, ο Χορν είχε πει ότι βρισκόταν πάντοτε στην αναζήτηση του "moment subime" πάνω στη σκηνή.

<sup>124</sup> Συνέντευξη στην Ιωάννα Παπαντωνίου, ό.π.

<sup>125</sup> Ο.π.

<sup>126</sup> Ευγενία Καλτεζιώτη, «Ένας αρχιμάστορας παίζει τον Αρχιμάστορα Σόλνες», *Πάνθεον*, τευχ. 788, 1983, σσ. 168-169 και 173.

<sup>127</sup> Ο.π. Ο Χορν, σε προσωπικές συζητήσεις με τη γράφουσα, είχε επανειλημμένως μνημονεύσει κάποια φράση του Γεωργουσόπουλου, επισημαίνοντας ότι τον εξέφραζε απολύτως: «Ο Χορν, όταν βγαίνει στη σκηνή, είναι σα να θέλει να το βάλει στα πόδια!»

<sup>128</sup> Συνέντευξη στον Παύλο Αγιαννίδη, *Τα Νέα*, 21/12/1992.

σης, όταν έχει αυτό που λέμε οίστρο, να τον απαθανάτισει, να τον καθλώσει. Ο ηθοποιός μπορεί να κάνει μια πρόβα με οίστρο, και την επομένη ο οίστρος να μην έλθει.<sup>129</sup> Όταν, λοιπόν, στηρίζεσαι σ' αυτό το στοιχείο που είναι σχεδόν υπερβατικό, της έμπνευσης, δηλαδή, τότε το επάγγελμα γίνεται τυραννικό. Γιατί την έμπνευση δεν την έχεις στην τσέπη σου. Και ξαφνικά βγαίνεις σε μια παράσταση χωρίς έμπνευση και αισθάνεσαι άδειος. Μένει μόνο το κέλυφος και λείπει η ουσία.»<sup>130</sup>

Κέλυφος δεν είναι παρά η κατακτημένη τεχνική, με την οποία κάθε έμπειρος ηθοποιός μπορεί ν' ανταποκριθεί στις απαιτήσεις ενός ήδη δοκιμασμένου ρόλου. Ο Χορν δεν περιφρονούσε καθόλου την τεχνική, αντιθέτως μάλιστα: ως καλός μαθητής του Ροντήρη πίστευε ότι «ηθοποιός χωρίς τεχνική δεν παίζει, περιπαίζει τους ρόλους».<sup>131</sup> Αλλά το καταφύγιο στην τεχνική, ως μόνη λύση, την ώρα της απουσίας του οίστρου, συνιστούσε γι' αυτόν προδοσία. Και ήταν απόλυτος σε αυτήν την πεποίθηση. Η επαγγελματική ανταπόκριση, το να φέρει, δηλαδή, σε πέρας μιαν ευπρεπή παράσταση, δεν ενδιέφερε τον Χορν, δεν τον αφορούσε. Αυτό το νόημα έχει, κατά τη γνώμη μου, η γνωστή και επαναλαμβανόμενη συχνά δήλωσή του «ότι πρόδωσε όλους τους ρόλους» του. Όπως παρατηρεί ο στενός του συνεργάτης Γεωγληρής: «Οι ηθοποιοί βρίσκουμε τα κίνητρα των λόγων και των πράξεων του ρόλου που υποδύομαστε κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Στη συνέχεια παίζουμε το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας. Ο Χορν δεν έπαιζε ποτέ το αποτέλεσμα της διαδικασίας. Ο Χορν οργάνωνε καθημερινά τη διαδικασία για να φτάσει εκεί που ήθελε.» Γι' αυτό και η επανάληψη, σε σχεδόν όλες του τις συνεντεύξεις, της δήλωσης ότι δεν αντέχει να παίζει το ίδιο πράγμα πολλές φορές.

«Το θέατρο δεν έχει γίνει για να παίζεις το ίδιο έργο σε 300 παραστάσεις. Αυτό είναι μεγάλη φθορά για τον ηθοποιό. Είναι θάνατος. Όταν ανεβάζω ένα έργο φοβάμαι από τη μια μην αποτύχει και από την άλλη μην τυχόν έχει μεγάλη επιτυχία.»<sup>132</sup>

Μετά από αυτό ίσως θα περίμενε κανείς ότι η άπαξ ερμηνεία που προϋποθέτει η τέχνη του κινηματογράφου θα τον ικανοποιούσε: όχι, αντιθέτως, αποστρεφόταν, όπως είδαμε, τον κινηματογράφο. «Στο θέατρο παίζεις το ρόλο, στον κινηματογράφο είσαι ο ρόλος», είχε πει στο νεαρό Γιάννη Βογιατζή, μαθητή του στη δραματική σχολή εν έτει 1948. Η έβδομη τέχνη δεν του έδινε την ευκαιρία να μεθύσει επί σκηνής,<sup>133</sup> να εξαρθεί και να λυτρωθεί.

<sup>129</sup> Μαρτυρία Γεωγληρή: Αυτό είχε συμβεί σε πρόβες του *Τίμωνα του Αθηναίου*, καθώς και σε πρόβες του *Ερρίκου Δ'*. Είχε αποσβολώσει τους ηθοποιούς με μια ερμηνεία που, εντέλει, οι θεατές δεν είδαν ποτέ!

<sup>130</sup> Συνέντευξη στην Ευγενία Καλτεζιώτη, ό.π.

<sup>131</sup> Τάκης Χορν, «Δημήτρης Ροντήρης, ο μάγος του ελληνικού θεάτρου», ό.π.

<sup>132</sup> Συνέντευξη στον Μπάμπη Κομνηνό, *Ο Ταχυδρόμος*, 18/11/1976.

<sup>133</sup> «Επιδιώκω τη ζωντανή επαφή με το κοινό. Η κάμερα με παγώνει» (συνέντευξη στον Μπάμπη Κομνηνό, ό.π.). «Δεν υπάρχει αυτή η συνέχεια που υπάρχει στην παράσταση. Δεν μεθάς όταν παίζεις» (συνέντευξη στον Παύλο Αγιαννίδη, *Τα Νέα*, 21/12/1992).

«Ο Χορν δεν ήταν επαγγελματίας ηθοποιός, ήταν ένας ποιητής», μου είπε ο Σταμάτης Φασουλής. Η απόφαση φαίνεται αντιφατική: πώς είναι δυνατόν να μην είναι επαγγελματίας, ένας ηθοποιός που συμμετείχε σε πάνω από εκατό θεατρικές παραγωγές, σχεδόν πάντα ως πρωταγωνιστής, αλλά και ως θιασάρχης, επί τριάντα έξι (όχι πάντα συναπτά) έτη; Ο Φασουλής, όμως, μόνο φαινομενικά παραδοξολογούσε: ο Χορν, όταν αισθανόταν ότι δεν λειτουργούν μέσα του οι προϋποθέσεις για την εσωτερική ανάταση και υπέρβαση, θυσίαζε την ευσυνειδησία του επαγγελματία υπέρ της ευσυνειδησίας του καλλιτέχνη. Ακύρωσε αρκετές φορές τις παραστάσεις του ή τις διέκοψε πριν από την προγραμματισμένη λήξη τους, αιτιώμενος άλλοτε κάποιο πυρέτιο άλλοτε κόπωση. Στην πραγματικότητα, ο βαθύτερος λόγος αυτής της «αντιεπαγγελματικής» συμπεριφοράς ήταν πέρα ως πέρα καλλιτεχνικός. Ηθοποιός του οίστρου και της έμπνευσης, ασφυκτιούσε στον κλοιό των προκαθορισμένων ωραριακά καλλιτεχνικών δημιουργιών. Και το είχε παραδεχτεί: «Ομολογώ ότι ποτέ στη ζωή μου δεν αντιμετώπισα τον ηθοποιό σαν επάγγελμα. Ήταν για μένα ένα λειτούργημα». Σκοπός του θεάτρου, κατά τη γνώμη του, είναι «να λυτρώνει τους θεατές, να τους ελευθερώνει».<sup>134</sup> Τούτο, το εννοούσε σε επίπεδο ψυχικό, συναισθηματικό, υπαρξιακό και καθόλου σε επίπεδο εγκεφαλικό ή ιδεολογικό, γι' αυτό και δεν συμπαθούσε το στρατευμένο ή το πολιτικό θέατρο.<sup>135</sup>

Πίστευε ότι η τέχνη της υποκριτικής σχετίζεται άμεσα με το ένστικτο: «Ο μεγάλος ηθοποιός έχει μιαν έκτη αίσθηση που τον οδηγεί. Εγκεφαλικά θα φτάσει [μόνο] σ' ένα σημείο ερμηνείας. Πέρα από εκεί δεν θα μπορέσει να προχωρήσει. Ο Βεάκης ήταν κοινός αστός. Δεν ήξερε πολλά. Είχε όμως ένστικτο. Κι ήταν ο καλύτερος Δηρ που έχω δει.»<sup>136</sup> Ο ίδιος θεωρούσε το παίξιμό του ενστικτώδες.<sup>137</sup> «Δεν μπορώ να υποφέρω τους εγκεφαλικούς ηθοποιούς. [...] Η τέχνη σε όλες τις εκφάνσεις είναι εξομολόγηση, είναι μια εξομολόγηση του υποσυνειδήτου. Γιατί στο υποσυνείδητο κρύβουμε πράγματα που δεν τα ξέρουμε. Και η τέχνη κυρίως το υποσυνείδητο εκφράζει.»<sup>138</sup> δηλώνει στην Παπαντωνίου. Και ακόμη: «Η αντίληψη ότι ο ηθοποιός μπαίνει στο πετσί του ρόλου είναι λάθος. Ο ρόλος μπαίνει στο πετσί του ηθοποιού».<sup>139</sup> Υπάρχουν δύο στάδια στην τέχνη της υποκριτικής: η σύλληψη του ρόλου και η θέρμη της εκτέλεσης.<sup>140</sup> Ωστόσο, από το ένα στάδιο στο άλλο, η απόσταση πολλές φορές είναι αγεφύρωτη: «Ένα ρόλο τον φτιάχνεις στο μυαλό σου και μόνο μετά ανακαλύπτεις ότι δεν βγήκε όπως τον ήθελες.»<sup>141</sup> Πολλές

<sup>134</sup> Συνέντευξη στον Νίκο Παπανικολάου, *Ο Τύπος της Κυριακής*, 3/1/1993.

<sup>135</sup> Σχετικές δηλώσεις στη Μαρία Καραβία, *Γυναίκα*, 12/6/1974.

<sup>136</sup> Συνέντευξη στη Σούλα Αλεξανδροπούλου, *Φαντάζιο*, 24/11/1970.

<sup>137</sup> Συνέντευξη στην Ιωάννα Παπαντωνίου, *ό.π.*, σ. 106.

<sup>138</sup> *Ό.π.*, σ. 84, 87.

<sup>139</sup> *Ό.π.*, σ. 87.

<sup>140</sup> *Ό.π.*, σ. 85.

<sup>141</sup> Συνέντευξη στο Νίκο Παπανικολάου, *Ο Τύπος της Κυριακής*, 3/1/1993.

φορές ο Χορν δήλωσε ότι «πρόδωσε τους ρόλους, πρόδωσε τον συγγραφέα.». Ποιο ήταν το περιεχόμενο της προδοσίας αυτής: «Όταν διαλέγεις ένα ρόλο, σκέφτεσαι τον ιδανικό τρόπο που θα τον παίξεις. Ε, αυτό δεν υπάρχει».<sup>142</sup> Αυτό το ιδανικό όμως, πηγάζει ίσως από έναν υπερβολικό εγωισμό; Όχι, ούτε από μετριοφροσύνη, ούτε από εγωισμό, εξηγεί ο Χορν. «Από ευσυνειδησία. Το τέλειο το κυνηγάς, άσχετα αν δεν το φτάνεις ποτέ. Κι έπειτα ποιος θα σου επιβεβαιώσει ότι έφτασες στο τέλειο;»<sup>143</sup> «Μονομαχία με το θεό», χαρακτήρισε κάποτε ο Γεωργουσόπουλος, στην *Προσωπολατρία*,<sup>144</sup> την υποκριτική του Χορν. Η μάχη ήταν άνιση.

Ο Χορν, θυμάται ο Γεωγληρής, «πλούτιζε το κείμενο με δικές του προεκτάσεις, το εμπλούτιζε με τις προσωπικές του συλλήψεις και ανακάλυπτε παραμέτρους που δεν είχε υποψιαστεί ο συγγραφέας». Αυτό επιβεβαιώνεται από όλους τους κριτικούς θεάτρου που θαυμάζουν στον Χορν την τέχνη της ανάδειξης ασήμαντων, ουσιαστικά, ρόλων σε θεατρικές δημιουργίες υψηλής στάθμης. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, στη διάρκεια της συζήτησης που ακολούθησε την προφορική παρουσίαση αυτής της εργασίας μου, στην ημερίδα για τη μνήμη της Αγνής Μουζενίδου, είχε κάνει την παρατήρηση ότι: «ο Χορν ήταν μεγάλος ηθοποιός για τους ασήμαντους ρόλους, στους μεγάλους ρόλους δεν τα είχε καταφέρει». Η διαπίστωση δεν απέχει από την αλήθεια, αν και στη γενίκευσή της αδικεί τον καλλιτέχνη. Είναι γεγονός ότι οι ερμηνείες του που έγραψαν ιστορία ήταν το *Αυγό*, το *Ημερολόγιο ενός τρελού* ή ο *Σλουθ* ενώ μάλλον απογοήτευσε στον *Τίμωνα τον Αθηναίο*, το *Ριχάρδο Γ'* και τον *Σόλνες*... Δεν μπορούμε όμως να παραβλέσουμε και το γεγονός ότι, κατά γενική μαρτυρία, της κριτικής υπήρξε σπουδαίος Βενέδικτος και ιδανικός Ιβάνωφ. Τείνω να θεωρήσω ορθή την ερμηνεία που προβάλλει ο συνεργάτης του Γιώργος Γεωγληρής:

«Τους σχηματικούς ρόλους του βουλεβάρτου, ο Χορν είχε την ευκαιρία να τους εμπλουτίσει με τη δική του εμβάθυνση, είχε τη δυνατότητα, θα λέγαμε, να τους ξαναγράψει με τα μέσα της υποκριτικής του, να τους βελτιώσει για να τους αναδείξει, να τους δώσει υπόσταση. Με τους σαιξπηρικούς ή τους άλλους ρόλους του κλασικού ρεπερτορίου ένιωθε δεσμευμένος, φοβόταν την προδοσία του συγγραφέα. Μαθητής καθώς ήταν του Ροντήρη, είχε πιστέψει βαθιά σ' αυτό που λέμε σεβασμό, “υποταγή”, στα κλασικά κείμενα.»

Αυτή η ερμηνεία εξηγεί τις ρεπερτοριακές επιλογές του Χορν, οι οποίες έρχονται σε εντυπωσιακή αντίθεση με τις υπαρξιακές ανάγκες που φαίνεται ότι ικανοποιούσε, μέσω

<sup>142</sup> Συνέντευξη στον Δημήτρη Ανδριτσάκη, *Έθνος*, 3/9/1993.

<sup>143</sup> Ο.π.

<sup>144</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο Δημήτρης Χορν και το καταφύγιο της τέχνης», *Προσωπολατρία*, εκδ. Έκτυπο, Αθήνα 1992, σσ. 104-109.



της τέχνης του, ο ηθοποιός. Γιατί, αν από τη μια μεριά, επιλογές όπως ο *Εραστής από χαρτόνι* ή τα *Κορίτσια στον αέρα* εξυπηρετούσαν τις ταμειακές επιταγές, από την άλλη, του χάριζαν μια ελευθερία που του ήταν πολύτιμη, μια ελευθερία που δεν μπορούσε να του προσφέρει ο ρόλος του Θείου Βάνια ή του Κώστια του *Γλάρου*, ούτε ο ρόλος του Τέσμαν ή του Γκρέγκερς Βέρλε –ρόλοι που ασφαλώς ταίριαζαν στην ιδιοσυγκρασία του. Ονειρεύτηκε να παίξει και στην Αθήνα το ρόλο του Άμλετ, που είχε παίξει σε περιοδεία. Αλλά ένωθε δέος μπροστά στο ρόλο: «Ο φόβος έφερε την αποστροφή, και η αποστροφή την αδιαφορία. Δεν θέλω πια να παίξω Άμλετ. Ύστερα, έχω δει τέσσερις πέντε εξαίσιες ερμηνείες. Τι παραπάνω θα μπορούσα να προσθέσω;»<sup>145</sup> Τον ενδιέφερε ο ρόλος του Οιδίποδα. Ωστόσο, δεν δοκίμασε ποτέ να παίξει τραγωδία, επειδή θεωρούσε ότι η φωνή του δεν ήταν κατάλληλη για την τραγωδία. Και στον Βασίλη Καββαθά ομολόγησε με περισσή ειλικρίνεια: «Δεν μπορούσα να παίξω στην Επίδαυρο. Δεν είχα το όργανο, τη φωνή για να παίξω στην Επίδαυρο. Δεν θ' ακουγόμουν...»<sup>146</sup> Σχετικά με το ασήμαντο, ορισμένες φορές, ρεπερτόριο που επέλεγε, ομολογούσε χαριτολογώντας ότι ήταν «ο εν πολλαίς αμαρτίαις περιπεσών ανήρ»: «Δεν θα μεταχειριστώ αυτήν την πολυμεταχειρισμένη δικαιολογία, ότι δηλαδή “αυτά θέλει το κοινό”. Το κοινό έχει μια ροπή στο καλό. Και το γούστο του καλλιεργείται, όπως η γεύση. Δική μας η ευθύνη, λοιπόν»<sup>147</sup> εξομολογήθηκε, το 1970, στη δημοσιογράφο Σούλα Αλεξανδροπούλου, η οποία σχολίασε με τρόπο που πολλοί θεατές του Χορν θα επικροτούσαν: «Ημάρτησε ο Χορν. Ανεβάζοντας έργα ασήμαντα, ερμηνεύοντας ρόλους μικρότερους του ταλέντου του. [...] Κι έφτασε πολλές φορές, το ασήμαντο να γίνει σημαντικό, όπως στα χέρια ενός μάγου.»<sup>148</sup> Ο ίδιος θεωρούσε, ως σημαντικότερο επίτευγμα της καριέρας του, την ερμηνεία του στο ρόλο του Φέστα της *Δωδέκατης νύχτας*. «Δεν θα ξεχάσω ποτέ την ερμηνεία του εκείνη» θυμόταν πάντα ο Θ. Κρίτας:

«Αμφιβάλλω αν ακόμα και το αγγλικό θέατρο θα είχε ποτέ έναν τόσο τέλειον ερμηνευτή του ρόλου του Τρελλού όπως ο Χορν. Στη μακρά του σταδιοδρομία μπορεί να έπαιξε ο Χορν πολλούς και σημαντικούς ρόλους του κλασικού ή του σύγχρονου δραματολογίου, όμως αμφιβάλλω αν του κόλλησαν γάντι όπως εκείνος του Τρελλού στην *Δωδεκάτη Νύχτα*.»<sup>149</sup>

<sup>145</sup> Φαντάζιο, 24/11/1970, συνέντευξη στη Σούλα Αλεξανδροπούλου.

<sup>146</sup> *Η Καθημερινή*, 28/2/1993.

<sup>147</sup> Φαντάζιο, 24/11/1970, ό.π.

<sup>148</sup> Ό.π.

<sup>149</sup> Θ. Κρίτας, *Ελευθεροτυπία*, 19/1/1998, ό.π.

Ας μου επιτραπεί, στο σημείο αυτό, να πιθανολογήσω το ύφος αυτής της ερμηνείας. Ίσως ήταν στα χνάρια του Σαρλώ.<sup>150</sup> Στην εικασία αυτή με οδηγεί η περσόνα των δύο ηρώων που ο ίδιος ο Χορν δημιούργησε, ως συγγραφέας, προκειμένου να πρωταγωνιστήσει, στα δύο θεατρικά του έργα που ανωνύμως ανέβασε, και που τυπώθηκαν μετά το θάνατό του: ο Σταμάτης στον *Ανθρωπάκο* (1962), όπου και φανερές επιδράσεις της ταινίας *Φώτα της πόλης*, και ο Σίμων στην *Καλή καρδιά της Ελεονώρας* (1969).<sup>151</sup> Αν και φαινομενικά διαφορετικοί, οι δυο χαρακτήρες είναι παραλλαγές του little fellow που ενσάρκωσε ο Τσάρλι Τσάπλιν στη δεκαετία του '30, εποχή της διαμόρφωσης της προσωπικότητας του Χορν: χαρακτήρες τρυφεροί, ζεστοί, μοναχικοί, μελαγχολικοί, είναι ρόλοι χτισμένοι πάνω στη συγκίνηση σε συνδυασμό με το κλοουνέσκ στοιχείο. Τα δυο έργα είναι κωμωδίες από εκείνες που πίσω από το χιούμορ τους κρύβουν βαθιά μελαγχολία. Ακριβώς όπως συμβαίνει και με τον Φέστα της *Δωδέκατης Νύχτας*. Μόνο που ο Χορν φόρτισε τις δικές του δημιουργίες και με το στοιχείο του ντελίριου, του κρεσέντο, ένα στοιχείο που χαρακτήριζε την προσωπική του υποκριτική στόφα.

### Ο Χορν και η τέχνη της σκηνοθεσίας

«Το θέατρο, σε όλον τον κόσμο, περνάει μεγάλη κρίση, κρίση έργων βέβαια, αφού όταν μιλάμε για θέατρο, μιλάμε για συγγραφέα.<sup>152</sup> Ζούμε σε μεταβατική εποχή, που δεν έχει να πει τίποτα ακόμα και καθώς το θέατρο είναι ο καθρέφτης της εποχής του, μοιραία και αυτό δεν έχει να πει τίποτα», δήλωνε στα 1974 στη Μαρία Καραβία.<sup>153</sup> Η δήλωση αρκεί για να κατανοήσει κανείς ότι ο Χορν δεν είχε αντιληφθεί την ισχυρή μετακίνηση του ενδιαφέροντος από το συγγραφέα στο σκηνοθέτη, μετακίνηση που ήταν ήδη αισθητή εκείνη την εποχή. Έβλεπε με καχυποψία το θεωρητικό εξοπλισμό του σκηνοθέτη «με άποψη»: θεωρούσε ότι η παράσταση του *Ριχάρδου Γ΄* ήταν αποτυχία, «επειδή ο σκηνοθέτης είχε θελήσει να κάνει διάλεξη περί θεάτρου. Το να ξέρεις θεωρητικά το θέατρο, είναι σα να έχεις μάθει απέξω τον Τσελεμεντέ. Δεν μπορείς να μαγειρέψεις καλά».<sup>154</sup> Ο Χορν υπέγραψε τη σκηνοθεσία δώδεκα συνολικά παραστάσεων<sup>155</sup> και συνυπέγραψε τη σκη-

<sup>150</sup> Ινδάλματά του ήταν ο Τσάρλυ Τσάπλιν και ο Λώρενς Ολίβιερ: αν και είχε δηλώσει στα 1960 ότι ο ηθοποιός που θαύμαζε περισσότερο ήταν ο Λώρενς Ολίβιερ (συνέντευξη στον Δ. Αγγελόπουλο, *Θησαυρός*, 1/12/1960), λίγο αργότερα αναγνώριζε σαν «μεγαλύτερη σύγχρονη προσωπικότητα» τον Τσάρλυ Τσάπλιν (συνέντευξη στη Μ. Σημηριώτη, *Ντομινό*, 9/12/1961 [στον τόμο: Δημήτρης Μπαγέρης (επιμ.), *Δημήτρης Χορν*, ό.π., σσ. 36-38]).

<sup>151</sup> Βλ. σημ. 76.

<sup>152</sup> Η υπογράμμιση είναι της γράφουσας.

<sup>153</sup> *Γυναίκα*, 12/6/1974.

<sup>154</sup> Από προσωπική συζήτηση με τον Χορν.

<sup>155</sup> Το όνομά του εμφανίζεται για πρώτη φορά, με την ιδιότητα του σκηνοθέτη, σε δύο προγράμματα παραστάσεων της περιοδείας του 1954-55 (*Φτωχό σα σπουργιτάκι* και *Άμλετ*), έργων που δεν παίχτηκαν στην Αθήνα. Εκτός από τις παραστάσεις που αναφέρονται στη υποσημ. 89, σκηνοθέτησε την

νοθεσία μίας παράστασης με τον Μηνά Χρηστίδη (*Ρομανσέρο*), μίας με τον Θ. Κουβάκα (*Το αυγό*) και μία με τον Γ. Εμιρζά (*Ο δικός μας*).<sup>156</sup> Σκηνοθετούσε, λοιπόν, τον εαυτό του; Οι επί σειρά ετών συνεργατίδες του Μάρω Κοντού και Σμάρω Στεφανίδου απορούν όταν ερωτώνται σχετικά με τη σκηνοθεσία του: «Δεν το πήρα είδηση!» είπε με έκπληξη η Μάρω Κοντού. Ο Χορν αντιλαμβανόταν τη σκηνοθεσία ως μια γενική εποπτεία, προσοχή του ρυθμού και του συντονισμού της παράστασης, προβαίνοντας σε διακριτικές υποδείξεις και αφήνοντας ελευθερία έκφρασης στους συναδέλφους του. Ο Χορν ποτέ δεν εκφράστηκε εναντίον της σκηνοθεσίας, την οποία δήλωνε ότι θεωρούσε απαραίτητη. Ωστόσο, το επίθετο που επανέρχεται στα χείλη του όταν μιλά περί ηθοποιών είναι «μεγάλος»: η μαγεία του θεάτρου, κατά την αντίληψή του, συνίσταται στο μεγαλείο του ηθοποιού και όχι στην όποια σκηνοθετική ερμηνεία.

Κληρονόμος της εποχής του μεσοπολεμικού «βεντετισμού», υπήρξε ένας από τους κύριους εκφραστές του, στη διάρκεια των τεσσάρων δεκαετιών, από το 1940 μέχρι το 1980, μιας εποχής, μην το ξεχνάμε, που οι άνθρωποι του θεάτρου αγωνίζονταν να επιβιώσουν επαγγελματικά χωρίς καμιά κρατική ενίσχυση. Με ρεπερτόριο κυρίως του λεγόμενου βουλευβάτου, με πίστη βαθιά στην τέχνη της υποκριτικής και τη σημασία του ηθοποιού, κυριάρχησε στις συνειδήσεις των θαυμαστών του ως «μεγάλος» ηθοποιός και υπηρέτησε το ελληνικό θέατρο με τρόπο που έμεινε ανεξίτηλα χαραγμένος στη μνήμη των θεατών που παρακολούθησαν τις παραστάσεις του.

Καλή καρδιά της Ελεωνόρας και τον Ερρίκο Δ' που ανέβασε με προσωπικό θίασο (1978-79). Η σκηνοθεσία του τελευταίου έργου, σύμφωνα με μαρτυρίες, στηριζόταν στη σκηνοθεσία του Λεωνίδα Τριβιζά για το Εθνικό Θέατρο το Νοέμβριο του 1967.

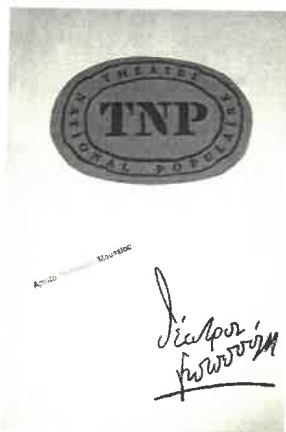
<sup>156</sup> Στα προγράμματα των παραστάσεων των έργων *Ο άνθρωπος με την ομπρέλα* (1953-54), *Ένα ζευγάρι παπούτσια* (1957-58) και *Εραστής από χαρτόνι* (1958-59) δεν αναγράφεται κανένα όνομα σκηνοθέτη.



## ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

### ΝΕΟΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ

Οι παραστάσεις του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου της Γαλλίας (Théâtre National Populaire-TNP)<sup>1</sup> στο θέατρο Κοτοπούλη αποτελούν καλλιτεχνικό και κοσμικό γεγονός.<sup>2</sup> Η Αθήνα, ένας από τους σταθμούς της ευρωπαϊκής περιοδείας του θιάσου, υποδέχεται για πρώτη και μοναδική φορά τον Απρίλιο του 1955, τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες σκηνικές καταθέσεις του, που είχαν κάνει πρεμιέρα λίγα χρόνια πριν στη γαλλική σκηνή. Η φήμη του Ζαν Βιλάρ,<sup>3</sup> που δημιούργησε το Φεστιβάλ της Αβινιόν και συμφιλίωσε το ευρύ γαλλικό κοινό με τους κλασικούς του συγγραφείς αλλά και οι απόψεις του για ένα θέατρο – φορέα κοινής ωφέλειας («service public»),<sup>4</sup> καθώς και η παρουσία του γοητευτικού Ζεράρ Φιλίπ, τροφοδοτούν συζητήσεις και προκαλούν συσχετισμούς με την ελληνική



Το εξώφυλλο του προγράμματος από τις παραστάσεις της Αθήνας

<sup>1</sup> Οι παραστάσεις: 20 & 21/4/1955 Κορνέιγ: Ο Σιντ (*Le Cid*), 22 & 24/4/1955, Μολιέρος: Ντον Ζουάν (*Don Juan ou Le Festin de pierre*), 23 & 24/4/1955 Βίκτωρ Ουγκώ: Ρουί Μπλας (*Ruy Blas*). Ακουστικό και οπτικό υλικό, όπως οι φωτογραφίες των παραστάσεων που παρεμβάλλονται στο κείμενο, υπάρχει στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://maisonjeanvilar.org>.

<sup>2</sup> Οι κοσμικές στήλες σχολιάζουν την παρουσία πολλών προσωπικοτήτων στην πρεμιέρα. Ιδιαίτερα καυστικά πάντως είναι τα σχόλια του *Ταχυδρόμου*, που αναφέρονται σε όλους εκείνους «οι οποίοι –από ασυνείδητη ή συνειδητή ξηπασιά– τρέχουν πάντα στις πρεμιέρες και χαρακτηρίζονται ως η “αφρόκρεμα” του πνευματικού μας κόσμου!!!», *Ηχώ*, «Στην πρεμιέρα του Γαλλικού θιάσου», *Ταχυδρόμος*, 30/4/1955, σ. 6.

<sup>3</sup> Για τον Jean Vilar και το TNP βλ. ενδεικτικά: Jacques Guicharneau, «Jean Vilar and the TNP», *Yale French Studies* 14 (1954), σσ. 10-18, Melly Puaux (επιμ.), *Jean Vilar par lui-même*, Association Jean Vilar, Avignon 1991· Alfred Simon, *Jean Vilar. Qui êtes-vous?*, «La Manufacture», Lyon 1987· Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Armand Colin, Paris 1991· Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après guerre*, PUF, Paris 1997· Thomas Donahue, «Mnouchkine, Vilar and Copeau: Popular Theater and Paradox», *Modern Language Studies*, 21 (1991), σσ. 31-42· Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar - Une expérience de démocratisation de la culture*, PU, Rennes 2007.

<sup>4</sup> Δημοσίου συμφέροντος ή δημοσίας ωφέλειας αποδίδει τον όρο ο Πλ. Μαυρομούστακος στο *Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005. Για τις απόψεις του Βιλάρ περί Λαϊκού Θεάτρου βλ. Philippa Wehle, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Alain Barthélemy & Actes Sud, Avignon 1981.



Οι παρδαλές αποτελούσαν τὸ μὲν γαλύτερο ποσοστὸ τῆς ὀμνύρεως.

Σκίτσο των θεατῶν της πρεμιέρας  
(*Ταχυδρόμος*, 30.4.1955)

θεατρική πρακτική.<sup>5</sup>

Το ρεπερτόριο του θιάσου απαρτίζεται από έργα με εύληπτα κοινωνικοπολιτικά μηνύματα. Ο Βιλάρ υποστηρίζει ότι «όταν το δίδαγμα δεν είναι για όλους καθαρό μη μου πείτε: μα ο συγγραφέας διαθέτει μεγαλοφυΐα. Κάθε άντρας, κάθε γυναίκα κατανοεί τις κοινές χαρές και τους κοινούς πόνους. Όλα τ' άλλα είναι εγκεφαλικές θεωρίες με κόπο φιλοτεχνημένες, καυχησιολογίες σχολῶν, μανιφέστα, σοφιστείες, στάχτη στα μάτια».<sup>6</sup> Επιλέγει, συνεπώς, κείμενα προσittά σε όλους τους θεατές, αμφισβητεί τις διανοητικές προσεγγίσεις και αποφεύγει τις δήθεν ανανεωτικές ακροβασίες. Έχοντας συνειδητοποιήσει τη δυσφορία πολλῶν συγχρόνων του για τη σκηνοθετική σύλληψη, το στόμφο και τη μουσειακή ερμηνεία των εταίρων της Γαλλικής Κωμωδίας, προχωρεί σε αλλαγές, χωρίς να υπονομεύει τα κείμενα και να αγνοεί τα όρια, που επιβάλλει η ευαισθησία των συμπατριωτῶν του. Ελαχιστοποιεί το σκηνικό διάκοσμο και στρέφει την προσοχή του στα

τους ηθοποιούς δεν γίνεται με γνώμονα την πρωταγωνιστική λογική αλλά την προβολή του συλλογικού προσώπου του θιάσου. Προτείνει ένα λιτό ερμηνευτικό ύφος και επιδιώκει «να καταλήξει το θέαμα στην πιο απέριτη και δύσκολη έκφρασή του, πράγμα που αποτελεί το σκηνικό παίξιμο, ή ακριβέστερα το παίξιμο των ηθοποιῶν».<sup>7</sup> Οι θέσεις αυτές, ὅμως, του Γάλλου σκηνοθέτη και ηθοποιού, συχνά, συγκρούονται με την κυρίαρχη ερμηνευτική αντίληψη αλλά και την προκατασκευασμένη σκηνική εικόνα των γαλλομαθῶν συντακτῶν του αθηναϊκού τύπου.

Η εναρκτήρια παράσταση με τον Σιντ προκαλεί αμφιλεγόμενα σχόλια. Οι πληροφορίες των δημοσιογράφων, που προηγήθηκαν της άφιξης του θιάσου, δεν ήταν ικανοποιητικές καθώς εστιάζονταν, κυρίως, στην παρουσία ενός κινηματογραφικού ινδάλματος και στις πολιτικές απόψεις του σκηνοθέτη παρά στη συμβολή του στην ανανέωση της γαλλικής σκηνής. Απόρροια της περιορισμένης ενημέρωσης είναι η αμφισβήτηση της σκηνοθετι-

<sup>5</sup> Η έρευνα για τους ευρωπαϊκούς θιάσους στην Ελλάδα εντάσσεται στο πλαίσιο προγράμματος (70/4/7700) που χρηματοδοτείται από την Επιτροπή Ερευνῶν του Πανεπιστημίου Αθηνῶν.

<sup>6</sup> Ζαν Βιλάρ, «Μυστικά του θεάτρου. Το ζευγάρι μανιφέστα κι αλήθειας», μτφ. Τ. Δραγῶνας, *Θέατρο* 19 (1965), σ. 14.

<sup>7</sup> Βιλάρ, *Γύρω από τη θεατρική παράδοση*, μτφ. Α. Χατζοπούλου-Καραβία, Κάλβος, Αθήνα 1981, σ. 30.

κής γραμμής του Βιλάρ. Η απουσία ακραίων συναισθηματικών εξάρσεων και η ρεαλιστική προσέγγιση, που προκρίνεται, θεωρείται ασυμβίβαστη προς το πνεύμα του συγγραφέα. Οι υπέρμαχοι, μάλιστα, της χρήσης πομπωδών και επιτηδευμένων μέσων έκφρασης για την απόδοση των κλασικών κειμένων δεν αναζητούν την εσωτερική λογική της παράστασης, αλλά διατείνονται ότι «η καμπανιστή απαγγελία ανήκει στην υφή των προσώπων του Κορνηλίου και του Ρακίνα»,<sup>8</sup> ενώ η, κατά Βιλάρ, απόδοση των ρόλων φθάνει «μέχρι του σημείου να περιφρονη και την ποίησιν του έργου»<sup>9</sup> και αποπροσανατολίζει το θεατή. Υπάρχουν, ωστόσο, και πιο συμβιβαστικές απόψεις, σύμφωνα με τις οποίες οι Γάλλοι καλλιτέχνες «ερμηνεύοντας ένα πνευματικό προϊόν τους, ξέρουν καλύτερα ... τι στέκεται περισσότερο ή λιγώτερο στη θεατρική τους παράδοση».<sup>10</sup> Οι καινοτόμες προτάσεις, όταν ανατρέπουν το προσωπικό μοντέλο ανάγνωσης και απορρίπτουν τις συμβάσεις ταυτίζονται, αυθαίρετα, με ασέβεια προς το κλασικό κείμενο και αντιμετωπίζονται με καχυποψία.



Ο Σιντ: Jean Vilar (Βασιλιάς)-  
Gérard Philipe (Δον Ροδρίγος)

Αντίστοιχες αντιδράσεις πυροδοτεί και η ερμηνεία του πρωταγωνιστή της εναρκτήριας παράστασης Ζεράρ Φιλίπ.<sup>11</sup> Μολονότι οι Γάλλοι κριτικοί κάνουν λόγο για έναν ηθοποιό «ωραίο σαν τον Αχιλλέα, περήφανο σαν τον Ρολάνδο»,<sup>12</sup> ο οποίος θα συνδέσει το όνομά του με τον Ροδρίγο όπως ο Πιτοέφ με τον Άμλετ,<sup>13</sup> οι Έλληνες ομότεχνοί τους αμφιβάλλουν για τις δυνατότητες ενός κατ' εξοχήν ηθοποιού της έβδομης τέχνης<sup>14</sup> να αποδώσει τις σκηνές έντασης και τις μεταπτώσεις του ήρωα. «Κάποια αντίρρησης θα εχωρούσε εις τα καθαρώς επικά σημεία του Σιντ όπου χρειάζεται κάποια αρρενωπότης

<sup>8</sup> Κ.Ο. [Κ. Οικονομίδης], «Σιντ», *Έθνος*, 21/4/1955, σ. 2.

<sup>9</sup> Ω., «Ο Σιντ», *Εστία*, 21/4/1955, σ. 1.

<sup>10</sup> Στ. Σπηλιωτόπουλος, «Ο Σιντ του Κορνηλίου», *Ακρόπολις*, 22/4/1955, σ. 2.

<sup>11</sup> Για τον Ζεράρ Φιλίπ, βλ. ενδεικτικά: Αν. Philipe-Cl. Roy (επιμ.), *Gérard Philipe, Souvenirs et témoignages*, Gallimard, Paris 1960· M. Périsset, *Gérard Philipe, «Au fil d'Ariane»*, Paris 1964 & Dominique Nores, *Gérard Philipe. Qui êtes-vous?*, «La Manufacture», Lyon 1989· Πληροφορίες υπάρχουν και στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://givcos.free.fr/html>.

<sup>12</sup> Κριτική του Robert Kemp στην εφημερίδα *Le Monde*, όπως μεταφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης του θεάτρου «Κοτοπούλη».

<sup>13</sup> Κριτική του Thierry Maulnier στην εφημερίδα *Le Combat*, αυτ.

<sup>14</sup> Ταυτόχρονα προβάλλονται στην Αθήνα *Οι εραστές της Βίλλας Μποργκέζε* (*Les amants de la villa Borghèse*) του Gianni Franciolini (1954) και *Ο κύριος Ριπούα* (*Monsieur Ripois*) του René Clément (1954).

με περισσότεραν επιβολήν παρά θέλητρον»<sup>15</sup> και ιδιαίτερα στην αφήγηση της μάχης, η οποία, ενώ θεωρείται «το σεβάλ ντε μπαταίγ του ηθοποιού, την περιέγραψε ... μ' ένα τέτοιο ύφος “μπον ανφάν” σαν ν' αφηγείτο κάποια περιπέτεια του στην παρτεναίρ του Τζίνα Λολομπρίντζιτα στην ταινία *Φανφάν λα τυλίπ*».<sup>16</sup> Οι γυναίκες κριτικοί, πάντως, δεν επηρεάζονται από τις κινηματογραφικές μεταμφιέσεις του Φιλίπ ούτε συμμερίζονται αυτές τις εκτιμήσεις. Τονίζουν την απουσία υπερβολικών και μεγαλόσχημων κινήσεων ενώ υποστηρίζουν ότι «έχει ένα παίξιμο τόσο γεμάτο αποχρώσεις και λεπτότητα, τόσο τέλειο στην γαλήνη όπως και στο πάθος, που καταντά απροσδιόριστο σαν τη θάλασσα»<sup>17</sup>. Η παρουσία του μαρτυρεί «ένα ταμπεραμέντο φλογερό, εκρηχτικό, το οποίο εν τούτοις πειθαρχεί στο νόημα της τέχνης. Τα νιάτα, η δροσιά, η σφριγηλότητα που ξανάδωσε στο *Cid* ... είναι κάτι το αξιοθαύμαστο».<sup>18</sup> Τα κριτήρια υποδοχής ποικίλλουν, και σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, θα μπορούσε η ακτινοβολία ενός ηθοποιού να επηρεάσει την πρόσληψη της παράστασης. Στον *Σιντ*, όμως, φαίνεται ότι συνυπάρχουν η φυσική γοητεία του πρωταγωνιστή και το ταλέντο του, ενώ οι επιφυλάξεις που διατυπώνονται οφείλονται όχι μόνο στην υπερ-έκθεσή του στο φακό, αλλά και στη χαμηλόφωνη ερμηνεία του, που συγκρούεται με παγιωμένα στοιχεία του ρόλου.

Ο Ζαν Βιλάρ, ηθοποιός με προσωπικό στίγμα και σκηνική άνεση, στο ρόλο του Καστιλιάνου βασιλιά «στάθηκε δημιουργικός απ' την αρχή ως το τέλος με μοναδική αυτοκυριαρχία και πλούσια εκφραστικότητα».<sup>19</sup> Η ισχυρή προσωπικότητά του, βέβαια επιβάλλεται με αποτέλεσμα να «είναι ένας βασιλιάς με πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά από κείνα που θέλησε ο Κορνήλιος».<sup>20</sup> Η υποκριτική ταυτότητά του, ωστόσο, κυριαρχεί και οι «νεωτερισμοί» του είναι ευπρόσδεκτοι γιατί υποστηρίζονται από την ερμηνευτική του πρόταση. Η πρωταγωνίστρια Σύλβια Μονφόρ,<sup>21</sup> αντίθετα, δεν κατορθώνει να κερδίσει τις εντυπώσεις, επειδή παίζει ένα κόντρα ρόλο και δεν «βρίσκεται στο στοιχείο της μέσα στα κρινολίνα και τα τσέρκια. Η μορφή της, η φωνή της, η κάποια της τραχύτητα την προορίζουν πολύ περισσότερο για το μοντέρνο ρεπερτόριο παρά για την τρυφερή Σιμένη».<sup>22</sup> Διατυπώνονται όμως και αφοριστικές κρίσεις, όπως «χειροτέραν Σιμέν είναι

<sup>15</sup> ΑΙΜ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Ο *Σιντ* του Corneille», *Καθημερινή*, 22/4/1955, σ. 2.

<sup>16</sup> Κ. Ο., «Ο *Σιντ* του Κορνηλίου», *Έθνος*, 21/4/1955, σ. 2. Η ταινία *Fanfan la tulipe* (1952) του Christian-Jaque παίχτηκε με τον ελληνικό τίτλο *Ο ιππότης κι η τσιγγάνα*.

<sup>17</sup> Ειρ. Καλκάνη, «Κορνέιγ: *Σίντ*», *Απογευματινή*, 22/4/1955, σ. 2.

<sup>18</sup> Αλκ. Θρύλος, «Οι παραστάσεις του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου της Γαλλίας», *Το Ελληνικό Θέατρο ΣΤ'*, 1952-1955, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1979, σ. 388.

<sup>19</sup> Γ. Σταύρου, «Ο *Σιντ* του Κορνέιγ», *Αυγή*, 22/4/1955, σ. 2.

<sup>20</sup> Άγγ. Τερζάκης, «Ο *Σιντ* του Κορνέιγ», *Το Βήμα*, 22/4/1952, σ. 2.

<sup>21</sup> Στο παρελθόν είχε παίξει με επιτυχία στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* του Λόρκα (1945, Studio des Champs Elysées) και στο έργο του Κοκτώ *Ο δικέφαλος αετός* (1946, Théâtre Hébertot).

<sup>22</sup> Ιντερίμ, «Ο *Σιντ* του Πιερ Κορνέιγ», *Ελευθερία*, 22/4/1955, σ. 2. Ένας ενδυματολόγος του Εθνικού [ίσως ο Αντ. Φωκάς], σχολιάζοντας την παρουσία της Μονφόρ, συμπεραίνει ότι «πρόκειται για μια



δύσκολον να φαντασθή κανείς. Η βραχνή φωνή της, τα Ασιατικά χαρακτηριστικά του προσώπου της και οι κραυγαλέες εκρήξεις της την κάμνουν κατάλληλην δι' εντελώς άλλους ρόλους, πρωταγωνίστριαν κανενός έργου με νέγρους».<sup>23</sup> Η Μονφόρ ήλθε αντιμέτωπη με ένα ρόλο διαφορετικής ψυχοσύνθεσης και είτε δεν διαθέτει το συναισθηματικό εκτόπισμα της Σιμέν είτε η εμφάνισή της διαφοροποιείται από τις προσδοκίες και τον κώδικα υποδοχής της κριτικής.

Η απουσία σκηνικών, σύμφωνα με το σκεπτικό του Βιλάρ, κρίνεται αναγκαία, γιατί δεν παρασύρει το θεατή σε άσκοπες αισθητικές περιπλανήσεις, αλλά αντίθετα τον αφήνει απερίσπαστο να παρακολουθήσει το λόγο του συγγραφέα. Οι συγκρίσεις με τη σκηνογραφία της προηγούμενης παράστασης, που είχε φιλοξενήσει η σκηνή του θεάτρου Κοτοπούλη με «τα φαντασμαγορικά και υπερμοντέρνα σκηνικά του Μάκβεθ με την υάλινη οθόνη και τους κινηματογραφικούς προβολείς», δημιουργούν ερωτηματικά «εάν χάθην ο ίσιος δρόμος της καμήλας με την ισοδύναμον αξιοποίησιν κειμένου και ατμοσφαιράς»<sup>24</sup>, αλλά δεν επηρεάζουν την τελική αξιολόγηση. Οι προσδοκίες επιβεβαιώνονται, επειδή το τελικό αποτέλεσμα «είναι το κατόρθωμα μιας συντονισμένης ομαδικής προσπάθειας που εξαρτά από την ομοιογένεια και την οργανική συνοχή του συνόλου τον ρυθμό και το ύφος μιας παράστασης»<sup>25</sup> και μένει χαραγμένο στη μνήμη των Αθηναίων, προκαλώντας πολλές συγκρίσεις με μεταγενέστερες σκηνικές αναζητήσεις του ίδιου έργου από άλλους θιάσους της Γαλλίας.<sup>26</sup>

Ο Ντον Ζουάν, η επόμενη παράσταση του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου, είναι η μόνη από τις τρεις που απέσπασε, ομόφωνα, εγκωμιαστικές κριτικές. Μολονότι οι δυσκολίες του κειμένου αποτελούν πρόκληση, ο Βιλάρ, απαλλαγμένος από τη μανιέρα του *polièeresque*, καταλήγει σε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πρόταση για την πολυδιάστατη φύση του ήρωα ως υπερασπιστή των ελευθεριών. Η ερμηνεία του στον επώνυμο ρόλο δεν παραπέμπει στον καθολικό υπαρξισμό του Ζουβέ της προηγούμενης δεκαετίας αλλά σε έναν άθεο χαρακτήρα<sup>27</sup> «με το κυνικό βλέμμα και την άνεσιν των κινήσεων», «γοργό σαν τον υδράργυρο, γαλατικά κομψό, φίνο, πανέξυπνο στον κάθε λόγο και στην

άσπρη νέγρα» (Ηχώ, «Στην προεμιέρα του Γαλλικού θιάσου», *Ταχυδρόμος*, ό.π.).

<sup>23</sup> Ι. Α. [Ιωάννης Λάμπρας], «Ο Σιντ», *Εστία*, 21/4/1955, σ. 1.

<sup>24</sup> Ι. Α., *αυτ.* Στην παράσταση του Μάκβεθ τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Γ. Ανεμογιάννη και η σκηνοθεσία του Δ. Μυράτ.

<sup>25</sup> Α. Κουκούλας, «Ο Σιντ του Κορνέιγ», *Αθηναϊκή*, 22/4/1955, σ. 2.

<sup>26</sup> Ο Μ. Πλωρίτης αναφέρεται σε «μια ηρώδεια σφαγή» του Σιντ στην παράσταση του θιάσου «Théâtre et Culture» της Marcelle Tassencourt με τον Pierre Vaneck στον επώνυμο ρόλο και κάνει συγκρίσεις με τη σκηνοθεσία του Ζαν Βιλάρ, που «είχε εμφυσήσει, τότε, καινούργια ζωή στο γερασμένο "κλασικό" πάθος, ενώ η ρομαντική φλόγα, ο νεανικώτατος λυρισμός και η ευγενική ορμή του Ζεράρ Φιλίπ ταυτίστηκαν για πάντα στη μνήμη μας με τη θρυλική μορφή του Σιντ Καμπεαντόρ» (Ο Σιντ του Κορνέιγ, *Ελευθερία*, 9/8/1963, σ. 2).

<sup>27</sup> Για σύγκριση ανάμεσα στο Ντον Ζουάν του Ζουβέ και του Βιλάρ, βλ. David Whittton, *Molière, Don Juan*, Cambridge University Press, 1995, σσ. 18-49.



Ντον Ζουάν: Jean Vilar (Ντον Ζουάν),  
Daniel Sorano (Σγκαναρέλ)

κάθε κίνηση»,<sup>28</sup> ο οποίος, όταν «πέφτει νεκρός με τα δάχτυλα των χεριών του κυρτά, κοκκαλιασμένα σαν τα νύχια ενός σκοτωμένου θηρίου»,<sup>29</sup> αποτελεί «υπόδειγμα υποκριτικής τέχνης σε μαθητάς δραματικής σχολής». <sup>30</sup> Ο Σγκαναρέλος του Ντανιέλ Σοράνο, χωρίς ίχνος τυποποίησης και στυλιζαρισμένων χειρονομιών, «με την πλαστικότητα στη φωνή και τις κινήσεις με τη μοναδική αίσθηση του κωμικού»<sup>31</sup> παίζει με μοναδική «βιρτουοζιτέ, αφού οι τιράντες του έμοιαζαν με χορδή τόξου που τεντώνεται έως το ακραίο σημείο της αντοχής της, και όμως δεν δημιουργεί ποτέ την εντύπωση του ανεπανάληπτου αθλήματος». <sup>32</sup> Η σκηνοθεσία τελικά αποδεικνύει «ότι δύο είναι τα κύρια –τα μοναδικά– συστατικά του αληθινού θεάτρου: ο λόγος και η ψυχή. Όλα τ' άλλα τα διακοσμητικά, τα επουσιώδη, τα ψεύτικα, το μόνο που κατορθώνουν είναι να περισπούν την προσοχή από το κύριο». <sup>33</sup> Η σκηνογραφική άποψη της παράστασης ακολουθεί το γνωστό σκεπτικό του σκηνοθέτη. Το ουδέτερο μαύρο φόντο με το λιτό κατηφορικό επίπεδο δεν μπορεί φυσικά να παραλληλισθεί με τον πλούτο των σκηνικών του Christian Bérard,<sup>34</sup> την, κατά Βιλάρ, «παρισινή μπουλβαρδιάρικη ιδιοφυΐα του κοστουμιού»<sup>35</sup> στην παράσταση του 1947<sup>36</sup>, αλλά δεν αναιρεί τις θετικές εντυπώσεις για τη σκηνική πραγμάτωση. Η υποκριτική τεχνική με το εκφραστικό βλέμμα, την πλαστικότητα στην κίνηση των δυο πρωταγωνιστών, την αίσθηση της κωμικής παύσης και τη σιωπή του Βιλάρ κερδίζουν και καθηλώνουν τους θεατές. Ο σκηνοθέτης, άλλωστε, νομιμοποιείται να «αυθαιρετεί» στην κωμωδία -ανάλογη επιλογή θεωρείται απαγορευτική στην τραγωδία-, να αμφισβητεί τα αναγνωρίσιμα στοιχεία των χαρακτήρων και να καταλήγει σε πρωτότυπες, σκηνικά ενδιαφέρουσες ερμηνείες.

<sup>28</sup> Ειρ. Καλκάνη, «Μολιέρου *Δον Ζουάν*-Β. Ουγκώ: *Ρουί Μπλας*», *Απογευματινή*, 25/4/1955, σ. 2.

<sup>29</sup> Γ. Σταύρου, «Οι παραστάσεις του "Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου" της Γαλλίας στο θέατρο "Κοτοπούλη"», *Επιθεώρηση Τέχνης* (1955), σ. 403.

<sup>30</sup> Κ. Ο., «*Δον Ζουάν*», *Έθνος*, 23/4/1955, σ. 2.

<sup>31</sup> Β. Βαρίκας, «Οι παραστάσεις των Γάλλων στην Αθήνα», *Τα Νέα*, 10/5/1955, σ. 2.

<sup>32</sup> ΑΙΜ. Χ., «Ο *Δον Ζουάν* του Μολιέρου», *Καθημερινή*, 24/4/1955, σ. 1.

<sup>33</sup> Άγγ. Τερζάκης, «*Δον Ζουάν*», *Το Βήμα*, 24/4/1955, σ. 2.

<sup>34</sup> Η σύγκριση γίνεται από το Στ. Σπηλιωτόπουλο (*Ακρόπολις*, 24/4/1955, σ. 2) και αφορά στην παράσταση στο θέατρο Athénée-Louis Jouvet την περίοδο 1947-48 (24/12/1947).

<sup>35</sup> Jacq. Jomaron, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τ. 2 (1914-1940), μφ. Δ. Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 136.

<sup>36</sup> Σε μνήμες από την «αριστουργηματική» παράσταση του Βιλάρ αναφέρεται ο Κ. Γεωργουσόπουλος στην κριτική του για τον *Δον Ζουάν* στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Νικίτα Μιλίβόγεβιτς, «Ο Ιβάνωφ στις Βερσαλιές», *Τα Νέα*, 27/11/2000, σ. 3.

Η τρίτη και τελευταία παραγωγή του θιάσου, ο *Ρουί Μπλας*<sup>37</sup>, παρά τις υπερβολές, τις απιθανότητες και την απουσία σκηνικής οικονομίας, αντιμετωπίζεται ευνοϊκά, καθώς οι ενστάσεις για τον πρωταγωνιστή ελαχιστοποιούνται. Ο Ζεράρ Φιλίπ, πλησιάζοντας περισσότερο το κινηματογραφικό του πρότυπο, «γεμάτος νειάτα, δροσιά, ορμή, ρομαντική παραφορά, που ήξερε να χαρίξει παθητική πειστικότητα στις εκρήξεις του και με δραματικές κορυφώσεις που παρασύρουν και υποβάλλουν γνήσιες συγκινήσεις»<sup>38</sup> θεωρείται ένας ιδανικός Ρουί Μπλας, ένας λακές που ερωτεύεται μια απογοητευμένη βασίλισσα. Είναι «ένα μεγάλο παιδί, που κατορθώνει να βάλει πάθος και ειλικρίνεια μέσα στην έμμετρη έκφραση του έρωτός του, κι όταν απελίζεται νομίζεις πώς θα βάλει τα κλάματα».<sup>39</sup> Ακόμα και η χροιά της φωνής του αλλάζει και «μεταβάλλει το σύνολο σε άθλημα δεξιοτεχνίας».<sup>40</sup> Δίπλα του η Κριστιάν Μιναζολί «έκανε θαυμάσια να ζήση μπροστά στα μάτια αυτό το θαύμα της γυναίκας που καθώς σιγά σιγά θερμαίνεται από τον έρωτα, ανθίζει σαν το λουλούδι, γίνεται τόσο πιο απαλή και αβρή και ανθρώπινη.»<sup>41</sup> Το ελεγχόμενο παίξιμο του Ζάν Ντεσάμπ στο ρόλο του Δον Σαλούστιου, χωρίς υπερβολικά τονισμένα νεύματα, προκαλεί θετικά σχόλια: «με τόσο λιτά μέσα, με τόση ειλικρίνεια και κρυφή σοφία, διαγράφει τη μοχθηρία αυτού του τύπου, που τόσο εύκολα, σ' άλλα χέρια, μπορεί να γίνει ραδιούργος του πιο μαύρου μελό! Να ένα πολύ χρήσιμο μάθημα υποκριτικής».<sup>42</sup> Η επιλογή ενός ρομαντικού έργου στη μεταπολεμική σκηνή μπορεί να έχει ευνοϊκή υποδοχή όταν αποτελεί μέρος μιας ολοκληρωμένης πρότασης πολιτικής ρεπερτορίου και υποστηρίζεται στη σκηνική πρακτική. Ο Ζαν Βιλάρ πετυχαίνει το στόχο του, διατηρώντας τις ευαίσθητες ισορροπίες ανάμεσα σε παλαιότερα και νεότερα κείμενα. Δεν απευθύνεται μόνο στον «επαρκή» θεατή, που γνωρίζει το θεατρικό του παρελθόν, αλλά αντίθετα προσελκύει και



*Ρουί Μπλας: Christiane Minazzoli (Βασίλισσα), Gérard Philipe (Ρουί Μπλας)*

<sup>37</sup> Fl. Naugrette, «Les mises en scène de *Ruy Blas* et *Marie Tudor* par Jean Vilar». Η ανακοίνωση έγινε στις 20/1/1990 στο Groupe Hugo (Université Paris 7) και βρίσκεται στην ιστοσελίδα <http://groupupugodiv.jussieu.fr/Groupupugo/90-01-20naugrette.htm> Το έργο είναι γνωστό στους Έλληνες θεατές από την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη (19/3/1947, 7/3/1948 και επαναλαμβάνεται στις 17/1/1950).

<sup>38</sup> AIM. X., «Ο *Ρουί Μπλας* του Βίκτωρος Ουγκώ», *Καθημερινή*, 26/4/1955, σ. 1.

<sup>39</sup> Κ. Ο., «*Ρουί Μπλας* του Βίκτωρος Ουγκώ», *Έθνος*, 25/4/1955, σ. 2.

<sup>40</sup> Άγγ. Τερζάκης, «*Ρουί Μπλας*», *Το Βήμα*, 26/4/1955, σ. 2. Στη φωνή του ηθοποιού αναφέρεται και ο Jean Duvignaud, που θεωρεί ότι διασώζει με τη χάρη της, τους χειρότερους στίχους της γαλλικής σκηνής («sa voix est si belle, elle se contracte si douloureusement dans sa gorge, qu' elle fait passer les plus mauvais vers de la scène française»), *La Nouvelle Revue Française*, 1/4/1954, βλ. σημ. 37.

<sup>41</sup> Ειρ. Καλκάνη, ό.π., σημ. 28.

<sup>42</sup> Άγγ. Τερζάκης, ό.π., σημ. 40.

διαμορφώνει ένα νέο θεατρικό κοινό, ευρύτερο κοινωνικά, με διαφορετικές προσλαμβάνουσες και απαιτήσεις.

Στα θετικά σημεία της παράστασης συγκαταλέγεται και η αρτιότητα των επιμέρους σκηνών. Η συνύπαρξη ηθοποιών με διαφορετική θεατρική παιδεία και εμπειρία δεν επηρεάζει την ομοιογένεια του θιάσου, γιατί το δημιουργικό πνεύμα του σκηνοθέτη πετυχαίνει να τιθασεύσει τον πιθανό υποκριτικό ναρκισσισμό των ηθοποιών και να προβάλλει τα σκηνικά εφόδια και την εσωτερική τεχνική όλων των μελών του. Αποτέλεσμα της απουσίας ετερόκλητων στοιχείων είναι η «σκηνή του Υπουργικού Συμβουλίου –παιγμένη από πεντέξι δευτερεύοντα στελέχη του θιάσου–, που είχε πληρότητα καταπληκτική. Παρόμοια πληρότητα, στην Ελλάδα, θα την πετυχαίναμε αν τους σχεδόν κομπαρσικούς αυτούς ρόλους τους ανελάμβαναν ο Μινωτής, ο Γιώργος Παππάς, ο Δημήτρης Μυράτ, ο Κώστας Μουσούρης, ο Τάκης Χορν κι ο Βασίλης Διαμαντόπουλος...».<sup>43</sup> Οι συγκρίσεις με το αθηναϊκό θεατρικό γίνεσθαι αναδεικνύουν το μεγάλο μειονέκτημα των ελληνικών θιάσων, όπου η επιθυμία αυτοπροβολής και οι φιλοδοξίες των πρωταγωνιστών, καθώς και οι μικρόψυχες έριδες και οι προσωπικοί ανταγωνισμοί, δεν επιτρέπουν τη συνένωση των καλλιτεχνικών δυνάμεων, ούτε αφήνουν περιθώρια για τη συνοχή των παραστάσεων. Το άνισο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, που οφείλεται στην αδυναμία σκηνικής επικοινωνίας και την απροθυμία για πειραματισμούς, δεν φαίνεται να προβληματίζει και η πρόταση για συνεργασίες μοιάζει ουτοπική.

Το δεύτερο σημείο σύγκρισης με τους ελληνικούς θιάσους είναι η σωστή άρθρωση. Ενώ στην προηγούμενη παράσταση του Κοτοπούλη «τα ελληνικά αυτιά αδυνατούσαν να συλλάβουν το απαγγελόμενο ελληνικό κείμενο, προχθές δεν έχασαν ούτε μια λέξη από το απαγγελόμενο γαλλικό».<sup>44</sup> Αποδεικνύεται, επομένως, ότι «όταν παραπονούμαστε για την ακουστική του θεάτρου θα ήταν ίσως σωστότερο να παραπονεθούμε για ανεπάρκεια στην προφορά ορισμένων ηθοποιών γιατί από την κρυστάλλινη εκφώνηση του κειμένου από τους Γάλλους ηθοποιούς δεν χανότανε ούτε μια συλλαβή».<sup>45</sup> Η ευκρινής εκφορά του λόγου δεν συνδέεται, όπως εσφαλμένα πιστεύεται, με έναν ακαδημαϊκό τρόπο ερμηνείας ούτε περιορίζει τις εκφραστικές δυνατότητες των ηθοποιών, αλλά αντίθετα αποτελεί προϋπόθεση και σημαντικό παράγοντα κατανόησης του κειμένου, όμως, συστηματικά από τους συντελεστές των ελληνικών παραστάσεων.

Η αποχώρηση του θιάσου συνοδεύτηκε από ποικίλα παραθεατρικά, μεμψίμοιρα σχόλια και αρκετές λαϊκιστικές προσεγγίσεις. Αντιμετωπίζονται ειρωνικά οι θεατές «που τρέξαν να δώσουν 110 δραχμές για να μη χάσουν το Ζεράρ Φιλίπ [και] δεν δίνουν 20 δραχμές για να θαυμάσουν την Κυβέλη, το Γληνό, το Μυράτ, την Κατερίνα, τη Μα-

<sup>43</sup> Μ. Καραγάτσης, «Ο Ρονί Μπλας», στον τόμο: *Κριτική Θεάτρου 1946-1960*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1999, σ. 3

<sup>44</sup> Μ. Καραγάτσης, *αυτ.*

<sup>45</sup> Αλκ. Θρύλος, *ό.π.*, σ. 387.

νωλίδου, τον Παπά, τον Χορν. [Αντίθετα όταν] θέλουν να παρακολουθήσουν ελληνικό θιάσο κοιτάζουν να εξασφαλίσουν κανένα δωρεάν εισιτήριο». Άλλωστε δεν θέλουμε να θίξουμε τους Γάλλους, υπάρχουν όμως και «Έλληνες καλλιτέχνηι αντάξιοι των και ίσως πολύ καλλίτεροι των».<sup>46</sup> Εγκλωβισμένοι σε μια αυτάρεσκη αντίληψη, που συνοδεύεται από μια εσωστρεφή διάθεση, οι σχολιαστές υποτιμούν τη σημασία της παρουσίας του ΤΝΡ και οδηγούνται σε άστοχες συγκρίσεις. Ενώ όμως μοιάζουν μεμονωμένα αυτά τα φαινόμενα αμφισβήτησης των υποκριτικών δυνατοτήτων των ηθοποιών, η αυτάρκεια των Ελλήνων ομοτέχνων τους δεν τους επέτρεψε να συλλάβουν τα μηνύματα από τις επιλογές, τις μεθόδους και την τεχνική του γαλλικού θιάσου.

Τα επόμενα χρόνια, βέβαια, αρκετοί επιχειρούν να επανέλθουν στις αρχές του Λαϊκού Θεάτρου και καταθέτουν εναλλακτικές προτάσεις. Αντίστοιχες απόπειρες του μεσοπολέμου, όπως το «Λαϊκό Θέατρο» του Βασίλη Ρώτα<sup>47</sup> στο Παγκράτι, που είχε ως στόχο την ανύψωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου των κατοίκων της συνοικίας και η βραχύβια «Λαϊκή Σκηνή» των Καρόλου Κουν και Διονυσίου Δεβάρη, είχαν βάλει τις βάσεις για μια αλλαγή της φυσιογνωμίας του ελληνικής σκηνής, ενώ η παρουσία του γαλλικού θιάσου και η ιδεολογική ταύτιση με το διευθυντή του επιτάχυνε τις διαδικασίες και επηρέασε στη λήψη των τελικών αποφάσεων.<sup>48</sup> Το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο (Ε.Λ.Θ.)» του Μάνου Κατράκη, που δημιουργείται το καλοκαίρι του 1955, επιχειρεί να απευθυνθεί στο πλατύ κοινό και όχι μόνο στους καλλιεργημένους θεατρόφιλους, ανεβάζοντας έργα από την παράδοση αλλά και τη σύγχρονη ελληνική θεατρική παραγωγή και να προσαρμόσει το ρεπερτόριο στις σύγχρονες αναγκαιότητες, υποχωρώντας, όμως σε μια αμφίβολης λαϊκότητας επιλογή.<sup>49</sup> Η «Λαϊκή Σκηνή», που ίδρυσε, το 1960, ο Χρίστος Μπίστης, απόφοιτος του Θεάτρου Τέχνης, παραπέμπει στη «Λαϊκή Σκηνή» των δασκάλων του, φαίνεται, όμως, ότι ακολουθεί πιστότερα τις απόψεις του Βιλάρ για την επιρροή του ποιητικού θεάτρου στην προσέλευση των θεατών. Ανεβάζει το έργο του John Millington Synge *Η Ντίαρντρη των θλίψεων (Deirdre of the Sorrows)*, η απόπειρα, ωστόσο, δεν είχε καμιά συνέχεια. Οι προσπάθειες αυτές επιχειρήσαν να ανατρέψουν το υπάρχον θεατρικό σκηνικό, η έλλειψη επιχορηγήσεων όμως, τα οικονομικά προβλήματα και οι αδυναμίες στη συγκρότηση των θιάσων δεν τους επέτρεψαν να ανανεώσουν το

<sup>46</sup> Κ. Παράσχος, «Γύρω από τας παραστάσεις του Γαλλικού Λαϊκού Θεάτρου», *Εθνικός Κήρυξ*, 27/4/1955, σ. 2.

<sup>47</sup> Για το Λαϊκό Θέατρο του Β. Ρώτα, βλ. Θ. Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και έφηβους: Θέατρο, ποίηση, πεζογραφία, «κλασσικά εικονογραφημένα»: Ερμηνευτικές, θεματολογικές, ιδεολογικές, παιδαγωγικές προσεγγίσεις*, «Σύγχρονη Εποχή», Αθήνα 2007.

<sup>48</sup> Βλ. σχετικά Ν. Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικασαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα, Αθήνα 2002, σσ. 177-188.

<sup>49</sup> Για το ρεπερτόριο του θιάσου βλ. Β. Γ. Μαρτσάκης, Μ. Σ. Καραγεώργου, Αικ. Π. Δεμέστιχα, *Μάνος Κατράκης. Στη ζωή, τη σκηνή και την οθόνη*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2004.

ρεπερτόριο ούτε να προτείνουν ένα σύγχρονο υποκριτικό μοντέλο για να ικανοποιήσουν μια νέα γενιά θεατών.

Η επιτυχία του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου της Γαλλίας θα μπορούσε να αποτελέσει μέτρο σύγκρισης για τις εγχώριες παραγωγές, καθώς και μια ενδιαφέρουσα πρόκληση για την αλλαγή νοοτροπίας στη σύνθεση των θιάσων, στη σκηνοθετική προσέγγιση, στην ισορροπημένη ερμηνεία και στον ομαδικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Ενώ αποδείχτηκε ότι η αισθητική αρτιότητα και ο επαγγελματισμός δεν εξαρτώνται, αποκλειστικά, από οικονομικές παραμέτρους και οι θεατές ανταποκρίθηκαν ασμένως στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό γεγονός, η πολιτεία φαίνεται ανέτοιμη και οι ελληνικοί θίασοι δεν έχουν διάθεση να απαλλαγούν από παραδοσιακά και τυποποιημένα σχήματα και να προσαρμοσθούν στις απαιτήσεις των καιρών.

### Η ταυτότητα των παραστάσεων<sup>50</sup>

Κορνέιγ: *Σιντ* (Corneille: *Le Cid*, Πρώτη παράσταση 17.11.1951 στη Suresnes)

Σκηνοθεσία: Jean Vilar

Κοστούμια: Léon Gischia

Διαμόρφωση σκηνικού χώρου: Camille Demangeat

Μουσικά μοτίβα του XVII αιώνα

Δον Ροδρίγος: Gérard Philipe

Σιμένη: Silvia Monfort

Ινφάντη: Monique Chaumette

Βασιλιάς: Jean Vilar

Δον Διέγος: Jean Deschamps

Δον Σάντσος: Roger Mollien

Δον Γκορμάς: Georges Wilson

Δον Αλόνσος: Georges Riquier

Ακόλουθος: André Schlessier

Λεονώρα: Laurence Constant

Δον Αρίας: Jean-Paul Moulinot

Ελβίρα: Mona Dol

Μολιέρος: *Ντον Ζουάν* (Molière: *Don Juan ou Le Festin de pierre*, Πρώτη παράσταση 15.7.1953 στην Avignon, στο Παλάτι των Παπών)

<sup>50</sup> Τα προγράμματα των θεατρικών παραστάσεων βρίσκονται στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο, φακ. 258Α/30.

Σκηνοθεσία: Jean Vilar  
 Κοστούμια: Léon Gischia  
 Μουσική: Maurice Jarre  
 Διαμόρφωση σκηνικού χώρου: Camille Demangeat

Ντον Ζουάν: Jean Vilar  
 Σγκαναρέλ: Daniel Sorano  
 Ελβίρα: Monique Chaumette  
 Σαρλότ: Zanie Campan  
 Δον Κάρολος: Jean Deschamps  
 Δον Λουί: Georges Wilson  
 Γκουσμάν & Ένας φτωχός: Georges Riquier  
 Ματιουρίν: Christiane Minazzoli  
 Πιερρό: Jean Pierre Darras  
 Ντον Κάρολος: Jean Deschamps  
 Ντον Αλόνς: Roger Mollien  
 Κύριος Ντιμάνς: Jean- Paul Moulinot  
 Ντον Λουί: Georges Wilson  
 Ραγκοτέν: André Schlessler  
 Το άγαλμα & Λα Ραμέ: Philippe Noiret

Β. Ουγκό: *Ρουί Μπλάς* (V. Hugo: *Ruy Blas*, Πρώτη παράσταση 23.2.1954 στο Palais de Chaillot)

Σκηνοθεσία: Jean Vilar  
 Κοστούμια: Léon Gishia  
 Μουσική: Maurice Jarre  
 Διαμόρφωση σκηνικού χώρου: Camille Demangeat

Ρουί Μπλάς: Gérard Philipe  
 Ντον Καίσαρ του Μπαζάν: Daniel Sorano  
 Βασίλισσα: Christiane Minazzoli  
 Καζίλντα: Zanie Campan  
 Γκουντιέλ & Μια Γριά: Georges Riquier  
 Ντον Σαλούστιος του Μπαζάν: Jean Deschamps  
 Ντον Γκουριτάν: Georges Wilson  
 Μαρκήσιος ντελ Μπάστο: Jean-Jacques de Kerday

Κόντες της Άλπας: Jean-Pierre Darras  
Ντον Μανουέλ Αρίας & Ένας Αλκάδης: Guy Provost  
Δούκισσα της Αλβουρκέρκης: Mona-Dol  
Ο Κόντες του Καμπορεάλ & Ένας Λακές: Philippe Noiret  
Κοβαδέγκα: Jean-Paul Moulinot  
Ντον Αντόνιο Ουμπίλια: Georges Lycan  
Μία Ακόλουθος: Laurence Constant  
Μοντασκό & Πρώτος Αλγκουσίλης: Roger Mollien  
Ένας κλητήρας: Pierre Meyrand  
Ένας υπηρέτης: André Schlessler  
Ένας ακόλουθος: Coussonneau  
Δεύτερος Αλγκουσίλης: Jean Pierre Darras



ΛΥΔΙΑ ΣΑΠΟΥΝΑΚΗ-ΔΡΑΚΑΚΗ – ΜΑΡΙΑ-ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ  
ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΗΣ – ΟΛΓΑ ΜΟΑΤΣΟΥ

“ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ”: Η ΒΡΑΧΥΒΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ  
ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΤΗΝ ΑΥΓΗ ΤΟΥ 20<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ. ΕΝΑΣ ΠΡΟΠΟΜΠΟΣ.\*

**Τ**α προβλήματα της εκπαίδευσης των ηθοποιών έχουν σε μεγάλο βαθμό τις ρίζες τους στο παρελθόν. Σκοπός του κειμένου που ακολουθεί είναι να διερευνηθεί ο ρόλος που διαδραμάτισε η δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου στη θεατρική παιδεία της χώρας μας, κυρίως μέσω της διαμόρφωσης των καταλλήλων συνθηκών για τη δημιουργία τριάντα χρόνια μετά της αντίστοιχης Σχολής του Εθνικού Θεάτρου.

Αν και ιδιαίτερα βραχύβια, η λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου έχει ιδιαίτερη σημασία μέσα στην ιστορία της εκπαίδευσης των ηθοποιών και του θεάτρου γενικότερα για συγκεκριμένους λόγους. Είναι η πρώτη φορά στο νεώτερο ελληνικό κράτος που ο ανώτατος άρχοντας ασχολείται συστηματικά με το θέατρο, όπως συνέβαινε στην υπόλοιπη Ευρώπη, και το θέατρο αναγνωρίζεται ως θεσμός. Συγχρόνως γίνεται οργανωμένη προσπάθεια να σταματήσουν οι κοινωνικές προκαταλήψεις εναντίον των ηθοποιών που θα χαρακτηρίζονταν πλέον ως «υπάλληλοι του βασιλέως»<sup>1</sup>. Γίνεται επίσης προσπάθεια επαγγελματοποίησης του κλάδου με τη θέσπιση μισθού και συνταξιοδοτικού δικαιώματος. Τέλος, αναγνωρίζεται η σημασία της εκπαίδευσης των ηθοποιών για την άσκηση του επαγγέλματός τους, και τίθεται σαν απαραίτητη προϋπόθεση για τη λειτουργία στη συνέχεια ενός Εθνικού Θεάτρου.

Η εκπαίδευση των ηθοποιών στην Αθήνα και στον Πειραιά ξεκίνησε με ιδιωτική πρωτοβουλία από διανοούμενους, σωματεία και συλλόγους, συχνά με τη συνεργασία μεγάλων Δήμων. Δηλαδή, η οργάνωση της θεατρικής παιδείας γινόταν από τα «κάτω» όλο το 19<sup>ο</sup> αιώνα αλλά και κατά τα πρώτα 30 χρόνια του 20<sup>ου</sup>. Οι ηθοποιοί συνέχιζαν να είναι στην πλειοψηφία τους αυτοδίδακτοι ή αλληλοδιδασκόμενοι και η μόνη εναλλακτική λύση ήταν η εκπαίδευσή τους στην Ευρώπη. Είναι χαρακτηριστική η σχετική αναφορά της εφημερίδας *Ακρόπολις*, που θεωρούσε αυτή την κατάσταση ως πληγή για το θέατρο, καθώς άφηνε πλήθος ταλέντων αναξιοποίητα.<sup>2</sup>

\* Το κείμενο αυτό αποτελεί μέρος της μελέτης *Η ιστορία της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου*, που είναι υπό έκδοση από το Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.)

<sup>1</sup> *Σκριπ*, 12/6/1900.

<sup>2</sup> «Η πληγή αυτή του αυτοδιδάκτου πρέπει να λείψει επί τέλους ούτε διδαχή θα είπη αλληλοδιδασκτική, είναι αληθώς αμαρτία ν' απόλυνται τόσα κεκρυμμένα ικανότητες», *Ακρόπολις*, 5/9/1891.

Από τις σποραδικές απόπειρες σύστασης δραματικής Σχολής ως πρώτη επιτυχημένη προσπάθεια θεωρείται αυτή του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου που τον Οκτώβριο του 1871 ίδρυσε το Ωδείο Αθηνών<sup>3</sup> με πρωτοβουλία του πρωθυπουργού Αλέξανδρου Κουμουνδούρου. Ωστόσο, τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του, 1872-73, το Ωδείο περιελάμβανε μόνο μουσικά τμήματα και είχε εξαγγείλει την επικείμενη δημιουργία έδρας της Απαγγελίας.<sup>4</sup> Η νεοσύστατη δραματική Σχολή συνάντησε πολλές δυσκολίες, με συνέπεια το 1899 η λειτουργία της να διακοπεί για ένα χρόνο, λόγω μη προσέλευσης μαθητών.<sup>5</sup> Παρ' όλα αυτά η δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών κατόρθωσε να ανασυγκροτηθεί και να αποτελεί μέχρι σήμερα τη μακροβιότερη δραματική Σχολή της Ελλάδας.

Αντίθετα άλλες προσπάθειες της τελευταίας εικοσαετίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν σχεδόν βραχύβιες. Χαρακτηριστικά αναφέρεται η δραματική Σχολή που ίδρυσε το 1883 ο «Εθνικός Σύλλογος»<sup>6</sup>, και αυτή του «Παρνασσού», που ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του Ισιδωρίδη Σκυλίση και του Νικόλαου Λεκατσά.<sup>7</sup>

Την αυγή του 20ού αιώνα προάγγελος «της αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου» ήταν η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου επί βασιλείας Γεωργίου Α',<sup>8</sup> το οποίο θα περιλάμβανε και Δραματική Σχολή. Κατά την περίοδο των προπαρασκευαστικών εργασιών (1898-1901) διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου διετέλεσε ο Άγγελος Βλάχος, που ανέλαβε εκ νέου τη διεύθυνση το 1906, μέχρι το κλείσιμο του θεάτρου το 1908.<sup>9</sup> Η ανάγκη να οργανωθεί η θεατρική παιδεία στην Ελλάδα ήταν επιτακτική για τον Γεώργιο, καθώς τη θεωρούσε δείγμα πολιτισμού. Με βάση το παράδειγμα της Δανίας, πίστευε ότι η σωστή μόρφωση των ηθοποιών συνέβαλλε στην κατάρτιση όλων των προκαταλήψεων,

<sup>3</sup> Όπως αναφέρεται στην έκθεση πεπραγμένων του, τη χρονική περίοδο 1875-76. Βλ σχετική αναφορά στη σ. 30 των πεπραγμένων στο Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. Α' (1794-1908), εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σ. 187

<sup>4</sup> Γ. Δροσίνης, *Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο Αθηνών*, Αθήνα, χ.ο., 1938, σ. 72.

<sup>5</sup> Δροσίνης, ό.π., σ. 107.

<sup>6</sup> *Νέα Εφημερίς*, 4/5/1883 στο Σιδέρης, ό.π., σσ. 209-210. Σχετικά με τη σύσταση και τη λειτουργία της Σχολής, βλέπε Χυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Οι έλληνες ηθοποιοί: 1800-1917, Η δύσβατη πορεία», στο της ίδιας (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, Αθήνα, εκδ. Κ. και Π. Σμπιλίας 1999, σ. 56. Οκτώ χρόνια αργότερα η Σχολή απαρτιζόταν από 50 φοιτητές υπό τη εποπτεία του ηθοποιού Μιχαήλ Αρνιωτάκη και του δραματικού συγγραφέα Αντ. Αντωνιάδη. *Παλιγεννησία*, 4/1/1891, στο Γ. Σιδέρης *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τόμος πρώτος, ό.π., σ. 210.

<sup>7</sup> Η Σχολή αυτή λειτούργησε τουλάχιστον κατά το 1886-87, βλέπε σχετικά στο: Α. Δημητριάδης *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2006, σ. 153.

<sup>8</sup> Η αρχή χρηματοδότησης του Θεάτρου έγινε το 1880 με το ποσό των 10.000 λιρών, που οι εξ Αγγλίας ομογενείς είχαν παραδώσει στο βασιλιά, για εθνικό σκοπό. Ο Γεώργιος θεώρησε ως «τον εθνικότερον των σκοπών την ανίδρυσιν του Εθνικού Θεάτρου», *Εμπρός*, 25/11/1901.

<sup>9</sup> Δ. Μαρκάτου, *Τα κατάλοιπα του Ιωάννη Δαμβέργη (1887-1937)*, ΙΙΙ, Αρχείο Κεντρικής Επιτροπής 100ετηρίδος της Εθνικής Παλιγεννησίας, εισαγωγή-ευρετήρια, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Γενικών Αρχείων του Κράτους 30, 1996, σ. 23.

ανυψώνοντας συγχρόνως την υποκριτική τέχνη. Ωστόσο ο διευθυντής της νέας αυτής Δραματικής Σχολής Στ. Στεφάνου (Γραμματέας του Βασιλικού Θεάτρου πριν την έναρξη λειτουργίας του)<sup>10</sup> εκπόνησε τον πρώτο οργανισμό της Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου στα πρότυπα της Δραματικής Σχολής των Παρισίων και όχι της Κοπεγχάγης, καθώς η Κομεντί Φρανσαίζ υπερτερούσε του Βασιλικού Θεάτρου της Δανίας, γεγονός που φαίνεται ότι οφειλόταν στο διαφορετικό τρόπο εξέλιξης των δύο εθνικών θεάτρων. Στην περίπτωση της Κομεντί Φρανσαίζ οι πρώτοι εταίροι είχαν στρατολογηθεί από τις τάξεις των περισσότερο ικανών ηθοποιών και όχι από τα σαλόνια.<sup>11</sup> Σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής, ο Στεφάνου επισκέφθηκε το καλοκαίρι του 1900 το Παρίσι, τη Βιέννη, αλλά και το Μόναχο, για να μελετήσει τα προγράμματα διδασκαλίας και τη λειτουργία των εκεί Σχολών, που ανήκαν κατά κανόνα στα Ωδεία, προκειμένου να συντάξει και τον οργανισμό εσωτερικής λειτουργίας της Βασιλικής Δραματικής Σχολής.<sup>12</sup>

Ο Οργανισμός της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, που δημοσιεύθηκε στις 27 Ιουνίου 1900 στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, έδινε το γενικό πλαίσιο λειτουργίας της σε 17 άρθρα. Στο πρώτο άρθρο οριζόταν ρητά ότι η νεοσύστατη Σχολή θα αποτελούσε παράρτημα του Βασιλικού Θεάτρου.<sup>13</sup> Ο ίδιος ο Γεώργιος, άλλωστε, είχε εκφράσει στον Στεφάνου την πρόθεσή του να έχει ενεργό ρόλο στη λειτουργία της Σχολής.<sup>14</sup> Αυτή του η βούληση φάνηκε και στην πράξη, καθώς ο διευθυντής της Σχολής με βάση τον οργανισμό επιφορτίστηκε με όλες τις αρμοδιότητες που αφορούσαν τη λειτουργία της αλλά ύστερα από έγγραφη έγκριση του βασιλιά, στον οποίο είχε την υποχρέωση να υποβάλει και την έκθεση πεπραγμένων της. Επίσης ο φιλότεχνος πρίγκιπας Νικόλαος<sup>15</sup> είχε εκφράσει σε δημοσιογράφο της εποχής τον ενθουσιασμό του για αυτή την απόφαση του πατέρα του και δήλωνε την πρόθεσή του να βοηθήσει έμπρακτα και ο ίδιος τη Σχολή.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> *Εμπρός* 26/6/1900. Όπως αναφέρεται στην εισαγωγή της Μαρκάτου, ο Ιωάννης Δαμβέργης διέτέλεσε Γενικός Γραμματέας του Βασιλικού Θεάτρου κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου της λειτουργίας του (1901-1908). Σημειωτέον ότι στη θέση αυτή ζήτησε να παραμείνει αμισθί και μετά την παύση των παραστάσεων του Βασιλικού Θεάτρου. Τελικώς η παραίτησή του έγινε δεκτή δύο μήνες πριν η θέση καταργηθεί, την 1<sup>η</sup> Ιουνίου 1913, όταν με διαθήκη του ο Γεώργιος Α΄ άφησε την κυριότητα του Βασιλικού Θεάτρου στον Πρίγκιπα Νικόλαο, βλ. Μαρκάτου, *ό.π.*, σ. 23.

<sup>11</sup> *Εμπρός* 26/6/1900. Με βάση την πρώτη αυτή δραματική Σχολή, ο Jules Truffier οργάνωσε λίγα χρόνια μετά και την δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών.

<sup>12</sup> Μ. Καπή, «Η Βασιλική Δραματική Σχολή (1900-1901)», μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας, Ρέθυμνο 2007, σσ. 12, 21 (δακτυλογραφημένο).

<sup>13</sup> «Οργανισμός της Βασιλικής Δραματικής Σχολής», *Εμπρός*, 27/6/1900.

<sup>14</sup> *Εμπρός*, 25/6/1900 και 26/6/1900.

<sup>15</sup> Ο Πρίγκιπας Νικόλαος ασχολήθηκε με το θέατρο και τη ζωγραφική, έγραψε κωμωδίες με το ψευδώνυμο Μάρκος Μαρής και εξέθεσε έργα ζωγραφικής σε εκθέσεις στην Αθήνα και στο εξωτερικό. Αρχείο Σοφιανός Μιχαήλ, ΕΛΙΑ.

<sup>16</sup> Ν. Λάσκαρης, «Το Βασιλικόν Θέατρον», *Τα Παναθήναια* 2 (31 Οκτωβρίου 1900), σσ. 52-58.

Για το λόγο αυτό είχε μεταφράσει το έργο του Γκαίτε *Περί Υποκριτικής*, καθώς το θεωρούσε χρήσιμο για τους μαθητές της.<sup>17</sup>

Το βασιλικό ενδιαφέρον δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για την αναγνώριση του ρόλου των ηθοποιών και τη συνεπαγόμενη αναβάθμιση του επαγγέλματός τους, η οποία θα οδηγούσε στη συνέχεια και την κοινή γνώμη, που σε αρκετές περιπτώσεις καταδίκασε ακόμα και τη μαθητική ερασιτεχνία στο θέατρο, να απαλλαγεί από τις προκαταλήψεις του παρελθόντος.<sup>18</sup> Ιδιαίτερα για τις νέες που ήθελαν να ασχοληθούν με την υποκριτική, το θέατρο μέχρι τότε αποτελούσε χώρο ύποπτης ηθικής. Όμως η στήριξη του ίδιου του βασιλιά παρέιχε πλέον εγγύηση για τη συμμετοχή στο χώρο του θεάτρου και του γυναικείου πληθυσμού που ανήκε στην αστική τάξη. Χαρακτηριστικό της μεταστροφής του κλίματος που επικράτησε είναι η δημοσίευση των ονομάτων υποψηφίων δεσποινίδων, αλλά και κυριών γνωστών αθηναϊκών οικογενειών.<sup>19</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι την ίδια περίπου εποχή στη Γαλλία ο Ανατόλ Φρανς, υπερασπιζόμενος το δικαίωμα των γυναικών στη μόρφωση συμφωνούσε με την κρατούσα άποψη «ότι η γυνή ευκολότερα ανέρχεται επί της σκηνής, όπως παραστήση μίαν κωμωδία, παρά να γράψη εν βιβλίον!».<sup>20</sup> Άλλωστε οι απόφοιτοι της Δραματικής Σχολής θα ήταν «υπάλληλοι του Βασιλέως, υπάλληλοι-καλλιτέχναι, αμειβόμενοι εκ του ανακτορικού ταμείου, ανεξάρτητοι, μη έχοντες ανάγκην κανένα, εξασφαλίζοντες όχι μόνον δόξαν αλλά και άρτον εφ' όρου ζωής».<sup>21</sup>

Η υλοποίηση των σχεδίων για τη δημιουργία της Βασιλικής Δραματικής Σχολής ξεκίνησε τον Ιούνιο του 1900 με την ενοικίαση για τη στέγασή της της τριώροφης οικίας Φιντικλή στη συμβολή των οδών Μενάνδρου και Αγίου Κωνσταντίνου δίπλα στο Βασιλικό Θέατρο.<sup>22</sup> Στον πρώτο όροφο του κτιρίου διαμορφώθηκαν κατάλληλα δύο μεγάλες αίθουσες, οι οποίες εξοπλίστηκαν με σκηνή και έτσι δημιουργήθηκε ένα μικρό θεατράκι.<sup>23</sup> Σύμφωνα με δημοσίευμα της *Εστίας*, το μικρό αυτό θέατρο προοριζόταν για το διαγωνισμό και στη συνέχεια για να εξασκούνται οι μαθητές, όπως άλλωστε και άλλο ένα από τα 25 δωμάτια του οικήματος, το οποίο διαμορφώθηκε ανάλογα για την εξάσκηση

<sup>17</sup> Καπή, ό.π., σ. 42.

<sup>18</sup> Ο Θ. Συναδινός ανέφερε ότι στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο γυμνασιάρχης είχε δώσει 15ήμερη αποβολή σε όσους μαθητές του γυμνασίου Τριπόλεως είχαν πάρει μέρος σε παράσταση του έργου «Οι ληστές» του Σίλερ που είχαν ετοιμάσει με την προτροπή του καθηγητή της Ωδικής, αναφωνώντας αγανακτισμένος «Τι είναι αυτά; Θεατρίνους θα κάνουμε τα παιδιά μας;». Απόσπασμα της αυτοβιογραφίας του Συναδινού από την ομιλία Ν. Τζόγια κατά τη εκδήλωση του Δήμου Τριπόλεως για τον Συναδινό 23/10/1977, αρχείο Ν. Τζόγια.

<sup>19</sup> Σικελιανού, Ισμήνη Αννίνου, Σταΐκου, Αρνιωτάκη, Πετρίδου, κ.ά. *Σκριπ*, 9/9/1900.

<sup>20</sup> «Ο Anatole France περί γυναικείας αναπτύξεως», *Εφημερίς των Κυριών*, έτος 19<sup>ο</sup>, αρ. 836, (Μάιος 1905), σ. 3.

<sup>21</sup> *Σκριπ*, 12/6/1900.

<sup>22</sup> «Δραματική Σχολή ιδρύεται εν Αθήναις», *Σκριπ*, 24/6/1900.

<sup>23</sup> *Σκριπ*, 9/9/1900.

των μαθητών.<sup>24</sup>

Η φοίτηση στη Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου σύμφωνα με τον οργανισμό ήταν τριετής και δωρεάν. Ο αριθμός των μαθητών οριζόταν σε 12 για κάθε τάξη και οι εισακτέοι έπρεπε να είναι 17-26 ετών, οι άνδρες, και 15-22 ετών, οι γυναίκες.

Το πρόγραμμα διδασκαλίας ήταν εξαιρετικά φιλόδοξο και σύμφωνα με τον Οργανισμό περιλάμβανε έξι μαθήματα (ξίφασκία, μεγαλόφωνη ανάγνωση, δραματική απαγγελία, μιμική, σκηνική ψυχολογία και δραματολογία). Στις εφημερίδες της εποχής στα διδασκόμενα μαθήματα περιλαμβάνεται η μουσική και η γυμναστική, καθώς και οι καθηγητές κάθε μαθήματος.<sup>25</sup>

1. Γυμναστική (Καθηγητής: Πικιός), και ξίφασκία που διδασκόταν στο πλαίσιο της γυμναστικής (Καθηγητής: Πύργος).
2. Μεγαλόφωνη ανάγνωση (περιλάμβανε τους κανόνες αναπνοής, στίξης και προφοράς, καθηγητής: Στ. Στεφάνου)
3. Δραματική απαγγελία (Καθηγητής: Στ. Στεφάνου)
4. Μιμική (Καθηγητής: Θωμάς Οικονόμου<sup>26</sup>)
5. Σκηνική ψυχολογία (περιλάμβανε θεωρία της υποκριτικής και εφαρμογή της ψυχολογίας. Καθηγητής: Αριστοτέλης Κουρτίδης)
6. Δραματολογία (καθηγητής: Αριστοτέλης Κουρτίδης).

Τέλος το μάθημα της μουσικής ανατέθηκε στη Μουσική Εταιρεία.<sup>27</sup> Ωστόσο δεν έλειψαν και αντιρρήσεις σχετικά με το πρόγραμμα διδασκαλίας. Κατά τον Λάσκαρη έπρεπε να περιλαμβάνονται σε αυτό η Ιστορία του θεάτρου, η Ιστορία της ενδυμασίας και ο χορός.<sup>28</sup>

Το δεύτερο εξάμηνο επρόκειτο το προστεθεί στο διδακτικό προσωπικό, σύμφωνα πάντα με τον οργανισμό, Γάλλος καθηγητής για τη διδασκαλία του «maintien»<sup>29</sup>. Η επιλογή του θα γινόταν σε συνεργασία με το Κονσερβατούαρ του Παρισιού. Ο Εταίρος

<sup>24</sup> *Εστία*, 22/9/1900.

<sup>25</sup> Λάσκαρης, ό.π., σσ. 52-58 και Καπή, ό.π., σ. 39

<sup>26</sup> Στον Κανονισμό λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου προβλεπόταν η θέση Διδασκάλου ηθοποιών, και η αρμοδιότητα αυτή ανατέθηκε στον Θωμά Οικονόμου, που είχε όμως, όπως συνέβαινε και σε άλλα αυλικά, αυτοκρατορικά ή κρατικά θέατρα της Ευρώπης, περιορισμένες δικαιοδοσίες. Δ. Σπάθης «Θωμάς Οικονόμου: Έβαλε γερό θεμέλιο στην ανάπτυξη της θεατρικής παιδείας», *TANEAonline*, 23/11/1999.

<sup>27</sup> Καπή, ό.π., σσ. 15, 39. Η Μουσική Εταιρεία δημιουργήθηκε το 1897 από τη συγχώνευση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών (1885) και του Ομίλου Φιλομούσων (1893) και διαλύθηκε το 1900, λίγο πριν κλείσει και η Βασιλική Δραματική Σχολή. Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Γιαλλελή 1998.

<sup>28</sup> Συνέντευξη Λάσκαρη στην εφημερίδα *Εμπρός*, 26/6/1900.

<sup>29</sup> «*Maintien*: Ο τρόπος του ίστασθαι, κάθεσθαι, βαδίζειν και η εν γένει δια της τοιάδε ή τοιάδε στάσεως ή κινήσεως του σώματος συμπεριφορά προσώπου τινός. Η τέχνη του maintien είναι απαραίτητος δια τον σεβόμενον εαυτόν ηθοποιόν». Ν. Λάσκαρης, *Θεατρικόν Λεξικόν Γαλλο-Ελληνικόν*, εκδ. Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1937.

της Κομεντί Φρανσαίζ και καθηγητής του Κονσερβατουάρ Paul Mounet,<sup>30</sup> αδερφός του μεγάλου τραγωδού της εποχής Mounet-Sully, είχε προσφερθεί να βοηθήσει στην επιλογή του Γάλλου δασκάλου, δηλαδή να συστήσει κάποιον ηθοποιό που θα ερχόταν στη Σχολή ως «σκηνοθέτης», θα επέπτευε τις ασκήσεις και παράλληλα θα δίδασκε σκηνική συμπεριφορά.<sup>31</sup> Τελικά όμως το μάθημα αυτό ανατέθηκε στον εμπειρότατο Ν. Λεκατσά, που αν και είχε εγκαταλείψει την Αγγλία για να ενταχθεί στο υπό ίδρυση θέατρο και να διδάξει στη δραματική Σχολή του, δεν συμπεριλήφθηκε εξ αρχής στο δυναμικό της.<sup>32</sup> Ο Λεκατσάς επρόκειτο να αρχίσει τη διδασκαλία τον Ιανουάριο του 1901, δεν προλάβει όμως να διδάξει αφού τα μαθήματα είχαν ήδη σταματήσει. Έτσι οι μελλοντικοί ηθοποιοί του Βασιλικού Θεάτρου έχασαν την ευκαιρία να μαθητεύσουν δίπλα στον, κατά γενική ομολογία, μοναδικό Έλληνα δάσκαλο με ευρωπαϊκή παιδεία και τεχνική.<sup>33</sup>

Η διδασκαλία στη Σχολή θα ακολουθούσε το γαλλικό σύστημα. Ο Οργανισμός προέβλεπε τρεις τάξεις για τους μαθητές και τρεις για τις μαθήτριες. Συγχρόνως οι μαθητές θα ήταν χωρισμένοι σε πέντε παράλληλα τμήματα.<sup>34</sup> Τα τέσσερα τμήματα θα περιλάμβαναν 12 μαθητές, ενώ στο πέμπτο η διδασκαλία θα γινόταν από κοινού για όλους τους μαθητές της Σχολής. Το πρώτο τμήμα θα το αναλάμβανε ο Στεφάνου, το δεύτερο και το τρίτο ο Οικονόμου και το τέταρτο, το αποκαλούμενο «προπαιδευτικό», κάποιος καθηγητής που δεν είχε ανακοινωθεί τότε το όνομά του. Το πέμπτο τμήμα, που απευθυνόταν σε όλους τους μαθητές, περιλάμβανε τα μαθήματα της σκηνικής ψυχολογίας και δραματολογίας, τα οποία θα δίδασκε ο Κουρτίδης με τη μορφή διαλέξεων. Ανά τρίμηνο η

<sup>30</sup> Ο Paul Mounet υπήρξε εταίρος της Comédie Française και καθηγητής δραματικής απαγγελίας - formation individuelle d'interpretation στο Κονσερβατουάρ των Παρισίων. Με καθαρά δικό του τρόπο προσπάθησε να διδάξει στους μαθητές του τους νόμους της πειθαρχίας μιας τέχνης ζωντανής και ανθρώπινης. Ξεκινούσε με την ερμηνεία της ψυχολογίας ενός προσώπου (personnage) και των συναισθημάτων του και στη συνέχεια προσπαθούσε με τη βαθεία και βροντερή φωνή του καθώς και τις εξεζητημένες συχνά κινήσεις του στην τάξη να ξαφνιάζει στους μαθητές του, ώστε να παίζουν με πάθος. Η περιγραφή αποδίδεται μάλλον στον Michel Kovatchevich, στο ανυπόγραφο σημείωμα του που αναφέρεται στον δάσκαλο του Paul Mounet, Αρχεία της Comédie Française, φάκελος *Sociétaires, Mounet Paul* και ειδικότερα ο υποφάκελος *Paul Mounet Souvenirs*. Σχετικά με αρθρογραφία για τον Paul Mounet στα Αρχεία της Comédie Française Paul Mounet, articles (1903-1951). Καθώς και για τη θεσμική οργάνωση του Κονσερβατουάρ, M. Sueur, *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, Cnsad (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique), Παρίσι, 1986.

<sup>31</sup> Σκριπ, 9/9/1900.

<sup>32</sup> Για τον αποκλεισμό του Λεκατσά από το διδακτικό προσωπικό της Βασιλικής Σχολής θεωρείται υπεύθυνος ο δημοσιογράφος Αρ. Κουρτίδης, ο οποίος μερικά χρόνια νωρίτερα είχε εξαπολύσει τα πυρά του εναντίον της Σχολής του Ωδείου, κατηγορώντας τον Λεκατσά ως ακατάλληλο για διδασκαλία. Στο Δημητριάδης, ό.π., σ. 157. Ο Ν. Λεκατσάς αφού περίμενε άδικα επί πολύ καιρό να κληθεί στο Βασιλικό Θέατρο, άνεργος και απογοητευμένος εγκατέλειψε την Αθήνα για την Αμερική όπου και πέθανε το 1913. Ν. Λάσκαρης «Λεκατσάς Νικόλαος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* του Παύλου Δρανδάκη, τόμ. 15, β' έκδοση, Αθήνα, εκδ. Φοινίξ, χχ.

<sup>33</sup> Δημητριάδης, ό.π., σ. 157.

<sup>34</sup> Σκριπ, 9/9/1900.

διεύθυνση της Σχολής θα έδινε σε κάθε τμήμα από μια τραγωδία και μια κωμωδία και ο υπεύθυνος καθηγητής θα διένειμε τους ρόλους στους μαθητές. Το πρόγραμμα επρόκειτο να περιλάβει επίσης την υποχρεωτική για τους μαθητές –και ίσως και για τις μαθήτριες– ακρόαση μαθημάτων ιστορίας και μυθολογίας στο πανεπιστήμιο, προκειμένου να μπορέσουν αργότερα να ενσαρκώσουν ρόλους σε έργα εποχής. Προγραμματιζόνταν επίσης εβδομαδιαίες διαλέξεις λογίων, ανοιχτές και στο ευρύτερο κοινό. Το πρώτο έτος οι μαθητές ήταν υποχρεωμένοι να μάθουν χορό κατ’ ιδίαν και να γυμνάζονται, οι μεν άνδρες στο Ακαδημαϊκό Γυμναστήριο, οι δε γυναίκες στο Παρθεναγωγείο, ενώ στο δεύτερο έτος θα έπαιρναν μαθήματα ξιφασκίας όλοι ανεξαιρέτως οι μαθητές. Στο τέλος του δεύτερου και του τρίτου έτους οι μαθητές θα συμμετείχαν σε θεατρικές παραστάσεις στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, τις οποίες θα παρακολουθούσε ένας προκαθορισμένος αριθμός θεατών με ειδική πρόσκληση. Απαγορευόταν όμως στους μαθητές η συμμετοχή σε οποιαδήποτε άλλη παράσταση,<sup>35</sup> με ποινή αποβολής. Απαγορευόταν ακόμα, σύμφωνα με τον οργανισμό και με ποινή διαγραφής, οι μαθητές να απουσιάζουν από τα μαθήματά τους πάνω από τέσσερις φορές το μήνα. Την ίδια τύχη θα είχαν και όσοι απορρίπτονταν στις εξετάσεις ή τις δοκιμαστικές παραστάσεις.

Στους πρωτοετείς και δευτεροετείς αριστούχους ο βασιλιάς θα έδινε χρηματικά βραβεία και στους τριτοετείς υποτροφίες.<sup>36</sup> Επιπλέον οι απόφοιτοι της Δραματικής Σχολής θα στελέχωναν το νεοσύστατο Βασιλικόν Θέατρον της οδού Αγίου Κωνσταντίνου.<sup>37</sup> Για το λόγο αυτό αποφασίστηκε να αναβληθεί η έναρξη λειτουργίας του Θεάτρου για τρία χρόνια, ώσπου να αποφοιτήσει η πρώτη σειρά μαθητών της Σχολής. Αυτή η αναβολή καθώς και ο αποκλεισμός από τη φοίτηση στη Σχολή του Βασιλικού των ήδη ενεργών ηθοποιών προκάλεσαν πλήθος αντιδράσεων στον κόσμο του θεάτρου. Ένα από τα επιχειρήματα ήταν ότι έτσι κι αλλιώς τρία χρόνια δεν είναι αρκετά για τη διαμόρφωση ηθοποιών και το Βασιλικό Θέατρο μπορούσε να στελεχωθεί από κάποιους από τους ηθοποιούς που ήδη διέθετε η «επί τοσούτον χρόνον πλάνης και απροστάτευτος αυτού σκηνή».<sup>38</sup> Οι παλιοί ηθοποιοί ανησυχούσαν ότι δεν θα άνοιγαν για αυτούς ούτε οι πόρτες του Βασιλικού Θεάτρου, ενώ άλλοι θεωρούσαν ότι οι περισσότεροι επαγγελματίες ηθοποιοί ήταν ιδιαίτερα χαμηλού μορφωτικού επίπεδου ή και αναλφάβητοι.<sup>39</sup> Σε απάντηση των αντιδράσεων ο ίδιος ο βασιλιάς Γεώργιος έσπευσε να διευκρινίσει ότι στον πρώτο θίασο του Βασιλικού Θεάτρου θα προσλαμβάνονταν, εκτός από τους 24 διπλωματούχους της Δραματικής Σχο-

<sup>35</sup> Σκριπ, 9/9/1900.

<sup>36</sup> Εμπρός, 24/6/1900.

<sup>37</sup> Ο Τύπος της εποχής ανέφερε ότι οι ηθοποιοί του Βασιλικού Θεάτρου θα είχαν μισθό από 150 ως 500 δραχμές και δικαίωμα σύνταξης. Σκριπ, 09/09/1900 και 12/7/1900.

<sup>38</sup> Εμπρός, 26/6/1900.

<sup>39</sup> Συνέντευξη Λάσκαρη στην εφημερίδα Εμπρός, 26/6/1900.

λής, και 6-8 επαγγελματίες ηθοποιοί που θα αποτελούσαν τον πυρήνα του νέου θεάτρου.<sup>40</sup> Πάντως το όριο ηλικίας που έθετε Οργανισμός άφηνε τελικά εκτός Δραματικής Σχολής μεγάλη μερίδα ηθοποιών που αποζητούσαν περισσότερες θεατρικές γνώσεις.

Αντιδρώντας σε αυτό τον αποκλεισμό δύο από τα σωματεία της Αθήνας, μεταξύ των οποίων η «Εταιρία των Εορτών», ανήγγειλαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα τη σύσταση θιάσου και την πρόθεση ίδρυσης δραματικής Σχολής για τη μόρφωση των ηθοποιών,<sup>41</sup> σχέδιο που όμως δεν υλοποιήθηκε.

Η λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου αποτέλεσε ένα από τα σημαντικά γεγονότα της αθηναϊκής ζωής και ο θεατρικός κόσμος, ο Τύπος, αλλά και το κοινό παρακολουθούσαν με ενδιαφέρον την οργάνωσή της.<sup>42</sup> Οι υποψήφιοι μαθητές<sup>43</sup> προετοιμάζονταν το καλοκαίρι, απαγγέλλοντας ακόμα και σε δημόσιους χώρους τους ρόλους τους για τις εισαγωγικές εξετάσεις.<sup>44</sup> Κάποιοι από αυτούς απευθύνθηκαν στους μεγάλους ηθοποιούς της εποχής για ιδιαίτερα μαθήματα.<sup>45</sup> Αρκετοί είχαν ήδη διδαχθεί αρχαία τραγωδία από τις παραστάσεις του Γ. Μιστριώτη<sup>46</sup> και απαγγελία από τον Μάρκο Σιγάλα.<sup>47</sup> Ο Σιγάλας είχε εγκαταλείψει τις σπουδές της Νομικής επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην απαγγελία και τη διδασκαλία της και σύντομα κατόρθωσε να γίνει γνωστός από εμφανίσεις με απαγγελίες και μιμήσεις σε αίθουσες διαλέξεων και κοσμικά σαλόνια.<sup>48</sup> Αλλά και ο γνωστός Πειραιώτης ηθοποιός και δάσκαλος της υποκριτικής Μιχαήλ Αρνωτάκης ανέλαβε την προετοιμασία 28 υποψηφίων για τις εισαγωγικές εξετάσεις της νεοσύστατης δραματικής Σχολής.<sup>49</sup>

Μια καινούρια λέξη μπήκε στο λεξιλόγιο των Αθηναίων: «πανδραματισμός», φανερώ-

<sup>40</sup> *Εμπρός*, 28/6/1900.

<sup>41</sup> *Σκριπ*, 1/7/1900.

<sup>42</sup> Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι όταν μερικές εφημερίδες έγραψαν ότι τα εγκαίνια της Σχολής επρόκειτο να γίνουν στις 9 Νοεμβρίου 1900, στις 10 το πρωί, μαζεύτηκαν μια ώρα πριν στην είσοδο του θεάτρου περίπου 3.000 άτομα αρνούμενα να φύγουν, όταν ο θυρωρός τους πληροφόρησε ότι τα εγκαίνια είχαν αναβληθεί... *Σκριπ*, 3/11/1900.

<sup>43</sup> Σε αυτούς συγκαταλέγονταν ερασιτέχνες ηθοποιούς όπως οι Θεώνη Δρακοπούλου, Δήμητρα Αποστόλου, Νικόλαος Κυπαρίσης, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Σωτήρης Σκίπης κ.ά. Στο Καπή, ό.π., σ. 16.

<sup>44</sup> *Σκριπ*, 8/8/1900.

<sup>45</sup> *Σκριπ*, 12/6/1900.

<sup>46</sup> Ήταν καθηγητής στο Πανεπιστήμιο, *Παναθήναια*, (Οκτώβριος, 1900), σ. 30· Στο Μ. Ροδά, *Μορφές του Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Πήγασος, 1944, σ. 14.

<sup>47</sup> Στη διδασκαλία του Σιγάλα είχαν καταφύγει αρκετοί νέοι ηθοποιοί, κυρίως της Νέας Σκηνης του Χρηστομάνου, όπως αναφέρει ο Σιδέρης, ό.π., σ. 177.

<sup>48</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τ. Α', Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002, σ. 27. Η δράση του Σιγάλα συνεχίστηκε για πολλά χρόνια με επιτυχία και χαρακτηρίστηκε από τον Τύπο της εποχής ακαταπρόνοητος δάσκαλος, χάρη στην υπομονή και την τέχνη του στον τομέα της Απαγγελίας. *Εστία*, 26/1/1921.

<sup>49</sup> Καπή, ό.π., σ. 16.



νοντας τη manía που επικρατούσε για να γίνουν όλοι «ηθοποιοί του βασιλέως», όπως τους αποκαλούσαν.<sup>50</sup> Ο Ν. Λάσκαρης, υπέρμαχος αυτής της προσπάθειας, έγραφε χαρακτηριστικά λίγο πριν από την έναρξη λειτουργίας της Σχολής ότι σε τρία χρόνια «η πρώτη σκηνή της Ανατολής» θα είχε στελεχωθεί από μορφωμένους ηθοποιούς που θα ήξεραν «πώς να ομιλούν, πώς να βηματίζουν, πώς να χειρονομούν, πώς να συμπεριφέρονται».<sup>51</sup>

Η εισαγωγή των υποψηφίων έγινε κατόπιν εξετάσεων που άρχισαν στις 15/10/1900 και διήρκεσαν εννιά μέρες<sup>52</sup> ενώπιον του διευθυντή Στ. Στεφάνου και της εξεταστικής επιτροπής (πρόεδρος ο Κ. Β. Βικέλας και μέλη οι Ιωάννης Σακελλαρόπουλος,<sup>53</sup> Αρ. Κουρτίδης και Θωμάς Οικονόμου).<sup>54</sup> Σύμφωνα με τον Οργανισμό της Βασιλικής Δραματικής Σχολής στις αιτήσεις των υποψηφίων θα έπρεπε να αναφέρονται οι τρεις σκηνές που είχαν επιλεγεί από τον υποψήφιο από τραγωδίες ή κωμωδίες ανάλογα με το είδος των έργων για τα οποία προοριζόταν ή οι έξι σκηνές, αν ο υποψήφιος ενδιαφερόταν να παρουσιαστεί και για τα δύο είδη.<sup>55</sup>

Από τους 110 (αλλού αναφέρονται 118) υποψήφιους έγιναν δεκτοί 18 άνδρες και 10 γυναίκες,<sup>56</sup> αναφέρονται όμως και τέσσερις μαθητές, δύο άνδρες και δύο γυναίκες, που κλήθηκαν να παρακολουθήσουν τα μαθήματα ως επιλαχόντες.<sup>57</sup> Μεταξύ των επιτυχόντων ήταν η Κυβέλη Αδριανού, η Θεώνη Δρακοπούλου (Μυρτιώτισσα), η Ελένη Σικελιανού, ο Αιμίλιος Βεάκης,<sup>58</sup> ο Π. Καλογερίκος και ο Μήτσος Μουράτης (Μυράτ).

<sup>50</sup> Γ. Σιδέρης, «Αιμίλιος Βεάκης, φωτεινή μορφή του θεάτρου μας», *Θέατρο* 19 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1965), σ. 76.

<sup>51</sup> Λάσκαρης, «Το Βασιλικόν Θέατρον», σσ. 52-58.

<sup>52</sup> Απόκομμα εφημερίδας *Ανεξάρτητος Τύπος* Ιανουαρίου 1961, Αρχείο Δραματικής Σχολής Εθνικού Θεάτρου.

<sup>53</sup> Σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του πρίγκιπα Νικολάου, ο Ιωάννης Σακελλαρόπουλος ήταν καθηγητής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και καθηγητής των βασιλοπαίδων Στο Καπή, ό.π., σ. 15.

<sup>54</sup> Θ. Συναδινός, «Αι δραματικά σχολαί εν Ελλάδι», *Θεατρικά Χρονικά*, 1930, σ. 150, και *Σκριπ*, 9/9/1900. Σύμφωνα με τον Οργανισμό στην εξεταστική επιτροπή συμμετείχαν ο Διευθυντής και ακόμα τέσσερα μέλη που θα διόριζε ο Βασιλιάς. Αλλού αναφέρεται ως μέλος της εξεταστικής επιτροπής και ο Άγγελος Βλάχος· Αρτέμις Μάτσας, *Μεγάλες θεατρικές οικογένειες*, Αθήνα, χ.ο., 1978, σ. 180.

<sup>55</sup> Απόκομμα εφημερίδας *Ανεξάρτητος Τύπος* Ιανουαρίου 1961, Αρχείο Δραματικής Σχολής Εθνικού Θεάτρου.

<sup>56</sup> Φαίνεται ότι τα όρια ηλικίας δεν τηρήθηκαν αυστηρά, καθώς ο Βεάκης ήταν τότε 16 ετών και η Κυβέλη μόλις 13! Γ. Δημάκος, *Οι εξέχοντες Έλληνες (Απ' την καλή και την ανάποδη)*, Έκδοση της Εφημερίδας «Ανεξάρτητος», σ. 74. Σε δημοσιεύματα του Τύπου εκείνης της εποχής αναφέρεται ότι σε σύνολο 83 εγκύρων αιτήσεων μόλις οι 21 αφορούσαν γυναίκες. Στο πρώτο στάδιο της δοκιμασίας από τους άνδρες πέρασαν με επιτυχία οι 40 και από τις γυναίκες οι 15. Τα τελικά αποτελέσματα με τα ονόματα των επιτυχόντων δημοσιεύθηκαν στον Τύπο της εποχής. Βλ. περισσότερα για τον τρόπο διεξαγωγής των εξετάσεων στο Καπή, ό.π., σσ. 17-19.

<sup>57</sup> Καπή, ό.π., σ. 19.

<sup>58</sup> Στις εξετάσεις της Σχολής ο Βεάκης ερμήνευσε μονολόγους από τον «Άμλετ», τον «Μάκβεθ» και απόσπασμα από τη «Μαρία Δοξαπατρή» του Βερναρδάκη Στο Μάτσας, ό.π., σ. 180.

Ο Βεάκης μάλιστα έγραφε στα απομνημονεύματά του: «Είχα την τύχη νάμαι μέσα στους 18 νέους που πέτυχαν ανάμεσα στους 118 υποψήφιους [...] Πήραν τα μυαλά μου αέρα. Δεν έφταιγα. Ήμουν ο Βενιαμίν, ο πιο ανίκανος, ο πιο αγράμματος εκείνης της συντροφιάς. Δεν είχα τελειώσει ούτε το Γυμνάσιο».<sup>59</sup> Πράγματι, οι επιτυχόντες έγιναν τα πρόσωπα της ημέρας και οι εφημερίδες δημοσίευαν όχι μόνο βιογραφικά τους σημειώματα, αλλά και περιγραφή του παρουσιαστικού τους.<sup>60</sup> Ο μεγάλος αριθμός υποψηφίων που απέτυχαν να συμπεριληφθούν στον κατάλογο των εισακτέων προβλημάτισε μερίδα του Τύπου καθώς αρκετοί από αυτούς ήταν ήδη γνωστοί από την επιτυχή συμμετοχή τους σε ερασιτεχνικές παραστάσεις, ενώ ένας ήταν μαθητής του Ωδείου και ήδη τέσσερα χρόνια ηθοποιός.<sup>61</sup> Ωστόσο η δημοσιότητα που πήραν οι εξετάσεις, και κυρίως ο «πανδραματισμός» που προκάλεσαν, υπέδειξε στην κοινωνία της Αθήνας την ανάγκη για συστηματική εκπαίδευση των ηθοποιών σε νέες βάσεις, οργανωμένη από κάποιο επίσημο φορέα.

Στις 7/11/1900, μετά την επικύρωση των αποτελεσμάτων από τον βασιλιά, ξεκίνησε η λειτουργία της Σχολής.<sup>62</sup> Οι διατάξεις του υπό εκπόνηση εσωτερικού κανονισμού ανακοινώθηκαν προφορικά στους μαθητές, οι οποίοι στη συνέχεια, ανάλογα με τις ικανότητές τους, χωρίστηκαν σε δύο παράλληλες τάξεις, τραγωδών και κωμικών, ακολουθώντας την παράδοση του νεοκλασικισμού.<sup>63</sup> Ας σημειωθεί, όμως, ότι η βασιλική δραματική Σχολή της Γαλλίας δεν διαχώριζε τους μαθητές της σε κωμικούς και τραγικούς, καθώς όριζε ότι θα έπρεπε να εξασκηθούν και στα δύο είδη, προκειμένου να μπορέσουν να εισέλθουν στην Κομεντί Φρανσαίζ.<sup>64</sup>

Το μάθημα της κωμωδίας ανέλαβε ο Στεφάνου και του δράματος και της τραγωδίας ο Οικονόμου. Η διδασκαλία του Οικονόμου περιλάμβανε και την ορθοφωνία.<sup>65</sup> Κατά τη βραχύβια λειτουργία της η Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου πρόσφερε στους μαθητές τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν στο Δημοτικό Θέατρο τις παραστάσεις της μεγάλης γερμανίδας ηθοποιού της εποχής Αγνής Σόρμα,<sup>66</sup> η οποία στη συνέχεια

<sup>59</sup> Έτος Αιμίλιου Βεάκη 1981 τριάντα χρόνια από το θάνατό του, Επίσημη τιμητική παράσταση, Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, 22/6/1981, χχ.

<sup>60</sup> Γ. Σιδέρης, ό.π., σ. 76.

<sup>61</sup> Καπή, ό.π., σ. 20.

<sup>62</sup> Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα, χ.ο., 1928, σ. 161. Στην *Εστία* αναφέρεται ότι ξεκίνησαν στις 8/11/1900, στο Καπή, ό.π., σ. 21.

<sup>63</sup> Καπή, ό.π., σσ. 21, 41.

<sup>64</sup> *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs, recueillis ou reconstitués par Constant Pierre; sous-chef du secrétariat*, Imprimerie Nationale, Παρίσι, 1900, σ. 65.

<sup>65</sup> Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι για να αποκτήσουν οι μαθητές σωστή άρθρωση τους έβαζε να διαβάζουν με ένα φελλό στο στόμα. Στο Μυράτ, ό.π. σ. 161.

<sup>66</sup> Agnes Sorma (1862-1927), πρωταγωνίστρια του Γερμανικού Θεάτρου του Βερολίνου με διεθνή καριέρα. – *Berlinische Monatsschrift, Berliner Biographien*, <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt99/9906lexa.htm#seite110>.

επισκέφθηκε και τη Σχολή και συνομίλησε με τους μαθητές της.<sup>67</sup> Άλλωστε ο Θωμάς Οικονόμου είχε, πριν έρθει στην Ελλάδα, συνεργαστεί για ένα διάστημα με το γερμανικό θίασο στον οποίο πρωταγωνιστούσε η διάσημη δραματική ηθοποιός.<sup>68</sup> Φαίνεται ότι η Σχολή αποφάσιζε ποιες παραστάσεις ήταν κατάλληλες να διαπαιδαγωγήσουν τους νεαρούς σπουδαστές της καθώς, σύμφωνα με τον Σιδέρη, τους είχε απαγορεύσει να παρακολουθούν «τους πρεσβύτερους ηθοποιούς», πράγμα που εκείνοι όμως έκαναν με σκοπό την οργανωμένη αποδοκιμασία.<sup>69</sup>

Παρ’ όλα αυτά τα μεγαλόπνοα σχέδια του βασιλιά και των κοσμικών κύκλων της πρωτεύουσας έμελλε σύντομα να διαψευστούν.<sup>70</sup> Τρεις μόλις μήνες μετά την έναρξη λειτουργίας της Σχολής εμφανίστηκαν τα πρώτα προβλήματα. Η επίσημη εκδοχή των γεγονότων αναφέρει ότι, αποβλέποντας πάντα στη στελέχωση του θιάσου του Βασιλικού Θεάτρου, η Διεύθυνση σκέφτηκε να αντιμετωπίσει την πιθανή απομάκρυνση κάποιου από τους σπουδαστές, προσλαμβάνοντας έναν επαγγελματία ηθοποιό για να καλύψει τη θέση του. Κάποιοι από τους μαθητές αντέδρασαν έντονα θεωρώντας ότι παραβιάζεται ο κανονισμός της Σχολής και ορισμένοι αποχώρησαν από αυτήν καταγγέλλοντάς την για αντικανονική λειτουργία στον Τύπο.<sup>71</sup> Η μεγαλύτερη όμως μερίδα του Τύπου ανέφερε ότι έγινε δεκτή στη Σχολή χωρίς εξετάσεις κάποια ήδη επαγγελματίας ηθοποιός, ώστε αποφοιτώντας να αποκτήσει το δικαίωμα πρόσληψης στο υπό σύσταση Βασιλικό Θέατρο. Η σκανδαλώδης αυτή εύνοια εξαγρίωσε τους μαθητές και η ρήξη δεν άργησε να έρθει, αφού καθώς φαίνεται αυτοί έχασαν την εμπιστοσύνη τους στο θεσμό.<sup>72</sup>

Ο βασιλιάς προσπάθησε να δημιουργήσει μια βασιλική δραματική Σχολή σε μια χώρα που δεν είχε παράδοση στο θεσμό και της οποίας η κοινωνία ήταν τελείως διαφορετική από τα κράτη της Δυτικής Ευρώπης. Ωστόσο και στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού, που αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ήδη παρατηρείται σημαντική διαφοροποίηση σχετικά με τα προηγούμενα χρόνια. Η εισβολή της μεσαίας τάξης που παρατηρήθηκε στο σώμα των μαθητών εκείνη την εποχή είχε ήδη παρατηρηθεί σε πολλούς τομείς της Γαλλίας μετά τη βιομηχανική επανάσταση και είχε συμβάλει ενεργά στον εκσυγχρονισμό της. Αυτό ασφαλώς δεν το έλαβαν υπόψη τους οι εμπνευστές της ελληνικής Βασιλικής Δραματικής Σχολής, όταν προσπαθούσαν να την οργανώσουν στα

<sup>67</sup> Μυράτ, ό.π., σσ. 164-165.

<sup>68</sup> Σπάθης, «Θωμάς Οικονόμου: Έβαλε...», ό.π.

<sup>69</sup> Σιδέρης, ό.π., σ. 76.

<sup>70</sup> Βλ. σχετικά με το χρονικό της διάλυσης της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, Καπή, ό.π., σσ. 23-24.

<sup>71</sup> Σκριπ, 3/1/1901.

<sup>72</sup> Όλες οι εφημερίδες της εποχής εκτός από μια απαξίωσαν να αναφέρουν το όνομα της ηθοποιού, Λουκίας Δράκου, πράγμα που προτίμησε να κάνει και ο Σιδέρης 65 χρόνια μετά: Σιδέρης, ό.π., σ. 78. Βλ. σχετικά με τους λόγους για τους οποίους έκλεισε η Δραματική Σχολή του Βασιλικού θεάτρου στο Καπή, ό.π., σσ. 52-56.

μέτρα της ολιγάριθμης μεγαλοαστικής αθηναϊκής κοινωνίας.<sup>73</sup>

Δυστυχώς για το ελληνικό θέατρο η Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου διαλύθηκε λίγους μήνες μετά τη λειτουργία της, τον Ιανουάριο του 1901.<sup>74</sup> Οι μαθητές πληροφορήθηκαν έκπληκτοι, από μια λακωνική ανακοίνωση τοιχοκολλημένη στην είσοδο της Σχολής, ότι τα μαθήματα διακόπτονταν μέχρι νεότερης απόφασης.<sup>75</sup> Ο Τύπος της εποχής απέδωσε την αποτυχία σε παρασκηναϊκές κινήσεις και σκάνδαλα,<sup>76</sup> που σύντομα ανάγκασαν σε παραίτηση και τον διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου, Άγγελο Βλάχο. Επίσης αμφισβητήθηκε η δυνατότητα στελέχωσης του διδακτικού προσωπικού της Σχολής με καθηγητές ικανούς να ανταποκριθούν στο εκπαιδευτικό τους έργο.

Προσπαθώντας να αναπτερώσουν τις πρόωρα χαμένες ελπίδες τους για σωστή θεατρική εκπαίδευση που θα τους οδηγούσε σε μια λαμπρή καριέρα οι 28 μαθητές της πρόσφατα διαλυμένης Σχολής ανήγγειλαν, στις 2 Φεβρουαρίου 1901, τη σύσταση του Δραματικού Θιάσου. Τα μέλη του θιάσου αυτού παράλληλα με τις παραστάσεις θα συνέχιζαν τις σπουδές τους με τη βοήθεια καθηγητών, που θα παρέδιδαν κανονικά μαθήματα, και λογίων, που θα έδιναν διαλέξεις περί θεάτρου. Για το λόγο αυτό εξέλεξαν τριμελή επιτροπή με σκοπό τη σύνταξη κανονισμού λειτουργίας στα πρότυπα της Κομεντί Φρανσαίζ. Στα άμεσα σχέδια του νεοσύστατου μαθητικού θιάσου ήταν μια σειρά θερινών παραστάσεων, ενώ για τη στέγαση της δραματικής Σχολής επρόκειτο να ζητήσουν από τον Δήμο Αθηναίων την παραχώρηση δύο αιθουσών.<sup>77</sup> Απ' όσο γνωρίζουμε τα σχέδια των μαθητών ναυάγησαν, ωστόσο λίγους μήνες μετά κάποιοι από αυτούς κατάφεραν να συστήσουν το σύλλογο «Καλλιτεχνική Στοά», μαζί με νέους ερασιτέχνες της αστικής τάξης της Αθήνας, υπό την προεδρία του ηθοποιού και διδάκτορα της νομικής Πέτρου Λέοντος.<sup>78</sup> Ούτε όμως και η σκέψη του βασιλιά να καλέσει θίασο από τη Γαλλία για να διδάξει τους Έλληνες ηθοποιούς τελεσφόρησε, καθώς η πρόταση αυτή θεωρήθηκε ιδιαίτερα δαπανηρή.<sup>79</sup>

<sup>73</sup> L. Berlanstein, «Cultural change and the acting Conservatory in late nineteenth-century France», *The Historical Journal* 46/3 (2003), σ. 583.

<sup>74</sup> Μ. Λιδωρίκης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το "Βασιλικόν Θέατρον"», *Νέα Εστία*, τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949), *Αφιέρωμα στον Άγγελο Βλάχο*, σ. 65.

<sup>75</sup> Μυράτ, ό.π., σ. 166.

<sup>76</sup> «[...] Πριν ή στηθή ο μηχανισμός της (λειτουργίας της) φαίνεται ότι είχε στηθή άλλος μηχανισμός, αόρατος και πολυπλοκώτερος, όστις έπλεκε και διέλυε μυστηριώδες δίκτυον, εις το όποιον ενέπεσαν διαδοχικώς οι μαθηταί της Δραματικής Σχολής και ο Διευθυντής του Θεάτρου και έπαθαν ό, τι παθαίνουσι αι μύαι αι πίπτουσαι εις ιστόν αράχνης», Ι. Ακτήμων «Το καινούργιο ερείπιον», *Εμπρός* 11/12/1901.

<sup>77</sup> *Σκριπ*, 3/2/1901.

<sup>78</sup> Καπή, ό.π., σ. 45.

<sup>79</sup> «Το Εθνικόν Θέατρον», *Σκριπ*, 30/3/1901. Βλέπε περισσότερα για τις προσπάθειες του Γεωργίου για την ανασυγκρότηση και αναδιοργάνωση της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου, αλλά κυρίως για την δημιουργία θιάσου όπου θα λάμβανε χώρα η διδασκαλία των ηθοποιών στο Καπή, ό.π., σσ.

Το Βασιλικό Θέατρο έδωσε την εναρκτήρια παράστασή του στις 24/11/1901, μην έχοντας πλέον λόγο να περιμένει τους αποφοίτους. Ανάμεσα στους 14 ηθοποιούς που αποτέλεσαν τον πρώτο θίασό του αναφέρεται ένας μόνο μαθητής της Σχολής, ο Θ. Θαλασσινός.<sup>80</sup> Στον κατάλογο που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολη* το καλοκαίρι του 1901, στο βασιλικό θίασο περιλαμβάνονταν και η Λουκία Δράκου, η πέτρα του σκανδάλου που οδήγησε στη διάλυση της Σχολής.<sup>81</sup> Οι περισσότεροι μαθητές της Σχολής απορροφήθηκαν από τον Χρηστομάνο στη «Νέα Σκηνή»<sup>82</sup> και αρκετοί από αυτούς σύντομα αναδείχθηκαν και απέσπασαν θετικά σχόλια από το κοινό και τον Τύπο.<sup>83</sup> Λέγεται μάλιστα ότι ο Χρηστομάνος σχεδίαζε να ιδρύσει ένα δραματικό τμήμα στο Ωδείο Λότνερ, κατά τα πρότυπα του Ωδείου Αθηνών, τον πρόλαβε όμως ο θάνατος το 1911.<sup>84</sup>

Για πολλούς μήνες μετά το ξαφνικό κλείσιμο της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου συζητήσεις και δημοσιεύματα έκαναν λόγο για επικείμενη επαναλειτουργία της, αλλά όλες οι προσδοκίες διαψεύστηκαν. Για την ανασύσταση και την επαναλειτουργία της Σχολής κρίθηκε απαραίτητη η μετεκπαίδευση των καθηγητών στο εξωτερικό, καθώς και η καθιέρωση εβδομαδιαίων διαλέξεων για τους σπουδαστές.<sup>85</sup> Οι προσπάθειες του βασιλέα Γεώργιου για την ανασυγκρότησή της απέτυχαν και τον ανάγκασαν να στρέψει το ενδιαφέρον του στην ήδη υπάρχουσα Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών.<sup>86</sup> Ωστόσο η παταγώδης αποτυχία του τόσο φιλόδοξου αυτού και πολλά υποσχόμενου εγχειρήματος άφησε ένα μεγάλο κενό στη θεατρική και γενικότερα στην πνευματική ζωή του τόπου, το οποίο άργησε να πληρωθεί.<sup>87</sup>

23-25.

<sup>80</sup> Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. Β', μέρος πρώτο, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 180.

<sup>81</sup> Καπή, ό.π., σ. 58.

<sup>82</sup> Ροδάς, ό.π., σσ. 19-20.

<sup>83</sup> «Ότι δε ήτο όλως παράδοξος και ανερμήνευτος η διάλυσις της Δραματικής Σχολής ήτο μεν προφανές και τότε, αλλ' εγένετο κατάδηλον τώρα, ότε οι μαθηταί της Σχολής εκείνης χρησιμοποίηθηντες υπό του κ. Χρηστομάνου αποδεικνύονται οι περισσότεροι εξάιρετοι φύσεις δια το θέατρον.» - Ι. Ακτήμων «Το καινούργιο ερείπιον», *Εμπρός*, 11/12/1901.

<sup>84</sup> Ροδάς, ό.π., σσ. 30-31, και Σιδέρης, ό.π., σσ. 153-164. Όπως αναφέρει ο Γλυντζουρής, στην απόπειρα δημιουργίας Δραματικής Σχολής στο Ωδείο Λότνερ το 1907 συμμετείχε ενεργά και ο Θωμάς Οικονόμου. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 644.

<sup>85</sup> *Σκριπ*, 11/12/1901.

<sup>86</sup> Σιδέρης, ό.π., σσ. 166-167.

<sup>87</sup> «Δραματική Σχολή, δραματική διδασκαλία, δραματική τέχνη δεν υπάρχει, δια να ελπίση κανείς ότι εις το μέλλον θα βγουν νέοι ηθοποιοί με νέας τάσεις και νέους δρόμους.» - *Σκριπ*, 3/12/1903.



Ο ΝΕΑΡΟΣ ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Ο Καζαντζάκης εμφανίστηκε μια φορά όλη κι όλη στη σκηνή, στα μαθητικά του χρόνια, σε μια ερασιτεχνική παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου* το 1902.<sup>1</sup> Οι θεατρικές εμπειρίες του στο οθωμανικό Ηράκλειο δεν πρέπει να ήταν πολλές. Όπως είναι γνωστό, μισό αιώνα αργότερα, στη μυθιστορηματική αυτοβιογραφία του, υπάρχει μια μονάχα αναφορά στις νεανικές θεατρικές του εμπειρίες, σε μια αυτοσχέδια παράσταση των *Ληστών* που παρακολούθησε, όπως φαίνεται μαζί με τον πατέρα του, από κάποιον περιοδεύοντα θίασο κάπου στα τέλη της δεκαετίας του 1880.<sup>2</sup> Αν και στη δεκαετία του 1890 επισκέπτονταν τακτικά πλέον το Κάστρο ελληνικοί θίασοι, κουβαλούσαν, ωστόσο, στις αποσκευές τους, τον “ρομαντικό” 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ακόμα και το 1906, σε επιστολή σταλμένη από το Ηράκλειο, ο Καζαντζάκης ομολογούσε ότι δεν μπόρεσε να αποδώσει καλά «τα σκηνικά, τας κινήσεις και την ενέργειαν των προσώπων» στο *Εημερώνει* όχι μόνον επειδή ήταν το πρωτόλειό του αλλά επειδή δεν είχε τις κατάλληλες προσλαμβάνουσες παραστάσεις: «λίγες φορές στη ζωή μου επήγα στο θέατρο –εδώ έχομε μόνο φασουλήδες και περιφερομένους Ελληνικούς θιάσους και αυτούς όχι κάθε χρόνο».<sup>3</sup>

Τα πράγματα άλλαξαν, φυσικά, με ραγδαίο τρόπο, όταν ο Καζαντζάκης ανέβηκε στην πρωτεύουσα για να σπουδάσει Νομικά το 1902. Στο πλαίσιο ενός συνολικότερου εξαστισμού του, ανάμεσα σε περιπάτους με τον «τροχιόδρομο», μπυραρίες και συναυλίες, ο νεαρός φοιτητής επισκεπτόταν όπως όλα δείχνουν και το αθηναϊκό θέατρο. Μέσα από αυτή την επαφή προέκυψε ένα ζωηρό ενδιαφέρον για σημαντικούς Έλληνες ηθοποιούς της εποχής και μάλιστα εκείνους που συνέδεσαν το όνομά τους με προσπάθειες ανανέωσης της

<sup>1</sup> Η εργασία αντλεί υλικό από τη μελέτη μου, *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. Για την παράσταση του *Οιδίποδα* βλ. σ. 418, καθώς και Ζ. Σημανδηράκη: «*Οιδίπους Τύραννος*: δυο μαθητικές παραστάσεις στην Κρήτη του 1902 και 1903», περ. *Κρήτη*, τχ. 164, 1987, σ. 635-637. Για τη σχέση του νεαρού Καζαντζάκη με το νεοελληνικό θέατρο της εποχής του βλ. επίσης Κυρ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 51-64.

<sup>2</sup> Γλυτζουρής, ό.π., σ. 486.

<sup>3</sup> Π. Μαρκάκης, «Ανέκδοτα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη στο περιοδικό *Πινακοθήκη* κι ο Δ. Καλογερόπουλος», *Καινούρια Εποχή*, τ. 4, τχ. 15, Φθινόπωρο 1959, σ. 31. Σε επιστολή του στον Χαρίλαο Στεφανίδη, τον Αύγουστο της επόμενης χρονιάς, ο Καζαντζάκης αναφερόταν έναν «θαυμασίο φασουλή» στο «Μπεντενάκι», βλ. Μ. Αποσκίτου-Αλεξίου, «Τριάντα τέσσερα άγνωστα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη», *Αμάλθεια* (Λασιθίου), τ. 9, τχ. 35, Απρ.-Ιούνιος 1978, σ. 136.

εγχώριας υποκριτικής τέχνης. Έτσι, έμεινε γοητευμένος από την ερμηνεία της Μαρίκας Κοτοπούλη στο ρόλο της Ράουτεντελάιν από τη *Βουλιαγμένη καμπάνα*, το συμβολιστικό παραμυθόδραμα του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν που δόθηκε από το Βασιλικό Θέατρο τον Γενάρη του 1906. Ακόμα και την άνοιξη του 1907 ο Καζαντζάκης θυμόταν με μελαγχολική διάθεση τα αδειανά καθίσματα και τα πικρόχολα σχόλια δυο πανεπιστημιακών καθηγητών που γελούσαν στην παράσταση, αλλά και «όλες τις υπέροχες ωμορφιές των στάσεων και των λόγων που εσκορπούσεν η Μαρίκα Κοτοπούλη και δεν τις εμάζευε κανείς – χαμένες, σε τυφλούς ριγμένες ωμορφιές».<sup>4</sup> Έτσι, δεν είναι περίεργο που, λίγο αργότερα, φανταζόταν *αυτήν* την ηθοποιό να ενσαρκώνει το ρόλο της κεντρικής ηρωίδας του *Ξημερώνει*. Στην πρώτη σελίδα του πρωτόγραφου του δράματος που φυλάσσεται στο Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη υπάρχει η σημείωση του συγγραφέα: «Ν' αφιερωθεί στη Μαρίκα Κοτοπούλη». Ενώ, στη συνοδευτική επιστολή με την οποία απέστειλε το έργο στον Καλογερόπουλο, το καλοκαίρι του 1906, διατύπωνε τη νεανική του φιλοδοξία, να ενσαρκώσει δηλαδή η νεαρή πρωταγωνίστρια την ηρωίδα του έργου του: «Αν ιδίητε, κ. Καλογερόπουλε, ότι αξίζει τον κόπο μπορεί να δοθή σε κανένα θέατρο; Και –είμαι ολοκόκκινος, ευτυχώς δεν με βλέπετε,– μπορεί η Μαρίκα Κοτοπούλη να παίξει το μέρος της Λαλώς;».<sup>5</sup>

Λίγους μήνες αργότερα, την άνοιξη του 1907, σε μια εποχή που αρθρογραφούσε πια στην *Ακρόπολη*, έγραψε ένα εγκωμιαστικό χρονογράφημα για τον Νικόλαο Λεκατσά, με την ευκαιρία ευεργετικής παράστασης που δόθηκε τότε για τον ηθοποιό. Αναφερόταν στην ανωτερότητά του απέναντι στους άλλους Έλληνες θεατρίνους, στο γεγονός ότι ήταν «λόγιος και ηθοποιός».<sup>6</sup> Ωστόσο, η τιμητική του Λεκατσά ήταν, στην πραγματικότητα, απλά και μόνον μια αφορμή για να σχολιάσει τον ηρωικό αγώνα του και να υπογραμμίσει τη σημασία της θυσίας στην τέχνη. Σε άλλα άρθρα της εποχής, ο Καζαντζάκης οραματιζόταν ακόμα κάποια διέξοδο, ένα καλλιτεχνικό θέατρο που θα ακολουθούσε νεορομαντικά διδάγματα. Ονειροπολούσε ότι «θάρτη μέρα που θα συνάζονται οι άνθρωποι στην Εκκλησία και αντί ιερών θάχουνε μουσικούς» και αντί λειτουργία θα ακούν «Μπετόβεν ή Βέρδη ή Βάγνερ».<sup>7</sup> Πίστευε ακόμα ότι «το ιδανικόν ενός δραματικού συγγραφέως είνε – μια αίθουσα ώμορφη και να προσκαλή τους διαλεχτούς ένα βράδυ και νάχη ηθοποιούς που να μη φωνάζουν και να μη λάμνουν με τα χέρια των και να μη κλωτσάνε και να λένε σιγά-σιγά το δράμα – δημιουργοί και διερμηνείς και ιεροφάνται [...] Να πηγαίνουν οι προσκαλεσμένοι στην ώμορφη αίθουσα, όπως πηγαίνουν στην εκκλησία και να φεύγουν όπως φεύγουν οι ευσεβείς καθαρισμένοι και ώμορφοι – από την εκκλησία».<sup>8</sup> Στο ίδιο νεορομαντικό περιβάλλον θα μπορούσε να εντάξει κανείς και τις εντυπώσεις από τις παρα-

<sup>4</sup> Ακρίτας [= Ν. Καζαντζάκης], «Για τον Μαστρογιάννη κτλ.», *Ακρόπολις*, 23 Μαΐου 1907.

<sup>5</sup> Μαρκάκης, ό.π., σ. 32.

<sup>6</sup> Ακρίτας, «Date...», *Ακρόπολις*, 13 Μαΐου 1907.

<sup>7</sup> Ακρίτας, «Η κυρία Πάττη», *Ακρόπολις*, 18 Απρ. 1907.

<sup>8</sup> «Για τον Μαστρογιάννη κτλ.», *Ακρόπολις*, 23 Μαΐου 1907.



στάσεις της Ίζαντόρας Ντάνκαν, η οποία είχε επισκεφθεί την Αθήνα το 1903, εντυπώσεις που ενσωματώθηκαν στο μυθιστόρημά του *Σπασμένες ψυχές*.<sup>9</sup>

Μέσα σ' αυτό το κλίμα, το καλοκαίρι του 1907, ο Καζαντζάκης έστειλε το *Ξημερώνει* και το ιστορικό δράμα *Έως πότε;* στο θέατρο Συντάγματος, όπου εμφανιζόταν τότε η Κοτοπούλη δίπλα στον πρώτο Έλληνα Όσβαλντ, τον Ευτύχιο Βονασέρα, μια ακόμα επιλογή που δείχνει την πρόθεσή του να συντονίσει το βηματισμό του με το νεωτερικό κλίμα της εποχής. Το *Ξημερώνει* «ανεγνώσθη» αλλά δεν παίχτηκε: ο ηθοποιός «εζήτησε να επιφέρει μερικές διορθώσεις. Ο κ. Καζαντζάκης δεν εδέχθη και απέσυρε το έργο του».<sup>10</sup> Ωστόσο, όπως είναι γνωστό, το πρωτόλειό του έκανε πρεμιέρα τον Ιούλη, στο θέατρο Αθήναιον από ένα άλλο, κάπως ετερόκλητο, είναι αλήθεια, θιασαρχικό σχήμα, στην καλλιτεχνική διεύθυνση του οποίου συμμετείχε ο πρωτοπόρος Θωμάς Οικονόμου. Στα χέρια αυτού του καλλιτέχνη ο Καζαντζάκης εμπιστεύτηκε ένα ακόμα πρωτόλειό του, το αγαπημένο του *Φασγά*, που δεν παραστάθηκε ωστόσο ποτέ μια και η φιλόδοξη εξόρμηση του Οικονόμου το χειμώνα του 1907/8 ναυάγησε πρόωρα. Η πικρία που δοκίμασε ο νεαρός φοιτητής, αποτυπώθηκε σε επιστολή που στάλθηκε τον Γενάρη του 1908 από το Παρίσι, όπου συνέχιζε πλέον τις νομικές σπουδές του. Ο αποστολέας της κατηγορούσε το σκηνοθέτη για έλλειψη πρακτικού μυαλού και υποστήριξε ότι έπρεπε να επιδείξει πιότερη προσαρμοστικότητα στα γούστα του κοινού.<sup>11</sup>

Κάπου εδώ φαίνεται όμως πως διαγράφηκαν κάποια όρια. Κάποιες τάσεις απογοήτευσης, που είχαν εμφανιστεί ήδη από το 1907, άρχισαν να διαμορφώνουν πλέον μια εμφανή απόσταση από το θέατρο: όχι μόνον την εύλογη απομάκρυνση ενός συγγραφέα που ζούσε στο εξωτερικό από τις εξελίξεις του νεοελληνικού θεάτρου, αλλά μια συνολικότερη αποξένωση από τον κόσμο της σκηνής. Μελετώντας συνεχώς, «ταμπουρωμένος» στο διαμέρισμά του, απέχοντας από νεανικές διασκεδάσεις, προσπαθώντας να ολοκληρώσει τη διατριβή του και, κυρίως, να διαμορφώσει μια στάση απέναντι στην Παρακμή, υπό την επίδραση του γαλλικού αυταρχικού ντισεϊσμού, σταμάτησε να συχνάζει στο θέατρο.

<sup>9</sup> Βλ. Γλυτζουρής, ό.π., σ. 82-83.

<sup>10</sup> Γ. Τσοκόπουλος, «Φιλολογικά επιφυλλίδες. Θεατρική εβδομάδα», *Αθήναι*, 10 Ιουλ. 1907. Βλ. επίσης και Γ. Κ. Κατσιμπαλής, «Ο άγνωστος Καζαντζάκης», *Νέα Εστία*, 1958, σ. 848. Ο Βονασέρας είχε αναγγείλει αρχικά την παράσταση του *Ξημερώνει* τον Ιούνιο του 1907. Ο συγγραφέας απέσυρε το έργο στα τέλη του μήνα. Έτσι, δόθηκε στη συνέχεια στον Θωμά Οικονόμου. Ως τις 5 Ιουλίου είχαν γίνει δέκα δοκιμές, καθώς «πολλά μέρη του έργου είνε δύσκολα» (Το Λαγωνικό, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 30 Ιουν., 3 και 5 Ιουλ. 1907). Βλ. επίσης «Χωρίς γραμματόσημο», *Ο Νουμάς*, τχ. 250, 3 Ιουν. 1907, «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 3 Ιουλ. 1907, *Πατρίς*, 8 Μαΐου 1907, πρβλ. Κατσιμπαλής, ό.π., σ. 848 και Πρόγραμμα της παράστασης της *Ζωζέττας* στις 17 Μαΐου 1907, πρβλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1944*, τ. Β1, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ. 30.

<sup>11</sup> Για το θέμα βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. Το "θέατρον των μαλλιαρών" (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», στο Αντώνης Γλυτζουρής - Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σσ. 211-221.

Αυτή η αποξένωση που άρχισε να κρυσταλλώνεται σταδιακά μέσα στο 1908 αποτυπώθηκε στην *Κωμωδία*, ένα έργο για το οποίο (διόλου τυχαία) δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν ότι δόθηκε για παράσταση. Στην πραγματικότητα, ο άνθρωπος που το 1906 αποζητούσε να συνεργαστεί με την αθηναϊκή σκηνή και που, κατά την προσφιλή τακτική πολλών λογοτεχνών της εποχής, την είχε χρησιμοποιήσει ως όχημα για την, πράγματι, γρήγορη ανάδειξή του στους πνευματικούς κύκλους της πρωτεύουσας, είχε αρχίσει τώρα να της στρέφει την πλάτη. Ήδη το φθινόπωρο του 1909, όταν ο Καζαντζάκης είχε αναλάβει, για λίγο καιρό, το ρόλο του θεατρικού κριτικού δεν ενδιαφερόταν πλέον για τις ερμηνείες των Ελλήνων ηθοποιών. Σχολίαζε τα πρωτότυπα ελληνικά δράματα, δεν τα έκρινε όμως από τις παραστάσεις τους αλλά «ευτύς ως τυπωθούνε».<sup>12</sup> Ακόμα κι έτσι, πάντως, φαίνεται πως παρακολουθούσε, έστω και εξ αποστάσεως, τις θεατρικές εξελίξεις. Μετά τη ρήξη όμως που σημειώθηκε το καλοκαίρι του 1910 με τον κόσμο του νεοελληνικού θεάτρου δημιουργήθηκε ένα αγεφύρωτο χάσμα.<sup>13</sup> Στις δύο δεκαετίες που θα ακολουθήσουν, ο Καζαντζάκης θα απέχει από την ελληνική σκηνή και το ενδιαφέρον για τον Έλληνα ηθοποιό θα είναι σχεδόν ανύπαρκτο. Το 1934 ομολογούσε, ορθά κοφτά, ότι είχε δεκαπέντε χρόνια να πατήσει το πόδι του σε ελληνικό θέατρο.<sup>14</sup>

Αν κάποιος επιχειρήσει να δώσει μια ερμηνεία της παραπάνω κατάληξης θα ήταν φρόνιμο να επιστρέψει καταρχάς σε κάποια σημεία που προδίδουν ορισμένες εγγενείς αντιφάσεις στη σχέση του Νίκου Καζαντζάκη με το θέατρο. Ήδη από το 1907 αυτοσαρκαζόταν όταν ομολογούσε ότι εκείνο το ονειροπόλημα βαγνερικής μυσταγωγίας, που αναφέραμε, προερχόταν τελικά από άνθρωπο «ζαλισμένο από το φεγγάρι».<sup>15</sup> Ο αγώνας του Λεκατσά μπορεί να ήταν ηρωικός αλλά ήταν επίσης και ανέλπιδος. Ο Έλληνας ηθοποιός, που διένυε τότε την περίοδο της παρακμής του, παρέμενε «φτωχός, παραγνωρισμένος, δεν κατώρθωσε ναύρη θίασον και στέγη και ψωμί στην Ελλάδα»<sup>16</sup>. Ένα συμπέρασμα λοιπόν προέκυπτε αβίαστα: «ο μεγάλος ηθοποιός, αν έχη την ιδιοτροπίαν να μη του αρέση ο εξ αστιτίας θάνατος» πρέπει μάλλον να εγκαταλείψει το επάγγελμα.<sup>17</sup> Μια ιδεαλιστική πεσιμιστική ηρωολατρία κι ένα είδος απόλυτου, σχεδόν θρησκευτικού Γνωστικισμού άρχισαν σταδιακά να αποσυνδέουν τον Καζαντζάκη από τον αντιηρωικό, γήινο και γεμάτο από συμβιβασμούς κόσμο του θεάτρου. Ήδη από αυτήν την περίοδο λοιπόν είχε αρχίσει να ορθώνεται ένα αδιέξοδο: αφού οι θίασοι «δεν έχουν προορισμόν

<sup>12</sup> Πέτρος Ψηλορείτης [= Νίκος Καζαντζάκης], «Κριτικά Μελετήματα. Παύλου Νιρβάνα: *Μαρία Πεναγιάτισσα* (Αφορμή από την έκδοσή της στη "Νέα Ζωή". Παντελή Χορν: *Μελάχρα*», *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρειας), τ. ΣΤ' Οκτ.-Νοέμβρ. 1909, σ. 57.

<sup>13</sup> Βλ. Γλυτζούρης, *Πόθοι αετού*, ό.π., σσ. 496-97.

<sup>14</sup> Ν. Καζαντζάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1965, σ. 436.

<sup>15</sup> Ακρίτας, «Η κυρία Πάττη», *Ακρόπολις*, 18 Απρ. 1907.

<sup>16</sup> Ακρίτας, «Date...», *Ακρόπολις*, 13 Μαΐου 1907.

<sup>17</sup> Ακρίτας, *αυτ.*

να τυλίσσωνται τον φιλοσοφικόν μανδύαν του Αναξαγόρα και να πεθαίνουν της πείνας» είναι υποχρεωμένοι να σερβίρουν ό,τι θέλει το κοινό: «έργα επιτόλαια και ελαφρά και ξενίζοντα». Το επόμενο βήμα οδηγούσε σε μια καταδίκη του θεάτρου, και ο Καζαντζάκης αποφάσισε να το κάνει, εν ονόματι του Νίτσε: «Και έτσι αναγκαίως το νεώτερο θέατρο είνε εξευτελισμός [...] Και γι' αυτό είχε δίκη ο Νίτσε να λέη: “επιτυχία στο θέατρο με κάνει να χαμογελώ με ειρωνεία και περιφρόνησι”». <sup>18</sup> Στον *Οδυσσέα*, την πρώτη τραγωδία που δημοσίευσε μετά τον *Πρωτομάστορα*, εκδηλωνόταν πλέον μια σαφής αντιθεατρική στάση από την πρώτη κιόλας σελίδα της έκδοσης: «το έργο τούτο δεν γράφηκε καθόλου για το θέατρο». <sup>19</sup>

Στο σημείο αυτό πρέπει, βέβαια, να λάβει κανείς υπόψη του μια σημαντική παράμετρο: την επαφή του Καζαντζάκη με ένα ορισμένο είδος αντιθεατρικής προκατάληψης που είχε επίκεντρό της τον ηθοποιό και στην οποία συνέβαλε ενδεχομένως και η πρόσληψη του Συμβολισμού. Ακόμα σημαντικότερο ρόλο θα πρέπει να διαδραμάτισε η επίδραση παλαμικών απόψεων που πρόκριναν το δράμα έναντι του θεάτρου, που αντιμετώπιζαν το τελευταίο ως λογοτεχνικό είδος, αντλώντας με τη σειρά τους από μια μεγάλη ρομαντική παράδοση. Δεν χωρά αμφιβολία ότι ο Καζαντζάκης ξεκίνησε ως λογοτέχνης, σε αντίθεση όμως με τον Παλαμά, που αποσύρθηκε, από ένα σημείο κι έπειτα, από τη δραματουργία για να καλλιεργήσει το χωράφι του λυρικού λόγου, ο Καζαντζάκης, παρέμεινε δραματουργός για δεκαετίες παρά την αμφιθυμία ή ακόμα και την αποξένωσή του από το θέατρο. Είναι ίσως από τους λιγοστούς Νεοέλληνες θεατρικούς συγγραφείς όπου η αντίφαση αυτή είναι τόσο εντυπωσιακή. Οι έως τώρα διαπιστώσεις μας αναγκάζουν λοιπόν να αναζητήσουμε και κάποιες άλλες πτυχές αυτής της σχέσης.

Αν μελετήσει κανείς τα εντελώς πρώιμα κείμενά του θα διαπιστώσει ότι, μέσα από το περιβάλλον του Αισθητισμού, είχε εκδηλωθεί μια μικρή αλλά εμφανής τάση ενός είδους Θεατρινισμού (Theatricalism), ότι η ίδια η ζωή είχε αρχίσει να αντιμετωπίζεται ως τραγωδία. Ήδη από το *Όφισ και κρίνο* διαμορφώθηκε ένα ιδιόμορφο είδος θεατρινισμού που προσidiaζε στην παραδοσιακή αντίληψη του *theatrum mundi*. Ο ήρωας του μυθιστορήματος νοιώθει ότι είναι ένα «νευρόσπαστο που κάποιο χέρι ανέβασε στη σκηνή του κόσμου», νοιώθει ότι υπάρχει καρφωμένο πάνω του ένα «ανήλεο Μάτι» που τον ελέγχει καθιστώντας τον ίδιο θεατρίνο και το βίο του θέατρο. <sup>20</sup> Υπενθυμίζω ότι ακόμα και το *Ξημερώνει* τελειώνει με τη Λαλώ να *υποδύεται* τη μελλοθάνατη ενώπιον ενός «κοινού» που διαμορφώνουν οι υπόλοιποι ήρωες του δράματος, ενώ η ίδια γνωρίζει, ότι κάτι τέτοιο θα συμβεί, σε λίγο, στην πραγματικότητα, ενώπιον των πραγματικών θεατών της παράστασης. Στα επόμενα χρόνια, αυτού του είδους η ρευστότητα ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα άρχισε πλέον να θεωρείται έκφυλη και παρακμιακή, καθώς ο Καζαντζά-

<sup>18</sup> Ακρίτας, «Χρονογραφήματα. Για τον Μαστρογιάννη κτλ.», *Ακρόπολις*, 2 Μαΐου 1907.

<sup>19</sup> Ν. Καζαντζάκης, *Οδυσσέας*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1928, σ. 8.

<sup>20</sup> Ν. Καζαντζάκης, *Όφισ και κρίνο*, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα, <sup>2</sup>1974, σσ. 85-86.

