

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΕΤΕΙΑΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΓΙΑ ΤΑ 20 ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία

Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών
27-29 Απριλίου 2017

Επιμέλεια
Αλεξία Αλτουβά

Πρόλογος - Εισαγωγή
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου



ΑΘΗΝΑ 2021

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΕΤΕΙΑΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΓΙΑ ΤΑ 20 ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πηγές της έρευνας
στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία

Copyright © 2021



ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Αφοί ΠΑΠΑΔΑΚΗ «ΣΤΟΙΧΕΙΑΓΡΑ» ΕΠΕ

ISBN 978-618-84298-7-1

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΕΤΕΙΑΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΓΙΑ ΤΑ 20 ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πηγές της έρευνας
στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία

Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών
27-29 Απριλίου 2017

Επιμέλεια
Αλεξία Αλτουβά

Πρόλογος - Εισαγωγή
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

ΑΘΗΝΑ 2021

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδροι Τμήματος Θεατρικών Σπουδών	Διευθυντές Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών
Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (†)	Χρύσα Μαλτέζου
Βάλτερο Πούχνερ	Άγγελος Δεληβορριάς (†)
Νάσος Βαγενάς	Σάββας Γώγος
Πλάτων Μαυρομούστακος	Άννα Ταμπάκη
	Ιωσήφ Βιβιλάκης

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Αντιπρόεδρος
Κυριακή Πετράκου

Γενική Γραμματέας
Κωνσταντζα Γεωργακάκη

Ταμίας
Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου

Μέλη
Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη
Άννα Καρακατσούλη
Γιώργος Π. Πεφάνης
Ευανθία Στιβανάκη

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Μιχαέλα Αντωνίου
Μάνος Δαμασκηνός
Κώστας Καρασαββίδης
Μαρία Α. Σπυροπούλου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ.....	13
---	----

Εισαγωγή

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ 20 χρόνια Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών. Ιστορική αναδρομή.....	19
---	----

Χαιρετισμοί

ΜΕΛΕΤΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, Πρύτανης ΕΚΠΑ.....	45
ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΜΑΛΕΓΚΟΥ, Κοσμήτωρ Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ.....	47
ΧΡΥΣΑ ΜΑΛΤΕΖΟΥ, Ακαδημαϊκός, Ομότιμη καθηγήτρια ΕΚΠΑ	49

Εισαγωγική Ομιλία

ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ Οι αναβαθμοί της έρευνας και οι μεταμορφώσεις της	53
---	----

Κεντρική Ομιλία

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ Η πηγή, το τρεχούμενο νερό της γνώσης. Αναστοχασμοί για την ιστοριο- γραφία του θεάτρου.....	61
---	----

Κείμενα Ανακοινώσεων

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ / ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων 1900-1940.....	81
--	----

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ Ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία 1900-2016: Ένα ερευνητικό πρό- γραμμα εν εξελίξει 1900-1940.....	99
--	----

ANNA ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ Ζητήματα μεθοδολογίας: Η έρευνα κοινού ως μεθοδολογικό εργαλείο της θεατρολογίας	107
---	-----

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ Χρήση των αρχαικών πηγών στην έρευνα του Νεοελληνικού Θεάτρου (16ος-18ος αι.).....	117
---	-----

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ	
Τι είδε ο αρχειονόμος (και δεν είδε ο θεατρολόγος): Αρχεία και συλλογές στην ιστοριογραφία του θεάτρου	127
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ	
Η αβάσταχτη ελαφρότητα της Ιστορίας: <i>Η Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου</i> του Νικόλαου Λάσκαρη ως πηγή της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου ...	131
ΔΕΣΠΟΙΝΑ-ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΥ	
Θεατρικά Μουσεία: Ο αγώνας για τη διατήρηση του εφήμερου	137
Β. ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	
ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ	
«Ως Μήδεια, εμειδίασα»: Το Ιερό και η Μανία: Εκδοχές της Μήδειας στη νεοελληνική τέχνη.....	147
ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ	
Αναζητώντας την ενδογλωσσική μετάφραση ή αλλιώς, την προϋπόθεση της ευστοχίας.....	153
ΝΑΤΑΛΙΑ ΜΗΝΙΩΤΗ	
Παρουσίαση του ιστορικού αρχείου του Εθνικού Ινστιτούτου Αρχαίου Δράματος των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1913-1940)....	167
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ	
Οι νέες ερευνητικές δυνατότητες για τον μελετητή του Αρχαίου Δράματος στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία	173
Γ. ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (18ος-19ος ΑΙΩΝΑΣ)	
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΗΝΑΟΓΛΟΥ	
«Αί δεκορατζιόναι ἦτον θαυμάσιαι»: Τα ανέκδοτα ημερολόγια του Κωνσταντίνου Καρατζά ως πηγή της πρώιμης ελληνικής θεατρικής κριτικής.....	185
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗΣ	
Ο προεπαναστατικός ελληνισμός στο νεότευκτο ελλαδικό κράτος: Το μελόδραμα <i>Η Επάνοδος των Μουσών</i> του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή.....	193
ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΑΚΗ / ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΖΩΡΑΣ	
Η δραματική τέχνη στην Αθήνα του 19ου και του 20ού αι., μέσα από το αρχειακό υλικό του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»	203
ΕΛΕΝΗ ΛΟΤΣΑΡΗ	
Οικονομία και Θέατρο: διαδικτυακές πηγές της έρευνας.....	209
Δ. ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1900-1940)	
ΒΑΝΙΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ	
Αγωγές, κλητεύσεις και κατασχέσεις: Το αρχείο Χρηστομάνου μάρτυρας της άσπονδης φιλίας Κ. Χρηστομάνου – Μ. Μυράτ	225
ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ	
Το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου (1899-1974): Οι πηγές	233
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ	
Ένα άγνωστο λεύκωμα από το αρχείο του θιάσου Κοτοπούλη (1928-1931)	245

ΘΩΜΗ ΣΦΗΚΟΠΟΥΛΟΥ	
Νικόλαος Χάγερ Μπουφίδης, μια λησμονημένη μορφή του θεάτρου και της λογοτεχνίας: Η ζωή και το έργο του	253
Ε. ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	
ΜΑΝΤΩ ΜΑΛΑΜΟΥ	
Η ποιητική της Θυμέλης του Άγγελου Σικελιανού: Οι πηγές	261
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ	
Οι «αυτοσχέδιοι σκηνοθέται», ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Αλέξης Σολομός και η κρατική σκηνή κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950).....	269
ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ	
Ερευνώντας δύο θεατρικές κωμωδίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, <i>Το ακίνητο που κουνήθηκε και Παράνομος κυκλοφορία</i>	277
ΣΤ. ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	
ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΤΣΟΥ	
Οι φαντασματικές μορφές στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Εισαγωγή στην έρευνα και στην τυπολογία	287
ΟΥΡΑΝΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ	
Σκηνές και γεύματα. Η βρώση, η πόση και οι βροτοί στο ελληνικό θέατρο (1950-2016)	295
ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ	
Το Θέατρο «Λύκη Βυθού» (1993-2010)	303
ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ	
<i>Αντιγόνη μου</i> του Ανδρέα Φλουράκη	313
Ζ. ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ	
ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ	
Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών κατά τον 19ο αιώνα	323
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ	
Οι Έλληνες ηθοποιοί υπό την κριτική ματιά του Γρηγόριου Ξενόπουλου.....	331
ΑΝΝΑ ΤΖΑΝΙΔΑΚΗ	
Ο ηθοποιός Σάββας Γενεράλης και η δράση του στη θεατρική ζωή του Ρεθύμνου από το 1937 έως το 1940	345
Η. ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΖΑΧΟΥ	
<i>Ο Αββάς Βοναπάρτης</i> : Μουσική κωμωδία εις πράξεις τρεις – Το χειρόγραφο ενός χαμένου έργου	353
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΝΙΚΗΤΑ	
Λιμπρέτα ελληνικής Οπερέτας στην περίοδο του Μεσοπολέμου	363
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ	
Ανδρέας Μακέδος, μια πρώτη αρχειακή προσέγγιση.....	369

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΟΥΛΙΟΣ	
Από τη σκηνή στα βίντεο-κλαμπ: Οι μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις της δεκαετίας του 1980 ως πηγή θεατρολογικής έρευνας	377
Θ. ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ / ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΦΩΤΙΣΜΟΣ	
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ	
Πηγές σκηνικής εικόνας: Τα «μυστικά» σπάνιων εκδόσεων θεατρικών έργων ...	389
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΥΚΛΕΙΔΗΣ / ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ	
Εικονολογικές προσεγγίσεις του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου του Μεσοπολέμου	409
ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ	
Αρχείο Έλλης Σολομωνίδη-Μπαλάνου: Σκίτσο και σκηνή.....	423
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ	
Φως στην παράσταση: Μια πρωτογενής πηγή για την ιστοριογραφία του θεάτρου που χρήζει της προσοχής μας.....	431
Ι. ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	
ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ	
Αποικιοκρατία, εξωτισμός και παραίτηση: Το μονόπρακτο <i>Σιμούν</i> του August Strindberg από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο.....	439
ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ	
Η γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματοουργία στο νεοελληνικό θέατρο: Το ρεπερτόριο στη δεκαετία του 1960.....	447
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Δεδομένα, πηγές και προκλήσεις στην έρευνα για το σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου.....	455
ΑΝΘΟΥΛΛΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ	
Νέες διαστάσεις μεταφυσικής και θρησκευτικότητας σε δώδεκα άγνωστα μονόπρακτα του Τένεσι Ουίλιαμς.....	463
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Η συμβολή του Τύπου στην πρόσληψη του σύγχρονου αγγλικού θεάτρου τα πρώτα χρόνια μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.....	471
Κ. ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ / ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	
ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ	
Η προφορική ιστορία ως εργαλείο για τη θεατρολογική έρευνα	481
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΩΛΕΑ-ΠΙΤΣΙΩΡΗ	
Η Ιστορία ως πηγή της θεατρολογικής έρευνας.....	489
ΑΛΙΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ	
Το θεατρικό κείμενο ως πηγή ιστορικής έρευνας: <i>Η Απεργία</i> του Γ. Σκούρτη ...	495
ΘΕΟΔΩΡΑ ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΗ	
Το θεατρικό έργο ως μέρος της μυθοπλαστικής αφήγησης στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία.....	503

Α. ΤΟΠΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΛΕΝΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ

Πηγές της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου: Μια πρώτη χαρτογράφηση..... 519

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ

Ο Τύπος ως πηγή γνώσης και εργαλείο διαμόρφωσης της θεατρικής ιστορίας της Θεσσαλονίκης από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το 1916..... 527

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

Η αξιοποίηση των συμβολαιογραφικών και δικαστικών αρχείων στην έρευνα για το θέατρο στη Λαμία..... 535

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΤΖΑΓΚΑΡΑΚΗ

Ηράκλειο και Χανιά: Η θεατρική ζωή στην αυγή του 20ού αιώνα..... 543

Μ. ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ

ΙΡΕΝΑ ΜΠΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ

Ανεύρεση στοιχείων για τις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στην Οδησό 557

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ

New York Public Library for the Performing Arts: Αποθησαυρίζοντας τις συλλογές της για το Νεοελληνικό Θέατρο 563

ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ

Η Ζιζέλ Πρασινός και το άγνωστο θεατρικό της έργο μέσα από το αρχείο της... 569

ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

Το Αρχείο Δαρδάλη και η θεατρική ζωή των Ελλήνων μεταναστών στην προπολεμική Αυστραλία..... 577

ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ

Το θέατρο των Ελλήνων στην Αυστραλία ως πηγή έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία..... 589

Ν. ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ / ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Παιδική κωμωδία και διαπαιδαγώγηση: Η περίπτωση του περιοδικού *Φιλόστοργος Μήτηρ* 601

ΜΑΡΙΑ Α. ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Μίλτος Κουντουράς (1899-1940): Το θέατρο στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης (1927-1930). Η περίπτωση των χειρόγραφων τετραδίων με θεατρικά έργα μαθητριών του 609

ΑΝΘΗ ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

Αρχείο Αθανάσιου Φωτιάδη: Μια μικρή κιβωτός Θεάτρου Σκιών 619

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ

Λαϊκό Θέατρο και Διαδίκτυο..... 645

Ξ. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Τα θεατρικά περιοδικά ως θεατρολογικές πηγές και η μετάβαση από τον έντυπο στον ηλεκτρονικό θεατρικό Τύπο 653

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ	
Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων	663
ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΤΑΜΠΑΚΑΚΗΣ	
Τα θεατρικά προγράμματα του Θεάτρου Τέχνης (1942-1965) ως πηγές έρευνας.....	681
Ο. ΨΗΦΙΑΚΑ ΑΡΧΕΙΑ	
ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ	
Ανασκάπτοντας το ιστοριογραφικό μέλλον: η ψηφιακή βάση «Θέατρο και λαϊκή παράδοση (1871-1912) » ως εργαλείο έρευνας για νέους μελετητές.....	693
ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ	
Το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: Το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.....	699
ΑΝΝΑ ΠΟΥΠΟΥ	
Χρήσεις του κινηματογραφικού αρχείου «Θέατρο και αστικός χώρος με αφορμή την ταινία <i>Οι Απάχηδες των Αθηνών</i> (1930).....	707
ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ	
Από τα συμβατικά στα ψηφιακά οπτικοακουστικά αρχεία: Ερευνώντας τη Μουσική, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο στην εποχή του διαδικτύου ...	717
<i>Πρόγραμμα Συνεδρίου.....</i>	723
<i>Κατάλογος Συγγραφέων</i>	733

Πρόλογος

Με ιδιαίτερη χαρά προλογίζω τον παρόντα τόμο με την ιδιότητα της Διευθύντριας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (2016-2020) και της Προέδρου της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου.

Διδάσκοντας από την αρχή της ακαδημαϊκής μου θητείας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών το μάθημα της «Μεθοδολογίας της Θεατρολογικής Έρευνας» στο Προπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών, καθώς και επί σειρά ετών το αντίστοιχο μάθημα στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών, ονειρευόμουν πάντα τη διοργάνωση ενός συνεδρίου θεματικά προσανατολισμένου στον τομέα της θεατρολογικής έρευνας.

Ο εορτασμός της επετείου των 20 χρόνων από την ίδρυση του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματός μας ήταν μια πολύ καλή συγκυρία ώστε να εξεταστούν ερευνητικά θέματα που απασχολούν την ελληνική Θεατρολογία στις μέρες μας με επίκεντρο την ανάδειξη των σύγχρονων ερευνητικών εργαλείων. Άλλωστε η θεατρολογική έρευνα περιλαμβάνεται στη στοχοθεσία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών που φιλοδοξεί, ιδιαιτέρως μέσω του ΠΜΣ, να προετοιμάζει νέους ερευνητές, θεατρολόγους και μη, εφοδιάζοντάς τους με τις απαραίτητες γνώσεις.

Για τον επετειακό αυτό εορτασμό η πρότασή μου «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία» ως θέμα του συνεδρίου έγινε αμέσως αποδεκτή από τα μέλη της Συνέλευσης του Τμήματος.

Ως σκοπός τέθηκε η αποτύπωση της σύγχρονης θεατρολογικής έρευνας μέσα από την αξιοποίηση παλαιών και νέων ερευνητικών εργαλείων που τίθενται στην υπηρεσία των ερευνητών, θεατρολόγων και μη όπως άγνωστα θεατρικά έργα και ποικίλα κείμενα θεατρολογικού ενδιαφέροντος, εκδεδομένα και ανέκδοτα, χειρόγραφα και άγνωστο αρχειακό υλικό, βιβλιογραφίες και ευρετήρια, τύπος (εφημερίδες, περιοδικά, ημερολόγια), ηλεκτρονικές πηγές και βάσεις δεδομένων, ψηφιακό και οπτικοακουστικό υλικό, θεατρικά προγράμματα και άλλα τεκμήρια παραστασιογραφίας, βιβλιοθήκες, αρχεία και ειδικές συλλογές κ.ά.

Το Συνέδριο πραγματοποιήθηκε στο κεντρικό κτήριο του Πανεπιστημίου Αθηνών, στις 27-29 Απριλίου 2017, στο πλαίσιο του εορτασμού για τα 180 χρόνια από την ίδρυση του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και τέθηκε υπό την αιγίδα της Κοσμητείας της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών για τα 180 χρόνια της λειτουργίας της, συγκεντρώνοντας μεγάλο αριθμό συμμετοχών (70 ομιλητές και 300 συνέδρους). Η επιτυχία του αυτή το εντάσσει στα μεγάλα επιστημονικά συνέδρια του Τμήματος. Ας

σημειωθεί ότι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στη διάρκεια των 30 χρόνων λειτουργίας του (1990-2020) έχει οργανώσει με μεγάλη επιτυχία 51 συνέδρια, συμπόσια και ημερίδες, ενώ με πρωτοβουλία του συνιδρυτή του και επί σειρά ετών προέδρου του Τμήματος, Επίτιμου Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, εισήγαγε και καθιέρωσε τον θεσμό των Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων, οργανώνοντας αρχικά τα δύο πρώτα. Το Α΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα», αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Σιδέρη, πραγματοποιήθηκε στις 17-20 Δεκεμβρίου 1998 με 26 εισηγητές και μεγάλο αριθμό συνέδρων και το Β΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό», αφιερωμένο στη μνήμη του Φώτου Πολίτη, πραγματοποιήθηκε στις 18-21 Απριλίου 2002, με 47 εισηγητές και εξίσου μεγάλο αριθμό συνέδρων.

Ακολούθησαν το Γ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο», αφιερωμένο στον καθηγητή Θόδωρο Χατζηπανταζή, που διοργανώθηκε από τον Τομέα Θεάτρου και Κινηματογράφου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, στο Ρέθυμνο, στις 23-26 Οκτωβρίου 2018 και το Δ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του» που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, στην Πάτρα, στις 26-29 Μαΐου 2011, με εξίσου σημαντική επιτυχία και των δύο.

Το Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα «Θέατρο και Δημοκρατία», αφιερωμένο στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, οργανώθηκε πάλι από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 5-8 Νοεμβρίου 2014, με ρεκόρ συμμετοχής 148 εισηγητών και εντυπωσιακό αριθμό συνέδρων.

Στο ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ του Β΄ και Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών διοργάνωσε μεταξύ άλλων ημερίδων και διημερίδων τρία μεγάλα συνέδρια: Το Α΄ Διεθνές Συνέδριο «Θέατρο και Θεατρικές Σπουδές στο κατώφλι του 21ου αιώνα / Theatre Studies in the 21st century / Théâtre et Études Théâtrales au seuil du XXIème siècle» που πραγματοποιήθηκε στις 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005 με 46 εισηγητές από τα σημαντικότερα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια και το Επετειακό Συνέδριο για τα 20 χρόνια από την ίδρυση του Τμήματος με θέμα «Από τη χώρα των κειμένων στο βασιλείο της σκηνης» που πραγματοποιήθηκε στις 28-30 Ιανουαρίου 2011 με 86 ομιλητές, προσελκύοντας ένα ευρύ κοινό συνέδρων. Ακολούθησε το Επιστημονικό Συμπόσιο «Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και εθνικός χαρακτήρας στον 19ο αιώνα» σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών που πραγματοποιήθηκε στις 14-17 Μαΐου 2015, στο πλαίσιο δράσης του ερευνητικού προγράμματος «Χρυσάλλις» με θέμα «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του εθνικού χαρακτήρα στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα (Ε.Υ.: καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη), ένα εξίσου επιτυχές συνέδριο με 75 πολύ ενδιαφέρουσες εισηγήσεις.

Στο πλαίσιο του ιδίου ερευνητικού προγράμματος πραγματοποιήθηκε επίσης το Επιστημονικό Συμπόσιο «Μετάφραση και περιοδικός τύπος στον 19ο αιώνα» στις 13-14 Νοεμβρίου 2015, στο Πολιτιστικό Κέντρο του ΕΚΠΑ «Κωστής Παλαμάς». Ένα χρόνο μετά το Τμήμα μας διοργάνωσε το Επιστημονικό Συνέδριο «Σκηνή και Αμφιθέατρο», αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο (7-9 Μαρτίου 2016) με σκοπό την ανάδειξη της πολύμορφης συμβολής του έργου του διακεκριμένου σκηνοθέτη, πανεπιστημιακού δασκάλου, Ακαδημαϊκού και συνιδρυτή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στον τομέα της επιστημονικής

έρευνας και της θεατρικής ζωής του 20ού αιώνα, με πολύ ενδιαφέρουσες και διαφωτιστικές εισηγήσεις, τις οποίες ο αείμνηστος Σπύρος Α. Ευαγγελάτος παρακολούθησε απνευστί.

Όσον αφορά τη συνεδριακή δραστηριότητα του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών μέχρι και το 2017 είχαν πραγματοποιηθεί συνολικά πέντε (5) επιστημονικές διοργανώσεις, τρεις ημερίδες, ένα διήμερο σεμινάριο και μία επιστημονική συνάντηση μεταπτυχιακών φοιτητών, υποψήφιων διδασκτόρων και διδασκτόρων, κατά χρονολογική σειρά οι εξής:

- 1) Ημερίδα «Ελληνική Σκηνογραφία - Ενδυματολογία» (30 Απριλίου 1999) στο πλαίσιο της διοργάνωσης της Έκθεσης «Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα» (Κτήριο Κωστή Παλαμά, Μάρτιος - Απρίλιος 1999).
- 2) Διήμερο Σεμινάριο «Θέατρο και σχολείο: Εισαγωγή του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία» (15 και 16 Μαΐου 1999).
- 3) Ημερίδα «Ο Γκαίτε και η Ελλάδα» σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, για τα 250 χρόνια από τη γέννησή του (25 Οκτωβρίου 1999).
- 4) Ημερίδα «Ο Maurice Maeterlinck και η Ελλάδα» για τα 50 χρόνια από τον θάνατό του (17 Ιανουαρίου 2000).
- 5) Επιστημονική Συνάντηση Μεταπτυχιακών Φοιτητών, Υποψηφίων Διδασκτόρων και Διδασκτόρων με θέμα: «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματουργία-Θεωρία» αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot (21-23 Νοεμβρίου 2013).

Από τις ανωτέρω διοργανώσεις πρακτικά εκδόθηκαν για την Ημερίδα «Ελληνική Σκηνογραφία - Ενδυματολογία» με επιμέλεια της αείμνηστης συναδέλφου Αγνής Μουζενίδου (Αθήνα 2002) και από την Επιστημονική Συνάντηση με θέμα «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη - Δραματουργία - Θεωρία» με επιμέλεια της επίκουρης καθηγήτριας Αλεξίας Αλτουβά, και της Μαρίας Σεχοπούλου, αριστούχου διδάκτορος του Τμήματός μας (Αθήνα 2017).

Διατρέχοντας τον παρόντα ογκώδη τόμο των πρακτικών και ο πιο απαιτητικός αναγνώστης, θεατρολόγος και μη, θα εντυπωσιαστεί από την πλούσια θεματική του, τα νέα δεδομένα και την πρωτοτυπία των εισηγήσεων, θα ενημερωθεί και θα αντλήσει χρήσιμες πληροφορίες. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι εκτός από τους παλαιότερους καταξιωμένους θεατρολόγους, την πλειονότητα των εισηγητών συγκροτούν νέοι επιστήμονες και ερευνητές που φέρνουν στο φως τους καρπούς των ερευνών τους και εξετάζουν παλαιά και νέα θέματα με φρέσκια ματιά και νέες ιδέες υπό το πρίσμα της σύγχρονης θεατρολογικής επιστήμης.

Με μεγάλη χαρά ο παρών τόμος συμπληρωμένος και με φωτογραφικό υλικό (90 φωτογραφίες και 25 σχεδιαγράμματα) παραδίδεται στην ακαδημαϊκή θεατρολογική κοινότητα και στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, εμπλουτίζοντας τη σύγχρονη βιβλιογραφία της ελληνικής Θεατρολογίας με ένα ακόμη συλλογικό επιστημονικό πόνημα. Αξίζει να σημειωθεί ότι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών έχει φροντίσει να διαθέτει στο κοινό μέσω της ιστοσελίδας του (www.theatre.uoa.gr/synedria κ.λπ.) ψηφιοποιημένα τα πρακτικά των συνεδρίων των τελευταίων χρόνων. Στη διάρκεια της θητείας μου στην προεδρία του Τμήματος λήφθηκε μέριμνα να ψηφιοποιηθούν και τα πρακτικά των παλαιότερων συνεδρίων, έτσι ώστε να συμπληρωθεί το corpus των ψηφιοποιημένων πρακτικών των συνεδρίων του Τμήματος τα οποία διατίθενται δωρεάν σε κάθε ενδιαφερόμενο.

Ευχαριστίες εκφράζονται σε όλους τους συμμετέχοντες, στον Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγητή Αθανάσιο-Μελέτιο Δημόπουλο,

στην τότε Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, καθηγήτρια Ελένη Καραμαλέγκου και στην Ακαδημαϊκό Χρύσα Μαλτέζου, ομότιμη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και πρώτη διευθύντρια του ΠΜΣ, οι οποίοι τίμησαν με την παρουσία τους το Συνέδριό μας και εκφώνησαν χαιρετισμό στην εναρκτήρια τελετή του. Την τότε Πρόεδρο του Τμήματος, ομότιμη σήμερα καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη για τον χαιρετισμό και την εισαγωγική ομιλία της και τον Επίτιμο Καθηγητή του ΕΚΠΑ Βάλτερ Πούχγερ που εκφώνησε την κεντρική ομιλία του συνεδρίου, καθώς και όλους τους ομιλητές. Ευχαριστίες απευθύνονται επίσης στους ομότιμους καθηγητές που μετείχαν στην Τιμητική Επιτροπή και σε όλα τα μέλη του διδακτικού προσωπικού που συμμετείχαν στην Οργανωτική Επιτροπή καθώς και στα μέλη της Επιστημονικής Γραμματείας.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στην επίκουρη καθηγήτρια Αλεξία Αλτουβά, στην οποία ανατέθηκε η επιμέλεια της παρούσας έκδοσης, για τον πολύχρονο μόχθο, την υπομονή και επιμονή στη λεπτομερή επεξεργασία και διόρθωση των κειμένων, καθώς και στη γραφίστρια Μαρία Μασμανίδου για την, όπως πάντα, προσεκτική επεξεργασία και τον άψογο σχεδιασμό του παρόντος πονήματος. Η άριστη συνεργασία τους είχε ως αποτέλεσμα τον καλαίσθητο ανά χείρας τόμο.

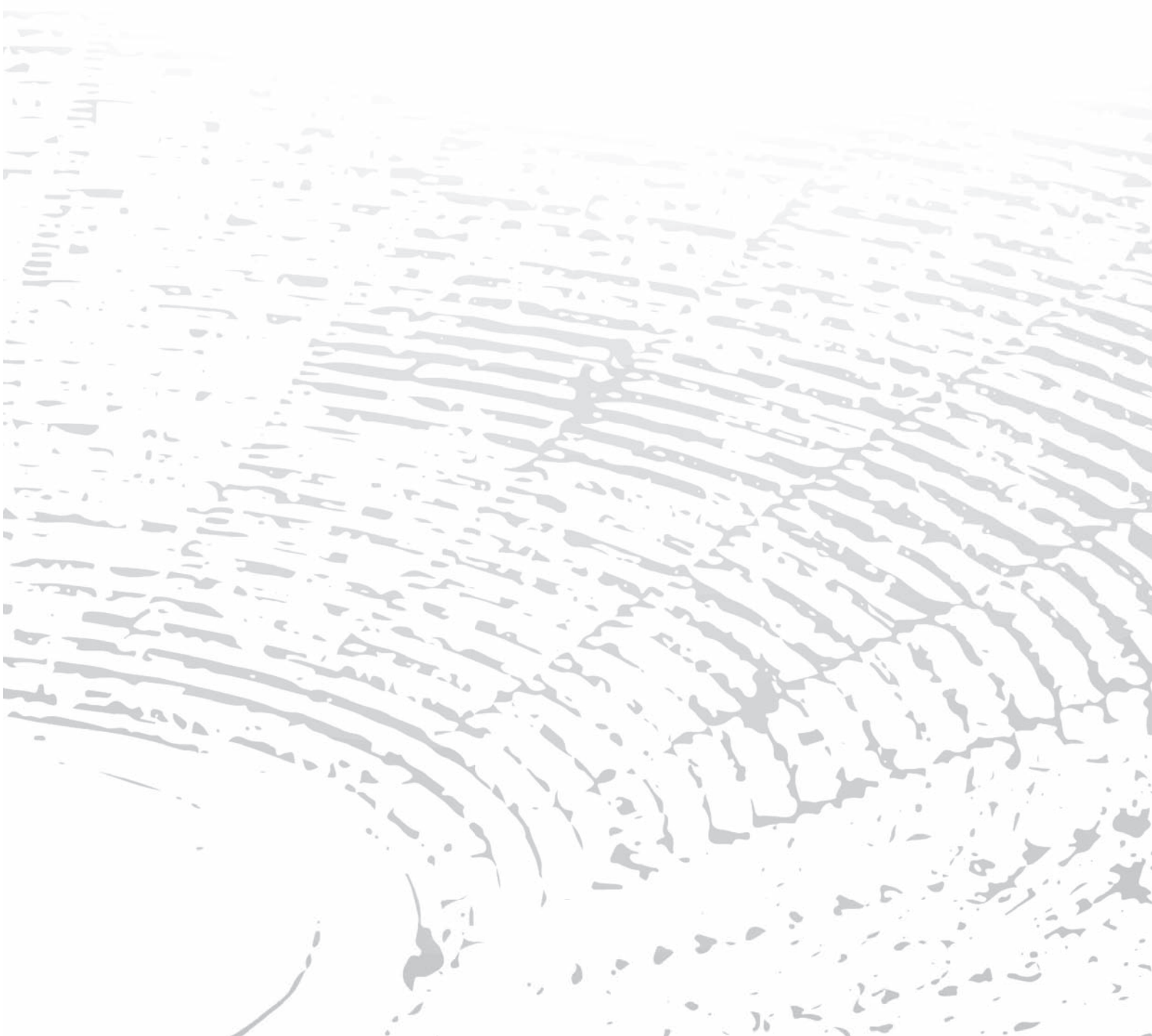
Ευχαριστίες επίσης απευθύνω στον Μιχάλη Παπαδάκη και στο τυπογραφείο «Στοιχειάγρα» για την πολύχρονη συνεργασία μας και για το ποιοτικό αποτέλεσμα της εκτυπωτικής μονάδας του.

Δεν ξεχνώ τις φοιτήτριες και φοιτητές του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών και όχι μόνο. Τους ευχαριστώ ολόψυχα για την εθελοντική προσφορά τους στην κάλυψη οργανωτικών ζητημάτων του συνεδρίου, τόσο στη φάση της προετοιμασίας, όσο κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησής του.

Εύχομαι το νέο ΠΜΣ «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση» που εγκαινιάστηκε το ακαδημαϊκό έτος 2018-19 με δύο κατευθύνσεις α) Δραματουργία και Παράσταση και β) Διδακτική του Θεάτρου και με νέο επιστημονικό και καλλιτεχνικό προσωπικό να προχωρήσει δυναμικά στη διοργάνωση νέων επιστημονικών συνεδρίων και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων.

Με την έκδοση των πρακτικών ενός συνεδρίου ολοκληρώνεται μία ακόμη συνεδριακή διαδικασία. Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και ειδικότερα το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών με ιδιαίτερη χαρά παραδίδει στην ακαδημαϊκή κοινότητα και στο ευρύ κοινό τον πλούσιο αυτό συλλογικό τόμο, προσφέροντας στην ελληνική θεατρολογία ένα ακόμη corpus αξιόλογων επιστημονικών εργασιών για τη σύγχρονη θεατρολογική έρευνα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

*20 χρόνια Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Ιστορική αναδρομή*

Αξιότιμε κ. Πρότανη

Αξιότιμη κ. Κοσμήτορ

Αξιότιμη Ακαδημαϊκή κ. Χρύσα Μαλτέζου

Αξιότιμε Καθηγητά κ. Βάλτερ Πούχνερ

Αγαπητή κ. Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

Αγαπητοί Σύεδροι

*Αγαπημένοι μας φοιτητές και φοιτήτριες, προπτυχιακοί και μεταπτυχιακοί του
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*

Κυρίες και Κύριοι

Το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματός μας έχει συμπληρώσει αι-
σίως 21 έτη λειτουργίας και φέτος οδεύει στη συμπλήρωση του 22ου έτους του. Ο
επετειακός αυτός εορτασμός προγραμματιζόταν να πραγματοποιηθεί κανονικά το 2016,
όμως παρενεβλήθη τον Μάρτιο του 2016 η διοργάνωση του Θεατρολογικού Συνεδρίου
«Σκηνή και Αμφιθέατρο» αφιερωμένου στον ακαδημαϊκό, πανεπιστημιακό δάσκαλο
και κορυφαίο θεατράνθρωπο Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, συνιδρυτή του Τμήματός μας, που
πρόσφατα «έφυγε» από κοντά μας.

Σήμερα που είναι συγκεντρωμένη όλη η οικογένεια των Ελλήνων θεατρολόγων, ο Σπύ-
ρος Ευαγγελάτος είναι ο μεγάλος απών, αλλά παρών στις καρδιές μας και στις σκέψεις
μας. Τον βλέπω ζωντανό μπροστά μας να μας παρακολουθεί και να μας εκφράζει με
τις χαρακτηριστικές κινήσεις του και τις εκφράσεις του προσώπου του τον ενθουσιασμό
του για τη θεματολογία του Συνεδρίου και για την πρόοδο των νέων επιστημόνων μας.

Η εορταστική αυτή επέτειος απαιτεί αναδρομή στο παρελθόν με τον απαραίτητο
αναστοχασμό. Θα προσπαθήσω με συντομία να διατρέξω τα 20 αυτά χρόνια λειτουρ-
γίας του ΠΜΣ, έχοντας πάντα κατά νου να μη σας καταπονήσω.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ιδρύθηκε με το προεδρικό διάταγμα αρ. 527 (ΦΕΚ
223/6-10-1989) και άρχισε να λειτουργεί από το ακαδημαϊκό έτος 1990-1991, θέτοντας
σε εφαρμογή τρεις βασικούς στόχους όπως είχαν διατυπωθεί στον ιδρυτικό νόμο του:
Α' Την παροχή συστηματικής θεατρικής παιδείας σε πανεπιστημιακό επίπεδο μέσα από
ένα τετραετές πρόγραμμα προπτυχιακών σπουδών συνεχώς εμπλουτιζόμενο με νέα
γνωστικά αντικείμενα, προκειμένου να καλύψει όλα τα πεδία της Θεατρολογίας.

Β' Τη θεατρική έρευνα, με διεθνή προσανατολισμό κατ'εξοχήν ευρωπαϊκό, δίνοντας έμφαση στον τομέα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, της νεοελληνικής δραματολογίας αλλά και της θεωρίας του θεάτρου από την Κρητική Αναγέννηση μέχρι σήμερα και

Γ' Την κοινωνική προσφορά στη θεατρική ζωή της χώρας μας, συνεργαζόμενο με φορείς και πρόσωπα της θεατρικής πράξης, θιάσους, συλλόγους, σωματεία, εκπαιδευτικά ιδρύματα όλων των βαθμίδων, ερευνητικά κέντρα, δίκτυα κ.λπ., με σκοπό τη διάχυση της θεατρικής παιδείας στην ελληνική κοινωνία και την προβολή της εθνικής θεατρικής κληρονομιάς στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Για την προώθηση των ανωτέρω σκοπών αλλά κυρίως των δύο πρώτων, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών τρία χρόνια μετά την ίδρυσή του αποφάσισε στη Γενική Συνέλευση Ειδικής Σύθεσης στις 10 Φεβρουαρίου 1993 την ίδρυση Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών που εγκρίθηκε από τη Σύγκλητο του Πανεπιστημίου Αθηνών στη συνεδρίαση υπ' αρ. 14/17.6.1993 (ΦΕΚ, τεύχος Β', αρ. 120/23.02.1994).

Αντικείμενο και σκοποί

Το αντικείμενο και οι σκοποί του Προγράμματος αυτού ορίστηκαν ως εξής:

α) Προώθηση και εντατικοποίηση των θεατρικών σπουδών, οι οποίες ως τότε δεν υπήρχαν στην Ελλάδα, με επίκεντρο την ιστορία και θεωρία του ελληνικού θεάτρου, β) Προώθηση της επιστημονικής έρευνας με τη σύνταξη άρθρων, διδακτορικών διατριβών και μονογραφιών, την έκδοση χειμένων, τη συγκρότηση ειδικής βιβλιογραφίας, κ.ά., γ) Κατάρτιση ειδικευμένων στελεχών για τα τρία πανεπιστημιακά θεατρολογικά τμήματα που λειτουργούσαν τότε στη χώρα, δ) Καλλιέργεια της θεατρικής μόρφωσης, που πρέπει να πλαισιώνει την έντονη θεατρική δραστηριότητα της χώρας και αποτελεί προϋπόθεση αυτής, ε) Ανταπόκριση στο έντονο κοινωνικό ενδιαφέρον για το θεατρικό φαινόμενο γενικότερα, στ) Διερεύνηση και προβολή της ελληνικής θεατρικής κληρονομιάς.

Χρονική διάρκεια σπουδών: Διετής (τέσσερα εξάμηνα)

Εισαγωγικές εξετάσεις: Μετά από απαιτητικές γραπτές εξετάσεις σε εκτενή βιβλιογραφία που είχαν καταρτίσει οι δύο ιδρυτές του Τμήματος Σπύρος Α. Ευαγγελάτος και Βάλτερ Πούχγερ.

Αριθμός εισακτέων: 18

Υποψήφιοι: Το Τμήμα δεχόταν ως υποψήφιους εκτός από πτυχιούχους Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών ελληνικών και ξένων ΑΕΙ, μετά από αναγνώριση του διπλώματός τους από το ΔΙΚΑΤΣΑ και πτυχιούχους όλων των άλλων Τμημάτων της Φιλοσοφικής Σχολής.

Οι υποχρεώσεις των μεταπτυχιακών φοιτητών ήταν οι εξής:

α) παρακολούθηση έξι (6) τριώνων μαθημάτων καταναμεμένων σε τρία εξάμηνα
β) σύνταξη έξι (6) ερευνητικών – φροντιστηριακών εργασιών, δύο σε κάθε εξάμηνο
γ) συγγραφή διπλωματικής εργασίας ερευνητικού χαρακτήρα στο τέταρτο εξάμηνο
δ) τελική γραπτή εξέταση σε διεθνή θεατρολογική βιβλιογραφία.

Η λειτουργία του πρώτου Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών άρχισε δοκιμαστικά το χειμερινό εξάμηνο του 1994-1995 χωρίς κανονικό πρόγραμμα μαθημάτων αλλά μόνο με ανάθεση εργασιών και με προσωρινό κανονισμό λειτουργίας.¹ Η κανονική λειτουργία του με πλήρες πρόγραμμα μαθημάτων ξεκίνησε τον Σεπτέμβριο του 1995 με επικεφαλής τον καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ και το υπάρχον τότε ολιγοπρόσωπο διδακτικό προσωπικό του Τμήματος, με περιορισμένα οικονομικά και υλικοτεχνική υποδομή, αλλά με πολύ ενθουσιασμό από διδάσκοντες και διδασκόμενους για την προώθηση της έρευνας και την ανακάλυψη νέων πηγών. Με δεδομένο ότι την εποχή αυτή η Ελληνική Θεατρολογία ήταν ακόμη στα σπάργαλα, τα θέματα των ερευνητικών-φροντιστηριακών εργασιών που αναθέτονταν στους φοιτητές ήταν μικρές διδακτορικές διατριβές, με μεγάλο χρονολογικό εύρος που με ενθουσιασμό αναλάμβαναν οι φοιτητές μας και έφερναν σε πέρας με μεγάλη επιτυχία. Και δεν θυμάμαι ποτέ να παραπονέθηκαν.

Η πρώτη αυτή περίοδος λειτουργίας του μεταπτυχιακού διήρκεσε δύο χρόνια τα ακαδημαϊκά έτη 1995-1996, 1996-1997.

Το 1997 η καθηγήτρια Χρύσα Μαλτέζου σήμερα μέλος της Ακαδημίας Αθηνών ανέλαβε επικεφαλής του ΠΜΣ και παράλληλα για πρώτη φορά συγκροτήθηκε Συντονιστική Επιτροπή για την εποπτεία της, στην οποία μετείχαν οι καθηγητές Σπύρος Α. Ευαγγελάτος και Βάλτερ Πούχγερ, ο επίκουρος τότε καθηγητής Πλάτων Μαυρομούστακος και η υπογράφουσα, πάντα βεβαίως υπό την προεδρία της Χρύσας Μαλτέζου. Θυμάμαι πολύ έντονα την περίοδο αυτή. Ήταν μια περίοδος εντατικών διεργασιών που έθεσαν τα θεμέλια της περαιτέρω πορείας και ανάπτυξης του Μεταπτυχιακού για δύο λόγους: Α' Για πρώτη φορά συντάχθηκε ένας εκτενής και λεπτομερής εσωτερικός κανονισμός λειτουργίας του Μεταπτυχιακού, ο βασικός κορμός του οποίου ίσχυσε μέχρι το 2018, με εξαίρεση μικρές αλλαγές και προσθήκες που επέφεραν οι εκ των υστέρων προϋποθέσεις υλοποίησής του.²

Β' Για την κατάθεση πρότασης σχεδίου αναμόρφωσης του Μεταπτυχιακού Προγράμματος. Ήταν η χρυσή εποχή λειτουργίας του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Αρχική Επαγγελματική Κατάρτιση», γνωστό ως ΕΠΕΑΕΚ I, που υλοποιήθηκε στη χώρα με την οικονομική στήριξη της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Ευτυχής συγκυρία αποτέλεσε, τη χρονιά αυτή, η προκήρυξη ενίσχυσης των μεταπτυχιακών σπουδών, στο πλαίσιο του ανωτέρω προγράμματος. Ήταν πράγματι μια μεγάλη ευκαιρία για το νεοπαγές μεταπτυχιακό μας. Η Χρύσα Μαλτέζου με τη γνωστή αποφασιστικότητά της κινητοποίησε όλο το ανθρώπινο δυναμικό του Τμήματος προκειμένου να εργαστεί συστηματικά για την εκπόνηση μιας εκτενούς και εμπεριστατωμένης πρότασης, ακολουθώντας τις απαιτητικές και περίπλοκες προδιαγραφές των ευρωπαϊκών προγραμμάτων.

1. Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Πανεπιστημιακό έτος 1994-1995, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1994, σσ. 43-46. Βλ. επίσης Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 1990-2000*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo, 2001, σσ. 43-45.

2. Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Πανεπιστημιακό έτος 1997-1998, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997, σσ. 42-46. Βλ. επίσης Χρ. Σταματοπούλου - Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 45-49.

Στην προετοιμασία του ογκώδους αυτού φακέλου (111 σελίδων και του συνοδευτικού παραρτήματος) που κατατέθηκε τον Ιούνιο του 1997, μετά από μήνες εξαντλητικής εργασίας, εκτός από την Χρύσα Μαλτέζου που είχε όλη την εποπτεία είχαν συμβάλει ο συνάδελφος Πλάτων Μαυρομούστακος και η υπογράφουσα με τη συνδρομή των μεταπτυχιακών τότε φοιτητριών Γωγώς Βαρζελιώτη, Ελένης Γουλή και Ευαγγελίας Ανδριτσάνου, επίσης της αποσπασμένης τότε στο Τμήμα θεατρολόγου Ηρώς Κατσιώτη και της βιβλιοθηκονόμου Δήμητρας Μάρκου.

Η πρόταση αναμόρφωσης του ΠΜΣ με τίτλο «**Το ελληνικό θέατρο από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας: Θεωρία και παράσταση**» που είχε προταθεί να πραγματοποιηθεί σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και με εξωπανεπιστημιακούς φορείς, όπως το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, το Πρόγραμμα “Μελίνα - Εκπαίδευση και Πολιτισμός” και τους εκδοτικούς οίκους “Καστανιώτης” και “Επικαιρότητα” εγκρίθηκε τον Απρίλιο του 1998 και άρχισε να υλοποιείται από τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς.³

Μετά την εκλογή της καθηγήτριας Χρύσας Μαλτέζου από την Ακαδημία Αθηνών ως Διευθύντριας του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας (1998), Διευθυντής του νέου Μεταπτυχιακού από το ακαδημαϊκό έτος 1998-1999 ανέλαβε ο καθηγητής Άγγελος Δεληβορριάς. Παράλληλα αναμορφώθηκε και η Συντονιστική Επιτροπή του με μέλη εκτός από τον προεδρεύοντα Άγγελο Δεληβορριά, τους καθηγητές Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, Βάλτερ Πούχνερ, Χάρη Ξανθουδάκη, Λίλα Μαράκα και Πλάτωνα Μαυρομούστακο. Ο τελευταίος λόγω των παράλληλων καθηκόντων του Άγγελου Δεληβορριά στη Διεύθυνση του Μουσείου Μπενάκη, ανέλαβε το μεγαλύτερο μέρος της υλοποίησης του ανωτέρω προγράμματος.⁴

Για τη λειτουργία του νέου ΠΜΣ «**Το ελληνικό θέατρο από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας: Θεωρία και Παράσταση**» αποφασίστηκε η εκπόνηση νέου Κανονισμού Σπουδών στα πλαίσια του ΕΠΕΑΕΚ Ι. Για τον σκοπό αυτό συγκροτήθηκε ειδική επιτροπή με μέλη τους καθηγητές Άγγελο Δεληβορριά και Χρύσα Μαλτέζου και τους τότε λέκτορες Ιωσήφ Βιβιλάκη, Κυριακή Πετράκου και Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου. Συμμετείχαν επίσης οι εκλεγμένοι εκπρόσωποι των μεταπτυχιακών φοιτητών Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Βασίλης Κοσμόπουλος και Βαρβάρα Γεωργοπούλου. Η Επιτροπή εργάστηκε από τον Φεβρουάριο έως τον Ιούνιο 1998 και ολοκλήρωσε τον Κανονισμό Σπουδών του νέου ΠΜΣ.⁵

Η οικονομική στήριξη που προσέφερε το ΕΠΕΑΕΚ Ι έδωσε τη δυνατότητα εμπλουτισμού του ΠΜΣ με μεγάλο αριθμό σεμιναρίων στα οποία δίδαξαν εκτός από τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος ένας μεγάλος αριθμός Ελλήνων και ξένων επιστημόνων από ελ-

3. Περίληψη της πρότασης αναμόρφωσης του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών με χρηματοδότηση του ΕΠΕΑΕΚ Ι βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 49-51.

4. *Ο.π.*, σ. 51.

5. *Οδηγός Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Πανεπιστημιακό έτος 1998-1999*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1998, σσ. 52-57. Βλ. επίσης Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 55-58.

ληνικά και ξένα ΑΕΙ και ερευνητικά κέντρα, διευρύνοντας έτσι τους ορίζοντες και τα ερευνητικά ενδιαφέροντα των συμμετασχόντων φοιτητών.⁶

Το πρόγραμμα αυτό ολοκληρώθηκε το 2003-2004. Στο διάστημα αυτό πέρα από την παροχή υποχρεωτικών μαθημάτων και σεμιναρίων ελεύθερης επιλογής πραγματοποιήθηκαν ποικίλες δραστηριότητες όπως διοργάνωση κύκλου διαλέξεων, ημερίδων και σεμιναρίων, έκδοση τετραδίων μεταπτυχιακών εργασιών και διοργάνωση εκθέσεων.⁷ Επίσης σειρά εντατικών θερινών μαθημάτων από το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος που είχε ιδρυθεί το 1997.

Τα αποτελέσματα της λειτουργίας του νέου ΠΜΣ με χρηματοδότηση του ΕΠΕΑΕΚ Ι ήταν πράγματι εντυπωσιακά και μπορούν να συνοψισθούν στους εξής πέντε άξονες:

1. Πρόσφερε τη δυνατότητα παροχής ποικίλων διδακτικών αντικειμένων γύρω από την επιστήμη του θεάτρου, με τη μετάκληση επισκεπτών καθηγητών από πανεπιστημιακά και ερευνητικά ιδρύματα της Ελλάδας και του εξωτερικού, συμβάλλοντας έτσι στη διεύρυνση των επιστημονικών ενδιαφερόντων των φοιτητών, τόσο ως προς την επιστήμη της Θεατρολογίας όσο και ως προς τη μεθοδολογία προσέγγισης διαφόρων θεμάτων της. Η ευρύτητα των ερευνητικών ενδιαφερόντων των μεταπτυχιακών φοιτητών αποτυπώνεται ευκρινώς στον κατάλογο των μεταπτυχιακών εργασιών τους που εκπονήθηκαν κατά την περίοδο 1998-2000.⁸
2. Εδραίωσε τη συνεργασία του Τμήματος με εννέα πανεπιστήμια του εξωτερικού: του πανεπιστημίου της Βαρσοβίας, της Κοϊμπρα, του Ελσίνκι, της Λειψίας, του Παλέρμο, της Ουτρέχτης, της Βιέννης, της Κύπρου και το Ανοιχτό Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, στο πλαίσιο του προγράμματος ανταλλαγής φοιτητών και διδασκόντων Erasmus/Socrates. Με τη σύναψη των πρωτοκόλλων συνεργασίας με τα ανωτέρω πανεπιστήμια επιτεύχθηκε η άμεση κινητικότητα των νέων επιστημόνων, γεγονός που συνέβαλε στην επαφή τους με διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα και στη διεύρυνση του γνωστικού τους πεδίου. Επίσης εδραιώθηκε η επικοινωνία του ΤΘΣ με τη διεθνή επιστημονική κοινότητα προς την κατεύθυνση της υλοποίησης κοινών ερευνητικών προγραμμάτων ή διδακτικών αντικειμένων, σε συνεργασία με ομοειδή ή συναφή πανεπιστημιακά τμήματα.
3. Εξασφάλισε την κάλυψη δαπανών για ποικίλες ερευνητικές δραστηριότητες (π.χ. έρευνα για τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.) που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο των υποχρεωτικών μαθημάτων και των σεμιναρίων.
4. Βελτίωσε την τεχνική και υλική υποδομή του ΤΘΣ με αποτέλεσμα την εξασφάλιση καλύτερων συνθηκών φοίτησης και ταυτόχρονα εξοικείωσης των μεταπτυχιακών φοιτητών με τις νέες τεχνολογίες.

6. Χρ. Σταματοπούλου - Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 51-55. Βλ. επίσης Κωνσταντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 1990-2020*, Αθήνα, Ergo, 2010, σσ. 42-47.

7. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 58-60. Περισσότερα για τις δραστηριότητες του ΠΜΣ βλ. στη συνέχεια της παρούσας εισαγωγής.

8. *Ό.π.*, σσ. 63-86. Η συγκέντρωση και καταγραφή όλων των τίτλων έγινε από την επιμελήτρια του τόμου.

5. Παρείχε υποτροφίες στους μεταπτυχιακούς φοιτητές οι οποίες διευκόλυναν τις προϋποθέσεις φοίτησης και ερευνητικής ενασχόλησής τους.⁹

2004-2007 Νέο πρόγραμμα ΠΜΣ με τίτλο: «**Θέατρο: Θεωρία και πράξη – Ιστορία και παρόν**»¹⁰

Διευθυντής του ΠΜΣ ανέλαβε ο καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ.

Με τη λήξη του ΕΠΕΑΕΚ Ι, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών υπέβαλε αίτημα τροποποίησης του ΠΜΣ, με γενικό τίτλο «**Θέατρο: Θεωρία και πράξη - Ιστορία και παρόν**». Η διάρκειά του ήταν τριετής από το 2004-2005 έως 2006-2007 και υλοποιήθηκε υπό τη διεύθυνση του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ. Μέλη της συντονιστικής επιτροπής εκτός από τον προεδρεύοντα Βάλτερ Πούχνερ ήταν τα μέλη ΔΕΠ Σάββας Γώγος, Άννα Καρακατσούλη, Χαρά Μπακονικόλα και Άννα Ταμπάκη.

Στο πλαίσιο του νέου προγράμματος στο οποίο συμμετείχε ακαδημαϊκό προσωπικό από σημαντικά ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια πραγματοποιήθηκαν περισσότερα από 50 διαφορετικά σεμινάρια ειδίκευσης με ευρεία θεατρολογική θεματολογία, γεγονός για το οποίο είχε θεωρηθεί από τους ευρωπαίους συμμετέχοντες ως ένα από τα πιο επιτυχημένα προγράμματα θεατρικών σπουδών στην Ευρώπη το οποίο εδραίωσε την παρουσία του ΤΘΣ σε ευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο, ενώ οι απόφοιτοί του ολοκλήρωσαν έγκαιρα και με μεγάλη επιτυχία τις σπουδές τους.

Το νέο ΠΜΣ διαρθρωνόταν στους εξής τομείς: 1. Άγνωστα κεφάλαια του ελληνικού θεάτρου, 2. Το αρχαίο δράμα: α) θεωρία και β) παράσταση, 3. Το παγκόσμιο θέατρο και οι επιρροές του στην ελληνική σκηνή, 4. Θέατρο και σχολείο: η εισαγωγή του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία.¹¹

Το πρόγραμμα διδασκαλίας περιελάμβανε τα εξής μαθήματα:¹²

Α' Εξάμηνο

Εκδοτική κειμένων και Μεθοδολογία

Παραστασιολογία: Ανάλυση και σύνθεση

Β' Εξάμηνο

Θεατρική μετάφραση – Δραματική διασκευή

Μία (1) εργασία-άσκηση ελεύθερης επιλογής

Γ' Εξάμηνο

Αρχαίο ελληνικό θέατρο

Τέσσερα υποχρεωτικά σεμιναριακά μαθήματα

Δ' Εξάμηνο

Εκπόνηση διπλωματικής εργασίας

9. Ό.π., σ. 61.

10. Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος 2004-2005, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2004, σσ. 85-94. Βλ. επίσης αντίστοιχα τους Οδηγούς Σπουδών των επόμενων ακαδημαϊκών ετών 2005-2006, 2006-2007.

11. Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος 2004-2005, ό.π., σ. 91.

12. Ό.π.

Τελικές γραπτές εξετάσεις
Προφορική παρουσίαση-υποστήριξη

- 2007-2014 Νέο ΠΜΣ με τίτλο: «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία»
2007-2009 Διευθυντής του ΠΜΣ ανέλαβε ο καθηγητής Σάββας Γώγος. Στη Συντονιστική Επιτροπή εκτός από τον προεδρεύοντα Σάββα Γώγο μετείχαν τα μέλη ΔΕΠ: Λίλα Μαράκα, Πλάτων Μαυρομούστακος, Βάλτερ Πούχνερ, Άννα Ταμπάκη. Με την αφυπηρέτηση της Λίλας Μαράκα το 2008-2009 τη θέση της κατέλαβε η υπογράφοσα.

Στο πλαίσιο εφαρμογής του νέου Προγράμματος επαναδιατυπώθηκαν οι τέσσερις (4) τομείς διδασκαλίας των γνωστικών αντικειμένων σύμφωνα με τους ίδιους τομείς του προηγούμενου ΠΜΣ ως εξής:

1. Νεοελληνικό Θέατρο: άγνωστα κεφάλαια του ελληνικού θεάτρου
2. Αρχαίο δράμα: α) θεωρία και β) πρόσληψη
3. Παγκόσμιο θέατρο: α) δραματουργία β) θεωρία και γ) οι επιρροές του στην ελληνική σκηνή
4. Θέατρο και σχολείο: η εισαγωγή του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία¹³

Αναδιαρθρώθηκε επίσης το πρόγραμμα μαθημάτων ως εξής:

Α΄ Εξάμηνο

Εκδοτική κειμένων

Μεθοδολογία

Ανάλυση Παράστασης

Σύγχρονο θέατρο και πρωτοπορίες του θεάτρου

Σεμιναριακό υποχρεωτικό μάθημα

Β΄ Εξάμηνο

Θεατρική μετάφραση: Θεωρία και πράξη

Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του

Σεμιναριακό υποχρεωτικό μάθημα

Μία (1) εργασία ελεύθερης επιλογής

Γ΄ Εξάμηνο

Παγκόσμιο θέατρο

Νεοελληνικό θέατρο

Θεωρία θεάτρου και δράματος

Σεμιναριακό υποχρεωτικό μάθημα

Δ΄ Εξάμηνο

Εκπόνηση διπλωματικής εργασίας

Τελικές γραπτές εξετάσεις

Προφορική παρουσίαση-υποστήριξη¹⁴

13. Βλ. Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος 2007-2008, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2007, σ. 57. Βλ. επίσης Οδηγός Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος 2008-2009, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2008, σσ. 54-69.

14. Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος 2007-2008, ό.π., σ. 56.

2009-2014 Διευθύντρια του ΠΜΣ ανέλαβε η καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη. Στη Συντονιστική Επιτροπή του εκτός από την προεδρεύουσα μετείχαν τα μέλη ΔΕΠ: Νάσος Βαγενάς, Πλάτων Μαυρομούστακος, Βάλτερ Πούχνερ και Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου. Με την αφυπηρέτηση του Νάσου Βαγενά 2012 τη θέση του κατέλαβε η Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου.¹⁵

Στη διάρκεια της θητείας της νέας διευθύντριας του ΠΜΣ η Συντονιστική Επιτροπή του ΠΜΣ αποφάσισε τις εξής αλλαγές:

- α) Επαναδιατύπωσε τους τέσσερις (4) τομείς των γνωστικών αντικειμένων της διδασκαλίας των μαθημάτων στο ΠΜΣ ως εξής:
 1. Νεοελληνικό θέατρο
 2. Αρχαίο δράμα: α) θεωρία και β) πρόσληψη
 3. Παγκόσμιο θέατρο: α) δραματουργία β) θεωρία γ) ιστορία και δ) οι επιδράσεις του στην ελληνική σκηνή
 4. Δραματουργία: θεωρία, ιστορία, παράσταση
- β) Καθιερώθηκε η προφορική συνέντευξη των τελειοφοίτων του ΠΜΣ η οποία έλαβε πλέον χαρακτηριστικά κανονικής εξέτασης με ξεχωριστή βαθμολογία.
- γ) Καταργήθηκε η διαδικασία προφορικής εξέτασης στην ξένη γλώσσα. Οι υποψήφιοι έχουν την υποχρέωση να καταθέτουν πιστοποιητικό γλωσσομάθειας, σε μία τουλάχιστον από τις βασικές γλώσσες της Ευρωπαϊκής Ένωσης.
- δ) Οι μεταπτυχιακοί φοιτητές απαιτείται να διαθέτουν επίσης βασικές τουλάχιστον γνώσεις χρήσης Η/Υ.
- ε) Αναμορφώθηκε δύο φορές η ύλη τόσο των εισαγωγικών όσο και των τελικών εξετάσεων, με τη σύμφωνη γνώμη των καθηγητών Βάλτερ Πούχνερ και του αείμνηστου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου.¹⁶
- στ) Άλλαξε επίσης η διάρθρωση των σπουδών ως εξής:
 - 9 Υποχρεωτικά μαθήματα
 - 3 Σεμιναριακά μαθήματα

Παρέμεινε η εργασία ελεύθερης επιλογής και βεβαίως η διπλωματική εργασία.

Όσον αφορά τις διδακτορικές σπουδές έγιναν οι εξής αλλαγές:¹⁷

- α) Ανασυγκροτήθηκαν οι τριμελείς επιτροπές εποπτείας των υπό εκπόνηση διδακτορικών διατριβών σύμφωνα με τις κατευθυντήριες οδηγίες του νέου θεσμικού πλαισίου για τις μεταπτυχιακές σπουδές, έτσι ώστε κάθε μέλος ΔΕΠ να επιβλέπει έως πέντε υποψήφιους/ες διδάκτορες (βλ. Ν. 3685/16-7-2008).
- β) Ορίστηκε ως υποχρεωτική για τους υποψήφιους/ες διδάκτορες και μεταδιδάκτορες η γνώση δύο τουλάχιστον ξένων γλωσσών και η πιστοποίησή τους με την κατάθεση των αντίστοιχων πιστοποιητικών γλωσσομάθειας.

15. Βλ. Άννα Ταμπάκη, *Έκθεση πεπραγμένων του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών για τη χρονική περίοδο Οκτ. 2009-Ιουλ. 2014* «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη - Δραματουργία - Θεωρία», Αθήνα, 15 Σεπτεμβρίου 2014, σσ. 1-2.

16. *Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος, 2010-2011*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2010, σ. 49.

17. Βλ. Α. Ταμπάκη, *ό.π.*, σσ. 2-3.

- γ) Για την καλύτερη και αποτελεσματικότερη εποπτεία των υπό εκπόνηση διατριβών, καθιερώθηκε για τους υποψήφιους διδάκτορες η υποχρέωση αποστολής ετήσιας έκθεσης προόδου.
- δ) Για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων των υποψηφίων διδακτόρων αποφασίστηκε όλες οι διδακτορικές διατριβές να κατατίθενται μόνον σε κλειστά αρχεία, τύπου pdf.
- ε) Διατυπώθηκαν τέλος κατευθυντήριες οδηγίες για την ομοιόμορφη μορφολογική παρουσίαση τόσο των μεταπτυχιακών εργασιών όσο και των διδακτορικών διατριβών (οδηγίες για τις βιβλιογραφικές παραπομπές, γραμματοσειρά, διάστιχο, υπόδειγμα εξωφύλλου κ.λπ.).

2014-2018: Αρχίζει η λειτουργία νέου Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών με τίτλο: «**Από το κείμενο στη σκηνή: Το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο**»

2014-2016: Διευθυντής του ΠΜΣ ανέλαβε ο καθηγητής Ιωσήφ Βιβιλάκης

Στη Συντονιστική Επιτροπή (2014-2016) εκτός από τον προεδρεύοντα μετείχαν τα μέλη ΔΕΠ:¹⁸ Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου, Άννα Καρακατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Άννα Ταμπάκη.

Ο νέος διευθυντής έθεσε ως προτεραιότητα τη δημιουργία του νέου Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών που εγκρίθηκε με απόφαση της Γενικής Συνέλευσης Ειδικής Σύνοψης του Τμήματος υπ' αρ. 5/2-6-2014, η υλοποίηση του οποίου άρχισε από το ακαδημαϊκό έτος 2014-2015. Επίσης συνέταξε νέο εσωτερικό κανονισμό λειτουργίας του (ΦΕΚ, τεύχος Β', αρ. 3479/23-12-2014). Αν και διατηρήθηκε η δομή του προηγούμενου ΠΜΣ σύμφωνα με το νέο κανονισμό επήλθαν οι εξής αλλαγές:

- Αύξηση μαθημάτων επιλογής
- Προσθήκη του μαθήματος «Εργαστήριο δραματολογικών και σκηνικών πρακτικών» που συνδέει τις θεατρικές σπουδές με τις πρακτικές πτυχές της ιδιότητας του δραματολόγου
- Κατάργηση γραπτών τελικών εξετάσεων
- Δημόσια υποστήριξη διπλωματικής εργασίας ενώπιον επιτροπής
- Θεσμοθέτηση καταβολής διδάκτρων ύψους 400 ευρώ το εξάμηνο
- Θεσμοθέτηση μερικής φοίτησης για να αντιμετωπισθεί το φαινόμενο των συνεχών παρατάσεων σπουδών
- Ανταποδοτικές υποτροφίες με οικονομικά κριτήρια

Παράλληλα η λειτουργία του ΠΜΣ εντάχθηκε στο σύστημα ηλεκτρονικής διαχείρισης του ΕΚΠΑ και δημιουργήθηκε ειδική δική του ιστοσελίδα και ανάλογη σελίδα στο facebook {<https://theatreuo.a.wordpress.com/management/>}.¹⁹

18. Βλ. *Οδηγός Σπουδών Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Ακαδημαϊκό έτος 2014-2015*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2014, σ. 56.

19. Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Απολογισμός διετούς θητείας (2014-2016) στη διεύθυνση Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 13 Ιουνίου 2016, σ. 2.

2016-2018 Διευθύντρια του ΠΜΣ ανέλαβε η καθηγήτρια Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Στη Συντονιστική Επιτροπή του ΠΜΣ εκτός από την προεδρεύουσα μετείχαν τα μέλη ΔΕΠ: Καίτη Διαμαντάκου, Άννα Καρακατσούλη, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Πλάτων Μαυρομούστακος, Άννα Ταμπάκη με αναπληρωματικό μέλος την Ευανθία Στιβανάκη.

Την ανωτέρω διετία το ΠΜΣ ακολούθησε τόσο το πρόγραμμα διδασκαλίας μαθημάτων όσο και το πλαίσιο της αντίστοιχης θεματολογίας των γνωστικών αντικειμένων, όπως είχαν ήδη διαμορφωθεί τη διετία 2014-2016, ακολουθώντας τον πρόσφατο εσωτερικό κανονισμό λειτουργίας του που είχε συντάξει ο προηγούμενος Διευθυντής του, καθηγητής Ιωσήφ Βιβιλάκης.

Το σημαντικότερο γεγονός της ακαδημαϊκής χρονιάς 2016-2017 ήταν η διοργάνωση του Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια από την ίδρυση και λειτουργία του πρώτου μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τμήματος που πραγματοποιήθηκε στις 27-29 Απριλίου 2017. Είχε αρχικά προγραμματιστεί για το 2016. Όμως η διοργάνωση του Θεατρολογικού Συνεδρίου «Σκηνή και Αμφιθέατρο» αφιερωμένου στον αείμνηστο σήμερα Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, ακαδημαϊκό, σκηνοθέτη, πανεπιστημιακό δάσκαλο και συνιδρυτή του Τμήματος που διοργάνωσε τον Μάρτιο του 2016, επέβαλε τη μετακίνησή του στο 2017, όπως ήδη έχει αναφερθεί.

Για τη διοργάνωσή του συγκροτήθηκαν δύο επιτροπές: Τιμητική Επιτροπή στην οποία μετείχαν οι διατελέσαντες πρόεδροι του Τμήματος κατά χρονολογική σειρά: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Βάλτερ Πούχγερ, Νάσος Βαγενάς και Πλάτων Μαυρομούστακος και οι διατελέσαντες διευθυντές των Μεταπτυχιακών Προγραμμάτων Σπουδών επίσης κατά χρονολογική σειρά: Χρύσα Μαλτέζου, Άγγελος Δεληβορριάς, Σάββας Γώγος, Άννα Ταμπάκη και Ιωσήφ Βιβιλάκης.

Επίσης Οργανωτική Επιτροπή με τα μέλη ΔΕΠ: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (πρόεδρος), Κυριακή Πετράκου (αντιπρόεδρος), Κωνσταντζα Γεωργακάκη (γενική γραμματέας), Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου (ταμίας) και μέλη τους: Γωγώ Βαρζελιώτη, Άννα Καρακατσούλη, Γιώργος Π. Πεφάνης και Ευανθία Στιβανάκη.

Το θέμα του Συνεδρίου «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία» σκοπό είχε την αποτύπωση της σύγχρονης θεατρολογικής έρευνας μέσα από την αξιοποίηση παλαιών και νέων ερευνητικών εργαλείων που τίθενται στην υπηρεσία των ερευνητών, θεατρολόγων και μη, όπως:

- Άγνωστα θεατρικά έργα και ποικίλα κείμενα θεατρολογικού ενδιαφέροντος εκδεδωμένα και ανέκδοτα
- Χειρόγραφα και άγνωστο αρχειακό υλικό
- Βιβλιογραφίες και ευρετήρια
- Τύπος (εφημερίδες, περιοδικά, ημερολόγια)
- Ηλεκτρονικές πηγές και βάσεις δεδομένων
- Ψηφιακό και οπτικοακουστικό υλικό
- Θεατρικά προγράμματα και άλλα τεκμήρια παραστασιογραφίας
- Βιβλιοθήκες, Αρχεία και Ειδικές Συλλογές κ.ά.

Το Συνέδριο εντάχθηκε στον εορτασμό των 180 χρόνων από την ίδρυση του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1837-2017) και έλαβε χώρα με μεγάλη

επιτυχία στο κεντρικό κτήριο του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 27-29 Απριλίου 2017, με τη συμμετοχή 87 ομιλητών μελών ΔΕΠ, διδασκόντων και ερευνητών σε ακαδημαϊκά ιδρύματα και ερευνητικά κέντρα, διδασκτόρων και υποψηφίων διδασκτόρων, προσελκύοντας το ενδιαφέρον μεγάλου αριθμού συνέδρων. Η υψηλή ποιότητα των ανακοινώσεων τόσο των παλαιότερων όσο και των νεότερων θεατρολόγων απέδειξε τη συμβολή των προγραμμάτων μεταπτυχιακών σπουδών των ελληνικών και ξένων πανεπιστημίων στην κατάρτιση νέων επιστημόνων, με αποτέλεσμα την ανάδειξη και αποτύπωση της δυναμικής διάστασης της σύγχρονης Ελληνικής Θεατρολογίας σε σχέση με το παρελθόν.

Το ακαδημαϊκό έτος 2017-2018 με τη ψήφιση του Νόμου 4485/4-8-2017 (ΦΕΚ, τεύχος Α', αρ. 114/4-8-2017) με τον οποίο ολοκληρωνόταν η λειτουργία των λειτουργούντων Προγραμμάτων Μεταπτυχιακών Σπουδών στα ελληνικά ΑΕΙ τον Αύγουστο του 2018, δόθηκε το έναυσμα δημιουργίας νέου ΠΜΣ προσαρμοσμένου στο θεσμικό πλαίσιο που έθεσε ο νέος νόμος και στις σύγχρονες απαιτήσεις των Θεατρικών Σπουδών.

Μετά από πρόταση της υπογράφουσας η Συντονιστική Επιτροπή και στη συνέχεια η Γενική Συνέλευση του Τμήματος ενέκρινε την ίδρυση νέου ΠΜΣ με δύο κατευθύνσεις.

Προκειμένου να κατατεθεί η πρόταση για την ίδρυσή του εκπονήθηκαν:

1. Κανονισμός Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (36 σελ.).
2. Μελέτη σκοπιμότητας και βιωσιμότητας για την ίδρυσή του (37 σελ.).
3. Έκθεση για την ίδρυσή του (8 σελ.).
4. Προϋπολογισμός λειτουργίας του.
5. Εισήγηση για την ίδρυσή του μετά την ομόφωνη απόφαση της Συνέλευσης του Τμήματος.
6. Απόφαση ίδρυσης του νέου ΠΜΣ από την Σύγκλητο του ΕΚΠΑ (39 σελ.).

Με απόφαση της Συγκλήτου υπ' αρ. 827/2-7-2018 ιδρύθηκε το νέο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα (ΦΕΚ, τεύχος Β', αρ. 3278/08-08-2018) με τίτλο «**Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση**» («**Greek and World Theatre: Drama, Performance, Education**») δεκαετούς διάρκειας (2018-2027/28) με τις εξής κατευθύνσεις:

- Α' Δραματουργία και παράσταση
- Β' Διδακτική του θεάτρου

Το νέο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα σκοπό έχει να ικανοποιήσει ένα χρόνιο αίτημα των αποφοίτων του Τμήματος, καθώς και άλλων ενδιαφερομένων από τον ακαδημαϊκό χώρο και τον χώρο του θεάτρου, για την απόκτηση μεταπτυχιακής ειδίκευσης, με τη θεσμοθέτηση δύο κατευθύνσεων και με την κατάρτιση ενός πλούσιου προγράμματος μαθημάτων όπου, εκτός από τη διδασκαλία εξειδικευμένων θεωρητικών μαθημάτων, συγκεράζεται η θεωρία με την πράξη με την παροχή πρακτικών μαθημάτων εργαστηριακού χαρακτήρα από γνωστούς καλλιτέχνες του θεάτρου.

Η λειτουργία του ξεκίνησε το ακαδημαϊκό έτος 2018-2019 και ήδη έχουν αρχίσει να εμφανίζονται τα θετικά αποτελέσματά του μέσα από την απήχυσή του στον πανεπιστημιακό χώρο και στην ελληνική κοινωνία.²⁰

20. Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Απολογισμός του ακαδημαϊκού έργου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών κατά τη διάρκεια της προεδρίας της (1 Δεκ. 2017 - 31 Αυγ. 2020)*, Αθήνα, Νοέμβριος 2020, σ. 15.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (1995-2017)

Σ' όλο το διάστημα της διανυθείσας εικοσαετίας οι τομείς στους οποίους το ΠΜΣ εστίασε τη διδασκαλία των μαθημάτων του ήταν:

- Νεοελληνικό θέατρο
- Αρχαίο δράμα: α) θεωρία και β) πρόσληψη
- Παγκόσμιο θέατρο: α) δραματολογία, β) θεωρία, γ) ιστορία και δ) επιδράσεις του στην ελληνική σκηνή
- Ανάλυση παράστασης - Σκηνική πράξη
- Θέατρο και σχολείο: Εισαγωγή του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία

Ο βασικός αυτός κορμός των ανωτέρω ενότητων εμπλουτίζεται επίσης με μαθήματα όπως: Θεωρία του θεάτρου και του δράματος, Ιστορία ευρωπαϊκού πολιτισμού, Θεωρία της λογοτεχνίας, Αισθητική και φιλοσοφία, Ιστορία και θεωρία της τέχνης, Θεατρική μετάφραση, Δημιουργική γραφή, Προφορική ιστορία, Μετρική, Κριτική θεάτρου κ.ά.

Εκτός των θεωρητικών μαθημάτων καταβάλλεται συνεχής προσπάθεια σύνδεσης των μεταπτυχιακών φοιτητών με το σύγχρονο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι μέσα από σεμινάρια, διαλέξεις, εργαστήρια και συναντήσεις με διακεκριμένους σκηνοθέτες και πρακτικούς του θεάτρου καθώς επίσης με παρακολούθηση και ανάλυση παραστάσεων κ.ά.

Χρηματοδότηση

1995-1998: Ετήσια επιχορήγηση ΥΠΕΠΘ

1998-2004: Ευρωπαϊκό Πρόγραμμα ΕΠΕΑΕΚ Ι

2004-2014: Ετήσια επιχορήγηση ΥΠΕΠΘ

2014-2020: Καταβολή διδάκτρων 1.600 ευρώ (800 ευρώ ανά έτος, ή 400 ευρώ ανά εξάμηνο) με δυνατότητα παροχής ανταποδοτικών υποτροφιών σε φοιτητές με χαμηλά εισοδήματα, σύμφωνα με τις προδιαγραφές της ισχύουσας νομοθεσίας.

Διδάσκοντες

1995-1998: Μέλη ΔΕΠ του Τμήματος

1998-2004: Μέλη ΔΕΠ του Τμήματος, επίσης Έλληνες και ξένοι καθηγητές, επιστήμονες και ερευνητές από ελληνικά και ξένα πανεπιστημιακά ιδρύματα και ερευνητικά κέντρα, με μετάκληση.

Ενδεικτικά μνημονεύονται αλφαβητικά:

Ελένη Αντωνιάδου-Μπιμπίκου, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Γεωργία Γκότση, Φάνης Ι. Κακριδής, Irmgard Lerch – Καλαβρυτινού, Γιώργος Λεωτσάκος, Emmanuelle Moser – Καραγιάννη, Κώστας Νίτσος, Χάρης Ξανθουδάκης, Νίκος Παϊζής, Ελένη Παπάζογλου, Μάριος Πλωρίτης, Δημήτρης Σπάθης, Βύρων Φιδετζής κ.ά.

Από το εξωτερικό προσεκλήθησαν οι εξής:

Herman Altena, Filippo Amoroso, Malgotzata Borowska, Yannick Butel, Stathis Damianakos, David Davis, Arnold van Gemert, Grazyna Golik-Szarawarska, Edith Hall, Pirkko Koski, Anneliese Kossatz-Deissmann, Eva Kushner, Anthony Molho, Dia Philippides, Egert Pöhlmann, Guy Saunier, Henri Schoenmakers, Maria De Fátima Silva, Eva Stehlikova,

Isabelle Swartz-Gastine, Oliver Taplin, Alfred Vincent, Stephen Wilner, κ.ά.²¹

2004 - 2018: Το διδακτικό προσωπικό του ΠΜΣ απαρτίζεται από:

- α) Μέλη ΔΕΠ του Τμήματος που δίδαξαν μαθήματα της ειδικότητας τους χωρίς πρόσθετη αμοιβή.
- β) Μέλη ΔΕΠ και διδάσκοντες από άλλα πανεπιστήμια όπως οι: Αρετή Βασιλείου και Λίνα Ρόζη από το Πανεπιστήμιο Πατρών, Αλεξάνδρα Σαμουήλ από το Πανεπιστήμιο Κύπρου και Ιωάννα Αθανασάτου και Ρέα Γρηγορίου από το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- γ) Καθηγητές από ξένα πανεπιστήμια μέσω του Προγράμματος Erasmus και διεθνών συνεργασιών όπως: Cecile Schenck από το Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Liviu Dospinescu από το Université Laval, Quebec, Martin Psenicka από το Charles University, Prague, Andrius Bielskis από το Mykolas Romeris University, Lithuania.
- δ) Επιστήμονες, ερευνητές και νέοι διδάκτορες όπως οι: Νίκος Μοσχονιάς, Μαρία Πολίτη, Μέμος Τσελίκας, Κάτια Αρφάρα, Στεριανή Τσιντζιλώνη, Παναγιώτης Μιχαλόπουλος και Λεωνίδας Παπαδόπουλος.
- ε) Επίσης προσεκλήθησαν να δώσουν διαλέξεις και σεμινάρια στα πλαίσια των μαθημάτων του ΠΜΣ διακεκριμένοι θεατρικοί συγγραφείς, μεταφραστές, ηθοποιοί, σκηνοθέτες και γνωστοί δημιουργοί του θεατρικού χώρου όπως οι: Άκης Δήμου, Νίκος Κούνδουρος, Δημήτρης Μαυρίκιος, Παναγιώτης Μέντης, Κώστας Μουρσελάς, Βασίλης Παπαβασιλείου, Σίσσυ Παπαθανασίου, Στρατής Πασχάλης, Έλενα Πέγκα, Γιάννης Σκουρλέτης, Χρύσα Σπηλιώτη, Ανδρέας Φλουράκης, Γιάννης Χρυσούλης κ.ά.

Συμπληρωματικές δραστηριότητες

Συμπληρωματικές δραστηριότητες που πλαισίωσαν το πρόγραμμα μεταπτυχιακών μαθημάτων ήταν οι ακόλουθες:

Διοργάνωση διαλέξεων²²

Στη διάρκεια της εικοσαετούς λειτουργίας του ΠΜΣ έχει πραγματοποιηθεί σειρά ομιλιών από Έλληνες και ξένους επιστήμονες και προσωπικότητες του θεάτρου. Ενδεικτικά μνημονεύονται:

- 1 Οκτωβρίου 1999: Διάλεξη του μουσικολόγου Γιώργου Λεωτσάκου με θέμα: «Η ελληνική όπερα ως μέσο ανασύνδεσης της Ελλάδας με την έντεχνη μουσική» (Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών), στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΘΣ (ΕΠΕΑΕΚ Ι).
- 3 Δεκεμβρίου 1999: Διάλεξη του καθηγητή του Πανεπιστημίου του Άμστερνταμ, Arnold van Gemert, με θέμα «Κοινωνία και λογοτεχνία στην Κρήτη γύρω στα 1400: Οι απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου» (Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής-Κεντρικό κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών), στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΘΣ (ΕΠΕΑΕΚ Ι).

21. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 42-46.

22. Βλ. ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Έρευνα - Διαλέξεις.

- 28 Φεβρουαρίου 2002: Διάλεξη του βιβλιογράφου και μελετητή Θωμά Ιωάν. Παπαδόπουλου, Διευθυντή της Μπεννακείου Βιβλιοθήκης με θέμα «Η βιβλιογραφική έρευνα στην Ελλάδα» στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος «Μεθοδολογία της θεατρολογικής έρευνας» (Διδάσκουσα: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου).
- 2004-2005: Ομιλίες του σκηνοθέτη Νίκου Κούνδουρου, του ποιητή - μεταφραστή Στρατή Πασχάλη, της μεταφράστριας Χρύσας Προκοπάκη και του συγγραφέα - μεταφραστή Ανδρέα Στάικου, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού σεμιναρίου «Δραματική διασκευή» (Διδάσκουσα: Άννα Ταμπάκη).
- 2007-2008: Διαλέξεις των συγγραφέων Έλενας Πέγκα και Ανδρέα Φλουράκη οι οποίοι παρουσίασαν αρχαιόθεμα δείγματα της θεατρικής γραφής τους, στο πλαίσιο του μαθήματος «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του» (Διδάσκουσα: Ιωάννα Ρεμεδιάκη).
- 6 Μαΐου 2010: Συνάντηση - συζήτηση με τον Γάλλο συγγραφέα και δημιουργό Valère Novarina. Παρουσίαση και μετάφραση της συζήτησης από τον Κωνσταντίνο Μπόμπα, Maître de conference στο πανεπιστήμιο Charles de Gaulle, Lille 3. Συντονισμός: Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, Γ. Π. Πεφάνης, Μ. Στεφανίδης, Σ. Φελοπούλου.
- 12 Δεκεμβρίου 2012: Ομιλία της ηθοποιού και θεατρικής συγγραφέως Χρύσας Σπηλιώτη, με θέμα «Έλληνες ηθοποιοί και το συγγραφικό τους έργο». Ακολούθησε συζήτηση, στο πλαίσιο του μαθήματος του ΠΜΣ «Νεοελληνικό θέατρο» (Διδάσκουσες: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Α. Αλτουβά).
- 12 Ιουνίου 2013: Συνάντηση - διάλεξη με τον σκηνοθέτη Δημήτρη Μαυρίκιο στο πλαίσιο του μαθήματος «Θεατρική μετάφραση: θεωρία και πράξη» (Διδάσκουσα: Άννα Ταμπάκη).
- 22 Ιανουαρίου 2015: Συνάντηση-συζήτηση με τον εικαστικό καλλιτέχνη Δημήτρη Αληθινό και θέμα την έννοια της performance και των happenings, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος «Δράμα του σώματος» (Διδάσκων: Μ. Στεφανίδης).
- 1 Δεκεμβρίου 2016: Συνάντηση-συζήτηση με τον σκηνοθέτη και βοηθό του Θ. Τερζόπουλου, Σάββα Στρούμπο, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του» (Διδάσκουσα: Ι. Ρεμεδιάκη).