κης προσπαθούσε να οικοδομεί τα αρρενωπά νιτσεικά γιοφύρια της θρησκείας των θεοφόρων ηρώων του. Στις *Σπασμένες ψυχές*, όσο και σε άλλα κείμενα που γράφηκαν μετά το 1908, οι συνεχείς αναφορές σε μαριονέτες, φασουλήδες και θεατρίνους γίνονταν πλέον με καταγγελτική διάθεση· μέσα σε εκείνα τα αρνητικά συμφραζόμενα που καθιστούσαν την τέχνη του ηθοποιού συνώνυμο της απάτης και της ρηχότητας.<sup>21</sup> Ακόμα και στη δεκαετία του 1950, η τέχνη του Ρίχαρντ Βάγκνερ θεωρούνταν «καλή για τις υστερικές γυναίκες, για τους θεατρίνους, για τους άρρωστους».<sup>22</sup> Όταν κάποιος αρχίζει να αντιμετωπίζει τη ζωή μέσα από το ιδανικό της ηρωικής αποδοχής του θανάτου, «όλα, όταν τα κυτάζει κανείς από το θεϊκό ύψος που κάποτε κι ο άνθρωπος μπορεί ν' ανεβεί, του φαίνονται μάταια, άσκοπα, ανδρικελικά».<sup>23</sup> Θα πρέπει πάντως να ξεκαθαρίσει κανείς ότι αυτή η λανθάνουσα απέχθεια για την υποκριτική ως συνώνυμο της πλάνης δεν σχετιζόταν με τη νιτσεική παράδοση του Μοντερνισμού που ήθελε, αντίθετα, τον θεατρίνο υπόδειγμα καλλιτεχνικής αυτοπραγμάτωσης, («παλιάτσος και θεός», «άγιος και canaille», σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Νίτσε).<sup>24</sup> Στην περίπτωση μας εκδηλώθηκαν, όπως φαίνεται, συμπεριφορές που πρόδιδαν μια απαξίωση του ηθοποιού η οποία μοιάζει να πηγάζει από τη μακράιωνη νεοπλατωνική παράδοση. Δεν είναι τυχαίο ότι η αμφιθυμία απέναντι στην τέχνη του ηθοποιού εντάθηκε στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, όταν μια νέα κρίση οδήγησε το συγγραφέα στη μυστικιστική εμπειρία του Αγίου Όρους. Γι' αυτόν το λόγο, η πλήρης αποξένωση από τη σκηνή βρέθηκε συντονισμένη με την καλλιέργεια θεατρinιστικών συμπεριφορών που συνδέονταν τώρα με τη νέα καζαντζακική θρησκεία, όπως, για παράδειγμα, με τους συνεχείς «ρόλους» που υποδύεται ο Οδυσσέας στην ομώνυμη τραγωδία, πριν ενδυθεί, τελικά, την πραγματική, αυταρχική ηρωική του ταυτότητα. Και αν στην περίπτωση αυτής της τραγωδίας ο συγγραφέας δήλωνε, όπως είπαμε, πως δεν γράφτηκε για να παρασταθεί, στην αρχή της τραγωδίας *Χριστός ο Τυπικάρης* ζητούσε να αποχωρήσουν οι θεατρίνοι μια και δεν θεωρούνταν αρκούντως 'καθαροί' για να παρακολουθήσουν την ιδιότυπη τελετή 'ανάστασης' του καζαντζακικού Χριστού που θα λάβαινε χώρα σε λίγο (σε ένα έργο που δημιουργεί, παρ' όλα αυτά, την εντύπωση ότι καλλιεργεί την τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω»). Αν και κατά τη δεκαετία του 1930 ο συγγραφέας προσπάθησε να γεφυρώσει κάπως το χάσμα με τους καλλιτέχνες της νεοελληνικής σκηνής, βλέποντας, προφανώς, ότι η κατάστασή της είχε αλλάξει δραματικά, χάρη στις πρωτοβουλίες τους, είναι αμφίβολο, ωστόσο, αν κατόρθωσε, τελικά, να υπερβεί ποτέ, αυτή την αμφίθυμη στάση απέναντι στην υποκριτική τέχνη.

<sup>21</sup> Βλ. Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού*, ό.π., σσ. 499-502.

<sup>22</sup> Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, εκδ. Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1962, σ. 389.

<sup>23</sup> Πέτρος Ψηλορείτης, «Κριτικά Μελετήματα. Για τους νέους μας (Αφορμή από τη *Σαμοθράκη* του Ίδα)», *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρειας), τ. ΣΤ', Φεβ. - Απρ. 1910, σ. 236.

<sup>24</sup> πρβλ. Α. Nehamas, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, μετ. Α. Παπακωνσταντίνου, Α. Κόρκα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 336. Για την τάση αντιθεατρικής προκατάληψης στον Καζαντζάκη, βλ. και Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού*, ό.π., σσ. 503-507.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ  
ΤΟΥ ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΓΚΟΡΝΤΟΝ ΚΡΕΙΓΚ

Στη θεωρητική λογοτεχνία περί θεάτρου το ζήτημα του ηθοποιού κατέχει κεντρική θέση, τουλάχιστον όταν στο επίκεντρο του στοχασμού βρίσκεται η παράσταση και όχι η δραματουργία. Η υβριδική φύση του, τα θεωρητικά και φιλοσοφικά ζητήματα που θέτει η παρουσία του, οι προεκτάσεις που συνεπάγεται η εγγραφή του στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης, συνιστούν κατεξοχήν τόπους του θεωρητικού στοχασμού για το θέατρο.

Η πρόταση να εξοβελιστεί από το θέατρο ο ηθοποιός και στη θέση του να έρθει μια άλλη μορφή, ένα άψυχο ον, ικανό να επιτύχει εκεί όπου η ανθρώπινη φύση του ηθοποιού τον καταδικάζει στην αποτυχία, συνιστά μια σφοδρή επίθεση στο πλέον αυτονόητο μέσο της θεατρικής έκφρασης. Η ιδέα ενός θεάτρου χωρίς ηθοποιούς μοιάζει, σίγουρα, με παράδοση αντίφαση. Παρά το γεγονός της ύπαρξης μιας σειράς παραστατικών τεχνών που δεν βασίζονται στην ανθρώπινη επί σκηνής παρουσία (κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών και πιο πρόσφατα κάθε είδους ψηφιακή αναδημιουργία της ανθρώπινης ή ανθρωπόμορφης παρουσίας) η παρουσία του ζωντανού ηθοποιού ποτέ δεν αμφισβητήθηκε συστηματικά. Υπάρχει, ωστόσο, μια συγκυρία, στο πέρασμα από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στον 20<sup>ο</sup>, όπου η ιδέα αυτή απέκτησε ορισμένους σημαντικούς υποστηρικτές, στα πρόσωπα τριών, κυρίως, εκπροσώπων της ιδεαλιστικής τάσης στο θέατρο, του Μωρίς Μέτερλικ, του Αλφρέ Ζαρί και του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ (χρησιμοποιώ εδώ χάριν ευκολίας την υπόθεση της ύπαρξης μιας *ιδεαλιστικής* τέχνης, καθώς διαφορετικά θα έπρεπε να μιλάω για παράλληλα και αλληλοτεμνόμενα κινήματα διαφορετικών χωρών και κύκλων, το καθένα από τα οποία έχει βεβαίως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του).

Η παρουσία του θανάτου ως κεντρικού μοτίβου της ιδεαλιστικής τέχνης και θεωρίας του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι κοινός τόπος. Τα ζητήματα της διάρκειας, της υπερβατικότητας των εκφραστικών μέσων, της αποπροσωποποίησης της μορφής του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης, κ.ο.κ. –ζητήματα που συνιστούν κατεξοχήν τόπους του ιδεαλιστικού ιδιώματος– είναι άμεσα συνδεδεμένα με την αισθητική του θανάτου. Η ευχή, ωστόσο, να πεθάνει ο ηθοποιός και να έρθει στη θέση του μια άλλη μορφή, ένα άψυχο ον ικανό να επιτύχει εκεί όπου η ανθρώπινη φύση του ηθοποιού τον καταδικάζει στην αποτυχία, κλονίζει το κύριο, το πλέον αυτονόητο μέσο της θεατρικής έκφρασης. Πώς μπορεί να ερμηνευτεί η αδιανόητη αυτή πράξη ιεροσυλίας απέναντι στην ιεροποιημένη παρουσία του ηθοποιού; Ο Κρέιγκ είναι εκείνος που οδηγεί στην ακραία έκφρασή της την υπονομευτική αμφισβήτηση του ηθοποιού, καθιστώντας την, τουλάχιστον για ένα

διάστημα, κεντρικό αίτημα της πρότασής του για τον εκ βάθρων μετασχηματισμό της Τέχνης του Θεάτρου. Με αφορμή, λοιπόν, την περίπτωση του, θα επιχειρήσω να προσεγγίσω το υπόβαθρο της ευχής για τον θάνατο του ηθοποιού.

Ο Κρέιγκ δεν είναι ο πρώτος που διατυπώνει ως ανάγκη την πρόταση εξοβελισμού του ηθοποιού από το θέατρο και αντικατάστασής του από ένα αυτόματο, μία μαριονέτα ή ένα ανθρωποειδές. Ο Μέτερλινκ μιλάει γι' αυτό σε ένα δοκίμιό του, του 1890: «Θα έπρεπε ίσως να εξοβελίσουμε οριστικά το ζωντανό ον από τη σκηνή. Θα επιστρέψαμε ίσως έτσι σε μια προαιώνια τέχνη, της οποίας τα τελευταία ίχνη φέρουν οι μάσκες των Ελλήνων τραγικών. Θα είναι με τη χρήση της γλυπτικής, γύρω από την οποία αρχίζουμε να θέτουμε παράξενα ερωτήματα; Θα αντικατασταθεί το ανθρώπινο ον από μια σκιά, μια αντανάκλαση, μια προβολή συμβολικών μορφών ή από ένα ον που θα έμοιαζε ζωντανό χωρίς να είναι; Δεν το ξέρω· η απουσία του ανθρώπου μου φαίνεται, ωστόσο, απαραίτητη.»<sup>1</sup> Ο Κρέιγκ εμφορείται από μια παρόμοια πίστη στην ύπαρξη μιας ιδεατής, πρωταρχικής κατάστασης του θεάτρου, όπου η ανθρώπινη παρουσία δεν είναι διανοητή: «Προσεύχομαι διαρκώς για την επιστροφή του ειδώλου της *Über-μαριονέτας* στο Θέατρο. Κι όταν θα έρθει ξανά και θα μπορούμε να τη δούμε, θα αγαπηθεί τόσο που θα ξαναγίνει δυνατόν για τον κόσμο να επιστρέψει στην αρχαία χαρά της τελετουργίας – γιατί θα δοξάζεται ξανά η Πλάση – θα λατρεύεται η ύπαρξη – με θείκη και χαρμόσυνη μεσιτεία στο Θάνατο.»<sup>2</sup>

Με τη φράση αυτή κλείνει το δοκίμιο του Κρέιγκ «Ο ηθοποιός και η *Über-μαριονέτα*», που δημοσιεύτηκε στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού του *The Mask*, και αναδημοσιεύτηκε στη σημαντικότερη συλλογή δοκιμίων του, το *On the Art of the Theatre*. Το κείμενο αυτό – γραμμένο το 1907 στη Φλωρεντία – συνοψίζει τις σκέψεις και τις προτάσεις του Κρέιγκ για την ιδέα που ήδη από το 1905 τον απασχολεί έντονα σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, – το αίτημά του, δηλαδή, για τον εξοβελισμό του ζωντανού ηθοποιού από τη σκηνή. Το δοκίμιο έχει χαρακτήρα μανιφέστου για τον ηθοποιό, ώστε να μην αφήνει περιθώρια παρερμηνείας των προθέσεών του: «Ο ηθοποιός πρέπει να φύγει και στη θέση του έρχεται η άψυχη μορφή – ας την αποκαλέσουμε *Über-μαριονέτα*, μέχρι να κερδίσει για τον εαυτό της ένα καλύτερο όνομα.»<sup>3</sup>

Στα δύο αποσπάσματα που παρέθεσα παραπάνω ανακύπτουν ορισμένα σημαντικά ζητήματα για το θέμα μου: Το πρώτο είναι η ίδια η επιλογή της μαριονέτας ως μέσου ή ως μεταφοράς. Η επιλογή της μαριονέτας δεν αποτελεί, οπωσδήποτε, νεωτερισμό του Κρέιγκ. Η γοητεία που ασκούν στους ιδεαλιστικούς κύκλους οι μαριονέτες και τα κάθε

<sup>1</sup> Maurice Maeterlinck, «Menus propos: le théâtre», στο *Ceuvres I*, Paul Gorceix (επιμ.), Editions Complexe, Βρυξέλλες 1999, σ. 462.

<sup>2</sup> Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, Λονδίνο 1924, σ. 94.

<sup>3</sup> Ο.π., σ. 81.

είδους ανθρώπινα ομοιώματα έχει επαρκώς μελετηθεί.<sup>4</sup> Η παρουσία της στο πεδίο της μεταφοράς είναι τόσο ισχυρή, ώστε να χρησιμοποιείται από τους πλέον απροσδόκητους ανθρώπους του θεάτρου, όπως ο Αντρέ Αντουάν, που θα φτάσει να πει στα 1893 πως οι ηθοποιοί είναι «στην πραγματικότητα ανδρείκελα, μαριονέτες λιγότερο ή περισσότερο τελειοποιημένες, ανάλογα με το ταλέντο που διαθέτουν, που ο συγγραφέας ντύνει και κινεί κατά τη φαντασία του.»<sup>5</sup>

Η πρωτοτυπία του Κρέϊγκ συνίσταται στο ότι δεν χρησιμοποιεί τη μαριονέτα ως μεταφορά, αλλά κυριολεκτικά, στην υλική της υπόσταση. Αντίθετα απ' ό, τι πολλοί μελετητές έχουν κατά καιρούς υποστηρίξει, είναι βέβαιο πως ο Κρέϊγκ για ένα αρκετά μεγάλο διάστημα πίστευε πολύ ειλικρινά στη δυνατότητα, ή μάλλον στην ανάγκη, να αντικατασταθούν οι ζωντανοί ηθοποιοί από τις άψυχες μορφές που ονειρευόταν, ανταποκρινόμενος στο κλίμα της ριζοσπαστικής νεωτερικότητας της εποχής του. Για τον σκοπό αυτό προχώρησε σε μια σειρά από πειράματα, ενώ σκόπευε να ιδρύσει, με τη χρηματοδότηση κάποιων Γερμανών επιχειρηματιών, ένα «Διεθνές θέατρο Über-μαριονέτας». Η πολύτιμη μελέτη της Ιρέν Εινάτ-Κονφίνο, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*<sup>6</sup>, ήταν η πρώτη που εξέτασε συστηματικά τα τεκμήρια των ανά τον κόσμο συλλογών Κρέϊγκ στην προσπάθειά της να ανασυστήσει τη μορφή αυτή η οποία, παρόλο που προκάλεσε τόσο έντονες αντιδράσεις στην εποχή της αλλά και αργότερα, παρέμεινε εντελώς άγνωστη, ως προς την πρακτική της υπόσταση.

Ένα άλλο ζήτημα είναι αυτό του ονόματος: Μεταφράζω Über-μαριονέτα και όχι υπερμαριονέτα, γιατί το αγγλικό πρωτότυπο χρησιμοποιεί το γερμανικό πρόθεμα. Η αναφορά είναι προφανής, ο *über-mensch* του Νίτσε. Η επιλογή αυτού του στομφώδους ονόματος, που δείχνει το βαθμό σύνδεσης της ιδέας με τον πνευματικό περίγυρο της εποχής της, δεν έγινε σε πρώτο χρόνο. Αρχικά, όπως μπορούμε να παρακολουθήσουμε στις πρώτες νύξεις για το θέμα στα σημειωματάριά του, χρησιμοποιεί άλλα ονόματα. Το πιο χαρακτηριστικό από αυτά είναι το «*beyond-puppet*» ή, αλλιώς, την περιφραση «*a vision of Puppets & further*»<sup>7</sup>. Το πρώτο συνθετικό μας πείθει πως το Über δεν χρησιμοποιείται ως ιεραρχικό χαρακτηριστικό, ως ενδεικτικό μιας ανώτερης φυλής μαριονετών,

<sup>4</sup> Βλ. σχετικά Didier Plassard, *L'acteur en effigie: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques: Allemagne, France Italie, L'âge d'homme*, Λωζάνη 1992.

<sup>5</sup> André Antoine, «Lettre à M. Le Bargy», στο *Le Théâtre Libre, saison 1893-1894*, Παρίσι 1893, σ. 21, παρατίθεται στο Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, ό.π., σ. 28.

<sup>6</sup> Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Κάμποντεϊλ & Έντουαρντσβιλ 1987. Παρόλες τις άφθονες αναφορές στην Über-μαριονέτα, μόνο πρόσφατα υπήρξε μια σοβαρή έκδοση γι' αυτήν, στο πλαίσιο της έκθεσης που διοργάνωσε η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (εφεξής ΕΒΓ) για τη σχέση του Κρέϊγκ με το θέατρο των μαριονετών και την παρακαταθήκη του στην κουκλοθεατρική πρακτική επόμενων εποχών.

<sup>7</sup> Ms B 659, *A Free Theatre*, εξώφυλλο [οι ταξινομικοί αριθμοί αντιστοιχούν σε χειρόγραφα της συλλογής Κρέϊγκ του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών της ΕΒΓ].

αλλά για να αποδώσει στη μαριονέτα έναν υπερβατικό χαρακτήρα, γεγονός που αμέσως την εντάσσει στο συγκεκριμένο του Συμβολισμού. Η Ύβερ-μαριονέτα, βρίσκεται *beyond*-πέραν της επικράτειας των κανονικών μαριονετών. Αλλά και το άλλο συνθετικό που επιλέγει στην πρώτη ονομασία, το «puppet», μας πείθει πως κατά τη σύλληψη της ιδέας, ο Κρέιγκ δεν είχε στο μυαλό του αναγκαστικά το είδος της αρθρωτής, ανθρωπόμορφης, σχετικά ρεαλιστικής κούκλας που είναι η μαριονέτα, αλλά την κούκλα ως είδος, την κούκλα ως άψυχο ερμηνευτή, ως αντίποδα του έμβιου. Σε πολλά σημεία της επιχειρηματολογίας του αντιλαμβανόμαστε πως εμπνέεται εξίσου από τις εκλεπτυσμένες αρθρωτές μαριονέτες, ή τις μαριονέτες της Ανατολής, όσο και από τον άτεχνο Punch.

Το τρίτο ζήτημα σχετίζεται με τη ρητορική του θανάτου, κοινό τόπο των ιδεαλιστικών καλλιτεχνικών κινημάτων. Η Εινάτ-Κονφίνο τη θεωρεί βασική στη γένεση της Ύβερ-μαριονέτας, συνδέοντάς την μάλιστα με τις αρχαίες αιγυπτιακές τελετουργίες, που ο Κρέιγκ ανακαλύπτει την εποχή αυτή –υπόθεση γοητευτική, που δε στηρίζει, ωστόσο, σε αδιάσειστα τεκμήρια.<sup>8</sup> Στην πραγματικότητα, ο Κρέιγκ δέχτηκε πολλά ερεθίσματα που συνέβαλαν στην επινόηση της αινιγματικής αυτής μορφής. Στη βιογραφία του, γραμμένη από τον γιο και για χρόνια βοηθό του Έντουαρντ Άντονι Κρέιγκ, υποστηρίζεται πως σημαντική έμπνευση για τον Κρέιγκ υπήρξε η δουλειά του Ρίχαρντ Τέσνερ [Richard Teschner], ενός μαριονετίστα που σχετίστηκε με τον Χόφμανσταλ, την ίδια εποχή με τον Κρέιγκ.<sup>9</sup> Οι πληροφορίες, από την άλλη, για τα διάφορα είδη θεάτρου μαριονετών της Ανατολής αρχίζουν στο γύρισμα του αιώνα να πληθαίνουν, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το βιβλίο του Ρίχαρντ Πίσελ [Richard Pischel], *The Home of the Puppet-Play*, που σχεδόν βέβαια διάβασε ο Κρέιγκ στην αγγλική έκδοση του 1902 πριν γράψει το δοκίμιο-μανιφέστο του.<sup>10</sup> Η επιμονή του, ωστόσο, να συνδέει την Ύβερ-μαριονέτα με τη ρητορική του θανάτου μας δείχνει πως το βασικό του κίνητρο πηγάζει από το ευρύτερο πεδίο φιλοσοφικών και ιδεολογικών αναφορών της εποχής του. Παραθέτω ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα του δοκιμίου: «Θα προσπαθώ πάντα να επιτύχω κάτι εντελώς αντίθετο προς τη ζωή στην ορατή της μορφή. [...] Νομίζω πως ο στόχος μου θα ήταν [...] να συλλάβω μια μακρινή αναλαμπή αυτού του πνεύματος που αποκαλούμε Θάνατο –να ανακαλέσω πράγματα ενός φανταστικού κόσμου. Λένε πως είναι ψυχρά, αυτά τα νεκρά πράγματα· δεν το ξέρω –συχνά μοιάζουν πιο θερμά και πιο ζωντανά απ' ό, τι παρελαύνει ως ζωή. Οι σκιές –τα πνεύματα μου φαίνονται πιο όμορφα, πιο γεμάτα ζωτικότητα απ' τους ανθρώπους· απ' τις γεμάτες μικρότητα πόλεις τους, τα μυστικοπαθή απάνθρωπα όντα, τη μέγιστη ψυχρότητα, τη σκληρότατη ανθρώπινη φύση.»<sup>11</sup> Είναι, νο-

<sup>8</sup> Eynat Confino, *Beyond the Mask*, ό.π., σ. 94 κ.ε.

<sup>9</sup> Edward Anthony Craig, *Gordon Craig: the story of his life*, Knopf, Νέα Υόρκη 1968, σ. 340.

<sup>10</sup> Eynat Confino, *Beyond the Mask*, ό.π., σ. 85-86. Δες και Jean Jacquot, «Craig, Yeats, et le Théâtre d'Orient», στο Jean Jacquot (ed.), *Les Théâtres d'Asie*, Editions du C.N.R.S., Παρίσι 1961, σσ. 245-254.

<sup>11</sup> Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, Λονδίνο 1911, σσ. 73-74.



μίζω, προφανής εδώ η υπαγωγή του σε ορισμένους από τους προγραμματικούς στόχους των ιδεαλιστικών κινημάτων: αντίθεση στη ρεαλιστική αναπαράσταση, υπεροχή της φαντασίας έναντι της πραγματικότητας, υπεροχή της υποβολής ως τρόπου έκφρασης, τέχνη ως αντίδοτο στην παρακμή της ανθρωπότητας, λατρεία του θανάτου. Η Ύβερ-μαριονέτα πρέπει λοιπόν να ιδωθεί στην προοπτική του ιδεαλιστικού περιγυρου, προσανατολισμένου στο απραγματοποίητο, το υπερβατικό, το εκτεινόμενο στο επέκεινα της επικράτειας της ανθρώπινης φύσης. Όπως το Βιβλίο του Μαλαρμέ, η Ύβερ-μαριονέτα είναι καταρχήν μια νοητική κατασκευή (ωστόσο, όχι μια απλή μεταφορά: ένα παράδοξο ενδεικτικό των εσωτερικών εντάσεων που χαρακτηρίζουν παρόμοια εγχειρήματα).

Οι περισσότεροι μελετητές επέλεξαν να ερμηνεύσουν την Ύβερ-μαριονέτα ως μια προκλητική μεταφορά για τον ηθοποιό. Την εκδοχή αυτή την προκάλεσε εν πολλοίς ο ίδιος ο Κρέϊγκ, όταν στον πρόλογο του 1924 μιας αναθεωρημένης έκδοσης του *On the Art of the Theatre* υποστήριζε πως «Η Ύβερ-μαριονέτα είναι ο ηθοποιός με περισσότερη φωτιά και λιγότερο εγωισμό: τη φωτιά των θεών και των δαιμόνων, χωρίς τον καπνό και την καταχνιά της θνητότητας.»<sup>12</sup> Αν και μοιάζει εδώ να υποχωρεί απόλυτα από το αρχικό αίτημά του, λίγες γραμμές πιο πάνω είχε δηλώσει πως «δεν επιθυμώ πλέον να δω τους ζωντανούς ηθοποιούς να αντικαθίστανται από ξύλινα αντικείμενα, τουλάχιστον όχι περισσότερο απ' όσο η μεγάλη Ιταλίδα ηθοποιός των ημερών μας [αναφέρεται στην Ελεονόρα Ντούζε] ήθελε να πεθάνουν όλοι. Δεν είναι αλήθεια πως όταν φωνάζουμε 'Πήγαινε στο διάολο' στην πραγματικότητα δεν είναι αυτό που θέλουμε να συμβεί; Εκείνο που εννοούμε είναι 'πάρε λίγη από τη φωτιά της κόλασης και γύρισε πίσω θεραπευμένος.'»<sup>13</sup> Σε πολλά σημεία του δημοσιευμένου του έργου και σε ακόμη περισσότερα σημειωματάριά του, βρίσκουμε μια αντιφατική ρητορική ως προς την πραγματική φύση της Ύβερ-μαριονέτας. Ο Κρέϊγκ μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο – που συνιστά μια ορατή, τραυματική τομή στη δημιουργική του πορεία – έχει χάσει πια την έμμονη βεβαιότητά του για την ανάγκη εξοβελισμού του ηθοποιού· δεν παύει, ωστόσο, να πιστεύει σ' αυτήν, σαν τον παλιό επαναστάτη σε μια προδομένη επανάσταση.

Σε μία από τις πρώτες σημειώσεις του σχετικά με την Ύβερ-μαριονέτα, σε ένα μέχρι πρόσφατα άγνωστο στην έρευνα σημειωματάριο, ο Κρέϊγκ αναφέρεται ευθέως στο θάνατο του ηθοποιού: «Ο Μεγάλος Πάνας είναι νεκρός. Το ίδιο κι ο ηθοποιός.»<sup>14</sup> Πιστεύει πως η εποχή του ηθοποιού έχει παρέλθει. Ο θάνατός του είναι το ίδιο αναπόδραστος με εκείνον του Πάνα. Αναφέρει παρακάτω στο ίδιο χειρόγραφο: «Κατά καιρούς μπορεί κανείς να τους δει να διασχίζουν τους ξηρούς ουρανούς της κανονικότητας και να εντυπωσιάζουν τους ανθρώπους, αλλά ακόμη κι έτσι παραμένουν νεκροί.»<sup>15</sup> Το απόσπασμα αυτό πρέπει να γράφτηκε

<sup>12</sup> Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, Λονδίνο 1924, σσ. ix-x.

<sup>13</sup> Ο.π., σ. ix. Τα πλάγια δικά μου.

<sup>14</sup> Ms B 659, *A Free Theatre*, ένθετο φύλλο χωρίς αριθμηση.

<sup>15</sup> Ο.π.

στις αρχές του 1905 στη Γερμανία, όπου ο Κρέιγκ βρέθηκε, μετά την αυτό-εξορία του από την Αγγλία, που συμπύπτει με την άνθιση και τη ριζοσπαστικοποίηση της σκέψης του.

Η Εινάτ-Κονφίνο γνωρίζει δύο, αναμφίβολα τα σημαντικότερα, σημειωματάρια για την Ύβερ-μαριονέτα. Έκτοτε, έχουν τεθεί στη διάθεση των ερευνητών ακόμη δύο, πολύ μικρότερης έκτασης και σημασίας, που κομίζουν, ωστόσο, σημαντικά νέα στοιχεία. Υπάρχει όντως μια απόκλιση ανάμεσα στα σημειωματάρια και στο δοκίμιο. Πιστεύω, ωστόσο, ότι η Εινάτ-Κονφίνο διογκώνει τις συνέπειες της κρυψίνοιας του Κρέιγκ. Το δοκίμιό του δεν αποτελεί μια εμπεριστατωμένη παρουσίαση μιας μεθόδου ή μιας πρακτικής πρότασης. Είναι καταρχήν πρόζα, μια δυνατή αφήγηση ενός ρευστού αντικειμένου. Αν και ο Κρέιγκ έχει μια πολύ σαφέστερη ιδέα του τι θα μπορούσε να είναι η Ύβερ-μαριονέτα (την οποία, ωστόσο, εκθέτει δημόσια, όταν για παράδειγμα δίνει συνέντευξη σε έναν Αμερικανό δημοσιογράφο, όπου του παρουσιάζει το μοντέλο σκηνης του και του κάνει μια σύντομη επίδειξη ενός έργου με μαριονέτες<sup>16</sup>), το δοκίμιό του εκπληρώνει μια εντελώς διαφορετική λειτουργία: είναι ένα μανιφέστο και ως τέτοιο πρέπει να πειθεί καταρχήν για την ορθότητα των επιχειρημάτων του κι όχι για την εφαρμοσιμότητά τους.

Η πρόταση της Ύβερ-μαριονέτα καθίσταται προβληματική αν την εξετάσουμε βάσει της πρακτικότητάς της ή της εφαρμοσιμότητάς της. Όπως και τα υπόλοιπα μεγάλα έργα του Κρέιγκ –οι προσπάθειές του να υποκαταστήσει τα θεατρικά έργα με νέα έργα τέχνης του θεάτρου, οι προσπάθειές του να υποκαταστήσει τη σκηνογραφία με μια κινητική σκηνή, η προσπάθειά του να αναμορφώσει εκ βάθρων το προφίλ και τα μέσα του καλλιτέχνη του θεάτρου– έτσι και η Ύβερ-μαριονέτα μπορεί να κριθεί μόνο ως κομμάτι μιας φανταστικής σκηνης του μέλλοντος. Ο Κρέιγκ ανήκει στο αισθητικό σύμπαν του ιδεαλισμού, όπου το μη πραγματοποιημένο έχει την ίδια, αν όχι μεγαλύτερη, αξία από το απτό έργο τέχνης (και μόνο η αναφορά του Μαλαρμέ ως υποδείγματος καλλιτέχνη γνωστότερου για τα έργα που δεν πραγματοποίησε, παρά για τα υλοποιημένα του έργα είναι, πιστεύω, αρκετή). Η Ύβερ-μαριονέτα είναι, λοιπόν, μια μορφή φτιαγμένη από το σύνολο των σκέψεων, των προθέσεων, των αναγκαστικά τμηματικών εγχειρημάτων. Συνιστά, όμως, μια από τις πρώτες ενδείξεις μιας αλλαγής Παραδείγματος στο πεδίο της σκηνικής ερμηνείας. Στα χρόνια που έπονται της έκδοσης του δοκιμίου, τα όρια μεταξύ των διαφόρων τύπων ερμηνευτή γίνονται ολοένα και λιγότερο στεγανά, οι συστηματικές εξερευνήσεις νέων εκφραστικών δυνατοτήτων όλο και πιο συχνές, η εγκατάλειψη της μίμησης ως αισθητικής βάσης της σκηνικής ερμηνείας όλο και πιο αυτονόητη.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως η Ύβερ-μαριονέτα είναι φτιαγμένη από το χαρτί των πολλών σελίδων που αφιέρωσε σ' αυτήν ο Κρέιγκ στα σημειωματάρια του, το κύριο πεδίο σκηνικού πειραματισμού του. Στα δύο βασικά σημειωματάρια για την Ύβερ-μαριονέτα, τα *Uber-Marions 1* και *2* μπορούμε να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία γένεσης αυτού

<sup>16</sup> Francis Cotton, «Gordon Craig's Scheme to Abolish Both Actors and Playwrights», *Washington Post*, 1/12/1907, σ. 4.

του σκηνικού *homunculus*. Στη διάρκεια των ερευνών μου στο αρχείο Κρέϊγκ, έχω μεταγράψει στο σύνολό τους τα δύο βασικά σημειωματάρια, τα οποία αποτελούνται από 35 περίπου φύλλα το καθένα, γραμμένα και από τις δύο πλευρές και περιέχουν σημειώσεις, σχέδια με μαύρο και χρωματιστά μολύβια, σχέδια με μελάνι, που κινούνται σε ένα ευρύ φάσμα: από πρακτικές σημειώσεις, ως στοχασμούς για το θέατρο, από οργανωτικές σημειώσεις για το σχεδιαζόμενο Διεθνές Θέατρο Ύβερ-μαριονέτας, ως σχέδια για την αρχιτεκτονική του θεάτρου που θα το στέγαζε και τους μηχανισμούς της σκηνής του. Η μελέτη των σημειωματάρων αυτών αναδεικνύει τις αντιφάσεις, τις παλινωδίες, την έλλειψη σαφών προγραμματικών στόχων του Κρέϊγκ στην πάλη του με το υλικό του. Μακριά από τον τόνο βεβαιότητας που διακρίνει το δοκίμιό του, στα σημειωματάρια του, πραγματικά εργαστήρια πειραματισμού, προσπαθεί να συνταιριάξει το πραγματοποιήσιμο με το οραματικό, το πρακτικό με το υπερβατικό, την πραγματικότητα της σκηνής και του κοινού στο οποίο απευθύνεται, με το ιδεατό θέατρο στο οποίο προσβλέπει.

Πρόσφατα, η αναδιοργάνωση του αρχείου Κρέϊγκ της ΕΒΓ έφερε στο φως ορισμένα τεκμήρια που ρίχνουν φως σε ένα κεντρικό ερώτημα που τίθεται κατά τη μελέτη της Ύβερ-μαριονέτας: ποια ήταν, τελικά η υλική της υπόσταση; Η Κονφίνο δείχνει να πείθεται από τη σιγουριά του Κρέϊγκ πως είχε όντως βρει μια λύση για την Ύβερ-μαριονέτα, αλλά δεν μπορεί να πει ποια ακριβώς.<sup>17</sup> Φαίνεται πως υπήρχαν στο μυαλό του δύο διαφορετικές λύσεις, ενώ μια πρόσφατη δημοσίευση είναι αρκετά πειστική ως προς το ότι η δεύτερη λύση συνιστά και την τελική πρόταση του Κρέϊγκ.<sup>18</sup> Από τη μια, τα σημειωματάρια μας δίνουν συγκεκριμένες ενδείξεις για το μέγεθός της, την τυπολογία της, τις μάσκες και τα κοστούμια της, κ.ο.κ.<sup>19</sup> Δεν μας δίνουν, ωστόσο, κανένα στοιχείο για τον τρόπο χειρισμού της. Αυτό ήταν ο κύριος παράγοντας που συνετέλεσε ώστε οι περισσότεροι μελετητές να προτιμήσουν να μην πάρουν στην κυριολεξία την εκπεφρασμένη πρόθεση του Κρέϊγκ να επινοήσει ένα όργανο για να αντικαταστήσει τον ζωντανό ηθοποιό, προτιμώντας τις μεταγενέστερες και βολικότερες δηλώσεις του, που μείωναν την Ύβερ-μαριονέτα σε μια μεταφορά για τον ηθοποιό. Η Κονφίνο, πάλι, παρόλο που αναπτύσσει αρκετά σχολαστικά τα υπάρχοντα στοιχεία για την υλική υπόσταση της Ύβερ-μαριονέτας, δεν έχει απάντηση ως προς τον τρόπο χειρισμού της και μιλάει γενικόλογα για *χειριστές*. Κι είναι επόμενο, διότι πουθενά ο Κρέϊγκ δεν αφήνει να φανεί πώς σκέφτεται να κινούνται οι μαριονέτες του, κάτι που έδωσε την ευκαιρία στους πιο επικριτικούς μελετητές του, όπως τον Ίνες, να υποθέσουν πως δεν είχε καμία πραγματοποιήσιμη πρόταση.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Βλ. Eynat Confino, *Beyond the Mask*, ό.π., σ. 89.

<sup>18</sup> Πρόκειται για το άρθρο του συντηρητή της συλλογής Κρέϊγκ της ΕΒΓ, Patrick Le Boeuf, «Edward Gordon Craig et la Marionnette», στο Patrick Le Boeuf (επιμ.), *Craig et la marionnette*, Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, Παρίσι 2009, σσ. 9-19.

<sup>19</sup> Edward Gordon Craig, χειρόγραφο της συλλογής της ΕΒΓ Ms A 23, *Uber-Marions* 1, φ. 13 recto.

<sup>20</sup> Christopher Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Harwood Academic Publishers, Άμστερνταμ 1998, σσ. 122-123.

Ο Κρέιγκ προστάτευε με πάθος τις ανακαλύψεις του, καθώς ζούσε με τον, όχι και εντελώς αδικαιολόγητο, φόβο της αντιγραφής (ειδικά από το περιβάλλον του Μαξ Ράινχαρντ). Έτσι, δεδομένης της θρυλούμενης μανίας καταδιώξεώς του, φαντάζει λογικό να κάνει στα σημειωματάρια του κρυπτογραφημένες αναφορές, ή να παραλείπει να δώσει τεχνικές λεπτομέρειες για την εφαρμογή των ιδεών του. Ωστόσο, κάποιες διαρροές και, ιδίως, τα πρόσφατα διαθέσιμα αρχαιακά τεκμήρια μας επιτρέπουν να πάρουμε μια ιδέα για το μυστικό του Κρέιγκ.

Ο Λε Μπεφ, στον πρόσφατο τόμο που επιμελήθηκε, εκδίδει κάποια χειρόγραφα που είχαν για δεκαετίες παραμείνει απροσπέλαστα στην έρευνα, από όπου προκύπτουν δύο εκδοχές για το πώς θα μπορούσε να λειτουργήσει το θέατρο *Über-μαριονέτας*.<sup>21</sup> Η πρώτη, λοιπόν, εκδοχή, συνίσταται στο χειρισμό μαριονετών –που μπορούμε να ταυτίσουμε με τις δισδιάστατες, κομμένες σε ξύλο και ενίοτε αρθρωτές μαριονέτες που έγιναν γνωστές με το όνομα «Black figures» –από το υποσκήνιο και την κίνησή τους σε προδιαγεγραμμένες τροχιές στη σκηνή. Έτσι, αποφεύγει την εμφανή παρουσία του χειριστή ή των νημάτων, που αφαιρούν την αυτονομία της κίνησης (κάτι που μοιάζει να είναι βασικός του στόχος). Ο χειριστής ελέγχει την κίνηση της μαριονέτας από έναν κεκλιμένο καθρέφτη τοποθετημένο μπροστά από το προσκήνιο.<sup>22</sup> Προτείνει, μάλιστα, και κάποιες πρακτικές λύσεις για το δάπεδο της σκηνής, έτσι ώστε να μη γίνονται ορατές οι χαραγμένες τροχιές των μαριονετών. Δύο τουλάχιστον σχέδια των κύριων σημειωματάριων, τα οποία η Κονφίνο και ο Ίνες πιστεύουν πως συνιστούν καταγραφή της χορογραφίας των κινήσεων των μαριονετών, εξηγούνται βάσει του απλού αυτού σκηνικού μηχανισμού.<sup>23</sup> Στην πραγματικότητα, είναι τα σχεδιαγράμματα των τροχιών στις οποίες κινούνται οι μαριονέτες, κάτι το οποίο γίνεται κατανοητό υπό το φως του νέου αρχαιακού υλικού. Η λύση του χειρισμού των μαριονετών από το υποσκήνιο προσφέρει, οπωσδήποτε, περιορισμένες δυνατότητες κίνησης, κάτι που, όμως, δεν είναι αντίθετο στις επιδιώξεις του Κρέιγκ. Σε ένα στοχασμό βιαστικά γραμμένο στο σημειωματάριο *Uber-Marions 1* υποστηρίζει πως: «Η πολλή κίνηση δεν επιτυγχάνει να αναπαριστήσει τη Ζωή περισσό-

<sup>21</sup> Την ύπαρξη ενός από τα χειρόγραφα αυτά (που αναπαράγεται στη σελίδα 29 του τόμου του Λε Μπεφ) γνώριζα από το 2006. Βασισμένη στο χειρόγραφο αυτό ήταν η ομοτίτλη με το άρθρο αυτό ανακοίνωσή μου στη διημερίδα προς τιμήν της Αγνής Μουζενίδου που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 6 και 7 Οκτωβρίου 2008. Η έκδοση του τόμου *Craig et la marionnette* (ό.π.) ενίσχυσε μερικές από τις υποθέσεις που είχα κάνει τότε και κατέρριψε άλλες.

<sup>22</sup> Ωστόσο, τόσο ένα σχέδιο του βοηθού του Κρέιγκ την εποχή των πειραματισμών για την *Über-μαριονέτα*, Michael Carmichael Carr (στο *Craig et la marionnette*, ό.π., σ. 44), όσο και μια φωτογραφία του Κρέιγκ και ενός βοηθού του να παίζουν σε μια τέτοια σκηνή (ό.π., σ. 45), δεν χρησιμοποιούν κάποιον καθρέφτη για την καθοδήγηση του χειριστή, ο οποίος παίζει βλέποντας από τα ανοίγματα των χαραγμένων τροχιών.

<sup>23</sup> Πρόκειται για τις κατόψεις των τροχιών για κάποια αταύτιστα έργα για μαριονέτες, σχέδια των οποίων ούτε η Κονφίνο ούτε ο Ίνες αντιλαμβάνονται τη χρησιμότητα. Τα σχέδια αυτά βρίσκονται στο χειρόγραφο Ms A 23, *Uber-Marions 1*, φ. 11 recto και φ. 11 verso.

τερο απ' ό, τι το κάνουν το πολύ χρώμα ή οι πολλοί ήχοι. Μόνο ορισμένες επιλεγμένες κινήσεις το επιτυγχάνουν, όπως και μόνο επιλεγμένα χρώματα και ήχοι. [...] ένας καλός καλλιτέχνης του θεάτρου γνωρίζει πως η πολλή κίνηση κτλ. κτλ. Εξού και η ακινησία των μαριονετών μου.»<sup>24</sup> Άλλωστε, η επιλεγμένη κίνηση και η τάση προς την ακινησία ήταν ήδη από την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βασικό μοτίβο των συμβολιστικών εγχειρημάτων στο θέατρο.

Ο Λε Μπεφ δείχνει να μην αναγνωρίζει στο πρότυπο αυτό θέατρο μαριονέτας την πιθανότερη υλοποίηση της *Über*-μαριονέτας, προτιμώντας μια δεύτερη εκδοχή που μοιάζει να συνιστά μια πιο άμεσα υλοποιήσιμη λύση. Έτσι, φαίνεται πως ο Κρέϊγκ προτίθετο να χρησιμοποιήσει ζωντανούς εκτελεστές (προσδιορίζοντας, ωστόσο, ότι δεν θα πρόκειται για ηθοποιούς, αλλά για «Αθλητές και χορευτές, γυμναστές και μοντέλα»<sup>25</sup>). Όπως αποκάλυψε ο βοηθός του εκείνη την περίοδο Μάικλ Καρμάρκλ Καρ σε συνέντευξη του σε μια αμερικανική εφημερίδα,<sup>26</sup> οι ζωντανοί εκτελεστές θα βρίσκονταν κλεισμένοι σε ένα είδος πανοπλίας, το οποίο θα τους επέτρεπε μόνο περιορισμένες κινήσεις. Επίσης, θα φορούσαν υποχρεωτικά μάσκες (όπως άλλωστε φαίνεται και σε διάφορα σχέδια στα σχετικά σημειωματάρια του Κρέϊγκ, όπου εμφανίζονται μασκοφόροι ηθοποιοί).<sup>27</sup> Ο Λε Μπεφ μοιάζει να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην εκδοχή αυτή της *Über*-μαριονέτας, ενώ αφήνει ουσιαστικά ασχολίαστη την πρώτη εκδοχή που προανέφερα, η οποία παραμένει στο πλαίσιο του θεάτρου μαριονετών. Άλλωστε, παρόλο που παρουσιάζει εντυπωσιακά τεκμήρια που αποδεικνύουν την ύπαρξη ενός υλοποιημένου μοντέλου του τρόπου αυτού χειρισμού, αφήνει ουσιαστικά ασχολίαστη τη σχέση του με τον ευρύτερο στόχο της υλοποίησης της *Über*-μαριονέτας. Νομίζω πως ο Λε Μπεφ συνδέει τη στιγμή της επινόησης της *Über*-μαριονέτας ως ιδεατής μορφής με την εύρεση της πρακτικής λύσης για την υλοποίησή της, κάτι που, σύμφωνα και με τα σημειωματάρια, είναι μάλλον λανθασμένο. Ο Κρέϊγκ πρώτα διατυπώνει την ανάγκη εξοβελισμού του ηθοποιού και αντικατάστασής του από μια άλλη «μορφή» και μόνο στη συνέχεια ασχολείται με το πρακτικό μέρος της ιδέας αυτής.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Ms A 23, *Über-Marions* 1, f. 24 verso - 25 recto.

<sup>25</sup> Ό.π., φ. 13 recto.

<sup>26</sup> Στην *Cansas City Star*. Το άρθρο αναπαράγεται στο *Craig et la marionnette* (ό.π., σ. 58), όπου δηλώνεται ως έτος έκδοσης το 1910. Το απόκομμα, που προέρχεται από τη συλλογή του Κρέϊγκ, δεν φέρει ένδειξη ημερομηνίας.

<sup>27</sup> Βλ. ενδεικτικά στο *Craig et la marionnette* (ό.π., σ. 53), την αναπαραγωγή ενός σχεδίου του 1905 από το σημειωματάριο *Über-Marions* 1, όπου ένας αρχαιοπρεπώς ενδεδυμένος ηθοποιός κρατά μπροστά στο πρόσωπό του μια εξίσου αρχαιοπρεπή μάσκα. Το σχέδιο αυτό, αν και παρουσιάζεται από τον Κρέϊγκ ως μια πρόταση για την *Über*-μαριονέτα, σχολιάζεται από τον ίδιο αρνητικά σε μεταγενέστερη σημείωσή του 1921: «Η ιδέα -χυδαία παρουσιασμένη».

<sup>28</sup> Ενδεικτικό της ισχύος του συλλογισμού μου είναι το χειρόγραφο B 659, *A Free Theatre* της συλλογής της ΕΒΓ, το οποίο ο Λε Μπεφ δεν αναφέρει. Το χειρόγραφο αυτό περιέχει τους πρώτους θεωρητικούς στοχασμούς γύρω από την ιδέα που θα μετεξελιχθεί στην πρόταση της *Über*-μαριονέτας. Φαί-

Πάντως, είτε πρόκειται για μια υλοποίηση της Ύβερ-μαριονέτας με τη συνδρομή ζωντανών εκτελεστών, είτε με τη χρήση μαριονετών, το αίτημα της απο-ανθρωποποίησης της σκηνικής παρουσίας, της αποφυσικοποίησης της κίνησης, της σκηνικής αφαίρεσης είναι κοινό και καθιστά προβληματική την αντίληψη της Ύβερ-μαριονέτας ως μεταφοράς για τον ηθοποιό. Σε κάθε περίπτωση, επίσης, η ιδέα του Κρέιγκ έφτασε πολύ κοντά στην υλοποίηση και τη δημοσιοποίησή της, αλλά σταμάτησε εκεί. Η μη εφαρμογή της δεν ξαφνιάζει όποιον γνωρίζει τον Κρέιγκ: Ήταν ικανός, αντίθετα με ό, τι του προσάπτουν πολλοί επικριτές του, να βρει πρακτικές λύσεις για τα περισσότερα από αυτά που πρότεινε. Ήταν, ωστόσο, εξίσου ικανός να εγκαταλείψει τις ιδέες του λίγο πριν την πραγματοποίησή τους, όταν αντιλαμβανόταν πως δεν συνιστούσαν τις συνολικές λύσεις που αναζητούσε για την αναγέννηση της Τέχνης του Θεάτρου.

---

νεται πολύ πιθανό η σύνταξη του χειρογράφου αυτού να ξεκίνησε το 1904 και να συνεχίστηκε τα δύο επόμενα χρόνια. Από τις σημειώσεις καθίσταται προφανές πως η ιδέα της ανάγκης κατάργησης του ηθοποιού, η οποία διατυπώνεται με τον πλέον απόλυτο τρόπο, δεν συνοδεύεται από κάποια πρακτική λύση.

ΜΑΡΙΑ Ε. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ

## Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

*Στη μνήμη του πατέρα μου*

**Η** ιδέα ότι το θέατρο είναι στην ουσία πράξη, ένας ζωντανός οργανισμός που, χάρη στον ηθοποιό και το θεατή, ζει κάθε βραδιά με την παράσταση, πεθαίνει με το κλείσιμο της αυλαίας και ξαναγεννιέται στο επόμενο άνοιγμα, υπήρξε η βάση αυτής της μελέτης. Η θεατρική επιστήμη έπεται της θεατρικής πράξης, τη μελετά και τη στηρίζει. Κατ' ουδένα τρόπο δεν μπορεί να την αντικαταστήσει, πολύ δε περισσότερο να την αγνοήσει. Όσες χιλιάδες σελίδες και να γραφτούν για να αναλύσουν το θεατρικό γεγονός, δεν μπορούν να συγκριθούν με το «μυστήριο» και το μεγαλείο της τελετουργίας του ανεβάσματος μιας παράστασης. Αυτή είναι η πρωτογενής δημιουργία. Και πρωταγωνιστής της, κύριο και απαραίτητο στοιχείο της, είναι ο ηθοποιός. Γύρω του ένας ολόκληρος κόσμος εμπλέκεται στη θεατρική διαδικασία, όλες οι τέχνες συναντώνται και συνομιλούν για να συντελεσθεί το θαύμα. Άρα το θέατρο δεν μπορεί να εξετάζεται μόνο στα χαρτιά, ως νεκρή επιστήμη, αλλά ως ζωντανός οργανισμός που αναπνέει και δίνει σ' όσους ασχολούνται μαζί του τη ζωτική ανάσα του.

Έτσι ακριβώς βλέπει και η ποίηση το θέατρο: ζωντανά.

Εξ άλλου και η ποίηση εκ φύσεως δεν μπορεί να μπει σε καλούπια, αλλά «πετάει» όπου η έμπνευση και η καρδιά των ποιητών την οδηγεί. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει «έπεα πτερόεντα» αλλά «καταφύγιο λέξεων». Βασίζεται στην ενόραση, στο συναίσθημα, σε μια εσωτερική φωνή και όχι στη στείρα λογική. Έστω κι αν η ποίηση θεωρείται ευχάριστη και μαγευτική –που αναμφισβήτητα είναι– δεν παύει να είναι μια εξαιρετικά δύσκολη μορφή δημιουργίας που απαιτεί –πέρα από κάθε έμπνευση και συναισθηματική φόρτιση– ακατάπαυστο και επίπονο δαμασμό της γλώσσας, αγώνα με τις λέξεις και αγωνία για την υπέρβασή τους.

*Στριφογυρίζει ο ποιητής επάνω στον τροχό του  
στριφογυρίζει ο ποιητής δαιμονισμένα.*

(Μίλτος Σαχτούρης, «Το Ανέβασμα»  
από τη συλλογή *Το Σκεύος*, 1971)

Ένας παράλληλος αγώνας και ίδια αγωνία χαρακτηρίζει και το έργο του ηθοποιού. Και όπως η ποίηση δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη συν-κίνηση, ή, αν θέλετε, χωρίς μια κίνηση της ψυχής που διέπει εκείνη του λόγου, έτσι και το θέατρο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον ηθοποιό και το θεατή σε μια ζωντανή ανεπανάληπτη επικοινωνία.

Αυτή ακριβώς η σχέση του θεάτρου και του ηθοποιού είναι που μας οδήγησε στη σύλληψη της μελέτης μας. Η επικοινωνία, η ζωντάνια και ο ανθρωποκεντρισμός που διέπει και τις δυο τέχνες. Επειδή ήταν αδύνατο να επεκταθούμε στην Παγκόσμια Ποίηση – πράγμα που θα είχε φοβερό ενδιαφέρον – περιορισθήκαμε να δούμε το θέμα αυτό στη Νεοελληνική Ποίηση. Αντικείμενο της μελέτης μας αποτελούν 37 νεοελληνικά ποιήματα από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα και στόχος μας υπήρξε η επεξεργασία τους με βάση θεατρολογικά δεδομένα και καθόλου η φιλολογική τους ανάλυση. Η μελέτη μας στηρίχθηκε σε πρωτογενή συστηματική έρευνα σε Βιβλιοθήκες για εντοπισμό ποιημάτων που αναφέρονται στον ηθοποιό και την τέχνη του. Ερευνήθηκαν Ανθολογίες, Άπαντα ποιητών και τα περιοδικά *Λέξη* (τευχ. 1-183), *Ποίηση '75-81* και *Ποίηση* (τευχ. 1-24).

Φυσικά, δεν τρέφουμε αυταπάτες και έχουμε πλήρως συνειδητοποιήσει ότι, πέρα από τα ποιήματα που καταφέραμε να συγκεντρώσουμε, μπορεί να υπάρχουν πολλά άλλα που δεν τα εντοπίσαμε, αφού ποιητικές συλλογές εκδίδονται καθημερινά και είναι αδύνατον να τις γνωρίζουμε όλες.

Μέσα από πολλές διαφορετικές «αναγνώσεις» μας, ταξιδέψαμε στο εσωτερικό των ποιημάτων προσπαθώντας να τα νιώσουμε και να τα διαβάσουμε με τα μάτια της ψυχής. Η μέθεξη κι όχι η ερμηνεία στάθηκε οδηγός μας. Σε αυτή την «ανάγνωση», πέρα από τις ενδογενείς της δυσκολίες, αντιμετωπίσαμε και πολλές δικές μας ανησυχίες. Πόσο είχαμε δικαίωμα να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα ποιήματα για να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα; Μήπως η προσπάθεια επεξεργασίας τους επέφερε την αλλοίωση και αλοτρίωσή τους;

Στο θεατρικό χώρο κυρίαρχος είναι ο ηθοποιός. Στην ουσία αυτός είναι που τον καθορίζει και τον οριοθετεί. Με το σώμα και τη φωνή του, την κίνηση του κορμιού και την έκφραση του συναισθήματός του υπηρετεί την τέχνη του, ερμηνεύοντας, ενσαρκώνοντας ή πλάθοντας το ρόλο του. Μέσω του ρόλου αυτού επικοινωνεί με το θεατή σε μια αμφίδρομη σχέση πομπού-δέκτη, που δεν είναι παθητική αλλά δημιουργική για τη θεατρική πράξη.

Η ποίηση είδε τον ηθοποιό σε όλες του τις διαστάσεις και σε κάθε του βήμα πάνω στη σκηνή ή στη διάρκεια της προετοιμασίας του για τη γένεση του ρόλου. Ύμνησε την ευαίσθητη κρίση και την ιδιοσυγκρασία του, επεσήμανε τις δυσκολίες και τις ιδιαιτερότητες του επαγγέλματός του, αποκάλυψε τις σχέσεις του πάνω στη σκηνή και τη μέθεξη σκηνής - πλατείας, ερεύνησε τα ερωτηματικά και τα διλήμματα που διαμορφώνουν το είναι του.

Ο ηθοποιός είναι ο πρωταγωνιστής της θεατρικής πράξης, ο ρυθμιστής του παιχνιδιού, αφού σε όλη τη διάρκεια της παράστασης «παίζει», παίζει θέατρο μέσα στο θέατρο, παίζει με το θέατρο και με το θεατή, παίζει θέατρο στο θέατρο της ζωής. Ένα παιχνίδι ζωής είναι το θέατρο.

Σε αυτό το παιχνίδι επικεντρώνεται ο Δημήτρης Ποταμίτης στις «Αιτιάσεις Θεατρί-



νου»<sup>1</sup> και βλέποντας τον ηθοποιό ως παλιάτσο δίνει τους λόγους πού τον οδήγησαν σε αυτό το δρόμο, το πλάσιμο δηλαδή ενός άλλου κόσμου, την αναζήτηση μιας άλλης ζωής μέσα από το λίκνισμα ανάμεσα στη ζωή και το όνειρο που διακρίνει αυτά τα υπερευαίσθητα πλάσματα:

*η κωμωδία*

*Κι αν έγινα Παλιάτσος  
Είταν για να κάνω τη ζωή να μου χαμογελάσει  
Μόνη της δεν θα τό 'κανε ποτέ  
Δεν ανήκω στον κύκλο των ευνοουμένων της.*

*η τραγωδία*

*Κι αν έγινα Παλιάτσος  
Είταν για να βρω τ' αγαπημένο Πλάσμα  
Που από παιδί ζητούσα μέσα μου  
Και να το ζωντανέψω  
Πλάθοντας απ' την αρχή ένα κόσμο  
Πιο άτρωτο απ' τα ερείπια της Σαλαμίνας.*

*το όνειρο*

*Κι αν έγινα Παλιάτσος  
Είταν για να βρω μιαν άλλη ζωή  
Μιαν άλλη μυθολογία  
Ένα προσωπείο πιο ανθρώπινο από κείνο των αγαλμάτων  
Ένα ρυθμό πιο μουσικό στον τρόπο να κινδυνεύω.*

Τη ζωή των ηθοποιών στα διαλείμματα του ρόλου τους πάνω στη σκηνή, τη ζωή στα καμαρίνια, παρουσιάζει ο Γιάννης Κοντός στο «Πέμπτη, γύρω στις 10.30' νυχτερινή στο Θέατρο».<sup>2</sup> Ένας μικρόκοσμος που αντικατοπτρίζει την ανθρώπινη κοινωνία:

*Ξεκουράζονται, σκουπίζουν τον ιδρώτα,  
μαζεύουν τα κομμάτια, τα βλέμματα.*

.....  
*Μερικοί συζητούν  
άσχετα πράγματα, για να σκοτώσουν την ώρα.*

<sup>1</sup> Δημήτρης Ποταμίτης, «Αιτιάσεις Θεατρίνου» στο Στέφανος Κ. Μπεκατώρος- Αλέκος Ε. Φλωράκης, *Η νέα γενιά. Ποιητική ανθολογία '65-70*, Κέδρος, Αθήνα 1971, σ. 97.

<sup>2</sup> Γιάννης Κοντός, «Πέμπτη, γύρω στις 10.30' νυχτερινή στο θέατρο», *Η υποτείνουσα της σελήνης*, Κέδρος, Αθήνα 2002, σ. 45.

.....  
 Όλοι όμως ετοιμάζουν το σώμα  
 για την περιπέτεια του λόγου.  
 Όλοι πάλι σκέφτονται έντρομοι  
 την τελευταία σκηνή και την αυλαία.

Την ατμόσφαιρα των παρασκηνίων, όταν οι μάσκες πέφτουν και οι ηθοποιοί στέκονται ανυπεράσπιστοι, σκιαγραφεί η Λ. Χατζοπούλου-Καραβία:<sup>3</sup>

Και τώρα εδώ στα παρασκήνια  
 ας σταθούμε για μια στιγμή εγγύς  
 ανυπεράσπιστοι.

Τα κοντάρια, τα δευτερεύοντα βουβά πρόσωπα του έργου, φέρνει στο προσκήνιο ο Νάσος Βαγενάς στην «Παράσταση, ΙΙ»:<sup>4</sup>

Σαν εκείνα που ανοίγουν μια σκηνή. Παραστέκουν  
 στον ήρωα τη στιγμή της μονομαχίας. Συνοδεύουν  
 το βασιλιά. Ή χάνονται στην πρώτη πράξη.  
 Ωστόσο μένουνε κρυμμένα στο πίσω  
 μέρος της σκηνής.....

.....  
 Κοιτάζοντας κρυφά από τις κουρτίνες

.....  
 Προσμένοντας την ώρα για να μπούνε  
 όταν όλοι τους έχονε ξεχάσει  
 όταν κανείς πια δεν τους περιμένει.

Στο τέλος της παράστασης, στο πέσιμο της αυλαίας, μας μεταφέρει ο Γιάννης Ρίτσος στα «Σεπτήρια και δαφνηφόρια»,<sup>5</sup> «σαν ξεβαμμένοι ηθοποιοί που φεύγουν διατηρώντας το μάταιο βουητό των χειροκροτημάτων και μια κάποια ενόχληση από την κόλλα στο πιγούνι τους», και ο Τίτος Πατρίκιος στα «Στοιχεία Ταυτότητας»<sup>6</sup> που βλέπει την κωμω-

<sup>3</sup> Λεία Χατζοπούλου-Καραβία, «Στα Παρασκήνια», στο *Ποίηση '76*, Κέδρος, Αθήνα 1976, σσ. 128-129.

<sup>4</sup> Νάσος Βαγενάς, *Πεδίον Άρεως*, Γνώση, Αθήνα 1982, σ. 14.

<sup>5</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Σεπτήρια και δαφνηφόρια» στη συλλογή *Επαναλήψεις Β'.* Βλ. *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Επιλογή Χρύσα Προκοπάκη, Κέδρος, Αθήνα 2002, σ. 275.

<sup>6</sup> Τίτος Πατρίκιος, «Στοιχεία Ταυτότητας» στο: Ρένος Αποστολίδης, *Ανθολογία της Νεοελληνικής Γραμματείας. Η ποίηση Λόγια και Δημοτική από τον Μεσαίωνα ως τις μέρες μας.* Τα Νέα Ελληνικά,

δία να ξαναρχίζει «κάθε που έπεφτε η αυλαία», ενώ ο Νίκος Λευκαδίτης στις «Παραστάσεις»<sup>7</sup> συνδυάζει το τέλος της παράστασης με τη λήξη των παραστάσεων όταν:

*ο πρωταγωνιστής και τ' άλλα μέλη του θιάσου  
υποκλίνονται στο κοινό και χαμογελούν  
πιασμένοι χέρι-χέρι.*

.....  
*Αδειάζει επιτέλους η αίθουσα.*

.....  
*Πρωταγωνιστές και θεατές για μια βραδιά,  
ξεχνάνε πως μένουν ακόμα δέκα παραστάσεις.*

Την κοινωνική απήχηση του επαγγέλματος, την κοινωνική καταξίωση του ηθοποιού θίγει ο Τίτος Πατρίκιος στο «Επάγγελμα πατρός: ηθοποιός»<sup>8</sup> μέσα από τα μάτια του παιδιού ενός ηθοποιού που ντρέπεται για το επάγγελμα του πατέρα του, αλλά όταν ενηλικιώνεται το αποζητά και καμαρώνει γι' αυτό συγκρίνοντάς το με τη σκλαβιά του ασήμαντου γραφείου του. Με σπαραχτικό λόγο αναφέρεται στο ίδιο θέμα η Κατερίνα Γώγου:<sup>9</sup>

*Πασάλειψαν τα μούτρα μου  
μ' ώχρας μπογιά.*

.....  
*Ήθος ποιώ.  
Έγινα ηθοποιός.  
Πουτάνα θεατρίνα.*

Υπάρχουν ποιητές που επικεντρώνονται στην ιερότητα του επαγγέλματος του ηθοποιού. Έτσι ο Ιωάννης Πολέμης στον «Ηθοποιό»<sup>10</sup> τον βλέπει ως μύστη:

*Και ζωγραφίζω με τα μάτια, με τα χέρια,  
κι όταν κινούμαι κι όταν νεύω,  
κι αδειάζω ακέρια*

Αθήναι 1970, σ. 1118.

<sup>7</sup> Νίκος Λευκαδίτης, «Παραστάσεις», *Αίνιγμα*, εκδ. Φιλιπότη, Αθήνα 1981, σ. 25.

<sup>8</sup> Τίτος Πατρίκιος, *Ποιήματα II 1953-1959*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 146.

<sup>9</sup> Κατερίνα Γώγου, *Ο μήνας των παγωμένων σταφυλιών*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1988, σ. 35.

<sup>10</sup> Ιωάννης Πολέμης, «Ο Ηθοποιός» στη συλλογή *Κείμενα*, 1904, εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1970, τ. Α', σσ. 314-316.

τα ρείθρα της ψυχής μου... Ζωντανεύω  
του ποιητού τα ινδάλαματα  
και του ζωγράφου τις εικόνες  
και του γλύπτου τ' αγάλματα  
κι όσους καιρούς εσκέπασαν οι αιώνες.

.....  
Είμαι το νέκταρ, είμαι το φαρμάκι.

Και μ' έπλασε ο Θεός  
για σώμα της ιδέας, αίμα της ζωής της.  
Είμ' ο ηθοποιός  
των φοβερών σου μυστηρίων ο μύστης.

Αυτή την ιερότητα του επαγγέλματος του ηθοποιού θεωρεί χαμένο παράδεισο ο Παύλος Πέζαρος<sup>11</sup>, αφού σήμερα ο ηθοποιός αναγκάζεται να θυσιασθεί στο βωμό της επιβίωσης:

Μόνο που σήμερα οι ηθοποιοί  
πεθαίνουν στις τηλεοράσεις.

Τι είναι όμως ο ηθοποιός; Ποιες διεργασίες τελούνται μέσα του στην προσπάθειά του να υποδυθεί ένα ρόλο; Το σημαντικό ερώτημα προσπαθεί ν' απαντήσει ο Δημήτρης Ποταμίτης<sup>12</sup> με ένα ποίημά του αφιερωμένο στον Αλέξη Μινωτή:

Το σώμα ντύνεται ένα θαυμαστό κοστούμι ξένου

.....  
Μιμείται πράξεις που δεν έζησε  
Πάθη που δεν τα γνώρισε ποτέ του  
Κατανοεί τον κόσμο και του παραδίνεται  
Μόνο σαν έχει γίνει κάποιος άλλος  
Πώς το αντέχει να αισθάνεται επί πληρωμή

Την έκσταση, το βγάλσιμο από την καθημερινή ύπαρξη, τη δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας, τις αντιξοότητες για να την πετύχει, τον αγώνα και την αγωνία του

<sup>11</sup> Παύλος Πέζαρος, «Αρχαία αφοσίωση». Βλ. *Η Λέξη* 94, μάρχ '90, εκδ. Αντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Θ. Νιάρχος, Αθήνα 1990, σ. 366.

<sup>12</sup> Δημήτρης Ποταμίτης, «Ηθοποιός», στο *Η αεροσυνόδος με τα βαμμένα νύχια*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 48.

ηθοποιού που θα «γεννήσει» το ρόλο του περιγράφει ο Άρης Δικταίος στο ποίημά του «Μια θεατρίνα» που αφιερώνει στην Κατίνα Παξινού:<sup>13</sup>

*Πώς να χωρέσει μες σ' αυτό το πυκνωμένο  
αίσθημα μιας ακέριας ζωής, που πρέπει να πληρώσει  
τη μοίρα της σε δυο ώρες μόνο; Και σαν έγκυος νιώθει,  
πού, όπου να 'ναι γεννά. Και σε υστερικά κλάματα ξεσπάζει.*

*Μα όταν η ώρα του τοκετού φτάση, επιτέλους,  
βουβή, γαλήνια, σίγουρη το καμαρίνι της αφήνει.*

Τη «διάλυση» του προσώπου του ηθοποιού στα πρόσωπα των ρόλων του, την υπέρβαση του εαυτού για να πείσει, δίνει ο Ρίτσος στο ποίημα «Ο μέγας υποκριτής»:<sup>14</sup>

*Σε τόσα πρόσωπα ήρεμα ή τυραννισμένα (το ξέραμε  
δε μας γελούσε) διέλυε το πρόσωπό του το ίδιο, κ' ίσως  
πίκρες και πάθη ανομολόγητα.*

Υπάρχουν ποιήματα που αναφέρονται στις συνθήκες δουλειάς και τις αποδοχές των ηθοποιών. Με κωμικό τόνο σατιρίζει ο Κωνσταντίνος Σκόκος τις δυσκολίες του επαγγέλματος στο επίγραμμα του «Εις φουκαράν ηθοποιόν»:<sup>15</sup>

*Σε είδα νύχτα στη σκηνή  
πρίγκιπα, λόρδο, δούκα  
κι εθαύμασα την πόζα σου  
και την ξανθή περούκα!*

*Σε είδα νύχτα τον πατσά  
να τρωε με βουλιμιά  
κι εθαύμασα τη... λόρδα σου  
και την κουρελαρία!*

Μια ιδιαίτερη κατηγορία ηθοποιών, τους «μπουλουκτζήδες», που κατάφεραν ως αλη-

<sup>13</sup> Άρης Δικταίος, «Μια θεατρίνα», συλλογή *Πολιτεία* (1955-1965), *Τα Ποιήματα 1934-1965*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1974, σ. 278.

<sup>14</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Ο μέγας υποκριτής», βλ. *Ποίηση '75*, Κέδρος, Αθήνα 1975, σσ. 139-140.

<sup>15</sup> Βλ. Μ. Αυγέρης – Μ. Μ. Παπαϊωάννου – Β. Ρώτας – Θρ. Σταύρου, *Η Ελληνική Ποίηση Ανθολογημένη*, εκδ. Κυψέλη, Αθήνα 1959, τ. Δ', Νέοι Χρόνοι, σ. 72.

θινοί εργάτες του θεάτρου να συνδράμουν στο θεατρικό οικοδόμημα του τόπου μας μέχρι να 'ρθουν καλύτερες μέρες για το επαγγελματικό θέατρο, υμνεί ο Μίμης Τραϊφόρος, περιγράφοντας ζωντανά τα βάσανα που τους κατατρέχουν, στο ποιήμα του «Μπουλούκια»:<sup>16</sup>

*Και πάνε σ' άλλες πιάτσες για να παίξουνε  
και ταξιδεύουν μέσ' στα βρώμικα βαγόνια  
–με τρίτης θέσης πάντοτε εισιτήριο–  
και μ' αγωνία σιγοτρέμουν τα σαγόνια...*

*Σε θέατρα παράξενα και πρόχειρα,  
με τα παλιά ξεθωριασμένα σκηνικά τους,  
με μια σκισμένη αυλαία, πρώην κόκκινη,  
με τα θαμπά χρωματισμένα ηλεκτρικά τους.*

Ο Στέφανος Δάφνης στο «Θάνατος του Θεατρίνου»<sup>17</sup> στρέφεται στο κλείσιμο της αυλαίας, στο τέλος της ζωής του ηθοποιού, όταν οι αναμνήσεις φέρνουν σαν οράματα τους ρόλους του. Ασχολείται όμως και με το πώς αντιμετωπίζει ο κοινωνικός περίγυρος αυτό το θάνατο και, ιδιαίτερα, τα μέλη της θεατρικής κοινότητας.

*Στη φτωχική του κάμαρα, που μένει  
λησμονημένος κι έρημος, πεθαίνει  
ο θεατρίνος –άρρωστη καρδιά.  
Στ' αληθινό του δράμα κατεβαίνει  
αυλαία η χειμωνιάτικη βραδιά.*

.....  
*Ο Σύλλογος θα κάνει την κηδεία,  
θα βγάλει λόγο ο Πρόεδρος λαμπρό,  
θα γίνουν όλα «εν τάξει και ησυχία»·  
και θα τον βάλουνε στον τάφο τον υγρό  
στην τελευταία, σαν καμαρίνι κατοικία.*

Μια μεγάλη κατηγορία αποτελούν τα ποιήματα που είναι απ' ευθείας αφιερωμένα σε ηθοποιούς, υμνώντας την τέχνη τους ή και ειδικότερα τους ρόλους που έπαιξαν. Το σύστημα της θεατρικής βεντέτας είναι φυσικό να έχει επηρεάσει και την ποίηση.

Η Κυβέλη κατέχει μια σημαντική θέση στην καρδιά των ποιητών. Ο Ιωάννης Πολέ-

<sup>16</sup> Μίμης Τραϊφόρος, *60 χρόνια ποίηση και τραγούδι*, εκδ. Σμυρνωτάκη, Αθήνα 1994, σσ. 19-20.

<sup>17</sup> Στέφανος Δάφνης, «Ο Θάνατος του Θεατρίνου», βλ. *Θεατρικό Ημερολόγιο 2001*, Ανθολόγηση κειμένων-επιμέλεια Μαρία Λάζου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2000.

μης<sup>18</sup> την αποκαλεί «μάγισσα που το μαγικό ραβδί της μόλις απλώσει δείχνει και κάνει αληθινά σκλάβια της τη σκηνή». Ο Άγγελος Δόξας<sup>19</sup> εμπνέεται από την ερμηνεία της στην *Ανθή* του Αντρέγιεφ και γράφει ένα σονέτο για την ηρωίδα, ενώ η Λιλή Ιακωβίδη<sup>20</sup> εντυπωσιάζεται από το μέγεθος της ερμηνείας και αναρωτιέται αν είναι σπουδαιότερος ο ηθοποιός ή ο ποιητής.

*Ήταν πορφυρογέννητο  
το πλάσμα το δικό σου,  
κι είπα:  
ποιος είναι πιο τρανός;  
ο ηθοποιός; ο ποιητής;*

Ο Νίκος Τουτουτζάκης αναφέρεται σε διάφορους ρόλους της Κυβέλης που τους απέδωσε με την κρυσταλλένια της φωνή και «ξύπνησε τη θεία μολπή του λόγου».

Η Ελένη Παπαδάκη έλκει τους ποιητές, όχι μόνο με τις θαυμάσιες ερμηνείες της, αλλά κυρίως με τον άδικο χαμό της. Λιτό και επικό το αφιέρωμα του Άγγελου Σικελιανού:<sup>21</sup>

*Μνήσθητι, Κύριε: Για την ώρα που η λεπίδα του φοινιά  
άστραψε, κι όλος ο Θεός της Τραγωδίας εφάνη.  
Μνήσθητι, Κύριε: Για την ώρα που έξαφνα κι οι εννιά  
αδελφές έσκυψαν να της βάλουνε των αιώνων το στεφάνι.*

Και ο Διονύσιος Ρώμας<sup>22</sup> την υμνεί λιτά:

*Πισωπλάτισε να πάη  
κάπου πέρα π' αγαπάει  
κ' έτσι σου 'ρχεται να πης  
ότι κιόλας αγναντεύει  
τη σκιά, που ρηγαδεύει  
στο Βασίλειο της Σιωπής.*

<sup>18</sup> Ιωάννης Πολέμης, «Στην Κυβέλη». Η Κυβέλη στα 1911 ανέβασε το θεατρικό του έργο *Η Γυναικία*.

<sup>19</sup> Άγγελος Δόξας, «Ανθή», από τη συλλογή του *Σπουδή στον άνεμο*.

<sup>20</sup> Λιλή Ιακωβίδη, «Η Κυβέλη στην *Ανθή* του Αντρέγιεφ».

<sup>21</sup> Άγγελος Σικελιανός, «Ελένη Παπαδάκη (21 Δεκεμβρίου 1944)». Το ποίημα γράφεται το 1950 και μένει ανέκδοτο μέχρι το 1969, που δημοσιεύεται στον VI τόμο του *Λυρικού Βίου*. Βλ. *Λυρικός Βίος VI*, Φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1969, σ. 138.

<sup>22</sup> Διονύσιος Α. Ρώμας, «Στην Ελένη (Παπαδάκη)», βλ. *Ποιήματα*, Επιμ. Φ. Κ. Μπουμπουλίδης, Αθήνα 1984, σ. 74.

Ο Αθανάσιος Αβέλλιος,<sup>23</sup> κάνοντας έναν πικρό απολογισμό των ιστορικών συνθηκών που συντέλεσαν στον άδικο χαμό της, τη βάζει να στέλνει από τον Άδη συναδελφικό χαιρετισμό στους συναδέλφους και στους ρόλους της που βρίσκονται εκεί και που τους καλεί να την έχουν συντρόφισσά τους.

Ο ίδιος ποιητής<sup>24</sup> απευθύνεται και στην Κάκια Παναγιώτου, όταν Μεγάρα στον *Μαινόμενο Ηρακλή* συγκλόνιζε τον ήρωα και το Κοινό και την αποκαλεί «Άνασσα» στο Εθνικό Θέατρο.

Ο Νικηφόρος Βρεττάκος υμνεί την τέχνη και το ήθος του Αιμίλιου Βεάκη:<sup>25</sup>

*Είτε ζητιάνος, είτε βασιλιάς  
το ίδιο μεγάλος ήσουν στη σκηνή σου.  
Ένας μέγας αγέρας αρχοντιάς  
συνόδευε την κάθε κίνησή σου.*

*Ήρωες που μας ήταν μακρινοί  
κι αδιάφοροι, τους έφερες κοντά μας.  
Άνοιξες με το θείο σου κλειδί  
και τους έμπασες μέσα στην καρδιά μας.*

Φυσικά υπάρχουν ποιήματα αφιερωμένα και σε άλλους ηθοποιούς που δεν μπορέσαμε να τα εντοπίσουμε. Υπάρχει και η περίπτωση η αφιέρωση να έχει τη μορφή απλής προμετωπίδας στο ποίημα και στη συνέχεια αυτό να αναφέρεται γενικά στον ηθοποιό και την τέχνη του, όπως έχουμε ήδη δει στο ποίημα που ο Ποταμίτης αφιερώνει στον Μινωτή και ο Δικταίος στην Παξινού. Υπάρχουν και ποιήματα που αντικατοπτρίζουν την ερωτική διάθεση των ποιητών για ηθοποιούς κι έτσι αναφέρονται σε αυτή τη σχέση κι όχι στην τέχνη τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η περίπτωση του Τάκη Σινόπουλου με τα ποιήματά του για την Έλλη Λαμπέτη, που όμως πρόκειται για καθαρά ερωτικά ποιήματα που υμνούν τη Λαμπέτη γυναίκα και όχι τη Λαμπέτη ηθοποιό.<sup>26</sup> Κάτι παρόμοιο υπάρχει στο ποίημα του Στρατή Ανδρεάδη «Τι να δω τη Σοφία Λόρεν»<sup>27</sup>, όταν την οραματίζεται. Πάντως πρέπει να

<sup>23</sup> Αθανάσιος Αβέλλιος, «Η Ελένη Παπαδάκη σε μια γωνιά του Άδη», βλ. *Τα ελεγεία και τα εγκώμια*, Αθήνα 2005, σσ. 16-17.

<sup>24</sup> Βλ. *Τα ελεγεία...*, ό.π., σ. 27.

<sup>25</sup> Το ποίημα μάς το είχε παραχωρήσει η αιμίνηση Αγνή Μουζενίδου, χειρόγραφο, από το προσωπικό της αρχείο, και γι' αυτό για μια ακόμη φορά της στέλνουμε εκεί που βρίσκεται την ευγνωμοσύνη και την αγάπη μας.

<sup>26</sup> Τα ποιήματα αυτά που ο Σινόπουλος υπέγραφε ως Χ. Κοσμάς δημοσιεύονται από τον Φρίξο Ηλιάδη στο βιβλίο του *Έλλη Λαμπέτη*, εκδ. Κοχλίας, Αθήνα 2005, σσ. 38-55, όπως και η επιστολή με την οποία ο ποιητής αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα στην ηθοποιό, ό.π., σσ. 58-67.

<sup>27</sup> Στρατής Ανδρεάδης, «Τι να δω τη Σοφία Λόρεν», *Ποίηση*, ανοιξη-καλοκαίρι 2002, τευχ. 19, εκδ.



επισημάνουμε ότι το ενδιαφέρον μας στράφηκε σε ποιήματα που υμνούν τον ηθοποιό ως εργάτη του Θεάτρου κι όχι σε συγκεκριμένες περιπτώσεις.

Μια τρίτη κατηγορία αφορά σε ποιήματα που χρησιμοποιούν συμβολικά τον ηθοποιό και την τέχνη του, για να εκφράσουν τις αγωνίες και τα αδιέξοδα του σύγχρονου ανθρώπου. Πρόκειται για ποιήματα κυρίως σύγχρονα που συμβολοποιούν μέσω μιας μυθοποιημένης μυθοποιητικής αντίληψης, για να εκφράσουν τον εύθραυστο ψυχισμό του, τα συνειδησιακά και υπαρξιακά του ρήγματα, το συγκεχυμένο και απροσδιόριστο φόβο του που του δημιουργεί η θέση του σε μια κοινωνία και οι ρόλοι που αναγκάζεται να παίξει μέσα σ' αυτήν. Οι Νεοέλληνες ποιητές γοητεύονται να παρουσιάσουν τον άνθρωπο και τις περιπέτειες της ύπαρξής του με θεατρικούς όρους. Η χρήση του προσώπου και της μάσκας, που πίσω τους κρύβεται ο αληθινός εαυτός, η βαθύτερη ύπαρξη, και η παραβολή του κόσμου του θεάτρου όπου εκτυλίσσεται το ανθρώπινο δράμα είναι από τα αγαπημένα τους θέματα. Οι άνθρωποι ανεβαίνουν στη σκηνή, όπου παίζουν ρόλους που τους επιβάλλονται βιώνοντας το υπαρξιακό τους δράμα με αγώνα και αγωνία, μέχρι την ώρα που θα κλείσει η αυλαία και θα εγκαταλείψουν τη σκηνή απεκδυόμενοι όλα τα προσώπια τους.

Στο ποίημα του Στέφανου Μαρτζώκη<sup>28</sup> μέγας «υποκριτής» καταντά ο άνθρωπος, κρυμμένος καλά στην προσωπίδα του:

*Μέσα στις γης την τρομερή την πάλη,  
υποκριτής κι εγώ φριχτά θρηνώντας,  
δεν έγεια ποτέ μου το κεφάλι.*

*Κι εγέλασα μ' εσέ, με την ελπίδα,  
θεό κι αγάπη πάντα βλαστημώντας,  
κρυμμένος μες στην ψεύτρα προσωπίδα.*

Ο άνθρωπος πρωταγωνιστής της πράξης, μέγας «υποκριτής» στη σκηνή της ζωής, αναλαμβάνει να φέρει εις πέρας το ρόλο ή καλύτερα τους ρόλους του. Ολόκληρη η ανθρωπότητα συμπεριφέρεται ως ένας «υποκριτής». Χρειάζεται να γίνει κανείς «άλλος» ή να προσποιηθεί πως είναι «άλλος», ενσωματώνοντας μια μεταμόρφωση, από τις πολλές που του προσφέρει η κοινωνία, για να μπορέσει ν' αρχίσει «διάλογο» μ' αυτήν και τα μέλη της. Ο κόσμος γίνεται θέατρο και ο άνθρωπος βιώνει το αλλόκοτο δράμα του. Η ζωή του γίνεται θέατρο για τους άλλους. Πού τελειώνει το θέατρο και πού αρχίζει η ζωή;

Νεφέλη, Αθήνα 2002, σσ. 211-212.

<sup>28</sup> Στέφανος Μαρτζώκης, «Υποκριτής», βλ. *Η Ελληνική Ποίηση Α': Ανθολογία-Γραμματολογία. Φαναριώτες-Ανθη Ευλαβείας-Επτανήσιοι*. Επιμ. Μ.Μ. Παπαιωάννου - Κ. Ιορδανίδης, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1980, σ. 396.

Το ένα υπάρχει μέσα στο άλλο στα περισσότερα ποιήματα που παραθέτουμε.

Η ποιητική φαντασία του Πορφύρα<sup>29</sup> με συμβολισμό και μελαγχολική διάθεση, μετατρέπει το δρόμο σε θέατρο και τους ανθρώπους σε θεατρίνους που παίζουν το αλλόκοτο δράμα τους. Το τέλος της παράστασης – η μαύρη αυλαία – ταυτίζεται με το τέλος της ζωής:

*Δεν ξέρω πώς να σου το ειπώ. Μα ο δρόμος χθες το βράδυ  
μες στη σταχτιά τη συννεφια, σα θέατρο είχε γίνει  
μόλις φαινόταν η σκηνή στ' ανάριο το σκοτάδι  
και σα σκιές φαινότανε μακριά μου οι θεατρίνοι.*

Ο Τίμος Μωραϊτίνης<sup>30</sup> ξετυλίγει όλη τη θεατρική διαδικασία, από τη μεριά του ηθοποιού που παίζει. Οι θεατρίνοι του όμως θα μπορούσαν να 'ναι οι άνθρωποι κι η παράσταση η ανθρώπινη ζωή.

*Και ρόλους παίζουμε μεγάλους και σπουδαίους.  
Πότε τους ήρωες τους δυστυχείς ή τους μοιραίους.  
Πότε ιππότες με τη μάσκα την αστεία,  
Πότε το δούλο ή τον ελεύθερο το σκλάβο,  
Κι ακούγονται φωνές απ' την πλατεία:  
Μπράβο παλιάτσο! Μπράβο!*

Θεατρικούς όρους και θεατρικά αντικείμενα χρησιμοποιεί ο Γιώργος Σεφέρης<sup>31</sup>, για να δηλώσει ότι η ζωή μας είναι μια σειρά από θέατρα που στήνουμε και τα ξεστήνει η μοίρα και να δώσει το ανθρώπινο δράμα:

*Στήνουμε θέατρα και τα χαλνούμε  
όπου σταθούμε κι όπου βρεθούμε  
στήνουμε θέατρα και σκηνικά,  
όμως η μοίρα πάντα νικά*

<sup>29</sup> Λάμπρος Πορφύρας, «Το Θέατρο». Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Σκιές* (1920) και πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Βωμός* (15-12-1919). Βλ. Μιχαήλ Περάνθης, *Μεγάλη Ελληνική Ποιητική Ανθολογία*, εκδ. Οίκος Πέτρου Δημητράκου Α.Ε., Αθήνα 1954, τ. Α', σ. 454.

<sup>30</sup> Τίμος Μωραϊτίνης, «Θεατρίνοι», βλ. Κ. Πορφύρη, *Ποιητική Ανθολογία 1650-1964*, Πρωτ. Νίκηφ. Βρεττάκου, εκδ. Τάκη Δρακόπουλου, Αθήνα 1964, σ. 377.

<sup>31</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Θεατρίνοι, Μ.Α.», στο *Ποιήματα*, Εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1979, σσ. 209-210. Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β'* (1944).

και τα σαρώνει και μας σαρώνει  
 και τους θεατρίνους και το θεατρώνη  
 υποβολέα και μουσικούς  
 στους πέντε ανέμους τους βιαστικούς.

Ηθοποιός σε σκηνή θεάτρου είναι ο άνθρωπος, παίζοντας ρόλους που του επιβάλλει η ζωή, στο ποίημα της Αλόης Σιδέρη «Η παράσταση»:<sup>32</sup>

Ήταν σαν σκηνή θεάτρου  
 .....  
 τα πρόσωπα –άγνωστά μου–  
 .....  
 σιγά-σιγά παράλλαζαν σαν να τους έφευγε η μεταμφίεση  
 σαν να μην ήταν πια ηθοποιοί  
 ώσου κατάλαβα ότι α γ ω ν ι ο ύ σ α ν.

«Υποκριτής», χωρίς να ξέρει αν «παίζει» το δικό του δράμα, είναι ο πρωταγωνιστής στο ποίημα της Λείας Χατζοπούλου-Καραβία «Ηθοποιία»:<sup>33</sup>

Σαν αποχαιρετίστηκαν  
 έσκυψε λίγο το κεφάλι  
 κι έκλαψε  
 με μεγάλη φυσικότητα.  
 (Τόλεγε πάντα  
 πως ήταν καλός ηθοποιός).

Ένα παιχνίδι σε βάρος του «θεατρίνου»-ανθρώπου που προβάλλει τα αιτήματά του παίζεται από τους μεγάλους της γης στο ποίημα της Χρυσούλας Βαρβέρη-Βάρρα «Έλεος»:<sup>34</sup>

Έλεος: Το πλατό λογικής σκοτεινιάζει.  
 Οι «παραγωγοί»μπολιάσανε  
 στο κόλπο «σηκηνοθέτες».  
 Κι οι «θεατρίνοι» φωνάζουν οι φτωχοί  
 γι' αφοπλισμό και για ΕΙΡΗΝΗ.

<sup>32</sup> Βλ. Ποίηση '81, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 120.

<sup>33</sup> Λεία Χατζοπούλου-Καραβία, Συγκομιδή 1956-1963, Αθήνα 1963, σ. 97.

<sup>34</sup> Βλ. Ανθολογία Ελλήνων Ποιητών, Επιμ. Σπύρος Μήλιος, εκδ. Καρανάση, Αθήνα 1987, σ. 29.

Την αξιοπρεπή εγκατάλειψη της σκηνής της ζωής, την αποχώρηση, αφού έχεις βιώσει το *carpes diem* συνιστά ο Κωνσταντίνος Μπούρας στην «Άννα»:<sup>35</sup>

Φύγε με αξιοπρέπεια από τη σκηνή  
ακόμα κι αν δεν τέλειωσες τον αυτοσχεδιασμό σου

.....  
Το ακροατήριο θα χειροκροτεί

ή θα χλευάζει

–αδιάφορο–

Δέξου με αξιοπρέπεια τον θάνατο που προσδοκάς  
πριν δεις το φως του ήλιου ακόμα.

Ζήσε την κάθε σου στιγμή

Ακόμη και τον προστάτη των ηθοποιών, τον Άγιο Πορφύριο, ύμνησε η ποίηση. Ο Άρης Χατζηδάκης γράφει το ποίημα «Ο προστάτης των ηθοποιών (15 Σεπτεμβρίου)»<sup>36</sup> αναφερόμενος στον μίμο Πορφύριο, που κλήθηκε από τους Ρωμαίους στρατιώτες να σατιρίσει το μυστήριο της Βαπτίσεως κι αρνήθηκε και «τότε υπέστη αφάνταστα μαρτύρια». Ο ποιητής όμως θεωρεί ότι αρνήθηκε γιατί δεν θέλησε «το ρόλο του να ρίξει χαμηλά και την Τέχνη την άγια να προδώσει».

Μέσα από την «ανάγνωσή» μας διαπιστώσαμε ότι η Νεοελληνική Ποίηση βλέπει τον ηθοποιό σε σχέση με τον εαυτό του, την ευαισθησία και τις ανησυχίες του, σε σχέση με την τέχνη του και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει για να την υπηρετήσει, υμνεί ηθοποιούς για τους ρόλους τους και τα προσόντα τους και τέλος βλέπει τον άνθρωπο ως ηθοποιό στο δράμα της ανθρώπινης ζωής.

Ως πρωταγωνιστή της θεατρικής πράξης, απαραίτητο για να υπάρξει θέατρο, είδε η Νεοελληνική Ποίηση τον ηθοποιό. Τον ύμνησε ως ένα αέρινο πλάσμα με μια ιδιαίτερη ευαισθησία, ένα πλάσμα που παραπαίει ανάμεσα στη ζωή και το όνειρο και ξετυλίγει το είναι του, εκθέτει την ψυχή του, για να πλάσει μιαν άλλη πραγματικότητα. Ο ηθοποιός είναι ο δημιουργός και ο εργάτης του θεάτρου, το αναγκαίο συστατικό του, το ίδιο του το είναι. Γιατί το θέατρο θα υπάρχει όσο υπάρχει ηθοποιός!

<sup>35</sup> Κωνσταντίνος Μπούρας, *Η Κοιλιά των νεκρών ερώτων*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1990, σ. 87.

<sup>36</sup> Βλ. Μιχαήλ Περάνης, *Ανθολογία Νεοελληνικής Ποίησης (από τον ενδέκατον αιώνα ως σήμερα)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1979, τ. Δ', σ. 467.

## ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΟΥΛΙΟΣ

### ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ ΗΛΙΚΙΑ: Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΗΛΙΚΙΑΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

#### 1. Η μελέτη της ηλικιακής ταυτότητας

Η εργασία αυτή αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης κοινωνιογλωσσολογικής έρευνας που εξετάζει τη συγκρότηση της ηλικιακής ταυτότητας στον καθημερινό λόγο<sup>1</sup> στο πλαίσιο της Ανάλυσης Συνομιλίας (*Conversation Analysis*) και της Ανάλυσης Κατηγοριοποίησης Μελών (*Membership Categorization Analysis*), δυο κλάδων που έχουν καταβολές στην Εθνομεθοδολογία (*Ethnomethodology*). Η Εθνομεθοδολογία,<sup>2</sup> κλάδος της Κοινωνιολογίας, εξετάζει τις μεθόδους που χρησιμοποιούν τα μέλη μιας κοινωνίας για να (ανα-)παραγάγουν και να ερμηνεύσουν την καθημερινή συμπεριφορά και την κοινωνική πραγματικότητα.<sup>3</sup> Η Ανάλυση Συνομιλίας διερευνά «τη συγκρότηση και αναπαραγωγή της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω της τυπικής οργάνωσης της συνομιλιακής διεπίδρασης».<sup>4</sup> Η Ανάλυση Κατηγοριοποίησης Μελών εξετάζει τη συνομιλιακή διεπίδραση ως το βασικό χώρο συγκρότησης των κοινωνικών ταυτοτήτων (*social identities*), δηλαδή ταυτότητες με βάση το φύλο, την ηλικία, το επάγγελμα, τη φυλή κτλ. Αφετηρία για την ανάλυση των ταυτοτήτων αυτών είναι η έννοια των μηχανισμών κατηγοριοποίησης (*membership categorization devices*) που εισήγαγε ο Harvey Sacks. Για παράδειγμα ο μηχανισμός «στάδια της ζωής» περιλαμβάνει κατηγορίες όπως «μωρό», «νήπιο», «έφηβος/έφηβη», «ενήλικο άτομο», «ηλικιωμένος άντρας/ηλικιωμένη γυναίκα».<sup>5</sup>

Σκοπός του Sacks ήταν να αναδείξει τις μεθόδους με τις οποίες τα άτομα κατηγοριοποιούν τον εαυτό τους αλλά και τα άλλα μέλη της κοινωνίας, πώς, δηλαδή, κάνουν περιγραφές, πώς επιλέγουν λέξεις για να αναφερθούν σε άλλα άτομα και πώς αυτές οι κατηγοριοποιήσεις γίνονται αντιληπτές, «ακούγονται», από τους/τις συνομιλητές/τρι-

<sup>1</sup> Βλ. επίσης Α. Poullos, «Age categories as an argumentative resource in conflict talk: Evidence from a Greek television reality show», *International Journal of the Sociology of Language (Special Issue: Social Aging and Language)*, 200 (2009), p. 189-208.

<sup>2</sup> Η. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1967.

<sup>3</sup> Μ. Μακρή-Τσιλιπάκου, «Ο μελοδραματικός σχεδιασμός στον καθημερινό λόγο», στο Σ. Πατσαλίδης - Αν. Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 579-619.

<sup>4</sup> Μακρή-Τσιλιπάκου, ό.π., σ. 586.

<sup>5</sup> Η. Sacks, *Lectures on Conversation*, τ. 1, Oxford, Blackwell, 1992, σ. 40.

ες.<sup>6</sup> Η Ανάλυση Κατηγοριοποίησης διερευνά πώς αυτές οι κατηγορίες συνδέονται με μια «καθημερινή ηθική» που «προδιαγράφει ποιες δραστηριότητες και συμπεριφορές θεωρούνται “φυσιολογικές”, “μη φυσιολογικές”, “σωστές”, “ηθικές”».<sup>7</sup> Η σύνδεση των κοινωνικών ταυτοτήτων με αυτές τις προσδοκώμενες δραστηριότητες (*category-bound activities*) «αποκαλύπτει την αναπαραγωγή της κοινωνικής και ηθικής τάξης από τα μέλη της κοινωνίας σε καθημερινό επίπεδο».<sup>8</sup> Οι προσδοκίες των μελών μιας κοινωνίας σε ό,τι αφορά τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που έχει μια κατηγορία ατόμων αποτελούν παραδοχές και αξίες της κουλτούρας της οποίας οι συνομιλητές/τριες αποτελούν φορείς.<sup>9</sup> Συνεπώς, αναλύοντας τη συνομιλιακή διεπίδραση, αντιλαμβανόμαστε πώς η ίδια η κουλτούρα αναπαράγεται καθημερινά και πώς οι διάφορες κοινωνικές κατηγορίες/ταυτότητες είναι τελικά επιτεύγματα των συνομιλητών/τριών. Άλλωστε, σύμφωνα με την Εθνομεθοδολογία, η ταυτότητα δεν είναι κάτι στατικό, δεδομένο και προκαθορισμένο: αντίθετα, οι ταυτότητες αποτελούν συνεχώς αντικείμενο διαπραγμάτευσης από τους/τις συνομιλητές/τριες, ανανεώνονται και εξελίσσονται μέσα από τη συνομιλιακή διεπίδραση.

Αρκετές έρευνες έχουν ασχοληθεί με την κατασκευή της ταυτότητας των ηλικιωμένων ατόμων μέσα από τη συνομιλιακή διεπίδραση. Ειδικότερα οι Coupland, Coupland και Giles εξετάζουν, μεταξύ άλλων, τη σημασία της αποκάλυψης της ηλικίας αυτών των ατόμων στη διάρκεια καθημερινών συνομιλιών.<sup>10</sup> Η σημασία που έχει για ένα άτομο η αποκάλυψη της ηλικίας του εξετάζεται σε συνδυασμό με τη Θεωρία του Προσώπου (*face*):<sup>11</sup> η θεωρία αυτή διερευνά τη σημασία των επικοινωνιακών στρατηγικών για τις δυο όψεις του κοινωνικού προσώπου των συνομιλητών/τριών, «της δισυπόστατης, δηλαδή, ανάγκης των μελών για αποδοχή και επικύρωση αφενός (θετικό), αλλά και για ελευθερία δράσης (αρνητικό) αφετέρου».<sup>12</sup> Στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, η αποκάλυψη της ηλικίας των ηλικιωμένων ατόμων έχει επιπτώσεις τόσο για το θετικό όσο και για το αρνητικό τους πρόσωπο.

<sup>6</sup> E. A. Schegloff, «A tutorial on membership categorization», *Journal of Pragmatics*, 39 (2007), p. 462-482.

<sup>7</sup> Α. Βασιλοπούλου, «Φεμινιστική ανάλυση συνομιλίας και ανάλυση κατηγοριοποίησης: δύο προσεγγίσεις για τη μελέτη του κοινωνικού φύλου» στο Γ. Παπαγεωργίου (επιμ.) *Μέθοδοι Έρευνας του Κοινωνικού Φύλου*, Gutenberg-Τυπωθήτω, Αθήνα (υπό δημοσίευση).

<sup>8</sup> Βασιλοπούλου, ό.π.

<sup>9</sup> Βασιλοπούλου, ό.π.

<sup>10</sup> N. Coupland, J. Coupland και H. Giles, «Telling age in later life: Identity and face implications», *Text*, 9 (1991) p. 129-151.

<sup>11</sup> P. Brown και S. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.

<sup>12</sup> Μακρή-Τσιλιπάκου, ό.π. (σ. 586, υποσημείωση 8).

Πιο συγκεκριμένα, όταν ζητείται από ένα ηλικιωμένο άτομο να αποκαλύψει την πραγματική του ηλικία, απειλείται το αρνητικό του πρόσωπο, καθώς πιέζεται να αποκαλύψει μια πληροφορία που ενδεχομένως θέλει να κρατήσει για τον εαυτό του. Ταυτόχρονα, η αποκάλυψη της ηλικίας του αποτελεί απειλή για το θετικό του πρόσωπο, καθώς πρόκειται για ρητή επιβεβαίωση ότι το ηλικιωμένο άτομο ανήκει στη συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα που συνδέεται με συγκεκριμένα αρνητικά χαρακτηριστικά και έτσι κινδυνεύει η θετική εικόνα που δικαιούται να έχει για τον εαυτό του. Τα χαρακτηριστικά αυτά απορρέουν από τους συσχετισμούς που κάνουν τα μέλη των δυτικών κοινωνιών με την τρίτη ηλικία. Στη δυτική κουλτούρα η τρίτη ηλικία αντιμετωπίζεται ως ένα στάδιο ζωής καθόλου επιθυμητό. Η κοινωνία μας ευνοεί την παραγωγικότητα, την ενεργό δράση, την υπερδραστηριότητα κάποιες φορές, ενώ η τρίτη ηλικία είναι συνυφασμένη με την παραίτηση, το πέρασμα στην αδράνεια και την απομόνωση. Εξαιτίας όλων αυτών των αρνητικών στερεοτύπων, οι δυτικές κοινωνίες χαρακτηρίζονται *ageist*, κοινωνίες δηλαδή που κάνουν διακρίσεις με βάση την ηλικία των μελών τους, δίνουν πρωταγωνιστικό ρόλο στα νεότερα μέλη τους και αφήνουν στο περιθώριο άτομα μεγαλύτερης ηλικίας.

## 2. Οι Ελληνίδες ηθοποιοί-αστέρες και η ηλικία τους

Η παρούσα εργασία αναλύει δεδομένα από τηλεοπτικές συνεντεύξεις για να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους δημοφιλείς Ελληνίδες ηθοποιοί συγκροτούν την ηλικιακή τους ταυτότητα. Οι τέσσερις ηθοποιοί που παρουσιάζονται έχουν αποκτήσει μέσα από τη δουλειά τους τον τίτλο της ηθοποιού-αστέρα, μια ιδιότητα «μυθική» που είναι συνάρτηση των ρόλων της καριέρας τους αλλά και της απήχησης που έχουν στο κοινό. Όπως αναφέρει ο Μορέν, αυτό που κάνει τους/τις ηθοποιούς-αστέρες να ξεχωρίζουν είναι η διττή τους ιδιότητα να βρίσκονται ανάμεσα στον εαυτό τους και τους ρόλους τους.<sup>13</sup> Από τη μια πλευρά υπάρχουν τα αυθεντικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας της ηθοποιού-αστέρα και από την άλλη πλευρά υπάρχουν τα μη-αυθεντικά στοιχεία των ρόλων που εκείνη ερμηνεύει. Ο Μορέν τονίζει ότι «η μεταπήδηση της προσωπικότητας του ηθοποιού στο ρόλο του, και του ρόλου στον ηθοποιό δεν σημαίνει ούτε ολοκληρωτική ταύτιση ούτε ουσιαστική δυαδικότητα».<sup>14</sup> Ωστόσο, στις τηλεοπτικές συνεντεύξεις το ζητούμενο είναι η αυθεντικότητα, ο αυθεντικός εαυτός της καλεσμένης ηθοποιού: όπως παρατηρεί ο Tolson, ότι συμβαίνει στο τηλεοπτικό στούντιο είναι ένα είδος παράστασης για το κοινό που παρακολουθεί το πρόγραμμα (και μερικές φορές είναι παρόν και στο στούντιο) ενώ ο/η δημοσιογράφος που παίρνει τη συνέντευξη ενδιαφέρεται να ανακαλύψει όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία του αληθινού εαυτού της ηθοποιού.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Ε. Μορέν, *Οι Σταρ*, μτφρ. Ε. Χατζίκου, Παρίδης, Αθήνα 1980.

<sup>14</sup> Μορέν, ό.π., σ. 37.

<sup>15</sup> A. Tolson, *Media Talk. Spoken Discourse on TV and Radio*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006 σ. 20.

Φυσικά, δεν μπορούμε να ξέρουμε αν ο εαυτός που προβάλλεται είναι ουσιαστικά η αυθεντική προσωπικότητα της ηθοποιού. Ωστόσο, αυτό που έχει σημασία είναι να δούμε ποιον εαυτό, δηλαδή ποια προσωπικότητα οι ίδιες οι ηθοποιοί επιθυμούν να κατασκευάσουν και να προβάλουν ως αυθεντική μέσα από το λόγο τους και πώς επιτυγχάνουν αυτή την κατασκευή. Η εθνομεθοδολογική ανάλυση δεν εξετάζει τη διαμόρφωση της ταυτότητας ως μια εσωτερική, εγκεφαλική διαδικασία, αλλά ως ένα επίτευγμα της συνομιλιακής διεπίδρασης ανάμεσα στην ηθοποιό και στο/στη δημοσιογράφο ή/και το κοινό (όποτε είναι παρόν στο στούντιο).

Αξίζει να επισημάνουμε ότι κατά τη διαδικασία συγκρότησης της ηλικιακής τους ταυτότητας οι γυναίκες ηθοποιοί έχουν να λάβουν υπόψη τους τις απόψεις της σύγχρονης κοινωνίας όχι μόνο για την τρίτη ηλικία αλλά και για το γυναικείο φύλο. Όπως έχουν τονίσει πολλές έρευνες, οι γυναίκες που πλησιάζουν ή βρίσκονται στην τρίτη ηλικία επιβαρύνονται με το διπλό φορτίο της ηλικίας και του φύλου τους. Οι άντρες που βρίσκονται σε μεγαλύτερη ηλικία εξακολουθούν να κατέχουν σημαντικές θέσεις στο χώρο της εργασίας και να θεωρούνται γοητευτικοί όταν έχουν ρυτίδες ή γκριζα μαλλιά. Οι γυναίκες, αντίθετα, θεωρούνται λιγότερο χρήσιμες μετά το τέλος του αναπαραγωγικού τους κύκλου και όταν δεν ανταποκρίνονται πλέον στα κριτήρια της γυναικείας ομορφιάς που επιβάλλουν τη νεανική εμφάνιση και την εξαφάνιση κάθε ένδειξης του γήρατος (ρυτίδες, γκριζα μαλλιά) με καλλυντικά ή διορθωτικές επεμβάσεις. Ειδικά οι γυναίκες ηθοποιοί (και κυρίως εκείνες που δρουν στο χώρο του λαϊκού θεάματος ή της τηλεόρασης, όπως συμβαίνει με τις ηθοποιούς που εξετάζονται σε αυτή την εργασία) αυτό το επιπλέον βάρος είναι μια δύσκολη πραγματικότητα, καθώς υπάρχουν μαρτυρίες ότι για τις γυναίκες ηθοποιούς οι ρόλοι –και ιδιαίτερα οι πρωταγωνιστικοί– μειώνονται από μια ηλικία και μετά ενώ οι άνδρες δεν αντιμετωπίζουν αυτό το πρόβλημα τόσο συχνά. Άρα οι μεγαλύτερες ηθοποιοί νιώθουν ότι είναι λιγότερο δημοφιλείς και χρήσιμες.<sup>16</sup>

Εάν λάβουμε υπόψη αυτές τις πολιτισμικές αξίες και προσδοκίες, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο οι μεγαλύτερες σε ηλικία ηθοποιοί κατασκευάζουν την ηλικιακή τους ταυτότητα στη διάρκεια τηλεοπτικών συνεντεύξεων. Οι ηθοποιοί που προσκαλούνται σε αυτές τις εκπομπές (στις οποίες συνήθως οι παρουσιαστές/τριες-δημοσιογράφοι ενδιαφέρονται να προβάλουν και να φροντίσουν το θετικό πρόσωπο των προσκεκλημένων τους) βρίσκονται σε προνομιακή θέση αν συγκριθούν με άλλα μέλη του γυναικείου –και δη σε μεγαλύτερη ηλικία– πληθυσμού επειδή είναι δημοφιλείς και ενεργοί (είτε εργάζονται ακόμα ως ηθοποιοί είτε απλώς εμφανίζονται σε εκπομπές για να μιλήσουν για το σύνολο της καριέρας τους που τυπικά έχει ολοκλη-

<sup>16</sup> G. J. Westerhof και E. Tulle, «Meanings of ageing and old age: Discursive contexts, social attitudes and personal identities», στο J. Bond, S. Peace, F. Dittman-Kohli και G.J. Westerhof (επιμ.), *Ageing in Society*, Sage, London 2007 p. 235-254.



ρωθεί). Συνεπώς αξίζει να διερευνήσουμε πόσο άνετα νιώθουν αυτές οι ηθοποιοί με το θέμα της ηλικίας τους, πώς αντιμετωπίζουν την τρίτη ηλικία και σε ποιο βαθμό μπορούν να αντισταθμίσουν τα αρνητικά χαρακτηριστικά που η σύγχρονη κοινωνία αποδίδει συνήθως στο γήρας προβάλλοντας τα θετικά χαρακτηριστικά που οι ίδιες επιθυμούν να αποτελούν στοιχεία της ηλικιακής τους ταυτότητας.

### 3. Ο (διά)λογος περί ηλικίας...

Ζητούμενο στην Εθνομεθοδολογική Ανάλυση Συνομιλίας είναι η λεπτομερής εξέταση της συνομιλιακής διεπίδρασης μέσα από απομαγνητοφωνήσεις στις οποίες γίνεται προσπάθεια να καταγραφούν όλες οι λεπτομέρειές της: ο λόγος των συνομιλητριών/τών, ο τρόπος με τον οποίο εκφέρεται αλλά και η έντασή του, το γέλιο τους αλλά και οι σιωπές τους. Με αυτόν τον τρόπο η ανάλυση προσπαθεί να αναδείξει τις λεπτές αποχρώσεις που μπορεί να έχει ο λόγος τους περί ηλικίας και τη σημασία που έχει για τη δόμηση της ηλικιακής τους ταυτότητας.<sup>17</sup>

#### 3.1. Αλίκη Βουγιουκλάκη: «Το μυστικό είναι να νιώθει κανείς νέος»

Η Αλίκη Βουγιουκλάκη αποτελεί ίσως την πιο χαρακτηριστική περίπτωση ηθοποιού της οποίας η ηλικία αποτελούσε αντικείμενο συζητήσεων και διαφωνιών τόσο όσο ζούσε όσο και μετά το θάνατό της. Το θέμα αυτό το καλλιέργησε και η ίδια, φροντίζοντας κάποιες φορές να το θίγει στις συνεντεύξεις της, αν δεν το έθιγαν οι δημοσιογράφοι. Ωστόσο, κατάφερνε πάντα να μιλάει για την ηλικία της χωρίς ποτέ να την αναφέρει. Στη διάρκεια μιας συνέντευξης που έδωσε στον Ν(ίκο) Χ(ατζηνικολάου), η 59χρονη<sup>18</sup> Α(λίκη) Β(ουγιουκλάκη) παρουσίασε τη δική της φιλοσοφία ζωής για το πέρασμα του χρόνου.

(1) *Ενώπιος ενωπίω*, Mega Channel, 5 Ιανουαρίου 1993

1 γ AB: Αλλά εκείνος που μου στάθηκε (0.3) ήταν ο Καραγάτσης όταν αργότερα (.) αφού κρατά:τε (0.3) (h)ημερολό:γιο (0.3) χρονολογί:ες εγώ δεν έχω κανέ:να πρόβλημα (.) με το χρόνο (.) ούτε με τις χρονολογί:ες

2 α NX: [Λέγονται πολλά: επ' αυτού. (.) Έχετε δεχθεί κατά καιρού:ς σχόλια για την ηλικί:α και λοιπά: την κρύβει δεν την κρύβει

<sup>17</sup> Βλ. το παράρτημα για την ερμηνεία των συμβόλων απομαγνητοφώνησης.

<sup>18</sup> Με βάση το έτος γέννησης της Αλίκης Βουγιουκλάκη (1934) που δήλωσε ο αδελφός της Τάκης Βουγιουκλάκης στην εκπομπή της NET *Top Stories* τον Νοέμβριο του 2008.

- 3 AB: N::α σας πω (.) [πιστεύω
- 4 NX: [Εγώ άλλο θέλω να ρωτήσω, δεν με ενδιαφέρει ποια είναι η Αλική ε:: η ηλικία της Αλικής [Βουγιουκλάκη
- 5 AB: [Δεν σας ενδιαφέρει;
- 6 NX: .h Με ενδιαφέρει κυρίως (.) το:: πώς αισθάνεται τον χρό:νο που περνά. (.) Είμαστε σε έναν καινού:ριο χρό:νο [ .h
- 7 AB: [Αισθάνομαι ότι κέρδισα ένα χρό:νο, (1.0) δηλαδή κέρδισα ένα χρό::νο σε εμπειρίας, (.) σε γνώ:ση
- 8 NX: [Σας τρομά:ζει (.) το ότι περνά: ο χρόνος, το ό:τι φεύ:γει;
- 9 (.)
- 10 AB: Όχι
- 11 NX: Απ' τα χέρ[ια μας
- 12 AB: [Ειλικρινά σας το λέω (.) όχι. (.) .h A: (.) Μέχρι τα: (.) σαράντα (1.0) πιστεύω όλοι οι άνθρωποι (.) δεν έχουμε δει το φως το πορτοκαλί να ανά:βει. (0.4) Απ' τα σαράντα κι ύστερα (1.0) το κόκκινο είναι στο βά:θος. (1.0) Δηλαδή:: (.) (ε) ξέρουμε πια πολλά πράγματα. (.) Ξέρουμε ότι (μ:) και πολλά: είναι:: μ: (.) μάταια, τουλάχιστον εγώ το ξέρω. (.) Λοιπόν: (.) δεν με φοβίζει τίποτα ούτ' ο χρό:νος, (1.0) ούτε::: (.) η φθορά: (.) ή αν θέλετε η φθορά: (.) όσο μπορώ: να την αποφύ:γω, (.) ναι. (.) Δεν τη χρειάζομαι. (.) Αλλά ούτε και το τέλος με φοβίζει.
- 13 NX: Και το μυστικό του να φαι:νεται κανείς νέ:ος;
- 14 (.)
- 15 AB: Να γιώ:θει κανείς νέ:ος.
- 16 NX: Να γιώ:θει κανείς νέ:ος.

Ο δημοσιογράφος εδώ και λίγη ώρα αναφέρει τις πιο σημαντικές χρονολογίες στην καριέρα της Βουγιουκλάκη κι εκείνη σχολιάζει με χαριτωμένο τρόπο αυτή την εμμονή του στις χρονολογίες (*αφού κρατά:τε (0.3) ημερολόγιο*) ενώ η ίδια προτιμά πιο αόριστες χρονικές αναφορές (*αργότερα*). Αμέσως μετά το σχόλιο όμως σπεύδει να διασκεδάσει την εντύπωση ότι μπορεί και να την ενοχλούν οι συνεχείς αναφορές στις χρονολογίες των πρώτων χρόνων της καριέρας της. Με αυτή την αφορμή ο Χατζηνικολάου αναφέρεται σε όσα λέγονται για το φλέγον θέμα της ηλικίας της ηθοποιού, αλλά τονίζει ότι δεν

τον αφορά η ακριβής ηλικία της (σειρές 2, 4) –κάτι που η ίδια δυσκολεύεται να πιστέψει (5)–, αλλά θέλει να μάθει πώς αισθάνεται εκείνη για το χρόνο που περνάει. Έτσι, η Βουγιουκλάκη παρουσιάζει την προσωπική της φιλοσοφία: παρουσιάζει την ταυτότητα μιας γυναίκας που ωριμάζει και τονίζει τα θετικά στοιχεία (*κέρδισα ένα χρό::νο σε εμπειρι:ες, (.) σε γνώ:ση*). Ο Χατζηνικολάου εισάγει το στοιχείο του φόβου απέναντι στο πέρασμα του χρόνου (8): όπως έχουν επισημάνει πολλές έρευνες, ο φόβος του γήρατος και του θανάτου είναι η βασική αιτία για τα αρνητικά χαρακτηριστικά που έχει αποδώσει η σύγχρονη δυτική κουλτούρα στην τρίτη ηλικία.<sup>19</sup> Όμως, η ταυτότητα της λαμπερής ηθοποιού που προβάλλει η Βουγιουκλάκη δεν μπορεί να έχει σχέση με το φόβο. Επισημαίνει ότι στο στάδιο ζωής στο οποίο βρίσκεται τώρα (το οποίο αδύιστα προσδιορίζει ως *από τα σαράντα κι ύστερα*) γνωρίζει ότι στο βάθος υπάρχει ένα «κόκκινο φως». Σε αυτό το σημείο μοιάζει να διαφοροποιείται από άλλα μέλη της ίδιας κατηγορίας (*τουλάχιστον εγώ το ξέρω*). Υποστηρίζει ότι δεν τη φοβίζει ούτε ο χρόνος ούτε η φθορά. Αμέσως όμως προχωρεί σε μια κίνηση *αυτο-διόρθωσης* (*self-repair*) (*ή αν θέλετε η φθορά: (.) όσο μπορώ: να την αποφύ:γω, (.) ναι*) για να παραδεχτεί ότι τελικά την απασχολεί το θέμα της εξωτερικής της εμφάνισης. Και σ' αυτό το στοιχείο προφανώς διαφοροποιείται από την πλειοψηφία των μελών της κατηγορίας «γυναίκες που ωριμάζουν», καθώς λίγες σχετικά γυναίκες διατηρούν νεανική εμφάνιση στην ηλικία της Βουγιουκλάκη. Αξίζει επίσης να σημειωθεί η δήλωσή της ότι δεν τη φοβίζει το «τέλος». Η χρήση ευφημισμών για την πραγματικότητα του θανάτου (*τέλος, κόκκινο φως*) κατά κάποιον τρόπο λειτουργεί ως μονωτικό που προστατεύει την ηθοποιό από το συναισθηματικά επιβαρυνόμενο νόημα του θανάτου.<sup>20</sup> Ο δημοσιογράφος θέλει να μάθει το μυστικό της επιτυχίας της νεανικής εμφάνισής της και η Βουγιουκλάκη χρησιμοποιεί την πιο συνηθισμένη «θεωρία» (*να νώθει κανείς νέ:ος*), αν και, όπως προκύπτει από μαρτυρίες, η ίδια διατηρούσε τη νεανική της εμφάνιση με ιατρικές μεθόδους.<sup>21</sup>

Ωστόσο, η Βουγιουκλάκη δεν ποτήθηκε από τη φαινομενική αδιαφορία του Χατζηνικολάου για την ακριβή της ηλικία και φρόντισε να επαναφέρει η ίδια το ζήτημα λίγα λεπτά αργότερα:

<sup>19</sup> S. Scrutton, «Ageism: The foundation of age discrimination», Στο E. McEwen (επιμ.), *Age: The Unrecognized Discrimination*, Age Concern, London 1990 p. 12-27.

<sup>20</sup> Μ. Μακρή-Τσιλιπάκου, «Ερωτ.: Χρησιμοποιείτε ξένες λέξεις όταν μιλάτε; Απαντ.: Never! ((γέλια))», στο Α.-Φ Χρηστίδης (επιμ.), *Ισχυρές και «ασθενείς» γλώσσες στην Ε.Ε. Όψεις του γλωσσικού ηγεμονισμού*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη 1999 σσ. 439-447.

<sup>21</sup> Μ. Καραλη, *Γλυκό κορίτσι*, Αστάρτη, Αθήνα 1996 σ. 136.

(2) *Ενώπιος ενωπίω*, Mega Channel, 5 Ιανουαρίου 1993

- 1 γ AB: Δεν έχω κανένα πρόβλημα να με ρωτήσετε ό,τι θέλετε απ' το πόσο  
χρονώ είμαι .hhh μέχρι: αν [έχω κάνει κι άλλο γάμο
- 2 α NX: [Αχ το είπατε δύο φορές και θα μου πουν  
μετά γιατί δεν τη ρώτησες
- 3 AB: heh heh heh heh
- 4 NX: Λοιπόν πόσο χρονών (.) είναι (.) η Αλίκη Βουγιουκλάκη (.) να  
δώσουμε απάντηση σ' αυτό το μεγά:λο ερώ:τημα πια που πλανιέται  
(.) επί δέκα χρόνια τώρα δεκαπέ:ντε συζητούν ό:λοι πόσο χρονών  
εί[ναι και πόσο χρονών είναι;
- 5 AB: [Λοιπόν
- 6 AB: Βγάλτε τα κομπιουτεράκια .h όταν μπή:κα .hh στη δραματική σχολή:  
(.) ήμουνα δεκαεξίμισι χρονών
- 7 (0.5)
- 8 NX: Και αυτό: ή:ταν[ε (.) να δω αμέσως τις σημειώσεις που έχω=  
9 AB: [heh heh heh heh
- 10 NX: =κρατήσει (.) το χίλια (.) εννιακόσια (.) πενήντα τρία  
11 (1.0)
- 12 NX: [δεκαεξίμισι χρονών
- 13 AB: [.h Λοιπόν (.) αφήστε τώ:ρα να υπολογίζει ο κό:σμος  
[κι εμείς συνεχίζουμ[ε
- 14 NX: [ο κόσμος [Εμείς συνεχίζου[με. (.) Φαντάζομαι ότι=  
15 AB: [Ναι
- 16 NX: =κανείς δεν μας ακούει τώ:ρα έχουν [βγει τα χαρ[τιά: [έ:ξω και=  
17 AB: [Ναι [heh [heh heh heh
- 18 NX: =γίνονται προσθέ:σεις, (.) πολλαπλασιασμ[οί και αφαιρέ:σ[εις  
19 AB: [heh heh [hhh [Αλλά (.)  
εκείνο που πιστεύω .h η ηλικί:α (.) είναι προσωπικό θέ:μα του κά:θε  
ανθρώ:που (.) .h είναι (.) το πώς (μ:) χειρίζομαι τη ζωή μου, .hhh (.)  
α::[:
- 20 NX: [Το πόση ζωντά:νια βγαί:νει από μέσα [του  
21 AB: [Ναι ε (.) το χειρίζομαι-  
αυτό ήθελα να πω (.) δηλαδή (.) πόσο σέ:βομαι (.) τον εαυτό μου:  
(.) πόσο δεν τον σπαταλά:ω πόσο δεν τον φθει:ρω (.) .hh για να  
μπορέσω να κρατή:σω hh (.) ε: τις δυνά:μεις μου (.) γι: γι' αυτό που  
θέλω (.) για τη δου[λειά μου (.) .h ε και για την εμφάνισή: μου.
- 22 NX [Μμμ

Τελικά σ' αυτή τη συνέντευξη των αποκαλύψεων (νωρίτερα η ηθοποιός είχε μιλήσει για πρώτη φορά για το δεύτερο, κρυφό, γάμο της) ο Χατζηνικολάου δεν μπορεί να αντισταθεί στον πειρασμό να εκμεταλλευτεί την πρωτόγνωρη «προθυμία» της Βουγιουκλάκη να αποκαλύψει την ηλικία της, εφόσον γνωρίζει ότι θα του το καταλογίσουν αν δεν το κάνει (2). Ωστόσο, η Βουγιουκλάκη γνωρίζει καλά πώς να δημιουργεί μυστήριο ακόμα και όταν υποτίθεται ότι δίνει τη λύση του. Αντί να δηλώσει ευθέως πόσων ετών είναι, δηλώνει την ηλικία που είχε όταν έκανε την πρώτη της εμφάνιση. Φυσικά τη χρονολογία της πρώτης εμφάνισης θα τη δώσει ο δημοσιογράφος και όχι η ίδια. Το γέλιο της ενδεχομένως δείχνει τη διάθεσή της να «παίξει» με το δημοσιογράφο και το κοινό (3, 9, 15, 17). Με περιπαιχτική διάθεση εμποδίζει τον Χατζηνικολάου να συνεχίσει τους υπολογισμούς, ενώ ο Χατζηνικολάου τονίζει τη σημασία αυτής της αποκάλυψης λέγοντας πως η υπόλοιπη συνέντευξη μάλλον δεν θα αφορά πλέον το κοινό –και έτσι «κατασκευάζει» ως πολύ σημαντικό το ζήτημα της ηλικίας της ηθοποιού (14, 16). Η Βουγιουκλάκη πάντως επανέρχεται στην προσωπική της άποψη περί ηλικίας και επισημαίνει τη σημασία του να μπορεί ένα άτομο να ορίζει τη συμπεριφορά του σε σχέση με την ηλικία του και να ρυθμίζει τις διάφορες παραμέτρους που θα του επιτρέπουν να έχει τη συμπεριφορά που επιλέγει.

Η ηθοποιός φαίνεται πως τελικά ήθελε το κοινό της να ασχολείται με την ηλικία της: ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, όπου υποτίθεται ότι αποκαλύπτει την ηλικία της, δεν το κάνει ευθέως. Επιπλέον, όπως αποδείχτηκε εκ των υστέρων, δεν λέει την αλήθεια: Παρόλο που η χρονολογία γέννησης που προκύπτει από τα στοιχεία που δίνει στον Χατζηνικολάου (δηλαδή, το 1937) αναγραφόταν στο δελτίο ταυτότητας της ηθοποιού που αναδημοσιεύτηκε στη βιογραφία που έγραψε η Μαλβίνα Κάραλη μετά το θάνατό της,<sup>22</sup> μία ανεπίσημη βιογραφία της<sup>23</sup> καθώς και ένα από τα αδέρφια της, στη διάρκεια μιας τηλεοπτικής εκπομπής το 2008, αποκάλυψαν ότι η Βουγιουκλάκη είχε στην πραγματικότητα γεννηθεί το 1934. Αξίζει να επισημάνουμε, επίσης, ότι η ηθοποιός είχε συχνά δεχθεί κριτική για ψεύτικη, μη «αυθεντική» συμπεριφορά στις συνεντεύξεις της (και πράγματι και σε αυτήν τη συνέντευξη μπορεί κανείς να διακρίνει σημεία στα οποία δεν είναι αυθόρμητη και μάλλον δείχνει ότι είναι προετοιμασμένη να απαντήσει με συγκεκριμένο τρόπο σε κάποιες ερωτήσεις), και αυτή η έλλειψη ειλικρίνειας ήταν ένα ζήτημα που θιγόταν συχνά στον Τύπο, όταν γινόταν λόγος για το αν η ηθοποιός έκανε πλαστικές επεμβάσεις ή όχι. Ανεξάρτητα πάντως από το πόσο αυθεντική ήταν η Βουγιουκλάκη και το αν έλεγε αλήθεια ή όχι, η ταυτότητα που ήθελε να παρουσιάζει ήταν αυτή της γυναίκας που ωριμάζει, γίνεται σοφότερη χάρη στις εμπειρίες της, ξέρει πώς να αντιμετωπίζει τη σωματική φθορά κτλ. Αυτή η ταυτότητα επικυρωνόταν από τη διαρκή της δημοτικότητα αλλά και από τις αντιδράσεις δημοσιογράφων, όπως ο Χατζηνικολά-

<sup>22</sup> Μ. Κάραλη, ό.π., σ. 361.

<sup>23</sup> Α. Μπούνας, *Η Αλίκη και οι άλλοι*, Europress, Αθήνα 1984, σ. 14.

ου, που συνήθως αντιμετωπίζουν τις απαντήσεις καλλιτεχνών με επιείκεια δείχνοντας ιδιαίτερη φροντίδα για το θετικό τους πρόσωπο –ενώ συνήθως είναι πιο αυστηροί/ές όταν παίρνουν συνεντεύξεις από πολιτικούς και δεν διστάζουν να απειλήσουν το αρνητικό τους πρόσωπο ζητώντας επίμονα να μάθουν αλήθειες.<sup>24</sup> Σε κάθε περίπτωση, μέσα από το λόγο της Βουγιουκλάκη για την ηλικία της και τη στάση της απέναντι στο χρόνο, γίνονται φανερές οι προσπάθειές της να εντάξει τον εαυτό της σε ηλικιακές κατηγορίες με θετικά χαρακτηριστικά, τονίζοντας την προσωπική της βούληση που δεν επηρεάζεται ίσως από εξωτερικούς κοινωνικούς παράγοντες.

### 3.2. Άννα Καλουτά: «Ο ηθοποιός δεν γερνάει, μεγαλώνει»

Αντίστοιχες είναι και οι προσπάθειες της Άννας Καλουτά, η οποία εμφανίζεται επίσης απρόθυμη να δώσει ακριβή στοιχεία για την ηλικία της. Θαλερή και ακαταπόνητη, χρόνια ολόκληρα η Καλουτά δηλώνει ότι «ο ηθοποιός δεν γερνάει, μεγαλώνει». Είναι πολύ σημαντική η χρήση αυτού του ρήματος. Το «μεγαλώνω» αποκλείει όλα τα αρνητικά στερεότυπα και συσχετισμούς ενώ τη βοηθάει να παρουσιάσει μια ταυτότητα ώριμου ανθρώπου μόνο με θετικά χαρακτηριστικά, επιμελητική του θετικού της προσώπου. Σε μια εκπομπή που προβλήθηκε την άνοιξη του 2007 η δημοσιογράφος Ά(ννα) Δ(ρούζα) ζητάει από την 89χρονη<sup>25</sup> ηθοποιό να μιλήσει για την ηλικία της. Στην εκπομπή συμμετέχει και ο θετός γιος της ηθοποιού Π(άνος) Κ(ατσάνης), ενώ υπάρχει επίσης ζωντανό κοινό, αποτελούμενο κυρίως από μεσήλικες και ηλικιωμένες γυναίκες, κάποιες από τις οποίες ακούγονται να σχολιάζουν (Γ1, Γ2, Γ3).

(3) Μπορώ, NET, Μάρτιος 2007

- 1 γ ΑΔ: Να σας πω τώρα που λέτε έτσι μεγαλώνοντας, μεγαλώνοντας, όλο μεγαλώνοντας (ακούμε), .hh την ηλικία σας τη λέτε;
- 2 (0.8)
- 3 γ Γ1: °Οχι[<sup>ο</sup>
- 4 γ Γ2: [°Α:: °

<sup>24</sup> Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι έναν χρόνο μετά, στη διάρκεια συνέντευξης που πήρε από τον ηθοποιό Νίκο Κούρκουλο, ο δημοσιογράφος αναφέρθηκε μάλλον ειρωνικά στον τρόπο με τον οποίο η Βουγιουκλάκη του αποκάλυψε την ηλικία της, ενώ θαύμασε τον ευθύ τρόπο με τον οποίο ο Κούρκουλος του αποκάλυψε τη δική του. Βλ. σχετικά: A. Poullos "Aging actresses/actors in Greece: 'Let's (not) talk about age'" Στο A. Swinnen και J. A. Stotesbury (επιμ.), *Aging, Performance and Stardom: Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*. Vienna and Berlin: LIT (υπό δημοσίευση).

<sup>25</sup> Οι ηλικίες των Άννας Καλουτά, Ρένας Βλαχοπούλου και Μάρθας Βούρτση επαληθεύτηκαν με βάση τις χρονολογίες γέννησης που υπάρχουν στους εκλογικούς καταλόγους του Υπουργείου Εσωτερικών (<http://www.ypes.gr/services/eca/eca.htm>). Οι ηλικίες των υπόλοιπων ηθοποιών που συμμετέχουν στις εκπομπές προέκυψαν από δικές τους δηλώσεις ή στοιχεία που υπάρχουν σε διάφορες ιστοσελίδες.

- 5 (0.3)
- 6 γ ΑΚ: Τη λέω
- 7 (0.5)
- 8 γ Γ3: °Τη λέει°
- 9 (0.3)
- 10 ΑΔ: [Δεν έχετε κανένα [πρόβλημα
- 11 ΑΚ: [Λέω [Λέω την ηλικία μου (.) στο θέ:ατρο.
- 12 (.)
- 13 ΑΔ: Προσέ- α::::
- 14 ΑΚ: Πρό:σεξε.
- 15 ΑΔ: Γιατί κάποιες άλλες αλ:λάζουνε και την ταυτό:τητα
- 16 ΑΚ: [Ο- όχι α δεν μ' ενδιαφέρει δεν μ' ενδιαφέρει .h ε κακώ- κακώς κάνουν αγάπη μου. .h Κοίταξε μανούλα μου .h εγώ δεν μπορώ ν' αλλάξω την: (.) τη: (.) την ηλικία μου .hh διότι ό:ταν λέ:ω .h το χί:λια εννιακό:σια τό::σο .hh έπαιζα στο τά:δε θέ:ατρο .hh και έκανα τον τσολιά ας πούμε. .h Ο άλλος μετρά:ει.
- 17 ΑΔ: Ναι.
- 18 ΑΚ: Πώς θα γίνει; (.) [Το χίλια εννιακόσια κι έχουμε χίλια=
- 19 ΑΔ: [Ναι αλλά (.) λέτε
- 20 ΑΚ: =εννιακό- καιδύο χιλιάδες (πόσο έχου[με)
- 21 ΑΔ: [Λέτε σ- [Λέτε ότι γεννηθήκατε στις αρχές του χίλια εννιακόσια είκοσι.
- 22 (1.7) (η ΑΚ κρατά σφιχτά τα χείλια της με μια κωμική γκριμάτσα)
- 23 κοι: [heh heh heh heh heh heh heh heh
- 24 ΑΔ: [heh heh heh heh heh heh heh heh κοίτα(ξε) δε μου λέει. .hh
- 25 ΑΚ: Σα:ς περικα[λώ.
- 26 ΑΔ: [Το βι- (πιθανώς θέλει να αναφερθεί στο βιογραφικό της Καλουτά που βρίσκεται στην ιστοσελίδα της ελληνικής *Wikipedia*)
- 27 ΑΔ: Τι;
- 28 ΑΚ: Ένα είναι γεγονός.
- 29 ΑΔ: Γιατί δεν λέτε ποια χρονιά;
- 30 ΑΚ: Ένα είναι γεγονός
- 31 ΑΔ: Αφού είστ[ε ένα θαύμα [αξιοθαύμαστο
- 32 ΑΚ: [ΕΧΩ [ΕΒΔΟΜΗ:ΝΤΑ ΧΡΟ:ΝΙΑ ΘΕ:Α[ΤΡΟ.
- 33 κοι: [xxxx XXXX
- XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX=
- 34 ΑΚ: [Θέατρο

- 35 κοι: =XXXXXXXXXXXXXXXXX
- 36 ΑΚ: [Ηλικία:α βάλτε όση θέλετε heh heh heh  
[heh heh όση θέλετε βάλτε τη, [δεν με νοιάζει.
- 37 ΑΔ: [heh heh heh heh
- 38 α ΠΚ: [Δ- δεν υπάρχει ηλικία άμα ζήσεις  
[δί:πλα της δεν καταλαβαί[νεis την ηλικία.
- 39 ΑΚ: [Ναι ναι ( ) [Ο ηθοποιός
- 40 κοι: [έτσι έτσι έτσι=
- 41 ΑΚ: =[δεν έχει- δεν γερ[νά:ει
- 42 κοι: =[XXXXXXXXXXXXX[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
- 43 ΑΔ: [Μα ίσα ίσα αυτή είναι η ελπίδα μας να 'χουμε  
αυτό πρότυπο, (.) το φαινό:μενο της [ε: (.) κυρίας Άννας
- 44 ΑΚ: [Μεγαλώ:νουμε,  
(.) δεν γερνάμε οι ηθοποιοί: (.) Μεγαλώ:νουμε. (.) [.hh Και=
- 45 ΑΔ: [Ναι
- 46 ΑΚ: =άλλοι μεγαλώνουνε ωραί:α, (.) άλλοι μεγαλώ:νουνε άσχημα

Η απουσία απάντησης στο ερώτημα της δημοσιογράφου, που εκδηλώνεται με τη σιγή της Καλουτά (σειρές 2, 5, 7, 9), ίσως αποτελεί ένδειξη μιας επερχόμενης *απευκταίας πράξης* ως δεύτερου μέλους στο γειτνιαστικό ζεύγος *ερώτηση-απάντηση*:<sup>26</sup> δηλαδή, η απάντηση της Καλουτά δεν θα είναι η αναμενόμενη. Αυτό που προτιμά να δηλώσει είναι η θεατρική της ηλικία (11). Η Δρούζα δείχνει ότι αυτή η απάντηση δεν την ικανοποιεί (13) και θυμίζει στην Καλουτά την περίπτωση άλλων ηθοποιών που δεν διστάζουν να αλλάξουν τη χρονολογία γέννησής τους στην ταυτότητά τους (15) –μια έμμεση αναφορά στην περίπτωση της Ζωζώς Σαπουντζάκη που λίγα χρόνια πριν είχε κρατηθεί στο αστυνομικό τμήμα στο οποίο είχε αποταθεί για την έκδοση νέας ταυτότητας, επειδή παρουσίασε παραποιημένα έγγραφα για να αποκρύψει την αληθινή χρονολογία γέννησής της. Η Καλουτά φυσικά δεν εγκρίνει τέτοιες πράξεις και υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να κρύψει την αληθινή της ηλικίας εφόσον στις συνεντεύξεις της αναφέρει τις χρονολογίες στις οποίες έπαιξε τους διάφορους ρόλους της (16, 18). Ωστόσο αυτό δεν είναι απόλυ-

<sup>26</sup> Η Ανάλυση Συνομιλίας διακρίνει τις δράσεις σε *προτιμητέες* και *απευκταίες*, στη βάση της *προτίμησης* (*preference*) η οποία, όπως αναφέρει η Μακρή-Τσιλιπάκου («Ο μελοδραματικός σχεδιασμός», ό.π., σ. 586) «ρυθμίζει την επιλογή που έχουν οι ομιλήτριες/ομιλητές ανάμεσα σε εναλλακτικές δράσεις, ιδίως στην πραγμάτωση των δεύτερων μισών των γειτνιαστικών ζευγών». Για μια διεξοδική ανάλυση της έννοιας της *προτίμησης* στη συνομιλία βλ. Α. Pomerantz, «Agreeing and disagreeing with assessments: Some features of preferred/dispreferred turn shaps», στο J. M. Atkinson και J. Heritage (επιμ.), *Structures of Social Action*, Cambridge, Maison des Sciences de l' Homme και Cambridge University Press, 1984, p. 191-222.



τα αληθές, καθώς η Καλουτά έχει κατά καιρούς δώσει αντικρουόμενα στοιχεία για το πότε ακριβώς ξεκίνησε την καριέρα της και σε ποια ηλικία (ακόμα και στις δυο επίσημες βιογραφίες της τα στοιχεία είναι ελλιπή).<sup>27</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι ακόμα και στα παραδείγματα που δίνει αποφεύγει να πει συγκεκριμένα ποια χρονιά έπαιξε τον τσολιά. Αν και έπαιξε το ρόλο αυτόν πολλές φορές στην καριέρα της, θα μπορούσε να αναφέρει μια συγκεκριμένη χρονολογία αντί να πει το «χίλια εννιακόσια τόσο». Η Δρούζα πάντως επιμένει να μάθει την αληθινή της ηλικία προσπαθώντας να διασαφηνίσει αυτό που αόριστα γράφεται στα βιογραφικά της Καλουτά που υπάρχουν στο διαδίκτυο (δηλαδή ότι γεννήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '20) (21, 26). Η Καλουτά σουφρώνει τα χείλια της κωμικά για να δείξει ότι δεν πρόκειται να δώσει εξηγήσεις (22, 25) και το κοινό γελά (23). Η Δρούζα επιστρατεύει τις φιλοφρονήσεις: επικυρώνει μια ταυτότητα ασυνήθιστου προσώπου για την Καλουτά, ενός αξιοθαύμαστου φαινομένου που αποτελεί μια ιδιαίτερη κατηγορία και συνεπώς δεν πρέπει να διστάζει να αποκαλύψει την ηλικία της (29, 31). Ωστόσο η Καλουτά θα επιμένει στη δική της εκδοχή για την ηλικία της: προφέρει τη φράση *ΕΧΩ ΕΒΔΟΜΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΘΕΑΤΡΟ* με ρυθμό και ένταση που λειτουργούν σαν τις *παγίδες χειροκροτήματος* (*claptraps*) που χρησιμοποιούν οι πολιτικοί<sup>28</sup> και έτσι προκαλεί την επιδοκμασία του κοινού (33). Με αυτόν τον τρόπο η Καλουτά «αναγκάζει» το κοινό να επικυρώσει την ταυτότητα που η ίδια κατασκευάζει: είναι μια έμπειρη, ανθεκτική ηθοποιός και όχι μια ηλικιωμένη, παροπλισμένη ηθοποιός. Αυτές οι κατηγορίες έχουν θετικά χαρακτηριστικά και για αυτόν το λόγο τις επικαλείται. Αφού ο θετός γιος της Καλουτά επικυρώσει κι εκείνος με τη σειρά του αυτήν τη ταυτότητα λέγοντας ότι όταν κάποιος ζει μαζί της, καταλαβαίνει ότι η ηλικία δεν έχει σημασία, η Καλουτά θα επαναλάβει για άλλη μια φορά το αγαπημένο της ρητό: «Οι ηθοποιοί δεν γερνάμε, μεγαλώνουμε», και συμπληρώνει ότι κάποιοι από αυτούς μεγαλώνουν ωραία ενώ κάποιοι άλλοι μεγαλώνουν άσχημα. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα λόγια της Καλουτά δομούν την ταυτότητα *ηθοποιός που μεγαλώνει* που είναι διαφορετική από την ταυτότητα *άτομο που μεγαλώνει/γερνά*. Κατασκευάζοντας αυτή την ταυτότητα, η ίδια η Καλουτά τονίζει την «ασυνήθιστη» διάσταση της ταυτότητάς της και διατηρεί για τον εαυτό της το δικαίωμα να είναι διαφορετική/ξεχωριστή από την πλειοψηφία των ατόμων μεγαλύτερης ηλικίας, για τα οποία ενδεχομένως ισχύει η κατηγορία *γέρος-γριά*, αλλά και από άλλες/ους ηθοποιούς που «μεγαλώνουν άσχημα». Η Καλουτά παρουσιάζει την προσωπική της φιλοσοφία σαν απόφθεγμα με αποτέλεσμα να λειτουργεί όχι μόνο ως προσωπική φιλοσοφία ζωής αλλά ως ηθικός κανόνας.<sup>29</sup> Συνολικά πάντως βλέπουμε πως, όπως και

<sup>27</sup> Γ. Λαζαρίδης, *Ένας θρύλος με το Όνομα Άννα και Μαρία Καλουτά*, Σμυρνωτάκης, Αθήνα 1990, και Μ. Δελαπόρτας, *Άννα Καλουτά: Η Κυρία Επιθεώρηση*, Ορφέας, Αθήνα 2008.

<sup>28</sup> J. M. Atkinson, «Public speaking and audience responses: Some techniques for inviting applause», στο J. M. Atkinson και J. Heritage (επιμ.), *ό.π.*, p. 370-410

<sup>29</sup> Tolson, *ό.π.*, σ. 158.

στην περίπτωση της Βουγιουκλάκη, η Καλουτά επιλέγει μια κατηγοριοποίηση που της επιτρέπει να τονίσει τα προσδοκώμενα θετικά στοιχεία των ατόμων μεγάλης ηλικίας (εμπειρία, θαυμασμός και σεβασμός νεότερων).

### 3.3. Ρένα Βλαχοπούλου: «Μη μιλάτε για ηλικίες»

Η Ρένα Βλαχοπούλου αποτελεί επίσης χαρακτηριστική περίπτωση για το ζήτημα της ηλικιακής ταυτότητας, καθώς το θέμα της ηλικίας της συχνά αποτελούσε βασικό στοιχείο των ρόλων που ερμήνευε, ειδικά στον κινηματογράφο που της χάρισε άλλωστε και την ιδιότητα της ηθοποιού-αστέρα. Είναι χαρακτηριστική η εισαγωγή της ταινίας *Η βουλευτίνα* όπου η ηθοποιός απευθύνεται στο κοινό αφήνοντας ασαφή τα όρια ανάμεσα στην ηρωίδα του έργου και στην πραγματική Βλαχοπούλου (ίσως πρόκειται για ένα ιδανικό παράδειγμα της κατά τον Μορέν διττής υπόστασης της ηθοποιού-αστέρα καθώς και για μια περίπτωση της κατά τον Bakhtin *πολυφωνίας* ή *multiple voicing*).<sup>30</sup> Ήδη λοιπόν από το 1966, η 43χρονη Ρ(ένα) Β(λαχοπούλου) εκφράζει την αγανάκτησή της σχετικά με την επιμονή του κοινού να μάθει την ηλικία της.

#### (4) *Η βουλευτίνα* (1966)

- 1 γ PB: Και να 'μαστε και παιδιά; (.) Να 'μαστε και παιδιά, κάτι πάει κι έρχεται. (.) Αμ, τα 'χουμε τα χρονάκια μας. (.) Γιατί: γέλασες μαντάμ εσύ εκεί κάτω; (.) Πόσο είμαι. (.) Θα σκάσεις αν δεν σου πω πόσο είμαι. Αμ δεν στο λέω, πώς να στο πω >Αφού μ' αγαπάτε, < είναι δυνατόν εγώ να γερά:σω; (.) Αποκλείεται δηλαδή.

Πέρα από την κωμική αγανάκτησή της, αξίζει να επισημάνουμε το επιχείρημα που δίνει η ηθοποιός: «Αφού μ' αγαπάτε, είναι δυνατόν να γεράσω;». Είναι ενδεχομένως μια ένδειξη ότι στην ελληνική κουλτούρα το γήρας είναι μια κατάσταση που αποκλείει την αγάπη.

Είκοσι έξι χρόνια μετά από αυτή την ταινία, παρατηρούμε την αντίστοιχη «δυσφορία» της 69χρονης Βλαχοπούλου στη διάρκεια μιας τηλεοπτικής συνέντευξης όταν θίγεται πλαγίως το θέμα της ηλικίας του 52χρονου συμπρωταγωνιστή της Σ(ωτήρη) Μ(ουστάκα). Στο απόσπασμα που ακολουθεί συνομιλούν επίσης με τους δυο ηθοποιούς η 40χρονη παρουσιάστρια Ρ(ούλα) Κ(ορομηλά), ο 57χρονος σκηνοθέτης-χορογράφος Φ(ώτης) Μ(εταξόπουλος) και οι ηθοποιοί Τ(όνυ) Α(ντον) (35+) και Π(άνος) Μ(ιχαλόπουλος) (43).

<sup>30</sup> M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press, Texas 1986.

## (5) Πρωινός καφές, ANT1, 13 Νοεμβρίου 1992

- 1 γ PK: Εδώ γιορτάζουμε τα εκατό χρόνια::: κύριε Μουστάκα (.) .η της  
επιθεώρησης και τα πενήντα χρόνια (.) [ε του θεάτρου Ακροπόλ
- 2 α ΦΜ: [Του θεάτρου Ακροπόλ
- 3 (.)
- 4 α ΣΜ: Ναι και τα τριά:ντα τα δικά μου.
- 5 PK: heh heh [heh heh heh heh heh heh heh heh
- 6 κοι: [xxxxXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXX[XXXX
- 7 ΣΜ [heh heh heh heh heh[heh heh heh heh
- 8 PK [heh heh heh [heh heh heh heh
- 9 α ΤΑ: [Την τούρτα
- 10 ΤΑ: Την τούρτα δεν (έ)χουμε)
- 11 ΣΜ: [Ακριβώς τριά[ντα [μόνο που εγώ δεν=
- 12 γ ΡΒ: [Παιδιά
- 13 ΡΚ: [Συγγνώμη
- 14 ΣΜ: =γιορτάζω [ποτέ
- 15 ΡΚ: [Παράλειψη του Πρωινού Καφέ έπρεπε να έχουμε μια  
τούρτα τερά:στια.
- 16 ΣΜ: [Ε δεν το ξέρατε
- 17 ΡΒ: [Μη μιλάτε για ηλικί:ες δεν ήρθαμε να μιλήσουμε για  
ηλ[ικί:ες ήρθαμε να μιλήσουμε για την επιθ[ώρηση
- 18 ΡΚ: [heh heh heh heh heh heh heh heh heh heh[heh heh
- 19 κοι: [xxxxxxxx  
[xxXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX[XXXX=
- 20 ΣΜ: [Πατί;
- 21 ΡΒ: [Ε βέβαια
- 22 κοι: =[XXXXXXXXXXXX[XXXX
- 23 ΡΒ: [(Εντάξει)
- 24 ΣΜ: [Κορίτσι μου;
- 25 ΡΒ: Ορίστε, α[γόρι μου;
- 26 ΣΜ: [Κοριτσάκι μου[;:

- 27 PB: [(μμείται παιδική φωνή) Ναι (.) έ:τσι  
κοριτσά:κι μου να με λε::ς
- 28 ΣΜ: [Ε, γιατί εγώ::]
- 29 κοι: [XXX[XXXXXXXXX=
- 30 PB: [Τι;
- 31 κοι: =[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX[XXXXXXXXXXXXX=
- 32 [Να, είδες τι γίνεται;
- 33 =XX[XXXXXXXXXXXXXXXXXX
- 34 ΣΜ: [Γιατί να μην πούμε ηλικί:ες εγώ: είμαι 30 χρόνια στο θέατρο  
βέβαια δεν γιορτάζω ποτέ: αυτά: (.) είμαι 52 χρονώ:ν, γεννήθηκα το  
'40 τις 17 του Σεπτέμβρη.
- 35 ΡΚ: heh [heh και είναι Πα[ρθ(h)ένος heh heh
- 36 κοι: [XXXXXXXXXX[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
[XXXXXXXXXXXX[XXXX
- 37 ΤΑ: [Μπράβο (σου)
- 38 ΡΒ: [Εγώ: θα μου επιτρέ:ψεις να μη:ν απα[ντή:σω
- 39 ΣΜ: [Μην  
πεις τίποτε.
- 40 ΡΚ: Ό[χι
- 41 ΡΒ: [Γιατί να πω; (.) Σκα[σίλα μου
- 42 α ΠΜ: [Εσύ είσαι αγέννητη ακό[μη
- 43 ΡΒ: [Αγά::πη [μου
- 44 κοι: [xxx xxxxxX  
XXXXXXXXXXXX[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX=
- 45 ΠΜ: [Εσύ είσαι αγέννητη
- 46 =[XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX[XXXXXXX
- 47 ΡΒ: [Να (βρε) ν[α:
- 48 ΠΜ: [Εσύ είσαι αγέννητη ακό:μη
- 49 ΣΜ: [Μακάρι να 'μαστε σαν και  
σένα Ρένα μου.

Με αφορμή την επισήμανση της Κορομηλά ότι η παράσταση του «Ακροπόλ» γιορτάζει τα εκατό χρόνια της επιθεώρησης και τα πενήντα του θεάτρου, ο Μουστάκας βρίσκει την ευκαιρία να πει ότι γιορτάζονται επίσης τα δικά του 30χρονα (4): προφανώς

πρόκειται για ένα λογοπαίγνιο καθώς η φράση αυτή μπορεί να ακουστεί ως αναφορά όχι μόνο στην 30χρονη καριέρα του ηθοποιού αλλά και στην ηλικία του. Το λογοπαίγνιο γίνεται δεκτό από την Κορομηλά με γέλιο (5, 8) και από το κοινό με χειροκρότημα (6). Η αναφορά στις επετείους του Ακροπόλ και του Μουστάκα είναι αρκετή για να δυσανασχετηθεί η Βλαχοπούλου που προσπαθεί να διακόψει το σχετική συζήτηση (12, 17). Αν και ο Μουστάκας έκανε το λογοπαίγνιο με κωμική διάθεση, η Βλαχοπούλου διαμαρτύρεται σε σοβαρό τόνο (21, 23). Ωστόσο, η ιδιότητα της κωμικής ηθοποιού την ακολουθεί πάντα και η αντίδρασή της προκαλεί το γέλιο της δημοσιογράφου (18) και το χειροκρότημα του κοινού (19, 22) –και αυτές οι αντιδράσεις είναι μια επιπλέον ένδειξη του πόσο καλά γνωρίζουν τα μέλη της ελληνικής κουλτούρας ότι το θέμα της ηλικίας είναι ευαίσθητο και μπορεί να προκαλέσει την αγανάκτηση ενός ατόμου μεγαλύτερης ηλικίας. Ο Μουστάκας απευθύνεται στη Βλαχοπούλου χρησιμοποιώντας τη λέξη «κορίτσι μου» κι εκείνη του ανταποδίδει αυτή την αβρότητα (25). Τότε εκείνος βελτιώνει το κομπλιμέντο χρησιμοποιώντας το υποκοριστικό «κοριτσάκι μου» (26) που δίνει την ευκαιρία στη Βλαχοπούλου να χρησιμοποιήσει έναν τόνο παράστασης (*performance mode*)<sup>31</sup> (27) και να μιλήσει με παιδική φωνή, προκαλώντας εσκεμμένα αυτή τη φορά το χειροκρότημα του κοινού (29, 31)– αντίδραση που την ικανοποιεί εμφανώς (32). Ωστόσο, ο Μουστάκας δεν της κάνει τη χάρη και προχωρεί στην αποκάλυψη της δικής του ηλικίας (34). Σε επίπεδο συνομιλιακής διεπίδρασης, τούτη η αποκάλυψη φέρνει σε δύσκολη θέση τη Βλαχοπούλου, αφού είναι προτιμώμενη επιλογή (*preferred option*) μια σχετική αποκάλυψη και από τη δική της πλευρά.<sup>32</sup> Η Βλαχοπούλου αντιστέκεται σε αυτήν την *περικειμενική πίεση* (*contextual pressure*) για αποκάλυψη.<sup>33</sup> Η *απευκταία* απάντησή της καθυστερεί («εγώ θα μου επιτρέψεις»)<sup>34</sup>. Τόσο το αρνητικό όσο και το θετικό της πρόσωπο κινδυνεύουν από την αποκάλυψη της ηλικίας της, καθώς από τη μια πλευρά δεν θέλει να υποκύψει στην πίεση του περικειμένου και από την άλλη ενδεχομένως δεν θέλει να παραδεχτεί ότι είναι μεγαλύτερη από τον Μουστάκα αλλά και από τους υπόλοιπους/ες στο θίασο ή/και στο στούντιο της εκπομπής. Ο Μουστάκας συμφωνεί μαζί της ότι δεν πρέπει να πει τίποτα (39) διατηρώντας τον κωμικό τόνο που η Βλαχοπούλου εισήγαγε και συνεχίζει (41). Ο Πάνος Μιχαλόπουλος παρεμβαίνει για να φροντίσει το θετικό πρόσωπο της Βλαχοπούλου με ένα κομπλιμέντο που εντάσσεται στο κλίμα της κωμικής ατμόσφαιρας που δημιούργησαν οι δύο κωμικοί (42, 45, 49), γίνεται αποδεκτό από το κοινό με ενθουσιασμό (44, 46) και βεβαίως ικανοποιεί και την ίδια τη Βλαχοπούλου (43, 47). Τελικά όμως ο Μουστάκας δίνει σε σοβαρό τόνο μια ευχή

<sup>31</sup> Tolson, ό.π. σ. 22

<sup>32</sup> Sacks, ό.π., p. 768.

<sup>33</sup> Coupland, Coupland και Giles, ό.π., p. 146.

<sup>34</sup> Όπως παρατηρεί η Pomerantz, ό.π., τέτοιου είδους καθυστερήσεις είναι χαρακτηριστικοί πρόλογοι των απευκταίων δράσεων.

που ακούγεται ως φιλοφρόνηση στη Βλαχοπούλου: μακάρι να της έμοιαζαν όλοι/ες (49). Αν και η ευχή αυτή μπορεί να ακουστεί ως μια απόπειρα του Μουστάκα να παρηγορήσει τη Βλαχοπούλου για το γεγονός ότι είναι η μεγαλύτερη όλων, εκφράζει το θαυμασμό του για αυτό που είναι η Βλαχοπούλου «παρά την ηλικία της», δηλαδή μια δραστήρια, επιτυχημένη ηθοποιός.

Συνοψίζοντας, η αυθόρμητη παρέμβαση της Ρένας Βλαχοπούλου δείχνει ότι δεν είναι πρόθυμη να «ανεχτεί» μια συζήτηση σχετικά με ηλικίες, τη στιγμή μάλιστα που η ίδια είναι μεγαλύτερη από όλους/ες. Αντίθετα από την Άννα Καλουτά που, παρά την άρνησή της να αποκαλύψει την πραγματική της ηλικία, μιλάει με υπερηφάνεια για την εβδομηντάχρονη παρουσία της στο θέατρο, η Βλαχοπούλου δεν είναι πρόθυμη να μιλήσει ούτε για τη θεατρική της ηλικία –αξίζει να σημειωθεί ότι η επιθεώρηση για την οποία συζητούν οι ηθοποιοί στην παραπάνω συνέντευξη γιορτάζει τα πενήντα χρόνια του θεάτρου «Ακροπόλ» και παρόλο που η Ρένα Βλαχοπούλου συμμετείχε στην πρώτη επιθεώρηση που είχε ανέβει στο θέατρο αυτό, το γεγονός αυτό δεν θίγεται καθόλου στη συνέντευξη. Η ενόχληση της Βλαχοπούλου είναι γνήσια, παρόλο που ο διάλογός της με τον Μουστάκα εξελίσσεται σε ένα αυτοσχέδιο θεατρικό διάλογο, και είναι ενδεικτική της διάθεσής της να διατηρήσει την ταυτότητά της ως μέλους μιας συγκεκριμένης ομάδας, τα μέλη της οποίας είναι κυρίως νεότεροι/ες ηθοποιοί: αν η ίδια χαρακτηριστεί ως άτομο μεγαλύτερης ηλικίας, τότε η θέση της στην ομάδα «κινδυνεύει».

Πρέπει να τονιστεί ότι το χειροκρότημα και το γέλιο του κοινού βοηθάει την ηθοποιό να επικυρώσει την ταυτότητα που προβάλλει, μια ταυτότητα για την οποία η ηλικία δεν έχει καμιά σημασία. Όμως ακόμα και όταν δεν υπάρχει κοινό, η στάση της Βλαχοπούλου είναι η ίδια: αποφεύγει να δώσει χρονολογίες σχετικά με τη σταδιοδρομία της ή δίνει στοιχεία που δεν είναι αληθινά. Αυτό φαίνεται στο επόμενο απόσπασμα που προέρχεται από συνέντευξη που έδωσε η ηθοποιός στον Νίκο Χατζηνικολάου. Στην αρχή του αποσπάσματος η –71χρονη πλέον– Βλαχοπούλου θυμάται τα παιδικά της χρόνια: αντί να αναφερθεί σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή, λέει απλώς τότε και σπεύδει να συμπληρώσει ότι στην ηλικία της δεν μπορεί να πει πριν από πόσα ακριβώς χρόνια συνέβαιναν όλα αυτά.

(6) *Ενώπιος ενωπίω*, 7 Μαρτίου 1995

- |   |     |   |  |
|---|-----|---|--|
| 1 | γ   | PB:   | Και τραγού:δαγα (0.5) σ' ένα τραπέ:ζι απάνω μεγάλο (0.3) έπαιρνα πέντε φρά:γκα τη βδομά:δα. (0.5) Τα μά:ευνε η μάνα μου τα πέντε φρά:γκα τό:τε >ε βέ:βαια γιατί είμαι σε μια ηλικία:α τώ:ρα που <u>δεν</u> μπορώ να πω< [ <u>πό:σα χρό:νια πρι:ν</u> , (.) κρύβετε λόγια [.hh ε::ν:= |
| 2 | α   | NX:   | [heh heh [heh heh  |
| 3 | PB: | =πά:ση περιπτ(h)ώ:σει heh γελά::ω μό:νη μου.<br>[...] |  |

- 4 NX: Πό:τε γίνεται η: η πρώ:τη επαγγελματική σας εμφά:νιση (.) πότε δηλαδή (.) ξεκινάτε επαγγελματικά να ασχολείστε με το τραγού: δι και [με το θέατρο=
- 5 PB: [Ναι
- 6 PB: =Επαγγελματικά αρχί:ζω το χίλια εννιακό:σια σαράντα δύ:ο, (1.0) σαρά:ντα δύ:ο. (1.0) Σ- (.) Στην Όαση.