Διοργάνωση Συνεδρίων - Συμποσίων - Ημερίδων

Στο πλαίσιο λειτουργίας του ΠΜΣ έχουν διοργανωθεί συνέδρια, συμπόσια και ημερίδες με την ενεργό συμμετοχή των μεταπτυχιακών φοιτητών ως ομιλητών, παρουσιάζοντας δείγματα του ερευνητικού έργου που έχει πραγματοποιηθεί στο ΠΜΣ και συμβάλλοντας με το έργο τους στην ευρύτερη επιστημονική έρευνα και στην επιστήμη της Θεατρολογίας. Συμμετείχαν επίσης στη διοργάνωσή τους αποκτώντας έτσι χρήσιμες εμπειρίες τεχνογνωσίας στον τομέα αυτό. Μέχρι και το 2017 πραγματοποιήθηκαν:

- Ημερίδα «Ελληνική σκηνογραφία - ενδυματολογία» (30 Απριλίου 1999) στο πλαίσιο της διοργάνωσης της Έκθεσης «Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα» (Κτήριο Κωστή Παλαμά, Μάρτιος - Απρίλιος 1999).
- Διήμερο Σεμινάριο «Θέατρο και σχολείο: Εισαγωγή του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία» (15 και 16 Μαΐου 1999).²³

23. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 58-60.

- Ημερίδα «Ο Γκαίτε και η Ελλάδα» σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, για τα 250 χρόνια από τη γέννησή του (25 Οκτωβρίου 1999).
- Ημερίδα «O Maurice Maeterlinck και η Ελλάδα» για τα 50 χρόνια από τον θάνατό του (17 Ιανουαρίου 2000).²⁴
- Επιστημονική Συνάντηση Μεταπτυχιακών Φοιτητών, Υποψηφίων Διδασκτόρων και Διδασκτόρων με θέμα: «Παγκόσμιο θέατρο: Πράξη-Δραματοουργία-Θεωρία» (21-23 Νοεμβρίου 2013).
- Επετειακό Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία» (27-29 Απριλίου 2017).

Εκτός από τα συνέδρια που οργανώθηκαν στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος οι μεταπτυχιακοί φοιτητές είχαν πάντα σημαντική παρουσία και συμμετοχή σε όλα τα συνέδρια, συμπόσια και ημερίδες που διοργανώθηκαν όλα τα χρόνια λειτουργίας του Τμήματος, ο αριθμός των οποίων είναι αξιοσημείωτος, αποκομίζοντας τεράστια επιστημονικά οφέλη και εμπειρία.

Έκθεση

Έλληνες Σκηνογράφοι – Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα²⁵

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με το Τμήμα Εκθέσεων της Διεύθυνσης Πολιτιστικών Εκδηλώσεων του Υπουργείου Πολιτισμού οργάνωσε την έκθεση «Έλληνες Σκηνογράφοι – Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα» στο Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Αθηνών, κτήριο Κωστή Παλαμά από 31 Μαρτίου - 30 Απριλίου 1999 η οποία χρηματοδοτήθηκε από το Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Εκπαίδευσης και Αρχικής Επαγγελματικής Κατάρτισης (ΕΠΕΑΕΚ Ι) στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του Τμήματος (Επιστημονικός υπεύθυνος: καθηγητής Άγγελος Δεληβορριάς).

Στη θεματική αυτή έκθεση που επιμελήθηκε η ομότιμη σήμερα καθηγήτρια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ και σχεδίασαν οι αρχιτέκτονες της Α' Εφορείας Νεότερων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού, Βάσω Ρούσση και Κική Οικονόμου σε συνεργασία με τον σκηνογράφο Κωνσταντίνο Ζαμάνη, απόφοιτο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, παρουσιάστηκαν χαρακτηριστικά δείγματα της σκηνογραφικής και ενδυματολογικής εργασίας σαράντα εννέα Ελλήνων καλλιτεχνών πάνω στο αρχαίο δράμα. Ξεκινώντας από τις δημιουργίες της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού (στις Δελφικές Εορτές του 1927 και 1930) και των δύο στυλοβατών της παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου, του Αντώνη Φωκά και του Κλεόβουλου Κλώνη, η έκθεση προχώρησε στους ανανεωτές της παράδοσης αυτής Γιώργο Βακαλό, Γιάννη Μόραλη, Γιάννη Παππά, για να φθάσει στις αναζητήσεις των ζωγράφων της γενιάς του '30, Διαμαντή Διαμαντόπουλου, Νίκου Εγγονόπουλου, Γιάννη Τσαρούχη, Σπύρου Βασιλείου, Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, και από εκεί στις προτάσεις των νεότερων σκηνογράφων – ενδυματολόγων Άγγελου Αγγελή, Νίκου Αλεξίου, Αναστασίας Αρσένη, Γιώργου Ασημακόπουλου, Βασίλη Βασιλειάδη, Απόστολου

24. Ο.π., σσ. 268-270.

25. Ο.π., σσ. 371-376. Βλ. επίσης Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), ό.π., σσ. 325-330.

Βέττα, Χλόης Γεωργιάκη-Ομπολένσκυ, Ρένας Γεωργιάδου, Κώστα Δημητριάδη, Έρση Δρίνη, Δαμιανού Ζαρίφη, Γιώργου Ζιάκα, Γιάννη Καρύδη, Κυριάκου Κατζουράκη, Γιάννη Κόκκου, Γιάννη Κύρου, Αλέκου Λεβίδη, Παύλου Μαντούδη, Ιωάννας Μανωλεδάκη, Γιάννη Μετζικώφ, Δημήτρη Μυταρά, Αγνής Ντούτση, Ιωάννας Παπαντωνίου, Φαίδωνα Πατρικαλάκη, Γιώργου Πάτσα, Άννας Περντρώ-Παροίκου, Νίκου Πετρόπουλου, Ανδρέα Σαραντόπουλου, Νίκου Σαχίνη, Αλέκου Φασιανού, Βασίλη Φωτόπουλου, Διονύση Φωτόπουλου, Σάββα Χαρατσίδη και Λαλούλας Χρυσικοπούλου.

Την έκθεση συνόδευσε η έκδοση ογκώδους καταλόγου «Έλληνες Σκηνογράφοι – Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα», με έρευνα, συντονισμό και επιμέλεια της καθηγήτριας Ελένης Φεσσα-Εμμανουήλ (Αθήνα 1999).

Στην έκθεση συμμετείχαν με υλικό τους:

Τα Μουσεία – Ιδρύματα: Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, Μουσείο Μπενάκη (Φωτογραφικό Αρχείο – Λαογραφική Συλλογή – Πινακοθήκη Χατζηκυριάκου-Γκίκα), Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», Σχολή Βακαλό, Τομέας Εκδόσεων της Εμπορικής Τράπεζας, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

Τα Θέατρα: Εθνικό Θέατρο, Θέατρο Τέχνης, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Αμφι-Θέατρο, Ανοιχτό Θέατρο, Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα Λάρισας και Βόλου, Θεατρική Λέσχη Βόλου.

Οι Ιδιωτικές Συλλογές – Αρχεία: Συλλογή Διονύση Φωτόπουλου, Αρχείο Άννας Συνοδινού – Γιώργου Μαρινάκη, Συλλογή Ελένης Βακαλό, Αρχείο Κικής Βασιλείου, Συλλογή Ειρήνης Κυριαζή-Κύρου, Αρχείο Βιολέτας – Μαρίας Καρύδη, Συλλογή Μαίρης Ηλιάδη, Συλλογή Ελένης Σοφρά, Συλλογή Κληρονόμων Βάιου Παγκουρέλη, Αρχείο Εταιρείας Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος».

ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ

Ένα τμήμα του υλικού που εκτέθηκε στο κτήριο Κωστή Παλαμά του Πανεπιστημίου Αθηνών συγκροτήθηκε υπό μορφή μικρότερης έκθεσης η οποία με την οικονομική και τεχνική στήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού αλλά και των τοπικών αρχών, περιόδευσε στις εξής πόλεις της Ελλάδας:

- Στα Ιωάννινα στο Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων (7 Ιουλίου - 6 Αυγούστου 1999).
- Στη Σπάρτη, στην Κουμαντάρειο Πινακοθήκη (11 Αυγούστου - 10 Σεπτεμβρίου, 1999).
- Στην Πάτρα, στο Δημοτικό Θέατρο (8-17 Οκτωβρίου 1999).
- Στη Νέα Καρβάλη, στη Στέγη Πολιτισμού (20 Νοεμβρίου 1999 - 15 Φεβρουαρίου 2000).
- Στο Άργος, στο Μπουσουλοπούλειο Θέατρο (15 Απριλίου - 15 Μαΐου 2000).
- Στη Λιβαδειά, στο Δημοτικό Πολιτιστικό Κέντρο Χριάς (20 Μαΐου - 20 Ιουνίου 2000).
- Στη Λαμία, στη Δημοτική Πινακοθήκη «Α. Κοντόπουλος» (26 Ιουλίου - 26 Αυγούστου 2000) και
- Στο Βόλο, στο Κέντρο Τέχνης «Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο» (15 Σεπτεμβρίου - 20 Οκτωβρίου 2000)

Από το Νοέμβριο - Δεκέμβριο του 2000 η έκθεση περιελήφθη στο «Τρένο του Πολιτισμού» των «Καλλιτεχνών χωρίς Σύνορα».

Εκδόσεις

*Έκδοση της Επιστημονικής Επετηρίδας Παράβασις – Επιστημονικό περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*²⁶

Η *Παράβασις*, το *Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, ιδρύθηκε το 1995 από τον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, σήμερα Επίτιμο Καθηγητή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ο οποίος και το διευθύνει. Το περιοδικό εκδίδεται από τους διδάσκοντες του Τμήματος, μέλη ΔΕΠ και ΕΔΙΠ, οι οποίοι αποτελούν και τη Συντακτική Συμβουλευτική Επιτροπή του και περιλαμβάνει πρωτότυπες επιστημονικές μελέτες και βιβλιοκριτικές που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, τα οποία αφορούν καταρχήν στην ιστορία και θεωρία του δράματος και του θεάτρου και, επιπροσθέτως, στην ιστορία και τη θεωρία άλλων συναφών τεχνών και πεδίων πολιτισμικής παραγωγής (π.χ. κινηματογράφος, εικαστικά, κόμικς, ψηφιακές μορφές τέχνης). Περιλαμβάνει επίσης πορίσματα ερευνών σε μεταπτυχιακό επίπεδο και συνεργασίες με λοιπό πανεπιστημιακό και εξωπανεπιστημιακό επιστημονικό δυναμικό τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό.

Από το 1995 έως και το 2017 έχουν εκδοθεί συνολικά 15 τόμοι. Από τον τόμο 12 (2014) κάθε τόμος του περιοδικού χωρίζεται σε δύο επιμέρους τόμους, έναν ξενόγλωσσο και έναν ελληνόγλωσσο. Όλοι οι τόμοι είναι ψηφιοποιημένοι και προσβάσιμοι από το διαδίκτυο και την ιστοσελίδα του Τμήματος. Σε κάθε τόμο παρουσιάζονται επίσης οι διδακτορικές διατριβές που έχουν ολοκληρωθεί και υποστηριχτεί την αντίστοιχη χρονιά στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

Εκδόσεις Πρακτικών Συνεδρίων

- *Ελληνική Σκηνογραφία – Ενδυματολογία: Πρακτικά Ημερίδας* στο πλαίσιο της έκθεσης «Έλληνες Σκηνογράφοι – Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα», Πανεπιστημιακή Λέσχη, 30 Απρ. 1999, επιμέλεια Αγνή Τ. Μουζενίδου, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2002.²⁷
- *Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot «Παγκόσμιο θέατρο: Πράξη - Δραματοουργία - Θεωρία»*, 21-23 Νοεμβρίου 2013, επιμέλεια Αλεξία Αλτουβά, Μαρία Σεχοπούλου, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, 2017.²⁸

26. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 341-349. Βλ. επίσης Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 263-272.

27. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 293-294.

28. Α. Ταμπάκη, *ό.π.*, σ. 6. Βλ. επίσης ιστοσελίδα του Τμήματος.

- *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία: Επετειακό Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, Αθήνα 27-29 Απριλίου 2017: Πρακτικά, επιμέλεια Αλεξία Αλτουβά, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, 2021.*

Κατάλογος έκθεσης

- *Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα. Έρευνα – συντονισμός – επιμέλεια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Υπουργείο Πολιτισμού, 1999,²⁹*

Μεταπτυχιακές εργασίες

- Εκδόθηκαν το 1999 δώδεκα (12) τετράδια με αντίστοιχες επιλεγμένες εργασίες μεταπτυχιακών φοιτητών που παρακολουθούσαν το τότε Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Το ελληνικό θέατρο από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας: Θεωρία και παράσταση» (ΕΠΕΑΕΚ Ι).³⁰

Συμμετοχή σε ερευνητικά προγράμματα

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών παρουσιάζει εντυπωσιακή ερευνητική δραστηριότητα από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα χάρη στην ενεργό ερευνητική δραστηριότητα των μελών ΔΕΠ, τόσο με την ανάληψη ατομικών όσο και συλλογικών ερευνητικών προγραμμάτων. Οι μεταπτυχιακοί φοιτητές καθώς επίσης οι υποψήφιοι διδάκτορες και οι διδάκτορες του Τμήματος είχαν και έχουν πάντα ενεργή και πολύ αποτελεσματική συμμετοχή στα ερευνητικά αυτά προγράμματα:

- *Πρόγραμμα «Καποδίστριας» (1990-2010)*

Την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας του το Τμήμα συμμετείχε στο Πρόγραμμα «Καποδίστριας» του Πανεπιστημίου Αθηνών, μέσω του ΕΛΚΕ, που χρηματοδότησε 23 ατομικά ερευνητικά έργα μελών ΔΕΠ του Τμήματος.³¹

- *Πρόγραμμα Πυθαγόρας Ι (ΕΠΕΑΕΚ Ι) (2003-2007)*

Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Βιβλιογραφία της Ελληνικής Θεατρολογίας 1900-2005: Πηγές και επιστημονικές μελέτες» (Επιστημονικός υπεύθυνος: Βάλτερ Πούχγερ).

- *Πρόγραμμα Πυθαγόρας Ι (ΕΠΕΑΕΚ Ι) (2003-2007)*

Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Παραστασιογραφία και τεκμηρίωση των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα – Ψηφιοποίηση σχετικού οπτικοακουστικού υλικού» (Επιστημονικός υπεύθυνος: Πλάτων Μαυρομούστακος).

29. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 353-355. Βλ. επίσης Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 293-294.

30. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 355-357.

31. *Ό.π.*, σσ. 358-360.

- *Πρόγραμμα Πυθαγόρας II (ΕΠΕΑΕΚ II)*

Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Βάση δεδομένων αρχαίου θεάτρου "Σεμέλη"». (Επιστημονικός υπεύθυνος: Σάββας Γώγος).³²

- *Πρόγραμμα «Κοινωνία της Πληροφορίας» Γ' ΚΠΣ (2006-2008)*

Συλλογικό πρόγραμμα του Τμήματος Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών του Πανεπιστημίου Αθηνών με αντικείμενο την ψηφιοποίηση συλλογών του ΕΚΠΑ. Συμμετοχή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο ανωτέρω πρόγραμμα με αντικείμενο την ψηφιοποίηση της συλλογής των θεατρικών προγραμμάτων της βιβλιοθήκης του (Συντονίστρια έργου: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου).³³

- *Πρόγραμμα «Θαλής» για την αριστεία στην έρευνα (2012-2015)*

Συλλογικό πρόγραμμα με αντικείμενο «Χρυσάλλις: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις στη διαμόρφωση του εθνικού χαρακτήρα στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα» (Επιστημονική υπεύθυνη: Άννα Ταμπάκη).³⁴

Εκδηλώσεις με σημαντικούς καλλιτέχνες

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο πλαίσιο της σύνδεσής του με το χώρο της θεατρικής πράξης πραγματοποίησε σειρά εκδηλώσεων - συναντήσεων με επιφανείς καλλιτέχνες καταξιωμένους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ενδεικτικά μνημονεύουμε τις εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν από το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΘΣ και στις οποίες συμμετείχαν και φοιτητές του ΠΜΣ:

- 19 Ιουνίου 2011: Συνάντηση με το κοινό της φημισμένης σκηνοθέτιδας Ariane Mnouchkine σε συνεργασία με το Φεστιβάλ Αθηνών. Συντονισμός - παρουσίαση: Άννα Ταμπάκη. Επιστημονική επιμέλεια: Έλενα Παπαλεξίου. Την εκδήλωση προλόγισε ο Διευθυντής του Φεστιβάλ Αθηνών Γιώργος Λούκος.³⁵

- 2015: Συνάντηση με τους εικαστικούς Δημήτρη Αληθιινό και Ευαγγελία Μπασδέκη. Συντονισμός: Μάνος Στεφανίδης.

- 2016: Σειρά εκδηλώσεων σε συνεργασία με την Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με γενικό τίτλο «Η ζωή μου στο θέατρο» στο πλαίσιο του θεσμού Open Stage. Ένας εκ βαθέων διάλογος με τους ανθρώπους του θεάτρου με στόχο τη γνωριμία του κοινού με επιφανείς και αφανείς ήρωες της θεατρικής σκηνης που οργάνωσε ο καθηγητής Ιωσήφ Βιβιλάκης στη διάρκεια της θητείας του ως Διευθυντής του ΠΜΣ.

1. «Πες μας Όλια...». Δημόσια εξομολόγηση της Όλιας Λαζαρίδου (16 Δεκεμβρίου 2016).

32. Κ. Γεωργακάκη, *ό.π.*, σσ. 306-309.

33. Βλ. ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Έρευνα - Ερευνητικά προγράμματα.

34. Ά. Ταμπάκη, *ό.π.*, σ. 6. Βλ. επίσης ιστοσελίδα του Τμήματος, *ό.π.*

35. Ά. Ταμπάκη, *ό.π.*, σ. 4.

2. «Τί να σας διηγηθώ;». Συνομιλία του Γιώργου Μιχαλακόπουλου με τον Θανάση Λάλα (17 Φεβρουαρίου 2016).
3. «Όλα κομπλέ!». Συνομιλία του Σταμάτη Κραουνάκη με τον Μιχάλη Σαράντη (23 Μαρτίου 2016).
4. «Ο Άγγελος Παπαδημητρίου και η Μάρθα Φριντζήλα ξεχνούν». Συνομιλία του Άγγελου Παπαδημητρίου με τη Μάρθα Φριντζήλα (11 Μαΐου 2016).³⁶

Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος/European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama³⁷

Στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος εντάχθηκε το *Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, που ιδρύθηκε το 1997 με πρωτοβουλία του καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών Πλάτωνα Μαυρομούστακου και του καθηγητή Όλιβερ Τάπλιν από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, καθώς και τη συμμετοχή και συνεργασία του τότε Προέδρου του Τμήματος καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, με πρωταρχικό στόχο να κινηθεί το ενδιαφέρον της ακαδημαϊκής κοινότητας για μία επαναπροσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος και να ανανεώσει τους τρόπους διδασκαλίας του, εισάγοντας μια σειρά νέων μεθόδων για τη μελέτη της αναβίωσής του στις σύγχρονες σκηνές.

Το Δίκτυο έχει συνεργαστεί με πανεπιστήμια είκοσι (20) ευρωπαϊκών χωρών και παράλληλα έχει αναπτύξει επαφές και συνεργασίες με ερευνητικά κέντρα και πανεπιστήμια της Αμερικής.

Από το 2002 εντάχθηκε στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος με δύο κύκλους θερινών μαθημάτων: *Intensive Course on the Study and Performance of Ancient Greek Drama* (2002-2006) και *Exploring Identities/Ideologies by Means of (Re)presentations of Ancient Greek Drama* (2007-2010) που πραγματοποιήθηκαν στην Αρχαία Επίδαυρο και στο Λυγουριό, με στόχο να έρθουν σε επαφή πανεπιστημιακοί καθηγητές, Έλληνες και ξένοι μεταπτυχιακοί φοιτητές θεατρικών και κλασικών σπουδών και δημιουργοί με διαφορετικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος.³⁸ Ακολούθησαν επίσης τέσσερις κύκλοι θερινών μαθημάτων στο πλαίσιο του Προγράμματος «Ακαδημία Πλάτωνος – Ανάπτυξη της Γνώσης και Καινοτόμων Ιδεών»:

- *Intensive Course Dynamics and Metamorphoses of Classics as Performative Events: Between Celebration and Communication - Performing Gender, Changing Politics* (26 Ιουνίου - 10 Ιουλίου 2011).
- *Challenging Limits: Performance of Ancient Drama, Controversies and Debates* εντατικό πρόγραμμα θερινών μαθημάτων (Αθήνα - Λαύριο - Επίδαυρος 3-13 Ιουλίου 2013, 23 Ιουνίου - 6 Ιουλίου 2014, 22 Ιουνίου - 5 Ιουλίου 2015).

36. Ι. Βιβιλάκης, *Απολογισμός*, ό.π., σ. 7.

37. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), ό.π., σσ. 363-367. Βλ. επίσης Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), ό.π., σσ. 47-57.

38. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), ό.π.

- Διοργανώθηκαν επίσης μαθήματα στην Επίδαυρο σε συνεργασία με το Princeton University στο πλαίσιο του *Global Seminar 2012 «Staging the Greeks»* (9 Ιουνίου 2012).³⁹

Εκτός από τη διοργάνωση θερινών εντατικών μαθημάτων το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος έχει αναπτύξει την εξής πλούσια επιστημονική δραστηριότητα:

- Διοργάνωση συνεδρίων, σεμιναρίων, ετήσιων συναντήσεων.
- Συγκρότηση βάσης δεδομένων 2.300 ευρωπαϊκών παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος.⁴⁰
- Εκδόσεις πρακτικών συνεδρίων και συναντήσεων, εκπαιδευτικού υλικού σημειώσεων των θερινών μαθημάτων.
- Έκδοση του newsletter *Parodos* δύο φορές το χρόνο.

Διδακτορικές Σπουδές⁴¹

Την πρώτη περίοδο (1990-1995) λειτουργίας του Τμήματος η ανάληψη διδακτορικών διατριβών δεν απαιτούσε την προϋπόθεση κατοχής μεταπτυχιακού διπλώματος.

Από το 1995-μέχρι σήμερα, μετά την ίδρυση του ΠΜΣ δικαίωμα κατάθεσης αίτησης για την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής έχουν μόνο οι κάτοχοι μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης, που πληρούν τις εξής προϋποθέσεις:

1. Βαθμός μεταπτυχιακού τίτλου 2. Κατάθεση πλήρους βιογραφικού εργογραφικού σημειώματος (Επιστημονικό έργο: δημοσιεύσεις, συμμετοχή σε συνέδρια, ερευνητικό έργο, άλλες σχετικές δραστηριότητες) 3. Επαρκή γνώση δύο ξένων γλωσσών 4. Συμμετοχή στις δραστηριότητες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών 5. Κατάθεση προσχέδιου διατριβής με προτεινόμενη δομή και σχετική βιβλιογραφία.

Η διάρκεια εκπόνησης είναι το ανώτερο όριο πέντε (5) έτη με περιορισμένη δυνατότητα ετήσιας παράτασης υπό προϋποθέσεις. Τα τελευταία χρόνια έχει καταβληθεί συντονισμένη προσπάθεια να περιοριστούν οι «λιμνάζοντες» υποψήφιοι διδάκτορες που ανήκουν ως επί το πλείστον στο παλαιό καθεστώς, οι περισσότεροι των οποίων έχουν διαγραφεί.

Τα θέματα των διδακτορικών διατριβών που έχουν διαχρονικά ανατεθεί, διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους αλλά και για την μεγάλη χρονική έκταση τού προς μελέτη αντικειμένου τους, με στόχο την κάλυψη μεγάλων ερευνητικών κενών στον τομέα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, της ελληνικής και παγκόσμιας δραματοουργίας, της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας – ενδυματολογίας αλλά και της σύγχρονης τεχνολογίας στο θέατρο. Μέχρι και τα τέλη του 2017 είχαν ολοκληρωθεί και υποστηριχθεί 39 διδακτορικές διατριβές (44 συνολικά μέχρι και το 2020), οι περισσότερες των οποίων αποτελούν πλέον έργα αναφοράς στη βιβλιογραφία της Ελληνικής Θεατρολογίας. Οι διδάκτορες του Τμήματος έχουν στελεχώσει ως καθηγητές και επιστημονικοί συνεργάτες τμήματα ελληνικών και ξένων ΑΕΙ

39. Βλ. *Οδηγός Σπουδών*, 2012-2013, σ. 68.

40. Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *ό.π.*, σ. 316-320.

41. Βλ. ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών - Μεταπτυχιακές Σπουδές.

καθώς και ερευνητικά κέντρα, επίσης καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς φορείς, καθώς και την εκπαίδευση.

Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι οι υποψήφιοι διδάκτορες του Τμήματος διακρίνονται για τις επιστημονικές επιδόσεις τους και για την κατάρτισή τους στη μεθοδολογία της έρευνας λόγω και των υποχρεωτικών μαθημάτων «Μεθοδολογία θεατρολογικής έρευνας» και «Εκδοτική κειμένων» του ΠΜΣ. Ο αριθμός τους το 2017 ανερχόταν σε 49 νέους επιστήμονες.

Μεταδιδακτορικές Σπουδές⁴²

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών προσφέρει επίσης τη δυνατότητα εκπόνησης μεταδιδακτορικής έρευνας σε κατόχους διδακτορικού διπλώματος από ΑΕΙ εσωτερικού ή εξωτερικού αναγνωρισμένου από το ΔΟΑΤΑΠ. Την επίβλεψη αναλαμβάνει μέλος ΔΕΠ.

Ο υποψήφιος συντάσσει εμπεριστατωμένη πρόταση πρωτότυπου θέματος με τη σχετική βιβλιογραφία και την υποβάλλει στη Συντονιστική Επιτροπή του ΠΜΣ και στη συνέχεια στη Γενική Συνέλευση Ειδικής Σύνοψης προς έγκριση.

Μέχρι σήμερα έχουν ολοκληρωθεί 4 μεταδιδακτορικές έρευνας, ενώ άλλες 4 βρίσκονται σε εξέλιξη.

Επίλογος

Μέσα στα 20 και πλέον έτη λειτουργίας του ΠΜΣ με την άοκνη προσπάθεια όλων των διδασκόντων, μελών ΔΕΠ που έχουν καταθέσει και καταθέτουν τον καλύτερο εαυτό τους χωρίς πρόσθετη αμοιβή, καθώς και με τη συνδρομή εξωτερικών συνεργατών έχει διατηρηθεί το υψηλό επίπεδο σπουδών που προσφέρει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών σε εποχές δύσκολες για την χώρα μας, ιδιαίτερα την τελευταία δεκαετία ανταποκριμένο με επιτυχία και σε μεγάλο βαθμό στους τρεις στόχους που έχει θέσει:

- Α' Διδακτικούς και εκπαιδευτικούς βελτιώνοντας συνεχώς τις μεθόδους διδασκαλίας και το επίπεδο των παρεχομένων γνώσεων.
- Β' Επαγγελματικούς, οικονομικούς και κοινωνικούς καταρτίζοντας ειδικούς επιστήμονες υψηλών προδιαγραφών που σταδιοδρομούν ως διδάσκοντες τόσο σε ελληνικά και ξένα πανεπιστήμια και ερευνητικά κέντρα, όσο και στις άλλες δύο βαθμίδες της εκπαίδευσης, την πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια, επίσης ως στελέχη σε καλλιτεχνικά σχολεία, ΙΕΚ, πολιτιστικούς οργανισμούς, δημόσιους και ιδιωτικούς πολιτισμικούς φορείς, φεστιβάλ, επιχειρήσεις στον χώρο του θεάτρου και του θεάματος, στα ΜΜΕ και στον χώρο των εκδόσεων, αλλά και στον καλλιτεχνικό χώρο, αναλόγως των προσωπικών ταλέντων και κλίσεων ενός έκαστου.
- Γ' Ερευνητικούς με άριστα αποτελέσματα. Ο μεγάλος αριθμός των διπλωματικών εργασιών, εργασιών ελεύθερης επιλογής, εργασιών σε υποχρεωτικά και σεμιναριακά μαθήματα, καθώς και διδακτορικών διατριβών με την πρωτοτυπία των θεμάτων τους και την επιστημονική κατάρτιση των φοιτητών και των υποψηφίων διδασκόντων σε

42. Βλ. ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, *ό.π.*

θέματα επιστημονικής μεθοδολογίας και τεκμηρίωσης, αποτυπώνουν τη συμβολή του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών Α΄ και Β΄ κύκλου στον τομέα της έρευνας, και συγκροτούν ένα ανεκτίμητο corpus για τα ζητούμενα της Ελληνικής Θεατρολογίας τη συγκρότηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, την πρόσληψη του αρχαίου δράματος καθώς και την πρόσληψη του παγκόσμιου θεάτρου στον ελληνικό χώρο, επιστημονικούς τομείς τους οποίους το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ έθεσε στο επίκεντρο των ερευνητικών του στόχων από την αρχή της ίδρυσής του.

Στην αποτελεσματικότητά του οφείλουμε να μνημονεύσουμε τη συμβολή του πάντα πρόθυμου διοικητικού προσωπικού του Τμήματος, της Γραμματέως κ. Ελένης Μπερνιδάκη και του υπαλλήλου της Γραμματείας του ΠΜΣ κ. Θεόφιλου Μπεναρδή καθώς και των υπαλλήλων της Γραμματείας του Τμήματος Νατάσας Φιλίππου, Δημήτρη Νιαβή και Χάρη Σταθούλη.

Όπως στην οικονομία οι αριθμοί αποτυπώνουν την πραγματικότητα έτσι και στην περίπτωση της λειτουργίας του ΠΜΣ αποτυπώνουν το παραχθέν έργο της περιόδου 1995-2017:

230 απόφοιτοι του ΠΜΣ

230 διπλωματικές εργασίες

215 μεγάλες εργασίες ελεύθερης επιλογής

2.760 εργασίες ποχρεωτικών και σεμιναριακών μαθημάτων

37 διδάκτορες

49 υποψήφιοι διδάκτορες

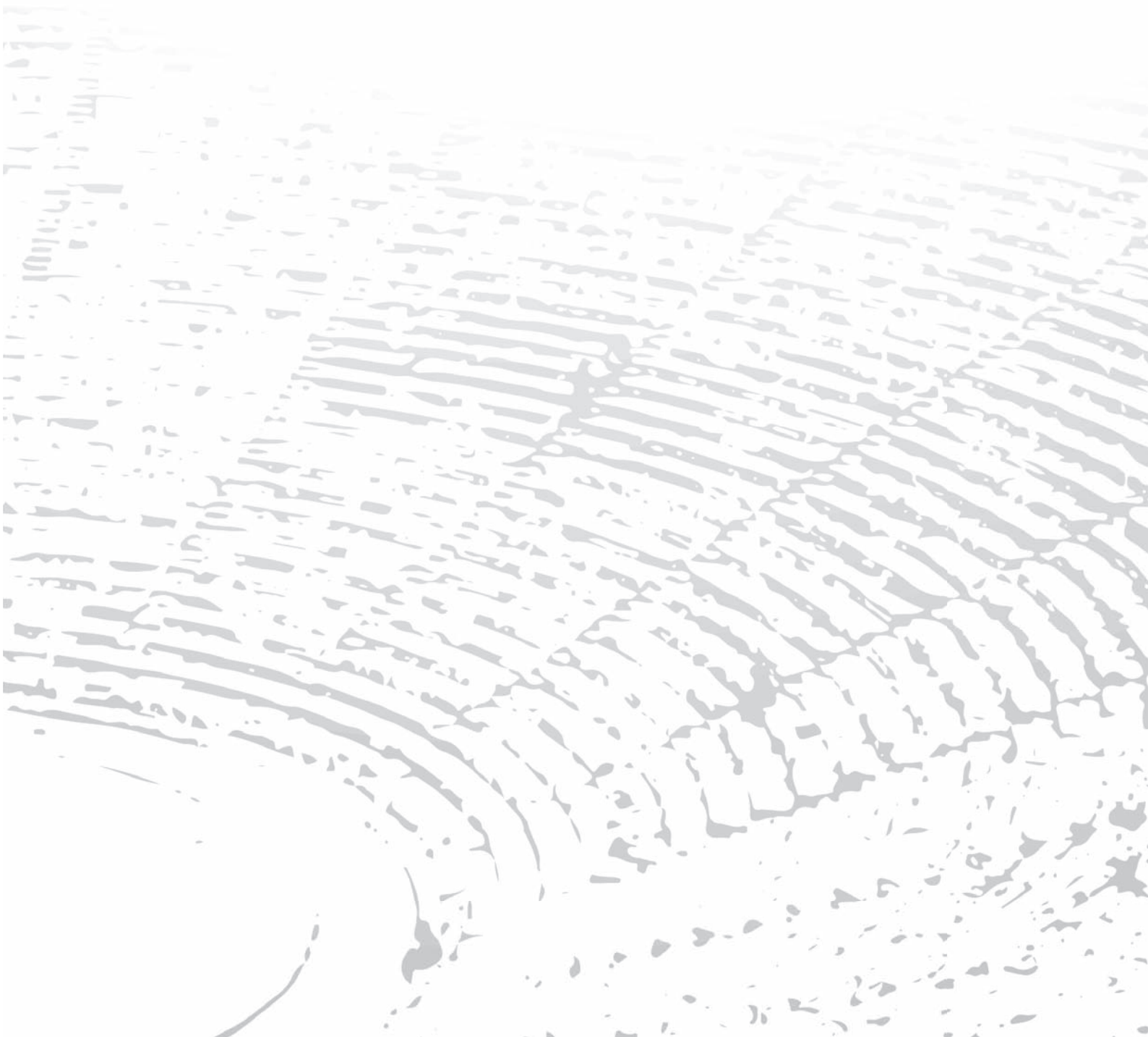
Μία συγκομιδή κάθε άλλο παρά ευκαταφρόνητη που υλοποιήθηκε σε πείσμα των καιρών. Με την ελπίδα εξασφάλισης των απαραίτητων μέσων για τη στήριξη του υπάρχοντος προγράμματος αλλά και τη διεύρυνσή του σε νέες κατευθύνσεις, λαμβάνοντας υπόψη τις απαιτήσεις της αγοράς εργασίας αλλά και τα συνεχώς εξελισσόμενα ζητούμενα της θεατρολογικής έρευνας στην ελληνική και διεθνή πραγματικότητα.

Αγαπητοί διδάκτορες, αγαπητοί απόφοιτοι, αγαπητοί φοιτητές και φοιτήτριες,
Αγαπητοί Συνάδελφοι

Δεν έχω παρά να ευχηθώ από καρδιάς

Χρόνια μας πολλά

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ



ΜΕΛΕΤΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
Πρύτανης ΕΚΠΑ

Χαιρετισμός

*Αξιότιμη κυρία Ακαδημαϊκέ
Αξιότιμε κ. Πούχγερ
Αξιότιμη κ. Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Αξιότιμη κ. Διευθύντρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών
Αγαπητοί Διδάκτορες, Απόφοιτοι του ΠΜΣ, Φοιτητές και φοιτήτριες
Κυρίες και κύριοι*

Με μεγάλη χαρά χαιρετίζω την έναρξη του Επετειακού Συνεδρίου για τον εορτασμό των 20 χρόνων λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών που κατά ευτυχή συγκυρία συμπίπτει με τον εορτασμό των 180 χρόνων από την ίδρυση του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και δίνει ευκαιρία για αναστοχασμό και αποτίμηση των μέχρι τώρα αποτελεσμάτων.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, από τα νεότερα Τμήματα του Πανεπιστημίου μας, παρά τα λίγα χρόνια λειτουργίας του και το αριθμητικά περιορισμένο διδακτικό προσωπικό του, έχει επιδείξει όλα αυτά τα χρόνια μια εντυπωσιακή δυναμική όσον αφορά στην άρτια κατάρτιση των αποφοίτων του τόσο του Προπτυχιακού όσο και του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Α' και Β' κύκλου, προσφέροντας στην κοινωνία, στην εκπαίδευση και στην έρευνα νέους άξιους επιστήμονες υψηλών προδιαγραφών στον τομέα των Θεατρικών Σπουδών που σήμερα στελεχώνουν σημαντικές θέσεις στον τομέα της εκπαίδευσης, του θεάτρου και του πολιτισμού γενικότερα.

Η δυναμικότητα αυτή συμπληρώνεται με μια εξίσου εντυπωσιακή εκδοτική δραστηριότητα (μεμονωμένες εκδόσεις, πρακτικά συνεδρίων, έκδοση σε ετήσια βάση της επιστημονικής επετηρίδας *Παράβασις* που από το 2011 εκδίδεται και σε ηλεκτρονική μορφή, και από το 2014 σε 2 τόμους κατ' έτος στα ελληνικά και αγγλικά), επίσης με τη διοργάνωση μεγάλου αριθμού Συνεδρίων, Συμποσίων, Ημερίδων, Διαλέξεων και Καλλιτεχνικών Εκδηλώσεων, επιδεικνύοντας αφενός εξωστρέφεια σε ποικίλους τομείς της ελληνικής κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής και αφετέρου κινητικότητα με την ανάπτυξη διεπιστημονικών συνεργασιών με άλλα Τμήματα της Φιλοσοφικής Σχολής και της Σχολής Καλών Τεχνών, καθώς και με ξένα Πανεπιστήμια και Διεθνείς Θεατρικούς Φορείς.

Σημαντική είναι εξίσου η ερευνητική δραστηριότητα του, όπως αυτή έχει ήδη αποτυπωθεί όλα αυτά τα χρόνια με τη συμμετοχή των μελών ΔΕΠ του Τμήματος στα ερευνητικά προγράμματα «Καποδίστριας», «Πυθαγόρας Ι», «Πυθαγόρας ΙΙ», «Θαλής» (Πρόγραμμα «Χρυσάλλις»), καθώς και με το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Παραστάσεων Αρχαίου Δράματος.

Σε όλες αυτές τις δράσεις του, οι μεταπτυχιακοί φοιτητές και οι υποψήφιοι διδάκτορες έχουν συμμετάσχει ως ακροατές, συνεργάτες και ερευνητές αποκομίζοντας οφέλη από την επιστημονική αυτή ώσμωση, αλλά παράγοντας και οι ίδιοι νέο αξιόλογο ερευνητικό προϊόν, συμβάλλοντας έτσι στην προώθηση της έρευνας και της επιστήμης.

Πιστεύω ότι, παρά τις αντικειμενικές δυσκολίες της εποχής μας, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών θα συνεχίσει με την ίδια αποτελεσματικότητα το μέχρι σήμερα έργο του, διευρύνοντάς το συνεχώς σε νέους τομείς και κατευθύνσεις, παρέχοντας βήμα στους νέους επιστήμονες για να αναπτυχθούν και να δημιουργήσουν.

Με τις θετικές αυτές σκέψεις, χαιρετίζω το Συνέδριό σας με θέμα «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία» και πιστεύω ότι και αυτό όπως και τα προηγούμενα, θα στεφθεί με επιτυχία με την παρουσίαση των πορισμάτων των εν εξελίξει ερευνών νέων και παλαιών ερευνητών στον τομέα των Θεατρικών Σπουδών προς όφελος της επιστήμης και της έρευνας.

Ευχαριστώ πολύ για την προσοχή σας.

ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΜΑΛΕΓΚΟΥ
Κοσμήτωρ Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ

Χαιρετισμός

*Προς την Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Προς την Διευθύντρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών,*

Αγαπητές συνάδελφοι σας παρακαλώ θερμά να μεταφέρετε τους θερμούς χαιρετισμούς και τα συγχαρητήριά μου στους συντελεστές της σημερινής εκδήλωσης με την ευκαιρία της πραγματοποίησης του Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, καθώς σοβαροί λόγοι και ανειλημμένες υποχρεώσεις εκτός Ελλάδας δεν μου επέτρεψαν να παραστώ στο πολύ σημαντικό για την Σχολή μας τριήμερο αυτό Συνέδριο.

Το Συνέδριο που αρχίζει σήμερα, αφιερωμένο στα 20 χρόνια λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών με τον γενικό τίτλο «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία», με τις ανακοινώσεις που περιέχονται στο πρόγραμμά του, ενισχύει την έρευνα της σύγχρονης ελληνικής θεατρολογίας και δίνει έμφαση τόσο στην ιστοριογραφία της ελληνικής δραματουργίας όσο και στη μεθοδολογία της θεατρολογικής έρευνας. Ήδη, οι τίτλοι των εργασιών τόσο από διδάσκοντες όσο και από υποψηφίους διδάκτορες και ερευνητές του θεάτρου που θα παρουσιαστούν σε αυτό το τριήμερο Συνέδριο προδιαθέτουν το κοινό για σημαντικές επιστημονικές ανακοινώσεις που θα κεντρίσουν το ενδιαφέρον και θα δημιουργήσουν γόνιμο έδαφος συζητήσεων.

*Αγαπητοί/ές συνάδελφοι,
Αγαπητοί/ες φοιτητές/τριες,*

εύχομαι ολόθερμα επιτυχία στις εργασίες του σημερινού Επετειακού Συνεδρίου και ελπίζω πως σύντομα στο πλαίσιο του εορτασμού των 180 χρόνων του Πανεπιστημίου Αθηνών αλλά και της Φιλοσοφικής Σχολής θα δοθεί ευκαιρία για νέες παραγωγικές εκδηλώσεις και πολυεπίπεδες συναντήσεις ανταλλαγής απόψεων και ιδεών.