Το σχόλιο της Βλαχοπούλου προκαλεί το γέλιο του δημοσιογράφου αλλά και το δικό της αυτοϋπονομευτικό και αυτοσαρκαστικό γέλιο που δείχνει ότι και η ίδια γνωρίζει ότι πρέπει να δώσει εξηγήσεις, να λογοδοτήσει για τη διάθεσή της να κρύψει τα χρόνια της.<sup>35</sup> Στη συνέχεια, είναι ενδιαφέρουσα η απάντησή της στην ερώτηση του Χατζηνικολάου για το επαγγελματικό της ντεμπούτο. Τόσο σε παλιότερες διηγήσεις της ηθοποιού όσο και στην επίσημη βιογραφία της που εκδόθηκε μεταγενέστερα, το ξεκίνημά της τοποθετείται πριν από τον πόλεμο (η επίσημη βιογραφία της αναφέρει τη χρονολογία 1939).<sup>36</sup> Ωστόσο, σε αυτή τη συνέντευξη, πέρα από το έτος 1942 το οποίο η Βλαχοπούλου προφέρει με έναν τρόπο που δείχνει ότι μάλλον σκέφτεται τι θα πει, η ηθοποιός έχει επιπλέον δηλώσει ότι ήταν παρούσα στο βομβαρδισμό της Κέρκυρας στον οποίο σκοτώθηκαν οι γονείς της (ενώ από παλιότερες διηγήσεις της αλλά και τον Τύπο της εποχής γνωρίζουμε ότι την εποχή εκείνη ήταν ήδη επαγγελματίας τραγουδίστρια στην Αθήνα). Με άλλα λόγια, έχουμε μια συστηματική απόκρυψη των ιστορικών στοιχείων σε μια προσπάθεια να «κερδηθούν» λίγα χρόνια. Ακόμα και όταν, σε μια σπάνια για την ίδια στιγμή, αποφάσισε να αποκαλύψει την ηλικία της σε μια συνέντευξη στο δημοσιογράφο Γιώργο Σαρηγιάννη που δημοσιεύτηκε στα *Νέα*, η Βλαχοπούλου εξέφρασε την αγανάκτησή της για τα επιπλέον χρόνια που της φορτώνουν και τελικά δήλωσε πως ήταν 67 χρόνων, ενώ ήταν λίγο μεγαλύτερη!<sup>37</sup>

### 3.4. Μάρθα Βούρτση: «Τον Οκτώβρη θα γίνω εξήντα τέσσερα»

Υπάρχουν όμως και κάποιες ηθοποιού που θα αψηφήσουν τα στερεότυπα και θα αποκαλύψουν ευθαρσώς την ηλικία τους στη διάρκεια τηλεοπτικής συνέντευξης. Μια από τις έτσι κι αλλιώς λίγες περιπτώσεις είναι η Μάρθα Βούρτση, ηθοποιός που απέκτησε την ιδιότητα της ηθοποιού-αστέρα (έστω και με λιγότερη λάμψη από ό,τι Βουγιουκλάκη και η Βλαχοπούλου), αλλά που στο θέατρο ακολούθησε μια συγκεκριμένη πορεία με

<sup>35</sup> Η λογοδοσία (*accountability*) είναι κεντρική έννοια της Εθνομεθοδολογίας (βλ. Garfinkel, ό.π.).

<sup>36</sup> Μ. Δελαπόρτας, *Βίβα Ρένα*, Άγκυρα, Αθήνα 2002 σ. 39. Ωστόσο, με βάση τον αθηναϊκό Τύπο προκύπτει ότι το επίσημο ντεμπούτο της Βλαχοπούλου πραγματοποιήθηκε το 1940, βλ. Α. Πούλιος, «Μια βασίλισσα της τζαζ συναντά το μουζούκι: η Ρένα Βλαχοπούλου και το λαϊκό τραγούδι», *Οασis*, τχ. 10 (Ιούλ.- Αύγ. 2009), σσ. 62-67.

<sup>37</sup> Γ. Σαρηγιάννης, «Ρένα Βλαχοπούλου: το γέλιο δεν γερνά», *Τα Νέα*, 4/9/1992, σσ. 36-37.

επιλογές ρεπερτορίου που σίγουρα τη διαφοροποιούν από άλλες ηθοποιούς μεγάλης λαϊκής απήχησης. Η 64χρονη Μ(άρθα) Β(ούρτση) αποκάλυψε την ηλικία της στη διάρκεια της εκπομπής *Συν και πλην* προκαλώντας την ευχάριστη έκπληξη των δημοσιογράφων Α(νδρέα) Ρ(οδίτη) (35+) και Μ(άριον) Μ(ιχελουδάκη) (30+).

(7) *Συν και πλην*, NET, Απρίλιος 2003

- 1 γ MB: Ο Μιχάλης ο Βούρτσης λοιπό:ν (0.5) μ' έσπειρε το τριάντα εφτά:  
που γεννή:θηκα
- 2 (0.5)
- 3 α AP: Αα
- 4 (1.0)
- 5 AP: Πολύ σε καμαρώνω
- 6 (.)
- 7 γ MA: h[eh heh heh heh
- 8 MB: [Χριστός και Παναγία ( )
- 9 (.)
- 10 AP: Είσαι η [(εξαίρεση )
- 11 MB: [Άκουσε εγώ προτιμώ χίλιες φορές να λένε μα δεν σας  
φαί:νεται καθό:λου ότι πάτε στα εξήντα τέ:σσερα (.) γιατί τον  
Οκτώβρη θα γίνω εξήντα τέσσερα (.) .hh λοιπόν (.) παρά να μου  
λένε (.) τσ- δεν διατηρείστε καλά για την ηλικία [που μας=
- 12 MA: [heh heh
- 13 MB: =καταθέτετε >κατάλαβες λοιπόν< δεν έχω αναστολές καθόλου δε:ν
- 14 AP: Όχι αυτό ε- [υπόψη ( ) δεν παίζει ρόλο
- 15 MB: [Άκουσε εξάλλου δεν ψά:χνω ούτε γαμπρό ούτε τίποτα  
έχω έναν άντρα τριάντα έξι χρόνια οπότε χε έχω δέσει γαϊδούρι που  
λένε [heh heh heh heh οπό:τε τι: να (λέ[με)
- 16 MA: [heh heh heh
- 17 AP: [Όχι είναι και λεβέ:ντικο  
αυτό που κάνεις αλλά και ερωτικό: ταυτόχρονα οι γυναίκες δεν το  
καταλαβαίνουνε [αυτό το πράγμα
- 18 MB: [Κι εγώ έτσι πιστεύω

Η ρητή δήλωση της χρονολογίας της γέννησης της ηθοποιού εκπλήσσει ευχάριστα τους δημοσιογράφους (3). Ο Ροδίτης αντιδρά με μια φιλοφρόνηση (5), ενώ το γέλιο



της Μιχελουδάκη δείχνει ότι μάλλον συμφωνεί μαζί του (7). Η Βούρτση υποβαθμίζει τη σημασία της πράξης της (8) και ενώ ο Ροδίτης προσπαθεί να τονίσει ότι αυτό που κάνει είναι σπάνιο (10), εκείνη υποστηρίζει ότι προτιμά να αποκαλύπτει την ηλικία της και να δέχεται κομπλιμέντα για το γεγονός ότι δεν τη δείχνει (11). Αφενός, η αποκάλυψη επιτελεί αυτό που οι Coupland, Coupland και Giles ονομάζουν *διαζευκτική λειτουργία* (*disjunctive function*),<sup>38</sup> καθώς η Βούρτση τη χρησιμοποιεί για να διαφοροποιηθεί από άλλα συνομηλικά της άτομα που ενδεχομένως δείχνουν μεγαλύτερα. Αφετέρου, όπως παρατηρεί ο Jaworksi, η Βούρτση δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί πειστικά ότι δεν δείχνει τα χρόνια της αν δεν είχε αποκαλύψει πόσων ετών είναι. Στο χώρο των ΜΜΕ και του θεάματος γενικότερα ο κανόνας είναι να φαίνεται ένα άτομο νέο και να έχει ένα επιθυμητό κορμί.<sup>39</sup> Από την άλλη, το να είναι κάποια/ος μεγαλύτερης ηλικίας θεωρείται απόκλιση από τον κανόνα. Έτσι, η αποκάλυψη της Βούρτση είναι η παραδοχή της απόκλισης από τον κανόνα (είναι 64 ετών) που κατά κάποιον τρόπο εγγυάται την κανονικότητα. Ωστόσο, η συνομιλία αυτή παρουσιάζει την προβληματική διάσταση του ζητήματος της ηλικίας στις σύγχρονες κοινωνίες. Η Βούρτση μοιάζει να αντιδρά με αυτόν τον τρόπο επειδή αισθάνεται την πίεση των κανόνων και των παραδοσιακών κριτηρίων της ομορφιάς που πρέπει να τηρεί ως ηθοποιός. Φαίνεται μάλλον απρόθυμη να σηκώσει αυτό το φορτίο και δηλώνει, γελώντας αυτοσαρκαστικά, ότι δεν φοβάται να αποκαλύψει την ηλικία της από τη στιγμή που είναι παντρεμένη 36 χρόνια και δεν ψάχνει πλέον για άντρα (15). Φανερώνεται λοιπόν μέσα από το λόγο άλλη μια επιταγή της κουλτούρας: οι γυναίκες που επιθυμούν να παντρευτούν (και αυτό το επιθυμεί η πλειοψηφία των γυναικών) πρέπει να είναι ή τουλάχιστον να φαίνονται νέες. Εάν δεν υπάρχει (πλέον) η νεανική εμφάνιση, η ανύπαντρη γυναίκα χαρακτηρίζεται υποτιμητικά ως γεροντοκόρη, και επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο η κοινωνική της απαξίωση.<sup>40</sup> Αξίζει επιπλέον να τονίσουμε πως ο Ροδίτης επαινεί τη Βούρτση επειδή θεωρεί ότι η αποκάλυψη είναι κάτι ερωτικό αλλά και *λεβέντικο*: το επίθετο αυτό χρησιμοποιείται κανονικά για τους άνδρες,<sup>41</sup> ενώ η χρήση του για μια γυναίκα αποτελεί μια ιδιαίτερη επιβράβευση. Συνεπώς, η απόκρυψη της ηλικίας θεωρείται αναμενόμενη γυναικεία ενέργεια ενώ η αποκάλυψή της είναι ανδρική και συνεπώς αξιέπαινη, εφόσον στην ελληνική κουλτούρα η ανδρική συμπεριφορά κατέχει σημαντικότερη θέση από τη γυναικεία.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Coupland, Coupland και Giles, ό.π., p. 137.

<sup>39</sup> A. Jaworski, «Talking bodies: Invoking the ideal in the BBC *Naked* programme», στο J. Coupland και R. Gwyn (επιμ.), *Discourse, the Body and Identity*, Palgrave Macmillan, Houndsmill 2003 p. 151-176.

<sup>40</sup> S. Arber και J. Ginn, *Gender and Later Life. A Sociological Analysis of Resources and Constraints*, Sage, London 1991, p. 42.

<sup>41</sup> M. Makri-Tsilipakou, «Congratulations and Bravo!», στο A. Bayraktaroglu και M. Sifianou (επιμ.), *Linguistic Politeness Across Borders. The Case of Greek and Turkish*, John Benjamins, Amsterdam 2001 p. 137-176.

<sup>42</sup> M. Μακρή-Τσιλιπάκου, «Η γυναικεία γλώσσα και η γλώσσα των γυναικών», στα *Πρακτικά του Συνεδρίου «Το φύλο, τόπος συνάντησης των επιστημών: ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός»*, Τμήμα

#### 4. Αντί επιλόγου: η ηλικία ως επίτευξη και ως μύθος

Η ανάλυση των παραπάνω αποσπασμάτων είχε ως στόχο να δείξει ότι η ηλικιακή ταυτότητα είναι μια «διαρκής επίτευξη και επίδειξη».<sup>43</sup> Κατασκευάζεται στη διάρκεια της συνομιλιακής διεπίδρασης μέσα από τη συνεργασία των συνομιλητριών/τών ως αποτέλεσμα κοινωνικών κατηγοριοποιήσεων και διαρκούς διαπραγμάτευσης νοημάτων που είναι συνυφασμένα με τις ηλικιακές κατηγορίες. Η ανάλυση επικεντρώθηκε σε τέσσερις δημοφιλείς ελληνίδες ηθοποιούς που στη διάρκεια της συζήτησης για την ηλικία τους έδειξαν πώς αντιμετωπίζουν οι ίδιες το πέρασμα του χρόνου και τις διάφορες αξίες και αντιλήψεις που επικρατούν στην ελληνική κουλτούρα σε σχέση με την ηλικία. Δύο από τις ηθοποιούς προτίμησαν να τονίσουν τη θετική ταυτότητα της έμπειρης ηθοποιού (Άννα Καλουτά) ή σοφότερης γυναίκας (Αλίκη Βουγιουκλάκη) ενώ φρόντισαν να αποκρύψουν ή να δώσουν ανακριβή στοιχεία για την ηλικία τους. Ανακριβή στοιχεία έδωσε και η Ρένα Βλαχοπούλου, η οποία έδειξε την ενόχλησή της για κάθε αναφορά στην ηλικία που πιθανώς θεωρεί ότι την απομακρύνει από τα νεότερα μέλη του σιναφιού της. Η απροθυμία των τριών γυναικών να αποκαλύψουν την πραγματική τους ηλικία ίσως εξηγείται από το γεγονός ότι η ηλικία ως αριθμός είναι κάτι στατικό και συνδέεται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (και όσο μεγαλύτερη είναι η ηλικία, τόσο πιο πολλά είναι τα αρνητικά χαρακτηριστικά). Η Μάρθα Βούρτση, η μόνη που ευθαρσώς και με παρρησία μίλησε για την πραγματική της ηλικία, τόνισε επίσης τα θετικά χαρακτηριστικά της δικής της ηλικιακής ταυτότητας, αλλά ταυτόχρονα έδειξε και την ενόχλησή της για τα κοινωνικά στερεότυπα σε σχέση με τη μεγαλύτερη ηλικία.

Γενικά, ο λόγος και των τεσσάρων πρωταγωνιστριών φανέρωνε το γεγονός ότι η αποκάλυψη της ηλικίας αποτελεί ένα πολιτισμικό ταμπού το οποίο διάλεγαν είτε να «σεβαστούν» είτε να ανατρέψουν. Οι ίδιες φάνηκε πως έχουν συναίσθηση της πίεσης που ασκεί η σύγχρονη κουλτούρα, ειδικά των Μ.Μ.Ε., στις γυναίκες, ώστε να φαίνονται πάντα νέες και ωραίες. Οι συγκεκριμένες ηθοποιοί ίσως αισθάνονται ακόμα πιο έντονη την πίεση αυτή καθώς οι ταινίες, τις οποίες γύρισαν στα χρόνια του '60, και στις οποίες οφείλουν σε μεγάλο βαθμό τη συνεχιζόμενη δημοτικότητα τους, είναι διαρκώς διαθέσιμες στο κοινό μέσα από την τηλεόραση και έτσι η σύγκριση με τη νεανική τους εικόνα είναι αναπόφευκτα συνεχής. Και μολοντί ως δημοφιλείς ηθοποιοί βρίσκονται σε προνομιακή θέση σε σχέση με άλλες συνομηλικές τους γυναίκες (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την επαγγελματική τους κατάσταση ή το σεβασμό που τους δείχνουν οι γύρω τους), φαίνεται ότι οι κοινωνικές αξίες για την ηλικία και το φύλο καθιστούν το γήρας μια προβληματική κατάσταση ακόμα και για αυτές.

Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 11-12 Οκτωβρίου 2003, <http://www.aegean.gr/social-anthropology/msc/activity/praktika/msc-woman-gender-gr-activity-event-sinedrio-1112102003-praktika-makri.pdf> (ημ. πρόσβασης 21/1/2010).

<sup>43</sup> Μακρή-Τσιλιπάκου, "Η γυναικεία γλώσσα και η γλώσσα των γυναικών", ό.π., σ. 14.

Οι τέσσερις αυτές ηθοποιοί θεωρούνται «μυθικά» πρόσωπα για το χώρο του λαϊκού θεάματος και ο μύθος τους είναι σαφώς επηρεασμένος από τους ρόλους που έχουν ερμηνεύσει, τροφοδοτείται όμως και από τις εκτός σκηνής και οθόνης εμφανίσεις τους, όπως είναι για παράδειγμα οι συνεντεύξεις που παρουσιάστηκαν πιο πάνω. Σύμφωνα με τον Barthes,<sup>44</sup> οι μύθοι είναι κοινωνικές κατασκευές που αντανακλούν και περιέχουν τις κυρίαρχες, και άρα κοινωνικά αποδεκτές, ιδεολογίες –και στην περίπτωση μας, τις ιδεολογίες που αφορούν την ηλικία και το φύλο. Η ηλικιακή ταυτότητα αυτών των γυναικών και ο τρόπος με τον οποίο τη συγκροτούν και την προβάλλουν στα παραπάνω αποσπάσματα αντανακλούν τις σύγχρονες ιδεολογίες της ελληνικής κοινωνίας γενικότερα και του χώρου του θεάματος ειδικότερα. Αν μάλιστα δεχτούμε και τον ισχυρισμό ότι η τρίτη ηλικία είναι περισσότερο ένας μύθος της σύγχρονης κοινωνίας, που τον συνθέτουν οι κοινωνικές προσδοκίες σχετικά με τη συμπεριφορά και τους ρόλους που πρέπει να αναλάβουν τα άτομα μεγαλύτερης ηλικίας, και λιγότερο μια βιολογική πραγματικότητα,<sup>45</sup> τότε παρουσιάζει ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο οι μυθικές προσωπικότητες αντιμετωπίζουν τους μύθους της ηλικίας αλλά και σε κάποιες περιπτώσεις τους χρησιμοποιούν για χάρη του μύθου τους.

#### ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Σύμβολα απομαγνητοφώνησης<sup>46</sup>

[λέξη	Η αριστερή αγκύλη δηλώνει έναρξη επικάλυψης ανάμεσα σε δυο σειρές.
(.)	Μια τελεία μέσα σε παρένθεση δηλώνει μικρή παύση.
(0.6)	Οι αριθμοί μέσα σε παρένθεση δηλώνουν παύση με ακρίβεια δεκάτου του δευτερολέπτου.
( )	Οι άδειες παρενθέσεις δηλώνουν ακατανόητη λέξη ή φράση αντίστοιχης διάρκειας.
(( ))	Η διπλή παρένθεση περιέχει βοηθητικά σχόλια του αναλυτή/της αναλύτριας.
(λέξη)	Η λέξη μέσα σε παρένθεση δηλώνουν αμφιβολία στην απόδοση λέξης ή φράσης.
=	Συγκόλληση σειρών (δεν μεσολαβεί καμία παύση ανάμεσα στις σειρές).
λέξη	Η υπογράμμιση δηλώνει έμφαση, με αύξηση τόνου ή έντασης.
ΛΕΞΗ	Τα κεφαλαία γράμματα δηλώνουν ιδιαίτερα δυνατό ήχο.

<sup>44</sup> R. Barthes, *Mythologies*, translated by Annette Lavers, Vintage, London 1993.

<sup>45</sup> Βλ. μεταξύ άλλων B.S. Green, *Gerontology and the Social Construction of Ageing*, NJ, Transaction Publishers, 1993.

<sup>46</sup> Επιλογή από Μακρή-Τσιλιπάκου, «Ο μελοδραματικός σχεδιασμός», ό.π., 587, και Βασιλοπούλου, ό.π.

°word°	Το σημείο του βαθμού τοποθετείται εκατέρωθεν σχετικά χαμηλόφωνου τμήματος μιας σειράς.
λέ:::ξη	Η άνω και κάτω τελεία δηλώνει την επιμήκυνση του φθόγγου που προηγείται.
λέξη, > <	Το κόμμα δηλώνει μη τελική επιτόνιση. Οι γωνιώδεις αγκύλες με εσωτερική εκφορά δείχνουν επιτάχυνση της εκφοράς στο περικλειόμενο τμήμα.
.hhh	Η τελεία στην αρχή μιας σειράς από <i>h</i> δηλώνει εισπνοή.
λέ(h)ξη	Ένα <i>h</i> σε παρένθεση ή μια σειρά από <i>h</i> μέσα σε μια λέξη δηλώνει εκπνοή ή δασύτητα.
heh heh	Γέλιο.
xxXXXxx	Τα πεζά και κεφαλαία <i>X</i> δηλώνουν μικρότερης και μεγαλύτερης έντασης χειροκροτήματα αντίστοιχα.
1, 2, 3	Αύξων αριθμός των σειρών.
(γ) (α)	Τα γράμματα γ(υναίκα) and α(ντρας) δηλώνουν το φύλο των συνομιλητών/τριών.

Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΤΟΙΧΟΥ: Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ  
ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ\*

**Η** καλλιτεχνική προσωπικότητα του Βασίλη Ρώτα επιφυλάσσει εκπλήξεις στον σύγχρονο μελετητή του θεάτρου, οι οποίες τον οδηγούν στο συμπέρασμα της διαμόρφωσης πρωτοποριακών θέσεων που ο καλλιτέχνης υποστήριξε σε ό,τι αφορά τη σκηνική τέχνη. Ηθοποιός ο ίδιος, είχε σπουδάσει υποκριτική δίπλα στους Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και Θωμά Οικονόμου και είχε συμμετάσχει στην αθηναϊκή επαγγελματική σκηνή της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συνέχεια, έμεινε κυρίως γνωστός για τη λειτουργία του μεσοπολεμικού «Λαϊκού Θεάτρου» στο Παγκράτι, της δραματικής σχολής του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» στην Κατοχή και τον Εμφύλιο και για τη δημιουργία του «θεάτρου του βουνού» στην ελεύθερη Ελλάδα, με τον αντιστασιακό θίασο ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας.<sup>1</sup> Ως καταστάλαγμα της πολύχρονης τριβής του με το σανίδι, προέκυψαν κάποιες θεωρητικές απόψεις για την υποκριτική τέχνη, τις οποίες ανέπτυξε κατά τη διάρκεια μισού περίπου αιώνα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 έως και τη δεκαετία του 1960, απόψεις που αφορούν κυρίως τη σύγχρονη αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, αλλά και τη δημιουργία του μελλοντικού νεοελληνικού θεάτρου και την ανάπτυξη της υποκριτικής του. Οι ιδέες του για την υποκριτική διαπλέκονται βέβαια και με γενικότερα θεατρικά ζητήματα, όπως το ζήτημα της θεατρικής αρχιτεκτονικής, της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας και της συμμετοχής του κοινού, έτσι ώστε να δημιουργούν μία συμπαγή εικόνα περί του μοντέλου του μεγαλειώδους λαϊκού αποξενωτικού θεάτρου, που οραματιζόταν ο αντιστασιακός Ρώτας. Κάποιες απ' αυτές τις απόψεις υλοποιήθηκαν σκηνικά και δραματουργικά, ενώ άλλες παρέμειναν ως όραμα στο χαρτί για ένα υποθετικό μελλοντικό ιδανικό θέατρο.

Ο κεντρικός του θεωρητικός άξονας για την υποκριτική τέχνη συνοψίζεται στην ιδέα του στυλιζαρίσματος και της εξιδανίκευσης στην κίνηση και την απαγγελία του ηθοποιού. Από το 1929 υποστηρίζει την ανάγκη αρχιτεκτονημένης και συμβατικής υποκριτικής, όπου ακόμη και το πιο έξαλλο πάθος θα πρέπει να είναι υποταγμένο σε κανόνες.<sup>2</sup>

\* Το παρόν κείμενο έχει ήδη δημοσιευθεί με τον ίδιο τίτλο στο περ. *Αριάδνη* [Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης], τ. 15, Ρέθυμνο 2009, σσ. 185-201.

<sup>1</sup> Για τις θεατρικές σπουδές και τη σκηνική καριέρα του, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 147, 347-350, 642-643 & Θανάσης Ν. Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007, σσ. 45-92.

<sup>2</sup> Βλ. Βασίλης Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. II Κλειστή και ανοιχτή σκηνή», *Ελληνικόν Θέατρον*,

Η φωνή, η κίνηση, το βάδισμα του ηθοποιού της σύγχρονης σκηνής και ειδικότερα εκείνου που θα αναλάμβανε να ερμηνεύσει αρχαία τραγωδία, θα πρέπει να είναι συμβατικά/ρυθμικά και να τείνουν προς την υπερβολή και την εκζήτηση, έτσι ώστε να αποκτούν μέγεθος και δύναμη, ξεφεύγοντας από τη φυσικότητα. Ο ηθοποιός δεν θα πρέπει να ξεχνά ποτέ την παρουσία του κοινού. Για να διατηρείται, λοιπόν, μια αδιάρρηκτη επαφή μεταξύ τους, ο υποκριτής θα πρέπει να παίζει στο προσκήνιο και σε μία πλατεία και αβαθή σκηνή, έτσι ώστε ο θεατής να μην αμφιβάλλει ούτε για ένα λεπτό πως βλέπει θέατρο. Απαγορεύει τη στροφή της πλάτης του προς το κοινό, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις, αλλά και το αλληλοκοίταγμα δύο ηθοποιών επί σκηνής την ώρα της συνομιλίας τους (αντίθετα, οι ηθοποιοί θα πρέπει να κοιτάζουν προς το κοινό). Ο ηθοποιός θα πρέπει να ασκήσει το φωνητικό του σύστημα στη δυνατή «τονάτη» θεατρική απαγγελία, η οποία ν' αποκλείει τα ψιθυρίσματα του νατουραλιστικού θεάτρου και τη φυσική ανθρώπινη κουβέντα, ενώ η κίνησή του θα πρέπει να πλησιάζει περισσότερο την τεχνική του χορού, παρά τη φυσικότητα των ανθρώπινων κινήσεων.<sup>3</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Κάθε κίνηση γίνεται έτσι ωσάν να πρέπει να προβληθεί στον τέταρτο τοίχο, για να την ιδεί ο θεατής».<sup>4</sup> Σε ό,τι δε αφορά τη συναισθηματική σκηνική εμπάθειά του, ο Ρώτας υποστηρίζει τη λειτουργία της κατεργασμένης αισθητικής συγκίνησης και όχι της φυσικής, καθώς η τέχνη δεν είναι απομίμηση της ζωής, αλλά καλλιτεχνική συμβολοποίηση και τελειώσή της.<sup>5</sup>

Ο βασικός στόχος του Ρώτα και του ιδανικού υποκριτή του είναι, λοιπόν, η άρση της θεατρικής ψευδαίσθησης του θεατή, πρακτική που τον φέρνει σε πλήρη αντίθεση με τη ρεαλιστική υπόκριση, «πρακτική της κλειδαρότρυπας», όπως τη χαρακτηρίζει.<sup>6</sup> Η

15/7/1929. Ήδη από το 1927, σε κριτική του για την παράσταση του αισχύλειου *Προμηθέα Δεσμώτη* από το ζεύγος των Σικελιανών, κατηγορεί τον ρεαλιστικό τρόπο υποκριτικής των ηθοποιών, ο οποίος παρέμειπε σε τεχνικές της κλειστής ρεαλιστικής σκηνής («Το περιεχόμενο των Δελφικών Εορτών. Μετά την παραζάλη το αντίκρουσμα της πραγματικότητας», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, 1/6/1927, σσ. 127-134).

<sup>3</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. III Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής» και «Ο τέταρτος τοίχος. Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής. Η απαγγελία», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1/8/1929 και 15/9/1929. Τις ίδιες απόψεις υποστηρίζει και σε κατοπινά του κείμενα, μέσα στις δεκαετίες 1940 και 1950 (βλ. «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Δ'. Οι θεατρικές μορφές», *Πρωία*, 16/7/1943 και «Η τραγωδία και οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων», στο: *Τεχνολογικά Α'*, Αθήνα, χ.έ., 1951, σ. 19· το τελευταίο κείμενο δημοσιεύεται επίσης στο περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 5-7, Γενάρης - Μάρτης 1951, σσ. 163-185, με τον ίδιο τίτλο).

<sup>4</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής. Η απαγγελία», ό.π. (σημ. 3).

<sup>5</sup> Βλ. απάντηση του Ρώτα, καθώς και άλλων Ελλήνων καλλιτεχνών, σε έρευνα που διεξήγαγε το περ. *Θέατρο* σχετικά με τη συγκίνηση του ηθοποιού πάνω στη σκηνή, με αφορμή τη δημοσίευση της ελληνικής μετάφρασης του δοκιμίου του Denis Diderot «*Le paradoxe sur le comédien*» (βλ. «Συγκινείται ο ηθοποιός; Απόψεις των Ελλήνων καλλιτεχνών για το 'Παράδοξο' του Ντιντερό», περ. *Θέατρο*, τχ. 19, Γενάρης - Φλεβάρης 1965, σσ. 47-48).

<sup>6</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1/7/1929, αλλά και «Η τραγωδία και οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 16 και «Ο Αριστοφάνης στο Εθνικό Θέατρο», στο: *Τεχνολογικά Β'*, Αθήνα, χ.έ., 1952, σσ. 44.

πρωτοποριακή αυτή άποψη πηγάζει από την ιδέα του λαϊκού προορισμού του θεάτρου που είχε ο Ρώτας, η οποία τον απομακρύνει από το ρεαλιστικό δράμα της «αντιθεατρικής» κλειστής σκηνης του εκλεκτικιστικού αστικού ατομοκεντρισμού και τον λογικό τρόπο υποκριτικής των ηθοποιών του.<sup>7</sup> Καθώς πιστεύει πως το θέατρο είναι γιορτή, πανηγύρι προορισμένο για μαζικό κοινό δημοκρατικών κοινωνιών, προκρίνει τη χρήση της ανοιχτής σκηνης με το αμφιθεατρικό κοίλον, όπως στην αρχαία Ελλάδα, πρακτική που εφάρμοσε το 1944 στις παραστάσεις του Β' Πανθεσσαλικού Συνεδρίου του ΕΑΜ στον Ίταμο με τον αντιστασιακό θίασο ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας.<sup>8</sup> Αποκαλεί τον ανοιχτό θεατρικό χώρο «ιερό» λόγω της μεγαλοπρέπειας της πολυπληθούς λαϊκής παρουσίας.<sup>9</sup> Στα ανοιχτά θέατρα η σκηνή αγκαλιάζει ολόκληρο το κοινό του αμφιθεατρικού κοίλου, κάνοντάς το να συμμετέχει στα δρώμενα, ενώ αντίθετα στην κλειστή σκηνή το κοινό χωρίζεται σε προνομιούχο και μη, ενώ «καταργεί» τους θεατές μέσω της ψευδαίσθησης, που δημιουργούν οι ηθοποιοί του τέταρτου τοίχου. Όπως αναφέρει:

«Ανοιχτή σκηνή θα ειπεί θέαμα και ακρόαμα, ενώ κλειστή σκηνή θα ειπεί μάλλον μελέτη. Στην ανοιχτή σκηνή βλέπουμε μέσω της ακοής, στην κλειστή σκηνή ακούμε μέσω της οράσεως. Η ανοιχτή σκηνή μας μιλεί πρώτα στις αισθήσεις, ερεθίζει τη φαντασία και υποτάζει τη λογική. Η κλειστή σκηνή μιλεί πρώτα στη λογική, αδιαφορεί για τις αισθήσεις, και αποκοιμίζει τη φαντασία.»<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η κλειστή σκηνή», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1/10/1929. Το 1935 μιλά χαρακτηριστικά για την ανάγκη δημιουργίας ενός θεάτρου προορισμένου για τον λαό κι όχι για τον «πληχτικό» αστικό κόσμο, «την τάξη τη βαρετή» (βλ. «Η κοινωνία και το θέατρο», περ. *Θεατρική Τέχνη*, αρ. 3, 15/11/1935, σσ. 5-6).

<sup>8</sup> Στο υπαίθριο θέατρο στον Ίταμο, με το φυσικό κοίλον και την ημικυκλική ορχήστρα, παίχθηκε ο *Ρήγας ο Βελεστινλής* του Ρώτα (βλ. Γεράσιμος Σταύρου, «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα. Ο θεατρικός όμιλος της Ε.Π.Ο.Ν. Θεσσαλίας. Μαρτυρία του Γεράσιμου Σταύρου για το θίασο του Βασιλη Ρώτα», περ. *Θέατρο*, τχ. 55-56, Γενάρης - Απρίλης 1977, σ. 26). Ήδη, όμως, από το 1929, ο Ρώτας προτείνει την κατάργηση της σκηνογραφίας για την ελληνική σκηνή, την παραίτησή της από το βάθος και το αντίστροφο άνοιγμα σε πλάτος, έτσι που ν' ανταποκρίνεται στο πλάτος της πλατείας, όπως και την απόκτηση αμφιθεατρικής κλίσης για την πλατεία· βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η κλειστή σκηνή», ό.π. (σημ. 7). Για την ιδέα του θεάτρου - γιορτή, βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος», ό.π. (σημ. 6). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...] η τέχνη είναι γιορτή κι όχι ζωή, [...] η τέχνη επισημοποιεί και δεν αναλύει τις στιγμές της ζωής μας.» (βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η νεοελληνική σκηνή», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15/10/1929). Η ιδέα αυτή συνεχίζεται και σε μεταγενέστερα άρθρα· βλ. «Για τη φαντασία και τη χαρά από το έργο της Τέχνης», *Τεχνολογικά Β'*, ό.π. (σημ. 6), σσ. 64.

<sup>9</sup> Μ' αυτόν τον τρόπο αποκαλεί π.χ. το θέατρο Ηρώδου του Αττικού, το 1956 (βλ. Ρώτας, «Για ένα θέατρο του λαού», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 13, Ιανουάριος 1956, σ. 33). Ήδη από το 1929, χαρακτηρίζει την ανοιχτή σκηνή «εκκλησιά, ανοιχτή σ' όλους. [...] Η ανοιχτή σκηνή δεν έχει πραγματικά σύνορα απ' το κοινό· προχωρά, απλώνεται και το περιβάλλει. Σκηνή είναι όλο το θέατρο όπως ιερό είναι όλη η Εκκλησία.»· βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η Κλειστή και ανοιχτή σκηνή», ό.π. (σημ. 2).

<sup>10</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η Κλειστή και ανοιχτή σκηνή», ό.π. (σημ. 2) και «Ο τέταρτος τοίχος. Η κλειστή σκηνή», ό.π. (σημ. 7). Στην ιδέα της χρήσης ανοιχτής υπαίθριας σκηνης, με ορχήστρα, σκηνή και κοίλον, κατά τα αρχαία πρότυπα, αναφέρεται και σε κείμενα του 1943 και 1951· βλ. «Ελλη-

Το όραμα της δημιουργίας του νέου μαζικού λαϊκού θεάτρου με ορχήστρα, σκηνή και κοίλον, που να μπορεί να χωρά κοινό 3.000, 5.000 και 10.000 ατόμων, ανάλογο με το βερολινέζικο Grosses Schauspielhaus του Max Reinhardt, είναι λοιπόν εντελώς ασύμβατο με την οικειότητα και τη φυσικότητα της καθημερινής ζωής και της σκηνικής αναπαράστασής της.<sup>11</sup> Η απόσταση και η αντιρεαλιστική σύμβαση επιτυγχάνεται, λοιπόν, αυτόματα στον μεγάλο χώρο. Με την απόσταση περνάμε αναγκαία «από τα μικροκαθέκαστα του ρεαλισμού στη μεγαλοσύνη του υπέροχου», όπως αναφέρει.<sup>12</sup> Ακριβώς επειδή το μαζικό κοινό δεν μπορεί να παρακολουθήσει τις λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις του ρεαλιστικού παιξίματος στην έκφραση του ηθοποιού, ο Ρώτας, ακολουθώντας την παλαιότερη πρακτική του Άγγελου Σικελιανού στις Δελφικές Γιουρτές, όπως κι αυτή του Λίνου Καρζή και άλλων σκηνοθετών, υπερθεματίζει προς την κατεύθυνση χρήσης προσωπειών με φωνητικά αντηχεία, καθόρνων και παραγεμισμάτων στο κοστουμί του ηθοποιού. Τη συγκεκριμένη πρακτική είχε ακολουθήσει το 1930 στην εναρκτήρια παράσταση του «Λαϊκού Θεάτρου» Παγκρατίου με τον ευριπίδειο *Κύκλωπα*, ο κεντρικός ήρωας του οποίου φορούσε προσωπείο.<sup>13</sup> Με την εκμετάλλευση της αρχαίας σκευής επιδιώκει, λοιπόν, να μεγεθύνει το φυσικό ανάστημα του ηθοποιού, να τονώσει τη φωνή του και να στυλιζάρει την κίνησή του, χαρίζοντάς του συμβατικό μεγαλείο και διατηρώντας παράλληλα τις αναλογίες του χώρου. Η «συμβολικότητα», σύμφωνα με τον Ρώτα, είναι το «αόρατο ντύμα που αναδειχνει με τη μαγεία του το υπέροχο», το οποίο μπορεί

νικό λαϊκό θέατρο Α'. Το κοινό», *Πρωία*, 25/6/1943 και «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 15, 17-18, ενώ το 1943 επιτίθεται κατά της ατομικιστικής πλουτοκρατικής αρχιτεκτονικής των νεότερων θεάτρων, με τα κλειστά θεωρεία και τις μεγάλες πλατείες, όπου το κοινό χάνει την ατομικότητα και κοινωνικότητά του (βλ. Ρώτας, «Το θέατρο κοινωνική λειτουργία», *Πρωία*, 18/6/1943).

<sup>11</sup> Το 1951, ο Ρώτας αναφέρεται στο κλειστό θέατρο του βερολινέζικου Grosses Schauspielhaus ως παράδειγμα μεγάλο θεατρικού χώρου για πλήθος θεατών· εντούτοις, μέμφεται τον Reinhardt για το γεγονός ότι η τεχνική του παρέμεινε ακόμη κι εκεί μία τεχνική θεάτρου για μικρό θεατρικό χώρο: βλ. «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 15. Το 1959, οραματίζεται την ανέγερση θεάτρων χωρητικότητας μέχρι και 50.000 ατόμων, έτσι ώστε η λαϊκή παρουσία να είναι μεγαλοπρεπής (βλ. «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 55-56, Ιούλιος - Αύγουστος 1959, σ. 8). Ήδη από το 1929, μιλά για την αναγκαιότητα της ανοιχτής σκηνής που «διψά για 5.000 θεατές», αναφέροντας ως χαρακτηριστικό της δραματικό εκπρόσωπο τον Αισχύλο, σε αντίθεση με τις σύγχρονες κλειστές σκηνές των αριθμητικά περιορισμένων ατόμων, εκπρόσωπος των οποίων είναι ο Ίψεν· βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. Η Κλειστή και ανοιχτή σκηνή», ό.π. (σημ. 2). Ο Ρώτας αναφέρεται στα σκηνοθετικά πειράματα του Reinhardt ήδη από το 1924, αλλά και το 1930· βλ. Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π. (σημ. 1), σσ. 209-210, 380.

<sup>12</sup> Βλ. Ρώτας, «Θέματα και απόψεις. Ο εξευτελισμός της τραγωδίας», περ. *Θέατρο*, τχ. 4, Ιούλιος - Αύγουστος 1962, σ. 65 (κριτική για την παράσταση των ευριπίδειων *Βακχών*, το 1962, στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη και Αλέξη Μινωτή).

<sup>13</sup> Βλ. τη φωτογραφία του προσωπείου του Κύκλωπα, το οποίο φιλοτέχνησε ο Νίκος Σαντορινάος, στην εφημερίδα του Ρώτα *Πρόσωπα και Μάσκες* (αρ. 1, 20/6/1930), το μοναδικό φύλλο της οποίας κυκλοφόρησε στην εναρκτήρια παράσταση του «Λαϊκού Θεάτρου» του. Το πλήρες προσχέδιο του προσωπείου φυλάσσεται στο Κέντρο Μελέτης & Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου.



να ξεφτίσει με τη ρεαλιστική οικειότητα.<sup>14</sup>

Η αποκορύφωση της ιδέας του στυλιζαρίσματος και της συμβόλισης εκφράζεται από τον Ρώτα μέσα από τη χρήση της τεχνικής της αυτόματης κούκλας στην αρχαία τραγωδία. Η ονειρική καρικατουριστική αισθητική γοητεία της κούκλας-ηθοποιού εκφράζει, σύμφωνα με τη γνώμη του, την πλαστική γοητεία της γλυπτικής, πλαισιωμένη με τα χρώματα της ζωγραφικής και τη δυναμική του χορού, ενώ η κίνησή της διακρίνεται από τη γοητεία του αργού κινηματογραφικού γυρίσματος. Την ιδέα της αυτόματης κούκλας, που δανειζεται από το γιαπωνέζικο θέατρο, από τα καρναβαλικά δρώμενα, από το κουκλοθέατρο, αλλά και από την *Über-marionette* του Edward Gordon Craig, την υποστηρίζει θεωρητικά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1940, αλλά και μέσα στη δεκαετία του 1950, ενώ απαιτεί τη χρήση της και στη σκηνική ερμηνεία του δραματικού του έργου *Προμηθέας ή Η κωμωδία της αισιοδοξίας*.<sup>15</sup>

Το δράμα που δημοσιεύεται το 1966, παρουσιάζει τον καρφωμένο στο βράχο Προμηθέα με τη μορφή κούκλας υπερφυσικού μεγέθους, η οποία μένει ακίνητη καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Ο υποκριτής, που θα παριστάνει το ρόλο, θα μιλά μέσα από τη μάσκα του ήρωα. Ο Προμηθέας θα σηκωθεί μόνο κατά το τέλος της παράστασης ως λύομενος, με κατάλληλο μηχανισμό.<sup>16</sup> Έτσι, λοιπόν, ο Ρώτας πιστεύει πως οι υποκριτές του Αισχύλου, με τους κοθόρνους, τα προσωπεία και τα παραγεμίσματα, δεν ήταν άλλο από «μεγαλόσωμες κούκλες, εξωτικά ωραίες, πούχαν το χάρισμα νάναυ αυτοκίνητες και αυτόφωτες».<sup>17</sup> Αυτές οι κούκλες-ηθοποιοί θα πρέπει να έχουν εκπαιδευτεί στο σχολείο της παντομίμας, έτσι ώστε να χρησιμοποιούν το σώμα τους σαν εργαλείο τέχνης, με συμβολικές και δυναμικές χειρονομίες.<sup>18</sup> Εκτός από τον Προμηθέα, ο Ρώτας χρησιμοποιεί την τεχνική της αυτόματης κούκλας ήδη από το 1946, στη σαιξπηρικών αποχρώσεων κωμωδία *Παραμύθι της ανέμης*, μέσω της φιγούρας του βασιλόπουλου Τοξοφρύδη, της Μαϊμούς, της χορεύτριας Κοκόνας, αλλά και μέσω της φιγούρας του δράκου Μινωγά, ο οποίος, μάλιστα, φέρει προστερνίδια, προγαστρίδια, προσωπείο, κοθόρνους, ενώ η

<sup>14</sup> Βλ. Ρώτας, «Θέματα και απόψεις. Ο εξευτελισμός της τραγωδίας», ό.π. (σημ. 12), σ. 65.

<sup>15</sup> Το 1943 παρομοιάζει τον αισχύλειο ηθοποιό -με τους κοθόρνους, το προσωπείο και τα φανταχτερά υφάσματα- ως πελώρια κινούμενη κούκλα, «που διαλαλούσε αργά και τόνατα τον διάλογο» (βλ. Ρώτας, «Θέατρο και Θρησκεία», *Πρωία*, 14/5/1943). Βλ., επίσης, Ρώτας, «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 19-20. Ο Ρώτας αναφέρεται στην τέχνη του E.G. Craig ήδη από το 1924· βλ. Α. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα...*, ό.π. (σημ. 1), σ. 209.

<sup>16</sup> Βλ. τις σκηνικές οδηγίες του Ρώτα στην έκδοση του δράματος *Προμηθέας ή Η κωμωδία της αισιοδοξίας*, στο: *Θέατρο Β'*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1966, σ. 242.

<sup>17</sup> Βλ. Ρώτας, «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 20.

<sup>18</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο Αριστοφάνης στο Εθνικό Θέατρο», ό.π. (σημ. 6), σ. 43. Στη συγκεκριμένη κριτική ο Ρώτας εξαιρεί τον Χριστόφορο Νέζερ, ο οποίος στην παράσταση των αριστοφανικών *Νεφελών* από το Εθνικό Θέατρο, το 1951, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, μπόρεσε να χρησιμοποιήσει το σώμα του σαν εργαλείο τέχνης, παρότι έφερε αρχαιοπρεπή σκευή.

φωνή του είναι δανεισμένη από ηθοποιό, που μιλά από megάφωνο στα παρασκήνια.<sup>19</sup>

Η ονειρική δράση των κούκλων-ηθοποιών της αρχαίας τραγωδίας θα πρέπει, σύμφωνα με τον Ρώτα, να εκτυλίσσεται σε ένα ανώτερο υπερυψωμένο επίπεδο σε σχέση με τον Χορό, δηλαδή στο λογείο, προκειμένου να επιδείξει ακριβώς την οπτασιακή του συμβολική διάσταση. Αντίθετα, ο Χορός –η ουσία της τραγωδίας, όπως πιστεύει– με το λυρισμό του, αποτελεί τη σύγχρονη πραγματικότητα κι έτσι θα πρέπει να κινείται σε χαμηλότερο επίπεδο, στην ορχήστρα. Καθώς ο ρόλος του ενέχει βαθύτατα κοινωνικό χαρακτήρα, αφού είναι ο εκπρόσωπος της δημοκρατικής εκκλησίας του δήμου, η ομάδα-λαός, θα πρέπει να είναι πολυπρόσωπος. Ο ποσοτικός του όγκος θα του δώσει την αντίστοιχη μεγαλοπρέπεια, που οι επώνυμοι ήρωες της τραγωδίας αποκτούν μέσω της σκευής.<sup>20</sup>

Απορρίπτοντας τους προγενέστερους πειραματισμούς για την όρχηση, την απαγγελία και το ρυθμό του Χορού από την Εύα Σικελιανού, τον Δημήτρη Ροντήρη, τον Λίνο Καρζή και τον γαλλικό θίασο της Σορβόννης, ο Ρώτας προτείνει την κυκλική του κίνηση γύρω από την ορχήστρα, με τους χορευτές χειροπιασμένους σε ρυθμούς παραδοσιακών δημοτικών τραγουδιών, πρακτική που πιθανόν εφάρμοσε το 1930 στην εναρκτήρια παράσταση του «Λαϊκού Θεάτρου» στο Παγκράτι, δηλαδή στον ευριπίδειο *Κύκλωπα*.<sup>21</sup> Σε ό,τι αφορά τα διαλογικά μέρη του, η γνώση της μέλησης των εκκλησιαστικών απαγγελτικών ρετσιτατίβων και του μανιατικού μοιρολογιού μπορεί να βοηθήσει στη ρυθμική απαγγελία και τον τονισμό του λόγου του Χορού, ο οποίος θα πρέπει να σταθεί αντιμέ-

<sup>19</sup> Για την περιγραφή τους, βλ. Β. Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1998, σ. 27, 31, 51, 56, 65. Η κωμωδία γράφτηκε το 1946 κατά παραγγελία του Γεώργιου Χέλημη και προοριζόταν για παράσταση από τον θίασο Γεώργιου Χέλημη - Μαρίκας Κοτοπούλη στο θέατρο «Ρέξ», σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και σκηνογραφίες Γιώργου Ανεμογιάννη. Τελικά, όμως, δεν παίχτηκε. Για πληροφορίες και μαρτυρίες των Ρώτα και Δαμιανάκου σχετικά με τη συγγραφή και τις εκδόσεις της κωμωδίας, βλ. Βούλα Δαμιανάκου, «Βασίλης Ρώτας, πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη», περ. *Η Δέξη* (αφιέρωμα στον Β. Ρώτα), τχ. 116, Ιουλ.-Αύγ. 1993, σ. 435· Β. Ρώτας, «Βίος και πολιτεία του Βασίλη Ρώτα», στο: *Σημειώματα Ημερολογίου*, Αθήνα, χ.ε., 1980, σ. 12. Σχετικά με τις εκδόσεις του έργου, βλ. Θανάσης Καραγιάννης, «Χρονολόγιο Βασίλη Ρώτα (1889-1997)», περ. *Έρευνα*, αρ. 13 (98), 2001, σ. 11-12 και του ίδιου, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, ό.π. (σημ. 1), σ. 109, 130, 131.

<sup>20</sup> Βλ. Ρώτας, «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σσ. 16-17.

<sup>21</sup> Για την κυκλική κίνηση του Χορού, βλ. Ρώτας, «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 20-25. Τις ίδιες απόψεις σχετικά με τη θέση, τον όγκο και την κινησιολογική έκφραση του Χορού ο Ρώτας τις υποστηρίζει και το 1962 και 1963· βλ. «Θέματα και απόψεις. Ο εξευτελισμός της τραγωδίας», ό.π. (σημ. 12), σ. 65 και «Τα χορικά στην τραγωδία», περ. *Θέατρο*, τχ. 11, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1963, σ. 66-67. Σε ό,τι αφορά την παράσταση του *Κύκλωπα*, η κριτικός Ελένη Νεγρεπόντη-Ουράνη [Αλκης Θρύλος] προσφέρει την εξής μαρτυρία: «Όταν ακούσαμε στην παράσταση του *Κύκλωπα* τους Σατύρους να τραγουδούν ότι 'χορεύανε συρτούλι καλαματιανό', δημιουργούνταν μέσα μας μια σύγχυση [...]» (βλ. κριτική της 15ης Ιουλίου 1930, με τίτλο «Ευγενικές προσπάθειες με αμφίβολα αποτελέσματα. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών. Θίασος Ρώτα: Ευριπίδη, *Ο Κύκλωπας*», στον τόμο: *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α' (1927-1933), Ακαδημία Αθηνών - Τόρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 320).

τωπος με το κοινό και να του απευθυνθεί κατά πρόσωπο σαν ομάδα κι όχι διαλυμένοι σε μεμονωμένα άτομα.<sup>22</sup> Η ομαδική απαγγελία του με τη συνοδεία μουσικής καταδικάζεται, καθώς επιφέρει σύγχυση, ενώ οι εισοδοι κι οι έξοδοι του στην αρχή και το τέλος της τραγωδίας, δηλαδή στην εξαγγελία και την τελευταία κρίση, θα πρέπει να είναι τελετουργικές.<sup>23</sup> Τέλος, ο μουσικός λόγος στα χορικά δεν μπορεί να είναι ούτε απαγγελία, ούτε τραγούδι για ένα άτομο, αλλά χορωδία, τα πρότυπα της οποίας μπορούν ν' ανευρεθούν στη βυζαντινή κι ευρωπαϊκή μουσική και πολύ περισσότερο στα δημώδη έπη, όπως αυτό του *Ερωτόκριτου* και τις δημοτικές παραλογές.<sup>24</sup>

Μέσα από όλες τις παραπάνω αντιρεαλιστικές τεχνικές, που υποστηρίζει ο Ρώτας σε ό, τι αφορά την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, προσπαθεί να διατηρήσει την «υπερρεαλιστική» –όπως αναφέρει ο ίδιος– αξία του θεάματος και του Λόγου. Προσπαθεί να αναδείξει τους δραματικούς ήρωες σε μορφές «υπερφυσικές», «εξωλογικές» και «μεγαλόπρεπα υπέροχες», που η φυσική υπόσταση του ηθοποιού αδυνατεί να υποστηρίξει.<sup>25</sup> Η μαγεία της συμβόλισης, του στυλιζαρίσματος και της εξιδανίκευσης, σκηνοθετικές ιδέες που καθορίζουν και τον σκηνικό ρόλο του ηθοποιού, μας παραπέμπουν στη μακριά σειρά των Ευρωπαίων πρωτοπόρων σκηνοθετών και δραματοουργών, η οποία, με ηγέτη τον Aurélien Lugné-Poe (αλλά και τους Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Βσεβολόντ Μεγερχόλντ, Jacques Copeau, Firmin Gémier, Jean Vilar, κ.ά.) εξέφρασε από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> μέχρι και το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα τις αρχές του αντιρεαλιστικού αντι-ψευδαισθησιακού στρατοπέδου, που ήρθε σε ρήξη με το αντίπαλο ρεαλιστικό θέατρο του André Antoine και των μιμητών του.

Η βασική, όμως, διαφορά του μαρξιστή Ρώτα σε σχέση με τους παραπάνω καλλιτέχνες, ιδίως τους συμβολιστές Lugné-Poe, E.G. Craig και M. Maeterlinck, είναι η ιδεολογική στόχευση, καθώς ο Ρώτας δεν αποδεχόταν τη μεταφυσική μυστικιστική θρησκευτική υφή της αρχαίας τραγωδίας, αλλά την πραγματιστική διδαχή του ορθού λόγου και της κριτικής διαλεκτικής μεθόδου μέσα απ' αυτήν.<sup>26</sup> Συνεπώς, ο Ρώτας υποστηρίζει αντιψευδαισθησιακές φορμαλιστικές και αποστασιοποιητικές τεχνικές, αλλά με ιδεολογικούς στόχους παρόμοιους με αυτούς της διαλεκτικής του ιστορικού υλισμού και του διδακτι-

<sup>22</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο τέταρτος τοίχος. III Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής», ό.π. (σημ. 3) και «Ο τέταρτος τοίχος. Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής. Η απαγγελία», ό.π. (σημ. 3)· βλ., επίσης, «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 24 και κυρίως «Τα χορικά στην τραγωδία», ό.π. (σημ. 21), σσ. 65-66.

<sup>23</sup> Βλ. Ρώτας, «Τα χορικά στην τραγωδία», ό.π. (σημ. 21), σσ. 65-66.

<sup>24</sup> Βλ. Βλ. Ρώτας, «Τα χορικά στην τραγωδία», ό.π. (σημ. 21), σ. 67.

<sup>25</sup> Βλ. Ρώτας, «Θέματα και απόψεις. Ο εξευτελισμός της τραγωδίας», ό.π. (σημ. 12), σ. 64.

<sup>26</sup> Βλ. π.χ. το δημοσίευσμά του «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π., (σημ. 3). Δέκα χρόνια πιο πριν, το 1941, διαπληκτίζεται με τον Λέοντα Κουκούλα, ο οποίος υποστηρίζει τις θρησκευτικές-μυστικιστικές καταβολές του αρχαίου δράματος (βλ. Ρώτας, «Το αρχαίο δράμα κι ο χορός», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 349, 1.7.1941, σσ. 574-575· για το προγενέστερο δημοσίευμα του Κουκούλα, βλ. «Το αρχαίο δράμα κι ο χορός», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 345-346, 1 και 15 Μαΐου 1941, σσ. 393-400).

κού-ψυχαγωγικού λαϊκού θεάτρου, κατεύθυνση στην οποία κινούνταν παράλληλα και ο Bertolt Brecht την ίδια εποχή, ο οποίος, όπως ακριβώς κι ο Ρώτας, παραλληλίζει ιστορικά την αισθητική της ψευδαισθησιακής ταύτισης ηθοποιού και θεατή του νατουραλιστικού θεάτρου με την ατομικιστική ιδεολογία στη φάση του θριάμβου της, προκρίνοντας αντίθετα το συλλογικό συμφέρον, επιταγή της σύγχρονης εποχής.<sup>27</sup> Ο Ρώτας προτείνει τον φορμαλιστικό αντιρεαλισμό και ταυτόχρονα το ρεαλιστικό ιδεολογικό περιεχόμενο, δηλαδή τη σύνθεση του πραγματικού με το λυρικό ή τον «λυρικό ρεαλισμό», όπως τον αποκαλεί.<sup>28</sup> Αυτές οι αντιλήψεις μας παραπέμπουν στα λόγια του Brecht της δεκαετίας του 1930 για την ανάγκη ύπαρξης ενός ευρέως ρεαλισμού με φαντασία, χιούμορ, ελευθερία, ακόμη και για έναν αφαιρετικό ρεαλισμό, που βρίσκεται ένα βήμα πιο πέρα από το σχήμα του λουκασιανού κριτικού ρεαλισμού (ο οποίος χαρακτήριζε ένα μεγάλο κομμάτι της σύγχρονης λογοτεχνίας ως «οντολογία της αφόδευσης του απομονωμένου ατόμου») και βέβαια, αρκετά βήματα μακρύτερα από την αντανάκλαστική αισθητική θεωρία του Πλεχάνοφ.<sup>29</sup> Εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε, ότι δεν διαθέτουμε μαρτυρίες για πρώιμη επίδραση του Ρώτα από τον Brecht μέσα στις δεκαετίες του 1920, του 1930 και του 1940, όταν ο Ρώτας διαμορφώνει τις απόψεις του. Οι μαρτυρίες που διαθέτουμε για την ενασχόλησή του με τον Brecht, προέρχονται από τις δεκαετίες του 1950 και 1960, όταν γράφει κριτικές για τις ελληνικές παραστάσεις του *Κύκλου με την κιμωλία* (1957, «Θέατρο Τέχνης» Κ. Κουν), του *Γαλιλαίου* και της *Αποτρεπτής ανόδου του Αρτούρο Ούι* (1961, «Νέο Θέατρο» Βασιλή Διαμαντόπουλου – Μαρίας Αλκαίου & «Θέατρο Τέχνης» Κουν, αντίστοιχα) κι όταν μεταφράζει τραγούδια από μπρεχτικές όπερες,<sup>30</sup> δηλαδή μέσα

<sup>27</sup> Για την απόρριψη της ταύτισης ηθοποιού και θεατή του νατουραλιστικού θεάτρου (πρακτική «κρυφοκοιτάγματος κλειδαρότρυνας»), βλ. τους Διαλόγους του Brecht από την *Αγορά του Χαλκού* [1939-1942]: «Αποσπάσματα από την πρώτη νύχτα. Ο Νατουραλισμός. Η ταύτιση» και «Αποσπάσματα από τη δεύτερη νύχτα. Διάλυση της ψευδαισθησίας και της ταύτισης» (*Οι Διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, μτφρ. Αντώνης Γλυτζουρής – Θωμαή Σαρηγιάννη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2000, σσ. 31-46, 83-93).

<sup>28</sup> Βλ. Ρώτας, «Ο λυρικός ρεαλισμός του αστικού θεάτρου. Αθηναίοι τραγικοί και Σαίξπηρ», στο: *Τεχνολογικά Β'*, ό.π. (σημ. 6), σσ. 23-24.

<sup>29</sup> Το παράθεμα προέρχεται από το δοκίμιο του György Lukács *Η πραγματική σημασία του Κριτικού Ρεαλισμού*, του 1957 (βλ. τη μτφρ. αποσπάσματός του από τον Κώστα Κουλουφάκο, με τίτλο «Οι ιδεολογικές βάσεις της 'πρωτοπορίας'», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 44, Αύγουστος 1958, σ. 202). Για την έννοια του ευρέως ρεαλισμού του Brecht, βλ. «Πρακτικά ζητήματα για τη συζήτηση για τον εξπρεσιονισμό», «Λαϊκότητα και ρεαλισμός», «Εύρος και πολλαπλότητα του ρεαλιστικού τρόπου γραφής». Τα κείμενα αυτά του Brecht ανθολογήθηκαν και δημοσιεύθηκαν από τον Werner Hecht στον τόμο: *Über Realismus*, Leipzig, εκδ. Verlag Philipp Reclam jun.: βλ. την ελληνική τους μετάφραση από τη Λουκία Κοντή, στον τόμο: *Για το ρεαλισμό*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990, σσ. 86-87, 118, 145. Όπως γράφει επίσης, το 1940, στο *Ημερολόγιο της δουλειάς* του από τα χρόνια της αυτοεξορίας του στη Φινλανδία: «Η μη-αριστοτελική δραματολογία δέχεται καταρχήν τόσο τη ρεαλιστική όσο και την ιδεαλιστική δραματική τέχνη.» βλ. μτφρ. Π. Μάρκαρης, περ. *Θέατρο*, τχ. 33, Μάης - Ιουνίου 1973, σ. 26.

<sup>30</sup> Βλ. τις κριτικές: Βασιλή Ρώτας, «Θεατρικά Θέματα. Ο Κύκλος με την κιμωλία», *Η Αυγή*, 28/4/1957 και του ίδιου, «Το Βήμα των Απόψεων. Προσφορά στο ελληνικό θέατρο οι παραστάσεις των έργων Μπρεχτ», *Η Αυγή*, 5/12/1961. Το 1968, μεταφράζει τραγούδια από τις όπερες *Dreigroschenoper*,

σε μία περίοδο, όπου η τέχνη του Brecht απασχολεί έντονα τους ανανεωτές αριστερούς διανοούμενους του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* (το τεύχος 83 του Νοεμβρίου 1961 αποτελεί αφιέρωμα στον Γερμανό δραματουργό). Μάλιστα, στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ), σε καταγραφή της ραδιοφωνικής εκπομπής «Η φωνή της αλήθειας» από τον παράνομο ραδιοφωνικό σταθμό του ΚΚΕ στο Βουκουρέστι το 1961, ανακαλύπτουμε δακτυλόγραφο σημείωμα του Ρώτα, ο οποίος μιλά για την αξία των έργων του Brecht σαν σύμβολα πνευματικής αντίστασης ενάντια στο τυραννικό πνεύμα και τη βαρβαρότητα.<sup>31</sup> Επομένως, συμπεραίνουμε, ότι ο Έλληνας καλλιτέχνης συμβάδιζε αρχικά –προφανώς, χωρίς ο ίδιος να το γνωρίζει– παράλληλα με έναν ιδιαίτερο κύκλο Ευρωπαίων καλλιτεχνών με μαρξιστική υλιστική κοσμοθεωρία, ο οποίος, εντούτοις, δεν υπηρετούσε τα καλλιτεχνικά ιδανικά του ρεαλισμού.

Μιλώντας μέσα στη δεκαετία του 1950 για το αρχαίο ελληνικό και το ελισαβετιανό θέατρο, ο Ρώτας τονίζει αυτό που σε πρώτη ματιά φαίνεται ως αντίφαση: τον ρεαλισμό ως ιδεολογική ουσία και περιεχόμενο του δράματος, με την κατάδειξη της πραγματικής ζωής και των πραγματικών ανθρώπων, αλλά μορφικά δοσμένο μέσω της εξιδανίκευσης και της συμβολοποίησης. Έτσι, ξεφεύγει κανείς μια και καλή από τον νατουραλισμό, τον οποίο αποκαλεί «φορμαλισμό και ξεπεσμό της τέχνης», απηχώντας κατά κάποιο τρόπο τη γνωστή διένεξη μεταξύ Brecht-Lukačs, κατά τη δεκαετία του 1930, σχετικά με το ζήτημα του φορμαλισμού και των μορφικών νεωτερισμών στην τέχνη, τα οποία υποστήριζε ο πρώτος, ξαναπιάνοντας το κομμένο νήμα των Ρώσων φορμαλιστών της δεκαετίας του 1920.<sup>32</sup> Ο Ρώτας πιστεύει πως ο λαός μπορεί άνετα να παρακολουθήσει τέτοιου

*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Happy End* για τη βραδιά Brecht, που διοργανώνεται στις 6 Δεκεμβρίου 1968 στο Ινστιτούτο Goethe Αθηνών (βλ. Λάμπρος Μυγδάλης, *Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρεχτ (1931-1977)*, εκδ. Διαγωνίου, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 18).

<sup>31</sup> Βλ. τρισέλιδο δακτυλόγραφο κείμενο του Ρώτα, με ημερομηνία 8 Δεκεμβρίου 1961 και τίτλο «Προσφορά στο ελληνικό θέατρο οι παραστάσεις των έργων του Μπρεχτ», το οποίο προέρχεται από τη ραδιοφωνική εκπομπή «Η φωνή της αλήθειας» του σταθμού Βουκουρεστίου, με τίτλο «Φιλολογική εκπομπή. Θέματα του πολιτισμού, των γραμμάτων και της τέχνης» (Ψηφιακό Αρχείο Α.Σ.Κ.Ι., 44370). Για τη λειτουργία του παράνομου ραδιοσταθμού του εξορισμένου ΚΚΕ «Ελεύθερη Ελλάδα» (1947-1956), ο οποίος μετονομάζεται σε «Φωνή της Αλήθειας» και εκπέμπει από το Βελιγράδι, το Βουκουρέστι & το Χάλε Λειψίας, βλ. Βάσω Ψιμούλη, «Ελεύθερη Ελλάδα», «Η Φωνή της Αλήθειας»: Ο παράνομος σταθμός του ΚΚΕ: Αρχείο 1947-1968, Αθήνα, εκδ. Θεμέλιο - Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, 2006.

<sup>32</sup> Για την έκφραση του παραθέματος, βλ. Ρώτας, «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», ό.π. (σημ. 11), σ. 9-10. Για τη διένεξη Brecht - Lukačs, βλ. ενδεικτικά Klaus Völker, «Μπρεχτ - Λούκατς. Μια θανάσιμη πάλη απόψεων», μτφρ. Βασ. Παπαβασιλείου, περ. *Θέατρο*, τχ. 49-50, Γεν.-Απρ. 1976, σσ. 31-42 και Jeremy Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σσ. 173-178. Βέβαια, την απόρριψη του νατουραλισμού έχουν υποστηρίξει και οι Γκόρκι και Ζντάνοφ, το 1934, στο Α' Συνέδριο της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων (βλ. Μαξίμ Γκόρκι, «Εισήγηση του Γκόρκι στο 1ο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων για τη σοβιετική λογοτεχνία» & του ίδιου, «Ο τελικός λόγος του Μ. Γκόρκι στο 1ο Πανερωσιακό Συνέδριο» & του ίδιου, «Πρέπει να προετοιμάσουμε αντικαταστάτες» & Αντρέι Ζντάνοφ, «Η σοβιετική λογοτεχνία είναι η πιο πλούσια σε ιδεολογία, η πιο προοδευμένη

είδους συμβολικές παραστάσεις, επειδή έχει διαφυλάξει ζωντανό το αισθητήριο του για τους συμβολισμούς και μπαίνει με περισσότερη κατανόηση στην ουσία του λυρικού και ονειρώδους απ' ό, τι το αστικό κοινό, το συνηθισμένο στο νατουραλιστικό παίξιμο.<sup>33</sup>

Κι αν ο Μεγερχόλντ πυροβολήθηκε ως φορμαλιστής από την επίσημη σοβιετική καλλιτεχνική ηγεσία του Αντρέι Ζνάνοφ το 1940, αντίθετα ο Ρώτας έφερε στην Ελλάδα με δυναμισμό τον τίτλο του ρεφορμιστή και του αναθεωρητή, ο οποίος, τουλάχιστον στα καλλιτεχνικά πράγματα, δεν είχε τόσο τραγικές συνέπειες, παρά μόνο την τραγική λήθη των πρωτοποριακών θεατρικών ιδεών του.<sup>34</sup> Έτσι κι αλλιώς, ο αντιστασιακός Ρώτας, ανήκοντας ιδεολογικά στους κόλπους της ΕΔΑ από τη δεκαετία του 1950, αρχίζει από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 να ασκεί έντονη κριτική στην πολιτική της ηγεσίας της για αντιδημοκρατικό πνεύμα και για την επιβολή της κομματικής «γραμμής», τόσο στο πολιτικό, όσο και στο καλλιτεχνικό επίπεδο, ενώ εκφράζει πικρία για την παραμέληση, αλλά και την επίθεση που υπέστη το λογοτεχνικό-δραματουργικό του έργο από την επίσημη κριτική των αριστερών ημερήσιων και περιοδικών εντύπων (π.χ. εφ. *Ανεξάρτητος Τύπος*, εφ. *Η Αυγή*, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*), παρότι ο ίδιος είχε χαιρετήσει με αισιοδοξία τον ανανεωτικό αντιδογματικό άνεμο του 20<sup>ου</sup> Συνεδρίου του Κ.Κ.Σ.Ε. (1956), στην πορεία του προς την αποσταλινοποίηση.<sup>35</sup>

Μεταφερόμενοι τώρα στην ελληνική πραγματικότητα, θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι, αν και ο Ρώτας ανήκε στη γενιά των πιονέρων –άρα, παραδοσιακών– αριστερών λογοτεχνών και δραματουργών της ηλικίας του Μάρκου Αυγέρη, του Δημήτρη Φωτιάδη, του Κώστα Βάρναλη και του Γιώργου Κοτζιούλα, εντούτοις δεν συμμορφώ-

λογοτεχνία στον κόσμο», στο περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, φύλ. 9, έκτακτη έκδοση Σεπτ. 1934, σσ. 366-402), αλλά και ο Λυκάς (βλ. Μαριλίτσα Μητσού-Παππά, «Ο ρεαλισμός στον G. Lukács ως γνωσιολογικό πρόβλημα», στον τόμο: *Κεφάλαια Φιλοσοφίας*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1979, σσ. 71-73), χωρίς, βέβαια, να αποδέχονται τους φορμαλιστικούς πειραματισμούς και την ενασχόληση με τη μορφή του έργου τέχνης, όπως έκαναν οι Γερμανοί πρόσφυγες της Μόσχας (Ernst Bloch, Anna Seghers, Johannes Becher, Hanns Eisler, Bertolt Brecht) στα χρόνια 1937-1938. Για την επίδραση της νέο-καντιανής φορμαλιστικής «ostranerie και otchuzhdenie [=αποεξοικείωσης ή ανοικειώσης ή απο-αυτοματοποίησης]» (των Βίκτορ Σκλόφσκι, Σεργκέι Τρετιακόφ και του Ιταλού φουτουριστή Ardengo Soffici), δηλαδή της τέχνης ως αποκάλυψης και όχι ως αναπαράστασης του κόσμου, η οποία επηρεάζει τη μηρεχτική λειτουργία του *Verfremdung*, βλ. Τσβετάν Τοντόροφ, «Η επιστροφή του ελπικού. Ντέμπλιν και Μπρεχτ», στον τόμο: *Κριτική της Κριτικής. Ένα μυθιστόρημα μαθητείας*, μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, προλεγόμενα Παναγιώτης Μουλλάς, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1994, σσ. 67-79· John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*, New Directions, New York 1968, σ. 178 και Ben Brewster, «From Shklovsky to Brecht: A Reply», περ. *Screen*, XV (2), Summer 1974, σσ. 82-102.

<sup>33</sup> Βλ. Ρώτας, «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», ό.π. (σημ. 3), σ. 20.

<sup>34</sup> Ο ίδιος ο Ρώτας αναφέρεται στην περίπτωση ενός άλλου Σοβιετικού φουτουριστή αυτόχειρα (1930), του Μαγιακόφσκι, και των πιέσεων που δέχτηκε από τους «πολιτικούς ιστρούχτορες» (βλ. Β. Ρώτας – Β. Δαμιανάκου, *Δημοκράτες παραδημοκρατικοί*, τυπογραφείο αφών Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1965, σ. 115).

<sup>35</sup> Βλ. Β. Ρώτας – Βούλα Δαμιανάκου, *Δραγάτες πνευματικής ελευθερίας*, Αθήνα, χ.έ., 1961 και των ίδιων, *Δημοκράτες παραδημοκρατικοί*, ό.π. (σημ. 35).

θηκε ποτέ απόλυτα με τους κανόνες του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, από τη στιγμή της επίσημης θέσπισής τους (1934) και μετά. Αντίθετα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, χάραξε έναν ιδιότυπο ανεξάρτητο δρόμο, ο οποίος κατέληξε να συμβαδίζει με το ρεύμα της δημιουργικής αναθεώρησης του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, έτσι όπως εγκαινιάστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1930 από τον Νικήτα Ράντο και τον επίσημο προλεταριακό ποιητή Κώστα Βάρναλη, με την απόρριψη του μαρξιστικού μοντέλου αντανάκλασης της πραγματικότητας στην τέχνη<sup>36</sup> κι έτσι όπως διαμορφώθηκε στα ελληνικά λογοτεχνικά πράγματα μέσα στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 από τους «ετερόδοξους» ανανεωτές μαρξιστές διανοούμενους, κυρίως μέσα από τις σελίδες του αριστερού περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*.<sup>37</sup> Με λίγα λόγια, ο Ρώτας αποτελεί μία ιδιότυπη περίπτωση καλλιτέχνη με υλιστική κοσμοθεωρία, ο οποίος εντούτοις ξέφυγε από την ταύτιση ρεαλισμού-ματεριαλισμού, ακολουθώντας καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, που θεωρούνταν φορμαλιστικές από τους υπερασπιστές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.

<sup>36</sup> Βλ. Δ. Κόκορης, *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με τη λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (1927-1936)*, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1999, σσ. 36-37, 52, 129-132, 142-149.

<sup>37</sup> Το 1957, ο Μανόλης Αναγνωστάκης (ιδρυτής του ανανεωτικού, αριστερών αποχρώσεων, περιοδικού *Κριτική* στη Θεσσαλονίκη, 1959-1961) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο Σοσιαλ. Ρεαλισμός δεν έχει καμιά σχέση [...] ούτε με τα νατουραλιστικά διδάγματα, ούτε με την φωτογραφική τεχνική. Η λεγόμενη "πιστότητα" δεν είναι πάντα ρεαλισμός ούτε πάντα ο σωστότερος τρόπος να πλησιάσουμε τα πράγματα. Άλλωστε, στην τέχνη η αφαίρεση είναι κανόνας. [...] Το θέατρο, με τη συμβατικότητα που σιωπηρά συναιναιεί [sic] επιβάλλει ανάμεσα στον θεατή και στον ηθοποιό, είναι μια τυπική περίπτωση αφαίρεσης, χωρίς ποτέ κανείς να διανοηθεί πως γι' αυτό το λόγο προδίνεται η πιστότητα των πραγμάτων. Η αντίληψη ότι ένα έργο φαντασίας, ονείρου ή αλληγορίας δεν είναι 'ρεαλιστικό' (άρα, δεν μπορεί να εκφράσει το βάθος των πραγμάτων) είναι χυδαία επινόηση των μηχανιστών κι οπωσδήποτε προδοσία του αληθινού νοήματος του Σοσιαλ. Ρεαλισμού ο οποίος δεν είναι μέθοδος μορφής, αλλά κύρια και πρωταρχικά μέθοδος ουσίας.» («Συζητήσεις. Προβλήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 29, Μάιος 1957, σ. 442). Για τη νομομοποίηση της αυτονομίας του έργου τέχνης από τα κοινωνικά του συμφραζόμενα και την αποσύνδεση των κριτηρίων της αισθητικής αξιολόγησής του από αυτά της ηθικής του αποτίμησης, δηλαδή για τη θεωρητική υπονόμηση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, την οποία επιχείρησαν οι αριστεροί διανοούμενοι και κριτικοί του περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, από το 1954 έως και το 1967, υποβοηθούμενοι κι από κείμενα σύγχρονων ουμανιστών Δυτικών μαρξιστών, βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», περ. *Νέα Εστία* (Λογοτεχνία και Αριστερά 1940-1980), τχ. 1743, Μάρτιος 2002, σσ. 404-414· Δημήτρης Ραντόπουλος, «Μια πρώτη σύγκρουση», «Περιπέτειες των ιδεών και της κριτικής (1955-65)», «Η *Επιθεώρηση Τέχνης* και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός», στον τόμο: *Τέχνη και εξουσία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1985, σσ. 11-24, 31-41, 43-56· Τάκης Καγιαλής, «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*» και Αγγελική Κουφού, «Αισθητική και κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: Θεωρητικές αφετηρίες και αντιπαραθέσεις», στον τόμο *Πρακτικών του Συμποσίου Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία (29 και 30 Μαρτίου 1996)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1997, σσ. 47-67, 89-114, αντίστοιχα.





## ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

### ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΓΚΩΤΙΕ: Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΔΙΑΣΗΜΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΔΟΥΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΩΝ ΤΗΣ

**Τ**ια τα ελληνικά δεδομένα, όπως και διεθνώς, το έργο του Αλεξάνδρου Δουμά (υιού) *Κυρία με τας καμελίας* ταυτίστηκε με το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού, όπως αυτό αναπτύχθηκε και επικράτησε στην ελληνική σκηνή από την αρχή της σύστασης και λειτουργίας της στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και σε όλη την περίοδο εισαγωγής των ρομαντικών δραμάτων στο ελληνικό θεατρικό προσκήνιο.<sup>1</sup> Ο ρόλος της *Μαργαρίτας* υπήρξε αναμφίβολα από τους πιο αγαπητούς και κατ' επέκτασιν εμπορικούς ρόλους του διεθνούς δραματολογίου, οπότε, κατ' αρχήν, δεν προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση η τεράστια απήχηση που είχε και συνεχίζει να έχει, τόσο στις Ελληνίδες πρωταγωνίστριες όσο και στο κοινό τους.

Η πρώτη έκδοση του δράματος σε ελληνική μετάφραση έγινε το 1864,<sup>2</sup> και η πρώτη παράστασή του από ελληνικό θίασο πραγματοποιήθηκε 15 χρόνια περίπου μετά την πρώτη του έργου στο Παρίσι, τον Φεβρουάριο του 1852.<sup>3</sup> Για την ημερομηνία της πρώτης παράστασης της *Κυρίας με τας καμελίας* στο ελληνικό θέατρο δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, καθώς υπάρχει μόνο μια ανεπιβεβαίωτη πληροφορία του Νικολάου Λάσκαρη που την τοποθετεί στις 15/10/1866 στη Ζάκυνθο, στο πλαίσιο κύκλου παραστάσεων του θιάσου Ταβουλάρη.<sup>4</sup>

Επόμενη καταγραφή παράστασης του έργου στον τύπο έχουμε, ένα χρόνο μετά, την περίοδο Δεκεμβρίου 1867 - Γενάρη 1868, στην Αθήνα αυτή τη φορά, από τον θίασο «Σο-

<sup>1</sup> Αναλυτικά αναφέρεται η Ελίσα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: Η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αι.», *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων: Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242. Βλ. ακόμα: Αλεξία Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στην Ελλάδα*, Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2 τ., εκδ. Ergo, 628 σ. (υπό έκδοση).

<sup>2</sup> *Η κυρία με τας καμελίας*, δράμα εις πράξεις πέντε, Αθήναι, 1864 (Ε.-Α. Δελβερούδη, ό.π., σ. 225).

<sup>3</sup> Αλέξανδρος Δουμάς, *Η κυρία με τας καμελίας*, διασκευή Πέτρου Ζούλια, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 2000, σ. 106 και 151.

<sup>4</sup> Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Β', εκδ. Βασιλείου, Αθήναι 1939, σ. 24, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον 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. Α<sub>2</sub>: Παράρτημα (1828-1875), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 596-597.

φοκλής» του Σ. Καρύδη με πρωταγωνίστρια τη Σοφία Ταβουλάρη.<sup>5</sup> Το έργο ανέβηκε, τότε, για πρώτη φορά στην Αθήνα και φαίνεται πως άρεσε στο κοινό της πρωτεύουσας, καθώς επαναλήφθηκε άλλες δύο φορές.

Την ίδια ακριβώς περίοδο και συγκεκριμένα στις 10/1/1867 η άλλη σημαντική πρωταγωνίστρια της νεοσύστατης ελληνικής σκηνής και ανταγωνίστρια της Σοφίας Ταβουλάρη, Πιπίνα Βονασέρα, φέρεται να ενσάρκωσε την Μαργαρίτα Γκωτιέ στο «Θέατρο Σμύρνης».<sup>6</sup> Περισσότερα στοιχεία όμως για τις πρώτες αυτές ερμηνείες δεν γίνονται γνωστά.

Τα επόμενα χρόνια η πόλη της Σμύρνης φαίνεται ότι μονοπωλεί την *Κυρία με τα καμελίας*, καθώς η μεν Σοφία Ταβουλάρη την ανεβάζει τους χειμώνες του 1868 και του 1874, ως πρωταγωνίστρια του θιάσου Σούτσα – Ταβουλάρη,<sup>7</sup> ενώ η Πιπίνα Βονασέρα, τον Δεκέμβριο του 1872, στο θέατρο «Καμεράνο» της πόλης, ως πρωταγωνίστρια του θιάσου Αλεξιάδη.<sup>8</sup> Αυτή τη φορά ο τοπικός τύπος σχολίασε τη σκηνική εμφάνιση της τελευταίας με θετικά σχόλια τονίζοντας ότι υπεκρίθη «φυσικώτατα [...] το πρόσωπον της φθισίωσης εν τη Τραβιάτα»,<sup>9</sup> όμως αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι αρνητικά σχολιάστηκε εν γένει το ίδιο το περιεχόμενο του δράματος, δημιουργώντας ετεροχρονισμένα σκάνδαλο στην τοπική σμυρναϊκή κοινωνία. Η παραπάνω αντίδραση προκαλεί ερωτηματικά, καθώς το έργο από ό, τι φαίνεται κάθε άλλο παρά πρωτοπαρουσιαζόμενο ήταν στις θεατρικές σκηνές της πόλης, δεδομένης, εξάλλου, της μεγάλης επιτυχίας που σημείωναν οι αντίστοιχες παραστάσεις των ξένων θιάσων πρόζας, αλλά και των μελοδραματικών θιάσων που περιόδευσαν στην περιοχή.<sup>10</sup>

Πιθανόν όμως αυτή η ξαφνική έξαρση συντηρητισμού να σχετίζεται με τον λίβελλο του ίδιου του Δουμά με τίτλο: *Ανδρόγυνος* που εκδίδεται το 1872 στο Παρίσι, όπου και επανεκδίδεται 37 φορές την ίδια χρονιά, (στην Ελλάδα θα μεταφραστεί και θα κυκλοφορήσει τον επόμενο χρόνο),<sup>11</sup> και που προκάλεσε έντονες συζητήσεις στη γαλλική πρωτεύουσα κι όχι μόνο.<sup>12</sup> Γεγονός είναι πάντως ότι αφενός μεν το δράμα στο σύνολό του έκανε ιδιαίτερη αίσθηση στο θεατρόφιλο ελληνικό κοινό από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας μαζί του, αφετέρου δε ο κεντρικός ρόλος της Μαργαρίτας απασχόλησε

<sup>5</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σσ. 620-621.

<sup>6</sup> Ο.π., σσ. 602-603, Α. Αλτουβά, ό.π., σ. 42.

<sup>7</sup> Θ. Χατζηπανταζής, σσ. 624-625 και 670-671.

<sup>8</sup> Ο.π., σσ. 854-855, Α. Αλτουβά, ό.π., σ. 63.

<sup>9</sup> *Πρόδος*, 9/12/1872.

<sup>10</sup> Βλ. ενδεικτικά τα σχόλια του Χρ. Σ. Σολομωνίδη, *Το θέατρο στη Σμύρνη: 1657-1922*, Αθήνα 1954, σ. 84.

<sup>11</sup> Alexandre Dumas fils, *Ο ανδρόγυνος*. Εκ του γαλλικού, υπό Π. Καταιβάτη και Μ. Μαρτζώκη. Ζάκυνθος: τυπ. της «Αυγής», 1873, σ. ιδ' (Ε.-Α. Δελβερούδη, ό.π., σ. 226).

<sup>12</sup> Ε.-Α. Δελβερούδη, ό.π., σσ. 225-227.

την κοινή γνώμη και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τις μεγάλες πρωταγωνίστριες της εγχώριας σκηνής, σηματοδοτώντας παράλληλα την αρχή του γυναικείου βεντετισμού στο ελληνικό θέατρο.

Ως περίοδο θριάμβου, όμως, της καμελιόφору Μαργαρίτας για τα ελληνικά θεατρικά πράγματα πρέπει να θεωρήσουμε την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με την απόλυτη επικράτηση των δύο βεντετών, της Αικατερίνης Βερόνη και της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, στην ελληνική σκηνή, και βέβαια της διεθνούς κυριαρχίας και σημαντικής επίδρασης που άσκησε στην τέχνη τους η Sarah Bernhardt.

Πρώτη από τις δύο που τόλμησε να αναμετρηθεί με το ρόλο του Δουμά στην Κωνσταντινούπολη, δύο μόλις χρόνια μετά την αντίστοιχη εμφάνιση της Bernhardt στην ίδια πόλη το 1888, ήταν η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Όταν τον Μάιο του 1890 έπαιξε *Κυρία με τας καμελίας* στο θέατρο «Μνηματακίων», υπήρξε η πρώτη Ελληνίδα πρωταγωνίστρια που επιχείρησε κάτι ανάλογο στην Κωνσταντινούπολη, ενώπιον ενός κοινού που είχε ήδη την ευκαιρία να παρακολουθήσει αμέτρητες φορές άλλες ερμηνείες του ρόλου από πρωταγωνίστριες μεγάλων ευρωπαϊκών θιάσων του λυρικού θεάτρου και του θεάτρου πρόζας, συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της Bernhardt.<sup>13</sup>

Η ίδια άλλωστε επεδίωκε με κάθε τρόπο τη σύνδεση του ονόματός της με της Γαλλίδας βεντέτας, την οποία ήθελε να μιμείται σε όλες τις εκφάνσεις της καλλιτεχνικής της πορείας, επιζητώντας τον τίτλο της Ελληνίδας Σάρας. Από εκείνη τη στιγμή και σε όλη τη διάρκεια της καριέρας της ο ρόλος της Μαργαρίτας Γκωτιέ κατέλαβε κορυφαία θέση στο ρεπερτόριο της Παρασκευοπούλου.

Ως Μαργαρίτα Γκωτιέ πρωτοεμφανίστηκε και στο «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών» τον Μάρτιο του 1892,<sup>14</sup> εγκαινιάζοντας τη μακρά περίοδο παρουσίας της στην αθηναϊκή σκηνή, που κορυφώθηκε με τα γεγονότα της Φάουστας τον Σεπτέμβριο του επόμενου έτους και οδήγησε στην κυριαρχία του βεντετισμού στο ελληνικό θέατρο. Εξάλλου, είχε προηγηθεί περιοδεία της Παρασκευοπούλου στην Αίγυπτο, όπου είχε διαπρέψει στην ερμηνεία της ηρωίδας του Δουμά. Οι εκθειαστικές κριτικές που απέσπασε και φιλοξένησε ο αθηναϊκός τύπος σε ανταποκρίσεις του, διέγειραν την περιέργεια του κοινού που έσπευσε να διαπιστώσει ιδίους όμμασι την ερμηνευτική δύναμη της πρωταγωνίστριας.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, τ. Β': Παραστάσεις, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα, 1996, σ. 161, Βάλτερ Πούχγερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής, δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας): Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 107, Α. Αλτουβά, ό.π., σ. 266.

<sup>14</sup> *Ακρόπολις*, αρ. φ. 3656, 24/3/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 3660, 28/3/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 3669, 6/4/1892, σ. 3, *Παλιγενέσια*, αρ. φ. 8432, 20/3/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 8435, 24/3/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 8438, 27/3/1892, σ. 3, *Το Άστυ Αθηνών*, αρ. φ. 473, Τρ.-Τε. 24-25/3/1892, «Θεατρικά», *Ρωμηός*, έτος Η', αρ. φ. 379, 21/3/1892, σ. 4, ΘΜ (=Αρχείο Θεατρικού Μουσείου) (Α. Αλτουβά, ό.π., σσ. 277-279).

<sup>15</sup> Ανάμεσά τους ήταν ο Κωστής Παλαμάς που δηλώνει ότι παρακολουθούσε τις σχετικές ανταποκρίσεις του ελληνοαιγυπτιακού τύπου («Θεατρικά εντυπώσεις», *Εστία Εικονογραφημένη*, αρ. φ. 14, α' εξάμ., 1892, σσ. 213-215).

Με την εμφάνισή της στην *Kyria me tas kamelias* η Παρασκευοπούλου δεν εντυπωσίασε απλά το κοινό της, αλλά του επέβαλε σχεδόν την ερμηνεία της, κάνοντας το να την ταυτίσει στη συνείδησή του με την ηρωίδα του Δουμά, καθώς στη συνέχεια θα περνούσαν πολλά χρόνια μέχρι να ξεπεραστεί η δική της απόδοση του ρόλου.

Οι κριτικές του αθηναϊκού τύπου περιγράφουν την εικόνα μιας Μαργαρίτας που χαρακτηρίζαν η χάρις και η έκφρασις του προσώπου, η αρμονία των κινήσεων και των στάσεων, η έντεχνη απεικόνιση των συναισθημάτων, καθώς και η αξιοπρεπής ελευθεριώτης.<sup>16</sup> Κορυφαία στιγμή της τέχνης της θεωρήθηκε η δύσκολη σκηνή του θανάτου, που αποτελούσε πεδίο ανάδειξης της καλλιτεχνικής αξίας των βεντετών.<sup>17</sup> Αργότερα η Παρασκευοπούλου, μιμούμενη την τέχνη της Sarah Bernhardt, εκτελούσε την τελευταία σκηνή σε όρθια στάση.<sup>18</sup>

Την ώρα που εκείνη κατακτούσε ως Μαργαρίτα Γκωτιέ το κοινό των Αθηνών, που, όπως γράφτηκε χαρακτηριστικά, «εφοβείτο να την χειροκροτήσει διά να μην χάσει μίαν λέξιν της»,<sup>19</sup> η αντίζηλος της Αικατερίνη Βερώνη προετοιμαζε τη δική της Μαργαρίτα,

<sup>16</sup> Εμμανουήλ Γουβέλης, «Η κυρία με τας καμελίας», εν ειδει απαντήσεως», *Εφημερίς*, αρ. φ. 143, 22/5/1892, σ. 2.

<sup>17</sup> Παρατίθεται ενδεικτικά η παρακάτω περιγραφή της ερμηνείας της: «Εν τη πέμπτη πράξει η τέχνη της κ. Παρασκευοπούλου εξικνείται εις το κατακόρυφον. Το λεπτοφυές σώμα της συντελεί εν συνδυασμώ μετά της υποκρίσεως και της καταλήλου αμφιέσεως προς ζωντανήν απεικόνισιν των τελευταίων στιγμών της φθισίωσης ηρωίδος. Η φωνή ασθενής διακεκομμένη, μελαγχολική, υπόβραχος, προδίδει όλους τους αγónας, ους καταβάλλει προς συγκράτησιν της ζωής, όπως επανίδη μίαν φοράν τον Αρμάνδον της. Το υποτρέμον βήμα της, το απλανές βλέμμα, το άπελπι μειδίωμα το επί των ωχρών επανθίζον χειλέων της την αναδεικνύουσι ηθοποιόν πρώτου βαθμού και θεατρικόν αστέρα άξιον θαυμαστών. Και όταν τη παρουσιάζουσι τα δώρα, τα οποία φίλοι τη απέστειλαν, τόσον ζωηρώς εν τη σβεννυμένη εκείνη ζωή, το αίσθημα της ευχαριστήσεως ζωγραφίζεται γλυκυπικρώς επί της φυσιογνωμίας της διαγράφεται η χαρά, ώστε καταλαμβάνεσαι υπό συγκινήσεως - εκ της υποκρίσεως κ. Πετσάλη. Και λεληθότως αισθάνεσαι το δάκρυ από του στήθους πηγάζον τους οφθαλμούς να υγραίνη. Η συναίσθησις της διαφυγούσης ζωής, η εμφανιζομένη εν αγωνιώδει βηματισμώ και σπασμωδική κινήσει ολόκληρου του σώματος και ο μετά ρογχώδεις ανάρθρους φωνάς επί του στήθους του Αρμάνδου θάνατος εκτελούνται θαυμασίως» (ό.π.). Βλ. ακόμα σχετικά με το ίδιο θέμα Αντρέας Δημητριάδης, «Ευρωπαϊοί πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα.» *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, επιμ. Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 189-206.

<sup>18</sup> Σημειώνεται σχετικά «κατά την διδασκαλίαν ταύτην το πρώτον η Σάρρα απέθανεν ορθία, εν ώ μέχρι τότε απέθνησκε καθημένη· έπραξε δε τούτο μάλλον ίσως ένεκα των πλαστικών θέσεων, ας έχει και αίτινες δύνανται να σχηματισθώσιν εν θανάτω τούτω. Μετά την τελευταίαν λάμπιν, καθ' ην η Μαργαρίτα εγειρείται, η Σάρρα έμεινεν ορθή, αναπνεύουσα την ζωήν πάση δυνάμει. Είτα αίφνης κλονίζεται και φέρεται επί του στήθους του φίλου αυτής. Ούτος τότε παρατηρεί ότι η Μαργαρίτα δεν αναπνέει πλέον σπρώχων αυτήν, ότε αυτή διαγράψασα ήμισιν κύκλον περί εαυτήν πίπτει ανασυρόμενη επί των βραχιώνω αυτού. Εν τούτω η κυρία Παρασκευοπούλου εμμήσατο τη εοστέρα της χθες την Σάρραν. Απέθανεν ορθία» (*Νεολόγος* Κων/πόλεως, 13/10/1895, «Ακροάματα και Θεάματα, Θέατρον Μνηματακίων, Ελληνικός θίασος»).

<sup>19</sup> *Παλιγγενεσία*, αρ. φ. 8438, 27/3/1892, «Θεατρικά, Η κυρία Παρασκευοπούλου», σ. 3.

που παρουσίασε πρώτη φορά από το θέατρο «Παράδεισος» της Πάτρας τον Αύγουστο του 1892.<sup>20</sup> Η Βερώνη επιλέγει το συγκεκριμένο ρόλο γνωρίζοντας ότι πρόκειται για μια από τις κορυφαίες επιλογές του ρεπερτορίου των βεντετών σε παγκόσμια κλίμακα, αλλά και θέλοντας να ανταγωνιστεί την Παρασκευοπούλου. Και καταφέρνει να ανταπεξέλθει στις δυσκολίες του και να διακριθεί τόσο για την κινησιολογία και την εκφραστικότητά της όσο και για την ποικιλία του τόνου της φωνής της, αλλά και για την εκτέλεση της σκηνης του θανάτου.

Την επιτυχία της επαναλαμβάνει στις 31/10/1892 στην Αθήνα, κλείνοντας με αυτόν τον τρόπο τον κύκλο παραστάσεων που δίνει την ίδια χρονιά στην πρωτεύουσα.<sup>21</sup> Η εμφάνισή της και η τεράστια απήχηση που είχε ήδη η αντίστοιχη ερμηνεία της Παρασκευοπούλου στο αθηναϊκό κοινό, προκάλεσαν πλήθος σχολίων, συγκρίσεων και συζητήσεων γύρω από τη σκηνική παρουσία των δύο πρωταγωνιστριών και την υποκριτική τους τέχνη. Το κλίμα αντιπαράθεσης και ανταγωνισμού που είχε ήδη δημιουργηθεί ανάμεσα στους υποστηρικτές τους, κορυφώθηκε με αφορμή την ερμηνεία των δύο βεντετών στον ρόλο της Μαργαρίτας Γκωτιέ.

Περνώντας στον εικοστό αιώνα, νέα δεδομένα επικράτησαν στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα, όμως το ενδιαφέρον για την *Κυρία με τας καμελίας* παρέμεινε έντονο και στη διάρκεια της νέας εποχής. Εξάλλου, όχι τυχαία, κάποιες φορές συνδιάστηκε με τάσεις αναβίωσης του γυναικείου βεντετισμού, όπως συνέβη στην περίπτωση των δύο σημαντικότερων πρωταγωνιστριών της ελληνικής σκηνης της αρχής του αιώνα, Κυβέλης Αδριανού και Μαρίκας Κοτοπούλη.

Όταν η δεύτερη ανακοίνωσε ότι πρόκειται να ανεβάσει την *Κυρία με τας καμελίας* στις 28/5/1912 στη «Νέα Σκηνή», η Κυβέλη έσπευσε να την προλάβει και κατάφερε να παρουσιάσει πρώτη τη δική της Μαργαρίτα, αναγκάζοντας μάλιστα την Κοτοπούλη να μεταφέρει τη δική της πρεμιέρα τρεις μέρες αργότερα.<sup>22</sup> Για μια ακόμα φορά το έργο του

<sup>20</sup> Η παράσταση δόθηκε στις 11/8/1892: *Εφημερίς*, 11/8/1892, «Η “Εφημερίς” εν Πάτραις: Θεατρικά», ό.π., 13/8/1892, «Θεατρικά», *Ακρόπολις*, 15/8/1892, *Επιθεώρησις*, Κυ.16/8/1892, σ. 3, *Η Φύσις*, αρ. φ. 15, 23/8/1892, «Ελληνικόν Θέατρον – Αικατερίνη Βερώνη: Η κυρία με τας καμελίας» (υπ. Παρεπίδημος) (Α. Αλτουβά, ό.π., σ. 157).

<sup>21</sup> *Ακρόπολις*, αρ. φ. 3860, 30/10/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 3861, 31/10/1892, σ. 3, *Παλιγγενεσία*, αρ. φ. 8618, 24/10/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 8623, 30/10/1892, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 8624, 31/10/1892, σ. 3, «Αικατερίνη Βερώνη», *Επιθεώρησις*, έτος Θ', αρ. φ. 215, 26/10/1892, σ. 4, (Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρον: 1794-1944*. Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρον, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 142, Α. Αλτουβά, ό.π., σ. 164).

<sup>22</sup> Η παράσταση της Κυβέλης ανέβηκε στο «Θέατρον Κυβέλης» στις 28/5/1912 (ΘΜ, *Ακρόπολις*, έτος Κστ', αρ. φ. 7008, 28/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 7009, 29/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 7010, 30/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 7014, 3/6/1912, *Εφημερίς*, αρ. φ. 195, 28/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 197, 30/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 201, 3/6/1912, σ. 3), ενώ η παράσταση της Μαρίκας ανέβηκε στη «Νέα Σκηνή» στις 31/5/1912 (ΘΜ, *Ακρόπολις*, έτος Κστ', αρ. φ. 7011, 31/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 7012, 1/6/1912, σ. 3, *Εφημερίς*, αρ. φ. 198, 31/5/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 199, 1/6/1912, σ. 3. Βλ. ακόμα: Φ. Ηλιάδης, *Κοτοπούλη: Βιογραφικό corpus*, εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1996, σ. 348).

Δουμά αποτέλεσε πεδίο αντιπαράθεσης δύο βεντετών. Το γεγονός ήταν αρκετό για να προσελκύσει εκ νέου το ενδιαφέρον και φυσικά την αθρόα προσέλευση του κοινού και στις δύο παραστάσεις. Κάπως έτσι, η Μαργαρίτα Γκωτιέ επέστρεψε στην Αθήνα στο ίδιο θέατρο που παίχτηκε τελευταία φορά από την Παρασκευοπούλου –πρώην «Βαριετέ» και νυν «Κυβέλης»–, αφού έκτοτε καμία άλλη δεν είχε τολμήσει να ενσαρκώσει σε αθηναϊκή σκηνή τη διάσημη ηρωίδα.

Και οι δυο τους, Κυβέλη και Μαρίκα, μετέφεραν το έργο στη σύγχρονή τους εποχή και προσπάθησαν να προσδώσουν νεωτερικά στοιχεία στο ανέβασμά του. Χρησιμοποίησαν μοντέρνα σκηνικά, πλούσια κοστούμια και βέβαια νέες μεταφράσεις και νέες εκτελέσεις. Ως προς την απόδοση του κεντρικού ρόλου οι συγκρίσεις ήταν αναπόφευκτες. Ο τύπος αποφάνθηκε: «– η Κυβέλη παρουσιάσθη αβροτέρα, αλλ’ η Μαρίκα δυνατωτέρα».<sup>23</sup> Η Κυβέλη νίκησε ως προς το σκηνικό κάλλος, αλλά η Κοτοπούλη υπερτέρησε ως προς την υποκριτική δεινότητα.<sup>24</sup> Η τελευταία υποκρίθηκε με φυσικότητα, εκφραστικότητα, τρυφερότητα και πάθος.

Από τις αναβιώσεις αυτής της περιόδου δεν έλειψε ούτε η ίδια η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Αφού παρακολούθησε τις δύο διαδόχους της στην ερμηνεία του ρόλου, που εκείνη είχε σφραγίσει με το παίξιμό της, αποφάσισε να επιχειρήσει για μια ακόμα φορά να εμφανιστεί από σκηνής ως Μαργαρίτα Γκωτιέ, για να ξαναζήσει την παλιά της δόξα και να διδάξει με την τέχνη της.

Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο θέατρο «Συντάγματος» στις 6/6/1912,<sup>25</sup> χωρίς επιτυχία, παρά τις αρχικές προσδοκίες της Παρασκευοπούλου, η οποία πάντως κατάφερε να αποσπάσει μερικές καλές κριτικές κυρίως για την περίφημη πλέον ερμηνεία της τελικής σκηνής του θανάτου της ηρωίδας, που συνέχιζε να αποτελεί σημείο αναφοράς για τους κριτικογράφους και τους θεατρόφιλους της εποχής. Κατά τα άλλα η τέχνη της έμοιαζε ήδη παρωχημένη, ενώ δεν ήταν λίγοι αυτοί που κατέκριναν την απόφαση των πρωταγωνιστριών του νέου θεάτρου να ασχοληθούν με ένα δράμα του παλιού ρεπερτορίου.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> *Εφημερίς*, ό.π., 1/6/1912.

<sup>24</sup> Για την Κυβέλη γράφτηκε χαρακτηριστικά ότι «επειδή χθες όλα ήσαν νέα, της εποχής έπρεπε να είνε και η Μαργαρίτα Γκωτιέ/Κυβέλη. Δια τον λόγον αυτόν τα φορέματά της ήσαν όλα ραμμένα με το τελευταίον φιγουρίνι [...]. Η κ. Κυβέλη, ως Μαργαρίτα, ήτο ωραιωτάτη. Εις την εκτέλεσιν έκαμεν ό,τι ηδυνήθην περισσότερον, συγκρατήσασα με πολλήν αξιοπρέπειαν τον ρόλο της Γωτιέ» (ό.π., 30/5/1912). Για την Μαρίκα αντίστοιχα η κριτική σημείωσε ότι «η εμφάνισις της δος Κοτοπούλη ως Μαργαρίτας Γκωτιέ δεν έκαμεν την εντύπωσιν, ήτις ανεμένετο. Της έλειπε το αιθέριον, της έλειπεν το σκηνικόν κάλλος. [...] Εις την εκτέλεσιν όμως η δις Κοτοπούλη έδειξεν όλην της την τέχνην. Επαιξεν με πολλήν δύναμιν αποδώσασα μετ’ εξαιρετικής επιτυχίας τον πολυσχιδή χαρακτήρα της Μαργαρίτας» (ό.π., 3/6/1912).

<sup>25</sup> *Ακρόπολις*, έτος Κστ’, αρ. φ. 7016, 7/6/1912, σ. 1, *Εφημερίς*, αρ. φ. 200, 2/6/1912, σ. 4, ό.π., 3/6/1912, ό.π., αρ. φ. 202, 4/6/1912, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 205, 7/6/1912, σ. 3, «Αι τρεις Μαργαρίται», ό.π., αρ. φ. 206, 8/6/1912, σ. 3.

<sup>26</sup> *Εφημερίς*, ό.π., 7/6/1912.

Οι δυο τους πάντως, τόσο η Κοτοπούλη όσο και η Κυβέλη, αφού επανέφεραν δυναμικά στο προσκήνιο την Μαργαρίτα Γκωτιέ, φρόντισαν να την εντάξουν στο ρεπερτόριό τους, ερμηνεύοντας τα επόμενα χρόνια τον χαρακτήρα της εντός κι εκτός Αθηνών.<sup>27</sup> Αργότερα, κατά την περίοδο που αποφάσισαν να συνεργαστούν για να αντιμετωπίσουν την απειλή του νεοσυστατού Εθνικού Θεάτρου φαίνεται πως ξαναθυμήθηκαν το διάσημο γαλλικό ρομαντικό δράμα, το οποίο ανέβασαν στο θέατρο του «Λευκού Πύργου», στην Θεσσαλονίκη. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο, το ρόλο της Μαργαρίτας κράτησε η Κυβέλη, ενώ η Μαρίκα ερμήνευσε την Ολυμπία.<sup>28</sup>

Ως άξια διάδοχο και των δύο εμφάνισε ο ξένος τύπος της Κων/πολης μιαν άλλη μεγάλη Ελληνίδα πρωταγωνίστρια, την Ελένη Παπαδάκη το 1931, όταν στη διάρκεια περιοδείας με τον θίασο που είχε συστήσει η ίδια με τους Μήτσο Μυράτ και Περικλή Γαβρηλίδη επέλεξε να ερμηνεύσει την Μαργαρίτα Γκωτιέ την ημέρα της τιμητικής της.<sup>29</sup> Το εγχείρημα δεν ήταν εύκολο, καθώς η διαχρονικά πολυπολιτισμική Κων/πολη είχε γνωρίσει στο πέρασμα των ετών άπειρες Μαργαρίτες Γκωτιέ, πολλές από τις οποίες ανήκαν σε διεθνείς προσωπικότητες του χώρου.

Όμως, όπως μαρτυρούν κυρίως οι κριτικές του ξένου τύπου της εποχής, η Παπαδάκη κατάφερε όχι μόνο να ανταγωνιστεί, αλλά σε πολλές περιπτώσεις να ξεπεράσει αντίστοιχες ερμηνείες πολύ διασημότερων συναδέλφων της. Ιδιαίτερα εντυπωσίασε η εκφραστικότητα των ματιών της, η μεγάλη ευαισθησία της, η φυσικότητα των κινήσεων, η απόλυτη ψευδαίσθηση που δημιούργησε με την τέχνη της στη σκηνή του θανάτου της Μαργαρίτας. Όλα αυτά έκαναν τους ξένους κριτικογράφους να μιλούν για ένα «θαύμα της τέχνης», για «την επόμενη μεγαλύτερη Ελληνίδα βεντέτα»,<sup>30</sup> για «ένα ταλέντο πολύ νέο, αλλά εξαιρετικά δυνατό, πλούσιο και καινοτόμο»<sup>31</sup>, κάνοντας λόγο παράλληλα για «μια αίσθηση ανατριχίλας που διαπέρασε το κοινό από την πρώτη στιγμή που εμφανί-

<sup>27</sup> Επόμενες παραστάσεις του έργου με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη εντοπίζονται στις 19/2/1914 στο «Θέατρον Σμύρνης» (ΘΜ), στις 27/5/1918 στο «Θέατρον Κυβέλης» (ΘΜ, Έθνος, έτος 5<sup>ο</sup>, αρ. φ. 1540, 27/5/1918, σ. 1, Ακρόπολις, έτος Λζ', αρ. φ. 11248, 27/5/1918, σ. 3), στις 29/12/1928 στο «Θέατρο Πουλακάκη» του Ηρακλείου Κρήτης (ΘΜ), στις 20/7/1930 στο «Θέατρο Μπελβεντέρε» της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών (ΘΜ). Αντίστοιχες παραστάσεις με πρωταγωνίστρια την Μαρίκα πραγματοποιήθηκαν τον Ιανουάριο του 1924 στο θέατρο που έφερε το όνομά της (ΘΜ, Έθνος, έτος 11<sup>ο</sup>, αρ. φ. 3383, 18/1/1924, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 3384, 19/1/1924, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 3385, 20/1/1924, σ. 3) και στις 25/6/1928 στο «Θέατρο Λούνα Παρκ» (ΘΜ).

<sup>28</sup> ΘΜ

<sup>29</sup> Η παράσταση δόθηκε στις 15/11/1931 στο θέατρο «Γαλλικόν» (ΘΜ, Πολύβιος Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη: Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 85-88).

<sup>30</sup> Antoine Langas, «La dame aux camélias», *Les Annales de Turquie*, Δεκ. 1931 = Μ. Παπαδάκης, ό.π., σ. 62.

<sup>31</sup> Antoine Langas, «Hélène Papadaky», *Les Annales de Turquie*, Δεκ. 1931 = Μιχάλης Παπαδάκης, *Ελένη Παπαδάκη: Η οικιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, Αθήνα: Βιβλ. της Εστίας, σ. 65.

στηκε ενώπιόν του».<sup>32</sup> Η Παπαδάκη, ως Μαργαρίτα Γκωτιέ, κατάφερε να κατακτήσει το κοινό της Κων/πολης και να προτείνει μια νέα ερμηνεία της πολύπαθης ηρωίδας του Δουμά.<sup>33</sup>

Μερικά χρόνια αργότερα, στην προπολεμική Αθήνα του 1936, η *Κυρία με τας καμελίας* εξακολουθεί να ενδιαφέρει το κοινό της πρωτεύουσας που σπεύδει να παρακολουθήσει μια ακόμα εκδοχή του δράματος, δοσμένη αυτή τη φορά από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη.<sup>34</sup> Η παράσταση της Αθήνας αποτελούσε για την Ανδρεάδη μέρος μιας σειράς εμφανίσεων της στον ρόλο της Μαργαρίτας, που είχε πραγματοποιήσει στη διάρκεια περιόδους της σε πόλεις της επαρχίας την προηγούμενη χρονική περίοδο.<sup>35</sup> Η ερμηνεία της αποτελούσε προσωπικό θρίαμβο για την ίδια, παρά τις κάποιες διαφωνίες που εκφράστηκαν μέσω του τύπου. Σε κριτικές της παράστασης διαβάζουμε ότι η πρωταγωνίστρια έπλασε μια Μαργαρίτα ανθρώπινη, με τόνους φυσικούς, χωρίς στόμφο, καταβάλλοντας προφανή προσπάθεια να υποβιβάσει τη συνηθισμένη της «δροσερά αφέλεια και υγεία» στο σημείο της σωματικής καταπτώσεως της ηρωίδας.<sup>36</sup> Η παράσταση σημείωσε για μια ακόμη φορά εμπορική επιτυχία, εγείροντας ερωτήματα σχετικά με το κατά πόσον η *Κυρία με τας καμελίας*, ως έργο, μπορούσε ακόμα να είναι επίκαιρη ή όχι, και δημιουργώντας, αναπόφευκτα, την ανάγκη μιας αναδρομής στο παρελθόν της παρουσίας της στην ελληνική σκηνή.<sup>37</sup>

Και, πράγματι, παρά τους διάφορους χαρακτηρισμούς που υποτιμητικά προσδόθηκαν κατά καιρούς στο κλασικό πλέον έργο του Δουμά, όπως το ότι διέπεται από κραυγάζοντα μελοδραματισμό και ότι απευθύνεται σε λαϊκούς αναγνωσματογράφους, δεν υπήρξε αναβίωση του έργου, σε αθηναϊκή σκηνή τουλάχιστον, που να μην προκάλεσε συζητήσεις και να μην κέντρισε το ενδιαφέρον του κοινού. Και η επιτυχία αυτή σχετιζόταν αναμφίβολα με την ερμηνεία της εκάστοτε πρωταγωνίστριας.

<sup>32</sup> *L' Akcham*, Νοέμβ. 1931, (υπ. G. Primi) = Μ. Παπαδάκης, ό.π., σ. 64.

<sup>33</sup> Γράφουν χαρακτηριστικά σε κριτική της παράστασης: «Nous avons souvent eu l' occasion de voir la *Dame aux Camélias* différemment interprétée par nombre de vedettes étrangères, mais jamais nous n' avons éprouvé des sensations aussi intenses que soir/là. Le jeu de Mlle Papadaky n' a pas seulement ému les assistants, mais il les a aussi éblouis» (Antoine Langas, «La dame aux camélias», ό.π. = Μ. Παπαδάκης, ό.π.).

<sup>34</sup> Η παράσταση ανέβηκε την 1/9/1936 (*Καθημερινή*, έτος 17<sup>ο</sup>, αρ. φ. 5241, 1/9/1936, σ. 2, ό.π., αρ. φ. 5243, 3/9/1936, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 5244, 4/9/1936, σ. 3, ό.π., αρ. φ. 5245, 5/9/1936, σ. 3, *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Ιε', αρ. φ. 5090, 3/9/1936, σ. 2, ό.π., αρ. φ. 5092, 5/9/1936, σ. 1, *Βραδυνή*, έτος 12<sup>ο</sup>, αρ. φ. 5063, 1/9/1936, σ. 6, ό.π., αρ. φ. 5065, 3/9/1936, σ. 2, ό.π., αρ. φ. 5069, 7/9/1936, σ. 2).

<sup>35</sup> Βλ. τον αναλυτικό πίνακα που ακολουθεί.

<sup>36</sup> Γ. Νάζος, «Η Κυρία με τας καμελίας του Αλέξανδρου Δουμά», *Καθημερινή*, ό.π., 3/9/1936.

<sup>37</sup> Ούτε από αυτήν την αναβίωση, εξάλλου, έλλειψε, ως παρουσία, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, που εντοπίστηκε ανάμεσα στους θεατές της παράστασης να αναπολεί το ένδοξο παρελθόν της (Κωστής Μπαστιάς, «Με την Ευαγγ. Παρασκευοπούλου εις την προχθεσινήν πρεμιέραν της "Κυρίας με τας καμελίας"», *Καθημερινή*, ό.π., 5/9/1936).



Την παραδοχή αυτή κάνει και ο Άγγελος Τερζάκης στην κριτική του με αφορμή την παράσταση που ανέβασε ο θίασος Λαμπέτη – Χορν στο θέατρο «Κεντρικόν» το 1959.<sup>38</sup> Σε αυτήν, αφού εκφράζει την άποψη ότι τίποτα το ελκυστικό δεν υπάρχει κατ' αρχήν στο άκουσμα μιας ακόμα αναβίωσης του εν λόγω γαλλικού δράματος, συνεχίζει με το να προτρέπει επίμονα τους θεατρόφιλους να παρακολουθήσουν την Έλλη Λαμπέτη στον ρόλο της Μαργαρίτας.<sup>39</sup>

Τα στοιχεία της υπόκρισής της που κυρίως τον συγκίνησαν, επικεντρώνονται στην απόδοση της φιλάρεσκης εταίρας και παράλληλα της τρυφερής, ερωτευμένης γυναίκας, καθώς και στον μοναδικό τρόπο με τον οποίο η Λαμπέτη αντιμετώπισε την Μαργαρίτα με εναισθησία και αξιοπρέπεια. Χαρακτηριστικά, για την ερμηνεία της στην τελευταία πράξη του έργου, κατά την οποία η ηρωίδα περιμένει τον Αρμάνδο της, ο Τερζάκης λέει για την Λαμπέτη: «τον ψυχανεμίζεται [τον Αρμάνδο] και κρεμιέται ολάκερη στον αέρα, από μίαν αναπνοή».<sup>40</sup>

Κλείνοντας τη σύντομη αυτή μελέτη μου πάνω στη Μαργαρίτα Γκωτιέ, δεν μπορώ να μην αναφερθώ, έστω και επιγραμματικά, σε μερικές ακόμα μεγάλες Ελληνίδες πρωταγωνίστριες που αναμετρήθηκαν με αυτόν τον ρόλο και την ένδοξη ιστορία του στο νεοελληνικό θέατρο.

Πρόκειται για τις δύο κόρες της Κυβέλης, την Αλίκη, που ερμήνευσε την Μαργαρίτα Γκωτιέ το 1933<sup>41</sup> και την Ρίτα Μυράτ, που πρωταγωνίστησε σε ένα πρωτοποριακό ανέβασμα του έργου, σε στιλ μιούζικαλ, το 1943,<sup>42</sup> την Ελένη Χαλκούση (1928),<sup>43</sup> την Μαίρη Αρώνη (1946)<sup>44</sup> και κατά τα νεότερα χρόνια την Αλίκη Βουγιουκλάκη (1982)<sup>45</sup> και τελευταία την Ρούλα Πατεράκη (2000)<sup>46</sup> σε μια σύγχρονη διασκευή του έργου.

<sup>38</sup> Η παράσταση ανέβηκε στις 5/2/1959 (Βραδυνή, έτος 36<sup>ον</sup>, αρ.φ. 11874, 7/2/1959, σ. 2, ό.π., αρ. φ. 11880, 14/2/1959, σ. 2, *Το Βήμα*, έτος 1δ', αρ. φ. 4214, 6/2/1959, σ. 2, ό.π., αρ. φ. 4217, 10/2/1959, σ. 2, *Τα Νέα*, έτος 14<sup>ον</sup>, αρ.φ. 4206, 11/2/1959, σ. 2), (βλ. ακόμα: Έλλη Λαμπέτη, Ιτανός, Αθήνα, 1995, σ. 274, Φ. Ηλιάδης, *Έλλη Λαμπέτη*, Κοχλίας, Αθήνα, 2005, σ. 347, και Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα (1940-2000): Μια επισκόπηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 93).

<sup>39</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Η Κυρία με τις καμέλιες: Θίασος Λαμπέτη – Χορν», *Το Βήμα*, ό.π., 10/2/1959.

<sup>40</sup> Ό.π.

<sup>41</sup> Θ.Μ.

<sup>42</sup> Θ.Μ., Φ. Ηλιάδης, *Κοτοπούλη: Βιογραφικό corpus*, ό.π., σ. 317 και 354.

<sup>43</sup> Θ.Μ. Βλ. ακόμα: Ελένη Χαλκούση, *Θεατρικό Ημερολόγιο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1981, σσ. 224-227.

<sup>44</sup> Θ.Μ., Λίλιαν Καραμητσοπούλου (επιμ.), *Μαίρη Αρώνη: Η μεγάλη κυρία του θεάτρου*, εκδ. Ergo, Αθήνα 2006, σ. 253.

<sup>45</sup> Θ.Μ.

<sup>46</sup> Θ.Μ., Αλέξανδρος Δουμάς, *Η κυρία με τας καμέλιες*, διασκευή Πέτρου Ζούλια, ό.π.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ<sup>47</sup>

ΧΡΝ	ΗΜ/ΝΙΑ	ΤΟΠΟΣ	ΘΕΑΤΡΟ	ΘΙΑΣΟΣ	ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ	ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
1867	10/1/1867	Σμύρνη	Θέατρο Σμύρνης	Παντελή Σούτσα	Πιπίνα Βονασέρα	
1872	3/12/1872	Σμύρνη	Καμεράνο	Δ. Αλεξιάδη	Πιπίνα Βονασέρα	
1890	5/5/1890	Πόλη	Μνηματακίων		Ευ. Παρασκευοπούλου	
1890	14/6/1890	Σύρος	Ορφεύς	Ε. Παρασκευοπούλου	Ευ. Παρασκευοπούλου	
1892	Χειμώνας	Αίγυπτος	Θέατρο Εσβεκίας	Ε. Παρασκευοπούλου	Ευ. Παρασκευοπούλου	
1892	24/3/1892	Αθήνα	Θέατρο Αθηνών	«Πρόοδος» Δ. Κοτοπούλη	Ευ. Παρασκευοπούλου	
1892	11/8/1892	Πάτρα	Παράδεισος	Μ. Αρνωτάκη	Αικατερίνη Βερώνη	
1892	31/10/1892	Αθήνα	Κωμωδιών	«Ευριπίδης» Μ. Αρνωτάκη	Αικατερίνη Βερώνη	
1893	3/7/1893	Αθήνα	Ομοιοίας	«Μένανδρος» Δ. Ταβουλάρη	Αικατερίνη Βερώνη	
1893	12/12/1893	Αλεξ/α	Ζίζνια	«Μένανδρος» Δ. Ταβουλάρη	Αικατερίνη Βερώνη	
1897	30/11/1896	Αθήνα	Μέγα Θέατρο Αθηνών		Ευ. Παρασκευοπούλου	Αρμάνδος: Γ. Βερρής
1898	17-24/10/1898	Κων/λη	Ωδειον	Αικ. Βερώνη	Αικατερίνη Βερώνη	
1899	16/3/1899	Κων/λη	Ωδειον	Αικ. Βερώνη	Αικατερίνη Βερώνη	
1906	8/12/1906	Κων/λη	Ωδειον		Αικατερίνη Βερώνη	
1907	21/10/1907	Αθήνα	Δημοτικό Θέατρο Αθηνών		Ευ. Παρασκευοπούλου	
1909	20/8/1909		Θέατρο Παράδεισος	Θίασος Αριστοφάνη, Α. Απέργη	Ελένη Απέργη	Αρμάνδος: Ν. Μηλιάδης
1911	31/7/1911		Θέατρο Κραίμερ	Θίασος Απέργη / Βερώνη	Ελένη Απέργη	Αρμάνδος: Α. Σάνδης
1912	28/5/1912	Αθήνα	Θέατρον Κυβέλης		Κυβέλη Αδριανού	Αρμάνδος: Π. Γαβρηλίδης Μετφρ.: Ν. Σπανδωνής
1912	31/5/1912	Αθήνα	Θέατρον Νέα Σκηνή	Μαρίκας Κοτοπούλη	Μαρίκα Κοτοπούλη	
1914	6-19/2/1914	Σμύρνη	Θέατρον Σμύρνης		Κυβέλη Αδριανού	Αρμάνδος: Ν. Παπαγεωργίου
1918	27/5/1918	Αθήνα	Θέατρον Κυβέλης		Κυβέλη Θεοδωρίδη	Αρμάνδος: Ν. Παπαγεωργίου Γ. Ντυβάλ: Αμ. Βεάκης
1923	6/9/1923		Θέατρον Χαραυγή	Θίασος Πρόοδος Νικολ. Κυριακίδου	Λίνα Δώρου	Αρμάνδος: Σ. Λαμπάκης
1924	Ιαν.1924	Αθήνα	Θέατρον Κοτοπούλη	Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη	Μαρ. Κοτοπούλη	Αρμάνδος: Μήτσος Μυράτ

<sup>47</sup> Τα στοιχεία που παρατίθενται στον πίνακα προέρχονται από πηγές που αναφέρονται στον βασικό κορμό του μελετήματος ή/και από αρχαιακό υλικό του Θεατρικού Μουσείου.

ΧΡΝ	ΗΜ/ΝΙΑ	ΤΟΠΟΣ	ΘΕΑΤΡΟ	ΘΙΑΣΟΣ	ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ	ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
1927			Θέατρον Παγκρατίου	Διεύθ. Κ. Μουσούρη	Αθ. Μουστάκα (Πιάσσα)	Αρμάνδος: Κ. Μουσούρης
1928	25/6/1928		Θέατρον Λούνα Παρκ		Μαρ. Κοτοπούλη	Αρμάνδος: Μήτσος Μυράτ
1928	23/12/1928	Σύρος	Απόλλων	Ελ. Χαλκούση	Ελένη Χαλκούση	Αρμάνδος: Λ. Λούης
1928	29/12/1928	Ηράκλειο Κρήτης	Θέατρο Πουλακάκη	Θίασος Κυβέλης	Κυβέλη	Αρμάνδος: Π. Γαβριηλίδης
1928		Θεσ/νίκη	Θέατρο Νέον Φάληρον	Ελ. Χαλκούση	Ελένη Χαλκούση	Αρμάνδος: Λ. Λούης
1930	20/7/1930		Θέατρο Μπελβεντέρε	Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών	Κυβέλη	Αρμάνδος: Π. Γαβριηλίδης
1931	15/11/1931	Κων/λη	Γαλλικόν	Ε. Παπαδάκη, Μ. Μυράτ, Π. Γαβριηλίδη	Ελένη Παπαδάκη	Αρμάνδος: Π. Γαβριηλίδης
1932	13/8/1932	Καβάλλα		Θίασος Αμηνρά	Κα Αμηνρά	
1932	24/9/1932		Θέατρο Πάνθεον	Θίασος Αμηνρά	Κα Αμηνρά	Αρμάνδος: Κ. Αμηνράς
1933	12/3/1933		Δημοτικό Θέατρο	Αλικη, Μουσούρη, Νέζερ	Αλικη	Αρμάνδος: Κ. Μουσούρης
1933	5/11/1933	Κέρκυρα	Ποικιλιών	Χ. Νέζερ	Άννα Σταυρίδου	Αρμάνδος: Γ. Ταβουλάρης
1933	4/12/1933	Αργιστόλι	Κέφαλος	Χ. Νέζερ	Άννα Σταυρίδου	Αρμάνδος: Γ. Ταβουλάρης
1934			Θέατρον Αστήρ	Ηούς και Μάριου Παλαιολόγου	Ηώ Παλαιολόγου	Αρμάνδος: Μάριος Παλαιολόγου
1935	10/8/1935		Θέατρο Λέσχης	Θίασος Ε. Χαλκούση	Ελένη Χαλκούση	
1935	23/11/1935		Αττικόν	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Δ. Μυράτ
1935	15/12/1935		Αίγλη	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Δ. Μυράτ
1935	22/12/1935		Πάνθεον	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Δ. Μυράτ
1935			Θέατρο Ποσειδών	Θίασος Ε. Χαλκούση, Διεύθυνση: Πέλου Κατσέλη	Ελένη Χαλκούση	
1935		Χίος	Θέατρο Νικήτα	Θίασος Ε. Χαλκούση, Διεύθυνση: Πέλου Κατσέλη	Ελένη Χαλκούση	
1935			Θέατρον Ευστρατιάδου	Ηούς και Μάριου Παλαιολόγου	Ηώ Παλαιολόγου	Αρμάνδος: Λ. Χριστογιαννόπουλος
1935		Καλαμάτα	Κήπος Εδέμ	Ηούς και Μάριου Παλαιολόγου	Ηώ Παλαιολόγου	Αρμάνδος: Λ. Χριστογιαννόπουλος
1936	29/2/1936		Τιτάνια	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Δ. Μυράτ
1936	14/3/1936		Ποικιλιών	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Δ. Μυράτ

ΧΡΝ	ΗΜ/ΝΙΑ	ΤΟΠΟΣ	ΘΕΑΤΡΟ	ΘΙΑΣΟΣ	ΠΡΩΤΑΓΟΝΙΣΤΡΙΑ	ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
1936	3/10/1936		Θέατρον Ολύμπια	Θίαςος Κατ. Ανδρεάδη	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Θ.Μορίδης
1936	13/12/1936		Δημοτικόν Θέατρον	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Α.Χριστογιαννόπουλος
1936			Λαϊκόν Παγκρατίου		Ηώ Παλαιολόγου	Αρμάνδος: Τ. Παγωνάτος
1937	11/2/1937		Απόλλων	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Α.Χριστογιαννόπουλος
1937		Άνδρος	Λέσχη Ανδρίων «Καινούριο Θέατρο»		Ξένη Δαμάσκου	Αρμάνδος: Άγγελος Προβελέγγιος
1938	30/1/1938		Θέατρον Σαπφώ	Θίαςος Αθηνών	Κατερίνα Ανδρεάδη	
1938	2/2/1938		Θέατρον Σαπφώ	Θίαςος Αθηνών	Κατερίνα Ανδρεάδη	Αρμάνδος: Δ. Μυράτ
1938	6/3/1938		Αττικόν	Θίαςος Αθηνών	Κατερίνα Ανδρεάδη	
1938	23/3/1938		Θέατρον Κρόνιον	Θίαςος Αθηνών	Κατερίνα Ανδρεάδη	
1938	28/3/1938		Δημοτικόν Θέατρον	Κατερίνας Ανδρεάδη, Περικλή Γαβριηλίδη, Δημήτρη Μυράτ	Κατερίνα Ανδρεάδη	
1939	25/11/1939	Θεσ/νίκη	Θέατρο Λευκού Πύργου	Θίαςος Κυβέλης-Μαρίκας	Κυβέλη	Ολυμπία: Μαρίκα Αρμάνδος: Γ. Παππάς
1943		Αθήνα	Θέατρον Κοτοπούλη	Καλλ. Διεύθυνση: Β.Λογοθετίδης	Ρίτα Μυράτ	Αρμάνδος: Δ.Χορν Αλ.Δουάς: Δ.Μυράτ
1946		Λεμεσός		Ελληνικός θίαςος Μαίρης Αρώνη Σύμπραξις: Σπ. Μουσουήρη	Μ. Αρώνη	Αρμάνδος: Ν. Παστελίδης
1958	1958-1959	Αθήνα	Κεντρικόν	Λαμπέτη-Χορν	Έλλη Λαμπέτη	Αρμάνδος: Δ. Νικολαΐδης Μετφρ.: Δ. Κωνσταντινίδης Σκην.Κοστ.: Γ. Ανεμογιάννη
1982	1982-1983	Αθήνα	Θέατρο Άλίκη	Άλίκης	Άλίκη Βουγιουκλάκη	Αρμάνδος: Γιώργος Κιμούλης Σκηνοθεσία: Μάουρο Μπολονίνι Απόδοση-διασκευή: Πάυλος Μάτεσις Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος Συνεργάτης- σκηνοθέτης: Γιάνης Διαμαντόπουλος

ΧΡΝ	ΗΜ/ΝΙΑ	ΤΟΠΟΣ	ΘΕΑΤΡΟ	ΘΙΑΣΟΣ	ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ	ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
2000	Φεβρ.-Απρ.	Αθήνα	Χώρα Τεχνών		Ρούλα Πατεράκη	Αρμάνδος: Αλέκος Συσσοβίτης Σκηνοθεσία- Διασκευή: Πέτρος Ζούλιας Σκην.Κοστ.: Αναστασία Αρσένη Κινησιολογία: Δ. Παπαϊωάννου



## ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ

### ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΑΣΤΕΡΕΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΥΒΕΛΗΣ (1900-1920)

#### 1. Εισαγωγή

Η εργασία αυτή θα επιχειρήσει να ανιχνεύσει τους όρους της χρήσης της φωτογραφίας ως μέσου για τη δημιουργία, σημασιοδότηση και προώθηση των αστέρων του δραματικού θεάτρου. Συγκεκριμένα, στόχο έχει να εκθέσει συνοπτικά τις θεωρητικές συνισταμένες του φαινομένου των αστέρων και να εντοπίσει τα σημεία τομής με τη φωτογραφική θεωρία: στη συνέχεια, μέσα από το πρίσμα της φωτογραφίας, θα ακτινογραφήσει τα θεατρικά, ιστορικά και ιδεολογικο-αισθητικά φαινόμενα στην Ελλάδα κατά την πρώτη εικοσαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η επιλογή της συγκεκριμένης δυνάδας ηθοποιών υπαγορεύεται από την εξέχουσα θέση τους στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου: την περίοδο που μας απασχολεί –εποχή ραγδαίας αστικοποίησης της αθηναϊκής κοινωνίας– η καριέρα της Κοτοπούλη και της Κυβέλης μαρτυρεί και περιλαμβάνει τις σημαντικότερες εκφάνσεις του αστικού δραματικού θεάτρου, του οποίου «εικονογραφεί τις αντιθέσεις»<sup>1</sup> και ιδιαίτερα την περίφημη –αν και σε καμία περίπτωση στεγανή– διαίρεση σε καλλιτεχνικό και εμπορικό. Αφενός, την περίοδο 1901-1906 η Κοτοπούλη και η Κυβέλη είναι ενεργά και προβεβλημένα μέλη του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής αντιστοίχως, δυο θεατρικών οργανισμών που ακολούθησαν –χωρίς να καταφέρουν να τους καθιερώσουν– νέους τύπους οργάνωσης και διοίκησης,<sup>2</sup> αλλά και καλλιτεχνικής δημιουργίας συνόλου με κυρίαρχη τη φιγούρα του σκηνοθέτη, λειτουργίας πρωτοεμφανιζόμενης στην Ελλάδα, αν και σε εμβρυακό ακόμα στάδιο.<sup>3</sup> Αφετέρου, οι δύο ηθοποιοί είναι οι κατεξοχήν εκπρόσωποι της κεφαλαιοκρατικής οργάνωσης της θεατρικής δραστηριότητας που εκδηλώνεται με το σύστημα

<sup>1</sup> Δ. Σπάθης, «Το θέατρο», στο *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, δέκατος τόμος, Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 12-67, εδώ σ. 30.

<sup>2</sup> Στα πρότυπα του γερμανικού αυλικού θεάτρου το Βασιλικό και των ελευθέρων θεάτρων η Νέα Σκηνή. Βλ. Α. Γλυτζουρής, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο "Βασιλικόν Θέατρον" (1898-1902)», *Μνήμων* 18 (1996) σσ. 61-88, και Ι. Πιπινιά, «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των ελευθέρων θεάτρων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα», στο *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. 130 χρόνια από τη γέννησή του*, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν/Αστική Εταιρεία Θεάτρου και Μιμικής «Αιωρία», Αθήνα 1999, σσ. 61-96 αντίστοιχα.

<sup>3</sup> Βλ. Α. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

του θιασαρχικού βεντετισμού<sup>4</sup> από το 1907 η Κυβέλη και το 1908 η Κοτοπούλη<sup>5</sup> είναι επικεφαλής τόσο οικονομικά όσο και καλλιτεχνικά, ως επιχειρηματίες και ως πρωταγωνίστριες, δύο μακρόβιων θιάσων που φέρουν το όνομά τους και ανάγουν το πρόσωπό τους σε κύριο πόλο έλξης του κοινού, ειδικού και ευρύτερου.

Ο εντοπισμός στη χρονική περίοδο 1900-1922 γίνεται τόσο για λόγους πρακτικούς (επιβάλλεται από την έκταση της εργασίας και από τον όγκο του φωτογραφικού υλικού) όσο και ιστορικούς: το χρονικό όριο τοποθετείται στα 1922, όταν η Μικρασιατική Καταστροφή άλλαξε ριζικά τόσο τη δημογραφική όσο και την ψυχική σύνθεση της ελληνικής κοινωνίας. Μέρος αυτής της αλλαγής κλίματος είναι και το γεγονός ότι το σύστημα του βεντετισμού δέχτηκε συντονισμένες πια επικρίσεις, οι οποίες οδήγησαν σιγά σιγά σε νέου τύπου οργανώσεις, περισσότερο συλλογικές, καθώς και στη σταδιακή εδραίωση του σκηνοθέτη, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι ο βεντετισμός εξαλείφθηκε στον ελληνικό χώρο.

Το φωτογραφικό υλικό που αποτελεί την πρώτη ύλη της εργασίας αντλήθηκε από διάφορες πηγές. Το σχετικό φωτογραφικό αρχείο και τα προγράμματα που ανήκουν στη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου<sup>6</sup> καθώς και περιοδικά της εποχής και επετειακά λευκώματα για τις δύο πρωταγωνίστριες<sup>7</sup> αποτέλεσαν τη βάση, και τα δεδομένα αυτά συμπληρώθηκαν με φωτογραφικό υλικό που αναπαράχθηκε σε μεταγενέστερες εκδόσεις και δημοσιεύματα.<sup>8</sup> Τα ονόματα των φωτογράφων που τράβηξαν τις φωτογραφίες της

<sup>4</sup> Το σύστημα του βεντετισμού είχε κάνει την εμφάνισή του στην εγχώρια θεατρική ζωή ήδη από τον προηγούμενο αιώνα με το ανταγωνιστικό δίδυμο Παρασκευοπούλου – Βερώνη. Βλ. σχετικά Α. Αλτουβά, «Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα», διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ/ΤΘΣ, 2008 και Ε.-Α. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242.

<sup>5</sup> Ουσιαστικές οικονομικές ευθύνες η Κοτοπούλη ανέλαβε από το 1912· έως τότε το όνομά της χρησιμοποιείτο επειδή είχε μεγάλο αντίκρισμα στο κοινό. Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1996, σσ. 67-83, εδw σ. 74, και Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, χ.ό.ε., Αθήνα 1928, σσ. 87-88.

<sup>6</sup> Φάκελοι Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αρ. 65 και 65α (Κοτοπούλη), 66 και 66α (Κυβέλη).

<sup>7</sup> Για την Κοτοπούλη, βλ. τα εικονογραφημένα αφιερώματα των περ. *Παρασκήνια Α*, 12 (15 Αυγ. 1924) σσ. 1-20 και *Ελληνικά Γραμμάτα Δ*, 39 (15 Ιαν. 1929) σσ. 75-83/ 40 (1 Φεβρ. 1929) σσ. 141-147/ 41 (15 Φεβρ. 1929) σσ. 244-248, καθώς και την εικονογραφημένη επετειακή έκδοση *Η Μαρίκα Κοτοπούλη από τας κρίσεις του Τύπου*, εκδ. Εστία, Αθήνα χ.χ. Για την Κυβέλη, βλ. το εικονογραφημένο αφιέρωμα του περ. *Παρασκήνια Α*, 9 (1 Ιουλ. 1924) σσ. 1-7 & 20-24.

<sup>8</sup> Για την Κοτοπούλη, βλ. τα πλούσια σε φωτογραφικό υλικό αφιερώματα των εφ. *Τα Νέα*, 20-25/9/1954 [κείμενο γραμμένο το 1936] και *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 19/1/2003 και του περ. *Νέα Εστία* 56, 654 (1 Οκτ. 1954) σσ. 1397-1427, καθώς και τις εκδόσεις Γ. Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη: Η φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994· Φ. Ηλιάδης, *Μαρίκα Κοτοπούλη: βιογραφικό corpus*, εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1996 και *Εκφρασις, Μαρίκα Κοτοπούλη*, πρόλ.-επιμ. Εύα Γεωργουσοπούλου, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001, που όλες αναπαράγουν αρχαιακό υλικό. Για



Κοτοπούλη και της Κυβέλης μάς είναι γνωστά μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις.<sup>9</sup> Άλλωστε, οι Έλληνες ιστορικοί της φωτογραφίας δεν έχουν ενδιαφερθεί να ασχοληθούν διεξοδικά με το έργο των φωτογράφων της εποχής εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, πόσο μάλλον συγκεκριμένα με την προσωπογραφική παραγωγή τους. Ο λόγος είναι ότι δεν βρίσκουν στα πορτρέτα αυτής της περιόδου –και όχι μόνο στα θεατρικά– πρωτοτυπία και προσωπικό ύφος, και τα εξετάζουν ως ενιαίο και τυποποιημένο είδος, με τον ίδιο τρόπο που οι σύγχρονοι των φωτογράφων κριτικοί τα θεωρούσαν «βιομηχανική καλλιτεχνία».<sup>10</sup> ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για την περίοδο που η φωτογραφία δεν είχε ακόμα ξεφύγει οριστικά από τις δεσμεύσεις της τεχνικής προς τη σφαίρα της τέχνης. Θα εξετάσουμε λοιπόν κι εμείς τα φωτογραφικά πορτρέτα των δύο αστέρων ως ενιαίο είδος, θεωρώντας ότι η πατρότητα ανήκει αφενός στις συγκεκριμένες ειδολογικές συμβάσεις και αφετέρου στις ίδιες τις φωτογραφιζόμενες, που αυτοσκηνοθετούνται πάνω στη σκηνή και μπροστά στο φακό.

## 2. Ο αστέρας ανάμεσα στον εαυτό και το ρόλο – Η φωτογραφία ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα η επιστημονική πρόοδος προσφέρει για πρώτη φορά τη δυνατότητα αναπαραγωγής της φωτογραφίας με τυπογραφικές μεθόδους, είτε αυτόνομα είτε μαζί με κείμενο. Αυτό στάθηκε το αποφασιστικό βήμα για την ευρεία κυκλοφορία των φωτογραφιών. Αποτέλεσε τη βάση αφενός του εικονογραφημένου Τύπου και αφετέρου της βιομηχανίας των καρτ ποστάλ, ενώ ανεπηρέαστη δεν έμεινε ούτε η μορφή των έντυπων προγραμμάτων των θεατρικών παραστάσεων. Η πλατιά διάδοση των φωτογραφιών με τη σειρά της υπήρξε η προϋπόθεση για την εμφάνιση και εξάπλωση του φαινομένου των αστέρων.<sup>11</sup>

την Κυβέλη, βλ. τα εικονογραφημένα αφιερώματα του περ. *Θέατρο* ΙΑ, 61-63 (Ιαν.-Ιούν. 1978) σσ. 25-40 και της εφ. *Η Καθημερινή*, *Επτά Ημέρες*, 16/2/2003.

<sup>9</sup> Πρόκειται, μεταξύ άλλων, για τον Μπέριγγερ, ο οποίος «υπήρξε σημαντικός πορτραίτιστας φωτογράφος της καλής κοινωνίας των Αθηνών» και τον Ξανθόπουλο, για τον οποίον μια σύγχρονή του πηγή –το περιοδικό *Εικονογραφημένη*– αναφέρει ότι όλες οι σύγχρονες προσωπικότητες των γραμμάτων, του θεάτρου, της μουσικής και της καλλιτεχνίας γενικά, παρελαύνουν μπροστά από το φακό της μηχανής του «εις τρόπον ώστε να μεταβληθεί το επί της οδού φωτογραφείον του εις αληθινόν μουσικοφιλολογικοκαλλιτεχνικόν Πάνθειον» (Α. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1830-1960*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 94 & 134 αντίστοιχα).

<sup>10</sup> Θ. Θωμόπουλος, «Ένας Έλληνας φωτογράφος», *Ελληνική Επιθεώρηση* (Νοέμβρ. 1910) σ. 1151. Παρατίθεται στο Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σ. 137. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόλις στα 1920 δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως ο «Νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας» που προβλέπει τη νόμιμη προστασία της φωτογραφικής δημιουργίας.

<sup>11</sup> Για μια συνοπτική αλλά περιεκτική διερεύνηση του θέματος ειδικότερα στον αγγλικό και αμερικανικό χώρο, βλ. D. Mayer, «“Quote the words to prompt the attitudes”: The Victorian performer, the photographer and the photograph», *Theatre Survey* 43, 2 (Νοέμβρ. 2002) σσ. 223-251, και του ίδιου, «The actress as photographic icon: From early photography to early film», στο M. B. Gale - J. Stokes

Η συντριπτική πλειονότητα των θεατρικών φωτογραφιών στην Ελλάδα των χρόνων 1900-1922 απεικονίζει μεμονωμένους ηθοποιούς. Λόγοι τεχνικοί, κυρίως η ανάγκη για άπλετο φωτισμό, οδηγούσαν τους φωτογραφιζόμενους από τη θεατρική σκηνή στα καταλλήλως διαμορφωμένα –με γυάλινη οροφή– φωτογραφικά στούντιο. Αυτός ο περιορισμός αποθάρρυνε την εναλλακτική λύση της μεταφοράς του συνόλου της παράστασης (ηθοποιοί, σκηνικά και φωτισμοί) στο στούντιο, ενώ καθιστούσε την επί τόπου φωτογράφιση παραστάσεων εξαιρετικά δυσχερή,<sup>12</sup> αλλά δεν συνιστά επαρκή λόγο για τη σπάνια φωτογράφιση ντουέτων ή τριό. Μέσα από τις φωτογραφίες του θεάτρου η εστίαση στη μονάδα, και μάλιστα στην πρωταγωνιστική παρουσία, προβάλλει ως ο βασικός άξονας της στρατηγικής απεύθυνσης των θιάσων προς το κοινό· είναι ταυτόχρονα και η απαραίτητη βάση για τη λειτουργία του φαινομένου των αστέρων.

Η βασική ποιότητα του αστέρα, η ουσία του, η αναγκαία και ικανή συνθήκη της ύπαρξης και λειτουργίας του συνίσταται σε μια ειδικού τύπου εξατομίκευση. Η ταυτότητά του είναι διττή: ο ηθοποιός-αστέρας είναι ανάμεσα στον *εαυτό* και το *ρόλο*. Προς τον ένα πόλο συγκεντρώνονται τα κληρονομημένα χαρακτηριστικά (πνευματικά και σωματικά), ο χαρακτήρας και η προσωπικότητά του, που νοούνται είτε ως έμφυτα και άρα αυθεντικά, είτε ως προϊόν προσωπικής καλλιέργειας και άρα ατομικά και μοναδικά. Προς τον άλλο πόλο συνωθούνται τα πολλαπλά προσώπια των ρόλων, μια πληθώρα εαυτών· καθένας φέρει τη δική του προσωπικότητα, η οποία είναι όμως μη-αυθεντική, κατασκευασμένη από το συγγραφέα, και επαναπροσδιορισμένη από το σκηνοθέτη, όταν αυτός παίρνει μέρος στη θεατρική διαδικασία. Ο ηθοποιός ενσαρκώνει το ρόλο, δανείζει στο άυλο πλάσμα το σώμα και τη φωνή του αλλά και ένα μέρος της προσωπικότητάς του. Η ατομική προσωπικότητα του ηθοποιού αλληλεπιδρά με τα χαρακτηριστικά του ρόλου που υποδύεται κάθε φορά, χωρίς ποτέ η μία ταυτότητα να υπερισχύει ή να καταργεί την άλλη. Η ταλάντευση ανάμεσα στις δύο είναι συνεχής, με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ εαυτού και ρόλου, της ιδιωτικής ζωής και της σκηνής, να γίνονται ασαφή.<sup>13</sup>

Η ίδια η φύση της φωτογραφίας, αυτό που ο Μπαρτ αποκαλεί «το φωτογραφικό παράδοξο»,<sup>14</sup> καθιστά τη φωτογραφία το ιδανικό μέσο να αρθρώσει τον ιδιαίτερο χώρο –το *ανάμεσα*– που κατέχει ο αστέρας. Η φωτογραφία επιτρέπει την ταυτόχρονη και αυτοτελή συνύπαρξη των δύο πόλων, της πραγματικότητας και της φαντασίας. Αφενός, θεωρείται το κατεξοχήν νατουραλιστικό μέσο καταγραφής της πραγματικότητας: την αποτυπώνει με

(επιμ.), *The Cambridge companion to the actress*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2007, σσ. 74-94.

<sup>12</sup> Η επί τόπου φωτογράφιση θεατρικών παραστάσεων έγινε δυνατή στο τέλος του 19ου αιώνα χάρη στην εφεύρεση του μαγνησίου, αλλά απαιτούσε το «πάγωμα» της δράσης και τη φωτιστική ενίσχυσή της (βλ. Mayer, «"Quote the words to prompt the attitudes"», ό.π., σσ. 244-249). Στην Ελλάδα η λήψη φωτογραφίας κατά τη διάρκεια της παράστασης χωρίς μαγνήσιο καθίσταται δυνατή μόλις το 1932 (βλ. «Ένα νέον είδος φωτογραφίας», *Ελεύθερον Βήμα*, 7/7/1932).

<sup>13</sup> Ε. Μορέν, *Οι σταρ*, μτφρ. Ε. Χατζίκου, εκδ. Παϊρίδης, Αθήνα 1980, σσ. 35-38.

<sup>14</sup> Ρ. Μπαρτ, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πιλέθρον, Αθήνα 1988, σσ. 26-30.

τη μέγιστη ακρίβεια, μηχανικά και χωρίς την ανθρώπινη παρέμβαση και άρα αντικειμενικά και αξιόπιστα. Αυτοπροσδιοριζόμενη ως ένα μηχανικό ανάλογο του πραγματικού, καταδηλώνει το υπαρκτό – αυτό που υπάρχει ή υπήρξε· εξ ου και η χρήση της ως τεκμηρίου.<sup>15</sup> Αφετέρου, χρησιμοποιείται με έναν έντονα συμβολικό τρόπο: απομονώνει και οργανώνει την πραγματικότητα, σκηνοθετεί το θέμα της σύμφωνα με συγκεκριμένους πολιτισμικούς κώδικες της κοινωνίας που την παράγει και την καταναλώνει.

Το φωτογραφικό πορτρέτο, πιο συγκεκριμένα, είναι ένα «πιστοποιητικό παρουσίας».<sup>16</sup> Έχει μια δύναμη διαπιστωτική της αυθεντικότητας, επικυρωτική της ύπαρξης των ανθρώπων που απεικονίζει. Παράγει ένα αναμφισβήτητο και αντικειμενικό ίχνος του ζωντανού σώματος. Η αναλογική του φύση επιτρέπει την καταγραφή των εξωτερικών, φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου, που τον καθιστούν αναγνωρίσιμο και οικείο ακόμα και σε αυτούς που δεν έχουν ποτέ άμεση, φυσική επαφή μαζί του. Του δίνει υπόσταση και συγκεκριμένη, απτή μορφή. Ταυτόχρονα, η μορφή αυτή – σύμφωνα με την πίστη που θέλει το σώμα να κρύβει αλλά και να φανερώνει, να φιλοξενεί και να εκφράζει την ψυχή, τη βαθύτερη ουσία του ατόμου<sup>17</sup> ορίζει τα πρόσωπα, τα κατασκευάζει πέρα από τις βιολογικές βεβαιότητες ως πολύπλευρα ψυχολογικά όντα.

Το φωτογραφικό πορτρέτο του αστέρα συλλαμβάνει και επικυρώνει και τις δύο συνυπάρχουσες διαστάσεις, τον εαυτό και το ρόλο. Αιχμαλωτίζει την επί σκηνής σκηνοθεσία (έκφραση του προσώπου, πόζα, ενδυμασία, κόμμωση, μακιγιάζ) και συνεπικουρεί με τα δικά του μέσα (φόντο, καθάρισμα, φωτισμός, οπτική γωνία). Έτσι, η σκηνοθεσία είναι διπλή: η φωτογραφία στήνεται τόσο πάνω στη σκηνή όσο και μπροστά στο/ μέσα από το φωτογραφικό φακό. Το πορτρέτο που προκύπτει είναι μια εικόνα εικόνας και μπορεί να ονομαστεί «φωτογραφία-χαρακτήρας»: πρόκειται για μια συγκέντρωση και συμπύκνωση των βασικών χαρακτηριστικών που συγκροτούν το ρόλο στη διασταύρωσή του με την προσωπικότητα του ηθοποιού· η «φωτογραφία-χαρακτήρας» «εγγράφ[ει] στο σώμα του ηθοποιού μια αληθινή δραματουργική ανάλυση».<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Η φωτογραφία είναι «αχειροποίητος» κατά την έκφραση του Ρ. Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος: σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα 1983, σ. 115. Βλ. και Α. Μπαζέν, «Η οντολογία της φωτογραφικής εικόνας», *Τι είναι ο κινηματογράφος – Οντολογία και γλώσσα*, μτφρ. Κ. Σφήκας, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σσ. 17-25.

<sup>16</sup> Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 121.

<sup>17</sup> Βλ. την κλασική θεωρία για το ζωγραφικό πορτρέτο, όπως την εκθέτει ο Ντιντερό: «Ο άνθρωπος θυμώνει, προσηλώνεται, δείχνει περιέργεια, αγαπά, μισεί, περιφρονεί, θαυμάζει» και καθένas από αυτούς τους κραδασμούς της ψυχής του ζωγραφίζεται στο πρόσωπό του με καθαρούς, σαφείς χαρακτήρες, που δεν μας ξεγελούν ποτέ» (Ρ. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Α. Στρουμπούλη, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2006, λήμμα «Φωτογραφία θεάτρου»).

<sup>18</sup> Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, ό.π.



Η Κυβέλη ως  
Μαρία Μαγδαληνή στο  
ομώνυμο έργο του Μάιτερλινκ  
(Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)



Η Κυβέλη ως Φωτεινή Σάντρη  
στο ομώνυμο έργο  
του Ξενόπουλου  
(Αρχείο Θεατρικού  
Μουσείου)

Η Κυβέλλη ως Μαρία Μαγδαληνή. Η φωτογραφία ακολουθεί θρησκευτικές εικονογραφικές συμβάσεις. Το πρόσωπο και το βλέμμα της Μαγδαληνής είναι στραμμένα προς τα αριστερά και πάνω, όπου τοποθετείται η πηγή του φωτός, δηλαδή ο Θεός, ενώ το φωτοστέφανο υπογραμμίζει την αγιότητά της. Το βλέμμα κεντράρει σε μέση απόσταση: η Μαγδαληνή είναι βυθισμένη σε υπερβατικές σκέψεις, αποσυρμένη από τα εγκόσμια· άλλωστε απεικονίζεται εν κενώ: αποπλαισίωση, έλλειψη βάθους. Πρόκειται λοιπόν για μια πειστική εικόνα της Μαγδαληνής, όμως η γλυκύτητα, η πραότητα, η λεπτότητα, η πνευματική αθωότητα που εκπέμπει η φωτογραφία είναι χαρακτηριστικά και της Κυβέλης, και πιο συγκεκριμένα της εξιδανικευμένης εικόνας της όπως αυτή προβάλλει στη σειρά των φωτογραφιών της. Ενδεικτικά:

Ως Φωτεινή Σάντρη: Χαρίεσσα, τσαχπίνα, σκανταλιέρα, προκλητικά αθώα, κοιτάζει όλο νάζι το φακό. Γράφει ο Σπύρος Μελάς στα απομνημονεύματά του με τίτλο *Πενήντα χρόνια θέατρο*:

«Τι ομορφιά, τι δροσιά, τι χάρη ασύγκριτη! Τι σώμα, τι παράστημα ξανθιάς Αρτέμιδας, τι αέρας πριγκηπέσσας, τι κινήσεις ευγενικές, και προ πάντων ποια έκφραση παρθενικής αθωότητας στα φωτεινά της μάτια και στα καθαρά, τ' αγνότατα χαρακτηριστικά της μορφής της, που τα υπογράμμιζε θαυμάσια, το "μπλε μαρέν" φουστανάκι της μαθήτριας, με την μπλουζίτσα με την μπλε και άσπρη φανέλα από μέσα, το ναυτικό γιακά και τ' άσπρα σειρήτια και το κοντό φουστανάκι με το διπλό άσπρο γαλόι στον ποδόγυρο!»<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Αναδημοσιεύεται στο «Κυβέλη. Μια πρώτη κυρία της σκηνής. Μιλούν γι' αυτήν οι σύγχρονοι της Μήτσος Μυράτ, Ξενόπουλος, Μελάς, Φ. Πολίτης», *Θέατρο ΙΑ*, 61-63 (Ιαν.-Ιούν. 1978) σσ. 25-40, εδώ σ. 43.



Η Κυβέλη ως Αντιγόνη  
(Αρχείο Θεατρικού  
Μουσείου)

Ως Αντιγόνη: Η μετωπική στάση, η σταθερότητα του βλέμματος και το μονοκόμματο και βαρύ του ενδύματος δημιουργούν μια Αντιγόνη που τη χαρακτηρίζουν το ακλόνητο πείσμα, η σταθερότητα της ιδεολογίας και το περισσό θάρρος μιας εφήβου. Γράφει πάλι ο Μελάς:

«Έπαιξε τη μοναδική “τραγική αθώα” του αρχαίου θεάτρου, την Αντιγόνη. Η Κυβέλη [...] μας έπεισε απόλυτα [...] ότι θα μπορούσε να αποδώσει όλα τα τραγικά κορίτσια του αρχαίου θεάτρου, όλες τις Ιφιγένειες και όλες τις Ηλέκτρες...»<sup>20</sup>

Στην *Κοκκινότριχα* του Ρενάρ: Παιδικότητα και συστολή.  
Στον *Κλέπτη* του Μπέρνσταϊν: Φρεσκάδα, ευθραυστότητα και τσαχπινιά μαζί.

Στο *Αριστερό χέρι* του Βεμπέρ: Κομψότητα, γλυκύτητα και λεπτεπίλεπτος στολισμός.



Η Κυβέλη στην  
*Κοκκινότριχα* του Ρενάρ  
(Αρχείο Θεατρικού  
Μουσείου)



Η Κυβέλη στον *Κλέπτη*  
του Μπέρνσταϊν  
(Αρχείο Θεατρικού  
Μουσείου)



Η Κυβέλη στο *Αριστερό χέρι*  
του Βεμπέρ  
(Θέατρο ΙΑ, 61-63  
(Ιαν.-Ιουν. 1978) σ. 44)

<sup>20</sup> Αναδημοσιεύεται στο «Κυβέλη. Μια πρώτη κυρία της σκηνής», ό.π., σ. 37.

Προκύπτει ένα κοινό νήμα που συνδέει όλες τις φωτογραφικές απεικονίσεις της Κυβέλης και αποτελεί το ιδιαίτερο στίγμα, την «εικόνα» της: είναι το χαριτωμένο, αθώο και δροσερό κορίτσι (ενζενύ στη γλώσσα του θεάτρου) που αντιμετωπίζει τη ζωή με ζωντάνια, σφρίγος και ένα αιώνιο χαμόγελο γλύκας και σαγήνης· άλλο κυρίαρχο χαρακτηριστικό της είναι η ευγένεια και η αριστοκρατικότητα των τρόπων της. Ως αντίστοιχο στη σκηνή έχει την τυποποίηση ρόλων και τρόπου υπόδυσης, αποτέλεσμα του γεγονότος ότι οι ηθοποιοί-αστέρες συγχέουν το ρόλο με την προσωπικότητά τους, η οποία διαμορφώ-



Η Κοτοπούλη στο Βασιλικό Θέατρο (Συλλογή Ολυμπίας Παπαδούκα, στο Γ. Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη: Η φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994, σ. 44)

νεται στα μάτια του κοινού και μέσα από κατάλληλα δημοσιεύματα, όπου υπογραμμίζονται επιλεγμένα στοιχεία της βιογραφίας τους.<sup>21</sup> Έτσι, για την εικόνα της Κυβέλης ως αιώνιας έφηβης, δροσερής και αριστοκρατικής, σημαντική είναι η έμφαση που δίνεται στο γεγονός της ορφάνιας της και η φήμη –δίχως πραγματική βάση, αλλά όχι δίχως σημασία– ότι ήταν νόθο παιδί του βασιλιά Γεωργίου Α'.<sup>22</sup>

Παρόμοια περιδιάβαση στη μακρά σειρά των φωτογραφιών της Κοτοπούλη αναδεικνύει την ενότητα μέσα από την πολλαπλότητα. Η φωτογραφία πολλαπλασιάζει τα είδωλα της ηθοποιού, αλλά και αιχμαλωτίζει τη βαθύτερη ουσία του εαυτού της.

Στις αρχές της καριέρας της στο Βασιλικό Θέατρο<sup>23</sup> ήταν κι αυτή μια κοπέλα όλο χάρη, φινέτσα και καλούς τρόπους. Φορώντας μια δαντελωτή τουαλέτα χαριεντιζέται με ένα φανταστικό συνομιλητή εκτός κάδρου.

<sup>21</sup> Για τη διαπλοκή διαφήμισης, δημοσιευμάτων στον Τύπο, (αυτο)βιογραφικών κειμένων και επιλογής ρόλων στη δημιουργία της εικόνας του αστέρα, βλ. R. Dyer, *Stars*, BFI, Λονδίνο 1979.

<sup>22</sup> Για το θέμα βλ. ενδεικτικά «Κυβέλη. Μια πρώτη κυρία της σκηνής», ό.π., σ. 25 και *Η Καθημερινή*, ό.π., σ. 5.

<sup>23</sup> Στο αφιέρωμα του περ. *Ελληνικά Γράμματα* στην Κοτοπούλη διαβάζουμε: «Όταν η Μαρίκα μικρό κοριτσάκι επήγε στο Βασιλικό, ο κ. Στεφάνου [διευθυντής του θεάτρου] την υποχρέωσε να φωτογραφηθή. Ο ίδιος επιμελήθη το ντύσιμό της [...]» (Κ. Μ.[παστιάς], «Η Μαρίκα Κοτοπούλη – Τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής της. Τα πρώτα παιδικά χρόνια», *Ελληνικά Γράμματα Δ*, 39 (15 Ιαν. 1929), σσ. 77-83, εδώ σ. 81). Αν και τα ξεχωριστά μονόφυλλα που ανήγγειλαν τις παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου ήταν μόνο τυπογραφικά, τα ετήσια προγράμματα φιλοξενούσαν πάντοτε φωτογραφίες των ηθοποιών.

Ωστόσο: Ως Μόννα Βάννα: Μια εκδοχή της *femme fatale*. Φορά τολημρό κοστούμι που αφήνει ακάλυπτους τους ώμους, τα μπράτσα και το στέρνο, ενώ αποκαλύπτει τις γραμμές του σώματος. Κυριαρχούν οι σκούροι τόνοι στο κοστούμι και το μακιγιάζ, που αποδίδουν τη λάγνα ατμόσφαιρα.

Σε διαφημιστική καρτ ποστάλ: Μια δυναμική και αποφασισμένη ντάμα.

Ως Στέλλα Βιολάντη στο ομώνυμο έργο του Ξενοπούλου: Μια γυναίκα σε στιγμή κρίσης.

Στην *Πολυγαμία* του Ξενοπούλου: Μια κομψή και εύστροφη οικοδέσποινα.