Με θερμούς χαιρετισμούς,
Η Κοσμήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής
Καθηγήτρια Ελένη Καραμαλέγκου

ΧΡΥΣΑ ΜΑΛΤΕΖΟΥ
Ακαδημαϊκός, Ομότιμη Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Χαιρετισμός

Κυρίες και κύριοι,

Αν, γυρίζοντας τον δείκτη του χρόνου είκοσι χρόνια πίσω στην εποχή που γεννιόταν το Πρόγραμμα των Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος, ήθελα να ξεχωρίσω τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της επιτροπής που είχε τότε συγκροτηθεί, με σκοπό τη σύνταξη του εσωτερικού κανονισμού και την αναμόρφωση του οριστικού προγράμματος, θα κατέληγα χωρίς δυσκολία στην ακόλουθη διαπίστωση: Όσοι είχαμε την περίοδο εκείνη αναλάβει να φέρουμε εις πέρας το εγχείρημα (ο αγαπημένος μας Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Βάλτερ Πούχνερ, ο Πλάτων Μαυρομούστακος που είχε επωμιστεί το κύριο βάρος του έργου, η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου και οι μεταπτυχιακοί φοιτητές Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Γωγώ Βαρζελιώτη, Ελένη Γουλή και Βασίλης Κοσμόπουλος) εργαστήκαμε με ενθουσιασμό, έχοντας ως κινητήρια δύναμη όραμα και προοπτική για το μέλλον. Στόχος του Προγράμματος δεν ήταν μόνο η προσφορά στους φοιτητές της δυνατότητας εμβάθυνσης στην ιστορία του θεάτρου στον τόπο μας, ιδωμένου στο μεγάλο τόξο του χρόνου, και των θεατρικών φαινομένων άλλων χωρών, αλλά και η σύνδεση των θεατρικών και θεατρολογικών σπουδών με την εκπαιδευτική διαδικασία, καθώς και η εξοικείωση των φοιτητών με την έρευνα σε πλημμελώς γνωστά ή και αναξιοποίητα αρχεία και αρχειακές συλλογές που συνιστούν πολύτιμες πηγές πληροφόρησης για τη θεατρική δραστηριότητα στην Ελλάδα και στις εστίες του εκτός συνόρων ελληνισμού.

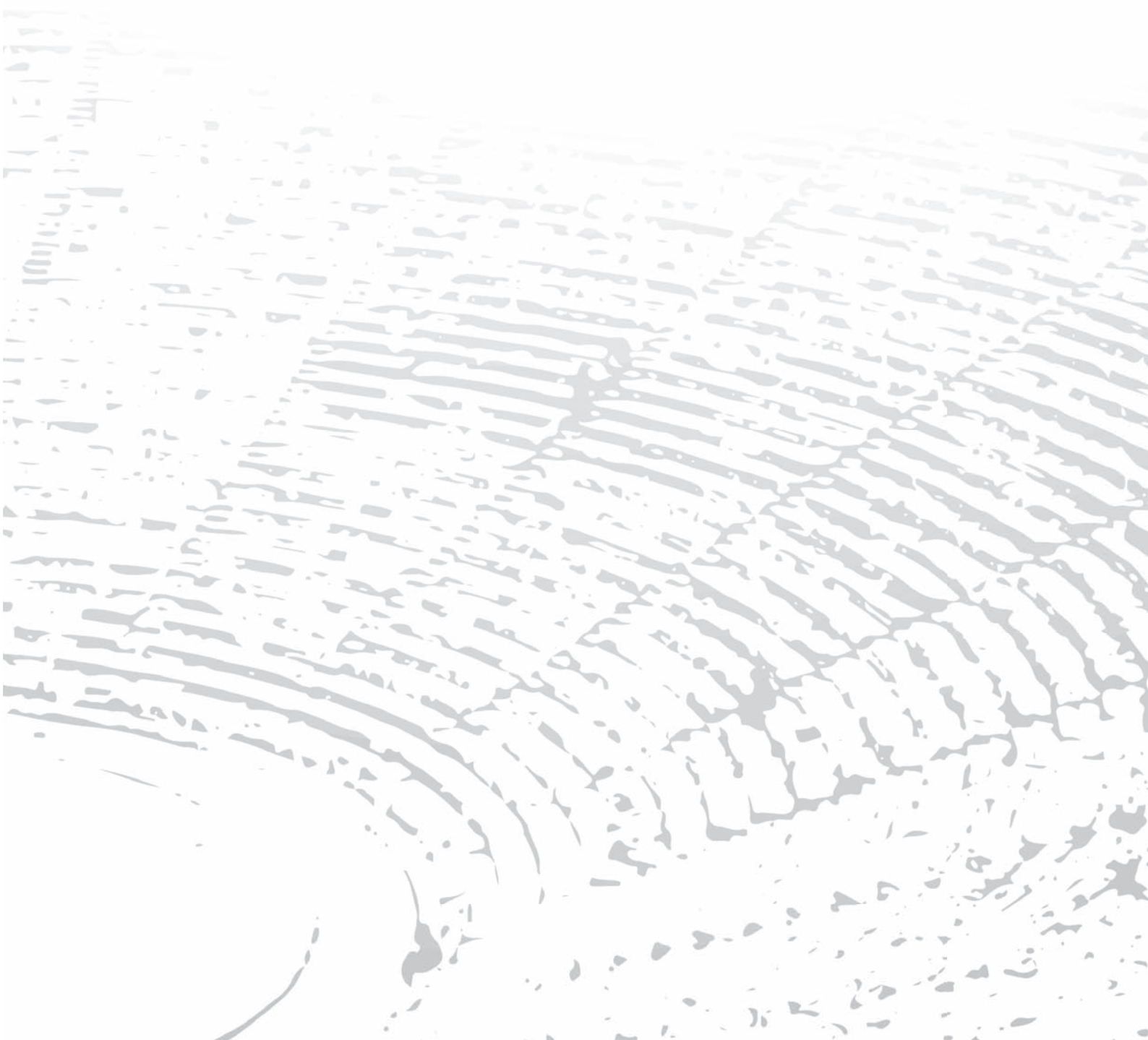
Στη διάρκεια της εικοσαετίας που πέρασε, οι στόχοι που είχαν τεθεί, όταν καταρτίστηκε το Πρόγραμμα, άλλοι λιγότερο κι άλλοι περισσότερο, επιτεύχθηκαν χάρη στις συστηματικές προσπάθειες που κατέβαλλε και εξακολουθεί να καταβάλλει το διδακτικό προσωπικό του Τμήματος. Στα επιτυχημένα πεπραγμένα της εικοσαετίας εγγράφονται τα εξειδικευμένα σεμινάρια που οργανώνονται κάθε χρόνο με τη συμμετοχή ξένων επιστημόνων και φοιτητών, τα συνέδρια και οι ερευνητικές συναντήσεις, οι δημοσιεύσεις που πλούτισαν τη θεατρολογική βιβλιογραφία και κυρίως η ένταξη στο διδακτικό προσωπικό Ελλήνων και ξένων ειδικών καθηγητών και ερευνητών που προσκλήθηκαν από ελληνικά και ξένα πανεπιστήμια και ερευνητικά κέντρα να διδάξουν στους μεταπτυχιακούς φοιτητές μας. Λαμπροί ερευνητές, Έλληνες και ξένοι, κλασικοί φιλόλογοι, μουσικολόγοι, κριτικοί θεάτρου, νεοελληνιστές, θεατρολόγοι, κοινωνιολόγοι, ιστορικοί και φιλόλογοι βυζαντινολόγοι δίδαξαν έτσι στο πλαίσιο του Προγράμματος, εμπλουτίζοντας το περιεχόμενο των σπουδών, δίνοντας την ευκαιρία στους φοιτητές

να προσεγγίσουν τρόπους επιστημονικής σκέψης και μεθοδολογίας άλλων γνωστικών περιοχών, διευρύνοντας τέλος τους ορίζοντες θέασης της θεατρολογικής έρευνας.

Με ευφρόσυνα λοιπόν συναισθήματα χαιρετίζω με την ιδιότητά μου της πρώτης διευθύντριας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών τη σημερινή επετειακή εκδήλωση και εύχομαι από καρδιάς στους αγαπητούς συναδέλφους και φοιτητές να συνεχίσουν να διακονούν την επιστήμη με τον ενθουσιασμό, την ψυχική ανάταση και κυρίως το όραμα που μας συντρόφευαν όταν καταρτίζαμε πριν από είκοσι χρόνια το Πρόγραμμα. Κι ας είναι δύστροπη η περιρρέουσα οικονομική και κοινωνική κατάσταση, ή ακόμη καλύτερα σε πείσμα ακριβώς των χαλεπών καιρών που βιώνουμε.

Ευχαριστώ που με ακούσατε.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ



ANNA TAMPIAKH

Οι αναβαθμοί της έρευνας και οι μεταμορφώσεις της

*Αξιότιμε Κύριε Πρύτανη
Αξιότιμη Κυρία Ακαδημαϊκή
Αγαπητοί Ομότιμοι Καθηγητές
Αγαπητές, Αγαπητοί Συνάδελφοι
Αγαπητές Φοιτήτριες, Αγαπητοί Φοιτητές*

Η έρευνα βρίσκεται στο επίκεντρο της ακαδημαϊκής ζωής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών από την ίδρυσή του. Αυτό οφείλεται αφενός μεν στην ιδιοσυγκρασία των ιδρυτών του, αφετέρου στη διορατικότητά τους. Υπήρξε καταστατική αρχή του Τμήματός μας σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο, απάντηση στις επιτακτικές ανάγκες και συνάμα στις προκλήσεις της νεαρής επιστήμης που ήταν τότε και εξακολουθεί να είναι η Θεατρολογία στην Ελλάδα.

Από τη θέση αυτή, σήμερα, θα ήθελα να μιλήσω σε πρώτο πρόσωπο, να προβώ σε ένα είδος σχολίου και απολογισμού πολλών δεκαετιών αφιερωμένων στην έρευνα. Ας μη θεωρήσουν οι νεώτεροι ότι αυτό βαραίνει τους ώμους, ότι ο ερευνητής είναι ένας είδος «χαρτοπονητικού», όπως μου είχε επισείσει χαριτολογώντας όταν ήμουν στην αρχή ακόμη της σταδιοδρομίας μου ένας αγαπητός συνάδελφος. Δεν ένιωσα ποτέ έτσι και ασφαλώς δεν ένιωσαν ποτέ αυτό το συναίσθημα οι δάσκαλοί σας. Ακριβώς το αντίθετο. Ζωντανό άλλωστε παράδειγμα αειθαλούς εφηβικότητας και ανυπομονησίας να βυθιστεί στο καινούργιο αποτελεί ο αγαπητός μας Βάλτερ Πούχγερ που θα μας κάνει την κεντρική ομιλία.

Η έρευνα, διαδικασία αναζήτησης της πρωτογενούς γνώσης, είναι συναρπαστική, μπορεί να γίνει μια βαθιά σχέση ζωής, να σε μαγεύει, να σε ενθουσιάζει, να σε ξαφνιάζει, να σου χαρίζει μοναδικές στιγμές.

Οι αναβαθμοί της έρευνας στην ελληνική Θεατρολογία συμπορεύτηκαν εν πολλοίς με αυτούς των Νεοελληνικών Σπουδών.¹ Και ακόμη, αν αφήσουμε κατά μέρος, τα ειδικά

1. Για να αρκεστώ σε ένα σημαντικό παράδειγμα ομόκεντρης έρευνας που σχετίζεται με το δεσπόζον φαινόμενο στην πνευματική ζωή του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, αυτό των «ποιητικών διαγωνισμών», αναφέρω τη διδακτορική διατριβή (thèse d'État) του Παναγιώτη Μουλλά (Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Αθήνα, Archives historiques de la Jeunesse Grecque, Secrétariat Général de la Jeunesse, 1989), και τη μεταγενέστερη έρευνα, επικεντρωμένη στους θεατρικούς διαγωνισμούς, της Κυριακής Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, πρόλογος Βάλτερ Πούχγερ, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.

πεδία μελέτης που συγκροτούν την παράσταση, την ανάλυσή της και τους συντελεστές της, τα κενά που υπήρχαν στη δεκαετία του 1980, όταν ουσιαστικά άρχισε να διαμορφώνεται με επιστημονικό τρόπο το γνωστικό πεδίο και μπήκαμε στις επάλξεις, ήταν κοινά: έλλειψη ολοκληρωμένης εθνικής βιβλιογραφίας, ειδικών βιβλιογραφιών, άγνωστο, ανεκμετάλλευτο και αταξινόμητο αρχειακό υλικό, άπειρες δυσκολίες στην πρόσβασή του, παντελής έλλειψη σχολιασμένων θεατρικών εκδόσεων, έλλειψη συνθετικών μελετών και μονογραφιών. Τα πρώτα θέματα διδακτορικών διατριβών που δόθηκαν τη δεκαετία του 1990 αυτό ακριβώς το τεράστιο κενό κλήθηκαν να καλύψουν.

Εκτός από την κρητο-επτανησιακή παράδοση που έχει μελετηθεί σε βάθος από σημαντικούς Έλληνες, Ιταλούς και άλλους ξένους ερευνητές –ας μην ξεχνάμε ωστόσο ότι έργα όπως η *Ευγένια* του κυρού Θεόδωρου Μοντσελέζε,² η αποκατάσταση συγγραφέων, όπως ο Πέτρος Κατσαΐτης από τον Εμμανουήλ Κριαρά,³ ή η ταύτιση του μεταφραστή του *Αμύντα* από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο⁴ είδαν το προσκήνιο από τα μέσα του 20ού αιώνα – άλλα μεγάλα κεφάλαια του νεοελληνικού θεάτρου ήταν άγνωστα, ή ελάχιστα διερευνημένα, όπως συνέβαινε με το Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο,⁵ τις χειρόγραφες⁶ και έντυπες μεταφράσεις του Διαφωτισμού, τις εκφάνσεις της θεατρικής δραστηριότητας στους πολιτισμικούς πυρήνες του Ελληνισμού υπό την οθωμανική κυριαρχία.⁷ Αναμένονται οι νέοι ερευνητές που θα συνεχίσουν το έργο του πρόσφατα εκλιπόντος Δημήτρη Σπάθη, του Βάλτερ Πούχνερ και το δικό μου.

Ανεξερεύνητοι παρέμεναν εν πολλοίς, ο πολύμορφος 19ος αιώνας και ο πιο κοντινός μας αλλά όχι πιο εύκολος 20ός, που τους διαπερνούν σημαντικά αισθητικά ρεύματα,

2. Mario Vitti, «Προεισαγωγικά στην 'Ευβιένα'. Τραγωδία 'ποιηθείσα' υπό του κυρού Θεόδωρου Μοντσελέζε», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 14, τχ. 3, σσ. 435-451. Και Teodoro Montselese, *Ευγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli, 1965. Νεώτερη αναθεωρημένη έκδοση: Θεόδωρος Μοντσελέζε, *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια: 1646 του Κύρου Θεόδωρου Μοντσελέζε*, επιμέλεια Mario Vitti – Giuseppe Spadaro, Αθήνα, Οδυσσέας, 1995.

3. Εμμανουήλ Κριαράς (επιμ.), *Κατσαΐτης, Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου, Ανέκδοτα έργα*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρι, Αθήνα, Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1950.

4. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Μόρμορης. Ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά*, τόμ. 22, 1969, σσ. 173-182.

5. Θωμάς Παπαδόπουλος (επιμ.), *Αγνώστου Χίου ποιητή 'Δαβίδ'.* *Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*, ανεύρεση – κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδόπουλου, Αθήνα, 1979. Το πεδίο αυτό διερεύνησε σε βάθος ο Βάλτερ Πούχνερ, βλ. εδώ, σσ. 59-75. Αναφέρω μια από τις πρώτες του εργασίες: Βάλτερ Πούχνερ, «Ιησουιτική παράσταση σε εκκλησία της Νάξου το 1628», *Αριάδνη*, τόμ. 3, 1985, σσ. 191-206.

6. Οι μελέτες αυτές του Δημήτρη Σπάθη που πρωτοείδαν το φως της δημοσιότητας στο περιοδικό *Ο Εραμιστής*, στο τέλος της δεκαετίας του 1970, συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες, α' έκδ.*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986. Ακολούθησε δυο χρόνια αργότερα η έκδοση των τριών ως τότε γνωστών μεταφράσεων του Μολιέρου: Άννα Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, «Τετράδια Εργασίας 14», Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 1988. Και Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία*, τόμ. 7, 1990, σσ. 61-88.

7. Ας μου επιτραπεί να παραπέμψω στο: Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, (vol. I, II, III, Paris, EHESS, 1995, 610 σελ.), Thèse à la carte, Lille, Diffusion Septentrion, Presses Universitaires, 2001.

καθοριστικά για τη μορφή και το περιεχόμενο του δραματικού κειμένου, που επηρέασαν ταυτοχρόνως και τη σκηνική πράξη.

Άγνωστες ήταν πολλές πτυχές της θεατρικής ζωής στη λεγόμενη «καθ' ημάς Ανατολή»,⁸ ενώ το ίδιο ίσχυε για τη δραστηριότητα των θιάσων, για το θέατρο στις πόλεις του Ελληνισμού,⁹ το ρεπερτόριο,¹⁰ κ.λπ. Θα ήταν πολυτέλεια να προχωρήσουμε αρχικά, τα πρώτα χρόνια, σε συνθετικές εργασίες για την επίδραση ιδεολογικών και αισθητικών ρευμάτων, για ειδικότερα θέματα που απασχολούν τη σύγχρονη επιστήμη, όπως είναι η ανάδυση του φαινομένου του γυναικείου «βεντετισμού»,¹¹ η πρόσληψη ξένων συγγραφέων,¹² η ιστορία θεσμών, όπως το Εθνικό θέατρο ή η Εθνική Λυρική Σκηνή, σε συνάρτηση με ζητήματα σκηνοθεσίας¹³ και σκηνογραφίας,¹⁴ για την εδραίωση της

8. Εκτός από μεμονωμένες προσεγγίσεις και τη μονογραφία του Χρήστου Σολομωνίδη για τη Σμύρνη (*Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, Αθήνα, 1954), αφητηρία αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, τόμ. Α' και Β', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994, 1996. Συνεχιά της αποτελεί η ανέκδοτη διατριβή της Γιούλης Πεζοπούλου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη, 1900-1922*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2004. Αποτέλεσμα συλλογικού μακρόχρονου προγράμματος υπήρξε η καταγραφή του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α1, Α2: *Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή: 1828-1875*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005 και τόμ. Β1, Β2: *Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.

9. Ευανθία Ε. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900* (Αθήνα, ΕΚΠΑ, 1997), Πάτρα, Περί Τεχνών, 2001. Για την ακμάζουσα στον 19ο αιώνα Ερμούπολη της Σύρου, βλ. Μιχάλης Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19ο αιώνα (1826-1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2001. Για τον Πειραιά και τη δραστηριότητα στο Νέο Φάληρο, βλ. Κατερίνα Μπρεντάνου, *Η θεατρική ζωή του Πειραιά (από την πρώτη παράσταση έως το 1922)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2 τόμ., 2010.

10. Σημείο αναφοράς παραμένει η διδακτορική διατριβή του Γρηγόρη Ιωαννίδη, *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ Εκδόθηκε με τον τίτλο: *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*. Από τη μεριά των θιάσων, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2014.

11. Αλεξία Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2014.

12. Μαρία Σεχοπούλου, *Η πρόσληψη του Αυγούστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα: Μεταφράσεις – Παραστάσεις*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2014· Ελένη Γεωργίου, *Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή, από τον Β' Παγκόσμιο έως το τέλος του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2014· Αφροδίτη Δημοπούλου, *Η πρόσληψη των Άγγλων θεατρικών συγγραφέων του 20ού αιώνα στην Ελλάδα: 1945-2000*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2016. Και Ειρήνη Μουντράκη, *Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2018.

13. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2017.

14. Βλ. Ελένη Δουνδουλάκη, *Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή: 1944-1974. Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2017.

θεατρικής κριτικής,¹⁵ καθώς και αναφορικά με συγκριτολογικές και θεωρητικές έρευνες που βρίσκονται σήμερα σε εξέλιξη.

Αρκέστηκα εδώ να αναφερθώ βιβλιογραφικά σε ορισμένα παραδείγματα, καρπούς του μεταπτυχιακού μας προγράμματος ενώ ενδιαφέρουσες και σημαντικές διδακτορικές έρευνες έχουν εκπονηθεί και στα άλλα αδελφά Τμήματα, ιδιαιτέρως μνημονεύω το Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ.

Προέκυψαν λοιπόν ογκώδεις διδακτορικές διατριβές, καρπός μεγάλου μόχθου, που εκπονήθηκαν μέσα σε πολύ πιο δύσκολες συνθήκες από τις σημερινές, κυρίως στο σκέλος που αφορούσε στις βασικές πηγές έρευνας για τον 19ο και 20ό αιώνα, την αναδίφηση στον ημερήσιο (και περιοδικό) Τύπο και στα θεατρικά προγράμματα.

Πολλές ψηφίδες έχουν συμπληρωθεί πλέον με όσες διατριβές ολοκληρώθηκαν τα τελευταία χρόνια στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών ενώ παραμένουν πάντοτε προκλητικά ανοιχτά πλείστα όσα ζητήματα θεατρολογικής έρευνας: προσωπογραφίες μεγάλων ηθοποιών, σκηνοθετών,¹⁶ σκηνογράφων,¹⁷ η μελέτη της δραστηριότητας θιάσων και τόσα άλλα. Επίσης ζητούμενο παραμένει πάντα η συγγραφή μιας ολικής ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Μίλησα πιο πάνω για μια μεγάλη τροχοπέδη: την έλλειψη έγκυρων εκδόσεων θεατρικών έργων. Σχετικά με το νεοελληνικό θέατρο, στις ολίγες εξαιρέσεις ανήκε η βραχύχρονη σειρά της «Νεοελληνικής Θεατρικής Βιβλιοθήκης» της Δωδώνης, τα επιλεγμένα έργα της σειράς «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη» (NEB) των εκδόσεων Ερμής και η σειρά που επιμελείται ο Βάλτερ Πούχνερ στο Ίδρυμα Ελένης και Κώστα Ουράνη. Το ζήτημα των έγκυρων εκδόσεων έργων του 19ου και των αρχών του 20ού παραμένει πάντοτε ανοιχτό και απαραίτητο για τη μελέτη και τη διδασκαλία.

Ας κάνουμε ένα flash back και ας μεταφερθούμε στη δεκαετία του 1980 (στην οποία αφιερώθηκε άλλωστε φέτος και ειδική έκθεση). Άκουσα στο ραδιόφωνο έναν δημοσιογράφο να αναρωτιέται πως ζούσαν τότε οι άνθρωποι χωρίς κινητό! Να σας πω χαμογέλασα με την τόση αφέλεια!

Ας ξεχάσουμε τις πιο πίσω δεκαετίες που οι μελετητές μόνον να αντιγράψουν με το χέρι τους μπορούσαν. Ας πάμε ένα σκαλοπάτι παραπάνω, όταν λειτουργούσαν με φειδώ τα πρώτα φωτοτυπικά μηχανήματα και κάποια πρωτόγονα αναγνωστικά μηχανήματα χειρογράφων.

Η έρευνα ήταν τότε καθαρά επιτόπια, πολύ πιο χειρωνακτική από σήμερα, πιο δύσκολη αλλά και πιο κοντά στην πηγή. Μόνο όταν αγγίζεις το τεκμήριο (το χειρόγραφο ή το έντυπο), όταν το δεις στην πραγματική του διάσταση είσαι σε θέση να το κατανοήσεις πραγματικά: τις διαστάσεις του, την υφή του, την κατάστασή του, τις

15. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, 2 τόμ., Αθήνα, Αιγόκερως, 2008, 2009.

16. Ελένη Γουλή, *Ο Φώτος Πολίτης και το ελληνικό θέατρο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2008.

17. Βλ. για παράδειγμα την εστιασμένη στον Σπύρο Βασιλείου έρευνα της Αγγλαίας (Ιλίας) Λακίδου, *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο και το σκηνικό ύφος της γενιάς του '30*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2008.

φυσικές του φθορές. Σου αποκαλύπτει μυστικά που η σημερινή ψηφιοποίηση μπορεί να συσκοτίσει ή να αποκρύψει.

Ομολογώ ότι αισθάνομαι ευτυχής γιατί πέρασα το μεγαλύτερο μέρος της επαγγελματικής μου ζωής περιτριγυρισμένη από «πρωτογενή τεκμήρια». Αυτός ήταν ο φυσικός χώρος στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης, έπειτα στο Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών. Να κινείσαι ανάμεσά τους, να τα σχολιάζει ο δάσκαλός σου, οι επισκέπτες καθηγητές, να τα σχολιάζεις κι εσύ αργότερα με τους συναδέλφους σου. Γιατί η έρευνα πρέπει και οφείλει να είναι και συλλογική εργασία, προϊόν διαλόγου και αμοιβαίου προβληματισμού. Αυτό άλλωστε είναι και το δέλεαρ ενός ερευνητικού προγράμματος ή ενός μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών: η ώσμωση που προσφέρει η πνευματική συμβίωση και η συμμετοχή σε κοινές εμπειρίες.

Αξιώθηκα να ερευνήσω σε σημαντικές συλλογές βιβλιοθηκών, σε αρχεία, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, σε έντυπα και χειρόγραφα. Ενθυμούμαι τις ανακαλύψεις μου με συγκίνηση μια προς μια. Θα σας δώσω ένα παράδειγμα που φωτίζει πολύ καλά τους αναβαθμούς της ερευνητικής διαδικασίας αλλά και την αλληλοσυμπληρούμενη φύση και λειτουργία της. Η σταδιακή αποκάλυψη μιας πλειάδας μεταφράσεων του Μολιέρου που εντάσσονται στον πρώιμο Διαφωτισμό, που ξεκίνησε στις αρχές του 20ού αι.¹⁸ με ενδιάμεσο σταθμό τις δεκαετίες του 1970 και 1980,¹⁹ έφθασε ως το 1997, όταν βρέθηκαν κατάπληκτη μπροστά στον κώδικα του Ιασίου (Βιβλιοθήκη Mihai Eminescu).²⁰ Το σύνολο των έργων που έχουμε σήμερα στα χέρια μας είναι σημαντικό αλλά γιατί να μην περιμένουμε άραγε και άλλες ανακαλύψεις; Ψηφίδα τη ψηφίδα μέχρις ότου ολοκληρωθεί το ψηφιδωτό. Η έρευνα λοιπόν ενέχει και την προσμονή, το ημιτελές, περιέχει την έκπληξη, το αναπάντεχο.

Δεν υπάρχει στην έρευνα νεκρός χρόνος, άσκοπος. Όλα μπορούν να μετατραπούν σε ιστορία, σε αφήγηση με ροή. Όποιος πιστεύει λ.χ. ότι μια βιβλιογραφία είναι απλή παράθεση τίτλων, είναι αδαής, δεν έχει μάθει να ξεκλειδώνει τα μυστικά των πηγών.

18. Η πρώτη αναφορά στους κώδικες του Βρετανικού Μουσείου –περιέχουν την *Κωμωδία του αναισθήτου* (*L'Étourdi*) και τον *Κατά φαντασίαν κερατοτοφόρο* (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*)– οφείλεται στον Σπυρίδωνα Λάμπρο (*Νέος Ελληνομνήμων*, τόμ. ΙΕ', 1921, σσ. 294-295), μεταγενέστερη περιγραφή από τον Abbé Richard (*Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*, Παρίσι, 1952, σ. 10).

19. Λουκία Δρούλια, «Molière traduit en grec – 1741. Présentation de deux manuscrits», στο *Symposium l'époque phanariote*, Θεσσαλονίκη, Ι.Μ.Χ.Α, 1970, σσ. 415-418. Και ελληνική μετάφραση του κειμένου στο περ. *Θέατρο*, αρ. 37, σσ. 47-51. Πρβλ. με Άννα Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, εισαγωγή, σσ. 35-40. Ο σύμμικτος κώδικας 1030 της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας που περιέχει το *Σχολείον των συζύγων* (*L'école des maris*) περιγράφηκε από τον Νέστορα Καμαριανό (Nestor Camariano, *Catalogul mauscriselor grecesti*, Β', Βουκουρέστι, 1940, σσ. 160-164) και Ά. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, σσ. 40-43. Ακολούθησε η ανακάλυψη του Γεράσιμου Ζώρα στη Βατικανή Βιβλιοθήκη του έργου *Αρχόντισσες ευγενέσταταις και αγχινούσταταις γελοιώδεις* (*Les Précieuses ridicules*)· Γ. Ζώρας, «Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», ό.π.

20. Άννα Ταμπάκη, «'Φαναριώτικες' μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III.284 της Βιβλιοθήκης 'Μ.Εminescu' του Ιασίου», *Ο Ερανιστής. Μνήμη Λεάνδρου Βρανούση*, τόμ. 21, 1997, σσ. 379-382. Βλ. της ίδιας, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)*. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Αθήνα, Διάυλος, 2005, σσ. 49-52.

Χρειάζεται να ανακαλύψεις τον μίτο, να διαβάσεις κάτω από τους τίτλους την ιστορία μιας εποχής αποκρυπτογραφώντας τις επιλογές, τυχαίες ή όχι, τις σιωπές, τις πυκνώσεις των φαινομένων, τις απουσίες.

Η θεματική του Συνεδρίου μας περιέχει όλους τους αναβαθμούς της έρευνας, από το αρχείο, το χειρόγραφο και το μονόφυλλο θεατρικό πρόγραμμα του 19ου αιώνα στην ψηφιακή εποχή μας, από το κείμενο στην παράσταση και στην παραστασιογραφία, στις ηλεκτρονικές πηγές και στις βάσεις δεδομένων. Δεν παραλείπει και τις νέες μεθοδολογικές προσεγγίσεις, όπως λ.χ. η προφορική ιστορία, που δανείστηκε ο κλάδος μας από την κοινωνική ανθρωπολογία.

Η εποχή του κυβερνοχώρου και του διαδικτύου στην οποία πλέον βρισκόμαστε προσφέρει πολλά πλεονεκτήματα. Είμαστε σε θέση να μελετήσουμε ένα θέμα, να γράψουμε χωρίς να σηκωθούμε από το γραφείο μας, αφού όλα είναι στον υπολογιστή μας (λεξικά, ψηφιοποιημένες συλλογές βιβλίων, ψηφιοποιημένα περιοδικά, προγράμματα, αρχεία, εικονογραφικό υλικό, videos, κ.λπ.).

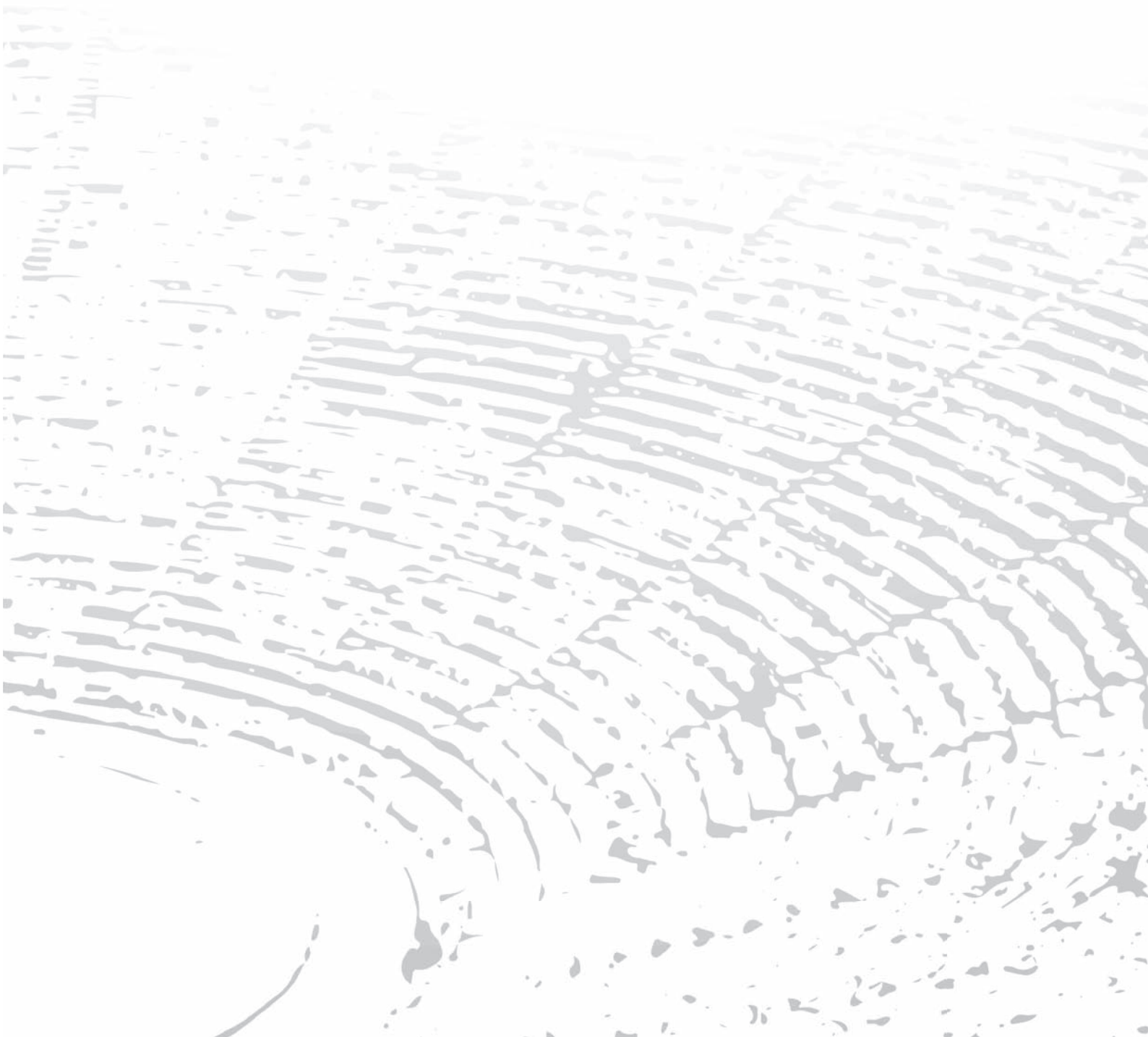
Για σκεφτείτε τι ωραίο που είναι να φτιάχνεις ένα Ευρετήριο, να ελέγχεις τον σωστό τύπο γραφής των ονομάτων, να ταυτοποιείς συγγραφείς, πρόσωπα και έργα περασμένων εποχών χωρίς να είσαι αναγκασμένος να καταφεύγεις σε ειδικά λεξικά στην Εθνική Βιβλιοθήκη ή τη Γεννάδειο, όπως κάναμε άλλοτε! Όλα αυτά μπορεί να είναι δελεαστικά αρκεί να μην μας παρασύρουν στην ευκολία και να αποκοπούμε από τη βάση της σκέψης.

Αγαπητοί μου Συνάδελφοι και Σύεδροι, θα κλείσω με μια προτροπή προς τους νεώτερους, παρακαταθήκη για το μέλλον. Για να ξεπεράσουν τους δασκάλους τους, εμάς δηλαδή, για να προχωρήσουν την έρευνά τους και να δώσουν νέες ερμηνείες πρέπει να μην ξεχνούν ποτέ το πρωτογενές υλικό. Μόνον ξαναγυρνώντας σ' αυτό η ματιά τους θα είναι πάντα φρέσκια και θα έχουν κάτι νέο να συνεισφέρουν, κάτι ουσιαστικό.

Ευχαριστώ θερμά την αγαπητή συνάδελφο καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου, νυν Διευθύντρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, για την τόσο εύστοχη ιδέα της και τους κόπους που κατέβαλε για να έχουμε το άρτιο σημερινό αποτέλεσμα, την Ακαδημαϊκό Χρύσα Μαλτέζου, ομότιμη καθηγήτρια του Τμήματός μας, «φύσει και θέσει» Ερευνήτρια για την ευγενική παρουσία της ανάμεσά μας, την «ψυχή» του Τμήματός μας, τον αγαπητό μας Επίτιμο Καθηγητή κ. Βάλτερ Πούχγερ, φωτισμένο θεατρολόγο, που δέχτηκε να κάνει την κεντρική ομιλία και όλους εσάς, ιδίως τους νέους, που θα στολίσετε το Συνέδριό μας με τη φρεσκάδα της σκέψης σας. Σε εσάς ανήκει το μέλλον!

Εύχομαι στις εργασίες του τόσο πλούσιου τριήμερου που ακολουθεί, μιας πραγματικής γιορτής του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, καλή επιτυχία!

KENTRIKH OMIAIA



*Η πηγή, το τρεχούμενο νερό της γνώσης.
Αναστοχασμοί για την ιστοριογραφία του θεάτρου*

Η πηγή (source, Quelle) είναι το σημείο όπου τα υπόγεια νερά βγαίνουν στην επιφάνεια και αρχίζουν να τρέχουν στον κατηφορικό τους δρόμο προς τη θάλασσα. Στις ιστορικές επιστήμες των ανθρωπιστικών σπουδών η έννοια χρησιμοποιείται μεταφορικά ως άμεση πληροφόρηση, μαρτυρία, στοιχείο για περασμένα γεγονότα από αυθεντικά κείμενα μιας εποχής του παρελθόντος.¹ Μ' αυτή την έννοια πηγή είναι ένα πληροφοριακό τεκμήριο ή ντοκουμέντο που μαρτυρεί την ύπαρξη ενός φαινομένου του παρελθόντος. Χωρίς την τεκμηρίωση με πηγές, δηλ. με αυθεντικά ντοκουμέντα μιας εποχής, η ιστοριογραφία είναι μια επιστημονοφανής κατασκευή των μελετητών ή και ένα φανταστικό αφήγημα του ιστοριογράφου με το κύρος του ειδικού. Η πηγή είναι η αρχή της αποδεικτικής αλυσίδας στην οποία στηρίζεται κάθε επιστημονική εργασία στις ανθρωπιστικές επιστήμες, όπως το πείραμα στις φυσικές επιστήμες, σε αντίθεση με το δοκίμιο όπου εκφράζονται υποκειμενικές απόψεις χωρίς ιδιαίτερη τεκμηρίωση και υποχρεωτική συζήτηση με άλλες απόψεις.

Η κατανόηση της παλαιότερης ιστορικής πηγής συχνά δεν είναι εύκολη υπόθεση για λόγους γλωσσικούς, σημασιολογικούς (λέξεις που σημαίνουν διαφορετικά πράγματα σε παλαιότερες εποχές), αόριστης και πολύσημης έκφρασης που αφήνει ανοιχτές διάφορες εκδοχές ερμηνείας: η αβέβαιη και όχι μονοσήμαντη ερμηνεία οδηγεί στην υπόθεση τι θα μπορούσε να σημαίνει το συγκεκριμένο χωρίο. Όσοι έχουν καταπιαστεί με βυζαντινά ή διαλεκτικά κείμενα των νεότερων χρόνων γνωρίζουν το βασανιστικό αυτό πρόβλημα.²

1. Κατά τα λεξικά: «κείμενα που παρέχουν άμεσες ιστορικές μαρτυρίες για γεγονότα που συνέβησαν ή συνιστούν μέσο συλλογής για επιστημονική έρευνα» (Χριστόφορος Χαραλαμπάκης, *Χρηστικό λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2014, σ. 1280), «κάθε στοιχείο ή μαρτυρία (πρωτότυπο κείμενο, αυθεντικό έγγραφο, σύγγραμμα, πρόσωπο κ.λπ.) μιας εποχής, από τη μελέτη του οποίου συνάγονται άμεσα συμπεράσματα και επαληθεύονται γεγονότα» (Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 2002, σ. 1398). Πηγή για την ιστορική έρευνα μπορεί να αποτελούν βέβαια, εκτός από τα γραμμένα κείμενα, και άλλα καλλιτεχνήματα όπως πίνακες κι άλλες αναπαραστάσεις, αντικείμενα, φαινόμενα κ.λπ.

2. Το θέμα αφορά και τη θεατρική ορολογία που στα βυζαντινά κείμενα αποκτά άλλες σημασίες απ' ό,τι στην αρχαιότητα. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», στον τόμο *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 2006, σσ. 19-83 (και *Παράβασις*, τόμ. 7, 2007, σσ. 209-238), και του ίδιου, «Zum Nachleben der

Στην ιστοριογραφία του θεάτρου ο προβληματισμός αυτός είναι ακόμα πιο σύνθετος, εξαιτίας της φύσης του καλλιτεχνήματος, της θεατρικής παράστασης, που είναι ένα εφήμερο γεγονός και αφήνει έμμεσες μόνο πηγές.³ Στην περίπτωση αυτή σταθερό καλλιτέχνημα που αντέχει μέσα στον χρόνο είναι μόνο το δραματικό έργο,⁴ αλλά μόνο όταν δεν πρόκειται για αυτοσχέδιο θέατρο· το οποίο δραματικό έργο βέβαια αποτελεί μόνο τη λεκτική πλευρά της σύνθετης σύμπραξης των τεχνών στη σκηνική πραγμάτωση (και χωρίς την ερμηνευτική εκδοχή των ηθοποιών στον προφορικό λόγο), και εν μέρει, στις σύγχρονες παραστάσεις, το video. Αλλά και η βιντεοταινία είναι μια βιντεοταινία και όχι η παράσταση η οποία διαθέτει και άλλες αισθητικές και προσληπτικές παραμέτρους, όπως είναι η ελευθερία του θεατή να εστιάσει την προσοχή του όπου θέλει, η ατμόσφαιρα στον χώρο της πρόσληψης, τα απρόοπτα, οι μικρές ερμηνευτικές αποκλίσεις από παράσταση σε παράσταση κ.λπ.⁵ Το δραματικό έργο ως κείμενο κινείται μ' ένα διπλό τρόπο στο προθεσιακό μόνο επίπεδο του concept της σκηνοθεσίας, το οποίο επεξεργάζεται ο σκηνοθέτης κατά τις πρόβες: μπορεί να υφίσταται διασκευές (π.χ. τα έργα του αρχαίου θεάτρου, τα κλασικά της ευρωπαϊκής παράδοσης, οι αυθαιρεσίες του Regie-Theater και το devised theatre),⁶ και είναι από τη φύση του ανοιχτό σε διάφορες υποκριτικές ή άλλες ερμηνείες (παρά τις σκηνικές οδηγίες του δραματουργού)· και το όλο αισθητικό πακέτο του σκηνοθετικού προγραμματισμού⁷ υπόκειται σε λεπτές και ανεπαίσθητες (ή και χοντρικές και φανερές, στην περίπτωση απρόοπτων γεγονότων) διαφοροποιήσεις από επανάληψη σε επανάληψη, με την αλλαγή του κοινού και τη διαφοροποίηση των αντιδράσεών του που δημιουργεί τη λεγόμενη αύρα μιας παράστασης.⁸ Οπότε φαινομενικά μόνο το δραματικό κείμενο είναι μια σταθερή πηγή στην προσπάθεια αναστήλωσης μιας θεατρικής παράστασης του παρελθόντος. Και παρελθόν είναι κάθε παράσταση μόλις κλείσει η αυλαία.

antiken Theaterterminologie in der griechischen Tragödie», στον τόμο *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien / Köln / Weimar, Böhlau, 2007, τόμ. 2, σσ. 169-200 (*Wiener Studien*, vol. 119, 2006, σσ. 77-113).