Στο *Ισραήλ* του Μπέρνσταϊν: Μια χαροκαμένη αλλά αξιοπρεπής παρουσία.

Η Κοτοπούλη λοιπόν προβάλλει ως μια γυναίκα (ντάμα στη γλώσσα του θεάτρου) δυναμική, με ευστροφία και αποφασιστικότητα, με ισχυρή βούληση και μεγάλα, ενίοτε τραγικά, πάθη. Αντιστοίχως, οι (αυτο)βιογραφίες της την παρουσιάζουν ως την αυτοδημιούργητη πρωταγωνίστρια που χάρη στη «δαιμόνια» προσωπικότητά της ξεπέρασε τις δυσκολίες των παιδικών της χρόνων και κατάφερε να γίνει πετυχημένη επιχειρηματίας αλλά και εθνικό σύμβολο.



Η Κοτοπούλη ως Μόννα Βάννα στο ομώνυμο έργο του Μαίτερλινκ (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)



Η Κοτοπούλη σε διαφημιστική καρτ ποστάλ (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)



Η Κοτοπούλη ως Στέλλα Βιολάντη στο ομώνυμο έργο του Ξενοπούλου (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)



Η Κοτοπούλη στην *Πολυγαμία* του Ξενοπούλου (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)



Η Κοτοπούλη στο *Ισραήλ* του Μπέρνσταϊν (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)

Η όσωση ζωής και σκηνής ωθεί το ιδιαίτερο στίγμα των δύο πρωταγωνιστριών ως τον ανώτατο βαθμό, ως την ενσάρκωση του απόλυτου κάλλους και της ιδανικής τραγικότητας αντίστοιχα.<sup>24</sup> Η ηθοποιός-αστέρας ανυψώνεται σε σύμβολο, σε επιτομή και σε πρότυπο των αξιών τις οποίες φέρει. Το γινόμενο ζωής-σκηνής ξεπερνά και περιέχει οποιασδήποτε εμβέλειας ρόλο, οποιασδήποτε μοναδικότητας έμφυτα χαρακτηριστικά: παράγει υπερφυσικά πλάσματα, προσωπικότητες «πλατύτερες από τη ζωή».<sup>25</sup>



Η Κοτοπούλη με «ένδυμα περιπάτου», στο εξώφυλλο του περ. *Τέχνη και Θέατρον* 4 (18 Ιουν. 1918): Αν δεν δηλωνόταν, θα αναρωτιώμασταν ποιο ρόλο υποδύεται.

Τα πορτρέτα εκτός ρόλων, όσο κι αν παρουσιάζονται στα μάτια του κοινού ως αποτυπώσεις της καθημερινής ζωής και της ιδιωτικής διάστασης της πρωταγωνίστριας, στην πραγματικότητα παράγουν μια ιδιωτικότητα απατηλή και στρεβλωμένη: στρεβλωμένη στο βαθμό που προσφέρεται δημόσια και εννοείται ως τέτοια μόνο δημόσια<sup>26</sup> απατηλή γιατί και τα πορτρέτα εκτός ρόλων είναι θεατροποιημένα, δηλαδή ποζαρισμένα και συμπυκνωμένα, έτσι ώστε να καταλήγουν στο να αιχμαλωτίζουν μια αυτο-σκηνοθεσία της ηθοποιού, προορισμένη όχι πια για τη θεατρική σκηνή αλλά για τη σκηνή της ζωής.

Η ηθοποιός-αστέρας είναι, λοιπόν, δέσμια του διπόλου: είναι ιδιωτική και οικεία, ακόμα και όταν υποδύεται ένα ρόλο, οσοδήποτε μυθικό· είναι δημόσια και μυθοποιημένη, ακόμα και όταν εμφανίζεται σε ιδιωτικές της στιγμές. Πατι «ακόμα και στην καθημερινή ζωή, όταν έχει αφαιρέσει τη μάσκα, υποδύεται τη “ζωή της”».<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Γράφει χαρακτηριστικά ο Π. Χορν στη στήλη «Ανεμομαζώματα – Σκόρπιες σελίδες ημερολογίου» του περ. *Μπουκέτο* (12 Νοεμβρ. 1931): «Η Κοτοπούλη και η Κυβέλη διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους. Εάν η μία είναι η Μελπομένη, η μουσα της τραγωδίας, η άλλη είναι η Θάλεια, η μουσα της κωμωδίας. Εάν η μία είναι η δύναμια και η ορμή, η άλλη είναι ο πολιτισμός, το γούστο, η χάρη. Εάν η μία εξωτερικεύει την τρικυμία της Βακχίδας που μας δίνει όλο το διονυσιακό ρίγος, η άλλη έχει το συγκράτημα μιας ευγενικής δέσποινας της αυλής του Λουδοβίκου ΙΔ' που με δαντελένια βεντάλια αερίζεται στους κήπους των Βερσαλλιών» (παρατίθεται στο Μ. Καλλάκη, «Προβάδισμα στους Έλληνες συγγραφείς», *Η Καθημερινή*, *Επτά Ημέρες*, 16/2/2003, σσ. 13-15, εδώ σ. 14).

<sup>25</sup> Μ. Πλωρίτης, «Η παρουσία της Μαρίκας Κοτοπούλη. Σαραντά χρόνια απουσίας της», στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 53-56, εδώ σ. 55.

<sup>26</sup> Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 136.

<sup>27</sup> «Même dans la vie ordinaire, quand elle a déposé la masque, elle joue “sa vie”» (M. Pallarés, «Une grande artiste». Αναδημοσιεύεται στο *Η Κοτοπούλη από τα δημοσιεύματα του Τύπου*, ό.π.).



### 3. Βασικές εικονογραφικές συμβάσεις: ο αστικός προσανατολισμός

Σε ποιον απευθύνεται αυτή η κατασκευασμένη με φωτογραφικά και θεατρικά μέσα εικόνα; Μια εξέταση του χώρου της ελληνικής φωτογραφίας στα χρόνια αυτά<sup>28</sup> δείχνει ότι οι φωτογραφίες των ηθοποιών ακολουθούν τις καθιερωμένες ήδη από τον προηγούμενο αιώνα εικονογραφικές συμβάσεις του ατομικού φωτογραφικού πορτρέτου, που αποτελούσε για τα μέλη της τότε διευρυνόμενης και ανερχόμενης αστικής τάξης ένα μέσο για την αυτοαναπαράστασή τους παράλληλο και εφάμιλλο με τη ζωγραφική προσωπογραφία της αριστοκρατίας. Τα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα, όπου φυλάσσονταν φωτογραφίες φίλων, συγγενών και διασήμων, είναι το νέο *libro d' oro*:

«Το να φτιάξεις το πορτρέτο σου ήταν μία από εκείνες τις συμβολικές πράξεις με τις οποίες τα άτομα της ανερχόμενης κοινωνικής τάξης απέδειχναν στους εαυτούς τους και στους άλλους την άνοδό τους και την τοποθέτησή τους ανάμεσα σε εκείνους που έχαιραν κοινωνικής εκτίμησης».<sup>29</sup>

Παρομοίως, στόχος των Ελλήνων ηθοποιών σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα ήταν η κοινωνική ανέλιξη: διεκδικώντας την εκτίμηση του αστικού κοινού, απέβλεπαν παράλληλα και στην καλλιτεχνική αναγνώριση.<sup>30</sup> Ωστόσο, η προσπάθεια αυτή προσέκρουε στην προκατάληψη των αστών λόγω της λαϊκής καταγωγής των θεατρίνων και της ελλιπούς μόρφωσής τους, γενικής και ειδικής.<sup>31</sup> Δημιουργήθηκε έτσι ένα είδος φαύλου κύκλου, που διακόπηκε μόνο στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν το επάγγελμα του ηθοποιού κατάφερε επιτέλους να προσελκύσει μέλη των μέσων και ανώτερων βαθμίδων της αστικής τάξης.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Βλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., και Β. Ιωακειμίδης (επιμ.), *Aspects de la photographie hellénique/ Όψεις της ελληνικής φωτογραφίας*, Ministère de la culture hellénique / Mairie de Nice - Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού / Δήμος Νίκαιας, Θεσσαλονίκη 1998.

<sup>29</sup> G. Freund, *Φωτογραφία και κοινωνία*, μτφρ. Τ. Χατζησπύρου, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1989, σ. 11.

<sup>30</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τ. Α', εκδ. Ερμής, Αθήνα 1981, σσ. 13-32.

<sup>31</sup> Για τα ζητήματα των ταξικών προκαταλήψεων εις βάρος των ηθοποιών καθώς και της μορφωσής τους βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Οι Έλληνες ηθοποιοί: 1880-1917. Η δύσβατη πορεία», στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών: ογδόντα χρόνια, 1917-1997*, Κ. Π. Σπίλιας ΑΕΒΕ, Αθήνα 1999, σσ. 35-78. Για τις γυναίκες ηθοποιούς μάλιστα υπήρχε η πρόσθετη προκατάληψη περί ελαφρών ηθών (Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σσ. 44-46 και της ίδιας, «Κοράσια κόσμια και ευειδή». Οι πρώτες Ελληνίδες ηθοποιοί: κοινωνική αντιμετώπιση και συνθήκες εργασίας», *Η Καθημερινή*, *Επτά Ημέρες*, 2/5/1999, σσ. 16-19, και ειδικά σ. 18).

<sup>32</sup> Η ίδρυση της βραχύχρονης έστω, Βασιλικής Δραματικής Σχολής το 1901 αποτέλεσε την τομή σε μια σειρά αποτυχημένων προσπαθειών να δημιουργηθεί μια σχολή υποκριτικής που να προϋποθέτει στοιχειώδη προσόντα (γνώση γραφής και ανάγνωσης) και να προσφέρει ανώτερη μόρφωση, ώστε να ενταχθεί στο επίσημο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της χώρας (βλ. Α. Σαπουνάκη-Δρακάκη - Μ.-Α. Τζόγια - Σ. Πετρίτης - Ο. Μοάτσου, «Ηθοποιοί του βασιλέως»: Η βραχύβια λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου την αυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ένας προπομπός», στον παρόντα τόμο,

Οι φωτογραφίες των αστέρων του δραματικού θεάτρου μπορούν να θεωρηθούν μέρος μιας ευρύτερης τακτικής σύγκλισης και αλληλοεπηρεασμού των θεατρίνων με τους αστούς, που περιλαμβάνει επίσης επιχειρηματικές κινήσεις<sup>33</sup> αλλά και κοινωνικές συναναστροφές.<sup>34</sup> Άλλωστε, η σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό-αστέρα και το κοινό του δεν μπορεί παρά να είναι αμφίδρομη, και τρέφεται αμοιβαία από το φαντασιακό και των δύο: το αστικό κοινό προσφέρει πρότυπα στο θεατρικό αστέρα, αλλά και αντλεί υποδείγματα από την εικόνα του.

Συγκεκριμένα, πάνω σε μια κοινή βάση που δημιουργεί το αίτημα εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κοινωνίας, οι ηθοποιοί-θιασάρχες, υιοθετώντας πολιτική μεικτού ρεπερτορίου,<sup>35</sup> πασχίζουν να ανταποκριθούν στον ορίζοντα προσδοκίων που θέτουν δύο ξεχωριστά τμήματα του αστικού κοινού: την πιο ολιγομελή ομάδα αποτελούν οι άνθρωποι του πνεύματος, η πνευματική ελίτ, που ζητά από το θέατρο πνευματική ανύψωση, καλλιτεχνική πρωτοπορία και προώθηση εθνικών ιδανικών· αυτοί είναι που θα αποφανθούν για την καλλιτεχνική αξία. Στην άλλη ομάδα περιλαμβάνονται μεγαλοαστοί και μέλη του κρατικού μηχανισμού, που θέλουν τη θεατρική παράσταση απλή τέρψη των αισθήσεων και αντανάκλαση της υλιστικής κοσμοθεωρίας τους· αυτή η ομάδα συντηρεί το ταμείο.

Για τους πνευματικούς ταγούς, η νοσταλγία για το μεγαλείο της αρχαίας Ελλάδας συμπορεύεται με την προσδοκία της πνευματικής ανάτασης των απογόνων τους.

Η Κοτοπούλη στο *Ηρώ και Λέανδρος*: Η εικόνα της τραγωδού, συνθεμένη με βάση συγκεκριμένες εικονογραφικές συμβάσεις (το αρχαιοπρεπές ένδυμα και υπόδημα, τα

και Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Οι Έλληνες ηθοποιοί», ό.π., σσ. 61-64). Πράγματι, οι ηθοποιοί που στελέχωναν το Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή και γαλουχήθηκαν στους κόλπους τους αποτελούν την πρώτη γενιά των αστών ηθοποιών, που η εφημερίδα *Το Άστυ* περιγράφει ως εξής: «Παιδιά σωματικώς λεπτότερα, ευγραμμότερα, ευλιγιστότερα, γεννημένα με μαλακώτερα αισθητήρια, παιδιά μαλακώτερα διαπλασμένα σωματικώς και ημερώτερα κατά το ήθος» (Π. Γιαννόπουλος, «Το θεατρικό ζήτημα – Η Νέα Σκηνή», *Το Άστυ*, 11/8/1904. Παρατίθεται στο Θ. Χατζηπανταζής – Α. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμος Α, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 9).

<sup>33</sup> Με την εμφάνιση της Νέας Σκηνής και του Βασιλικού Θεάτρου συντελείται μία ακόμα αλλαγή: Η μετατροπή της οργάνωσης των θιάσων, που από εταιρικοί γίνονται εργοδοτικοί. Η συνθήκη αυτή δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη διαφοροποίηση αυτοσυνειδησίας στις τάξεις των ηθοποιών, η οποία θα καταλήξει στη μεγάλη απεργία του 1919. Αντιμέτωποι ήρθαν οι ηθοποιοί-θιασάρχες (κατηγορία στην οποία ανήκουν η Κοτοπούλη και η Κυβέλη), που είναι αυτοδημιούργητοι επιχειρηματίες, και οι ηθοποιοί-υπάλληλοι, που ανήκουν στην εργατική τάξη, της οποίας όμως διεκδικούν την πρωτοπορία, ως «διανοούμενοι» και όχι απλοί «χειρώνακτες» (Θ. Χατζηπανταζής, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», στο Γ. Θ. Μαυρογορδάτος – Χ. Χατζηωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1989, σσ. 271-286).

<sup>34</sup> Βλ. Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», ό.π., σσ. 85-86.

<sup>35</sup> Βλ. Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», ό.π., σσ. 80-84 & 86-88.

αρχαία μοτίβα στο ιμάτιο, οι μεγάλες και συμμετρικές χειρονομίες) ενσαρκώνει με τον πιο εύγλωττο τρόπο τη λιτότητα του αρχαίου κάλλους και καθιστά την Κοτοπούλη ιδανική ερμηνεύτρια αρχαιοελληνικών ρόλων.<sup>36</sup>

Η ανανέωση της ηθικής και πνευματικής κατάστασης της σύγχρονης Ελλάδας περνά, σύμφωνα με την πνευματική ελίτ, και από μian άλλη δίοδο, αυτήν της αναθεώρησης της αστικής ηθικής, όπως επιχειρείται στο ανανεωμένο είδος του αστικού δράματος με κυρίαρχη μορφή παγκοσμίως τον Ίψεν.<sup>37</sup> Κυριότερος εκπρόσωπος του είδους στην Ελλάδα, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, που με τα έργα του ασκεί κριτική στην αστική ηθική και προτείνει, ακολουθώντας το παράδειγμα του Νορβηγού δραματουργού, απαλλαγή από την υποκρισία και τον πουριτανισμό, καθώς και ένα νέο ρόλο για τη γυναίκα, μια μοντέρνα αντιμετώπισή της. Στα έργα που γράφει κατά παραγγελία για τις δύο πρωταγωνίστριες χτίζει τις ηρωίδες του ως πλάσματα δυναμικά και αυτόβουλα που καταπιέζονται από την πατριαρχική δομή της οικογένειας και τις προκαταλήψεις του κοινωνικού περιβάλλοντος,



Η Κοτοπούλη στο *Ηρώ και Λεάνδρος* του Γκριλπάρτσερ (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)

<sup>36</sup> Όπως επισημαίνει ο Σπάθης, «οι παραστάσεις των αρχαίων τραγικών και των αρχαιόμυθων έργων του νεότερου ευρωπαϊκού δραματολογίου, κυρίως Γκαίτε και Χόφμανσταλ, αλλά και Γκριλπάρτσερ [...] στη συνείδηση του θεατρικού κοινού, ενώνονται σε ενιαίο σώμα [...], διαπλέκονται και συγκροτούν ένα πλούσιο κεφάλαιο που χάρισε στην ηθοποιό τον τίτλο της μεγάλης τραγωδού» («Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ», στο πρόγραμμα της παράστασης του ΜΜΑ, Αθήνα 2007, σσ. 67-71, εδώ σ. 69). Βλ. και Β. Γεωργοπούλου, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η αρχαία ελληνική τραγωδία», στον παρόντα τόμο. Η φωτογραφία είναι μάλιστα το μέσο που θα μεταφέρει την εικόνα της Ελληνίδας τραγωδού στο εξωτερικό. Βλ. τα ανυπόγραφα σχόλια που δημοσιεύτηκαν στη στήλη «Εδώ κι εκεί» της εφ. *Σκριπ*: «– Μεγάλη τιμή εις την νεαράν ηθοποιόν του “Βασιλικού” Δεσπ. Μαρίκαν Κοτοπούλη. – Από μίας εβδομάδος η φωτογραφία της φιγουράρει εις τας μεγάλας προσθήκας [sic] του κεντρικωτέρου καταστήματος των γραφείων του “Λοκάλ Αντζάιγκερ” του Βερολίνου εις την Ούντερ ντεν Λίντεν. – Η έκθεσις της εικόνας έγινεν επί τη μεγάλη επιτυχία της, τη αληθινή, τη μοναδική εις τον δυσχερή ρόλον της Ιφιγενείας του Γκαίτε» (12/5/1904), «Η εικόν της θα δημοσιευθεί εις την παγκοσμίου φήμης εικονογραφημένη *Βόχσ*» (26/4/1904) και «– Εις το τελευταίον τεύχος της βερολινέζικης *Βόχσ* δημοσιεύεται μεταξύ των διασημωτέρων εικόνων διαφόρων καλλιτεχνιδών της Ευρώπης και η της δ. Κοτοπούλη. – Η καλλιτέχνης φορεί το ένδυμα του αρχαϊκού της ρόλου εις την *Ιφιγενείαν* του Γκαίτε» (17/5/1904). Είναι ενδεικτικό της σημασίας που έδινε η Κοτοπούλη στην εικόνα της ως τραγωδού ότι έχουν παραχθεί φωτογραφικά πορτρέτα για την πλειονότητα των ρόλων του σχετικού δραματολογίου, αρκετές φορές περισσότερα από ένα ανά ρόλο, ενώ αντίθετα, από τις πολυάριθμες εμφανίσεις της στην επιθεώρηση, είδος στο οποίο επίσης διέπρεψε, δεν σώζεται παρά ένα φωτογραφικό πορτρέτο. Για την υποτίμηση της επιθεωρησιακής περσόνας της, βλ. Γ. Χατζιδάκης, «Η Μαρίκα της επιθεώρησης», στο αφιέρωμα της εφ. *Η Καθημερινή*, ό.π., σσ. 26-28, και ειδικά σ. 28.

<sup>37</sup> Για την καταλυτική επίδραση του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο, βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα: από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1983, και ειδικά για τους ιψενικούς ρόλους που ενσάρκωσε η Κοτοπούλη, του ίδιου, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και οι ιψενικές ηρωίδες», στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 45-52.



Η Κοτοπούλη ως Στέλλα Βιολάντη στο ομώνυμο έργο του Ξενοπούλου (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)

ορθώνουν το ανάστημά τους και συνθλιβονται.

Η Κοτοπούλη ως Στέλλα Βιολάντη: Πυρήνας του έργου η σύγκρουση ανάμεσα στον αυταρχικό πατέρα που βλέπει την κόρη του ως κτήμα του και την προσπάθεια αυτής να ορίζει η ίδια τον εαυτό της.<sup>38</sup> Φορά ένα φουστάνι αυστηρό, δίχως στολίδια (αν εξαιρέσουμε το σταυρό που κρέμεται στο στήθος της), το οποίο καλύπτει όλο το σώμα και αντανακλά την αυστηρότητα του περιβάλλοντος αλλά και τη σοβαρότητα του χαρακτήρα της.

Στην πρώτη φωτογραφία κοιτά με αυτοπεποίθηση το θεατή κατάματα, απαιτώντας την αποδοχή της απ' αυτόν· είναι το υποκείμενο του βλέμματος και έχει τη δύναμη να καθορίζει και το βλέμμα του θεατή. Ακουμπά σταθερά στο τραπέζι,ιώθοντας πως έχει μια θέση ισότιμη στον οικογενειακό ιστό· ταυτόχρονα είναι έτοιμη να κινηθεί, να δράσει.

Στη δεύτερη φωτογραφία η τοποθέτηση του χεριού, η έκφραση του προσώπου, το βλέμμα δείχνουν τη Μαρίκα-Στέλλα σε κατάσταση απελπισίας. Εδώ δεν απευθύνεται πλέον άμεσα στο θεατή, γίνεται αντικείμενο παθητικό του έξωθεν βλέμματος.

Για τη μερίδα εκείνη του κοινού που διέπεται από εμπορευματική λογική, συνήθη στο πλαίσιο μιας κοινωνίας όπου το «είναι» θεμελιώνεται στο «έχειν» και το «φαίνεσθαι», ως κυρίαρχο στοιχείο των φωτογραφιών της σκηνής, αλλά και της καθημερινής ζωής, αναδεικνύεται το ένδυμα και γενικότερα η μόδα στην εξωτερική εμφάνιση. Τα κοστούμια, –είτε ως προϊόντα της βιομηχανίας της μόδας, που μέσω της συνεχούς εναλλαγής στυλ συνδυάζει την αφθονία αγαθών και με την αφθονία εαυτών,<sup>39</sup> είτε ως δημιουργίες υψηλής ραπτικής, που συνοδεύονται από τις συμπαραδηλώσεις της καλής κοινωνίας και της



Η Κοτοπούλη ως Στέλλα Βιολάντη στο ομώνυμο έργο του Ξενοπούλου (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)

<sup>38</sup> Για μια ανάγνωση του έργου εστιασμένη στη σχέση πατέρα-κόρης μέσα από το πρίσμα της εκφυλισμένης στον αστικό κόσμο φεουδαλικής ηθικής, βλ. Τ. Μουδατσάκις, «Η Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενοπούλου. Το φεουδαλικό "έλλειμα" του άρχοντα στο πρόσωπο του Π. Βιολάντη», στο Γ. Πεφάνης (επιμ.), *Nulla dies sine linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγόριου Ξενοπούλου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 221-242. Στον ίδιο τόμο, βλ. επίσης Σ. Πατσαλίδης, «Σώματα και πτώματα στο θεατρικό έργο του Γρ. Ξενοπούλου», σσ. 273-310, που μιλά με όρους της φουκωικής σκέψης για την πατριαρχική επιβολή επί των γυναικείων σωμάτων (ειδικά για τη Στέλλα Βιολάντη, βλ. σσ. 293-300).

<sup>39</sup> Βλ. Ρ. Μπαρτ, «Ιστορία και κοινωνιολογία του ενδύματος. Ορισμένες κοινωνιολογικές παρατηρήσεις», μτφρ. Ε. Οικονόμου, *Αρχαιολογία και Τέχνες* 85Α (Δεκ. 2002) σσ. 8-15.

αποκλειστικότητας<sup>40</sup> γίνονται θέαμα<sup>41</sup> και μέσο για τη διεξαγωγή του συναγωνισμού ανάμεσα στις δύο πρωταγωνίστριες:<sup>42</sup> η πολυτέλεια και ο αριθμός τους, τα υπέρογκα ποσά που ξοδεύονταν για αυτά<sup>43</sup> λειτουργούσαν ως απόδειξη της ευρωστίας του θιάσου και ως αποπληρωμή του ποσού που κατέβαλε ο θεατής για να παρακολουθήσει την παράσταση.

Κι όπως η σκηνή λειτουργούσε ως εκθετήριο μόδας, έτσι και οι φωτογραφίες ήταν «φιγουρίνια» που προωθούσαν τον εξαστισμό και τον εξευρωπαϊσμό στις συμπεριφορές, τα ήθη, τις συνήθειες,<sup>44</sup> φτιαγμένες να διαβαστούν και ως μέρη ενός εικονογραφημένου εγχειριδίου κανόνων καλής συμπεριφοράς και ανώτερης ανατροφής,<sup>45</sup> το οποίο συντάσσει ένα ρεπερτόριο ενδεδειγμένων κινήσεων και στάσεων.

Η Κοτοπούλη στην *Κοκέτα*: Η Κοτοπούλη μισοξαπλωμένη, με το αριστερό χέρι τοποθετημένο έτσι ώστε να τονίζεται ο διαγώνιος άξονας και να ολοκληρώνεται η αίσθηση της προκλητικής νωχέλειας. Η συγκεκριμένη φωτογραφία, από τις λίγες περιπτώσεις που αποτυπώνουν ένα φόντο,



Η Κοτοπούλη στην *Κοκέτα*  
του Τραβέρσι (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου)

<sup>40</sup> Dyer, *Stars*, ό.π., σ. 42.

<sup>41</sup> Επισημαίνει ο Σπάθης για τις παραστάσεις της Νέας Σκηνής: «Οι εφημερίδες περιγράφανε τις τουαλέτες των πρωταγωνιστριών με τρόπο που θύμιζε κοσμική στήλη» («Το θέατρο», ό.π., σ. 32). «Η Νέα Σκηνή βασιζέται στην αντίληψη του κοινού του χειροκροτούντος το βελούδο, τα φορέματα, την ταπετσαρία», έγραφε ο Περικλής Γιαννόπουλος στην εφ. *Το Άστυ*, 13/8/1904 (παρατίθεται στο Χατζηπανταζής - Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 24, υποσημ. 2).

<sup>42</sup> Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», ό.π., σ. 79.

<sup>43</sup> Για παράδειγμα, γράφει ο Μ. Μυράτ: «Το Μαρικάκι και η Φωτεινή συναγωνιζόντανε στην επίδειξη της μόδας. Όλα τα καλύτερα μοντέλα των μανεκέν έκαναν την εμφάνισή τους επί σκηνής. Η Μαρίκα ραβότανε στην Τσαμαδού και εκόπτετο γι' αυτήν. Η Φωτεινή ραβότανε και εκόπτετο υπέρ της Παπαστεφάνου». Και ακόμα, για την παράσταση του *Συρανό*: «Τα κοστούμια μας πολυτελέστατα. Εστοίχησαν εις το "Ερμείον" του Τσάτσου 5 χιλιάδες δραχμές. Χώρια οι τουαλέτες της Μαρίκας εις την τότε φημισμένην μοδίστρα Jeanne που εστοίχησαν όσον όλη η άλλη αμφίεση του θιάσου» (*Ο Μυράτ κι εγώ: 50 χρόνια ζωή και θέατρο*, χ.ό.ε., Αθήνα 1950, σσ. 76 & 97 αντίστοιχα).

<sup>44</sup> Όπως έγραψε ο Νικόλαος Λάσκαρης στην εφ. *Αθήναι* (20/5/1918), ο Χρηστομάνος, για να ανεβάσει τις γαλλικές κωμωδίες του δραματολογίου της Νέας Σκηνής, έμαθε τους ηθοποιούς του «πώς να ενδύεται τις κομψότερον και αρμοδιώτερον διά κάθε περίστασιν, πώς να φέρεται, πώς να ομιλή» (παρατίθεται στο Χατζηπανταζής - Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 24).

<sup>45</sup> Ήδη από τον προηγούμενο αιώνα κυκλοφορούσαν στην ελληνική αγορά βιβλία savoir vivre και savoir vétiq, όπως τα *Ο οδηγός της οικοδόσποινας*, *Ο οδηγός καλής συμπεριφοράς*, *Ο σύμβουλος της γυναίκειας καλλονής*, *Για να αρέσω και να μ' αγαπούν της βαρώνης ντε Σταφ* (βλ. Π. Γιακουμάκη-Μωραϊτή, «Η διάχυση της ευρωπαϊκής μόδας στην ελληνική επικράτεια/The spreading of European fashion to Greece», στο Δ. Φωτόπουλος (επιμ.), *Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19ου αιώνα/Athenian fashions at the turn of the 19th century*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1999, σσ. 470-493, εδώ σ. 474).



Η Κυβέλη σε διαφημιστική καρτ ποστάλ  
(Χ. Πατέρας, *Τα θέατρα των Αθηνών*,  
«Αργύρης Βournάς-συλλογές»,  
Αθήνα 1996, σ. 71).

τοποθετεί την ηθοποιό στο μεγαλοαστικό περιβάλλον που αναδίνει τη δική του πολυτέλεια και προτείνει μια χρήση των επίπλων και έναν τρόπο να στήνεις το σώμα σου στο χώρο, που βρίσκει εφαρμογή στο κοσμικό σαλόνι.

Εκτός από τα προϊόντα της μόδας, τα προϊόντα ομορφιάς σχετίζονται άμεσα με την «εικόνα» της ηθοποιού-αστέρα, με τη λαμπρή εξωτερική εμφάνισή της, τα νιάτα· με τη βοήθειά τους γίνεται επιθυμητή, εξιδανικεύεται και διατηρεί αναλλοίωτα σε βάθος χρόνου τα εξωτερικά ατομικά χαρακτηριστικά της.

Για παράδειγμα, σε διαφημιστική καρτ ποστάλ με χειρόγραφο κείμενο της Κυβέλης συνταγμένο σε πρώτο πρόσωπο διαβάζουμε:<sup>46</sup>

«Έκαμα χρήση διαρκή της Crème Mouseline Bretand και ευρήκα αυτήν εξαίρετον ως δροσιστικόν και καταπραυντικόν της επιδερμίδος. Κυβέλη Μυράτ της Νέας Σκηνής»

Συνοψίζοντας, τα κύρια συστατικά της εικονογραφίας των αστέρων που απευθύνεται στο αστικό κοινό είναι η κομψότητα και η αριστοκρατικότητα της εμφάνισης, η χαρά και η ευτυχία που αποτυπώνεται στα χαμογελαστά πρόσωπα, η νεότητα και η δροσιά αλλά και η λεπτεπίλεπτη χάρη, η σαγηνευτική αυτοπεποίθηση και αυθάδεια, ο κρυμμένος αισθησιασμός. Έτσι, αν για το γυναικείο κοινό οι φωτογραφίες των αστέρων αποτελούν πρότυπα εμφάνισης, ένδυσης και συμπεριφοράς, στον άρρενα πληθυσμό «οι εξωμίδες του βουλευάρτου», κατά την έκφραση της εποχής,<sup>47</sup> προσφέρουν ένα νομιμοποιημένο ερωτικό βλέμμα, καθότι το αντικείμενό του, ανήκοντας στη σφαίρα της τέχνης, είναι «εξαγνισμένο». Περισσότερο κι από τη σκηνή, όπου δεν μπορεί κανείς να αποκλείσει έξωθεν ενοχλήσεις, η φωτογραφία εγγυάται την προσωπική σχέση του θεατή με το απεικονιζόμενο πρόσωπο: καταργεί την απόσταση ανάμεσα στο χώρο του ηθοποιού και σε εκείνον του θεατή, και επιτρέπει στον δεύτερο να διεισδύσει σχεδόν σωματικά και να βιώσει λάθρα τη ζωή του πρώτου.

<sup>46</sup> Το αυτόγραφο αποτελεί μια «προσωπική, άμεση και συγκεκριμένη αφήρωση» (Μορέν, *Οι σταρ*, ό.π., σ. 93), γραμμένη από το χέρι του ηθοποιού. Η ψευδαισθηση της προσωπικής σχέσης ενισχύεται από το γεγονός της προσωπικής απεύθυνσης, που εκφράζεται υλικά με το γραφικό χαρακτήρα, ένα κατεχοχόν ήχνο ατομικότητας.

<sup>47</sup> Από άρθρο δημοσιευμένο στην εφ. *Ήλιος*, 7/7/1904. Παρατίθεται στο Μ. Ελευθερίου (επιμ.), *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα (θέατρο - μουσική - παιδεία - κοινωνική ζωή)*, τ. Β', έκδοση Δήμου Ερμούπολης, Ερμούπολη 1995, σ. 83.

#### 4. Επίλογος

Ανιχνεύοντας τη σχέση των θεατρικών αστέρων του δραματικού θεάτρου με τη φωτογραφία στην Ελλάδα της πρώτης εικοσαετίας του 20ού αιώνα, διαπιστώνει κανείς ότι το φαινόμενο μετεωρίζεται ανάμεσα σε μια σειρά από δίπολα: πραγματικότητα/φαντασία, εαυτός/ρόλος, ατομικότητα/καθολικότητα, ιδιωτικό/δημόσιο, ελίτ/πλατύ κοινό, τέχνη/εμπόρευμα, Ελλάδα/Ευρώπη. Η Κοτοπούλη και η Κυβέλη ταλαντεύονται ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους δίχως ποτέ να επιλέγουν οριστικά: εκφράζουν και εκτονώνουν τις εντάσεις με τρόπο που τους επιτρέπει να εισέρχονται «στον πλατύ πολιτισμικό κύκλο».<sup>48</sup>

«Είναι αδύνατον να υποταχθή στο κραγιόνι, στο μάτι, στο ενσταντανέ, στο πορτραίτο, στην ανάμνησιν. Αρνείται να ορισθή. Φεύγει, φεύγει! [...] Κάθε φωτογραφία της αποτυχημένη. Κάθε πορτραίτο της δεν είναι αυτό! [...] Εχθρά τής μορφής, αποφεύγει την ωρισμένη πόζα, τη μισεί, δίνει σφυριές και συντρίβει κάθε ακίνητο άγαλμά της. Κινείται.»<sup>49</sup>

Τα λόγια αυτά του Ζαχαρία Παπαντωνίου για τη Μαρίκα Κοτοπούλη, τυπωμένα στο αφιέρωμα του περ. *Παρασκήνια* που συγκέντρωνε κείμενα για τη μεγάλη πρωταγωνίστρια μαζί με φωτογραφίες της, μοιάζουν να αμφισβητούν τόσο τα συμφραζόμενά τους όσο και γενικότερα το εγχείρημα της φωτογράφισης των ηθοποιών. Αλλά, αν η φωτογραφία δεν μπορεί να συλλάβει τη μεταμορφωτική ικανότητα των πρωταγόνων και τους καταδικάζει στην ακινησία ενός «εικονικού» θανάτου,<sup>50</sup> είναι εντούτοις σε πολλές περιπτώσεις το μόνο απτό στοιχείο που μένει από αυτούς ύστερα από την αποχώρησή τους, τόσο από τη σκηνή όσο και από τη ζωή. Αναλαμβάνει, λοιπόν, η φωτογραφία –αντικείμενο συγχρόνως του νοητού και του αισθητού κόσμου– ένα νέο ρόλο, λειτουργώντας ως φορέας μνήμης και μέσο υπόμνησης που τροφοδοτεί συνεχώς το μύθο των ξεχωριστών ηθοποιών στους νεότερους. Μετά θάνατον, η φωτογραφία συμμετέχει στη διαδικασία μυθοποίησής τους, η οποία τους μετατρέπει από λαμπερούς αστέρες, που σαγηνεύαν το κοινό και εξέφραζαν τις ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις της εποχής τους, σε αντιπροσώπους και σε μετωνυμίες του θεάτρου εν γένει.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Α. Τερζάκης, «Η τελευταία υπόδυση», *Το Βήμα*, 7/7/1978.

<sup>49</sup> Ζ. Παπαντωνίου, «[Άτιτλο]», *Παρασκήνια* Α, 12 (15 Αυγ. 1924) σ. 8.

<sup>50</sup> Για «βαλαμωμένη αθανασία» κάνει λόγο ο Β. Ραφαηλίδης προλογίζοντας την έκδοση φωτογραφικών πορτρέτων Ελλήνων ηθοποιών της Π. Μασούρη, «Σχεδόν ανεπαίσθητος τον βίον συμπληρούσα», εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σσ. 10-11, εδώ σ. 11.

<sup>51</sup> Ε. Βαροπούλου, «Θρυλικοί ηθοποιοί και θεατρική μνήμη», στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό.π., σσ. 25-30.





## Ο ΕΑΥΤΟΣ ΩΣ ΡΟΛΟΣ ΣΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

**Η** έννοια του ρόλου είναι σύμφυτη με τη μυθοπλασία. Για αυτό και η ανάλυση της έννοιας του ρόλου στο ντοκιμαντέρ, δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης και έρευνας. Ωστόσο, πρόθεσή μου είναι ακριβώς αυτή: να επισημάνω ότι στο ντοκιμαντέρ, αν και δεν υπάρχουν ηθοποιοί, η έννοια της υποκριτικής είναι σημαντική για την κατανόηση αυτού του κινηματογραφικού είδους.

Τις τελευταίες δεκαετίες, η μελέτη της υποκριτικής έχει διευρυνθεί και δεν αφορά μόνο τη μυθοπλασία. Ο ακαδημαϊκός κλάδος των *Performance Studies*, που δανειζεται στοιχεία από τις Σπουδές Θεατρολογίας, την Κοινωνική Ανθρωπολογία, το Χορό και τις Εικαστικές Τέχνες, εξετάζει την έννοια του ρόλου όχι μόνο στη μυθοπλασία αλλά και στη συνθήκη του πραγματικού, και συγκεκριμένα στη συναλλαγή των ατόμων μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο. Οι μελετητές των *Performance Studies* έχουν ως σημείο αναφοράς ερευνητές όπως ο Erving Goffman<sup>1</sup> ή ο Edward Hall<sup>2</sup>, οι οποίου μελετούν την ανθρώπινη συμπεριφορά ως μία διαδικασία που συνδέεται με την επιλογή και την ανάληψη ρόλων. Ο Goffman στη μελέτη του *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)<sup>3</sup>, βλέπει την κοινωνική ζωή ως μία θεατρική σκηνή όπου οι άνθρωποι είναι ηθοποιοί και ερμηνεύουν ρόλους. Οι τελευταίοι καθορίζονται και μεταβάλλονται σύμφωνα με τις κοινωνικές επιταγές. Αντικείμενο της μελέτης του είναι οι δραματουργικοί κανόνες που διέπουν την επιλογή και την ερμηνεία των ρόλων αυτών.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ο Erving Goffman, Καναδός κοινωνιολόγος, είναι από τους λίγους μελετητές που άσκησαν τόσο μεγάλη επιρροή στους κλάδους των Κοινωνικών Επιστημών, ιδιαίτερα ως προς τη μελέτη του ατόμου μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Σημαντικά έργα της πρώτης περιόδου συγγραφής είναι τα βιβλία *The presentation of self in everyday life*, Anchor Books, Ερευνητικό Κέντρο Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου του Εδιμβούργου, Εδιμβούργο 1959· *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Doubleday, Νέα Υόρκη 1961· *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction - Fun in Games & Role Distance*, Bobbs-Merrill, Ιντιανάπολις 1961.

<sup>2</sup> Ο Edward Hall, Αμερικανός ανθρωπολόγος έγραψε διάφορα βιβλία σχετικά με την σχέση ανθρώπου-χώρου, εξωλεκτικής επικοινωνίας και συμπεριφοράς. Στον κλάδο των *Performance Studies* ιδιαίτερη επιρροή είχαν τα βιβλία του *The Silent Language*, Doubleday & Co., Inc., Νέα Υόρκη 1959· *The Hidden Dimension*, Doubleday, Γκάρντεν Σίτυ, Νέα Υόρκη 1966, και το *Beyond Culture*, Anchor Press, Γκάρντεν Σίτυ, Νέα Υόρκη 1976.

<sup>3</sup> Στα ελληνικά έχει μεταφραστεί ως *Η Παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

<sup>4</sup> Σχετικά με το έργο του Goffman στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», στον τόμο *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*, [λείπει εκδοτικός οίκος] Αθήνα 1984, σσ. 13-29 και *Σημειολογία του θεάτρου*, [δεν υπάρχει υποσημείωση] ό.π., σ. 13 κ.ε., 77, 87.

Ο Goffman, μιλώντας για την αμοιβαία επίδραση που έχει η συμπεριφορά ενός ατόμου στο άλλο, χρησιμοποιεί λέξεις δανεισμένες από το θέατρο όπως για παράδειγμα παράσταση, σκηνή, θέαμα, ρόλος. Γράφει:

«Όταν ένα άτομο παίζει έναν εντοπισμένο ρόλο, ζητάει σιωπηρά από τους θεατές του να πάρουν στα σοβαρά την εντύπωση που καλλιεργείται ενώπιόν τους. Τους ζητείται να πιστέψουν ότι ο χαρακτήρας που βλέπουν έχει όντως τις ιδιότητες που εμφανίζεται να έχει. Ότι το έργο που εκτελεί θα έχει τις συνέπειες που αναμένονται από αυτό και ότι, σε γενικές γραμμές, τα πράγματα είναι αυτά που δείχνουν». <sup>5</sup> Ο Goffman εμπνέεται από το περίφημο έργο του Robert Ezra Park, *Race and Culture* (1950), όπου διατυπώνεται η εξής άποψη: «Το γεγονός ότι η λέξη πρόσωπο σήμαινε αρχικά και προσωπίο δεν είναι μια απλή ιστορική σύμπτωση. Είναι μάλλον η αναγνώριση του γεγονότος ότι καθένας, παντού και πάντα, λίγο-πολύ συνειδητά, παίζει ένα ρόλο» <sup>6</sup>.

Εκινώ λοιπόν από την προβληματική του Goffman, με πρόθεση να τη χρησιμοποιήσω στο ντοκιμαντέρ. Η μεταφορά της προβληματικής του Goffman στον κινηματογράφο του πραγματικού, είναι μία μέθοδος που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τις τεχνικές και τους τρόπους με τους οποίους οι κινηματογραφούμενοι παρουσιάζονται μπροστά στον κινηματογραφικό φακό. Στόχος μου είναι να εξετάσω το κατά πόσον οι άνθρωποι που κινηματογραφούνται σε ένα ντοκιμαντέρ υιοθετούν ρόλους. Θα επιμείνω ιδιαίτερα στις θεωρητικές απόψεις των υπερασπιστών του *direct cinema*, κινήματος που άνησε στη δεκαετία του εξήντα στην Αμερική και αυτών του *cinema verité*, κινήματος που αναπτύχθηκε την ίδια περίοδο στη Γαλλία. Σε γραπτά κείμενα της εποχής, ούτε οι μεν ούτε οι δε αναφέρονται ρητά στην έννοια του ρόλου. Ωστόσο, μία προσεκτική ανάγνωση των ταινιών τους, αποκαλύπτει ότι υπάρχει έντονος προβληματισμός γύρω από τη δυνατότητα της παρουσίασης και ερμηνείας του εαυτού μπροστά στον κινηματογραφικό φακό.

Το ντοκιμαντέρ θεωρείται το κινηματογραφικό είδος που βρίσκεται στον αντίποδα του κινηματογράφου της μυθοπλασίας (*fiction*). Σε αντίθεση με τη μυθοπλασία το ντοκιμαντέρ δεν καταγράφει μία κατασκευασμένη πραγματικότητα, αλλά το ίδιο το πραγματικό. <sup>7</sup> Δεν υιοθετεί πρακτικές μυθοπλασίας που σκοπό έχουν να δημιουργήσουν μία επινοημένη συνθήκη όπως μία προκατασκευασμένη ιστορία, σκηνικά, κοστούμια και ηθοποιούς. Ωστόσο, είναι κοινός τόπος ότι το ντοκιμαντέρ, αν και εστιάζει στην

<sup>5</sup> Goffman, *Η Παρουσίαση του Εαυτού*, ό.π., σ. 73.

<sup>6</sup> Park Robert Ezra, *Race and Culture*, The Free Press, Ιλλινόις 1950, σ. 249.

<sup>7</sup> Η έννοια της πραγματικότητας αποτελεί σύμβαση, αφού κάθε φορά αυτό που ορίζουμε ως πραγματικό κατασκευάζεται εκ νέου ανάλογα με την οπτική του σκηνοθέτη.

πραγματικότητα, δεν παύει να είναι μία αναπαράστασή της, άρα μία ερμηνεία της. Δεν αντιγράφει την πραγματικότητα, αλλά την απεικονίζει φιλτραρισμένη μέσα από την υποκειμενική ματιά του σκηνοθέτη. Ακόμα και σε ντοκιμαντέρ όπου υπάρχει η ελάχιστη σκηνοθετική παρέμβαση, η καταγραφή της πραγματικότητας δεν είναι άλλη από την οπτική του σκηνοθέτη πάνω σε αυτήν. Αντίστοιχα, τα υποκείμενα, οι ήρωες ενός ντοκιμαντέρ δεν αποτελούν αντίγραφα του εαυτού στην πραγματική ζωή. Είναι άνθρωποι που γνωρίζουν ότι κινηματογραφούνται και επιθυμούν να επηρεάσουν με συνειδητούς ή ασυνείδητους τρόπους την απεικόνιση του εαυτού.<sup>8</sup> Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι υπάρχει πάντα μία μυστική συμφωνία μεταξύ κινηματογραφούμενων και κινηματογραφιστών, που αφορά την έννοια του ρόλου, το γεγονός δηλαδή ότι δεν υφίσταται αδιαμεσολάβητη παρουσίαση του εαυτού. Από την άλλη, το ντοκιμαντέρ είναι σχεδόν πάντα σύμφυτο με την έννοια της αλήθειας και της πιστότητας σε μία πραγματικότητα. Για αυτό και συχνά ζητείται στους κινηματογραφούμενους να συμπεριφερθούν όπως είναι στην «κανονική ζωή», να είναι δηλαδή «φυσικοί». Αυτοί από τη μεριά τους, ερμηνεύουν τη φυσικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται. Προσπαθούν να αποδώσουν την ιδέα που έχουν για τον «φυσικό εαυτό».<sup>9</sup>

Στην ιστορία του ντοκιμαντέρ έχουν γίνει πολλές απόπειρες να «εξαφανιστεί» η κάμερα έτσι ώστε ο εαυτός να αναδυθεί με μεγαλύτερη φυσικότητα. Ένα ακραίο παράδειγμα είναι η κρυφή κάμερα, η οποία όμως χρησιμοποιείται σπανίως από ντοκιμαντερίστες για λόγους δεοντολογίας. Μία άλλη τακτική εξαφάνισης της κάμερας είναι η προσέγγιση του *direct cinema* ή αλλιώς *άμεσου κινηματογράφου*, ενός κινήματος που όπως αναφέρθηκε άνοιξε τη δεκαετία του εξήντα στην Αμερική, του οποίου η παρουσία είναι έντονη ακόμη και στις μέρες μας. Στο είδος αυτό, «απαγορεύεται» η συνέντευξη και το προφορικό σχόλιο, ενώ το ζητούμενο είναι η καταγραφή της αυθόρμητης συμπεριφοράς των ανθρώπων μπροστά στο φακό.<sup>10</sup> Υπάρχει δηλαδή η πεποίθηση ότι ο κινηματογραφικός φακός μπορεί να καταγράψει την «αληθινή» φύση των ανθρώπων με την προϋπόθεση όμως ότι κάμερα θα γίνει σταδιακά αόρατη. Οι κινηματογραφιστές του *direct cinema*, όπως ο Drew, οι αδερφοί Maysles, ο Pennebaker, ο Leacock και ο Wiseman, πιστεύουν ότι μπορούν να «εξαφανίσουν» την κάμερα με δύο τρόπους. Μέσω της μακροχρόνιας παραμονής των δημιουργών με τους κινηματογραφούμενους, πράγμα που μειώνει την αναστολή μπροστά στο φακό και με την ύπαρξη μικρού αθόρυβου

<sup>8</sup> Για σύγχρονες μελέτες σχετικά με την εξιστόρηση του εαυτού, βλ. Judith Butler, *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*, Fordham University Press, Νέα Υόρκη 2009, σσ. 13-69.

<sup>9</sup> Την ίδια επιταγή φυσικότητας συναντάμε όταν μας ζητείται να φωτογραφηθούμε. Ως αποτέλεσμα, επιλέγουμε μία στάση ή μία έκφραση που ταιριάζει με αυτό που θεωρούμε φυσικό εαυτό, δηλαδή έναν ρόλο που υποδύεται τον εαυτό που θα θέλαμε οι άλλοι να θεωρούν ως δικό μας.

<sup>10</sup> Για περισσότερα σχετικά με τους κανόνες-απαγορεύσεις του *direct cinema*, βλ. Kevin Macdonald και Mark Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber and Faber, Λονδίνο 1998, σ. 250.

συνεργείου, που δεν παρεμβαίνει ποτέ με ερωτήσεις στα δρώμενα, αλλά απλώς παρακολουθεί διακριτικά, προσπαθώντας να εκμηδενίσει ει δυνατόν την παρουσία του. Κατ' αυτόν τον τρόπο θεωρούν ότι μειώνουν στο ελάχιστο την «υποκρισία» μπροστά στην κάμερα. Οι κινηματογραφιστές του *direct cinema* επιλέγουν συνήθως να κινηματογραφήσουν καταστάσεις όπου τα υποκείμενα βρίσκονται σε συνδιαλλαγή με άλλους ή τα ίδια τα υποκείμενα βιώνουν μία κατάσταση κρίσης. Θεωρούν ότι και στις δύο περιπτώσεις οι κινηματογραφούμενοι είναι αρκετά απορροφημένοι από ένα γεγονός που δεν σχετίζεται με τη συνθήκη του γυρίσματος και τους αποσπά από την ενασχόληση με την παρουσίαση του εαυτού μπροστά στην κάμερα. Έτσι αποσκοπούν στο να καταγράψουν μία συμπεριφορά που δεν ενέχει την υπόκριση στο φακό, αλλά μπορεί αδιαμεσολάβητη από ρόλους και ερμηνείες να καταγραφεί από τον κινηματογραφιστή.<sup>11</sup> Παραδείγματα τέτοιων ταινιών είναι τα ντοκιμαντέρ *The Salesman* (1969) των αδερφών Maysles, *The Chair* (1962) του Leacock κ.ά. Η θεώρηση αυτή σκοντάφτει ακριβώς στην επιχειρηματολογία του Goffman, που υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι υιοθετούν ρόλους σε οποιαδήποτε κοινωνική συνθήκη και αν βρίσκονται.

Οι κινηματογραφιστές του *direct cinema* αντιλαμβάνονται την παρουσίαση του εαυτού στο ντοκιμαντέρ ως εξής: Από τη μία μεριά πιστεύουν ότι η κοντινή παρατήρηση της ανθρώπινης συνθήκης (με ένα μικρό συνεργείο ενός ή δύο ατόμων) και η εγγύτητα στην επικοινωνία μπορεί να οδηγήσει στην απεικόνιση του εαυτού γυμνού χωρίς τεχνάσματα, και από την άλλη θεωρούν ότι ο κινηματογραφικός φακός μπορεί να αποκαλύψει το ανθρώπινο δράμα, «ένα θέατρο χωρίς ηθοποιούς»<sup>12</sup>. Χρησιμοποιώντας τη λέξη «θέατρο» δηλώνουν ότι, αν και δεν υπάρχουν ηθοποιοί, ρόλοι υφίστανται, όπως και δραματουργικοί κανόνες που διέπουν το θεατρικό έργο. Ο Leacock, σε μία συνέντευξη του στον Mark Shivas αναφέρει:

«Αρχίσαμε να συνειδητοποιούμε ότι με τον ίδιο τρόπο που η θεατρική έννοια του δράματος προέρχεται από την πραγματικότητα, οι άνθρωποι σε πραγματικές συνθήκες θα δημιουργήσουν μία εξίσου δραματική συνθήκη, εάν είμαστε αρκετά έξυπνοι ώστε να μπορέσουμε να την αποτυπώσουμε.» Και συνεχίζει:

«Είναι πεποιθησή μας ότι κάθε πτυχή της ζωής ενέχει τη δική της δραματουργία (drama)».<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Για περισσότερα σχετικά με την θεματολογία των ταινιών του *direct cinema*, βλ. Stephen Mamber, *Cinema Verite in America / Studies in uncontrolled documentary*, MIT Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο 1974.

<sup>12</sup> Έτσι ονόμαζε ο πρωτεργάτης του κινήματος Robert Drew, το *direct cinema*. Στο *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, ό.π., σ. 250.

<sup>13</sup> Απόσπασμα από απομαγνητοφωνημένη συνέντευξη του Richard Leacock στον Mark Shivas, που πραγματοποιήθηκε προς το τέλος τριήμερου συνεδρίου που οργάνωσε το RTF (Γαλλική Ραδιοτηλεόραση), το Μάρτιο 1963.

Ο Wiseman, ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του *direct cinema*, ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την απεικόνιση των ανθρώπων σε ιδρυματικούς χώρους, όπως φυλακές, ψυχιατρεία, δικαστήρια, σε συνθήκες δηλαδή όπου οι άνθρωποι υιοθετούν συγκεκριμένους ρόλους, που ορίζονται από τις εκάστοτε κοινωνικές επιταγές. Η αποκάλυψη του τρόπου λειτουργίας των κοινωνικών αυτών ρόλων επιτρέπει, σύμφωνα με τον Wiseman, την κριτική προσέγγιση του κοινωνικού συστήματος που τους γεννά και τους επιβάλλει.<sup>14</sup> Ο Wiseman μοιάζει να μεταφέρει την προβληματική και τις τακτικές του Goffman στο ντοκιμαντέρ. Στις ταινίες του, η μέθοδος του *direct cinema* στοχεύει σε δύο πράγματα. Στην καταγραφή του εαυτού γυμνού και στην απογύμνωση και έκθεση του συστήματος που υποχρεώνει τους ανθρώπους να συμπεριφέρονται με κωδικοποιημένες συμπεριφορές. Η προσέγγιση του Wiseman δεν αποσκοπεί τόσο στην αποκάλυψη του βαθύτερου ψυχισμού των ανθρώπων, όσο στην έκθεση των κοινωνικών δομών που υποχρεώνουν τους ανθρώπους να ερμηνεύουν ρόλους. Έτσι η κάμερα, εν είδη επιστημονικού εργαλείου, καταγράφει την ανθρώπινη συμπεριφορά, η μελέτη της οποίας θα οδηγήσει τους θεατές σε μια κριτική προσέγγιση του κοινωνικού συστήματος.<sup>15</sup> Ένα παράδειγμα της κινηματογραφικής πρακτικής του Wiseman είναι η πρώτη του ταινία *Titicut Folies* (1967), που εκτυλίσσεται σε ψυχιατρικό ίδρυμα. Ο ωμός ρεαλισμός με τον οποίο κινηματογραφούνται τόσο οι ασθενείς όσο και το νοσηλευτικό και το ιατρικό προσωπικό μας επιτρέπει να δούμε το ψυχιατρικό σύστημα ως μία συνθήκη επιβολής και ανάληψης ρόλων με τον ίδιο τρόπο που οι ρόλοι αυτοί επιβάλλονται σε ένα σωφρονιστικό ίδρυμα. Η ηθελημένη αποστασιοποίηση των κινηματογραφιστών από τα δρώμενα εντείνει την εντύπωση ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μία θεατρική σκηνή, όπου το έργο εκτυλίσσεται μπροστά μας χωρίς μεσολάβηση του κινηματογραφικού συνεργείου. Το παράδοξο είναι ότι, αν και παρακολουθούμε μία σειρά από πραγματικά συμβάντα, έχουμε την αίσθηση ότι βρισκόμαστε σε μία θεατρική σκηνή και παρακολουθούμε ένα δράμα. Αυτό επιτυγχάνεται με μία σειρά δραματουργικών κανόνων που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης και θυμίζουν αφηγηματικές τεχνικές μυθοπλασίας. Ως παραδείγματα αναφέρω την εμμονή στην κινηματογράφηση ορισμένων προσώπων που σταδιακά γίνονται ήρωες του δράματος και τον τρόπο δόμησης του υλικού στο στάδιο του μοντάζ με σκοπό την αφηγηματική κλιμάκωση σε γεγονότα επιφανειακά μη συνδεδεμένα μεταξύ τους.

<sup>14</sup> Εκτοτε, πολλοί από τους κινηματογραφιστές που ακολουθούν την προσέγγιση του *direct cinema* έχουν γυρίσει ταινίες σε ιδρύματα. Ένα πρόσφατο παράδειγμα στη χώρα μας είναι η ταινία του Μάρκου Γκαστίν, *Θέμις* (2008), που αναφέρεται στο Πλημμελειοδικείο Αθηνών. Εδώ οι άνθρωποι, αν και γνωρίζουν ότι κινηματογραφούνται και έχουν συναισέσει στην κινηματογράφηση, είναι τόσο απορροφημένοι από τη διαδικασία της δικής, που δίνουν ελάχιστη σημασία στην κάμερα. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι το ίδιο το δικαστήριο μοιάζει με θεατρική σκηνή, ενώ οι κινηματογραφούμενοι με ήρωες ενός κωμικοτραγικού έργου.

<sup>15</sup> Για το έργο του Wiseman, βλ. Thomas R. Atkins, *Frederick Wiseman*, Monarch Press, Νέα Υόρκη 1976.

Στον αντίποδα του *direct cinema*, βρίσκεται το *cinema verité* που κυριάρχησε την ίδια εποχή στη Γαλλία, με κύριο εκπρόσωπο τον Γάλλο ανθρωπολόγο Jean Rouch.<sup>16</sup> Σε αντίθεση με την «αόρατη κάμερα» του *direct cinema* ο Rouch πίστευε ότι η ενεργή παρουσία της κάμερας δεν παραμορφώνει τη συμπεριφορά των υποκειμένων αλλά την αναδεικνύει. Δεν έβλεπε τον κινηματογραφικό φακό ως κάτι που πρέπει να μείνει κρυφό, όπως οι εκπρόσωποι του *direct cinema*, αλλά ως ένα βοήθημα, που δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφούμενο να παίξει ένα ρόλο που τον οδηγεί κοντύτερα σε μία εσωτερική αλήθεια. «Πολύ σύντομα ανακάλυψα ότι η κάμερα ήταν κάτι διαφορετικό: δεν ήταν το φρένο –χρησιμοποιώ εδώ έναν αυτοκινητιστικό όρο–, αλλά το γκάζι. Προτρέπεις τους ανθρώπους να εκφραστούν και βλέπεις ότι η ανάγκη τους να το κάνουν είναι απεριόριστη... Δεν πρόκειται ακριβώς για επιδειξιμανία: πρόκειται για μια πολύ παράξενη εξομολόγηση μπροστά στην κάμερα, η οποία είναι ας πούμε, ένας καθρέφτης αλλά κι ένα παράθυρο ανοιχτό προς τα έξω.»<sup>17</sup> Ο Rouch πίστευε πως, αντί να προσπαθούμε να εξαφανίσουμε το γεγονός της κινηματογράφησης στο ντοκιμαντέρ, πρέπει να αναδείξουμε αυτό το γεγονός. Θεωρούσε ότι όσο πιο πολύ ο κινηματογραφούμενος έχει συνείδηση του ότι υποδύεται, τόσο πιο κοντά στον «πραγματικό» εαυτό βρίσκεται.

Ο Rouch επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη θεωρία του Ρώσου φουτουριστή κινηματογραφιστή Τζίγκα Βερτόφ που στη δεκαετία του είκοσι διαμόρφωσε ένα ιδίτυπο κινηματογραφικό είδος. Η κινηματογραφική προσέγγιση του Βερτόφ, που βρίσκει την τελειότερη έκφρασή της στο ντοκιμαντέρ *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (1929), στηριζόταν στη θεώρηση της κινηματογραφικής κάμερας ως ένα μάτι-όπλο, τελειότερο από το ανθρώπινο μάτι, που αποκαλύπτει αντί να καταγράφει παθητικά. Αντίστοιχα, η κάμερα κατά τον Rouch είναι ένα όπλο που επιτρέπει στους ανθρώπους να αποκαλύψουν δυσδιάκριτες πτυχές του εαυτού. Η παρουσία του κινηματογραφικού φακού δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφούμενο να υποδυθεί τον εαυτό του με όποιον τρόπο αυτός επιθυμεί. Αυτού του είδους η υποκριτική διάσταση της έκθεσης του εαυτού επιτρέπει την προσέγγιση της «αλήθειας». Όπως χαρακτηριστικά λέει ο ο Rouch σε συνέντευξή του στον Καναδό ντοκιμαντερίστα James Blue:

«Αυτό που μου έκανε πάντα εντύπωση είναι ότι, αντίθετα με την κοινή γνώμη, οι αντιδράσεις των ανθρώπων όταν κινηματογραφούνται είναι πιο ειλικρινείς απ'ότι όταν δεν κινηματογραφούνται. Το γεγονός ότι κινηματογραφούνται δίνει στους ανθρώπους αυτούς ένα κοινό».<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Για περισσότερα σχετικά με τις διαφορές μεταξύ *direct cinema* και *cinema verité*, βλ. Richard Barsam, *Non fiction film, a critical history*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον και Ιντιάνα 1992, σσ. 299-310.

<sup>17</sup> Jean Rouch στο Mike Eaton (επιμ.), *Anthropology-Reality-Cinema: The films of Jean Rouch*, The British Film Institute, Λονδίνο 1979, σ. 51.

<sup>18</sup> Από συνέντευξη του Rouch στον Blue, στο *Film Comment*, vol. II, no 2, Spring 1964.

Αυτός είναι και ο λόγος που ο Rouch ονόμαζε την κάμερα, κάμερα-καταλύτη και αντιμετώπιζε τα υποκείμενα ενός ντοκιμαντέρ όχι απλώς ως συνεντευξιαζόμενους, αλλά ως ήρωες μιας ιστορίας, ενός δράματος. Η πιο ακραία χρήση της έννοιας της υποκριτικής έγινε από τον Rouch στην ταινία του *Εγώ, ένας μαύρος - Moi, un Noir* (1958), όπου ο βασικός ήρωας αυτοσχεδιάζει τη φανταστική του ζωή μπροστά στην κάμερα. Ενώ δουλεύει ως χαμηλά αμειβόμενος εργάτης σε μία υποβαθμισμένη περιοχή στο Αμπιτζάν, ονειρεύεται ότι είναι διάσημος πυγμάχος. Στην ταινία ο πρωταγωνιστής αναλαμβάνει να υποδυθεί το ρόλο που βιώνει καθημερινά στη φανταστική του ζωή, τον πυγμάχο, ενώ το όριο ανάμεσα στον πραγματικό και στο φαντασιακό εαυτό καταλύεται. Προτού ξεκινήσει να κινηματογραφεί, ο Rouch περνούσε πολύ καιρό με τα υποκείμενα του ντοκιμαντέρ, έτσι ώστε να αισθάνονται εξοικειωμένοι με τη διαδικασία κινηματογράφησης και ελεύθεροι να «παίξουν» μπροστά στην κάμερα. Παρατήρησε ότι οι κινηματογραφούμενοι με τη μέθοδο του *cinema verité* περνούν από διαδοχικές φάσεις παρουσίασης του εαυτού. Στην αρχή νιώθουν την αμηχανία που νιώθει κάθε άνθρωπος μπροστά στην κάμερα, με αποτέλεσμα να επινοούν τρόπους να κρυφτούν, ενώ σταδιακά περνούν στην επόμενη φάση της ανάγκης έκθεσης του εαυτού. Στη συνέχεια, είναι πιθανό να αντιδράσουν με δύο τρόπους: είτε να αισθανθούν ένα είδος λύτρωσης από τη διαδικασία της έκθεσης, είτε να αρνηθούν αυτήν τη διαδικασία.<sup>19</sup> Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η προσέγγιση του *cinema verité* έχει πολλά από τα χαρακτηριστικά του ψυχοδράματος, όπου η ανάθεση ρόλου έχει θεραπευτικές ιδιότητες ενώ η σχέση κινηματογραφιστή-κινηματογραφούμενου μοιάζει πολύ με τη σχέση θεραπευτή-θεραπευόμενου.<sup>20</sup> Το παραπάνω είναι εμφανές στην ταινία *Χρονικό ενός καλοκαιριού - Chronique d'un été* (1961), που σκηνοθέτησε ο Jean Rouch με τη συνεργασία του Γάλλου κοινωνιολόγου Edgar Morin. Περισσότερο από μία ταινία ντοκιμαντέρ, είναι ένα πείραμα με θέμα τα συναισθήματα και τη ζωή των κατοίκων του Παρισιού, τη δεδομένη περίοδο. Μέσα από τη χρήση διάφορων τεχνικών αφήγησης (καταγραφή του απρόοπτου, συνεντεύξεις σε ύφος ψυχαναλυτικής συνεδρίας, ρεπορτάζ στους δρόμους του Παρισιού, ενθάρρυνση των υποκειμένων να αυτοσχεδιάσουν μπροστά στην κάμερα, πρακτική της αυτοαναφορικότητας με την εμφανή παρουσία των δημιουργών της ταινίας σε όλα τα στάδια παραγωγής της), το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* είναι η ταινία που άλλαξε δραστικά τη φόρμα του ντοκιμαντέρ. Ο Rouch, όντας ο ίδιος ανθρωπολόγος, είχε χρησιμοποιήσει την ανθρωπολογική μέθοδο σε ταινίες που γύρισε στην Αφρική, όπως *Les Maîtres Fous* (1955), και *Jaguar* (1967). Στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού*, ο Rouch εφαρμόζοντας ανθρωπολογικές μεθόδους, όπως η επιτόπια έρευνα και η συμμετοχική παρατήρηση, εισήγαγε

<sup>19</sup> Για περισσότερα σχετικά με τα στάδια έκθεσης του εαυτού στην κάμερα βλ. συνέντευξη του Rouch στον Blue, ό.π.

<sup>20</sup> Σχετικά με την έννοια του ρόλου στο Ψυχοδράμα, βλ. Phil Jones, *Drama as Therapy, Theater as Living*, Routledge, Νέα Υόρκη 1995.

στο ντοκιμαντέρ ένα ιδιότυπο είδος ανθρωπολογικής έρευνας «οίκει».<sup>21</sup>

Οι δημιουργοί της ταινίας δεν προσπαθούν να αποκρύψουν το γεγονός της παρουσίας της κάμερας αλλά δίνουν έμφαση στον τρόπο με τον οποίο η σκηνοθεσία του εαυτού μπροστά στο φακό μπορεί να οδηγήσει σε μια βαθύτερη κατανόηση του ψυχισμού των ηρώων. Η τεχνική του αυτοσχεδιασμού είναι ουσιαστικής σημασίας. Ως παράδειγμα αναφέρω τη σκηνή όπου μία από τις ηρωίδες, η Marceline, περπατάει στις Halles κρατώντας ένα μικρό εγγραφέα ήχου και μονολογεί. Η κάμερα την ακολουθεί από μακριά, ενώ εκείνη μιλά, σε εξομολογητικό ύφος, για το παρελθόν της. Η Marceline γίνεται για λίγο σκηνοθέτης, αλλά και ερμηνευτής ενός ρόλου που η ίδια επέλεξε. Αυτή η δυνατότητα της κάμερας να «σκάβει» αντί να παρατηρεί είναι ορατή και σε άλλες σκηνές της ταινίας, όπως στην εξομολόγηση της Μαγύλου, για την ερωτική της ζωή και τη μοναξιά που βιώνει στην πόλη. Κι εδώ η κάμερα δρα ως καταλύτης για να επιτρέψει στην ηρωίδα να σκηνοθετήσει και να υποδυθεί έναν εαυτό, τον οποίο επιλέγει εκείνη. Στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού* η συνέντευξη επιτελεί έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο απ' ότι σε ένα ακαδημαϊκό ντοκιμαντέρ. Εδώ, είτε απουσιάζουν οι ερωτήσεις και ο κινηματογραφούμενος καλείται να συνθέσει ένα λόγο μέσα από την απόλυτη σιωπή, είτε όταν υπάρχουν ερωτήσεις δεν στοχεύουν τόσο στην πληροφορία αλλά στην ανάδυση μύχιων ψυχικών και νοητικών διεργασιών, που μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε τον άλλον.

Το κινηματογραφικό έργο και η θεωρία του Rouch επηρέασε πολύ και σκηνοθέτες του μυθοπλαστικού κινηματογράφου της εποχής όπως για παράδειγμα έναν από τους βασικούς εκπροσώπους της Nouvelle Vague τον Godard, που στην ταινία του *Δύο, τρία πράγματα που ξέρω γι αυτήν – Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) ενσωμάτωσε τη συνέντευξη στον κινηματογράφο μυθοπλασίας. Ακολουθώντας λοιπόν την προβληματική του Rouch, βλέπουμε ότι η έννοια του ρόλου αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του ντοκιμαντέρ. Σε αντίθεση όμως με τη μυθοπλασία, εδώ ο ρόλος που πρέπει να σκηνοθετήσει και να υποδυθεί ο κινηματογραφούμενος είναι ένας, ο εαυτός.

Αν και τόσο οι υποστηρικτές του *direct cinema*, όσο και εκείνοι του *cinema verité* δεν έχουν αναφερθεί ρητά στην έννοια της υποκριτικής, οι μέθοδοι που χρησιμοποιούν αμφότεροι έχουν ως αφετηρία την έννοια του ρόλου. Οι μεν, προσπαθούν να εξαφανίσουν την «ερμηνεία» μπροστά στο φακό, αναζητώντας ουτοπικά έναν «καθαρό» εαυτό, ανεπηρέαστο από τη συνθήκη της κινηματογράφησης, οι δε υποστηρίζουν ότι υποβοηθώντας την υποκριτική δεινότητα των υποκειμένων καταφέρνουν να αναδείξουν έναν εαυτό, συχνά ανοίκειο ακόμα και στα ίδια τα υποκείμενα. Ενώ οι κινηματογραφιστές του *direct cinema* καθιστούν τους κινηματογραφούμενους ηθοποιούς ενός δράματος στο οποίο οι τελευταίοι δεν γνωρίζουν τους δραματουργικούς κανόνες, οι σκηνοθέτες

<sup>21</sup> Για την έννοια της «Ανθρωπολογίας οίκει», βλ. Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού, *Πολιτισμός και εθνογραφία, Από τον Εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 389-390.



του *cinema verité* καθιστούν συνειδητά τους κινηματογραφούμενους ηθοποιούς, ενώ ο ανατιθέμενος ρόλος είναι η ανίχνευση του εαυτού μπροστά στην κάμερα.

Παρά τις διαφορές τους, και οι δύο προσεγγίσεις συγκλίνουν στο εξής. Και οι δύο μοιράζονται την ίδια πίστη σχετικά με ένα υποκείμενο που συγκροτείται κάθε φορά μέσα από τις σχέσεις του με του άλλους. Στο *direct cinema* στη σχέση του εαυτού με τα άλλα υποκείμενα της κινηματογράφησης· στο *cinema verité* στη σχέση του υποκειμένου με το σκηνοθέτη της ταινίας. Ο εαυτός επομένως και για τους δύο δεν είναι ούτε αυτόνομος ούτε αυθύπαρκτος, αλλά είναι στη συναλλαγή του με τους άλλους όπου φανερώνεται. Υπό αυτήν την έννοια και οι δύο προσεγγίσεις συγγενεύουν με την αντίληψη του Goffman, σχετικά με έναν εαυτό ο οποίος ενεργοποιείται μόνο στην επικοινωνία με τους άλλους με τον ίδιο τρόπο που ο ηθοποιός ζωντανεύει στη σκηνή.



## ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΛΕΞΙΟΥ

### ROMEO CASTELLUCCI: Η ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ\*

#### Ο ηθοποιός: ένας όρος υπό αίρεση

Η έννοια της υποκριτικής και ο ρόλος του ηθοποιού αποτελούν για τον Ρομέο Καστελούτσι<sup>1</sup> άλυτο αίνιγμα και σημείο συνεχούς σκέψης και προβληματισμού:

«Ο ηθοποιός παραμένει ένας άγνωστος. Έχει αυτή τη δυνατότητα που εγώ δεν έχω. Να χρησιμοποιεί τη ντροπή ξεπερνώντας τη. Ο ηθοποιός καταλαμβάνει ένα χώρο και διαθέτει μία μάζα. Εισπνέει και εκπνέει. Από το χρόνο και το χώρο αφαιρεί την ύλη. Φαντάζεται ότι είναι κάποιος άλλος. Φορά ένα άλλο όνομα. Δείχνει ένα πρόσωπο που δεν είναι το δικό του. Χρησιμοποιεί λέξεις που δεν του ανήκουν. Για αυτόν, το να υποκρίνεται απαιτεί μια ολοκληρωτική παρουσία, μια πλήρη διαφθορά. Για όλους αυτούς τους λόγους, δεν μπορώ να εισχωρήσω στο σώμα ενός ηθοποιού, ούτε στο πνεύμα του. Είναι για μένα η απόλυτη ετερότητα.»<sup>2</sup>

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, με την παράσταση *Οι Άθλιοι*, ο θίασος εισβάλλει στον πυρήνα της υποκριτικής τέχνης, στο παραδοσιακό, δηλαδή δίπτυχο λόγου και κίνησης, φέροντας τομή στην τρέχουσα θεατρική πρακτική. Ένας κήρυκας μένει ακίνητος και βουβός καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Το θέαμα γεννά ερωτήματα για το ρόλο του ηθοποιού, ο οποίος στη συγκεκριμένη περίπτωση βρίσκεται πάνω στη σκηνή ως θεατής του εαυτού του. Αυτή η φαινομενική ακινησία τοποθετεί το σώμα ως οργα-

\* Το παρόν άρθρο αποτελεί ελάχιστα τροποποιημένο τμήμα της μονογραφίας: Έλενα Παπαλεξίου, *Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio: Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*, Πιλέθρον, Αθήνα 2009.

<sup>1</sup> Ο Romeo Castellucci, ολοκληρώνοντας τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Μπολόνια, ιδρύει το 1981, από κοινού με την αδελφή του Claudia και την Chiara Guidi, το θίασο Societas Raffaello Sanzio, και εγκαθίσταται στο θέατρο Comandini στην Τσεζένα, όπου στεγάζει τους θεατρικούς του πειραματισμούς. Απενοχοποιημένος από το βάρος της παράδοσης και της αυστηρής μεταφοράς του κειμένου, ο Καστελούτσι προτείνει τολμηρές ερμηνείες της δραματουργίας, ανεβάζοντας παραστάσεις όπως *Άμλετ* (1992), *Ορέστεια* (1995), *Ιούλιος Καίσαρ* (1997) *Γένεσις* (1999), *Ταξίδι στην άκρη της νύχτας* (1999). Ορόσημο στην πορεία του καλλιτέχνη αποτελεί η *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), μία μεγάλης κλίμακας σκηνική δημιουργία, αποτελούμενη από έντεκα επεισόδια, τα οποία εκτυλίσσονται κάθε φορά σε διαφορετική πόλη της ευρωπαϊκής ηπείρου. Στην Ελλάδα ανέβασε το 2009 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών την τριλογία *Κόλαση, Καθατήριο, Παράδεισος*, εμπνευσμένη από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη.

<sup>2</sup> Romeo Castellucci, *Conversation pour le festival d'Avignon 2008*, P.O.L., σ. 11.



*Tragedia Endogonidia*, P. #06, Παρίσι (φωτ. Luca Del Pia)

νική ύλη στο κέντρο της παράστασης, αναδεικνύοντας το σε σύμβολο αφωνίας, και αμεταβλητότητας, σε αντίθεση με την αυτοκρατορία του λόγου, η οποία απαιτεί μια συνεχή ανανέωση. Η στιγμή κατά την οποία ο ηθοποιός παγώνει στη σκηνή καταγράφεται από τη Societas Raffaello Sanzio ως «τεχνική της σκηνικής παραλυσίας».<sup>3</sup>

Η τεχνική αυτή εξωθεί τον ηθοποιό να περιοριστεί μόνο στη χρήση της φωνής του, μετατρέποντας τη σε

αντίβαρο του λόγου. Σύμφωνα με τον Καστελούτσι, η φωνή οφείλει να αντιστέκεται στο λόγο, εκφράζοντας θυμό και αγανάκτηση για το γεγονός ότι ενδίδει στη γοητεία του. «Η φωνή λοιπόν μπορεί να αποτελέσει το μέσο της απελευθέρωσης του λόγου και της ανάστασής του».<sup>4</sup>

Πα τη Societas Raffaello Sanzio, η απουσία του λόγου στο θέατρο δεν σημαίνει αφωνία. Σκοπός της δεν είναι να στερήσει από τον ηθοποιό τη χρήση του οργάνου της ομιλίας, αλλά να τον προστατέψει από την ακατάσχετη φλυαρία.<sup>5</sup> Η έλλειψη του λόγου ταυτίζεται επίσης, με την αποφυγή του λάθους.<sup>6</sup> Όταν δίνεται ο λόγος στον ηθοποιό, αυτό που ουσιαστικά επιτυγχάνεται είναι να αποδυναμωθεί. Τού παρέχεται φαινομενικά ένα όπλο το οποίο στρέφει προς τον εαυτό του. Ο λόγος τού προσθέτει στοιχεία, ενώ ουσιαστικά τον απογυμνώνει. Δεν μένει λοιπόν παρά να εκφραστεί η δύναμη του μη λόγου.<sup>7</sup> Υπό αυτήν την έννοια, ο ηθοποιός οφείλει να εγκαταλείψει κάθε προϋπάρχουσα θεατρική γλώσσα, αφού φέρει την αυθεντική γλώσσα στο ίδιο του το σώμα.

Στηριζόμενη στην πλατωνική αντίληψη για την τέχνη,<sup>8</sup> η Societas Raffaello Sanzio

<sup>3</sup> Claudia Castellucci, όπως παρατίθενται στο άρθρο της Brunella Eruli, «Societas Raffaello Sanzio: pour l' image contre l' image», Béatrice Picon-Vallin (επιμ.), *La scène et les images*, CNRS, Paris 2001, σ. 313.

<sup>4</sup> Romeo Castellucci, «'Attore': il nome non è esatto», Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Eropea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001, σ. 80.

<sup>5</sup> Το φαινόμενο της απουσίας του λόγου έχει παρατηρηθεί και σε άλλες παραστάσεις παλαιότερα, όπως για παράδειγμα στο *Βλέμμα του κωφού* [Deafman glance] σε σκηνοθεσία του Ρόμπερτ Γουίλσον. Με την παράσταση αυτή ο Γουίλσον προκαλεί για πρώτη φορά αίσθηση στο Φεστιβάλ του Νανσύ το 1971, παρουσιάζοντας ένα βουβό θέαμα διάρκειας επτά ωρών.

<sup>6</sup> Romeo Castellucci, «'Attore': il nome non è esatto», *Eropea della polvere*, ό.π., σ. 80.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ο Πλάτων επικρίνει τους ποιητές της εποχής του και καταδικάζει, στο πρόσωπο και την ιδιότητα του ηθοποιού, ένα υποκείμενο πολύπλοκο, επιφανειακό, του οποίου η ικανότητα να μιμείται μαρτυρά

αμφισβητεί τις παραδοσιακές «σχολές» υποκριτικής, οι οποίες βασίζονται στην ψυχολογική προσέγγιση του ρόλου και στο στοιχείο της μίμησης. Επικρίνει τη δυτική θεατρική παράδοση, θεωρώντας ότι στερεί από τον ηθοποιό τον αυθορμητισμό και την πρωτοβουλία, μεταβάλλοντάς τον σε ένα είδος προφορικού ανδρείκελου του ποιητή. Κατά συνέπεια, η δημιουργικότητα του ηθοποιού καταδικάζεται να μείνει περιχαρακωμένη στην εξάσκηση του στυλ, καθώς η τεχνική περιορίζει την ερμηνεία του σε μια απελπισμένη παραγωγή λέξεων.

Επιπλέον, ο Καστελούτσι απορρίπτει την πνευματοκρατική τεχνική του ηθοποιού, που περιορίζεται στη μυϊκή του προσπάθεια να αποκρύψει μια σειρά από μικροσκοπικά, αναπόφευκτα γραμματικά σφάλματα.<sup>9</sup> Κατά την αντίληψη του θιάσου, όταν ο ηθοποιός ομιλεί επί σκηνής, η λέξη που μόλις πρόφερε, ατονεί από την ίδια την απόπειρα της λεκτικής περιγραφής. Εξηγεί σχετικά ο Ρομέο Καστελούτσι ότι «δεν υπάρχει κανένας λόγος ικανός να αποδώσει το πάθος ενός προσώπου. [...] Ενώ η επιστήμη του επαγγέλματος συχνά προσπαθεί να καλύψει το δέος που η σκηνή του προκαλεί, αντιθέτως, δεν υπάρχει τίποτα για να καλυφθεί».<sup>10</sup>

Η Societas Raffaello Sanzio απορρίπτει μία ακόμη παράμετρο, κοινή στο συμβατικό θέατρο, την περίφημη σχέση υποτέλειας του ηθοποιού στον σκηνοθέτη. Ο θιάσος επικρίνει την τεχνική της μίμησης, πιστεύοντας ότι ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να υπαγορεύει στον ηθοποιό να μιμείται, ακολουθώντας κατά γράμμα συγκεκριμένες υποκριτικές μεθόδους. Κατέχοντας την τεχνική, ο ηθοποιός κατ' ουσίαν υποτάσσεται περισσότερο στο σχήμα της σχέσης, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με έναν υπάλληλο και τον προϊστάμενό του.<sup>11</sup>

Η ευλαβική εφαρμογή της τεχνικής, κατά τη Societas Raffaello Sanzio, στερεί την ελευθερία από τον ηθοποιό. Η τεχνική θέτει όρια, περιορίζει τον ηθοποιό και, αφαιρώντας του την πρωτοβουλία, τον καθιστά ανελεύθερο. Για το λόγο αυτόν, ο Καστελούτσι προτιμά να χρησιμοποιεί ηθοποιούς που δεν κατέχουν την υποκριτική τέχνη. Σημειώνει χαρακτηριστικά με αφορμή την παράσταση *Γκιλγκαμές*:

«Βρήκα αγνώστους για να πρωταγωνιστήσουν στο *Γκιλγκαμές*. Άτομα που δεν είχαν καμιά σχέση με το θέατρο. Ήταν όπως ο σκύλος που προσγειώθηκε εκεί. Έρχονταν στη σκηνή με τη δύναμη του προσώπου τους, ξερά, αποφεύγοντας αυτήν την περιφρονητική και χυδαία διαδικασία, που πορνογραφικά ονομάζουμε 'δοκιμή'».<sup>12</sup>

την ελαφρότητα και τη ρηχότητά του. Βλ. *Πολιτεία* III, 394-396 & X, 604-606.

<sup>9</sup> Romeo Castellucci, «L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro», *Eropea della polvere*, ό.π., σ. 87.

<sup>10</sup> Romeo Castellucci, «Aliénation de la technique (ce qui mène au non-commun et ce qui mène à le mettre en commun)», *Les Pèlerins de la matière: théorie et praxis du théâtre: écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, (μετάφραση: Karin Espinosa), Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2001, σ. 133.

<sup>11</sup> Claudia Castellucci, «La Tecnica è ciò che un altro fa fare», *Eropea della polvere*, ό.π., σσ. 294-295.

<sup>12</sup> Romeo Castellucci, «*Gilgamesh*. Appunti attorno alla rappresentazione», *Il teatro della Societas Raf-*

Ο άμοιρος τεχνικής ηθοποιός αισθάνεται περισσότερη ελευθερία, διαθέτει όλες τις δυνατότητες και κυρίως αναπτύσσει την ικανότητα της πρωτοβουλίας. Τουναντίον, ο ηθοποιός που έχει διδαχθεί την υποκριτική μεθοδολογία, στερείται όλων των άλλων δυνατοτήτων, εκτός από την ίδια την τεχνική.<sup>13</sup> Πώς, όμως, είναι δυνατόν να μη γίνεται αντιληπτή η τεχνική του ηθοποιού επί σκηνής; Ο Καστελούτσι απαντά κατηγορηματικά ότι η τεχνική οφείλει να εξατμιστεί και να μετατραπεί σε «υπερ-τεχνική».<sup>14</sup> Στόχος της υπερ-τεχνικής είναι να επιθέσει τον ηθοποιό σε μία κατάσταση εκστατικής τελειότητας. Δεν πρέπει να φαίνεται ίχνος προσπάθειας στη σκηνή, καθώς το αντίθετο θα σήμαινε ότι ο ηθοποιός δεν έχει ακόμη κατακτήσει την «τελειότητα».

Ωστόσο, το ουσιαστικότερο πρόβλημα του ηθοποιού για τη Societas Raffaello Sanzio είναι η έκθεση.<sup>15</sup> Το γεγονός αυτό οφείλεται στην αρχετυπική αδυναμία του να επιδειχθεί και να μιλήσει. Στα μάτια του Καστελούτσι ο ηθοποιός είναι ένας μάρτυρας, αφού από τη μια εκτίθεται εκουσίως στην υποκειμενική βία του βλέμματος των άλλων και από την άλλη πρέπει να αποδώσει τη βία του κόσμου με αντικειμενικότητα.<sup>16</sup> Η σκηνή θα αποτελέσει πλέον το όριο του και η μέτρηση των ορίων θα είναι ο πόνος που προκαλείται από την έκθεση του σώματος στα βλέμματα των άλλων. Με άλλα λόγια, βλέπουμε και αισθανόμαστε ένα σώμα που τολμά να εκδηλώσει μια παρακινδυνευμένη επικοινωνία με τον θεατή. Ο Ρομέο Καστελούτσι εντοπίζει τη σαρκική δύναμη του θεάτρου στη μοναδικότητα μιας δαμασμένης βίας:

«Το σώμα-φιγούρα προσκρούει πάνω στη σκληρή επιφάνεια του βλέμματος, όπως το σφυρί πάνω στο τζάμι. Στην ταχύτητα αυτή η λεπτομέρεια διαφεύγει, γιατί επικεντρωνόμαστε κατευθείαν στην καρδιά του πράγματος, σε μια προοπτική δονούμενη και ιλιγγιώδη. Οι λεπτομέρειες λείπουν. Ίσως εξαιτίας αυτής της ελάχιστα σεβαστής έλλειψης των λεπτομερειών, της ασυνέχειας του λόγου, ο ηθοποιός αγγίζει την έκπαγλη τελειότητα της στάσης του ζώου σε σχέση με τη σκηνή. Ο ηθοποιός είναι αυτός ο «Άγγελος του Παράξενου», που, εγκαταλείποντας τα παρασκήνια των οργίων, «εισέρχεται» στη σκηνή, βιάζοντας την πυκνότητα της ιστορίας. Εξαρθρώνει τη σύνταξη, εστιάζοντας στην ακρίβεια του σώματος και απορυθμίζει τη λογική με την απάνθρωπη αγριότητα του ριζοσπαστικού του μύθου.»<sup>17</sup>

faello Sanzio. *Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano 1992, σ. 137.

<sup>13</sup> Claudia Castellucci, «La Tecnica è ciò che un altro fa fare», ό.π., σ. 294.

<sup>14</sup> Romeo Castellucci, «Écritures concurrentes», *Mises en scène du monde, Colloque international de Rennes, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2005*, σσ. 230-231.

<sup>15</sup> Romeo Castellucci, «Aliénation de la technique (ce qui mène au non-commun et ce qui mène à le mettre en commun)», *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. σ. 133.

<sup>16</sup> Κατά τον Καστελούτσι, όπως αναφέρεται στο: Manuèle Debrinay-Rizos, «Romeo Castellucci», *La pensée de midi*, n°2, Actes Sud, Septembre 2000, σ. 99.

<sup>17</sup> Romeo Castellucci, «L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro»,

Ο Καστελούτσι προσδίδει στον ηθοποιό μία ενέργεια παθητική. Αντιμαχόμενος τη λατινική ετυμολογία του όρου «actor» (ο δρων, αυτός που πράττει), αναθέτει στον ηθοποιό το ρόλο του παρατηρητή, του θεατή, γιατί ο «ηθοποιός δεν είναι αυτός που δρα, αλλά αυτός που δέχεται τη δράση πάνω στη σκηνή»<sup>18</sup>. Ο ηθοποιός της Societas Raffaello Sanzio οφείλει να καταλαμβάνεται από ένα είδος στατικής κατατονίας.<sup>19</sup> Να μεταβάλλεται σε θεατή του τόπου και θεατή του βλέμματος αυτών που τον κοιτούν. Με αυτόν τον τρόπο τοποθετείται στο επίκεντρο της παράστασης.

Ο ηθοποιός, εν τέλει, δεν πρέπει να θέτει τα ερωτήματα που τού υπαγορεύει το κείμενο, αποσκοπώντας στην προβολή της υποκριτικής του δεινότητας, αλλά με την παθητική του στάση στη σκηνή καλείται να μετασχηματιστεί ο ίδιος σε κέντρο της ερώτησης. Όταν ο ηθοποιός ανακαλύπτει, όπως ο Άμλετ, την ερώτηση, τότε παύει να είναι δραματικό πρόσωπο.<sup>20</sup>

### «Ανοίκεια» σώματα

Ενάντια στη διαδικασία της υπόκρισης με τη συμβατική έννοια εντάσσεται και η παρουσία ανοίκειων σωμάτων επί σκηνής. Στις παραστάσεις της Societas Raffaello Sanzio αντικρίζουμε συχνά σώματα εξαιρετικά παχύσαρκα, αποστεωμένα, μη αρτιμελή, με ορατές παθήσεις. Ο σκηνοθέτης συνδέει σε διαφορετικά επίπεδα την εξωτερική εμφάνιση των ηρώων και την έννοια των λέξεων. Στη *Γένεση* μία γυναίκα με μαστεκτομή εμφανίζεται ως Εύα. Στον *Ιούλιο Καίσαρα* ο ηθοποιός που υποδύεται τον Αντώνιο έχει υποστεί τραχειοτομή, ενώ η γυναίκα που έχει αναλάβει το ρόλο του Βρούτου πάσχει από ανορεξία. Το σώμα της είναι ελαφρύ, χωρίς βάρος στη σκηνή, συμβάλλοντας έτσι στη νηστεία του κειμένου. Τι να συμβολίζει άραγε το ανορεκτικό σώμα του Βρούτου; Σκότωσε τον Καίσαρα και μετά; Ο Καστελούτσι διευκρινίζει:



*Ιούλιος Καίσαρ, (φωτ. Luca Del Pia)*

«Το πρόβλημα του Βρούτου είναι το κενό. Ο Βρούτος σκότωσε την ίδια την εικόνα του κόσμου, και τώρα που ξεπέρασε τα δύο ερωτήματα του Άμλετ ‘να ζει κανείς ή να

ό.π., σ. 88.

<sup>18</sup> Romeo Castellucci, «Attore: il nome non è esatto», ό.π., σ. 81.

<sup>19</sup> Romeo Castellucci, «L' iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro», ό.π., σ. 88.

<sup>20</sup> Ibid.

μη ζει;», δεν του μένει παρά μόνο το κενό: να κενωθεί. Να, λοιπόν, η ανορεξία!»<sup>21</sup>

Τα σώματα αυτών των ηθοποιών δεν αντανακλούν κάποια «παθολογία»: αποτελούν φόρμες. Το θέατρο της Societas Raffaello Sanzio ανοίγεται προς οποιαδήποτε φόρμα και δεν προβαίνει σε τεχνικής υφής επιλογές. Υπό αυτή την έννοια δεν αναζητά ηθοποιούς με βάση την ικανότητά τους να κινούνται και να μιλάνε, καθώς δεν την ενδιαφέρει να αναδείξει την ιστορία ή την ψυχολογία των σωμάτων αυτών. Επιδιώκει να διαμορφώσει στη σκηνή «μία αισθητική που αντιστέκεται διαρκώς στην υποκριτική, τη μεταφορά και την αφήγηση».<sup>22</sup>

Τα «ανοίκεια» σώματα είναι τέλεια προσαρμοσμένα στη γραφή της σκηνής, γιατί δεν χρειάζονται καμία επιπλέον προσθήκη. Γνώμονα για την επιλογή των ηθοποιών αποτελεί η ιδιάζουσα οργανική σύσταση, οι φυσικές και επίκτητες ιδιότητες των σωμάτων τους.<sup>23</sup> Οι ηθοποιοί ανταποκρίνονται αποκλειστικά στις ανάγκες της δραματουργίας, τις οποίες υποδηλώνει η φυσική τους παρουσία και μόνο στη σκηνή. Λόγου χάριν, ο θάνατος του Άβελ απεικονίζεται στον κομμένο μαστό της μητέρας του, Εύας. Αυτά τα σώματα υπήρχαν προ της εισόδου τους στη σκηνή με την «ιδιαιτέρη» φόρμα τους. Η επέμβαση του σκηνοθέτη λοιπόν περιορίζεται. Υπό αυτό το πρίσμα, δεν εφαρμόζεται καμία θεατρική παιδεία στον ηθοποιό. Το σώμα του λειτουργεί ως απάντηση στις δραματουργικές απαιτήσεις της σκηνής.

Ως προς αυτό το ζήτημα, θα επιμείνουμε στο παράδειγμα του Αντωνίου από τον *Ιούλιο Καίσαρα*. Σε αυτήν την παράσταση ο Καστελούτσι αντιπαραβάλλει στο ρητορικό λόγο τη ρητορική του σώματος του ηθοποιού. Η εικόνα που αντικατοπτρίζει τη θέση του σκηνοθέτη είναι η στιγμή που ένας ηθοποιός εισάγει στο ρουθούνη του ένα ενδοσκόπιο για να κάνει ένα ταξίδι στο εσωτερικό της σάρκας, μέσα σε ένα χώρο που χωρίς αυτή τη συσκευή δεν θα ήταν ορατός.

Ο Ρομέο Καστελούτσι αντιτίθεται στη στανισλαβσκή θεωρία της υπόκρισης που συντελείται μέσω μιας συναισθηματικής εσωτερικής εμπειρίας. Η εσωτερική εμπειρία στην περίπτωση του *Ιουλίου Καίσαρος* πραγματοποιείται κυριολεκτικά σωματικά. Με το ενδοσκόπιο επιχειρείται μια περιπλάνηση στο εσωτερικό του ηθοποιού, επιτρέποντας στον θεατή να παρατηρήσει τους μύες και τις βλεννογόνους που κατασκευάζουν τις λέξεις. Στην οθόνη προβάλλεται η τραχεία του ηθοποιού και μέσα από την εικόνα αυτή διακρίνεται η πορνογραφική πηγή των λέξεων.<sup>24</sup> Εκτός δηλαδή από το γεγονός ότι ο θε-

<sup>21</sup> Romeo Castellucci, «Ceci n'est pas un acteur», considerazioni sull'attore in *Giulio Cesare*, *Eropea della polvere*, ό.π., σ. 220.

<sup>22</sup> Matthew Causey, όπως τον παραθέτει ο Σάββας Πατσολίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 276.

<sup>23</sup> Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 97.

<sup>24</sup> Romeo Castellucci, «Il pellegrino della materia», *Eropea della polvere*, ό.π., σ. 277.



ατής εισβάλλει στο εσωτερικό ενός σώματος, βλέπει επίσης στο λάρυγγα του ηθοποιού το γυναικείο γεννητικό όργανο, καθώς οι φωνητικές χορδές, όπως απεικονίζονται στην οθόνη, έχουν την όψη του αιδοίου. Αυτή η εικόνα εμπεριέχει την ειρωνική αντίληψη του σκηνοθέτη για τη ρητορική δεινότητα των πολιτικών ανδρών.<sup>25</sup> Από τη μία βλέπουμε την τραχειοτομή του άφωνου πολιτικού άνδρα, και από την άλλη διακρίνουμε τη θηλυκή πηγή του λόγου, στις μυϊκές συσπάσεις των φωνητικών χορδών. Με αυτόν λοιπόν τον τρόπο, η πρώτη εικόνα του ηθοποιού είναι εσωτερική και όχι εξωτερική. Κατά συνέπεια, η εισαγωγή του ενδοσκοπίου στο λαιμό είναι μία ρητορική κίνηση που δηλώνει τη συναισθηματική κατάσταση του κατά κυριολεξία εσωτερικού κόσμου του ηθοποιού.

Ο Καστελούτσι θεωρεί ότι τη στιγμή που το σώμα υποφέρει, υφίσταται μία μεταμόρφωση, μια αλλαγή, μια αναγέννηση. Δεν τον ενδιαφέρει ο πόνος στην παθολογική του διάσταση ή η αναπηρία, αλλά αυτό το οποίο μετασχηματίζεται σε ενέργεια και καταλήγει τελικά σε πράξη δύναμης:

«Τα πρόσωπα που υποφέρουν έχουν απόλυτη συνείδηση. Είναι αυτοί που κατέχουν τη γνώση. Διανύουν το δρόμο της μεταμόρφωσης του σωματικού τους περιβλήματος και, μέσα από τη διαδικασία αυτή, αλλάζουν φόρμα, μέχρι ο πόνος να ανταποκρίνεται σε μια άλλη φόρμα.»<sup>26</sup>

Χαρακτηριστικά, στο τελευταίο μέρος του *Καθαρηρίου* παρακολουθούμε τα σώματα του πατέρα και του γιου, μετά την πράξη του βιασμού, να αλλάζουν, να μεταμορφώνονται. Το παιδί είναι πιο μεγαλόσωμο από τον πατέρα, ενώ ο τελευταίος εμφανίζεται με παραμορφωμένα άκρα και αστάθεια στην κίνηση. Οι δυο τους αρχίζουν να επιδίδονται σε έναν επιληπτικό χορό. Η κατάσταση αυτή συμβολίζει την αποκοπή από την πραγματικότητα και τη μετάβαση σε μία απελευθερωτική και εκστατική διάσταση.

Στη συνέχεια ένας μαύρος κύκλος καλύπτει σιγά-σιγά το προσκήνιο. Η μαύρη οπή που σχηματίζεται συχνά στο τέλος των παραστάσεων της *Societas Raffaello Sanzio* ορίζει το σημείο στο οποίο τα πάντα αποφορτίζονται και δρομολογούνται. Η παράσταση ελευθερώνεται από το ίδιο της το βάρος.<sup>27</sup> Η μελανή αυτή κηλίδα συμβολίζει την κάθαρση που είναι αδύνατον να επέλθει.

Παρατηρείται συχνά ότι η θέα των «ανοίκειων» σωμάτων ξενίζει τους θεατές. Παραπέμποντας κάποιες φορές σε παθολογίες στην τελική τους φάση, τα σώματα που παρουσιάζονται στη σκηνή του θεάτρου επισύρουν συνήθως την αντίδραση και τον προβληματισμό, όσον αφορά στη νομιμότητα και την ηθική πλευρά αυτής της επιλογής. Η

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Κατά τον Καστελούτσι, όπως αναφέρεται στο: Manuèle Debrinay-Rizos, «Romeo Castellucci», ό.π., σ. 99.

<sup>27</sup> Romeo Castellucci, «Il pellegrino della materia», ό.π., σ. 275.

έκθεση σωμάτων που «δεν ανήκουν στη νόρμα» επί σκηνής, θα μπορούσε να εκληφθεί ως απόπειρα πρόκλησης ή εντυπωσιασμού εκ μέρους του θιάσου.

Ωστόσο, η Societas Raffaello Sanzio δεν εισάγει στο θέατρο «ανοίκεια» σώματα για να ερεθίσει, πόσο μάλλον για να συγκινήσει. Τα σώματα αυτά είναι πραγματικά και, όταν ανεβαίνουν στη σκηνή, παραμένουν αληθινά, χωρίς τη γνώση καμίας υποκριτικής μεθόδου. Δεν είναι σώματα που εκφέρουν το κείμενο, αλλά που φέρουν το κείμενο. Τα μέλη του θιάσου καταφέρνουν να προκαλέσουν ρήξη στις παραδοσιακές αντιλήψεις για το θέατρο αναφορικά με την εμφάνιση του ηθοποιού. Απέναντι στην τεχνητή ομορφιά της τρέχουσας αισθητικής, προβάλλουν την αληθινά όμορφη εικόνα του ανθρώπινου σώματος, που τείνουμε συνήθως να αγνοούμε.

### Το ζώο-παιδαγωγός

Η σκηνή του θεάτρου της Societas Raffaello Sanzio κατακλύζεται από ένα πλήθος ζώων. Τα παραδείγματα είναι αναρίθμητα: Στην παράσταση *Στην ομορφιά την τόσο αρχαία*, πύθωνες παραπέμπουν στις μητρικές μορφές των μυκηναϊκών ειδωλίων, αλλά και ένα πρόβατο μοιάζει σαν να έχει ζωντανέψει μέσα από έναν πίνακα του Καραβάτζο. Στο *Ίσις και Όσιρις*, έξι μπαμπούνοι και χοίροι βρίσκονται εκεί με σκοπό να επιβεβαιώσουν τη δύναμή τους και να απορυθμίσουν την κοινωνική και σκηνική τάξη. Στους *Μύθους του Αισώπου* τριακόσια ζώα καταλαμβάνουν τη σκηνή, στο επεισόδιο της Ρώμης, *R.#07*, της *Tragedia Endogonidia* ένας χιμαπατζής καρφώνει για πολλή ώρα το βλέμμα του στο κοινό, ενώ στην *Κόλαση* ένα λευκό άλογο βάφεται κόκκινο από το αίμα των θυμάτων της ανθρωπότητας.



*Tragedia Endogonidia*, C. #11, Τσεζένα  
(φωτ. Luca Del Pia)

Η παρουσία των ζώων προσδίδει στη σκηνή μία οργανική διάσταση και σχετίζεται με την αναζήτηση της Societas Raffaello Sanzio για την αληθινή εικόνα. Το ζώο, άλλωστε, ανταποκρίνεται περισσότερο στην αλήθεια από ό,τι ο ηθοποιός, αφού εκείνο δεν υποκρίνεται. Στη σκηνή τα ζώα αποτελούν μία πραγματική και όχι μιμητική εικόνα του κόσμου.

Στον αντίποδα της μιμητικής αναπαράστασης, ο Καστελούτσι επιχειρεί να ανακαλύψει μια συγκλονιστική σκηνική παρουσία, αμφισβητώντας στην ουσία το παιχνίδι της θεατρικής σύμβασης. Στρέφει το ενδιαφέρον του στις προ-τραγικές ρίζες του θεάτρου, σε μια εποχή κατά την οποία οι γιορτές ήταν συνδεδεμένες με τη λατρεία του Διονύσου και τα ζώα κατείχαν κεντρική θέση στα αρχαϊκά τελετουργικά. Το ζώο τότε δεν

εμφανίζοταν ως το όριο του ανθρώπινου, αλλά βρισκόταν πλάι στον άνθρωπο, σε ίσο επίπεδο, ή ενωνόταν με αυτόν, δημιουργώντας πλάσματα υβριδικά, μισά άνθρωποι μισά ζώα, όπως οι σάτυροι. Οι θεϊκές μορφές, όπως αυτή του Διονύσου, ενσαρκώνονταν στο σώμα των ζώων. Με την εκδίωξη των θεών από τη σκηνή, γεννιέται το δυτικό θέατρο, τοποθετώντας τον άνθρωπο στο κέντρο της δημιουργίας και εξοβελίζοντας το ζώο στο περιθώριο.<sup>28</sup>

Ο Καστελούτσι, όμως, δεν εγκαταλείπει τη χαμένη ψυχή των πρώτων καιρών και επανεγκαθιστά το ζώο στη σκηνή, μαζί με όλα του τα χαρακτηριστικά. Πολλές φορές βλέπει σε αυτό τον αντικαταστάτη του ηθοποιού. Υποστηρίζει, λόγου χάρη, ότι ο πίθηκος έχει τη συνήθεια να παίρνει τη θέση του ανθρώπου, υπενθυμίζοντάς του τον άμεσο σύνδεσμο με τη ζωική του διάσταση:

«Μόλις ανεβαίνω στη σκηνή και έχω έναν πίθηκο κοντά μου, νιώθω ένα σεισμό στο αίμα μου και ακούω καμπάνες να βροντούν. Αυτός, ο πίθηκος, αισθάνομαι ότι με κοιτάζει εσωτερικά και επιμένει να είναι μαζί μου πάνω στη σκηνή. Σαν αντανάκλαση στα μικρά σκούρα μάτια του βλέπω την πρωτογενή χειρονομία του δρόντος, το σήκωμα του βούκρανου... την πρωτόμασκα. Το μιμητικό αρχέγονο στήριγμα: το ζώο. Και ο ηθοποιός, εξοφλώντας ένα χρέος, θα πάρει τη θέση του ζώου πάνω στο βωμό της θυσίας. Να, η σφραγίδα της «prima origo» θηριομορφίας του ηθοποιού, που αποδομείται και είναι εδώ ορατή.»<sup>29</sup>

Ο Καστελούτσι γοητεύεται ιδιαίτερα από την παρουσία των σκύλων. «Εκείνο που με συνεπαίρνει είναι αυτό το “γουφ”, που εμπεριέχει το ανείπωτο και το δείχνει χωρίς να το αρθρώνει».<sup>30</sup> Η επαφή με το ζώο και το βλέμμα του σχεδόν αντιπαράβάλλεται με την ερωτική ηδονή, όταν ο ίδιος, εισερχόμενος στη σκηνή στην αρχή της παράστασης *Κόλαση*, παραδίδεται στην επίθεση των σκυλιών.<sup>31</sup> Η εικόνα αυτή αποδίδει την έντονη σκηνική παρουσία του ζώου επί του ανθρώπινου σώματος:

«Ο ηθοποιός έχει γενικά ένα σώμα αποκαρδιωτικό: μόνο ‘ανδρεία’. Όταν όμως ο σκύλος ξεπροβάλλει στη σκηνή, είναι περιχυμένος με δυνατό, ακατέργαστο συναί-

<sup>28</sup> Στο βιβλίο *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Derrida αποδοκιμάζει τη δυτική φιλοσοφική παράδοση, η οποία έφερνε σε αντιπαράθεση τον άνθρωπο με το υπόλοιπο ζωικό είδος, επιχειρώντας, από τη μια, να αποβάλει τη «ζωικότητα» από τον άνθρωπο και από την άλλη, να ορίσει το ζώο με αρνητικό τρόπο.

<sup>29</sup> Romeo Castellucci, «*La discesa di Inanna*», *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, ό.π., σ. 112.

<sup>30</sup> Romeo Castellucci, «*Gilgamesh*, description du spectacle», *Les pèlerins de la matière*, ό.π., σ. 52.

<sup>31</sup> Romeo Castellucci, Συζήτηση με το κοινό του Φεστιβάλ της Αβινιόν, 16 Ιουλίου 2008.

σθημα, όπως η εντυπωσιακή ομορφιά ενός γυμνού βουνού».<sup>32</sup>

Το ζώο στο θέατρο της Societas Raffaello Sanzio ορίζεται ως το αντίβαρο του ηθοποιού που κατέχει μεν το όργανο της ομιλίας, όχι όμως και τον λόγο. Διαθέτει όμως το βλέμμα, το οποίο, σε αντίθεση με αυτό του ηθοποιού, είναι ένα βλέμμα πολύ διευρυμένο, καθώς αντιλαμβάνεται τα πράγματα σε μια ολότητα που μας διαφεύγει. Για τον λόγο αυτόν, ο Καστελούτσι αναθέτει στο ζώο το ρόλο του παιδαγωγού ενώ στον ηθοποιό αυτόν του παρατηρητή.<sup>33</sup> Το ζώο, λοιπόν, αποτελεί αυτό το «άλλο», μέσω του οποίου ο ηθοποιός αυτοπροσδιορίζεται και αντιλαμβάνεται την υπόστασή του:

«Το ζώο, το φέρον την ψυχή, είναι η υπόσταση και η εικόνα του ηθοποιού, είναι η σκιά, το εμπόδιό του, το όνειρο, η επιθυμία, η γλώσσα, το σώμα του, το πάθος, το ήθος, ο ρυθμός.»<sup>34</sup>

Το ζώο λοιπόν, από τον τρόπο που υπάρχει, δρα και κινείται στο χώρο, προσδιορίζει τη σκηνή ως ουσιαστικό γεγονός και διδάσκει στον ηθοποιό τα πρώτα του βήματα σε αυτήν. Από την άλλη, η παρουσία του ζώου πάνω στη σκηνή εγκυμονεί κινδύνους και προξενεί εντάσεις. Εξαιτίας της μη προβλεψιμότητας των αντιδράσεών του, το ζώο κλέβει κυριολεκτικά την παράσταση. «Είναι ο απελευθερωτής αγγελιαφόρος στην απειλή της αντικατάστασης του. Κατατρώγει τον ποιητή και το θέατρό του».<sup>35</sup> Το ζώο διαθέτει ταυτόχρονα βαθιά αντιληπτικότητα και γνώση της σκηνής, μία γνώση διαφορετικής φύσης από αυτήν του ηθοποιού. Συχνά υπερβαίνει την παρουσία του ανθρώπου, αφού εκείνος δεν μπορεί να κινηθεί στο σκηνικό χώρο με την ίδια ελευθερία. «Ο ποιητής τρέμει λοιπόν στην είσοδο του μικρού ποιητή, του ζώου».<sup>36</sup>

Η αντικατάσταση του ηθοποιού από το ζώο απεικονίζεται στο *Γκιλγκαμές*, όταν ο ομώνυμος ήρωας, περπατώντας στα τέσσερα όπως ένα ζώο, κατευθύνεται προς τους σκύλους και τους απελευθερώνει έναν-έναν από τις αλυσίδες τους. Από εκείνη τη στιγμή ο ηθοποιός περνά σε δεύτερο πλάνο, παραχωρώντας στα ζώα τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Λύνοντας τα σχοινιά με τα οποία οι σκύλοι είναι δεμένοι στον τοίχο, ο ηθοποιός θα αποδεσμεύσει την ενέργεια που θα υπερκαλύψει την ανθρώπινη παρουσία στη σκηνή.<sup>37</sup>

Σχετικά με την υποκριτική ο Καστελούτσι προσδίδει ιδιαίτερη σημασία στο στοιχείο

<sup>32</sup> Romeo Castellucci, «*Orestea*, (una commedia organica?), appunti di un clown», *Epoepa della polvere*, ό.π., σ. 151.

<sup>33</sup> Romeo Castellucci, «*La discesa di Inanna*», ό.π., σ. 112.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Romeo Castellucci, «*Gilgamesh*, description du spectacle», ό.π., σ. 53.

<sup>37</sup> Ibid.

του αυθορμητισμού, το οποίο ενυπάρχει στο ζώο. Επιθυμώντας λοιπόν να παραμερίσει την πνευματοκρατική τεχνική του ηθοποιού, ανακαλύπτει μία άλλη τεχνική στο ζώο, μια «υπερ-τεχνική», η οποία δεν εμπεριέχει την έννοια του λάθους. Το ζώο επί σκηνής δεν χρειάζεται καμία παρέμβαση, ούτε τελειοποίηση. Αδυνατώντας να υποταχθεί σε οποιαδήποτε σκηνική οδηγία, είναι σίγουρο για το σώμα και τον εαυτό του.<sup>38</sup> Έτσι και ο ηθοποιός πρέπει να προσγειωθεί στη σκηνή με το χάρισμα της πρώτης ζωικής ματιάς που ανακαλύπτει με έκπληξη το χώρο. Ο «actor booris», δηλαδή ο ηθοποιός με το βλέμμα του βοδιού, διαθέτει μία οπτική ικανότητα που ξεπερνά το κάδρο, και διαστέλλει τα εσωτερικά τοιχώματα της σκηνής.<sup>39</sup> Κατά συνέπεια, μόνο αυτό το βλέμμα αναδεικνύεται ικανό να κρίνει τη φόρμα και να διαβάσει την επιφάνεια, αφού δεν γίνεται λεία της σκέψης. Σε κάθε άλλη περίπτωση η ύλη μοιραία θα θυσιαστεί στο βωμό του λόγου.

### Μικροί μάρτυρες

Όπως ακριβώς συμβαίνει με τα ζώα, έτσι και η παρουσία των παιδιών ανήκει στο πλαίσιο της αναζήτησης για την αληθινή, την αυθεντική εικόνα. Το παιδί και το ζώο επιβάλλονται ως οι πιο ακραίες φόρμες, καθώς διακρίνονται και οι δύο από την άγνοια της σκηνής, της γλώσσας και της πλοκής:



Καθατήριο (φωτ. Luca Del Pia)

«Τα μικρά πλάσματα εκπροσωπούνται εδώ από τα ζώα και τα παιδιά. Ήρθαν εδώ. Είναι αυτά που είναι: πλάσματα αποστερημένα από τον λόγο. Απόλυτη δυναμική, ακίνητη και ολική παρουσία. Δεν είναι ηθοποιοί, γιατί δε γνωρίζουν τι είναι το θέατρο. Μιλάμε για ένα είδος οπτικής αναστροφής. Ποίηση σε κίνηση. Σώματα που δεν απαντούν. Μόνο ζωντανά πλάσματα. Πιστεύω ότι αυτό είναι το αίνιγμα που φέρουν: η ζωή. Η σφίγγα της ζωής, που, όπως γνωρίζουμε, είναι πιο παράξενη από το θάνατο.»<sup>40</sup>

Η παρουσία των μικρών παιδιών στο θέατρο της Societas Raffaello Sanzio εκφράζει την απουσία του λόγου και της υποκριτικής. Το παιδί βρίσκεται έξω από την προκαθο-

<sup>38</sup> Romeo Castellucci, «L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro», ό.π., σ. 87.

<sup>39</sup> Romeo Castellucci, «Gilgamesh. Appunti attorno alla rappresentazione», ό.π., σ. 138.

<sup>40</sup> Εισαγωγικό σημείωμα του Romeo Castellucci στο κείμενο των Enrico Pitozzi & Annalisa Sacchi, «La Minoration», *Itinera*, Actes Sud, 2008, σ. 195.

ρισμένη ανάγνωση του κόσμου, η οποία προέρχεται από τη δομή της γλώσσας. Infans, παιδί στα λατινικά, σημαίνει αυτό το οποίο δεν μπορεί να μιλήσει. Το νήπιο μπορεί να δημιουργήσει τη δική του γλώσσα, όχι μέσω των λέξεων ενός συγγραφέα, αλλά μέσω του σώματος και των αισθήσεων. Ο λόγος εγγράφεται στο βλέμμα και το σώμα του. Στην Κόλαση μικρά παιδιά, κλεισμένα σε έναν τεράστιο γυάλινο κύβο, γελούν και παίζουν αμέριμνα. Ο χώρος τους μοιάζει ασφαλής και προφυλαγμένος, μία περιοχή ανεμελιάς, αποκομμένη από τον υπόλοιπο κόσμο. Είναι οι αθώες ψυχές που έχουν χαθεί νωρίς, χωρίς να μπορούν να γνωρίσουν πια την κόλαση ή τον παράδεισο.<sup>41</sup> Ενήλικες στέκονται μπροστά από το τζάμι και παρατηρούν τα παιδιά, σαν να κοιτούν το είδωλο τους. Μετατρέπονται όμως και οι εκείνοι σε αντικείμενα θέασης καθώς το βλέμμα των παιδιών στρέφεται επάνω τους, το οποίο αισθάνονται ολόένα και πιο απειλητικό. Στη συγκεκριμένη στιγμή συντελείται το φαινόμενο του καθρέφτη που παραπέμπει στον πίνακα *Λας Μενινιας* του Βελάσκειθ όπου ο θεατής ταυτόχρονα θεάται και «εμείς είμαστε εσείς».<sup>42</sup>

Στο δεύτερο μέρος της *Γένεσης*, που ονομάζεται «Άουσβιτς» οι πρωταγωνιστές είναι παιδιά. Στο Άουσβιτς τα παιδιά είναι αυτά που πέθαναν πρώτα, αυτά που στερήθηκαν τη μαρτυρία με το δικό τους λόγο. Τα μαρτύρια και οι συμφορές των παιδιών είναι ένα θέμα το οποίο δύσκολα μπορεί να προσεγγίσει το θέατρο. Η λύση της αφήγησης, όσο σκληρή και ωμή κι αν είναι, αποδεικνύεται πολλές φορές αδύναμη και ανεπαρκής να αποδώσει τη φρίκη. Αν λοιπόν η εξιστόρηση της γενοκτονίας ανήκει στην «υπερβολική φόρμα»<sup>43</sup> της θεατρικής αφήγησης, η επί σκηνής αναβίωση της συστηματικής θανάτωσης ανθρώπων σε στρατόπεδα συγκεντρώσεως ανήκει στην υπερβολή της αναπαράστασης και είναι ενδεχομένως μη αναπαραστάσιμη.

Ούτε λοιπόν η αφήγηση, ούτε η ρεαλιστική αναπαράσταση των γεγονότων του Άουσβιτς επιλέγεται από τον Καστελούτσι για την παράσταση *Γένεσις*. Για να αποδώσει σκηνικά το θέμα αυτό, το εντάσσει στο «Μουσείο του Ύπνου», σαν να επρόκειτο για όνειρο, μέσα στο οποίο τα πάντα, ακινητοποιημένα στη φορμόλη, ξαφνικά μοιάζουν να απελευθερώνονται. Πηγή της έμπνευσής του θιάσου έχει αποτελέσει το μοτίβο «το όνειρο μέσα στο όνειρο» του Πρίμο Λέβι,<sup>44</sup> στα γραπτά του οποίου ανιχνεύεται η σύλληψη αυτής της παράστασης.<sup>45</sup> Στα βιβλία του *Η Ανακωχή* και *Αν αυτό είναι ο άνθρωπος*, ο Ιταλός συγγραφέας ανακαλεί τις οδυνηρές εμπειρίες του από το Άουσβιτς και περιγράφει ιστο-

<sup>41</sup> Στον πρώτο κύκλο της *Κόλασης* ο Δάντης Αλιγκιέρι συναντά τα αβάπτιστα μωρά, τα οποία δεν θα υπέφεραν τα μαρτύρια της κόλασης, χωρίς όμως να μπορούν να κερδίσουν τη μακαριότητα των ψυχών που βρίσκονταν στον παράδεισο.

<sup>42</sup> Ρομέο Καστελούτσι, Συνέντευξη στην Έλενα Παπαλεξίου, Τσεξένα, 21/3/2009, στο *Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio: Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*, ό.π., σ. 106.

<sup>43</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Paris, Circé/poche, 1999, σ. 36.

<sup>44</sup> Chiara Guidi, Πρόγραμμα της παράστασης *Genesi*, Théâtre de l'Odéon, 2000.

<sup>45</sup> Romeo Castellucci, Συνέντευξη στον Bruno Tackels, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I, Les Solitaires Intempestifs*, Besançon 2005, σσ. 67-68.

ρίες παιδιών που απώλεσαν βίαια την παιδικότητα τους. Στο *Αν αυτό είναι ο άνθρωπος* διηγείται τη σύντομη ιστορία της Εμίλιας, που δεν πρόλαβε να ζήσει, όμως μέσα από τα λόγια του συγγραφέα απέκτησε ένα όνομα, σε αντίθεση με άλλα μικρά παιδιά που δεν είχαν ούτε όνομα ούτε ιστορία.<sup>46</sup> Στο βιβλίο *Ανακωχή* ο Πρίμο Λέβι θυμάται την ιστορία ενός παιδιού του θανάτου, ενός παιδιού που έμοιαζε να μην είναι ανθρώπινο ον.<sup>47</sup> Το Άουσβιτς αφαιρούσε κάθε έννοια παιδικότητας και ανθρωπιάς. Πώς λοιπόν θα μπορούσε να αποδοθεί όλη αυτή η βαρβαρότητα στη σκηνή;

Στη *Γένεσιν* βλέπουμε έξι μικρά παιδιά να περιμένουν τη στιγμή που η επιστήμη, μεθυσμένη από την εξουσία, θα τους αφαιρέσει τα όργανα. Λευκοντυμένα, παίζουν αμέριμνα σε ένα μεγάλο φωτεινό δωμάτιο, αγνοώντας το τι πρόκειται να επακολουθήσει. Πίσω από τα λευκά παραπετάσματα διακρίνεται το αποστειρωμένο περιβάλλον ενός κλινικού εργαστηρίου, όπου οι ανθρώπινες ζωές θυσιάζονται στο όνομα της επιστήμης. Τα παιχνίδια των παιδιών είναι σκορπισμένα ολόγυρα: το σαλόνι-μινιατούρα, το τραϊνάκι, τα ψηλά καπέλα, τα αυτιά κουνελιών. Οι σκηνές που το παιδί κουνάει τα αυτιά του κουνελιού, σαν κουνέλι-βασανιστής παραπέμπουν στον Χίτλερ, όσο και στην *Αλίκη στη χώρα των θανμάτων*. Η αναφορά στο έργο του Λούις Κάρολ μοιάζει με παρωδία ενός άλλου κόσμου, απομακρυσμένου από εκείνον των στρατοπέδων συγκέντρωσης.

Έξαφνα ένα διαφορετικό φως περιλουίζει τη σκηνή. Επέρχεται η ώρα της κρίσεως, κατά την οποία τα παιδιά πρέπει να υποδείξουν τον ένοχο, τον υπεύθυνο όλων των κακών, ο οποίος πρέπει να θανατωθεί.<sup>48</sup> Ένας σάκος τοποθετείται στο παιδί-πειραματόζωο. Οι φωνές του μελλοθάνατου παιδιού διαπερνούν το χώρο. Μετά την ανυπόφορη ηχώ του παιδιού που πεθαίνει, ακολουθεί σιωπή. Ακούγεται μια μόνο φωνή, αυτή του Αντόν Αρτώ: «Δεν είμαι τρελός, δεν παραληρώ, δεν υπάρχουν». Η σκέψη για τον Αρτώ και

<sup>46</sup> «Έτσι πέθανε η Εμίλια, μόλις τριών χρόνων» επειδή για τους Γερμανούς ήταν προφανής η ιστορική ανάγκη να εξοντώσουν τα παιδιά των Εβραίων. Η Εμίλια, κόρη του μηχανικού Άλντο Λέβι από το Μιλάνο, ένα παιδί γεμάτο περιέργεια, έξυπνη και χαρούμενη», Primo Levi, *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*, (μετάφραση: Χαρά Σαρκιλιώτη), Άγρα, Αθήνα 1997, σ. 22.

<sup>47</sup> «Ο Ούρμπινεκ, ο χωρίς όνομα, που το μικροσκοπικό του μπράτσο είχε σημαδευτεί κι αυτό από το τατουάζ του Άουσβιτς» ο Ούρμπινεκ πέθανε τις πρώτες μέρες του Μάρτη του '45, ελεύθερος αλλά όχι λυτρωμένος. Δεν μένει τίποτα απ' αυτόν. Ο Ούρμπινεκ καταθέτει τη μαρτυρία του μέσα απ' τις δικές μου λέξεις». Πρίμο Λέβι, *Η Ανακωχή*, (μετάφραση: Ζακ Σαμουήλ), Μέδουσα/Σέλας Εκδοτική, Αθήνα 1997, σ. 26.

<sup>48</sup> Ο Πρίμο Λέβι στο βιβλίο του περιγράφει πώς, ζώντας σε ένα άρρωστο περιβάλλον, τα παιδιά αλλοτριώνονταν, υιοθετώντας βίαιες συμπεριφορές. «Ο Κλάινε Κιέπουρα μονολογούσε σαν σε όνειρο, και το όνειρό του ήταν ότι είχε κάνει καριέρα, ότι είχε γίνει Κάπο. [...] Ψηλά από την κουκέτα του [...] κραύγαζε στα γερμανικά αυτοκρατορικά παραγγέλματα που απευθύνονταν σ' ένα πλήθος ανύπαρκτων σκλάβων: "Σηκωθείτε, γουρούνια, ακούσατε; [...] Καθίκι, πρόσεξε, δεν αστετεύομαι. [...] Δεν είναι σανατόριο εδώ. Εδώ είναι γερμανικό Λάγκερ και λέγεται Άουσβιτς και δεν θα βγείτε παρά μόνο απ' τις καμινάδες. Άμα σας αρέσει. Άμα δεν σας αρέσει, πηγαίνετε ν' ακουμπήσετε τα ηλεκτροφόρα σύρματα" [...] Προσπαθήσαμε μάταια να τον ξεκολλήσουμε από την παράκρουσή του» η μόλυνση του Λάγκερ είχε εισχωρήσει πολύ βαθιά μέσα του». Πρίμο Λέβι, *Ανακωχή*, ό.π., σσ. 30-31.

το σώμα χωρίς όργανα<sup>49</sup> απηχείται στην *Γένεσιν* με την αφαίρεση οργάνων από τα παιδιά. Αντιπροτείνοντας την ποιήση στη βαρβαρότητα, ο καλλιτέχνης οραματίζεται τη λύτρωση των θυμάτων, αφού το σώμα χωρίς όργανα είναι ένα σώμα απελευθερωμένο, ένα σώμα αιώνιο, χωρίς αρχή και τέλος, χωρίς γέννηση και θάνατο.

Παρά τη σθεναρή αντίσταση στη ρεαλιστική αναπαράσταση, ο συστηματικός θεατής των παραστάσεων του Ρομέο Καστελούτσι δεν παύει να ξαφνιάζεται με τη μεταβλητότητα της σκηνικής του γραφής. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος του *Καθαρηρίου* παρακολουθούμε την καθημερινότητα μιας αστικής οικογένειας. Ενώ όμως οι ηθοποιοί, ο πατέρας, η μητέρα και το παιδί, «υποκρίνονται» ρεαλιστικά, η αληθοφανής αυτή ατμόσφαιρα υπονομεύεται μέσω της χρονικής μετάθεσης των γεγονότων. Με την προβολή υπερτίτλων περιγράφεται στον θεατή το γεγονός πριν αυτό γίνει πράξη. Ο σκηνοθέτης με αυτό το τέχνασμα προσπαθεί να αποφορτίσει εν μέρει τον θεατή, γιατί αυτό που θα συμβεί στη συνέχεια θα τον συγκλονίσει. Πρόκειται για το βιασμό του παιδιού από τον πατέρα, που ο θεατής δεν θα δει, αλλά μόνο θα ακούσει. Και σε αυτήν την περίπτωση όμως, η ρεαλιστική ψευδαίσθηση θα λειτουργήσει σαν αντίστιξη στη σκηνή που θα ακολουθήσει κατά την οποία μία παρέλαση γιγάντιων λουλουδιών μας μεταφέρει στον κόσμο απόδρασης του παιδιού.

Οι παραπάνω σκηνικές διεργασίες παρακινούν τον θεατή να αισθανθεί ολοκληρωτικά μέσα από το σώμα αρχικά και τον εγκέφαλο στη συνέχεια. Αυτή η διαδικασία απαιτεί την εμπλοκή του σώματος και των δύο, του ηθοποιού και του θεατή. Πρέπει δηλαδή το συναίσθημα να διεισδύσει στο σώμα κι αυτό με τη σειρά του να συγκλονιστεί απ' ότι συμβαίνει γύρω του.<sup>50</sup> Αν τελικά ο στόχος της Societas Raffaello Sanzio επιτυγχάνεται, αυτό εναπόκειται στην υποκειμενική κρίση του θεατή. Άλλωστε το θέατρο του Καστελούτσι αγγίζει τον καθένα μας με διαφορετικό τρόπο, καλώντας μας να δημιουργήσουμε το δικό μας φαντασιακό πεδίο μέσω μιας συλλογικής εμπειρίας και, για να κλείσω με τα δικά του λόγια: «Το μόνο πραγματικό θέατρο γεννιέται στον εγκέφαλο του θεατή».<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Antonin Artaud, *Ceuvres complètes*, XIII, Gallimard, Paris 1974, σ. 287.

<sup>50</sup> Claudia Castellucci, «*Santa Sofia. Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*», *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, ό.π., σ. 10.

<sup>51</sup> Romeo Castellucci, «*Tout ce que je fait a un rapport avec la catastrophe*», *Liberation*, ειδική έκδοση, 4 juillet συνέντευξη στον René Solis, 4 Ιουλίου 2008.



Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ: ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΤΩΝ ΟΡΩΝ  
ΚΑΙ ΤΩΝ ΟΡΙΩΝ ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗΣ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ  
ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

**Π**οικίλες στάθηκαν οι αφορμές της σημερινής ομιλίας, μικρή συμβολή σε αυτήν την εξαιρετικά δημιουργική και συγκινητική διοργάνωση. Μία από αυτές ήταν και το σημείωμα που μου ζήτησε η Κωνσταντζα Γεωργακάκη για το λεύκωμα προς τιμήν της Αγνής Μουζενίδου, που μου θύμισε τα μαθήματά της για το σύστημα υποκριτικής του Κωνσταντίν Στανισλάφσκι.

Από εκεί ξεπήδησε και το ερώτημα: αν η μέθοδος του Στανισλάφσκι για ένα αληθινό παίξιμο επί σκηνής μπόρεσε να ανατρέψει τις υποκριτικές συμβάσεις αιώνων και να επιτύχει την άμεση κι αδιαμεσολάβητη επικοινωνία ηθοποιού-θεατή, πώς αυτή θα μπορούσε να συνυπάρξει με μία σκηνογραφική μεταμόρφωση του θεάτρου, που προοδευτικά αφομοίωνε όλες τις γλώσσες της εικαστικής πρωτοπορίας, γλώσσες που βρισκόνταν σε διαρκή πόλεμο με την αναπαράσταση και την καλλιτεχνική επικοινωνία μέσω αυτής;

Σε πρόσφατη συλλογική έκδοση με το τίτλο *Against Theatre: creative destructions on the modernist stage* ο Arnold Aronson,<sup>1</sup> αναλύει τη σχέση της αντι-θεατρικότητας με την κατάργηση της συμβατικής πλαισίωσης της σκηνής, είτε σε επίπεδο σκηνογραφίας είτε στο ζήτημα της οργάνωσης του θεατρικού χώρου, με στόχο την ανατροπή της μετωπικής σχέσης ηθοποιού-θεατή και την ένωσή τους τελικά σε ένα αδιαίρετο σύμπαν. Παρατηρεί μάλιστα ότι η μοντερνιστική σκηνή μπορεί να ειπωθεί ως εκείνη που επιτρέπει τις διαφορετικές θεάσεις του σκηνικού χώρου σε αντίθεση με τη μία και μοναδική θέαση που υπαγόρευε η προοπτική σκηνογραφία της ιταλικής σκηνής. Και ως πρώτη σκηνή του μοντερνισμού αναγνωρίζει φυσικά το *Théâtre Libre* του André Antoine.

Αν και το θέατρο του Antoine δεν εναντιώθηκε στην ίδια την αναπαράσταση, που θα βρεθεί στο στόχαστρο όλων των κατοπινών κινημάτων, αμφισβήτησε τη σχέση μεταξύ δραματικού και σκηνικού χώρου, τη σχέση του σκηνικού χώρου με τον ηθοποιό, τη σχέση του ηθοποιού με το κοινό, τρία σημεία επί των οποίων θα αρθρωθούν οι συγκρούσεις στο εσωτερικό της θεατρικής πρωτοπορίας σύμφωνα με την ανάλυση του Pierre Bourdieu.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Arnold Aronson, «Avant-Garde Sceonography and the Frames of the Theatre», στο Alan Ackerman - Martin Puchner (ed.), *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, Palgrave-Macmillan, Great Britain 2006, p. 21-38.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαν-

Από τι απελευθέρωσε το θέατρο του Antoine τον ηθοποιό;

Ο Antoine αρνούμενος τη ζωγραφική απόδοση επί της σκηνής του χώρου δράσης απέρριψε δια μιας την παράδοση τριών αιώνων σύμφωνα με την οποία ο τρισδιάστατος ηθοποιός όφειλε να τοποθετεί το σώμα του επί σκηνής εγκλωβισμένος στο αόρατο πλέγμα που ορίζει την προοπτική απόδοση με ζωγραφικά μέσα του περιβάλλοντος στο οποίο βρίσκεται. Στη σκηνή του *Théâtre Libre*, ο ζωντανός ηθοποιός κινείται ελεύθερος ανάμεσα σε τρισδιάστατα αντικείμενα τοποθετημένα σε έναν πραγματικό χώρο αντίστοιχο με τις διαστάσεις της σκηνής. Στο θέατρο του νατουραλισμού, ο ηθοποιός μπορεί να συμπεριφερθεί σύμφωνα με τις ανάγκες του ήρωα που ερμηνεύει κι όχι σύμφωνα με τους περιορισμούς της σκηνής και του θεατρικού κτηρίου που την εγκιβωτίζει. Η μικρή σε μέγεθος και χωρητικότητα πλατεία, το συσκοτισμένο ακροατήριο και κατ' επέκταση η ησυχία, επιτρέπει στον ηθοποιό να αναπτύξει ένα ποικίλο ηχητικό ηχόχρωμα, μακριά από τη μετωπική απαγγελία που δεν επέβαλλαν μόνο τα φώτα της ράμπας και η σκηνογραφία αλλά και το ζητούμενο να επιβληθεί σε ένα ευρύ και πολύβουο κοινό.

Μολονότι η θεατρική πρόταση του Antoine ικανοποιεί πολλές από τις προϋποθέσεις του μοντερνισμού –ανοίκειο περιεχόμενο, ρήξη με τις παραδοσιακές συμβάσεις παραγωγής και πρόσληψης του έργου σε αισθητικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο– επικρίνεται η δέσμευσή του με την αναπαράσταση. Η αναπαράσταση είναι «παράνομη» στο εσωτερικό του πεδίου της μοντέρνας τέχνης, γιατί θεωρείται αντι-καλλιτεχνική ως κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό της παλιάς τέχνης, που παθητικοποιεί το θεατή και λειτουργεί ως προγεφύρωμα του εμπορικού θεάματος.

Η αναπαράσταση ή η μίμηση όμως δεν είναι μονάχα στοιχείο του χώρου, αλλά χρεώνεται κυρίως στον ηθοποιό και την τέχνη του. Ο υποκριτής γίνεται το «ανάθεμα» όπως παρατηρούν και οι μελετητές της αντι-θεατρικότητας, γιατί ως ανεξέλεγκτα δρων πρόσωπο στο εσωτερικό του καλλιτεχνικού έργου που λέγεται παράσταση μπορεί να εμποδίσει εκτός από την αδιαμεσολάβητη πρόσληψη του κόσμου του κειμένου, κυρίως στο θέατρο των συμβολιστών, την κυρίαρχη επιδίωξη που στοιχειώνει το μοντέρνο θέατρο, το βαγνκερικό *Gesamtkunstwerk*.<sup>3</sup> Από την άλλη ο προοδευτικός περιορισμός της σκηνικής δράσης του ηθοποιού και τελικά ο οριστικός εξοβελισμός του ανθρώπινου σώματος μπορεί να απαλλάξει το θέατρο από τις μνήμες, κατά τη ρήση του Marvin Carlson, είτε πρόκειται για τις θεατρικές παραδόσεις είτε για τις κοινωνικές και πολιτισμικές συμβάσεις, ώστε ελεύθερος ο καλλιτέχνης του μοντέρνου θεάτρου, δηλαδή ο σκηνοθέτης, να οραματιστεί και να υλοποιήσει το θέατρο του μέλλοντος.<sup>4</sup>

νοπούλου, προλ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2006, σσ. 210-225.

<sup>3</sup> Martin Puchner, «Richard Wagner: The Theocracy of the Mime», στο *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London 2002, p. 55.

<sup>4</sup> Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Michigan 2001, p. 12.

Ενιαίο δημιούργημα, μη αναπαραστατικό και υπερ-ιστορικό γίνεται το αιτούμενο του νέου και του αυριανού θεάτρου. Και η σκηνογραφία, σκηνικό και κοστούμι, με αρωγούς τις εικαστικές πρωτοπορίες αναδεικνύεται στον εκτελεστή του επιχειρούμενου έργου άλλοτε με μεγαλύτερο κι άλλοτε με μικρότερο ρόλο. Σε αυτήν τη μάχη ανάμεσα στο διαρκώς μεταβαλλόμενο σκηνογραφικό περιβάλλον και τον παρόντα επί σκηνής ηθοποιό, ανιχνεύονται οι όροι αλλά και τα όρια της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης.

Στο θέατρο του συμβολισμού, ο σκηνικός χώρος παύει να είναι συγκεκριμένος. Είτε πρόκειται για τις παραγωγές του *Théâtre d' Art* είτε για τις προγραμματικές αρχές του Edward Gordon Craig, η σκηνογραφία δεν αναπαριστά τίποτα από τον πραγματικό κόσμο αλλά επιχειρεί να οπτικοποιήσει τον άορατο κόσμο του έργου. Η ονειρική σκηνή του συμβολισμού ζητά να αφομοιώσει στο εσωτερικό της τον ηθοποιό, να τον εξαυλώσει ει δυνατόν. Το σώμα του υποκριτή δεν θεωρείται παρά μόνο μία φόρμα ενός ζωντανού ηχείου από το οποίο ο θεατής ακούει το κείμενο του έργου. Για την επίτευξη αυτής της προϋπόθεσης, η σκηνή ντύνεται μόνο με χρώμα και φως και μέσα σε αυτό το ανεικονικό πλαίσιο ο ηθοποιός, ο μόνος παράγοντας που συνδέει το κοινό με το πραγματικό, το φυσικό, συσκοτίζεται ώστε να μην είναι ορατός. Η σκηνή άλλοτε έχει μόνο μία πηγή φωτισμού και ο ηθοποιός γίνεται μία σκιά άλλοτε κρύβεται πίσω από ένα ύφασμα και η ίδια του η φωνή μεταφέρεται στο θεατή μέσω ηχείων που τοποθετούνται στο χώρο της ορχήστρας μπροστά στη σκηνή.<sup>5</sup> Η ακύρωση του βλέμματος του θεατή συνοδεύεται από την όξυνση πέραν της ακοής και της όσφρησης, αφού οι δημιουργοί φροντίζουν να γεμίσουν την αίθουσα με τις κατάλληλες μυρωδιές, όπως στο ανέβασμα του *Τραγουδιού των τραγουδιών* του J.- Napoléon Roinard από το *Théâtre d' Art*.<sup>6</sup> Στόχος η κατάργηση της οποιασ γνωστής θεατρικότητας και η ακύρωση της ουσίας του θεάτρου κατά Bentley, δηλαδή της επικοινωνίας ηθοποιού και θεατή μέσω της ερμηνείας, καθώς ο ηθοποιός δεν πρέπει να ερμηνεύει, τουλάχιστον με το γνωστό έως τότε τρόπο: «Πρέπει να ξεχάσει ότι είναι ηθοποιός, πρέπει να θυμηθεί την πρώτη φορά που πήγε στο θέατρο ως παιδί, γεμάτος ευλάβεια, και τότε, βάζοντας στην άκρη όλους τους κανόνες που έχει διδαχθεί, θα γίνει ξαφνικά ένας οποιοσδήποτε, ο κανένας, μόνο αιωρούμενα χέρια, μία ακίνητη χειρονομία», γράφει ο Lugné Poe το Σεπτέμβριο του 1896.<sup>7</sup>

Ακόμη όμως και ένας ακίνητος στο μισοσκόταδο ηθοποιός είναι ένα σώμα με τρεις διαστάσεις στο εσωτερικό ενός δισδιάστατου περιβάλλοντος, έστω κι αν αυτό είναι χρωματισμένο σε συμβολικές τονικότητες, δεν παύει να είναι ζωγραφιστό, όπως παρατηρεί

<sup>5</sup> Wolfgang Storch, «Toulouse – Lautrec, The Nabis, Munch», στο Henning Rischbieter (ed.), *Art and the Stage in the 20<sup>th</sup> Century: Painters and Sculptors Work for the Theater*, documented by Wolfgang Storch, translated by Michael Bullock, New York Graphic Society Ltd, Germany 1968, p. 16.

<sup>6</sup> Léon Mussinac, *La décoration théâtrale*, F. Rieder et Cie, Paris 1922, p. 16.

<sup>7</sup> Lugné Poe, «The Actor in Space», *Mercur de France*, 9/1896. Συντομευμένη αναδημοσίευση στο: Henning Rischbieter (ed.), *Art and the Stage*, ό.π., p. 26. (Η μετάφραση δική μου)

ο παθιασμένος με την πλαστική σκηνογραφία Walter René Fuerst στην πραγματεία του *Du Décor* του 1922.<sup>8</sup>

Από τη μεριά του ο Adolphe Appia αντιλαμβανόμενος τη σημασία του όγκου του ερμηνευτή διαλέγει τη συνομιλία του επί σκηνής με το φως, που δεν χρωματίζει απλώς το χώρο αλλά του προσθέτει και τρίτη διάσταση, έστω κι αν απουσιάζουν αντικείμενα ή έπιπλα.<sup>9</sup> Ο Craig όμως προτιμά να εξοβελίσει τον ηθοποιό από τη σκηνή και να τον αντικαταστήσει κυριολεκτικά με μία δικής τους επινόησης άψυχη κούκλα,<sup>10</sup> όπως μας ανέλυσε χθες ο Αλέξανδρος Ευκλείδης.

Ο ηθοποιός-μαριονέττα θα πάρει τελικά πολλές μορφές με τον διαρκή πειραματισμό στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου με πιο χαρακτηριστικές τις εφαρμογές των Ιταλών φουτουριστών, των κυβιστών στο μπαλέτο, των Ρώσων κονστρουκτιβιστών και των καλλιτεχνών του Bauhaus.

Πιο συγκεκριμένα, οι Ιταλοί φουτουριστές, με κύρια επιδίωξη να γεννηθεί το θέατρο της οπτικής δραματοποίησης του κόσμου της μηχανής, φτιάχνουν σκηνικές εφαρμογές στις οποίες κυριαρχεί το πλαστικό σκηνικό περιβάλλον όπου η ανθρωπινή παρουσία υποσκελίζεται ή αφομοιώνεται στο εσωτερικό της σκηνογραφίας, είτε αντικαθίσταται από πραγματικές μαριονέττες. Ο Balla προτείνει γλυπτικά κοστούμια με ηχητικά εφέ για το έργο *Prosperina* του Paisello το 1915 και μουσικό-φωτιστικά σύνολα για τα *Πυροτεχνήματα* του Stravinsky το 1917. Ο Depero κατασκευάζει αυτοφωτιζόμενα γλυπτικά κοστούμια με αποσπώμενα εξαρτήματα για το *Mimismagia* σε δικό του λιμπρέττο το 1916 και γλυπτικά μπαλέτα με ξύλινες χρωματιστές μαριονέτες ως ερμηνευτές για τα *Πλαστικά Μπαλέτα* του το 1918.

<sup>8</sup> Walter-René Fuerst, *Du Décor: Avec vingt illustrations d'après les mises en scène décoratives de l'auteur*, Éditions de la Douce France, Paris 1922, p. 49-51.

<sup>9</sup> Ενδεικτικά: Δη Σίμονσον, «Οι ιδέες του Αδόλφου Άππια», στο *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Λίλα Μαντζοπούλου, επιμ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ., σσ. 165-190.

<sup>10</sup> Πρβλ. τη σχετική εργασία του Αλέξανδρου Ευκλείδη.



*I Balli Plastici.*

Μουσική: Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson & Bela Bartok.  
Χορογραφία, σκηνικά και κοστούμια: Fortunato Depero, (Teatro Dei Piccoli, Ρώμη, 1918). Εδώ, οι ανακατασκευασμένες μαριονέτες του 1982). Marga Paz (ed.), *Painters in the theater ...*, ό.π., p.193.

Ακολουθούν το 1919 οι σκηνογραφικοί πειραματισμοί του Prampolini με το χρώμα και το φως, σε συνδυασμό με μαριονέτες που μεταμορφώνονται κατά την κίνησή τους, για το *Matoum et Tevibar* του Pierre Albert-Birot.<sup>11</sup> Από τις πιο ριζοσπαστικές προτάσεις υπήρξε εκείνη του Depero για το μπαλέτο *Το τραγούδι του χελιδονιού*, σε μουσική Stravinsky. Το πλαστικό σκηνικό αναπαριστούσε την τροπική φύση σε γιγαντιαίες διαστάσεις, χώρος μέσα στον οποίο ο χορευτής θα αφομοιωνόταν καθώς τα μανίκια και τα παντζάρια του κοστούμιού, υπερμεγεθυμένα και σε γκροτέσκ στυλ, θα αλλοίωναν την όψη των καλαισθητών μελών του.

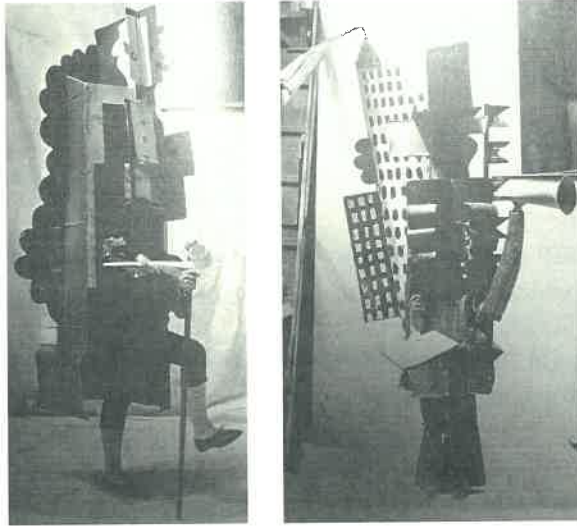


*The nightingale's Song.*

Μουσική: Igor Stravinsky. Σπουδή και τελική μακέτα του Fortunato Depero (1917) για το 'πλαστικό' σκηνικό του μπαλέτου ύστερα από παραγγελία του Diaghilev. Δεν χρησιμοποιήθηκε. Το μπαλέτο παραστάθηκε τελικά με σκηνικά, κοστούμια και αυλαία επιμελημένα από τον Henri Matisse. (Ballets Russes, Théâtre National de l' Opéra, Παρίσι, 1920). Marga Paz (ed.), *Painters in the theater ...*, ό.π., pp.184 και 186.

<sup>11</sup> Οι πληροφορίες αντλούνται από το Giovanni Lista, «The futurist stage», Marga Paz (ed.), *Painters in the theater of the European avant-garde*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2000, p. 166-171.

Τελικά η πρόταση δεν έγινε αποδεκτή από τον Ντιάγκιλεφ για να ανέβει από τα Ρώσικα Μπαλέτα, αντίθετα με το μπαλέτο *Parade* σε σκηινικά-κοστούμια του Picasso ή άλλες παραγωγές των ζωγράφων-σκηνογράφων συνεργατών του θιάσου, που επέβαλλαν την αλλοίωση της κλασικής χορευτικής κίνησης ή ακόμα και την παραμόρφωση ή απόκρυψη του σώματος των χορευτών προκειμένου να επιτευχθεί η οπτική αρμονία μεταξύ του παραστατικού και του εικαστικού μέρους της παραγωγής.<sup>12</sup>



*Parade.*

Μουσική / λιμπρέτο: Erik Satie / Jean Cocteau. Χορογραφία: Léonide Massine. Φωτογραφία των κοστούμων που σχεδίασε ο Pablo Picasso για τους 'Managers' (ο Γάλλος αριστερά, ο Αμερικάνος δεξιά). (Ballets Russes, Théâtre de Châtelet, Παρίσι, 1917). Marga Paz (ed.), *Painters in the theater ...*, ό.π., pp.83 & 85.

Η αλλαγή στην κινησιολογία του ερμηνευτή εξαιτίας της εισβολής της νέας τέχνης στη σκηνή δεν περιορίστηκε στο χορό. Ο Meyerhold με αρωγό τα κονστρουκτιβιστικά σκηινικά της Ρορονα μορφοποιεί τους κώδικες της βιο-μηχανικής υποκριτικής, που έχει ως κύριο ερμηνευτικό μέσο το σώμα και την κίνηση του ηθοποιού και όχι πια το πρόσωπο, τη φωνή, τη φαντασία ή την ψυχική μέθεξη. Αντίστοιχη σκηνογραφία αξιοποιεί και ο Τάιρον για να επιτύχει τη μουσική ρυθμολογία των υποκριτών του.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Henning Rischbieter (ed.), *Art and the Stage*, ό.π., p. 12. Όμοια: Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Da Capo Press, USA 1998, p. 85.

<sup>13</sup> John Bowl, «The constructivism in the theatre», στο Marga Paz (ed.), *Painters in the theater*, ό.π., p. 219-233.



Fernard Crommelynck *The Magnanimous Cuckold*.

Σκηνοθεσία: Vsevolod Meyerhold. Πλαστική μακέτα σκηνικού της Liubov Popova  
(Θέατρο των Ηθοποιών, Μόσχα, 1922). Marga Paz (ed.), *Painters in the theater ...*, ό.π., p. 279.  
Δεξιά, φωτογραφία από την παράσταση.

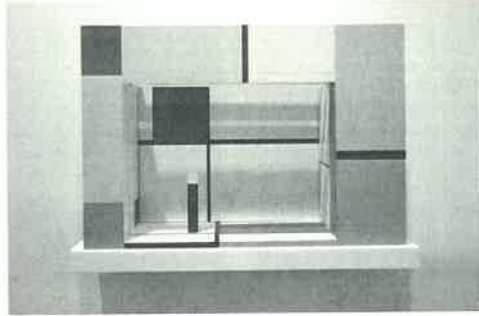
Στο θέατρο του Bauhaus, οι προτάσεις των Schlemmer και Kandinsky απαιτούν τη μεταμόρφωση του ηθοποιού σε ανδρείκελο, ενώ ο Moholy-Nagy τον αντικαθιστά με ρομπότ.



Το Τριαδικό Μπαλέτο του Oscar Schlemmer (1927).

Κι αν η επιδίωξη για ένα θέαμα με άξονα την πλαστική εκφραστικότητα και ρυθμολογία άγγιξε, σύμφωνα με τον Eric Michaud, την πιο πετυχημένη της εκδοχή με το *L'éphémère est Éternel* του Mondrian (1926), κι εδώ η ανθρώπινη μορφή απουσίαζε εντελώς: η κίνησή της θα διατάραζε την αναπαράσταση της παγκόσμιας αρμονίας.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Eric Michaud, «Social criticism and utopian experiments», στο Paz, Marga (ed.) *Painters in the theater*, ό.π., p. 317-318.



*L'éphémère est Éternel.*

Μουσική: Michel Seuphor. Σκηνικά-Κοστούμια: Piet Mondrian (Donjon Company, Lyon, 1926).  
Marga Paz (ed.), *Painters in the theater ...* ό.π., σ. 353.

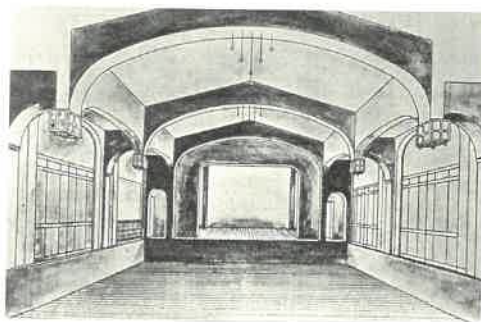
Το υποκείμενο, και μαζί του η υποκειμενικότητα, μηχανοποιείται και εν τέλει εξαφανίζεται πίσω, μπροστά ή μέσα σε καινοτόμες κατασκευές. Όσο τα όρια ανάμεσα στο κοστούμι και το σκηνικό δεν είναι διακριτά, το σώμα του ηθοποιού χάνεται παρά την αφανή του παρουσία επί σκηνής. Γεννιέται επανειλημμένα μία άλυτη αντίφαση που από το 1908 ο Valery Bryusov είχε επισημάνει στο κείμενό του «Ρεαλισμός και Σύμβαση στη Σκηνή», προσπαθώντας να συμβιβάσει το ρεαλισμό του Στανισλάφσκι με το συμβολισμό τότε του Meyerhold· κάθε ρεαλιστικό ανέβασμα προδίδεται από τη σύμβαση της σκηνής και κάθε στυλιζαρισμένη παραγωγή έρχεται αντιμέτωπη με το σώμα του ηθοποιού. Κι ανακαλώντας τον Αριστοτέλη σημειώνει «ό, τι είναι τα σχήματα για τη γλυπτική και οι γραμμές και τα χρώματα για τη ζωγραφική, η δράση, η άμεση δράση, ανήκει στο δράμα και τη σκηνή.»<sup>15</sup>

Αυτή η επιστροφή στο αδιαμεσολάβητο από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ θεατρικό παρελθόν χαρακτηρίζει την πρόταση του Jacques Copeau με το *Vieux Colombine*. Για να απελευθερωθεί εκ νέου ο ηθοποιός ή ο χορευτής από τους formalismούς της πρωτοπορίας, η σκηνή εγκαταλείπει τη λειτουργία της ως πλαίσιο δράσης και γίνεται ένας άδειος χώρος, στον οποίο ελάχιστα στοιχεία υποδηλώνουν ένα περιβάλλον που εμπλουτίζεται με σημασίες την ώρα της παράστασης, από τις κινήσεις, το λόγο και την εν γένει συμπεριφορά του υποκριτή.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca & London 1993, p. 322-323 (Η μετάφραση δική μου).

<sup>16</sup> Oskar Brockett - Robert Finlay, «French, and Belgian Theatre and Drama Between the Wars» στο *Century of Innovation: A history of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteenth Century*, Ally and Bacon, USA 1991, p. 139. Ο ίδιος ο Copeau σημειώνει: «Να εγκαταλείψουμε την ιδέα της σκηνογραφίας. Όσο πιο άδεια είναι η σκηνή τόσο περισσότερο η δράση μπορεί να γοητεύσει. Όσο πιο απέριτη και στέρεη είναι η σκηνή τόσο περισσότερο ελεύθερα κινείται η φαντασία.» (1917). Jacques Copeau, *Appels. Registres I*, Gallimard, Paris 1974, στο Marcel Freydefont (ed.), *Petit traité de scénographie*, Maison de la Culture de Loire-Atlantique - Editions Joca Seria, Nantes 2007, p.





Το Vieux Colombier του Jacques Copeau (Παρίσι, 1913).

Στις παραστάσεις του *Vieux Colombier* η επανάκτηση της φυσικής παρουσίας του ηθοποιού χωρίς ακρωτηριασμούς ή παραμορφώσεις δίνει στο κοστούμι νέα αξία. Μέσα στο γυμνό σκηνικό περιβάλλον αξιοποιεί τη θεατρικότητα όλων των προηγούμενων πειραματισμών: τη συμβολική λειτουργία του χρώματος, τη σημασία των νέων υλικών και των νέων εικαστικών τάσεων και της επιλογής ορισμένων στοιχείων χαρακτηρισολογίας και ιστορικού προσδιορισμού.<sup>17</sup>

Ενάντια στις σκηνογραφικές λεπτομέρειες που απαιτούσε το θέατρο του νατουραλισμού και υπέρ της ανάδειξης των ικανοτήτων των ερμηνευτών-ηθοποιών ήταν και ο Georg Fuchs, αν και η νέα αρχιτεκτονική οργάνωση της σκηνής του Θεάτρου των Καλλιτεχνών στο Μόναχο που πρόκρινε δημιουργούσε μία παράσταση-ανάγλυφο, αρνούμενος το σκηνικό βάθος που το θεωρούσε ως κατεξοχήν χαρακτηριστικό του ψευδαισθητικού ρεαλισμού και αντίθετο με το επιδιωκόμενο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σύμφωνα με τη θεώρηση περί τέχνης του Hildebrand.<sup>18</sup> Στην οργάνωση του σκηνικού χώρου από τους Copeau, Fuchs, αλλά και στα μαζικά θεάματα του Reinhardt, το σώμα του ηθοποιού βρίσκεται ξανά στο επίκεντρο ως μέρος όμως ενός πειθαρχημένου συνόλου.

Από τη σύντομη αυτή θεώρηση, από την οποία λείπουν σίγουρα κι άλλα παραδείγματα, προκύπτει ότι το μοτίβο που επαναλαμβάνεται περισσότερο από κάθε τι είναι το ζητούμενο της ολιστικής δημιουργίας. Αυτή η έννοια της ενότητας που γίνεται με διαδοχικές ταπεινώσεις είτε του ενός ή του άλλου παράγοντα του θεατρικού φαινομένου, με περισσότερες ήττες να μετρά ο ηθοποιός, κρύβει ποικίλες αιτίες που, μετά το

71. (Η μετάφραση δική μου).

<sup>17</sup> Ο μαθητής του, ο Charles Dullin, τονίζει: « Το ωραιότερο θέατρο του κόσμου εδράζεται στην πίστη, στην αγάπη για την τέχνη μας, σε μία διαρκή ανύψωση του πνεύματος που πρέπει να την αναζητούμε κι όχι σε μία επίδειξη άχρηστων στολιδιών». Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, préface de Paul-Louis Mignon, Librairie Théâtrale, Paris 1985, p. 73. (Η μετάφραση δική μου).

<sup>18</sup> Juliet Koss, *Empathy Abstracted: Georg Fuchs and the Munich Artist's Theater*, Διδακτορική Διατριβή στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής και της Θεωρίας της Τέχνης, MIT, 2000, 397 σ. Ειδικότερα, p. 117-121, 184-189 & 193-197.