3. Του ίδιου, *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 2011, σσ. 141 εξ.

4. Του ίδιου, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής»*. Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ 2014, σσ. 21-29 (http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf).

5. Του ίδιου, *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 2010, σσ. 471 εξ.

6. Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa, University of Iowa Press, 2009. Βλ. και τη βιβλιοπαρουσίασή μου *Παράβασις* τόμ. 11, 2013, σσ. 352-355.

7. Για τη διαφοροποίηση ανάμεσα σε σκηνοθετικό concept και πραγματική παράσταση βλ. ήδη Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin, Walter De Gruyter & Co., 1970 και Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt, Suhrkamp, 2004.

8. Για την έννοια της “αύρας” βλ. Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Αθήνα, Πλέθρον, 2013 (βλ. και τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβασιν*, τόμ. 13/2, 2015, σσ. 644-647).

Έμμεσες πηγές λοιπόν.⁹ Αλλά σε διαφορετικές διαβαθμίσεις έμμεσότητας ή αμεσότητας. Εφόσον σήμερα ούτε μια στημένη σε στούντιο θεατρική παράσταση –για τον σκοπό του ντοκουμενταρίσματος μιας σκηνικής παραγωγής και της πρόσληψης εκ μέρους των θεατών–¹⁰ δεν μπορεί να τεκμηριωθεί εκατό τοις εκατό –παρά την καταγραφή από βιντεοκάμερες μπροστά, πλάι κι από πάνω, την ηχώληψη, τις συνεντεύξεις των θεατών αμέσως μετά και κατά χρονικά διαστήματα, ατομικές και συλλογικές–, και η ανάλυση της σκηνικής παράστασης δεν μπορεί να γίνει χωρίς τις επαναλαμβανόμενες επισκέψεις του ερευνητή στην ίδια παράσταση κρατώντας και σημειώσεις (και ξαναβλέποντας τα βίντεο) για δικές του και συλλογικές αντιδράσεις, η αισθητική επικοινωνία με θεατρικές παραστάσεις του παρελθόντος, παρά τις όποιες πηγές, πολλές και λεπτομερειακές, είναι κατ' αρχήν αδύνατη και αποσπασματική ή βασίζεται σε φαντασιακές αναπαραστάσεις (με τη βοήθεια ηλεκτρονικών υπολογιστών σε virtual συνθέματα όπως τα βλέπουμε στα θεατρικά μουσεία σήμερα)· η θεατρική ιστοριογραφία αναγκάζεται να παραιτηθεί από την παλαιότερη μεθοδολογική της απαίτηση πως στόχο έχει να τεκμηριώσει και να αναστηλώσει μια συγκεκριμένη παράσταση του παρελθόντος. Αυτό που μπορεί να κάνει όμως είναι να τεκμηριώσει και να αναστηλώσει τις αισθητικές νόρμες και τις συμβατικές συνήθειες μιας κατηγορίας θεατρικών παραστάσεων, δραματικών ειδών, ενός θεάτρου ή μιας εποχής, τόσο από την πλευρά της παραγωγής όσο και από την πλευρά της πρόσληψης.

Ως προς τις κατηγορίες των πηγών και τους προβληματισμούς ερμηνείας που θέτουν, πρέπει να διαχωρίσουμε για λόγους πρακτικούς και θεωρητικούς την εποχή πριν από τη φωτογραφία (ασφαλώς και το βίντεο και τον κινηματογράφο), αν και οπτικές πηγές υπήρχαν και παλαιότερα, όπως πίνακες, χαλκογραφίες κ.λπ.¹¹ Μολοντούτο, η υποτιθέμενη αντικειμενικότητα της φωτογραφίας, σε αντιδιαστολή με τις οπτικές αναπαραστάσεις των εικαστικών τεχνών, που θα της απέδιδε ανώτερη τεκμηριωτική αξία ως άμεση πηγή για τη σκηνική πράξη, είναι συζητήσιμη γιατί όλες οι παλαιότερες φωτογραφίες είναι στημένες, με την έννοια ότι η λήψη τους είναι σκηνοθετημένη εκτός παράστασης, και ακόμα και αυτές που έγιναν κατά τη ζώσα σκηνική πράξη αποτυπώνουν συνήθως στιγμές ιδιαίτερης εκφραστικότητας της υποκριτικής, είναι δηλ. αποτέλεσμα των επιλογών του φωτογράφου (με τα όποια κριτήριά του), επιλογή που κάπως αντιστοιχεί στα καλλιτεχνικά φίλτρα του ζωγράφου, ο οποίος αποδίδει τον σκηνικό ρόλο σε μια συγκεκριμένη στιγμή, μέσα από τη δική του προσωπική ματιά, έχει όμως, αντίθετα με τον φωτογράφο, τη δυνατότητα να εντάξει στο οπτικό σύνθεμά του κάτι από τη συνολική ερμηνεία του δραματικού χαρακτήρα από τον συγκεκριμένο ηθοποιό.

Εντούτοις, ακόμα πιο καθοριστική για τον προβληματισμό των πηγών της θεατρικής ιστοριογραφίας είναι η τομή που δημιουργεί η εμφάνιση και κυκλοφορία των εφημερίδων, του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου. Στα εφήμερα αυτά δημοσιεύματα της επικαιρότητας βρίσκει ένας πολύ μεγάλος όγκος των γραπτών πληροφοριών

9. Βλ. για το θέμα ήδη Β. Πούχγερ, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», στον τόμο *Ιστορικά νεο-ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Παρίδης, 1984, σσ. 11-29.

10. Heribert Schälsky, *Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft*, München, Kommissionsverlag J. Kitzinger, 1980.

11. Christofer Balme – Robert Erenstein – Cesare Molinari (επιμ.), *European Theatre Iconography*, Rome, Bulzoni, 2002.

που διαθέτουμε για τις θεατρικές παραστάσεις, πέρα από τα απομνημονεύματα πάσης φύσεως, βιογραφίες και αυτοβιογραφίες, αρχεία θιασαρχών και ηθοποιών, ή και καραγκιοζοπαικτών, λογοτεχνικά συνθέματα, ταξιδιωτικά βιβλία, εγκυκλοπαιδικά συγγράμματα, εγχειρίδια ρητορικής κ.λπ. Αυτό δεν αφορά μόνο την ειδική στήλη για θεατρικές κριτικές αλλά και σκόρπιες ειδήσεις, ανταποκρίσεις, σχόλια, πάσης φύσεως πληροφορίες γύρω από το θέατρο κ.λπ. Η εξέλιξη του Τύπου και οι αρχές της θεατρικής κριτικής είναι βέβαια δύο διαφορετικά πράγματα που δεν συμπίπτουν οπωσδήποτε χρονολογικά. Και διαφορετική τομή είναι η εμφάνιση και διάδοση της τυπογραφίας του Gutenberg που επέτρεπε τον απεριόριστο πολλαπλασιασμό του γραπτού λόγου και μεταξύ άλλων και των δραματικών έργων, πρωτότυπων και μεταφρασμένων. Στην ελληνική παράδοση βέβαια των νεότερων χρόνων η συνύπαρξη του τυπωμένου λόγου και των χειρογράφων –και στην περίπτωση των δραματικών έργων– κρατάει για αιώνες.

Έτσι ερχόμαστε στην ιδιότυπη περίπτωση της νεότερης Ελλάδας που διαφέρει ως προς τη θεατρική δραστηριότητα και τη δραματογραφία από τη δυτική και κεντρική Ευρώπη, όμως και από τις άλλες βαλκανικές χώρες όπου οι δρόμοι της θεατρικής ιστοριογραφίας είναι αρκετά διαφορετικοί σύμφωνα με τους τρόπους της εμφάνισης, εδραίωσης και ανάπτυξης μιας ξεχωριστής θεατρικής παράδοσης.¹² Έτσι και τα προβλήματα σχετικά με τις ερευνητικές πηγές είναι διαφορετικά, τα οποία πριν από τον Διαφωτισμό και την ευρύτερη διάδοση του γραπτού λόγου έχουν μια διαφορετική υφή και δυναμική απ' ό,τι κατά τον 19ο αιώνα. Στα ορθόδοξα Βαλκάνια το ελληνόφωνο θέατρο προηγείται χρονολογικά, εξαιτίας της συμμετοχής του στην πολιτισμική ζώνη της βενετικής κυριαρχίας¹³ και των αποστολών καθολικών ταγμάτων κυρίως στο αγαιοπελαγίτικο χώρο που ανήκε μεν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία αλλά διατηρούσε ισχυρά προνόμια ως προς την ανάπτυξη του τοπικού πολιτισμού.¹⁴

Για τη φάση αυτή χαρακτηριστική είναι η έλλειψη ή σπανιότητα άμεσων πηγών για τις θεατρικές παραστάσεις στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, παρά τις τόσες έρευνες που έχουν γίνει, κυρίως από τον αείμνηστο Νικόλαο Παναγιωτάκη.¹⁵ Ο διαχωρισμός ελληνόφωνων από ιταλόφωνες παραστάσεις δεν έχει πολύ νόημα, όπως δείχνουν τα νεότερα τεκμήρια από τον χώρο των Επτανήσων (άμεσες πηγές για ιταλόφωνες και ελληνόφωνες παραστάσεις στη Ζάκυνθο το 1684),¹⁶ σε μια δίγλωσση κοινωνία όπως ήταν τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα των μορφωμένων στη Μεγαλόνησο. Στον χώρο αυτό κυριαρχούν οι έμμεσες πηγές, κυρίως μέσα στα δραματικά κείμενα που σώζονται, και επεξεργασμένες υποθέσεις διαφόρων τύπων, που προκύπτουν από συνδυασμούς

12. Walter Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas, 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*, Wien / Köln / Weimar, Böhlau Wien, 2015, σσ. 91-208.

13. Βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 43-132.

14. Για μια συνοπτική εποπτεία βλ. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999 (Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, Denkschriften, Bd. 277).

15. Συγκεντρωμένα στον μεταθανάτιο τόμο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, *Κρητικό θέατρο, Μελέτες*, Αθήνα, Στιγμή, 1998.

16. Στέφανος Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τον Ζήνωνα», *Ελληνικά*, τόμ. 62, 2012, σσ. 43-106.

στοιχείων, το ζύγισμα της βαρύτητας της ενδεικτικής αξίας κάθε στοιχείου και των πιθανοτήτων επαλήθευσης, καθώς και από τη συσχέτιση με συγκρίσιμες ζώνες θεατρικής ζωής στη Μεσόγειο και τη Βαλκανική όπως είναι οι δαλματικές ακτές και η Ραγούζα.¹⁷ Αντίθετα οι άμεσες πηγές είναι απειροελάχιστες σχετικά με τον αριθμό παραστάσεων που πρέπει να υπήρχε. Κάθε νεότερο στοιχείο που προστίθεται είναι αποτέλεσμα ευρύτατων γνώσεων και αναζητήσεων σε τελείως διαφορετικά γνωστικά πεδία (νοταριακά έγγραφα, ιταλικές βιβλιοθήκες, απομνημονεύματα, εγκυκλοπαίδειες, χειρόγραφα, ακόμα και την προφορική παράδοση κ.λπ.),¹⁸ ενός ισχυρού ερευνητικού ενστίχτου και της σύμπραξης της θεάς Τύχης που απρόσμενα βοηθάει τους ερευνητές πριν απελπιστούν και στραφούν σε πιο πρόσφορα πεδία της διερεύνησης του επιστητού.

Για τις απαρχές του Κρητικού Θεάτρου και τους διαύλους μεταφοράς από την Ιταλία της όψιμης Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ στη Μεγαλόνησο μόνο θεωρίες υπάρχουν και διαβαθμίσεις στην πιθανότητα επαλήθευσης σε διάφορες εκδοχές. Το ίδιο ισχύει και για τις αρχές του θεάτρου στα Επτάνησα κατά τον 16ο αιώνα, όπου οι πηγές βρίσκονται σε κάθε κατηγορία κειμενικών κυρίως τεκμηρίων, άσχετων με το στενότερο γνωστικό αντικείμενο της θεατρικής ιστοριογραφίας (λογοτεχνικές αναφορές, χειρόγραφες σημειώσεις σε έντυπα δραματικά κείμενα, χειρόγραφα, προσωπικές σημειώσεις αξιωματούχων κ.λπ.). Σε τέτοιες περιπτώσεις το ιστορικό της σχετικής έρευνας, η προσωπικότητα και ο ορίζοντας των ενδιαφερόντων καθώς και η εμβέλεια των ικανοτήτων και γνώσεων των εμπλεκόμενων ερευνητών είναι συχνά καθοριστικοί παράγοντες. Αλλά και από εδώ δεν λείπει ο συνδυασμός της τύχης με την ένταση της άγρυπνης προσοχής και το εκτόπισμα της γνωστικής εποπτείας των ερευνητών που φέρνει το θετικό αποτέλεσμα. Για ακριβώς αυτόν τον λόγο, η διαφώτιση της ιστορίας της σχετικής έρευνας, η εξακρίβωση των τρόπων με τους οποίους ανακαλύφθηκαν έμμεσες και άμεσες πηγές, η ανάλυση των προϋποθέσεων της ανακάλυψης, των μεθοδολογικών επιλογών και του γενικού πλαισίου της σχετικής έρευνας, μαζί με την εξαντλητική συγκέντρωση της σχετικής βιβλιογραφίας και τον ενδελεχή σχολιασμό των διαφόρων απόψεων, όλα αυτά είναι αναφαιρέτη υποχρέωση του κάθε ερευνητή και απόλυτη αναγκαιότητα για τον κάθε ιστοριογράφο του θεάτρου. Η ελληνική περίπτωση, λόγω της σπανιότητας και σχετικότητας των άμεσων πηγών, είναι ένα λαμπρό μεθοδολογικό παράδειγμα για το ζητούμενο του αναστοχασμού του ιστορικού γίγνεσθαι και των συγκεκριμένων συνθηκών της εκάστοτε έρευνας.

Με τρόπο πιο ευκρινή μπορούν να παρουσιαστούν οι προβληματισμοί της μεθόδευσης της έρευνας, ώστε να προκύψουν πραγματικά νέα δεδομένα, στην περίπτωση του νέου κεφαλαίου της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου που αφορά το θρησκευτικό θέατρο

17. W. Puchner, «Cretan theatre in Mediterranean perspective», *Parabasis*, vol. 13/1, 2015, σσ. 91-98 και την εξαιρετική διδακτορική διατριβή της Irena Bogdanović, *Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2012.

18. Το τελευταίο ισχύει για τα αποσπάσματα από την παραμυθιακή κρητική κωμωδία για την ξεχασμένη νύφη, που αναστηλώνεται από τα κρητικά (και ευρύτερα ελληνικά) παραμύθια του τύπου ATU 313 (παλαιά AaTh 313c). Βλ. Β. Πούχνερ, *Παραμυθολογικές μελέτες Α΄*, Η Ξεχασμένη Νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι, Αθήνα, Αρμός, 2011 (Λαογραφία 6) και συνοπτικά W. Puchner, «*The Forgotten Fiancée. From the Italian Renaissance Novella to Modern Greek Fairy Tales*», *Fabula*, vol. 51, no. 3/4, 2010, σσ. 201-216.

του αιγαιοπελαγίτικου χώρου μεταξύ 1600 και 1750, το οποίο πριν από το 1970 ήταν τελείως άγνωστο.¹⁹ Όλο αυτό το κεφάλαιο με τα δέκα άγνωστα θεατρικά έργα και τις όχι ευκαταφρόνητες πληροφορίες για θεατρικές παραστάσεις στη Χίο, τη Νάξο και την Κωνσταντινούπολη, δεν θα είχε ανασυρθεί από τη λήθη χωρίς συνεργασίες, ευρύτερες γνώσεις και τη βοήθεια της θεάς Τύχης. Επειδή το παράδειγμα είναι διδακτικό για τη μεθόδευση της έρευνας ως προς τις πηγές, δεν θα αντισταθώ στον πειρασμό να υπεισέλθω σε λεπτομέρειες: το ιστορικό της σχετικής έρευνας είναι άλλωστε αρκετά περιπετειώδες. Ξεκίνησε από δύο αφετηρίες, και οι δυο στο πλαίσιο της παραδοσιακής φιλολογικής έρευνας που ψάχνει σε αρχεία και ενδιαφέρεται για την ανεύρεση και ανάλυση νέων χειρογράφων.

Η πρώτη αφετηρία αφορά χιώτικα θρησκευτικά έργα που ανακάλυψε ο Μανούσος Ι. Μανούσακας το 1972-73 σε σύμμεικτο χιώτικο κώδικα, σε κατάλογο του γνωστού δημοπρατικού οίκου Sotheby and Co. στο Λονδίνο, ο οποίος πουλήθηκε στις 25 Ιουλίου 1973· ο γνωστός κρητολόγος πήγε στο Λονδίνο να τον αγοράσει για λογαριασμό της Ακαδημίας Αθηνών αλλά Κύπριος γιατρός τελικά τον απέκτησε ανεβάζοντας την τιμή στα ύψη, τον χάρισε στον αρχιεπίσκοπο Μακάριο και ο κώδικας κάρη κατά την πυρπόληση του προεδρικού μεγάρου στη Λευκωσία στο πραξικόπημα της 15ης Ιουλίου 1974· τα επόμενα χρόνια ο Κύπριος λόγιος Θεόδωρος Παπαδόπουλος ανακάλυψε στην Αγγλία φωτοαντίγραφο του πολύτιμου κώδικα και το έστειλε το 1977 στον Μανούσακα.²⁰ σε μακροχρόνια συνεργασία μαζί μου, μετά το 1984 όπου έληξε μια άλλη συνεργασία που είχαμε,²¹ παρουσιάστηκαν τα έργα αυτά σε κριτική έκδοση στην Ακαδημία Αθηνών το 2000.²²

Η δεύτερη ανακάλυψη που αφορά επίσης το χιώτικο θρησκευτικό θέατρο, ήταν του Θωμά Παπαδόπουλου, του γνωστού βιβλιογράφου της ελληνικής γραμματολογίας,²³ που βρήκε στα κατάλοιπα του Λέοντος Αλλατίου, του Χιώτη βιβλιοθηκάρου του Βατικανού, στην Biblioteca Vallicelliana του Βατικανού, δύο χιώτικα θρησκευτικά έργα, από τα

19. Για μια πρώτη σύνοψη βλ. Β. Πούχνερ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημονικές*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1992, σσ. 145-168. Ως προς τα δραματικά έργα βλ. του ίδιου, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. Α': *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σσ. 261-400, για τις παραστάσεις βλ. του ίδιου «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)», στον τόμο *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Χατζηνικολή, 2000, σσ. 15-60.

20. Το ιστορικό αυτό αφηγείται ο Μανούσακας σε ομιλία του στην Ακαδημία Αθηνών το 1989 (Μανούσος Ι. Μανούσακας, «Πέντε άγνωστα στιχορρηγμάτα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αιώνα) ξαναφευγμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», στο: *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64, 1989, σσ. 316-334).

21. Βλ. Μ. Ι. Manusakas – W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekanntenen kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien, Österr. Akademie der Wissenschaften, 1984 (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 436).

22. *Ανέκδοτα στιχορρηγμάτα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά*. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια Μ. Ι. Μανούσακας – Β. Πούχνερ, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, 2000.

23. Θωμάς Ι. Παπαδόπουλος, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1466ci-1800*, 2 τόμ., Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1984-86· του ίδιου, *Ιονική βιβλιογραφία (16ος – 19ος αιώνας)*, 3 τόμ., Αθήνα, 1998-2002.

οποία εξέδωσε το 1979 το πρώτο, τον *Δαβίδ*²⁴ (το δεύτερο, ένα προσχέδιο θρησκευτικού έργου για το μαρτύριο του Αγίου Ισίδωρου, του προστάτη αγίου της Χίου, εξέδωσε πολύ αργότερα σε κριτική έκδοση το 1998).²⁵ ο εκδότης δεν είχε συνδέσει την ύπαρξη του κειμένου με τις θεατρικές δραστηριότητες των ιησουιτικών κολλεγίων που δρούσαν στον νησιωτικό χώρο του Αιγαίου πελάγους. Αυτή τη σύνδεση μπόρεσα να την κάνω αμέσως εξαιτίας των ευρύτερων γνώσεών μου της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου: όπου υπάρχει ιησουιτικό κολέγιο, υπάρχουν και θεατρικές παραστάσεις.²⁶ Έτσι ξεκίνησα μια συστηματική αναδίφηση στους ιταλικούς τόμους του Giorgio Hofmann και σε παρεμφερή βιβλιογραφία σχετικά με τις αποστολές και τη δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης διαβάζοντας εκατοντάδες σελίδες, κυρίως στα γαλλικά και ιταλικά, χωρίς να βρω την παραμικρή ένδειξη στο τέλος όμως ήμουν τυχερός να βρω ενδείξεις για μια παράσταση στη Νάξο το 1628.²⁷ Ύστερα εντόπισα και άλλες θεατροειδείς εκδηλώσεις στο νησί ως το 1643, τη χρονιά της απολογίας του ηγούμενου της ιησουιτικής μονής στο νησί προς χρηματοδότες εμπόρους της μονής στο γαλλικό Rouen.²⁸ Άλλες συνεργασίες προσέθεσαν και άλλα στοιχεία: στα βιβλία του Ρούσσο-Μηλιδώνη για τη δραστηριότητα των Ιησουιτών και άλλων καθολικών ταγμάτων βρέθηκαν και πρόσθετες πληροφορίες για πρόσωπα και πράγματα,²⁹ ο πατέρας Μαραγκός μου προμήθευσε την πολύτιμη εκτενή αναφορά του ηγούμενου της γαλλικής αποστολής στην Κωνσταντινούπολη προς τη Ρώμη για παράσταση το 1623,³⁰ ο Θωμάς Παπαδόπουλος έστρεψε την προσοχή μου και σε άλλες παραστάσεις στην Πόλη³¹ και μου προμήθευσε μερικά έγγραφα για τη

24. Του ίδιου, Άγνωστος Χίος ποιητής, *Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*. Ανεύρεση – κριτική έκδοση, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979.

25. Β. Πούχγερ, «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος άγνωστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο», *Θησαυρίσματα*, τχ. 28, 1998, σσ. 357-431.

26. Βλ. Του ίδιου, «Ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα», στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, 1988, σσ. 299-327, ιδίως σσ. 312-322 (πρώτη δημοσίευση ως εκτενής βιβλιοκρισία στο *Θέατρο*, τχ. 64/66, 1981, σσ. 123-126). Το θέμα του ιησουιτικού θεάτρου με είχε απασχολήσει έντονα στο μελέτημα για το πρότυπο του *Ζήνωνα* βλ. του ίδιου, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις για το πρότυπο του 'Ζήνωνα'», *Θησαυρίσματα*, τχ. 17, 1980, σσ. 206-284.

27. Το ίδιο, «Ιησουιτική παράσταση σε εκκλησία της Νάξου το 1628», *Αριάδνη*, τόμ. Γ', Ρέθυμνο, 1985, σσ. 191-206.

28. Το εκτενές γαλλικό έγγραφο με ελληνική μετάφραση και εμπειριστατωμένη ανάλυση και αξιοποίηση των πληροφοριών στο Β. Πούχγερ, «Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλιάς Νάξου», στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1997, σσ. 149-198.

29. Βλ. κυρίως τους τόμους Μάρκος Ν. Ρούσσο-Μηλιδώνης, *Ιησουίτες στον ελληνικό χώρο (1560-1915)*, Αθήνα, Κ.Ε.Ο., 1991 και του ίδιου, *Έλληνες Ιησουίτες*, Αθήνα, Κ.Ε.Ο., 1993.

30. Το γαλλικό έγγραφο με λεπτομερειακό σχολιασμό στο μελέτημα του Β. Πούχγερ, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1995, σσ. 197-240 (πιο σύντομα στα *Θησαυρίσματα*, τχ. 24, 1994, σσ. 234-262).

31. Του ίδιου, «Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις των Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη (1614/1615)», *Θησαυρίσματα*, τχ. 28, 1998, σσ. 349-355. Η επέκταση της έρευνας σε συγγράμματα των

βιογραφία του Μιχαήλ Βεστάρχη που είχε αντιγράψει στη Ρώμη σχετικά με τις σχέσεις του με την Propaganda fide,³² ο Ιωσήφ Βιβιλάκης τη νεκρολογία του Γαβριήλ Προσοπά για τον Βεστάρχη το 1662³³ κ.λπ. Δεν είναι ποτέ λάθος να ζητήσει κανείς βοήθεια από άλλους πιο ειδικούς.

Ωστόσο, υπήρχε και μια τρίτη αφετηρία για την ουσιαστική προώθηση της σχετικής έρευνας, η οποία ξεκίνησε πάλι από τα κείμενα: σε έκθεση των Ιησουιτών για την πολιτισμική δραστηριότητά τους στην Ελλάδα, ο Νικόλαος Παναγιωτάκης πρόσεξε δύο χειρόγραφα δραματικά κείμενα από τη μονή της Άνω Σύρου· είχε αρχίσει να μεταγράφει το ένα χειρόγραφο, της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου*, αλλά ο αδόκητος θάνατός του τον εμπόδισε να ολοκληρώσει το εγχείρημα, κι έτσι το ολοκλήρωσα εγώ· μου είχε αναθέσει την έκδοση ως γνώστη του ιησουιτικού θεάτρου και το δημοσίευσα σε κριτική έκδοση το 2000 στις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.³⁴ Το δεύτερο κείμενο, ένα χριστουγεννιάτικο έργο σε πεζό λόγο, παρέδωσα στη δημοσιότητα το 1998, στα παραρτήματα της *Παραβάσεως*.³⁵ τελευταία, ο Φάνης Κακριδής εξέφρασε την άποψη πως λόγω του περιεργου συντακτικού της γλώσσας του, το έργο ενδέχεται να είναι μάλλον μια πρώτη δοκιμαστική ελληνική μεταγλώττιση από τα λατινικά,³⁶ πράγμα που σε συνδυασμό με τις 40 σκηνικές οδηγίες στα ιταλικά ανοίγει νέους ορίζοντες στη σχετική έρευνα.³⁷ Το άλλο έργο, για το μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου που διαθέτει ακριβή χρονολόγηση και έχει παρασταθεί στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο, έχει και μια άλλη ιδιαιτερότητα: στο τελευταίο φύλλο του χειρογράφου αναφέρονται τα ονόματα των ηθοποιών και σε ποιους ρόλους έχουν παίξει· η Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη ανέλαβε μια ηρωική προσπάθεια να εντοπίσει σε νοταριακά έγγραφα της εποχής τα πρόσωπα αυτά, και πράγματι κατάφερε από τα είκοσι πρόσωπα να ταυτίσει τα περισσότερα.³⁸ Με την κεκτημένη αυτή εμπειρία ανέλαβε στη συνέχεια και μιαν άλλη αποστολή: να φάξει στα αρχεία της Propaganda fide στη Ρώμη για ενδεχόμενες ειδήσεις για θεατρικές

Καπουκίνων έφερε και άλλα στοιχεία στο φως (βλ. του ίδιου, «Και άλλες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη τον 17ο αιώνα. Καπουκίνοι και Ιησουίτες το 1665/1666», *Θησαυρίσματα*, τχ. 29, 1999, σσ. 326-334).

32. Θ. Ι. Παπαδόπουλος – Β. Πούχνερ, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)», *Παράβασις*, τόμ. 3, 2000, σσ. 63-122.

33. Στο ίδιο, σσ. 115-122.

34. *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξια*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†), Βάλτερ Πούχνερ, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, (εισαγωγή), σσ. 1-131.

35. *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 Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα, 1998 (*Παράβασις*, παράρτημα: κείμενα 1).

36. Φάνης Κακριδής, «Φραγκορωμέικα ή ο ανελλήνιστος Ηρώδης», *Παράβασις*, τόμ. 13/2, 2015, σσ. 593-598.

37. W. Puchner, «Italienische Bühnenanweisungen in griechischen Jesuitendramen auf den Ägäisinseln zur Zeit der Gegenreformation», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* n.s., vol. 32, 1995, σσ. 211-231.

38. Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Β. Πούχνερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του 'Αγίου Δημητρίου' στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις*, τόμ. 3, 2000, σσ. 123-166.

παραστάσεις στα σχολεία των καθολικών ταγμάτων στον νησιωτικό χώρο του Αιγαίου Πελάγους και τη σχετική αλληλογραφία τους με το Βατικανό, και πράγματι προσκόμισε και άλλα στοιχεία στα ήδη γνωστά.³⁹ Ο Νάσος Βαγενάς έστρεψε την προσοχή μου στον πρόλογο του ποιήματος «Περί Θυμού» του Στανίσλαου Βελάστη (Ρώμη, 1747), όπου τεκμηριώνονται διαλογικές απαγγελίες παιδιών σε εκκλησία της Νάξου στο χρονικό διάστημα 1740-44.⁴⁰

Για να ευδοκιμήσουν τέτοιες προσπάθειες χρειάζεται η προσωπική πρωτοβουλία, ο ενθουσιασμός, η υπομονή και η ψυχική δύναμη να αντέξεις την ενδεχόμενη αποτυχία στην αναζήτηση στοιχείων· επίσης ένα κατάλληλο πνευματικό κλίμα μέσα στο οποίο μπορείς να κινείσαι και να συνδιαλέγεσαι με άλλους, και η διάθεση για ανιδιοτελείς συνεργασίες και ανταλλαγή πληροφοριών χωρίς προσδοκία ανταπόδοσης.

Μια άλλη στρατηγική απόκτησης νέων πηγών, εξ αρχής πιο συλλογική, είναι η οργάνωση προγραμματισμένων αποστολών με συγκεκριμένους στόχους και η δημιουργία θεσμικών φορέων που μπορούν να αξιολογήσουν και να δημοσιεύσουν τα αποτελέσματα. Αυτό αφορά κυρίως τον εντοπισμό άγνωστων και ανέκδοτων δραματικών κειμένων ή εκείνων που έχουν εκδοθεί πρόχειρα και με πολλές τυπογραφικές αβλεψίες, όπως είναι ο κανόνας σχεδόν σε όλες τις εκδόσεις θεατρικών κειμένων κατά τον 19ο αιώνα.⁴¹ Μια τέτοια αποστολή οργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ στη Ρουμανία και την Ουγγαρία, υλοποίησε ο Γρηγόρης Ιωαννίδης⁴² και απέφερε σημαντικούς καρπούς: στη Ρουμανία μεταξύ άλλων την πρώτη μετάφραση βολταιρικής κωμωδίας, τη *Σκώτισσα* σε μετάφραση κάποιου Χιώτη Γεωργίου Καββάκου το 1806, κι από τον ίδιο μια έμμετρη μετάφραση του *Μεγάλου Αλέξανδρου* του Ρακίνα στο ίδιο χειρόγραφο,⁴³ δύο τραγωδίες στα αρχαία, *Δόμνα* και *Άβελ* κάποιου ιερομονάχου Ζαχαρία Καραντινού εξ Αιτωλίας που κριτική τους έκδοση έχει προετοιμαστεί σε συνεργασία με τον μακαρίτη Μανόλη Παπαθωμόπουλου,⁴⁴ και από την Ουγγαρία το ανέκδοτο χειρόγραφο μιας μετάφρασης του *Κόδρου* του J. F. Cronegk από τον Γεώργιο

39. Των ίδιων, «Νέες ειδήσεις για (παρα)θεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλειπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες», *Παράβασις*, τόμ. 6, 2005, σσ. 16-41.

40. Νάσος Βαγενάς, «Για την ποίηση του 18ου αιώνα. β. Θωμάς Βελάστης», στον τόμο *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, σσ. 162-171.

41. Β. Πούχγερ, «Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας», στον τόμο *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 2008, σσ. 43-66 (βλ. και του ίδιου, «Problems in editing Greek dramatic texts of the era of Venetian and Osmanic rule», στο: Chryssa Maltezos – Angeliki Tzavara – Despina Vlasi (επιμ.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.). Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007*, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009, σσ. 689-699).

42. Γρηγόρης Ιωαννίδης – Β. Πούχγερ, «Στα ίχνη του Γεωργίου Ζαβίρα. Αποτέλεσμα ερευνητικής αποστολής στην Ουγγαρία», *Παράβασις*, τόμ. 7, 2006, σσ. 69-77.

43. Των ίδιων, «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της Ελληνικής Θεατρολογίας σε αρχαία ρουμανικών πόλεων», *Παράβασις*, τόμ. 6, 2005, σσ. 95-105.

44. Βλ. επίσης Lia Brad Chisacof, «Post-Byzantine Curriculum and Jesuit Tradition: Zacharias Karandino's Plays», στο: *Peuples, États et Nations dans les Sud-Est de l'Europe. IX Congrès des études de Sud-Est Européennes, 30 août – 4 septembre 2004, Contributions roumaines*, Bucarest, 2004, σσ. 135-

Σακελλάριο· και τα τρία έργα έχουν εκδοθεί, σε συνεργασία με άλλους ή από μένα μόνο,⁴⁵ στην εκδοτική σειρά της Ακαδημίας Αθηνών: «Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», που συνοδεύει το ερευνητικό πρόγραμμα «Το Ελληνικό Θέατρο στην Εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας» που ίδρυσα για τον σκοπό αυτό.⁴⁶ Την ίδια εποχή μού εμπιστεύτηκε ο Μανόλης Παπαθωμόπουλος τρεις μεταφράσεις δραματικών έργων του Μεταστάσιου από τη γραφίδα του Ιωάννου Νικόλαου Καρατζά που είχε εντοπίσει στη Ζωσιμαία Βιβλιοθήκη στα Ιωάννινα και τα οποία διακρίνονται για τα ωραία ελληνικά της έμμετρης μετάφρασης: η μεταγραφή όμως καθυστέρησε υπερβολικά και η έκδοση έγινε πλέον μετά τον θάνατο του γνωστού φιλόλογου από μένα⁴⁷ στην εκδοτική σειρά της «Θεατρικής Βιβλιοθήκης» του Ιδρύματος Ουράνη που ίδρυσα λίγο πριν τη στροφή της χιλιετίας και μετρά σήμερα δέκα τόμους.⁴⁸

143. Σημειώτεον ότι τα έργα αυτά δεν έχουν σχέση με το ιησουϊτικό θέατρο αλλά προκύπτουν από την πνευματική δραστηριότητα των ελληνικών σχολείων στη Ρουμανία.

45. Σοφία Βασιλείου – Γρ. Ιωαννίδης – Β. Πούχνερ, *Ανέκδοτες δραματικές μεταφράσεις του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου. Η κωμωδία «Η Σκότισσα» του Βολταίρου και Η τραγωδία «Ο Μέγας Αλέξανδρος» του Ρακίνα από τον Χιώτη Γεώργιο Καββάκο στο έτος 1806. Φιλολογική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρια*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2009 (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τόμ. 3), και Β. Πούχνερ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου. «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ευρυδίκη» (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2009 (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τόμ. 4).

46. Στην εκδοτική αυτή σειρά έχουν κυκλοφορήσει επίσης: Β. Πούχνερ, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές του 19ου αιώνα): «Κωμωδία του μήλου της έριδος», «Επάνοδος, ήτοι το φανάρι του Διογένους»*. Φιλολογική έκδοση, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2004 (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τόμ. 1)· W. Puchner (with the advice of Nicolaos Conomis), *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the "Repraesentatio figurata" of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athens, Academy of Athens, 2006 (Texts and Document of Early Modern Greek Theatre, vol. 2), και *Αυξεντιανός μετανοημένος [1751]*. Φιλολογική έκδοση, Εισαγωγή – σχόλια – γλωσσάριο Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2010 (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τόμ. 5).

47. Ιωάννης Νικολάου Καρατζάς, *Ανέκδοτες θεατρικές μεταφράσεις του Μεταστάσιου (τέλη 18ου / αρχές 19ου αιώνα)*. «Δημοφρώνδης», «Υπερμνήστρα», «Νήσος η έρημος», Φιλολογική επιμέλεια Θωμάς Παπαθωμόπουλος† - Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2014 (Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμ. 9), (εισαγωγή, σσ. 9-59).

48. Σε φιλολογική επιμέλεια του Β. Πούχνερ και με εμπειριστατωμένες εισαγωγές έχουν γίνει οι εξής εκδόσεις: Ρήγας Βελεστινλής, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2000 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 1), 220 σελ. (εισαγωγή, σσ. 9-98)· Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός, *Τα θεατρικά (Ασπασία 1813, Πολυξένη 1814, Κοραϊστικά 1813)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2002, (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2), 459 σελ. (εισαγωγή, σσ. 13-238)· Γεώργιος Λασσάνης, *Τα θεατρικά: Ελλάς (Μόσχα 1820) και Αρμόδιος και Αριστογείτων (Οδησός 1919, ανέκδοτο)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη αρ. 3), 193 σελ. (εισαγωγή, σσ. 7-96)· *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητώ Σακελλαρίου: «Η ευγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα» (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: «Φιλάργυρος» (1823/24), Ευανθία Καΐρη: «Νικήρατος» (1826)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη, αρ. 4), 740 σελ. (εισαγωγή, σσ. 9-250)· A. von Kotzebue, *Οι Κουάκεροι*, Θεατρικές μεταφράσεις Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, Βουκουρέστι

Άλλη πλατφόρμα έκδοσης αδημοσίευτων ή παραμελημένων δραματικών κειμένων είναι τα παραρτήματα της *Παραβάσεως*.⁴⁹

Διαφορετική ήταν η στοχοθεσία άλλων οργανωμένων αποστολών, όπως π.χ. οι αλληπάλληλες παραμονές της Ειρήνης Bogdanonίε στην Οδησό, όπου αναστήλωσε την ελληνική θεατρική κίνηση της πόλης από την προεπαναστατική περίοδο ως την κατάληψη του λιμανιού από τον Κόκκινο Στρατό το 1920 από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της πόλης.⁵⁰ Τα σημαντικά αποτελέσματα αυτής της αποστολής έχουν δημοσιευτεί στα παραρτήματα της *Παραβάσεως*.⁵¹ Ιδιαίτερα διαφωτιστικές και πολύτιμες είναι όμως και οι ειδήσεις για ελληνικές παραστάσεις, επαγγελματικές και ερασιτεχνικές γύρω από τη Μαύρη Θάλασσα, στις ελληνικές κοινότητες της Κριμαίας, Γεωργίας και του Καυκάσου.⁵²

Πριν περάσουμε στους προβληματισμούς των πηγών από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, την αρθρογραφία των δημοσιογράφων και τις επιστολές των ανταποκριτών, τις ειδήσεις πάσης φύσεως γύρω από το θέατρο, ένα πληροφοριακό υλικό που χαρακτηρίζει

1813/14, ανέκδοτο χειρόγραφο, J. W. Goethe, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Ιένα 1818, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2004 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 5), 211 σελ. (εισαγωγή, σσ. 9-65)· Θεοδώρος Αλκαίος, *Πατριωτικές τραγωδίες της ελληνικής επανάστασης* («Η Άλωσις των Ψαρών», «Θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη», «Πιπτακός ο Μυτιληναίος»), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2006 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 6), 294 σελ. (εισαγωγή, σσ. 11-141)· Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, *Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue*. «Εκούσιος Θυσία», «Μισανθρωπία και Μετάνοια», «Πτωχεία και Ανδρεία», «Οι Κόρσαι» (*Βιέννη 1801*). *Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2008 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 7), 598 σελ. (εισαγωγή, σσ. 7-230)· Παναγιώτης Σούτσος, *Ρομαντικά δράματα* («Ο Οδοιπόρος», «Ο Μεσσίας», «Ο Άγνωστος»), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2008 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 8), 723 σελ. (εισαγωγή, σσ. 7-470)· *Κοινωνικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (1800-1820)*. «Κωμωδία νέα της Βλαχίας», «[Τα αγγούρια του Γενεράλη]», «Ο χαρακτήρ της Βλαχίας», Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2014 (Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμ. 10), 286 σελ. (εισαγωγή, σσ. 11-61, 105-164, 203-241).

49. Για τον «*Ηρώδη*» βλ. παραπάνω. Βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Πρώμος ηθογραφικός νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο*. «Κακάβα», η κωμωδία του ζακυνθινού πατσά (1834). *Φιλολογική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο*, Αθήνα, εκδόσεις Ergo, 2008 [2009] (*Παράβασις*. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Κείμενα [2]) 111 σελ. (εισαγωγή, σσ. 13-59).