συμβολισμό, εδράζονται στη σχέση της τέχνης της σκηνής με το σύγχρονο κοινωνικό-πολιτιστικό περιβάλλον: «Η *Φουτουριστική Παντομία* αποτελεί την έκφραση του “μimικού έργου” της εποχής μας. Αυτό που χαρακτηρίζει τον εικοστό αιώνα είναι στην ουσία η επικράτηση της μηχανής· επομένως το πνεύμα της μηχανικής ζωής μπόρεσε να αναδείξει το Θέατρο της Παντομίας δημιουργώντας μία ταυτοχρονία ανάμεσα στην τέχνη του χρόνου και στην τέχνη του χώρου. Το υποκείμενο, η μουσική και η χορογραφία συνεργάζονται ώστε να επιτύχουν ένα θέαμα σκηνικής ενότητας», σημειώνει εμφατικά ο Enrico Prampolini το 1915.<sup>19</sup> «Δεν είμαστε δικαιολογημένοι να αναζητήσουμε τη δημιουργία μίας επαρκούς φόρμας από τα μέσα που διαθέτουμε ώστε η κατακερματισμένη εποχή μας να βρει τουλάχιστον την ενότητα στο φανταστικό κόσμο της σκηνής;», ρωτά ο Oskar Schlemmer το 1928.<sup>20</sup>

Από την άλλη, το αυτόνομο και ανεξάρτητο έργο της σκηνής, η παράσταση, ανεξάρτητη από τη συνήθη θεσμική της λειτουργία ενδύει την τέχνη του θεάτρου με ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, την αυτονόμηση από τις άλλες τέχνες, τη χρηστική λειτουργία ή τη σχέση με τη φύση, ως το πρότυπο της μίμησης & αναπαραγωγής της επί σκηνής. Οι διαρκείς ρήξεις στο εσωτερικό της πρωτοπορίας, που επαναπροσδιορίζουν κάθε μια τη μορφή της παράστασης, κρύβουν ένα διαρκή επανασυσχετισμό δυνάμεων που εμπεριέχει και μία ξεχωριστή από τη θεσμική τέχνη οικονομική λογική, όπως περιγράφει τις σχετικές διαδικασίες ο Bourdieu.<sup>21</sup> Ο Mayakovsky ήδη από το 1913 είναι σαφής, όταν θεωρεί ότι το πρόβλημα ανάμεσα στο ζωντανό ηθοποιό και τη στατική σκηνή που απασχολούσε τον Bryuson έχει λύσει το φιλμ: «Το θέατρο καταδικάστηκε σε θάνατο και πρέπει να περάσει την κληρονομιά του στο σινεμά. Η κινηματογραφία, που βιομηχανοποιεί το ρεαλισμό και την καλλιτεχνική επιδεξιότητα ενός Τσέχωφ και ενός Γκόρκι, θα προετοιμάσει το δρόμο για το θέατρο του μέλλοντος, για την ελεύθερη τέχνη του θεάματος.»<sup>22</sup>

Η σχέση θεατή-ηθοποιού μέσω μίας αψίδας προσκηνίου, ενός πλαισίου-παράθυρο στον κόσμο, είχε αντικατασταθεί από την οθόνη του σινεμά. Το θέατρο στη νέα εποχή έπρεπε να βρει ένα καινούργιο, δικό του υλικό αντίκρισμα, τη νέα παράσταση που όπως η μελωδία, το ποίημα, ο πίνακας, το φιλμ, η φωτογραφία, το κτήριο, αλλά και η μόδα και το βιομηχανικό αντικείμενο, θα μπορεί να γίνει αντιληπτό ως δημιούργημα ενός καλλιτέχνη, του σκηνοθέτη ή του σκηνογράφου ανάλογα ποιανού η πρόταση θα βαραίνει περισσότερο σε μία παραγωγή, ώστε να εκτιμηθεί ως αυτόνομο έργο και κατ' επέκταση

<sup>19</sup> Giovanni Lista, ό.π., p. 166. (Η μετάφραση δική μου)

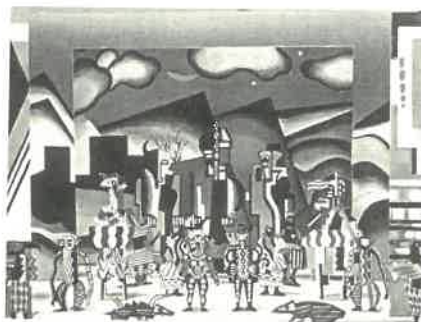
<sup>20</sup> Oskar Schlemmer, «Piscator and the Modern Theater», στο *Das neue Frankfurt*, 1928. Αναδημοσίευση στο Henning Rischbieter (ed.), *Art and the Stage*, ό.π., p. 163. (Η μετάφραση δική μου)

<sup>21</sup> Για την αγορά των συμβολικών αγαθών, βλ. Bourdieu, ό.π., σσ. 227-272.

<sup>22</sup> Vladimir Mayakovsky, «The Theater, the Cinema and Futurism», στο *Vers und Hammer*, Zürich, 1959, μτφρ. Jagna Boraks, στο Henning Rischbieter (ed.), *Art and the Stage*, ό.π., p. 138. (Η μετάφραση δική μου)

να πουληθεί και να αγοραστεί.

Επ'αυτού, ο Fernand Léger, ο οποίος στο μπαλέτο *Η δημιουργία του κόσμου* του Milhaud υλοποίησε σε ένα βαθμό την τεχνική πρόταση του Craig για την κούκλα-ηθοποιό χάρη σε κινούμενα ανδρείκελα σε ορισμένες πορείες επί της σκηνής με τη βοήθεια τροχών, σημειώνει τον Ιούλιο του 1924:



*La création du Monde.*

Μουσική / Λιμπρέτο: Darius Milhaud / Blaise Cendrars.

Σκηνικά-κοστούμια: Fernand Léger (Ballets Suédois, Παρίσι, 1923).

«Οι προσπάθειες που έχει κάνει το εμπόριο έχουν φτάσει σε τέτοια επίπεδα που μία επίδειξη μόδας οργανωμένη από ένα μόδιστρο είναι ανάλογη ή και ξεπερνά ακόμα σε θεαματική αξία πολλές μέτριες θεατρικές σκηνές. [...] Υπάρχει ανάγκη για διασκέδαση σε οποιαδήποτε τιμή ως αντίδοτο στην άγρια και πιεστική μοντέρνα ζωή. [...] Είναι μία σκληρή ζωή, όλα είναι κάτω από το μικροσκόπιο, το δευτερόλεπτο και το μιλιμέτρ είναι οι μονάδες του σήμερα. Υπάρχει ένας αγώνας για τελειότητα που σπρώχνει το εφευρετικό μυαλό στα όριά του. [...] Τα τωρινά μας μέσα είναι πολύμορφα, παρά μόνο, επαναλαμβάνω, υπό την προϋπόθεση που το υποκείμενο έχει τη διάθεση να γίνει ένα μέσο σαν όλα τ' άλλα. Ο σαρ, όσο ταλέντο κι αν έχει, είναι συχνά ένα εμπόδιο στην ενότητα. [...] Ας συμφωνήσουν όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες με το σπουδαίο ταλέντο να κοιτάξουν γύρω τους και να οραματιστούν τα μέσα που θα τους επιτρέψουν να ανανεωθούν. [...] Ας αποφασίσουν να είναι χορογράφοι περισσότερο από σαρ, ας συμφωνήσουν να είναι μέρος του θεάματος με ίσους όρους, ας δεχθούν το ρόλο των κινητών ντεκόρ, ας συμβάλουν στην έλευση του θεάματος των αντικειμένων.»<sup>23</sup>

Η καλλιτεχνική ενότητα της παραγωγής υφίσταται όταν γίνεται αντιληπτή ως τέτοια από το κοινό. Ο Agonson θεωρεί ότι ο μοντερνισμός ξεκινά με τη καθιέρωση πολ-

<sup>23</sup> Fernand Léger, «The invented stage», απόσπασμα από το *Le spectacle*, Conférence à la Sorbonne, *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, 7/1924, στο Henning Rischbieter (ed.), *Art and the Stage*, ό.π., p. 97. (Η μετάφραση δική μου)

λών θεάσεων της σκηνης στο θέατρο του νατουραλισμού, αλλά θεωρώ ότι όλα τα κινήματα που τον αντιστρατεύτηκαν επεδίωξαν την επιστροφή όχι στην όραση του ηγεμόνα αλλά στην καθοδήγηση της όρασης του κοινού σύμφωνα με το βλέμμα του δημιουργού της παράστασης. Αιτούμενο λοιπόν είναι το ολιστικό έργο τέχνης ως μία νέα καθολική πρόσληψη, ακόμα και αν αυτή απαιτεί την ενεργοποίηση του κοινού ή την αντίδρασή του. Και αυτή ακόμη δεν είναι ελεύθερη αλλά καθοδηγημένη. Η μονομερής επικοινωνία του θεατή με τον ηθοποιό, και ειδικά με τον ηθοποιό-πρωταγωνιστή, μπορεί να διαταράξει την ενιαία αντίληψη της θεαματικότητας του έργου και κατ' επέκταση την ίδια την καλλιτεχνική υπόσταση της παράστασης την εποχή του μοντερνισμού.

ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ  
ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: Η ΑΦΟΜΟΙΩΣΗ ΤΩΝ ΕΛΕΥΣΙΝΙΩΝ  
ΜΥΣΤΗΡΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΓΙΕΡΣΥ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΟΜΑΣ ΡΙΤΣΑΡΝΤΣ

1. Ερευνώντας την πιθανότητα σύγκρισης του Κέντρου Δράσης με μυητικούς θεσμούς

Για τον Γκροτόφσκι το θέατρο υπήρξε πάντα ένα πεδίο αναζήτησεων. Αρχικά στην Οπόλ (1958) και στη συνέχεια στο Βρότσλαφ (1965) της Πολωνίας, ο Γκροτόφσκι δημιούργησε τις παραστάσεις για τις οποίες έμεινε στην ιστορία. Επηρεασμένος από τη θεωρία του Αντουάν Αρτώ, ο ηθοποιός για τον Γκροτόφσκι του '60 ήταν «μάρτυρας» που έπρεπε να «καεί» όπως οι μάρτυρες του Μεσαίωνα, με άλλα λόγια οι αδράνειες του ηθοποιού έπρεπε να καταλυθούν ώστε να φωτιστεί ο ρόλος. Οι σκηνοί ήρωες του Γκροτόφσκι είχαν απομακρυνθεί λόγω διασκευής αισθητά από το συγγραφέα, διατηρώντας μόνον τα κινήτρά των δράσεών τους και όχι το δραματικό πλαίσιο. Απομακρυσμένοι από τη θεατρική παράσταση επέκτεινε στη δεκαετία του '70 τη δουλειά του (*Παραθέατρο – Θέατρο των Πηγών*) σε όλους όσους τους αφορούσε: Ανθρώπους του θεάτρου και μη. Επιδίωκε την άμεση επικοινωνία των εσωτερικών παρορμήσεων του συμμετέχοντα με το εξωτερικό περιβάλλον σε καλλιτεχνικό/τελετουργικό πλαίσιο. Οι διάφορες φάσεις δημιουργίας (*Αντικειμενικό Δράμα – η Τέχνη ως Όχημα*) κατέληξαν με τη συμβολή του Τόμας Ρίτσαρντς, που και σήμερα συνεχίζει το έργο ως υπεύθυνος του Κέντρου Δράσης στην Ποντεντέρα της Ιταλίας, στο αφαιρετικό, συμβολικό δρώμενο *Action*, την έσχατη δουλειά στην οποία συνεργάστηκε ο Γκροτόφσκι.<sup>1</sup>

Το *Action* είναι ένα δρώμενο με έντονα καλλιτεχνικά και συμβολικά στοιχεία το οποίο μπορεί και να παρουσιαστεί σε κοινό. Πρόκειται για προσωπική δουλειά του Τόμας Ρίτσαρντς στην Ποντεντέρα της Ιταλίας (από το 1986), αποτέλεσμα της μακράς συνεργασίας του με τον Γιέρσυ Γκροτόφσκι. Το δρώμενο βασίζεται σε παραδόσεις και κείμενα διάφορων πολιτισμών. Η δουλειά των *δρώντων προσώπων* με αυτό το υλικό έχει ως αποτέλεσμα ένα πλέγμα δράσεων, οι οποίες δίχως να έχουν τη λογική ακολουθία ενός σεναρίου περικλείουν συμβολικά, αρχετυπικά νοήματα τα οποία έχουν σκοπό να αφυπνίσουν τις ατομικές αναφορές των *μαρτύρων*.<sup>2</sup> Η αυτόματη λειτουργία αυτού του

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski 1933-1999. Θεατρικές περίοδοι κατά τους μελετητές: *Θέατρο των Παραστάσεων* 1957-69, *Παραθέατρο* 1969-78, *Θέατρο των Πηγών* 1976-82, *Αντικειμενικό Δράμα* 1983-86, *Η Τέχνη ως Όχημα* 1986-έως σήμερα.

<sup>2</sup> Αντί του όρου «ηθοποιός» χρησιμοποιείται από το Κέντρο Δράσης η λέξη «doers», που σημαίνει

δρώμενου, η βασική θεματική των μύθων που επεξεργάζεται, η διεύρυνση της συνείδησης που επιδιώκει για τον συμμετέχοντα (τόσο το δρών πρόσωπο όσο και το μάρτυρα), καθώς και η ανάγκη επικοινωνίας πέρα από το λόγο παραπέμπουν μεταξύ των άλλων παραδόσεων και σε αυτή των Ελευσινίων Μυστηρίων.

Ακόμα κι αν το *Action* είναι δημιούργημα του Τόμας Ρίτσαρντς, ήταν οι πειραματισμοί του Γκροτόφσκι στη δεκαετία του '60 που οδήγησαν σε αυτή τη σύγχρονη δουλειά. Ο Γκροτόφσκι είχε στόχο να ορίσει τα δεδομένα μίας δραστηριότητας η οποία δεν θα ήταν απλώς ένα μείγμα επιστημονικών και διαπολιτισμικών τεχνικών, αλλά θα διαμόρφωνε επιπλέον μία μεταβατική κατάσταση όπου οι διαφορές θα ενοποιούνταν σε ένα νέο αμάλγαμα. Ο Ευγένιος Μπάρμπα, που είχε εργαστεί με τον Γκροτόφσκι στις αρχές του '60 αναγνωρίζει ως δόκιμη την προσέγγιση της μεταθεατρικής δουλειάς του Γκροτόφσκι με διαθεματική μέθοδο. Ο Μπάρμπα τονίζει ότι όταν δούλευε κοντά του στην Οπόλ, στις αρχές του 1960, προσπαθούσαν να συγκεράσουν τις θεωρίες της αλημείας, του σαμανισμού, καθώς επίσης της έκστασης και των τελετών, στη θεατρική διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, έχοντας εμπνευστεί από τις ανθρωπολογικές θεωρίες –για παράδειγμα αυτές που εκφράζει ο Μιρσέα Ελιάντ– και τις θεωρίες της ψυχολογίας –ειδικά του Καρλ Γιουνγκ, και άλλων που εργάστηκαν στα πεδία της ανθρωπολογίας, του πολιτισμού και της θρησκείας– ο Γκροτόφσκι και ο Μπάρμπα ένωσαν αυτές τις θεωρίες με την προσωπική τους εμπειρία και αξίες ώστε να παράγουν ένα νέο θέατρο.<sup>3</sup>

Στην τελευταία φάση της δουλειά του, την επονομαζόμενη «η Τέχνη ως Όχημα», της οποίας το κύριο προϊόν είναι το *Action*, ο Γκροτόφσκι εισέπραττε εμπειρία από τις τελετές με το ίδιο ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον ιστορικό Ζμπίνιεφ Οζίνσκι, οι δραστηριότητες του Γκροτόφσκι μοιάζουν με ένα συγκεκριμένο τύπο μηητικής πρακτικής –αυτής των Ελευσινίων Μυστηρίων. Ως αποτέλεσμα της παρακολούθησης του *Action*, προϊόν της καθημερινής δραστηριότητας στην Ποντεντέρα το 1988, ο Οζίνσκι συμπεραίνει ότι αυτό το δρώμενο είναι ένας συνδυασμός από αρχετυπικά στοιχεία που σχετίζονται με διάφορες παραδόσεις ταυτοχρόνως. Εξηγεί ότι το γενικό σκηνοθετικό πλαίσιο του *Action* αναπτύσσεται συνειδητά με βάση τις ψυχικές εμπειρίες των συμμετεχόντων και έτσι είναι μία σύνθεση της οποίας το νόημα, η σημασία, και πιθανόν τα αφηγηματικά μοτίβα έχουν κοινό συντονισμό στη συνείδηση των δρώντων, άρα το δρώμενο μπορεί να επαναληφθεί πιστά.<sup>4</sup> Ο Οζίνσκι παρατηρεί επίσης ότι οι καλλιτεχνικές «αναζητήσεις» στην Ποντεντέρα διεξάγονται σε σιωπή και απομόνωση.<sup>5</sup> Επιπλέον αυτών των παρατηρήσεων, συνυπολογίζοντας τα σχόλια του Πέτερ Μπρούκ πάνω στη δουλειά του Γκρο-

«δρώντα πρόσωπα», ενώ για το «θεατής» η λέξη «witness», που σημαίνει «μάρτυρας».

<sup>3</sup> Eugenio Barba, *Land of Ashes and Diamonds*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999, p. 50.

<sup>4</sup> Zbigniew Osinski «Grotowski Blazes the Trails», *The Grotowski Sourcebook*, Λονδίνο, Routledge, 1997, p. 390.

<sup>5</sup> Ό.π., p. 387.

τόφσκι που προτείνουν ότι ανέκαθεν υπήρχαν κέντρα παρόμοια με αυτό που συντονίζει ο Γκροτόφσκι στην Ποντεντέρα, ο Οζίνσκι ερμηνεύει αυτά τα κέντρα ως μυητικούς θεσμούς, δηλαδή κέντρα αυτογνωσίας.<sup>6</sup> Γι' αυτόν, η δουλειά στην Ποντεντέρα μπορεί να τοποθετηθεί σε ένα μεγαλύτερο σύνολο πολιτισμικών πηγών και παραδόσεων, στις οποίες μπορούν να εντοπιστούν αναλογίες με τα ελληνικά μυστήρια.<sup>7</sup> Πάνω σε αυτό το θέμα σχολιάζει:

«Νομίζω ότι εδώ σε αυτό το χωριό της Τοσκάνης, αναδύεται κάτι παρόμοιο με αυτό που ήταν τα Ελευσίνα Μυστήρια για τη ζωή της αρχαίας Ελλάδας. Φαίνεται ότι το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον είναι τελείως διαφορετικό τώρα από ότι ήταν χίλια [sic: δύο χιλιάδες] χρόνια πριν. Ο άνθρωπος είναι επίσης διαφορετικός, και παρόλα αυτά αναδύεται η ίδια ερώτηση: τι έχουμε κοινό με αυτούς τους ανθρώπους; [...] Δεν υποστηρίζω ότι αυτό που κάνει ο Γκροτόφσκι με την ομάδα του είναι τα Ελευσίνα Μυστήρια, αλλά ότι στο δικό μας πολιτισμό μπορεί να έχουν την ίδια λειτουργία [...] Έχω επίσης επίγνωση ότι στην παρούσα έρευνα του Γκροτόφσκι που παλεύει να βρει κρυμμένη και ξεχασμένη γνώση χιλιάδων χρόνων, το στοίχημα δεν είναι η παράσταση ή η αξιολόγησή της [...] Για τον Γκροτόφσκι το παιχνίδι παίζεται με τον πήχη σε διαφορετικό ύψος. Οπωσδήποτε, το ψηλότερο δυνατό».<sup>8</sup>

Ο Οζίνσκι παρατηρεί ότι η αναζήτηση μίας «χαμένης γνώσης», κατ' ουσίαν η ανάγκη που οι σύγχρονοι άνθρωποι μπορεί να έχουν «κοινή με εκείνους τους ανθρώπους», εμπεριέχεται σε αυτό που ο Γκροτόφσκι ονομάζει «εαυτόν προς εαυτό» σχέση. Αυτή είναι μία σχέση που μπορεί να ανακαλύψει κάποιος μέσα στον ίδιο του τον εαυτό, αξιολογώντας τις αντιστάσεις του. Ο Γκροτόφσκι αναζητά μία πνευματική κληρονομιά που είναι κάτι περισσότερο από ένα γενεαλογικό κληροδοτήμα. Επιπλέον, αναρωτιέται αν η δουλειά του μπορεί να αγγίξει κάτι το οποίο δεν συνδέεται πια με μία αρχέγονη αρχή, δηλαδή ένα συγκεκριμένο ιστορικό σημείο, αλλά με την Αρχή της ανθρώπινης ύπαρξης, μία στιγμή που στέκεται πέρα από την Ιστορία.<sup>9</sup> Ακόμα περισσότερο ξεκαθαρίζει τις προθέσεις του Γκροτόφσκι η Λίζα Γούλφορντ: «Ο Γκροτόφσκι έχει επανειλημμένα ισχυριστεί ότι ο σκοπός του όταν πλησιάζει την τέχνη της τελετής δεν είναι να αντλήσει νέες μεθοδολογίες ή παραστασιακά τριks [...] Μιλά για ένα είδος παραστασιακής τέχνης, στην οποία «η τέχνη δεν διαχωρίζεται από το τραγούδι, το τραγούδι δεν διαχωρίζεται από την κίνηση, η κίνηση δεν διαχωρίζεται από το χορό, και ο χορός δεν διαχωρίζεται από την υποκριτική» –ένα είδος παράστασης που σχετίζεται με αρχαίες τελετουργικές

<sup>6</sup> Ο.π., p. 393.

<sup>7</sup> Ο.π.

<sup>8</sup> Ο.π., p. 395.

<sup>9</sup> «The Performer», *The Grotowski Sourcebook*, ό.π., p. 377.

παραδόσεις. Ο Γκροτόφσκι πιστεύει ότι τέτοιου είδους παραστάσεις έχουν τις ρίζες τους σε μία περίοδο «πριν το διαχωρισμό μεταξύ της τέχνης και της τελετής και μεταξύ του θεάματος και της συμμετοχικής δραστηριότητας, [...] ένα σημείο πριν το διαχωρισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την τελετουργική της λειτουργία».<sup>10</sup>

Ο Γκροτόφσκι ονομάζει αυτήν την προ-διαχωρισμένη δραστηριότητα «η τέχνη ως ένας τρόπος γνώσης».<sup>11</sup> Σύμφωνα με τη Γούλφορντ, τα Ελευσίνια ή τα Ορφικά Μυστήρια μπορεί να ιδωθούν ως παραδείγματα τέτοιων αρχαίων παραδόσεων στις οποίες η ιερή γνώση φυλάγεται και μεταδίδεται με παραστασιακούς τρόπους.

## 2. Παρακολουθώντας το *Action*

Το *Action*, στο οποίο η συγγραφέας αυτού του άρθρου ήταν μάρτυρας στις 17 Μαΐου του 2002, έλαβε χώρα στην Παλιά Πόλη της Ματέρα, μια μικρή πόλη στα νότια της Ιταλίας. Για τη συμμετοχή σε αυτήν τη δράση ο Ρίτσαρντς έστειλε ηλεκτρονικό μήνυμα καλώντας τα μέλη του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου του Κέντρου Δράσης να παραστούν ως μάρτυρες αυτού του δρώμενου.<sup>12</sup> Στο γράμμα του εξηγούσε ότι το *Action* είναι ένα υλικό που συνδέεται με τις παραστασιακές τέχνες, αποτελείται από 'γραμμές δράσης' που έχουν δουλευτεί στη λεπτομέρεια και είναι δομημένες με και γύρω από παραδοσιακά δονητικά τραγούδια (τραγούδια που ο ήχος δεν είναι διακοσμητικός αλλά μεταδίδει το νόημα του λόγου). Το *Action* δεν ψάχνει να πει μία ιστορία. Δεν ανήκει στις παραστατικές τέχνες, αλλά στο χώρο της «Τέχνης ως Όχημα». Είναι κάτι πολύ παλιό. Μάλλον ξεχασμένο. Για τα δρώντα πρόσωπα είναι μια δουλειά με τον εαυτό τους, όπως σε ορισμένες αρχαίες παραδόσεις η επαφή με την τέχνη συμβαδίζει με την προσέγγιση της εσωτερικότητας του ανθρώπου. Οι συντελεστές λοιπόν του *Action* δέχτηκαν εκείνο το βράδυ μόνο ένα μικρό αριθμό θεατών-μαρτύρων οι οποίοι συγκεντρώθηκαν σε ένα γραφικό καφέ στην παλιά πόλη στις 8 το απόγευμα.<sup>13</sup>

Καθώς ήμασταν ακόμα στο καφέ μας ζητήθηκε να κλείσουμε τα κινητά και με το κάλεσμα αυτό αρχίσαμε να εντασσόμαστε σε μία κατασκευαστική ατμόσφαιρα. Γύρω στις 9 προχωρήσαμε σιωπηλά μέσα στη νύχτα προς τον καθολικό ναό του Αγ. Πέτρου Μπαριζάνο, ο οποίος βρισκόταν λίγα μέτρα μακριά από το καφέ και ο οποίος χρησιμεύει πια ως μνημείο. Η Λουτσιάνα, που είχε οργανώσει το γεγονός, ήταν επί κεφαλής της μοντέρνας αυτής λιτανείας οδηγώντας μας στο ναό. Φτάνοντας απ' έξω χτύπησε την επιβλητική πόρτα του Αγ. Πέτρου. Ο Μάριο Μπιαντζίνι, ο στενός συνεργάτης του Ρίτσαρντς, ως οικοδεσπότης, άνοιξε την πόρτα και χαιρέτησε δια χειραψίας όλους τους προσκεκλημένους οι οποίοι

<sup>10</sup> *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, Mississippi 1996, p. 115.

<sup>11</sup> Ο.π., p. 115.

<sup>12</sup> Απρίλιος, Ποντεντέρα, 2002.

<sup>13</sup> Συγκεντρώθηκαν 21 άτομα.



του συστηθήκαμε. Το εσωτερικό του ναού ανοιγόταν μπροστά μας, ωστόσο οδηγηθήκαμε πρώτα σε ένα μικρό δωμάτιο στα αριστερά της εισόδου. Καθίσαμε γύρω από ένα παραλληλόγραμμο τραπέζι με τη δυνατότητα καπνίσματος, αν το επιθυμούσαμε. Ο Μπιαντζίνι κάθισε στην κεφαλή του τραπεζιού ευχαριστώντας μας για την παρουσία μας και εξηγώντας στη συνέχεια το είδος του δρώμενου που θα παρακολουθήσουμε.

Αυτό στο οποίο θα γινόμασταν μάρτυρες δεν ήταν παράσταση. Δεν είχε τις ξεκάθαρες γραμμές μιας ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος, αλλά ούτε και επρόκειτο για αυτοσχεδιασμό. Έχει αυστηρή δομή, ώστε να μπορεί να επαναληφθεί. Βασίζεται σε μια ακολουθία δράσεων, οι οποίες προέκυψαν από εσωτερικές παρορμήσεις που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο παραδοσιακών τραγουδιών της καταγωγής, και όχι μόνον, των συμμετεχόντων.<sup>14</sup> Στη συνέχεια ο Μπιαντζίνι μας έδωσε το κείμενο της παράστασης, το οποίο ήταν στα αγγλικά, ούτε καν μία σελίδα. Μας εξήγησε ότι κατά κάποιον τρόπο το κείμενο είναι ενδεικτικό των προθέσεων του δρώμενου. Το κείμενο αυτό ήταν μια ακριβής μετάφραση κάποιων Κοπτικών κειμένων που είχαν μεταφραστεί από τα Αραμαϊκά, πλούσιο σε ελληνικές λέξεις. Παρόλο που δεν μπορούσαμε να κρατήσουμε το κείμενο, συγκράτησα ότι τα λεγόμενά του είχαν μία υπαρξιακή διάσταση, μεταφυσική, αρκετά κοντινή σε αυτές τις ελάχιστες φράσεις που έχουν σωθεί για τα Ελευσίνια Μυστήρια. Τα λόγια σε ποιητικό ύφος περιστρέφονται γύρω από τις φιλοσοφικές αρχές της ανθρωπότητας, την αιτιολόγηση και τα κίνητρα των ανθρωπίνων δράσεων και την αναζήτηση μίας κατάστασης όπου η ευτυχία είναι εφικτή. Για παράδειγμα: αν σε ρωτήσουν ποιοι είμαστε πες ότι είμαστε τα παιδιά του φωτός, η αρχή και το τέλος είναι το ίδιο, είναι αυτό το σημείο που στέκεται πέρα από το θάνατο, είναι η στιγμή της γαλήνης.<sup>15</sup>

Ο Μπιαντζίνι μας ζήτησε να αφήσουμε τα πράγματά μας σε εκείνο το δωμάτιο και να προχωρήσουμε στον κυρίως ναό. Οι καρέκλες ήταν ήδη τοποθετημένες σε συγκεκριμένες θέσεις, όλες από τη μία πλευρά ανάλογα με τη φορά των θέσεων σε θέατρα με ιταλική σκηνή. Ήταν με πλάτη στην κεντρική πύλη χωρισμένες σε δύο περιοχές αφήνοντας ανάμεσά τους ένα στενό διάδρομο. Το κέντρο του ναού και το ιερό αχνοφαίνονταν σαν σκηνή. Η περιοχή του κέντρου είχε πρόσβαση από τα πλάγια ανάμεσα στις κολώνες του ναού και από το διάδρομο μεταξύ των καθισμάτων. Καθίσαμε στις καρέκλες και ο Μπιαντζίνι στάθηκε μπροστά μας. Ανακοίνωσε ότι το *Action* θα ξεκινούσε σε δευτερόλεπτα, αμέσως γύρισε, πλησίασε το ιερό και γονάτισε. Η παράσταση είχε αρχίσει!<sup>16</sup> Τέσσερεις άντρες ντυμένοι με μαύρο

<sup>14</sup> Mario Biagini, Παρασκευή 17 Μαΐου, Ματέρα, 2002.

<sup>15</sup> Το κείμενο είναι μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον Μπιαντζίνι και σύμφωνα με την πολιτική του Κέντρου Δράσης δεν διατίθεται προς δημοσίευση.

<sup>16</sup> Έχοντας την ευκαιρία να παρακολουθήσω το *Action* μόνον μία φορά, συμβουλευτήκα την περιγραφή της Lisa Wolford για το *Action* του 1995 στο «*Action, The Unrepresentable Origin*», *The Grotowski Sourcebook*, London, Routledge, 1997, p. 407-424. Υπάρχουν ορισμένες εμφανείς διαφορές μεταξύ των δύο εκδοχών. Πρέπει να παραδεχτώ ότι στην παρούσα περιγραφή αρκετές λεπτομέρειες έχουν διαφύγει της προσοχής μου.

παντελόνι και άσπρο μπλουζάκι, εκτός από τον Ρίτσαρντς που ήταν ντυμένος στα άσπρα. Και μία κοπέλα στα κόκκινα. Κόκκινη μπλούζα και μακριά κόκκινη φούστα. Τα αντικείμενα που χρησιμοποιήσανε ήταν απλά: ένα πήλινο δοχείο με κεριά, ένας κουβάς με νερό, ένα μπαστούνι. Το φως λιτό, μερικά φώτα δαπέδου και κεριά. Είναι αδύνατον να κατανοήσει κανείς τη λογική αλληλουχία του δράμενου, γιατί το πρωταρχικό της νόημα βρίσκεται μεταξύ των συμμετεχόντων και άρα η αλληλουχία της είναι συνειρμική. Γι' αυτό κάθε προσπάθεια περιγραφής από κάποιον παρατηρητή παίρνει υποκειμενικό χαρακτήρα.

Ο Μπιαντζίνι είχε την πλάτη του στους θεατές-μάρτυρες. Οι κινήσεις του έδιναν την αίσθηση ενός φανατικού προφήτη που μιλάει στο ποιμνίο του. Είπε ότι ήρθε από την περιοχή της αρχής, ότι είναι ένας από τους εκλεκτούς. Έπαιξε με τα δάκτυλά του πάνω από τα κεριά. Άγγιξε τη φλόγα και αντίκρισε τα χέρια του σαν να ξαφνιάστηκε που κάηκε. Έσβησε με παιδικό τρόπο τα κεριά καθώς απήγγειλε το κείμενο. Μετά γύρισε σε ένα νέο άντρα, έναν πολεμιστή, καθώς έσβηνε και το δεύτερο κεριό. Ένας γέρος άντρας πάνω στην ύστερή του έξαρση έσβησε και το τρίτο κεριό. Ξάπλωσε στο πάτωμα σαν σε μνήμα. Πίσω από τους θεατές ένα τραγούδι ακούστηκε. Ο Ρίτσαρντς μπήκε στο ναό από το διάδρομο μεταξύ των θεατών-μαρτύρων. Οι σωματικές του παρορμήσεις συντονισμένες με το τραγούδι χάραξαν την κίνηση του σώματός του. Οι υπόλοιποι μαζί και ο Μπιαντζίνι συνόδεψαν το τραγούδι και προχώρησαν στο κέντρο από διαφορετικές πλευρές του ναού. Με το βλέμμα απλώς, σχεδόν μυσταγωγικά, αναγνώρισαν ο ένας την παρουσία του άλλου και την ενότητα της ομάδας. Η δράση κατευθύνθηκε κυρίως από τον Ρίτσαρντς καθώς τον τραγούδια της καταγωγής του, δηλαδή της δυτικής Αφρικής και της Αφρικανικής διασποράς, ακολουθούσαν. Οι υπόλοιποι υιοθετώντας ποικίλες δράσεις ανταποκρίνονταν στη δράση του Ρίτσαρντς. Το κορίτσι έβαλε στην άκρη το πήλινο δοχείο με τα κεριά και στάθηκε πατώντας γερά στο έδαφος με τα πόδια της σε διάσταση. Άρχισε ένα τραγούδι σε ψηλές νότες. Ο Ρίτσαρντς ξάπλωσε ανάσκελα στο πάτωμα από πίσω της και με την πλάτη στο πάτωμα γλίστρησε ανάμεσα στα πόδια της, αναδύομενος κάτω από τον ποδόγυρο της με ένα μπαστούνι στο χέρι. Ο Ρίτσαρντς γεννήθηκε ογδόντα χρονών και έτσι ήρθε σε επαφή με το Μπιαντζίνι, ενόσω οι άλλοι στο πίσω μέρος συνέχιζαν τη δράση τους. Ο Ρίτσαρντς και ο Μπιαντζίνι απήγγειλαν αποσπάσματα του κειμένου –αντιφωνία, ψαλμωδία, μελωδική επανάληψη. Ο Μπιαντζίνι ξάπλωσε στο πάτωμα νεκρός και ο Ρίτσαρντς τον θρήνησε. Το σώμα του άρχισε να ανασταίνεται και έγινε ο καθοδηγητής του Ρίτσαρντς, προσπαθώντας να τον αποπλανήσει μακριά από τους συντρόφους του και το δρόμο της ζωής του, όμως ο Ρίτσαρντς τον ήλξε πίσω και η ομάδα ξαναενώθηκε. Ο Μπιαντζίνι πήρε το μπαστούνι από τον Ρίτσαρντς, που έγινε μικρό παιδί, και τραγούδησε ακολουθώντας τις διαθέσεις της ψυχής του. Το κορίτσι ξεκίνησε να κινείται στο σπειροειδή ρυθμό του Γιανβαλού, με λυγισμένη τη μέση, στο ρυθμό ενός τραγουδιού που είχε ξεκινήσει από το Ρίτσαρντς.<sup>17</sup> Οι υπόλοιποι ακολουθούν. Το τρα-

<sup>17</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη φόρμα του Γιανβαλού, βλ. Wolford, *The Grotowski*

γούδι ολοκληρώθηκε και συνέχισαν να χορεύουν στη σιωπή. Ο Ρίτσαρντς τώρα έγινε πολύ μικρός, παίρνοντας στάσεις παιδιού. Αντιλήφθηκε τον Μπιαντζίνι σαν αδελφό και το κορίτσι σαν μαμά. Τραγουδούσε ένα κριολέζικο τραγούδι της παράδοσής του, έπαιξε με το νερό και μπερδεύτηκε με τους άλλους που είχαν πάει πιο μακριά, τραγουδώντας ένα άλλο τραγούδι. Η δράση πλησιάζει στο τέλος της. Το νερό έχει απομακρυνθεί. Τα μέλη του Μπιαντζίνι αρχίζουν να συσπώνται, ώστε να πάρει τη στάση του εσταυρωμένου. Το σώμα του τραντάχτηκε, όταν τα καρφιά τρύπησαν τα χέρια του και τα πόδια του. Απήγγειλε ένα κείμενο που μιλούσε για ευλογία και για το θάνατο που ξεγλιστρά. Ο Μπιαντζίνι κάθισε και κοιτάζοντας μια το εσωτερικό του ενός και μια του άλλου του χεριού είπε περιπαικτικά μία λέξη: 'Όχι. Όλος ο θίασος ξαναενώθηκε και, τραγουδώντας, αποχώρησε' όλοι εκτός από το Μπιαντζίνι ο οποίος επέστρεψε σε εμάς και σαν καλός οικοδεσπότης, έτσι όπως ήταν στην αρχή, μας ευχαρίστησε. Η παράσταση είχε διαρκέσει περίπου μία ώρα. Πήγαμε στο δωμάτιο και πήραμε τα πράγματά μας. Ξανακαθίσαμε στο παραλληλόγραμμο τραπέζι. Ο Μπιαντζίνι ήρθε και είπε απλώς: «Λοιπόν αυτό είναι το *Action*». Ακολούθησε μία παρατεταμένη σιωπή. Όλοι φαινόμασταν εντυπωσιασμένοι και μπερδεμένοι! Κανείς δεν είπε τίποτα. Πήραμε τα πράγματά μας και προχωρήσαμε προς την έξοδο. Ο Μπιαντζίνι μας ευχήθηκε «καληνύχτα» και έκλεισε την επιβλητική πόρτα του ναού πίσω μας.

Μόνον με την ψυχή μπορεί κανείς να ερμηνεύσει το δρώμενο, αλλά και να αναμειχθεί με τους συντελεστές του. Όταν καμιά φορά αναγκάζονται να γράψουν, τόσο ο Ρίτσαρντς όσο και ο Γκροτόφσκι, για τη δουλειά τους, κυρίως κατ' απαίτηση άλλων αναγκαιοτήτων, τότε αναφέρονται σε μυητικές τελετές. Ωστόσο δεν ανταποκρίνονται σε δημοσιογραφικές προσεγγίσεις, που χωρίς ψυχική συμμετοχή θέλουν να εκμαιεύσουν από τα λόγια τους ακαδημαϊκά πορίσματα. Αν παρ' όλα αυτά περιοριστούμε στα γραμμένα, μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια σημεία επαφής του *Action* και των Ελευσινίων Μυστηρίων, τόσο στη μορφή όσο, και κυρίως, στο περιεχόμενο των πράξεών τους.

### 3. Μελετώντας τα Ελευσίνια Μυστήρια

Και εδώ τίθεται το μεγάλο ερώτημα: Άραγε τι γινόταν στα Ελευσίνια Μυστήρια; Οι

*Sourcebook*, Λονδίνο, Routledge, 1997, σημείωση 4, p. 498. Το γιανβαλού είναι ένα είδος χορευτικού βηματισμού που χρησιμοποιείται σε συγκεκριμένους τύπους Αίτινών τελετουργικών. Εκτελείται για σχετικά μεγάλη διάρκεια από μία ομάδα χορευτών που κινούνται σε μία γραμμή. Το σώμα του χορευτή είναι από τους γοφούς και πάνω ελαφρώς λυγισμένο μπροστά με τα γόνατα επίσης λυγισμένα. Ο βηματισμός του γιανβαλού καλεί το χορευτή να αγγίζει το έδαφος με το ίδιο μέρος του πέλματος, σχεδόν σαν να χαϊδεύει το πάτωμα με το πόδι, μετά να ανασηκώσει το πόδι πριν το ξανακατεβάσει και μεταφέρει το βάρος του σώματος στο άλλο πόδι, εναλλάσσοντας το δεξί με το αριστερό με μία ομαλή, επαναλαμβανόμενη κίνηση. Το πάνω μέρος του σώματος του χορευτή κινείται στο κάθε βήμα με έναν μαλακό, φιδίσιο κυματισμό ενώ η ώθηση της κίνησης δίνεται από τη βάση της σπονδυλικής στήλης.

ελάχιστες πληροφορίες που έχουν σωθεί συνθέτουν την παρακάτω εικόνα.<sup>18</sup> Η μεγάλη νύχτα των Ελευσινίων Μυστηρίων ήταν κάπου μετά τα μέσα του Σεπτέμβρη (Βοηδρομιώνας). Οι μύστες και οι υποψήφιοι ξεκινώντας το πρωί διέσχιζαν σε πομπή την Ιερά Οδό για να φτάσουν στο Ιερό της Ελευσίνας το βράδυ. Η επόμενη ήταν η μέρα της Εποπτείας, της κυρίως τελετής. Πάλι σε πομπή, ντυμένοι στα λευκά, μεταφέρανε το άγαλμα του Διονύσου, ένα μικρό παιδί με το δάκτυλο να φράζει τα χείλη του ως επίκληση σιωπής. Οι συντελεστές της τελετής ήταν ο Ιεροφάντης, ο Δαδούχος, η Ίερεία, ο Ιεροκήρυκας και οι Κήρυκες. Οι μύστες οδηγούνταν στο *τελεστήριον*, το μέρος της κυρίως τελετής από το Δαδούχο, που είχε φωτίσει την πομπή το προηγούμενο βράδυ. Το *τελεστήριον* ήταν ένα τετράγωνος χώρος 58 επί 58 μέτρα με 42 κολώνες. Είχε 6 εισόδους δύο σε κάθε μία από τις τρεις πλευρές. Στις τρεις πλευρές επίσης υπήρχαν κλίμακες στις οποίες μάλλον στέκονταν οι μύστες σε κάποιες φάσεις της τελετής. Στη μέση του *τελεστήριου* υπήρχε το *ανάκτορο*, ένα μικρότερο δωμάτιο, μπροστά στο οποίο στεκόταν ο Ιεροφάντης.

Μία μεγάλη φωτιά άναβε που φώτιζε το σκοτεινό ανάκτορο. Ο θρόνος του Ιεροφάντη ήταν στραμμένος στην είσοδο του ανακτόρου. Εκεί, με μια δυνατή ψάλλουσα φωνή ο Ιεροφάντης ανακοίνωνε ότι η Βασίλισσα του Άδη, η Περσεφόνη γέννησε στη φωτιά ένα εξαιρετικό παιδί. Πιθανότατα ο Ιεροφάντης απήγγειλε ψαλμωδικά το κάλεσμα της κόρης. Χτυπούσε το Ηχείον, ένα μεγάλο μεταλλικό κρουστό με ήχο κεραυνού. Η εποπτεία άρχιζε. Ανείπωτα πράγματα γινόταν ορατά. Ο Καρλ Κερένι αναφέρεται σε μία επιφάνεια της θεάς, η οποία παρουσιαζόταν πάνω από το έδαφος. Αργότερα, σε μια δεύτερη φάση, τότε ακριβώς δεν είναι γνωστό, ο ιεροφάντης έδειχνε ένα κλωνάρι στάχυ. Ο Κερένι φαίνεται να πιστεύει ότι η φύση αυτής της επιφάνειας, η οποία μετέδιδε ευδαιμονία στους συμμετέχοντες και επιβεβαίωνε τη συνέχεια της ζωής μετά το θάνατο, δεν ήταν αποτέλεσμα ομαδικής παράκρουσης. Επίσης, η παρουσίαση μιας θεατρικής παράστασης σε εκείνον το χώρο ήταν αδύνατον λόγω της κατανομής των κολώνων. Πηγές για την ακριβή φύση των τεκτενόμενων δεν υπάρχουν. Υπάρχουν ωστόσο αναφορές σε ανειπίωτες, ιερές παρουσίες, ανάλογες με εκείνες που παρουσιάζονται κατά σύμπτωση από τον Αισχύλο στη μη σωζόμενη τραγωδία του *Οιδίποδας*.

#### 4. Εντοπίζοντας τα σημεία επαφής μεταξύ του *Action* και των Ελευσινίων Μυστηρίων

Είναι γεγονός ότι οι πειραματισμοί του Γκροτόφσκι με αρχαία δονητικά άσματα έμοιαζαν στο Ρίτσαρντς μία πολύ παλιά αλλά και πολύ μοντέρνα διαδικασία, που έδινε την αίσθηση ότι πίσω από αυτά τα τραγούδια μπορεί να κρύβεται κάτι συγκρίσιμο με τα Ελευσίνια ή τα Αιγυπτιακά Μυστήρια.<sup>19</sup> Αν για τα Ελευσίνια οι πληροφορίες είναι ελά-

<sup>18</sup> Οι πληροφορίες των δύο επόμενων παραγράφων λαμβάνονται από το βιβλίο του Karl Kerényi, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, London, Routledge and Kegan Paul, p. 60-100.

<sup>19</sup> Thomas Richards *The Edge-Point of Performance*, Pontedera, Documentation Series of the Workcen-

χιστες, για τα Αιγυπτιακά είναι σχεδόν ανύπαρκτες! Περιοριζόμενος λοιπόν κανείς στα Ελευσίνια Μυστήρια, παρατηρεί ότι υπάρχει μία ομοιότητα στη δομή και τη σημασία του *Action* και της Εποπτείας. Το *Action* έλαβε χώρα μακριά από αστικά κέντρα, όπως βρίσκεται και το ιερό της Ελευσίνας. Το άστυ με τους καθημερινούς του ρυθμούς από τη μια και ο έξω-από-αυτό ιερός χώρος. Το *Action* συντελέστηκε σε ένα ναό με περιορισμένο αριθμό προσκεκλημένων. Αυτοί οι 21 προχωρήσαμε από το μέρος συγκέντρωσης μας στο ναό σε μια μοντέρνα πομπή, σε μια προετοιμασία για ένα σκοπό: να γίνουμε μάρτυρες μιας *εσωτερικής* (ψυχοπνευματικής) δράσης. Παρ' όλη αυτήν την προετοιμασία, η ομάδα έπρεπε να γίνει αποδεκτή και έτσι η προπομπός της, εν είδει Δαδούχου, χτύπησε την πόρτα για να μας επιτραπεί η είσοδος. Ο Μπιαντζίνι, που εμφανίστηκε με το διπλό ρόλο του Ιεροκήρυκα και του Ιεροφάντη, προετοίμασε τους συμμετέχοντες, και ξεκίνησε ο ίδιος το δρώμενο. Ανάμεσα στις ψαλμωδίες του θιάσου το κορίτσι, ντυμένο στα κόκκινα, το χρώμα της φωτιάς, γέννησε συμβολικά ένα παιδί, όπως η Περσεφόνη των Μυστηρίων. Ο Ρίτσαρντς ντυμένος στα άσπρα, όπως και οι μύστες, βίωσε το μυστήριο της ζωής και του θανάτου, ενώ ο Μπιαντζίνι σε ρόλο Ιεροφάντη τον καθοδήγησε σε αυτήν τη διαδικασία. Τα κείμενα της παράστασης υπονοούν ότι υπάρχει μία κατάσταση που βρίσκεται πέρα από το θάνατο, το σημείο όπου τα αντίθετα έλκονται, όπου η αρχή και το τέλος ενώνονται. Αυτά είναι τα λόγια του Πίνδαρου: Ευλογημένος είναι όποιος, αφού γνωρίσει αυτό [το μυστήριο]... μπαίνει κάτω στη γη, ξέρει το τέλος της ζωής και την αρχή που της έδωσε ο Δίας.<sup>20</sup>

Άραγε γιατί σώθηκαν μόνον τόσες λίγες πληροφορίες για ένα θεσμό που διήρκησε σχεδόν 2000 χρόνια; Καταρχήν γιατί, τουλάχιστον στα Ελευσίνια, υπήρχε όρκος σιωπής και πρόστιμο σε περίπτωση αποκάλυψης των τελετών. Αλλά όχι μόνον. Ένας σημαντικός επίσης λόγος είναι η αδυναμία μεταβίβασης μιας βιωματικής εμπειρίας μέσω του λόγου. Από τη φύση της αυτή η ανεπίπτη εμπειρία χάνει τη σημασία της όταν αναλύεται με το λόγο, καθώς είναι περιοχές που και ο πιο δουλεμένος λόγος δεν μπορεί να φτάσει. Και ως εκ τούτου παραμένει... μυστικό. Σε ανάλογα συμπεράσματα οδηγήθηκε και η μεταθεατρική δουλειά του Γκροτόφσκι. Η Άι Γουάγιαν Λέντρα, χορεύτρια Μπαλινέζικου χορού και συνεργάτιδα του Γκροτόφσκι στο «Αντικειμενικό Δράμα» υπογραμμίζει τη σημασία της κιναισθητικής εμπειρίας στη διαδικασία εκμάθησης: «Η λεκτική επικοινωνία, που περιγράφει το τι έχει μαθευτεί, δεν είναι μέρος της εκπαίδευσης. Αυτός είναι ένας αρχαίος τρόπος όπου ο μαθητής μαθαίνει κατευθείαν μέσω του σώματός του παρά μέσω μίας προκαταρκτικής εκπαιδευτικής διαδικασίας».<sup>21</sup>

ter of Jerzy Grotowski, 1997, p. 9.

<sup>20</sup> Κερέντι, *Eleusis*, ό.π., p. 15.

<sup>21</sup> Wayan Lendra «Bali and Grotowski: some parallels in the training process», *The Grotowski Source-Book*, Routledge, London 1997, p. 321-322.

Ο Γκροτόφσκι λέει ότι «το ίδιο το σώμα λειτουργεί σαν μυαλό»· μπορεί να καταγράψει και μετά να ανακαλέσει κινητικά μοτίβα και συναισθήματα, με ένα φαινομενικά ενστικτώδη τρόπο όταν δίνεται το ερέθισμα. Η κιναισθητική μάθηση ενσωματώνει τόσο τη σωματική ακρίβεια, όσο και τη συναισθηματική ποιότητα της πράξης. Αυτή η αιτιολόγηση επιλογής του Γκροτόφσκι απορρίπτει και τις κατηγορίες για δεσποτισμό, αυθεντία και συμπεριφορά γκουρού. Για το Γκροτόφσκι η πρώιμη λεκτική ερμηνεία μιας μη λεκτικής διαδικασίας μπορεί να απειλήσει τη δημιουργική εργασία, καθώς κανείς μπορεί να πέσει θύμα στον πειρασμό να φέρει τη νέα εμπειρία στα μέτρα γνωστών του δεδομένων που αλλοιώνουν αλλά και απειλούν την ανάπτυξη αυτής της νέας εμπειρίας.<sup>22</sup> Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η εξωτερική σιωπή οδηγεί στην εσωτερική σιωπή.<sup>23</sup> Αυτή η εσωτερική σιωπή καθρεφτίζεται και στο σύμβολο των μυστηρίων: ο νεαρός Διόνυσος φράζει το στόμα του με το δάκτυλο. Για τον Γκροτόφσκι αυτού του είδους οι εμπειρίες στέκουν πέρα από τα λόγια στο Λόγο και έτσι αγγίζουν την Αρχή.

Μοιάζει καλά τεκμηριωμένο το γεγονός ότι οι μύστες των Ελευσινίων μέσω των μυστηρίων διαμόρφωναν την κοσμοθεωρία τους, άγνωστο το πώς και σε ποιο βαθμό.<sup>24</sup> Θεωρητικά, η αναζήτηση της Περσεφόνης και η αποκάλυψή της ήταν η συμβολική διαδικασία της αναζήτησης της ψυχής, δηλαδή των ορίων της ανθρώπινης συνειδητότητας. Πιθανότατα κατά τη διάρκεια των μυστηρίων βιώνεται η αδιάκοπη συνέχεια της ύπαρξης. Πιο συγκεκριμένα ο Μιρσέα Ελιάντ περιγράφει:

«Η Έλευσις ήταν ένας τόπος *εύρεσις*, εύρεσης της Κόρης. Σε αυτήν την ανακάλυψη κάτι φανερώνονταν –ανεξαρτήτως μέσω ποιών συμβόλων– το οποίο ήταν ταυτόχρονα αντικειμενικό και υποκειμενικό. Αντικειμενικά, η ιδέα της Θεάς που ξαναποκτά την κόρη της, και ως εκ τούτου τον εαυτό της, φώτιζε την ψυχή του μύστη. Υποκειμενικά, η ίδια λάμψη ανάτασης τού έδειχνε και τη δική του συνέχεια, την αδιάκοπη ύπαρξη όλων των όντων».<sup>25</sup>

Η διαδικασία της μύησης περιελάμβανε μεταξύ των άλλων περιήγηση στο σκοτάδι, όπου οπτασίες προκαλούσαν το φόβο, ξαφνική είσοδο των μυστών σε λιβάδι φωτός, όπου άκουγαν φωνές και έβλεπαν χορούς.<sup>26</sup> Εκεί μετείχαν στην εμπειρία της πραγματικής ευδαιμονίας. Είναι πολύ πιθανό να καλλιεργούνταν η συνειδητοποίηση ότι ο θάνα-

<sup>22</sup> «General Introduction: Ariadne's thread», ό.π., p. 5.

<sup>23</sup> Grotowski, «The Theatre of Sources», ό.π., p. 260.

<sup>24</sup> Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1978, p. 292. Κερένι, *Introduction to the Science of Mythology: the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο 1951, p. 196.

<sup>25</sup> Ελιάντ, ό.π., σ. 196.

<sup>26</sup> Ελιάντ, ό.π., σ. 296.

τος δεν είναι το τέλος, αλλά μία μεταμόρφωση. Η έννοια της μεταμόρφωσης έχει για τον Κάρλ Γιούνγκ πέντε διαφορετικούς τύπους. Ο έμπτος –συμμετοχή στη διαδικασία της μεταμόρφωσης– είναι αυτός που συντελείται στα μυστήρια. Ο Γιούνγκ εξηγεί:

«Εδώ [σε αυτήν την περίπτωση] η μεταμόρφωση επέρχεται όχι άμεσα, περνώντας μέσα από το θάνατο και την αναγέννηση, αλλά έμμεσα, με τη συμμετοχή στη διαδικασία μεταμόρφωσης, η οποία θεωρείται ως λαμβάνουσα χώρα έξω από το άτομο. Με άλλα λόγια, κάποιος πρέπει να συμμετέχει ή να είναι μάρτυρας κάποιων μεταμορφωτικών τελετών [...] Με την παρουσία του στην τελετή συμμετέχει στη θεία χάρη. Παρόμοιες μεταμορφώσεις της θεότητας εντοπίζονται στα παγανιστικά μυστήρια. Σε αυτά ο μύστης που μοιράζεται την εμπειρία δέχεται το δώρο της θείας χάρης, όπως γνωρίζουμε και από τα Ελευσίνια Μυστήρια».<sup>27</sup>

Ο Γιούνγκ υποστηρίζει ότι η συμμετοχή σε τέτοιου είδους τελετές που ανανεώνει την ελπίδα της αθανασίας, με την έννοια της αδιάκοπης ανθρωπίνης ύπαρξης, είναι χαρακτηριστικό των Ελευσινίων Μυστηρίων.<sup>28</sup>

Όμως είναι δύσκολο να αποδεχτεί κανείς ότι όλοι αυτοί οι άνθρωποι –η συμμετοχή ήταν σχεδόν παλαιαϊκή–, απασχολούνται μόνον με τη ζωή της ψυχής μετά θάνατον! Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι θα είχαν κάποιο σημαντικό όφελος για την παρούσα, μία και μοναδική ζωή. Οι μύστες δεν ήταν μέλη κάποιας μυστικής οργάνωσης ή θιασώτες κάποιας αίρεσης. Ήταν καθημερινοί άνθρωποι που λάμβαναν μέρος ως πολίτες αλλά και μέλη του κοινωνικού συνόλου. Με βάση τις γνώσεις που παραπέμπουν σε διαβατήριες τελετές, οι μύστες υπόκειντο (οικιοθελώς στην περίπτωση των Ελευσινίων Μυστηρίων) σε μια αποδόμηση της συνείδησης, με άλλα λόγια σε μία καθαίρεση των συμβατικών δεδομένων αντίληψης του κόσμου και του εαυτού. Είναι βάσιμη η εικασία ότι σκοπός τέτοιου είδους τελετών είναι η ανασυγκρότηση της κοσμοθεωρίας των μυστών, ένα είδος μεταμόρφωσης της συνείδησης. Έτσι θα μπορούσε να ερμηνευτεί και το «Γνώθι Σαυτόν».<sup>29</sup>

Ο Πολωνός ιστορικός Ζμπίνιεφ Οζίνσκι αξιολογώντας την καλλιτεχνία του *Action* και των Ελευσινίων Μυστηρίων, υποστηρίζει ότι στο κλασικό θέατρο το μοντάζ της παράστασης γίνεται στο μυαλό των θεατών, ενώ στα μυστήρια και στο *Action* η ένωση γίνεται στα μυαλά των δρώντων προσώπων. Αποφεύγοντας να περιορίσει τη διαδικασία στην υποκειμενικότητα των δρώντων προσώπων, αλλά αντιθέτως επιδιώκοντας να προσδώσει στο *Action* την αξία προσέγγισης του συλλογικού ασυνειδήτου από τα δρώντα πρόσωπα, ο Οζίνσκι, ερμηνεύοντας Γκουρτζιεφ, υπογραμμίζει τις διαφορές μεταξύ

<sup>27</sup> Carl Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Ark Paperbacks, London 1986, p. 48-49.

<sup>28</sup> Ο.π., σ. 51

<sup>29</sup> Kerenyi, *Introduction to a Science of Mythology*, ό.π., σ. 108. Καρλ Γιούνγκ, ό.π., σσ. 48-49.

«υποκειμενικής» και «αντικειμενικής τέχνης»: «Η υποκειμενική τέχνη βασίζεται στην τύχη ή την ατομική θεώρηση πραγμάτων και φαινομένων και γι' αυτό συχνά κυβερνάται από το ανθρώπινο καπρίτσιο. Η αντικειμενική τέχνη έχει ένα πλεονέκτημα, την υπερατομική ποιότητα, και έτσι μπορεί να αποκαλύψει τους νόμους της τύχης και της μοίρας των ανθρώπων».<sup>30</sup>

Παρακολουθώντας ο θεατής-μάρτυρας τα δρώμενα του *Action*, αντιλαμβάνεται ότι οι κινήσεις, τα τραγούδια και τα λιγιστά κείμενα δεν είναι η ουσία του. Ο Γκροτόφσκι και ο Ρίτσαρντς επεδίωκαν τη «μετουσίωση της ενέργειας», κι έτσι τα στοιχεία από τα οποία αποτελείται το *Action* είναι τα εργαλεία δουλειάς με το σώμα, την καρδιά και το μυαλό των *δρώντων προσώπων*, ώστε να περάσουν από το «ορατό στο αδιόρατο». Ο Γκροτόφσκι και ο Ρίτσαρντς ήταν πεπεισμένοι ότι ο θεατής-μάρτυρας που δεν μπορεί να διαβάσει την παράσταση με μία λογική σειρά μπορεί να συμμετάσχει στην ουσία της με έναν πιο άμεσο, βιωματικό τρόπο. Προφανώς ήταν βαθιά μέσα τους η πεποίθηση ύπαρξης πανανθρώπινων αρχετυπικών ιδεών. Το στοίχημα δεν είναι η βελτίωση της προσωπικότητας των συμμετεχόντων –*δρώντων προσώπων και μαρτύρων*–, αλλά η διεύρυνση της συνείδησής του.

<sup>30</sup> Osinski, «Grotowski Blazes the Trails», *The Grotowski Sourcebook*, ό.π., p. 383-384.



## ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

**Η** σημερινή μου ανακοίνωση προτίθεται να παρουσιάσει σε μια πρώτη μορφή κάποιους προβληματισμούς που αναφέρονται στο θέατρο της μεταπολεμικής περιόδου, μέσα από μια οπτική που με απασχολεί εδώ και αρκετό καιρό και αντλεί τα ερεθίσματά της από τη συστηματική παρακολούθηση του διαλόγου σχετικά με το ελληνικό θέατρο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup>. Η βασική μου διαπίστωση επικεντρώνεται στη συχνή χρήση και επανάληψη ορισμένων απόψεων, που παρότι δεν έχουν εξεταστεί με την αναγκαία προσοχή, αρχίζουν να αποκτούν τα χαρακτηριστικά μιας ολοένα και λιγότερο συζητούμενης αλλά σε γενικές γραμμές αποδεκτής ανάγνωσης της ιστορίας του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Θα μπορούσα, αν ήθελα κάπως να οξύνω τον τόνο, να μιλήσω για κάποια, δυσσάποδεια ή και αναπόδεια, στερεότυπα που ανακαλούνται προκειμένου να επαναληφθούν με τη μορφή της βεβαιότητας ορισμένες απόψεις για την αντιμετώπιση της θεατρικής μας πραγματικότητας. Θα αναφερθώ εν τάχει στις απόψεις αυτές και για να καταστεί σαφέστερη η πρόθεσή μου, αλλά κυρίως για να διατυπωθεί η βασική υπόθεση γύρω από την οποία δομείται η σημερινή μου παρουσίαση, η οποία στοχεύει σε μια προσέγγιση ζητημάτων της ελληνικής υποκριτικής.

Ίσως εδώ είναι απαραίτητη μια ακόμη βασική διευκρίνιση πριν προχωρήσω. Υπάρχει μια σχεδόν ανυπέρβλητη δυσκολία η οποία ανήκει στη φύση της ιστοριογραφίας του θεάτρου. Παρόλο που ο ηθοποιός κατέχει κεντρική θέση στη θεατρική ιστορία, και επομένως η υποκριτική και οι εξελίξεις των μορφών της σκηνικής πράξης θα έπρεπε να είναι οι κύριοι οδηγοί για τη συγκρότηση της ιστορίας του θεάτρου, τα ίχνη τους γρήγορα χάνονται και δύσκολα εντοπίζονται. Οι αλλαγές που φέρνει ο χρόνος στη σκηνική παρουσία του ηθοποιού δεν είναι άμεσα ορατές. Διακρίνονται μόνο αν ασχοληθούμε με πολύ μεγαλύτερες χρονικές περιόδους και ανήκουν στην σφαίρα της μακράς διάρκειας<sup>2</sup>. Με αυτή την επιφύλαξη θα σας παρουσιάσω μερικές παρατηρήσεις

<sup>1</sup> Αναφέρομαι σε απόψεις που διατυπώνονται με κάθε τρόπο στις κριτικές των αθηναϊκών εφημερίδων, συχνά διατυπώνονται σε συνεντεύξεις δημιουργών του θεάτρου, αλλά και σε θεατρολογικά κείμενα και μερικές φορές ακόμη και σε διδακτορικές διατριβές. Το θέμα παρουσιάζει νομίζω σημαντικό ενδιαφέρον γιατί σχετίζεται σε μεγάλο ποσοστό και με την διδασκαλία στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών στα ελληνικά Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα.

<sup>2</sup> Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σσ. 20-21.

και επισημάνσεις στη συνέχεια επανερχόμενος στις απόψεις στις οποίες πριν από λίγο αναφέρθηκα, χαρακτηρίζοντάς τις ως στερεότυπα.

Οι απόψεις αυτές βασίζονται στη διάθεση να κοιτάξουμε το παρελθόν του θεάτρου μας με όρους που υπερβαίνουν κατά πολύ το μέγεθος της ελληνικής θεατρικής ιστορίας. Συχνά υπάρχει η διάθεση να αντιμετωπιστεί η ελληνική σκηνική πράξη μέσα από τη βεβαιότητα της ύπαρξης μια «παράδοσης». Η νεότητα όμως της νεοελληνικής θεατρικής ιστορίας μάλλον δύσκολα επαρκεί για να επικαλεστούμε την όποια παράδοση στο βαθμό που οι σημαντικές εξελίξεις της τέχνης του θεάτρου μόλις τώρα, στις μέρες μας, αρχίζουν να ξεπερνούν τον μισό αιώνα. Κι ακόμη, μέσα σε αυτό τον μισό αιώνα τα φαινόμενα δεν ακολουθούν μια ευθύγραμμη πορεία, υπάρχουν πολλές και ουσιαστικές ρήξεις, παλινωδίες, δάνεια ή και μιμητικές αντιγραφές εξωγενών προτύπων ακόμα και μέσα στο ίδιο το σώμα των οργανισμών, οι οποίοι θεωρούμε ότι έχουν τη δική τους παράδοση, όπως είναι για παράδειγμα το Εθνικό Θέατρο.

Με την έννοια αυτή είναι μάλλον άστοχο να μιλούμε για παράδοση ακόμη και σε τομείς που σε πρώτη ματιά φαίνεται ότι δημιουργείται μια αίσθηση συνέχειας που ονοματίζουμε πολύ εύκολα ως παράδοση<sup>3</sup>. Σε αυτό το θέμα η στάση μας προς τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος ίσως να αποτελεί το πιο σαφές παράδειγμα. Μιλούμε για την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου στη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος και εντάσσουμε σε αυτήν μια σειρά παραστάσεων που αρχίζει με τον Πολίτη, χωρίς να αναρωτηθούμε αν η πορεία που άνοιξε διακόπτεται με το θάνατό του και την ανάληψη της καλλιτεχνικής ηγεσίας του θεάτρου από τον Ροντήρη, ούτε αν, μετά το 1954 που ο Ροντήρης αποπέμπεται από το Εθνικό Θέατρο, η πορεία που είχε χαράξει παραλλάσσει τόσο ώστε να μετατρέπεται σε διαφορετική προσέγγιση από τον Μινωτή, τον Καρανηνό, τον Μιχαηλίδη, τον Σολομό ή τον Μουζενίδη, πολύ περισσότερο από τον Ευαγγελάτο, δηλαδή από τους σκηνοθέτες που θα τον διαδεχτούν μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ούτε δίνουμε τη βαρύτητα που χρειάζεται στο να αναρωτηθούμε τι από αυτή τη λεγόμενη παράδοση διατηρείται από τους σκηνοθέτες που εγγράφονται στο δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου μέχρι το τέλος του 20ού αιώνα (δεν αναφέρομαι στην παρουσία του Κουν από το '50 ως το '53 γιατί αυτή ασφαλώς αποτελεί ένα ειδικό κεφάλαιο στην ιστορία της κρατικής μας σκηνής).

Ανάλογα αντιμετωπίζουμε την εγχώρια δραματική παραγωγή χωρίς να δίνουμε ιδιαίτερη βαρύτητα στη ρήξη που πραγματοποιείται από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και εκφράζεται από τη γενιά των συγγραφέων που θα εμφανιστούν σε κοντινό διάστημα με την παράσταση της *Αυλής των Θαυμάτων* του Καμπανέλλη (Αναγνωστάκη, Κεχαΐδης κλπ.), μια γενιά δηλαδή που απορρίπτει συνολικά τόσο την κατευθυνόμενη στις ιδεολογικές επιλογές της νεοελληνική δραματική παραγωγή της σκηνής του

3 Βλ. ενδεικτικά τα κείμενα που περιλαμβάνονται στο Κώστας Γεωργουσόπουλος - Σάββας Γώγος - Ομάδα Θεατρολόγων, *Επίδαυρος, Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα χχ., σ. 452

Εθνικού Θεάτρου, όσο και το μοντέλο θεάτρου που υπερασπίζεται μέχρι τότε μια ψυχαγωγική δραματική παραγωγή (την οποία δοξάζουν οι σκηνικές πρακτικές θιάσων και πρωταγωνιστών που αποζητούν την αναγνώριση του κοινού χωρίς ιδιαίτερη έγνοια για τη στάθμη του καλλιτεχνικού αποτελέσματος).

Μία ακόμη από τις απόψεις που κατά κόρο χρησιμοποιούμε είναι εκείνη που ερμηνεύει το παραστασιακό γεγονός μέσα από τις Σχολές της υποκριτικής στη μεταπολεμική Ελλάδα (εδώ είναι και το κύριο σώμα της εισήγησής μου). Η συνήθης αντιμετώπιση προϋποθέτει πως το ελληνικό θέατρο της μεταπολεμικής περιόδου κυριαρχείται από την συνύπαρξη δύο βασικών Σχολών υποκριτικής: της Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και της Σχολής του Θεάτρου Τέχνης. Ασφαλώς άμεσα ορατές είναι οι διαφορές ανάμεσα στο σκηνικό τρόπο που υπερασπίζεται το Θέατρο Τέχνης και εκείνον του Εθνικού Θεάτρου. Χρειάζεται όμως, ίσως, εδώ να θέσουμε κάποιους συγκεκριμένους όρους. Στο Θέατρο Τέχνης ο σκηνικός τρόπος καθορίζεται από τη συνέχεια του προβληματισμού για την σύγχρονη ελληνική υποκριτική που διερευνάται από τον Κάρολο Κουν ήδη από τα 1930 και εξελίσσεται εσωτερικά στο Θέατρο Τέχνης μέσα από συγκεκριμένες κατευθύνσεις και προσανατολισμούς του ρεπερτορίου που παρουσιάζεται από ένα θέατρο συνόλου πλήρως κατευθυνόμενο από τον ίδιο ως αδιαμφισβήτητο ηγέτη του καλλιτεχνικού σχήματος επί μεγάλο χρονικό διάστημα, δηλαδή από το 1942 ως το 1987. Επομένως στο Θέατρο Τέχνης υπάρχει ένας ενιαίος και εξελισσόμενος σκηνικός τρόπος ο οποίος οφείλεται αποκλειστικά στα οράματα του ιδρυτή και σκηνοθέτη του.

Στο Εθνικό Θέατρο αντίθετα τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Εκεί δεν υπάρχει μία δεσπόζουσα καλλιτεχνική φυσιογνωμία αλλά μία μεγάλη εναλλαγή ηγετικών προσώπων το καθένα από τα οποία φέρνει στο Εθνικό Θέατρο τη δική του στάση. Εδώ θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι αυτή η εναλλαγή κατά περιόδους είναι πολύ συχνή αλλά και ακόμη, ότι ανάλογα με την περίοδο τα ηγετικά πρόσωπα δεν είναι μόνο σκηνοθέτες, οι οποίοι μεταφέρουν ένα όραμα που αφορά το σύνολο της σκηνικής εικόνας, αλλά και οι πρωταγωνιστές του θεάτρου οι οποίοι επιβάλλουν τους δικούς τους όρους στη σκηνή ή ακόμη και διευθυντές που μεταβάλλονται σε ρυθμιστές των εξελίξεων όχι μόνο στο οργανωτικό επίπεδο αλλά και στο καλλιτεχνικό, στον βαθμό που με τις επιλογές τους διαμορφώνουν έστω πρόσκαιρα και σε ευδιάκριτα χρονικά διαστήματα το ύφος του θεάτρου. Μέσα από αυτή την πραγματικότητα η εξασφάλιση της συνέχειας του ίδιου σκηνικού ύφους όχι απλώς δεν είναι αυτονόητη αλλά μοιάζει μάλλον μηχανιστική στο βαθμό που αγνοεί τη σημασία της προσωπικής συμβολής του κάθε δημιουργού στο σκηνικό αποτέλεσμα.

Επομένως μπορούμε να πούμε ότι η διαφοροποίηση ανάμεσα στο Θέατρο Τέχνης και το Εθνικό Θέατρο είναι αιτιολογημένη. Δεν είναι όμως αιτιολογημένη και τεκμηριωμένη εκείνη η αντίληψη που θέλει και τα δύο θέατρα να έχουν χαρακτηριστικά τα οποία τους ανήκουν αποκλειστικά. Στοιχεία που κάνουν τον θεατή να αναγνωρίζει ένα σκηνικό ύφος το οποίο ανήκει στο συγκεκριμένο θέατρο, με την έννοια εκείνη που προϋποθέτει

πως τα χαρακτηριστικά τα οποία αναπτύσσονται εσωτερικά από τη σχετικά μακρόχρονη λειτουργία των δύο οργανισμών, εξελίσσονται μέσα στις ίδιες αισθητικές κατευθύνσεις και εγγράφονται στο πλαίσιο μιας συνεχόμενης διερεύνησης της υποκριτικής από παράσταση σε παράσταση, από είδος έργου σε είδος έργου και από χρόνο σε χρόνο, καθορίζοντας ουσιαστικά το καλλιτεχνικό στίγμα, καθενός από τους δύο θεατρικούς οργανισμούς.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο συλλογισμός που οδηγεί στη στερεότυπη άποψη ότι κάθε ένα από τα δύο θέατρα κατέχει τον δικό του κώδικα υποκριτικής, δηλαδή μία ενιαία υποκριτική σχολή με μοναδικά χαρακτηριστικά, η Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και η Σχολή του Θεάτρου Τέχνης, βασίζεται στην περιορισμένη αντίληψη που σχηματίζουμε εκ των υστέρων για τις παραστάσεις βασισμένοι σε γραπτά κατά κύριο λόγο τεκμήρια. Ίσως όμως έχει έρθει η στιγμή να εμβραθύνουμε κάπως στην αντιμετώπιση της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, μελετώντας πια όχι τα κείμενα σχετικά με το θέατρο αλλά όλα τα οπτικοακουστικά τεκμήρια τα οποία μπορούν να μας επιτρέψουν αν όχι να ανατρέψουμε τη στερεότυπη άποψη τουλάχιστον να αντιληφθούμε αν και πόσο απέχει αυτή από την πραγματικότητα<sup>4</sup>.

Η θεατρολογική έρευνα στις μέρες μας μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα πλήθος σκηνικών τεκμηρίων τα οποία μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε πόσο συχνά οι απόψεις που σχηματίζουμε βασισμένοι αποκλειστικά σε κείμενα μπορεί συχνά να απέχει πολύ από τη σκηνική πράξη, επομένως να μας οδηγεί να κατασκευάζουμε μια αν όχι τελείως ψευδή εικόνα, σίγουρα όχι τόσο ακριβή όσο χρειάζεται ώστε τα συμπεράσματά μας να μην είναι κάπως απλουστευτικά.

Στον περιορισμένο χρόνο της σημερινής ανακοίνωσης θα ήθελα να σας παρουσιάσω ορισμένα ηχητικά τεκμήρια που πιστεύω ότι επιβεβαιώνουν αυτές τις απόψεις<sup>5</sup>. Στα ηχητικά τεκμήρια περιλαμβάνονται ηχογραφήσεις σημαντικών ελληνίδων ηθοποιών οι οποίες σφράγισαν με την παρουσία τους την ελληνική σκηνή και αποτέλεσαν εξαιρετικές, υποδειγματικές περιπτώσεις ερμηνευτριών<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Το πρόβλημα αυτό σχετίζεται σε μεγάλο ποσοστό με τη νεότητα των θεατρικών σπουδών στην Ελλάδα, αλλά και με το γεγονός ότι οι βασικές ερευνητικές κατευθύνσεις τους προσανατολίζονται προς τους θεωρούμενους σήμερα πια παραδοσιακούς τομείς της ιστοριογραφίας του θεάτρου ή της δραματολογικής ανάλυσης και όχι προς τις σκηνικές πραγματώσεις.

<sup>5</sup> Εδώ να σημειώσω πως τα ηχητικά τεκμήρια δεν επαρκούν από μόνα τους στο βαθμό που είναι απαραίτητο να συνδυαστούν με άλλα (ιδιαίτερα κινηματογραφικά και ασφαλώς φωτογραφικά) για να σχηματίσουμε μια πιο σαφή εικόνα. Δεν παύουν όμως να είναι ενδεικτικά. Για το θέμα βλ. και το σχετικό άρθρο του Αντώνη Γλυτζουρή: «Η κινηματογραφική εικόνα ως πηγή της ιστορίας του νεοελληνικού μεσοπολεμικού θεάτρου», *Τα Ιστορικά*, τχ. 48, Ιούνιος 2008, σσ. 139-156.

<sup>6</sup> Ορισμένες διευκρινίσεις είναι εδώ απαραίτητες για την επιλογή των παραδειγμάτων. Η Ασπασία Παπαθανασίου είναι μεν απόφοιτος του Εθνικού Θεάτρου αλλά ελάχιστη είναι η σχέση της με την κρατική σκηνή για τους γνωστούς πολιτικούς λόγους. Επιλέγεται διότι κατά γενική ομολογία η ερμηνεία της καθορίστηκε σε απόλυτο βαθμό από τη διδασκαλία του Δημήτρη Ροντήρη, την οποία υπο-

Το πρώτο απόσπασμα επιλέγεται γιατί η ηθοποιός είναι κατά γενική ομολογία η πιο σαφής εκπρόσωπος του σκηνικού τρόπου που χαρακτηρίζει τον Δημήτρη Ροντήρη ο οποίος αποτελεί έναν πολύ σημαντικό κρίκο στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του Εθνικού Θεάτρου, από τη σχολή του οποίου άλλωστε και η ίδια αποφοίτησε. Η δεύτερη ηθοποιός γιατί ταυτίστηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα με το Εθνικό Θέατρο ως η μέγιστη πρωταγωνίστριά του και επομένως σφράγισε με την παρουσία της την λεγόμενη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, παρότι διαμόρφωσε την καλλιτεχνική της προσωπικότητα ήδη πριν την ίδρυσή του. Η τρίτη ηθοποιός απέκτησε την καλλιτεχνική της παιδεία στο Θέατρο Τέχνης αλλά γρήγορα ενσωματώθηκε στην κρατική σκηνή, όπου και εργάστηκε για περισσότερα από είκοσι συνεχόμενα χρόνια. Η τέταρτη είναι από την άλλη Σχολή και για πολλά χρόνια πρωταγωνίστησε στις παραστάσεις του Καρόλου Κουν.

#### Παραδείγματα:

1. Ασπασία Παπαθανασίου: *Μήδεια*, Ηχογράφιση του 1993, Μετάφραση Γιώργου Χειμωνά, αλλά με πολλές παρεμβάσεις της ερμηνεύτριας.
2. Κατίνα Παξινού: *Μήδεια*, Παράσταση του 1955, σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, Μετάφραση Παντελής Πρεβελάκης<sup>7</sup>.

δειγματικά υπηρέτησε για πολλά χρόνια κατά το διάστημα της λειτουργίας του Πειραϊκού Θεάτρου. Η ηχογράφιση της *Μήδειας*, από την οποία προέρχεται το ηχητικό απόσπασμα που πλαισιώνει την παρουσίαση, παρότι πολύ μεταγενέστερη (1993), βασίζεται στον τρόπο διδασκαλίας του Ροντήρη και επομένως θεωρείται ενδεικτική για να αντιληφθούμε τη σκηνοθετική αντίληψη του Ροντήρη για τον ηθοποιό. Ο Ροντήρης σύμφωνα με τη στερεότυπη άποψη βρίσκεται στις αρχές αυτής της ιδέας που προϋποθέτει την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου. Η Κατίνα Παξινού είναι ήδη καθιερωμένη ηθοποιός όταν προσλαμβάνεται το Εθνικό Θέατρο, η εκεί παρουσία της όμως λόγω της εξαιρετικά έντονης προσωπικότητάς της, αλλά και λόγω της κυριαρχίας του συζύγου της ηθοποιού και σκηνοθέτη Αλέξη Μινωτή στη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, για τη συνείδηση του θεατή έχει καταλάβει τη θέση της κατεχοχίτη ηθοποιού του Εθνικού Θεάτρου. Η Ελένη Χατζηαργύρη αποφοίτησε το 1942 από το Θέατρο Τέχνης και εργάστηκε σε αυτό κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας του, δηλαδή έως το 1950. Στη συνέχεια έπαιξε σε ιδιωτικούς θιάσους και προσελήφθη στο Εθνικό Θέατρο κατά τη δεκαετία του 1970, όπου και πρωταγωνίστησε μέχρι το θάνατό της. Η Βάσω Μεταξά υπήρξε στέλεχος του Θεάτρου Τέχνης, συμμετέχοντας σε διανομές με πρωταγωνιστικούς ρόλους ως το 1955. Βλ. ενδεικτικά *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992* (εισαγ. Α. Σολομού), Κέδρος, Αθήνα 1992, σ. 220, Θόδωρου Έξαρχου, *Αναζητώντας τις ρίζες*, τ. Γ', Έλληνες ηθοποιοί «Η γενιά μας», σ. 800, Παξινού-Μινωτής, *Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας* (με κείμενα των Μ. Πλωρίτη, Κ. Γεωργουσόπουλου, Α. Σολομού, Γ. Βαρβέρη, Ε. Βαροπούλου, Τ. Ρούσου, Σ. Α. Ευαγγελάτου, αναλυτικό χρονολόγιο και καταγραφές Πλ. Μαυρομούστακος - Χριστίνα Συμβουλίδου), *Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Δημήτρη Ροντήρη*, (Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Στόα του Βιβλίου, 1999), (επιμ. Κάτια Αρφαρά), εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 62, *Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Κάρολο Κουν*, (Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί» και Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν, Στόα του Βιβλίου, 2000), (επιμ. Πλ. Μαυρομούστακος), εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 70, Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.) *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, έκδοση του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2008, 492σ.

<sup>7</sup> Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή της υποκριτικής από τον Αλέξη Μινωτή για τις παραστάσεις αρχαίου και σύγχρονου δράματος, τόσο για τις διατυπώσεις της όσο και για τη μεγάλη απόσταση που

3. Κατίνα Παξινού: *Βρυκόλακες*, Παράσταση του 1970, Σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, Μετάφραση Γ. Ν. Πολίτης.
4. Ελένη Χατζηαργύρη: *Βρυκόλακες*, Ραδιοφωνικό θέατρο 1984, Σκηνοθεσία Γιώργος Θεοδοσιάδης, Μετάφραση Βάσος Δασκαλάκης.
5. Κατίνα Παξινού: *Ματωμένος Γάμος*, Παράσταση 1970, Σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, Μετάφραση Νίκος Γκάτσος.
6. Βάσω Μεταξά: *Ματωμένος Γάμος*, Ηχογράφηση παράστασης 1955, Σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, Μετάφραση Νίκος Γκάτσος.

Θα μου επιτρέψετε να κλείσω εδώ την παρουσίαση μου επικεντρώνοντας σε ερωτήματα, αντί να δώσω τελική απάντηση. Από τα έξι αυτά αποσπάσματα αναμφισβήτητα είναι διαφορετικό το σκηνικό ύφος του τελευταίου. Ως προς το σκέλος εκείνο της άποψης που λέει ότι στο μεταπολεμικό θέατρο υπάρχουν δύο διαφορετικές σχολές του Καρόλου Κουν και η Σχολή του Εθνικού Θεάτρου τα αποσπάσματα που ακούσαμε λειτουργούν ως μια σαφής επιβεβαίωση.

Μένει να μελετηθεί η σκηνική πρακτική του Καρόλου Κουν σε μακρύτερη διάρκεια και όχι μόνο σε μια στιγμή, προκειμένου να αντιληφθούμε την εξέλιξη του σκηνικού του ύφους, να εντοπίσουμε και να αποδώσουμε τα ειδικά του χαρακτηριστικά προκειμένου να διαπιστώσουμε αν υπάρχει ένα ειδικό ύφος της Σχολής. Πιστεύω πάντως ότι κάτι τέτοιο είναι μάλλον δεδομένο, πράγμα στο οποίο με οδηγεί η ολοφάνερη ενασχόληση του Καρόλου Κουν με τα ζητήματα της ιθαγένειας της υποκριτικής από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, όπως φαίνεται από τη συγκρότηση του Θεάτρου Τέχνης, τις επιλογές του ρεπερτορίου, τις απόψεις που διατυπώνει και το σύνολο της κριτικής πρόσληψης των παραστάσεών του.<sup>8</sup>

Ως προς το Εθνικό Θέατρο, όμως, όσα ακούσαμε δημιουργούν κάποιες επιφυλάξεις. Από τα ειδικά, έντονα χαρακτηριστικά, που διαθέτει κάθε μία από τις τρεις πρωταγωνίστριες, τα οποία διαφοροποιούν το άκουσμα, θα μπορούσαμε ίσως με βάση αυτές τις διαφοροποιήσεις να ισχυριστούμε ότι δεν ανήκουν αναγκαστικά στην ίδια

---

χωρίζει την περιγραφή από τη σκηνική του πράξη: «Όσο για τον τρόπο του παιξίματος, της ηθοποιίας, που εξυπηρετεί σήμερα σωστά ένα τέτοιο δύσκολο υλικό, όπως είναι τα πρόσωπα της τραγωδίας, το μόνον που εμείς αναγνωρίζουμε και μπορούμε να αισθανθούμε, είναι ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο ηθοποιός της εποχής μας που ως βάση έχει το συναίσθημα και τη φυσική ομιλία- αλλά βέβαια ανεβασμένης σε τόνο και σε ύφος, πιο μουσικά θα λέγαμε, σχηματοποιημένες, εξαιτίας της πυκνότητας των συναισθημάτων, του έμμετρου ποιητικού λόγου και του ιδεατού κόσμου που ερμηνεύει. Η απαγγελία, ο στόμος και η λεξικρατία είναι εχθρός της τραγωδίας και του καλού θεάτρου...». Βλ. Αλέξης Μινωτής: «Το Αρχαίο δράμα και η αναβίωσή του», σσ. 173-195, σ.183, στο *Πορεύεσθαι κατά τέχνην*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1988, 237σσ.

<sup>8</sup> Βλ. το κείμενο που προέρχεται από συνεντεύξεις του Καρόλου Κουν και δημοσιεύεται με τον τίτλο «Απολογισμός», στο *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σσ. 457-465, καθώς και τη σχετική με τις παραστάσεις του κριτικογραφία.

σχολή υποκριτικής. Πέρα από αυτή την παρατήρηση όμως μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι σε γενικές γραμμές κινούνται σε ένα συγγενές στην αισθητική προέλευσή του επίπεδο, το οποίο εδραιώνεται σε μία απαγγελτική εκφορά, συχνά στομφώδη με κάπως προβλέψιμες κορυφώσεις, οι οποίες δεν εξαρτώνται αποκλειστικά από τη σημασία του κειμένου, αλλά από το ρυθμό του λόγου και τα δεδομένα της ερμηνείας. Αν ξεπεράσουμε όμως αυτό το επίπεδο παρατήρησης και αναρωτηθούμε αν αυτός ο τρόπος είναι ικανός, είναι αρκετός δηλαδή, για να χαρακτηρίσει μία εθνική Σχολή υποκριτικής φοβούμαι πως ανατρέχοντας στην ιστορία του θεάτρου θα διαπιστώσουμε πως αυτός ο τρόπος δεν είναι μόνο χαρακτηριστικός για το Εθνικό μας Θέατρο, αλλά είναι ενδεικτικός για μία ενιαία αντίληψη εκφοράς που ανήκει σε κάθε ακαδημαϊκού χαρακτήρα σκηνική υλοποίηση (η οποία φυσικά δεν εξαρτάται από τοπικά ή εθνικά χαρακτηριστικά) λίγο ως πολύ αναμενόμενη και ίσως προβλέψιμη. Εγγράφεται ασφαλώς σε μία ιστορία της υποκριτικής από τον 19<sup>ο</sup> ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά δεν είναι αναγκαίο να αντιμετωπιστεί ως ειδικό χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί ριζικά τη θέση της Σχολής του Εθνικού Θεάτρου στη σχέση της με όλες τις άλλες Σχολές υποκριτικής. Είναι ίσως ορθότερο να αντιμετωπιστεί το Εθνικό Θέατρο ως ένα από τα πολλά, σαφή παραδείγματα της κοινής ευρωπαϊκής ακαδημαϊκής σκηνής, που διαμορφώθηκε από τους μεγάλους πρωταγωνιστές της κεντρικής Ευρώπης και την εδραίωση μεγάλων θεατρικών οργανισμών, των εθνικών θεάτρων σε κάθε ευρωπαϊκή χώρα από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μήπως λοιπόν δεν είναι αναγκαίο να μιλούμε για τη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου αλλά απλώς για την ελληνική εκδοχή του ακαδημαϊκού θεάτρου όπως διαμορφώθηκε στη δυτική Ευρώπη; Μήπως είναι καλύτερα να αποφεύγουμε χαρακτηρισμούς που πηγάζουν από την επιθυμία μας να διεκδικούμε για το Εθνικό μας Θέατρο μια διαφορετική θέση από εκείνη που του ανήκει ως τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα;





ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ Ο ΚΡΙΚΟΣ ΤΟΥ ΚΗΡΥΓΜΑΤΟΣ<sup>1</sup>

**Τ**ὸ κήρυγμα<sup>2</sup> στις μέρες μας ἐὰν δὲν εἶναι γραφικό, ἕνα ἀπομεινάρει μίας ἄλλης ἐποχῆς, σίγουρα εἶναι περιθωριοποιημένο καὶ μοιάζει συχνὰ μίᾳ τυπικῇ ὑποχρέωση τοῦ ἱεροκήρυκα δίχως νὰ ἀφορᾷ τὸ πλήρωμα, ὡστόσο, ὅπως θὰ προσπαθῆσω νὰ δείξω, ἐνδιαφέρει τῆ θεατρολογικῆ ἔρευνα ἀφοῦ ὄλο καὶ περισσότεροι μελετητὲς συζητοῦν τὴν ποικιλομορφία καὶ τὸ πολυεπίπεδο τῶν μεσαιωνικῶν καὶ ἀναγεννησιακῶν παραστάσεων ὑπερβαίνοντας τὰ γνωστὰ ὄρια τῆς σκηνηκῆς παρουσίας ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου μὲ σκοπὸ νὰ παιχθεῖ ἀπὸ ἐπαγγελματίες ἢ ἐρασιτέχνες ἠθοποιούς σὲ κοινό. Εἶναι γεγονός ὅτι στὸ ἐπίκεντρο τῆς ἔρευνας μπορεῖ νὰ θεθεῖ ἡ καταγραφή μίας στέψης ἢ ἐνὸς δημόσιου γεγονότος, τὸ ὁποῖο συνιστᾷ μίᾳ νέᾳ φανταστικῇ σκηνοθεσίᾳ τῆς τελετῆς, λιτανεῖες καὶ παρελάσεις, ὅπως καὶ ἕνας δομηνικανὸς ἱεροκήρυκας μὲ τὸ ἀκροατήριό του.<sup>3</sup> Ἡ ἀκόμη τὸ βᾶρος τῆς μελέτης μπορεῖ νὰ πέσει στοὺς τρόπους διαμόρφωσης τῆς ἀφηγηματικότητος θρύλων καὶ ἱστοριῶν, στὴν ἐπίδραση τοῦ παραμυθᾶ στὸ κοινὸ καὶ τὴν ἀντίδραση τοῦ ἀκροατηρίου, δηλαδὴ στὴν πλέον δημιουργικὴ φάση τῆς δημόσιας παρουσίας μιᾶς ἱστορίας ἀπὸ ἕναν ἐρμηνευτῆ. Ἐρχομαι λοιπόν, νὰ ὑποστηρίξω, ὅτι, σήμερα, δὲν εἶναι ἀρκετὸ νὰ μελετᾶται ἡ ὀρθόδοξη ρητορικὴ ἢ ὀμιλητικὴ ὡς ἕνα ἀκόμη κεφάλαιο τῆς πατρολογίας ἀλλὰ χρειάζεται νὰ ἀντιμετωπισθεῖ αὐτὸ τὸ τμῆμα τῆς ἐκκλησιαστικῆς γραμματείας μέσα στὸ φυσικὸ πλαίσιο: τῆ ζωντανῆ παρουσία ἐνώπιον τῆς σύναξης. Τότε, μπορεῖ νὰ μᾶς ἀποκαλυφθεῖ ἕνας κρίκος ποῦ συνδέει τεχνικὲς ὑποκριτικὲς σὲ μίᾳ παράδοσιν ποῦ ἐνώνει τὸν μεταβυζαντινὸ ἑλληνικὸ κόσμον ἀπὸ τὴν Κρήτην καὶ τὰ Ἐπτάνησα, ἕως τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ τὴν Κωνσταντινούπολην.

Στὴν ἀφετηρία τῶν σκέψεών μου βρίσκεται ἡ θέση ποῦ ἔχει ἡ τέχνη διαχρονικὰ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἐμπειρία. Ἡ θέση αὐτὴ καθορίζεται ἀπὸ τὶς ἀνάγκες ποῦ καλεῖται νὰ ὑπηρετήσῃ ἡ τέχνη στὴ χριστιανικὴ δημόσια λατρεία, ὅπου τὰ πάντα εἶναι ὀρατὰ ἐντὸς

<sup>1</sup> Ἡ ἔρευνα ἔχει ἐπιδοτηθεῖ ἀπὸ τὸ πρόγραμμα «Καποδιστριας» τῆς Ἐπιτροπῆς Ἑρευνῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (ΕΛΚΕ) ποῦ ἔχει ὡς τίτλο «Τὸ παραστασιακὸ γεγονός στα κηρύγματα τῆς Τουρκοκρατίας».

<sup>2</sup> Γιὰ τὸ κήρυγμα καὶ τὴν ἱστορία του βλ. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Ὀμιλητικὴ ἢ Ἱστορία καὶ θεωρία τοῦ κηρύγματος*, Ἀθήναι 1976, σσ. 21 ἐξ.

<sup>3</sup> Οἱ μελετητὲς στρέφουν τὸ ἐνδιαφέρον τους ἀπὸ τὴ μίᾳ πλευρᾷ στὴ σχέση δημόσιων τελετῶν καὶ τῆς κειμενικῆς τους ἀφετηρίας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρᾷ ἐπαναξιολογεῖται ἡ μεσαιωνικὴ λογοτεχνία ὡς παραστάσεις ἀπὸ μνήμης μινιστρέλων καὶ ζογκλέρ. Μία εἰκόνα τῶν πλέον πρόσφατων τάσεων στὴν ἔκδοσιν Laurie Postlewaite, Wim Hüskens (ἐπιμέλεια), *Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*, Rodopi 2007.

του έσωτερικού αρχιτεκτονήματος του ναού. Το κάθε κτήριο όπου έτελείτο ή Εύχαριστία, από τις κατακόμβες έως τους περικαλλείς ναούς των πόλεων, αποκτούσε νόημα από τη συγκέντρωση του λαού, έφόσον ή Έκκλησία μέσα από την Εύχαριστία είχε έμπειρία της αλήθειας ως κοινωνίας και μετοχής. Ο Χριστός έγινε κατανοητός ως αλήθεια και είχε αποκαλυφθεί «όχι στην κοινωνία αλλά ως κοινωνία». <sup>4</sup>Επομένως, ή ύποταγή των τεχνών στην εκκλησιαστική λατρεία –ζωγραφική, μουσική, ποίηση– σημαίνει ότι οι χριστιανοί καλλιτέχνες δημιουργούν έργα που δεν προορίζονται για ιδιωτική χρήση των εύσεβών αλλά όφειλαν να είναι με κάποιον τρόπο παραστάσιμα με εικόνες και ήχους έν μέσω της συνάθροισης της εύχαριστιακής κοινότητας. Στο πλαίσιο, λοιπόν, των λειτουργικών τεχνών ή έκφορα του λόγου αποκτά μία ιδιαίτερη σημασία. Για παράδειγμα, τά, οικεία, ένδεχομένως σε όρισμένους από τους παρευρισκόμενους, άναγνώσματα (τά όποια, συχνότατα, είναι άγιολογικές διηγήσεις με βασανιστήρια των μαρτύρων) είτε ως έμβόλιμα στις άκολουθίες είτε ως διαβάσματα στη διάρκεια του φαγητού σε μοναστηριακή τράπεζα μπορεί σήμερα να ακούγονται άχρωμα, χωρίς τονισμό στην έκφορα και χωρίς παραλλαγές, ώστόσο και αυτός ό «άνευρος» τρόπος που θάβει το έγώ είναι μία παραστασιακή μέθοδος με πρόθεση ό άναγνώστης-μοναχός να άναδειξει τις άξίες της βιογραφίας επιδιώκοντας να μην προκαλέσει την προσοχή των άκροατών στη δική του άνάγνωση.

### *Έρμηνευτής και σκηνοθέτης*

Και με το κήρυγμα τί συμβαίνει; Μπορούμε να άντιμετωπίσουμε τη διδασκαλία του θείου λόγου από τον άμβωνα ως παραστασιακό γεγονός ή μήπως άγγίζουμε μία περιοχή όπου ή πρόσβαση καθίσταται προβληματική λόγω των άπαγορευτικών που έχει θέσει ή ίδια ή θεολογική παράδοση με τη δαιμονοποίηση<sup>5</sup> της σκηνης ή άκόμη και έρευνητικά πορίσματα που όριοθετούν άυστηρά την ένασχόληση με τον χώρο του θεάτρου στο είδος δράμα και την παράστασή του; Για παράδειγμα στο βασικό έργο άναφοράς *Λεξικό του Θεάτρου* σε έπιμέλεια Hartnoll–Found στο λήμμα *δράμα* σημειώνεται: «Όρος που χρησιμοποιείται άορίστως για το σύνολο των έργων που έχουν γραφτεί για το θέατρο». <sup>6</sup> Η ειδική αυτή σημασία, δηλαδή, ένα κείμενο που γράφεται με σκοπό να παρουσιαστεί σε έναν ιδιαίτερο χώρο, τη σκηνή, άπλώνεται στη θεωρία του θεάτρου από την έποχή του Άριστοτέλη διατρέχοντας την ιστορία του εύρωπαϊκού θεάτρου, όπως έχει τεκμηριώσει με σαφήνεια ό Marvin Carlson. <sup>7</sup>

<sup>4</sup> John D. Zizioulas, *Being as communion: studies in personhood and the church*, St Vladimir's Seminary Press, 1985, σσ. 114 έξ.

<sup>5</sup> Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, 1985, σσ. 43 έξ.

<sup>6</sup> Phyllis Hartnoll–Peter Found (έπιμέλεια), *Λεξικό του θεάτρου*, Πανεπιστήμιο της Όξφόρδης, Μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Άθήνα 2000, σ. 143.

<sup>7</sup> Marvin Carlson, *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Cornell University Press, 1993.

Τὰ κείμενα τῶν κηρυγμάτων δὲν εἶναι, βέβαια, δραματικά μὲ τὴ σύγχρονη ἀστική καὶ συμβατική σημασία τοῦ θεάτρου, ὅπως δὲν ὑπῆρξαν τέτοια οἱ μεσαιωνικὲς ὁμιλίαι τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Πάντως, γιὰ νὰ ἀπαντηθεῖ τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴ σχέση κηρύγματος καὶ παράστασης χρειάζεται νὰ κατανοηθεῖ ὁ ρόλος τοῦ κηρύγματος ὡς πρακτικῆς πού πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἀρκούντως μίσηρη σημερινή του εἰκόνα.

Ἡ ἄνθιση τοῦ κηρύγματος στὴν προνεωτερικὴ ἐποχὴ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἦταν γέννημα ἐνὸς πολιτισμοῦ κυρίως προφορικοῦ, ὅπου ἡ ἐπικοινωνία βασιζόταν στὴ ζωντανή φωνή καὶ στὴ φυσικὴ παρουσία ἐνὸς ἀνθρώπου ἐνώπιον ἐνὸς κοινού. Τὰ κείμενα πού ἀπαρτίζουν τὴν παραγωγή τῆς ὁμιλητικῆς, ὅπως ἀποκαλεῖται ἡ κηρυγματικὴ γραμματεία, εἶναι τὰ ἀποτυπώματα μιᾶς τέχνης πού ξεπερνοῦσε τὴν ἀναγνωστικὴ βουβὴ ἰδιωτικὴ ἐμπειρία πού βιώνεται σήμερα μέσα ἀπὸ τὶς χειρόγραφες ἢ τυπωμένες σελίδες βιβλίων. Ἡ σπουδαιότητα πού κατείχε στὴ ζωὴ ἀγροτικῶν κυρίως κοινωνιῶν, μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὴ ἐὰν καταφέρουμε νὰ δοῦμε τὴ σχέση μεταξὺ κειμένου καὶ δημόσιας παρουσίας του, στὴν ἐκκλησιαστικὴ σύναξη ὡς μία ξεχωριστὴ τέλεση.

Ὁ ἱεροκήρυκας, ἥδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Ἀποστόλων, εἶναι ὁ διαμεσολαβητὴς μεταξὺ κτιστοῦ καὶ ἀκτίστου, ἔχει μιὰ ἀποστολὴ νὰ ἐρμηνεύσει μὲ μία γλώσσα ἀπλὴ ὅσα εἶναι ἀκατανόητα γιὰ τὴν κοινὴ λογικὴ πολὺ περισσότερο ὅταν ἀπευθύνεται σὲ κοινὸ ἀναλφάβητο, ὅπου ὁ ρόλος του ἀποκτᾶ μιὰ ἀπόλυτα μυστικὴ καὶ μυθικὴ διάσταση. Ἀπὸ τὸν Μέγα Βασίλειο καὶ τὸν Ἰωάννη Χρυσόστομο, ἕως τὸν ἱερὸ Φώτιο (9ος αἰ.), τὸν Νικόλαο Καβάσιλα (14ος αἰ.) καὶ τὸν Κοσμά τὸν Αἰτωλὸ (18ος αἰ.), ὁ ἱεροκήρυκας στὴ συνείδηση τοῦ προνεωτερικοῦ κόσμου εἶναι τὸ στόμα τοῦ Θεοῦ καὶ τὰ χεῖλη τῶν συνόδων ὀριοθετῶντας αἴρεση καὶ Ὁρθοδοξία, συμπεριφορὲς καὶ ἠθικὴ, παρεμβαίνοντας στὰ κοινωνικὰ συμφραζόμενα, ἐλέγχει, διορθώνει, ἀφυπνίζει, μὲ πρότυπο τὸν Χριστὸ καὶ τὴν ἐπίγεια ζωὴ του. Ἐπιπλέον, τροφοδοτεῖ τὴν ἐλληνικὴ συνείδηση μὲ ἐξαιρετὰ γλωσσικὰ ὑποδείγματα ἢ ἀκόμη καὶ μὲ πολιτικὴ συνθηματολογία ἐντὸς τῆς ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐλληνικὴ διασπορά.

Μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε τὸ κήρυγμα σὰν μιὰ δυνατότητα μετοχῆς σὲ μιὰ ἱστορία ὅταν ὑπάρχει ἀνάπαυλα καὶ ἐλεύθερος χρόνος, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ Κυριακὴ ἢ μιὰ πανηγυρὶς. Ἀκόμη καὶ σήμερα τὸ κήρυγμα, ὅταν ὁ ἱεροκήρυκας ἀντικρίζει τὴν τηλεοπτικὴ κάμερα εἶτε μιὰ ἀνθρώπινη ομάδα συγκεντρωμένων πιστῶν, σὲ μιὰ πυκνοκατοικημένη περιοχὴ ἀφροαμερικανῶν τῆς Νέας Ὑόρκης ἢ σὲ μιὰ ἱεραποστολὴ τῆς Ἰνδίας, μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ ἱστορία ἱστοριῶν, δηλαδὴ διηγήσεων μὲ εἰδήσεις τῆς ἐπικαιρότητας, ἀνέκδοτα, λαϊκὲς ἀφηγήσεις, μυθικὲς παραδόσεις.<sup>8</sup> Ὁ ἱεροκήρυκας ὀφείλει νὰ διδάξει ἀλλὰ καὶ νὰ διασκεδάσει, δηλαδὴ τὸ κοινὸ του νὰ ζήσει καὶ νὰ ἀπολαύσει μιὰ διήγηση. Στὴν περίοδο τῆς ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας ὅταν ἦταν περαστικὸς ἀπὸ τὸν τόπο ὁ κόσμος δὲν εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ταυτίσει κηρυγματικὸ λόγο μὲ προσωπικὰ ἔργα, ἐπομέ-

<sup>8</sup> Elaine J. Lawless, «Narrative in the Pulpit: Persistent Use of Exempla in Vernacular Religious Contexts», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 21.1 (Spring, 1988), σσ. 48-64.

νως ή διδαχή του κήρυκα θα περιοριζόταν στον χρόνο που θα μιλούσε· ή έμφαση θα έπρεπε να δοθεί στον τρόπο που θα ύποκριθει και θα άρθρώσει τις λέξεις του.

Ούσιαστικά, ό σκοπός του έκκλησιαστικού κηρύγματος δέν είναι διαφορετικός άπό την τέχνη τής κοσμικής ρητορικής: να πείσει και να παρακινήσει τον άκροατή.<sup>9</sup> Ανάμεσα στα πολλά και διάφορα κείμενα ρητορικής που κυκλοφορούν στην Τουρκοκρατία<sup>10</sup> διασταυρώνονται δυτικά έγχειρίδια με έλληνικές ρητορικές<sup>11</sup> με κορυφαίο τον σταθμό μεταξύ κοσμικής ρητορικής και όμιλητικής που είναι τó έργο του Φραγκίσκου Σκούφου (1644-1697, σπούδασε στο έλληνικό γυμνάσιο τής Ρώμης και έζησε στη Βενετία) *Τέχνη Ρητορικής*, που έκδόθηκε στη Βενετία (1681). Έκείνος που συνεχίζει την παράδοση του Σκούφου είναι ό κεφαλωνίτης Βικέντιος Δαμωδός (1678-1752, σπούδασε Βενετία και Πάδοβα), ό όποιος στο έργο του *Τέχνη Ρητορική κοινή φράσει συντεθεισα* (Βενετία 1759) αξιοποιεί ως ύποδείγματα κηρύγματος κείμενα του άλλου κεφαλωνίτη Ήλία Μηνιάτη (1669-1714 σπούδασε στο Φλαγγιανό φροντιστήριο τής Βενετίας), μεγάλου θαυμαστή του Σκούφου.

Για την έπίτευξη του στόχου του κηρύγματος ό όμιλητής καλείται να γίνει δημιουργός όχι μόνο του λόγου, τής δομής και του γραπτού περιεχομένου, που πρόκειται να έκφωνήσει αλλά και του τρόπου με τον όποιο θα τον έκφωνήσει, δηλαδή τής όμιλίας και των σωματικών χειρονομιών. Προς αυτή την κατεύθυνση τής ύποκριτικής τέχνης οδηγούν οι τεχνικές μιās όλόκληρης παράδοσης ώστε να μπορέσει ό όμιλητής του ιεροϋ λόγου να άσκησει τὰ μιμητικά του προσόντα, να όπτικοποιήσει την ιστορία του, να αναπτύξει την ευαισθησία του, να σκεφτεί πάνω στο σώμα του και στις κινήσεις του, στην όλη τελική εικόνα που θεάται τó κοινό του. Ό κήρυκας είναι ταυτόχρονα ό συγγραφέας, ό έρμηνευτής και ό σκηνοθέτης του έαυτού του. Στους συνδυασμούς αυτούς αν προστεθεί ότι τó χαρακτηριστικό του είναι ότι δέν ένσαρκώνει ένα πρόσωπο αλλά κρατάει τον ρόλο του άφηγητή ό όποιος περνά και διεισδύει σε ρόλους προσώπων που παίζουν στην ιστορία που πρόκειται να παρουσιάσει, τότε ό ιεροκήρυκας μοιάζει να είναι ένας performer, ό όποιος εκπαιδεύεται στους κανόνες που καθορίζει ή ύπόκρισις των ρητορικών έγχειριδίων. Στην παρουσίαση του κηρύγματος συμβάλλει καθοριστικά και τó διαλογικό στοιχείο,<sup>12</sup> που διαχέεται στις όμιλιες σε όλη τή διάρκεια του Βυζαντίου,

<sup>9</sup> «Έργον τής ρητορικής τέχνης είναι, να εύρη, και να ειπή πράγματα όλα άρμόδια, διά να πείση, και διά να παρακινήση τον άκροατήν. Τέλος, να τον πείση, και να τον παρακινήση εις τó ποθούμενον» (Φραγκίσκος Σκούφος, *Τέχνη Ρητορικής*, Ένετίησι 1671, σ. 12).

<sup>10</sup> Κωνστ. Κ. Κούρκουλας, *Η θεωρία του κηρύγματος κατά τους χρόνους τής Τουρκοκρατίας*, διατριβή, Αθήνα 1957, σ. 29 έξ.

<sup>11</sup> Ό Γεώργιος Σουγδουρής μετέφρασε άπό τὰ ιταλικά τó έγχειρίδιο *Περί του πώς δεί όμιλίαν συγγράφειν* (1691), ένω ό Μακάριος Καλογεράς ό Πάτριμος τó έργο του Έκθεσις κανόνων ρητορικών ιεροκήρυξι μάλιστα συμβαλλομένων (1755) προέρχεται άπό μετάφραση. Βλ. Κούρκουλας, ό.π., σσ. 43 έξ.

<sup>12</sup> Για τó θέμα βλ. την έπισκόπηση στο Mary Cunningham, «Dramatic device or didactic tool? The function of dialogue in Byzantine preaching», στον τόμο Elizabeth Jeffreys (έπιμέλεια), *Rhetoric*

καί λειτουργεί ως μέσον για να γίνουν προσβάσιμες δυσκολοκατανόητες δογματικές αλήθειες, να ενισχυθεί ή άμεσότητα του προφορικού λόγου, αλλά και για να αυξηθεί ή ενεργητική συμμετοχή του λαού στο γεγονός.

Θά σās δώσω τώρα ένα μικρό παράδειγμα ως άφορμή για τις δυνατότητες που προσφέρει τὸ ἴδιο τὸ κείμενο ἐνὸς κηρύγματος στὸν τρόπο παρουσίασής του. Πρόκειται για τὴν ἱστορία τοῦ Ἰωσήφ, τοῦ ἀγαπημένου γιοῦ τοῦ Ἰακώβ, που βρέθηκε σκλάβος στὴν Αἴγυπτο καὶ ἀντιστάθηκε σθεναρὰ στὴ σεξουαλικὴ παρενόχληση τῆς γυναίκα τοῦ κυρίου του Πετεφρῆ. Μιλᾷ ὁ ἀφηγητὴς, ὁ Ἰωσήφ μετὰ τὴν Αἴγυπτιᾶ, καὶ ὁ ἀφηγητὴς πρὸς τὸν Ἰωσήφ. Ἡ Αἴγυπτιᾶ ἀρχόντισσα, παρόλο που εἶναι «πληγωμένη» δηλαδὴ ἐρωτοχτυπημένη, ἐμφανίζεται σὰν κυνηγὸς που ἔχει βάλει στόχο τὸ θῆραμά της, ἀφοῦ ὀνειρεύεται καὶ ποθεῖ τὸν πανέμορφο Ἰωσήφ. Μέσα στὸ σκοτάδι τὸν φωνάζει κοντὰ της. Μόλις «τὸν βλέπει, καὶ μετὰ τὸ βλέμμα πλέα ἀνάπτει, καὶ φλέγεται», βγάζει στεναγμούς, καὶ ἀποφασίζει νὰ τοῦ ἐξομολογηθεῖ τὸ πάθος της, μήπως καὶ τὸν μαλακώσει:

Ἐσύ, ὦ Ἰωσήφ, ἔλεγε ἡ γυναίκα, εἶσαι τὸ εἶδωλον, ὅπου ἐγὼ ἡ ταλαίπωρη καθ' ὄραν λατρεύω. Ἐσύ τὸ φῶς, ὅπου βλέπω. Ἐσύ ὁ ἀέρας, ὅπου ἀναπνέω. Ἐσύ ἡ χαρὰ, ὅπου εἰς τὴν ζωὴν τούτην ἐλπίζω. Οὔτε ἄλλο ἐπιθυμῶ, παρὰ νὰ σὲ ἰδῶ μίαν φορὰν εἰς τούταις μου ταῖς ἀγκάλας. Ἄν τὸ ἀπολαύσω, τρισολβία ἐγὼ, κρατῶ ἀπὸ τὰς τρίχας τὴν τύχην, καὶ ἔχω εἰς τὰς χεῖρας τὴν εὐτυχίαν.<sup>13</sup>

Τὸν ἀρπάζει ἀπὸ τὸ ροῦχο καὶ τοῦ λείει εὐθέως: «Κοιμήθητι μετ' ἐμοῦ». Τότε, ἐμφανίζεται καὶ ὁ Ἄδης που τὸν τραβάει κι ἐκεῖνος ἀπὸ τὸ ροῦχο, ὥσπου διαπιστώνει ὁ Ἰωσήφ πὼς δὲν βρίσκεται στὴ γῆ: «Οὐαί, καὶ ποῦ εὐρίσκομαι; Βέβαια εἰς τὰ κάτω βάραθρα τῆς ἀβύσσου, ἐπειδὴ καὶ ἄλλο δὲν βλέπω τριγύρου, παρὰ σκότη, ἄλλο δὲν ἀκούω, παρὰ φωναῖς σαρκοφόρων Δαιμόνων.» Ἀμέσως, παρεμβαίνει ὁ ὀμιλητὴς που ἐμψυχώνει τὸν Ἰωσήφ νὰ τὸ βάλει, κυριολεκτικὰ, στὰ πόδια, γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴ «Μάγισσα», καί, πράγματι, τρέχοντας ἄφησε στὰ χεῖρα τῆς «Κίρκης» τὸ ροῦχο του. Τὸ μήνυμα εἶναι ἀπλὸ καὶ ἄμεσο: ἡ γυναίκα καὶ ὁ ἔρωτας προκαλοῦν ἀρρώστια, καὶ ἡ θεραπεία εἶναι ἡ ἀποστασιοποίηση: «Ἡ ἰατρεία, τὸ ἀντιδοτόν εἶναι ἡ φυγὴ».

Στὴν παραπάνω ἱστορία οἱ βασικοὶ πρωταγωνιστὲς εἶναι δύο ἀντιπροσωπεύοντας ὁ καθένας δύο ἀντίθετους κόσμους: τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, τὴν ἀρετὴ καὶ τὴν ἀμαρτία. Ἄς προσέξουμε ὅμως στὰ σωματικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ καθενὸς ὑπάρχουν πληροφορίες που προσδιορίζουν ὑλικά τις μορφές ὥστε νὰ τις καθιστοῦν οἰκείες καὶ ἀναγνωρίσιμες, μέσα ἀπὸ ἕναν νατουραλισμὸ που ὑπάρχει καὶ σὲ βυζαντινὰ ἀγιολογία<sup>14</sup> τοῦ 7ου καὶ 8ου

*in Byzantium. Papers from the thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001, Ashgate Variorum, 2003, σσ. 101-113.*

<sup>13</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σ. 210.

<sup>14</sup> Alexander Kazhdan in collaboration with Lee. F. Sherry, Christine Angelidi, *A history of Byzantine*

αίωνα. Η Αίγυπτία αιχμαλωτίζεται από τὰ «κάλλη» τοῦ Ἰωσήφ· ἐπιδιώκει νὰ τοῦ «τρυγήσῃ τὰ ρόδα ὁποῦ τοῦ ἐξεφύτρωναν εἰς τὸ πρόσωπον», βρίσκεται σὲ «ἀνθομυρισμένον στρώμα» καὶ μὲ τὴ συμπεριφορὰ τῆς εἶναι μία γυναῖκα παραλογισμένη, ποῦ θὰ μπορούσε νὰ λειτουργήσῃ στοῦ φαντασιακοῦ τῶν ἀκροατῶν ὅταν χαρακτηρίζεται «σατανικὸν θηρίον», «ἀφροδίσιος λυσιώσα Σειρήνα», μὲ συμπεριφορὰ ποῦ προκαλεῖ ὅταν «ξαπλώνει μὲ ἀνεκδιήγητον χάριν». Ὁ Ἰωσήφ καθίσταται ἀκόμη πιὸ ἀνθρώπινος, ὅταν δείχνει πῶς κάποια στιγμή λυγίζει ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς γυναίκας καὶ ὑποχωρεῖ στοῦ κάλεσμά τῆς, ὅταν δείχνει σὰ νὰ διαπραγματεύεται μὲ τὸν ἑαυτό του καὶ μεταφέρεται στὰ «κάτω βάραθρα τῆς ἀβύσσου». Στὸν ἀγῶνα ποῦ συμβαίνει τότε τὸ ρούχο, ποῦ τραβᾷ ἀπὸ τὴ μία πλευρὰ ἢ Αἴγυπτία καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Ἰωσήφ εἶναι τὸ μοιραῖο ἀντικείμενο τῆς ἱστορίας.

Ἡ χρῆση τοῦ παραδείγματος ἀποσκοπεῖ νὰ παρουσιάσῃ κατ' ἐνώπιον τὴν ἀλήθεια ποῦ προτίθεται νὰ ὑποβάλλῃ ὁ ὁμιλητὴς στοῦ κοινό του: «τοῦ βάνει ὀμπρὸς εἰς τὰ ὄμματα, καὶ τὸν κάνει, διὰ νὰ εἰπῶ ἔτζι, ὀφθαλμοφανῶς νὰ ἰδῇ». Στὸ πλαίσιο αὐτὸ ὁ διάλογος ἢ «διαλογισμός» εἶναι ἓνα σχῆμα τοῦ κηρύγματος ποῦ χρησιμοποιεῖται ὄχι μόνο γιὰ νὰ διαλεχθῇ ὁ ὁμιλητὴς μὲ τὸν ἑαυτό του ἢ μὲ κάποιον ἀπὸ τὸ κοινό του, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ ἐμφανιστοῦν στοῦ ἐπίκεντρο τῆς σύναξης πρόσωπα, τῶν ὁποίων τὰ λεκτικὰ ἰδιώματα διαφοροποιοῦνται ἀνάλογα μὲ τὸ φύλο, τὴν ἡλικία, τὴν καταγωγή, τὸ μορφωτικὸ ἐπίπεδο, τὴν ψυχολογικὴ κατάσταση, τὸ ἦθος ἢ τὴν προσωπικότητα τοῦ καθενός. Καὶ πάλι ὁ Σκοῦφος θέτει τίς προϋποθέσεις ὥστε ὁ κηρυγματικὸς λόγος νὰ εἶναι ἀληθοφανῆς καὶ πειστικὸς:

Κατὰ τὸ πρόσωπον ὁποῦ ὁμιλεῖ, νὰ εἶναι καὶ ὁ λόγος ἀρμόδιος, διατὶ εἰς ἄλλον τρόπον ὁμιλοῦσιν οἱ Γέροντες, καὶ εἰς ἄλλον οἱ νέοι, οἱ σοφοί, καὶ οἱ ἀγράμματοι, οἱ ἄνδρες καὶ οἱ γυναῖκες, ὁ θυμωμένος καὶ ὁ πρᾶος, ἐκεῖνος ὁποῦ χαίρεται καὶ ἐκεῖνος ὁποῦ ἔχει καμίαν θλίψιν καὶ πίκραν. Διὰ τοῦτο τῶν γερόντων ἄς εἶναι τὸ μίλημα σεμνὸν καὶ φρόνιμον, τῶν νέων θρασύ καὶ ἐλευθερόστομον, τῶν σοφῶν ρερητορευμένον, τῶν ἀμαθῶν βάρβαρον, τῆς γυναικὸς γλυκὴ καὶ μαλακόν, τοῦ ἀνδρὸς ἀνδρείον καὶ μεγαλόψυχον. Ἄς εἶναι ἄτακτος ὁ λόγος εἰς ἐκεῖνον ὁποῦ θυμῶνεται, χαρμόσυνος εἰς ἐκεῖνον ὁποῦ χαίρεται, ταπεινὸς εἰς ἐκεῖνο ὁποῦ πικραίνεται.<sup>15</sup>

Ὁ εὐθύς λόγος, ὁ διάλογος μὲ σύνδεσμο τὸν ἀφηγητὴ ρήτορα, ἐρώτηση, ἀπόκριση, ἀποστροφή πρὸς ἀγίους, νεκρούς, στοιχεῖα τῆς φύσης ἢ καὶ πρὸς τοὺς παρόντες, τὴν ἀντιβόληση<sup>16</sup> ἀπορία, ἐκπληξη, τὸ σχῆμα τῆς προσωπογραφίας, στοιχεῖα ποῦ χρειάζονται τὴ φωνὴ γιὰ φανεῖ ἢ διαφοροποίηση χαρακτήρων, καὶ γιὰ μένα, ἴσως τὸ πλέον σημαντικὸ, ἢ ἔμφαση στὴ δημιουργία συναισθημάτων, ὥστε νὰ μπορέσει νὰ συγκινηθεῖ

*literature (650-850)*, National Hellenic Research Foundation-Institute for Byzantine Research Series [2], Athens, 1999, σσ. 154 ἔξ.

<sup>15</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σσ. 376-377.

<sup>16</sup> Ὅπως, ἢ παράκληση, εἰδικὰ γιὰ τὸ Γένος τῶν Ἑλλήνων, σσ. 371 ἔξ.

ὁ ἀκροατής, νὰ τρομάξει, νὰ κλάψει, νὰ μειδιάσει, νὰ γίνῃ μέτοχος τῆς ἱστορίας, ἐφόσον ὁ καλὸς κήρυκας ὀφείλῃ νὰ «σημάνῃ τὸ πάθος τῆς ἰδίας του ψυχῆς» μὲ τὴν ἐκφώνηση<sup>17</sup> ἀλλὰ καὶ νὰ ξυπνήσῃ τὰ πάθη τῆς ψυχῆς τοῦ κοινοῦ: χαρὰ, πίκρα, ὀργή, μίσος, ἐλπίδα, φόβος, ἀγάπη. Σὲ αὐτὸ τὸ συγκινησιακὸ κλίμα συμβάλλουν θέματα ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ εὐμετάβλητο τοῦ βίου καὶ ὀφείλονται στίς καταστροφικὰς δυνάμεις τῆς τύχης.<sup>18</sup> Οἱ ὁδηγίες ὅμως μιλοῦν καὶ γιὰ μίμηση παθῶν ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ὁμιλητῆ:

ἄς βροντήσῃ μὲ τὴ γλῶσσαν, κατὰ τὴν χρεῖαν ἄς θυμωθῇ, ἄς ἀφρίσῃ ἀπὸ τὴν ὀργὴν, ἄς χαμογελάσῃ, ἄς χαρῇ διὰ τὸ μέγεθος τάχα τῆς εὐτυχίας, ἄς σπλαγχνισθῇ, ἂν τὸ πρᾶγμα εἶναι ἐλεεινόν· ἄς δακρύσῃ, ἄς ἀναστενάξῃ, ἂν εἶναι ἀξιοδάκρυτον· καὶ ἂν εἶναι ἀσεβὲς καὶ παράνομον, ἄς φωνάξῃ καὶ ἄς φοβερίσῃ· εἰς τοὺς ἐπαίνους ἄς θαυμάσῃ τὴν ἀρετὴν, εἰς ταῖς κατηγορίας ἄς ἐλέγξῃ τὸ σφάλμα, διατὶ ἔττι, εὐκόλα θέλει ξυπνίσει εἰς τὸν καθένα ὅμοια πάθη, καὶ θέλει τὸν παρακινήσῃ, νὰ ἀγαπήσῃ ταῖς ἀρεταῖς, νὰ φύγῃ ταῖς κακίαις, νὰ σπλαγνισθῇ τὸν ταλαίπωρον.<sup>19</sup>

Καὶ γιὰ τὸν Δαμωδὸ, ὁ ρήτορας ὀφείλῃ νὰ ἀπεικονίσει σὲ «πρόσωπο καὶ φωνή» τὸ πάθος, δηλαδὴ νὰ κλάψῃ ἐκεῖνος πρῶτος ὅταν σκοπεύῃ νὰ ὁδηγήσῃ σὲ δάκρυα τοὺς ἀκροατῆς, ἢ νὰ ὀργιστεῖ:

ἂν ὁ ρήτωρ δὲν κλαύσῃ εἰς κάποιον τρόπον, πῶς ἔμπορεῖ νὰ πράξῃ ἄλλους νὰ κλαύσουν; καὶ ἂν ἐκεῖνος δὲν ὀργισθῇ βροντῶν ἀπὸ τὸν ἄμβωνα, πῶς ἔμπορεῖ νὰ πράξῃ νὰ ὀργισθοῦν ἄλλοι;<sup>20</sup>

Στὴν περίπτωση ποὺ χρειάζεται νὰ προκαλέσει τὸ μειδιάμα τότε ἐπιστρατεύεται ἡ εἰρωνεία ποὺ ὁδηγεῖ στὰ γελαστικὰ πράγματα, ἡ ὕβρις ἢ ἀκόμη ὁ κήρυκας μπορεῖ νὰ περιπαίξῃ τὸ πρόσωπο πρὸς τὸ ὁποῖο ἀναφέρεται.<sup>21</sup> Γιὰ τὴν οἰκονομία τοῦ χρόνου θὰ ἀναφέρω ἀκόμη μία ὁδηγία πρὸς ἐκείνους ποὺ μιλοῦν ἀπὸ ἄμβωνος. Ἀφορᾷ τὸν ἀρρενωπὸ τόνο τῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου:

νὰ μὴν ὁμιλῆς ποτές μὲ φωνὴν μαλακὴν, τρυφερὴν, καὶ γυναικειάν, ὥστε ὅπου εἰς κάθε λόγον νὰ σείης τὴν κεφαλὴν, νὰ γελάς, καὶ νὰ χαμογελάς εἰς κάθε περίοδον, ὡσὰν νὰ μὴν ἦσουν ἄνδρας μαθημένοι εἰς τοὺς ἀγῶνας, ἀμὴ νύμφη, ὅπου νὰ ἐβγαίνῃς τὴν πρώτην φορὰν ἀπὸ τὸ νυμφικὸν θάλαμον.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σ. 362.

<sup>18</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σ. 189.

<sup>19</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σσ. 227, 228.

<sup>20</sup> Δαμωδός, ὁ.π., σ. 102.

<sup>21</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σ. 454.

<sup>22</sup> Σκοῦφος, ὁ.π., σ. 470.

Ἡ συγκεκριμένη παραίνεση προκαλεῖ ἐρωτηματικά γιὰ τὴν ἐκφορὰ διαλογικῶν μερῶν χαρακτήρων γυναικῶν στὸ κήρυγμα, ἀλλὰ τὸ πρῶτο πὺν μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ εἶναι πῶς στηλιτεύεται ἡ παρέκκλιση ἀπὸ μία κοινωνικά ἀποδεκτὴ ἀνδρική ἀπαγγελία, ἄρα θὰ ἦταν ἀδιανόητο νὰ ξεφύγει ὁ ἱεροκήρυκας ἀπὸ τὴ νόρμα τοῦ ἄρρενωποῦ προτύπου τοῦ ὁποῖο ὀφείλει νὰ διαφυλάττει ὁ ἱερέας στὴν ἐμφάνισή του.

### *Πνευματικὲς τελετὲς καὶ τραγικὰ δράματα*

Ἄν ἀναλογιστοῦμε τίς ιδέες αὐτές, οἱ ὁποῖες εἶτε ὡς δραματοποίηση βιβλικῶν γεγονότων καὶ ἀγιολογιῶν εἶτε ὡς δράση στὸν χῶρο τῆς σύναξης, περιστρέφονται γύρω ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς θεατρικότητας (ὅπου τὸ κείμενο εἶναι ἡ ἀφορμὴ καὶ ἡ πληρότητα βρίσκεται στὸ σύνολο τῶν τεχνικῶν τῆς ἐκφορᾶς καὶ τῆς κίνησης πὺν ἀξιοποιοῦνται κατὰ τὴν παράσταση)<sup>23</sup> καὶ ἐμφανίζονται ἀπὸ αἰῶνα σὲ αἰῶνα νὰ ἐνσαρκώνουν τὴν «ἐλληνική ιδέα τῆς μίμησης» (κάποιος ὡς δημιουργὸς ἀναπαριστάνει κάτι μὲ ἕναν τρόπο ἁρμονικό),<sup>24</sup> πόση ἄραγε ἀπόσταση ἔπρεπε νὰ διανυθεῖ γιὰ τὴ συγγραφή δράματος σὲ ἕνα ὀρθόδοξο περιβάλλον;

Στὴ Δύση ὁ μεσαιωνικὸς δραματοργὸς καὶ ἱεροκήρυκας ἀντλοῦν ἀπὸ κοινὲς πηγές, καὶ μοιραία διασταυρώνονται οἱ ἀναζητήσεις τους. Τὸν 13ο αἰῶνα μαζί μὲ τὰ μοναστικά τάγματα καὶ τὴν καλλιέργεια τοῦ κηρύγματος πὺν περικλείει θεατρικὰ στοιχεῖα ἀναδεικνύεται μία δημῶδης δραματικὴ παραγωγή καὶ μάλιστα στὴ γαλλικὴ μεσαιωνικὴ δραματοργία, καὶ εἰδικὰ στὶς ἠθολογίες,<sup>25</sup> ἔχει τεκμηριωθεῖ ἡ ἐπίδραση τῶν ὀμιλιῶν στοὺς δραματοργούς, τῶν μεθόδων καὶ τῶν ἐπιδράσεων πὺν εἶχαν τὰ κηρύγματα αὐτὰ στὸ ἐκκλησίασμα.<sup>26</sup> Στὰ μεσαιωνικά κηρύγματα μὲ τὴ χρήση τῶν σύντομων παραδειγματικῶν ἀφηγήσεων (exempla) ἔχουν ἐντοπιστεῖ οἱ πλοκές καὶ οἱ ὑποθέσεις τοῦ νεώτερου ἀγγλικοῦ θεάτρου.<sup>27</sup> Τί συμβαίνει στὴ μεταβυζαντινὴ Ἀνατολή;

Γνωρίζουμε τίς πετυχημένες προσπάθειες συγγραφῆς ἐνὸς θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ χίους κληρικούς, κατ' ἐπίδραση τῆς ἰησουλτικῆς θεατρικῆς παράδοσης, πὺν ἔχει ἀναδειχτεῖ ἀπὸ τοὺς καθηγητὲς Βάλτερ Ποῦχνερ καὶ Μανούσο Μανούσακα, ἐνῶ στὰ Ἑπτάνησα ἡ ζακυνθινὴ *Εὐγένια* εἶναι ἀποτέλεσμα μίας συνέχειας δραματοποίησης συ-

<sup>23</sup> Tracy C. Davis, Thomas Postlewait (ἐπιμέλεια), *Theatricality*, Cambridge University Press, 2003, σσ. 23 ἔξ.

<sup>24</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τόμος 1, Continuum International Publishing Group, 2006, σ. 143.

<sup>25</sup> Robert A. Potter, *The English morality play: origins, history, and influence of a dramatic tradition*, Routledge, 1975, σσ. 6 ἔξ.

<sup>26</sup> Adrian P. Tudor, «Preaching, storytelling, and the performance of short pious narratives», στὸν τόμο Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado, Marilyn Lawrence (ἐπιμέλεια) *Performing Medieval Narrative*, DS Brewer, 2005, σσ. 144 ἔξ.

<sup>27</sup> G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Barnes & Noble, New York 1961.



ναξαριών και θαυμάτων της Παναγίας που έρχεται από μία ιταλική παράδοση<sup>28</sup>. Στις Κυκλάδες ή *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*<sup>29</sup> ή ο *Ηρώδης*<sup>30</sup> προϋποθέτουν την προσοικείωση της θεατρικής πρακτικής, ή όποια σημαίνει αποενοχοποίηση της υποκριτικής τέχνης στα συμφραζόμενα των καθολικών ταγμάτων, όπου το θέατρο είχε θέση στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα.

Στη χριστιανική ήθικη ή αλλαγή φύλου με τη μίμηση γυναικών από άντρες ήθοποιους στιγματιζόταν από τους εκκλησιαστικούς πατέρες, όπως και η μίμηση ιερών προσώπων είναι το στοιχείο που σκανδάλιζε και προκαλούσε σύγχυση μεταξύ τύπου και πρωτοτύπου, για να θυμηθούμε τον Συμεών Θεσσαλονίκης,<sup>31</sup> ενώ η έννοια του ψεύδους και του πλαστού υπήρξε το βασικό έπιχείρημα τόσο για την προσποιητή συμπεριφορά των Ιουδαίων, ή όποια θεμελιώνει μία αντιθεατρική στάση, κυρίως σε δυτικούς πατέρες (Τερτυλλιανός, Αύγουστίνος), έφθασε και στους ανατολικούς, όπως στις διατυπώσεις του Συμεών, ενώ πέρασε ως τόπος κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας σε κηρύγματα ή σε έρμηνείες κανόνων που άφορούν μίμους και θυμελικούς, λαϊκά άποκριάτικα δράματα, ακόμη και τα κάλαντα του Δωδεκαημέρου.<sup>32</sup>

Αντίθετα, εδώ, στο κήρυγμα, διαπιστώνουμε την άναγνώριση της θεατρικότητας με δικαίωση της υποκριτικής τέχνης έφόσον τίθεται στην ύπηρεσία της λατρείας. Σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο μέσα στις κοινότητες του όρθοδόξου γένους φαίνεται ότι το κήρυγμα διασώζει έναν κώδικα παραστασιακών τεχνικών που όδηγεί στη θεατρική έμπειρία χωρίς κοστούμια, προσωπεία, μουσικές και άλλα πρόσθετα άντικείμενα. Τα μέσα για αυτή την έμπειρία ήταν το σώμα του ιεροκήρυκα, ή φωνή του και ή κίνησή του τα όποια ήταν άρμονικά ένταγμένα σε ένα τελετουργικό περιβάλλον στο πλαίσιο της λατρευτικής συνάντησης των πιστών.

Πιστεύω ότι ή τομή για τη συγγραφή δράματος σε όρθόδοξο περιβάλλον έρχεται τη στιγμή που δεν εισακούονται πλέον οι άπαγορεύσεις για γέλιο με καταγωγή άσκητικές παραδόσεις και που μιλούσαν για τη σημασία των δακρύων στην προσευχή και τη με-

<sup>28</sup> Άνέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα. Έργα των όρθοδόξων χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Ιρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Εισαγωγή, Σχόλια, Εύρετήρια: Μ. Ι. Μανούσκακας-Β. Πούχγερ. Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Έρεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Έλληνισμού, Αθήνα 2000. Mario Vitti (έπιμέλεια), Teodoro Montesele, *Eugena*. Σειρά: Istituto universitario orientale. Seminario di greco moderno 2, Napoli 1965.

<sup>29</sup> Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, Βάλτερ Πούχγερ, *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, Ηράκλειο 1999.

<sup>30</sup> Βάλτερ Πούχγερ, *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων, Παράβασις-Κείμενα* [1], Αθήνα 1998.

<sup>31</sup> *Διάλογος έν Χριστώ κατά παντών των αίρέσεων*, MPG 155, 112B-116D. Ίωσήφ Βιβιλάκης, *Θεατρική άναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Αθήνα 2003, σσ. 67 έξ.

<sup>32</sup> Βλ. ένδεικτικά τα σχόλια του *Πηδαλιού* που άναφέρονται στα κακά που προκαλούν τα θέατρα, και στα όποια δεν πρέπει να συχνάζουν ούτε λαϊκοί ούτε κληρικοί, άκολουθώντας τις σχετικές διατυπώσεις του άγίου Ίωάννου Χρυσοστόμου (Αγαπίου Έρομονάχου και Νικοδήμου Μοναχού, *Πηδάλιον της νοητής νηός της μιας Αγίας και Άποστολικής των Όρθοδόξων Έκκλησίας ήτοι άπαντες οι έεροί και θείοι κανόνες*, Αθήνα 1993, σσ. 239, 266, 276).

τάνοια.<sup>33</sup> Ταυτόχρονα, καλλιεργείται πιό έντατικά ή σάτιρα σέ κύκλους κληρικῶν, πού μπορούσε νά κυκλοφορήσει σέ χειρόγραφα μέσα ἀπό ἀνεπίσημα ἐκκλησιαστικά κανάλια. Γιὰ παράδειγμα, στά ἀντιαναβαπτιστικά κείμενα<sup>34</sup> τοῦ 18ου αἰώνα, περιέχονται ἀπό τή μιὰ μεριά θεολογικές συγγραφές ἀντιρρητικοῦ περιεχομένου καί ἀπό τήν ἄλλη παρωδιές<sup>35</sup> ἀκολουθιῶν οἱ ὁποῖες ἐάν ἀναπαρασταθοῦν κινησιολογικά καί ἤχητικά δηλαδή ψαλλοῦν, σύμφωνα μέ τούς ἤχους καί τίς μουσικολογικές ὑποδείξεις προκαλοῦν πολὺ γέλιο μέ τὰ χοντρά ἀστεῖα καί τή σκατολογία, ἐνῶ τήν ἴδια στιγμή εὐαισθητοποιοῦν εἴτε μέ τήν ἀκρόαση εἴτε μέ τή συμμετοχή σέ στοχασμὸ σοβαρῶν ζητημάτων πού ἀπασχολοῦσαν τήν ἐκκλησία τῆς ἐποχῆς. Τὸ σημαντικότερο ἐντυπώνονται εὐκόλα, ὥστε ἡ διδαχὴ μέ γέλιο, νά συνιστᾷ παιδαγωγία μέ ἀπόλαυση καί εὐφροσύνη. Στὴν ἔκδοση μίας τέτοιας ἀκολουθίας ὑποστήριξα<sup>36</sup> ὅτι ἐκεῖ διασώζεται μία ἀντίληψη γιὰ τήν ἀπόλαυση, μία χαροποιὸς θέση, ὅπου τὸ γέλιο τίθεται στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἐκκλησίας. Τήν ἴδια λογικὴ τεκμηριώνει τὸ ἔργο *Ἀὔξεντιανὸς μετανοημένος* (1752). Μάλιστα, στὴ σάτιρα αὐτὴ ὁ πρωταγωνιστὴς Αὐξέντιος εἶναι ἱεροκῆρυκας, πού καμώνεται τὸν θεολόγο καί τὸν θαυματοποιὸ ἐνῶ κατέχει καί τὸ προορατικὸ χάρισμα. Ὁ Αὐξέντιος ἀπὸ τὸν ἐξώστη τοῦ σπιτιοῦ του, ἀπευθυνόταν στά πλήθη πού περίμεναν ὑπνωτισμένα τὸν λόγο του σέ μία παραλία τῆς Βιθυνίας, στὸ χωριὸ Κατιρλί (σημερινὸ Esenköy). Ὁ συγγραφέας τῆς κωμωδίας γιὰ νά φθάσει στὴ δημιουργία δράματος ἀκολουθεῖ ἕναν δρόμο πού περνάει μέσα ἀπὸ τὴν κηρυγματικὴ πρακτικὴ καί τὴ χρῆση τοῦ διαλόγου, ἐνῶ γνωρίζει τὸν θεατρικὸ κώδικα καί τὴν ἔννοια τῆς ὑπόκρισης στὴν καθημερινότητα τοῦ βίου.

Στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα τὸ κήρυγμα ἀντιπαραβάλλεται μέ τὴν θεατρικὴ παράσταση, θεατρικὸ ὑποκριτὴ τραγικὸ ἢ κωμικὸ, ἐνῶ καλοῦνται οἱ «ἀπὸ τοῦ ἱεροῦ βήματος λέγοντες» νά ἐγκαταλείψουν τίς ὑπερβολές τῶν σκηρικῶν. Ὁ Ἀθανάσιος Πάριος (1721-1813), ἕνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους ἐκπροσώπους τῶν Κολλυβάδων, τὸ 1788 ἀντιλαμβάνεται τὴ συγγένεια τῆς παράστασης πού δίνει ὁ ἱεροκῆρυκας μέ τὴ σκηνὴ καί ἐντάσσει στὴν ὑποκριτικὴ τέχνη ἀκόμα καί τὸν Ἀπόστολο Παῦλο, ὁ ὁποῖος ἀξιοποιοῦσε τὸ σῶμα του καί τὴ χειρονομία γιὰ νά ἐξαγγεῖλει νοήματα στὸ λαό. Διαβάζοντας τὸν Ἀθανάσιο βρισκόμαστε ἐνώπιον τοῦ τελευταίου κρίκου μίας ὁλόκληρης παράδοσης, στὸ γύρισμα τοῦ 18ου αἰώνα, ὅπου ἐπικυρώνεται ἡ σεμνότητα τῆς κηρυγματικῆς ὑποκριτικῆς, ὅπως φαίνεται καθαρὰ καί στὸν Σκοῦφο: οἱ κινήσεις τοῦ σώματος νά εἶναι μέτριες κι ὄχι ἄτα-

<sup>33</sup> Hilarion Alfeyev, *Saint Symeon, the new theologian, and Orthodox tradition*, Oxford University Press, 2000, σσ. 81 ἐξ.

<sup>34</sup> Εὐάγγελος Σκουβαράς, «Στηλιτευτικά κείμενα τοῦ ΙΗ' αἰῶνος», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), σσ. 51-227.

<sup>35</sup> Γιὰ τὸ θέμα βλ. Κ. Mitsakis, «Byzantine and Modern Greek Parahymnography», στὸν τόμο Jim Conomos (ἐπιμέλεια) *Studies in Eastern Chant*, τόμος 5, St Vladimir's Seminary Press, 1991, σσ. 22-77.

<sup>36</sup> Ἰωσήφ Βιβλιάκης «Ἀκολουθία τοῦ ψευδασκητοῦ Αὐξεντίου. Ἀνέκδοτη ὑμνογραφικὴ παρωδία τοῦ 18ου αἰώνα», στὸν τόμο *Στέφανος: Τιμητικὴ προσφορά στὸν Βάλτερ Ποῦχνερ*, ἐπιμέλεια Ἰωσήφ Βιβλιάκης, *Παράβασις-Μελετήματα* [5], Ἀθήνα 2007, σσ. 199-218.

κτες, ὁ ὀμιλητὴς νὰ μὴν τραβάει τίς τρίχες τῆς κεφαλῆς ἢ μὲ τὸ χέρι νὰ κτυπᾷ τὸ πρόσωπο. Κινήσεις χεριῶν, νεύματα καὶ βλέμματα νὰ μὴ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ μέτρο, «νὰ μὴ ρίπτῃ ἐδῶ καὶ ἐκεῖ χωρὶς τάξιν τὰς χεῖρας», ἀλλὰ νὰ ὑπάρχει ταίριασμα σωματικῆς κίνησης φωνῆς καὶ λόγου. Μὲ ἄλλα λόγια: ὁ κήρυκας ὀφείλει νὰ κάνει σωστὴ χρῆσιν τῶν ἐργαλείων του, ὥστε στὸ μιμητικὸ θέαμα ποὺ προβάλλει νὰ μὴν ἐμφανιστεῖ ἀφύσικος καὶ «θεατρικός», δηλαδὴ ἐπίπλαστος. Ὅφειλε νὰ εἶναι ἀληθινὸς ὥστε νὰ διαβεῖ τὸ μῆνυμά του στὴ σύναξη.

Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐνῶ παλαιότερα δὲν ὑπῆρχε μνεῖα τῆς σκηνῆς, ἐδῶ, ὁ Ἀθανάσιος εἶναι αὐτὸς ποὺ ὀριοθετεῖ τὴν λατρεία καὶ τὴν ὑποκριτικὴ σὲ ἓνα πλαῖσιον μέτρου ἔχοντας ὡς ἀρνητικὸ παράδειγμα τὴν ἀμετροπέπεια τῆς κοσμικῆς σκηνικῆς τέχνης: ὄχι στεντόρειες φωνές, καὶ μάλιστα νὰ μὴ χτυποῦν οἱ κήρυκες τὸν ἄμβωνα μὲ τὰ χέρια. Τέλος, ἐπισημαίνει τὴν πρακτικὴ τῆς περιφορᾶς τοῦ σταυροῦ, προφανῶς ἐννοώντας, τὴ συνήθεια στὴν ἀκολουθία τῶν Παθῶν τῆς Μεγάλῃς Ἑβδομάδας, ὅπου ἀντιπαραβάλλει τίς πνευματικὲς τελετὲς μὲ τὰ τραγικὰ δράματα:

οὐ μὴν ἀλλὰ κἀν τῷ σωτηρίῳ πάθει, τὸ ὑπὸ τοῦ ἱεροῦ θυσιαστηρίου εἰς τὸ μέσον τοῦ Ναοῦ δίς τε καὶ τρίς τὸν σταυρὸν σὺν τῷ ἐσταυρωμένῳ παράγοντα δεικνύειν, καὶ τραγικὰ τινα μιμεῖσθαι δράματα, ἵνα κλαυθμὸν δῆθεν κινήσῃ ἐν τῷ λαῷ καὶ δάκρυα, τῷ ὄντι νεωτερικόν ἐστὶ καὶ τοῦτο ἐφεύρημα, καὶ ξένον τῆς ἀρχαιοτάτης σεμνότητος, μεθ' ἧς τὰ θεῖα ποτε ἐξυμνεῖτο μυστήρια. Ὡς δ' αὐτως καὶ τὸ σκότος περινοεῖν, κατὰ τὸν καιρὸν τοῦ λόγου, ἐν σταθερᾷ τῇ Μεσημβρίᾳ, ἄτε τοῦ ἡλίου τὸ καθ' ἡμᾶς ἡμισφαίριον ἀπλέτω φωτὶ καταλάμποντες. Σκηνικὰ γὰρ ταῦτα πάντα καὶ τῆς σεμνοτάτης ἐκκλησίας ἀλλότρια, ἢ τελετὰς πνευματικὰς καὶ θεοπρεπεῖς, ἀλλ' οὐ τραγικὰ καὶ θεατρικὰ ποιεῖν παρέλαβε δράματα.<sup>37</sup>

\*\*\*

Ἡ νέα ἀντίληψη γιὰ τὸ θέατρο διατυπώνεται στὰ τέλη τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, ὅταν πλέον ἡ ἐθνολογία, ἡ ἀνθρωπολογία καὶ ἡ κοινωνιολογία ἐστιάζουν στὴν performance καὶ σὲ δράσεις ποὺ ὑπερβαίνουν τὴ θεατρικὴ σκηνὴ ὅπως προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν εὐρωκεντρικὴ προσέγγιση. Στὴν νέα αὐτὴ συζήτηση ὅπου περιλαμβάνεται θεατρικότητα καὶ παραστατικότητα, ὁ ἐκ τῶν βασικῶν συγχρόνων στοχαστῶν, Richard Schechner, ἐντοπίζει στὸν παθιασμένο ἱεροκήρυκα σὲ μία εὐαγγελικὴ προτεσταντικὴ σύναξη τὴν ἰδιαίτερη τέλεση ποὺ συνιστᾷ τὸ κήρυγμα, τὸ ὁποῖο μεταμορφώνεται σὲ τραγούδι καὶ ἐγκαθίσταται στὸ «πνεῦμα τῶν συγκεντρωμένων» ὅταν πλέον ἔχουν ἀναχωρήσει ἀπὸ τὴν ἐκκλησία.<sup>38</sup> Ἡ ἐπισήμανση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει τὴν ἴδια ἀκριβῶς φροντίδα ποὺ εἶχαν καὶ

<sup>37</sup> Ἀθανάσιος Πάριος, *Ρητορικὴ πραγματεία*, ἤτοι τῆς Ἐρμογένους τοῦ Ταρσέως του κατ' ἐξοχὴν *Τεχνικοῦ καλουμένου*, *Ρητορικῆς Τέχνης Ἐξήγησις*, Ἐνετίσιν 1799, σ. 529.

<sup>38</sup> Richard Schechner, *Performance studies: an introduction*, Routledge, 2006, σσ. 261-262.

οί ιεροκήρυκες του μεταβυζαντινού έλληνισμού: τὸ πέρασμα ἐνὸς μηνύματος στὸ κοινὸ τους πὸν παρακολουθεῖ. Μὲ αὐτὸ τὸ στοιχεῖο στὸ νοῦ, ἀνακεφαλαιώνοντας, σημειώνω τὴν ἀναγκαιότητα πὸν πηγάζει ἀπὸ τὴ θεωρία τῆς ὀμιλιτικῆς: οἱ κανόνες συγγραφῆς κηρύγματος ἀπαιτοῦν μορφή καὶ εὐταξία μὲ τὴ δομὴ πάνω στὴν ὁποία ἀρθρώνεται ὁ λόγος μὲ τὸ *προοίμιο*, τὴ *διήγηση*, *ἐπιχειρήματα*, *ἀποδείξεις*, ὁμορφες λέξεις (ὄχι «βάρβαρον λέξιν» κατὰ Σκουφο) «διὰ νὰ εὐφραίνῃ τὰ ὦτα».<sup>39</sup> Ζητούμενα ἢ χαρὰ τῆς προσοχῆς, ἢ φιληκοῖα, νὰ εὐφρανθοῦν οἱ ἀκούοντες μὲ τὴ γλυκύτητα τοῦ προφορικοῦ λόγου. Καὶ ἀκόμη, ἢ πιθανότητα, δηλαδὴ ἢ ἀληθοφάνεια τῶν λεγομένων, καὶ ὄχι παραλογισμοί. Τὸ ποθούμενο εἶναι νὰ σχεδιαστῆ τὸ κήρυγμα ὡς τέχνη ἀκουστικὴ καὶ ὀπτικὴ ὥστε νὰ ἔχει τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἐπενέργεια στὸ βλέμμα καὶ στὸ αὐτὶ τοῦ θεατῆ/ἀκροατῆ, στὴν ψυχὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς σύναξης.

Συμπερασματικά, ὁ κήρυκας ὀφείλει νὰ εἶναι εὐγλωττος καὶ χαριτόγλωστος γιὰ νὰ καταφέρει νὰ κινήσει τὴν προσοχὴ, νὰ εὐφραίνει τὸν ἀκροατῆ του, ὥστε νὰ ἔχει ὄρεξη νὰ ἀκούει καὶ νὰ προσλαμβάνει περισσότερα. Χωρὶς ἀμφιβολία ὁ προφορικὸς λόγος ἔχει πάρα πολλὰ δυνατότητες ὥστε νὰ μεταβιβαστῆ τὸ μήνυμα πὸν θέλει ὁ συγγραφέας καὶ ποιητῆς ἐνὸς κειμένου.

Στὴν παρουσίαση τοῦ κηρύγματος ἢ προφορὰ εἶναι τὸ τμήμα τῆς ὑποκριτικῆς πὸν ἀφορᾷ τὸν τρόπο ἐκφορᾶς τοῦ λόγου καὶ συνίσταται στὰ ἑξῆς:

- Καθαρότητα στὴν προφορὰ τῶν λέξεων.
- Εὐμορφος τρόπος προφορᾶς.
- Ὅχι ψαλμωδία γιὰτὶ φέρνει ὕπνο.
- Ποικιλία στοὺς φθόγγους σύμφωνα μὲ τὸ περιεχόμενο τῆς διήγησης καὶ ἀποφυγὴ τῆς μονοτονίας.

Ἡ ὀλοκλήρωση τῆς ὑποκριτικῆς τοῦ κηρύγματος ὀλοκληρώνεται μὲ τὶς σωματικὲς κινήσεις πὸν ὀφείλουν νὰ διακρίνονται ἀπὸ μέτρο καὶ τάξη. Ὅσα ἀπαιτοῦνται ἀπὸ τοὺς κήρυκες τοῦ θεοῦ λόγου σήμερα εἶναι τὰ κλειδιά γιὰ τὴν ἐρμηνεία ἐνὸς ἠθοποιοῦ:

- Ἀλλαγὴς φωνῆς.
- Μιμικὲς ἐκφράσεις προσώπου.
- Χειρονομίες.

Βαθιά μου πεποίθηση εἶναι ὅτι τὸ κήρυγμα μπορεῖ νὰ ξαναβρεῖ τὴ θέση καὶ τὴν αἴγλη πὸν εἶχε στὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ πιστεύω ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ μποροῦν νὰ ἀνακαλύψουν μέσα στὸ κήρυγμα τὸ ἀλφαβητάρι τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης.

Τώρα, πὸν ὀλοκλήρωσα αὐτὸ τὸ κείμενο κατανοῶ καλύτερα τί μπορεῖ νὰ σήμαινε ἢ δυνατὴ ἀνάμνηση τοῦ φίλου μου ποιητῆ Ματθαίου Μουντέ (1935-2000), ὅταν ἔλεγε συχνὰ ὅτι ὁ γέροντάς του, Μητροπολίτης Χίου Παντελεήμων Φωστίνης (1888-1962), ὑπῆρξε ὁ Βεάκης τῆς Ἐκκλησίας.

<sup>39</sup> Σκουφος, ὀ.π., σ. 22.

## ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

### ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

«Η μουσική, συμβατικά οριζόμενη με βάση τα γεγονότα της (και συχνά την πλοκή της), προωθεί επίσης τις ομιλούσες και άδουσες φωνές [...]. Η μουσική έχει φωνή, όποτε η ανθρώπινη φωνή τραγουδάει. Αυτό που εννοώ με τον όρο “φωνή”, δεν είναι κατά λέξη η φωνητική performance, αλλά μάλλον μια αίσθηση από συγκεκριμένες και σπάνιες μουσικές χειρονομίες, είτε φωνητικές είτε μη φωνητικές, οι οποίες μπορούν να προσληφθούν ως “αναγγελίες” εκ μέρους του (δρώντος) υποκειμένου».

[Παράθεση, από την Εισαγωγή του βιβλίου της Carolyn Abbate, *Unsung Voices-Opera and Musical Narrative in the Nineteenth century*].<sup>1</sup>

Στο συγκεκριμένο σύγγραμμα συζητείται και περιγράφεται αναλυτικά το «αφηγηματικό» πλαίσιο που αφορά αυτήν την «επί σκηνής φωνή», η ασματική εκφορά ως μέσο αφήγησης υπό την ευρεία έννοια, με συγκεκριμένα παραδείγματα από το οπερατικό ρεπερτόριο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μια τέτοια συζήτηση θα οδηγούσε τόσο στο ζήτημα των συσχετισμών και πιθανότατα της εδώ προτεραιότητας της μουσικής έναντι του λόγου (*prima la musica, poi la parole*), όσο, κυρίως, στις ισορροπίες ανάμεσα στα τραγουδισμένα και τα ομιλούμενα μέρη ενός μουσικοθεατρικού έργου και των τρόπων εκφοράς τους: ζήτημα κρίσιμο, που βέβαια συνδέεται και με τη διάκριση σε μουσικοθεατρικά είδη (όπερα, οπερέττα, μιούζικαλ, μουσική επιθεώρηση, μουσική κωμωδία, κ.λ.π.).

Στις συζητήσεις με αντικείμενο την όπερα και τη σχέση της με τη μουσική αφήγηση, εμφανίζονται (προσδι)ορισμοί όπως «Όπερα και δράμα», «(Η) Όπερα ως δράμα» ή, ανατρέχοντας στη φάση των αρχών της όπερας (η δημιουργία της όπερας βασίστηκε ουσιαστικά σε μια θεωρητική απόφαση), στο *dramma per musica*<sup>2</sup>, με τους αντίστοιχους και συναφείς προσδιορισμούς: δράμα με μουσική, δράμα μέσω μουσικής, μουσικό δράμα κ.ο.κ. Σε όλο αυτό το πλαίσιο, ο βασικός διαχωρισμός ανάμεσα σε δραματικό και μουσικό θέατρο, όσο και αν είναι παρών ως προϋπόθεση ή ως «υποδομή», δεν αποτελεί προτεραιότητα στη συζήτηση για έναν χώρο (το μουσικό θέατρο), στον οποίον αντικείμενο είναι το ότι «η μουσική έχει κυρίαρχο ρόλο, αποτελεί ουσιώδες δομικό και μορφικό

<sup>1</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth century*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1991.

<sup>2</sup> *Dramma per musica*: Ο πιο συχνός προσδιορισμός για τη σοβαρή ιταλική όπερα από τον 17<sup>ο</sup> ως τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Για τη διαδρομή αυτή από το *dramma per musica*, την *opera seria* έως το μελόδραμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. αναλυτικά: Reinhard Strohm, *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven 1997.

συστατικό και είναι συνυφασμένη με το δράμα, ως απαραίτητη προϋπόθεση» [δηλαδή με την προϋπόθεση, ότι (η μουσική) είναι απόλυτα συνυφασμένη με το δράμα]. Ωστόσο, αντικειμενικά, οι παραπάνω έννοιες (εδώ, οι προσδιορισμοί) «δράμα με μουσική» και «δράμα μέσω μουσικής» ή «μουσικό δράμα» δεν είναι ένα και το αυτό, αφού ο προσδιορισμός «δράμα με μουσική» θα δρομολογούσε τη συζήτηση προς την κατεύθυνση (όχι του μουσικού, αλλά) του δραματικού θεάτρου. Στο οποίο βέβαια (δραματικό θέατρο) σημειολογικά, η εκφορά του κειμένου και η λειτουργία του επί σκηνής δρώντος υποκειμένου (του ηθοποιού), έχει εξ ορισμού διαφορετικό χαρακτήρα απ' ότι στο μουσικό θέατρο και κυρίως στην όπερα. Ας συνδέσουμε τώρα αυτό το πλέγμα συσχετισμών, με τη λειτουργία και το χαρακτήρα της τέχνης του λυρικού πρωταγωνιστή.

Σε μια συνέντευξη με θέμα την επί σκηνής ερμηνεία οπερατικών ρόλων, ο γνωστός Σουηδός βαρύτονος Håkan Hagegård (Χώκαν Χάγκεγκωρντ, γενν. 1945) αναφέρει:

«Όσο γίνεται όλο και πιο προσωπική η μορφή της επί σκηνής ερμηνείας [performing], τόσο μπορεί να έρθει ο ανα-δημιουργός performer πιο κοντά στο κέντρο της δημιουργικότητας».

Περαιτέρω ο Hagegård επισημαίνει, ότι όσο ο τραγουδιστής πλησιάζει περισσότερο προς το «δημιουργικό κέντρο του κειμένου και της μουσικής», τόσο απαιτούνται όλο και λιγότερο μεγαλόσχημες εκφραστικές χειρονομίες. «Όταν σκεφτείς», συνεχίζει ο καλλιτέχνης, «τις σωστές ιδέες, και είσαι συντονισμένος σωστά με το έργο, δεν χρειάζεται να κάνεις και τόσα πολλά.»<sup>3</sup>

Η συγκεκριμένη παρατήρηση χρησιμεύει όντως ως απλό παράδειγμα σε έναν προβληματισμό, ο οποίος αρχίζει από τη σκηνική πράξη και κινείται αντίστροφα προς το ποιητικό κείμενο της όπερας, και πιο πίσω, προς τον δραματικό και ποιητικό μύθο. Και η «κατάθεση» αυτή, δεν πρέπει να εξηγηθεί ουσιαστικά ως θριαμβική δικαίωση της επί σκηνής άδουσας φωνής με ταυτόχρονη υποβάθμιση του ζητήματος της υποκριτικής, ως έμφαση στη φωνητική ερμηνεία σε βάρος της αντίστοιχης σκηνικής, αλλά κυρίως ως μια περαιτέρω απόδειξη προς την κατεύθυνση της σύνδεσης και της αδιάσπαστης ενότητας μουσικο-σκηνικής δράσης και κειμένου, στο πλαίσιο της παράλληλης και ταυτόχρονης ολοκλήρωσης δράματος και μουσικής.

Η εδώ συζήτηση αφορά βέβαια το οπερατικό ιδανικό που συνδέεται με το ιστορικό καταξιωμένο, ολοκληρωμένο, κλειστό μουσικό δράμα. Στο νεότερο και σύγχρονο μεταπολεμικό μουσικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι αντίστοιχες σχέσεις, ισορροπίες και οι μουσικο-σκηνικοί κώδικες είναι αρκετά έως ριζικά διαφοροποιημένοι. Εκεί, η θεατρικο-

<sup>3</sup> Βλ. Marc Ross Clark, *Singing, acting, and movement in opera: a guide to singer-etics*, Indiana University Press, Bloomington 2002, p. 79.

ποίηση, η οπτικοποίηση της μουσικής και των ηχητικών γεγονότων γενικότερα, αποτελεί κρίσιμη αισθητική στάση και επιλογή στα μουσικοθεατρικά ιδιώματα. Η τάση αυτή, με βάση διαφορετικές αιτίες και αφετηρίες, εμφανίστηκε παράλληλα με μίαν αντίστοιχη «μουσικοποίηση» ή «ηχητικοποίηση» της θεατρικής πράξης. Έχοντας αποβάλει την αυτονομία και την εσωτερική συνοχή που χαρακτηρίζει τα παραδοσιακά μουσικοθεατρικά είδη (όπερα, οπερέττα, μιούζικαλ), οι νέες αυτές «σκηνικές συνθέσεις» (γερμ. *Szenische Kompositionen*) διακρίνονται από τη δυνατότητα διερεύνησης νέων συσχετισμών και καταλήγουν σε ενδιαφέροντα αποτελέσματα μέσω συνδυασμού ή μετασχηματισμού των επιμέρους επί σκηνής συστατικών στοιχείων.

Όλα τα παραπάνω ζητήματα που άπτονται της «σφαίρας» και της λειτουργίας του λυρικού πρωταγωνιστή, φαίνεται ότι έχουν και σημειολογικό χαρακτήρα, αλλά, όπως αναφέρθηκε, συνδέονται άρρηκτα με την καλλιτεχνική πράξη και είναι μάλλον μια ακόμη απόδειξη για το ότι (εδώ μουσικοθεατρική) θεωρία και πράξη δεν συγκρούονται, αλλά συμπορεύονται. Το μελόδραμα είναι όντως απόλυτα ιδιαίτερη περίπτωση σκηνικής δραστηριότητας και η θεωρητική συζήτηση μπορεί να συμβάλει αποφασιστικά στην κατανόηση του σύνθετου και πολυδιάστατου αυτού φαινομένου, αφού εδώ, εκ των πραγμάτων ισχύουν και λειτουργούν ιδιαίζουσες συνθήκες και παράμετροι. Τα ερωτήματα που αφορούν στις ισορροπίες ανάμεσα στον επί σκηνής ηθοποιό και/ ή τον τραγουδιστή, παραμένουν και είναι κρίσιμα: Προτεραιότητα στην ερμηνεία- έκφραση ή στη στοχευμένη αντικειμενική «μεταφορά» ενός δραματικού κειμένου; Προτεραιότητα στο σκηνικό παράγοντα και την υποκριτική δεινότητα ή στις φωνητικές ικανότητες;

Ο Bertolt Brecht (προσ)διόρισε όλο αυτό το κρίσιμο θεωρητικό και πρακτικό ζήτημα με αμεσότητα, απλότητα και σαφήνεια:

«Ο ηθοποιός δεν πρέπει απλά να τραγουδάει, αλλά να δείχνει [να παριστάνει] έναν άνθρωπο που τραγουδάει. Ο στόχος του δεν είναι κυρίως το να βγάλει το συναισθηματικό περιεχόμενο του τραγουδιού του (έχει κανείς το δικαίωμα να προσφέρει σε άλλους ένα έδεσμα το οποίο το έχει ήδη φάει ο ίδιος;), αλλά να δείξει χειρονομίες, οι οποίες είναι, θάλεγε κανείς, οι συνήθειες και η χρήση του σώματος».<sup>4</sup>

Πέρα από τον απόλυτα θεωρητικό χαρακτήρα αυτής της τοποθέτησης βρίσκεται πάντως και πάλι το ερώτημα της διάκρισης ανάμεσα σε δραματικό και μουσικό θέατρο, και κυρίως το ζήτημα όλων των ιδιωμάτων, των τρόπων και μέσων έκφρασης που βρι-

<sup>4</sup> Μεταφορά, παράθεση και σχολιασμός της αναφοράς, στο Paul Barker, *Composing for voice: a guide for composers, singers and teachers*, Routledge, New York, 2004, σ. 76 κ.ε. [στο ειδικό κεφάλαιο για το κρίσιμο ζήτημα: «The singer and the actor» (ό.π., σσ. 75-84)]. Πρβλ. και John Willet, «Brecht: the Music» στο Peter Demetz (επιμ.), *Brecht: a collection of critical essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1962, p. 157-170, ιδ. p. 167.

σκονται *ανάμεσα* στις δύο αυτές κατηγορίες. Συνοπτικά: Ηθοποιοί ή/και τραγουδιστές στο πλαίσιο του δραματικού θεάτρου; Του μελοδράματος; Του μουσικού θεάτρου γενικότερα; Ή σε κάποιο ενδιάμεσο (ιδίως σύγχρονο) μουσικοθεατρικό ή μουσικο-σκηνικό ιδίωμα;

Ταυτόχρονα δεν πρέπει να λησμονήσουμε, ότι ο συγκεκριμένος Χ λυρικός πρωταγωνιστής δεν αυτενεργεί, αλλά τραγουδάει, παίζει και κινείται βάσει των υποδείξεων και των επιλογών του σκηνοθέτη. Πολλοί σημαντικοί και έμπειροι σκηνοθέτες έχουν σκηνοθετήσει όπερες σαν να επρόκειτο για θέατρο πρόζας (δηλαδή σε γενικές γραμμές με βάση τον ορισμό: όπερα = τραγουδισμένο θεατρικό έργο), και έχουν εκφράσει και υποστηρίξει δημόσια την επιλογή τους αυτή. Πρόκειται για τη γνωστή νεότερη τάση να σκηνοθετούνται όπερες από σκηνοθέτες του δραματικού θεάτρου ή του κινηματογράφου, ώστε να υπάρχει μια εναλλακτική, σύγχρονη, ανανεωτική άποψη ή ανάγνωση του μελοδράματος. Πάλι όμως στην ουσία της συζήτησης παραμένει το ζήτημα ότι και σε αυτές τις περιπτώσεις δεν πρόκειται για ένα έργο δραματικού θεάτρου αλλά για ένα μουσικό δράμα. Πώς σκηνοθετεί ή αντιμετωπίζει κάποιος ένα μελόδραμα το οποίο περιλαμβάνει συνεχή μουσικοδραματική εξιστόρηση, συνεχή ασματική εκφορά, είναι δηλαδή, π.χ., επί τρεις ή και πλέον ώρες συνεχώς τραγουδισμένο;<sup>5</sup> (Η ιδέα της συνεχούς ασματικής εκφοράς που ξεκινάει από τον Βάγκνερ, συνεχίζεται με τις όπερες του Ρίχαρντ Στράους και τα οπερατικά έργα αντίστοιχης αισθητικής κατεύθυνσης και περνώντας μέσα από το λεγόμενο «εξπρεσιονιστικό δράμα» της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, κληροδοτείται στη σύγχρονη μεταπολεμική, κεντροευρωπαϊκή κυρίως οπερατική δημιουργία). Στην απέναντι πλευρά της συζήτησης βρίσκονται τα (παλιότερα, νεότερα και σύγχρονα) οπερατικά είδη, τα οποία περιλαμβάνουν εκτενή μέρη πρόζας: μονολόγους, διαλόγους, κ.ο.κ. Είναι επίσης γνωστό ότι στα άλλα μουσικοθεατρικά είδη, δηλαδή στην οπερέττα, στο μιούζικαλ και τα ενδιάμεσα ή συναφή είδη και ιδιώματα (μουσική κωμωδία, μουσική επιθεώρηση, κωμωδία μετ' ασμάτων, κ.λ.π.) τα εκτενή μέρη πρόζας είναι όχι μόνο κοινός τόπος και «εγγενές» τυπολογικό χαρακτηριστικό, αλλά συχνά υπερτερούν των μουσικών ή των τραγουδισμένων.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ο σχετικός προβληματισμός άρχισε κυρίως με την πολυσυζητημένη σκηνοθεσία της τετραλογίας του Βάγκνερ *Το δαχτυλίδι του Νίμπελουγκ*, από τον Γάλλο σκηνοθέτη Πατρίς Σερώ (Patrice Chéreau, γενν. 1944), στο Μπάυρωιτ το 1976 (για τα 100χρονα του έργου στο εκεί Φεστιβάλ [13/8/1876]), σε μουσική διεύθυνση του Πιερ Μπουλέζ. Αναλυτική παρουσίαση και τοποθετήσεις για το συγκεκριμένο ζήτημα: «The Bayreuth centennial Ring, 1976», στο Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, Yale University Press, New Haven 2006, p. 355-366.

<sup>6</sup> Οι επισημάνσεις αυτές αφορούν και στα είδη και ιδιώματα όπερας που ενσωματώνουν εκτενή διαλογικά μέρη, όπως το γερμανικό Singspiel, η γαλλική όπερα ήδη από τις απαρχές της με την Comédie-ballet επί Μολιέρου και Jean Baptiste Lully, μέχρι και τις υστερο-ρομαντικές και προ-βεριστικές αποκλίσεις της (χαρακτηριστικό παράδειγμα η *Carmen* του Bizet), κ.λπ. Για τα ιδιώματα της γαλλικής οπερατικής comédie, βλ. και στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Volume One, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 909-912.



Το μουσικό θέατρο συνολικά και εν προκειμένω αυτό που γενικά εννοούμε στα ελληνικά ως «μελόδραμα», δηλαδή το οπερατικό ρεπερτόριο μετά τον κλασικισμό έως και τα έργα του Πουτσίνι, είναι όντως ένα σύνθετο και ιδιαίτερο είδος. Μπορεί να αντιμετωπισθεί και να μελετηθεί τόσο από τη μουσική, όσο και από τη θεατρική πλευρά, συνήθως βέβαια αντιμετωπίζεται με βάση την ιδιαίτερη τυπολογία, τις ιδιαίτερες συνθήκες και συμβάσεις που το χαρακτηρίζουν. Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις και η προαναφερθείσα συζήτηση βασίζονται πάντως στην προϋπόθεση ότι υπάρχει κατ' αρχήν (σε ένα συγκεκριμένο έργο ή ιδίωμα) σαφής διάκριση μεταξύ μουσικού και δραματικού θεάτρου: ξεκάθαρη, ασφαλής και προσδιορίσιμη. Συχνά συναντούμε περιπτώσεις όπου μια τέτοια διάκριση δεν είναι σαφής, κι αυτό συμβαίνει συνήθως όταν υπάρχει ζήτημα ανάμιξης μουσικο-σκηνικών κατηγοριών και ειδών, όταν η ίδια η σκηνική πράξη και οι παραστασιακές πρακτικές καθορίζουν τα ιδιωματικά χαρακτηριστικά των έργων και τις σχετικές ισορροπίες, ή όταν η σχετικοποίηση ή η κατάλυση αυτής της διάκρισης βασίζεται σε καταρχήν θεωρητικές αποφάσεις, όπως συνέβη, π.χ., σε φάσεις οπερατικών μεταρρυθμίσεων, κι εδώ δεν πάει ο νους στο μεταρρυθμιστικό μανιφέστο των Gluck και Calzabigi και τις ανανεωτικές όπερες των αρχών του δεύτερου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά κυρίως σε περιπτώσεις όπου η θεωρητική απόφαση καθόρισε ή μετέβαλε τα ίδια τα συστατικά του μουσικο-σκηνικού έργου στη βάση της ρύθμισης των συσχετισμών ή της προσέγγισης μεταξύ μουσικού (κυρίως ασματική εκφορά, τραγουδισμένο κείμενο) και δραματικού θεάτρου (κυρίως απαγγελόμενα μέρη, πρόζα). Τέτοιες περιπτώσεις ήσαν κυρίως, στο γερμανόφωνο χώρο, η δρομολόγηση του γερμανικού *Singspiel* (χαρακτηριστικό παράδειγμα η *Απαγωγή από το Σεράι* του Mozart) και αργότερα, στον μεσοπόλεμο, οι θεωρητικές απόψεις των Weill- Brecht για την προσέγγιση των δύο προαναφερθέντων θεατρικών κατηγοριών (χαρακτηριστικό παράδειγμα η *Όπερα της πεντάρας*).



## ΧΑΡΑ ΜΠΙΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

### Η ΨΥΧΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΚΑΙ ΤΑ “ΣΤΕΓΑΝΑ” ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

**Α**πό την αρχαιότητα μέχρι τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα ο ηθοποιός του θεάτρου (αφού δεν υπήρχε κι άλλη τέχνη του θεάματος μέχρι εκείνον τον καιρό) έστηνε τους ρόλους του χωρίς να έχει υπ’ όψη του θεωρίες της υποκριτικής (αφού μέχρι τότε δεν είχε διατυπωθεί καμία). Καθοδηγητές του ήταν το δραματικό κείμενο και κάποιος οιονεί δάσκαλος, όπως ο δραματικός ποιητής στην αρχαιότητα ή ο αρχηγός του θιάσου στους νεωτέρους χρόνους. Σε καμία περίπτωση όμως δεν επρόκειτο για κάποια οργανωμένη και αυστηρά ακολουθούμενη σκηνική πρακτική.

Χρειάστηκε να φτάσουμε στην περίοδο του Διαφωτισμού, και ιδιαίτερα στον Denis Diderot, για να βρούμε ρητά εκφρασμένη μια θέση για την υποκριτική και για την τεχνική του ηθοποιού, για το πώς πρέπει αυτός να χειρίζεται τον εαυτό του και πώς πρέπει να χειρίζεται το κοινό του.

Η θεωρία του Ντιντερό, που αναπτύσσεται στο περίφημο και πολυσυζητημένο κείμενό του με τίτλο *Το παράδοξο γύρω από τον ηθοποιό*, περιλαμβάνει δύο βασικά αξιώματα, από τα οποία το ένα αναφέρεται στην τεχνική του ηθοποιού καθαυτήν, και το άλλο στην εντύπωση που το παίξιμό του οφείλει να προκαλεί στους θεατές του. Για τον σπουδαίο θεωρητικό και δραματούργο της εποχής των Φώτων, ο ηθοποιός οφείλει να συγκινεί, αλλά να μη συγκινείται καθόλου ο ίδιος όταν παίζει. Να, πώς συνοψίζει τις θεμελιώδεις αρετές ενός μεγάλου ηθοποιού: «Εγώ τον θέλω να έχει μεγάλη κριτική ικανότητα. Για μένα, χρειάζεται αυτός ο άνθρωπος να είναι ένας ψυχρός και ήρεμος θεατής. Απαιτώ συνεπώς απ’ αυτόν οξυδέρκεια και καμία ευαισθησία, την τέχνη τού να μιμείται τα πάντα ή, πράγμα που είναι το ίδιο, μια εξ ίσου μεγάλη ικανότητα για κάθε είδος χαρακτήρα και ρόλου»<sup>1</sup>. Το ζητούμενο, λοιπόν, είναι να προκαλεί μεν ισχυρές εντυπώσεις και έντονα συναισθήματα –και συγκίνηση μέχρι ποταμού δακρύων–, ενώ ο ίδιος πρέπει να είναι σε θέση να ελέγχει το παίξιμό του σαν ένας τρίτος, σαν παρατηρητής. Και τούτο, επειδή η ευαισθησία αποδυναμώνει την όλη ψυχοφυσική οργάνωση του καλλιτέχνη.

Ο Ντιντερό επιστρατεύει βέβαια την πείρα του ως θεατή. Έτσι, το ισχυρότερο επιχείρημα αυτής της θέσης είναι ότι όλοι οι μεγάλοι ηθοποιοί εκείνου του καιρού, όπως η Clairon, η Duclos, ο Garrick, ή ο Quinault-Dufresne μπορούσαν επιτυχώς, μπαινοβγαίνοντας με άνεση στο ρόλο τους, να αντιμετωπίζουν κάθε μικροατύχημα επί σκηνής ή κάθε ενδεχόμενη αντίδραση (κυρίως αρνητική ή άκομψη) της πλατείας.

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel - Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris 1981, p. 127-8.

Στη γραμμή αυτή, αν και μέσα σε άλλα ιδεολογικά και αισθητικά συμφραζόμενα, κινείται και το κείμενο του Heinrich von Kleist με τίτλο *Για ένα θέατρο μαριονετών* (γραμμένο περίπου το 1810) και, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το κείμενο του Edward Gordon Craig για την «Υπερμαριονέτα» (έναν αιώνα μετά τον Κλάιστ).

Η δεύτερη μεγάλη θεωρία περί υποκριτικής διατυπώθηκε από τον Constantine Stanislavski, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Για τον ιδρυτή του «Θεάτρου Τέχνης» της Μόσχας, με τη βοήθεια της ψυχοτεχνικής ο ηθοποιός χρειάζεται να επιστρατεύει προσωπικά συγκινησιακά του βιώματα, που να του προκαλούν σε κάθε παράσταση, κατ' αναλογία, τη συγκίνηση που απαιτεί ο ρόλος ή η στιγμή, ώστε να τη μεταδίδει αυθεντικά και με ειλικρίνεια στους θεατές του. Εδώ, ο ηθοποιός δεν περιφέρει το ρόλο του αλλά τον ενσαρκώνει κυριολεκτικά. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει πως για τον μεγάλο Ρώσο θεατράνθρωπο η αυθορμησία έχει τον πρώτο λόγο. Ο καλός ηθοποιός είναι πάντα ένας αριστοτέχνης που κυριαρχεί απόλυτα πάνω στο εκφραστικό όργανό του<sup>2</sup>, χωρίς να αποποιείται ωστόσο την ευαισθησία του. Με άλλα λόγια, πρέπει να ανακαλύπτει το βάθος των λέξεων που πρέπει να ακουστούν, εκείνο το κρυμμένο κείμενο πίσω από το δραματικό κείμενο, και να το αισθάνεται πλήρως όταν το αποδίδει, ώστε να μπορεί να το μεταδίδει ζωντανό στην πλατεία. «Μόλις μερικοί άνθρωποι», γράφει ο Στανισλάβσκι, «ηθοποιοί ή μουσικοί, εμψύχησαν τη ζωή του δικού τους αισθήματος μέσα στο κρυφό κείμενο κάποιου γραπτού για να μεταβιβαστεί στο κοινό, απελευθερώνονται οι πνευματικές πηγές, η βαθύτερη ουσία – η πραγματική αιτία που έδωσε την έμπνευση για να γραφτεί το θεατρικό έργο, το ποίημα, η μουσική σύνθεση»<sup>3</sup>.

Η υποκριτική λοιπόν για τον Στανισλάβσκι, είναι το προϊόν μιας διαδικασίας που απαιτεί μεν σκληρή ψυχική (και σωματική, εννοείται) άσκηση, αλλά και δράση «εν θερμώ»<sup>4</sup>. Η Gourfinkel αναφέρει ότι όταν ένας ηθοποιός δεν τον ικανοποιούσε, ο μεγάλος σκηνοθέτης του έλεγε: «Δεν είσαστε έτοιμος για τη δημιουργική εργασία, είσαστε εσωτερικά ψυχρός, ακίνητος, δίχως θέρμη»<sup>5</sup>.

Η τρίτη θεωρία είναι εκείνη του Bertolt Brecht. Για τον απόστολο του επικού θεάτρου το ζητούμενο στη σκηνή πέρα από την ψυχαγωγία (υπό όρους, πρέπει να πούμε) είναι η ενεργοποίηση της κριτικής ικανότητας του θεατή κι όχι η πρόκληση συγκίνησης. Αυτό επιτυγχάνεται με την περίφημη μέθοδο της «αποστασιοποίησης» όχι μόνο του ηθοποιού και όλων των συντελεστών και των σκηνικών δυνάμεων από τα δρώμενα και τους ρόλους,

<sup>2</sup> Βλ. Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μτφρ. Άγγελος Νίκας, Γκόννης, Αθήνα 1977, σ. 321.

<sup>3</sup> Ό.π., σ. 127.

<sup>4</sup> Στην ίδια περίπου γραμμή πλεύσης, ο August Strindberg υπογραμμίζει την πλήρη εμβάπτιση του ηθοποιού στον ρόλο του, καθώς και την οδύνη που εκείνος βιώνει καθημερινά, παίζοντας τραγικούς ρόλους (*Théâtre cruel et théâtre mystique*, μτφρ. Mademoiselle Diehl, Gallimard, Paris 1964, p. 144 και 146).

<sup>5</sup> Nina Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, L'Arche, Paris 1955, p. 210.

αλλά και συνακόλουθα με τη συναισθηματική απόσπαση του κοινού από τη δραματική κατάσταση, έτσι ώστε ο θεατής να διερωτηθεί, να κρίνει, να αρχίσει να σκέφτεται ότι η κοινωνία μπορεί να αλλάξει και η ζωή να γίνει καλύτερη για όλους. Για τον Μπρεχτ η συγκινησιακή φόρτιση είναι μια παγίδα του αστικού θεάτρου που αποσκοπεί στο να διατηρήσει τις κοινωνικές δομές αναλλοίωτες και την άρχουσα τάξη αλώβητη. Και για να υπάρξει οποιαδήποτε κοινωνική αλλαγή χρειάζεται ο θεατής να πάψει να θεωρεί το οικείο ως αυτονόητο, να το δει «απ’ έξω», σαν κάτι ξένο, ανοίκειο, και όχι παγιωμένο για πάντα.

Αυτή τη νέα θέση απέναντι στα πράγματα ο ηθοποιός οφείλει να την υποβάλλει μ’ έναν ορισμένο τρόπο στο κοινό του. Γράφει ο Μπρεχτ στο *Μικρό όργανο για το θέατρο*: «Αυτή η τεχνική επιτρέπει στο θέατρο να χρησιμοποιεί στις αναπαραστάσεις του τη μέθοδο της νέας κοινωνιολογίας, του διαλεκτικού ματεριαλισμού. Η μέθοδος αυτή, για να φτάσει στο ευμετάβλητο της κοινωνίας, εξετάζει τις κοινωνικές συνθήκες σαν εξελίξεις και τις παρακολουθεί μέσα στις αντιφάσεις της. Γι’ αυτήν, υφίσταται το παν μόνον “εν μεταβολή”, συνεπώς σε ασυμφωνία με τον εαυτό της»<sup>6</sup>.

Ο μπρεχτικός ηθοποιός, λοιπόν, όχι μόνο δεν ενσαρκώνει το ρόλο, αλλά τον δείχνει απλώς, τον παρουσιάζει ψυχρά ως «προϊόν» μιας συγκεκριμένης κοινωνικής κατάστασης –ακόμη κι αν το έργο παρουσιάζει μια ερωτική σχέση<sup>7</sup>–, ενώ ταυτόχρονα δεν παύει να μας θυμίζει, ως εκ της αποξένωσής του από το ρόλο, ότι είναι ηθοποιός<sup>8</sup>. Συμπέρασμα: σύμφωνα με τον Μπρεχτ, ούτε ο ηθοποιός πρέπει να συγκινείται παίζοντας, ούτε ο θεατής πρέπει να συγκλονίζεται, παρακολουθώντας το θέαμα. Η ψευδαισθητική δυναμική του ηθοποιού, τόσο αναγκαία στο παραδοσιακό θέατρο, ακυρώνεται εδώ για χάρη της κοινωνικής αφύπνισης του θεατή.

Ας σημειωθεί παρενθετικά ότι οι τρεις παραπάνω θεωρίες διατυπώθηκαν από ανθρώπους που όχι μόνο αγάπησαν το θέατρο, αλλά και ασχολήθηκαν ως καλλιτέχνες με αυτό: Ο Ντιντερό ήταν και θεατρικός συγγραφέας. Ο Στανισλάβσκι εργάστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης. Ο Μπρεχτ υπήρξε θεατρικός συγγραφέας, δραματουργός και σκηνοθέτης. Γι’ αυτό δεν έχει κανένα νόημα να ισχυρίζονται οι σημερινοί ηθοποιοί ότι «άλλο η θεωρία και άλλο η πράξη». Αυτές οι δυο δραστηριότητες είναι αλληλένδετες και αλληλέγγυες. Θεατράνθρωποι σπουδαίοι, όπως ο Erwin Piscator, ο Louis Jouvet, ο Gaston Baty, ο Jean Vilar, ο Jean-Louis Barrault, ο Eugenio Barba και τόσο άλλοι, έχουν καταθέσει τις σκηνικές υποθήκες τους και τα θεατρικά οράματά τους σε χιλιάδες σελίδων, και σίγουρα, όταν έγραφαν δεν ονειρεύονταν ως επιθυμητό αναγνώστη τον καλλιεργημένο θεατή ή τον ειδικό επιστήμονα, αλλά κυρίως το φιλομαθή και ανήσυχο ηθοποιό, που «ψάχνεται».

<sup>6</sup> Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφρ. Δημήτρης Μυράτ, Πλειάς, Αθήνα 1974, σ. 78.

<sup>7</sup> Βλ. σχετικά: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, επιλογή κειμένων & μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1977, σ. 32.

<sup>8</sup> Πρβλ. Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη, Κέδρος, Αθήνα 1975, σ. 61.

Έχουμε άραγε γνωρίσει ηθοποιούς που ακολουθούν απαρέγκλιτα κάποιον απ' αυτούς τους τρεις δρόμους της υποκριτικής που αναφέραμε παραπάνω; Θα χρειαζόταν να ψάξουμε πολύ, και τα συμπεράσματά μας θα ήταν αβέβαια. Νομίζω πως την απάντηση την έχει δώσει ο H.-R. Lenormand στις *Εξομολογήσεις ενός δραματικού συγγραφέα*, αναφερόμενος στη θεατρική φυσιογνωμία του Firmin Gémier, για να καταλήξει σε μια αρχή της απροσδιοριστίας, θα λέγαμε, η οποία διέπει το θαύμα που επιτελεί ο ηθοποιός, συχνά εν αγνοία του. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα:

«Αντιμετώπιζε με μεγάλη μετριοφροσύνη τη δύναμη της τραγικής υπέρβασης και διεύρυνσης που διέθετε. Σε κάποια πρόβα, ο Μπατού κι εγώ δεν μπορέσαμε να του κρύψουμε τη συγκίνηση που μας κατέκλυζε. Εκείνος, στρέφοντας αλλού το βλέμμα του, μας απάντησε κάπως ενοχλημένος: “Μα όχι. Είναι απλώς τεχνική”. Το αληθινό μεγαλείο του ηθοποιού συνίσταται στο να κρύβει την ειλικρίνεια της αυτοεγκατάλειψής του σ' εκείνες τις βαθιές λεπίδες που τον διεγείρουν. Πόσα έχουν γραφτεί για το αν ο ηθοποιός αισθάνεται ή δεν αισθάνεται, ή θα έπρεπε να αισθάνεται ή να υποκρίνεται πως αισθάνεται! Πάνω σ' αυτό, μου φαίνεται ότι η εγκυρότερη απ' όλες μαρτυρία είναι εκείνη του συγγραφέα, ο οποίος, σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, έβλεπε να γεννιούνται τα έργα του από το σώμα και τη γλώσσα κάποιων ανθρώπων. Η αλήθεια είναι πως η αυθόρμητη, κι όχι πλαστή, συγκίνηση του ηθοποιού είναι πιο συχνή και πιο γενναϊόδωρη στις πρόβες από όσο μπροστά στο κοινό. Έτσι και πάρει το δρόμο του το έργο, και κυρίως αν η διαδρομή του παρατείνεται, ο ερμηνευτής φαίνεται να μην κάνει τίποτ' άλλο από το να αντλεί από μια πηγή, της οποίας το απόθεμα έχει λιγοστέψει. Τότε, φέρνει πάνω τα νερά του πυθμένα. Τα ανασύρει. Μερικές βραδυές, χωρίς φανερό λόγο, το κύμα ξεπηδάει πάλι με τη δύναμη των πρώτων ημερών. Άλλες βραδυές πάλι, στερεύει εντελώς. Ο ηθοποιός παίζει, με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Υποφέρει και παραπονιέται που “έχει γίνει ψυχρός”. Αλλά, αν είναι προικισμένος μ' έναν επαρκή τεχνικό αυτοέλεγχο, θα οδηγήσει και τότε τον θεατή σε τόσο βάθος όσο και στις στιγμές της πληρότητας»<sup>9</sup>.

Από την άλλη πλευρά, ο ηθοποιός βιώνει –ούτως ή άλλως– κάτι έντονο, που δεν σχετίζεται με την υποκριτική του ικανότητα ή μέθοδο, αλλά με την αυτοέκθεσή του σε χίλια μάτια. Ο Βέλγος ιστορικός του θεάτρου Herman Closson το ονομάζει «αίσθημα κινδύνου», και το θεωρεί ένα διεγερτικό παράγοντα για τον ηθοποιό<sup>10</sup>. Ο Louis Jouvet, επίσης, εξαίρει την ευεργετική επίδραση του «τρακ», το οποίο δεν αποσυντονίζει αλλά προετοιμάζει την απογείωση του ηθοποιού. Γράφει: «Το “τρακ” των ηθοποιών (το οποίο μερικοί δεν μπόρεσαν ποτέ να ξεπεράσουν) είναι ένα ενισχυτικό στοιχείο, ένα είδος προ-

<sup>9</sup> H.-R. Lenormand, *Les confessions d' un auteur dramatique*, Albin Michel, Paris 1953, p. 16-17.

<sup>10</sup> Herman Closson, *De l'art dramatique*, Lumière, Bruxelles, 1944, p. 65.

ετοιμασίας για τη σκηνική αναισθησία τους, για την έμπνευση, ώστε να υποδεχθούν τη χάρη, δίχως την οποία δεν υπάρχει μεγάλος ηθοποιός. Γι’ αυτήν ακριβώς τη χάρη μιλούσε ο Mounet-Sully, όταν κάποια μέρα, βγαίνοντας από τη σκηνή, είπε: “Απόψε, δεν ήρθε ο Θεός.”<sup>11</sup>

Ωστόσο, υπάρχει και κάτι άλλο που οι θεωρητικοί αλλά και οι τεχνίτες του θεάτρου δεν λαμβάνουν συνήθως υπ’ όψη τους όταν κάνουν λόγο για «εκφραστικό παίξιμο», όπως λόγου χάρη ο Μιχαήλ Τσέχωφ<sup>12</sup>. Κι αυτό το κάτι άλλο είναι πως στις τελευταίες δεκαετίες έχουν καθιερωθεί μερικά άλλα είδη γραφής, δραματικής και σκηνικής που απαιτούν άλλους τρόπους υπόδυσης, πέρα από το παραδοσιακό «εκφραστικό» σκηνικό παιχνίδι. Μετά τον Μπρεχτ το θέατρο του παραλόγου και, έως κάποιον βαθμό, η performance, ζητούν άλλη αισθητική αντιμετώπιση από τον καλλιτέχνη. Ή, για να το πούμε διαφορετικά, η ανέκφραστη ή αποστασιοποιημένη υπόκριση είναι σε αυτές τις περιπτώσεις μια επεξεργασμένη, οπωσδήποτε, θεατρική έκφραση που τείνει όμως να αφανίσει τα παλιά στεγανά και τα παλιά τεχνάσματα της τέχνης, προκαλώντας συχνά την όραση του θεατή ή επιδιώκοντας απλώς την αισθητική έκπληξη ή και αμηχανία.

Είναι γεγονός πως η σημερινή θητεία του καλλιτέχνη συνδέεται ολοένα και περισσότερο με τη δράση<sup>13</sup>, με τη σωματική έκφραση, με την προσέγγιση του ρόλου όχι μόνο από τα μέσα προς τα έξω (για να θυμηθούμε τη στανισλαβσκή «δημιουργική διάθεση», ή την «παρόρμηση» όπως την εννοεί ο Grotowski)<sup>14</sup>, αλλά και «από τα έξω προς τα μέσα» (από το σώμα προς την ψυχή)<sup>15</sup>. Με άλλα λόγια, άλλοτε η ψυχική διάθεση γεννάει την κίνηση, άλλοτε η κίνηση γεννάει το εσωτερικό φορτίο του ηθοποιού. Παρόμοιες τάσεις «φυγής» από τους καθιερωμένους σκηνικούς κώδικες μπορούμε να εντοπίσουμε στην «αντιδιανοητική αισθητική» του Robert Wilson<sup>16</sup> και του Robert Lepage, που έχουν

<sup>11</sup> Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Nouvelle Revue Critique, Paris 1938, p. 150.

<sup>12</sup> Μιχαήλ Τσέχωφ, *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό*, μτφρ. Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1991, σσ. 83-84.

<sup>13</sup> Βλ. ενδεικτικά Στέλλα Άντλερ, *Η τέχνη του ηθοποιού*, μτφρ. Σύλλας Τζουμέρκας, εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα, 2007, σσ. 140-141: «Η σωματική πλευρά της υποκριτικής, η πλευρά που γίνεται, είναι που έχει σημασία. Αν διαβάσετε κάτι στην εφημερίδα και σας αρέσει, σκίζετε τη σελίδα και κρατάτε το απόκομμα. Η δράση σας μας λέει κάτι. Αν ένας ηθοποιός αποτύχει να προστατέψει τον εαυτό του σωματοποιώντας τις δράσεις του, το πιθανότερο είναι να τον πιάσουμε να παίζει, να παίζει ατμόσφαιρα. [...] Στη ζωή, όπως και στη σκηνή, μέτρο της αξίας μου και μυστικό της επιτυχίας μου δεν είναι το ποιος είμαι, αλλά το τι κάνω. Όλα τα άλλα είναι επιδειξιμανία, αλαζονεία και έπαρση».

<sup>14</sup> Βλ. σχετικά Τόμας Ρίτσαρντς, *Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις σωματικές δράσεις*, μτφρ. Κωνσταντίνος Θέμελης, Αθήνα 1998, σσ. 122 και 134-138 (για το élan και το impulse).

<sup>15</sup> «Μπορούμε να πείσουμε τον εαυτό μας να νιώσει χαρούμενος ή στενοχωρημένος, αλλά ο εαυτός μας συνήθως δεν υπακούει. Αν όμως αλλάξουμε τη δράση που κάνει το σώμα, το γεγονός αυτό αρχίζει να επηρεάζει τις συγκινήσεις μας και γίνεται πιο εύκολο το αληθοφανές παίξιμο» (Γιόσι Οιντα-Λόρνα Μάρσαλ, *Ο αόρατος ηθοποιός*, μτφρ. Θεοδωρής Τσαπακίδης-Μαριλίτα Λαμπροπούλου, εκδόσεις Κοάν, Αθήνα 2007, σ. 97).

<sup>16</sup> Βλ. ενδεικτικά David Bradby – David Williams, *Director’s Theatre*, Macmillan, London 1993, p. 233.

αφήσει προ πολλού πίσω τους τις πιεστικές απαιτήσεις του δραματικού λόγου και τις συνταγές για την πρόκληση συγκίνησης ή συναισθηματικής ψυχρότητας του κοινού.

Ύστερα από όλα τα παραπάνω, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι καμία θεωρία δεν διαμορφώνει πλήρως τον ηθοποιό, καμία θεωρία δεν μπορεί να ποδηγετήσει απολύτως τον καλλιτέχνη, όπως και καμία θεωρία της μετάφρασης δεν καλύπτει πλήρως τον μεταφραστή –για να μη μιλήσουμε ακόμη και για τις θετικές επιστήμες. Ο Jouvet, ένας από τους πιο καλλιεργημένους σκηνοθέτες και ηθοποιούς του γαλλικού θεάτρου, έγραφε: «Είναι πάντοτε μέσα από τη διαίσθηση, και ποτέ μέσα από ένα σύστημα, που ο άνθρωπος του θεάτρου διαλέγει το έργο που θα ανεβάσει, αποφασίζει για το πώς θα το σκηνογραφήσει, θα το ντύσει, θα το κάνει να παιχτεί και θα το παρουσιάσει στο κοινό»<sup>17</sup>.

Ύστερα απ' όλα αυτά, το μόνο που μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα είναι πως δεν είναι όλες οι θεατρικές βραδυές πανομοιότυπα ίδιες ούτε για τον ηθοποιό, ούτε για το κοινό. Στις τέχνες της εκτέλεσης το εργαλείο είναι ο άνθρωπος, και ο άνθρωπος δεν είναι μηχανή ακριβείας, αλλά ούτε και ψυχή που ξεχειλίζει από αισθήματα.

Έχουν πει για τον Charles Dullin ότι συνδύαζε στο βλέμμα του θεατή «προσωπείο και ειλικρίνεια»<sup>18</sup>. Αυτό είναι ένα θαύμα, αλλά τα θαύματα δεν διδάσκονται ούτε από τη θεωρία ούτε από τη θεατρική πρακτική. Το θάμβος που προκαλεί ο μεγάλος ηθοποιός επί σκηνής είναι μεταφυσικής τάξης, όπως όλα τα δώρα που μας έρχονται από έναν κόσμο άλλο.

<sup>17</sup> Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris 1952, p. 85.

<sup>18</sup> Paul-Louis Mignon, *Charles Dullin*, La Manufacture, Lyon 1990, p. 105.



ΗΘΟΠΟΙΟΙ, ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ\*

**Η** επιλογή των ηθοποιών σε μια κινηματογραφική ταινία είναι ένα βασικό πρόβλημα που απασχολεί σκηνοθέτες και παραγωγούς. Σε μια αγορά που προσπαθεί να στήσει από την αρχή την κινηματογραφική της δραστηριότητα έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον οι τρόποι με τους οποίους δημιουργούνται και καλλιεργούνται οι σχέσεις ανάμεσα σε ηθοποιούς, σκηνοθέτες και παραγωγούς, επειδή ακριβώς θεμελιώνονται πρακτικές που ακολουθούν τόσο οι ίδιοι, όσο και οι μεταγενέστεροι.

Για να μελετήσω τις επιλογές ηθοποιών στα χρόνια που η κινηματογραφική δραστηριότητα της χώρας μας άρχισε να αναθερμαίνεται, μέσα στην Κατοχή, ανέλυσα τις διανομές, ή για να χρησιμοποιήσω τον κινηματογραφικό όρο, τους τίτλους των ταινιών. Η ανάλυσή μου ξεκινά από την προπολεμική εποχή, που ήδη κληροδοτεί μια μικρή παρακαταθήκη στη σχέση συγκεκριμένων ηθοποιών με τον κινηματογράφο. Όπως θα φανεί, στο τέλος της δεκαετίας του '40 έχουν διαμορφωθεί τέσσερις διαφορετικοί δίαυλοι αναζήτησης ηθοποιών: το θέατρο πρόζας δίνει κυρίως τους άνδρες πρωταγωνιστές και τους δευτέρους ρόλους, η ερασιτεχνία τις πρωταγωνίστριες, το μουσικό θέατρο τους κωμικούς, ενώ η χρησιμοποίηση ολόκληρων θιάσων συνδέεται με την αυξανόμενη μεταφορά κωμωδιών στον κινηματογράφο.

Κατά την εποχή επικράτησης του ομιλούντος, στα τέλη της δεκαετίας του 1920, είχε γίνει σαφές ότι ένας εξαιρετικός θεατρικός ηθοποιός μπορεί να ήταν εντελώς ακατάλληλος για την οθόνη. Η υποκριτική του ικανότητα έπρεπε να μπορεί να προσαρμοστεί στο διαφορετικό μέσο, στις απαιτήσεις του κινηματογράφου. Στην ελληνική αγορά η εμπειρία επαληθεύτηκε, όταν σημαντικές πρωταγωνίστριες, όπως η Ελένη Παπαδάκη (Στέλλα Βιολάντη, 1931) η Μαρίκα και η Κυβέλη (*Ο κακός δρόμος*, 1933), απέτυχαν στις κινηματογραφικές τους εμφανίσεις. Η αρνητική αντίδραση των κριτικών έπληττε όχι μόνο τις παραγωγές, αλλά και το γόητρο των καλλιτεχνών.<sup>1</sup> Κανένα από τα μεγάλα ονόματα της πρόζας δεν τόλμησε να κάνει δεύτερη απόπειρα, με μοναδική εξαίρεση τον Αιμίλιο Βεάκη.

\* Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση την Παναγιώτα Μήνη για τις συμβουλές της και την Κωνσταντζα Γεωργακάκη για την επιμονή και την υπομονή της.

<sup>1</sup> «Η επιτυχία ήταν σχετική, οι περισσότερες κριτικές ευνοϊκές για την Ελένη, μερικοί βρήκαν ότι δεν είχε την απαιτούμενη φωτογένεια και ότι δεν θα έπρεπε να ξαναασχοληθεί με το είδος αυτό». Πολύβιος Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική παρουσία με απροσδόκητο τέλος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 79.

Η πορεία του Βεάκη στο θέατρο είναι λίγο-πολύ γνωστή και το όνομά του επιβιώνει στη μνήμη του κοινού, όχι μόνο όσων είχαν την τύχη να τον δουν στο θέατρο, αλλά και των μεταγενέστερων.<sup>2</sup> Είναι ένας από τους ηθοποιούς των αρχών του εικοστού αιώνα, που τον διήνυσε καλλιτεχνικά ως τη μέση του και δεν ξεχάστηκε. Συνομήλικος της Κοτοπούλη και της Κυβέλης, δεν εμφανίστηκε ως θιασάρχης παρά το 1922, σχεδόν δεκαπέντε χρόνια μετά από αυτές. Η θιασαρχική του εμφάνιση, μαζί με τον Χριστόφορο Νέζερ, έδειξε μια σημαντική διαφορά στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τη θιασαρχία. Εγκαταστάθηκαν σε ένα θέατρο «της περιφέρειας», το «Αθήναιον», και απευθύνονταν σε λαϊκό κοινό με κλασικό δραματολόγιο. Αυτή η επιλογή, που θα άξιζε μια ξεχωριστή μελέτη, μπορεί να ερμηνευτεί ως ιδεολογική και να συνδυαστεί με τον πρότερο, περίπου άγνωστο καλλιτεχνικό βίο του Βεάκη στα μπουλούκια.

Σε μια συνέντευξή του στα *Παρασκήνια* του 1938, στην οποία παρουσιάζει την ειδική σχέση του με το ρόλο του Βασιλιά Ληρ, ο Βεάκης αναφέρεται και στη ζωή του ως «θεατρίνου». Θυμάται με συγκίνηση τους περιοδεύοντες θιάσους του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που κατέπλεαν για έναν μικρό αριθμό παραστάσεων στο «Αθήναιον», το θέατρο που γειτόνευε με το σπίτι του και στοίχειωνε τα παιδικά του όνειρα. Ασφαλώς δεν είναι σύμπτωση ότι το πρώτο θέατρο που νοίκιασε ως θιασάρχης στην πρωτεύουσα ήταν το Αθήναιον. Οι θίασοι, οι ηθοποιοί και οι ρόλοι που έβλεπε εκεί, τον έφεραν στη σχολή του Βασιλικού. Η θητεία του σ' αυτήν υπήρξε ένα διάλειμμα αποστασιοποίησης από τους θεατρίνους, τους οποίους αυτός και οι συμμαθητές του αντιμετώπιζαν με υπεροψία και προκλητικά ειρωνική διάθεση. Κάποιοι θεατρίνοι όμως, ανάμεσά τους κι ο Γεώργιος Πετρίδης που είχε ερμηνεύσει τον Ληρ, ήταν οι ηθοποιοί που θαύμαζε και που τον επηρέασαν βαθύτατα. Μετά το κλείσιμο της Σχολής, ο Βεάκης θυμάται: «Εγώ ακολούθησα τον πρώτο θίασο πούφυγε για την επαρχία. Γίνηκα θεατρίνος».<sup>3</sup>

Ο ίδιος λοιπόν επέλεξε να υπηρετήσει την τέχνη του θεάτρου με κύριο αποδέκτη το λαϊκό κοινό, τόσο κατά τις μακρόχρονες περιπλανήσεις του στην επαρχία, όσο και κατά την εγκατάστασή του ως θιασάρχης στην πρωτεύουσα. Αυτή η παρατήρηση μου επιτρέπει να ερμηνεύσω και την εμπλοκή του με τον κινηματογράφο από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, μέχρι το 1950, το τέλος σχεδόν της ζωής του.

<sup>2</sup> Για τον Βεάκη βλ. Αιμίλιος Βεάκης, *Παρασκήνια. Το θέατρο στις αρχές του εικοστού αιώνα*, εισαγωγή: Γιάννης Βαρβέρης, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2005.

<sup>3</sup> «Ο Αιμίλιος Βεάκης μιλάει για τα νειάτα του και τ' όνειρό του: Γιατί ήθελα τόσο να παίξω τον Ληρ», *Παρασκήνια*, τ. 1, τχ. 21, 1 Οκτ. 1938, σ. 4. σ. 1: «Κείνα τα χρόνια το Αθήναιον ήταν ένα συνοικιακό, να πούμε, θέατρο, που τόπαιρναν θίασοι που δεν μπορούσαν, δίχως καπιτάλια, ναγκαζάρουν για ολόκληρη τη θερινή περίοδο τα θέατρα της Ομονομίας λ.χ., το Βαριετέ ή του Τσόχα. Έτσι, στο διάστημα ενός μόλιου καλοκαιριού, περνούσαν από κει δυο και τρεις και τέσσερις θίασοι, τότε μπουλουκάκια πρόχειρα συγκροτημένα, πότε περαστικά επαρχιακά τουρνέ, που έμεναν ένα διάστημα χωρίς επαρχιακή πάτσα και πότε πάλι –εποχή δόξας για τη σκηνή του Αθήναιου– κανένας μεγάλος ηθοποιός που, πάντα, με δυσανάλογα κατώτερους συναδέλφους του, έδινε καμιά σειρά έργων απ' το δραματολόγιό του».

Ήδη το 1928 ο Βεάκης συμμετείχε στο *Λιμάνι των δακρύων*, τη δεύτερη ταινία μυθοπλασίας των αδελφών Γαζιάδη, καθώς και στην *Αστέρω*, το 1929. Συνεργάστηκε επίσης το 1928 με τον Αχιλλέα Μαδρά στη *Μαρία Πενταγιώτισσα*. Δεν θα πρέπει σ' αυτές τις συμμετοχές δημοφιλών πρωταγωνιστών στις ελληνικές ταινίες της εποχής να υποτιμάμε το γεγονός πρόσθετων εσόδων, μολοντί αγνοούμε το ύψος των αμοιβών. Πάντως ο Βεάκης, με τη συμμετοχή του στις εργασίες της πιο δραστήριας αυτά τα χρόνια και πολλά υποσχόμενης εταιρείας παραγωγής των αδελφών Γαζιάδη, αλλά και στην ταινία του Μαδρά, έδειξε ότι δεν φοβόταν ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να πλήξει το πρωταγωνιστικό του κύρος και δεν δίστασε να συμμετάσχει σε ένα ακόμα λαϊκό ψυχαγωγικό μέσον, τον κινηματογράφο.

Συνοψίζω τα μέχρι στιγμής δεδομένα: καθιερωμένες πρωταγωνίστριες, η Μαρίκα, η Κυβέλη, η Ελένη Παπαδάκη, σε μια εποχή ζυμώσεων, η οποία τροφοδότησε την πρώτη άνθηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής στα τέλη της δεκαετίας του '20 και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30, αποπειράθηκαν να ξεκινήσουν κινηματογραφική σταδιοδρομία, αλλά απέτυχαν και απομακρύνθηκαν οριστικά. Ο Βεάκης ήταν ο μόνος που παρέμεινε. Η ειδοποιός διαφορά του ήταν η προσωπική του ένταξη στον χώρο των λαϊκών θεαμάτων. Ως λαϊκή ψυχαγωγία, ο κινηματογράφος άντλησε από το θέατρο, και ιδιαίτερα από το λαϊκό του κομμάτι, τους πρωταγωνιστές που χρειαζόταν.

Στα τέλη της δεκαετίας του '30, οι έλληνες κινηματογραφιστές άρχισαν να βλέπουν κάποιες προοπτικές εξέλιξης στο επάγγελμά τους. Το μεταξικό κράτος ενδιαφερόταν για μια ελεγχόμενη κινηματογραφική παραγωγή και έδωσε κάποιες ευκαιρίες στις υπάρχουσες εταιρείες, με την παραγγελία ταινιών επικαίρων. Οι ταινίες που γυρίστηκαν την ίδια εποχή στα αιγυπτιακά στούντιο με έλληνες ηθοποιούς προκαλούσαν αφενός αγανάκτηση στους κριτικούς για την ποιότητά τους, αφετέρου όμως τη διαπίστωση ότι το κοινό ενδιαφερόταν πολύ γι' αυτές. Η συζήτηση για την αναγκαιότητα επαναδραστηριοποίησης προς την κατεύθυνση της παραγωγής ταινιών μυθοπλασίας είχε ξαναρχίσει.

Η πρώτη απόπειρα, το 1939, ήταν *Το Τραγούδι του χωρισμού*, παραγωγή της Σκούρας φιλμ, μιας από τις μεγάλες, αν όχι της μεγαλύτερης εταιρείας εισαγωγής και εκμετάλλευσης χολιγουντιανών ταινιών. Σκηνοθέτης ήταν ο Φιλοποίμην Φίνος και πρωταγωνιστούσαν ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, η Λήδα Μιράντα και η Ευγενία Δανίκα. Ο Φίνος σκηνοθέτησε *Το τραγούδι του χωρισμού* σε σενάριο του Δημήτρη Μπόγρη, ενός ξεχωριστού συγγραφέα της μεσοπολεμικής γενιάς, που έγραψε το πρώτο του σενάριο το 1930, για την ταινία του Δημήτρη Γαζιάδη *Φίλησέ με Μαρίτσα*. Στο *Τραγούδι του χωρισμού* ο Λάμπρος Κωνσταντάρας ήταν ο μόνος από τους πρωταγωνιστές που είχε θεατρική, αλλά και κινηματογραφική εμπειρία.

Μέχρι να επιλυθούν βασικά προβλήματα ήρθε ο πόλεμος και τα σχέδια ανεστάλησαν. Το 1943 όμως ο Φιλοποίμην Φίνος και ο Γιώργος Καβουκίδης παρουσίασαν την πρώτη αξιόλογη ταινία αυτών των ετών, τη *Φωνή της καρδιάς*. Την επόμενη χρονιά ο Μαυρίκιος Νόβακ και η Ωρίων φιλμ έδωσαν τα *Χειροκροτήματα*. Η ελληνική παραγωγή

ταινιών μυθοπλασίας είχε και πάλι ξεκινήσει.

Οι δύο αυτές ταινίες δεν ήταν οι μόνες που γυρίστηκαν μέσα στην Κατοχή, αλλά είναι οι μόνες που σώζονται και που συνοδεύτηκαν από μια καλή φήμη. Επίσης, οι παραγωγοί τους αποδείχτηκαν από τους σημαντικότερους της δεκαετίας του 1950.

Σκηνοθέτης και σεναριογράφος στη *Φωνή της καρδιάς* ήταν ο Δημήτρης Ιωαννόπουλος, επιτυχημένος θεατρικός συγγραφέας της μεσοπολεμικής γενιάς, που είχε ζήσει γύρω στα 1937-1938 στη Γερμανία και είχε έρθει σε επαφή με την κινηματογραφική και τη θεατρική παραγωγή της. Στα *Χειροκροτήματα* σεναριογράφος και σκηνοθέτης ήταν ο Γιώργος Τζαβέλλας, ένας νεαρός αυτή τη φορά θεατρικός συγγραφέας, που έγινε ένας από τους πιο αναγνωρισμένους Έλληνες σκηνοθέτες του κινηματογράφου.

Τα σενάρια ήταν σημείο έντονης κριτικής στις ελληνικές ταινίες των προηγούμενων δεκαετιών. Δεν θα επεκταθώ σ' αυτό. Απλώς το επισημαίνω για να τονίσω ότι η επιλογή του Ιωαννόπουλου ως σεναριογράφου για τη *Φωνή της καρδιάς* δεν ήταν τυχαία. Ήταν γνωστός στο κοινό, επιτυχημένος, είχε καλές κριτικές. Και ο ίδιος, όπως δείχνουν οι απολογισμοί που έκανε για το ταξίδι του στη Γερμανία, ενδιαφερόταν να επεκτείνει την καριέρα του στον κινηματογράφο. Κάνω την υπόθεση ότι ο Ιωαννόπουλος ήταν ισχυρός συνδικτικός κρίκος ανάμεσα στο θέατρο, τον κατεχοχόν χώρο άντλησης ηθοποιών, και τον Φίνο, που ανήκε επαγγελματικά στο χώρο της κινηματογραφικής επιχείρησης.

Παραγωγοί και σκηνοθέτες βρέθηκαν αντιμέτωποι με το πρόβλημα της διανομής. Όπως ήδη ανέφερα, οι απόπειρες της δεκαετίας του '20 είχαν κληροδοτήσει στους κινηματογραφιστές την επίγνωση ότι τα πρόσωπα των ηθοποιών, η περίφημη φωτογένεια, καθώς και η προσαρμοσμένη στο μέσον υποκριτική τους ικανότητα, ήταν το κλειδί της επιτυχίας μιας ταινίας. Πολλά είχαν γραφτεί στο μεσοδιάστημα στον Τύπο για την καταλληλότητα των πρωταγωνιστών στα δύο αυτά σημεία.<sup>4</sup> Ο ηθοποιός αποτελούσε όχι απλά βασικό, αλλά και μοναδικό δέλεαρ σε μια κινηματογραφία όπου όλοι οι άλλοι συντελεστές ήταν συνήθως άγνωστα ονόματα. Άλλωστε, και για τις ξένες ταινίες ο ηθοποιός ήταν ο πόλος έλξης του κοινού. Οι εισαγωγείς αγόραζαν ταινίες στηριγμένοι σχεδόν αποκλειστικά στα ονόματα των πρωταγωνιστών τους.

Για να επιστρέψουμε στη *Φωνή της καρδιάς*, ο χαρακτήρας πάνω στο δράμα του οποίου χτίζεται το σενάριο, ανατίθεται σ' αυτόν τον πολύ δημοφιλή, γενικά αποδεκτό για τις υποκριτικές του ικανότητες και ιδιαίτερα ανοιχτό στη λαϊκή διάσταση των θεμάτων πρωταγωνιστή, τον Αιμίλιο Βεάκη, του οποίου το όνομα μπορούσε να προσελκύσει θεατές ανά την Ελλάδα. Δεν γνωρίζουμε τις συνθήκες διανομής των ταινιών μέσα στην Κατοχή. Αν υποθέσουμε ότι η ταινία μπορούσε να προωθηθεί στην επαρχία, όπου ήταν επί χρόνια ιδιαίτερα γνωστός, το όνομα του Βεάκη, έστω και ντουμπλαρισμένου από τον Τζαβαλά Καρούσο, μπορούσε να εξασφάλιζε την προσέλευση θεατών που θα

<sup>4</sup> Βλ. ενδεικτικά Δον Χ., «Ο ελληνικός κινηματογράφος και οι ηθοποιοί των θεάτρων μας: ποιοι στέκουν από της οθόνης», *Το Παράν*, τχ. 6 (6 Ιουνίου 1931), σσ. 133-134.

έμεναν αδιάφοροι στα ονόματα δύο ανερχόμενων ζεν πρεμιέ, του Λάμπρου Κωνσταντάρα και του Δημήτρη Χορν και μιας άγνωστης πρωταγωνίστριας, της Καίτης Πανου.

Απαραίτητο στοιχείο σε μια ταινία είναι η πρωταγωνίστρια. Αυτό που έπρεπε να αναζητήσουν οι συντελεστές, ήταν μια νεαρή σε ηλικία, όχι απαραίτητα καλή ή γνωστή ηθοποιός, αλλά οπωσδήποτε φωτογενής, συμπαθητική στο βλέμμα και στο αυτί. Από τις ηθοποιούς με προηγούμενη κινηματογραφική εμπειρία η Ευγενία Δανίκα, πρωταγωνίστρια στο *Τραγούδι του χωρισμού*, δεν διέθετε αυτά τα προσόντα και σύντομα αποσύρθηκε. Η Αλίκη Θεοδωρίδη, συμπρωταγωνίστρια του Βεάκη στην *Αστέρω*, ολοκλήρωσε την κινηματογραφική της σταδιοδρομία το 1939 με την *Αγνούλα*. Ήταν πια πολύ μεγάλη για να παίζει ρόλους ενζένι στην οθόνη. Αν τα περιθώρια της σκηνης είναι σε κάποιο μέτρο ελαστικά γι' αυτούς τους ρόλους, της οθόνης είναι απαγορευτικά. Άλλες νέες πρωταγωνίστριες, όπως η Μαίρη Αρώνη, που είχαν φθάσει εκείνα τα χρόνια στη θιασαρχία, ήταν επομένως δημοφιλείς στους θεατρόφιλους κύκλους της πρωτεύουσας, δεν μπορούσαν, λόγω εμφάνισης ή δεν ήθελαν, λόγω απαξίας του μέσου, να εμπλακούν στην κινηματογραφική περιπέτεια. Βρέθηκε ένα άγνωστο πρόσωπο, η Καίτη Πάνου, στα δεκαεπτά της, και ανέλαβε το ρόλο της πρωταγωνίστριας. Όπως μαρτυρεί ο Μάρκος Ζέρβας, ο Ιωαννόπουλος «την είχε επιλέξει από μια παράσταση παιδικού θεάτρου της θείας Λένας στη σχολή Μεταξά».<sup>5</sup> Ήταν μια ευγενική παρουσία με χαμηλό ταμπεραμέντο, κάπως μελαγχολική, που ταίριαζε στο πρότυπο τής καθώς πρέπει νέας της εποχής, αλλά είχε ταυτόχρονα τον απαραίτητο δυναμισμό, ώστε να διατηρήσει στην υποκριτική της τη μέση οδό μεταξύ υποταγής στη μητρική θέληση και εφηβικής αισθηματικής εξέγερσης. Η επιτυχία της ταινίας και της ίδιας προσωπικά, της έδωσε και άλλους ρόλους στη συνέχεια.

Η δεξαμενή από την οποία άντλησαν οι παραγωγοί της ταινίας τον γυναικείο πρωταγωνιστικό ρόλο βρισκόταν στα όρια μεταξύ επαγγέλματος και ερασιτεχνίας. Από αυτήν προήλθε άλλη μια πρωταγωνίστρια της δεκαετίας του 1950, η Σμαρούλα Γιούλη. Στη *Φωνή της καρδιάς* ήταν περίπου δεκατριών ετών και έπαιξε το ρόλο της αδελφής και έμπιστης της νεαρής πρωταγωνίστριας. Στην περίπτωση της Καίτης Πάνου και της Σμαρούλας Γιούλη ο κινηματογράφος λειτούργησε αντίρροπα: έδωσε στο θέατρο πρωταγωνίστριες, αφού τις κατέστησε δημοφιλείς.

Το σενάριο του Ιωαννόπουλου χρειαζόταν δύο νέους άνδρες, ανταγωνιστές στο ρόλο του εραστή. Τον έναν από αυτούς, τον «κακό», τον υποδύθηκε ο Λάμπρος Κωνσταντάρας. Τον «καλό», που «κέρδισε στο τέλος το κορίτσι», το καινούργιο αστέρι της αθηναϊκής σκηνης, ο Δημήτρης Χορν.

<sup>5</sup> Μάρκος Ζέρβας, *Φίλος φίλμ, 1939-1977. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, εκδ. Αγκυρα, Αθήνα 2003, σ. 140.

Στα τρία χρόνια που είχαν μεσολαβήσει από την αποφοίτησή του από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού, ο Δημήτρης Χορν είχε καταφέρει να διακριθεί από την κριτική στους πρώτους ρόλους του στο θίασο Κοτοπούλη.<sup>6</sup> Ήταν οπωσδήποτε τολμηρός, αφού δεν δίστασε να διακινδυνέψει τη φήμη που τότε έχτιζε με μια συμμετοχή σε ταινία, που, όπως είδαμε, οι ηθοποιοί του θεάτρου πρόζας, επηρεασμένοι από τους κριτικούς, αντιμετώπιζαν με επιφύλαξη. Το ξεκίνημά του στον κινηματογράφο ήταν δυναμικό, με δύο αλληπάλληλες συμμετοχές, στην ταινία του Φίνου και, αμέσως μετά, στα *Χειροκροτήματα*. Στη συνέχεια, η σχέση του με τον κινηματογράφο, όσο και αν υπήρξε επιτυχημένη, έμεινε πάντα ένα πάρεργο. Ήταν φανερό ότι επέλεγε τις συμμετοχές του, αφού συνεργάστηκε κυρίως με τον Τζαβέλλα, τον Κακογιάννη και, στο τέλος, με τον Αλέκο Σακελλάριο. Θα μπορούσε στον κινηματογράφο να έχει μια καριέρα ποσοτικά ανάλογη με του Κωνσταντάρη ή του Αλεξανδράκη, αλλά δεν το έκανε.

Ο Λάμπρος Κωνσταντάρης είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως είδαμε, στο *Τραγούδι του χωρισμού*. Στα τραγούδια, που ήταν αρκετά, τον ντούμπλαρε ο δημοφιλής τενόρος Πέτρος Επιτροπάκης, που είχε δανείσει τη φωνή του και σε άλλες ταινίες. Ο Κωνσταντάρης ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στο Παρίσι, στο θίασο του Louis Jouvet. Εκεί μαζί με τη σκηνική, απέκτησε και κινηματογραφική εμπειρία, σύμφωνα με δημοσιεύματα του ελληνικού τύπου. Η πρώτη του εμφάνιση, το καλοκαίρι του 1938, στο θίασο Κατερίνας, είχε θερμή υποδοχή από την κριτική. Η κινηματογραφική του εμπειρία στο εξωτερικό ήταν προφανώς ο λόγος της επιλογής του στο *Τραγούδι του χωρισμού*, μαζί με το ωραίο του παρουσιαστικό, που επέτρεπε τα κοντινά πλάνα, «τη θερμή κι εκφραστική φωνή»<sup>7</sup> και την αστική άρθρωση. Η επαγγελματική του σχέση με τον Φίνο συνεχίστηκε με τη *Φωνή της καρδιάς*.

Οι τίτλοι της *Φωνής της καρδιάς* αποκαλύπτουν κάποια πράγματα για την ιεράρχηση των ηθοποιών. Οι παραγωγοί παρουσιάζουν τον Βεάκη πριν από τον τίτλο της ταινίας. Είναι η θέση που αποδίδεται στους «σταρ» μιας παραγωγής. Θα προτιμήσω να μη χρησιμοποιήσω αυτόν τον όρο, που συνδέεται με συγκεκριμένη θεωρία, η οποία δεν με απασχολεί προς το παρόν. Ο Βεάκης είναι ο ξεχωριστός, ο μοναδικός πρωταγωνιστής. Ακολουθεί το όνομα του Δημήτρη Ιωαννόπουλου, που αναδεικνύεται σε σημαντικό συντελεστή. Δεν είναι η συνηθισμένη θέση για τα ονόματα του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη, που μπαίνουν, ως γνωστόν, στο τέλος των τίτλων. Οι πρωταγωνιστές, Δημήτρης Χορν και Καίτη Πάνου, αναφέρονται μετά τον τίτλο της ταινίας, ξεχωριστά, και ακολουθούν, ανά τριάδες, τα ονόματα της Σμαρούλας Γιούλη, του Λάμπρου Κωνσταντάρη και του Αλέκου Λειβαδίτη, της Νίτσας Τσαγανέα, του Παντελή Ζερβού και του Νίκου Ματθαίου.

<sup>6</sup> Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, 1941-1944*, τ. Γ', Αθήνα 1978, σσ. 42-43 (Γ. Ρούσσος, *Ο πρωτευουσιάνος*), σ. 56 (Αλ. Δουμάς υιός, *Η κυρία από το εξωτερικό*), σ. 203 (Σαϊκπρ, *Οθέλλος - Κάσιος*).

<sup>7</sup> Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, 1934-1940*, τ. Β', Αθήνα 1977, σ. 322: «... κοντά στους άλλους ηθοποιούς του θιάσου Ανδρεάδη, έκανε την εντύπωση μεγάλο καλλιτέχνη».

Η επιλογή των ηθοποιών στην πρώτη ταινία της Φίνος Φιλμ συνδυάζει το παλιό, γνωστό και καταξιωμένο, με το καινούργιο, το φρέσκο στο μάτι. Υπάρχουν τα γνωστά ονόματα και δίπλα τους προβάλλονται τα καινούργια. Αυτό το πρότυπο θα ακολουθηθεί και ο Γιώργος Τζαβέλλας, που γυρίζει ένα χρόνο αργότερα, πάντα μέσα στην Κατοχή, τα *Χειροκροτήματα*. Όπως στη *Φωνή της καρδιάς* κεντρικό πρόσωπο είναι ο κυρ-Σπύρος, τον οποίο υποδύεται ο Βεάκης, έτσι και στα *Χειροκροτήματα* πρωταγωνιστής είναι ο Αττίκ, μια ακόμα μορφή του ελληνικού θεάματος, που έδρασε σε άλλους χώρους, αλλά ήταν κάποτε πρώτο όνομα, «της μόδας», όπως αναφέρεται και μέσα στην ταινία. Πασίγνωστος συνθέτης τραγουδιών, εμπνευστής της Μάντρας, από την οποία πέρασαν κατά καιρούς πολλά γνωστά ονόματα της σκηνής, του τραγουδιού, αλλά και της οθόνης, ζει στην ταινία του Τζαβέλλα μια σύνοψη της ζωής του, μολονότι στους τίτλους εμφανίζεται η γνωστή επισήμανση ότι η ιστορία δεν έχει σχέση με πραγματικά πρόσωπα. Στους ρόλους του νεαρού ζεύγους εμφανίζονται ο Δημήτρης Χορν, κεφαλαιοποιώντας όχι μόνο την πρόσφατη κινηματογραφική, αλλά και τις θεατρικές του επιτυχίες, και ένα καινούργιο γυναικείο πρόσωπο, ανάλογο της Καίτης Πάνου, η Ζινέτ Λακάζ. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί της ταινίας προέρχονται από το θέατρο.

Μίλησα μέχρι τώρα για ταινίες που βγήκαν είτε από ανθρώπους με μακρά πείρα στο χώρο, όπως ο Μαυρίκιος Νόβακ, κινηματογραφιστής ήδη από τη δεκαετία του '20 και συμπαραγωγός των *Χειροκροτημάτων*, είτε αποδείχτηκε ότι «ήρθαν για να μείνουν», όπως ο Φίνος. Υπήρχαν από αυτή την εποχή και μετά και πολλοί άλλοι, που εμφανίστηκαν ταυτόχρονα ως παραγωγοί, σεναριογράφοι και σκηνοθέτες, και που δεν είχαν τις επιχειρηματικές δυνατότητες, τις γνώσεις, ή την επαγγελματική φιλοσοφία του Φίνου. Άλλοι από αυτούς παρέμειναν και άλλοι εξαφανίστηκαν μετά τις πρώτες τους απόπειρες. Η σχέση τους με τους ηθοποιούς οργανώνεται σε δύο σχήματα: αυτούς για τους οποίους δεν γνωρίζουμε άλλα στοιχεία, εκτός από το όνομά τους, που έκαναν μία ή δύο εμφανίσεις και σταμάτησαν. Και αυτούς που είχαν ένα όνομα, κάποτε σημαντικό, στο θέατρο, αλλά δεν μπόρεσαν να τροφοδοτήσουν με αυτό μια ανάλογη σταδιοδρομία στον κινηματογράφο. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης είναι η συμμετοχή αστέρων της οπερέτας, που μεσουρανούσαν κατά τη δεκαετία του '30, στην ταινία του Γιάννη Χριστοδούλου *Η διπλή θυσία* (1945): Ηρώ Χαντά, Κυριάκος Μαυρέας, Καίτη Ντιριντάουα. Εδώ πλησιάζουμε περισσότερο από κάθε άλλη ταινία αυτής της εποχής το μοντέλο που θα τροφοδοτήσει τον ελληνικό κινηματογράφο τις επόμενες δύο δεκαετίες: τους δημοφιλείς ηθοποιούς που προέρχονται από το μουσικό θέατρο, δηλαδή, από εδώ και στο εξής, από την Επιθεώρηση. Κάτι ανάλογο ισχύει και για την πρώτη ταινία του Αλέκου Σακελλάριου, το *Παπούτσι από τον τόπο σου* (1946, παραγωγή Φίνος Φιλμ), με πρωταγωνιστές τον Μάνο Φιλιππίδη και τον Αλέκο Λειβαδίτη, ο οποίος είχε κάνει την πρώτη του εμφάνιση στη *Φωνή της καρδιάς*, στον μικρό ρόλο του βοηθού του κυρ-Σπύρου.

Από τις πρωταγωνίστριες που εμφανίζονται στις ταινίες από την Απελευθέρωση και

μετά, δύο μόνο σταδιοδρομούν στο θέατρο: η Έλλη Λαμπέτη και η Σμαρούλα Γιούλη. Η Λαμπέτη, με λαμπρό ξεκίνημα, αυτή την εποχή στέλεχος του Θεάτρου Τέχνης, συμμετέχει στους *Αδούλωτους σκλάβους*, μια φιλόδοξη παραγωγή του Νόβακ, με διανομή που αποτελεί εξαίρεση: νεαρούς ηθοποιούς του Εθνικού θεάτρου, τον Ηλία Σταματίου, τον Βασίλη Κανάκη, τον Γιώργο Γαλανό.<sup>8</sup> Το σενάριο και η σκηνοθεσία αποδίδονται στον καταρχήν κινηματογραφικό κριτικό και μετέπειτα διευθυντή παραγωγής Βίωνα Παπαμιχάλη. Είναι κοινό μυστικό ότι στο σχέδιο συμμετέχει και ο Μάριος Πλωρίτης, θεατρικός κριτικός της εφημερίδας *Ελευθερία*, ο οποίος έχει δηλώσει ταυτόχρονα τα καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα ως συνεργάτης του Κάρολου Κουν από την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, συμβάλλοντας με μεταφράσεις στη σύσταση του ρεπερτορίου του.<sup>9</sup> Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι ο ίδιος εξασφάλισε τη διανομή, που παρέμεινε μοναδικό δείγμα: συμμετοχές από το Θέατρο Τέχνης και το Εθνικό, δύο κατεξοχήν καλλιτεχνικούς θιάσους.

Η Σμαρούλα Γιούλη βρίσκεται στον αντίποδα: η επιτυχία της στη *Φωνή της καρδιάς* τη δίνει με τον κόσμο του θεάματος, και ιδιαίτερα με τον Φίνο, ο οποίος την κάνει σταθερή πρωταγωνίστριά του σε πέντε ταινίες από το 1947 ως το 1951. Αυτές οι συνεργασίες δίνουν το προβάδισμα στην κινηματογραφική της σταδιοδρομία και την αναδεικνύουν ως την πρωταγωνίστρια της δεκαετίας του '50, με την πιο σταθερή παρουσία και τις περισσότερες συμμετοχές σε ταινίες, που έφτασε να γυρίζει τρεις, τέσσερις, ακόμα και πέντε ταινίες το χρόνο, με διάφορους παραγωγούς. Στο τέλος της δεκαετίας του '50, όταν η Γιούλη είναι γύρω στα τριάντα, και όταν νέα πρόσωπα εμφανίζονται, περίπου μαζικά, για να καλύψουν ή να προβάλλουν τα νέα κοινωνικά πρότυπα, η πρωταγωνίστρια στρέφεται και παραμένει στο θέατρο. Έχει όμως προλάβει να κληροδοτήσει ορισμένα υποκριτικά και τυπολογικά χαρακτηριστικά στην κυριότερη διάδοχό της, την Αλίκη Βουγιουκλάκη, που τη διαδέχεται στην ηγετική θέση των πρωταγωνιστριών.

Το 1948 πρωτοεμφανίζεται ένα ακόμα σταθερό μοντέλο διανομής, αυτό της μεταφοράς ενός ολόκληρου θεατρικού θιάσου στο πλατώ για το γύρισμα μιας ταινίας. Συμβαίνει με το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, που γυρίζει ο Σακελλάριος με τον Φίνο, με πρωταγωνιστή τον Βασίλη Λογοθετίδη. Αυτή θα είναι η αρχή μιας πρακτικής που θα εντείνεται όσο θα αυξάνεται η μεταφορά κωμωδιών από τη θεατρική σκηνή στην οθόνη,

<sup>8</sup> Η ταινία διαφημίζεται στην *Ελευθερία*, 26/10/1946, σ. 2. Προβάλλεται τη Δευτέρα 28 Οκτωβρίου: «επ' ευκαιρία της εθνικής εορτής η Νόβακ φιλμ παρουσιάζει εις τον κινηματογράφον Πάνθεον την πρώτη ελληνική ταινία που είναι αφιερωμένη στον ηρωικό αγώνα του λαού μας στα χρόνια της Κατοχής. *Αδούλωτοι σκλάβοι*. Όπως και στα άλλα έθνη, έτσι και η ελληνική κινηματογραφία εξυμνεί τον τιτάνο αγώνα του λαού μας με την μεγαλύτερη ως τώρα προσπάθειά της. *Αδούλωτοι σκλάβοι*. Η συναρπαστική ιστορία μιας συντροφιάς νέων που αφιέρωσαν τη ζωή τους για να απελευθερώσουν την Πατρίδα τους από τον βάρβαρο κατακτητή. Σενάριο-Σκηνοθεσία Βίωνος Παπαμιχάλη. Πρωταγωνιστούν: Έλλη Λαμπέτη, Γιώργος Γαλανός, Ηλίας Σταματίου, Ζώρας Τσάπλης και η ντιζέϊ Ιωάννα Άλβα. Από την Δευτέραν στο Πάνθεον, έναρξις από της 10<sup>ης</sup> πρωινής συνεχώς. Εκμετάλλυσεις Ιντεάλ Φιλμς».

<sup>9</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Οικοδόμος ονειρών», *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο*, Έκδοση «Θεάτρου Τέχνης», Αθήνα 1959, σσ. 33-37.



όσο δηλαδή θα βιομηχανοποιείται η ελληνική παραγωγή, προσπαθώντας να συντομεύει το χρόνο των γυρισμάτων, με τη χρήση έτοιμου υλικού από το θέατρο.

Την ίδια χρονιά ο Λογοθετίδης συμμετέχει και στη *Μαντάμ Σουσού*, που γυρίζει ο Τάκης Μουζενίδης σε σενάριο του Νίκου Τσιφόρου –διασκευή του θεατρικού έργου του Δημήτρη Ψαθά, ο οποίος δεν ασχολήθηκε ποτέ αυτοπροσώπως με την κινηματογραφική προσαρμογή των έργων του. Πρόκειται για μια παραγωγή της Μέγα Φιλμ με θεατρικούς πρωταγωνιστές. Ωστόσο η Κατερίνα, που είχε υποδυθεί το κεντρικό γυναικείο πρόσωπο στο θέατρο το 1942,<sup>10</sup> δεν παίρνει μέρος στην κινηματογραφική του μεταφορά και δεν εμφανίζεται ποτέ στον κινηματογράφο. Ανήκει στη γενιά των ηθοποιών πρόζας που δεν διακινδυνεύουν τη φήμη τους σ' αυτόν. Το ρόλο αναλαμβάνει η πρωταγωνίστρια του μουσικού θεάτρου Μαρίκα Νέζερ, που δεν έχει ανάλογους ενδοιασμούς. Ο Μίμης Φωτόπουλος και ο Ντίνος Ηλιόπουλος, που συμμετέχουν επίσης στη διανομή, έχουν κάνει το ίδιο καλοκαίρι την πρώτη τους κοινή εμφάνιση στην περίφημη επιθεώρηση του Αλέκου Σακελλάριου *Άνθρωποι... άνθρωποι*.

Τα παραπάνω δεδομένα περικλείουν τις διάφορες όψεις της διανομής των πρωταγωνιστικών ρόλων στις ελληνικές ταινίες, πρακτικές που διαμορφώνονται μέσα στην Κατοχή και κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και θα ισχύσουν ως το τέλος της δεκαετίας του 1950.

Τις απαριθμώ:

1. Οι πρωταγωνίστριες κατά κανόνα δεν προέρχονται από το θέατρο. Η αρμονική ανταπόκριση στις απαιτήσεις του φακού παίζει καθοριστικό ρόλο στην επιλογή τους.
2. Οι πρωταγωνιστές προέρχονται από το θέατρο, όπως και οι δεύτεροι ρόλοι, ανδρικοί και γυναικείοι.
3. Η κύρια δεξαμενή άντλησης ηθοποιών για τις κωμωδίες είναι το μουσικό θέατρο.
4. Η τακτική της μεταφοράς του έργου, μαζί με το θίασο που το πρωτόπαιξε, ή τουλάχιστο με τους πρωταγωνιστές, προωθείται σταδιακά, επιβάλλοντας την κωμωδία ως το δημιουργικότερο και το δημοφιλέστερο είδος δύο δεκαετιών.

Επιπλέον:

1. Οι ηθοποιοί της πρόζας είναι πολύ επιφυλακτικοί στο να συμμετάσχουν σε κινηματογραφικές παραγωγές. Ανάμεσά τους οι εξαιρέσεις είναι ολιγάριθμες. Σε όσους αναφέρθηκαν παραπάνω, μπορούμε να προσθέσουμε τον Μάνο Κατράκη, που είχε επίσης εργασθεί στον προπολεμικό κινηματογράφο,<sup>11</sup> την Ελένη Χα-

<sup>10</sup> Θρύλος, τ. Γ', ό.π., σσ. 104-106.

<sup>11</sup> Ο Μάνος Κατράκης είχε εμφανιστεί στο *Λάβαρον του '21* (1927, Κώστας Λελούδας), στο *Έτσι κα- νείς, σαν αγαπήση...* (1931, Φοίβος φίλμ), στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* (1932, Ολύμπια φίλμ).

τζηαργύρη,<sup>12</sup> τον Γιώργο Παππά και τη Μιράντα,<sup>13</sup> τον Δημήτρη Μυράτ,<sup>14</sup> τον Βασίλη Διαμαντόπουλο.

2. Οι ισχυρότεροι παραγωγοί, που μπορούν να προωθήσουν τις ταινίες τους σε αίθουσες α' προβολής, εξασφαλίζουν γνωστά θεατρικά ονόματα στις διανομές τους. Αυτό, όπως είπαμε, αφορά κυρίως τους άνδρες ηθοποιούς.
3. Οι παραγωγοί ταινιών δεύτερης προβολής (ενδεικτικά: Τώνης Παπαδαντωνάκης, Γιάννης Χριστοδούλου) δυσκολεύονται να εξασφαλίσουν γνωστούς ηθοποιούς. Περιορίζονται σε αυτούς που είτε ξεκινούν, είτε φεύγουν γρήγορα από το χώρο.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η εργασία στον κινηματογράφο, εφόσον έχει κάποιος πρόσβαση στα σχετικά κυκλώματα, είναι ένα συμπλήρωμα στο εισόδημα των ηθοποιών. Επίσης, ο κινηματογράφος συμβάλλει στο να αποκτούν οι ηθοποιοί φήμη στο κοινό και ενισχύει την εργασία στο θέατρο. Μολονότι το χάσμα με ό, τι συνιστά τέχνη δεν γεφυρώνεται, η ελληνική παραγωγή έχει καταφέρει να στερεώσει την υπόληψή της με πολλές χιλιάδες εισιτήρια κάθε χρόνο. Οι ηθοποιοί που εργάζονται στον κινηματογράφο, όχι μόνο δεν ρισκάρουν πλέον την καλή τους φήμη, αντιθέτως κατακτούν μέσα από αυτόν τη θέση τους στην ιεραρχία του επαγγέλματος.

Πρωταγωνιστεί στον *Μαρίνο Κοντάρρα* (1948, σενάριο-σκηνοθεσία Γιώργος Τζαβέλλας, παραγωγή Ελ Φιλμ-Μαρία Πλυτά Χατζηνάκου) με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο και τη Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου.

<sup>12</sup> Η Ελένη Χατζηαργύρη πρωταγωνιστεί στην *Καταδρομή* (1946, σενάριο-σκηνοθεσία Μ. Καραγάτσης, παραγωγή Ηλίας Περγαντής) με τον Λάμπρο Κωνσταντάρρα και τη Ζινέτ Λακάζ και συμμετέχει στη *Μαντάμ Σουσου*.

<sup>13</sup> Ο Γιώργος Παπάς και η Μιράντα πρωταγωνιστούν στο *Πρόσωπα λησμονημένα* (1946, σενάριο-σκηνοθεσία Γιώργος Τζαβέλλας, παραγωγή Φίνος Φιλμ-Ωρίων φιλμ), με τη Ζινέτ Λακάζ, τον Λάμπρο Κωνσταντάρρα και τον Αιμίλιο Βεάκη. Η Μιράντα πρωταγωνιστεί στην *Τελευταία αποστολή* (1949, σενάριο-σκηνοθεσία Νίκος Τσιφόρος, παραγωγή Φίνος Φιλμ) με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο και τη Σμαρούλα Γιούλη.

<sup>14</sup> Ο Δημήτρης Μυράτ πρωταγωνιστεί στη *Βίλλα με τα νούφαρα* (1945, σενάριο-σκηνοθεσία Δημήτρης Ιωαννόπουλος, παραγωγή Φίνος Φιλμ-Αχιλλέας Χατζηνάκος) με την Καίτη Πάνου και στη *Μαρίνα* (1947, σενάριο-σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος, παραγωγή Φίνος Φιλμ) με την τραγουδίστρια Στέλλα Γκρέκα και τον Λάμπρο Κωνσταντάρρα.

Η ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ “ΣΧΟΛΗ” ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.  
ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ, ΗΘΟΠΟΙΟΙ  
ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

**Α**φτηρία για την ανακοίνωση αυτή υπήρξε διετής ενασχόλησή μου με την επιστημονική τεκμηρίωση του αρχαιακού υλικού του Εθνικού Θεάτρου<sup>1</sup> και αποτελεί μια απόπειρα να διερευνηθεί η φυσιογνωμία της λεγόμενης «Σχολής» του Εθνικού, πόσο μάλλον που παρότι γίνεται κατά κόρον αναφορά σ' αυτήν, δεν έχει τύχει συστηματικής μελέτης. Αποσπασματικά στοιχεία σταχυολογούνται από τις μονογραφίες και τα λευκώματα που όλο και πιο συχνά τα τελευταία χρόνια φαίνεται να προσελκύουν το εκδοτικό ενδιαφέρον, εμπλουτίζοντας τη βιβλιογραφία σχετικά με την υποκριτική διαδρομή των Ελλήνων ηθοποιών.<sup>2</sup> Θα επικεντρωθούμε σε ηθοποιούς που ταυτίστηκαν στη συνείδηση του ευρέος κοινού με την ερμηνευτική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου, για να ελέγξουμε κατά πόσον συμπύκνωσαν έναν αναγνωρίσιμο υποκριτικό κώδικα, επιχειρώντας να αναδείξουμε συνέχειες αλλά και ρήγματα. Είναι εκ των πραγμάτων αδύνατο να επεκταθούμε σε έκτακτες συμπτώσεις σημαντικών ηθοποιών που είχαν όμως περιστασιακό χαρακτήρα και δεν προσδιόρισαν την κυρίαρχη τάση ή ακόμα ηθοποιών που αν και προήλθαν από τα σπλάχνα του Εθνικού, ακολούθησαν αυτόνομη καλλιτεχνική

<sup>1</sup> Στο πλαίσιο της επιστημονικής ευθύνης για τη θεατρολογική τεκμηρίωση του έργου της «Σχεδίασης και ανάπτυξης λογισμικού αρχειοθέτησης και τεκμηρίωσης του ψηφιακού υλικού - Διαδικασία ψηφιοποίησης του αρχαιακού υλικού - Επιστημονική τεκμηρίωση του ψηφιακού πολιτιστικού υλικού και καταχώριση σε βάση δεδομένων - Σχεδίαση και ανάπτυξη πολυμεσικών εφαρμογών για την προβολή της ψηφιακής πολιτιστικής συλλογής του Εθνικού Θεάτρου», που ξεκίνησε τον Αύγουστο του 2006 και ολοκληρώθηκε τον Δεκέμβριο του 2008, με χρηματοδότηση της Κοινωνίας της Πληροφορίας. Ομάδα τεκμηρίωσης: Ευδοκία Δεληπέτρου, Θανάσης Κότσης, Γεωργία Παλαντά, Αργύρης Παλούκας, Αλεξία Παπακώστα, και, κατά τη διαδικασία ταξινόμησης του υλικού, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη. Συμβουλευτική Επιστημονική Επιτροπή: Καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ, Καθηγήτρια Χρυσόθεμις Σταματοπούλου - Βασιλάκου, Επίκουρος Καθηγητής Γιώργος Π. Πεφάνης. Το έργο υλοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Επεξεργασίας του Λόγου και προέβλεπε την ψηφιοποίηση και τεκμηρίωση των αρχείων προγραμμάτων, αποκομμάτων τύπου, φωτογραφιών, ηχητικών τεκμηρίων και βίντεο για το διάστημα από την έναρξη λειτουργίας του Εθνικού (1932) έως το 2005 (περί τα 25.000 τεκμήρια). Βλ. την ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου ([www.n-t.gr/Αρχειο](http://www.n-t.gr/Αρχειο)).

<sup>2</sup> Για μια πρώτη καταγραφή, βλ. την ενότητα Γ8 (Σκηνοθεσία, σκηνοθέτες, θίασοι, ηθοποιοί), στο Ελένη Γουλή - Ειρήνη Μουντράκη - Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη - Γλία Λακίδου, «Ο θεωρητικός λόγος της σκηνικής πράξης. Βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων», *Παράβασις* 7 (2006), σσ. 405-438.

πορεία (π.χ. ο Αλέκος Αλεξανδράκης,<sup>3</sup> ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ,<sup>4</sup> ο Μάνος Κατράκης,<sup>5</sup> ο Νίκος Κούρκουλος<sup>6</sup>, κ.ά.).

Οι οσμώσεις των μεσοπολεμικών δεκαετιών οδήγησαν στην ωρίμανση της ελληνικής υποκριτικής τέχνης,<sup>7</sup> που αποκρυσταλλώθηκε στις δύο «σχολές» που επικράτησαν μεταπολεμικά, του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης. Όταν το Εθνικό Θέατρο άνοιξε τις πύλες του, στις 19 Μαρτίου 1932, περιέλαβε στους κόλπους του κατά βάση τρεις γενιές ηθοποιών· τους βετεράνους, τους ηθοποιούς της γενιάς του '20 και νεότερους. Από την πρώτη ομάδα, συμμετείχαν στο θίασο οι Αιμίλιος Βεάκης, Χριστόφορος

<sup>3</sup> Φοίτησε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Η πρώτη του επίσημη εμφάνιση στο θέατρο έγινε τον Ιούνιο του 1949, στο έργο *Φθινοπωρινή παλίρροια* της Δάφνης ντυ Μοριέ, που ανέβασε η Κατερίνα Ανδρεάδη. Το 1953 εντάχθηκε στο δυναμικό του Εθνικού, όπου παρέμεινε για μια πενταετία (μέχρι το 1958), συμμετέχοντας σε 19 παραστάσεις. Στις 11 Ιουλίου 1954 ερμήνευσε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου τον ομώνυμο ρόλο στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, παράσταση που ουσιαστικά καθιέρωσε την Επίδαυρο ως χώρο παρουσίασης του αρχαίου δράματος στα νεότερα χρόνια. Ύστερα από πολλές και επιτυχημένες συμμετοχές στο ελεύθερο θέατρο και τον κινηματογράφο, επέστρεψε το 1998 στην πρώτη κρατική σκηνή για το έργο *Σαλόνικα* της Λουίζ Πέιτζ, όπου ερμήνευσε τον ρόλο του Λέοναρντ.

<sup>4</sup> Φοίτησε και αυτός στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Ήδη κατά τη διάρκεια των σπουδών του εμφανίστηκε στον *Βασιλιά και τον σκύλο* του Σπύρου Μελά (Αλκίδιας, 1953), το 1954 στην *Άννα Κρίστι* του Ο' Νηλ (Ναύτης), στον *Άνθρωπο του διαβόλου* του Σω και το καλοκαίρι στον *Ιππόλυτο*, που ανέβασε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ο Δημήτρης Ροντήρης (μέλος της ακολουθίας του Ιππόλυτου). Παρέμεινε στο δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου μέχρι το 1962. Είκοσι χρόνια μετά επέστρεψε για να πρωταγωνιστήσει στον *Μακκμέθ* του Σαίξπηρ (1982).

<sup>5</sup> Εντάχθηκε από νωρίς στον θίασο του Εθνικού κατά την πρώτη 15ετία 1932-1947 (Κρητικός στη *Βαβυλωνία*, 1932, Κλεάνθης στον *Κατά φαντασία ασθενή*, 1937, Λαέρτης στον *Άμλετ*, 1937, Γιάγκος στο *Φιντανάκι*, 1940, Αίμονας στην *Αντιγόνη*, με την Ελένη Παπαδάκη στον επώνυμο ρόλο και Κρέοντα τους Αιμίλιο Βεάκη και Γιώργο Γληνό σε διπλή διανομή, Ηρώδειο 1940, κ.ά.) και επέστρεψε με σημαντικούς ρόλους κατά το διάστημα 1972-1974, συνεργαζόμενος με τον Τάκη Μουζενίδη (*Δον Κιχώτης*, *Οιδίπους τύραννος*, *Οθέλλος*, *Προμηθέας*). Βλ. σχ. Βασίλης Μαρτσάκης - Αικατερίνη Δεμέστιχα - Μαρία Καραγεώργου, *Μάνος Κατράκης: Στη ζωή, τη σκηνή και την οθόνη*. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2004.

<sup>6</sup> Σπούδασε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Ως σπουδαστής εμφανίστηκε στον ανδρικό χορό της *Λυσιστράτης* το 1957. Έκανε την πρώτη του θεατρική εμφάνιση με τον θίασο Λαμπέτη - Χορν στην *Κυρία με τις καμέλιες*, την περίοδο 1958-59. Ύστερα από μια επιτυχημένη κινηματογραφική και θασαρχική σταδιοδρομία, διετέλεσε την περίοδο 1993-1994 πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού και από τον επόμενο χρόνο ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση του οργανισμού, μέχρι τον θάνατό του, το 2007. Συνεργάστηκε ως ηθοποιός σε τρεις παραστάσεις αρχαίου δράματος, που παρουσιάστηκαν στο Φεστιβάλ Επιδαύρου, κρατώντας τους πρωταγωνιστικούς ρόλους: *Ορέστης* (1971), *Οιδίπους τύραννος* (1982), *Φιλοκτήτης* (1991).

<sup>7</sup> Βλ. Ελένη Δ. Γουλή, «Προς έναν ελληνικό κώδικα υποκριτικής», άρθρο στον κατάλογο της έκθεσης *Πανόραμα Ελλήνων Ηθοποιών και σημαντικών παραστάσεων του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, 20 Μαρτίου - 5 Μαΐου 2006, Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων «Μελίνα». Εκδόσεις Καπόν, Αθήνα 2006, σσ. 20-27.

Νέζερ, Τηλέμαχος Λεπενιώτης,<sup>8</sup> Νίκος Παπαγεωργίου,<sup>9</sup> Νικόλαος Ροζάν,<sup>10</sup> Ευάγγελος Μαμίας,<sup>11</sup> Μιχαήλ (γνωστός ως Μίχης) Ιακωβίδης,<sup>12</sup> Νίκος Παρασκευάς,<sup>13</sup> Λουδοβίκος Λούης,<sup>14</sup> η σημαντική καρατερίστα Σαπφώ Αλκαίου<sup>15</sup> και η Σμαράγδα Βεάκη.<sup>16</sup> Τη δεύτερη ομάδα απάρτισαν οι Αλέξης Μινωτής, Γιώργος Γληνός,<sup>17</sup> που ειδικεύθηκε σε ρόλους «κακού», Κώστας Μουσούρης,<sup>18</sup> Νίκος Δενδραμής, ο οποίος διέπρεψε ως ο απόλυτος ζεν πρεμιέ μέχρι να εγκαταλείψει νωρίς το θέατρο (1945),<sup>19</sup> Τζαβαλάς Καρούσος,<sup>20</sup>

<sup>8</sup> Ανδρώθηκε υποκριτικά στη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Η παρουσία του στο Εθνικό καλύπτει την πρώτη δεκαετία λειτουργίας του, με 25 συμμετοχές.

<sup>9</sup> Επίσης μύστις της «Νέας Σκηνής», παρέμεινε στην κρατική σκηνή ως το 1940, με 20 συμμετοχές.

<sup>10</sup> Ένας ακόμη μύστις του Χρηστομάνου, που είχε όμως εμφανιστεί και στο Βασιλικό Θέατρο. Στο Εθνικό έπαιξε σημαντικούς - τραγικούς κυρίως - ρόλους ως το 1948, συμμετέχοντας σε 47 παραστάσεις.

<sup>11</sup> Σημαντικός κωμικός ηθοποιός, που συμμετείχε σε 36 παραστάσεις της κρατικής σκηνής κατά την πρώτη δεκαετία λειτουργίας της.

<sup>12</sup> Παρέμεινε στον θίασο του Εθνικού ως το 1940, αριθμώντας 26 συμμετοχές.

<sup>13</sup> Βασικό στέλεχος του Εθνικού ως το 1959. Συμμετείχε σε 102 παραστάσεις.

<sup>14</sup> Ο παλιός ηθοποιός του θιάσου Κοτοπούλη συμμετείχε μόνο τα δύο πρώτα χρόνια στην κρατική σκηνή.

<sup>15</sup> Μέχρι το 1947 που παρέμεινε στον θίασο, συμμετείχε σε 43 παραστάσεις.

<sup>16</sup> Είχε μικρή συμμετοχή κατά την πρώτη δεκαετία λειτουργίας του Εθνικού.

<sup>17</sup> Αριθμεί 77 συμμετοχές μέχρι το 1960, με σημαντικότερους ρόλους τον Δάρειο Ρονκάλα στον *Βασιλικό* (1935), τον Αίγισθο στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1936), τον Έντμοντ στον *Βασιλιά Ληρ* (1938), τον Ξέρξη στους *Πέρσες* του 1939, τον Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του 1940, τον Μεφιστοφελή στον *Φάουστ* (1942), τον Αλσέστ στον *Μισάνθρωπο* (1943), τον Χέλμερ στη *Νόρα* (1944), τον Ταρτούφο στο ομώνυμο μολιερικό έργο σε σκηνοθεσία Καραντινού (1944), τον Λεόντιο στο *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* (1952), τον Γιάννη στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* (1956) και τον Θησέα στον *Οιδίποδα επί Κολωνών* (1958).

<sup>18</sup> Συμμετείχε μόνο στην παράσταση του *Ιουλίου Καίσαρα*, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, στον ρόλο του Κάσιου (1932).

<sup>19</sup> Συμμετείχε σε 49 παραστάσεις. Βασικές υποκριτικές του καταθέσεις υπήρξαν ο Βασάνης στον *Έμπορο της Βενετίας* (1932), ο Κλεόντ στον *Αρχοντοχωριάτη* (1933), ο Ζέπος Πεμπονάρης στον *Ποπολάρο* (1933), ο Φίγκαρο στους *Γάμους του Φίγκαρο* (1935), ο Ρωμαίος στον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* (1936), ο Φάουστ στο ομώνυμο έργο του Γκαίτε (1942) κ.ά. Βλ. περισσότερα στο Μπίλλυ Δενδραμή, *Νίκος Δενδραμής: Ευπατρίδης της σκηνής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2004.

<sup>20</sup> Σπούδασε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου. Παρέμεινε στον θίασο του Εθνικού ως το 1946, συμμετέχοντας σε 39 παραστάσεις. Η συμμετοχή του στο ΕΑΜ των καλλιτεχνών είχε ως συνέπεια αλληπάλληλες εκτοπίσεις και διωγμούς τα χρόνια που ακολούθησαν. Για ένα εργοβιογραφικό χρονικό του, βλ. Δέσπω Καρούσου (επιμ.), *1904-1994: Τ. Καρούσος 90 χρόνια*. Δέσπω Καρούσου, Αθήνα 1994.

Χρήστος Ευθυμίου,<sup>21</sup> Ηλίας Δεστούνης,<sup>22</sup> Ιωάννης Αυλωνίτης,<sup>23</sup> Θεόδωρος Αρώνης,<sup>24</sup> Αθανασία Μουστάκα,<sup>25</sup> Μαρίκα Ραυτοπούλου,<sup>26</sup> Κατίνα Παξινού και Κατερίνα Ανδρεάδη.<sup>27</sup> Τέλος, στον πρώτο θίασο συμμετείχαν οι νεότεροι ηθοποιοί Χρήστος Φαρμάκης,<sup>28</sup> Μάνος Κατράκης, Μιράντα Μυράτ,<sup>29</sup> Αλίκη Θεοδωρίδη,<sup>30</sup> Νέλλη Μαρσέλλου,<sup>31</sup> Άννα Σταυρίδου<sup>32</sup> και Μαίρη Σαγιάννου.<sup>33</sup> Στο δυναμικό του Εθνικού προστέθηκε σύντομα η πρόωρα χαμένη Ελένη Παπαδάκη, καθώς και ένα ακόμα μέλος της οικογένειας Αλκαίου-Παπαγεωργίου, η Μαρία Αλκαίου (1934-1958), που ερμήνευε συχνά ρόλους άτακτων κοριτσιών και σκαμπρόζικων υπηρετριών.<sup>34</sup> Ο κρατικός θίασος αποτέλεσε μια εντυπωσι-

<sup>21</sup> Σπούδασε στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», όπου είχε καθηγητή –μεταξύ άλλων– τον πρώτο σκηνοθέτη του Εθνικού. Μέχρι το 1955 που συνεργάστηκε με την κρατική σκηνή, αριθμεί 67 συμμετοχές σε παραστάσεις, κυρίως σε κωμικούς δευταγωνιστικούς ρόλους. Υποδύθηκε τον Σάντσο Πάντσα στον *Δον Κιχώτη* (1936), τον Κύριο ντε Πουρσονιάκ, στο ομώνυμο έργο του Μολιέρου σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού (1945), τον Σωκράτη στις *Νεφέλες* του ίδιου σκηνοθέτη (1951), κ.ά.

<sup>22</sup> Θήτησε στο Θέατρο του Ωδείου, υπό την καθοδήγηση του Θωμά Οικονόμου. Στο Εθνικό συμμετείχε σε 80 παραστάσεις, μέχρι το 1947.

<sup>23</sup> Μόνιμο στέλεχος της κρατικής σκηνής μέχρι το 1956, με 81 συμμετοχές σε δευτεραγωνιστικούς ρόλους.

<sup>24</sup> Σπούδασε θέατρο στη Μόσχα. Η συνεργασία του με το Εθνικό εκτείνεται σε δύο περιόδους (1932-1935 και 1947-1955). Υπήρξε Παναγής Βιολάντης στη *Στέλλα Βιολάντη* (1948), Δάριους Ρονκάλας στον *Βασιλικό* (1948), Βολπόνε στην ομώνυμη κωμωδία του Τζόνσον (1949), Πρόσπερος στην *Τρικυμία* (1950), κ.ά.

<sup>25</sup> Έλαβε εμπειρική θεατρική παιδία δίπλα στον θείο της, τον κωμικό ηθοποιό Νικόλαο Πλέσσα. Από το 1932 ως το 1968, που παρέμεινε στον θίασο, συμμετείχε σε 95 παραστάσεις.

<sup>26</sup> Είχε μικρή συμμετοχή κατά την πρώτη δεκαετία λειτουργίας της κρατικής σκηνής.

<sup>27</sup> Μαθήτρια του Πολίτη στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», μετέβη ύστερα από προτροπή του για περαιτέρω σπουδές στη Σχολή του Ράινχαρτ. Η παρουσία της στο Εθνικό υπήρξε σύντομη (1932-1934).

<sup>28</sup> Σπούδασε και αυτός στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου». Στα τέσσερα χρόνια που παρέμεινε στον κρατικό θίασο συμμετείχε σε 27 παραστάσεις.

<sup>29</sup> Η κόρη της Κυβέλης και του Μήτσου Μυράτ, μετά τις πρώτες της εμφανίσεις στον θίασο Κοτοπούλη (1919), παρακολούθησε μαθήματα υποκριτικής στην Comédie Française. Παρέμεινε στον θίασο του Εθνικού από το 1932 ως το 1938 και επανήλθε συστηματικά μετά το 1950. Ως το 1963 συμμετείχε σε 40 παραγωγές.

<sup>30</sup> Η κόρη της Κυβέλης και του Κώστα Θεοδωρίδη συμμετείχε μόνο στον *Θείο Όνειρο* του Γρηγόριου Ξενοπούλου, εναρκτήρια παράσταση μαζί με τον *Αγαμέμνονα*.

<sup>31</sup> Φοίτησε στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών και στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου». Παρέμεινε στον θίασο επί 30 χρόνια, συμμετέχοντας σε 71 παραστάσεις.

<sup>32</sup> Παρέμεινε για λίγο διάστημα στην κρατική σκηνή (1932-1933).

<sup>33</sup> Η νεαρή ηθοποιός και μαθήτρια του Φώτου Πολίτη στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», που είχε δώσει δείγματα θετικής εξέλιξης, πέθανε από τύφο στα 23 της χρόνια. Πρόλαβε να συμμετάσχει σε δύο παραστάσεις του Εθνικού, το 1932.

<sup>34</sup> Με 59 συμμετοχές κατά το διάστημα 1934-1958. Υποδύθηκε την Φανίτσα στους *Φοιτητές* (1935), την Κορυφαία στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1936) και τον *Ιππόλυτο* (1937), τη Μαριάννα στον *Φιλάρ-*

ακή μεν συμπαράταξη δυνάμεων και υποκριτικών γενεών, με ηθοποιούς όμως που είχαν διαφορετική προέλευση και παιδεία και μεγάλες απουσίες τις δύο πρωταγωνίστριες της εποχής, την Κυβέλη και την Κοτοπούλη.

Από τους ώριμους υποκριτικά ηθοποιούς που ενσωματώθηκαν στο θίασο του Εθνικού, θα σταθούμε στους Αιμίλιο Βεάκη και Χριστόφορο Νέζερ, που προσδιόρισαν σημαντικά τη δραματική και κωμική υπόκριση στην πρώτη σκηνή της χώρας αντίστοιχα. Κατά τη δεκαετία του 1920 οι δύο ηθοποιοί είχαν πρωτοστατήσει σε ανανεωτικές πρωτοβουλίες (1922, 1925), συγκροτώντας περιστασιακά θιάσους που στόχευαν στην παρουσίαση σοβαρού δραματολογίου και προτείνοντας καινούργιους ερμηνευτικούς τρόπους, με σημαντικές σαιξπηρικές καταθέσεις ο πρώτος και μολιερικές ο δεύτερος. Ο Αιμίλιος Βεάκης, ο σημαντικότερος ίσως ηθοποιός του πρώτου μισού του 20ού αιώνα,<sup>35</sup> αποτέλεσε τον δραματικό πρωταγωνιστή του Εθνικού Θεάτρου κατά την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας του,<sup>36</sup> διδάσκοντας παράλληλα στη Δραματική Σχολή. Ερμήνευσε σημαντικούς ρόλους του διεθνούς ρεπερτορίου, φέροντας τις υποκριτικές του κατακτήσεις αλλά και τη манιέρα του που αρκετές φορές αξιολογήθηκε από την κριτική της εποχής ως παρωχημένη («βέκια»), με ρομαντική έξαρση και εξωτερικό πάθος. Σημαντική υπήρξε η συνεργασία του με τον Φώτο Πολίτη κατά την πρώτη διετία, σε έργα όπως ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, εναρκτηρία παράσταση της Αγίου Κωνσταντίνου (*Αγαμέμνων*), ο *Ιούλιος Καίσαρ* του Σαίξπηρ (Μάρκος Βρούτος), το *Γλέντι, κρασί, αγάπη* του Οστρόφσκι (Αγκαφόν Ποτάπιτς), η *Άννα Κρίστι* του Ο' Νηλ (Κρις), ο *Θάνατος του Δαντόν* του Μπύχνερ (Δαντόν), ο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* του Ίψεν (Μπόρκμαν), ο *Οθέλλος* του Σαίξπηρ (Οθέλλος), ο *Οιδίπους τύραννος* στη δεύτερη σκηνοθεσία του σοφόκλειας τραγωδίας από τον Πολίτη (Οιδίπους) κ.ά., ενώ υποδύθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία τον πατέρα της Τούλας, τον κυρ Αντώνη στο *Φιντανάκι* του Χορν. Από τη συνεργασία του με τον Ροντήρη ξεχωρίζει η ερμηνεία του Ληρ στη σαιξπηρική τραγωδία (1938). Την τελευταία του εμφάνιση από της σκηνής του Εθνικού Θεάτρου έκανε ως Παπα-Κουτούζης στους *Τρεις κόσμους, μια ζωή* του Διονύσιου Ρώμα (1951).

γυρο (1941), τη Μίνα στην *Μίνα φον Μπάρνχελμ* του Λέσσιγκ (1944), την Καλιόπη στον *Πειρασμό* του Ξενοπούλου (1947), τη Λανάρω στον *Βασιλικό* του Μάτεσι (1948), την Ιρίνα στις *Τρεις αδελφές*, στη σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν (1951), την Ερμία στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (1952), τη Νικολέτα στον *Αρχοντοχωριάτη* (1952) κ.ά.

<sup>35</sup> Γεννημένος το 1884, ο Βεάκης ήταν καταξιωμένος πρωταγωνιστής όταν ενσωματώθηκε στον θίασο. Φοίτησε στη βραχύβια Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου, στις αρχές του αιώνα. Δυστυχώς, απουσιάζει ακόμα μια συστηματική μονογραφία για την ογκωδέστατη εργασία και την αδιάληπτη παρουσία του στο ελληνικό θέατρο επί μισόν αιώνα. Από την πενιχρή σχετική βιβλιογραφία βλ. την παλαιότερη μελέτη του Πάνου Κυπαρίσση, *Πάνος. Βεάκης: Για την ιθαγένεια στην υποκριτική*. Αθήνα, Ρόπτρον, 1991 και κάποια κείμενά του στο Αιμίλιος Βεάκης, *Παρασκήνια: Το θέατρο στις αρχές του εικοστού αιώνα*, επιμ. Γιάννης Βαρβέρης, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2005. [Μονόκερως, 1].

<sup>36</sup> Θα επανέλθει σε δύο παραστάσεις το 1951.

Ο καταξιωμένος κωμικός πρωταγωνιστής Χριστόφορος Νέζερ<sup>37</sup> δεν είχε αρχικά συστηματική παρουσία στο θίασο του Εθνικού. Από το 1946 όμως και έως το 1968, που η συνεργασία του έγινε αποκλειστική, είχε την ευκαιρία να υποδυθεί με επιτυχία ρόλους κυρίως του κλασικού ρεπερτορίου, με συνεχή παρουσία και εκτός κωμικού ρεπερτορίου. Αξεπέραστες θεωρήθηκαν οι ερμηνείες του σε έργα του Μολιέρου (Αρπαγκόν στον *Φιλάργυρο*, 1941, 1959, 1961, Ζουρντάν στον *Αρχοντοχωριάτη*, 1952, Αργκάν στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, το 1953).<sup>38</sup> Τον Οκτώβριο του 1951, ο Σωκράτης Καραντινός σκηνοθέτησε την πρώτη αριστοφανική κωμωδία που ανέβηκε στην Κεντρική Σκηνή, τις *Νεφέλες*, με τον Νέζερ να πρωταγωνιστεί στο ρόλο του Στρεψιάδη. Από τον Ιούλιο του 1956 ο Αλέξης Σολομός τον έχρισε πρωταγωνιστή στις αριστοφανικές κωμωδίες που σκηνοθέτησε στην Επίδαυρο. Ο Νέζερ ερμήνευσε μοναδικά τον Βλέπυρο στις *Εκκλησιάζουσες* (Ηρώδειο), τον Κινησία στη *Λυσιστράτη* (1957), τον Μνησίλοχο στις *Θεσμοφοριάζουσες* (1958), τον Διόνυσο στους *Βατράχους* (1959), τον Δικαιοπόλι στους *Αχαρνείς* (1961), τον Φιλοκλέονα στους *Σφήκες* (1963), τον Τρυγαίο στην *Ειρήνη* (1964), τον Αλλαντοπώλη στους *Ιππείς* (1968), ενώ το 1965 ερμήνευσε τον Χρεμύλο στον *Πλούτο* που σκηνοθέτησε ο Λεωνίδας Τριβιζάς στο Ηρώδειο.

Τρεις νέοι ηθοποιοί που είχαν εμφανιστεί περί τα μέσα της δεκαετίας του '20 και συμμετείχαν εξ αρχής στο θίασο προσδιόρισαν καταλυτικά την πορεία του. Πρόκειται για την Κατίνα Παξινού (Κωνσταντοπούλου) και τον Αλέξη Μινωτή, ζευγάρι στη σκηνή και τη ζωή, καθώς και την Ελένη Παπαδάκη που σταδιοδρόμησε στο Εθνικό για μια δεκαετία, ως τη δολοφονία της το 1943 μέσα στην Κατοχή<sup>39</sup> και αναδείχθηκε σε σημαντική πρωταγωνίστρια παράλληλα με την Κατίνα Παξινού. Η παρουσία της έφερε ένα νέο αέρα φυσικής υπόκρισης, που χαρακτηριζόταν από καθαρή άρθρωση, εκφραστικότητα, εμπάθυνση στην απόδοση της ψυχολογίας των ρόλων κι εσωτερικότητα, που χαιρετίστηκαν από την πρώτη κιόλας εμφάνισή της ως Έλλα Ρέντχαϊμ στον *Πάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1933). Ακολούθησαν σημαντικές ερμηνείες με κυριότερες τη *Δυσδαιμόνα* πλάι στον Βεάκη, (*Οθέλλος*, 1933), τη Λαΐδη Αναμπέλα Μπάιρον στον *Λόρδο Βύρωνα* (1934), τη Βασίλισσα στον *Δον Κάρλος* (1934), την Ερσίλια Ντρέι –ρόλος που υπήρξε προσωπική της επιτυχία– στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς* (1935), την Ίνγκριντ στον *Πέερ*

<sup>37</sup> Ο Νέζερ ήταν αυτοδίδακτος.

<sup>38</sup> Ερμήνευσε επίσης αρκετούς ρόλους κωμωδιών του Σαίξπηρ: *Πολύ κακό για το τίποτα* (1946, Σκυλομουριάς-Δονβέρης), *Τρικυμία* (1950, Στέφανος), *Όπως σας αρέσει* (1950, Δούκας Φρειδεरिकος), *Χειμωνιάτικο παραμύθι* (1952, Γερο-βοσκός), *Εύθυμες κυράδες του Γουίνσορ* (1955, Φάλσταφ), *Ημέρωμα της στρίγγλας* (1959, Χριστόφορος Ζαβολής, Ένας μεθυσμένος χαλκωματάς).

<sup>39</sup> Είχε σπουδάσει στη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου. Στην κρατική σκηνή συμμετείχε σε 32 παραστάσεις κατά το διάστημα 1933-1943. Για τη διαδρομή της ταλαντούχας ηθοποιού, βλ. Μιχάλης Παπαδάκης, *Ελένη Παπαδάκη: Η σκιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1984, και Πολύβιος Μαρσάν, *Ελένη Παπαδάκη: Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.



*Γκυντ* (1935), τη Μπεττίνα Κλάουζεν στο *Πριν το ηλιοβασιλέμα* (1936), τη Λαΐδη Γουίντερμυρ στη *Βεντάλια της Λαΐδης Γουίντερμυρ* (1937), τη Μανταλένια στις *Ψευτοσπουδαίες* (1938), τη Ρέγγαν στον *Βασιλιά Ληρ* (με Γκόνεριλ την Παξινού και Κορδέλια τη Βάσω Μανωλίδου, 1938), τη Λαΐδη Τίτλ στο *Σχολείο κακογλωσσίας* (1939), την Πόρσια στον *Έμπορο της Βενετίας* (1940), τη Σελιμέν στον *Μισάνθρωπο* (1943) κ.ά. Σημαντικές ήταν οι υποκριτικές της καταθέσεις και στο αρχαίο δράμα. Συμμετείχε στην παράσταση της *Ηλέκτρας* σε σκηνοθεσία Ροντήρη το 1936 στο Ηρώδειο και στην επανάληψή της στο θέατρο της Επιδαύρου το 1938 (Κλυταιμνήστρα), ενώ πρωταγωνίστησε στις σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη *Αντιγόνη* (Ηρώδειο, 1940), *Ιφιγένεια εν ταύροις* (Κεντρική Σκηνή, 1941) και στην *Εκάβη* του Σωκράτη Καραντινού (Κεντρική Σκηνή, 1943).

Η Κατίνα Παξινού (Κωνσταντοπούλου), ηθοποιός με κατά βάση μουσικές σπουδές,<sup>40</sup> αφού αρχικά ήθελε να σταδιοδρομήσει ως λυρική τραγουδίστρια,<sup>41</sup> εμφανίστηκε σε πρωταγωνιστικό ρόλο ήδη από την εναρκτήρια παράσταση της πρώτης κρατικής σκηνής (Κλυταιμνήστρα), τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (1932). Συνεργαζόμενη με τον Φώτο Πολίτη ξεχώρισε ως Άννα στην *Άννα Κρίστι* (1932), Γκούγχιλντ στον *Γιάνη Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1933), Θεία Ζαμπέλα στον *Ποπολάρο* (1933), Σάρρα στη *Θυσία του Αβραάμ* (1933), ρόλο που θα ενσαρκώσει ξανά 30 χρόνια αργότερα στη σκηνοθεσία του Μινωτή στο Ηρώδειο (1963), Ιοκάστη στον *Οιδίποδα τύραννο* (1933)<sup>42</sup> πλάι στον Αιμίλιο Βεάκη, Κα Άλβιγκ στους *Βρυκόλακες* (1934), ρόλο που θα υποδυθεί πολλές φορές κατά τη διαδρομή της στο εθνικό - όπως και ο Μινωτής εκείνον του Όσβαλντ, Άτοσσα στους *Πέρσες* (1934) κ.α. Στις σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη διακρίθηκε ως Ολίβια στη *Δωδέκατη νύχτα* (1935), Κόμησσα στους *Γάμους του Φίγκαρο* (1935), Τρισεύγεννη στο ομώνυμο ποιητικό δράμα του Παλαμά (1935), Άμπυ στους *Πόθους κάτω από τις λεύκες* (1937), Κυρία Έρλιν στη *Βεντάλια της Λαΐδης Γουίντερμυρ* (1937), Γκόνεριλ στον *Βασιλιά Ληρ* (1938), Ρουθ Άτκινς στο *Πέρα από τον ορίζοντα* (1939), Γερτρούδη στον *Άμλετ* (1940), κ.ά.

Από το 1955 έως το 1967 ξεκινά η δεύτερη περίοδος συστηματικής συνεργασίας της με το Εθνικό Θέατρο (είχαν προηγηθεί περιστασιακές συμπτώσεις), οπότε η Παξινού καθίσταται αδιαμφισβήτητη τραγική πρωταγωνίστρια της Επιδαύρου, μαζί με την αναδυόμενη Άννα Συνοδινού. Η πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο του Πολυκλείτου έγινε στη θρυλική *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Ροντήρη (1938), όπου ερμήνευσε τον

<sup>40</sup> Στο Conservatoire της Γενεύης, στη Βιέννη και το Βερολίνο.

<sup>41</sup> Είναι χαρακτηριστικό πως ο Δημήτρης Μητρόπουλος έγραψε για κείνην το μελόδραμα *Βεατρίκη* (1920), παράσταση για την οποία έλαβε διθυραμβικές κριτικές. Η πρώτη της επαγγελματική εμφάνιση στο θέατρο έγινε το 1928, στο θίασο Κοτοπούλη, με το έργο *Η γυνή γυναίκα* του Ανρί Μπαταίγ.

<sup>42</sup> Παράσταση για την οποία έγραψε και τη μουσική. Για τη διαδρομή του ζεύγους Μινωτή - Παξινού, βλ. Κατίνα Παξινού - Αλέξης Μινωτής, *Πολύχρονος πηγαμός για μια Ιθάκη*. Έρευνα και σύνθεση Ισμήνη Αντωνούλα, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1989 και την άρτια τεκμηριωμένη νεότερη έκδοση *Παξινού - Μινωτής: Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997.

πρωταγωνιστικό ρόλο. Με τον Ροντήρη είχε συνεργαστεί πριν φύγει στο εξωτερικό<sup>43</sup> και στον *Ιππόλυτο* του 1937 στο Ηρώδειο (Φαίδρα) και αργότερα, στη νέα παρουσίαση της *Ηλέκτρας* στην Κεντρική Σκηνή (1953). Ακολούθησαν οι παραστάσεις που οικοδόμησαν τη σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας από το Εθνικό Θέατρο, στις οποίες πρωταγωνίστησε, με σκηνοθέτη τον Αλέξη Μινωτή: *Οιδίπους τύραννος*, 1955, 1958, 1965 και 1966 (Ιοκάστη), *Εκάβη*, 1955, 1957, 1960, 1965, 1966 και 1967 (Εκάβη), *Μήδεια*, 1956, 1957 και 1958 (Μήδεια), *Αγαμέμνων*, 1965, 1966 και 1967 (Κλυταιμνήστρα), *Φοίνισσες*, 1960 και 1965 (Ιοκάστη) και *Βάκχες*, 1962 (Αγαύη). Από τις ερμηνείες της εκτός αρχαίου δράματος αυτήν την περίοδο ξεχώρισαν η Κλαίρη Ζαχαρασιάν στην *Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Ντύρενματ (1961), η Μπερνάρντα στο *Σπίτι της Μερνάρντα Άλμπα* του Λόρκα (1962), η Ωρελί στην *Τρελλή του Σαγιώ* του Ζιρωντού (1966) και η Λαϊδη Μακμπέθ στον *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ (1967). Η υποκριτική της Παξινού είχε μια έντονη μουσικότητα στην εκφορά του λόγου, με έντονη αίσθηση του ρυθμού. Έχει εύστοχα διατυπωθεί πως χρησιμοποιούσε το κείμενο ως μουσική παρτιτούρα.<sup>44</sup> Η μουσική της ιδιοσυγκρασία την οδήγησε σε ένα καθαρά προσωπικό υποκριτικό ύφος, με την κίνησή της να δίνει την αίσθηση του αυθορμητισμού, ακόμα και στις πιο μελετημένες στάσεις. Υπερέτσησε όλες τις Σχολές από το νατουραλισμό ως το παράλογο. Η αμεσότητα της παρουσίας της, σε συνδυασμό με τη μοναδικότητα του ιδιώματός της την κατέστησαν σημείο αναφοράς για γενιές ηθοποιών. Η ίδια άλλωστε δίδαξε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού.

Ο Αλέξης Μινωτής εντάχθηκε στο Εθνικό από την ίδρυσή του και κατά την πολυχρονη δημιουργική του πορεία πρωταγωνίστησε και σκηνοθέτησε δεκάδες έργα.<sup>45</sup> Ως ηθοποιός αναδείχθηκε στις παραστάσεις αρχαίου δράματος που σκηνοθέτησε ο Φώτος Πολίτης στην Κεντρική Σκηνή, κρατώντας συνήθως ρόλους Αγγελιαφόρου, Εξαγγέλου ή Κήρυκα (*Αγαμέμνων*, 1932, *Οιδίπους τύραννος*, 1933, *Πέρσες*, 1934) αλλά και σε έργα του ελληνικού και παγκόσμιου δραματολογίου που ανέβασε ο πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού, όπως οι *Βρυκόλακες* του 1934 (Όσβαλντ). Με τον Δημήτρη Ροντήρη που ανέλαβε τα σκηνοθετικά ηνία μετά τον θάνατο του Πολίτη, συνεργάστηκε, μεταξύ άλλων, το 1935 στον *Ιβάν τον Τρομερό* (Μπόρις Γκουντούνωφ), στον *Βασιλικό* (Δραγανίγος), στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς* (Φράνκο Λασπίγκα), στον *Πεερ Γκυντ* (Πέερ), στην *Τρισεύγενη* (Πάνος Τράτας) και στον *Άνθρωπο του διαβόλου* (Ρίτσαρντ Ντάτζον), το 1936

<sup>43</sup> Από το 1940, οπότε τη βρήκε ο Πόλεμος στο Λονδίνο, έως το 1950 διέμεινε κατά βάση στις Η.Π.Α., σταδιοδρομώντας στο θέατρο αλλά και στο Χόλυγουντ. Για τον ρόλο της Πιλάρ στην ταινία *Για ποιον χτυπά η καμπάνα* (1943) βραβεύτηκε με το βραβείο Όσκαρ δεύτερου γυναικείου ρόλου.

<sup>44</sup> Η επισήμανση ανήκει στον Κώστα Γεωργουσόπουλο.

<sup>45</sup> Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή στην ιδιαίτερη πατρίδα του, τα Χανιά ως Κορυφαίος και κατόπιν Εξάγγελος σε περιοδεία του Θιάσου Βεάκη - Ιατρίδου - Νέζερ (1922) στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Σύντομα ενσωματώθηκε στον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη (1925), όπου και αναδείχθηκε. Ως ηθοποιός αριθμεί 99 συμμετοχές στο Εθνικό Θέατρο.

στ' *Αρραβωνιάσματα* (Δημητρός) και στον *Αυτοκράτορα Μιχαήλ* στον επώνυμο ρόλο, το 1937 στον *Ιππόλυτο* και τον *Άμλετ* επίσης στους επώνυμους ρόλους. Η παραγωγή του *Άμλετ* πήγε μεγάλη περιοδεία δύο χρόνια αργότερα σε Αίγυπτο (Αλεξάνδρεια-Κάιρο), Λονδίνο και Φρανκφούτη. Ο Μινωτής επανέλαβε το εγχείρημα το 1955 σε διπλό ρόλο σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή, με Οφηλία την Τζένη Καρέζη. Ο μεγάλος ελισαβετιανός υπήρξε άλλωστε μία από τις σταθερές εμμονές του, όπως και το αρχαίο δράμα. Το 1938 πρωταγωνίστησε στον *Πρίγκιπα του Χόμπουργκ* και υποδύθηκε τον Έντγκαρ στον *Βασιλιά Δηρ*, έργο που θα σκηνοθετήσει ο ίδιος αργότερα, κρατώντας τον επώνυμο ρόλο (1955). Οι τελευταίες του συμπράξεις με τον κρατικό θίασο κατά την πρώτη περίοδο περιλαμβάνουν το 1939 τον *Σταυρό και το σπαθί* (Κωνσταντίνος Ε'), τον *Ριχάρδο Γ'* (Ριχάρδος), το *Πέρα από τον ορίζοντα* (Ρόμπερτ Μάγιο), τον *Παπαφλέσσα* (Παπαφλέσσας, 1940) και τον *Έμπορο της Βενετίας* (Σάλωκ, 1941).

Το 1950 εγκαινίασε μια νέα περίοδο συνεργασίας του με την κρατική σκηνή<sup>46</sup>, που διήρκεσε ως την επιβολή της Απριλιανής δικτατορίας το 1967. Επανήλθε στο Εθνικό Θέατρο, μετά τη Μεταπολίτευση, ως γενικός διευθυντής (1974-80). Η συμβολή του στη διαμόρφωση της ερμηνευτικής «Σχολής» του υπήρξε καταλυτική, ιδιαίτερα στην τραγωδία όπου ανανέωσε τη ροιζοειδή πρόταση.<sup>47</sup> Ως ηθοποιός και σκηνοθέτης ανέπτυξε στο έπακρο την υποκριτική της πυκνής λιτότητας του εσωτερικού ρεαλισμού, ενσαρκώνοντας με βασανιστική προσωπική άσκηση τους ρόλους που υποδύοταν. Στην Επίδαυρο σκηνοθέτησε δέκα τραγωδίες, αρχής γενομένης το 1955, από την *Εκάβη* και τον *Οιδίποδα τύραννο*, τον οποίον είχε ήδη παρουσιάσει το 1951 στους Δελφούς. Επανήλθε δύο φορές στο έργο, το 1958 και το 1965. Ακολούθησαν το 1956 η *Αντιγόνη* και η *Μήδεια*, ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* (1958, με πολλές επαναλήψεις), οι *Φοίνισσες* (1960 και νέα σκηνοθεσία το 1978), οι *Βάκχες* (1962), ο *Προμηθέας Δεσμώτης* (1963 και νέα σκηνοθεσία το 1979), ο *Αγαμέμνων* (1965) και ο *Φιλοκτήτης* (1967 κι επανάληψη το 1977). Ο Οιδίποδας θα καταστεί για τον Μινωτή ρόλος ζωής, αναγόμενος σε επίπεδο υποκριτικού μύθου, αφού από την πρώτη παράσταση έως και το 1989, οπότε και το κύκνειο άσμα του στην τραγωδία, τον επεξεργάζεται συνεχώς, ταυτίζοντας την υποκριτική του περιπέτεια με τη διαδρομή του τραγικού ήρωα. Από τις ερμηνείες του εκτός αρχαίου δράματος ξεχωρίζουν ο *Παρθένος* στον *Πατέρα* του Στρίντμπεργκ (1962), ο Μακμπέθ στην ομώνυμη σαιξπηρική τραγωδία (1967) και ο Χαμ στο *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ (1978). Τελευταίος ρόλος του στο Εθνικό Θέατρο υπήρξε εκείνος του Αβράαμ στη *Θυσία του*

<sup>46</sup> Από το 1942, ύστερα από περιπετειώδεις απόπειρες να φύγει από την Ελλάδα, και ως το 1950 παρέμεινε με την Κατίνα Παξινού στην Αμερική, όπου έπαιξε λίγο και στον κινηματογράφο.

<sup>47</sup> Την ερμηνευτική του βάση αναλύει στο άρθρο «Για την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στον τόπο μας και στον καιρό μας». Στον τόμο *Εμπειρική θεατρική παιδεία: Δοκίμια*. Πρόλογος Αγγελος Τερζάκης, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα, 1972, σσ. 131-145. Βλ. επίσης του ίδιου, «Τραγωδία και ύψος», ό. π., σσ. 155-170 και το δοκίμιο *Το αρχαίο δράμα και η αναβίωσή του*, πρόλογος: Χρήστος Μαλεβίτσας, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1987.

Αβραάμ σε νέα σκηνοθεσία, στην Κεντρική Σκηνή (1990).

Παράλληλα με τον Μινωτή, από τους άνδρες ηθοποιούς, την υποκριτική παράδοση της πρώτης κρατικής σκηνής θα εκφράσουν με συνέπεια ο Θάνος Κωτσόπουλος,<sup>48</sup> και ο Στέλιος Βόκοβιτς.<sup>49</sup> Και οι δύο υπήρξαν επί χρόνια καθηγητές της Δραματικής Σχολής, της οποίας διετέλεσαν και διευθυντές. Η πρώτη εμφάνιση του Κωτσόπουλου με το θίασο έγινε στον *Ιούλιο Καίσαρα* (1932), στο ρόλο του Γερουσιαστή Ποπίλιου Λένα και μέχρι και το 1966,<sup>50</sup> οπότε και αποχώρησε, συμμετείχε ως ηθοποιός σε 146 παραστάσεις. Αποτέλεσε συχνό υποκριτικό ζεύγος με τη Βάσω Μανωλίδου και την Άννα Συνοδινού. Η πρώτη εμφάνιση του Στέλιου Βόκοβιτς στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου πραγματοποιήθηκε το 1937, στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ (Φραγκίσκος και Παλατιανός), σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Έκτοτε, ως μόνιμο στέλεχος του θιάσου και έως το 1982, εμφανίστηκε σε 159 παραστάσεις. Ο Βόκοβιτς δημιούργησε σχολή στην ερμηνεία των αγγελιαφόρων του αρχαίου δράματος.<sup>51</sup>

Από το γυναικείο δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου, η Άννα Συνοδινού,<sup>52</sup> παρότι παρέμεινε στο θίασο της κρατικής σκηνής για σχετικά μικρό διάστημα (1954-1964),<sup>53</sup> συνέδεσε το όνομά της με την ακμή του Φεστιβάλ της Επιδαύρου και με την ερμηνευτική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου, στο πλαίσιο του οποίου καθιερώθηκε ως ερμηνεύτρια νεαρών τραγικών ηρωίδων.<sup>54</sup> Εκτός αρχαίου δράματος, υπήρξε Λαβίνια στον *Ανδροκλή*

<sup>48</sup> Σπούδασε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και παράλληλα στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» με δάσκαλο τον Φώτο Πολίτη. Μαθήτευσε επίσης κοντά στον Βασίλη Ρώτα και συνέχισε τις σπουδές του στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Βλ. Θάνος Κωτσόπουλος, (επιμ.), *Θάνος Κωτσόπουλος: Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης, ο δραματογράφος, ο πεζογράφος και ποιητής*, Κρίσεις, χ.ε., Αθήνα 1984.

<sup>49</sup> Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου.

<sup>50</sup> Κατά το διάστημα 1940-1949 συνεργάστηκε ή συμμετείχε σε σχήματα του ελεύθερου θεάτρου, διατηρώντας ωστόσο πάντα στενή επαφή με το Εθνικό.

<sup>51</sup> Η πρώτη του συμμετοχή σε παράσταση αρχαίου δράματος ήταν στους *Πέρσες*, που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης (1946, Κορυφαίος). Δύο χρόνια μετά, ερμήνευσε στο ίδιο έργο τον Αγγελιαφόρο. Το 1949 και το 1954 υποδύθηκε τον Κήρυκα στον *Αγαμέμνονα* της *Ορέστειας*, στη σκηνοθεσία του Ροντήρη, στο Ηρώδειο. Το 1952 και το 1954 ήταν ο Εξάγγελος στον *Οιδίποδα Τύραννο* που σκηνοθέτησε ο Μινωτής και το 1953 και 1955 ο Αγγελιαφόρος στον *Ιππόλυτο* που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης. Τον ίδιο ρόλο ερμήνευσε και στην ιστορική παράσταση του έργου στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, τον Ιούλιο του 1954. Μετά την καθιέρωση του Φεστιβάλ Επιδαύρου ακολουθεί χορεία Αγγελιαφόρων αλλά και άλλων ρόλων.

<sup>52</sup> Απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Για τη συνολική της διαδρομή, βλ. Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα και προσωπεία: Αυτοβιογραφικό χρονικό*, Αδελφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1998.

<sup>53</sup> Από το 1973 μέχρι το 1994 συνέπραξε σε 12 παραστάσεις του Εθνικού.

<sup>54</sup> Το ντεμπούτο της στην Επίδαυρο έγινε το 1955 με την *Εκάβη* του Ευριπίδη (Πολυξένη) δίπλα στην Κατίνα Παξινού. Μέχρι το 1964 συμμετείχε στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου: *Αντιγόνη*, 1956, 1957, 1959 και 1974 (Αντιγόνη), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1957, 1958 και 1961 (Ιφιγένεια), *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1958 και 1981 (Ιφιγένεια), *Ορέστεια*, 1959 (Κλυταιμνήστρα και Φάντασμα Κλυταιμνήστρας), *Εκάβη*, 1960 (Πολυξένη), *Φοίνισσες*, 1960 (Αντιγόνη), *Λυσιστράτη*, 1960 (Λυσιστράτη), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*,

και το *Λιοντάρι* (1956), Δεσποινίς Τζούλια στο ομότιτλο έργο του Στρίντμπεργκ (1957), Τρισεύγενη στο ομότιτλο έργο του Παλαμά (1958), Δυσδαιμόνα στον *Οθέλλο* (1958), Ροζίτα στη *Δόνια Ροζίτα* (1959), Γέρμα στο ομότιτλο έργο του Λόρκα (1961) και Κλεοπάτρα στον *Αντώνιο και Κλεοπάτρα* (1963). Δίδαξε επίσης στη Δραματική Σχολή του Εθνικού.

Αίμα του Εθνικού υπήρξε η Βάσω Μανωλίδου, η αιώνια ενζενύ του κρατικού θιάσου, που ξεκίνησε τις εμφανίσεις της από νωρίς, ήδη ως φοιτήτρια της Δραματικής Σχολής.<sup>55</sup> Αρχικά επιδόθηκε με επιτυχία στην ερμηνεία των νεανικών ηρωίδων του Σαίξπηρ, των υπηρετριών της κλασικής κωμωδίας και του νεοελληνικού έργου. Κατά την πρώτη περίοδο συμμετοχής της ξεχώρισε το 1934 ως Κόρη των Αθηνών στον *Λόρδο Βύρωνα* (1934), το 1935 ως Φανσέτα στους *Γάμους του Φίγκαρο*, Βιόλα στη *Δωδέκατη νύχτα* και Ποθούλα στην *Τρισεύγενη* του Παλαμά, το 1936 ως Ροζίνα στον *Κουρέα της Σεβίλλης*, ως Ιουλιέτα δίπλα στον Νίκο Δενδραμή (Ρωμαίος) στον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* και ως Καλλιόπη στον *Πειρασμό*, το 1937 ως Αγγελική στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, ως Κλαιρέτη στον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* και ως Οφηλία στον *Άμλετ*, ως Κορδέλια στον *Βασιλιά Ληρ* (1938), ως Λαΐδη Άννα στον *Ριχάρδο Γ΄* (1939), ως Τούλα στο *Φιντανάκι* (1940), ως Σουζάννα στους *Γάμους του Φίγκαρο* (1941), ως Φανίτσα στους *Φοιτητές* (1941), ως Λίζα στο *Φιλάργυρο* (1941), ως Μαργαρίτα στον *Φάουστ* (1942),<sup>56</sup> ως Λουίζα στη *Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ, κ.α. Η δεύτερη θητεία της στο Εθνικό ξεκινά ουσιαστικά από το 1955 (είχε προηγηθεί ο θιάσος Μανωλίδου-Παππά-Χορν). Μερικοί σημαντικοί σταθμοί της πολύχρονης διαδρομής της υπήρξαν η *Μαρία Στιούαρτ* (Μαρία, 1955 με Ελισάβετ τη Μαίρη Αρώνη),<sup>57</sup> η *Νεράιδα* του Ζιρωντού (Νεράιδα, 1956), ο *Γλάρος* (Μίνα, 1957), ο *Έμπορος της Βενετίας* (Πόρσια, 1960), η *Ερωφίλη* με Πανάρετο τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ στο Ηρώδειο (Ερωφίλη, 1961), το *Ιντερμέτζο* (Ισαβέλλα, 1962), *Το σπίτι της κούκλας* (Νόρα, 1964), κ.ά. Τελευταία της κατάκτηση ο μονόλογος της Γουίνι στις *Ευτυχισμένες μέρες* του Μπέκετ με τον οποίον έκλεισε την καριέρα της (1980).

Καθαρόαιμο γέννημα του Εθνικού και η εξαδέλφη της Μαίρη Αρώνη (Μαρία Αρβανιτάκη), προσδιόρισε κυρίως το κωμικό υποκριτικό ιδίωμα της εθνικής σκηνής, αν και ερμήνευσε εξίσου δραματικούς ρόλους.<sup>58</sup> Υιοθέτησε ένα αστικό κωμικό ήθος που

1961 (Ιφιγένεια), *Ηλέκτρα*, 1961 (Ηλέκτρα), *Ελένη*, 1962 και 1977 (Ελένη), *Ανδρομάχη*, 1963 και 1964 (Ανδρομάχη), *Άλκηστη*, 1963 (Άλκηστη), *Ικέτιδες* του Αισχύλου, 1964 (Α΄ Κορυφαία του Χορού των Δαναΐδων).

<sup>55</sup> Αριθμεί 81 συμμετοχές. Βλ. σχ. το αυτοβιογραφικό λεύκωμα, Βάσω Μανωλίδου, *Αναμνήσεις*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997.

<sup>56</sup> Η Μανωλίδου κράτησε τον ρόλο της Μαργαρίτας και στη σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού (1956), με Φάουστ τον Θάνο Κωτσόπουλο και Μεφιστοφελή τον Γιώργο Παππά.

<sup>57</sup> Οι δύο πρωταγωνίστριες του Εθνικού θα κρατήσουν τους βασικούς ρόλους και στη σκηνοθεσία του έργου από τον Τάκη Μουζενίδη, το 1970.

<sup>58</sup> Απόφοιτη της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Αριθμεί 55 συμμετοχές σε παραστάσεις

μπορούσε να κινηθεί από τις αριστοφανικές ερμηνείες, στις κωμωδίες του Σαίξπηρ, του Μπέρναρ Σω και του Όσκαρ Ουάιλντ ως την *Χαρτοπαίχτρα* του Δημήτρη Ψαθά. Ήδη ως μαθήτρια της Δραματικής Σχολής συμμετείχε στην παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* και στον *Θάνατο του Δαντόν* που σκηνοθέτησε το 1933 ο Πολίτης, ως Μαρία Αρβανιτάκη. Από το 1946 συνέπραττε κατά διαστήματα με το Εθνικό Θέατρο (1946-1950, 1954-1958),<sup>59</sup> όπου της δόθηκε η δυνατότητα να ερμηνεύσει σημαντικούς ρόλους, κυρίως του ξένου δραματολογίου, δουλεύοντας κατά βάση με τον Αλέξη Σολομό. Η συνεργασία τους στις *Εκκλησιάζουσες* (Πραξαγόρα, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 1956) και στη *Λυσιστράτη* (Λυσιστράτη, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 1957, ρόλο που θα ερμηνεύσει πολλές φορές μέχρι το 1980), συνέβαλε στην καθιέρωσή της ως μιας από τις σημαντικότερες αριστοφανικές ηθοποιούς του ελληνικού θεάτρου. Από το 1963 έως το 1982, που αποχώρησε από το θέατρο, εργάστηκε αποκλειστικά στο Εθνικό, τόσο ως ηθοποιός, όσο και ως καθηγήτρια στη Δραματική του Σχολή. Από τις παραστάσεις εκτός αρχαίου δράματος στις οποίες συμμετείχε, διακρίθηκε ως Κατερίνα στη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι* (1948), Σύλβια στο *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* (1949), Μιραντολίνα στη *Λοκαντιέρα* (1950), Αραμίντ στα *Ερωτικά τεχνάσματα* (1954), Άγνωστη στο *Όπως με θέλεις* (1955), Ελισάβετ στη *Μαρία Στιούαρτ* (1955), Υβόννη ντε Σαιν Γκαλ στο *Συναπάντημα στην Πεντέλη* (1957), Έντα στην *Έντα Γκάμπλερ* (1957), Μπαλωματού στη *Θαυμαστή μπαλωματού* (1958), Κα Γουόρεν στο *Επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν* (1966), Τασία στο *Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας*, με Βαλέραινα την Κυβέλη, (1967), Λιουμπώφ Αντέγιεβνα στον *Βυσσινόκηπο* (1969), Σεραφίνα στο *Τριαντάφυλλο στο στήθος* (1971), Κριστίν Μάνον στον *Γυρισμό* από την τριλογία του Ο' Νηλ *Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1971), κ.ά.

Ύστερα από την αναγκαία στάση σε ορισμένους μόνο από τους ηθοποιούς που εγγράφηκαν στη συλλογική συνείδηση ως φορείς της υποκριτικής παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου και συνεκτιμώντας την εξέλιξη του φορέα διαχρονικά, σε σχέση με ζητήματα καλλιτεχνικά (ρεπερτόριο, δημιουργία σκηνών, συνεργάτες) αλλά και ζητήματα γενικότερης λειτουργίας, διαμορφώνουμε την ακόλουθη εικόνα για την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου και αναγνωρίσιμου υποκριτικού κώδικα:

Τα στοιχεία που συνέβαλαν στη δημιουργία «Σχολής» στο Εθνικό ήταν η αδιάλειπτη λειτουργία (χρονική διάρκεια), η μονιμότητα του θιάσου και η ύπαρξη της Δραματικής Σχολής του, που –όπως και στην περίπτωση του Θεάτρου Τέχνης– αποτέλεσε όχημα μετακίνησης της υποκριτικής πείρας, αφού πολλοί από τους πρωταγωνιστές του διετέλεσαν παράλληλα για μεγάλα διαστήματα καθηγητές της. Η παράμετρος που δια-

της κρατικής σκηνής. Για την υποκριτική της διαδρομή βλ. Λίλιαν Καραμητσοπούλου, *Μαίρη Αρώνη. Η μεγάλη κυρία του θεάτρου*, εκδ. Ergo, Αθήνα 2006.

<sup>59</sup> Από το 1950 έως το 1954 συνεργάζεται –εκτός Εθνικού– με τον Δημήτρη Ροντήρη και τη Βάσω Μανωλίδου. Από το 1958 έως το 1963 συνεργάζεται με άλλους θιάσους ή συγκροτεί δικούς της.

φοροποιεί τα πράγματα στα δύο σχήματα αφορά στην παρουσία μόνιμου σκηνοθέτη. Στην περίπτωση του Εθνικού, οι κυρίαρχες σκηνοθετικές προτάσεις προήλθαν από τον Δημήτρη Ροντήρη, τον Αλέξη Μινωτή και τον Αλέξη Σολομό, ενώ σκηνοθέτες όπως ο Τάκης Μουζενίδης, ο Κωστής Μιχαηλίδης και ο Λάμπρος Κωστόπουλος, εργάστηκαν με συνέπεια πάνω στα χνάρια τους. Η απόπειρά μας να αποκωδικοποιήσουμε το ύφος της υπόκρισης μέσω ηθοποιών ταυτισμένων με τη «Σχολή» της πρώτης κρατικής σκηνής κατέδειξε πως ο θιασός της ευνούσε σε μεγάλο βαθμό το star system<sup>60</sup> - κυρίως σε ό,τι αφορά τις γυναίκες πρωταγωνίστριες, που ανέπτυξαν κατά κύριο λόγο προσωπικό υποκριτικό ιδίωμα. Σε ό,τι αφορά τους άνδρες ηθοποιούς, η παρουσία του Αλέξη Μινωτή (ως ηθοποιού και σκηνοθέτη) απέτρεψε την ανάδειξη ανδρών βεντετών και η υποκριτική παράδοση εμφανίζεται πιο αρραγής. Εν τέλει, η συνέχεια προέρχεται από τις ερμηνευτικές προτάσεις των σκηνοθετών με τους οποίους συστηματικά συνεργάζονταν, τουλάχιστον μέχρι τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Τα χαρακτηριστικά της σχολής του Εθνικού Θεάτρου παρουσιάζονται πιο ευκρινή στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας, λόγω της προνομιακής παρουσίας του στην Επίδαυρο από την πρώτη παράσταση του *Ιππολύτου* (1954) έως και το 1974. Στην τραγωδία διαμορφώθηκε από τη σκηνοθετική πρόταση του Δημήτρη Ροντήρη και την ανανέωσή της από τον Αλέξη Μινωτή (εμμονή στο λόγο, η ερμηνεία του οποίου είναι εξηρμένη, συναισθηματικό μέγεθος, ρυθμική συνεκφώνηση, η οποία σταδιακά περιορίζεται, φορμαλιστική χορογραφική κωδικοποίηση) και υπηρετήθηκε επί δεκαετίες, εκτός από τους πρωταγωνιστές που μνημονεύθηκαν, από σειρά σημαντικών ηθοποιών όπως ο Γκίκας Μπινιάρης, ο Βασίλης Κανάκης, ο Γρηγόρης Βαφιάς, η Κάκια Παναγιώτου, η Πίτσα Καπιτσινέα, κ.ά. Την ερμηνευτική πρόταση για τα αριστοφανικά έργα προσδιόρισε ο Αλέξης Σολομός, με σταθερό συνεργάτη τον Γιώργο Βακαλό στα σκηνικά και τα κοστούμια. Από το 1957 και εξής σκηνοθέτησε δέκα από τις έντεκα σωζόμενες αριστοφανικές κωμωδίες, κινούμενος στην κατεύθυνση της επικαιροποίησης της αττικής κωμωδίας. Άντλησε από τη σύγχρονη πραγματικότητα, αξιοποιώντας στοιχεία από τη φάρσα, την επιθεώρηση, το τσίρκο, τη μπουφα κωμωδία και την οπερέτα, για να φτάσει σε ένα περίτεχνο, κομψό, χαριέν, αστραφτερό και ευφάνταστο αποτέλεσμα.

Το χρονικό διάστημα κατά το οποίο η «Σχολή» εκπέμπει καθαρότερο στίγμα εκτείνεται από την απελευθέρωση από τη γερμανική Κατοχή ως τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Παρόλο που σε μεγάλο μέρος του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου υπήρχε ήδη από την πρώτη δεκαετία εδραιωμένη η αίσθηση της «Σχολής», αρχικά στο θίασο συμπεριλήφθηκαν διαφορετικές υποκριτικές γενιές, με ετερόκλητη θεατρική παιδεία και

<sup>60</sup> Η παράδοση της βεντετοκρατίας που εδραιώθηκε στον Μεσοπόλεμο φαίνεται πως επιβίωσε μετεξελισσόμενη στην πρώτη σκηνή της χώρας. Στην κατεύθυνση αυτή συνέτεινε και η θεσμοθέτηση διοργανώσεων όπως το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, που απέκτησαν ιδιαίτερη αίγλη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας τους.

συνακόλουθα υποκριτικό ύφος. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 είναι έντονη η διάθεση ανανέωσης, διαδικασία που θα κορυφωθεί με την αλλαγή του θεσμικού πλαισίου που υλοποιήθηκε το 1994 και επέτρεψε στη διοίκηση του Εθνικού ν' ανοίξει τις πύλες της σε περισσότερους σκηνοθέτες και να ενσωματώσει ηθοποιούς διαφορετικών υποκριτικών καταβολών, αφού ουσιαστικά άρθηκε η μονιμότητα του θιάσου. Αν μπορεί να καταγραφεί μια κοινή συνισταμένη στις παραστάσεις των τελευταίων χρόνων, αυτή είναι ο συγκρητισμός αισθητικών ρευμάτων και υποκριτικών σχολών, η κατάργηση εν ολίγοις των ερμηνευτικών συνόρων.



## ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

### Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ. ΑΝΤΙΡΕΑΛΙΣΤΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 21<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

**Μ**ε την κατάρρευση των μεγάλων αφηγήσεων<sup>1</sup> της ουμανιστικής Δύσης, εγκαταστάθηκε σχεδόν αυτομάτως στο χώρο της θεωρίας μια αμφισβήτηση για τη δυνατότητα αντικειμενικής σύλληψης της πραγματικότητας, καθώς και για το ενδεχόμενο αναπαράστασής της σε κλειστά συστήματα γλωσσικών ή παραστασιακών κωδικών:

«Το νέο παράδειγμα απορρίπτει εξολοκλήρου την ανθρώπινη ικανότητα για δημιουργία γνώσης, αναγνωρίζοντας στη θέση της τη συντελεστική δύναμη ενός απρόσωπου γλωσσικού συστήματος, το οποίο είναι δυνατό να κατασκευάσει τη μόνη έννοια πραγματικότητας στην οποία μπορεί να φτάσουμε με επιτυχία».<sup>2</sup>

Αν όμως το θέατρο τον προηγούμενο αιώνα από τον Meyerhold μέχρι τον Wilson στράφηκε εναντίον του υποκριτικού και σκηνοθετικού ρεαλισμού<sup>3</sup> που κάποτε θεωρεί-

<sup>1</sup> Είναι πλέον ευρέως αποδεκτή η θέση του Jean François Lyotard για το τέλος των «μεγάλων αφηγήσεων» της Δύσης στο βιβλίο του *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, μτφρ. G. Bennington – B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 31-40, στο οποίο διατυπώνεται δυσπιστία απέναντι στα θολά δυτικά παραδείγματα νομιμοποίησης κάποιας αλήθειας, που αποδείχθηκαν ανεπαρκή. Βλ. και V. E. Taylor – G. Lambert (επιμ.), *Jean-François Lyotard. Critical Evaluations in Cultural Theory*, Oxford – N. York, Routledge, 2006.

<sup>2</sup> P. Morris, *Realism*, New York – London, Routledge, 2003, 24 (βλ. γενικότερα το κεφάλαιο «Realism, Antirealism and Postmodernism» p. 24-41.

<sup>3</sup> Για τις αντιρεαλιστικές θεωρίες στο θέατρο βλ. με τη σχετική βιβλιογραφία C. A. Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, p. 302-337, 339-361, 382-397, 313-314, 411-453, 454-539. Για τη σκηνοθεσία και την υποκριτική βλ. με αναλυτική βιβλιογραφία P. H. Zarrilli – B. McConachie – G. J. Williams – C. Fisher-Sorgenfrei, *Theatre Histories: An Introduction*, New York – Oxford, Routledge, 2006, p. 334-400· R. Leach, *Makers of Modern Theatre: An Introduction*, London – New York, Routledge, 2004· J. R. Wills, *The Director in a Changing Theatre: Essays on Theory and Practice*, Palo Alto, CA: Mayfield, 1976· D. Meyer-Dinkgräfe, *Approaches to Acting: Past and Present*, London – New York, Continuum, 2005, p. 38-93.

το ανήθικος<sup>4</sup> ή ανώφελος<sup>5</sup>, αυτό δεν ήταν ποτέ κεκτημένο δικαίωμα για τους Έλληνες καλλιτέχνες του θεάτρου. Μόνιμος υπερασπιστής της *μιμήσεως* υπήρξε μέχρι πρόσφατα η θεατρική κριτική με τα ψευδο-αριστοτελικά εργαλεία της<sup>6</sup>, παρ' όλο που από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα το «θεατρικό θέατρο» άρχισε να νομιμοποιείται στη χώρα μας, μόνον όμως ως αντικανονικότητα με τη *δυναμική του μη πραγματοποίησιμου*.<sup>7</sup> Το παρόν άρθρο έχει στόχο να ανιχνεύσει τις βασικές αντιρεαλιστικές τάσεις που είναι εμφανείς σήμερα στο ελληνικό θέατρο, χωρίς να εννοείται πως στις περιπτώσεις αυτές ο αντιρεαλισμός κατισχύει των μιμητικών τρόπων (με την εξαίρεση βέβαια του Θόδωρου Τερζόπουλου), εφόσον ποτέ δεν είναι λογικά δυνατόν να απεμποληθεί μια βασική αρχή της ουμανιστικής φιλοσοφίας του δράματος, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει σκηνικός κόσμος χωρίς μια θέαση κόσμου και χωρίς μια εικόνα του ανθρώπου μέσα στον κόσμο<sup>8</sup>, χωρίς δηλαδή ένα ακόμη και έλασσον αποτύπωμα του πραγματικού κόσμου επί σκηνής έστω και αισθητικά μετατοπισμένο. Ακόμα και οι αφηγηματολογικές θεωρίες για τη λογοτεχνική δημιουργία πλαστών «πιθανών κόσμων»<sup>9</sup>, οι οποίες αφενός ενεργοποιούν ένα υπαρκτικό πρόβλημα υπόστασής τους κι αφετέρου προβάλλουν ένα διακύβευμα επικύρωσης των λειτουργιών και των αρχών του πραγματικού κόσμου, θα μπορούσαν εύκολα να μετατοπίσουν το ζήτημα του αντιρεαλισμού από τη διαλεκτική σχέση κάθε παράστασης με τις εγκαθιδρυμένες θεατρικές δομές και τον πραγματικό κόσμο στην αισθητική αυτονομία ενός θεάματος που παραμένει εκκρεμές πάνω από το φάσμα των ποιητικών πιθανοτήτων.<sup>10</sup> Εξάλλου, το ζήτημα της πιθανής φύσης των λογοτεχνικών

<sup>4</sup> Edward Gordon Craig, «The Actor and the Übermarionette (1907)» στο C. D. Innes (επιμ.), *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Amsterdam, Harwood, 1998, p. 294 [287-298]: «...απαλλαγείτε από τα αληθινά δέντρα, απαλλαγείτε από την πραγματικότητα της απαγγελίας, απαλλαγείτε από την πραγματικότητα της πράξης, και θα απαλλαγείτε από τον ηθοποιό. Απαλλαγείτε από τον ηθοποιό, και θα απαλλαγείτε από τα μέσα με τα οποία ο ανήθικος θεατρικός ρεαλισμός αναπαράγεται και ανθεί: δεν θα υπάρχει πια στη σκηνή μια ζωντανή φιγούρα που θα συγγείει την πραγματικότητα με την τέχνη.» (μετάφραση του γράφοντος).

<sup>5</sup> Ο χαρακτηρισμός του Valery Bryusov, «Nenuzhnaya Pravda» («Η ανώφελη αλήθεια»), *Mir iskusstva (Κόσμος της Τέχνης)*, 1902, όπως παρατίθεται και μεταφράζεται στο C. Schumacher, *Naturalism and Symbolism in European Theatre: 1850-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 219-221: «Το θέατρο είναι από τη φύση του μια σύμβαση. [...] Είναι καιρός για το θέατρο να σταματήσει να μιμείται τη ζωή. [...]», p. 220.

<sup>6</sup> Βλ. Γ. Σαμπατακάκης, «Εγκληση στην τάξη της μιμήσεως. Οι ιδεολογικές υπεραξίες της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: «Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2010, σσ. 619-627.

<sup>7</sup> Για τον όρο βλ. G. Schwab, «If only I were not obliged to manifest: Iser's Aesthetics of Negativity», *New Literary History* 31 (2000), p. 73-89.

<sup>8</sup> H. Gouhier, *Το Θέατρο και η Ύπαρξη*, μτφρ. Χ. Μπακονικόλα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σσ. 30-36.

<sup>9</sup> R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

<sup>10</sup> Για τη σκεπτικιστική φύση των θεωριών αυτών βλ. Ronen, ό.π. (σημ. 9), p. 5-12.

κόσμων που απέχουν παρασάγγες από τον κόσμο των αισθήσεων, είναι τόσο παλιό όσο και οι τρίτοι απ' αληθείας ποιητές.

Με τον όρο αντιρεαλισμός δεν εννοούμε μόνον την άρνηση της μιμητικής αναπαράστασης του πραγματικού επί σκηνής και την αποποίηση της υποτιθέμενης αντικειμενικής φύσης της αλήθειας,<sup>11</sup> αλλά και το μεταδραματικό πέρασμα<sup>12</sup> από την παραστασιακή συνθήκη σε στιγμές πραγματικής παρουσίας σε πραγματικό χρόνο<sup>13</sup> (όπως συχνά συμβαίνει στο «θέατρο της επινόησης» και την performance). Εξάλλου, όλα τα παραπάνω συνιστούν καθαρές μορφές απόρριψης της μίμησης<sup>14</sup> (ως υποκριτικού και σκηνοθετικού μηχανισμού δημιουργίας μιας ισοδύναμης ομοιότητας με τα αναπαριστώμενα),<sup>15</sup> συμβάλλοντας στην καλλιέργεια νέων υποκριτικών τρόπων. Το πρόβλημα της πιστότητας του αναπαριστώντος (ηθοποιού) σε σχέση με το αναπαριστώμενο (κείμενο-ρόλο) στο ρεαλιστικό θέατρο<sup>16</sup> περιγράφει εξημμένος ο Jacques Derrida στο περίφημο δοκίμιό του για τον Antonin Artaud:

«Η σκηνή είναι θεολογική καθόσον διέπεται από την ομιλία, από μια βούληση για ομιλία, από το σχέδιο ενός πρώτου λόγου, ο οποίος αν και δεν ανήκει στο θεατρικό τόπο, τον κατευθύνει μακρόθεν. Η σκηνή είναι θεολογική, καθόσον περιλαμβάνει, σύμφωνα με μια ολόκληρη παράδοση, τα ακόλουθα στοιχεία: ένα συγγραφέα-

<sup>11</sup> Φιλοσοφικά, η βασική διαφωνία μεταξύ ρεαλιστικών και αντιρεαλιστικών κινήματων (ιδεαλισμός, ονοματοκρατία, κ.ά) αφορά τη φύση της αλήθειας, που για τα μεν είναι δισθενής και υπερβαίνει τα όρια του επιστητού, ενώ τα δε αντιρεαλιστικά ρεύματα φαίνεται πως αποδέχονται μόνο την γνωστικά κατασκευασμένη αλήθεια. Τη θέση αυτή επεξεργάζεται και εγκαθιδρύει ο φιλόσοφος Michael Dummett, *Truth and Other Enigmas*, Cambridge, Harvard University Press, 1978. Ο αντιρεαλισμός θεμελιώνεται πάνω σε μια ομολογούμενης σκεπτικιστική στάση απέναντι στην αλήθεια με την άρνηση των ρεαλιστικών θέσεων ότι πρώτον η έστω και εν μέρει κατανόηση μιας δηλώσεως περιλαμβάνει την πρόσληψη κάποιων αληθινών όρων ή καταστάσεων και δεύτερον σε μερικές δηλώσεις ενυπάρχουν αλήθειες οι οποίες δεν είναι δυνατό να επαληθευθούν (πβ. K. P. Winkler, «Skepticism and Anti-Realism», *Mind* 94 (1985), p. 36-52, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία).

<sup>12</sup> Ο H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. K. Jürs-Mundy, New York - London, Routledge, 2006, p. 135-137 θεωρεί πως στην performance για παράδειγμα δεν τίθεται ποτέ το ζήτημα της αναπαράστασης κάποιου πράγματος επί σκηνής, αλλά ο performer εκτελεί και παραθέτει συμπεριφορές έως και του σημείου της απλής επίδειξης.

<sup>13</sup> Για το θέμα αυτό με αφορμή το θέατρο των Rimini Protokoll βλ. T. Müller, «But you' ve been rehearsing your entire lives!», στο M. Dreyse - F. Malzacher (επιμ.), *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, μτφρ. D. Belasco Rogers, E. Fordyce et al., Alexander Verlag, Berlin 2008, p. 212-217.

<sup>14</sup> Και όχι φυσικά με την αριστοτελική έννοια της αισθητηριακής αντίληψης του κόσμου. Για μια θεατρολογική επισκόπηση της ιστορίας του όρου βλ. S. Shephered - M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, New York - Oxford, 2004, p. 212-219.

<sup>15</sup> Βλ. P. Zarrilli - B. McConachie κ.ά. ό.π. (σημ. 3), 287-292, όπου και ενδεικτική βιβλιογραφία.

<sup>16</sup> Βλ. W. Preisendanz, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, μτφρ. Α. Χρυσογέλου-Κατσή, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σσ. 81-118.