50. Ι. Μπογκντάνοβιτς – Β. Πούχνερ, «Από τη Φιλική Εταιρία στον Γρηγόριο Μαρασλή. Αποτελέσματα ερευνητικής αποστολής της Ελληνικής Θεατρολογίας στην Οδησό», *Παράβασις*, τόμ. 9, 2009, σσ. 293-303· των ίδιων, «Οι ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στην Οδησό κατά τον 19ο αιώνα: Δεύτερη θεατρολογική αποστολή στα αρχεία και στις βιβλιοθήκες της κριμαϊκής πόλης», *Παράβασις*, τόμ. 10, 2010, σσ. 193-210.

51. Η αποκρυπτογράφηση και μεταγραφή των κειμένων των κριτικών και ανταποκρίσεων από τις ελληνικές εφημερίδες έγινε από τον υποφαινόμενο. Βλ. των ίδιων, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1714-1914*. *Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρείας και τις Παρευξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Αθήνα, 2013 (*Παράβασις*, παράρτημα: μελετήματα 9).

52. Για το υλικό αυτό, ενταγμένο σε μεγαλύτερα γεωγραφικά συμφραζόμενα βλ. W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Wien / Berlin, Lit Verlag, 2012 (Balkanologie. Beiträge zur Sprach- und Kulturwissenschaft 4), σσ. 140-151.

κυρίως τον 19ο αιώνα ενώ στον 20ό προστίθενται και άλλες κατηγορίες πηγών, ως μου επιτραπούν ακόμα δύο λόγια για τα δραματικά κείμενα και την έκδοσή τους. Στα δημοσιευμένα κείμενα ο προβληματισμός εστιάζεται κυρίως στην εξάλειψη των τυπογραφικών αβλεψιών αλλά και στο σωστό ζύγισμα στη χρήση της παλαιάς ορθογραφίας (με ορισμένες ιδιάζουσες συνήθειες των τότε τυπογράφων): ανάλογα με το κείμενο, το γλωσσικό ύφος του, την κατάσταση της τυπογραφικής επιμέλειας (η δημοσίευση ενός δραματικού έργου, αν αυτό δεν είχε ιδιαίτερες λογοτεχνικές αξιώσεις, εθεωρείτο συνήθως δευτερεύουσας σημασίας και ήταν πρόχειρη και χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα, και τα κείμενα αυτά είναι συνήθως γεμάτα σφάλματα και απροσεξίες): από τη μια να μην αλλοιωθεί τελείως η «αύρα» της παλαιάς τυπογραφίας και ενός ιστορικού κειμένου στην ορθογραφία μιας άλλης εποχής, αλλά και από την άλλη να αποφευχθούν εκείνες οι ορθογραφικές ιδιοτροπίες που για τον σημερινό αναγνώστη είναι ενοχλητικές και «βγάζουν μάτι».

Στην περίπτωση του χειρογράφου η εκδοτική περιπέτεια είναι άλλη και πιο μεγάλη γιατί τα χειρόγραφα είναι από τη φύση τους ανορθόγραφα και η επέμβαση και εξομάλυνση εκ μέρους του εκδότη πιο φυσιολογική και επιβεβλημένη αλλά ισχύει και εδώ ο κανόνας ότι ανάλογα με το χειρόγραφο (στο αυτόγραφο είναι η βούληση του συγγραφέα που μετράει, στους αντιγραφείς ο εκδοτικός προβληματισμός είναι πιο σύνθετος) πρέπει να ανιχνευτεί το ορθογραφικό σύστημα που ακολουθείται για να εντοπισθούν με κάποια βεβαιότητα οι αποκλίσεις από τον «κανόνα», ο οποίος ύστερα περνάει από τον έλεγχο της εκδοτικής στρατηγικής: ποιες γραφές θα μείνουν και ποιες θα εξομαλυνθούν σύμφωνα με τη σημερινή ορθογραφική αίσθηση και συνήθεια. Σε κάθε περίπτωση όμως η όλη διαδικασία από την ανάγνωση του χειρογράφου (κοπιαστική ή πιο εύκολη, ανάλογα με τον γραφικό χαρακτήρα του συγγραφέα, το γλωσσικό ύφος, το είδος του κειμένου και την κατάσταση του χαρτιού του κώδικα ή τετραδίου) στις διάφορες φάσεις της μεταγραφής και από εκεί ως την τελική έκδοση, κριτική, φιλολογική ή χρηστική, είναι μια συναρπαστική περιπέτεια η οποία θέλει τον χρόνο της, την προσοχή και αντοχή του επιμελητή και συχνά επιφυλάσσει και εκπλήξεις, αδιέξοδα και απογοητεύσεις, σε κάθε περίπτωση όμως είναι ένα συναρπαστικό βίωμα έντασης, αναζήτησης λύσεων και τελικής ανακούφισης, βίωμα το οποίο αποτελεί κορύφωμα της ερευνητικής δραστηριότητας στα γράμματα.⁵³

Ως προς την έκδοση των δραματικών έργων του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου κυριαρχούν και εκεί οι δύο επικρατέστερες φιλολογικές σχολές, αυτή των μελετητών της μεταβυζαντινής και κρητικής λογοτεχνίας της Βενετοκρατίας και η σχολή του Κ. Θ. Δημαρά και των μαθητών του που ασχολείται συνήθως με κείμενα του 18ου και 19ου αιώνα. Η πρώτη στις κριτικές εκδόσεις λογοτεχνημάτων που έχουν φιλοτεχνηθεί προβαίνει χωρίς ιδιαίτερο δισταγμό στην εξομάλυνση της ορθογραφίας (σεβόμενη φυσικά τους διαλεκτικούς τύπους και τις γραμματικές ιδιοτροπίες), σε μάλιστα τέτοιο βαθμό που αυτές οι *emendationes* δεν αναφέρονται καν στο *apparatus criticus* ως επέμβαση που να δηλώνεται. Η όλο και καλύτερη γνώση της λογοτεχνικής

53. Για το θέμα βλ. Β. Πούχνερ, «Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας», *ό.π.*, με όλη τη σχετική συζήτηση των προβλημάτων και περαιτέρω βιβλιογραφία.

χρήσης της κρητικής διαλέκτου στα έργα του κρητοεπτανησιακού θεάτρου οδήγησε τις τελευταίες δεκαετίες σε όλο πιο έγκυρες κριτικές εκδόσεις. Αντίθετα, η σχολή του Δημαρά δείχνει υπερβολικό σεβασμό προς την ιστορικότητα των κειμένων (συνήθως από την εποχή του Διαφωτισμού) και προσφέρει συχνά πιστές μεταγραφές όπως συνηθίζεται στις διπλωματικές εκδόσεις των νοταριακών και άλλων εγγράφων. Οι όποιες επεμβάσεις είναι πολύ φειδωλές και περιορίζονται σε καταφανή σφάλματα είτε των τυπογράφων είτε των αντιγραφέων. Εδώ κυριαρχεί λοιπόν η ιστορική συνείδηση της διατήρησης του αυθεντικού χαρακτήρα ενός ντοκουμέντου μιας περασμένης εποχής, ενώ στην πρώτη περίπτωση που ασχολείται κυρίως με κείμενα λογοτεχνικών αξιώσεων, όπου η αισθητική υπόσταση και ποιότητά τους απαιτεί και μιαν άλλη προσέγγιση και αντιμετώπιση εκ μέρους του αναγνώστη, κυριαρχεί η συνείδηση του φιλόλογου που στόχο έχει να παρουσιάσει ένα άρτιο καλλιτέχνημα για αισθητική απόλαυση και εκτίμηση από το σημερινό αναγνωστικό κοινό.

Οι εκδόσεις της νεοελληνικής θεατρολογίας ακολούθησαν κατά το πλείστον μια μέση οδό, ανάλογα με την υφή και φύση του δραματικού κειμένου και την κατάσταση της διατήρησής του (τυπωμένο ή χειρόγραφο). Έτσι στην εκδοτική πρακτική που ακολούθησα, σε κάθε έκδοση τεκμηριώνεται στην εισαγωγή η ειδική εκδοτική πολιτική που διαμορφώθηκε κατά τη μελέτη του κειμένου, η οποία πολιτική αποτελείται συνήθως από ένα μείγμα προσεκτικών επεμβάσεων και ηθελημένης διατήρησης ιδιότροπων γλωσσικών ή ορθογραφικών τύπων, που αποτελούν είτε συμβατική συνήθεια της εποχής των τότε τυπογράφων είτε και του ατομικού συγγραφέα.⁵⁴

Μπαίνοντας στον 19ο αιώνα, οι πηγές για τη θεατρική παράσταση είναι σχεδόν αποκλειστικά εκείνες από την αρθρογραφία του Τύπου, με όλες τις ανακρίβειες, τις υπερβολές, τη διαφημιστική λειτουργικότητά της, τις όποιες προσωπικές διαπλοκές και διασυνδέσεις των συντακτών με τους καλλιτέχνες του θεάτρου, την πολιτική ή άλλη σκοπιμότητα κ.λπ.⁵⁵ Τα ερευνητικά προγράμματα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών σχετικά με την καταγραφή της επαγγελματικής θεατρικής κίνησης των ελληνόφωνων σκηνών στην Ελλάδα και τη διασπορά καλύπτουν το χρονικό διάστημα 1828-1897 και έδωσαν πλούσιο υλικό,⁵⁶ το οποίο μένει όμως να συμπληρωθεί με

54. Για την περιγραφή και ανάλυση της ευέλικτης αυτής εκδοτικής πολιτικής ανάλογα με το κείμενο βλ. του ίδιου, «Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας», *ό.π.*, και επίσης του ίδιου, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα, Κίχλη, 2014, σσ. 98 εξ.

55. Αυτό είναι φανερό σε όποιον έχει διαβάσει έναν μεγάλο αριθμό θεατρικών κριτικών και του 20ού αιώνα. Οι προσωπικότητες των κριτικών χαρακτηρίζονται από πρόσκαιρες προτιμήσεις ή και σταθερές διά βίου. Μια τέτοια προσωπογραφία θεατρικών κριτικών έχει παρουσιάσει η Βαρβάρα Γεωργοπούλου στον τρίτο τόμο της διδακτορικής της διατριβής, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, 3 τόμ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2008.

56. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α/1 «Ως φοίνιξ κε της τέφρας του...» 1828-1875, τόμ. Α/2 *Παράρτημα 1828-1875*, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2002, και του ίδιου, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως... τόμ. Β1 Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897*, τόμ. Β2 *Παράρτημα – Κίνηση Ελληνικών Θιάσων 1876-1897*, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2012.

τη συγκέντρωση και ανάλυση της αρθρογραφίας από τον ξενόγλωσσο Τύπο και να καλύψει και τις ερασιτεχνικές παραστάσεις, οι οποίες πριν από το 1860 είναι σχεδόν οι μοναδικές.⁵⁷ Νέο φως στον ρόλο της Κωνσταντινούπολης (και της Σμύρνης) στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου έριξαν οι μονογραφίες της Χρυσοθέμιδος Σταματοπούλου-Βασιλάκου και η διδακτορική διατριβή της Γιούλης Πεζοπούλου,⁵⁸ που στηρίζονται σχεδόν αποκλειστικά στην αρθρογραφία του Τύπου. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλες πηγές, μερικές φορές και σημαντικές και πλούσιες, όπως είναι τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή:⁵⁹ με όλες τις παραμορφώσεις που φέρνει η ανθρώπινη μνήμη ή και η σκοπιμότητα της αυτοβιογραφίας είναι μια σημαντική και μοναδική πηγή, μέσα στη διαχρονικότητα μιας μακράς ζωής που καλύπτει και τη γεωγραφική εμβέλεια της διπλωματικής του δράσης στο εξωτερικό. Είναι αυτονόητο πως αυτές οι κατηγορίες πηγών, όπως και η αρθρογραφία του Τύπου, απαιτούν προσοχή στη χρήση του πληροφοριακού υλικού που προσφέρουν και πρέπει να διασταυρωθούν όσο αυτό γίνεται με άλλες πηγές, γιατί πολύ συχνά εμφανίζονται αντιφάσεις και ανακρίβειες που είναι μερικές φορές ολοφάνερές και δυσεξήγητες.

Μέσα στην πληθώρα του υλικού που εμφανίζεται μετά το 1880, και για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις,⁶⁰ και κυρίως για τον 20ό αιώνα, εμφανίζονται τώρα και άλλες κατηγορίες υλικού: η απογραφή και ανάλυση αρχείων,⁶¹ τα πρακτικά του Σωματίου Ελλήνων Ηθοποιών,⁶² τα πάσης φύσεως έντυπα ενθυμήματα και λευκώματα με τις πλούσιες οπτικές πηγές της φωτογραφίας, και βασικά μεθοδολογικά βοηθήματα όπως είναι η εργογραφία, η παραστασιογραφία και η κριτικογραφία.⁶³ Και φυσικά οι γενικές και ειδικές βιβλιογραφίες,⁶⁴ οι βιβλιογραφίες θεατρολογικών μελετημάτων και

57. Για τις αδυναμίες και τα κενά της παραστασιογραφίας και της προσωρινής σύνθεσης των θεατρικών εξελίξεων και στους δύο τόμους βλ. τις βιβλιοπαρουσιάσεις μου στα *Ελληνικά*, τόμ. 54, 2004, σσ. 142-167 και *Parabasis*, vol. 12/1, 2014, σσ. 151-155.

58. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, 2 τόμ., Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994/96· της ίδιας, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2006· Γιούλη Πεζοπούλου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, 3 τόμ., Αθήνα, 2004.

59. Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ergo, 2002, σσ. 81-151.

60. Βλ. με πολύ πλούσια βιβλιογραφία του ίδιου, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1992, σσ. 331-371.

61. Βλ. τον εξαιρετικό τόμο που φιλοτέχνησε η Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου μαζί με μια ομάδα θεατρολόγων *Αρχείο Παλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα, Έφεσος, 2005.

62. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997: ιστορική αναδρομή από ομάδα θεατρολόγων*, Αθήνα, Κ. και Π. Σμπίλιας, 1999.

63. Βλ. τις βιβλιογραφικές αναφορές στο Β. Πούχνερ, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*, σσ. 104 εξ.

64. Ας αναφερθούν στο σημείο αυτό μόνο μερικές ειδικές που αφορούν την εργογραφία, όπως Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου: Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα, Δρώμενα, 1996· Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-220· της ίδιας, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2020· Β. Πούχνερ – Χρ.

πηγών σχετικά με το θέατρο, τα θεατρικά λεξικά, οι συγκεντρωμένες θεατρικές κριτικές σε ειδικούς τόμους, θεατρικά προγράμματα και άλλο πληροφοριακό υλικό.⁶⁵ Αυτή η πληθώρα και διαφοροποίηση στις κατηγορίες των πηγών επιτρέπει έναν διαφορετικό πλέον τρόπο εργασίας: διασταυρώσεις και εξακριβώσεις στοιχείων και πληροφοριών γίνονται πιο εύκολες, και η αναστήλωση των θεατρικών γεγονότων πιο σύνθετη και πρισματική. Ωστόσο, κυρίως στον τομέα της αισθητικής αποτίμησης των παραστάσεων, στην καλλιτεχνική απόδοση των συντελεστών και όχι μόνο, ελλοχεύει και σ' αυτές τις πηγές η υποκειμενικότητα και συχνά η σκοπιμότητα, η εμπάθεια ή συμπάθεια, οι προσωπικές διαπλοκές και διασυνδέσεις κριτικών και καλλιτεχνών, αισθητικές ή πολιτικές αγκυλώσεις κ.λπ.⁶⁶ Αλλά η ύπαρξη διαφορετικών πηγών επιτρέπει, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, την αποκάλυψη των πιο κρυφών αιτιών για κάποια εκτίμηση ή κρίση και δίνει στο σύνολό του μια πιο ισορροπημένη εικόνα.

Με την ύπαρξη άλλων θεατρολογικών εργασιών που σήμερα είναι πλέον πολυάριθμες, μπαίνουμε βέβαια σε διαφορετική συζήτηση όσον αφορά τις πηγές της θεατρικής ιστοριογραφίας. Και γι' αυτές τις εργασίες υπάρχουν πλέον γενικές και ειδικές βιβλιογραφήσεις,⁶⁷ πέρα από τους προσωπικούς πίνακες δημοσιεύσεων των επιμέρους θεατρολόγων.⁶⁸ Αυτό από τη μια διευκολύνει την ερευνητική εργασία, από την άλλη όμως την περιπλέκει, γιατί τώρα ο κάθε μελετητής υποχρεώνεται από την

Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη, του 19ου αιώνα (1864-1900)», *Παράβασις*, τόμ. 12, 2014, σσ. 309-375. Για τα λιμπρέτα της όπερας βλ. ειδικά Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις*, τόμ. 1, 1995, σσ. 147-192· Β. Πούχγερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα», *Πόρφυρας*, τχ. 114, 2005, σσ. 591-624· Ελένη Γουλή, «Συμβολή στην επτανησιακή θεατρική βιβλιογραφία», στο *ίδιο*, σσ. 765-782 κ.ά.

65. Για μια κατηγοριοποίηση των πηγών αυτών κι έναν οδηγό σύνταξης επιστημονικής θεατρολογικής εργασίας βλ. τον πολύτιμο τόμο της Άννας Ν. Μαυρολέων, *Η έρευνα στο θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2010 (βλ. και την παρουσίασή μου στην *Παράβασις*, τόμ. 10, 2013, σσ. 342-345).

66. Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, 2 τόμ., Αθήνα, Αιγόκερως, 2008-09.

67. Για το Κρητικό Θέατρο βλ. τον γενικό οδηγό για την Κρητική Λογοτεχνία του David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ν. Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 1997, για τη θεατρολογική βιβλιογραφία 1975-2003 βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου – Β. Πούχγερ, «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα [1975-2003]. Βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων. Πρώτη καταγραφή», *Παράβασις*, τόμ. 5, 2004, σσ. 295-361. Από το βιβλιογραφικό ερευνητικό πρόγραμμα «Πυθαγόρας» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, που κάλυπτε τα έτη 1900-2005 βλ. Εργαστήριο Θεατρολογικής Έρευνας και Τεκμηρίωσης (Ε. Γουλή, Ε. Μουντράκη, Κ. Σταματογιαννάκη, Ί. Λακίδου), «Ο θεωρητικός λόγος της σκηνικής πράξης. Βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων», *Παράβασις*, τόμ. 7, 2006, σσ. 405-438. Για το Θέατρο Σκιών βλ. ειδικά Β. Πούχγερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία*, τχ. 31, 1976-78, σσ. 294-320· του ίδιου, «Συμπλήρωση αναλυτικής βιβλιογραφίας του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία*, 32, 1979-81, σσ. 370-378· και του ίδιου, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη», *Παράβασις*, τόμ. 9, 2009, σσ. 425-497.

68. Βλ. το ηλεκτρονικό site του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και αυτοτελώς *Βίος και έργο Βάλτερ Πούχγερ. Βιογραφικά, δημοσιεύματα, αναφορές, ευρετήρια, αναλύσεις και πρόσληψη. Βιβλιογραφικό δοκίμιο*, Αθήνα, 2007 (*Παράβασις*, παράρτημα: βιβλιογραφία 1).

επιστημονική μεθοδολογία και δεοντολογία να μπει σε διάλογο με την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία για το εκάστοτε θέμα, να εκθέσει εν συντομία το ιστορικό της σχετικής έρευνας, να παρουσιάσει τα αποτελέσματά της και να διευκρινίσει σε τι έγκειται η δική του συμβολή που εξασφαλίζει ένα περαιτέρω βήμα στην πρόοδο της έρευνας και δικαιολογεί την ύπαρξη της νέας μελέτης.

Όμως, εδώ είμαστε πλέον στα όρια της συζήτησης για τις πηγές της θεατρικής ιστοριογραφίας γιατί τα μελετήματα αποτελούν πλέον «πηγές» δευτεροβάθμιου επιπέδου. Από μεθοδολογική άποψη και τεκμηριωτική αξία μπορούμε εν γένει να διαχωρίσουμε πρωτοβάθμιες πηγές από δευτεροβάθμιες: πρωτοβάθμιες είναι εκείνες που προέρχονται από την ίδια την ιστορική εποχή, είναι αυθεντικά κείμενα ή τεκμήρια χωρίς ερμηνευτική διαμεσολάβηση κάποιου μελετητή. Η κριτική αντιμετώπιση της πληροφοριακής αξίας, η τυχόν διασταύρωσή της με άλλες σύγχρονες πηγές, η αποφυγή της υπερερμηνείας προς την κατεύθυνση προαποφασισμένων αποτελεσμάτων, η εσωτερική ετοιμότητα του ερευνητή να παραδεχτεί ότι με το νέο στοιχείο που ήρθε στο φως ενδεχομένως ανατρέπονται τα έως τώρα δικά του συμπεράσματα κ.λπ., όλα αυτά ανήκουν στο μεθοδολογικό οπλοστάσιο του ερευνητικού ήθους που έχει ως καθοδηγητήριες αξίες την αντικειμενικότητα και την αλήθεια. Και οι δύο μπορεί να είναι εν τέλει άφταστα ιδανικά, χωρίς αυτές όμως οι όποιες έρευνες είναι υποκειμενικές αφηγήσεις χωρίς δεσμευτικότητα ως προς τα αποτελέσματα και δίχως εγγύηση για τη βασιμότητα των συμπερασμάτων που αυτές κατοχυρώνουν από τα επαγωγικά βήματα μιας αποδεικτικής αλυσίδας, η οποία οικοδομείται πάνω σε αδιαμφισβήτητα γεγονότα, τεκμήρια και άμεσες ή έστω έμμεσες πηγές.

Οι δευτεροβάθμιες πηγές είναι οι μελέτες και εργασίες της σχετικής βιβλιογραφίας που παρέχουν πληροφοριακό υλικό ήδη διανοητικά και ερμηνευτικά επεξεργασμένο. Ο κριτικός διάλογος με το σύνολο της υφιστάμενης σχετικής βιβλιογραφίας (σε όποια γλώσσα και να είναι γραμμένη και δημοσιευμένη και σε όποιο απόκρυφο σημείο της υψηλίου να έχει δημοσιευτεί) αποτελεί αναφαίρετη υποχρέωση του επιστημονικού ήθους κάθε μελετητή και είναι απόλυτα επιβεβλημένη για να θεωρηθεί μια εργασία επιστημονική, τουτέστιν βάσιμη και δεσμευτική ως προς τα αποτελέσματά της, και να διαφαίνεται ξεκάθαρα η συμβολή του εκάστοτε ερευνητή στην πρόοδο της σχετικής έρευνας. Η εξαντλητική συγκέντρωση και μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας είναι άλλωστε το πρώτο βήμα σε κάθε μελέτημα, όπου κρίνεται αν ο συγκεκριμένος ερευνητής είναι σε θέση να προσθέσει κάτι νέο στην ήδη υπαρκτή έρευνα και τι συνέπειες έχει το νέο στοιχείο για τη συνολική θεώρηση του υπό εξέταση θέματος. Το νέο πόνημα του διαγράμματος της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου⁶⁹ είναι ακριβώς το αντίθετο του ζητούμενου, ένα μεθοδολογικό παράδειγμα προς αποφυγή, γιατί παρουσιάζει μια προσωπική αφήγηση, αποκομμένη από τη βιβλιογραφία, η οποία παρατίθεται στο τέλος πλουσιοπάροχα αλλά όχι με πληρότητα, εντούτοις δεν έχει χρησιμοποιηθεί στο ίδιο το έργο· τέτοιου είδους προσωπικές αφηγήσεις (master narratives) μπορεί να είναι επιτρεπτές στην περίπτωση θεατρικής ιστοριογραφίας χωρών όπως της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Γερμανίας, που οι μελετητές και ιστοριογράφοι έχουν συγκεντρώσει και εξαντλήσει

69. Θ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014. Βλ. και το επόμενο κεφάλαιο αυτού του τόμου.

σε μεγάλο βαθμό το corpus των άμεσων και έμμεσων πηγών και διαθέτουν πλέον μια τεκμηριωτική σταθερότητα στην πορεία της ιστορίας του θεάτρου τους, όπου αυτό το αφήγημα (ή story) μπορεί να αφηγηθεί τώρα με τον ένα ή τον άλλο πιο προσωπικό ή και γοητευτικό τρόπο, αλλά δεν είναι ενδεδειγμένες στην περίπτωση του νεοελληνικού θεάτρου, του οποίου η ιστοριογραφία βρίσκεται ακόμα στη διαμόρφωσή της και της οποίας τα επιμέρους κεφάλαια έχουν πολύ διαφορετικές μεταξύ τους προϋποθέσεις, μεθοδολογίες και συνθήκες της σχετικής έρευνας. Το γνωσιολογικό κέρδος ενός τέτοιου εγχειρήματος είναι κυρίως προσωποκεντρικό, συμβολικό κεφάλαιο για το γόητρο του συγγραφέα, δεν θέτει όμως σωστά θεμέλια για μια μελλοντική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.⁷⁰ μια βιβλιογραφία που έχει συνταχθεί εκ των υστέρων προφανώς από άλλο πρόσωπο αλλά δεν έχει χρησιμοποιηθεί από τον ίδιο τον συγγραφέα στη μελέτη του είναι άχρηστη και περιττή, γιατί τέτοιες βιβλιογραφίες σαφώς πληρέστερες υπάρχουν. Η διακοσμητική της οντότητα και λειτουργία απλώς προσποιείται πως το αφήγημα έχει στηριχθεί στη γνώση της. Κάτι τέτοιο διαψεύδεται όμως από τα ίδια τα πράγματα γιατί η εξιστόρηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου υπεισέρχεται και σε κεφάλαια, για τη διερεύνηση των οποίων ο συγγραφέας δεν έχει προσφέρει ούτε μία μελέτη, δεν έχει προσθέσει ούτε μια σειρά και στα οποία κινείται ως ξένος σε ξένη χώρα. Αλλά αυτό είναι πλέον ένα θέμα επιστημονικής δεοντολογίας, όχι πια μεθοδολογίας.

Κάθε κατηγορία πηγών εμφανίζει δικά της προβλήματα και απαιτεί ειδική αντιμετώπιση σύμφωνα με τη φύση της, την (αμφισβητήσιμη μερικές φορές) βασιμότητα των στοιχείων της και την ποιότητα της πληροφοριακής αξίας της. Αυτό όμως δεν μπορεί να είναι πια αντικείμενο μιας τέτοιας γενικής εισαγωγής. Μένει απλώς να επαναλάβουμε την αρχική μας διαπίστωση: χωρίς το τρεχούμενο νερό της πηγής δεν υπάρχει βάσιμη γνώση της πραγματικότητας περασμένων εποχών· όπως και το νερό που αναβλύζει από τη γη χρειάζεται περιποίηση, πλαισίωση, φροντίδα και σεβασμό (αγιασμάτα), έτσι και η ιστορική πηγή είναι ένας μικρός θησαυρός που απαιτεί φύλαξη, ανάδειξη, μελέτη και ανάλυση για να εκτιμηθεί σωστά η αξία του.

70. Πιο αναλυτικά στη βιβλιοκρισία του Β. Πούχνερ, «Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», *Παράβασις*, τόμ. 14/2, 2016, σσ. 293-321 (βλ. εδώ στη συνέχεια).

ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ – ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ

*Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων
και μονολόγων 1900-1940*

Αγαπητοί Σύεδροι,

Με μεγάλη συγκίνηση λαμβάνω τον λόγο στην πρώτη αυτή συνεδρία με θέμα «Γενικές πηγές της έρευνας», με την ευχή το θέμα του Επετειακού Συνεδρίου μας για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών να προσελκύσει όσο γίνεται το ευρύτερο ενδιαφέρον και οι εργασίες του και τις τρεις μέρες της διάρκειάς του να στεφτούν με επιτυχία.

Μια πρώτη επισκόπηση του θέματός μας, που έχω τη χαρά να παρουσιάσω σήμερα μαζί με τον αγαπητό μου Πέτρο Βραχιώτη, θεατρολόγο, πτυχιούχο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και κάτοχο Μεταπτυχιακού Διπλώματος του ΠΜΣ του Τμήματος, παλαιό μου φοιτητή τόσο στο Προπτυχιακό όσο και στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών και επί 20 συναπτά έτη στενό συνεργάτη μου, είχε ήδη παρουσιαστεί από την ομιλούσα στο Συνέδριο που οργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο πλαίσιο εορτασμού για τα 20 χρόνια από την ίδρυσή του τον Ιανουάριο του 2011 με τίτλο «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης». Η εισήγηση εκείνη με τίτλο «Το θεατρικό έργο στην Ελλάδα 1900-1940: Από τον εκδοτικό χώρο στη σκηνή και τανάπαλιν: Μια πρώτη επισκόπηση» έχει περιληφθεί στα πρακτικά του Συνεδρίου που εκδόθηκαν το 2014. Στην πρώτη αυτή εισήγηση παρουσιάστηκε το περιεχόμενο του υπό εκπόνηση τότε ερευνητικού έργου και αναπτύχθηκε όλο το σχετικό σκεπτικό του και η στοχοθεσία του, καθώς και τα πρώτα συμπεράσματα από τη μελέτη των 4.045 αναγραφών θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων σε ελληνική γλώσσα που είχαν εντοπιστεί και καταγραφεί μέχρι τον Οκτώβριο του 2010.

Σήμερα βρισκόμαστε στην ευχάριστη θέση να αναγγείλουμε επιτέλους την έκδοση όλου του ερευνητικού υλικού υπό μορφή βιβλιογραφίας από το Ίδρυμα Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών, στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη» υπό την εποπτεία του επίτιμου καθηγητή του ΕΚΠΑ Βάλτερ Πούχγερ, μετά από πρωτοβουλία του αείμνηστου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου. Δεν θα ξεχάσω ποτέ τον ενθουσιασμό με τον οποίο αποδέχτηκε την πρότασή μου και εισηγήθηκε την έκδοση της ανωτέρω βιβλιογραφίας στο Δ.Σ. του Ιδρύματος. Ας είναι ελαφρύ το χόμα που τον σκεπάζει. Θα βρίσκονται πάντα αφορμές να τον νιώθουμε ανάμεσά μας και να τον σκεπτόμαστε με αγάπη.

Η έκδοση βρίσκεται σήμερα στο στάδιο των διορθώσεων. Θα εκδοθεί υπό μορφή δίτομου έργου 1.500 σελίδων, χωρίς τα ευρετήρια και ελπίζουμε σύντομα να δει το

φως της δημοσιότητας, μετά από σειρά ετών εξαντλητικής προετοιμασίας, λόγω της μεγάλης έκτασής του.¹

Λόγω του περιορισμένου χρόνου, από κοινού με τον Πέτρο Βραχιώτη θα σας παρουσιάσουμε συνοπτικά υπό μορφή πινάκων το σκεπτικό της βιβλιογραφίας αυτής, τη δομή της και τη στόχευσή της, καθώς και μερικά από τα συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν πλέον από τις 5.344 αναγραφές. Ας σημειωθεί ότι στο διάστημα των χρόνων που πέρασαν, το υλικό εμπλουτίστηκε με 1.299 επιπλέον αναγραφές προερχόμενες κυρίως από αποδελιτώσεις περιοδικών και ημερολογίων.

Πίνακας 1: Ελληνική Εθνική Βιβλιογραφία: 1900-1940
Παρούσα κατάσταση

1901-1906	Κενό
1907-1920	Πολίτης, Νικόλαος. <i>Ελληνική Βιβλιογραφία: 1907-1920</i> . Αθήνα, 1909-1927. 3 τόμοι.
1921-1930	Κενό
1931-1939	<i>Ελληνική Βιβλιογραφία. Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων</i> , επιμέλεια Νικίας Α. Βέρτης, Αθήνα, 1934-1940 (9 τεύχη και 2 συμπληρώματα).

Πίνακας 2: Βιβλιογραφία Θεατρικών Έργων: 1900-1940
Παρούσα κατάσταση

1901-1920	Δελβερούδη, Ελίζα Άννα. «Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1920 δημοσιευμένα σε περιοδικά», <i>Διαβάζω</i> , αρ. 39, Φεβρ. 1981, σσ.34-42.
1901-1950	Κασίνης, Κ. Γ. <i>Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας: Αυτοτελείς εκδόσεις</i> . Τόμος Β': 1901-1950, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2013.

Πίνακας 3: Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940

Είδος:	Ειδική / θεματική βιβλιογραφία, Συνδυασμός περιγραφικής, αναλυτικής και συστηματικής βιβλιογραφίας.
Σκοπός:	Ο εντοπισμός και η καταγραφή όλων των θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων που εκδόθηκαν ή δημοσιεύτηκαν την περίοδο 1900-1940.
Περιεχόμενα:	α) Αυτοτελείς εκδόσεις β) Δημοσιεύσεις σε περιοδικά και ημερολόγια

1. Το έργο εκδόθηκε πρόσφατα, βλ.: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940*, 2 τόμ., Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2020.

	γ) Μεμονωμένες δημοσιεύσεις σε εφημερίδες δ) Δημοσιεύσεις σε συλλογικούς τόμους και σχολικά εγχειρίδια ε) Χειρόγραφα και δακτυλόγραφα
--	---

Πίνακας 4

Είδη θεάτρου:	α) Θέατρο πρόζας (τραγωδία, δράμα, κωμωδία) β) Λυρικό θέατρο (όπερα, μελόδραμα, οπερέτα) γ) Επιθεώρηση δ) Σχολικό θέατρο – Θέατρο για παιδιά
Έχουν εξαιρεθεί:	α) Θέατρο Σκιών β) Νεοελληνικές μεταφράσεις έργων του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος
Είδη θεατρικής γραφής:	α) Πολύπρακτο β) Μονόπρακτο γ) Θεατρικός / Θεατρόμορφος διάλογος δ) Μονόλογος

Πίνακας 5: Διάταξη της Ύλης

<ul style="list-style-type: none"> • Χρονολογική ανά έτος π.χ. 1900, 1901, 1902 κ.ο.κ. • Κάθε έτος χωρίζεται εσωτερικά σε δύο ενότητες: α) Ελληνικό Θέατρο β) Ξένο Θέατρο – Μεταφράσεις • Ενότητα «Ελληνικό Θέατρο»: Ταξινομούνται τα λήμματα κατά απόλυτη αλφαβητική σειρά των επιθέτων των συγγραφέων. • Ενότητα «Ξένο Θέατρο – Μεταφράσεις»: Χωρίζεται σε υποενότητες π.χ. Αγγλικό Θέατρο, Αμερικανικό Θέατρο, Βελγικό Θέατρο, Γαλλικό Θέατρο κ.ο.κ. όπου οι συγγραφείς εντάσσονται στην ενότητα της χώρας καταγωγής τους και ταξινομούνται κατ' απόλυτη αλφαβητική σειρά του επιθέτου τους με βάση το λατινικό αλφάβητο και όχι την εξελληνισμένη μορφή του. • Αχρονολόγητα • Χειρόγραφα – Δακτυλόγραφα

Πίνακας 6

Τρόπος βιβλιογράφησης: α) Άμεσος με αυτοψία β) Έμμεσος (βιβλιογραφίες, ιστοσελίδες βιβλιοθηκών, εκδόσεις, δημοσιεύσεις κ.ά.) Πηγές της έρευνας: α) Οι μεγάλες βιβλιοθήκες της χώρας (Εθνική Βιβλιοθήκη, Βιβλιοθήκη της Βουλής, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη)

- β) Πανεπιστημιακές Βιβλιοθήκες και Βιβλιοθήκες Ερευνητικών Κέντρων
 γ) Δημόσιες και Δημοτικές Βιβλιοθήκες
 δ) Ειδικές Βιβλιοθήκες (ΕΛΙΑ, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου, Βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου, Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός κ.ά.)
 ε) Ιστορικά αρχεία και ιδιωτικές συλλογές
Έχουν αποδελτιωθεί:
 α) 200 τίτλοι περιοδικών
 β) 90 τίτλοι ημερολογίων
Τύπος βιβλιογράφησης:
 International Standard Bibliographic Description (ISBD) του 2011.

Πίνακας 7: Τύποι αναγραφών

Αυτοτελής έκδοση
 ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ/ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ. *Τίτλος: Υπότιτλος.* Μεταφραστής, Επιμελητής.
 Πρόλογος. Αριθμός έκδοσης. Τόπος: Εκδότης, χρονολογία έκδοσης. Σελίδες (Σειρά).
 Τίτλος πρωτοτύπου:
 Σημειώσεις
 Στοιχεία πρώτης παράστασης του έργου στην Ελλάδα ή το εξωτερικό.
 Βιβλιογραφίες όπου ήδη μνημονεύεται η αναγραφή του έργου.
 Συντομογραφίες βιβλιοθηκών όπου το έργο έχει εντοπιστεί.

Δημοσίευση σε περιοδικό
 ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ / ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ. *Τίτλος: Υπότιτλος.* Μεταφραστής. «Τίτλος Περιοδικού», αριθμός τεύχους, χρονολογία έκδοσης του, σελίδες (σσ.)
 Τίτλος πρωτοτύπου:
 Σημειώσεις
 Στοιχεία πρώτης παράστασης στην Ελλάδα ή το εξωτερικό.
 Βιβλιογραφίες όπου ήδη μνημονεύεται η αναγραφή του έργου.
 Συντομογραφίες βιβλιοθηκών όπου υπάρχει το περιοδικό.

Δείγματα Αναγραφών

Υπόδειγμα 1ο: Ελληνικό έργο

ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ, Μανώλης. *Ο πρωτομάστορας: Μουσική τραγωδία σε τρία μέρη και ίντερμέδιο. Διασκευή από την όμώνυμη τραγωδία του Πέτρου Ψηλορείτη.* Έπιμ. Ν. Ποριώτης. Αθήναι: Έκδοτική Έταιρεία «Τὰ Ἔργα», 1916. 56 σ. (Μουσικά Δράματα). Πέτρος Ψηλορείτης Ψευδώνυμο του Νίκου Καζαντζάκη.
 Παίχτηκε στο «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών», από τον Μουσικό Θίασο Κονταράτου, σε σκηνοθεσία Μιλτ. Λιδωρίκη, στις 11 Μαρτίου 1916 (Γλυτζουρής 2001, σ. 629).
 Πολίτης, τόμ. Γ', σ. 469.
 GEN MGLK 23 CP 961, ΔΒΘ, ΔΒ Πειραιά, ΕΒΕ ΝΦ 611 I-Ia/b, ΕΚΠΑ ΤΜΣ-Συλλογή Ψάχου, ΕΚΠΑ ΦΛΣ ΒΥΖ ΝΕΟΕΛ, ΕΛΙΑ 780, ΚΒ, ΜΠ Η6, ΘΜ 782.12 ΚΑΛ, ΜΜΑ, Παν. Κρήτης, ΦΣΠ IV-Λ12-172 και Συλλογή Ανδρεάδη.

Υπόδειγμα 2ο: Συλλογικός τόμος

ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Νικόλαος Ι. *Θέατρον*. Τόμ. Α'. Πρόλογος Δημ. Π. Ταγκόπουλος. *Τὸ κοκκαλάκι τῆς νυχτερίδας· Ἡ πώλησις τῆς Ἀθηνᾶς· Ὑπὸ ἐχεμύθειαν· Ἐνοικιάζεται· Ἡ παληόγλωσσα· Δίδονται μαθήματα ταγκό· Ἐν σιδηροδρόμῳ*. [Ἀθῆναι]: Γεώργιος Ι. Βασιλείου, 1924. 158 σ. [+ 5 σ.χ.ἄ.].

Περιεχόμενα: 1. *Τὸ κοκκαλάκι τῆς νυχτερίδας*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν, σσ. [1]-23. Παίχτηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἀθήνα, στὸ «Θέατρο Ποικιλιῶν», στίς 25 Μαΐου 1900. 2. *Ἡ πώλησις τῆς Ἀθηνᾶς*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν, σσ. [25]-44. Παίχτηκε γιὰ πρώτη φορά στὸ «Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν», τὴν 1η Ἀπρ. 1891. 3. *Ὑπο ἐχεμύθειαν*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν σσ. [45]-70. Παίχτηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἀθήνα, στὸ «Θέατρο Ἀθηναιον», στίς 28 Μαΐου 1895. 4. *Ἐνοικιάζεται*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν (συνεργ. Π. Δημητρακόπουλος), σσ. [71]-95. Παίχτηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἀθήνα, στὸ «Θέατρο Παράδεισος», στίς 23 Αὐγ. 1896. 5. *Ἡ παληόγλωσσα*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν σσ. [97]-113. Παίχτηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἀθήνα, στὸ «Θέατρο Ποικιλιῶν», στίς 24 Σεπτ. 1896. 6. *Δίδονται μαθήματα ταγκό*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν (συνεργ. Βασ. Κολοκοτρώνης), σσ. [115]-144. Παίχτηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἀθήνα, στὸ «Θέατρο Κυβέλης», στίς 22 Ἰουλ. 1919. 7. *Ἐν σιδηροδρόμῳ*: Κωμωδία εἰς πρᾶξιν μίαν, σσ. [145]-158.

ΑΑ 889.2 ΛΑΣ, ΑΠΘ, ΔΒΘ, ΕΒΕ ΝΦ 724 Ν/Να, ΕΘ 889.232 ΛΑΣ, ΕΚΠΑ ΤΘΣ, ΕΚΠΑ ΦΛΣ ΒΥΖ ΝΕΟΕΛ, ΕΛΙΑ, ΚΒ Αργοστολίου 889.2 ΛΑΣ, Παν. Ἰωαννίνων.

Υπόδειγμα 3ο: Συλλογικός τόμος

ΠΑΠΟΥΛΙΑΣ, Ἰωάννης. *Παιδικοὶ διάλογοι ἢ Τέρπουσα διδασκαλία τῆς παιδικῆς ἡλικίας*. Ἐν Ἀθήναις: Τυπ. Παρασκευᾶ Λεώνη, 1900. 96 σ. (Βιβλιοθήκη τοῦ Σχολείου καὶ τῆς Οἰκογενείας).

Περιεχόμενα: 1. *Ὁ γέρον διδάσκαλος τῆς Μακεδονίας*: Δίπρακτο, σσ. 5-17. 2. *Ὁ μικρὸς μάντις*: Μονόπρακτο, σσ. 18-22. 3. *Ἄλλοτε καὶ τώρα, ἢ Ἡ παλαιὰ μέθοδος καὶ ἡ νέα*: Μονόπρακτο, σσ. 23-31. 4. *Ἡ πεσμένη φωλεά*: Δίπρακτο, σσ. 32-40. 5. *Πατήρ-Μήτηρ*: Διάλογος, σσ. 40-46. 6. *Μία εὐγενὴς καρδιά*: Διάλογος, σσ. 46-52. 7. *Ὁ μικρὸς ζαχαροπλάστης*: Δίπρακτο, σσ. 52-60. 8. *Ὁ ἔμπορος τῶν ἀνεμόμυλων*: Σκηνὴ, σσ. 60-62. 9. *Ὁ κουρεὺς*: Μονόπρακτο, σσ. 63-70. 10. *Ἡ/Ὁ Δεισιδαίμων*: Διάλογος, σσ. 70-74. 11. *Ἡ Εὐφροία - Ἡ Ἐπιστήμη - Ἡ Μνήμη - Τὸ Πνεῦμα - Ἡ Ἀγαθότης*: Σκηνὴ, σσ. 75-81. 12. *Τὸ ἔτος 1900*: Σκέτς, σσ. 81-85. 13. *Ὁ χειμὼν*: Σκέτς, σσ. 85-90. 14. *Αἱ τέσσαρες ἐποχαί*: Σκέτς, σσ. 90-96.

Ἡλιού/Πολέμη, τόμ. Γ', σ. 3503, ἀρ. 1900.163, Λαδογιάννη 1998, σ. 63, Ντελόπουλος, ἀρ. 947, Καραγιάννης 2012, σσ. 118-119 καὶ σ. 462 ἀρ. 7.

ΕΒΕΕΚΠ 555-SLIF.

Υπόδειγμα 4ο: Δημοσίευση σε περιοδικό

ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ, Ἀλέξανδρος Σ. *Πρόκρις ἢ Ἐρεχθίδς*: Τραγωδία εἰς μέρη τρία. Περ. *Κόσμος* (Ἀλεξάνδρεια), περίοδος Β', ἔτος ΣΤ', ἀρ. 46, 16 Σεπτ. 1901, σσ. 731-733, ἀρ. 47, 23 Σεπτ. 1901, σσ. 750-751, ἀρ. 48, 30 Σεπτ. 1901, σσ. 765-767, ἀρ. 49, 7 Ὀκτ. 1901, σσ. 781-783, ἀρ. 50, 14 Ὀκτ. 1901, σσ. 797-798, ἀρ. 51, 21 Ὀκτ. 1901, σσ. 813-815, ἀρ. 52, 28 Ὀκτ. 1901, σσ. 830-831, ἔτος Ζ', ἀρ. 1, 1 Νοέμ. 1901, σ. 15, ἀρ. 2, 11 Νοέμ. 1901, σ. 47, ἀρ. 4, 25 Νοέμ. 1901, σσ. 62-63, ἀρ. 6, 9 Δεκ. 1901, σ. 92, ἀρ. 7, 16 Δεκ. 1901, σσ. 108-109, ἀρ. 8, 5 Δεκ. 1901, σσ. 124-125, ἀρ. 9, 12 Δεκ. 1901, σ. 141.

Ἡ δημοσίευση συνεχίζεται τὸ 1902.

ΒΒ, ΒΕΜ, ΕΒΕ ΠΕΡ 1414, ΕΛΙΑ.

Υπόδειγμα 5ο: Δημοσίευση σε ημερολόγιο

ΑΛΟΗΣ, Δρόσος. *Ἡ μαμὰ τῆς Ἀρσενίας*: Κωμικὸς μονόλογος. *Ἡμερολόγιον Οἰκογενειακοῦ Ἀστέρος*: Ἐτήσιον Παράρτημα τοῦ ἐν Ἀθήναις ἐκδιδομένου ὁμωνύμου περιοδικοῦ. Ἐν Ἀθήναις: Παναγιώτης Γ. Καφιιώτης, 1924, σσ. [153]-155.

Δρόσος Ἀλόης: Ψευδώνυμο τοῦ Ἁγγελου Δρόσου.
ΕΛΙΑ.

Υπόδειγμα 6ο: Ξένο ἔργο

PARODI, Alexandre. *Ἡ Ρώμη νικημένη*: Τραγωδία σὲ πέντε πράξεις. Μετ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Μίμης Βάλσας. Περ. *Ὁ Λόγος* (Κωνσταντινούπολη), χρόνος Γ', ἀρ. 3, Ἰαν 1921, σσ. 131-145, ἀρ. 4, Φεβρ. 1921, σσ. 173-187, ἀρ. 5, Μάρτ. 1921, σσ. 253-269, ἀρ. 6, Ἀπρ. 1921, σσ. 336-354, ἀρ. 7/8, Μάϊος-Ἰούν. 1921, σσ. 406-412.

Ὁ πρόλογος τοῦ ἔργου δημοσιεύεται στὸ ἴδιο περιοδικὸ τὸ 1920 (βλ. Περ. *Ὁ Λόγος*, ἔτος Γ', ἀρ. 2, Δεκ. 1920, σσ. 81-83).

Πρόκειται γιὰ τὸν ἐλληνικῆς καταγωγῆς Γάλλο συγγραφέα Ἀλέξανδρο Παρώδη (1842-1902).

Τίτλος πρωτοτύπου: *Rome Vaincue*: Tragédie en cinq actes en vers (1876).

Παίχτηκε στὸ Παρίσι, στὸ «Théâtre Français», μὲ πρωταγωνίστρια τὴ Sarah Bernhardt, στίς 27 Σεπτ. 1876.

Μπακονικόλα, σ. 28, ἀρ. 4, Παπαλεοντίου 1998, σ. 189, 1921.3.1.

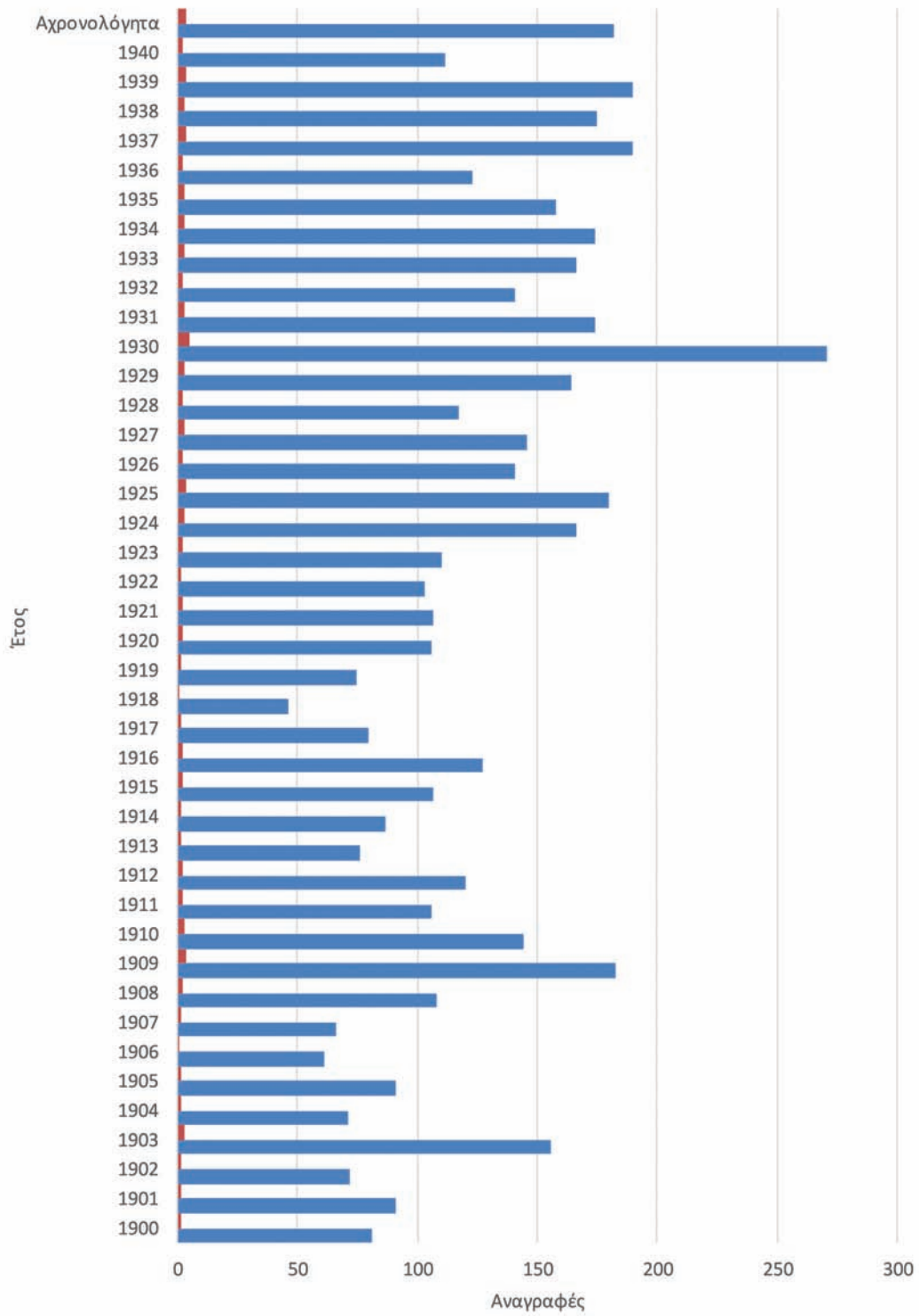
ΑΠΘ, ΓΕΝ, ΔΒΘ, ΕΛΙΑ.

ΠΙΝΑΚΕΣ - ΓΡΑΦΗΜΑΤΑ

Πίνακας 8. Συνολικές αναγραφές ανά έτος

ΕΤΟΣ	ΑΝΑΓΡΑΦΕΣ	% (1900-1940)
1900	81	1,51
1901	91	1,70
1902	72	1,34
1903	156	2,91
1904	71	1,32
1905	91	1,70
1906	61	1,14
1907	66	1,23
1908	108	2,02
1909	183	3,42
1910	144	2,69
1911	106	1,98
1912	120	2,24
1913	76	1,42
1914	87	1,62
1915	107	2
1916	127	2,37
1917	80	1,49
1918	46	0,86
1919	75	1,4
1920	106	1,98
1921	107	2
1922	103	1,92
1923	110	2,05
1924	166	3,1
1925	180	3,36
1926	141	2,63
1927	146	2,73
1928	117	2,18
1929	164	3,06
1930	271	5,07
1931	174	3,25
1932	141	2,63
1933	166	3,10
1934	174	3,25
1935	158	2,95
1936	123	2,30
1937	190	3,55
1938	175	3,27
1939	190	3,55
1940	112	2,09
Αχρονολόγητα:	182	3,4
Σύνολο:	5344	100%

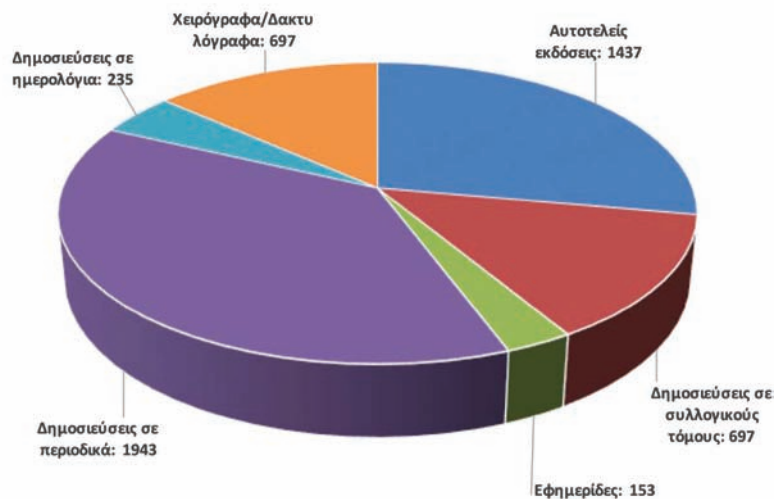
Γράφημα 8: Συνολικές αναγραφές ανά έτος



Πίνακας 9. Μορφή των δεδομένων

Έτος	Αυτ. έκδοση	Χειρ./Δακτυλ.	Εφημερίδα	Περιοδικό	Ημερολόγιο
1900	34	11	2	27	7
1901	42	5	-	38	6
1902	24	11	1	34	2
1903	112	10	7	23	4
1904	25	8	12	16	10
1905	44	8	14	17	8
1906	27	9	15	7	3
1907	27	13	3	21	2
1908	26	19	11	39	3
1909	82	5	7	78	11
1910	41	19	3	73	8
1911	25	11	-	64	6
1912	48	6	1	52	13
1913	26	4	-	35	11
1914	31	16	5	26	9
1915	51	17	2	27	10
1916	72	13	1	50	4
1917	35	17	1	22	5
1918	12	14	-	15	5
1919	20	10	3	39	3
1920	45	19	7	30	5
1921	55	21	3	25	3
1922	54	15	-	28	6
1923	40	22	-	44	3
1924	63	26	6	61	10
1925	86	37	1	55	1
1926	45	21	1	65	9
1927	51	26	-	58	11
1928	45	17	2	42	11
1929	61	13	3	79	8
1930	88	19	4	150	10
1931	28	23	3	113	7
1932	32	30	5	68	-
1933	44	16	-	103	3
1934	36	31	4	90	5
1935	35	14	3	100	5
1936	36	18	-	66	2
1937	45	34	2	106	3
1938	35	16	9	115	-
1939	33	33	5	116	3
1940	29	19	7	56	-

Γράφημα 9: Σύνολο αναγραφών ως προς τη μορφή των δεδομένων



Πίνακας 10. Αναγραφές ως προς τη μορφή των δεδομένων

Αυτοτελείς εκδόσεις (σύνολο):	1437	27,83%
Χειρόγραφα / Δακτυλόγραφα :	697	13,50%
Εφημερίδες:	153	2,96%
Δημοσιεύσεις σε περιοδικά:	1943	37,64%
Δημοσιεύσεις σε ημερολόγια:	235	4,55%
Δημοσιεύσεις σε συλλογικούς τόμους	697	13,50%
Σύνολο (χωρίς τα αχρονολόγητα)	5162	100%

Πίνακας 11. Αναγραφές περιόδου 1900-1940

Ελληνική δραματουργία	3139	61%
Ξένη δραματουργία	2023	39%
Σύνολο (χωρίς τα αχρονολόγητα)	5162	100%

Γράφημα 11: Αναγραφές περιόδου 1900-1940

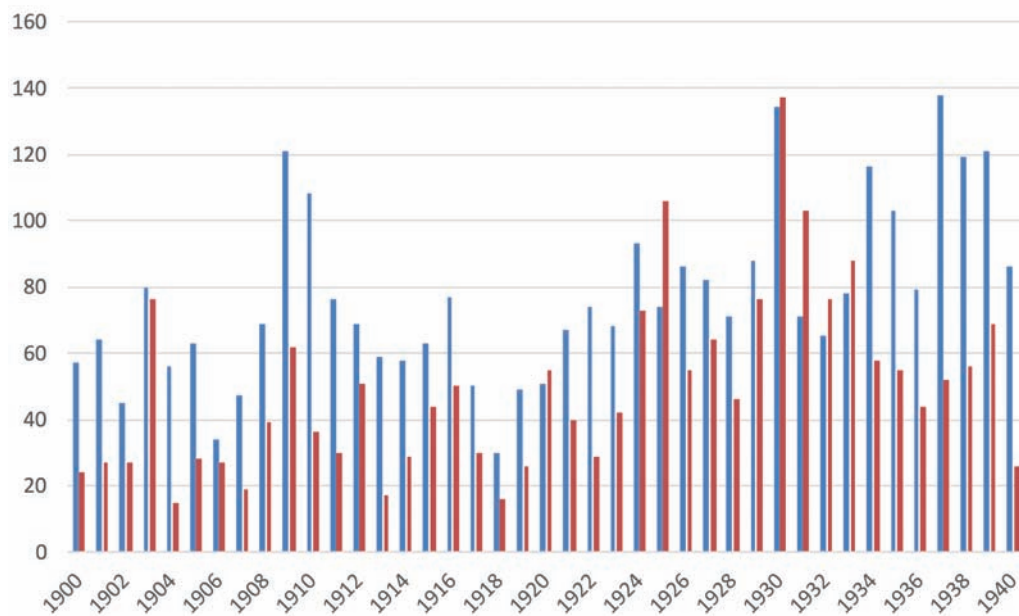


Πίνακας 12: Σύγκριση ετήσιων αναγραφών ελληνικής και ξένης δραματουργίας

Έτος	Ελληνική Δραματουργία	Ξένη Δραματουργία
1900	57	24
1901	64	27
1902	45	27
1903	80	76
1904	56	15
1905	63	28
1906	34	27
1907	47	19
1908	69	39
1909	121	62
1910	108	36
1911	76	30
1912	69	51
1913	59	17
1914	58	29
1915	63	44
1916	77	50
1917	50	30
1918	30	16
1919	49	26
1920	51	55
1921	67	40

1922	74	29
1923	68	42
1924	93	73
1925	74	106
1926	86	55
1927	82	64
1928	71	46
1929	88	76
1930	134	137
1931	71	103
1932	65	76
1933	78	88
1934	116	58
1935	103	55
1936	79	44
1937	138	52
1938	119	56
1939	121	69
1940	86	26

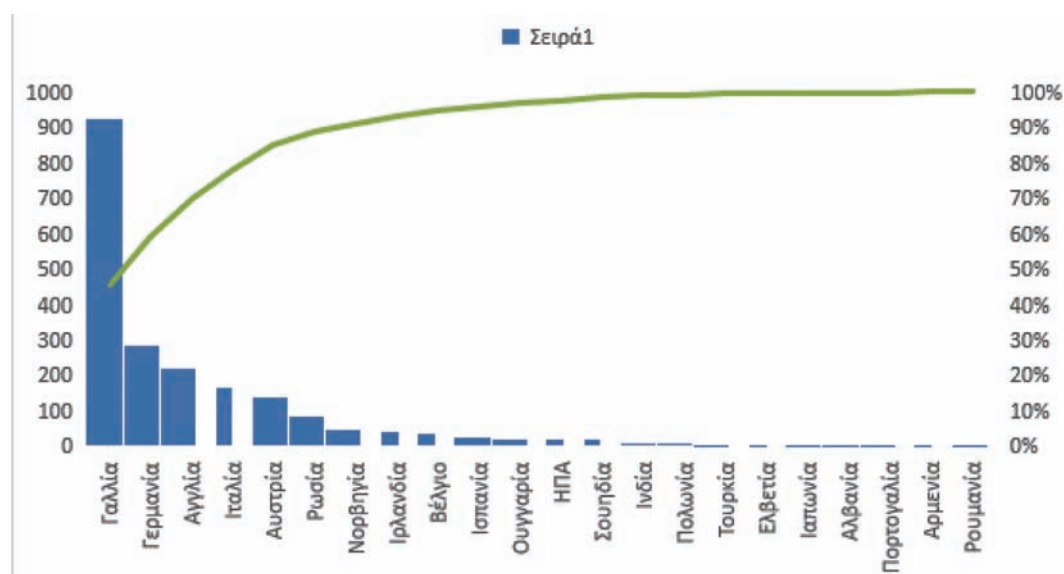
Γράφημα 12: Σύγκριση ετήσιων αναγραφών ελληνικής και ξένης δραματουργίας



Πίνακας 13: Μεταφράσεις ξένης δραματουργίας

Χώρες	Αναγραφές	Ποσοστό %
Αγγλία	222	10,85
Αλβανία	2	0,09
Αρμενία	1	0,04
Αυστρία	137	6,69
Βέλγιο	36	1,75
Γαλλία	927	45,3
Γερμανία	284	13,88
Ελβετία	3	0,14
ΗΠΑ	17	0,83
Ιαπωνία	3	0,14
Ινδία	8	0,39
Ιρλανδία	39	1,90
Ισπανία	24	1,17
Ιταλία	164	8,01
Νορβηγία	48	2,34
Ουγγαρία	18	0,88
Πολωνία	6	0,29
Πορτογαλία	2	0,09
Ρουμανία	1	0,05
Ρωσία	82	4
Σουηδία	17	0,83
Τουρκία	5	0,24
Σύνολο :	2046 αναγραφές (συμπεριλαμβάνονται και τα αχρονολόγητα)	

Γράφημα 13: Μεταφράσεις ξένης δραματουργίας



Πίνακας 14. Δραματικά είδη

Έτος/Είδος	Δράμα	Τραγωδία	Κωμωδία	Κωμειδύλλιο	Δραμ. Ειδυλ.	Λυρικό θ.	Θ. για παιδιά.
1900	18	4	16	1	3	1	7
1901	19	8	27	1	1	-	7
1902	12	12	21	4	1	-	9
1903	41	12	42	3	5	3	6
1904	14	4	12	-	-	-	9
1905	30	10	9	1	-	3	10
1906	18	5	18	-	3	1	2
1907	30	5	12	-	1	-	3
1908	30	8	23	1	-	3	6
1909	39	10	26	1	5	35	14
1910	30	7	13	1	2	3	7
1911	27	4	15	-	3	3	3
1912	38	9	34	-	4	1	3
1913	21	8	7	-	1	-	1
1914	25	9	12	1	1	2	1
1915	19	4	11	1	2	-	1
1916	41	24	12	-	2	1	2
1917	32	7	6	-	2	3	-
1918	15	1	6	1	2	2	-
1919	20	3	14	-	1	3	3
1920	27	2	22	-	-	2	11
1921	34	6	12	-	-	3	4
1922	23	8	16	-	1	3	-
1923	26	5	15	1	-	2	1
1924	30	13	34	-	-	5	3
1925	44	10	26	3	-	9	10
1926	21	7	45	-	-	2	48
1927	27	6	22	-	-	2	8
1928	20	7	8	1	-	6	3
1929	29	5	22	-	1	3	29
1930	28	5	41	-	-	4	6
1931	25	3	31	-	-	1	16
1932	21	1	26	-	-	4	7
1933	24	6	24	-	-	1	12
1934	32	3	20	-	-	-	16
1935	27	3	20	-	-	-	40
1936	26	3	20	-	-	-	24
1937	223	8	20	-	-	5	7

1938	26	4	16	-	-	-	12
1939	27	4	16	-	-	-	3
1940	14	3	5	-	-	1	3
Αχρονολ.	48	11	33	4	4	2	1
ΣΥΝΟΛΑ	1129	278	835	25	41	121	358

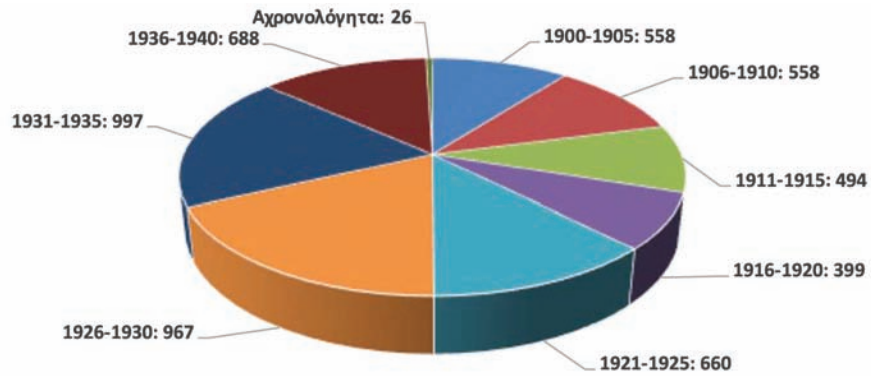
Πίνακας 15: Μορφή θεατρικών έργων

Έτη	Πολύπρακτα	Μονόπρακτα	Διάλογοι	Μονόλογοι	Σύνολο
1900 - 1905	286	121	88	63	558
1906 - 1910	303	130	97	28	558
1911 - 1915	272	120	84	18	494
1916 - 1920	247	96	38	18	399
1921 - 1925	378	131	128	23	660
1926 - 1930	313	192	397	62	967
1931 - 1935	332	178	452	35	997
1936 - 1940	303	97	265	23	688
Αχρονολόγητα	1	13	9	3	26
Σύνολο	2435	1078	1561	273	5344

Πίνακας 16: Συνολικά έργα ανά περίοδο

Έτη	Σύνολο
1900 - 1905	558
1906 - 1910	558
1911 - 1915	494
1916 - 1920	399
1921 - 1925	660
1926 - 1930	967
1931 - 1935	997
1936 - 1940	688
Αχρονολόγητα	26
Σύνολο	5344

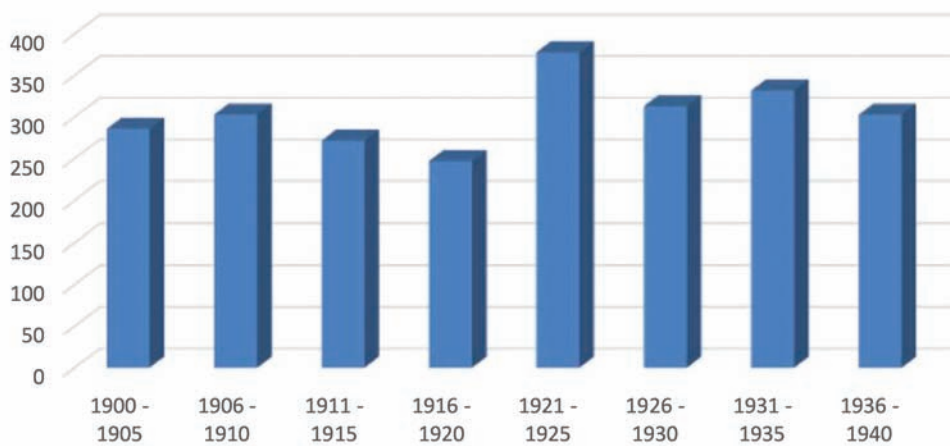
Γράφημα 16: Συνολικά έργα ανά περίοδο



Πίνακας 17: Πολύπρακτα

Έτη	Πολύπρακτα
1900 - 1905	286
1906 - 1910	303
1911 - 1915	272
1916 - 1920	247
1921 - 1925	378
1926 - 1930	313
1931 - 1935	332
1936 - 1940	303
Αχρονολόγητα	1

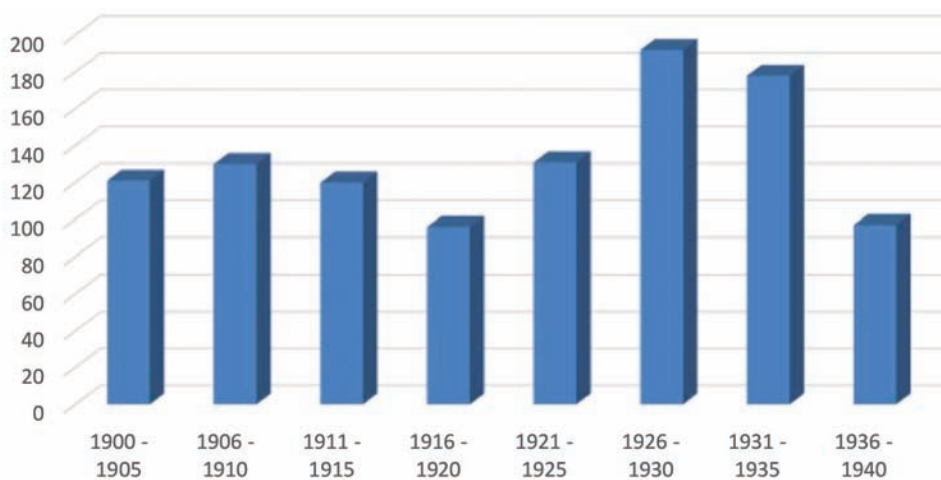
Γράφημα 17: Πολύπρακτα



Πίνακας 18: Μονόπρακτα

Έτη	Μονόπρακτα
1900 - 1905	121
1906 - 1910	130
1911 - 1915	120
1916 - 1920	96
1921 - 1925	131
1926 - 1930	192
1931 - 1935	178
1936 - 1940	97
Αχρονολόγητα	13

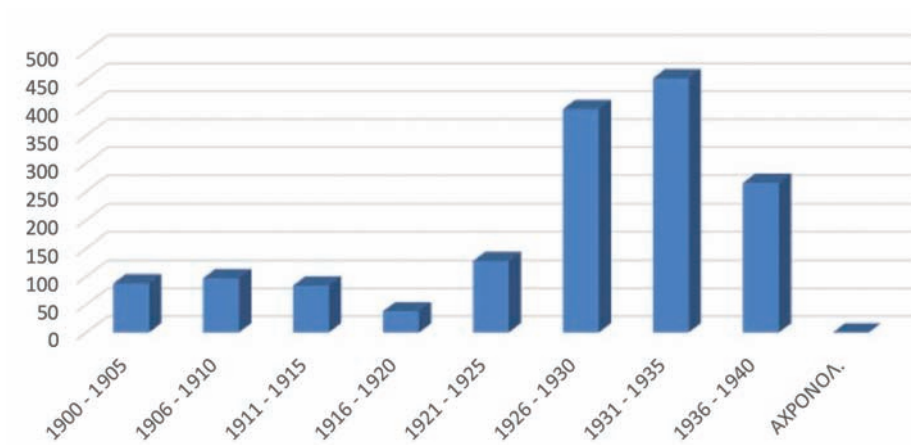
Γράφημα 18: Μονόπρακτα



Πίνακας 19: Διάλογοι

Έτη	Διάλογοι
1900 - 1905	88
1906 - 1910	97
1911 - 1915	84
1916 - 1920	38
1921 - 1925	128
1926 - 1930	397
1931 - 1935	452
1936 - 1940	265
Αχρονολόγητα	9

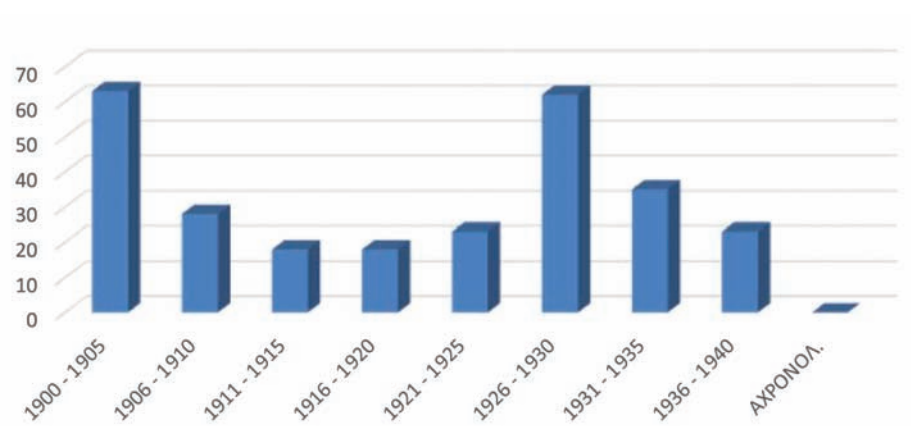
Γράφημα 19: Διάλογοι



Πίνακας 20: Μονόλογοι

Έτη	Μονόλογοι
1900 - 1905	63
1906 - 1910	28
1911 - 1915	18
1916 - 1920	18
1921 - 1925	23
1926 - 1930	62
1931 - 1935	35
1936 - 1940	23
Αχρονολόγητα	3

Γράφημα 20: Μονόλογοι



ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

*«Ελληνική Θεατρολογική Βιβλιογραφία 1900-2005/16»:
Ένα ερευνητικό πρόγραμμα εν εξελίξει*

Στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος «Πυθαγόρας Ι» (2004-2007) εκπονήθηκε το ερευνητικό έργο «Έρευνα και Σύνταξη Βιβλιογραφίας της Ελληνικής Θεατρολογίας (1900-2005). Πηγές και επιστημονικές μελέτες», στόχος του οποίου ήταν ο εντοπισμός, η καταγραφή, συγκέντρωση και αξιολόγηση όλων των επιστημονικών πηγών, βιβλίων, επιστημονικών μελετών, άρθρων, μελετημάτων και διδακτορικών διατριβών, σε ελληνική γλώσσα, πρωτότυπων και μεταφρασμένων, με αντικείμενο το νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τις μέρες μας.

Στο συλλογικό αυτό έργο, μιας και ο όγκος του υπό έρευνα υλικού είναι τέτοιος που δεν θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά, έχουν εργαστεί η τριμελής εποπτεύουσα επιτροπή αποτελούμενη από τον επίτιμο, σήμερα, καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ (πρόεδρο), την τότε αναπληρώτρια και νυν ομότιμη καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου και τον τότε λέκτορα και νυν καθηγητή Γιώργο Π. Πεφάνη, καθώς και η ερευνητική ομάδα που εκτός από τη γράφουσα συγκροτούσαν οι διδάκτορες θεατρολογίας Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Ειρήνη Μουντράκη και Ελένη Γουλή.

Στην εποπτεύουσα επιτροπή και ιδιαίτερα στη Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου πρότεινα το έργο που ολοκληρώθηκε μερικώς το 2007, όταν δηλαδή περατώθηκε και το ευρωπαϊκό πρόγραμμα «Πυθαγόρας Ι», να συμπληρωθεί και να δημοσιευθεί. Στο παρόν άρθρο παρουσιάζεται ό,τι έχει υλοποιηθεί μέχρι στιγμής.

Η «Ελληνική Θεατρολογική Βιβλιογραφία 1900-2005/16» περιλαμβάνει τη βιβλιογράφηση των αυτοτελών εκδόσεων θεατρολογικού ενδιαφέροντος και αφετέρου την αποδελτίωση άρθρων που απόκεινται σε σύμμεικτους και συλλογικούς τόμους και περιοδικά, επιστημονικά και μη, θεατρολογικού περιεχομένου και συναφών επιστημών (Φιλολογίας, Ιστορίας, Λαογραφίας, Ιστορίας της Τέχνης κ.ά.). Τα λήμματα κατατάσσονται σε κατηγορίες που αναπτύσσονται χρονολογικά και ανά θέμα. Συνολικά πρόκειται για είκοσι δύο κατηγορίες που αφορούν το ελληνικό θέατρο και δεκατρείς κατηγορίες που αφορούν λήμματα γραμμένα στην ελληνική γλώσσα για το ξένο θέατρο.

Το βιβλιογραφικό πρότυπο που ακολουθήθηκε είναι το ISO 690 (International Organization for Standardization, International Standard 690: documentation, bibliographic references: content, form and structure. 2nd ed., 1987).¹

1. Όπως περιγράφεται στο: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου – Βάλτερ Πούχνερ, «Το νεοελ-

Κρίθηκε αναγκαίος ο διαχωρισμός των λημμάτων σε τρεις κατηγορίες (Μελέτη, Δοκίμιο και Μαρτυρία), για λόγους ομοιομορφίας αλλά και μιας, κατά το δυνατόν, σαφέστερης παρουσίασης της χρονολογικής εξέλιξής τους από τις αρχές του 20ού αιώνα έως σήμερα. Στην πρώτη κατηγορία (Μελέτη) εντάσσονται δημοσιεύματα με επαρκή επιστημονική τεκμηρίωση (υποσημειώσεις, βιβλιογραφία, ικανή έκταση)· στη δεύτερη (Δοκίμιο), δοκιμιακού χαρακτήρα κείμενα δημιουργών καθώς και ιστορικών και θεωρητικών της τέχνης του θεάτρου αλλά και της λογοτεχνίας· στην τρίτη (Μαρτυρία), κείμενα δημιουργών αυτοβιογραφικού χαρακτήρα αλλά και βιογραφίες, συνεντεύξεις, αφιερώματα, καθώς και πολύτιμα πολλές φορές ιστοριοδικά κείμενα χωρίς αυστηρά επιστημονική μορφή.

Μέχρι σήμερα, κατά τη διάρκεια του ερευνητικού προγράμματος «Πυθαγόρας» και μετά τη λήξη του, έχουν δημοσιευθεί τα βιβλιογραφικά corpus ορισμένων κατηγοριών ως ξεχωριστά μελετήματα στα περιοδικά *Παράβασις* και *Πόρφυρας* και σε μονογραφίες. Πρόκειται για τις εργασίες, με χρονολογική σειρά των:

1. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου – Βάλτερ Πούχνερ, «Το νεοελληνικό θέατρο από τον θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα [1975-2003]: Βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων. Πρώτη καταγραφή», *Παράβασις*, τόμ. 5, 2004, σσ. 295-361,
2. Ελένη Δ. Γουλή, «Συμβολή στην επτανησιακή θεατρική βιβλιογραφία», *Πόρφυρας*, τόμ. 114, Ιανουάριος – Μάρτιος 2005, σσ. 765-782.
3. Ελένη Δ. Γουλή – Ίλια Λακίδου – Ειρήνη Μουντράκη, «Ο θεωρητικός λόγος της σκηνικής πράξης: Βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων», *Παράβασις*, τόμ. 7, 2006, σσ. 405-438 (Κατηγορίες Γ7. Σκηνογραφία – Ενδυματολογία, Γ8. Σκηνοθέτες – σκηνοθεσία, Ηθοποιοί – θίασοι, Γ9. Θεατρική αρχιτεκτονική – θέατρα),
4. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Το νεοελληνικό θέατρο 1900-1950: Γενική ιστορία – δραματουργία. Βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων και άρθρων σε τόμους», *Παράβασις*, τόμ. 8, 2007, σσ. 439-475,
5. Ίλια Λακίδου, «Θεατρολογική βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων σκηνογραφίας, ενδυματολογίας και θεατρικής αρχιτεκτονικής (1900-2013)», στο: Anne Surgers, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του Δυτικού θεάτρου*, μτφρ. Ίλια Λακίδου, Αθήνα, Αιγόκερως, 2014, σσ. 307-314.

Τα λήμματα ταξινομούνται σε κατηγορίες ιστορικές και θεματικές για το ελληνικό θέατρο και σε κατηγορίες θεματικές για το ξένο θέατρο. Υπάρχουν επτά ιστορικές κατηγορίες για το ελληνικό θέατρο και δεκαπέντε θεματικές, ενώ για το ξένο θέατρο μία γενική ιστορική κατηγορία και δώδεκα γλωσσικές κατηγορίες. Αναλυτικά οι κατηγορίες των λημμάτων της βιβλιογραφίας είναι οι ακόλουθες:

- A. Γενική νεοελληνική θεατρική ιστορία και βιβλιογραφία
 - B1. Το βυζαντινό «θέατρο»
 - B2. Κρητικό – Επτανησιακό – Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο (1590-1750)
 - B3. 18ος αιώνας (από το 1750) έως τη σύσταση του ελληνικού κράτους (1830)

ληνικό θέατρο από τον θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα [1975-2003]: Βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων. Πρώτη καταγραφή», *Παράβασις*, τόμ. 5, 2004, σσ. 297-298. Στο άρθρο αυτό δίνεται για πρώτη φορά το πλαίσιο της έρευνας.

- B4. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως τα τέλη του 19ου αιώνα (1830-1900)
- B5. 20ός αιώνας. Περίοδος Α': 1900-1950
- B6. 20ός αιώνας. Περίοδος Β': 1951-2005
- Γ1. Το θέατρο στην επαρχία, την Κύπρο και τη Διασπορά
- Γ2. Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή
- Γ3. Λαϊκό θέατρο και δρώμενα, Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών
- Γ4. Λυρικό θέατρο
- Γ5α. Θέατρο στην Εκπαίδευση
- Γ5β. Θέατρο για Παιδιά
- Γ6. Θεωρία του θεάτρου και του δράματος
- Γ7. Σκηνογραφία – Ενδυματολογία
- Γ8. Σκηνοθεσία – σκηνοθέτες, Ηθοποιοί – θίασοι
- Γ9. Θεατρική αρχιτεκτονική – θέατρα
- Γ10. Θεσμικά, νομικά, οργανωτικά, συνδικαλιστικά και άλλα ζητήματα
- Γ11. Αγωγή του λόγου – υποκριτική
- Γ12. Θεατρική κριτική
- Γ13. Χορός – χοροθέατρο
- Γ14. Βιβλιογραφίες, αφιερώματα, περιοδικά
- Δ. Γενική ιστορία του ξένου θεάτρου και βιβλιογραφία (σε ελληνική γλώσσα: πρωτότυπες μελέτες και μεταφράσεις).
- E1α. Βρετανικό θέατρο
- E1β. Αμερικανικό θέατρο
- E2. Γαλλόφωνο θέατρο
- E3. Γερμανόφωνο θέατρο
- E4. Ιταλικό θέατρο
- E5. Ισπανόφωνο θέατρο
- E6. Ρωσικό θέατρο
- E7. Βαλκανικό θέατρο
- E8. Τουρκικό θέατρο
- E9. Θέατρο της Άπω Ανατολής
- E10. Σκανδιναβικό θέατρο
- E11. Άλλες ευρωπαϊκές χώρες

Η ερευνητική ομάδα κατένειμε την έρευνα στις κατηγορίες μεταξύ των μελών της όσον αφορά τη βιβλιογράφηση αυτοτελών εκδόσεων. Όμως ο όγκος της εργασίας είναι τέτοιος που υπάρχουν κατηγορίες που δεν έχουν ερευνηθεί στον τομέα αυτό² παρά μόνο στο πεδίο των συλλογικών τόμων και των δημοσιεύσεων σε περιοδικούς τίτλους. Τα

2. Πρόκειται για τις κατηγορίες: Γ10 (Θεσμικά νομικά, οργανωτικά, συνδικαλιστικά και άλλα ζητήματα), Γ13 (Χορός – χοροθέατρο), Γ14 (Βιβλιογραφίες, παραστασιογραφίες, αφιερώματα, περιοδικά), Δ (Γενική ιστορία του ξένου θεάτρου και βιβλιογραφία), E2 (Γαλλόφωνο θέατρο), E5 (Ισπανόφωνο θέατρο), E6 (Ρωσικό θέατρο), E8 (Τούρκικο θέατρο), E9 (Θέατρο της Άπω Ανατολής), E10 (Σκανδιναβικό θέατρο), E11 (Άλλες ευρωπαϊκές χώρες), E12 (Αφρικανικό θέατρο).