δημιουργό, ο οποίος, απών και μακρόθεν, σπλισμένος με ένα κείμενο, εποπτεύει, συγκεντρώνει, και επιτάσσει το χρόνο ή τα νοήματα της παράστασης, αφήνοντας αυτή την τελευταία να τον παραστήσει μέσα σε εκείνο που αποκαλούμε περιεχόμενο των σκέψεών του, των προθέσεων και των ιδεών του. Παριστάνεται από εκπροσώπους, σκηνοθέτες ή ηθοποιούς, υποδουλωμένους ερμηνευτές, οι οποίοι παριστούν πρόσωπα που, μ' αυτά που λένε, κατ' αρχήν, παριστούν λίγο ή πολύ άμεσα τη σκέψη του "δημιουργού". Δούλοι που ερμηνεύουν, εκτελούν πιστά τα παρανοϊκά σχέδια του "κυρίου".<sup>17</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε ενδεικτικά κάποιους υποκριτικούς «τρόπους» που εμφανίζονται στο ελληνικό θέατρο στο περιθώριο ενός νεοελληνικού κανόνα θεατρικού ρεαλισμού και οι οποίοι φυσικά δεν είναι καθόλου άγνωστοι στο παγκόσμιο θέατρο: 1. τον ηθοποιό συνδημιουργό της παράστασης, 2. τον performer εκτελεστή, 3. έναν ηθοποιό υβρίδιο μεταξύ ασιατικής τυποποίησης και δυτικού ρεαλισμού, και 4. τον «ηθοποιό» εκτελεστή ενός σκηνοθετικού σχεδίου, ο οποίος ταυτόχρονα λειτουργεί ως φορέας μιας κατασκευασμένης αισθητικής φόρμας.

### 1. Επινοημένες αλήθειες – ο ηθοποιός συνδημιουργός

Το devising<sup>18</sup> δεν διευκολύνει απλώς μια ομάδα εκτελεστών να μοιραστούν και να διμορφώσουν ένα παραστασιακό προϊόν σύμφωνα με κάποιο concept-ιδέα. Μέσα από τη συλλογή, την αναθεώρηση, και την αναμόρφωση του υλικού στο οποίο έχουν όλοι συνεισφέρει, το devising είναι πάνω από όλα μια ομαδική διαδικασία επινόησης και οφείλει να γεννά μια εικόνα κόσμου διυλισμένη μέσα από αντιθετικές προσωπικές εμπειρίες (έστω και αισθητικά παραμορφωμένες). Αυτού του είδους η αυτο-νοηματοδότηση της παράστασης αποκαλύπτει φυσικά το θέατρο όχι μόνον ως αισθητικό, αλλά και ως άταρκες πολιτισμικό κατασκεύασμα: αντί δηλαδή να αναπαράγεται μια έτοιμη ταυτότητα επιβεβλημένη από τους κοινωνικούς ρόλους και την παράδοση, το δρων υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του με τους όρους μιας «φτιαγμένης» ταυτότητας που κατασκευάζεται (και συχνά ανακατασκευάζεται) μέσα από διάφορες πολιτισμικές πηγές, έστω κι αν παρουσιάζεται ως ετερότητα αθέατη στους πολλούς. Επομένως, το devised δεν αρνείται μόνον την κυριαρχία (της Φαντασίας) ενός δραματοουργού, αλλά και την εκβιαστική νομιμοποίηση μιας μόνον αλήθειας, όπως και τη θεμελίωση του οράματος

<sup>17</sup> J. Derrida, «Το Θέατρο της Ωμότητας και ο κλοιός της παράστασης», στον ίδιο *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003, σ. 358 [353-84].

<sup>18</sup> Για τη γενική θεωρία της «επινόησης» στο θέατρο βλ. την Εισαγωγή της Α. Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, New York, Routledge, 1994, 1-23 και για τις κυριότερες τεχνικές και ασκήσεις βλ. S. Kerrigan, *The Performer's Guide to the Collaborative Process*, Portsmouth: NH, Heinemann, 2001 και T. Bicat – C. Baldwin (επιμ.), *Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide*, Ramsbury – Marlborough – Wiltshire, Crowood Press, 2002.

του ενός, απορρίπτοντας τα παραδοσιακά θεατρικά συστήματα στο μικρό χώρο του θεατρικού υπο-είδους, που του αναλογεί.

Το «θέατρο της επινόησης» είναι μια πιθανή απάντηση και μια αντίδραση στο «θεσμικό» σύστημα παραγωγής του θεάτρου και ενδιαφέρεται για το θέατρο ως συλλογική συν-δημιουργία. Το devising είναι μια συν-απόφαση και μια συν-στόχευση προς κάτι καινούριο, και για το λόγο αυτό το τρομακτικότερο είναι να αναγνωρίζει κανείς σε κάποιες παραστάσεις μερικές εκτροπές σε καλλιτεχνικά κλισέ, επειδή ακριβώς το θέατρο της επινόησης αρνείται να επιβεβαιώσει τις εγκαθιδρυμένες από τη θεατρική παράδοση σχέσεις εξουσίας. Στην Ελλάδα το θέατρο της επινόησης είναι ένα πολύ πρόσφατο φαινόμενο χωρίς σοβαρά θεωρητικά θεμέλια και σαφή στοχοθεσία.<sup>19</sup> Αν εξαιρέσουμε την ομάδα της Όλγας Ποζέλη «Νοητή Γραμμή», που μόνο από το 2004 με την παράσταση *To Πουλί της Ηδονής* (*Devised theatre με αφορμή το διήγημα του Peter Carey «Exotic Pleasures»*) άρχισε να ασχολείται αποκλειστικά με το devising, ο Μιχαήλ Μαρμαρινός ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν τις τεχνικές του devising, στις παραστάσεις του Theseum Ensemble *Εθνικός Ύμνος* (2001) και *2004-An Invitation to Dance*<sup>20</sup> (2004). Ο ίδιος ο Μαρμαρινός περιέγραφε – περίπου με όρους devising – τη μέθοδο που ονόμαζε «σκηνοθεσία ως δραματολογία» και χρησιμοποίησε στις εν λόγω παραστάσεις:

«Η σκηνοθεσία ως δραματολογία είναι μια μεθοδολογία που ξεκινά από έναν πολύ αδρό σκελετό υλικών. Κατόπιν μπαίνει μια συνθήκη δράσης και στη διαδρομή εισέρχονται, από το πλάι, ποικίλα υλικά. Η συνθήκη της πρόβας ερεθίζει τη μνήμη, την εμπειρία, και οι ηθοποιοί γίνονται κυνηγόςκυλα που βγαίνουν στο δρόμο και περισυλλέγουν υλικά, ή μάλλον συναντούν υλικά, γίνονται σαν ιστοί πάνω στους οποίους παγιδεύονται τα υλικά. Και εδώ παίζουν σημαντικό ρόλο το τυχαίο και ο αιφνιδιασμός, τόσο στη συγκέντρωση όσο και στην επεξεργασία του υλικού. Και αυτό που κάνει η σκηνοθεσία είναι να οργανώνει αυτή την τυχαιότητα με μουσικούς όρους. Στο τέλος, συγκεντρώνουμε πολλών ειδών λόγους, λόγο βιωματικό, λόγο τεχνικό, επιστημονικό, φιλοσοφικό. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι ένα θέατρο που να μπορεί να γεννάει λογοτεχνία εν δράσει, αυτό που θα ονόμαζα λογοτεχνία εν δράσει. Και αυτό που δουλεύουμε είναι η πραγματικότητα, η συλλογική μνήμη.

<sup>19</sup> Αυτό αποδείχθηκε περίτρανα στο Φεστιβάλ Devised Theatre του Θεάτρου του Νέου Κόσμου (20-30 Μαΐου 2009), στο οποίο συμμετείχαν δεκατέσσερις νεοπαγείς ομάδες νεαρών επί το πλείστον ηθοποιών. Από τις δεκατέσσερις παραστάσεις μόνον δύο, οι οποίες και βραβεύτηκαν (*50'00" – Διηγήματα* της πρωτοεμφανιζόμενης «Ομάδας 5» και *Λειτουργία '09* της πρωτοεμφανιζόμενης ομάδας «Πίστη»), χρησιμοποίησαν τις τεχνικές της συνεργατικής επινόησης ενός παραστασιακού προϊόντος.

<sup>20</sup> Στο manual-πρόγραμμα-τετράδιο σκηνοθεσίας της παράστασης *2004: Οδηγίες Χρήσεως. Η σκηνοθεσία ως δραματολογία*, Αθήνα, Κοάν/Theseum Ensemble, 2004 παρατίθεται όλο το κειμενικό υλικό που συλλέχτηκε από τον θίασο σύμφωνα με το concept του σκηνοθέτη. Η έρευνα και η καταγραφή του υλικού (resource material) είναι βασικό στοιχείο του θεάτρου της επινόησης στο στάδιο της σκηνικής ολοκλήρωσης μιας ιδέας.

Οι ηθοποιοί παίζουν σε ένα μηχανισμό εμπλοκής, και με αυτήν την έννοια στην παράσταση δεν υπάρχουν ηθοποιοί, αλλά εξιδανικευμένα πρόσωπα, μάρτυρες της μνήμης».<sup>21</sup>

Η σκηνοθετική μέθοδος του Μιχαήλ Μαρμαρινού βασίζεται στις «συμβιωτικές» σχέσεις μεταξύ σκηνοθέτη, ηθοποιών, και άλλων συντελεστών (στη «συννύπαξη» όλων των συνεργατών του θεάτρου), αν και φυσικά ο ίδιος παραμένει πάντα ο κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφονται τα πάντα, ο εμπυχωτής και εμπνευστής του Theseum Ensemble. Ο σκηνοθέτης ξεκινάει κάθε καινούριο project με μια γενική ιδέα ή θέμα, τέτοιο που να μπορεί να προκαλέσει ένα συλλογικό κείμενο από ολόκληρο το θίασο. Από τα ερεθίσματα του σκηνοθέτη προκύπτει μια σειρά από αυτοσχεδιασμούς, οι οποίοι προοδευτικά οδηγούν σε μια στιγμή γέννησης κάποιας επισημασμένης δράσης που ισχύει μόνο κατά συνθήκη, χωρίς αυτό να αποκλείει μια αυτο-μιμητική τάση από την πλευρά του εκτελεστή. Αν το σύστημα της οργανικής συμβίωσης των συντελεστών λειτουργεί διαλεκτικά ως τέτοιο, τότε όλοι πρέπει να συνηγορήσουν<sup>22</sup> στην εγκυρότητα του παραστασιακού προϊόντος<sup>23</sup> που προέκυψε από την επιλεκτική σύνθεση των δράσεων, χωρίς απαραίτητα να αποφεύγονται κάποια παραστασιακά κλισέ περιβαλλοντικού τύπου (ο θεατής που γίνεται συνδαιτυμόνας μιας κοινής εμπειρίας, ο χώρος που προεκτείνεται εξω-θεατρικά, ο ηθοποιός που απευθύνεται προσωπικά στο κοινό, κ.ά.). Παρ' όλα αυτά, αυτό που έχει ουσιαστική σημασία δεν είναι η μέθοδος καθ' αυτήν (αφού παραδοσιακά αποτελούσε τη μέθοδο εργασίας πολλών ευρωπαϊών σκηνοθετών<sup>24</sup>), αλλά η κριτική στάση που τηρούν ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί<sup>25</sup> απέναντι στην ανθρώπινη

<sup>21</sup> *Εθνικός Ύμνος. Η σκηνοθεσία ως δραματολογία: Ένα θεώρημα για την ομαδικότητα*, Αθήνα, Κοάν, 2001, 33. Η Α. Τσίχλη, «Η “ελληνική” ιστορία της επινόησης», στο πρόγραμμα *devised theatre festival*, Αθήνα, Θέατρο του Νέου Κόσμου, 2009, σσ. 12-13 [10-14] τοποθετεί τον *Εθνικό Ύμνο* και το 2004 στην ελληνική “παράδοση” του θεάτρου της επινόησης.

<sup>22</sup> Πβ. το πρόγραμμα *Εθνικός Ύμνος*, ό.π. (σημ. 21), σ. 245: «Ο Εθνικός Ύμνος δεν είναι πολυφωνικό τραγούδι, είναι ομοφωνικό».

<sup>23</sup> Ο Μαρμαρινός, ό.π., 307 σημειώνει χαρακτηριστικά: «Πα, δεν θυμάμαι ποια φράση είναι της Αγγελικής ή της Ελένης, ποια φράση είναι δική μου ή της Δήμητρας, [...] ποια από την Ηλέκτρα ή από τους γονείς, αλλά τι σημασία έχει; Αυτό είναι το θέατρο: -Μέσα μας οι φωνές του κόσμου».

<sup>24</sup> Βλ. για παράδειγμα J. G. Miller, *Ariane Mnouchkine*, Routledge, London and New York 2007, p. 47-61.

<sup>25</sup> Η θεατρική ομάδα Blitz που δημιουργήθηκε από αποχωρήσαντες ηθοποιούς του Theseum Ensemble, συνέχισε να εργάζεται με την ίδια μέθοδο στις πρώτες τουλάχιστον παραστάσεις της (*Motherland*, 2006 και *Joy Division*, 2007). Ενδεικτικά πβ. την κριτική για την παράσταση *Motherland*: Σ. Λοΐζου, «Χαμένοι στη μετάφραση», *Το Βήμα*, 12/05/2006: «Η μνήμη, η νοσταλγία, η καταγωγή, η μητρική γη (motherland), η θεωρία μετακίνησης των ηπείρων, η βρεφική ηλικία, η παιδική ηλικία, αλλά και η παγκόσμια αγορά, η παγκόσμια κουλτούρα, η αγάπη, η απώλεια, ο αποχωρισμός, ο θόρυβος, το τυχαίο, το “μέσα” και το “έξω”, ως το τέλος της βραδιάς δεν μένει τελικά ιδέα που να μην έχει συμπεριληφθεί –πάντοτε επιπόλαια– στην ατζέντα των συντελεστών. Το ένα εύρημα διαδέχεται το άλλο, πότε χαριτωμένα, πότε αγχωτικά, πότε φλύαρα, πολύς καπνός χωρίς φωτιά όσον αφορά την ουσία του εγχειρή-

αλήθεια, επιλέγοντας να τη διαχειριστούν μέσα από γνωστές μεταβλητές του μεταμοντερνισμού (δηλαδή την ταυτότητα ως πολιτισμικό κατασκευάσμα, τη σπασμωδική απώλεια του νοήματος, τον ηθικό σχετικισμό, και την αισθητική ελευθεριότητα). Πιο συγκεκριμένα:

- *Αυτο-νοηματοδότηση*. Η ταυτότητα της παράστασης και των δρώντων προσώπων προκύπτει από τη σύνθεση διαφορετικών ιδεολογικών «κεφαλαίων», αποκλείοντας την υπερίσχυση μιας ιδεολογίας, κοινωνικής στάσης, κ.ο.κ.<sup>26</sup>
- *Ηθικά*, μετακινούμαστε από την έτοιμη ηθικότητα μιας και μόνο πολιτισμικής ή/και θρησκευτικής κληρονομιάς στην «κατασκευασμένη» ηθικότητα που προκύπτει από επιλογή και διάλογο μεταξύ των συντελεστών της παράστασης (στο 2004 ήταν πολύ διαφορετικές οι εντάσεις της συγκίνησης και της υπερηφάνειας για τους Ολυμπιακούς Αγώνες μεταξύ των ηθοποιών).<sup>27</sup> Ακολούθως, ο ηθικός σχετικισμός προκύπτει και αυτός από κατασκευασμένες προσωπικές ιστορίες, από τη στιγμή που υπάρχει ηθική πολυφωνία.
- Στο *αισθητικό επίπεδο* κανένα στυλ ή ρεύμα δεν κυριαρχεί. Βασική τεχνική των μεταμοντέρνων θεατρικών υπο-ειδών είναι το *pastiche*,<sup>28</sup> η συρραφή ανόμοιων στοιχείων από διάφορες εκφάνσεις της ίδιας κουλτούρας (από τη μεγαλοαστή κυρία με το ταγιέρ έως την αγωνία της αδικημένης μετανάστριας).
- *Υποκριτικά*, επειδή ακριβώς ο κάθε «ηθοποιός» εκπροσωπεί-παραθέτει-επιδεικνύει μια ετερότητα για όλους τους άλλους, τη δική του προσωπική ετερότητα, το συναίσθημα και η συγκίνηση προκύπτουν σα μια χειρονομία της γλώσσας<sup>29</sup> σαν ένδειξη μιας πολυμορφικής παρουσίας, μιας προσφοράς στο θεατή ως αλήθειας και καθόλου ως μίμηση.

## 2. Performance – Ο performer εκτελεστής

Το φαινόμενο «performance» αντιστέκεται σε ακριβείς και εύκολους ορισμούς πέρα από τη δήλωση ότι είναι ζωντανή τέχνη που επιτελείται από κάποιους καλλιτέχνες με δεδομένη μια παραστασιακή συνθήκη δράσης.<sup>30</sup> Αν και η performance γενικώς παραπέ-

---

ματος: η ομάδα αποδεικνύει πως έχει μάθει να αναπαράγει τη φόρμα, δεν έχει ανακαλύψει όμως ακόμη πώς να τη γεμίζει, πώς να της δίνει ρυθμό και πνοή και πώς, ενίοτε, να την τινάζει στον αέρα».

<sup>26</sup> Βλ. τις διαφορετικές απαντήσεις των προσώπων στο ερώτημα «Τι είναι Εθνικός Ύμνος»; όπως ακούστηκαν και στην παράσταση *Εθνικός Ύμνος*, ό.π., (σημ. 21), σσ. 67-93.

<sup>27</sup> Πβ. το *manual-πρόγραμμα 2004: Οδηγίες Χρήσεως*, ό.π., (σημ. 120), σσ. 61-74.

<sup>28</sup> Πβ. J. H. Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 230· J. Storey, «Postmodernism and Popular Culture», S. Sim (επιμ.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Oxford – New York, Routledge, 2005, p. 138 [133-141] και M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2004, p. 146 κ.εξ.

<sup>29</sup> Πβ. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, ό.π., (σημ. 12), p. 148-150.

<sup>30</sup> Πβ. με περαιτέρω βιβλιογραφία: M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, ό.π. (σημ. 28), p. 1-8, και Δ. Τσατσούλης, *Σημεία γραφής – κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, εκδ. Νεφέλη,

μπει στις πρωτοπολιστικές δομές του θεάτρου, όπου η αποτελεσματικότητα της δράσης κατίσχυε της αισθητικής λειτουργίας του θεάματος,<sup>31</sup> το μόνο βέβαιο είναι ότι η performance ειδολογικά εντάσσεται στην ευρύτερη παράδοση της *avant-garde*. Επειδή ακριβώς απειλεί τις ισχύουσες πολιτισμικές και κοινωνικές προσδοκίες των θεατών, η performance εκμεταλλεύεται ένα λειτουργικό ρήγμα πάνω στις εγκατεστημένες θεατρικές δομές (και κυρίως στην πίστη σε καθολικές αλήθειες και συστήματα). Παρ' όλα αυτά, μέσα από την επανάληψη αισθητικών και μορφικών τεχνικών είναι πολύ πιθανό να έχει ήδη δημιουργηθεί μια νέα κανονικότητα, ένα νέο παραστασιακό σύστημα με δικούς του σταθερούς πλέον τρόπους.

Στην Ελλάδα, η performance είναι ένα παγιωμένο φαινόμενο χωρίς προηγούμενα θεμέλια. Όπως ακριβώς και η ελληνική *gar* μουσική δεν προέκυψε από την κοινωνική ανάγκη καλλιτεχνικής έκφρασης και εκτόνωσης μιας καταπιεσμένης φιλετικής μειονότητας (όπως συνέβη στις γειτονίες του Bronx στην Αμερική), αλλά από την εξωτερική μίμηση ενός μουσικού και αισθητικού μοντέλου, έτσι και η performance εγκαταστάθηκε μιμητικά στην Ελλάδα και χωρίς να ακολουθηθούν οι απαραίτητοι «εξελικτικοί σταθμοί»<sup>32</sup>. Επιπλέον, οι ενδιαφέρουσες αυτές ομάδες νεαρών καλλιτεχνών (και δεν εννοούμε τους εικαστικούς performance artists), που συχνά δουλεύουν κάτω από δύσκολες συνθήκες, έχουν τις πιο πολλές φορές προσπεράσει το στάδιο της προκαταρκτικής θεατρικής εντύφησης στις παραδοσιακές θεατρικές δομές, τη βασική δηλαδή προϋπόθεση για να τις απορρίψουν αργότερα. Ακολούθως, έχουν διαμορφώσει (με τη βοήθεια κάποιων *free-press* εντύπων) μια ψευδή περί πρωτοπορίας συνείδηση, επειδή ακριβώς οι φόρμες προκύπτουν ως απομμήσεις γνωστών σκηνικών τακτικών, και όχι από κάποια κοινωνική ανάγκη, καλλιτεχνικό αδιέξοδο ή από την αφομοίωση μιας αισθητικής αγανάκτησης για το «θεσμοθετημένο» θέατρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα κάποιες από αυτές τις ομάδες να αναγορεύονται σε θεματοφύλακες του αντι-συντηρητισμού, ενώ στην πραγματικότητα κατασκευάζουν μικρούς εκφυλιστικούς «κλασικισμούς» (σε ό,τι αφορά την εντέλεια

Αθήνα 2007, σσ. 43-54, όπου σημειώνεται ότι «η performance αποδομεί κώδικες και δομές του θεατρικού, σπάει τις αναπαραστατικές σχέσεις, αρνείται την αφηγηματικότητα, εκτός αν πρόκειται για ειρωνικές παραθέσεις, επιλέγει τη μεταφορά, αναδεικνύει τη μεταβατικότητα των αντικειμένων τα οποία, εντέλει, το μόνο που αναπαριστούν είναι η αποτυχία της αναπαραστάσης» (σσ. 45-46).

<sup>31</sup> Πβ. R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York-London, 1988, p. 112-169. Βλ. και Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, «Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας», Παράρτημα 9, Αθήνα 1985, σσ. 79-106.

<sup>32</sup> Τσατσούλης, *Σημεία γραφής*, ό.π., (σημ. 30), σ. 55. Ο Τσατσούλης εντοπίζει τις απαρχές της performance στις παραστάσεις *Althusser Rock* (1996) σε σκηνοθεσία Μ. Μαρμαρινού και συνεργασία με τον Albrecht Hirsche, και *Bad Actors* (1999) του Θεάτρου του Νότου σε συμπαραγωγή με το Theater Mahagoni Hildesheim και σκηνοθεσία πάλι του Α. Hirsche. Σε κάθε περίπτωση πρόκειται για είδος εισαγόμενο και μάλιστα μέσω καλλιτεχνών που ενδιαφέρονταν περισσότερο για τη σκηνική επαλήθευση ενός προσωπικού μοντέλου παραστασιακής δράσης: βλ. και Α. Hirsche (επιμ.), *Der freie Fall. Positionen von Performern*, Klartext-Verlag, Essen 2006.



του είδους performance) στο χώρο που τους αναλογεί. Δεν υπάρχει τίποτε στη δουλειά ομάδων όπως η F2 Performance Unit, η Per-Theater-Formance, ή η Nova Melancholia, που να μη θυμίζει τους Rimini Protokoll, τους Needcompany, το Performance Group του R. Schechner, ή τον Hermann Nitsch, την Marina Abramovic και ούτω καθεξής, αν και ευτυχώς κάποιες από τις ελληνικές απόπειρες είναι θετικές ανάπαυλες διαφορετικότητας σε σχέση με τάσεις απολύτως προβλεπόμενες και δημιουργούν ευεργετικές διαβρώσεις στο έδαφος ενός νεοελληνικού κανόνα. Γενικά, οι ομάδες αυτές με την προκλητική και αντικανονική συμπεριφορά τους αντιστέκονται σθεναρά στην πολιτισμική εμπορευματοποίηση της τέχνης (είτε με τη δωρεάν είσοδο στο θέαμα, όπως έκαναν οι Per-theater-formance στο *Dada*, 2007, είτε με το συνδικαλιστικού τύπου συνασπισμό σε καλλιτεχνικά σωματεία, όπως το ΔΙΚ.ΑΝ.Ο-Δίκτυο Ανεξάρτητων Θεατρικών Ομάδων<sup>33</sup>), αν και επίσης όλες οι προαναφερθείσες ελληνικές ομάδες επιχορηγήθηκαν από το Υπουργείο Πολιτισμού για τη θεατρική περίοδο 2007-2008 (και αυτό αποτέλεσε ένα έλασσον κριτήριο επιλογής τους για το παρόν άρθρο).<sup>34</sup>

Αν θέλαμε να μιλήσουμε για τα κοινά αισθητικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά των ομάδων αυτών θα λέγαμε πως οι περισσότερες performance που είδαμε τα τελευταία χρόνια (*Restricted Area* (BIOS, 2004) και *Secret Location 1 και 2* (Art Tower Agora και Γκάζι, 2005) των F2 Performance Unit, *Στους Dada θα άρσε μια νύχτα σαν κι αυτή* (Θύρα Τέχνης, 2008) των Per-theater-formance, *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (BIOS, 2009) των Nova Melancholia, και άλλα) είναι σπουδές πάνω σε ένα παραστασιακό χάος με φανατικό ενδιαφέρον για τις αρχές του κολλάζ, της συναρμολόγησης, και της πολυ-εστίασης και με (μια άμετρη τις πιο πολλές φορές) εμπιστοσύνη στις ασυνήθιστες αντιπαραθέσεις αταίριαστων, φαινομενικά άσχετων μεταξύ τους εικόνων και δράσεων. Οι πολυμορφικές αυτές παραστάσεις δεν αντλούν υλικό μόνο από την παρουσία των ηθοποιών, αλλά και από εικόνες πολυμέσων, video προβολές, ηχογραφημένες αφηγήσεις, χορευτικά κομμάτια, εικαστικές εγκαταστάσεις, και μουσικές επεν-

<sup>33</sup> «Το Θεατρικό ΔΙΚ.ΑΝ.Ο. είναι ένα δίκτυο αλληλοϋποστηρίξις ομάδων που ασχολούνται με το θέατρο, το χοροθέατρο, το κουκλοθέατρο, το θέατρο σκιών κ.λπ. και οι οποίες κατά κύριο λόγο δρουν στην Ελλάδα. Λειτουργεί σε βάση συλλογική και στοχεύει στη συνάντηση, συνομιλία, συνεργασία, ανταλλαγή σε υλικοτεχνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο μεταξύ των μελών του, καθώς και σε συντονισμένες κρούσεις και διεκδικήσεις του Δικτύου απέναντι σε δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς. Βασική αρχή της πρωτοβουλίας είναι η υπεράσπιση της διαφορετικότητας και της πολυμορφίας της καλλιτεχνικής έκφρασης καθώς και η αυτοοργάνωση πέρα από μεσάζοντες, κομματικές, ιδεολογικές δεσμεύσεις και επιβολές» (πηγή: <http://www.dikano.net>). Στο Δίκτυο συμμετέχουν, ανάμεσα σε άλλες, και οι ομάδες F2 Performance Unit, Per-Theater-Formance και Nova Melancholia.

<sup>34</sup> Και από τότε προστέθηκε στην Προκήρυξη Κρατικών Επιχορηγήσεων Ελευθέρου Θεάτρου (Εθνικό Κέντρο Θεάτρου και Χορού – Υπουργείο Πολιτισμού) ως κριτήριο αξιολόγησης ο Δ.1.θ όρος σύμφωνα με τον οποίο μεταξύ άλλων συνεξετάζεται «[η] πρωτοποριακή και ερευνητική δουλειά στον θεατρικό χώρο, η συστηματική ενασχόληση με πειραματικές ή ιδιότυπες μορφές θεατρικής τέχνης, που συχνά εμπλουτίζουν το θέατρο με νέους τρόπους ερμηνείας και ανάπτυξης εκφραστικών μέσων, ακόμη και με νέους τρόπους προσέγγισης του κοινού».

δύσεις. Ένα από τα πάγια παραστασιακά κλισέ είναι και η υστερική συνεκφώνηση ενός κειμένου με διαφορετική στιγμή έναρξης για κάθε εκτελεστή (ή η παράλληλη απαγγελία διαφορετικών κειμένων), έτσι ώστε να προκαλείται ενοχλητική οχλαγωγία, καθώς παγίως στις performance οι φωνητικοί τόνοι και οι υποκριτικές εντάσεις ποικίλουν ευρέως (μόνο που στην Ελλάδα συνήθως παρεισφρέει ένας ρεαλιστικός τόνος ως απολίθωμα του συστήματος εκπαίδευσης των ηθοποιών, δεδομένου ότι ο performer δεν «πρέπει» να «υποκρίνεται», να «παίζει θέατρο», αλλά να εκτελεί συμπεριφορές παραθέτοντάς τες στο κοινό<sup>35</sup> με μοναδικό σκοπό να παραγάγει απλώς μια παρουσία «όχι μίμηση ή αναπαράσταση»<sup>36</sup>). Γενικά, όμως οι performance ευαγγελίζονται την επιστροφή της παράστασης στις τελετουργικές ρίζες της ως συλλογικής εμπειρίας διάδρασης και επίτευξης ενός παραστασιακού στόχου, κι επιπλέον σε κάθε performance:<sup>37</sup>

1. Το θεατρικό γεγονός γίνεται μια σειρά από διαδραστικές συνδιαλλαγές ανάμεσα στους εκτελεστές, ανάμεσα στους θεατές, και μεταξύ εκτελεστών και κοινού. Χαρακτηριστική είναι η performance *Restricted Area* των F2 σε σκηνοθεσία Peadar Kirby, όπου οι θεατές ξεναγούνταν σε ένα πολυτοπικό θέαμα-εγκατάσταση διασκορπισμένο σε διαφορετικά δωμάτια. Ο θεατής-ηθοποιός είχε το δικαίωμα να εισβάλει με δική του ευθύνη στο δωμάτιο που τον ενδιέφερε, προσβάλλοντας την ιδιωτικότητα των στιγμών (μια performer γδυνόταν και έπαιρνε χάπια, μια άλλη κοιμόταν μπροστά στην τηλεόραση, σε ένα άλλο δωμάτιο έπαιζαν παιδικά παιχνίδια, κ.ά).

2. Ολόκληρος ο χώρος χρησιμοποιείται για τη σκηνική πράξη, με αποτέλεσμα ο χώρος της παράστασης να ορίζεται από την πράξη (όπως π.χ. στο θέατρο της Ασίας και της Άπω Ανατολής), και να μην είναι η πράξη που τακτοποιείται σε ένα χώρο (όπως παραδοσιακά συνέβαινε στη Δύση).<sup>38</sup>

3. Η εστίαση είναι ευέλικτη και μεταβαλλόμενη, αφού την ίδια στιγμή επισυμβαίνουν περισσότερα από ένα γεγονότα, με αποτέλεσμα ο ρόλος του σκηνοθέτη να εκχωρείται εν πολλοίς στο κοινό<sup>39</sup>, όπως και στο *Restricted Area*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και οι performance των Nova Melancholia, στις οποίες εμφανίζονται παράλληλες δρά-

<sup>35</sup> Αυτό είναι πιθανό να θεωρείται δομικά acting, μόνον επειδή εκτελείται ενώπιον κάποιων θεατών, αλλά σε ό,τι αφορά το βαθμό «αναπαραστατικότητας», προσομοίωσης, απομίμησης και ενσάρκωσης του πραγματικού δεν είναι acting, αλλά performing και δηλαδή παράθεση συμπεριφοράς: πβ. M. Kirby, «On Acting and Not-Acting», στο P.B. Zarrilli (επιμ.), *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, Routledge, London-New York 2005, p. 43-58.

<sup>36</sup> H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, ό.π., (σημ. 12), p. 141.

<sup>37</sup> Την γενεαλογική καταγωγή της performance από το περιβαλλοντικό θέατρο επιβεβαιώνουν αυτές οι επαναλαμβανόμενες αρχές που για πρώτη φορά διατυπώθηκαν στο R. Schechner, «6 Axioms for Environmental Theatre», *The Drama Review* 12 (1968), p. 41-64. Πβ. επίσης του ίδιου *Environmental Theater*, Kent and New York, Aplause, 1994, xix-xiv.

<sup>38</sup> Πβ. R. Schechner, *Environmental Theatre*, ό.π., (σημ. 37), p. 1-39.

<sup>39</sup> Πβ. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York 2003, p. 250-255.

σεις με διαφορετικές ηχητικές εντάσεις: στην performance *Walter Benjamin* σε σκηνοθεσία Βασίλη Νούλα, την ώρα που ο εκφωνητής (Μανώλης Τσίπος) διάβαζε τις Θέσεις του γερμανού φιλοσόφου, μια performer έσπαζε και ποδοπατούσε αυγά, ένας άλλος συναρμολογούσε ένα τρισδιάστατο πύργο από χάρτινα κομμάτια παζλ (το τερατώδες οικοδόμημα της Ιστορίας);, κάποιος άλλος σφουγγάριζε και ένας μεταμοντέρνος ρωμαίος στρατιώτης εκτοξεύοντας τα βέλη του αστοχούσε.

4. Όλα τα στοιχεία της παράστασης συντείνουν σε μια αισθητική αναποφασιστικότητα<sup>40</sup>. Παρ' όλα αυτά, βασικό ειδολογικό στοιχείο της performance θεωρείται η επιτέλεση ενός παραστασιακού σχεδίου με συγκεκριμένο λειτουργικό στόχο (όπως για παράδειγμα τη δοκιμή των ορίων του χώρου και της αντοχής του ανθρώπινου σώματος,<sup>41</sup> τη μετάβαση σε μια νέα κατάσταση, κ.λπ.), κάτι που στις ελληνικές απόπειρες συχνά υπολείπεται της αισθητικής, επειδή ακριβώς αυτές εξαντλούνται στην εικαστική απομίμηση των κλασικών τρόπων του είδους.

5. Η σημασιακή ροή ενός νοήματος συχνά υπονομεύεται υπέρ μιας παραδοξολογίας και οι παραδοσιακές δομές του δυτικού θεάτρου καταλύονται (η κανονική ροή, ο χαρακτήρας που γίνεται απλώς δρων πρόσωπο, ο θεατής γίνεται συμμετοχος και συνένοχος και όχι απλός παρατηρητής, κ.ά.).

6. Τέλος, η performance εκτελείται σε παρόντα χρόνο, με μια τάση πολλές φορές να μην επαναληφθεί,<sup>42</sup> όμως ο απόλυτος αυτός ενεστώτας χρόνος «είναι απαραίτητος η διάβρωση και το γλίστρημα της παρουσίας», «πέρα από την αναπαράσταση».<sup>43</sup>

Αν και δύσκολα θα μπορούσε να διακρίνει κανείς σημαίνοντες καλλιτέχνες της performance στην Ελλάδα, υπάρχει ένας πραγματικά σημαντικός Έλληνας performance artist.<sup>44</sup> Ο σκηνογράφος, ενδυματολόγος, performer, video artist και εικαστικός Αντώνης Βολανάκης είναι μια σοβαρή περίπτωση καλλιτέχνη της performance και το πρόσφατο έργο του *Η Πρόβα της Γλαύκης* (Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2009) αποκαλύπτει το ποιοτικό κεφάλαιο του καλλιτέχνη. Η *Γλαύκη* του Βολανάκη λειτουργεί ως οπτικό supplementum της ευριπίδειας *Μήδειας*, παρουσιάζοντας μια νέα εκδοχή των όσων διαδραματίστηκαν στους *νυμφικούς δόμους* της Γλαύκης, όταν η *Μήδεια* συνά-

<sup>40</sup> Πβ. S. Shepherd – M. Wallis, *Drama / Theatre / Performance*, Routledge, London-New York 2004, p. 141-143.

<sup>41</sup> Π.χ. η performance της Marina Abramovic και του Ulay (Uwe Laysiepen) *Expansion in Space* (1976, Biennale της Βενετίας) είχε ως λειτουργικό στόχο τη διεύρυνση των ορίων του χώρου, καθώς οι performer για περισσότερο από δεκαπέντε λεπτά χτυπούσαν με τα σώματά τους δύο δύσκολα μετακινούμενες κολόνες με σκοπό να αλλάξουν τη δομή του χώρου (βλ. K. O' Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, p. 31-43).

<sup>42</sup> H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, ό.π. (σημ. 12), p. 153-158.

<sup>43</sup> Ό.π., 144.

<sup>44</sup> Για την ιστορία του performance art βλ. R.L. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 2001.

ντησε την κόρη του Κρέοντα και το νυφικό έγινε αφόρητο αντίδωρο. Το πεδίο όπου πραγματοποιείται η επικοινωνία με το αρχαίο συγκείμενο είναι το ανδρικό σώμα πάνω στο οποίο και γύρω από το οποίο στήνεται μια τελετή εγκλωβισμού του ανδρικού υποκειμένου στη νυφική στολή:

«Σε μια βίντεο περφόρμανς δύο άντρες διέρχονται τις δύο γυναίκες. Ο ένας προετοιμάζει και ντύνει τον άλλο με γυναικεία γαμήλια ενδυμασία, η οποία του γίνεται καυστικά αφόρητη και προσπαθεί να την αποβάλει. Η διαδικασία αυτή παρεκκλίνοντας ένδυσης του αντρικού σώματος μετατοπίζει την κοινωνική λειτουργία αυτού το φορέματος από το γυναικείο στο αντρικό πεδίο.»<sup>45</sup>

Η άρνηση του ανδρικού σώματος να αποδεχθεί το νυφικό, το αδιάρρηκτα προσαρτημένο επάνω του, επανεγκαθιδρύει τη σχέση της Γλαύκης με το εχθρικό δώρημα και τη δωρήτρια. Στο περιθώριο της παραγωγικής σχέσης της performance με το αρχαίο συγκείμενο επανεγγράφεται μόνο μια κατάργηση, αυτή της επενέργειας των *φαρμάκων* στο σώμα της Νύμφης σε οκτώ περίπου λεπτά. Η Γλαύκη του Βολανάκη μέσω της ανταλλαγής αντικατοπτρίζει την ατρωσία της δωρήτριας και καθίσταται και αυτή *ίδρις* δεδομένου ότι «το δώρο-νυφικό ως μηχανισμός αναστολής της μετάβασης διαπραγματεύεται τον οριακό μη-τόπο της ταυτότητας της Γλαύκης».<sup>46</sup> Το νέο αντι-σώμα της *καινής νύμφης* που συναντάται οπτικά με τη γυναίκα με τα μαύρα-Μήδεια(;) (Αντώνης Βολανάκης), παρουσιάζεται ικανό να μιμηθεί τη διαγωγή μιας δολοφονικής διάνοιας, όταν αποτινάσει το δώρημα αποκαλύπτοντας την πραγματική πηγή της δύναμής της και συγκεκριμένα το γυμνό αντρικό σώμα γύρω από το οποίο συντελέστηκε μια παραστασιακή διέλευση των πεδίων (η γυναίκα με τα μαύρα σχηματίζει ελλείψεις και στο τέλος εξαφανίζεται από την οθόνη). Περαιτέρω, το νυφικό γίνεται τόπος γειτνίασης και αντικατοπτρισμού του θύτη με το δυνάμει θύμα, όταν σε ένα από τα *layer* της performance η γυναίκα με τα λευκό νυφικό επικάθεται στη γυναίκα με τα μαύρα ρούχα.

Αν και σε κάθε video performance ελλοχεύει ο κίνδυνος θεοποίησης των νέων τεχνολογιών<sup>47</sup>, η καθαρότητα και η λιτότητα της «γραφής» του Βολανάκη αντιπαρέρχονται κάθε τέτοια πιθανότητα. Σημείο εκκίνησης για τη δημιουργία του video υπήρξε το κείμενο του Ευριπίδη (και η μακάβρια περιγραφή του θανάτου της κόρης του Κρέοντα στην *Μήδεια*, 1136-230), το οποίο είχε σίγουρα μελετήσει ο καλλιτέχνης, αφού αφενός

<sup>45</sup> Α. Βολανάκης, «Η Πρόβα της Γλαύκης», στο πρόγραμμα *XIV Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος: «Ξένος Μέτοικος»/ 3<sup>η</sup> Συνάντηση Νέων Δημιουργών*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Δελφοί 2009, σ. 83.

<sup>46</sup> Ό.π.

<sup>47</sup> Πβ. Α. Murphy, «Negotiating Presence: Performance and New Technologies», στο P. Auslander (επιμ.), *Performance: Part. 1. Identity and the Self*, Routledge, Oxford-New York 2003, p. 357 [351-380].

στο σημείωμά του αναπαράγει το λεξιλόγιο του Ευριπίδη (και κυρίως τη λέξη *δώρημα*), κι αφετέρου η αποτίναξη του ενδύματος που βλέπουμε στο νίδεο, παραπέμπει χαρακτηριστικά στο σείσιμο της ευριπίδειας *νύμφης*. Πιο συγκεκριμένα, σε αυτήν τη νίδεο performance το αρχαίο κείμενο λειτουργεί ως πολυεστιακό έρεισμα αναπραγματεύσης της ταυτότητας της Γλαύκης μέσα από το ανδρικό σώμα του χορευτή Γιάννη Νικολαΐδη, παράγοντας ένα νέο νίδεο σώμα διευρυμένο από τη διαδικασία ένδυσης και κυρίως απόδυσης ενός νυφικού που η κόρη του Κρέοντα δεν φόρεσε ποτέ.

### 3. Ασία και Άπω Ανατολή – ο ηθοποιός υβρίδιο

Συχνά οι καλλιτέχνες της Δύσης αισθάνθηκαν την ανάγκη να προσφύγουν στους κώδικες του θεάτρου της Ασίας και της Άπω Ανατολής εξαιτίας ενός αδιεξόδου αισθητικής φύσεως, το οποίο σχεδόν πάντα εκδηλωνόταν ως απαξίωση του *ανωφελούς* Ρεαλισμού. Ο λόγος είναι εύκολα κατανοητός. Ο ηθοποιός-εκτελεστής της Ασίας και της Άπω Ανατολής δεν μιμείται το ρόλο, απλώς καλείται να «γίνει ο ρόλος»<sup>48</sup> μέσα από μια ισόβια διαδικασία σωματοποίησης των κωδικών του θεατρικού είδους που υπηρετεί. Οι κωδικές αυτοί, αν και κάθε ένας ξεχωριστά συνιστά μια συμβατική «γλώσσα σκηνικής ομιλίας»<sup>49</sup>, δεν διαλέγονται μιμητικά με τον πραγματικό κόσμο: π.χ., τα ινδικά *rasa* (τυποποιημένες εκφράσεις του προσώπου που αποδίδουν τα βασικά ανθρώπινα συναισθήματα) δεν αποτελούν ρεαλιστικές απομιμήσεις του ανθρώπινου χαμόγελου ή της συνοφρύωσης, αλλά συνιστούν συμβατικά και αυθαίρετα<sup>50</sup> αισθητικά κατασκευάσματα ενός πανάρχαιου πολιτισμού.<sup>51</sup>

Το 2004 ο νεαρός ηθοποιός Σίμος Κακάλας<sup>52</sup> σκηνοθέτησε στο φουαγιέ του Θεάτρου Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη την *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (βουκολικό δραματικό ειδύλλιο του 1893), χρησιμοποιώντας τον κώδικα του καμπούκι και των ιαπωνικών κινουμένων σχεδίων manga. Η χρήση μιας φόρμας από την

<sup>48</sup> Πβ. P. B. Zarrilli, «What Does it Mean to “Become the Character”: Power, Presence, and Transcendence and Asian In-Body Disciplines of Practice», στο R. Schechner – W. Appel (επιμ.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 131-148.

<sup>49</sup> Γενικά βλ. με περαιτέρω βιβλιογραφία J. R. Brandon (επιμ.), *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

<sup>50</sup> Με την γλωσσολογική έννοια της κατασκευής των γλωσσικών σημείων, βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική Γλωσσολογία. Εισαγωγή στη Σύγχρονη Γλωσσολογία*, χ.ε., Αθήνα 1980, σσ. 104-106.

<sup>51</sup> Πβ. με αναλυτική βιβλιογραφία F. P. Richmond, «India», στο J. R. Brandon (επιμ.), *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, ό.π. (σημ. 49), p. 64-117· K. D. Tripathi, «Rasa», στο A. Lal (επιμ.), *The Oxford Companion to Indian Theatre*, New Delhi, Oxford University Press, p. 389-391· F. P. Richmond, «Characteristics of Sanskrit Theatre and Drama», στο F. P. Richmond – D. L. Swann – P. B. Zarrilli (επιμ.), *Indian Theatre: Traditions of Performance*, New Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, p. 80-82 [33-85].

<sup>52</sup> Ο Κακάλας συχνά χαιρετίστηκε ως σοβαρή καλλιτεχνική αξία για το ελληνικό θεατρικό μέλλον: βλ. για παράδειγμα Σ. Παγιατάκης, «Το θεατρικό μέλλον χαμογελά...», *Καθημερινή*, 25/6/2006.

Ασία για την ανανεωτική σκηνοθεσία ενός Δυτικού έργου, είναι κάτι εξαιρετικά συνηθισμένο (το έκανε ο Brook, η Mnouchkine, ο Ninagawa) και συνηγορεί επιτυχώς στη θεατρική τυποποίηση όχι μόνο του ηθοποιού, αλλά της παράστασης συνολικά. Ο Κακάλας όμως επέδειξε ένα σπάνιο σκηνοθετικό μέτρο σε σχέση με το πόσο θα ανοικειώσει την Γκόλφω από το εγγενές μελοδραματικό φορτίο, απαλλάσσοντάς την από το καρτουνίστικο στυλιζάρισμα. Πιο συγκεκριμένα, η τυποποίηση δεν ήταν καθολική, καθώς τις στιγμές της έντονης συναισθηματικής φόρτισης (θρήνος, αναθεματισμός, εξομολόγηση του έρωτά) η παραλοϊσμένη Γκόλφω (Ελενα Μαυρίδου) εγκατέλειπε τον «ιαπωνίζοντα» κώδικα, έβγαζε τη μάσκα και προσχωρούσε σε έναν υψηλά συγκινητικό ρεαλισμό. Ένας τέτοιος ηθοποιός παρουσιάζεται διακριτικά ως περίεργο υβρίδιο ρεαλιστικών προσηλώσεων μέσα σε μια αντιρεαλιστική φόρμα, η οποία ούτως ή άλλως θα διακωμωδούσε οριστικά το ρόλο, αν δεν προφυλασσόταν από μια σκηνοθετική περίσκεψη.<sup>53</sup> Σε αυτές τις περιπτώσεις που η φόρμα λειτουργεί ως πρόβλημα για το έργο, αποκαλύπτεται και η «αδυναμία» του Δυτικού θεάτρου να μεταδώσει ένα συναίσθημα με μη μιμητικό τρόπο, δεδομένου ότι στη Δύση δεν υπάρχει άλλος καθολικός παραστασιακός κώδικας επικοινωνίας εκτός από τον ρεαλιστικό. Αν δηλαδή για τον ηθοποιό του θεάτρου Νο είναι αρκετό να σηκώσει την παλάμη του καλύπτοντας τα μάτια του, για να δηλώσει ότι κλαίει,<sup>54</sup> ο ηθοποιός της Δύσης καλείται, αν δεν κλάψει, τουλάχιστον να συγκινηθεί φυσικά. Το δυτικό αυτό πρόβλημα συνοψίζει πολύ χαρακτηριστικά η Ariane Mnouchkine:

«Εμείς οι Δυτικοί έχουμε δημιουργήσει μόνο ρεαλιστικές φόρμες. Για την ακρίβεια, δεν έχουμε δημιουργήσει καμία απολύτως φόρμα. Από τη στιγμή που κάποιος χρησιμοποιεί τη λέξη “φόρμα” σε σχέση με το θέατρο, ενυπάρχει ήδη μια έννοια Ασίας.»<sup>55</sup>

#### 4. Το Θέατρο ΑΤΤΙΣ και ο ηθοποιός τελεστής

Ο Θ. Τερζόπουλος είναι ένας διεθνώς αναγνωρισμένος Έλληνας σκηνοθέτης, του οποίου η μέθοδος και το έργο έχουν μελετηθεί από εξέχοντες θεατρολόγους στην Ελ-

<sup>53</sup> Ο Σάββας Πατσάλιδης, «Μεταμοντέρνες βουκολικές μετεξελίξεις. Η απόγονος της Γκόλφω στο ΚΘΒΕ», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 18/4/2004 σημειώνει: «Ήταν σαφέστατη η πρόθεση της σκηνοθεσίας να λειτουργήσει εν είδει μεταμπρεχτικού σχολιαστή επάνω στα κλισέ του γνωστού βουκολικού (και νόθου) είδους, που κάποτε προκαλούσε ποταμό δακρύων στους θεατές και μύριες τόσες συζητήσεις και κόντρες περί ελληνικότητας στους ειδικούς. Ο Κακάλας ρισκάρισε και στο τέλος κατάφερε από τη μια ν' ακουστεί (χωρίς να γελοιοποιηθεί) ο λόγος του πρωτοτύπου και από την άλλη ν' αποκτήσει σκηνική ορατότητα η παιγνιώδης συνεύρεσή του [...] με το κείμενο».

<sup>54</sup> Πβ. R. Cavaye – P. Griffith – A. Senda, *A Guide to Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha, Tokyo 2004, p. 179-180.

<sup>55</sup> Ariane Mnouchkine, «The Theatre is Oriental», στο P. Pavis (επιμ.), *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London and New York 1996, p. 97 (μετάφραση του γράφοντος).

λάδα και το εξωτερικό.<sup>56</sup> Πολύ συχνά, αλλά όχι πάντα, ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε το δραματικό κείμενο ως υλικό για να δραματοποιήσει την κατάρρευση και την καταστροφή των παραδοσιακών τρόπων, μετατρέποντας σε κεντρικό θέμα του δράματος τον τρόπο προσέγγισής του και όχι το δράμα καθαυτό. Με τον τρόπο αυτό το θεατρικό θέατρο του Τερζόπουλου, με τα γεωμετρικά εικονογράμματά του, εξασφαλίζει το δικαίωμα προτεραιότητας της αισθητικής μορφοποίησης έναντι του δράματος, εφόσον η φόρμα, η οποία «δέχεται το περιεχόμενο είναι η ίδια κατασταλαγμένο περιεχόμενο».<sup>57</sup> Παρ' όλα αυτά, η ριζοσπαστική τέχνη του Τερζόπουλου δεν είναι ένα πείραμα αποσπασμένο από τον πραγματικό κόσμο, απλώς η εμπειρική ζωή μεσολαβείται από μια αισθητική πράξη μορφογένεσης με συγκεκριμένες στρατηγικές και αλφάβητο.<sup>58</sup> Ο ηθοποιός στο θέατρο του Τερζόπουλου, μέσα από αυστηρά μελετημένες ασκήσεις και αυτοσχεδιασμούς, οδηγείται «παραπραξιακά» (ασυνείδητα και με τη μορφή σωματικής διολίσθησης-lapsus) σε συγκεκριμένες περιοχές της σωματικής μνήμης, αν όχι αρχετυπικές, σίγουρα πανανθρώπινες (όπως το τίναγμα του κεφαλιού προς τα πίσω, που παρουσιάζεται ως κίνηση έκστασης και απώλειας της συνείδησης στις ευριπίδειες *Βάκχες*, στ. 864-5, στο Μπαλινέζικο Sanghyang Dedari,<sup>59</sup> στον κορεατικό σαμανισμό,<sup>60</sup> στα Αναστενάρια,<sup>61</sup> και σε άλλες καταληπτικές πρακτικές). Μετά τον εγκλιματισμό του στον κώδικα του θεάτρου ΑΤΤΙΣ, ο ηθοποιός καλείται να επιτελέσει με το σώμα του το σχέδιο του σκηνοθέτη.

Στην *Mademoiselle Julie* (2007) ο σκηνοθέτης κινείται σύμφωνα με μια πολύ συγκεκριμένη στρατηγική δράσης: μεταγλωττίζει τη δραματική σύγκρουση σε σκηνική σύγκρουση

<sup>56</sup> Βλ. Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις: *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Αθήνα, εκδ. «Άγρα», 2000· F. Raddatz (επιμ.), *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos*, Berlin, Theater der Zeit, 2006· M. McDonald, *Ancient Sun Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, Columbia University Press, New York 1992, p. 146-69 και «Theodoros Terzopoulos: Theatre of the Body», *Theatre Forum* (1996) 19-25· H. Flashar, *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne, Zweite Auflage*, Verlag C. H. Beck, München 2009, p. 283-84, 301, 304· Δ. Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 283-89 και «Αναζητώντας ρίζες: από την ελληνικότητα του Κ. Κουν στις *Βάκχες* (σκηνοθ. Θ. Τερζόπουλου) και στην *Αντιγόνη* (σκηνοθ. Γ. Κιμούλη) ως παραδείγματα διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής», *Παράβασις* 6 (2005), σσ. 367-77· K. Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu*, Yayınları, Constantinople 2008· και το πολύ σημαντικό τετράδιο σκηνοθεσίας από τον ρωσικό *Οιδίποδα Τύραννο* (2008) στο Θέατρο Αλεξαντρίνσκι της Αγίας Πετρούπολης: *ГЕОΜΕΤΡΙΑ ΤΡΑΓΕΔΙΩΝ*, «БАЛТИЙСКЕ СЕЗОНЪ», Αγία Πετρούπολη 2009.

<sup>57</sup> T. W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Α. Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 249.

<sup>58</sup> Αναλυτικά βλ. Γ. Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.

<sup>59</sup> Πβ. B. Zoete – W. Spies, *Dance and Drama in Bali*, Oxford, Oxford University Press, p. 72-76.

<sup>60</sup> Για το λύγισμα του λαϊμού βλ. C. Kim, *Korean Shamanism: The Cultural Paradox*, Aldershot – Burlington, Ashgate 2003, p. 83 κ.εξ. και κυρίως p. 130-143.

<sup>61</sup> Βλ. τις «οιστρόπληκτες εικονοφορούσες» της Κ. Ι. Κακούρη, *Διονυσιακά εκ της σημερινής λαϊκής λατρείας των Θρακών*, εκδ. Ιδεοθέατρον, Αθήνα 1999 [1963], σσ. 27-28 και εικ. 10.β.

με γεωμετρικούς όρους, ανασυνθέτοντας τη δομή του δράματος σε μια νέα αντι-δομή<sup>62</sup>, την οποία υπηρετούν οι ηθοποιοί κατά τον κώδικα του ΑΤΤΙΣ.<sup>63</sup> Τα τρία δραματικά πρόσωπα του Strindberg (και ένα τέταρτο ο Αφηγητής) τοποθετούνται στις τέσσερις άκρες των διαγωνίων που ενώνουν τις γωνίες ενός νοητού τετραγώνου. Ο εγκλωβισμός σε αυτήν τη γεωμετρία είναι οριστικός, αφού παγιδεύονται από μια ακαθόριστη μηχανή-Άτροπο σε σχήμα δίγραμμου Χ κατά μήκος των διαδρόμων της οποίας είναι καταδικασμένοι να κινούνται με μια τάση φυγόκεντρο (για την ακρίβεια όλοι δικαιούνται μια κίνηση ελευθερίας έξω από τη σκηνική παγίδα εκτός από τη Δεσποινίδα). Η Julie (Σοφία Χιλλ) και ο Jean (Θανάσης Αλευράς), παγιδευμένοι στην ίδια διαγώνιο, κινούνταν απλώς προς την οριστική σύγκρουσή τους στο κέντρο του αδυσώπητης Μηχανής.

Στο πρόσφατο *Μάουζερ* (2008) ο Τερζόπουλος αναλαμβάνει το καθήκον να χρησιμοποιήσει το έργο του Heiner Müller<sup>64</sup> ως θεμελιακό Lehrstück<sup>65</sup> (παιδευτικό έργο) με σκοπό να το μεταφέρει σε οντολογικό επίπεδο: το σώμα πρέπει να θυμηθεί ότι η Επανάσταση πάνω στην οποία θεμελιώνεται κάθε κοινωνική αλλαγή, είναι μια φονική μηχανή που σκοτώνει τους χειριστές της. Η ρητή εμπέδωση του διδάγματος αυτού είναι φυσικά επικίνδυνη και απειλητική για κάθε κοινωνία, η συνοχή της οποίας βασίζεται σε στρατηγικές προπαγάνδας.

Στο *Μάουζερ* ο σκηνοθέτης παγιδεύει τους ηθοποιούς σε μια σκηνική τελεολογία, όπως ακριβώς και στην *Mademoiselle Julie*. Οι εργάτες της επανάστασης Α (Θανάσης Αλευράς), Β (Στάθης Γράσας) και Γ (Αντώνης Μυριαγκός) ήταν τοποθετημένοι σε ένα ορθογώνιο χαντάκι (τάφος);, το οποίο κατά τη διάρκεια της παράστασης καλυπτόταν με ένα μαύρο ξύλινο σκέπασμα από το οποίο προεξείχαν μόνο τα κεφάλια τους. Η σκηνική κατασκευή λειτουργούσε και πάλι ως μηχανή-Άτροπος και συγκεκριμένα ως δολοφονική μηχανή της Επανάστασης, από την οποία οι εργάτες-γρανάζια δεν είναι δυνατό να διαφύγουν. Η συνειδητοποίηση ότι όλοι πρέπει να ακολουθούν το πρόγραμμα απαρέγκλιτα προκαλεί τρόμο στους εργάτες του καθήκοντος, οι οποίοι έχουν από την αρχή παραχωρήσει το θεμελιώδες δικαίωμα του αυτοκαθορισμού στην Επανάσταση, καθώς

<sup>62</sup> Ανθρωπολογικός όρος που περιγράφει το αποτέλεσμα της μετάβασης σε μια νέα πολιτισμική δομή μετά τη δημιουργία ρήγματος πάνω στην καθεστηκία δομή: βλ. V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine De Gruyter, New York, 1995 [1969], p. 131-164.

<sup>63</sup> Βλ. και την κριτική του Γ. Ιωαννίδη, «Στρίντμπεργκ χωρίς ψευδαισθήσεις», *Ελευθεροτυπία*, 8/3/2008, η οποία κλείνει ως εξής: «Μέσα από τις πολλαπλές της σκεδάσεις, η ιστορία του Στρίντμπεργκ καταλήγει σε εμάς χωρίς ψευδαισθήσεις. Στο "Αττις" παρουσιάζεται η συμπυκνωμένη εικόνα ενός χάσματος που έχει πλέον διευρυνθεί για να χωνέψει σημερινά λόγια, ήχους [...], αισθήματα και όνειρα. Η παράσταση του Τερζόπουλου είναι γοητευτικά αινιγματική και επίκαιρη. Απομακρύνεται από το γράμμα του έργου για να προσεγγίσει την ηχώ της κραυγής του.»

<sup>64</sup> Για την ιδεολογική και προσωπική σχέση του Τερζόπουλου με τον Müller βλ. F. Raddatz (επιμ.), *Im Labyrinth: Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller*, Theater der Zeit, Berlin 2009.

<sup>65</sup> Βλ. H.-T. Lehmann – S. Winnacker, "Mausier", στο H.-T. Lehmann – P. Primavesi (επιμ.), *Heiner Müller Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Ver. J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar 2003, p. 252-256.



κάθε Επανάσταση ιδιοποιείται τα σώματα των εργατών της σύροντάς τα στο δολοφονικό τους Auftrag (καθήκον). Όσο οι επαναστάτες είναι διατεθειμένοι να σκοτώνουν, είναι χρήσιμοι στη μηχανή. Όταν όμως αρνηθούν ή τολμήσουν να αμφισβητήσουν την ιδεολογία της Επανάστασης, τότε θα πρέπει κι αυτοί να εξολοθρευτούν, όπως το χορτάρι πρέπει να ξεριζώνεται για να μένει πράσινο. Στην παράσταση του Τερζόπουλου, η συνειδητοποίηση αυτής της αλήθειας μετατρέπεται σε σωματικό τρόπο των θυμάτων της Επανάστασης, τα οποία μεταμορφώνονται σε παραληρηματικά αυτόματα που επαναλαμβάνουν το μάθημά τους υστερικά μέχρι να καταρρεύσουν συγκλονισμένοι από την αλήθεια ότι απλώς υπήρξαν, αν όχι απόβλητα, τουλάχιστον αναλώσιμα ανταλλακτικά της μηχανής. Η ιστορία εξάλλου αναγνωρίζει την πιθανότητα ότι οι μηχανές παρουσιάζουν βλάβες και τα εξαρτήματά τους πρέπει να αντικαθίστανται με άλλα. Οι μόνοι που παραμένουν ακλόνητοι στις θέσεις τους είναι οι δικαστές (Μαρία Μπέικου ως Χορός και Θ. Τερζόπουλος ως Χορός Α) που κάθονταν στις κάθετες πλευρές της τάφρου πάνω από τη σκηνική παγίδα, και αυτός ο αμήχανος Angelus Novus της Ιστορίας (Αλέξανδρος Τούντας) που στεκόταν σε μια κόγχη του τοίχου στο βάθος της σκηνής, ατενίζοντας τα μελλοντικά εγκλήματα με τα κόκκινα φυλλάδια ενός ευαγγελίου στα χέρια.

Ο Τερζόπουλος καθήλωσε τους ηθοποιούς του στο «καθήκον» της σωματικής εμπέδωσης του μαθήματος μέσα από ένα χαρακτηριστικό Gestus.<sup>66</sup> Οι πτοημένοι από την αλήθεια λειτουργοί της επανάστασης κρατούσαν σφιχτά τον καρπό του δεξιού χεριού με το αριστερό, ενώ το υπόλοιπο σώμα παλλόταν από τον οίστρο του τρόμου. Το χέρι που σκοτώνει, πρέπει να παραμένει ανεπηρέαστο από την αμφισβήτηση του καθήκοντος, όσο κι αν το σώμα κλονίζεται από την ωμότητα των εγκλημάτων. Γενικότερα όμως, στο θέατρο του Τερζόπουλου υιοθετούνται καθορισμένες ενστάσεις που αναδεικνύουν τη στάση του σκηνοθέτη απέναντι σε μια κοινωνική και θεατρική παθογένεια.<sup>67</sup> Αυτό, ωστόσο, δεν γίνεται με έναν τρόπο άμεσης καταγγελίας. Το πάσχος υποκείμενο αποκαλύπτεται ως το ελάχιστο αποτύπωμα του πραγματικού κόσμου επί σκηνής, χωρίς ποτέ ο σκηνοθέτης να καταφάσκει τον κόσμο του.

<sup>66</sup> Περαιτέρω βλ. την ανάλυση του γράφοντος «Im Zahnrad der Revolution», *Theater der Zeit* 6 (2009) p. 55-56.

<sup>67</sup> Βλ. και την κριτική του Γ. Ιωαννίδη, «Η βαθιά πληγή κάθε επανάστασης», *Ελευθεροτυπία*, 16/6/2009: «Ο Θόδωρος Τερζόπουλος έχει επενδύσει πολλά σε αυτή τη μεταφορά του παλιού δασκάλου και συνεργάτη του. Και πράγματι δημιουργεί μια παράσταση που δανείζεται την πυκνότητα, το ύφος και το βάθος του συγγραφέα της. Γιατί όχι και το αντίστροφο: Είναι η παράσταση στο Άτις που δίνει στο "Μάουζερ", νομίζω, εκτυφλωτική λάμψη και απαστράπτουσα διαύγεια. Μαζί βέβαια με την αίσθηση της τελετουργικής επανάκαμψης στον πρώτο λόγο».

Ένα συμπέρασμα. Αν θέλαμε να απεικονίσουμε δομικά τους υποκριτικούς τρόπους, που αναλύθηκαν παραπάνω, σύμφωνα με ένα θεωρητικό μοντέλο<sup>68</sup>, τα πράγματα θα ήταν πολύ ξεκάθαρα για τις υπ' αριθμό (1), (2), και (4) περιπτώσεις, αλλά, όπως κάθε υβριδική περίπτωση, η τρίτη (3) δημιουργεί προβλήματα κατάταξης:

ΑΥΤΟΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ (ο ηθοποιός ως ο εαυτός του)	ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ (ο ηθοποιός συνεργάτης με το θεατή)	«ΑΝΑ-ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΣ» ΤΡΟΠΟΣ (ο ηθοποιός που εν-σαρκώνει ένα ρόλο)
(1), (2) Ο «ηθοποιός» του devised και ο performer παραθέτουν τον εαυτό τους στη σκηνή.	(1), (2) Συχνά αυτοί οι «ηθοποιοί» βρίσκονται σε διαδραστική σχέση με το κοινό.	(4) Αν και δεν πρόκειται για ρεαλιστική αναπαράσταση κάποιου πράγματος, ο ηθοποιός του Τερζόπουλου ανασυνθέτει το ρόλο σωματικά και τον εκτελεί σύμφωνα με τον αισθητικό κώδικα του θεάτρου ΑΤΤΙΣ. (3) Ο ηθοποιός υποδύεται το ρόλο «Γκόλφω» σύμφωνα με έναν αυτοεκφραστικό υποκριτικό κώδικα (όπως θεωρούνται αυτοί του ιαπωνικού θεάτρου).

Εν κατακλείδι, η συχνά αρνητική στάση απέναντι στις «αντιρεαλιστικές» τάσεις αιτιολογείται από μια συγκεκριμένη κριτική ή εν γένει πολιτισμική προσδοκία θεατρικής τάξεως, σύμφωνα με την οποία στα θεατρικά κείμενα ενδημεί μια ορθή ερμηνεία ως φάσμα της πρόθεσης του δραματουργού, την οποία ο σκηνοθέτης καλείται να διατυπώσει εξηγητικά στη σκηνή. Το ίδιο και όλα τα στοιχεία της παράστασης καλούνται να υλοποιηθούν και να ενσαρκώνουν την προθετική ερμηνεία οδηγώντας σε ένα *Gesamtkunstwerk*, είδωλο της αρχικής πρόθεσης.<sup>69</sup> Οτιδήποτε παρεκκλίνει από τη φερόμενη ως ορθή ερ-

<sup>68</sup> B. O. States, «The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes», στο P. B. Zarrilli (επιμ.), *Acting (Re) Considered: Theories and Practices*, Routledge, London-New York 2005, p. 22-42. Ο R. Gordon (*The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p 6) αναγνωρίζει έξι μείζονες προσεγγίσεις της 'υποκριτικής' σήμερα: α) ρεαλιστικές προσεγγίσεις προς την κατεύθυνση της ψυχολογικής αλήθειας, β) τον ηθοποιό ως σκηνογραφικό όργανο, γ) τον αυτοσχεδιασμό και το παιχνίδι, δ) την παράσταση ως πολιτική πράξη (και την εκτέλεση του ηθοποιού ως πρόβα της αλλαγής), ε) την εξερεύνηση του εαυτού και του Άλλου (και την υποκριτική ως προσωπική αναμέτρηση), και τέλος στ) την παράσταση ως πολιτισμική ανταλλαγή. Σύμφωνα με αυτήν την ταξινόμηση ο ηθοποιός του Μαρμαρινού κατατάσσεται στο ε), ο performer στο (δ), αλλά και στο (β), ο υβριδικός ηθοποιός του Κακάλα στο (στ), και ο ηθοποιός του ΑΤΤΙΣ κινείται μεταξύ του (δ) του (ε) και του (στ).

<sup>69</sup> Αν μια σκηνοθετική μέθοδος θεωρείται δύσχροστη, τούτο αφορά περισσότερο την αδυνατότητα εφαρμογής της παράστασης πάνω σε ένα παγιωμένο κριτικό καλούπι: «Όσοι μου κάνουν την τιμή να με παρακολουθούν τριάντα οκτώ τώρα χρόνια σ' αυτές τις στήλες θα έχουν αντιληφθεί πως αυτήν

μηγεία συνιστά προδοσία του κειμένου, του ήθους και της διανοίας των χαρακτήρων, και εν γένει του αυθεντικού πλαισίου.<sup>70</sup> Αντίθετα, ακόμη και αυτές οι υβριδικού τύπου αντιρεαλιστικές τάσεις που πλουτίζουν το θέατρό μας, είναι στιγμές κατά τις οποίες οι βεβαιότητες ενός νέου πολιτισμικού στίγματος δεν έχουν ακόμη εδραιωθεί, είναι απόπειρες πάνω στο πεδίο της Δύναμης μιας παράδοσης, οι οποίες αποκαλύπτουν τις προθεσιακές πλάνες ενός περίπου αιώνα.

---

την κριτική μέθοδο, κάθε φορά, κατά την ωριμότητα, βελτιωμένη χρησιμοποίησή, προσπαθώ δηλαδή να αποδείξω πως η αναγκαία ερμηνευτική και περιγραφική προσέγγιση ενός θεατρικού κειμένου ως παραστάσιμου μιμητικού γεγονότος είναι μια μέθοδος εύχρηστη. Ως εκ τούτου, για να λειτουργήσει μια παράσταση πρέπει να σεβαστούμε και την των πραγμάτων σύσταση, ακολουθώντας τις ποσοστιαίες αναλογίες των ποιοτικών στοιχείων και τη μετα-γλώσσα, τον Μύθο, ως μέγιστο είδος εγγυώμενο την ισορροπία των πραγμάτων. Άρα, δεν μπορούμε, χωρίς να αλλοιώσουμε τον Νουν του συγγραφέα να “πειράξουμε” τον Μύθο, το μέγιστον πάντων, δηλαδή την υπερδομή, διότι όταν αλλοιώνεται, πειράζεται, ενοχλείται, απαξιώνεται, αλλάζει άξονα η υπερδομή, το δομικό σύστημα γκρεμίζεται, αποδομείται», Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ο Μύθος ως τέρας και ζών», *Τα Νέα, Βιβλιοδρόμιο*, 09/8/2008, σ. 18. Βλ. και το πιο πρόσφατο του ιδίου «Καθρέφτης της κοινωνίας», *Τα Νέα, Ορίζοντες*, 11/1/2010, σ. 4: «Αν η τέχνη είναι μίμηση, που είναι, τότε σε μια κοινωνία που βωμολοχεί αναλογεί μια τέχνη αναπαραστατική που αποτυπώνει τον λόγο της, τα ήθη της και τις χειρονομίες της. Αν θέλουμε να αληθεύει η τέχνη, καλό είναι να πιστεύουμε τον καθρέφτη της και να μην τον σπάζουμε.»

<sup>70</sup> Πβ. Γ. Σαμπατακάκης, «Μίμησις – ήθος – διάνοια. Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος 1* (2009), σσ. 185-223. Χαρακτηριστικό είναι το σημείωμα του Γ. Βελουδή, «Θέατρο και Λογοτεχνία», *Ελευθεροτυπία*, 30/1/2010.



## ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

### Η ΩΡΑ ΤΩΝ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΩΝ: Η ΕΠΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '60

**Χ**ωρίς αμφιβολία, ολόκληρη η μεταπολεμική περίοδος από την Απελευθέρωση μέχρι τη Δικτατορία αποτελεί για το ελληνικό θέατρο ένα διάστημα έντονων μετασχηματισμών. Είναι το διάστημα στο οποίο, κυρίως με την εργασία των Ελλήνων σκηνοθετών, όπως του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό και του Κάρολου Κουν στο Θέατρο Τέχνης αλλάζει η ιεράρχηση των όρων που αφορούν τη θεατρική πράξη. Οι αλλαγές ωστόσο δεν περιορίζονται μόνο στον τομέα της σκηνοθεσίας, ή αυστηρά στο χώρο του καλλιτεχνικού θεάτρου. Αφορούν γενικότερες τάσεις της ελληνικής σκηνής που σχετίζονται λιγότερο ή περισσότερο άμεσα με την αναβίωση, διατήρηση ή και επιβολή του συστήματος του πρωταγωνισμού, έστω και με νέα πρόσωπα και σε νέες εμφανίσεις. Θα παρουσιάσω συνοπτικά κάποιες από αυτές:

Όπως είναι γενικά παραδεκτό, την περίοδο αυτή βελτιώνεται συνολικά το επίπεδο των παραγωγών, και σε ορισμένες περιπτώσεις –με πιο χαρακτηριστικές αυτές του Μουσούρη και Μυράτ– η διεύθυνση ενός θεάτρου διεκδικεί από μόνη της δάφνες καλλιτεχνικής δημιουργίας: το καθεαυτό περιεχόμενο του έργου περνά έτσι συχνά σε δεύτερη μοίρα και σε πολλές περιπτώσεις η λαμπερή σκηνογραφία συσκοτίζει, πάντα από κοινού με τη γοητεία νέων ενζενί και ζεν πρεμιέ, τα κενά του ρεπερτορίου. Η άνθηση που γνωρίζει η ελληνική σκηνή αποτυπώνεται εύγλωττα στην επιμήκυνση του χρόνου των παραστάσεων της, ιδιαίτερα θεαματική μετά το 1954. Οι θίασοι μπορούν πλέον να παρουσιάζουν το έργο τους μπροστά σε πλατείες που παραμένουν ικανοποιητικά γεμάτες για μήνες, γεγονός που ασφαλώς επιδρά αποφασιστικά στις επιλογές και στον τρόπο ανεβάσματος των έργων. Οι θίασοι μπορούν να επενδύσουν με σχετική ασφάλεια στην ευσυνείδητη επιμέλεια των παραγωγών, καθώς και στη στελέχωση τους με μεγάλα και ακριβά ονόματα της σκηνής, με την πεποίθηση πως η φιλοπονία τους ή το επιχειρηματικό τους ρίσκο εν τέλει θα ανταμειφθούν.

Την ίδια εποχή, στο χώρο του ελεύθερου θεάτρου, θίασοι και θέατρα αυξάνονται με πρωτοφανή ρυθμό. Στην προσπάθειά τους να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό κάποια αθηναϊκά θέατρα θα προσπαθήσουν να συγκεντρώσουν ένα σταθερό κοινό, το δικό τους αστικό κοινό, που ακολουθεί αλλά και διαμορφώνει σιωπηρά τις επιλογές των θιασαρχών. Σε αυτή την αμφίδρομη σχέση αστικού κοινού και θιάσου βασικό ρόλο παίζει ασφαλώς η αναγνωρισιμότητα του ηθοποιού αλλά και η φερεγγυότητα του θεάματος, δυο όροι παραδοσιακά συνδεδεμένοι με το σύστημα του βεντετισμού. Υπάρχουν ωστόσο κάποιες αλλαγές που σχετίζονται με ό, τι –ίσως παρακινδυνευμένα– θα ονομάζαμε τη

βαθύτερη «ψυχολογία», το κλίμα που αναδύεται από τη δραστηριότητά του θεάτρου της εποχής και περιβάλλει την εργασία του. Παρά τα όποια εσωτερικά πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, τις περιπτώσεις φήμωσης του ελεύθερου λόγου και τα διαστήματα οικονομικής κρίσης, οι δεκαετίες του 50 και του 60 είναι το διάστημα μιας έστω και επίπλαστης αισιοδοξίας, στην οποία σημαντικό ρόλο παίζει το γεγονός ότι για πρώτη φορά το ελληνικό θέατρο δίνει καθαρά το στίγμα του στην Ευρώπη και την Αμερική.<sup>1</sup> Η παρουσία του φαίνεται για πρώτη φορά να ξεπερνά τα σύνορα της χώρας, και αυτή η κατάκτηση στηρίζεται όχι μόνο στην εργασία του Θεάτρου Τέχνης και του Εθνικού –με βασικό εκκύκλημα το αρχαίο δράμα–, αλλά και στην προσωπική λάμψη των πρωταγωνιστών του. Η έξοδος είναι πολλαπλή όσο και παράταιρη. Όταν το 1959 η Κατίνα Παξινού επιβεβαιώνει για μια ακόμη φορά μετά το 1944, την παγκόσμια εμβέλεια του ταλέντου της στα τηλεοπτικά γυρίσματα του «Ματωμένου Γάμου» από το BBC, μια νεαρή ηθοποιός του ελαφριού ελληνικού θεάτρου, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, με αφορμή τη συμμετοχή της ταινίας «Αστέρω» του Ντίνου Δημόπουλου κατακτά με τη χάρη της το Φεστιβάλ του Βερολίνου. Στην ποιοτική όσο και στην ψυχαγωγική εκδοχή του το ελληνικό θέατρο –και όχι μόνο αυτό– αποκτά μια ανεπανάληπτη αυτοπεποίθηση, που του επιτρέπει όχι μόνο να συγκρίνεται με παλαιότερες πνευματικές μητροπόλεις, αλλά και να βγαίνει από τη σύγκριση κερδισμένο και υπερήφανο.<sup>2</sup> Δεν είναι επομένως τυχαίο ότι την εποχή αυτή το ελληνικό θέατρο διεκδικεί από την περίοπτη δεύτερη σελίδα των εφημερίδων το ευρύ ενδιαφέρον του κοινού.<sup>3</sup> Συντάκτες της θεατρικής στήλης σε ημερήσιες αθηναϊκές εφη-

<sup>1</sup> Και αμφίδρομα, στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας θα επισκεφθούν την Ελλάδα αρκετοί σημαντικοί ξένοι θίασοι, κυρίως γαλλικοί, οι οποίοι θα φέρουν το θεατρόφιλο κοινό της πρωτεύουσας σε άμεση επαφή με το καλλιτεχνικό επίπεδο του Παρισιού. Ανάμεσα σε αυτούς τους γαλλικούς θιάσους ίσως οι σπουδαιότεροι είναι ο θίασος Ζοσλίν Γκαέλ – Ζακ Μοράνζ που παίζει το «Τρία-έξη-εννέα» του Μισέλ Ντυράν (βλ. κριτική Κ. Ο. (=Κώστας Οικονομίδης), *Έθνος*, 21-26/1/1952) και Σαρτρ, «Κεκλεισμένων των θυρών» (Κ. Ο., *Έθνος*, 21-26/1/1952). Στη συνέχεια θα επισκεφθεί την Αθήνα το Εθνικό Λαϊκό Θέατρο της Γαλλίας (βλ. Κ. Ο., «Δον Ζουάν», *Έθνος*, 23/4/1955· Κ. Ο., «Σιντ», *Έθνος*, 22/4/1955· Ατμ. Χ., «Ρουά Μπλας» *Καθημερινή*, 26/4/1955). Ο γαλλικός θίασος Μπερνάρ Μπιμόν έρχεται στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1956 και παρουσιάζει «Σιντ», Κορνήλιο (11/4/1956), «Στάμνα», Κουρτελίν – μαζί με ένα μονόπρακτο, «Ο Ταξιδιώτης», του Μ. Ντυρόν – 11/4/1956, «Αν ήθελα», Ζεραλντύ-Σπίτσερ, «Σχολείο γυναικών», «Γιατρός με το στανιό», Μολιέρου, Μαρτίν, Ζ. Ζ. Μπερνάρ, 15/4/1956, στο Θέατρο Κοτοπούλη, ενώ στις 31/5/1960 ξεκινούν οι παραστάσεις του περίφημου «Θεάτρου της Γαλλίας» με επικεφαλής τον Ζαν Λουί Μπαρρώ και τη Μαντλέν Ρενώ (τρεις παραστάσεις: 31/5, 1/6, 2/6/1960).

<sup>2</sup> Θρύλος, ό.π., ΣΤ' τόμος, σ. 462: «Πέντε μαζί πρεμιέρες. Μας δειξάν εκείνο που βέβαια, γνωρίζαμε, αλλά που τώρα που παρακολουθήσαμε απανωτά και συγκεντρωμένες τις θεατρικές εκδηλώσεις, μπορέσαμε να το διαπιστώσουμε καθαρά: το Ελληνικό θέατρο έφτασε σήμερα με τις παραστάσεις του –άσχετα αν η ντόπια παραγωγή έργων δυστυχώς ακόμα υστερεί– σ' ένα πολύ ψηλό καλλιτεχνικά επίπεδο. Οι περισσότερες απ' αυτές τις άριστες παραστάσεις θα μπορούσαν όχι μόνο να σταθούν στα θέατρα των μεγάλων θεατρικών κέντρων αλλά και να τα τιμήσουν. Το Ελληνικό θέατρο με τους ηθοποιούς του, με τους σκηνοθέτες, σκηνογράφους κι ενδυματολόγους του, με όλους τους τεχνικούς του κι εργάτες είναι πια σε θέση να διεκδικήσει και με ξένα έργα το έπαθλο του αρτιότερου ανεβάσματος που κιόλας του απονεμήθηκε για την παρουσίαση της αρχαίας τραγωδίας».

<sup>3</sup> Σημείο του γενικότερου ενδιαφέροντος είναι βέβαια και η οργάνωση τακτικών εκδηλώσεων, όπως

μερίδες μεγάλης κυκλοφορίας, όπως ο Αχιλλέας Μαμάκης στο *Έθνος* και ο Κώστας Νίτσος στα *Νέα*, αποκτούν την ίδια εποχή υψηλή αναγνωσιμότητα και επιρροή. Τη μερίδα του λέοντος βέβαια έχει πάντα η κίνηση του εμπορικού θεάτρου. Λεπτομερή σχόλια από τις επιλογές των θιάσων, μέχρι τις ενδυματολογικές προτιμήσεις των θιασαρχών, καταλαμβάνουν κεντρική θέση στην ειδησεογραφία, και οι εξελίξεις στη σκηνή και τα παρασκήνια αναλύονται από έγκυρους κριτικούς και γλαφυρούς κοσμικογράφους.<sup>4</sup> Σε αυτό λοιπόν το μεταβατικό διάστημα οι Έλληνες ηθοποιοί καλούνται να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα. Η θεσμική πια αναγνώριση του Θεάτρου Τέχνης όπως και του Εθνικού Θεάτρου έχουν όπως είπαμε, βοηθήσει να εμπεδωθούν πλήρως ο ρόλος και η σημασία του σκηνοθέτη. Δεν συνεπάγεται αυτό όμως μια υποχώρηση του βεντετισμού ή της γοητείας που ασκεί η παρουσία του ηθοποιού στο ευρύ κοινό. Αντίθετα, καθώς αυξάνει ο αριθμός των ηθοποιών της ελληνικής σκηνής, ανάλογα αυξάνονται – με τη βοήθεια και των νέων μέσων προβολής, όπως ο κινηματογράφος και το ραδιόφωνο – και οι «πρωταγωνιστές» της, οι οποίοι μάλιστα μπορούν να διεκδικήσουν την πολυπόθητη αναγνωρισιμότητα από νεαρή σχετικά ηλικία. Εμφανίζονται έτσι θίασοι νέων κινηματογραφικών-θεατρικών «αστέρων», που συγκροτούνται πάνω σε παραδοτέα συστήματα οργάνωσης των θιάσων: ένας ή δύο γνωστοί ηθοποιοί αποτελούν τη βάση του ευκαιριακού θιάσου, παρουσιάζουν έργα «χτισμένα» πάνω τους και συγκεντρώνουν γύρω τους μια ομάδα δευτερευόντων ηθοποιών, συνήθως συμπληρωματική –ή και διεκπεραιωτική– για τις

της «Ημέρας του Ηθοποιού» (από το 1954 και μετά) και της συνέχειάς της, ως «Εβδομάδας Θεάτρου», βλ. Γερ. Σταύρου, «Η Εβδομάδα Θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΑ'-ΙΒ', 1960, σ. 196-197: Η εβδομάδα αυτή καταλαμβάνει το χρονικό διάστημα 14-20 Νοεμβρίου 1960. Την οργανώνουν από κοινού ενώσεις και σωματεία του Θεάτρου της Λογοτεχνίας, της Μουσικής, του Κινηματογράφου και του Ραδιοφώνου. Αποτελεί προέκταση της καθιερωμένης εδώ και πέντε χρόνια «Ημέρας του Ηθοποιού» και έχει σκοπό «να συζητήσει και να προβάλει τα ζωτικότερα καλλιτεχνικά και επαγγελματικά προβλήματα της ελληνικής σκηνής... Οργανώθηκαν διάφορες εκδηλώσεις στην Αθήνα, αλλά και στη Θεσσαλονίκη, στο Ηράκλειο Κρήτης, στην Πάτρα, Καλαμάτα, Μυτιλήνη, Λαμία, Λευκάδα, Σέρρες. Το κυριότερο βάρος ωστόσο έπεσε στα δυο Πανθεατρικά Συνέδρια, στο Καλλιτεχνικό (Θέατρο 'Αθηνών') και στο Επαγγελματικό (Θέατρο 'Μουσούρη')». Τα Πρακτικά της πρώτης «Εβδομάδας» εκδίδονται τον ίδιο χρόνο και μεταφέρουν σήμερα σημαντικές πληροφορίες για τις συνθήκες και τις διεκδικήσεις του ελληνικού θεάτρου της εποχής, βλ. *Εβδομάς Θεάτρου, Απόψεις*, 1960. Στη δεκαετία του '50 ξεκινούν τη λειτουργία τους και τα Θεατρικά Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος στην Επίδαυρο (καλοκαίρι 1954 με τον «Ιππόλυτο» στο Ηρώδειο, την επόμενη χρονιά στην Επίδαυρο με την «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο), τα οποία θα τονώσουν ακόμη περισσότερο την αίσθηση της κοινής συμμετοχής στην ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου. Βλ. ενδεικτικά την παραστασιογραφία του αρχαίου δράματος που περιέχεται στο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο* των εκδ. Επικαιρότητα, διεύθυνση σειράς Κ. Μπαλάσκας, επιστ. επιμέλεια: Πλάτων Μαυρομούστακος, μτφρ. Κ. Τοπούζης, τ. 1-47, Αθήνα, 1991-1993. Πιο συγκεκριμένα για το φεστιβάλ της Επίδαυρου, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος (με ομάδα θεατρολόγων) - Σάββας Γώγος, *Επίδαυρος, Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, εκδ. Μίλητος – Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Αθήνα, [2002].

<sup>4</sup> Το ενδιαφέρον γύρω από τα θεατρικά οδηγεί στην πρώτη έκδοση, το 1957, του ετήσιου χρονικού «Θέατρο» του Θόδωρου Κρίτα, που θα συμβάλει στα επόμενα χρόνια με τις απογραφές και τα σχόλια του στον κριτικό απολογισμό της θεατρικής καλλιτεχνικής κίνησης.

δευτερεύουσες ανάγκες του ρεπερτορίου. Αυτή η τακτική διασπά τις πραγματικές δυνάμεις του ελληνικού θεάτρου, οι οποίες την εποχή αυτή δεν είναι διόλου αμελητέες. Καθώς η παλαιά γενιά των πρωταγωνιστών αποσύρεται σταδιακά στο βάθος της σκηνής, ένα πλήθος νέων ηθοποιών λάμπει στο προσκήνιο της. Συναντούμε έτσι το θίασο της Αλίκης Βουγιουκλάκη, του Δημήτρη Παπαμιχαήλ, της Τζένης Καρέζη, της Αντιγόνης Βαλάκου, της Κάκιας Αναλυτή & του Κώστα Ρηγόπουλου, της Ξένιας Καλογεροπούλου & του Γιάννη Φέρτη. Παράλληλα, οι θίασοι στην ακμή της ελληνικής φαρσοκωμωδίας (Βασίλη Λογοθετίδη, Μαίρης Αρώνη, Μίμη Φωτόπουλου, Μιράντας και Λάμπρου Κωνσταντάρα) και του μουσικού θεάτρου, (Ρένα Βλαχοπούλου, Βασίλη Αυλωνίτη, Νίκου Ρίζου, κ.ά), παρατάσσονται με τους δικούς τους πρωταγωνιστές και τις βεντέτες, συχνά εμφανιζόμενους σε μεγάλα σχήματα συνεργασιών.

Σε ένα αρκετά διαφορετικό ρεπερτόριο βρίσκουμε τρεις ακόμα νέους θιάσους, του Αλέκου Αλεξανδράκη, της Έλσας Βεργή και της Αλίκης (Θεοδωρίδου). Αν και διαφέρουν σημαντικά ως προς τις επιλογές τους, και οι τρεις μαζί δίνουν μια άλλη εικόνα του πρωταγωνισμού της εποχής. Και οι τρεις θίασοι στοχεύουν να παρουσιάσουν ένα φιλόδοξο πρόγραμμα από ποιοτικά έργα και ζητούν να συμμετάσχουν στην άνοδο του δείκτη ποιότητας του ελεύθερου θεάτρου. Η δεκαετία του '60 ωστόσο είναι χαρακτηριστική και για ένα ακόμη λόγο. Στη διάρκεια της κάποιοι από τους βασικούς πρωταγωνιστές της ελληνικής σκηνής φτάνουν στην πλήρη ωριμότητα τους. Ανάμεσα σε αυτούς ο Δημήτρης Χορν, η Έλλη Λαμπέτη και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος θα οδηγηθούν αυτή την περίοδο από κοινού σε ρεσιτάλ και μονοπρόσωπα έργα, παρουσιάζοντας τις ερμηνευτικές ικανότητες τους με το ένδυμα της «δεξιοτεχνίας».<sup>5</sup> Πράγματι στο «θίασο των Άσσωων», που συνθέτουν στη διάρκεια της δεκαετίας του '50 οι Δημήτρης Χορν, Έλλη Λαμπέτη και Γιώργος Παππάς, και, ύστερα από το θάνατο του τρίτου μέλους του θιάσου, ο Χορν με την Λαμπέτη, το ρεπερτόριο καλύπτεται από την επιλογή έργων με δύο ή τρία πρόσωπα. Ο Δημήτρης Χορν μαζί με την Έλλη Λαμπέτη, επιλέγουν για το θίασο έργα υποκριτικής ευλυγισίας, όπως το «Νυφικό κρεβάτι» ή «Ο δειλός και ο τολμηρός». Εξασφαλίζουν με αυτά την επιτυχία, με το αντίτιμο όμως της αμφισβήτησης της κρι-

<sup>5</sup> «Το θέατρό μας έχει οδηγηθή σ' ένα φαύλο κύκλο», γράφει κάπου αλλού ο Βάσος Βαρίκας. «Για να καλυφθή ο ολόγυρος αυξανόμενος αριθμός των θεατρικών αιθουσών, σχηματίζονται πρόχειρα συγκροτήματα, με επί κεφαλής ένα ή δύο 'δημοφιλείς' ή νομιζόμενους ως δημοφιλείς ηθοποιούς, που ζητάνε να εξοικονομήσουν την κατάσταση με κάθε λογής κατασκευάσματα, μια και πιστεύουν ότι η 'γοητεία' των θιασαρχών και όχι το έργο θα τους επιτρέψει να επιβιώσουν. Ο πληθωρισμός αυτός των θιάσων έχει σαν συνέπεια να μη μπορεί να υπάρξει συγκρότημα, που να είναι σε θέση να ανταποκριθή στις αξιώσεις, ακόμη και ενός 'αξιοπρεπούς' μουλβάρ. Αυτό σημαίνει ότι όλα, ή σχεδόν όλα, τα συγκροτήματα του ελεύθερου θεάτρου, και αν ακόμη το επιθυμούσαν, δεν θα είχαν την δυνατότητα να αποτολήσουν το ανέβασμα έργων διαφορετικών από την ελληνική φάρσα, κωμωδία και τα ανάλογα θεατρικά υποπροϊόντα του εξωτερικού. Όσες φορές το επιχειρούν αναγκάζονται να περιορίσουν την εκλογή τους σε λιγοπρόσωπα έργα, μεταβάλλοντας την παράσταση σε ρεσιτάλ δεξιοτεχνίας».



τικής, που βλέπει<sup>6</sup> το ερμηνευτικό χάρισμα των δύο θιασαρχών να καταναλώνεται σε επιδεικτικές ασκήσεις «τεχνικής δεξιοτήτας»<sup>7</sup>: «Όσο», γράφει ο Βασίλης Μανιάτης στην

<sup>6</sup> Θρύλος, ό.π., Στ' τόμος, σ. 168-169: «Σ' αυτή τη δέσμευση νομίζω πως πρέπει ν' αποδοθεί το ότι το ρεπερτόριο του θιάσου των Άσων κάθε άλλο παρά στάθηκε στο ύψος των ερμηνειών του· προκάλεσε εύλογες αντιρρήσεις κι απογοητεύσεις αυτή η δέσμευση εξηγεί, πιστεύω, και την απόφασή του ν' ανεβάσει την 'Αγαπούλα' του Σνίτσλερ, που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένα εργάκι κομψό κι ευγενικό, άλλα και ρηχό κι ασήμαντο, και κάτι χειρότερο: ελαττωματικά ασύμμετρο. Στην 'Αγαπούλα' ο Σνίτσλερ θέλησε ν' αναπαραστήσει τη διάθεση, τη 'Stimmung' – τι αμετάφραστη λέξη! – της παλιάς Βιέννης, μια διάθεση διασκέδασης, κεφιού, χορού... Τον τόνο του έργου του τον καθόρισε ο ίδιος με τον τίτλο 'Liebelei', που δεν τον αποδίνει η ελληνική λέξη 'Αγαπούλα'. Γι' αυτήν όμως την άτυχη παραλλαγή του τίτλου δεν ευθύνεται ο κ. Στ. Σπηλιωτόπουλος, που μετέφρασε και διασκεύασε το εργάκι τόσο άριστα, ώστε οι δικές του μετατροπές και προσθήκες καθόλου να μη διακρίνονται· έχουν τέλεια συγχωνευθεί με το αρχικό κείμενο. Ο κ. Σπηλιωτόπουλος σ' ένα σημείωμά του στην εφημερίδα όπου συνεργάζεται διευκρίνισε ότι ο ίδιος είχε προκρίνει για τίτλο: "Ένα αισθηματάκι", που προσεγγίζει όσο γίνεται περισσότερο την έννοια του 'Liebelei'. Πέλος Κατσέλης, «Αριστοκρατικός δρόμος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. Δ', 1956 σ. 477: «Είναι ένα ευγενές προϊόν της δραματικής τέχνης και απευθύνεται σ' ανθρώπους, που δεν έχουν έγνοιες και προβλήματα ή κι' αν έχουν επιθυμούν να τα ξεχάσουν, μόνο από μια ρομαντική φυγή, σε κόσμους όπου θριαμβεύει η αρετή, η αυτοθυσία, η ευγένεια της καρδιάς. Τώρα αν όλα αυτά έχουν σχέση με την πραγματικότητα δεν ενδιαφέρει το συγγραφέα, που ανήκει στους μεγάλους escapist της Αγγλικής σκηνής». Θρύλος, ό.π., Ζ' τόμος, σ. 203: «Γι δικαιολογεί το παρουσίασμα της 'Ζιζής', μιας διασκευής ενός μυθιστορηματος της Κολέτ, από το θιάσο Λαμπέτη – Χόρν; Το ότι τα καλά έργα, τόσο της σύγχρονης παραγωγής όσο και της παλαιότερης, δεν είναι ανεξάντλητα κι έχουν περίπου όλα ανεβασθεί στην Ελληνική Σκηνή; Έτσι, οι θιάσοι που δυσκολεύονται να σχηματίσουν το ρεπερτόριό τους αναγκάζονται να καταφύγουν στη δεύτερη, κι ακόμα και στην τρίτη ποιότητα. Η ποιότητα όμως αυτή, η οποία μπορεί να μη στερείται εντελώς από ενδιαφέρον όταν το έργο είναι νεότερο και προσκομίζει καινούρια στοιχεία, δεν αντέχει καθόλου στο χρόνο. Το ότι η 'Ζιζή' προσφέρει στην Κα Λαμπέτη ένα ρόλο κομμένο ακριβώς στα αχνάρια της;».

<sup>7</sup> Θρύλος, ό.π., ΣΤ' τόμος, σ. 168: «Οι δυσκολίες – έγινε συχνά λόγος γι' αυτές – που συναντούν οι θιάσοι για να σχηματίσουν το ρεπερτόριό τους, αυξάνονται, πολλαπλασιάζονται άμα ένας θιάσος έχει πολλούς πρωταγωνιστάς, οι οποίοι θέλουν όλοι, και από φιλοδοξία μα προπάντων για λόγου σκοπιμότητας (το κοινό επιθυμεί να δει τους ξεχωριστούς κι αγαπημένους του ηθοποιούς σε σημαντικούς ρόλους), στο κάθε έργο που θα παιχτεί να υπάρχουν ρόλοι ισοδύναμοι και προσαρμοσμένοι στην ιδιοσυγκρασία τους, που θα τους αναδείξουν. Η εκλογή περιορίζεται. Η συγκέντρωση εξαιρετων ηθοποιών, η οποία θεωρητικά θα έπρεπε να είναι απόλυτα στο ενεργητικό του θιάσου, γίνεται έτσι κι ένα μειονέκτημα, μια δέσμευση. Κάθε νόμισμα έχει και την αντίθετη του όψη. Σ' αυτή τη δέσμευση νομίζω πως πρέπει ν' αποδοθεί το ότι το ρεπερτόριο του θιάσου των Άσων κάθε άλλο παρά στάθηκε στο ύψος των ερμηνειών του· προκάλεσε εύλογες αντιρρήσεις κι απογοητεύσεις αυτή η δέσμευση εξηγεί, πιστεύω, και την απόφασή του ν' ανεβάσει την 'Αγαπούλα' του Σνίτσλερ, που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένα εργάκι κομψό κι ευγενικό, αλλά και ρηχό κι ασήμαντο, και κάτι χειρότερο: ελαττωματικά ασύμμετρο».

Ενδεικτικά το ρεπερτόριο:

α) *Θιάσος Δημήτρης Χορν – Έλλησ Λαμπέτη – Γιώργου Παππά (θιάσος των Άσων)*

Τέρενς Ράτιγκαν, «Βαθεία γαλάζια θάλασσα» (Οκτώβριος 1952), Μαρκ-Ζιλμπέρ Σωβαζόν, «Ξενοδοχείον η Ευτυχία» (Δεκέμβριος 1952), Ερρίκος Ίψεν, «Νόρα» (Φεβρουάριος 1953), Άρθουρ Σνίτσλερ, «Αγαπούλα» (Μάρτιος 1953), Αλμπέρ Υσσόν, «Τρεις άγγελοι» (Οκτώβριος 1953), Χιου Χέρμπερτ, «Γαλάζιο φεγγάρι» (Δεκέμβριος 1953), Όσκαρ Ουάιλντ, «Μια γυναίκα χωρίς σημασία» (Φεβρουάριος 1954), Ντίννερ - Μόρουμ, «Ο άνθρωπος με την ομπρέλλα» (Απρίλιος 1954).

β) *Θιάσος Δημήτρης Χορν – Έλλησ Λαμπέτης – Κώστα Μουσσούρη*

Ζαν Ανουίγ, «Πρόσκλησις στον Πύργο» (Οκτώβριος 1955), Σώμερσετ Ουίλλιαμ Μωμ, «Το τελευταίο

*Επιθεώρηση Τέχνης*, «για το κοινό, δεν περίμενε να δει την κ. Λαμπέτη ή τον κ. Χορν να εξαντλούνται με ασήμαντα από κάθε άποψη θεατρικά κείμενα για να βεβαιωθεί πόσες ικανότητες έχουν. Δικαιολογημένη απαίτησή του ήταν από καλλιτέχνες με τόσα προσόντα, με τόση καλλιέργεια και τόσες συμπάθειες, να συναισθανθούν το χρέος τους και να συμβάλλουν –και με κάποιες μικροθυσίες ακόμα– στην εξέλιξη της θεατρικής μας Τέχνης. Αυτό θα βοηθούσε πρώτα-πρώτα τους ίδιους. Πώς δεν το σκέφτονται; Κακές επιρροές; Κακοί υπολογισμοί; Φόβος απέναντι στο κοινό;».<sup>8</sup> Σε αυτό το σημείο φαίνεται

βαλ» (Φεβρουάριος 1956), Γιόζεφ Γαίγκε, «Νυχτερινή επίσκεψις» (Απρίλιος 1956).

γ) *Θίασος Δημήτρης Χορν - Έλλη Λαμπέτη*

Τζέιμς Μπάρρι, «Αριστοκρατικός δρόμος» (Οκτώβριος 1956), Ν. Ρίτσαρντ Νας, «Ο βροχοποιός» (Νοέμβριος 1956), Κολέτ – Ανίτα Λους, «Ζιζή» (Φεβρουάριος 1957), Γιαν Ντε Χάρτογκ, «Το νυφικό κρεβάτι» (Οκτώβριος 1957), Κλωντ Μανιέ, «Ένα ζευγάρι παπούτσια» (σε συνεργασία με τον Ντίνο Ηλιόπουλο, Μάρτιος 1958), Ουίλλιαμ Γκίμπσον, «Το παιχνίδι της μοναξιάς» (Οκτώβριος 1958)· Αντρέ Ρουσσέν, «Ο Βαβάς» (Νοέμβριος 1958), Αλέξανδρος Δουμάς (υιός), «Η κυρία με τις καμέλιες» (Φεβρουάριος 1959), Ζακ Ντεβάλ, «Εραστής από χαρτόνι» (Απρίλιος 1959).

δ) *Θίασος Δημήτρης Χορν*

Ζακ Ντεβάλ, «Ρομανσέρο» (Οκτώβριος 1959), Δημήτρη Ψαθά, «Εταιρεία Θυμάτων» (Ιανουάριος 1960), Λέσλι Στήβενς, «Μαθήματα γάμου» (Απρίλιος 1960), Γκαμπριέλ Αρού, «Ο δειλός και ο τολμηρός» (Οκτώβριος 1960).

Και μετά το 1960:

α) *Θίασος Έλλης Λαμπέτη*

Ουίλλιαμ Γκίμπσον «Το θάμμα της Άννυ Σάλιβαν» (Οκτώβριος 1961), Τζων Χάρτλεϋ Μάννερς «Πεγκ, καρδούλα μου!» (Δεκέμβριος 1961), Ουάλντερ, «Η μικρή μας πόλη» (Μάρτιος 1962), Ζαν Ζιρωντού, «Οντίν» (Νοέμβριος 1962), Τζων Φαν Ντρούτεν, «Ανοιχιάτικο τραγούδι» (Απρίλιος 1962), Ρουθ Γκαίτς - Αύγουστος Γκαίτς, «Η κληρονόμος» (Δεκέμβριος 1962), Σάμουελ Ταιηλορ, «Σαμπρίνα» (Φεβρουάριος 1963), Νηλ Σάμιον, «Ξυπόλητη στο πάρκο» (Οκτώβριος 1964). «Λεωφορείο ο πόθος» του Τεννεσσή Ουίλλιαμς (Φεβρουάριος 1965), «Αγία Ιωάννα» του Σω (Οκτώβριος 1966), «Πέτσι» (Νοέμβριος 1966) του Πιερρέτ Μπρυνό και το «Θυμήσου τον Σεπτέμβρη» του Νόελ Κάουαρντ (Δεκέμβριος 1967).

β) *Θίασος Δημήτρης Χορν*

Αλ. Σακελλάριου – Χρ. Γιαννακόπουλου: «Αλίμονο στους νέους» (...), Ζαν Ανουίγ, «Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές» (Νοέμβριος 1961), Άγγελου Τερζάκη, «Θωμάς ο διψυχος», (...), Ελευθερίου Άγνωστου (=Δημήτρης Χορν), «Ο ανθρωπάκος», (...), Ζωρζ Νεβέ, «Τι είναι ο Ζαμόρ» (Οκτώβριος 1962), Μαρκ Καμολεττί, «Κορίτσια στον αέρα» (Νοέμβριος 1962), Λαντισλάους Φοντόρ, «Ένα φίλι μπροστά στον καθρέφτη» (Φεβρουάριος 1963), Νικολάι Γκόγκολ, «Το ημερολόγιο ενός τρελού» (Οκτώβριος 1963), Ζαν Κοκτώ, «Ο δικέφαλος αετός» (Δεκέμβριος 1963), Αντρέ Ρουσσέν, «Ένας έρωσ που δεν τελειώνει ποτέ» (Ιανουάριος 1964), Φέρεντς Μολνάρ, «Ο κοζάκος» (Μάρτιος 1964), Φελισιέν Μαρσώ, «Το αυγό» (Οκτώβριος 1965). Πιο αναλυτικά η θιασαρχική δραστηριότητα του Δημήτρη Χορν στον παρόντα τόμο στο άρθρο της Ευ. Βαφειάδου, «Ο ηθοποιός Δημήτρης Χορν (1921-1998)».

<sup>8</sup> Β. Μανιάτης, «Το νυφικό κρεβάτι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. Η', 1958, σ. 79. Πιο ενθουσιώδης ο Βασίλης Ρώτας: «Αμ, ο κ. Δημήτρης Χορν, ο νεαρός εραστής; Τι νεαρό, σφριγηλό δαιμόνιο έχει μέσα του, που χορεύει στην σκηνή με τόση άνετη φυσικότητα, αγκαλιάζει με τόση καλαισθησία κι αισθαντικότητα και φιλεί τόσο... κινηματογραφικά; Κι η 'λαλιά' του, σωστή μουσική 'δωματίου'. Αμ η κα' Έλλη Λαμπέτη; Το άνθος των παρθένων, ή η Παρθενία η ίδια, όπως θα' γραφε ο Σαίξπηρ; Τι χάμμα η χάρη της, και πόσο ανάβει, πώς φλέγεται από το πάθος!... Εντούτοις μένουν εδώ κι επιμένουν να παίζουν ασήμαντα ξένα έργα, και τις ηθογραφίες της πριν από μισό αιώνα εποχής, θεατρικές χαλκομανίες που σκέπαζαν τα ραγίσματα στους τοίχους της ωραίας παλιάς αρχοντικής αστικής οικοδομής», «Ένα ασήμαντο έργο», *Λυγή*, 28/3/1953.

πως ενυπάρχει ακόμη μια παράμετρος κριτικής που εκφράζεται περισσότερο έντονα από τη μεριά του αριστερού Τύπου. Σύμφωνα με τη δική του οπτική οι δύο ηθοποιοί στοχεύουν με το ρεπερτόριο του θιάσου τους πρωτίστως στο αστικό και μεγαλοαστικό κοινό της πρωτεύουσας, το οποίο αρέσκεται σε παρόμοιες αριστοκρατικές επιδείξεις ταλέντου και πνεύματος. Από τις σελίδες της *Επιθεώρησης Τέχνης* ο Πέλος Κατσέλης είναι ιδιαίτερα καυστικός: «Το μόνο θέμα που υπάρχει είναι αν η επιλογή παρόμοιων έργων –που ικανοποιούν τα γούστα του ‘καλού κόσμου’– ανάγεται στο πρόγραμμα του θιάσου. Λένε –και το φοβόμαστε– πως το καλλιτεχνικό ζεύγος και ιδιαίτερα ο Χορν, ενδιαφέρεται για την καλή, λεγόμενη, Αθηναϊκή κοινωνία. Απ’ αυτήν ξεκινάει και σ’ αυτήν κυρίως, θέλει να απευθύνεται».<sup>9</sup> Το ιδιαίτερο ωστόσο με το θίασο που συγκροτούν οι Δημήτρης Χορν και η Έλλη Λαμπέτη είναι πως ακόμα και με όλες τις αμφιβολίες που μπορεί κανείς να διατυπώσει για τις όποιες επιλογές και στοχοθεσίες, δεν είναι σε θέση να αρνηθεί ριζικά το καλλιτεχνικό αντίκρισμα των παραστάσεων του. Η επιβολή της ερμηνευτικής δεξιότητας των ηθοποιών είναι τόσο ισχυρή, ώστε να μετατρέπει τον έκδηλο πρωταγωνισμό τους σε καλλιτεχνικό γεγονός.

Θα στραφώ για να το δείξω αυτό σε τρεις ενδεικτικές περιπτώσεις της δεκαετίας του ’60. Πρόκειται για την εκδοχή του «θεατρικού πρωτεϊσμού», όπως εύστοχα ονομάζει το φαινόμενο σε κάποιο σημειώμά του στο *Έθνος* ο κριτικός Κώστας Οικονομίδης,<sup>10</sup> που θα εκδηλωθεί αυτή την περίοδο με ρεσιτάλ δεξιότητας, ολιγοπρόσωπα ή μονοπρόσωπα έργα και μονολόγους. Ακόμα και αν δεν είναι αποκλειστικό γνώρισμα της δεκαετίας αυτής, χαρακτηρίζει ένα σημαντικό μέρος της δραστηριότητας της, όπως και της φυσιογνωμίας της αθηναϊκής σκηνής της περιόδου.

Η πρώτη περίπτωση αφορά έναν εξαιρετο ηθοποιό της γενιάς του, τον Βασίλη Διαμαντόπουλο. Είναι αλήθεια ότι όπως μαρτυρούν οι κριτικές της εποχής, ο θιάσος του Βασίλη Διαμαντόπουλου, παρά τις προγραμματικές του φιλοδοξίες, θα αποδειχτεί ένας από τους πλέον αδύναμους καλλιτεχνικά θιάσους της πρωτεύουσας.<sup>11</sup> Ο ηθοποιός όμως θα είναι εκείνος που θα τραβήξει την επίδειξη δεξιότητας στα άκρα με το ανέβασμα, το 1962, σε κοινή παράσταση των μονόπρακτων του Τσέχωφ, «Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού», του Πιραντέλλο, «Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα», του Θέρμπερ, «Η κρυφή ζωή του Ουόλτερ Μίτι» και του Καμπανέλλη, «Αυτός και το πανταλόνι του».<sup>12</sup> Όπως θυμάται η Λήδα Πρωτοψάλτη σε ένα κείμενο της, γραμμένο για τον τόμο *Έλληνες*

<sup>9</sup> Πέλος Κατσέλης, «Αριστοκρατικός δρόμος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. Δ', 1956, σ. 477.

<sup>10</sup> Κ. Ο., «Το ημερολόγιο ενός τρελλού», *Έθνος*, 4/10/1963.

<sup>11</sup> Όπως παρατηρεί ο Άλκης Θρύλος: «Ο θιάσος του κ. Διαμαντόπουλου, το ανέφερα συχνά, είναι, μέσα στους αθηναϊκούς θιάσους, που η διασπορά των δυνάμεων τους κατάντησε όλους ανεπαρκείς, ένας από τους ασθενέστερους», Βλ. Θρύλος, *ό.π.*, τ. Θ', σ. 239.

<sup>12</sup> Επίσης, το έργο του Αμερικανού πρωτοποριακού συγγραφέα Μάρραρ Σίγκαλ, «Ο γερο-Εβραίος», σε ρεσιτάλ υποκριτικής της Μαρίας Αλκαίου (Φεβρουάριος 1962 και επαναλήψεις κατά τη διάρκεια της περιόδου).

ηθοποιοί της φθαρτής αφθαρσίας, που εκδόθηκε σε επιμέλεια του Θανάση Θ. Νιάρχου, πρόκειται για παράσταση «που έχει μείνει θρύλος, όταν για πρώτη φορά τόλμησε στην Ελλάδα ηθοποιός να κρατήσει μόνος του, για δυο ώρες, ένα πρόγραμμα με μονόπρακτα».<sup>13</sup> Η παράσταση θα προκαλέσει πράγματι μεγάλη εντύπωση και θα καθιερώσει δια παντός τον Έλληνα ηθοποιό στη συνείδηση του κοινού. Από τη μεριά της θα ανακαλέσει στη σκηνή της δεκαετίας του '60 την πρακτική των «ρεσιτάλ δεξιοτεχνίας» και θα δημιουργήσει γύρω από αυτά μια σημαντική κίνηση.

Σαν ένας από τους πλέον σημαντικούς ηθοποιούς της γενιάς του, ο Δημήτρης Χορν αρέσκεται στις αρχές του '60 να εκθέτει το ταλέντο του σε επιδειξίες υποκριτικής τέχνης και σε μονοπρόσωπα έργα,<sup>14</sup> όπως το «Εκκρεμές» του Άλντο Νικολαί, «Τι είναι ο Ζαμόρ» του Ζωρζ Νεβέ, (Οκτώβριος 1962),<sup>15</sup> ή «Το αυγό» του Φελισιέν Μαρσώ (Οκτώβριος 1965).<sup>16</sup> Ωστόσο η κατάκτηση της κορυφής τον περιμένει την επόμενη κιόλας χρονιά

<sup>13</sup> Λήδα Πρωτογάλη, «Βασίλης Διαμαντόπουλος», *Έλληνες ηθοποιοί της φθαρτής αφθαρσίας*, πρόλογος: Σταμάτης Φασουλής, Επιμέλεια: Θανάσης Θ. Νιάρχος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2006, σ. 251.

<sup>14</sup> Θρύλος, ό.π., τ. Γ', σ. 300: «Ο κ. Χορν αρέσκεται, δικαιολογημένα –γιατί του το επιτρέπει και πιθανόν και του το επιβάλλει το απαραίτητο, το μοναδικό του ταλέντο– στα *morceaux de bravoure*. *Morceau de bravoure* είναι και 'Το αυγό' του Φ. Μαρσώ, που παρουσιάζει τώρα που αποχώρησε από το Εθνικό Θέατρο – τί θλιβερή απόσχιση! η απουσία του θα αφήσει στην Κρατική Σκηνή ένα αισθητότατο και αναπλήρωτο κενό – στο Θέατρο 'Διονύσια' όπου στεγάζεται».

<sup>15</sup> Έργο του 1950. Πικρή σάτιρα της ανθρώπινης αδυναμίας μπρος στις αόρατες δυνάμεις που μας κυβερνούν με αφορμή ένα ερωτικό «τρίγωνο», που ενώ μεταξύ τους τα πάνε καλά μαθαίνουν ότι ο εραστής θα σκοτώσει τον σύζυγο και προσπαθούν και οι τρεις να το αποτρέψουν (*Θέατρο του Θ. Κρίτα*). Κ. Ο., «Τι είναι ο Ζαμόρ», *Έθνος*, 19/10/1962: «Η ιλαροτραγωδία του Ζωρζ Νεβέ ξαφνιάζει, αλλά δεν είναι αυτό, που επιδιώκει ο συγγραφέας της. Όταν ο θεατής ξεπεράσει το άφηνισμα, δεν βγαίνει καθόλου ζημιωμένος. Σπαρακτικός Ζαμόρ ο Δημήτρης Χορν σκηνοθέτησε το έργο με συνέπεια και κατανόηση. Πειστικός εραστής ο Βύρων Πάλλης. Ο ρόλος της Κλαρίσσας δεν έχει πολύ περιεχόμενο. Η Μάρω Κοντού τον περιορίζει σε διακοσμητική εμφάνισιν».

<sup>16</sup> Ο πρωταγωνιστής είχε παρουσιάσει το έργο πριν από πέντε χρόνια στο ραδιόφωνο (*Έθνος*, 10/10/1965). Θρύλος, ό.π., τ. Γ', σ. 301: «Ηλεκτρίζει, φυσικά, και επειδή το παίζει ο κ. Χορν. Είναι ένα έργο που δεν είναι δυνατό να το παίζει παρά ένας ηθοποιός μέγιστης ολκής, πρώτου μεγέθους. Ο κ. Χορν, που φανέρωσε άλλη μια φορά και με την εκλογή του έργου (ενώ προκρίνει κατά προτίμηση τα *morceaux de bravoure*, φροντίζει πάντα τα *morceaux de bravoure* που παρουσιάζει να μην είναι μόνο σκηνικά παιχνίδια, να έχουν και κάποια ουσία) και με το παίξιμό του, ότι συνδυάζει τη δεξιοτεχνία με την πνευματικότητα, ξεπέρασε, αν είναι δυνατό, κάθε προηγούμενη του επίτευξη. Η αφθονία, η ποικιλία, ο πλούτος, μα και η πιστότητα, η ακρίβεια της κάθε του μετάπτωσης, των αποχρώσεών του, ήταν εκθαμβωτικές». Κυριάκος Ντελόπουλος, *Ηώς*, τεύχ. 90, 1965, σ. 61: «Μια ανιαρή σπατάλη δύο ωρών που δεν την γέμισε αυτή τη φορά ούτε ο Δημήτρης Χορν, ο ειδικός ερμηνευτής τέτοιων ρόλων-ρεσιτάλ του Αθηναϊκού Θεάτρου. Σπατάλη όμως και του ταλέντου του. Άραγε να αξίζει η ταλαιπωρία της εκμάθησης και εκτέλεσης τόσων χιλιάδων λέξεων κάθε φορά; Κι' έπειτα η καλλιτεχνική φλόγα του αξιολόγου ηθοποιού, η έμπνευση, η φαντασία, η τεχνική δεν αναλίσκονται άδικα, με όλο και μικρότερη ακτινοβολία και επίδοση όπως στο 'Αυγό', σε τέτοιου είδους σκηνικά κατασκευάσματα.» Κ. Ο., «Το αυγό», *Έθνος*, 19/10/1965: «Ο Δημήτρης Χορν έχει αδυναμία στον βιρτουοζισμό. Του αρέσουν οι υποκριτικοί άθλοι. Θέλει να κυριαρχή στο σανίδωμα αποκλειστικά ή σχεδόν αποκλειστικά. Όταν ληφθή υπ' όψι πόσο το πλήθος των θιάσων ζημιώνει την ποιότητα της συνθέσεως τους, τείνει να παραδεχθή κανείς, ότι ο 'μοναγωνιστής' αυτός δεν κινείται μόνον από πρόθεσι εντονώτατης προβολής του καλ-

του ρεσιτάλ του Βασίλη Διαμαντόπουλου, τον Οκτώβριο του 1963, με το ανέβασμα του «Ημερολόγιου ενός τρελού» στο «Κεντρικόν».<sup>17</sup> Ο μονόλογος θα θεωρηθεί σαν: «μέγας άθλος, που καθιερώνει έναν ηθοποιό και τον αναδεικνύει απόλυτα κυρίαρχο των καλλιτεχνικών του μέσων, κάτοχο ευκάμπτου πρωτεϊσμού που τόσο λείπει στο θέατρό μας».<sup>18</sup>

λιτεχνικού του εγώ. Πριν από δυο χρόνια έπαιξε το 'Ημερολόγιο ενός τρελλού' του Γκόγκολ. Μόνος εκράτησεν ολόκληρη την παράσταση. Και ήταν αληθινά υπέροχος. Έδωσε με τον μονόλογό του την αίσθησι ενός ολόκληρου κόσμου, που ο θεατής δεν τον έβλεπεν, αλλά τον ένοιωθε. Τώρα κάνει σχεδόν το ίδιο με το 'Αυγό' του Φελισιέν Μαρσώ. Και είναι πάλι ένας εξαιρεστος ηθοποιός». Βάσος Βαρίκας, «Το αυγό», *Τα Νέα*, 27/10/1965: «Επίδειξι μονταρισμένη η παράσταση... Θα προσθέσω μονάχα ότι το ένστικτο του [ενν. Δημήτρη Χορν] τον σπρώχνει συχνά να πλουτίση την αφήγησι με δραματικές νότες και αποχρώσεις ερήμην του κειμένου. Προδοσία, βέβαια, αλλά θεμιτή, όταν πρόκειται για εγκεφαλική κατασκευή».

<sup>17</sup> Στη διασκευή των Ροζέ Κότζιο και Σύλβι Λυνώ. Σκην. Ζαν Τασό, μετάφρ. Κώστας Σταματίου, σκηνογρ. Μαρίνα Καρέλλα, μουσ. Στ. Ξαρχάκος. Επανάλ. 5/11/1963 -25/1/1964. Θρύλος, ό.π., τ. Θ', σ. 354: «Ο θαυμασμός μας για τον κ. Χορν ήταν τόσοσ, ώστε, την ώρα τουλάχιστον της παράστασης, σχεδόν δεν προσέξαμε ότι το έργο, σαν κάθε διασκευή ('Το ημερολόγιο ενός τρελού' είναι μια νουβέλα του Γκόγκολ, που τη διασκεύασαν για το θέατρο Γάλλοι συγγραφείς), έχει ορισμένες αδυναμίες, από τις οποίες η πιο αισθητή θα έπρεπε να είναι, αν δεν την απέκρυβε η ερμηνεία, το πολύ μεγάλο μάκρος, για το θέατρο, των σκηνών της παραφροσύνης στο θέατρο αποκτούν αναγκαστικά πολύ περισσότερη παρά στο διήγημα συγκεκριμένη υλική υπόστασι. Πώς όμως να σταθούμε σε λεπτομέρειες, όταν ο κ. Χορν μας χάρισε μιαν άδολη, μια πλήρη αισθητική χαρά;» Μ. Πλωρίτης, «Το ημερολόγιο ενός τρελλού», *Ελευθερία*, 4/10/1963: Ο κριτικός διαπιστώνει μια «σκηνική σμίκρυνση» του διηγήματος κατά τη θεατρική του μεταφορά. «Γί' αυτή... ωστόσο, δεν μπορεί να αποδοθή κανένας ψόγος στην ερμηνεία. Ίσα-ίσα. Ο Δημήτρης Χορν πρόσφερε το μέγιστο δυνατό στο ρόλο του Ποπρίτιον. Ανέβηκε με σοφό μέτρο ένα-ένα τα σκαλιά απ' την απλοϊκότητα και την ταπεινότητα στην αγανάκτηση και την ασφυζία κι' από κει στον έξαλλο καλπασμό της φαντασίας, στις πρώτες εισβολές του παραλογισμού, ως την ολοκληρωτική απώλεια κάθε επαφής με την πραγματικότητα, με το χώρο και με το χρόνο. Αποφεύγοντας σχεδόν πάντα την αδυναμία της φωνής του στους δραματικούς ρόλους, ο Δ. Χορν απόσπασε και τη συμπόνια και το δέος και το θαυμασμό του θεατή, όχι μόνο για τον τρομερό μόχθο του, αλλά και για την ολοκληρωμένη, διαπεραστική, ανάγλυφη διαγραφή ενός τόσο φευγαλέου προσώπου. Μα και τη λύπη, επειδή ένας ηθοποιός με τόσες ικανότητες και ωραίες φιλοδοξίες, κατατρίβεται τόσο συχνά σε φιληναφήματα, σαν τα 'Κορίτσια στον αέρα', ενώ τόσοι και τόσοι θαυμάσιοι ρόλοι, παλιοί και καινούργιοι, θα μπορούσαν ν' αξιοποιήσουν το ταλέντο του και ν' αξιοποιηθούν απ' αυτό». Βάσος Βαρίκας, *Κριτική Θεάτρου*, ό.π., σ. 126-127: «Ο κ. Χορν δεν αδίκησε μονάχα την τέχνη του ως ηθοποιού, πρόδωσε ταυτόχρονα και τον Γκόγκολ. Όχι από δική του υπαιτιότητα ή ανεπάρκεια, αλλά γιατί δεν μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Τα πρώτα θύματα του είδους αυτού των 'μεταγραφών' είναι κατά κανόνα απαράβατον οι συγγραφείς. Το ίδιο συνέβη και χτες. Σκηνές πραγματικά συγκλονιστικές στο διήγημα, όπως η 'συνομιλία' των δύο σκύλων, ή το διάβασμα της 'αλληλογραφίας' τους, μεταφεριμένες στη σκηνή, έχασαν την πειστικότητά τους, κατήντησαν απλώς γραφικές ή περιέργες. Το σημαντικώτερο επίσης επίτευγμα του συγγραφέα, η συνειδητοποίηση της πορείας προς την τρέλλα, με τους διαδοχικούς αναβαθμούς της, πέρασε σχεδόν απαρατήρητο από τον θεατή. Από την πρώτη στιγμή, είχες την εντύπωση ότι βρισκόσουν κοντά σ' ένα τέλεια τρελλό... Δεν διέκρινα ποια ακριβώς ήταν η συμβολή του σκηνοθέτη κ. Τασό στην παράστασι. Οι εξπρεσιονιστικοί όμως φωτισμοί στους οποίους προσέφυγε, καθώς δεν λειτούργησαν με ακρίβεια, τουλάχιστον κατά την προεμέρα, μάλλον την έβλαψαν. Θα επαινέσω αντίθετα τα σκηνικά της κ. Καρέλλα. Ήταν το μόνο γνήσιο θεατρικό στοιχείο της παράστασης. Υποβλητικά συνεδούζαν την υπόμνηση της εποχής και του τόπου, με την υπογράμμιση της ατμοσφαιράς του έργου. Καμιά αντίρρηση για τη μετάφραση του κ. Σταματίου».

<sup>18</sup> Κ. Ο., «Το ημερολόγιο ενός τρελλού», *Έθνος*, 4/10/1963.

Η δεξιοτεχνία και η αντοχή εδώ του ηθοποιού δεν κρίνεται μόνο στη διάρκεια της παράστασης, αλλά και κατά τη διάρκεια της σεζόν.<sup>19</sup> Το «Ημερολόγιο» θα προκαλέσει πρωτοφανή επιτυχία, θα συμπληρώσει με την επανάληψή της μέχρι τον Ιανουάριο του 1964 συνολικά 76 παραστάσεις και θα συγκεντρώσει 40.000 θεατές.<sup>20</sup> Αν μην τι άλλο, το ότι η πάντα ευήκοη σε ζητήματα επικαιρότητας επιθεώρηση, ανεβάζει σχεδόν ταυτόχρονα στο «Καλουτά» «Το ημερολόγιο των οκτώ τρελών», των Αλέκου Σακελλάριου και Χρήστου Γιαννακόπουλου,<sup>21</sup> αποτελεί αλάθητο σημάδι της επιτυχίας.<sup>22</sup> Η κριτική αναζητά πλέον το λεξιλόγιό της στην ξένη σκηνική πράξη και μάλιστα σε εκείνη του μουσικού θεάτρου. Χαρακτηρίζει το είδος των παραστάσεων σαν την ελληνική εκδοχή των γαλλικών «morceaux de bravura»,<sup>23</sup> του γερμανικού «μπραβούρ-στουκ»,<sup>24</sup> του αμερικανικού «one man show» ή πιο απλά της «παραστάσης σόλο».<sup>25</sup> Σε κάθε περίπτωση δεν μπορεί παρά να εκφράσει σε όλους τους τόνους το θαυμασμό και το δέος της μπροστά στην επίδειξη δεξιοτεχνίας των σπουδαίων ηθοποιών. «Ο καθείς μπορεί να καταλάβη τι σημαίνει αυτό, τι πλάτες Άτλαντος χρειάζονται για να φορτωθεί ένας ηθοποιός το μονοπρόσωπο έργο, που γεμίζει μια ολόκληρη βραδιά με τις δυο μακρές πράξεις του. Είναι ένα άθλημα εξοντωτικό σαν τον Μαραθώνα, που μπορεί να κάνει καρδιακό τον δρομέα».<sup>26</sup> Δεν λείπουν και οι πιο ανήσυχες φωνές. Ο κριτικός Βάσος Βαρίκας θεωρεί το φαινόμενο του

<sup>19</sup> «Στο εξωτερικό, οι παραστάσεις αυτού του είδους ονομάζονται «ουάν μαν σόου». Και είναι πολλές. Στη χώρα μας το ίδιο πείραμα –ή καλύτερα τον ίδιο άθλο– ετόλμησε πριν από πολλά χρόνια, ο Μήτσος Μυράτ (στο «Κριτήριο» του Πολύβιου Δημητρακόπουλου), «Η πιο μεγάλη παράσταση του Δημ. Χορν», *Ελευθερία*, 2/10/1963.

<sup>20</sup> Ας καταγραφεί μια σημαντική και ίσως λησμονημένη σήμερα συμβολή του Χορν και της συγκεκριμένης παράστασης στη συνδικαλιστική δικαίωση των ηθοποιών: Στις Οκτωβρίου του 1963 μπροστά σε ένα έκπληκτο κοινό ο Δημήτρης Χορν σταμάτα να παίζει τον ήρωα του Γκόγκολ και απευθύνεται στους θεατές με αυτά τα λόγια: «...». Το σκάνδαλο θα κάνει το γύρο των εντύπων της εποχής και θα παίζει και αυτό το δικό του ρόλο στην τελική δικαίωση των θεσμικών αιτημάτων των ηθοποιών για τη μείωση των 12 εβδομαδιαίων παραστάσεων σε εννέα, μέτρο που θα γίνει τελικά δεκτό το 1965 από τον τότε Υπουργό Παιδείας Στέλιος Αλλαμάνης και θα εφαρμοσθεί στην πράξη μετά το 1966. Η παρέμβαση του ηθοποιού και η έκταση που θα πάρει δείχνει και αυτή με το δικό της τρόπο το στάτους που απολαμβάνει ο ερμηνευτής στα πολιτιστικά συμφραζόμενα της εποχής του.

<sup>21</sup> *Ελευθερία*, 19/12/1963.

<sup>22</sup> Ο Βασίλης Κανάκης επισημαίνει την ιδιαίτερη σχέση που είχε ο Δημήτρης Χορν με το κοινό του: «Έκανα σαράντα δύο χρόνια στο Εθνικό Θέατρο. Έπαιξα και είδα παραστάσεις με τα μεγαλύτερα ονόματα του Θεάτρου μας, τα ιερά τέρατα της εποχής. Παραστάσεις με μεγάλη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία, που έμειναν στην ιστορία του. Είδα αίθουσες γεμάτες από ενθουσιώδεις θεατές που χειροκροτούσαν αποθεώνοντας τους ηθοποιούς. Όμως, κοινό σαν αυτό που συγκέντρωναν οι παραστάσεις του Χορν, με τέτοιες εκδηλώσεις πραγματικής λατρείας, τέτοιες θριαμβικές ιαχές, τέτοια αποθέωση, δεν είχα ξαναδεί. Αυτό το πράγμα μόνο με τον Χορν το συνάντησα», Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 398.

<sup>23</sup> Άλκης Θρύλος, βλ. παραπάνω

<sup>24</sup> Κ. Ο., «Το ημερολόγιο ενός τρελλού», *Έθνος*, 4/10/1963.

<sup>25</sup> Δημήτρης Ψαθάς, «Παράσταση σόλο», *Τα Νέα*, 17/4/1962.

<sup>26</sup> Κ. Ο., ό.π.

μονοπρόσωπου έργου σαν σύμπτωμα παρακμής του αυθεντικού δραματικού λόγου και, συνακόλουθα, του βασικού φορέα του, που είναι ο ηθοποιός: «Σημεία των καιρών: Από την στιγμή, που ο λόγος άρχισε να παθαίνει ατροφία, το θέατρο υποχρεώνεται να στηριχθή αποκλειστικά στον εκτελεστή.... Ο ηθοποιός, ως καλλιτέχνης, υπάρχει μονάχα στο βαθμό, που του προσφέρεται η δυνατότητα να ζωντανέψει επί σκηνής μια ανθρώπινη μορφή. Η συνέπεια και η συνέχεια, η ανέλιξη, που πραγματώνεται οργανικά, σαν αποτέλεσμα αλυσιδωτών δραματικών συγκρούσεων, εσωτερικών και εξωτερικών, είναι κείνο, που χαρακτηρίζει κυρίως το θεατρικό πρόσωπο. Όταν αυτά απουσιάζουν όπως συμβαίνει με την εικονογραφημένη αφήγηση, ο ηθοποιός μεταβάλλεται σε απλό μίμο».<sup>27</sup>

Η ομάδα των δεξιοτεχνών ολοκληρώνεται ασφαλώς με τη μορφή της Έλλης Λαμπέτη. Η επιστροφή της ηθοποιού στις αρχές της δεκαετίας του '60, ύστερα από δίχρονη απουσία της στο εξωτερικό, θα είναι πράγματι θριαμβευτική. Η ηθοποιός θα χαίρει μιας ιδιαίτερης αναγνώρισης όχι μόνο ανάμεσα στους κριτικούς αλλά και ανάμεσα στο ευρύ κοινό,<sup>28</sup> γεγονός που θα μεταφραστεί σε μια σειρά από μεγάλες θεατρικές επιτυχίες. Ωστόσο, για μια ακόμη φορά, το δραματολόγιο που καταρτίζει η θιασάρχισσα δεν θα είναι ανάλογο του ταλέντου της. Αν και η ίδια η Έλλη Λαμπέτη φαίνεται να δυσανασχετεί με τις προηγούμενες επιλογές της, όπως φαίνεται σε συνέντευξη Τύπου που δίνει το 1962,<sup>29</sup> εντούτοις για μια ακόμη περίοδο θα αφιερώσει το ρεπερτόριο του θιάσου της κυρίως σε έργα ελαφρά και κομεντί, με έντονο τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα.<sup>30</sup> Η ηθοποιός ωστόσο θα στραφεί και αυτή λίγο αργότερα στα ρεσιτάλ ηθοποιίας, με πρώτη αφορμή μια έκτακτη παράσταση υπέρ του Ειδικού κλάδου του Σώματος Ελληνίδων Οδηγών. Η περιγραφή του ρεσιτάλ από τον Γιώργο Βακαλό είναι ενδεικτική, κυρίως για τον τρόπο με τον οποίο η επίδειξη της ηθοποιού συνδέεται εξαρχώς με τον όρο της δεξιοτεχνίας. «Περιλαμβάνει τρία δείγματα της υποκριτικής δεξιοτεχνίας της τέχνης της Έλλης Λαμπέτη. Ο μονόλογος του 'Άμλετ' ('Να ζει κανείς ή να μη ζει...') που ακούστηκε με

<sup>27</sup> Βλ. Βάσος Βαρίκας, «Το εκκρεμές», *Τα Νέα*, 5/11/1965.

<sup>28</sup> Με βάση έρευνα που διοργανώνει η εφημερίδα *Νίκη*, η ηθοποιός είναι η πλέον αγαπητή Ελληνίδα κατά το 1962, βλ. «Η Λαμπέτη πρώτη Ελληνίδα», *Νίκη*, 31/12/1962.

<sup>29</sup> Με αφορμή το ανέβασμα της «Οντίβ» του Ζιρωντού, η πρωταγωνίστρια θα εξομολογηθεί: «Έχω βαρεθεί –είπε– να παίζω μη ποιητικά έργα. Η δουλειά μου με τα ανάλαφρα έργα έχει γίνει πια πάρα πολύ εύκολη, κι αυτό δεν με ικανοποιεί σαν καλλιτέχνη που θέλει να δώσει κάτι παρά πάνω στο Κοινό». βλ. Κ. Δ. Λιναρδάτος, «Η Λαμπέτη μιλάει για την 'Οντίβ'», *Τα Νέα*, 1/11/1962.

<sup>30</sup> Ωστόσο ο θιάσος της Έλλης Λαμπέτη, όπως σημειώνει η Κριτική, είναι την εποχή αυτή ένα από τα πλέον άρτια καλλιτεχνικά συγκροτήματα, βλ. Θρύλος, ό.π., τ. Θ', σ. 221: «Η παράσταση της 'Κληρονόμου' του Ρ. Γκαίτς από το θίασο της Κας Έλ. Λαμπέτη είναι μια από τις ελάχιστες φετινές επαναλήψεις (η φετινή θεατρική χρονιά, όπως ζήτησα σε άλλα μου σημειώματα αναλυτικά να το δείξω, είναι μια πολύ κακή θεατρική χρονιά) που δεν φανερώνει τις θλιβερές συνέπειες της διάσπασης και διασποράς των δυνάμεων και κάμψη της στάθμης. Η θιασαρχία της Κας Λαμπέτη είναι μια από τις ελάχιστες που φρόντισε ο πρωταγωνιστής ή η πρωταγωνίστρια να πλαισιωθούν αρμονικά, ο θιάσος να μη συμπεριλάβει κακοφωνίες, να σχηματισθεί όλος από αξιόλογα στελέχη και να έχει ομοιογένεια».

τόσο εσωτερικό κραδασμό, μια χαριτωμένη σκηνή από το 'Νυφικό κρεββάτι' που τόσο χάρηκαν προ ετών οι Αθηναίοι – (στο προχθεσινό ρεσιτάλ ο Μάικλ, ο Δημήτρης Χορν, ήταν μια... καρέκλα! Αλλά η δεξιοτεχνία της 'παρτενέρ' θα μπορούσε να την κάνει να μιλήσει!) – και η 'Ανθρώπινη φωνή' του Ζαν Κοκτώ. Είναι πολύ μελό αυτό το λεβέ-ντεριντώ, αλλά, Θεέ μου, πόσο γοήτευε προχθές, πόσο συγκινούσε και πόσο συνέπαιρνε...».<sup>31</sup> Η Έλλη Λαμπέτη θα συνεχίσει την πρακτική των ρεσιτάλ εμπλουτίζοντας το πρόγραμμα και με άλλα μονοπρόσωπα έργα καταλήγοντας κάποια χρόνια αργότερα, το 1971, σε ένα πρόγραμμα 5 έργων που περιλαμβάνει το «Με συγχωρείτε λάθος» της Φλέτσερ, τη «Μις Μπριλ» της Μάνσφιλντ και τα περίφημα τρία μονοπρόσωπα του Κοκτώ, «Η ψεύτρα», «Την έχασα» και «Η ανθρώπινη φωνή». Τα τρία τελευταία θα ηχογραφηθούν στο πρότυπο της ανάλογης ηχογράφησης της Εντίθ Πιαφ για την οποία εξάλλου γράφτηκαν ειδικά τα έργα.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι οι τρεις ηθοποιοί, Διαμαντόπουλος, Χορν και Λαμπέτη, κατακτούν με τη δεξιοτεχνία τους μια υψηλή όσο και μοναχική κορυφή στο πάνθεον των Ελλήνων ηθοποιών. Παράλληλα, θέτουν με την προσφορά τους ένα θεωρητικό ζήτημα που αφορά γενικότερα την ιστορία του νεότερου θεάτρου μας. Την εποχή που σαν ένα από τα βασικά αιτήματα της ελληνικής σκηνης τίθεται η σύνταξη ενός ρεπερτορίου προγραμματικών αρχών, η εργασία του συνόλου σύμφωνα με το όραμα και τη διδασκαλία ενός σκηνοθέτη, την εποχή που το παράδειγμα του Θεάτρου Τέχνης βρίσκει ολοένα και περισσότερους μιμητές ανάμεσα στους νέους θιάσους της εποχής, ο πρωταγωνισμός όχι μόνο δεν δείχνει να υποχωρεί, αλλά αντίθετα γνωρίζει με εξέχουσες φυσιογνωμίες μια από τις ιστορικές κορυφώσεις του. Μετατρέπεται έτσι σε σημαντικό πόλο στη διαλεκτική του ελληνικού θεάτρου και σε βασική συνισταμένη της διαμόρφωσης του μέχρι την εποχή της μεταπολίτευσης. Δεν μπορεί γι' αυτό και δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο από μια ιστορική θεώρηση της μεταπολεμικής θεατρικής περιόδου.

<sup>31</sup> Γιώργος Βακαλό, «Έλλη Λαμπέτη», στο: *Έλληνες ηθοποιοί της φθαρτής αθανασίας*, πρόλογος: Σταμάτης Φασουλής, επιμέλεια: Θανάσης Θ. Νιάρχος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 286.



## ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ

### Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΡΟΪΔΗ

**Μ**ιλώντας, γράφοντας για τον Ε. Ροΐδη, και πάνω απ' όλα μελετώντας τον, αναδύεται πάντοτε ο σπινθηροβόλος διανοητής με τη σπάνια ικανότητα διείσδυσης σε φαινόμενα και μεγέθη αισθητικά και καλλιτεχνικά, όσο κοινωνικά και πολιτικά. Ένας θαρραλέος και εφ' όλης της ύλης μαχητής, ανειρήνευτος από ιδιοσυγκρασία (;) ευρωτραφής, πολύγλωσσος, βαθιά καλλιεργημένος, αυτάρεσκα ακραίος, προκλητικά σαρκαστής, αλλά σίγουρα ένας γόης της πέννας. Αντιπαρέρχομαι τα πολλά «πολεμικά μέτωπα», τις οξείες έριδες του στα λογοτεχνικά, ιδεολογικά, κοινωνικά πεδία, για τα οποία ξοδεύτηκε και ξοδεύεται μέχρι σήμερα πολλή μελάνη από τους φανατικούς υποστηρικτές και από τους εξ ίσου φανατικούς αντιπάλους του, από την εποχή του μέχρι και σήμερα, αφού αμφίθυμη παραμένει μέχρι τώρα η θέση του και η σχέση του με τον κόσμο της λογοτεχνίας αλλά και η σχέση του με τον τόπο αυτόν εν γένει.

#### Θέατρο: Τι είδε ο Ροΐδης

Σε ό,τι μας αφορά, τονίζω ότι ο Ε. Ροΐδης, αγάπησε πολύ την τέχνη του θεάτρου. Το θέατρο μοιάζει να είναι η πρώτη του καλλιτεχνική προτίμηση (μετά φυσικά από τη λογοτεχνία) μαζί με τη ζωγραφική. Αγάπησε το κλασικό δράμα, ελληνικό και ευρωπαϊκό και το αποτίμησε ως τέχνη λόγου στα γραπτά του με κάθε ευκαιρία: αυτούσια αποσπάσματα κλασικών δραμάτων στολίζουν συχνά-πυκνά τα παντοειδή μελετήματά του, τα δοκίμια, τα διηγήματα, ακόμα και το περιώνυμο ιστορικό μυθιστόρημά του, την *Πάπισσα Ιωάννα*. Ο Ροΐδης είδε θέατρο από παιδάκι στη Γένοβα. Έπαιξε θέατρο –στη μεταφρασμένη από τον ίδιο και το συμμαθητή του Δ. Βικέλα, *Εσθήρ* του Ρακίνα– στη Σύρο, όντας μαθητής στο λύκειο Ευαγγελίδη. Ως νεαρός άνδρας αγάπησε το ιταλικό μελόδραμα και τη γαλλική οπερέτα. Αναφέρθηκε δια μακρόν στην αξία των συνθετών: Γκουνώ, Πετρέλλα, Βάγκνερ, Βέρντι, Πουτσίνι, Ροσίνι, Μπελίνι, Όφενμπαχ, Περγκολέζι, Σουπέ, Λεκόκ κ.ά. Λάτρεψε το Ιταλικό θέατρο πρόζας. Θάυμασε και μνημόνευσε τις μεγάλες πρωταγωνίστριες των ευρωπαϊκών σκηνών του καιρού του: τη Σάρα Μπερνάρ, την Ελεονόρα Ντούζε, την Αδελαΐδα Ριστόρη. Απέτισε φόρο τιμής στον Ταλμά και τη δίδα Μάρς στο παρισινό νεκροταφείο του Περ Λασέζ. Ενδιαφέρθηκε για κάθε είδους σκηνικό θέαμα, ακόμα και για τα «μιμοχορευτικά» μπαλέτα. Εξήρε την κινησιολογική ευφύια των «μιμοχορευτριών», κυρίως της Ροζάττι Γαλλέττι. Παρομοίωσε τις μπαλαρίνες Έσλερ, Ζερίτου, Ταλιόνι με «εμψυχωθέντα αγάλματα». Παρατήρησε με αγάπη και κατέγραψε με λεπτομέρειες και τρυφερότητα τα λαϊκά θεάματα, ακόμα και τους άτεχνους φτωχούς

ιταλούς ταχυδακτυλουργούς και ακροβάτες στους δρόμους της Σύρας<sup>1</sup>, τους θαυματοποιούς-μάγους του Καΐρου, τα ιπποδρόμια της Σικελίας<sup>2</sup>. Περιδιάβηκε τα καφέ σαντάν, επαίνεσε τον Ιταλό μίμο Σκέντζη<sup>3</sup>, τον αυτοσχεδιαστή Ρεγάλδι, τον απόμαχο σκηνογράφο της Σκάλας του Μιλάνου, Ορσάτι<sup>4</sup> κ.α. Είδε, έμαθε, χειροκρότησε, έγραψε, όχι μόνον από τη θέση του καλλιεργημένου κοσμοπολίτη ή του κριτικογράφου, αλλά και από τον τρόπο ζωής του ως εύπορο εργένη, «του μποέμ που ξημεροβραδιαζότανε στα θέατρα και συνόδευε τις ξένες πρωταγωνίστριες των σκηνών, μέχρι τα καταλύματά τους»<sup>5</sup>, που έκανε τραπέζια προς τιμήν των ξένων θιάσων και συζητούσε επί μακρόν μαζί τους. Ακόμα και όταν γερνούσε, φτώχαινε και απομονωνόταν, δεν έπαυε να παραπονιέται για τους «άμουςους» αθηναϊκούς χεμώνες: «Αι Αθήναι έχουσιν σήμερον Δημοτικό θέατρον, εις τι όμως ωφελούσιν τα κτήρια, αφού επαύσαμεν να βλέπωμεν μελόδραμα;»<sup>6</sup>. Τακτικός θαμώνας του «Άντρου των Μουσών»<sup>7</sup>. Γράφει κριτικές για τα θεάματα των «Ολυμπίων» και του θεάτρου του Φαλήρου. Στρέφει τις διόπτρες του από το θεωρείο του πέτρινου Μπούκουρα και χειροκροτεί σημαντικούς ξένους θιάσους. Εξ άλλου η γυναίκα με την οποία εξετέθη περισσότερο στα κοσμικά κουτσομπολιά της πρωτεύουσας, αλλά και στα πικρόχολα βέλη του κύκλου της Καλιρρόης Παρέν, ήταν μια βεντέτα της σκηνης, η «μυμοχορεύτρια» Ζαν ντ' Αράς, «το μόνον θήλυ επί του οποίου εψυχολόγησεν»<sup>8</sup>.

Ο Ροΐδης αγάπησε πολύ το θέατρο και το είδε παντού. Ακόμα και η θρυλική *Πάπισσά* του, «βιβλίο αχαλίνωτης ελευθεροφροσύνης»<sup>9</sup>, διανθίζεται συχνά από φράσεις κλασικών δραμάτων, από αναφορές σε πρωταγωνίστριες της εποχής του και σε συνήθειες του σύγχρονου του ευρωπαϊκού κοινού, προβαίνοντας σε εσκεμμένους αναχρονισμούς. Τη

<sup>1</sup> «Ιστορία ενός σκύλου», Ε. Ροΐδη: *Αφηγηματικά κείμενα*, Νεοελληνική βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κ. και Ε. Ουράνη, Αθήνα 1995, σσ. 328-336. Η οικογένεια του Ιταλού γαριβαλδινού λοχία, για να βγάλει τα προς το ζην εκτελεί ακροβατικά γυμνάσια, συνοδεία εκπαιδευμένου στην παντομίμα σκύλου.

<sup>2</sup> «Ιστορία ενός αλόγου», Ε. Ροΐδη, *Αφηγηματικά κείμενα*, ό.π.

<sup>3</sup> «Ιστορία ενός πιθήκου», Ε. Ροΐδη, *Αφηγηματικά κείμενα*, ό.π.

<sup>4</sup> «Ψυχολογία συριανού συζύγου», Ε. Ροΐδη, *Αφηγηματικά κείμενα*, ό.π.

<sup>5</sup> Ο Κλέων Παράσχος περιγράφει την κοινωνική ζωή του Ροΐδη με τα χαρακτηριστικά του τρόπου ζωής ενός οικονομικά εύρωστου μποέμ.

<sup>6</sup> *Εφημερίς*, 18 Δεκ. 1895.

<sup>7</sup> Περιγράφει το θέαμα, το κοινό και την ατμόσφαιρα του Άντρου των Μουσών σε αιχμηρές «Σκνίπες» του στον *Ασμοδαίο*.

<sup>8</sup> Γράφει η θιγμένη συντάκτρια της *Εφημερίδος των Κυριών*, η οποία κατηγορεί τον Ε. Ροΐδη για μισογυνισμό, απαντώντας στους δηλητηριώδεις κατσασιμούς του. Είχε προηγηθεί η δημοσίευση του δοκιμίου του Ροΐδη: «Αι γράφουσαι ελληνίδες», στο οποίο έβρισκε τις δημοσιευμένες λογοτεχνικές απόπειρες στην *Εφημερίδα των Κυριών* άτεχνες, ανούσιες και ψευδοαισθηματικές. Ειδικά για τα αφηγήματα της Αρσινόης Παπαδοπούλου γράφει: «[...] Το όλον διήγημα, θα ηδύνατο κάλλιστα να ονομασθή 'θάνατος εκ κρωολογήματατος' και «[...] Το έργον είναι εξόχως γυναικείον δυνάμενον να ομοιωθεί με κέντημα επί μαύρου πενθίμου υφάσματος ζωηρών και ευχρών ανθυλλίων [...]» Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, τ. Ε', επιμέλεια Α. Αγγέλου, Φιλολογική βιβλιοθήκη Ι. Ερμής, Αθήνα 1978.

<sup>9</sup> Α. Καμπάνης προλεγόμενα στην *Πάπισσα Ιωάννα*, εκδ. Βασιλείου, σσ. 5-6.

νεαρή, τη δεκάχρονη Ιωάννα, την αποδίδει ως θεατρικό πρόσωπο, στο θέαμα που είχε «σκηνοθετήσει» ο πατέρας της: «[...] Ο πατήρ ετοποθέτη την Ιωάνναν επί τραπέζης και ήρχιζεν η παράστασις: «Θύγατερ», ηρώτα αυτήν, «τι είναι γλώσσα;» «Η μάστιξ του αέρος» απήντα εκείνη [...] «Τι είναι αήρ;» «Στοιχείον της ζωής!» «Τι είναι ζωή;» «Ηδονή τοις εντυχούσι, βάσανον τοις πτωχοίς, θανάτου προσδοκία» [...] Αφ' ου εφ' ικανήν ώραν εξηκολούθη η κατ' ερωταπόκρισιν επίδειξις [...] είτα η νεαρά Ιωάννα επήδα ελαφρώς από της τραπέζης και λαμβάνουσα τας άκρας της ποδιάς της και μετά γλυκερού μειδιάματος επεκαλείτο την μεγαλοδωρίαν των παρεστώτων [...]»<sup>10</sup>. Όσπου να καταφέρει η Ιωάννα να καθίσει στον παπικό θρόνο, είχε προπονηθεί σε παντούσιους ρόλους.

Στα αφηγήματά του, στα διηγήματά του, ο Ροΐδης στήνει και εκτελεί «σκηνοθεσίες», επεξεργάζεται «δραματικούς» σχεδόν χαρακτήρες, τοποθετεί «σκηνογραφίες» και δημιουργεί δομές τέτοιες, που τα καθιστούν ικανά να παρασταθούν<sup>11</sup>. Ο ίδιος ο Ροΐδης αρέσκειται σε πειραχτικούς «ρόλους» ή πτυχές του ίδιου αιχμηρού ρόλου, μέσα από τα πολυώνυμα ψευδώνυμά του (*Ξηραδάκης, Θεοτούμπης, Σφήκας, Παραίδης, Κυργιάννης, Κοτόπιτας, Χρυσομάλλω, Σοφρώνιος Βατοπεδινός*, κ.ά.). Βέβαια ο βιβλικός δαίμων *Ασμοδαίος*, το όνομα της εφημεριδούλας του είναι ένα «θεατρικό» πρόσωπο, ένα μεταμφιεσμένο πρόσωπο ή καλύτερα ένα προσωπείο αφού: «[...] Άλλοτε επιδεικνύει την λευκότητα των οδόντων του και με τον διαβολικόν του λόγον γελά με όσα βλέπει και γελών, κινεί τον γέλωτα των άλλων και ενίοτε λόγω κρεμμυδοφαγίας, έχει αγέλαστον το στόμα και ερυθρούς τους οφθαλμούς [...]».

Ο Ροΐδης είδε το θέατρο παντού: Εκεί που υπήρχε αλλά και εκεί που δεν υπήρχε το επινόησε, το μεταστοιχείωσε, το συσσωμάτωσε σε κάθε μορφή γραπτού του. Βρήκε τρόπο να εμβάλει το θέατρο στα παντοειδή γραπτά του με κάθε αφορμή, ακόμα και ως λογοτεχνικές απηχήσεις. Εξ άλλου υπήρξε συνειδητός θεατής. Λόγω βασανιστικής και βαριάς βαρηκοΐας, άκουγε μισά και έβλεπε διπλά<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ο γυρολόγος, ιεραπόστολος και πατέρας της Ιωάννας, χρησιμοποιεί την ευφυΐα και τη φυσική χάρη του κοριτσιού ως ατραξιόν για συλλογή δεκαρών προς επιβίωσή τους. Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, ό.π., τ. Α', σελ. 61-294.

<sup>11</sup> Όπως δείχνει εξ άλλου η αυξανόμενη τάση απόδοσης των διηγημάτων του Ροΐδη από σκηνής. Η *Πάπισσα Ιωάννα* αποδόθηκε πρόσφατα, για μια ακόμα φορά από σκηνής, από το ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ Πάτρας (2007-8), σε σκηνοθεσία Σ. Χατζάκη, στη διασκευή του Γ. Σταύρου με την Μ. Κατσιαδάκη στον ομώνυμο ρόλο. Έχουν προηγηθεί στη νεοελληνική σκηνή διασκευές της *Πάπισσας* με την Τιτίκα Νικηφοράκη στον ομώνυμο ρόλο (1963, διασκευή Γεράσιμος Σταύρου), αργότερα με την Τζένη Καρέζη (1978, διασκευή Γεώργιος Ρούσσοσ). Στον κινηματογράφο την *Πάπισσα* έχει ερμηνεύσει η Λιζ Όυλμαν (1972 'Pope Joan'), σε σκηνοθεσία Μάικλ Άντερσον.

<sup>12</sup> Ο Π. Μουλάς (*Αθησαύριστα κείμενα 1882-1885*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα 2005) κάνει εύστοχα αυτήν την επισημάνση, όπου η ελλειμματική ακοή του Ροΐδη αναπληρώνεται από την οξύτατη «όρασή» του.

### Θέατρο: Τι δεν είδε ο Ροΐδης

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι το ελληνικό θέατρο δεν ανήκει στην οπτική του. Δεν αναφέρομαι στην πολυθρύλητη έριδά του με τον Άγγελο Βλάχο, στο επίπεδο της δραματουργίας. Αναφορικά με τους ελληνικούς θιάσους και τις παραστάσεις τους ο Ροΐδης δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον, δεν ασχολήθηκε καθόλου: καμία κριτική, σχεδόν καμία αναφορά. Ούτε μία φράση ενθάρρυνσης ή έστω συμπάθειας δεν χάρισε ο Ροΐδης στους σκαπανείς της υποκριτικής τέχνης του τόπου του και του καιρού του και μάλιστα όταν η εντόπια ιντελιγκέντσια και η μορφοποιούμενη αστική τάξη υποστήριζε σοβαρά τις προσπάθειες των ελληνικών θιάσων. Καθώς ο 19<sup>ος</sup> αι. έβαινε προς τις τελευταίες δεκαετίες του και η παρουσία των ελληνικών θιάσων γινόταν όλο και περισσότερο αισθητή και ενώ οι προσπάθειες των πρωτοπόρων της σκηνικής τέχνης όλο και ευρύτερα απηχούσαν –ώστε να συντελούνται θεαματικές εξελίξεις στα θεατρικά μας πράγματα– ο Ροΐδης απέστρεφε το οξύ, κατά τα άλλα, βλέμμα του. Ο Ροΐδης στις σπάνιες, τις συνοπτικές, τις ελάχιστες αναφορές του για τους ελληνικούς θιάσους, τα έργα και τους καλλιτέχνες του, μόνο απαξίωση κατέθεσε, μόνο ειρωνείες μουρμούρισε. Μόνον ψόγος έχει καταγραφεί: «[...] Το εσπέρας της παρελθούσης Τετάρτης επρόκειτο να εκτιμηθεί ουχί ο πρόστυχος θιασος του Αλεξιάδου, Ταβουλάρη ή Νικηφόρου αλλ' η μουσική επίγνωσις, η γλυκεία φωνή, η τοσοούτον γιγνώσκουσα άπαντας της μελωδίας τους κυματισμούς, της κ. Μαρίας Μηστροβάκη, εν τω μελοδράματι Ρουί Βλας [...]»<sup>13</sup>. Συλλήβδην «πρόστυχοι» –ευτελείς– οι ελληνικοί θίασοι, κατά τον Ροΐδη, και μάλιστα αντιπαραβαλλόμενοι με την ελληνίδα αοιδό που κάνει καριέρα στο Ιταλικό μελόδραμα. Εδώ, ο οξύνοους και ακριβής Ροΐδης συγκρίνει ανόμοια θεατρικά είδη και ανόμοια σύνολα και πρόσωπα. Πρόκειται για μεθοδολογικό του ολίσθημα; Όχι φυσικά. Ο Ροΐδης δεν ασχολείται με τη ζωή και τη δράση των ελληνικών θιάσων. Πιθανότερο είναι ότι δεν παρακολουθεί παραστάσεις ελληνικών θιάσων. Τα ονόματα των θιασαρχών ενδέχεται να του είναι απλώς ακουστά. Το ίδιο απορριπτικός είναι και σε ό,τι αφορά τις προσπάθειες δημιουργίας ελληνικού, «εθνικού» μελοδράματος. Σε οξύτατες «σκνίπες» του στον *Ασμοδαίο*, τα μελοδράματα *Μάρκος Βότσαρις* και *Φροσύνη* του ζακύνθιου Παύλου Καρρέρ καταγγέλλονται από τον Ροΐδη ως αντιγραφή, ως κλοπή «[...] Από όλους τους Ιταλούς μουσικοδιδασκάλους [...] Εις δραματικήν υπόθεσιν έχουσαν χώραν εν Σουλίω κατά τον Αγώνα, ήρμοζεν βεβαίως η κλέφτικη μουσική[...]», σαρκάζει δηκτικά μια «σκνίπα» του.

Για τη θέση και τη στάση του αυτή έναντι των ελληνικών θιάσων μια συνοπτική ερμηνεία θα μπορούσε να είναι η εξής: Ο Ροΐδης, συριανός αλλά και πολίτης του κόσμου, εναλλάσσει τις θέσεις του στο μεσογειακό και ευρωπαϊκό χάρτη (Σύρος, Γένοβα, Βραΐλα, Μόναχο, Τεργέστη, Λιβόρνο, Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια κ.α. -ταξίδια και μακρές ή βραχείες διαμονές, για τις οικογενειακές εμπορικές δραστηριότητες, και για

<sup>13</sup> «Η κ. Μαρία Μηστροβάκη, εν τω μελοδράματι Ρουί Βλας», 1882, Ολύμπια.

σπουδές, αναζήτηση, βίωση και μελέτη για τον ίδιο). Επαναπατριζεται στην Αθήνα και από το 1862 και μετά μένει κατά βάση εκεί, παραμένοντας όμως «ξένος», αρνούμενος με πάθος τον «εγκλωβισμό» του στην ελληνική εσωστρέφεια. Αποστρέφεται οποιαδήποτε «ομηρεία» ή εγκατάσταση στον εντόπιο πνευματικό, κοινωνικό και πολιτικό ορίζοντα, προδιαγράφοντας από την αρχή την πορεία του, παραμένοντας ως το τέλος της μελόνης του και της ζωής του, εκτός εγχώριας προσαρμογής. Το θέατρο είναι μεν παντού στη ζωή και στο έργο του αλλά όπως καθετί που μετέχει πνευματικής και καλλιτεχνικής ουσίας, το αντιλαμβάνεται με τα δικά του θεμελιωμένα και διακηρυγμένα αξιολογικά κριτήρια: «[...]του Ροΐδη τα διδάγματα: αστυνομία της Τέχνης[...]» επισημαίνει ο Γ. Δροσίνης. Κατά τον Ροΐδη, η περιορισμένη και ελλειμματική ελληνική δραματουργία είναι απότοκη του ελλείμματος μιας γενικότερης πνευματικής δραστηριότητας, διότι «[...]ποιητής αδύνατον να γεννηθή και να υπάρξη εκτός μιας οποιασδήποτε περιρρεούσης ατμοσφαιρας[...]» και αφού «[...] η Ελλάς από μεν τα πάτρια απεμακρύνθη[...] του δε διανοητικού βίου των νεώτερων εθνών δεν μετέχει [...]» διότι «[...]η χθες γεννηθείσα σημερινή Ελλάς δεν έχει ακόμα ζώσαν ιστοριαν<sup>14</sup>[...]» Προς την εύκλειαν της αρχαίας Ελλάδος ουδέν έχομεν κοινόν[...].».

Με αυτές τις αντιλήψεις, «μυκτιρίζοντας κοινωνικές καταστάσεις, ιδέες, φιλολογικές σχολές και πρόσωπα»<sup>15</sup> η τέχνη της σκηνης των ελληνικών θιάσων στην Ελλάδα του καιρού του θα ήταν αδύνατον να τον συγκινήσει. Έτσι δεν βλέπει τις σημαντικές εξελίξεις των τελευταίων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αι. στο ελληνικό θέατρο. Δεν βλέπει ούτε τα θεατρικά αρχιτεκτονήματα όχι μόνον του κέντρου αλλά και σε πόλεις της εξελιγμένης περιφέρειας. Δε ρίχνει ούτε ένα βλέμμα στις απλούστερες, βραχύβιες αλλά πολυάριθμες σκηνές που φυτρώνουν παντού στον τόπο «ως αμανίται». Δεν βλέπει τις ιστορικές πορείες που διαγράφουν ήδη έλληνες δραματουργοί, θίασοι, μεταφραστές, ηθοποιοί – πρωταγωνιστές. Δεν αντιλαμβάνεται ότι το θέατρο στην Ελλάδα γίνεται όλο και περισσότερο μέρος του κοινωνικού βίου του τόπου. Μοιάζει εν πρώτοις παράδοξο: πώς αντιπαρέρχεται με συνοπτική περιφρόνηση όλη αυτήν την πρόοδο, ο καθ' όλα, οξύνους και θεατρικά ευαίσθητος Ροΐδης; Βέβαια το θέατρο, όπως και κάθε τέχνη στην ποσόστωση της κοινωνικής ζωής στο συγχρονικό, ιστορικό πεδίο, μοιάζει με λεπτομέρεια, αλλά στην περίπτωση του Ροΐδη, όπου το θέατρο ανήκει στις εκλεκτικές του συγγένειες και τις δηλωμένες αρέσκειές του, το πράγμα παραμένει εν πολλοίς ανεμυήνευτο. Μήπως αυτή η πρόοδος δεν αρκούσε για τα δικά του «υψηλά», «ευρωπαϊκά» κριτήρια και γούστα; Μήπως κάθε πρόοδος στο ελληνικό θεατρικό τοπίο συμπαρασυρόταν εκ προοιμίου στη συνείδησή του από το ήδη διακηρυγμένο «δόγμα» του περί απουσίας «περιρρεούσης ατμοσφαιρας» στην πνευματική ζωή του τόπου; Αυτό θα μπορούσε να είναι ίσως μια ερμηνεία. Χωράει μεγάλη συζήτηση.

<sup>14</sup> Ε. Ροΐδης, «Δραματικός αγών», *Απαντα*, τ. Β', ό.π., σσ. 238-242.

<sup>15</sup> Τάσος Βουρνάς 1956, πρόλογος στην *Πάπισσα Ιωάννα* εκδ. Σ. Δαρεμά, σσ. 5-21.

Επιχειρώ μια επί πλέον τοποθέτηση: Ο Ροΐδης υποχρεώθηκε να φορέσει την πανοπλία του μονομάχου, πριν κλείσει τα 30 χρόνια του, εξ αιτίας της υποδοχής της «βλασφημίου και κακοήθους»<sup>16</sup>, Πάπισσάς του, ώστε να προφυλαχθεί από τα μύρια βέλη που εξακόντιζαν εναντίον του «τα όσια και ιερά» των παντοειδών μορφωμάτων των εγχωρίων θεσμών. Επέλεξε έκτοτε έναν τρόπο αυτοαμυντικό –σε ορισμένες περιπτώσεις αποτελεσματικό για τον τρόπο του μονομάχου– αλλά σίγουρα αυτό-παγιδευτικό. Με τον καιρό, ο τρόπος αυτός έγινε στάση ζωής, έγινε «ρόλος», ο ρόλος του *Ασμοδαίου*, του καρχαστί, του σκώπη, της δηκτικής «σκνίπας», του οιωνεί κριτή με τα πλείστα ψευδώνυμα –προσωπεία, του «αιρετικού». Το έξοχο πνεύμα του, η σατιρική του ικανότητα, η καλλιέργειά του, η ευρεία γνώση του, η στοχαστική και εύστοχη πένα του τού έδωσαν διακριτή θέση, η οποία με τον καιρό, μέσα από διαδικασίες αυτοάμυνας και αυτοπεριορισμού μαζί με τις ατυχίες του βίου του, μεταβλήθηκε σε «κέλυφος». Όσο τον έδωχνε και τον λοιδορούσε ο τόπος, άλλο τόσο λοιδορούσε τον τόπο κι αυτός. Η πρόοδος του ελληνικού θεάτρου δεν φαίνεται να ήταν διαπερατή από το κέλυφος του Ροΐδη, όσο κι αν μοιάζει πραγματικά παράξενο: Αυτός που διέλυσε τα κέλυφη των «ειδών» του Λόγου, ώστε τα γραπτά του να μην μπορούν να ενταχθούν με τα κριτήρια του καιρού του σε απόλυτες φόρμες, επιφύλαξε για τον εαυτό του έναν περιορισμό: Ο Ροΐδης «δεν είδε» το ελληνικό θέατρο, όπως εν πολλοίς «δεν είδε» και την ελληνική λογοτεχνία του καιρού του.

### Ατόφια θεατρικά αφηγήματα

Καταλήγοντας, αναφέρω ορισμένες από τις εξαιρετικές θεατρικές καταγραφές του Ροΐδη για καλλιτέχνες της σκηνής –του ευρωπαϊκού θεάτρου– που περιλαμβάνονται σε 3 από τα αφηγήματά του: α) «Η Ριστόρη»<sup>17</sup>. Εδώ εξιστορείται με τη μορφή συνέντευξης–αφηγήματος, η συνομιλία του με τη μεγάλη ιταλίδα καλλιτέχνη, στην οποία ο Ροΐδης ανακαλύπτει μια έξοχη προσωπικότητα. Η μεγάλη ηθοποιός δεν φοβάται να απομυθοποιήσει την τέχνη της. Με χιούμορ και ευφυΐα αφηγείται την πορεία της όχι μέσα από το μεγαλείο της σκηνικής αποθέωσής της αλλά από την εικονοκλαστική πλευρά των παρασκηνίων, των δυσκολιών και του αγώνα του ηθοποιού για καλλιτεχνική αξίωση. Καταγράφεται η γενική συγκρότηση και η προσωπικότητά της ως «μοιραίας» αλλά και πολιτικοποιημένης, γενναίας γυναίκας, που συμμετείχε στους αγώνες της ιταλικής ενοποίησης<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Είναι γνωστό ότι η Εκκλησία σκανδαλίστηκε από το αμέσως ανάρπαστο βιβλίο, την *Πάπισσα Ιωάννα*, και ταχύτατα δια της Ιεράς Συνόδου εξαπέλυσε σχετική εγκύκλιο στις 4/4/1866, αποκηρύσσοντάς το.

<sup>17</sup> «Η Ριστόρη» (1893), ό.π., «[...] Εν τω δράματι οι θεαταί κατελήφθησαν υπό γέλωτος ακατασχέτου και σπασμωδικού [...] Δωδεκαετής, ήμουν πλέον πρίμα αμορόζα, είχαν διαπράξει δεν ενθυμούμαι πόσας μοιχείας, δολοφονίας, δηλητηριάσεις, αιμομιξίας και παιδοκτονίας[...]».

<sup>18</sup> Γενικά ο Ροΐδης, περιγράφει τους ηθοποιούς ως πρόσωπα ελεύθερων, δημοκρατικών αντιλήψεων. Στον πρόλογο της *Πάπισσας* –ενώ η Γένοβα πολιορκείται και βομβαρδίζεται–, περιγράφει ηθοποιούς στην πλευρά των επαναστατών του 1848, φοβισμένους πλέον και κατατρεγμένους.

β) «Πανδαμάτειρα και Πανδαμάτωρ». Ο πανδαμάτωρ χρόνος εξαφάνισε τη θρυλική ωραιότητα και τη νεανική χάρη της ιταλίδας μιμοδραματικής χορεύτριας Ροζάτη Γαλέττη, συζύγου πλέον ενός κόμη. Όλα τώρα επάνω της είναι ψεύτικα, τα μαλλιά, τα δόντια, τα ψιμίθια αλλά η ιστορία της δόξας της είναι αληθινή. Ακολουθεί εν είδη διαλόγου μια ενδιαφέρουσα θεωρητική συζήτηση για το αν η τέχνη του χορού, ανήκει στα θεατρικά είδη και αν είναι ανώτερη, ίση ή κατώτερη από το μελόδραμα και την πρόζα. Στη συνέχεια κατατίθενται απόψεις για το περιεχόμενο της αριστοτελικής έννοιας της «μίμησης», στις υποκριτικές αντιλήψεις της εποχής, θέτοντας έτσι θεωρητικά ερωτήματα για τα είδη και τις μορφές της σκηνικής τέχνης, επίκαιρα μέχρι και σήμερα.

γ) «Το θέατρον του Γιλδίσκ Κιόσκ». Πρόκειται και πάλι για αφήγημα, που καταγράφεται ως συνομιλία με τον ηθοποιό Βορμ: Ο γαλλικός θίασος Λαβέρν, προσλαμβάνεται ως ιδιωτικός θίασος στο παλάτι του Σουλτάνου. Οι υποθέσεις των έργων που παρουσιάζονται γίνονται γνωστές στον καλοπληρωμένο θίασο, μια ώρα πριν τις παραστάσεις! Τις συνήθως παντομμικές παραστάσεις, γράφει ή υποδεικνύει ο ίδιος ο Σουλτάνος. Πρόκειται για κωμικές υποθέσεις αυτοσχέδιες<sup>19</sup> που παρουσιάζονται στους αξιωματούχους της Αυλής και έχουν σκοπό να συνετίσουν όσους αυλικούς έχουν πέσει σε δυσμένεια ή ολιγωρούν ή συνωμοτούν και επομένως ποιο κεφάλι δεν στέκεται καλά στους ώμους. Οι παραστάσεις αυτές έχουν στόχο να συνετίσουν, να εξαγγείλουν, να καταδείξουν τι σκέπτεται, τι πιστεύει και τι προετοιμάζει ο σουλτάνος για τους θεατές. Το θέατρο του Γιλδίσκ Κιόσκ είναι θέατρο «άμεσης δράσης» και συμμόρφωσης, ενώ οι ηθοποιοί δια της τέχνης τους γίνονται οι προάγγελοι, οι κήρυκες των σουλτανικών απειλών και των προειλημμένων αποφάσεων.

Ο Ροΐδης υποκλίθηκε στην τέχνη της υποκριτικής, χάιδεψε με την πένα του τους εργάτες της σκηνής, τους θαύμασε, συμμερίστηκε την αγωνία τους για επιβίωση και τον αγώνα τους για καλλιτεχνική επάρκεια, τους αγάπησε αλλά σε άλλους εκτός του τόπου του, τόπους και για άλλα εκτός του τόπου του πρόσωπα.

<sup>19</sup> «[...] Η αυτού μεγαλειότης ευδοκεί να μας κράζει στα ανάκτορα, ολίγην ώραν προ της παραστάσεως και να μας εκθέτει δια δραγουμάνου την υπόθεσιν εις τας κυριωτέρας της κωμωδίας σκηνάς, διανέμων εις έκαστον το μέρος του και εξηγών με πολλὰς χειρονομίας, πώς εννοεί να παρασταθή. Εμείς τρέχονεν να ετοιμάσωμεν τα φορέματά μας, να συμφωνήσωμεν χονδρικώς τους διαλόγους [...] και να αυτοσχεδιάσωμεν επί σκηνής, μιαν ώραν αφού τας συνθέσει.[...] Η ιδέα δεν είναι πρωτότυπος απεκριθην. Το αυτό κάνουν εις τα λαϊκά θέατρα οι Ιταλοί αυτοσχεδιασταί. Τιοιούτου είδους παράστασιν ανειρεύετο επί πολλά έτη η Γεωργία Σάνδη. Αλλ' ηναγκάσθη να παραιτηθή, μη ευρίσκουσα ικανούς ηθοποιούς [...]», «Το θέατρον του Γιλδίσκ Κιοσκ», *Άπαντα*, ό.π., σσ. 245-249.





## ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

### Η ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΗ ΝΟΥΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

«Δεν έσχισε τη γάτα» (απόσπασμα)<sup>1</sup>

Σκηνή ΣΤ΄

Χαρίλαος και οι άνω.

- Χαρίλαος: – Πού υπάγεις, Διαμάντω;
- Διαμάντω: – Πάω να πω του Βασίλη να μη ξεζέψη.
- Χαρ. – Και διατί;
- Ευθυμία: (Υπεροπτικώς στρεφομένη του κατόπτρου προς στιγμὴν μόνον και απαντούσα.) Διότι το διέταξα εγώ, κύριε! (Επαναλαμβάνει την προηγούμενην στάσιν της.)
- Χαρ. – (Σοβαρώς.) Εκάματε πολύ κακά να διατάξητε, κυρία.
- Διαμ. (Κατ' ιδίαν.) Σαν αλλιώτικος μου φαίνεται ο αφέντης.
- Ευθ. (Στρεφομένη τέλος και εν πλήρει ειρωνεία.) Μπα! Καλέ τι μας λέτε; Αλήθεια;
- Χαρ. – Εκείνο που σας λέω εγώ.
- Ευθ. (Ως άνω) Ησυχάσατε παρακαλώ. (Γελώσα.) Χα! Χα! Χα!
- Χαρ. (Εν απορία και θυμώ άμα.) Γελάτε, κυρία;
- Ευθ. (Γελώσα) Και είναι να μη γελώ όταν σας βλέπω ούτω; Χα! Χα! Χα...
- Διαμάντω, ύπαγε να κάμης ότι σε είπα. (Η Διαμάντω κινείται.)
- Χαρ. (Αυστηρώς.) Διαμάντω, μην υπάγης πουθενά. (Η Διαμάντω υπακούει.)
- Ευθ. – Και εγώ σας λέγω ότι θα υπάγη.
- Χαρ. – Και εγώ σας λέγω ότι δεν θα υπάγη.

<sup>1</sup> [Σημ. του επιμελητή: Ο εισηγητής διάβασε στην έναρξη της ομιλίας του ένα απόσπασμα από τη μονόπρακτη κωμωδία «Δεν έσχισε τη γάτα» του Ευάγγελου Παντόπουλου. Ο ίδιος έχει καταθέσει παλιότερα αντίγραφο του χειρόγραφου της κωμωδίας, που βρίσκεται στην κατοχή του, στο Σπουδαστήριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Για λόγους συνάφειας με την απομαγνητοφωνημένη ομιλία που ακολουθεί, επιλέχθηκε να παρατεθεί εισαγωγικά το ίδιο απόσπασμα σε πρόχειρη μεταγραφή του επιμελητή. Έχει γενικά τηρηθεί η ορθογραφία του πρωτοτύπου, με ορισμένες σιωπηλές διορθώσεις.]

- Διαμ. (Κατά μόνας.) Φουρτούνα θα' χουμε πάλι και ο Θεός να τα φέρη δεξιά.  
 Ευθ. (Αυστηρώς, Καλέ ακόμη εδώ είσαι; Δεν ακούεις λοιπόν που σε διατάττω;

(Η Διαμάντω φεύγει πεφοβισμένην.)

### Σκηνή Ζ'

#### Χαρίλαος και Ευθυμία

- Χαρ. (Αυστηρώς.) Και πού θα υπάγητε κυρία; Εμπορούμεν να μάθωμεν και ημείς παρακαλώ;  
 Ευθ. (Περιπατούσα αλαζονικώς.) Δεν θα ημπορέσω να ευχαριστήσω την περιέργειάν σας, φίλε μου.  
 Χαρ. – Και διατί παρακαλώ;  
 Ευθ. – Διότι δεν εσυνήθισα να δίδω λόγον των πράξεών μου.  
 Χαρ. (Αυστηρότερος.) Τότε λοιπόν δεν θα ημπορέσητε να εξέλθητε, κυρία.  
 Ευθ. (Ειρωνικώς.) Είσθε βέβαιος;  
 Χαρ. (Ως άνω.) Βεβαιώτατος.  
 Ευθ. – Χα! Χα! Χα! Λυπούμαι, φίλε μου, διότι σφάλεσθε φοβερά.  
 Χαρ. – Και εγώ θα σας αποδείξω το εναντίον.  
 Ευθ. (Εν ειρωνεία.) Και δεν μου λέγετε παρακαλώ από πότε απεκτήσατε αυτό το σοβαρόν; Χα! Χα! Χα! Τι νόστιμος που είσαι.... Χα! Χα! Χα!  
 Χαρ. (Οργισμένος και βαίνων εν βήμα προς αυτήν.) Κυρία!  
 Ευθ. (Ωσαύτως.) Εμπρός, προχώρει....  
 Χαρ. (Οπισθοχωρών μετά δέους και βαθμηδόν ανακτών την σοβαρότητάν του.) Κυρία, λέγω....  
 Ευθ. – Ε! Παύσατε πλέον σας παρακαλώ, διότι οι αστειῖμοί σας υπερέβησαν τα όρια.  
 Χαρ. (Ως άνω.) Δεν αστείζομαι ποσώς, κυρία μου.  
 Ευθ. – Τότε λοιπόν θα πάσχετε και σας συμβουλεύω να κυτταχθήτε.  
 Χαρ. – Δεν πάσχω καθόλου, κυρία μου, αλλά θα πρέπει να μάθετε ότι έπαυσα πλέον να είμαι εκείνος όστις ήμην μέχρι τούδε, μαλακός δηλαδή και τρυφερός σαν αρνάκι, περιποιητικός σαν μαλλιαρό σκυλάκι.

- Ευθ. – Όχι δα!
- Χαρ. (Σοβαρώς.) Είμαι άνδρας, κυρία μου, και επειδή είμαι άνδρας, δεν επιτρέπω εις το εξής να μου κάθεται η μνίγα στη μύτη. Με εννοείς;
- Ευθ. (Ψυχρή, καθήμενη) Αυτό προσπαθώ τόσην ώρα και δεν εμπορώ να το κατορθώσω.
- Χαρ. (Εξακολουθών.) Λέγω, κυρία μου, ότι εις το εξής εννοώ να γίνεται εδώ μέσα εκείνο που θέλω εγώ και όχι σεις, λέγω ότι εις το εξής να σέβεσαι τας διαταγάς μου και να μη πράττης της κεφαλής σου.
- Ευθ. (Σοβαρώς.) Και πώς με ενομίσατε, κύριε, και μοι ομιλείτε τοιουτοτρόπως; Σαν ποίαν παρακαλώ με εκλαμβάνετε;
- Χαρ. (Σοβαρώτερος.) Σας εκλαμβάνω, κυρία μου, επί του παρόντος ως την σύζυγόν μου, ως γυναίκα δηλαδή του συζύγου σας και μόνον του συζύγου σας όστις είναι ο μόνος κύριός σας και προς τον οποίον οφείλετε να υπακούετε τυφλοί όμμασι.
- Ευθ. – Και εγώ σας λέγω, κύριε, ότι δεν εσκέφθην ποτέ να γίνω δούλος των ορέξεών σας, αλλ’ απλώς και μόνον της καρδιάς μου, της ευαισθήτου καρδιάς μου και σας χαιρετώ. (Θέλει να εξέλθη.)
- Χαρ. (Τρέχων, δράττεται της χειρός της.) Όχι! Θα μείνετε εδώ, κυρία μου. Δεν έχετε να υπάγετε πουθενά.
- Ευθ. (Αποσπάται απ’ αυτού και μετ’ οργής.) Α! Μα είσθε βλέπω πάρα πολύ αυθάδης, κύριε.
- Χαρ. (Εν πλήρει παραφορά.) Αυθάδης!!! Εγώ!!! Τώρα βλέπεις... (Τρέχων άνω κάτω παράφορος.) Πού είναι... πού είναι.. να... να... πού.. να την σχίσω!
- Ευθ. (Περίφοβος, κρύπτεται όπισθεν έδρας.) Α... α... μα... μα... μου... Θέλει να με σχίση... Βοήθειαν!... Τρέξατε!... Βοήθειαν!....
- Χαρ. (Ως άνω.) Βασίλειε!... Βασίλη!... Διαμάντω!...

**Σκηνή τελευταία**  
**Βασίλειος, Διαμάντω και οι άνω.**

- Διαμ. (Εν σπουδή.) Καλέ, τι είναι;
- Ευθ. – Συλλάβετέ τον, θέλει να με σχίση... (Ως άνω.)
- Βασίλειος: – Μωρ’ τ’ είναι, πυρκαϊά;... Τι τρέχει;
- Χαρ. – Φέρε μου γρήγορα, τρέξε!... (Ως άνω.)

- Βασ. – Τι, νερό;
- Διαμ. – Μπα, Χριστός και Παναγία, καλέ, μην ελύσσαξε;
- Χαρ. – Όχι, ανόητε, όχι, τρέξε γρήγορα και φέρε μου μια γάτα.
- Όλοι: (Εκπληκτοι.) Γάτα!
- Βασ. – Να την κάμης τι;
- Χαρ. – Φέρε μου σε λέγω γρήγορα μια γάτα να την σχίσω να ξεθυμάνω.
- Όλοι: (Γελούν.) Χα! Χα! Χα!
- Ευθ. (Γελώσα) Βασίλειε, τρέξε να φωνάξης καλύτερα ένα παπά να τον διαβάση. Χα! Χα! Χα!
- Χαρ. (Ηλιθίως.) Πώς! Γελάτε;
- Βασ. – Μα είναι να μη γελούμ' αφέντη, αφού ζητάς να σχίσης τη γάτα;
- Χαρ. – Και διατί τάχα; Δεν είμαι άνδρας εγώ, δεν εμπορώ να τη σχίσω;
- Βασ. – Καλός και άξιος είσαι, αφέντη μου, και μπορείς. Αλλά τη γάτα, αφέντη μου, έπρεπε να τη σχίσης την πρώτη βραδείά του γάμου σου, τώρα πλια είναι πολύ αργά!

### Τέλος

*Έγγραφον εν Αθήναις κατά μήνα Οκτώβριον του 1888.*

*[υπογραφή: Ε. Παντόπουλος]*

*Παρεστάθη το πρώτον εν Αθήναις υπό του δρ. θιάσου «Μενάνδρου», την 30<sup>ην</sup> Νοεμβρίου 1888.*

*Φινάλε.*

*Έγγραφον εν Αθήναις και τον μήνα Οκτώβριο του 1888, Ευάγγελος Παντόπουλος. Παρεστάθη το πρώτο εν Αθήναις, υπό του δραματικού θιάσου Μενάνδρου, τη τριακοστή Νοεμβρίου του 1888.*

Δηλαδή σε ένα μήνα αφότου γράφτηκε.

Τυπική δομή φάρσας με τη γνωστή ανατροπή. Πρέπει να πούμε βέβαια ότι είναι βεβιασμένο το φινάλε, αλλά συνήθως έτσι τελειώνουν πάντα με μια γελοιοποίηση του ανθρώπου ο οποίος θέλει να ανατρέψει μια κατάσταση την οποία έχει θρέψει χρόνια ολόκληρα. Αυτή είναι όλη η ιστορία. Θυμίζω ότι το κείμενο αυτό δεν είναι υποχρεωτικό για τον ηθοποιό, είναι ενδεικτικό, μπορεί να φρενάρεϊ ή να μειωθεί, οι μικροί μονόλογοι να γίνουν μεγαλύτεροι, οι μεγάλοι μονόλογοι να γίνουν μικρότεροι, ανάλογα με την ανταπόκριση του κοινού. Οι ηθοποιοί βρίσκονται απίκο, στη γωνία, δηλαδή η Διαμάντω

κι ο Βασίλης βρίσκονται απέικο, δεν ξέρεи κανείς πότε θα τους φωνάξουν, πότε δηλαδή θα φτάσει η ώρα που θα γίνει η σύγκρουση για να τους φωνάξει ως βοήθεια. Έτσι γίνεται συνήθως, τους φωνάζουν. Αυτοί είναι απ' έξω, δεν υπάρχει χρονοδιάγραμμα, ένα timing, το οποίο έχει γίνει στην πρόβα. Αυτή είναι η διαφορά με οποιαδήποτε άλλη κωμωδία, ή πρόβα ή τέλος πάντων διαδικασία ενός θεατρικού κειμένου που βασίζεται στον υποβολέα. Είναι εκεί στη γωνία και αν συντομευθούν οι χρόνοι, ή δεν υπάρχει ανταπόκριση στο κοινό, ή, αν θέλετε, δεν υπάρχει όρεξη επάνω στη σκηνή, καμιά φορά ο ηθοποιός δεν έχει την ευφορία που έχει άλλη βραδιά και τα πράγματα παίρνουνε μια πυκνότερη μορφή. Θα έρθει πιο γρήγορα η σειρά τους να μπουν μέσα ως «πυροσβέστες», ή να γίνουν οι αλλαγές των προσώπων.

Η διαφορετική σχέση που δημιουργείται στη σκηνή απ' ότι συνήθως ξέρουμε είναι τα «ντουετάκια», τι είναι τα «ντουετάκια» θα σας το εξηγήσω. Συνήθως το θέατρο αυτού του είδους δεν μπορεί να λειτουργήσει με περισσότερα από δύο το πολύ τρία πρόσωπα επί σκηνής. Κι όταν είναι περισσότερα, τρία ή τέσσερα, τα δυο έχουν το ρόλο παρατηρητή και σχολιάζουν απ' έξω αυτό που συμβαίνει στη σκηνή. Για παράδειγμα ο Βασίλης και η Διαμάντω είναι εκεί και επεμβαίνουν, αν χρειαστεί. Όπως αντίστοιχα θα θυμάστε και στη «Δωδέκατη νύχτα» όπου έχουμε κρυμμένα πρόσωπα πίσω του, την ώρα που διαβάζει το γράμμα ο Μαλβόλιο. Ο λόγος ύπαρξης μιας τέτοιου είδους σχέση, σε αυτό το θέατρο, είναι επειδή ακριβώς είναι αυτοσχεδιαστικό θέατρο, γι' αυτό και είναι δύσκολο να συνεννοηθούν και να συντονιστούν τρεις ή τέσσερις άνθρωποι, με αποτέλεσμα να έχουμε συνέχεια ντουέτα. Φεύγει ο ένας, έρχεται ο άλλος, φεύγει κι αυτός έρχεται κάποιος άλλος κλπ. Εδώ για παράδειγμα έχουμε στην αρχή τη Διαμάντω, φεύγει η Διαμάντω, έρχεται η Ευθυμία, φεύγει η Ευθυμία, έρχεται ο Χαρίλαος, κι αυτό το πράγμα γίνεται συνέχεια. Φυσικά είναι πρωτογενές θέατρο, χωρίς καμιά αμφιβολία.

Πρόκειται για ένα σύνδρομο που χαρακτηρίζει πάρα πολλούς Έλληνες σύγχρονους συγγραφείς. Δεν χρειάζεται τώρα να πω ονόματα, ξέρετε πόσο πολύ αγαπώ το ελληνικό θέατρο, αλλά οι περισσότεροι συγγραφείς μας, εκτός εξαιρέσεων, και το τονίζουμε αυτό, μας παρουσιάζουν ένα θέατρο που, αν και συνθετότερης γραφής, δεν παύει να είναι ένα θέατρο ντουέτων. Φεύγει ο ένας έρχεται ο άλλος, φεύγει ο αυτός, έρχεται άλλος, αυτό γίνεται συνεχώς στα περισσότερα. Ακόμη και στα έργα των πιο γνωστών συγγραφέων. Αυτά τα προβλήματα τα έχει ξεπεράσει ο Καμπανέλλης, τα έχει ξεπεράσει ο Κεχαϊδης στο «Δάφνες και μικροδάφνες», που είναι τέσσερις άνθρωποι επί σκηνής συνέχεια και αναπτύσσονται και οι τέσσερις χαρακτήρες παράλληλα. Το έχει περιέργως, γιατί δεν έχει μεγάλο βάθος έργου, ο «Φονιάς» του Ευθυμιάδη, που επίσης είναι τέσσερις επί σκηνής άνθρωποι οι οποίοι αναπτύσσονται παράλληλα. Τα περισσότερα άλλα έργα είναι ντουέτα. Συνεχώς φεύγει ο ένας, έρχεται ο άλλος, τον διώχνει και προχωράει έτσι. Αυτό είναι ουσιαστικά θέατρο ερασιτεχνών, δηλαδή ανθρώπων που έχουν να πουν κάποια πράγματα αλλά που δεν έχουν συνθετική ικανότητα. Ο μεγάλος συγγραφέας έχει πέντε-έξι-επτά πρόσωπα στη σκηνή. Θυμηθείτε τον Ίβεν ή τον Τσέχωφ, δέκα άνθρωποι πάνω

στη σκηνή και να δουλεύει παράλληλα, ο καθένας να προσθέτει μέσω των άλλων τη μικρή δική του ψηφίδα και να έχει μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα. Αυτή είναι η μεγάλη δραματουργία. Αλλιώς έχουμε αυτά τα «ντουετάκια».

Εδώ φυσικά ανήκουν το λαϊκό θέατρο και ο Καραγκιόζης. Εκ των πραγμάτων ο Καραγκιόζης δεν μπορεί να έχει περισσότερα από δυο-τρία πρόσωπα, καθώς ο καραγκιοζοπαίχτης δεν μπορεί να κινήσει παραπάνω φιγούρες. Αν υπάρχει τρίτο πρόσωπο, το κινεί ο βοηθός, όπου ακούει, σχολιάζει πιθανόν, αλλά ουσιαστικά τα πρόσωπα είναι δύο. Φεύγει ο Καραγκιόζης έρχεται ο Χατζηαβάτης, φεύγει ο Χατζηαβάτης έρχεται άλλος, αυτή η δουλειά γίνεται. Είναι το πρωτογενές θέατρο. Εδώ, όμως, είναι τεχνικός ο λόγος που γίνεται αυτό και δεν υπάρχει άλλη δυνατότητα, διότι ο καραγκιοζοπαίχτης δυο χεράκια έχει.

Για εντελώς διαφορετικούς βέβαια λόγους έτσι λειτουργούσαν τα πράγματα και στην αρχαιότητα. Δεν έχουμε πάνω από τρεις το πολύ υποκριτές, κι όταν υπάρχουν τρεις υποκριτές στη σκηνή, ακόμη και στις πιο δύσκολες, τις πιο προχωρημένες στιγμές της αρχαίας δραματουργίας, οι δύο μιλάνε, ο ένας ακούει. Σιωπά ο τρίτος και μετά μιλάει πάλι. Μιλάει στην αρχή ο Κρέοντας με την Ισμήνη και μετά σιωπά η Ισμήνη και μιλάει με την Αντιγόνη. Τρεις υποκριτές υπάρχουν στη σκηνή, αλλά ποτέ δεν μιλάνε και οι τρεις μαζί. Αλλά εκεί είναι άλλες οι ανάγκες, ανάγκες που ξεκινάνε από τον περιορισμό των υποκριτών πιθανώς. Αλλά στο αρχαίο δράμα η σχέση που δημιουργείται πάνω στη σκηνή είναι πολύ πιο εύκολη, είναι μετωπικές οι σχέσεις που διαπράττονται επί σκηνής, τουλάχιστον, όταν φορούσαν και μάσκα. Είναι περίεργο πράγμα, αλλά η μάσκα για να υλοποιηθεί, για να πάρει μορφή δραματουργική πάνω στη σκηνή, πρέπει να κινείται, να κινείται το χέρι, να βεβαιώσει ποιός μιλάει, αλλιώς δεν φαίνεται ποιός μιλάει. Δεν είναι εύκολο λοιπόν να μιλάνε και οι τρεις. Μιλάνε αυτοί οι δυο και μετά βλέπεις τον τρίτο να σηκώνει το χέρι του και μιλάει αυτός τώρα. Κι όταν τον βλέπεις μάλιστα από την 15<sup>η</sup> σειρά, μόνο αυτός που κουνιέται καταλαβαίνεις ότι μιλάει. Αυτός που κινείται μιλάει, η μάσκα δεν μιλάει. Η φωνή ακολουθεί τη φυσική κίνηση. Το σώμα του ακολουθεί τη φυσική κίνηση που του υπαγορεύει η εσωτερική του διάθεση. Λοιπόν είναι πρωτογενές θέατρο χωρίς καμιά αμφιβολία. Αλλά είναι και το λαϊκό θέατρο κάποιας εποχής. Είναι ο πυρήνας της θεατρικής δραματικότητας, της λαϊκής δραματουργίας, οι δύο ουσιαστικά υποκριτές, οι δύο αντίπαλοι, γιατί η σύγκρουση, η καθαρά διαλεκτική σχέση, είναι ο πυρήνας του θεάτρου. Ο διάλογος που γίνεται ανάμεσα στον έναν και τον άλλον. Από κει και πέρα, βέβαια, μια πιο σύνθετη μορφή τέχνης πολλαπλασιάζει, πολλαπλασιάζει αυτούς τους πυρήνες. Κι αν το δείτε αυτό στη διάσταση του ιστορικού και την κοινωνική, θα διαπιστώσετε ότι τα πολυσύνθετα έργα, τα έργα δηλαδή με πάρα πολλούς επί σκηνής υποκριτές, οι οποίοι, ας το πούμε έτσι, επικοινωνούν ποικιλοτρόπως μεταξύ τους, ώστε τα τόξα να πλέκονται μεταξύ τους, συμβαδίζουν στην ευρωπαϊκή παράδοση με τη φούγκα τη μουσική.

Το ανατολίτικο θέατρο, το λαϊκό θέατρο, το θέατρο που προσελκύει μεγάλες μάζες και το διανοούμενο κοινό, το αστικό, είναι απλοϊκό, όπως είναι και η μουσική μονοφωνική, κάθε λαϊκή μουσική είναι μονοφωνική. Όταν περνάμε στη Δύση σε φόρμες μετά το Μεσαίωνα πολυφωνικές, γίνεται πολυφωνικό και το θέατρο, γίνεται ένα είδος φούγκας, δηλαδή, αντιστιξής, γι' αυτό κι όταν το τυπολόγιο της *Commedia dell' arte* αναπτύσσεται, θα μπορεί κανένας ουσιαστικά να το χαρακτηρίσει και να το ονομάσει με τις βασικές φωνές της ορχήστρας. Δηλαδή υπάρχει ο μπάσος, ο καρατερίστας, η σοπράνο, υπάρχει η σουμπρέτα, υπάρχουν οι φωνές. Μην ξεχνάμε τις φωνές, την πολυφωνική μουσική, τα χρώματα ή τις φωνές της ορχήστρας. Έχουμε φωνές που αργότερα στην κωμωδία θα είναι ο Πανταλόνε, η κολομπίνα, ο ένας, ο άλλος. Και το ίδιο πράγμα αργότερα θα γίνει στην όπερα. Ο βαρύτονος, η μέτζο, σοπράνο, η λετζέρα, η καρατεριστική φωνή κτλ. Παίρνει αυτές τις μορφές και εκφράζει ουσιαστικά ένα τυπολόγιο όχι μόνο μουσικό αλλά και χαρακτηριστικό. Η σύνθετη αυτή δραματουργία έχει να κάνει με τη σύνθετη ευρωπαϊκή κουλτούρα. Ενώ, όσο πάμε προς τα πίσω, προς τις λαϊκότερες φόρμες, εκεί έχουμε να κάνουμε με πρωτογενείς σχέσεις κι έχουμε μια λαϊκή φόρμα. Καραγκιόζης, λαϊκό θέατρο, τσίρκο, Φασουλής, επιθεώρηση. Δύο είναι πάντα πάνω στη σκηνή, φεύγει ο ένας, έρχεται ο άλλος, αλλά θυμηθείτε τον ίδιο διάλογο θα δει κανένας και στις πρωτογενείς, αλλά πολύ σημαντικές πρώτες ταινίες του μπουρλέσκ. Τον Τσάπλιν, ας πούμε, τον κυνηγάει ένας αστυφύλακας, μετά είναι με μια κυρία, κλπ. Θα πρέπει να φθάσουμε στις μεγάλες φόρμες και του Τσάπλιν για να έχουμε μια πολυχρωμία, αλλιώς στη λαϊκή κωμωδία είναι δυο-δυο. Φεύγει ο ένας, έρχεται ο άλλος, φεύγει η κυρία που του δίνει ελεημοσύνη, έρχεται ο χοντρός αστυφύλακας, κλπ, γίνεται μια πάλη εκεί, φεύγει, βρίσκει την κοπέλα, την απαγάγει και πάει λέγοντας. Έτσι γίνεται και στη δική μας λαϊκή κωμωδία, τη λεγόμενη κινηματογραφική, της δεκαετίας του '50. Αν ριζέτε μια ματιά θα δείτε συνεχώς ντουέτα. Ντουέτα τα οποία βολεύουν και κινηματογραφικά, γιατί στέκονται απέναντι από το φακό οι δυο τους και τα λένε. Σε πρωτογενείς και πρωτόγονες συνθήκες κινηματογραφίσεως με μια μηχανή απέναντι, κάθονταν ο Αυλωνίτης και ο Σταυρίδης και τα λέγανε. Πολλές φορές μάλιστα η εναλλαγή των πλάνων γίνεται σε άλλο χρόνο. Δηλαδή μιλάει ο Σταυρίδης, μιλάει και ο Αυλωνίτης και υπάρχει άλλος φωτισμός, γιατί έχει έρθει άλλη μέρα ο Αυλωνίτης και απαντάει σε αυτά που έχει πει ο Σταυρίδης. Αυτά έχουν συμβεί σε πάρα πολλές κωμωδίες. Κάθεται ο ένας σε μια πολυθρόνα και σε άλλη ο άλλος. Συνήθως δεν πηγαίνουν κι οι δυο μαζί γιατί είχε δουλειά ο ένας και έλεγε τα δικά του λόγια άλλη φορά. Γι' αυτό έχουμε και διαφορά στο φωτισμό. Άλλη μέρα ο ένας, άλλος φωτισμός απ' έξω, άλλη ρύθμιση, συμβαίνει κι αυτό.

Εγώ έχω δει ταινία, όπου έχουμε πλάνο να έρχεται από μπροστά ο Κατράκης με τη Χριστίνα Σύλβα, προς εμάς. Και μετά να έχει αλλάξει το πλάνο, να πηγαίνει από πίσω, και να είναι μόνο η Χριστίνα Σύλβα.. Ή θυμώσε ο Κατράκης και έφυγε ή ήταν άλλη μέρα.

Έχω επίσης μια ελληνική ταινία συλλεκτική, την «Τζέην Έυρ», όπου ο Κατράκης κάνει τον τύπο που έχει προσλάβει τη δασκάλα για τα παιδιά του και την οποία κάνει η

Χριστίνα Σύλβα. Αυτό είναι το αλαλούμ. Η αποθέωση είναι όμως η εξής: Κάποια στιγμή που έχουν βγει περίπατο μαζί και είναι στο άλογο ο Κατράκης, βλέπουμε ξαφνικά αυτή μόνη, χωρίς άλογο, χωρίς τίποτα.

Αλλά η αποθέωση του παράδοξου είναι η εξής: Όπως ξέρετε σε όλες τις ταινίες της εποχής εκείνης θεωρούσαν απαραίτητο κάποια στιγμή να έχουν και ένα μουσικό ιντερμέδιο, να πηγαίνουν δηλαδή οι ήρωες σε μια ταβέρνα ή σε κάποιο κέντρο διασκέδασης. Μπορούσαν έτσι να προσελκύουν κοινό που ήθελε να δει τον Χιώτη, την Τζένη Βάνου, τους διάφορους σταρ της εποχής. Ναι, αλλά στην «Τζένη Έυρ»;... Λέει λοιπόν κάποια στιγμή ο Κατράκης: «-Θα πάμε σήμερα έξω από τον πύργο διότι υπάρχει μια πανηγύρις». Υπάρχει υποτίθεται κάποιο πανηγύρι της εποχής, ρομαντικό. Και συνεχίζει ο Κατράκης: «-Α! σου έχω και μια έκπληξη. Υπάρχει ένα χορευτικό συγκρότημα από την Κύπρο την αποικία μας. Κι έχει ένα χορευτικό κυπριακό το οποίο το 'χανε κλείσει!». Λοιπόν το τι γίνεται σε αυτή την ταινία δεν λέγεται. Εγώ νομίζω ότι αν την προβάλλω αυτή κάποτε, ύστερα από 20-30 χρόνια θα πρέπει να είναι υποψήφια για υπερρεαλιστικό κινηματογράφο. Γιατί αυτός ο κινηματογράφος είναι υπερρεαλιστικός από τη φύση του. Υπήρχε ένας κινηματογραφιστής που λέγονταν Ηλίας Παρασκευάς. Αυτός είχε την εταιρεία Ηλίας Films, ήταν σύζυγος της κυρίας Μάρλεν Παπούλια, πρωταγωνίστρια των έργων του. Έχω δει λοιπόν ταινία της Ηλίας Films, με σενάριο και παραγωγή Ηλίας Παρασκευάς, σε σκηνοθεσία Ηλίας Παρασκευά, και με πρωταγωνιστές τον Ηλία Παρασκευά και την Μάρλεν Παπούλια. Κάποια στιγμή, όμως, φαίνεται ότι ντράπηκε και έβαλε στο μακιγιάζ «Ηλίας... Μαξφακτορίδης». Ήταν βλέπετε της μόδας τότε τα καλλυντικά της Max Factor και Λάιχνερ, αμερικάνικη και γερμανική εταιρεία αντίστοιχα, που είχαν αναλάβει και το θεατρικό μακιγιάζ.

Ήμωνα θαμώνας αυτών των πραγμάτων και έχω δει τα πάντα. Όπως κάτι περίεργα πλάνα που ξεφεύγουν. Στην ταινία «Χαμένοι άγγελοι» είναι ο καημένος ο Χρήστος ο Τσαγανέας φυλακισμένος γιατί έχει κάνει κάποιο έγκλημα. Κρατάει τα σίδερα του κελιού του. Και ξαφνικά φεύγει το καρέ και δεν υπάρχει πια πλαίσιο, μόνο κενό από δω και πέρα. Μια τρομακτική εποποιία του ελληνικού κινηματογράφου που αν κάποτε γίνει μοντάζ από τέτοιες σκηνές, δεν θα μείνει άντερο.



## ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

### ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΚΟΡΕΣ ΤΟΥ ΛΗΡ (Παξινού – Παπαδάκη – Μανωλίδου)

**Σ**την ιστορία κάθε επιστήμης και κάθε τέχνης, σε κάθε χώρα, συμβαίνουν σημαντικά γεγονότα και αναδεικνύονται προσωπικότητες που καθορίζουν την εξέλιξη της. Άλλοτε, καίρια περιστατικά δίνουν την ευκαιρία να επισημανθούν αξίες, δημιουργικές μορφές και άλλοτε αυτά συντελούν σε όσα συμβαίνουν ως σταθμοί στην πορεία μιας τέχνης ή μιας επιστήμης. Αν επικεντρωθούμε στο θέμα της άνθησης του νεοελληνικού θεάτρου κατά τον περασμένο αιώνα και θελήσουμε να το εξετάσουμε από τη σκοπιά των εξαιρετων πρωταγωνιστών που φάνηκαν, ύστερα από τις αξίες πρωτοπόρους Μαρίκα Κοτοπούλη και Κυβέλη, μας γίνεται ορόσημο μια ιστορική παράσταση του Εθνικού Θεάτρου που ευνοήθηκε να έχει τρεις ισότιμες σπουδαίες ερμηνεύτριες σε ισάξιους ρόλους. Είναι η παράσταση του 1938 «Βασιλιάς Ληρ» του Σαίξπηρ σε μετάφραση του Βασίλη Ρώτα, σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, σκηνικά Κλ. Κλώνη, κοστούμια Αντώνη Φωκά και με πρωταγωνιστή τον Αιμίλιο Βεάκη στον επώνυμο ρόλο. Τις κόρες του τραγικού ήρωα σε αυτό το ιστορικό δράμα υποδύονταν άφθαστα –σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής– οι εξαιρετες, κατά σειρά ρόλων, Κατίνα Παξινού, Ελένη Παπαδάκη και Βάσω Μανωλίδου. Το γεγονός αυτό έδινε στην παράσταση την αίγλη ενός ορόσημου στην ιστορία του θεάτρου μας.

Δεν υπήρξε βέβαια η μόνη περίπτωση που οι τρεις αυτές ανυπέβλητες πρωταγωνίστριες συναντιούνταν στο ίδιο έργο. Συνυπήρξαν στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου και στην ωραία «Ζακυνθινή Σερενάτα» του Διονύση Ρώμα και στον «Ιδανικό σύζυγο» του Όσκαρ Γουάιλντ, αλλά σε τούτη την παράσταση το κύρος αυτής της ελισαβετιανής τραγωδίας και οι ευθύνες που επιφέρει στην ερμηνεία των ρόλων ανέβαζε τον πήχη της απόδοσης των πρωταγωνιστριών πολύ ψηλά και καθιστούσε αναπόφευκτη τη μεταξύ τους σύγκριση.

Επρόκειτο δηλαδή για μια παράσταση πρόκληση, που τελικά με το «άριστα» που πέτυχαν και οι τρεις θαυμαστές ερμηνεύτριες, καταγράφεται ως ασύγκριτη και ανεπανάληπτη στα θεατρικά μας δρώμενα του χθεσινού αιώνα. Και γίνεται αφορμή τώρα, μέσα στην ευτέλεια, στην παράφορα και στην έλλειψη αίσθησης του σωστά ωραίου και καλλιτεχνικού, που χαρακτηρίζουν την πληθώρα των τωρινών παραστάσεων μας, μας παραινεί να αναζητούμε το μεγαλείο της και να θεωρούμε την αναφορά και την προβολή εκείνων των τριών πρωταγωνιστριών, ανάγκη διδαχής για συντελεστές των σημερινών θεατρικών μας συμβάντων.

Αξίζει και επιβάλλεται και για λόγους ευρύτερης πολιτιστικής παιδείας αυτές τις κόρες του Δηρ –την Παξινού, την Παπαδάκη, τη Μανωλίδου– να τις βιογραφήσουμε συνοπτικά, όσο το επιτρέπουν τα όρια μιας ομιλίας σε συνέδριο. Και όχι μόνο γιατί συνιστά η καθεμία από αυτές ένα σημαντικό κεφάλαιο της νεότερης θεατρικής μας εξέλιξης, αλλά και γιατί με τον τρόπο που η καθεμία πετύχαινε την ερμηνεία των ρόλων της, αποκαλύπτουν διαφορετικούς δρόμους πρόσβασης στο επιθυμητό τους αποτέλεσμα. Προσέχοντας τις ιδιοσυγκρασίες τους και εξετάζοντας πώς καθεμία από αυτές αξιωνόταν τις πλήρεις επιτυχίες των ερμηνειών της, φθάνουμε σε μελέτη ψυχογραφίας ηθοποιών.

Η Παξινού, δυναμική πάντα, παρορμητική και άμεση ως χαρακτήρας, απέδιδε στη σκηνή, αλλά και στην οθόνη ρίχνοντας όσα αφομοίωσε με ζέστα ψυχής από την πραγματικότητα. Πλησίαζε, με την αμεσότητα της στη ζωή, αυτό που θα αποκαλούσαμε βιωματικό παίξιμο. Και η μόρφωση της, εμπλουτισμένη από εμπειρίες, έλεγχε και σμίλευε τους ρόλους της.

Η Παπαδάκη ξεκινούσε διαφορετικά, όπως αποδεικνύουν σημειώσεις της σε βιβλία με ρόλους της, σημειώσεις που φθάνουν συχνά να είναι πυρηνές θεατρικών δοκιμών. Αναζήτησα τέτοιες πολλές σημειώσεις της, παρακινήμένος από το θαυμασμό που της είχαν ηθοποιοί και σκηνοθέτες που βρέθηκαν μαζί της στο ανέβασμα έργων και που πρόλαβα να τους γνωρίσω. Και πραγματικά εντυπωσιάστηκα από τη σοφία αυτών των σημειώσεων.

Τέλος η Μανωλίδου, η μικρότερη από τις κόρες του Δηρ, είναι η ευλογημένη περίπτωση της ηθοποιού που δεν χρειάζεται να μεριμνά ιδιαίτερα για την καλή απόδοση των ρόλων, γιατί το ταλέντο της ανάβλυζε την κατάλληλη ώρα σαν νεράκι δροσερό από ένα βράχο που τον αγγίζει με το μαγικό ραβδί της μια νεράιδα. Θα μιλήσουμε πιο εκτεταμένα για τον ψυχισμό και τα επίκτητα προσόντα της καθεμιάς ξεχωριστά, καθώς θα αναφερόμαστε στη ζωή τους και στα κύρια σημεία της γεμάτης με επιτυχίες σταδιοδρομίας τους.

### Η Κατίνα Παξινού

Εξέκινσε πρώτη από τις τρεις, καθώς προηγήθηκε στον ερχομό στη ζωή, και από τις συνθήκες της οικογένειας της τής δινόταν η άνεση να αρχίσει νωρίς ό, τι επιθυμούσε. Πατέρας της ο μεγαλοβιομήχανος Κωνσταντόπουλος με τους γνωστούς αλευρόμυλους στον Πειραιά. Σπίτι μεγάλο –στην πλατεία του Δημοτικού Θεάτρου– που το γέμιζαν έξι παιδιά. Δύο αγόρια και τέσσερα κορίτσια, φαινόμενο και τα τέσσερα στην εποχή τους για τις καλλιτεχνικές και κοινωνικές δραστηριότητες τους. Πρώτη η Αικατερίνη-Κατίνα, που γεννήθηκε μόλις είχε ανατείλει ο προηγούμενος αιώνας, με πρόωρη κλίση στη μουσική και στο θέατρο. Πίσω της η Άννα, που ως κυρία Δηλαβέρη ανέπτυξε ευεργετική μέριμνα για το Σώμα των αστυνομικών. Τρίτη η Μαρία, μετέπειτα σύζυγος του άξιου υπουργού-βουλευτή Μεσσηνίας Περικλή Ράλλη, σημαντική ποιήτρια και συγγραφέας ταξιδιωτικών βιβλίων. Και τέλος η Βαρβάρα Κωνσταντοπούλου, ταλαντούχα ζωγράφος,

μόνιμα εγκατεστημένη στο Λονδίνο. Πολύ γρήγορα, από παιδί, η Αικατερίνη έδειξε κλίση στη μουσική και ιδιαίτερο ενδιαφέρον για φωνητικές σπουδές της όπερας. Οι γονείς της ανταποκρίθηκαν πρόθυμα. Διάλεξαν ό, τι καλύτερο γι' αυτήν. Σπουδές στη Γενεύη, στη Βιέννη, στο Βερολίνο. Εκεί στη Γερμανία η νεαρή καλλιτέχνις είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τον Δημήτρη Μητρόπουλο, που είχε αρχίσει τη διεθνή σταδιοδρομία του ως διευθυντής σε μεγάλες ορχήστρες και ως συνθέτης. Έμπειρος ο Μητρόπουλος εκτίμησε αμέσως την ποιότητα της φωνής της σε τέτοιο βαθμό ώστε να γράψει γι' αυτήν την όπερά του «Αδελφή Βεατρίκη» σε λιμπρέτο του νομπελίστα Βέλγου συγγραφέα Μωρίς Μαίτερλινγκ.

Ήταν μία φίλια που κράτησε ως το τέλος της ζωής τους και που έγινε πιο δυνατή κατά τα χρόνια που και οι δύο ζούσαν και διέπρεπαν στην Αμερική. Ωστόσο τον καιρό που η νεαρή καλλιτέχνις βρισκόταν στη Γενεύη γνωρίστηκε με τον φιλότεχνο Κεφαλλονίτη επιχειρηματία Γιάννη Παξινό, που ανέπτυξε δραστηριότητες στη Ρουμανία και τη θαύμαζε για το δημιουργικό ζήλο της και το ταλέντο της. Αποτέλεσμα ήταν ο γάμος τους, που της έδωσε και το οριστικό όνομα της –Κατίνα Παξινού– και δύο κόρες. Η εγκατάσταση στην Αθήνα της άνοιξε το δρόμο για να σταδιοδρομήσει στο θέατρο.

Η σταθερή της πορεία ως δραματική ηθοποιός μετρά από την ένταξη της στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη το 1928, όταν η φημισμένη από τη νεότητά της πρωταγωνίστρια της εμπιστεύεται δίπλα της βασικούς ρόλους σε έργα των Ανρύ Μπατάιγ, Μπεν Τζόνσον, Ούγκο φον Χόφμανσταλ (Κλυταιμνήστρα στην «Ηλέκτρα»), Σώμερσετ Μωμ («Ιερή Φλόγα») και άλλων σημαντικών δραματουργών. Η μία επιτυχία διαδέχεται την άλλη. Κάθε εμφάνιση στη σκηνή και μία επιβεβαίωση πως πρόκειται για μία ξεχωριστή ηθοποιό με δυναμικό ταμπεραμέντο και σπάνια, μουσικότατη φωνή. Ήταν επόμενο λοιπόν η νέα αυτή πρωταγωνίστρια ν' ανοίξει σύντομα τα φτερά της με θίασο που φέρει και το δικό της όνομα. Συνεργάζεται με τον κορυφαίο Αιμίλιο Βεάκη και τον ανερχόμενο Αλέξη Μινωτή και ανεβάζουν στο θέατρο «Διονύσια» της Αθήνας το «Πόθοι κάτω από τις Λεύκες» του Ευγένιου Ο' Νηλ, τον «Πατέρα» του Αύγ. Στρίντμπεργκ, τον «Θείο Βάνια» του Τσέχωφ, έργα που ζητούν ταλέντο και παιδεία από ηθοποιούς που φιλοδοξούν να τα παραστήσουν. Ο θίασος αυτός προσκαλείται να στελεχώσει το Εθνικό Θέατρο που ιδρύεται το 1932 με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Φώτο Πολίτη, γιο του μεγάλου λαογράφου Νικολάου Πολίτη. Τότε και άλλες ισχυρές προσωπικότητες ηθοποιών που εργάζονται στο ελεύθερο θέατρο καλούνται σε αυτή την κρατική σκηνή. Όμως, παρά το ότι συνυπάρχουν και άλλες εξαιρετες πρωταγωνίστριες, για την Κατίνα Παξινού δεν λείπουν οι σπουδαίες περιπτώσεις για να καταδεικνύει τον ηφαιστειακό δυναμισμό της. Ερμηνεύει τέλεια την Κλυταιμνήστρα στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου, την «Άννα Κρίστι» του Ο' Νηλ, την Γκουγκιλδη στον «Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν» του Ίψεν, τη Σάρρα στη «Θυσία του Αβραάμ» του Κρητικού Θεάτρου, την Ιοκάστη στον «Οιδίποδα Τύραννο» του Σοφοκλή, την κυρία Άλβινγκ στους «Βρικόλακες» του Ίψεν, την Άτοσσα στους «Πέρσες» του Αισχύλου, την πριγκίπισσα Έβολα στον «Δον Κάρλο»

του Σίλλερ, την Ολίβια στη «Δωδέκατη νύχτα» του Σαίξπηρ, την «Τρισεύγενη» του Παλαμά, την Ηλέκτρα του Σοφοκλή, τη Φαίδρα στον Ιππόλυτο του Ευριπίδη, την κυρία Έρλυν στη «Βεντάλια της Λαίδης Γούντερμυρ» του Γουάιλντ, την Ειρήνη την Αθηναία στη βυζαντινή τραγωδία του Τερζάκη «Ο σταυρός και το σπαθί», τη χήρα του βασιλιά στον «Ριχάρδο Γ΄» του Σαίξπηρ, τη Ρουθ στο «Πέρα από τον ορίζοντα» του Ο΄ Νηλ, και ενδιαμέσα συμπρωταγωνίστρια σε άλλα σημαντικά έργα του Ξενοπούλου, του Μελά, του Ρώμα, του Λιδωρίκη, του Σαίξπηρ, του Γουάιλντ. Αλυσίδα θριάμβου οι ερμηνείες της στο Εθνικό Θέατρο, ώσπου το 1940, ύστερα από εξαιρετικά επιτυχείς παραστάσεις της στο Λονδίνο, μένει για ένα διάστημα εκεί γιατί δέχεται ξένες προτάσεις. Το ξέσπασμα του πολέμου την κρατάει εκεί και στη συνέχεια στην Αμερική.

Είναι τότε που ξεκινά η διεθνής σταδιοδρομία της με περίλαμπρες επιτυχίες στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση. Θα γίνει αναφορά σε αυτές παρακάτω.

Ύστερα από δεκαπέντε χρόνια απουσίας από την πατρίδα επιστρέφει σε αυτήν το 1955 μαζί με τον σύντροφο της ζωής της, τον δεύτερο σύζυγο της Αλέξη Μινωτή. Μαζί του συνεχίζει θριαμβευτικά την εδώ θεατρική της πορεία. Άλλοτε μέσα στο Εθνικό Θέατρο –όπου ζει και ξαναζεί όλες σχεδόν τις τραγικές ηρωίδες του αρχαίου θεάτρου– και άλλοτε συνθιασάρχης με τον Μινωτή καταξιώνεται ολοένα σε ό, τι καλύτερο έχει να παρουσιάσει για την ιδιοσυγκρασία της το παγκόσμιο ποιοτικό δραματολόγιο. Αρκούν οι τίτλοι των έργων που βίωσε για να υπενθυμίζεται η συνέχεια των εδώ επιτυχιών της: «Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα» και «Ματωμένος γάμος» του Λόρκα –σε έξοχες ποιητικές αναπλάσεις του λογοτέχνη μεταφραστή Νίκου Γκάτσου– «Το μακρύ ταξίδι μέσα στη νύχτα» του Ο΄ Νηλ, «Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας» και «Οι φυσικοί» του Ντύρενματ, η «Μάνα Κουράγιο» του Μπρεχτ, «Η Ήρα και το παγώνι» του Ο΄ Κέιζι, «Η τρελή του Σαγιώ» του Ζιρωντού.

Το τάλαντο της που επιβαλλόταν δυναμικά στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα ήταν πλέον ένα πολύτιμο περιουσιακό στοιχείο του σύγχρονου πολιτισμού μας. Τα έργα του Ίψεν «Βρυκόλακες» και «Έντα Γκαμπλερ» και του Λόρκα «Ματωμένος Γάμος» και «Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα» ήταν επιτυχίες της και στο ξένο θέατρο, στην Αγγλία και στην Αμερική. Και όχι μόνο αυτά, αλλά και έργα σύγχρονων Αμερικανών δραματογράφων που της τα εμπιστεύονταν. Αρκεί μόνο να σημειωθεί πως αυτήν επέλεξε ο Ο΄ Νηλ για να είναι μαζί με τη διάσημη Ρόζαλιντ Ράσελ οι ερμηνεύτριες για την κινηματογραφική μεταφορά του έργου του «Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα» και ο Χέμινγκγουэй για το ρόλο της Πιλάρ για την ταινία «Για ποιον κτυπά η καμπάνα» από το ομώνυμο μυθιστόρημα του, την Παξινού διάλεξε δίπλα στον Γκάρντ Κούπερ και στην Ίνγκριντ Μπέργκμαν. Ερμηνεία που της έφερε το βραβείο Όσκαρ.

Σε ένα σκληρά ανταγωνιστικό πεδίο όπως είναι ο παγκόσμιος κινηματογράφος δεν επιζείς και δεν διακρίνεσαι ως ηθοποιός αν δεν έχεις τάλαντο και προσωπικότητα. Και η συμμετοχή της Κατίνας Παξινού σε δώδεκα επιλεγμένες ξένες παραγωγές κορυφαίων σκηνοθετών –Βισκόντι, Σαμ Γουντ, Όρσον Ουέλς, Ρόμπερτ Ενρικό– και δίπλα σε διάση-

μους άλλους ηθοποιούς, όπως ο Όρσον Ουέλς, η Τζην Σιμονς, ο Τάυρον Πάουερ, ο Σαρλ Μπουαγιέ, η Λωρίν Μπακώλ, η Φλώρα Ρόμπσον, η Λουίζα Ράινερ, ο Μάικλ Ρεντγκρέιβ, ο Αλαίν Ντελόν, η Κλαούντια Καρντινάλε, ο Βιττόριο Γκάσμαν, ο Ρότζερ Μουρ, η Σούζαν Φλον, αποδεικνύουν το κύρος που ενέπνεε η παρουσία της. Αυτό ακριβώς το κύρος και η φήμη της προσωπικότητας της την έφερναν πρόεδρο σε διεθνή φεστιβάλ και την καθιστούσαν άξια μεγάλων τιμητικών διακρίσεων. Ωστόσο, σαν να μην ήταν αρκετά αυτά τα στοιχεία και να χρειάζονταν και άλλα για να της ζητούν τη συνεργασία της, παρέμενε πάντα πρότυπο εργατικότητας και ακάματου ζήλου για να φτάνει η όποια δουλειά στο πιο υψηλό σημείο επιτυχίας. Πρώτη πήγαινε πάντα στις πρόβες και στις παραστάσεις και τελευταία έφευγε. Το ίδιο και στα γυρίσματα των ταινιών. Κούραση δεν ένιωθε ποτέ ώσπου να πετύχει το καλύτερο αποτέλεσμα, όχι μόνο για την ερμηνεία της, αλλά και για το σύνολο της δουλειάς. Η πιο τρανταχτή απόδειξη γι' αυτή την πειθαρχική αφοσίωση της στη δουλειά, που πίστευε ως ηθική και πνευματική αποστολή, είναι η τελευταία εμφάνιση της στη σκηνή. Έπαιζε την «Μάνα κουράγιο» του Μπρεχτ στο αλλοτινό θέατρο «Πάνθεον», στην οδό Πανεπιστημίου της Αθήνας κατά τους πρώτους μήνες του 1972, όταν ο καρκίνος την είχε χτυπήσει αθεράπευτα. Πονούσε κάθε βράδυ πολύ. Ο σύντροφος της ζωής της, ο Αλέξης Μινωτής, οι γιατροί, οι δικοί της όλοι προσπαθούσαν να την πείσουν να σταματήσει τις παραστάσεις. Όμως, όσο έβλεπε τον κόσμο να προσέρχεται για να τη ζήσει ηρωική στη σκηνή και στη ζωή της, έκανε τις παυσίπονες ενέσεις της και έβγαινε καρτερική και γενναία στη σκηνή για να σύρει το κάρο του δύσκολου ρόλου, και όταν πια έπεφτε η τελευταία αυλαία σωριαζόταν κατάκοπη στον καναπέ του καμαρινιού της για να επαναλάβει τον ίδιο αγώνα την επόμενη βραδιά. Ήταν αληθινή «Μάνα κουράγιο». Ώσπου αυτό το κουράγιο κάποια ώρα τελείωσε ολότελα. Ήταν Μάρτιος του 1972 όταν άφησε την τελευταία της πνοή, σαν γενναίος που πεθαίνει στη μάχη, πιστός σε ό, τι πίστευε.

### Η Ελένη Παπαδάκη

Ήταν σχεδόν βέβαιο πως την ίδια διεθνή αναγνώριση θα αξιωνόταν και η «δεύτερη κόρη του Βασιλιά Ληρ», η Ελένη Παπαδάκη, αν ο ξαφνικός, πρόωρος και τραγικός θάνατος της δεν σταματούσε την περιλάμπρη σταδιοδρομία της. Γιατί και τούτη αν είχε ταλέντο και προσόντα... Σκηνικό κάλλος, ευγένεια μορφής, ελκυστικότητα και σπάνια μόρφωση, ευρύτατη, με τέσσερεις γλώσσες –διάβαζε ακόμη και λατινικά– και μουσική παιδεία. Πολλαπλά χαρισματική. Θησαύρισμα η παρουσία της στο χώρο του θεάτρου μας, όπως τεκμηριώνεται από μαρτυρίες συνεργατών της, σκηνοθετών και ηθοποιών. Και επιπλέον πρότυπο ευγένειας και ήθους. Όμως δυστυχώς όλα αυτά τα προτερήματα της, που την καθιστούσαν μοναδική, από τα πρώτα της βήματα στη σκηνή, στάθηκαν τα αίτια του άδικου θανάτου της. (Εσφάγη μέσα στην παραφορά των Δεκεμβριανών του 1944 από εγκληματίες κομμουνιστές, που το ίδιο το κόμμα τούς καταδίκασε αργότερα). Γιατί, όπως είπε ο σπουδαίος σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός στον επικήδειο αποχαιρετι-

σμό που της έκανε μέσα στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Καρύτση, όταν μετά από ημέρες ανακαλύφθηκε το πτώμα της στα διωλιστήρια της Ούλεν στο Γαλάτσι: «Ο εχθρός σου, Ελένη, ήταν η συνεχής, αδιάκοπη επιτυχία σου. Παραμόνευε πίσω από τις κουίντες της σκηνής στις ώρες των θριάμβων σου».

Οι μαρτυρίες που έχω πάρει πριν από χρόνια, με την επιμονή της νιότης μου, από σπουδαία πρόσωπα για τα προτερήματα της Παπαδάκη, προτερήματα φυσικά και επίκτητα, φθάνουν κάποιες φορές τα όρια του μεταφυσικού και του απίστευτου. Θυμάμαι χαρακτηριστικά τούτο, όπως το αφηγούμαι σ' ένα κεφάλαιο του βιβλίου μου *Μία ζωή να ζεις*.

«...Γνώρισα τη Μυρτιώτισσα, την ποιήτρια, την άλλοτε ηθοποιό της 'Νέας Σκηνής' του Κωνσταντίνου Χριστομάνου. Την γνώρισα με αφορμή μια συνέντευξη που της πήρα για το ραδιόφωνο, νέος, πριν πάω στρατιώτης. Και από τότε με δεχόταν κάποτε-κάποτε στο ισόγειο διαμέρισμα όπου έμενε μαζί με το γιο της, τον πρωταγωνιστή Γιώργο Παππά, στην οδό Ρεθύμνου, δίπλα στο Μουσείο, ή όταν ερχόταν η Άνοιξη σε ένα σπιτάκι στην Εκάλη. Μου έλεγε πολλά και για διάφορα, που άξιζαν. Μου έλεγε και για την Παπαδάκη. Μου είπε και αυτό: Φίλη της ήταν η ποιήτρια Μαρία Ζάμπα, που πέθανε φτωχή και άσημη –και παραμένει άσημη, αν και έχει γράψει τα ωραιότερα ερωτικά ποιήματα από κάθε άλλη γυναίκα στο νεοελληνικό λόγο. Αυτή, λοιπόν, είχε ικανότητες μάντισσας. Υπνωτιζόταν και διέβλεπε, προέβλεπε, Σε μια ώρα υπνωτισμού προέβλεψε, προφήτεψε στη νεαρή τότε Παπαδάκη, που την άκουγε με τη Μυρτιώτισσα δίπλα της:

–Βλέπω το θάνατο σου. Νερό και σίδηρο.

–Τι είναι αυτό; Νερό και σίδηρο; Πού το βρήκες;, τη ρώτησε ήρεμη η Παπαδάκη, μόλις εκείνη άνοιξε τα υπνωτισμένα μάτια της.

–Δεν το βρήκα εγώ, απάντησε η Μαρία Ζάμπα. Έσύ μου το έφερες, σε είδα...'

Έμειναν έκπληκτες και άφωνες οι άλλες δύο, η ποιήτρια και η πρωταγωνίστρια. 'Το φοβερό είναι', μου έκλεισε την αφήγηση η Μυρτιώτισσα, 'πως η μαντεία, που ήταν προαίσθηση μεταφυσική της Παπαδάκη, επαληθεύθηκε. Νερό και σίδηρο ήταν τα στοιχεία του θανάτου της, ύστερα από δώδεκα χρόνια, εκεί που βρέθηκε νεκρή, και όπως βρέθηκε...».

Μια άλλη μαρτυρία για μεταφυσικό μαγνητισμό της Ελένης Παπαδάκη, μένει από την Κάτια Κοτέλνικοφ, μια μετανάστρια Πολωνίδα, άρρωστη, που βρήκε φιλοξενία στο σπίτι της Αιμιλίας Καραβιά, φίλης και συγγένισσας της Ελένης, στα Κάτω Πατήσια. Επιδόθηκε στη γλυπτική και έταξε σκοπό της ζωής της να αναπαριστά την Ελένη Παπαδάκη στους τραγικούς ρόλους της. Πέτυχε τέλεια, χωρίς να την έχει γνωρίσει από κοντά και χωρίς να μελετήσει ιδιαίτερα φωτογραφίες της. Την ανέδειξε με την τέχνη της θεόπνευστα: Αντιγόνη, Εκάβη, τραγική πανανθρώπινη μάνα, ωσάν η ίδια η Ελένη Παπαδάκη να είχε ζήσει μαζί της και να είχε «ποζάρει» γι' αυτά τα θαυμαστά έργα που

αποτελούν σήμερα μοναδικά αποκτήματα του Θεατρικού Μουσείου μας στην Αθήνα. Την πρόλαβα την Κάτια Κοτέλνικοφ, τη γνώρισα εκεί στο σπίτι της Αιμιλίας Καραβιά, όπου είχε εγκαταστήσει και το εργαστήριό της, της γλυπτικής, για την αναβίωση της Ελένης με την τέχνη αυτή. Άκουσα άλλους που απορούσαν και τη ρωτούσαν πώς είχε πετύχει να φέρει στα έργα της την έκφραση, τη θεϊκή αρμονία, την ψυχή της Ελένης. «– Μα, ερχόταν μπροστά μου. Έκλεινα τα μάτια και την έβλεπα. Τα άνοιγα και την κρατούσα όπως την είχα δει φιλοσοφημένη, όμορφη.»

Τι άλλο βεβαιώνουν και τα λόγια τούτα, παρά πως η Ελένη Παπαδάκη –άτομο βαθύτατα σκεπτόμενο και θρησκευόμενο– ήταν προικισμένη από τη φύση και με ικανότητες που ξεπερνούν τα όρια της πειθαρχημένης λογικής, ικανότητες «δωρεάς άνωθεν», που επισημαίνουν ως ποιητές, ως όντα του ορατού και του άορατου κόσμου, του «νυν» και του «επέκεινα» και κάποιους, σπάνιους ηθοποιούς, ένθεα μεγάλους.

Η Ελένη ήταν μοναχοκόρη μιας σχετικά ευκατάστατης οικογένειας με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη και πιο παλιά προέλευση από τη Σύρο. Σπιτικό περιβάλλον υψηλού πνευματικού επιπέδου, με αγάπη στις τέχνες και φιλικές σχέσεις με σημαντικά πρόσωπα της αθηναϊκής κοινωνίας. Από μικρή μάθαινε γλώσσες, μουσική, τραγούδι, χορό και από έφηβη σπούδαζε και ηθοποιία στη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου. Μόλις δεκαεπτά χρόνων έκανε τις πρώτες εμφανίσεις της στη σκηνή ως Ηρωδιάς στην «Σαλώμη» του Όσκαρ Γουάιλντ, στο δράμα «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε» του Πιραντέλο σε σκηνοθεσία του Σπύρου Μελά, και στη συνέχεια στο έργο του ίδιου Ιταλού συγγραφέα «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» με τον δύσκολο ρόλο της προγονής, στο θίασο των κορυφαίων Μαρίκας Κοτοπούλη – Κυβέλης – Αιμίλιου Βεάκη. Αναμετρήθηκαν δίπλα σε μεγάλους ηθοποιούς και έπειθε κοινό και κριτικούς πως ήταν γεννημένη πρωταγωνίστρια. Από τότε άρχισε να γίνεται περιζήτητη στο ελεύθερο θέατρο και να επιβάλλεται με συνεχείς επιτυχίες.

Το κύριο καλλιτεχνικό κεφάλαιο της ζωής της αποτελεί η παρουσία της στη δύναμη του Εθνικού Θεάτρου απ' όταν αυτό συστήθηκε το 1932 και συγκέντρωσε πολλούς από τους πιο άξιους ηθοποιούς. Το κύρος και η αίγλη που ενέπνεε με τη διεύθυνση του Φώτου Πολίτη ήταν το κατάλληλο κλίμα για την ποιότητα και την υπευθυνότητα της. Και εκεί μεγαλούργησε πρωταγωνιστώντας σε έργα των κορυφαίων ξένων κλασικών –δράματα και κωμωδίες– Ελλήνων δραματογράφων, αλλά κυρίως σε παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, ως Κλυταίμνηστρα, Εκάβη, Αντιγόνη. Ένας χαρακτηρισμός την καλύπτει για όλες τις ερμηνείες της σύμφωνα με όσα διαβάζουμε: Τέλεια. Και αυτή ακριβώς η πολυδιάστατη τελειότητα της, στάθηκε, όπως τονίστηκε ήδη, η μοιραία αιτία του φοβερού τέλους της, αιτία που πήγαζε από ανθρώπινη αδυναμία συναδελφικής ζήλιας. Το πρόσχημα ήταν να κατηγορηθεί ως εχθρός του λαού γιατί συνδέοταν οικογενειακά με τον τρίτο κατοχικό πρωθυπουργό Ιωάννη Ράλλη που τη θαύμαζε απεριόριστα και προφανώς την είχε ερωτευθεί –αλλά και ποιος δεν τη θαύμαζε και δεν την ερωτεύοταν; Όμως χάρη σε αυτή τη σχέση που ξεκινούσε από προπολεμική φιλία του πατέρα της και ακόμη και χάρη και στη

γερμανική παιδεία της (όχι μόνο γερμανική) μπορούσε να επικοινωνεί με τους υψηλόβαθμους Γερμανούς, που επιτηρούσαν τις παραστάσεις, κατόρθωσε να εξασφαλίζει τους μισθούς των ηθοποιών και να υπάρχει συσσίτιο για όλο το προσωπικό του Εθνικού. Και το κυριότερο να σώζει πολλούς αντιστασιακούς αγωνιστές από τις φυλακές και από το εκτελεστικό απόσπασμα. Υπάρχουν οι γραπτές –με επιστολές– και προφορικές μαρτυρίες –κυρίως αριστερών, γεμάτες ευγνωμοσύνη– γι’ αυτές τις φιλόνητες πατριωτικές ενέργειες της. Του Άγγελου Σικελιανού, του Μενέλαου Λουντέμη, της Λιλίκας Νάκου, της Λιλής Ιακωβίδη, του Σπύρου Βασιλείου και άλλων πολλών.

Ο Θεόδωρος Κρίτας, επιχειρηματίας ζυμωμένος με τη ζωή των ηθοποιών, γράφει ενδεικτικά στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του για τη σχέση της με τον Ιωάννη Ράλλη: «Μια υπέροχη γυναίκα, μια ευαίσθητη ύπαρξη, μια μεγάλη ηθοποιός, που κακό δεν είχε κάνει σε κανένα! Έσωσε κόσμο. Τον εαυτό της όμως δεν μπόρεσε να τον σώσει».

Και ο Πολύβιος Μαρσάν στο τεκμηριωμένο βιβλίο του για την Παπαδάκη, ανακεφαλαιώνοντας τις μαρτυρίες, καταλήγει: «Καλόκαρδη και συμμετέχοντας στον ανθρώπινο πόνο στάθηκε δίπλα σε όσους έρχονταν να της ζητήσουν να ενεργήσει για να σώσει κρατούμενο και κάποιον καταδικασμένο σε θάνατο. Με την επιρροή που είχε στον Ράλλη ή εκείνος στους Γερμανούς μπόρεσε να ελευθερώσει πολλούς από τον βέβαιο αφανισμό. Υποχρεωνόταν σε δικούς και σε ξένους, άφηνε να την κατηγορούν για τις φιλίες της, φτάνει να έσωζε μια ζωή. Βέβαια, αυτό ήταν το καθήκον κάθε γνήσιας Ελληνίδας, αλλά σε εκείνη είχε ξεχωριστή σημασία η στάση της αυτή και οι αλτρουιστικές πράξεις: Γιατί εισέπραττε –και το γνώριζε καλά εκ των προτέρων– την αδικία που της γινόταν, όταν τη σταμπάρριζε σαν ‘προδότρα’, όταν πλησίαζε τους ιθύνοντες που είχαν όλη την ισχύ στα χέρια τους. Όταν έτρεχε να αποφυλακίσει κάποιον, οι στενοί της φίλοι της έλεγαν: «Δίνεις λαβές στα κουτσομπολιά και στις συκοφαντίες του κόσμου. Σου διασύρουν την υπόληψη. Αυτούς που αποφυλακίζεις θα σε φάνε μια μέρα. Με ευεργεσίες σαν αυτές εκτίθεται...». Εκείνη όμως απαντούσε: «Τι σημασία έχουν όλα αυτά μπροστά στη ζωή ανθρώπων που κινδυνεύουν. Ας καταφέρω εγώ να σώσω αυτόν τον άνθρωπο και άσε τον κόσμο να λείει. Τι σημασία έχουν τα κουτσομπολιά και οι συκοφαντίες. Εγώ βλέπω ανθρώπους».

Θα προσθέσω πως στην κηδεία της ήταν συντετριμμένο όλο το ελληνικό θέατρο. Και στο φέρετρο της ακουμπούσε μια εικόνα της Αγίας Ελένης που φιλοτέχνησε ο ευλαβής Φώτης Κόντογλου. Ειπώθηκαν πολλά με συντριβή από πολλούς. Το απόσταγμα τους είναι πάλι η γραπτή κρίση του άριστου Αλέξη Σολομού:

«... Χρειάζεται να φανούμε μεγάλοι, να φανούμε τέλειοι [...] για να μπορέσουμε να ονομαστούμε χωρίς τύψεις συνάδελφοι της Ελένης Παπαδάκη [...] Χάσαμε ένα απ’ τα πιο τρανά κι απ’ τα πιο σπάνια καυχήματα της ελληνικής σκηνής – χάσαμε έναν καλό κι έναν ωραίο άνθρωπο [...] Κοιμήσου ειρηνικά, αγαπημένη φίλη. Ίσαμε και πάνω δεν φτάνουν μήτε η αρρώστια μιας εποχής, μήτε μιας φυλής η παραφροσύνη. Μια λέξη ακόμα: συγχώρησε μας.»

Αλέξης Σολομός 28/1/1945.



## Η Βάσω Μανωλίδου

Η άριστη και ανεπανάληπτη «ενζενί» του νεοελληνικού θεάτρου, από το 1930, όπως χαρακτηρίζονται οι γυναίκες ηθοποιοί που μπορούν να υποδύονται με φυσικότητα και χάρη νεαρές, αθώες ηρωίδες. Στην περίπτωση της όμως η έννοια της «ενζενί» επεκτείνεται σε ηλικία, γιατί ήταν η πιο κατάλληλη να ζωντανεύει και ηρωίδες προχωρημένες στα χρόνια που διαφυλάττουν εσωτερική αγνότητα και καλοσύνη, και έχουν γενικά ομορφιά ψυχής. Καμία ως σήμερα δεν μπόρεσε να τη φτάσει σε αυτό το είδος των ρόλων, που τους ερμήνευε ανεπιτήδευτα με τη φυσική φρεσκάδα της όψης της, τη μελωδική, απαλή φωνή της και την πηγαία ειλικρίνεια και απλότητα της, χωρίς να καταδέχεται σαχλούς, δήθεν κοριτσιίστικους, ακκισμούς. Πρόφερε ωραία το λόγο με τέλεια άρθρωση και δεν καμωνόταν την αγνή, την καλή του έργου. Ήταν αυτή. Τόσο πειστική που ακόμα και στην ωριμότητα των χρόνων της να παρουσιάζεται ιδανική «Ερωφίλη» του μεσαιωνικού κρητικού θεάτρου στο Ηρώδειο.

Από το ξεκίνημα της στο θέατρο, σε ηλικία δεκαεπτά χρόνων, κάθε εμφάνιση της στη σκηνή ήταν ευλογία Θεού, παρουσία αγγέλου επί γης. Ας δούμε από την αρχή τη ζωή της. Γνήσια Αθηναία, γεννημένη το 1914 στην Πλάκα, στην οδό Μνησικλέους. Ευκατάστατη η οικογένεια της. Ο πατέρας της επιχειρηματίας με συναλλαγές στο εξωτερικό και αγάπη στο θέατρο. Το σπίτι το γέμιζαν ζωή άλλα τρία παιδιά, ένα ακόμη κορίτσι και δύο αγόρια. Άνεση οικονομική για όλα, να σπουδάσουν καλά. Τη Βασούλα την έγραψαν στην κοντινή αγγλική Σχολή Χιλ, την καλύτερη ίσως στην Αθήνα για κορίτσια. Εκεί πήγαινε και η εξαδέλφη των παιδιών, του διπλανού σπιτιού, η Μαιρούλα, που έμελλε να γίνει η άλλη σημαντική και άξια μνήμης πρωταγωνίστρια Μαίρη Αρώνη. Ο πατέρας, φιλότεχνος, κίνησε τη Βασούλα για μαθήματα ηθοποιίας, την έβαλε στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου μόλις τούτο ιδρύθηκε. Και μαθήτρια ακόμα ο Φώτος Πολίτης την έβγαλε βουβό πρόσωπο στη σκηνή στον «Ιούλιο Καίσαρα» του Σαίξπηρ. Η φρεσκάδα της έκανε “γκελ” στο κοινό, άρεσε. Και να μέσα στον ίδιο χρόνο της δίνουν ρόλο με λόγια στη «Βαβυλωνία» του Δημ. Βυζαντίου, και ερμηνεύει τη Νερίτσια στον «Εμπορο της Βενετίας» και το κορίτσι –κύριο πρόσωπο– στο «Τραγουδι της κούνιας» των Ισπανών αδελφών Σιέρα. Έχει πια καθιερωθεί ως η άξια «ενζενί» του Εθνικού.

Οι ρόλοι πέφτουν πλέον βροχή γι’ αυτήν, με τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Φώτου Πολίτη και του Δημήτρη Ροντήρη. Είναι το τέλειο Φιντανάκι και Μελτεμάκι του Παντελή Χορν, η συγκινητική ερωτευμένη παιδούλα Φωτεινή Σάντρη του Γρηγ. Ξερόπουλου και άλλες αγνές ηρωίδες του –πρωταγωνίστρια στα έργα «Ο Πειρασμός», «Φοιτηταί», «Ποπολάρος». Ο Ξερόπουλος ενθουσιάζεται με την πηγαία χάρη της και το άφθαστο ταλέντο της. Το ίδιο και ο Παλαμάς που τη βλέπει Ποθούλα στην «Τρισεύγενη» του. Παίζει και σε άλλα σημαντικά έργα Νεοελλήνων, του Ρώμα, του Τερζάκη, του Αλ. Λιδωρίκη. Μα το ταλέντο της δεν είναι για να περιορίζεται μόνο σε ελληνικό δραματολόγιο. Κατακτά ρόλους πρωταγωνιστικούς και στο κλασικό ξένο, σε έργα του Σαίξπηρ, του Γκαίτε, του Σίλλερ, του Καλντερόν, του Γκολντόνι, του Σκριμπ, του Οστρόφσκι,

του Χάουπτμαν, του Ίψεν και με τα χρόνια που περνούν και σε έργα του Κλωντέλ, του Φεϋντώ, του Γουάιλντ, του Ο' Νηλ, του Ζιρωντού, του Ανουίγ, του Τενεσή Γουίλιαμς, του Μάξουελ Άντερσον, του Μπέκετ... Σε όλα θρίαμβοι της, μέσα στο Εθνικό Θέατρο, αλλά και έξω από αυτό.

Έχουν ειπωθεί και γραφεί πολλά για το ταλέντο της. Θα συνοψίζαμε πως είναι το χάρισμα των ευλογημένων καλλιτεχνών της σκηνής. Ταλέντο αυτοφύες που ευωδιάζει δίχως ιδιαίτερες φροντίδες. Γεννημένη μεγάλη ηθοποιός, όπως κάποιοι από τη νεότητα τους είναι μεγάλοι ποιητές (Σικελιανός, Ρεμπώ). Και η ομορφιά της όψης της, η ευγένεια του προσώπου της, η απαλότητα των κινήσεων της και η ήπια μελωδική φωνή της, όλα την καθιστούσαν στη σκηνή θελκτική αρμονία. Και τι δύναμη εσωτερική που είχε το ένστικτο να κλιμακώνεται η δραματικότητα σωστά όπου το ζητούσε ο ρόλος! Αξέχαστη στις σκηνές της καταδίκης της «Ιωάννα της Λωραίνης» του Μάξουελ Άντερσον, που ήρθε στην Αθήνα για να τη θαυμάσει στη σκηνή του Ρεξ, ανεπανάληπτη ως Μαρία Στιούαρτ στη σύγκρουσή της με την Ελισάβετ της Αγγλίας, από την ισάξια εξαδέλφη της Μαίρη Αρώνη. Συγκλονιστική στην αντιπαλότητα με τον «Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν», Αλέξη Μινωτή. Τέλεια Αμάντα στον «Γυάλινο κόσμο» του Τενεσή Γουίλιαμς, πειστικά αθεράπευτα ευαίσθητη στο δράμα «Γύρνα πίσω μικρή Σίμπα» του Γουίλιαμ Ινγκ. Υπόδειγμα ερμηνείας και αντοχής στην τελευταία εμφάνιση της στη σκηνή ως έμπειρη Γουίνι στις «Ευτυχισμένες ημέρες» του Μπέκετ. Οι θεοί του Θεάτρου την ευνόησαν να έχει και ευτυχισμένη συζυγική ζωή δίπλα σε έναν άνθρωπο που τη λάτρευε, τον έμπειρο επιχειρηματία, οργανωτή και διευθυντή παραστάσεων Θεόδωρο Κρίτα. Γύρισε όλο τον κόσμο μαζί του, είδε έξοχες παραστάσεις, γνώρισε σπουδαίους ανθρώπους των τεχνών, των γραμμάτων, της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, εμπλουτίστηκε πνευματικά, και έφυγε από τη ζωή πλήρης ημερών και προσωπικών ικανοποιήσεων, αλλά και με καλοσυνάτη απλότητα, ως να ήταν έφηβη ακόμη, έτοιμη για το περίλαμπρο ξεκίνημα της.

«Οι τρεις κόρες του Λη»... τρεις άφθαστες πρωταγωνίστριες, που για όσους τις θαύμασαν σε ρόλους τους, αφήνουν ένα συμπέρασμα πικρό. Ότι μίκρυναν πια στο θέατρο τα μεγέθη και ότι τώρα ολοένα πιο συχνά δεχόμαστε κάποιους με συγκατάβαση ως πρώτους. Η νοσταλγία έγινε ικανοποίηση.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΛΕΞΗ

## Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΥΝ-ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

Ή

### ΠΩΣ Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΑΠΟΔΕΙΚΝΥΕΙ ΕΝΑ ΑΞΙΩΜΑ

Καλησπέρα σας!

Όπως θα είδατε στον κατάλογο των συνένδρων, ο τίτλος που συνοδεύει το όνομά μου δεν είναι εκτενής. Είμαι θεατρολόγος, απλή. Τόλμησα όμως να βρεθώ σε αυτό το βήμα, επειδή τα τελευταία κάμποσα χρόνια έχω την τύχη να δουλεύω στο θέατρο και να συνεργάζομαι επαγγελματικά με αυτό το καθόλου απλό, αλλά περίπλοκο και άκρως γοητευτικό είδος, τους ηθοποιούς. Κι από όσα θεωρητικά είχα μάθει τέσσερα χρόνια στη Σχολή και δύο στο Μεταπτυχιακό (του Τμήματος που διοργανώνει κι ετούτη τη διημερίδα), υπάρχει ένα αξίωμα που μου έρχεται στο νου καθημερινά, γιατί το βλέπω να λειτουργεί σε αυτή τη δουλειά όπως ο νόμος της βαρύτητας στην πτώση των σωμάτων. Είναι το αυτονόητο, που όμως καμιά φορά ακόμα και άνθρωποι του θεάτρου μοιάζει να το προσπερνάνε, για αυτό το ξαναθυμίζω. Μιλώ για το αξίωμα ότι *θέατρο δεν γίνεται χωρίς τον ηθοποιό*. (Και χωρίς το θεατή, βέβαια, αλλά μιλάμε για τους καλλιτέχνες!) Όλοι οι άλλοι μπορεί να λείψουν, ο ηθοποιός όχι. Άλλωστε εφαρμογή αυτού ακριβώς του αξιώματος θεωρώ κάτι που όσοι έχετε ασχοληθεί με τη θεατρική πράξη θα γνωρίζετε πολύ καλά, ότι δηλαδή, σε μια παράσταση, ό, τι και να κάνουν οι υπόλοιποι, συγγραφείς, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι κλπ., αν ο ηθοποιός δεν «τα πει», δεν γίνεται τίποτα!



Όλα όσα σχεδιάζουν οι διάφοροι συντελεστές από τον ηθοποιό περνάνε και μέσα από εκείνον φτάνουν στο θεατή. Εξ ορισμού. Ο ηθοποιός υπήρξε πρώτος και πριν από όλους σε αυτή τη μαγική τέχνη. Δεν θα ανατρέξουμε στο παρελθόν για να βρούμε πότε και πώς παγιώθηκαν οι υπόλοιπες καλλιτεχνικές αρμοδιότητες στη θεατρική πράξη, θα έρθουμε κατ' ευθείαν στη σύγχρονη εποχή, για να δούμε πώς αυτές οι αρμοδιότητες, συγκεκριμένα οι δύο πιο βασικές (από τις υπόλοιπες), η γραφή και η σκηνοθεσία, εντάσσουν πλέον συχνά την υποκριτική τέχνη, δηλαδή τη δουλειά του ηθοποιού, στις δημιουργικές τους μεθόδους. Θα αναφερθώ στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, σημειώνω ωστόσο ότι θα μπορούσε να αποτελεί το θέμα μιας άλλης ανακοίνωσης το πώς οι τρόποι δουλειάς για τους οποίους θα κάνουμε λόγο έχουν ήδη εφαρμοστεί στο εξωτερικό και –ενδεχομένως– επηρέασαν τους Έλληνες καλλιτέχνες.

Και θα ξεκινήσω με παραδείγματα παραστάσεων, για τις οποίες αυτή η διαδικασία δεν αποτυπώνεται στον κατάλογο των συντελεστών. Να το πρώτο: *Λιωμένο βούτυρο*. Η παράσταση παίχτηκε πέρυσι<sup>1</sup> στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Βλέποντας κανείς τη σελίδα διανομής στο πρόγραμμα, υποθέτει λογικά ότι ο Σάκης Σερέφας έγραψε ένα κείμενο, η Μαργαρίτα Κρανά του έδωσε μια πιο θεατρική μορφή και ο Σίμος Κακάλας το πήρε και υπέδειξε στους ηθοποιούς, την Έλενα Μαυρίδου, τον Μανώλη Μαυροματάκη και τον Θοδωρή Οικονομίδη, πώς να το ερμηνεύσουν. Όποιος όμως είδε την παράσταση, δεν χρειαζόταν να είναι πολύ υποψιασμένος για να καταλάβει ότι τα πράγματα δεν έγιναν έτσι. Στην πραγματικότητα, η δραματουργική επεξεργασία του κειμένου έγινε παράλληλα με τις πρόβες, σε συνεργασία με το σκηνοθέτη και με υλικό που προέκυπτε από τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών. Άλλωστε το ίδιο συνέβη και με τη σκηνοθεσία. Ο Σίμος Κακάλας δεν προσήλθε στην πρόβα έχοντας στο μυαλό του ένα πλάνο έτοιμο από την αρχή μέχρι το τέλος. Άφησε τους ηθοποιούς να λειτουργήσουν ελεύθερα, να ψάξουν, να δοκιμάσουν κι εκείνος επέλεγε τα στοιχεία, τις διαθέσεις, τις φράσεις και τις δόσεις όλων αυτών, που διαμόρφωσαν το τελικό αποτέλεσμα. Λέμε καμιά φορά –με αγάπη– ότι οι καλοί σκηνοθέτες είναι καλοί «κλέφτες», γιατί αντλούν από τους ηθοποιούς τον υποκριτικό τους πλούτο και τον τοποθετούν όμορφα στην «προθήκη» της παράστασης. Εγώ το μόνο που έχω να παρατηρήσω για το *Λιωμένο βούτυρο* είναι ότι ο Σίμος Κακάλας είχε τι να κλέψει.

Το επόμενο παράδειγμα είναι, κατά τη γνώμη μου, υπόδειγμα «κλοπής», με την καλλιτεχνική και ευνοϊκή σημασία που δώσαμε στη λέξη. Η *Τρίχα στη σούπα* από τη Θεατρική ομάδα «Περίπολος», παίχτηκε στο Θέατρο του Νέου Κόσμου το 2007. Το κείμενο υπέγραφε ο Δημήτρης Γκενεράλης, τη σκηνοθεσία ο Άρης Τρουπάκης. (Σπουδαιίοι κλέφτες και οι δύο!) Έπαιζαν η Γιώτα Μηλίτση και ο Σπύρος Τσεκούρας (για τους οποίους θα επαναλάμβανα το σχόλιο που έκανα πριν για το *Λιωμένο βούτυρο*). Αφορμή για την παράσταση στάθηκε η αληθινή ιστορία ενός Άραβα που ζει στην Ελλά-

ΣΑΚΗΣ ΣΕΡΕΦΑΣ  
ΛΙΩΜΕΝΟ ΒΟΥΤΥΡΟ

Δραματουργική Επεξεργασία: Μαργαρίτα Κρανά  
Σκηνοθεσία: Σίμος Κακάλας  
Σκηνικά-Κοστούμια: Κίρα Μακ, Αέλιαν  
Μουσική: Νίκος Βελουκός  
Μάσκες: Μάρθα Φουκά  
Φωτισμοί: Περικλής Μαυρόλληης  
Βοηθός Σκηνοθέτης: Άντωνα Κίκα Σε  
Β' Βοηθός Σκηνοθέτης: Σπύρος Μαυρομάτης  
Βοηθός Σκηνογράφου: Γιάννης Καρυστός

Διανομή

Έλενα Μαυρίδου  
Λαυρά Νταϊζή, Άντζα, Φάνης  
Μιχαήλ Μαυροματάκης  
Σταγγελίτσας Νταϊζή, Στυλιανός, Μάρκος, Σαββας  
Θοδωρής Οικονομίδης  
Τάσος, Νταϊζή, Ισιδοκαστής Φίλιππου

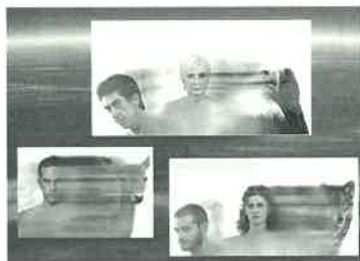


<sup>1</sup> Αναφορά στην καλλιτεχνική περίοδο 2007-2008.

δα. Την ιστορία έμαθε ο Άρης, τη μοιράστηκε με τον Δημήτρη, εκείνος έγραψε μια μικρή νουβέλα, που αποτέλεσε τη βάση του έργου, και οι πρόβες ξεκίνησαν: Πρώτα με συγκέντρωση υλικού και πληροφοριών για τις κοινωνίες και τα γεγονότα που καθόρισαν την πορεία των προσώπων, έπειτα με αυτοσχεδιασμούς πάνω σε συγκεκριμένες συνθήκες. Οι ηθοποιοί δεν κλήθηκαν ποτέ να αποδώσουν ένα έτοιμο κείμενο. Στόχος της πρόβας ήταν να κατανοήσουν χαρακτήρες και καταστάσεις και να δημιουργήσουν μέσα τους τις συνθήκες που θα κινητοποιούσαν τα πρόσωπα που ερμήνευαν. Η δουλειά αυτή έγινε τόσο συστηματικά και διεξοδικά, ώστε από ένα σημείο κι έπειτα δινόταν στους ηθοποιούς ένα θέμα, με δυο χαρακτήρες του έργου, κι εκείνοι μπορούσαν να γεννήσουν αυτοσχεδιαστικά μια σκηνή, που όμως ήταν σαν να την είχαν μελετήσει και προετοιμάσει. Γιατί ήταν ήδη δική τους. Συγγραφέας και σκηνοθέτης παρακολουθούσαν, κατέγραφαν, αποφάσιζαν τι μένει, τι φεύγει, τι λείπει. Για αυτό άλλωστε και υπογράφουν. Τίποτα όμως σε αυτή την παράσταση δεν θα ήταν το ίδιο, αν δυο άλλοι ηθοποιοί ήταν στη θέση της Γιώτας και του Σπύρου. Τίποτα, εκτός ίσως από τις υπογραφές συγγραφέα και σκηνοθέτη.



Και μιλώντας για υπογραφές, ας έρθουμε σε παραστάσεις όπου, μεταξύ άλλων, συναντάμε την υπογραφή «ο θίασος». Το 2006, στο Δώμα του Θεάτρου του Νέου Κόσμου παρουσιάστηκε ο *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ με μόνο τρεις ηθοποιούς, τον Γιώργο Γάλλο, τον Παντελή Δεντάκη και τον Γιάννο Περγλέγκα. Τη σκηνοθεσία υπέγραφε ο Γιώργος Γάλλος με τη συνεργασία της Σταυρούλας Σιάμου, τη δραματουργική επεξεργασία, ο θίασος. Ήταν μια υπογραφή που δήλωνε κατά κάποιον τρόπο το πώς δουλεύτηκε αυτή η παράσταση. Το ανέβασμα του *Μάκβεθ* με τρία μόνο άτομα δημιουργούσε φυσικά την ανάγκη να γίνουν παρεμβάσεις στο κείμενο, από αφαίρεση ρόλων μέχρι σύμπτυξη σκηνών. Και αυτές οι παρεμβάσεις ανιχνεύτηκαν από το θίασο, συζητήθηκαν στο τραπέζι, αλλά επικυρώθηκαν στην πρόβα. Μέσα από τη δουλειά της προσέγγισης των ρόλων και των καταστάσεων του έργου, και με άξονα την κοινή τους σκηνοθετική απόφαση για περιορισμένη διανομή, οι ηθοποιοί οδηγήθηκαν στην τελική διαμόρφωση του κειμένου. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο φινάλε απομα-



κρύνθηκαν από τον ελισαβετιανό ποιητή και προτίμησαν το τέλος που δίνει ο Χάινερ Μύλλερ στο δικό του *Μάκβεθ*. Το συνολικό αποτέλεσμα ήταν μια παράσταση όπου δραματουργική επεξεργασία, σκηνοθεσία και ερμηνείες ήταν άρρηκτα δεμένες μεταξύ τους, καθώς όλες ξεκινούσαν από τους ηθοποιούς που έπαιζαν. Οι τρεις τους μεταμορφώνονταν συνεχώς, για αυτό και η φωτογραφία που βλέπετε ήταν αυτή που επέλεξαν να δίνεται με τα Δελτία Τύπου. Δεν άρεσε σε κανένα δημοσιογράφο, γιατί δεν φαίνονται πρόσωπα, αλλά όσο ειρωνικό κι αν ακούγεται, ήταν πράγματι αντιπροσωπευτική και της παράστασης και της προετοιμασίας της.

(Όχι, οι δυο θιάσοι δεν είχαν συνεννοηθεί μεταξύ τους!) Έχουμε μεταφερθεί στην Κεντρική Σκηνή του θεάτρου Αμόρε, όπου τον περσινό χειμώνα<sup>2</sup> ανέβηκαν οι *Μεταμορφώσεις με αφορμή τον Οβίδιο*,

σε σύλληψη, δραματουργία, σκηνοθεσία του Θωμά Μοσχόπουλου και με διαλόγους του θιάσου, τον οποίο απάρτιζαν η Ξένια Καλογεροπούλου, ο Κώστας Μπερικόπουλος, ο Χρήστος Λούλης, η Άννα Μάσχα, ο Θάνος Τοκάκης (που βλέπουμε) και η Άννα Καλαϊτζίδου, ο Αργύρης Ξάφης, η Ιωάννα Παππά, ο Ηλίας Παναγιωτακόπουλος και η Άλκηστις Πουλοπούλου. Δέκα ηθοποιοί, σε μια παράσταση με δέκα σύγχρονους χαρακτήρες σε φάση προσωπικής «μεταμόρφωσης» (δηλαδή σοβαρής αλλαγής στη ζωή τους), δέκα χαρακτήρες που έπλασαν οι ίδιοι οι ηθοποιοί, ο καθένας τον δικό του, και τους οποίους γνωρίζαμε στην παράσταση παράλληλα με μύθους από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, που εμφανίζονταν σαν ποιητικά ιντερμέδια. Στις πρόβες, αφού είχαν αποφασιστεί οι βασικές ιδιότητες του κάθε ρόλου (ηλικία, επάγγελμα κλπ.), ο σκηνοθέτης ζήτησε από τους ηθοποιούς να καταγράψουν κάποια βασικά στοιχεία του χαρακτήρα τους. Έπειτα έφερε σε επαφή αυτούς τους χαρακτήρες, δίνοντας κάθε φορά μια συνθήκη για αυτοσχεδιασμό κι αφήνοντας τους ηθοποιούς να λειτουργήσουν μέσα από το ρόλο που είχε διαμορφώσει ο καθένας για τον εαυτό του, χωρίς όμως να ξέρουν λεπτομέρειες για τον άλλον. Όπως ήταν φυσικό, προέκυπταν σκηνές με αμεσότητα και αγνότητα. Οι αυτοσχεδιασμοί καταγράφονταν σε βίντεο και με ελάχιστη επεξεργασία, όπως δηλώνει ο Θωμάς Μοσχόπουλος στο σημειώμά του στο πρόγραμμα, δημιούργησαν τους διαλόγους της παράστασης. Θα σας μεταφέρω μόνο μία από τις οδηγίες που έδινε ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης σε εκείνες τις πρόβες, που όμως τη θεωρώ πολύ σημαντική κι ευχαριστώ την Ηλιάνα Γαϊτάνη, τη βοηθό του στις *Μεταμορφώσεις* που μου την ανέφερε. Έλεγε λοιπόν ο Θωμάς Μοσχόπου-

<sup>2</sup> Αναφορά στην καλλιτεχνική περίοδο 2007-2008.

λος στους ηθοποιούς: «Κάντε ό, τι μπορείτε, για να φανεί ο άλλος». Νομίζω πως αυτή η οδηγία, μαζί με την αθωότητα με την οποία είχαν διαμορφωθεί οι σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες του έργου καθόρισαν και το τελικό αποτέλεσμα, ένα αποτέλεσμα που ανήκε εξίσου σε όλους τους εμπλεκόμενους, ηθοποιούς και σκηνοθέτη.

Περί συλλογικής γραφής λοιπόν ο λόγος, πράγμα που με αναγκάζει να συνεχίσω... *Χωρίς μουσική*. Αυτός είναι ο τίτλος της μουσικής παράστασης, το κείμενο της οποίας υπογράφουν οι τέσσερις ηθοποιοί που παίζουν (Μαρία-Δάφνη Καμμένου, Κώστας Γάκης, Ιωάννα Αγγελίδη, Γεωργία Γεωργόνη) και η βοηθός σκηνοθέτη (Ασπασία-Μαρία Αλεξίου). Ηλίω φαεινότερον ότι το έργο διαμορφώθηκε στις πρόβες, οι οποίες μάλιστα είχαν ξεκινήσει για άλλο έργο! Δεν θα σχολιάσω εγώ, θα σας μεταφέρω το σχόλιο του σκηνοθέτη και μουσικού (και ηθοποιού) της παράστασης, του Κώστα Γάκη, όπως διατυπώνεται στο πρόγραμμά της:



«Όταν ξεκινούσαμε την περιπέτεια αυτής της παράστασης, όλα ήταν εντελώς διαφορετικά. Το έργο λεγόταν *Ο διχασμένος υποκόμης* και βασιζόταν σε μια νουβέλα του Ίταλο Καλβίνο, όπου ο κεντρικός ήρωας κόβεται στα δύο κι ωστόσο τα δύο μέρη του συνεχίζουν να ζουν.<sup>3</sup> Πάνω σε αυτή τη συμβολική ιδέα για το μισό άνθρωπο πειραματιστήκαμε και προσπάθησε ο καθένας μας να παρουσιάσει στην πρόβα αυτοσχεδιασμούς με θέμα “νιώθω μισός” – “αποκόπτομαι από ένα αγαθό”.



Η συνεισφορά μου στη διαδικασία των αυτοσχεδιασμών ήταν η εξής: Θα ένιωθα μισός αν κάποιος μου στερούσε τη μουσική. Αυτή η ιδέα, μαζί με την αγάπη μου για τους φάρους και τις ιστορίες του παππού από τη Μακρόνησο και των γονιών μου από τη δικτατορία, μου ενέπνευσαν την ιστορία ενός πιανίστα που εξορίζεται σε ένα ερημονήσι από ένα αυταρχικό καθεστώς. Έτσι, εγκαταλείψαμε την ιδέα του Καλβίνο και όλοι, ανεβοκατεβαίνοντας στη σκηνή, ρίχνοντας ιδέες μια στο τραπέζι και μια στη φωτιά, δημιουργήσαμε το κείμενο της παράστασης.

[...] Όλοι μαζί μετατρέψαμε μια πρωτόλεια ιδέα σε συλλογική γραφή, συνενώνοντας στοιχεία από τις προσωπικότητες όλων των ηθοποιών, καθώς και μιας πολυμήχανης και αεικίνητης βοηθού.»

<sup>3</sup> Η παράσταση αυτή ανέβηκε τελικά με τον τίτλο *Ο διχοτομημένος υποκόμης* την περίοδο 2008-2009, στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης 104.

Η γοητευτική και συχνά επίπονη διαδικασία της πρόβας, η περιπλάνηση των ηθοποιών σε δρόμους που ελπίζουν να τους οδηγήσουν σε συγκεκριμένους ρόλους, σε συγκεκριμένες καταστάσεις, όταν δεν υπάρχει η δέσμευση του έτοιμου κειμένου (που οπωσδήποτε δίνει μια κατεύθυνση), μπορεί να έχει σαν αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να οδηγηθούν σε άλλους ρόλους, σε άλλες καταστάσεις. Κι αφού κανένας συγγραφέας δεν θα παρεξηγηθεί, να γραφτεί τελικά ένα άλλο έργο από αυτό για το οποίο ξεκίνησαν.

Κάθε έργο που γράφεται με αυτό τον τρόπο περικλείει τις προσωπικότητες των ηθοποιών του και χαρακτηρίζεται από αυτές. Με άλλη διανομή, θα ήταν άλλο έργο.



Απόδειξη για αυτό είναι το τελευταίο παράδειγμα για το οποίο θέλω να σας μιλήσω. Το *Μόνο την αλήθεια, Μέρος 1<sup>ο</sup>* του Βασιλή Μαυρογεωργίου και της Μαρίας Φιλίνη ανέβηκε στο Θέατρο του Νέου Κόσμου τον Φλεβάρη του 2007. Έπαιζαν η Κατερίνα Μαυρογεώργη, ο Βασιλής Μαυρογεωργίου (που επίσης σκηνοθετούσε), ο Κώστας Γάκης (που έγραφε και τη μουσική) και ο Ευθύμιος Παπαδημητρίου. Το κείμενο του έργου προέκυψε από τους

αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών, πάνω σε έναν καμβά που είχε στο νου του ο Βασιλής Μαυρογεωργίου. Ο ίδιος, μαζί με τη Μαρία Φιλίνη, ουσιαστικά διαχειρίστηκαν το υλικό που κατέθεταν οι ηθοποιοί στις πρόβες, για αυτό και υπογράφουν. Την επόμενη χρονιά, το Γενάρη του 2008, η παράσταση επαναλήφθηκε. Ο Μάκης Παπαδημητρίου όμως είχε αλλάξει όροφο στο ίδιο θέατρο, έπαιζε σε άλλη παράσταση, κι έτσι έγινε αντικατάσταση από τη Μαρία Φιλίνη, που ήταν και πιο κοντά στην όλη διαδικασία.

Το νέο πρόσωπο στη διανομή δεν προσπάθησε να μιμηθεί το προηγούμενο. Έφερε στην πρόβα (παρότι επρόκειτο για πρόβα αντικατάστασης) τη δική του προσέγγιση στο ρόλο, τη δική του προσωπικότητα. Το αποτέλεσμα ήταν ο χαρακτήρας που ερμήνευσε πρώτος ο Μάκης Παπαδημητρίου, με την ερμηνεία της Μαρίας Φιλίνη, όχι απλώς να



αλλάξει φύλο, αλλά και ψυχισμό. Και καθώς στις τελευταίες σκηνές του έργου αποκαλύπτονταν οι αληθινές προθέσεις των προσώπων του, η αλλαγή ηθοποιού, που είχε οδηγήσει σε αλλαγή ενός από τους χαρακτήρες, συμπάρεσυρε το φινάλε σε μια διαφορετική τροπή από κείνη που είδαν οι θεατές την πρώτη χρονιά της παράστασης. Οι τέσσερις ηθοποιοί, συμμετέχοντας σε ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα ζωντανό, καθορισμένο από τους ίδιους

και μόνο, δεν δίστασαν να γυρίσουν την πλάτη στην πρώτη του μορφή και να προχωρήσουν με σιγουριά σε κάτι που, με τις νέες συνθήκες, τους ταίριαζε περισσότερο.

Αν τα λέω όλα αυτά, δεν είναι για να μου δώσετε συγχαρητήρια που ως θεατρολόγος



καταγράφω μια νέα θεατρική πρακτική, ούτε για να δώσουμε όλοι μαζί τα εύσημα στους καλλιτέχνες που την εφαρμόζουν. Είναι γιατί όλες αυτές οι παραστάσεις και πολλές άλλες που έγιναν με αυτόν τον τρόπο, είχαν ένα κοινό γνώρισμα που, προσωπικά, απόλαυσα ως θεατής: το στοιχείο της συλλογικότητας.

Μια από τις δυσκολίες του θεάτρου, ακριβώς επειδή συνενώνει πολλές τέχνες, είναι να επιτευχθεί σε μια παράσταση ένα συμπαγές αποτέλεσμα. Νιώθω ότι αυτό το στοιχείο μπορεί κανείς να το κερδίσει πιο εύκολα όταν αφήσει την υποκριτική να καθοδηγήσει τις υπόλοιπες τέχνες και όχι τις υπόλοιπες τέχνες να χειραγωγήσουν την υποκριτική. Σε όλες



τις περιπτώσεις που ανέφερα νωρίτερα, αφετηρία για τη θεατρική δημιουργία υπήρξε ο ηθοποιός, η τέχνη του οποίου αναδείχθηκε, μα και ανέδειξε τις υπόλοιπες.

Όταν ο ηθοποιός έχει υπάρξει συμμετοχος και συνένοχος στη δημιουργία μιας παράστασης, όταν δεν είναι απλώς εκτελεστικό, αλλά ζωτικό της όργανο, οι δεσμοί που έχει αναπτύξει, μέσα από την πρόβα, με τους «συμπαίκτες» του στηρίζουν το καλλιτεχνικό οικοδόμημα καλύτερα από κάθε ξένο σώμα.

Θα επιστρέψω στην *Τρίχα στη σούπα*, για κάτι που μου είχε πει η Γιώτα Μηλίτση και που νομίζω ότι ισχύει για όλους τους ηθοποιούς στις παραστάσεις που ανέφερα. Σας το μεταφέρω επί λέξει: «Ποτέ δεν έχω νιώσει πιο σίγουρη σαν ηθοποιός για ό, τι λέω και κάνω επί σκηνής, όσο σε εκείνη την παράσταση. Γιατί όλα είχαν γεννηθεί από μένα.»

Κλείνοντας, δεν θα σας πω το γνωστό «ηθοποιός σημαίνει φως», γιατί για μένα ο ηθοποιός είναι

το φως στο θέατρο. Κι αυτό που προσπαθώ να αρθρώσω τόση ώρα είναι ότι γίνονται μαγικά πράγματα, όταν οι υπόλοιποι συντελεστές αφήνουν την ασφάλεια της σκιάς και δέχονται τις ευεργετικές του επιδράσεις.





ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΦΩΝΗΣ ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:  
ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΤΟΥ ΕΙΡ (1953-1967)<sup>1</sup>

*Η όραση επιτρέπει μια απόσταση από τον κόσμο.  
Η ακοή όμως επιτρέπει στον κόσμο να διεισδύσει μέσα μας.*

Dorisch Kolesch

Εισαγωγή

Στην ελληνική ραδιοφωνία την περίοδο ανάμεσα στο 1953 και το 1967 οι θεατρικές εκπομπές ποικίλλουν. Κλασικό θέατρο διασκευασμένο για το ραδιόφωνο, ελληνικά έργα, επιθεωρήσεις, θέατρο σε συνέχειες και λίγα πρωτότυπα ραδιοφωνικά έργα. Διασκευαστές όπως ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Νίκος Γκάτσος, ο Βασίλης Ρώτας, η Λούλα Αναγνωστάκη, ο Βασίλης Ζιώγας, και σκηνοθέτες όπως ο Μήτσος Λυγίζος, ο Κώστας Κροντηράς, ο Αλέξης Σολωμός, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Αλέξης Μινωτής, ο Κάρολος Κουν, ο Γιώργος Θεοδοσιάδης, ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Λεωνίδας Τριβιζάς υπηρετούν το θέατρο στο ραδιόφωνο. Αντίστοιχα, γνωστοί ηθοποιοί του θεάτρου δανείζουν τις φωνές τους και υποδύονται κλασικούς και σύγχρονους θεατρικούς ρόλους. Το άρθρο εξετάζει τη λειτουργία της φωνής στο ραδιοφωνικό θέατρο της εποχής.

Οι μυθικές Σειρήνες, όπως αναφέρει ο Όμηρος στη 12<sup>η</sup> (μ') ραψωδία της Οδύσσειας, με τη φωνή τους, με το πανέμορφο τραγούδι τους μάγευαν τους ναύτες και τους έκαναν να ξεχάσουν τον προορισμό τους ή τους προσέλκυαν, για να τους κατασπαράξουν. Για χίλιες και μία νύχτες η Σεχραζάτ του ομώνυμου αραβικού παραμυθιού αφηγείται μια ιστορία κάθε νύχτα, για να κρατηθεί στη ζωή. Η φωνή υπήρξε ανέκαθεν όργανο σαγήνης, αποπλάνησης, επιβολής εξουσίας. Μέσω της φωνής του Άλλου, ανοιγόμαστε στο Έτερον κινδυνεύοντας να χάσουμε την αυτονομία μας, να εξαπατηθούμε. Η αποσωματοποιημένη φωνή, η απουσία σώματος είναι μια έλλειψη που αποζητάμε να αναπληρώσουμε με τη φαντασία μας.

«Να απελευθερώσουμε τις λέξεις»<sup>2</sup>, έλεγαν οι φουτουριστές. Και να που το ραδιόφωνο εκμεταλλεζόμενο ακριβώς αυτήν την έλλειψη, αλλά και το γεγονός ότι η φωνή υπαινίσσεται ένα σώμα, απελευθερώνει τη φωνή από τον ορατό χώρο, έτσι ώστε αυτή

<sup>1</sup> Το παρόν άρθρο βασίζεται στην έρευνα που έχει διεξαχθεί για τις ανάγκες της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο «Θέατρο στο ραδιόφωνο του ΕΙΡ (1953-1967): Στρατηγικές διασκευής θεατρικού κειμένου για το ραδιόφωνο», καθώς και στο προσωπικό αρχείο ηχογραφημένων εκπομπών που ευγενικά μου παραχώρησε η κ. Φωτεινή Παπαλάμπρου.

<sup>2</sup> Φ. Τ. Μαρινέτι, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μτφρ. Β. Μωισίδης, Αιγόκερως, Αθήνα 1987, σ. 81.

να ενοικήσει σε άλλους χώρους και σε άλλα σώματα, σ' εκείνα της φαντασίας του παραλήπτη. Όταν ακούμε μια φωνή, δεν γίνεται παρά να δημιουργήσουμε μια εικόνα αυτού που ακούμε, του υποκειμένου και του χώρου.

«Δεν υπάρχει ισχυρότερο διεγερτικό της μνήμης από την ανθρώπινη φωνή. Ίσως γιατί τίποτε δεν ξεχνιέται τόσο γρήγορα όσο η ανθρώπινη φωνή. Η ανάμνησή της όμως δεν σβήνει – απλώς το ηχόχρωμά της, ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της βυθίζεται στο υποσυνειδητό μας και περιμένει να αφυπνιστεί.»<sup>3</sup> Αυτή η διττή λειτουργία της φωνής σε σχέση με τη μνήμη, θέτει και τους όρους για τη λειτουργία της στο ραδιοφωνικό μέσο.

### Η ιδιαιτερότητα του ραδιοφωνικού μέσου

Στο ραδιόφωνο τα πρόσωπα υπάρχουν μόνο όσο μιλάνε. Η σιωπή εκλαμβάνεται ως απουσία. Ο χώρος γίνεται αντιληπτός μόνο όταν υπάρχει κίνηση, δράση. Η στατικότητα, η ακινησία δεν είναι δυνατόν να μεταφερθούν. Η ιδιαιτερότητα αυτή επιβάλλει στους ραδιοσκοηνοθέτες ορισμένες στρατηγικές για τη σηματοδότηση του χώρου, των προσώπων και της δράσης. Τα πρόσωπα δεν μένουν για πολύ σιωπηλά, απευθύνονται συχνά στους συνομιλητές τους ή παράγουν ήχους που εκλαμβάνονται από τον παραλήπτη ως αντιδράσεις σε αυτά που ακούν ή βλέπουν (χρήση παραγλωσσικών σημείων). Τέτοιοι ήχοι σηματοδοτούν έκπληξη, συμφωνία ή διαφωνία, φόβο, αποδοκιμασία ή ακόμα και ειρωνεία. Ανάλογα με τη χρήση αυτών των τεχνικών το ραδιοφωνικό μέσο μπορεί να γίνει είτε υπαινικτικό είτε υπεραναλυτικό.

Σε κάθε περίπτωση όμως ζητά να αντισταθμίσει μια έλλειψη, αυτήν της εικόνας. Από την άλλη, καθώς ο ήχος τείνει να σβήνει γρήγορα από τη μνήμη σε σχέση με την εικόνα που είναι εκεί, παρούσα, ορατή, το ραδιόφωνο μπορεί να χαρακτηρίζεται από μια ελευθερία ή και αυθαιρεσία. Μπορεί για παράδειγμα να σηματοδοτεί μέσω της φωνής πρόσωπα, χώρους ή δράσεις, ο ήχος των οποίων στη συνέχεια σβήνει σαν να χάθηκαν ως δια μαγείας. Στις διασκευές της περιόδου που εξετάζουμε συναντάμε περιπτώσεις, στις οποίες το μέσο αγνοεί τον παραδοσιακό τρόπο πληροφόρησης του ακροατή σχετικά με την είσοδο των δραματικών προσώπων, δηλαδή στρατηγικές όπως η αναγγελία εισερχόμενου προσώπου ή η χρήση ήχων που έχουν αντίστοιχη λειτουργία (π.χ. ήχος χτυπήματος πόρτας που τον διαδέχονται ήχοι βημάτων και πόρτας που ανοίγει και στη συνέχεια ο ήχος της φωνής του εισερχόμενου προσώπου). Αντ' αυτού «εμφανίζονται» πρόσωπα, τα οποία μιλάνε χωρίς προηγουμένως να έχει σηματοδοτηθεί η είσοδός τους ή «εξαφανίζονται» άλλα πρόσωπα, χωρίς να έχει σηματοδοτηθεί η έξοδός τους με κάποιο χαιρετισμό ή τη χρήση ήχου βημάτων.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Rudolf Lothar, *Die Sprechmaschine. Ein technisch-ästhetischer Versuch*, Λειψία 1924, σ. 15.

<sup>4</sup> Τακτική που όπως επισημαίνει ο Β. Πούχνερ απαντάται και στους Μιμιάμβους του Ηρώνδα. Βλ. Β. Πούχνερ, «Η αντίληψη του χώρου στους Μιμιάμβους του Ηρώνδα», στο Β. Πούχνερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση: Δέκα μελετήματα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σ. 49.

Παρόλη όμως την αβεβαιότητα που δημιουργείται στον ακροατή σε μερικές διασκευές σε σχέση με τη σύσταση των σκηνικών προσώπων ή το σκηνικό χώρο, η φωνή παραμένει ένα σταθερό σημείο αναφοράς που τον καθοδηγεί στη διαδικασία αποκωδικοποίησης των μηνυμάτων και κατανόησης της αφήγησης. Η φωνή υποκαθιστά τη μιμική, τη χειρονομία, την κίνηση, το κοστουμί, το μακιγιάζ, το σκηνικό, τα οπτικά σημεία δηλαδή που συγκροτούν το σύστημα θεατρικών σημείων και ταυτόχρονα παρέχει ουσιαστικές πληροφορίες στον ακροατή, μια και λειτουργεί ενδεικτικά αυξάνοντας το βαθμό δραματικής πληροφορίας που απορρέει από το λόγο.

Σύμφωνα με τον E. Goffman, ο ακροατής του ραδιοφώνου δεν είναι σε θέση να εστιάσει την προσοχή του στο πιο σημαντικό ηχητικό γεγονός. Το ίδιο το μέσο αναλαμβάνει να ιεραρχήσει τη σημασία των ήχων για λογαριασμό του. Κάποιοι ήχοι εξέχουν και κάποιοι άλλοι εκτοπίζονται ή μειώνεται η έντασή τους, ώστε να μην αποσπούν την προσοχή. Για παράδειγμα, για να αποδοθεί μια σκηνή συζήτησης σε ένα πάρτι, πρέπει να εισαχθεί με *fade in* ο ήχος της φωνής των προσώπων που κουβεντιάζουν στο πάρτι, μετά να χαμηλώσει αυτός ο ήχος με *fade out*, για να ακουστεί ο διάλογος ή να σβήσει τελείως με *fade out*. Μια άλλη πιθανή μέθοδος είναι να ακούγονται στο υπόβαθρο μια δυο φωνές, οι οποίες θα σηματοδοτούν καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης το χώρο του πάρτι. Με αυτό το παράδειγμα ο Goffman καταδεικνύει τις συμβάσεις του ραδιοφωνικού δράματος: «Το κοινό δεν παραξενεύεται ακούγοντας έναν κόσμο στον οποίον πολλοί ήχοι δεν ακούγονται και κάποιοι ξεχωρίζουν στιγμιαία και μετά σβήνουν πάλι. Αν όμως αυτό συνέβαινε στην πραγματικότητα, θα προκαλούσε ταραχή και κατάπληξη».<sup>5</sup>

Κατά συνέπεια το ραδιοφωνικό μέσο δεν στοχεύει να αναπαράξει τους χαοτικούς, σύνθετους και συνεχείς ήχους της πραγματικότητας, αλλά να μεταφέρει εκείνους τους ήχους που είναι σχετικοί με το μήνυμα και να τους ταξινομήσει σύμφωνα με μια ιεραρχία. Το γλωσσικό περικείμενο καθορίζει πόσο σχετικοί είναι οι ήχοι με το μήνυμα που πρέπει να μεταδοθεί. Αν για παράδειγμα έχει γίνει λόγος για μια ανταρσία και ακουστεί ήχος πλήθους που φωνάζει, ο ήχος αυτός προσλαμβάνει κυρίαρχη σημασία, επαληθεύοντας τις προσδοκίες του ακροατή<sup>6</sup> και προσδίδοντας στην αφήγηση αληθοφάνεια και δραματικότητα. Ο ίδιος ήχος σε άλλο περικείμενο θα μπορούσε να έχει δευτερεύουσα σημασία.

<sup>5</sup> E. Goffman, «The radio drama frame», in J. Corner, J. Hawthorn (ed.), *Communication Studies*, Edward Arnold, London 1980, σσ. 162-165.

<sup>6</sup> Σύμφωνα με τον T. Crook ο πρώτος ραδιοφωνικός παραγωγός που προσπάθησε να ορίσει κάποιους κανόνες στην παραγωγή του ήχου ήταν ο Lance Sieveking, ο οποίος ονομάζει τον ήχο που επιβεβαιώνει αυτό που λέγεται, ρεαλιστικό ήχο επιβεβαίωσης. Βλ. T. Crook, *Radio Drama: Theory and practice*, Routledge, London 1999, σ. 70.

## Η λειτουργία της φωνής στο ραδιοφωνικό θέατρο και ο ρόλος του ακροατή

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα τη λειτουργία της φωνής σε σχέση με τους κώδικες και τις συμβάσεις του ραδιοφώνου. Η φωνή σηματοδοτεί, οριοθετεί ή συνθέτει το χώρο, το χρόνο και τη δράση, υπαινίσσεται την απόσταση ανάμεσα στα πρόσωπα και προκαλεί σασπένς, φόβο, έκπληξη ή γέλιο. Η φωνή αποτελεί ενδεικτικό σημείο της παρουσίας, του αριθμού και της ταυτότητας των σκηνικών προσώπων, του φύλου και της ηλικίας τους, παρέχει πληροφορίες σχετικά με την εμφάνιση, το χαρακτήρα, και την κοινωνική θέση. Υπαινίσσεται τη συναισθηματική κατάσταση, τις προθέσεις του ομιλητή, σηματοδοτεί τη δράση, εγκαθιδρύει τις διαπροσωπικές σχέσεις. Τέλος, ο τρόπος εκφοράς του λόγου των προσώπων πληροφορεί τον ακροατή και για το είδος του δράματος.

Ποιος είναι όμως ο ρόλος του ακροατή στην αποκωδικοποίηση αυτών των μηνυμάτων; Σύμφωνα με τον Bordwell, που ακολουθεί τη γνωσιακή θεωρία και τη θεωρία της αντίληψης, η πρόσληψη εξαρτάται από συγκεκριμένα σχήματα, τα οποία ο παραλήπτης αναγνωρίζει με βάση τη μνήμη και την εμπειρία του. Όταν λοιπόν ακούει αναφιλητά υποθέτει ότι κάποιος κλαίει, όταν ακούει χασμουρητό υποθέτει είτε ότι κάποιος είτε νυστάζει είτε ότι μόλις ξύπνησε, άρα σηματοδοτείται ο χρόνος. Αν ακούσει μετά το χασμουρητό ήχο κελαϊδίσματος και ήχο ξυπνητηριού, η υπόθεση που έχει κάνει επαληθεύεται καθώς συμπεραίνει ότι είναι πρωί. Η αναγνώριση των σημείων και η οργάνωση των πληροφοριών εξαρτάται από τις προσδοκίες που του έχει δημιουργήσει η αφήγηση. Οι προσδοκίες αυτές εξαρτώνται και από την αναγνώριση των συμβάσεων του είδους ή άλλου μέσου, όπως για παράδειγμα του κινηματογράφου. Έτσι, ο ακροατής περιμένει ότι μετά από ένα *fade out* θα ακολουθήσει ένα *fade in*, το οποίο σηματοδοτεί ένα χρονικό άλμα. Αντίστοιχα, όταν ο ακροατής ακούει τη φωνή του Μίμη Φωτόπουλου για παράδειγμα, είναι λογικό να υποθέσει ότι το έργο που θα ακούσει είναι κωμωδία.

Ας εξετάσουμε καταρχήν πώς η φωνή σηματοδοτεί το χώρο. Αφού όλα συνυπάρχουν στο χρόνο κι όχι στο χώρο, οι φωνές διαπερνούν κάθε λογής σύνορα επιτρέποντάς μας να κρυφακούσουμε το ιδιωτικό, το μύχιο, ακόμα και το ανείπωτο. Σύμφωνα με τους Martin Shingler και Cindy Wieringa<sup>7</sup> μπορούμε να ακούσουμε το χώρο με δύο τρόπους: Είτε από την αντήχηση στους τοίχους και στα αντικείμενα είτε από την απόσταση ανάμεσα σε διάφορες ηχητικές πηγές. Αν παράγεται έντονη αντήχηση, τότε δημιουργείται η αίσθηση ενός τεράστιου, κλειστού χώρου (εκκλησία, δημόσια αίθουσα). Αν δεν παράγεται αντήχηση, τότε ο χώρος που υπονοείται είναι είτε μικρός (δωμάτιο) είτε εξωτερικός (ανοιχτός χώρος). Και στις δύο περιπτώσεις ο χώρος δημιουργείται *ακουστικά* (*acoustically*). Αν όμως όλοι οι ήχοι προέρχονται από το ίδιο σημείο, τότε δημιουργείται η εντύπωση απουσίας χώρου. Στην περίπτωση τώρα που ένας ήχος ακούγεται στο προσκήνιο (*foreground*) και άλλοι ήχοι στο βάθος (*background*), για παράδειγμα ο ήχος φω-

<sup>7</sup> M. Shingler, C. Wieringa: *On Air: Methods and Meanings on Radio*, Arnold, London 1998, σ. 56.

ών από μακριά, τότε δημιουργείται η αίσθηση ενός εκτεταμένου χώρου. Αυτή η τεχνική δημιουργίας της αίσθησης χώρου ονομάζεται *οπτική γωνία ή προοπτική (perspective)*.

Ο χώρος<sup>8</sup> όμως οριοθετείται και από την στάση των σωμάτων, την κίνησή τους, τις μεταξύ τους σχέσεις, τις αποστάσεις, τις σχέσεις προσέγγισης ή απομάκρυνσης. Οι πληροφορίες για την διάταξη των προσώπων στο χώρο και σε σχέση με έναν «σκηνικό όγκο» όπως λέει ο Elam<sup>9</sup>, ο σχηματισμός ομάδων, η κατεύθυνση, ο ρυθμός, ο συντονισμός μεταφέρονται στον ακροατή μέσω της φωνής. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι η φωνή δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από τα υπόλοιπα σημειακά συστήματα. Νόημα παράγεται στο συνταγματικό άξονα. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για τη φωνή ανεξάρτητα από τους θορύβους, τη μουσική ή το μιξάζ και την όποια τεχνική παραμόρφωσή της (echo) ή επεξεργασία της (fade in, fade out).

Η ένταση της φωνής σηματοδοτεί την απόσταση ανάμεσα σε δύο πρόσωπα και η αλλαγή της έντασης την προσέγγιση ή την απομάκρυνση. Ανάλογα με την απόσταση από το μικρόφωνο δίνεται η εντύπωση της θέσης του προσώπου στο χώρο. Με τη διαφορετική ένταση του ήχου, ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο πλάνο σηματοδοτείται ο ευρύτερος χώρος, δημιουργείται η αντίθεση του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο ή και η σύζευξή τους. Επίσης, με την αλλαγή της έντασης της φωνής αλλάζει η εστίαση, αφού η φωνή στο ραδιόφωνο μπορεί να αποκτήσει τη λειτουργία κινηματογραφικής κάμερας που εστιάζει, ακολουθεί τα πρόσωπα, κατακερματίζει το χώρο ή τον σαρώνει.

Καθώς το ραδιόφωνο έχει τη δυνατότητα να σηματοδοτήσει διαφορετικούς χώρους ή χρόνους που συνυπάρχουν, αφηγά τους φυσικούς νόμους του χώρου και του χρόνου. Εξωπραγματικοί, φανταστικοί, αλληγορικοί ή μαγικοί χώροι ενεργοποιούνται στη φαντασία του ακροατή με όχημα τη φωνή: Οι μάγισσες στον *Μάκβεθ* (1960, σκην. Δ. Μυράτ) τα ξωτικά του Ντόβρε στον *Πέερ Γκυντ* (1961, σκην. Μ. Λυγίζος) το φάντασμα στον *Άμλετ* (1959 σκην. Αλ. Μινωτής) ο ρινόκερος στο ομώνυμο έργο (1960, σκην. Μ. Λυγίζος) το Φεγγάρι στον *Ματωμένο Γάμο* (1954, σκην. Κ. Κουν). Η φωνή σηματοδοτεί εναλλαγές ανάμεσα σε έναν πραγματικό και ένα φανταστικό, σε ένα μαγικό ή υποκειμενικό χώρο, ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μνήμη ή το όνειρο.

Ας δούμε τώρα πώς σηματοδοτείται η δράση και ο χρόνος. Στη διασκευή του *Άμλετ* ο ακροατής ακούει ήχους πένθιμης καμπάνας, ήχο βημάτων και αναφιλητών. Υποθέτει λοιπόν ότι πρόκειται για την πομπή μιας κηδείας, εφόσον ο σκηνικός χώρος που έχει πριν εγκαθιδρυθεί είναι το νεκροταφείο. Περιμένει ότι στη συνέχεια θα ακούσει τη φωνή του παπά ή ήχο από ψαλμούς. Στη διασκευή του έργου του Άγγ. Τερζάκη *Ο σταυρός και*

<sup>8</sup> Λέγοντας «χώρος» στο ραδιόφωνο εννοούμε τον αντίστοιχο στο θέατρο του παραστατικού χώρου που ενεργοποιείται με τους ήχους στο μυαλό του ακροατή. Άλλωστε το ραδιόφωνο καταργεί την παραδοσιακή απόσταση μεταξύ σκηνής και πλατείας.

<sup>9</sup> Κ. Elam, *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μτφρ.-εισ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 89.

το *σπαθί* (1960, σκην. Γ. Θεοδοσιάδης) η ένταση της φωνής έχει δύο λειτουργίες: από τη μία σηματοδοτεί την απόσταση ανάμεσα στα πρόσωπα και τη θέση τους στο χώρο και από την άλλη προσλαμβάνει μια συμβολική σημασία σε σχέση με τη δράση. Οι φορείς της εξουσίας μιλάνε κοντά στο μικρόφωνο και οι έμπιστοι της αυτοκράτειρας πιο μακριά και ψιθυριστά –πράγμα που υποδηλώνει τις συνωμοτικές τους διαθέσεις–, ενώ ο λαός ακούγεται από μακριά σαν ένα σύνολο αξεδιάλυτων φωνών. Το σχήμα αυτό γίνεται σύνομα διακριτό από τον ακροατή.

Στους *Δέκα Μικρούς Νέγρους* της Αγκάθα Κρίστου (1964, σκην. Κ. Λειβαδέας) ή στην *Ποντικοπαγίδα* (1962 σκην. Ν. Γκάτσος) μια κραυγή που ακούγεται έξω από το δωμάτιο, στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση, είναι πιθανόν να σηματοδοτεί ένα φόνο, μια και ο ακροατής σύμφωνα με τις προσδοκίες που δημιουργεί το είδος του αστυνομικού δράματος περιμένει να διαπραχθεί φόνος.<sup>10</sup> Στο πρωτότυπο ραδιοφωνικό έργο του Νότη Περγιάλη *Το άλογο του Θανάση* (1954, σκην. Ν. Γκάτσος) η αλλαγή του ρυθμού και του τόνου ομιλίας του πρωταγωνιστή και η ταυτόχρονη εισαγωγή ενός μουσικού θέματος σηματοδοτούν την αναδρομή. Η φωνή του πρωταγωνιστή λειτουργεί σαν voice over, ενώ οι υπόλοιπες φωνές που εισάγονται ενεργοποιούν τον παρελθόντα χώρο και χρόνο του συμβάντος. Το παρελθόν επανέρχεται στον *Πέερ Γκυντ*, όταν ακούμε πάλι τη φωνή του Σκυφτού, ο οποίος είχε εμφανιστεί σε προηγούμενη σκηνή. Η επανάληψη αυτή γυρίζει τον ακροατή πίσω στο χρόνο, όταν πρωτοάκουσε τα ίδια λόγια. Η φωνή έχει τη δυνατότητα επίσης να συρρικνώνει το χρόνο της αφήγησης. Ο Πολώνιος στον *Άμλετ* δηλώνει ότι θα πάει να μιλήσει στο βασιλικό ζεύγος. Σχεδόν αμέσως μετά τον ακούμε να απευθύνεται στον Κλαύδιο σαν να βρέθηκε μαγικά από την κάμαρά του στην αίθουσα του παλατιού.

Στη μελέτη των ελληνικών διασκευών έχει ενδιαφέρον να εντοπίσουμε κάποιου είδους επαναλαμβανόμενες σχέσεις (patterns), οι οποίες βοηθούν τον ακροατή να παρακολουθεί την αφήγηση αλλά ταυτόχρονα εντείνουν την προσμονή και το ενδιαφέρον του για την εξέλιξη της πλοκής. Σε κάποιες διασκευές η διαφορετική ένταση των φωνών που ακούγονται σε πρώτο, δεύτερο και τρίτο πλάνο σηματοδοτούν την κατάτμηση του χώρου. Στον *Σταυρό και το σπαθί*, στο *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1953) στον *Φιλάργυρο* (1965, σκην. Λ. Κωστόπουλος) στον *Ρινόκερο* (1960, σκην. Μ. Λυγίζος) στον *Άμλετ*, στη *Δωδέκατη Νύχτα* (1956, σκην. Μ. Λυγίζος) στο *Λεωφορείο ο Πόθος* (1954, σκην. Κ. Κουν) ο ήχος ψιθύρου μπορεί να έχει μια αντίστοιχη λειτουργία με το κατ' ιδίαν στο θέατρο ενώ από την άλλη μπορεί να τεμαχίσει το χώρο δίνοντας στον ακροατή την ευκαιρία να παρακολουθεί εκ περιτροπής δύο ή τρία διαφορετικά σημεία δράσης.

<sup>10</sup> Ο Bordwell ονομάζει αυτού το σχήμα transtextual motivation. Βλ. D. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1985, σ. 42.



Σε αρκετές διασκευές προστίθεται η φωνή του αφηγητή, ο οποίος περιγράφει το σκηνικό χώρο, τα πρόσωπα και την ατμόσφαιρα του έργου. Η φωνή του αφηγητή, εξωδιηγητική σε αντίθεση με αυτήν των υπόλοιπων προσώπων, είναι ήρεμη και χαμηλή σε τονικότητα, με σταθερό ρυθμό ομιλίας και τακτές παύσεις. Σε αρκετές περιπτώσεις η φωνή του αφηγητή απευθύνεται άμεσα στον ακροατή καλώντας τον να φανταστεί το σκηνικό χώρο ή τα πρόσωπα του δράματος. Στις περισσότερες διασκευές η φωνή του αφηγητή ακούγεται χωρίς τη χρήση ήχων στο υπόβαθρο και κοντά στο μικρόφωνο, τεχνική που υπαινίσσεται την απουσία χώρου. Ο ήχος αυτός εναλλάσσεται με τις φωνές των ηρώων, οι οποίες ακούγονται με αντήχηση και σε συνδυασμό με ήχους που σηματοδοτούν το σκηνικό χώρο. Σε κάποιες διασκευές οι φωνές και οι υπόλοιποι ήχοι σβήνουν και ακούγεται η εσωτερική φωνή του ήρωα, σαν ο χώρος και ο χρόνος να ακινητοποιούνται για λίγο. Δράσεις όπως πάλη, ξιφασκία, ιππασία, τρέξιμο, σηματοδοτούνται συνήθως με παραγλωσσικά σημεία.

Σε πολλές περιπτώσεις ο χώρος σηματοδοτείται με την επιλεκτική χρήση ήχου οχλοβοής. Ο ήχος εισάγεται και κατόπιν σβήνει. Έτσι, από τη μία εγκαθιδρύεται ο ευρύτερος χώρος, και από την άλλη ο ακροατής εστιάζει την προσοχή του στο διάλογο. Το ζήτημα σε αυτές τις διασκευές δεν είναι τόσο η αληθοφάνεια, όσο η μετάδοση των απαραίτητων για την κατανόηση της πλοκής πληροφοριών.

Οι φωνές που επιλέγονται για τη διανομή των ραδιοφωνικών διασκευών είναι χαρακτηριστικές. Δεν είναι τυχαίο που ο Παντελής Ζερβός για παράδειγμα επιλέγεται να ερμηνεύσει τον Τόμπη στη *Δωδέκατη νύχτα* (1956 σκην. Μ. Λυγίζος), το μάγιστρα στον *Φιλάργυρο* (1965 σε σκην. Α. Κωστόπουλος), τον Νεκροθάφτη στον *Άμλετ* (1959 σκην. Αλ. Μινωτής) και ο Χριστόφορος Νέζερ τον *Φιλάργυρο*, τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* (1962 σκην. Μ. Λυγίζος) και τον Κνήμωνα στον *Δύσκολο* (1963 σκην. Κ. Κροντηράς). Σε πολλές περιπτώσεις παρατηρείται ακόμα και μια τυποποίηση στη χρήση της φωνής για την ερμηνεία, τυποποίηση που θυμίζει την όπερα. Η κουτσομπόλα, ο ντροπαλός ερωτευμένος, η αθώα, δροσερή κοπέλα, ο καλόκαρδος, στοργικός πατέρας, ο λεβέντης αποδίδονται σε πολλά έργα με πανομοιότυπο τρόπο. Η τυποποίηση εξαρτάται και από το είδος. Έτσι, η εκφορά του λόγου, ο ρυθμός, η τονικότητα, η ένταση της φωνής διαφέρει στο αστυνομικό δράμα, στην κωμωδία, στην ηθογραφία. Αντίστοιχη τυποποίηση παρατηρείται και στην απόδοση ορισμένων συναισθημάτων ή καταστάσεων, όπως ο δισταγμός, το ψέμα, το καλόπιασμα, ο φόβος, η έκπληξη. Συχνά η απουσία μιμικής, κίνησης και χειρονομίας, αντισταθμίζεται με μια υπερβολή στο παίξιμο.

Δεδομένης της ιδιαιτερότητας του ραδιοφωνικού μέσου αναρωτιέται κανείς, πώς μεταφέρεται η πολύπλοκη δράση ενός θεατρικού έργου. Τι συμβαίνει στις πολυπρόσωπες σκηνές με παράλληλη δράση σε διαφορετικά πεδία δράσης ή σε περιπτώσεις σκηνών, όπου απαιτείται αντίστιξη λόγου και δράσης; Πώς αποδίδονται στο ραδιόφωνο οι σκηνές με δράση χωρίς λόγο, που υπαγορεύεται από τις σκηνικές οδηγίες, ή οι αντιδράσεις ενός προσώπου που δεν μιλά; Οι περιορισμοί του μέσου οδήγησαν τους σκηνοθέτες

και τους ηθοποιούς σε στρατηγικές που με τα χρόνια γίνονται στερεότυπες. Ας δούμε αναλυτικά κάποια παραδείγματα.

Στις σκηνές με παράλληλη δράση προστίθεται διάλογος στη διασκευή και οι φωνές διαφοροποιούνται σε κλίμακα ή σε τόνο. Στο *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, όταν ο Όριν (Θ. Κωτσόπουλος) και η Λαβίνια (Μελίνα Μερκούρη) μπαίνουν κρυφά στο κάρβι, όπου βρίσκονται η Κριστίν (Κατίνα Παξινού) με τον Μπράντ (Αλέξη Μινωτή) μιλάνε ψιθυριστά, εντεινοντας έτσι την αγωνία του ακροατή, ο οποίος στη συνέχεια παρακολουθεί εκ περιτροπής τα δύο αδέρφια και τους εραστές. Για να επιτύχει την κατάρτηση του χώρου και της δράσης στη *Δωδέκατη Νύχτα* ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τη φωνή των ηθοποιών. Στη σκηνή της μονομαχίας της Βιόλας (Αντιγόνης Βαλάκου) με τον κυρ Αντρέα (Μιχάλης Καλογιάννης) το ζητούμενο είναι να αποδοθεί η κωμικότητα που πηγάζει από τις καταστάσεις, καθώς η μονομαχία είναι μια φάρσα που έχει σκαρώσει ο Τόμπης στους δύο τρομοκρατημένους ήρωες. Όταν ο Τόμπης μιλά στον κυρ-Αντρέα ή στη Βιόλα χρησιμοποιεί μια φωνή χαμηλής τονικότητας, σε αργό ρυθμό, τρομακτική και κωμική παράλληλα, ενώ όταν μιλά στο συνεργό του τον Φάβα μιλά πιο σιγά και με τόνο συνωμοτικό. Παράλληλα προστίθενται ατάκες που εκφωνούνται ως κατ' ιδίαν, έτσι ώστε ο ακροατής να είναι πάντα σε προνομιακή θέση.

Σε περιπτώσεις που στο πρωτότυπο υπάρχει δράση χωρίς λόγο, η οποία περιγράφεται στις σκηνικές οδηγίες, οι σκηνικές οδηγίες δραματοποιούνται και παίζονται από τον ηθοποιό ως κατ' ιδίαν. Ο Πέερ Γκύντ (Δ. Παπαμυχαήλ) για παράδειγμα ενημερώνει πάντα τον ακροατή για το σκηνικό χώρο, τα πρόσωπα, τα σκηνικά αντικείμενα και τις κινήσεις του: Για παράδειγμα, «Ας κατεβούμε κάτω από το δέντρο (αααααχ, ούπλαααα)». Σε άλλο σημείο ο ακροατής ακούει στην έναρξη της σκηνής: «Χόπλα Μαυρήρη» και συμπεραίνει ότι ο ήρωας τρέχει πάνω στο άλογο. Σ' αυτά τα παραδείγματα είναι φανερό ότι τα παραγλωσσικά χαρακτηριστικά της φωνής μαζί με το λόγο λειτουργούν ενδεικτικά σηματοδοτώντας τη δράση.

Ως ένδειξη των αντιδράσεων του προσώπου που δεν μιλά χρησιμοποιούνται «φωνητικές εκφορές»<sup>11</sup>, όπως κραυγή, γέλιο, κλάμα, αναστεναγμοί, βογκητά, που παρεμβάλλονται στο λόγο του ομιλούντος προσώπου ή επιπρόσθετες ατάκες του ομιλούντος προσώπου που περιγράφουν τις αντιδράσεις του συνομιλητή (π.χ. «Μα εσύ κιτρίνισες από το φόβο σου!»).

Η απόδοση της κωμικότητας στο ραδιόφωνο θέτει παραπάνω δυσκολίες, μια και η κωμωδία είναι συνυφασμένη με την όψη, τις εκφράσεις του προσώπου, τις χειρονομίες και τη σωματικότητα. Αναρωτιέται κανείς πως μπορεί να αποδοθεί η κωμική αντίθεση όψης και λόγου. Και σ' αυτήν την περίπτωση τα παραγλωσσικά σημεία λειτουργούν ενδεικτικά συμβάλλοντας στην απόδοση της κωμικότητας της κατάστασης. Στον *Φιλάργυρο* τα υπερβολικά κοπλιμέντα της κυρά Φροσύνης αντιτίθενται στην εικόνα του

<sup>11</sup> Βλ. Κ. Elam, ό.π., σ. 103.

γέρου Αρπαγκόν (Χριστόφορου Νέζερ), ο οποίος όσο αυτή τον επαινεί για τη νεανική του εμφάνιση βήχει σαν γέρος σηματοδοτώντας μ' αυτόν τον τρόπο την κωμική αντίστιξη λόγου και εικόνας. Στην περίπτωση του Πολώνιου ένας χαρακτηριστικός ξερόβηχας λειτουργεί ως ενδεικτικό σημείο της εισόδου του ή της παρουσίας του και παράλληλα υπογραμμίζει την κωμική αδιακρισία του χαρακτήρα του. Η κωμικότητα σε άλλες περιπτώσεις αποδίδεται μέσα από τις αντιδράσεις των σκηνικών προσώπων. Στην περίφημη σκηνή της Δωδέκατης νύχτας, όπου ο Μαλβόλιο διαβάξει το δήθεν ερωτικό γράμμα της Ολίβιας, εκτός από τον απολαυστικά κωμικό τόνο του Θεόδωρου Αρώνη, την άρθρωση, τους τονισμούς, τη μελωδικότητα και τις παύσεις του, εκείνο που παρασύρει τον ακροατή να «δει» την κωμικότητα της κατάστασης είναι τα γέλια της Μαρίας, του Τόμπη, του κυρ Αντρέα και του Φάβα, που παρακολουθούν κρυμμένοι. Το ίδιο ισχύει και στη γνωστή σκηνή με τις καλτσοδέτες, όπου ξεκαρδισμένη η Μαρία υιοθετώντας τον γελοίο στιβαρό τόνο του Μαλβόλιο τον ρωτάει, «Τι είναι Μαλβόλιο; Γιατί περπατάς έτσι;».

### Ο ηθοποιός μπροστά στο μικρόφωνο: Η ραδιοφωνική ερμηνεία

Σχετικά με την απόλαυση της ακρόασης, ο Μπαρτ επισημαίνει ότι η φωνή είναι «η λαλιά ντυμένη με δέρμα, [...] όπου μπορείς ν' ακούς τη “χάντρα” του λαιμού, τη σκουριά των συμφώνων, την ηδύτητα των φωνηέντων, μιαν ολόκληρη στερεοφωνία της βαθειάς σάρκας». Ο ήχος της φωνής, «η ανάσα, το χοχλάκισμα, η σάρκα των χειλιών, ολόκληρη μια παρουσία ανθρώπινης μουσούδας [...] μπορεί να ρίξει το ανώνυμο σώμα του ηθοποιού στο αφτί μου». <sup>12</sup>

Πλάι στις άλλες λειτουργίες της, η φωνή αποτελεί ένα από τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού, ο οποίος στο ραδιοφωνικό θέατρο καλείται να παραιτηθεί από όλα τα άλλα εκφραστικά μέσα που διαθέτει και να ερμηνεύσει ένα ρόλο με μοναδικό εργαλείο τη φωνή του. Θα εξετάσουμε τη διαφορά της ραδιοφωνικής από τη θεατρική ερμηνεία.

Κατά κάποιον τρόπο ο ηθοποιός καλείται να αναλάβει το ρόλο του σπόρτκαστερ στη ραδιοφωνική μετάδοση ποδοσφαιρικού αγώνα. Από τη μία, να μεταφέρει τις απαραίτητες πληροφορίες για τη σύσταση και την ταυτότητα των προσώπων, την κίνησή τους μέσα στο χώρο και από την άλλη να μεταδώσει τον παλμό, το συναίσθημα της παράστασης. Όπως κι ο σπόρτκαστερ, ο ηθοποιός δεν υποβάλει αλλά στην ουσία ερμηνεύει με τη φωνή του τα συναισθήματα που θέλει να προκαλέσει στον ακροατή: Μιλά αργά και σταδιακά πιο γρήγορα, για να μεταφέρει την αγωνία, με τόνο ψηλό που σταδιακά χαμηλώνει, για να μεταφέρει την απογοήτευση, με υψηλή ένταση, γρήγορο ρυθμό, για να μεταφέρει τον ενθουσιασμό.

Ο ηθοποιός του ραδιοφωνικού θεάτρου πέρα από τις τεχνικές δυσκολίες που έχει να αντιμετωπίσει, καθώς δεν παίζει μπροστά στον παρτενέρ του αλλά μπροστά στο μι-

<sup>12</sup> Ρ. Μπαρτ, *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φ. Χατζιδάκι, Γ. Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα 1973, σσ. 109-110.

κρόφωνο, κρατώντας το κείμενο στο χέρι, δεν έχει επαφή με το κοινό, βρίσκεται στο στούντιο χωρίς σκηνικό και σκηνικά αντικείμενα. Συνεπώς κάθε κίνηση ή δράση που σηματοδοτεί με τη φωνή του θα πρέπει να φανταστεί πως την πραγματοποιεί κιόλας, είτε αυτός ο ίδιος είτε κάποιος από τους συμπαίχτες του, ώστε αυτός να αντιδράσει. Το ίδιο ισχύει και για τα συναισθήματα που καλείται να ερμηνεύσει. Το γέλιο, ο φόβος δεν υποβάλλονται στον ηθοποιό από τη σκηνική δράση, αλλά πρέπει να φανταστεί αυτήν τη σκηνική δράση που τα γεννά. Όπως ο ακροατής φαντάζεται το χώρο, τα πρόσωπα, τη δράση, έτσι κι ο ηθοποιός ερμηνεύει χωρίς να έχει κάποιο οπτικό ερέθισμα. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του Μήτσου Λυγίζου<sup>13</sup> σχετικά με τη μαγνητοφώνηση της Κάρμεν του Μεριμέ το 1953, με πρωταγωνίστρια την Αρώνη. Η ηθοποιός κατέφθασε στο στούντιο ντυμένη Σπανιόλα για να βρίσκεται στο κλίμα του έργου και να ερμηνεύσει τον απαιτητικό εκείνο ρόλο. Μάλιστα περπατούσε στο στούντιο παριστάνοντας τη φλογερή Κάρμεν.

Οι μαρτυρίες των ηθοποιών σχετικά με την εμπειρία τους στο ραδιοφωνικό θέατρο ποικίλλουν. Η Κυβέλη<sup>14</sup> δηλώνει δυσαρεστημένη και ισχυρίζεται ότι για να ερμηνεύσει ένας ηθοποιός ένα ρόλο πρέπει να ξεχάσει ότι υπάρχει το κείμενο του έργου, πράγμα που είναι αδύνατον να γίνει στην ηχογράφηση με τα χαρτιά στο χέρι. Αντιθέτως, ο Νίκος Παρασκευάς εξομολογείται: «Αγαπώ πολύ το μικρόφωνο και μπορώ να πω ότι το αγαπώ όσο το θέατρο. Γι' αυτό προσπαθώ πάντα να ζωντανεύω το κείμενο που διαβάζω από το μικρόφωνο με το αίσθημα και την ένταση που χρειάζεται η σκηνή του θεάτρου. Νοιώθω τους ακροατές σαν θεατές, τους νοιώθω να με παρακολουθούν κι αυτό με κάνει να προσέχω ασυναίσθητα ακόμη και τις κινήσεις μου. Σε μερικές στιγμές τρυφερότητας του κειμένου μου έχει τύχει συχνά να κλάψω ή έχω διάθεση να αγκαλιάσω το μικρόφωνο!»<sup>15</sup>

Σχετικά με τη διαφορά μεταξύ της ραδιοφωνικής και θεατρικής ερμηνείας ο Θάνος Κωτσόπουλος εξηγεί: «Χωρίς αμφιβολία πρέπει και στο ραδιοφωνικό παίξιμο να κυριαρχεί, όπως και στο θέατρο, το συναίσθημα. Πρέπει να υπάρχει η ίδια ψυχική ένταση. Η διαφορά όμως μεταξύ Θεάτρου και Ραδιοφώνου είναι στην κλίμακα της εντάσεως, και στο Θέατρο η κλίμαξ αυτή πρέπει να είναι φυσικά πολύ μεγαλύτερη— υπάρχει βλέπετε η απόσταση που χωρίζει τη σκηνή απ' το θεατή. Απ' αυτήν την άποψη η δουλειά του ηθοποιού στο Ραδιόφωνο είναι πιο άνετη και η προσοχή του στρέφεται στην πλαστικότητα του λόγου, χωρίς να τον ενδιαφέρει η κίνησις και τα τόσα άλλα πράγματα που τον απασχολούν πάνω στη σκηνή. Λέγοντας πλαστικότητα εννοώ την έμφυτη ευαισθησία

<sup>13</sup> Αχ. Μαμάκης: «Το Θέατρο στο Ραδιοπρόγραμμα», *Ραδιοπρόγραμμα*, τχ. 205 (7-13 Μαρτίου 1954), σ. 5.

<sup>14</sup> Θ. Έξαρχος, «Θέατρο στο Μικρόφωνο. Δια να γνωρίσετε αυτούς που ακούτε», *Ραδιοπρόγραμμα*, τχ. 163 (12-18 Ιουλίου 1953), σ. 5.

<sup>15</sup> Θ. Έξαρχος, «Θέατρο στο Μικρόφωνο. Δια να γνωρίσετε αυτούς που ακούτε», *Ραδιοπρόγραμμα*, τχ. 164 (19-25 Ιουλίου 1953), σ. 5.

που διαθέτει το μικρόφωνο. Η ευαισθησία λοιπόν αυτή προϋποθέτει μια φωνητική ευλυγισία, απαλούς χρωματισμούς και πλούτον αποχρώσεων. Τονίζω όμως και πάλι ότι η βάση είναι το συναίσθημα.<sup>16</sup>

Παρά τις τεχνικές δυσκολίες που έχει να αντιμετωπίσει ο ηθοποιός ερμηνεύοντας ένα ρόλο στο ραδιόφωνο, έχει τη δυνατότητα μέσα από το μικρόφωνο να αποδώσει και τις πιο λεπτές αποχρώσεις συναισθημάτων, αποχρώσεις που στο θέατρο δεν είναι δυνατόν να φανούν. Παράλληλα όμως είναι επιφορτισμένος με την ευθύνη να μεγιστοποιήσει το επίπεδο προσοχής και κατανόησης από την πλευρά του ακροατή, του οποίου το ενδιαφέρον χωρίς οπτικά ερεθίσματα κινδυνεύει να εξασθενήσει σταδιακά.

Το παράδοξο του ραδιοφωνικού ηθοποιού απορρέει από την εγγύτητα ανάμεσα στον πομπό και το δέκτη που εξασφαλίζει το μικρόφωνο. Αυτή η πλασματική εγγύτητα ενισχύει την εντύπωση της παρουσίας –μιας άυλης παρουσίας–, που ο καθένας την ενδύει με τη φαντασία του και την κινεί στη σκηνή του μυαλού του. Χάρη σε αυτήν την άυλη παρουσία μπορεί κανείς να απολαύσει τη χαρά της δημιουργίας ενός κόσμου.

<sup>16</sup> Θ. Εξάρχος, «Θέατρο στο Μικρόφωνο. Δια να γνωρίσετε αυτούς που ακούτε», *Ραδιοπρόγραμμα*, τχ. 165 (26 Ιουλίου-1 Αυγούστου 1953), σ. 5.