περιοδικά που έχουν αποδελτιωθεί μέχρι σήμερα για το χρονικό διάστημα 1900-2005 είναι συνολικά διακόσια (200) και οι συλλογικοί / σύμμεικτοι τόμοι περίπου πεντακόσιοι (500). Και έχουν ερευνηθεί περί τις είκοσι βιβλιοθήκες, κυρίως οι επιστημονικές που εδρεύουν στην πρωτεύουσα.

Παρά τις προσπάθειες να αντιμετωπιστεί ο όγκος του υλικού με τη μεγαλύτερη δυνατή συνέπεια κατά τη διάρκεια του τριετούς ερευνητικού προγράμματος υπήρξε μια σειρά από προβλήματα που προέκυψαν κατά τη βιβλιογράφηση.³ Κυρίως ήταν προβλήματα που συνδέονται αφενός με τη λειτουργία των ελληνικών βιβλιοθηκών (εκείνη τη χρονική στιγμή) και αφετέρου μεθοδολογικά που απέρρεαν από τη φύση του βιβλιογραφούμενου αντικειμένου και την ανάγκη επιστημονικής κατηγοριοποίησής του. Συνοπτικά τα προβλήματα που αντιμετωπίσαμε ήταν τα ακόλουθα: α) η κακή κατάσταση των καταλόγων των βιβλιοθηκών (ελλιπείς αναγραφές τίτλων, προβλήματα στην αναζήτηση, λάθη στην καταλογογράφηση, έλλειψη θεματικών όρων), αλλά και οι συχνές παρατοποθετήσεις βιβλίων με αποτέλεσμα, τελικά, να μην εντοπίζονται οι τίτλοι, δυσκόλεψαν πολύ τη βιβλιογράφηση· β) πολλοί από τους τίτλους (ειδικά για τα περιοδικά) είναι δυσπρόσιτοι, αποσυρμένοι για λόγους συντήρησης ή μικροφωτογράφησης ή υπάρχουν σε διάφορες βιβλιοθήκες τμηματικά με αποτέλεσμα για τον ίδιο τίτλο να χρειάζεται αυτοψία σε τρεις και τέσσερις βιβλιοθήκες· γ) ζητήματα προέκυψαν από την ανάγκη ενιαίου τρόπου εισαγωγής των στοιχείων στη βάση δεδομένων, αφού υπάρχουν αρκετές ιδιαιτερότητες (π.χ κάποια δεν έχουν έκδοση, χρονολογία, ή λείπουν άλλα στοιχεία)· δ) η κατηγοριοποίηση των τίτλων έγινε στη λογική του να μη χαθούν πολύτιμα στοιχεία και παράλληλα να πληρούνται οι όροι επιστημονικότητας του εγχειρήματος. Ωστόσο, πολλοί τίτλοι και ιδιαίτερα άρθρα έχουν μεικτό χαρακτήρα και δεν ήταν εύκολη η κατηγοριοποίησή τους ή εμπίπτουν σε περισσότερες από μία θεματικές κατηγορίες· ε) οι θεματικές κατηγορίες στις οποίες κατέληξε η ερευνητική ομάδα παρότι επιχειρήθηκε να καλύπτουν βασικές ενότητες ιστορίας και θεωρίας του θεάτρου, της δραματουργίας και της σκηνικής πράξης, αρκετές φορές αλληλεπικαλύπτονται και είναι δύσκολη η κατάταξη των τίτλων· στ) παρά τον διαχωρισμό μεταξύ δοκιμίου, μελέτης και μαρτυρίας, δύσκολη υπήρξε επίσης η απόφαση –ειδικά για τα άρθρα– για τον αν θα έπρεπε να συμπεριληφθούν ορισμένα κείμενα, ιδιαίτερα σε παλαιότερες χρονικές περιόδους και πάντοτε στο πλαίσιο μιας επιστημονικής θεώρησης (βιβλιογραφία, υποσημειώσεις, ικανή έκταση), που να μην αποκλείει πολύτιμο υλικό για τους μελετητές του θεάτρου· ζ) λόγω της φύσης του αντικειμένου, η απόπειρα μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης καταγραφής της βιβλιογραφίας προσκρούει στο γεγονός ότι εντοπίζονται σημαντικά άρθρα, δοκίμια ή μελέτες σε τίτλους φαινομενικά ελάχιστα ή καθόλου σχετικούς που για τον λόγο αυτό δεν είναι πάντα εύκολο να εντοπιστούν· η) λόγω της απουσίας αναλυτικών ευρετηρίων περιοδικών και μελετών σχετικών με τα θέματα που καλύπτουν, αποδελτιώθηκαν περιοδικά ικανής έκτασης (πολύτομα) με πενιχρά αποτελέσματα για την παρούσα έρευνα.

3. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Αναφορά και προβλήματα ομάδας*, εσωτερικό έγγραφο της ερευνητικής ομάδας, που παραδόθηκε στην επιβλέπουσα τριμελή επιτροπή και όπου εκτίθενται τα συμπεράσματα της ερευνητικής ομάδας κατά την ολοκλήρωση του έργου στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος «Πυθαγόρας Ι».

Μελλοντικός στόχος είναι να καλυφθούν ερευνητικά στο πεδίο των αυτοτελών εκδόσεων οι κατηγορίες που υπολείπονται καθώς και τα περιοδικά μέχρι το χρονολογικό όριο του 2005 που είχε τεθεί αρχικά στην έρευνα, ώστε όλες οι κατηγορίες να έχουν ερευνηθεί σε όλα τα πεδία. Ακολούθως, φιλοδοξούμε να επεκταθεί η έρευνα για τις αυτοτελείς εκδόσεις και τους συλλογικούς / σύμμεικτους τόμους έως το χρονικό όριο του 2016. Στη συνέχεια σκοπεύουμε να μελετηθούν τα αποτελέσματα ώστε να προχωρήσει η χρονολογική επέκταση της έρευνας και στο πεδίο των περιοδικών.

Στον αρχικό σχεδιασμό του προγράμματος ήταν η έκδοση της βιβλιογραφίας στο σύνολό της με τα αναγκαία ευρετήρια και τα πλήρη στοιχεία των περιοδικών τίτλων που ερευνηθήκαν. Ακολούθως, η βιβλιογραφία να διατεθεί στο ευρύ κοινό με ηλεκτρονική μορφή κάτι το οποίο θα μπορεί να πραγματοποιηθεί αν βρεθούν και οι αναγκαίοι οικονομικοί πόροι ώστε τα λήμματα να ενταχθούν σε μια ισχυρή και διαδικτυακή βάση δεδομένων.

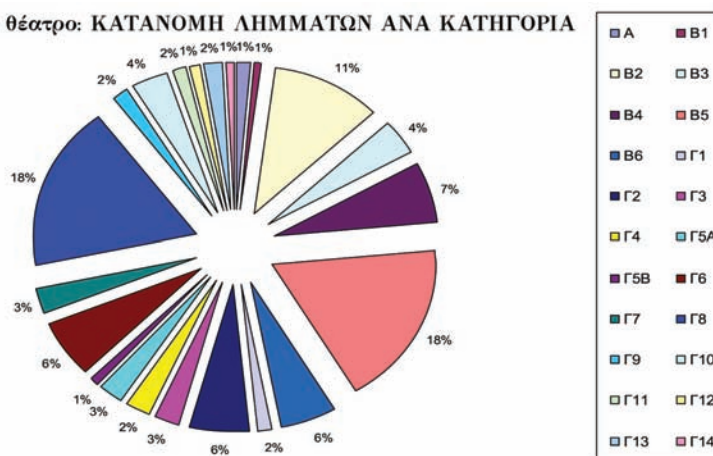
Μέχρι σήμερα η έρευνα βασίζεται σε μια απλή βάση δεδομένων σε Microsoft Access που σχεδίασε η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, χωρίς τη συμβολή της οποίας –κι εδώ αυτό πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα–, τίποτα δεν θα είχε προχωρήσει.

Η «Ελληνική Θεατρολογική Βιβλιογραφία 1900-2005/16» θα μπορεί να μας προσφέρει μια πλήρη εικόνα του τι έχει ερευνηθεί, σε τι έκταση (πλήθος λημμάτων) και σε τι βάθος, κάτι ιδιαίτερα χρήσιμο τόσο για τον ερευνητικό σχεδιασμό του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών όσο και των άλλων Τμημάτων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, καθώς και στη διδασκαλία σε προπτυχιακό επίπεδο.

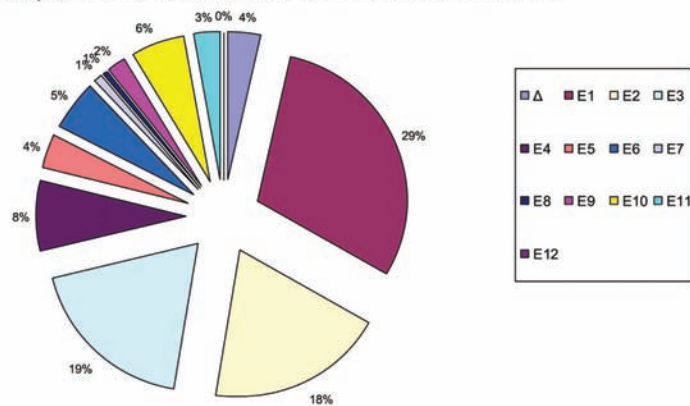
Μέχρι στιγμής και λαμβάνοντας υπόψη τις ελλείψεις που μνημόνευσα προηγουμένως, στη βάση δεδομένων υπάρχουν 10.110 λήμματα καταναμημένα όπως βλέπετε στα σχετικά διαγράμματα (πίνακες 1 και 2).

Πίνακας 1.

Ελληνικό θέατρο: ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΛΗΜΜΑΤΩΝ ΑΝΑ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ



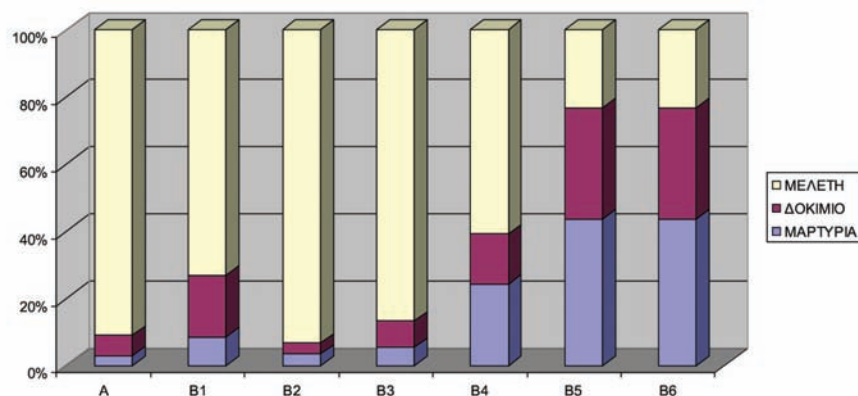
Πίνακας 2.
Ξένο θέατρο: ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΛΗΜΜΑΤΩΝ ΑΝΑ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ



Και οι δύο πίνακες περιγράφουν την κατανομή του πλήθους των λημμάτων ανά κατηγορία, χωρίς όμως να γίνεται διάκριση στο εσωτερικό κάθε κατηγορίας του είδους των λημμάτων που περιλαμβάνουν (μελέτες, δοκίμια ή μαρτυρίες). Διψήφια ποσοστά εγγραφών κατακτούν στο ελληνικό θέατρο οι κατηγορίες B5 (Εικοστός αιώνας: 1900-1950) και Γ8 (Σκηνοθεσία – σκηνοθέτες, Ηθοποιοί – θίασοι) με 18% και B2 (Κρητικό – Επτανησιακό και Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο) με 11% επί του συνόλου των εγγραφών, ενώ οι αμέσως επόμενες πολυπληθείς κατηγορίες είναι οι B6 (Εικοστός αιώνας: 1951-2005), Γ2 (Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή), Γ6 (Θεωρία του θεάτρου και του δράματος) με 6% και B4 [Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους ως τα τέλη του 19ου αιώνα (1830-1900)] με 7%. Στο ξένο θέατρο πολυπληθέστερη κατηγορία αναδεικνύεται η E1 (Βρετανικό και αμερικανικό θέατρο) με 29%, E11 (Διάφορες ευρωπαϊκές χώρες) με 19% και E2 με 18% (Γαλλόφωνο θέατρο).

Σε πιο αναλυτικούς πίνακες είναι ορατό ότι στο πεδίο της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου υπάρχει, όπως ήταν και το αναμενόμενο, στα αυστηρά επιστημονικά λήμματα πολύ μεγαλύτερη πρόοδος, ενώ στις θεματικές κατηγορίες αυτά είναι πολύ λιγότερα.

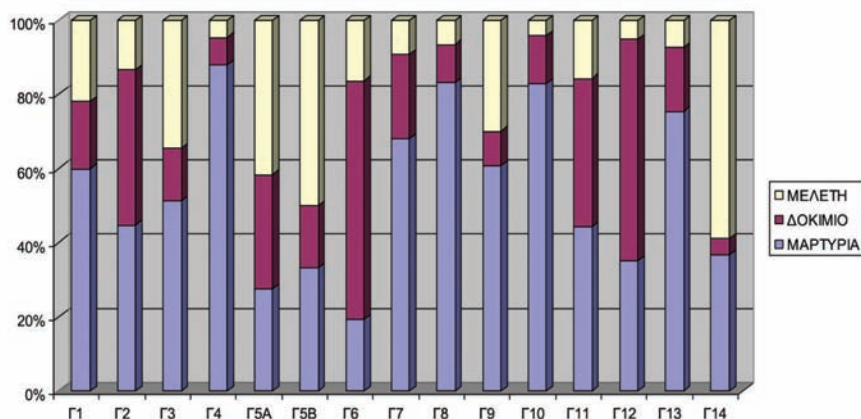
Πίνακας 3.
Ελληνικό θέατρο - Ιστορικές Κατηγορίες: ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΛΗΜΜΑΤΩΝ ΑΝΑ ΕΙΔΟΣ



(εδώ να σημειώσουμε ότι υπάρχουν και κατηγορίες που δεν έχουν ερευνηθεί στον τομέα των αυτοτελών εκδόσεων και είναι βέβαιο ότι για ορισμένες από αυτές η εικόνα θα αλλάξει στο μέλλον). Παρατηρούμε ότι στις κατηγορίες που έχουν πλήρως ερευνηθεί, δηλαδή στις Γ8 και Β5, το ποσοστό των μελετών είναι πολύ μεγαλύτερο στην ιστορική / δραματουργική κατηγορία Β5 (Πίνακας 3) αντίθετα με τη θεματική κατηγορία Γ8 που σχετίζεται με την πράξη του θεάτρου (Πίνακας 4). Από την άλλη, είναι αξιοσημείωτο ότι στις ιστορικές κατηγορίες, τις περισσότερες μελέτες έχει η κατηγορία Β2 (Κρητικό – Επτανησιακό – Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο) και στις θεματικές κατηγορίες πέρα από την Γ14 –που περιλαμβάνει τις βιβλιογραφίες, τα αφιερώματα και έχει πιο επιστημονικό χαρακτήρα– περισσότερες μελέτες καταγράφονται στο εσωτερικό των κατηγοριών Γ5α και Γ5β που σχετίζονται με το θέατρο και το παιδί (Θέατρο και Εκπαίδευση και Θέατρο για Παιδιά). Ακολουθεί το Λαϊκό Θέατρο, Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο (Γ3), η θεατρική αρχιτεκτονική (Γ9), η θεωρία του θεάτρου (Γ6), το θέατρο στην επαρχία, την Κύπρο και τη Διασπορά (Γ1) και η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου (Γ2). Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι αυτά τα πεδία περιλαμβάνουν περισσότερα λήμματα επιστημονικά απ' ό,τι άλλα και όχι φυσικά ότι έχουν τις περισσότερες εγγραφές. Από την άλλη, καταδεικνύεται ότι σημαντικά πεδία όπως το Λυρικό Θέατρο (Γ4) και η Θεατρική Κριτική (Γ12) απαιτούν μεγαλύτερη επιστημονική προσέγγιση.

Πίνακας 4.

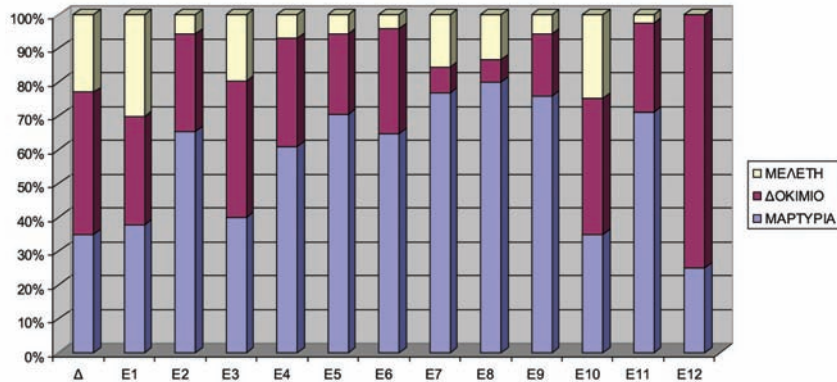
Ελληνικό θέατρο - Θεματικές Κατηγορίες: ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΛΗΜΜΑΤΩΝ ΑΝΑ ΕΙΔΟΣ



Στο ξένο θέατρο (Πίνακας 5) παρατηρούμε ότι σε ό,τι έχει ήδη καταγραφεί στο αγγλόφωνο (Ε1) και στο σκανδιναβικό θέατρο (Ε10) οι μελέτες είναι περισσότερες, και ακολουθούν η γενική κατηγορία των μελετών της ξένης ιστορίας του θεάτρου (Δ). Αδυνατούμε όμως να προχωρήσουμε σε περαιτέρω ανάλυση καθώς σε αυτές τις κατηγορίες υπάρχουν αρκετές ελλείψεις όσον αφορά την έρευνα των αυτοτελών εκδόσεων.

Πίνακας 5.

Ξένο θέατρο: ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΛΗΜΜΑΤΩΝ ΑΝΑ ΕΙΔΟΣ



Αναμφίβολα η ολοκλήρωση της έρευνας θα σημάνει τη συγκέντρωση πολύτιμου αλλά διάσπαρτου και «χαμένου» υλικού για την τεκμηρίωση της ελληνικής θεατρολογίας και θα αποτελέσει ένα μοναδικό corpus – μεθοδολογικό εργαλείο που θα παρέχει μια ασφαλή κατ' αρχήν βάση για τους μελετητές.

Συμπερασματικά, είναι αναγκαίο να υπογραμμιστεί και μια άλλη, πολύ σημαντική διάσταση της έρευνας. Η «Ελληνική Θεατρολογική Βιβλιογραφία 1900-2005/16» μπορεί να ιδωθεί και ως τεκμήριο της ιστορίας της επιστήμης του ελληνικού θεάτρου και της θεατρολογίας στην ελληνική γλώσσα. Τεκμήριο μιας διαρκούς προσπάθειας με πρωταγωνιστές, κύριους και δευτερεύοντες ρόλους, συγκρούσεις, λύσεις των επιμέρους ερευνητικών προβλημάτων όπως αυτή αναδύεται μέσα από τους τίτλους των μελετών και την εναλλαγή των ενδιαφερόντων των μελετητών: τα θέματα που επαναλαμβάνονται, τα θέματα που λανθάνουν, τα έργα που χάνονται στην πορεία του χρόνου και άλλα που αναδύονται από τη λήθη, οι εμμονές για κάποια ερευνητικά ζητήματα κ.λπ., όλα μέρος μιας διαρκούς αναζήτησης ώστε να κατανοηθεί η πιο εφήμερη από όλες τις τέχνες.

ANNA ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

*Ζητήματα μεθοδολογίας:
Η έρευνα κοινού ως μεθοδολογικό εργαλείο της Θεατρολογίας*

Η επίδραση του θεάτρου στους θεατές του αποτελεί ένα προκλητικό ερευνητικό ζήτημα, το οποίο η «έρευνα κοινού» ως μεθοδολογικό εργαλείο έχει τη δυνατότητα να διαφωτίσει, κι ακόμα να επιβεβαιώσει υποθέσεις, να άρει το αυτονόητο, να δώσει αριθμητικά μεγέθη, και γενικότερα, πάντα σε συνδυασμό και με άλλα μεθοδολογικά εργαλεία, να ενισχύσει την επιστημονική έρευνα. Ο Pierre Bourdieu ως πρώτος εισηγητής της στατιστικής ανάλυσης σε θέματα πολιτισμού, στην μελέτη του *Η διάκριση*,¹ προσέγγισε τον σύνθετο δεσμό μεταξύ κουλτούρας, εξουσίας και ταυτότητας στις σύγχρονες κοινωνίες ως βασική έκφραση της κοινωνικής αναγκαιότητας. Αξιοποιώντας έναν τεράστιο όγκο εμπειρικής και κριτικής θεωρητικής εργασίας, συνόψισε την ύπαρξη δομικής αντιστοιχίας μεταξύ κοινωνικής τάξης, πολιτισμικών προτιμήσεων (γούστων) και κατανάλωσης συνδέοντας τις επιλογές του κοινού με την κοινωνική και μορφωτική του διαστρωμάτωση. Σε αυτού του είδους την κοινωνιολογική προσέγγιση αναφέρθηκαν στη συνέχεια ερευνητές κοινωνιολόγοι² όπως ο Zygmunt Bauman,³ ο Mike Featherstone, ο Richard Peterson και ο Bernard Lahire⁴ οι οποίοι επανεξετάζοντας την έρευνα του Bourdieu για τα «habitus» (έξεις) εστίασαν στις πολιτιστικές συνήθειες ως κοινωνικές εμπειρίες που καθορίζουν και επηρεάζουν το άτομο σε όλη του τη ζωή, στην «πολιτιστι-

1. Pierre Bourdieu, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Πατάκης, 2013.

2. Ρωξάνη Κουταντζόγλου – Δημήτρης Εμμανουήλ, «Κοινωνική διαστρωμάτωση και πρότυπα κατανάλωσης πολιτισμών: Το θέατρο και ο χορός στην περίπτωση της Αθήνας», *Επιθεώρηση Ερευνών* - ειδικό τεύχος: *Κοινωνικές τάσεις και πολιτιστική κατανάλωση*, τχ. Α', 2016/146, σσ. 153-188, στο <http://dx.doi.org/10.12681/grsr.10645> (ημερομηνία πρόσβασης στις 6/8/2019)

3. Zygmunt Bauman, *Ζωή για κατανάλωση*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα, Πολύτροπον, 2008. Η μελέτη αυτή εξετάζει τον αντίκτυπο των καταναλωτικών στάσεων και προτύπων συμπεριφοράς σε ποιότητες, φαινομενικά ασύνδετες όψεις της κοινωνικής ζωής: την πολιτική και τη δημοκρατία, τους κοινωνικούς διαχωρισμούς και τη διαστρωμάτωση, τις κοινότητες, τη δημιουργία ταυτότητας, την παραγωγή και χρήση της γνώσης και τις προτιμώμενες αξίες. Το άτομο-καταναλωτής μετασχηματίζεται σε προωθητή και ταυτοχρόνως προωθούμενο εμπόρευμα. Αγαθά και πωλητές, εμπορεύματα και εμπορευόμενοι είναι όλοι ένοικοι στον ίδιο κοινωνικό χώρο, εκείνο της αγοράς.

4. Bernard Lahire, *La culture des individus: Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

κή παραφωνία» και στις ενδοατομικές διαφοροποιήσεις και επιρροές που αυξομειώνουν την ένταση στα θέματα καλλιτεχνικής κουλτούρας.

Η μέθοδος της «έρευνας κοινού» ταυτισμένη με τη «σφυγμομέτρηση» και τη δι-αμόρφωση «κοινής γνώμης», ιδιαίτερα όταν διερευνά το πολιτικό κλίμα, έχει θέσει πολλά ερωτηματικά όσον αφορά όχι μόνο την εγκυρότητά της αλλά και της ύπαρξης ακόμα της κοινής γνώμης. Στο γνωστό δοκίμιο του Bourdieu με τίτλο *Η κοινή γνώμη δεν υπάρχει*⁵ υπογραμμίζει ότι: «όλος ο κόσμος μπορεί να έχει γνώμη», ότι «υπάρχει μια (άτυπη) συμφωνία-συναίνεση πάνω στον τρόπο που τίθενται οι ερωτήσεις», καταλαβαίνουμε δηλαδή όλοι/ες με τον ίδιο τρόπο την ερώτηση που μας τίθεται; Και τέλος ότι «όλες οι γνώμες είναι ισοδύναμες σε ένα πληθυσμό ταξικά, κοινωνικά και πολιτισμικά ετερόκλητο».

Στην Ελλάδα οι έρευνες κοινού που αφορούν στο ελληνικό θέατρο είναι σπάνιες, ωστόσο, θα πρέπει να αναφέρουμε την έρευνα της Στέλλας Καποδίστρια και της Έρις Κύργια για το θεατρικό κοινό περιόδου 2005-2006,⁶ του Νίκου Παναγιωτόπουλου και της Μαρίας Βιδάλη⁷ με τίτλο «Ο κόσμος των παραστάσεων. Ο κοινωνικός χώρος του κοινού των θεάτρων»⁸ και την έρευνα των Ρωξάνης Κουταντζόγλου και Δημήτρη Εμμανουήλ με τίτλο «Κοινωνική διαστρωμάτωση και πρότυπα κατανάλωσης πολιτισμού: Το θέατρο και ο χορός στην περίπτωση της Αθήνας».⁹

Στη συνέχεια θα σας παρουσιάσω δυο μικρότερης εμβέλειας μη χρηματοδοτούμενες έρευνες κοινού, οι οποίες βασίστηκαν στη συνεργασία φοιτητών, ερευνητών και καθηγητών που διακίνησαν τα ερωτηματολόγια. Η πρώτη αφορούσε άσκηση έρευνας κοινού που πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 2012 με τους φοιτητές του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Η διακίνηση ερωτηματολογίου στόχευε στην ανίχνευση των κριτηρίων με τα οποία οι θεατές επιλέγουν την παράσταση που πρόκειται να δουν. Τα ερωτηματολόγια διακινήθηκαν στις παραστάσεις:

5. «Ο ορισμός αυτός της γνώμης δεν είναι η γνώμη μου για τη γνώμη. Είναι απλώς η διασάφηση του ορισμού που ενεργοποιούν οι σφυγμομετρήσεις γνώμης ζητώντας από τον κόσμο να πάρει θέση πάνω σε διατυπωμένες γνώμες και παράγοντας, μέσω της απλής στατιστικής συνάθροισης γνώμων που παράγονται έτσι, αυτό το τέχνημα που είναι η κοινή γνώμη [...], έτσι λέω απλώς ότι η γνώμη αυτή δεν υπάρχει.» (βλ. Pierre Bourdieu, «L'opinion publique n'existe pas», *Les Temps Modernes*, vol. 378, 1973, σσ. 1292-1309). Επίσης, βλ. του ίδιου, *Κείμενα κοινωνιολογίας*, μτφρ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Δελφίνι, 1994, σσ. 141-152.

6. Στέλλα Καποδίστρια – Έρις Κύργια, «Δράμα = 0,627389 – 0,201533 x Κωμωδία. Μερικά στατιστικά στοιχεία για το θεατρικό κοινό της Αθήνας κατά τη χειμερινή θεατρική περίοδο 2005-2006», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος, Τιμητικός τόμος για τον Βάλτερ Πούχγκερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 583-593.

7. Νίκος Παναγιωτόπουλος – Μαίρη Βιδάλη, «Ο κόσμος των παραστάσεων. Ο κοινωνικός χώρος του κοινού των θεάτρων», *Κοινωνικές Επιστήμες*, τόμ. 1: *Οι γειτονίες του πολιτισμού*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2012, σσ. 64-94.

8. «Πράγματι, το γεγονός πως η πολιτισμική θρησκεία έχει γίνει ένας χώρος όπου επενδύονται βαθιές πεποιθήσεις κι έντονοι δεσμεύσεις θα μπορούσε κανείς, πολύ εύκολα και πρόχειρα, να το διαπιστώσει παρατηρώντας τους θεατές θεατρικών παραστάσεων» (ό.π.).

9. Βλ. στην *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 146, 2016, όπως αναφέρουν οι συγγραφείς: «Τα ευρήματα υποδεικνύουν την ύπαρξη μηχανισμού “διάκρισης” κατά το μπουρντιεακό πρότυπο, δίχως όμως να υφίσταται η συστηματική “ομολογική” σχέση μεταξύ τάξης και κουλτούρας, την οποία αυτό εισηγείται. Διαπιστώνονται, επίσης, ισχνές μόνον τάσεις προς παμφαγική και παράφωνα καταναλωτική συμπεριφορά».

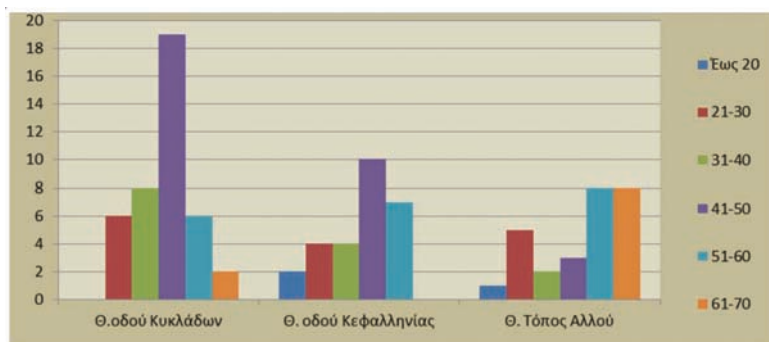
- Ζουβέ – Ελβίρα, της Μπριζίτ Ζακ, στο θέατρο «Τόπος Αλλού» σε σκηνοθεσία Κώστα Αρζόγλου.
- Ψευδαισθήσεις, του Ιβάν Βιριπάγεφ, στο «Θέατρο οδού Κυκλάδων» σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου.
- Λευκές νύχτες, του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, στο «Θέατρο οδού Κεφαλληνίας» σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καταλειφού.

Επιλέξαμε μια θεατρική «γειτονιά» σημαντικών θιάσων διότι: πρώτον και οι τρεις παραστάσεις αφορούν τη σφαίρα που γενικώς αποκαλούμε ποιοτικό θέατρο, δεύτερον διότι η συμβολή των οδών Κυκλάδων και Κεφαλληνίας όπου βρίσκονται και τα τρία θέατρα έδινε την δυνατότητα άμεσης επικοινωνίας και στις τρεις ερευνητικές ομάδες.

Η συλλογή των ερωτηματολογίων, η ομαδική εργασία για τη συγκέντρωση των στοιχείων, οι συζητήσεις, οι απορίες, η δημιουργία γραφημάτων, οι παρατηρήσεις, οι ενστάσεις και κυρίως η αποκόμιση των εμπειριών της ομαδικής ερευνητικής εργασίας αποτέλεσαν τον κύριο ερευνητικό μας στόχο. Η άσκηση αποσκοπούσε κυρίως στην εκπαίδευση των φοιτητών σε αυτό το ιδιαίτερο είδος έρευνας, που απαιτεί προσωπική επαφή με τον ερωτώμενο στον τόπο και στον χρόνο που τελείται η θεατρική πράξη. Συγκεντρώθηκαν 96 ανώνυμα ερωτηματολόγια, η ανάλυση των οποίων ολοκλήρωσε τη μεθοδολογική άσκηση των φοιτητών.

Σας παραθέτω κάποια από τα συμπεράσματα:

1. Η πλειοψηφία του δείγματος των θεατών ήταν γυναίκες, 64 σε σύνολο 96 ερωτηθέντων (βλ. Γράφημα 1).

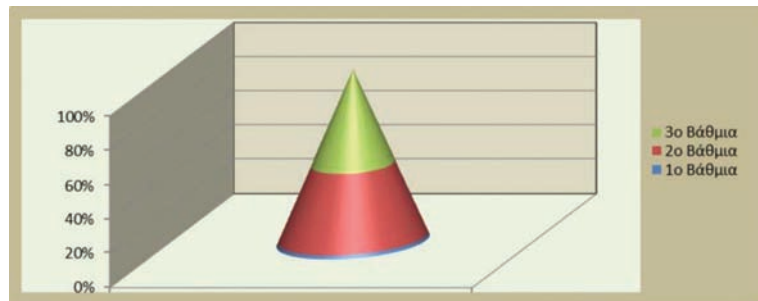


Γράφημα 1

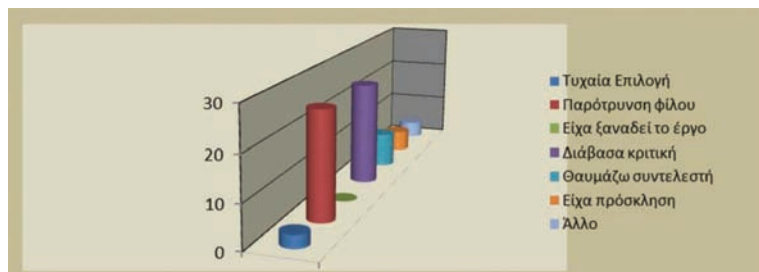
2. Οι ηλικιακές ομάδες που υπερτερούσαν αριθμητικά ήταν των 41-50 ετών και 51-60 ετών και είχαν λάβει κυρίως τριτοβάθμια εκπαίδευση (βλ. Γράφημα 2).

3. Βασική επιρροή στην επιλογή της παράστασης άσκησαν οι θεατρικές κριτικές (βλ. Γράφημα 3, τη μωβ στήλη) και οι παροτρύνσεις των φίλων (βλ. Γράφημα 3, κόκκινη στήλη). Η περίπτωση της τυχαίας επιλογής ήταν πολύ μικρή (βλ. Γράφημα 3, μπλε στήλη).

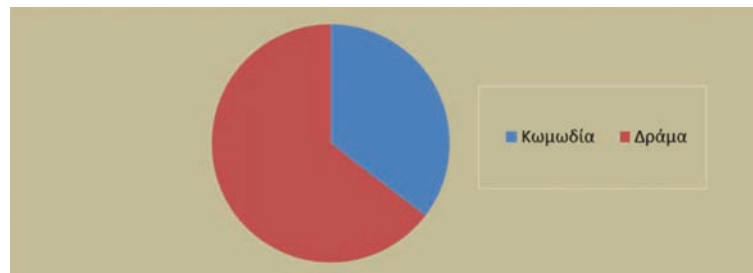
4. Επίσης παρά το ότι απευθυνθήκαμε σε θεατές παραστάσεων ξένων έργων, δήλωσαν εκτίμηση στο ελληνικό θέατρο για το οποίο μάλιστα θεωρούσαν ότι βρίσκεται σε ποιοτική άνοδο. Η πλειοψηφία του δείγματος προτιμούσε το δράμα έναντι της κωμωδίας (βλ. Γράφημα 4).



Γράφημα 2



Γράφημα 3



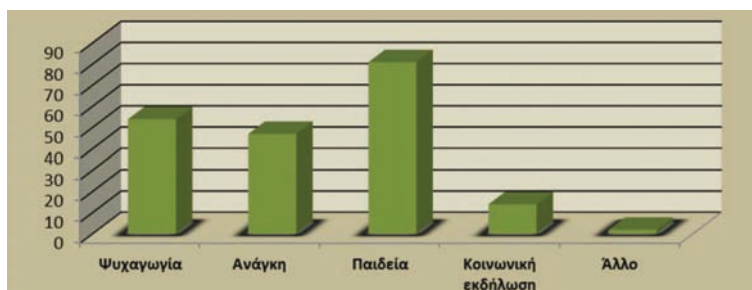
Γράφημα 4

5. Χαρακτήρισε το θέατρο πρωτίστως ως παιδεία (βλ. Γράφημα 5).

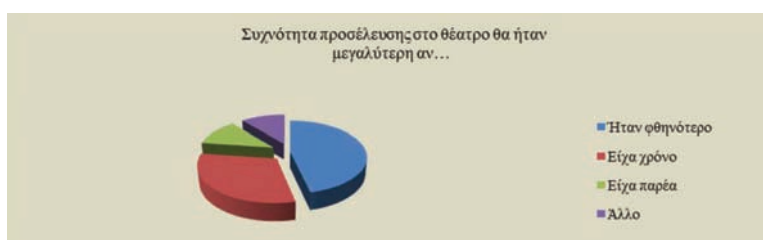
6. Τα οικονομικά προβλήματα και η έλλειψη ελεύθερου χρόνου αποτελούσαν τις κύριες αιτίες που περιορίζαν τη συχνότητα προσέλευσης ή και απέκλειαν τους θεατές από τις παραστάσεις.

7. Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η πλειοψηφία των θεατών και των τριών θεάτρων ανέφεραν τον Λευτέρη Βογιατζή ως τον σκηνοθέτη που κυρίως εκτιμούσαν περισσότερο.

Η επόμενη έρευνα κοινού με τη μέθοδο του ερωτηματολογίου αφορά το προφίλ του θεατή παραστάσεων αρχαίου δράματος. Διεκπεραιώθηκε το διάστημα Απρίλιο



Γράφημα 5



Γράφημα 6

με Ιούνιο του 2013 και είναι δημοσιευμένη στο έκτο κεφάλαιο της μελέτης *Περί Αναβίωσης*.¹⁰ Στόχος της ήταν να αναδείξει στο πλαίσιο του εφικτού, στοιχεία που σηματοδοτούν την επιρροή των παραστάσεων αρχαίου δράματος στη θεατρική παιδεία του κοινού, εστιάζοντας περισσότερο στην ανάμνηση που αφήνουν οι παραστάσεις αυτές ως διαδικασία μάθησης, καθώς και στη δημιουργία αισθητικών κριτηρίων. Είναι δεδομένο ότι αναζητήσαμε καθαρά υποκειμενικές προσεγγίσεις προσπαθώντας να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε τη θεατρική συμπεριφορά του θεατρικού κοινού¹¹ ως ανομοιογενούς συνόλου.¹² Απευθυνθήκαμε μέσω ερωτηματολογίου ανοικτών και κλειστών ερωτήσεων σε δειγματοληπτικό πλαίσιο που θα αποτελούσε την πηγή κατάλληλου δείγματος. Περιοριστήκαμε στην επιλογή των φορέων στους οποίους δραστηριοποιούμαστε αποφεύγοντας όμως συμπτωματικά δείγματα¹³ που θα μας οδηγούσαν σε παραπλανητικά

10. Άννα Μαυρολέων, «Έρευνα κοινού: Το προφίλ του θεατή αρχαίου δράματος», στο *Περί αναβίωσης – από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής Ιστορίας*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2016, σσ. 195-245.

11. Colin Robson, *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*, μτφρ. Βασιλική Νταλάκου – Κατερίνα Βασιλικού, Αθήνα, Gutenberg, 2007, σ. 27.

12. Nathalie Heinich, *Κοινωνιολογία της τέχνης*, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος, Αθήνα, Πλέθρον, 2014, σ. 61. Επίσης, βλ. Pierre Bourdieu – Alain Darbel, *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 και P Bourdieu, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π.

13. Το συμπτωματικό δείγμα (accidental sample) παραπλανά πολλές φορές τους ερευνητές. Όμως, στην ουσία υπάρχει πάντα στις έρευνες ερωτηματολογίων ένα μεγάλο ποσοστό παραπλάνησης ακόμα

στοιχεία. Στην έρευνα αυτή συμμετείχαν αποκλειστικά θεατές¹⁴ παραστάσεων αρχαίου δράματος, άνδρες, γυναίκες και ανήλικοι μαθητές από 13 ετών,¹⁵ κάτοικοι αστικών κέντρων Ελλάδας και Κύπρου, αλλά και επαρχιακών περιοχών, από όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης με ποσοστό απόκρισης 57% επί του συνόλου του δείγματος. Διακινήσαμε ένα ευέλικτο ερωτηματολόγιο 10 ερωτήσεων και λάβαμε συμπληρωμένα 253 ερωτηματολόγια. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στους παρακάτω φορείς:

- Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου (Ναύπλιο)
- Πρόγραμμα Εκπαίδευσης Ενηλίκων «Ακαδημία Πλάτωνος», Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Κέντρο Δράματος, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο
- Θεατρικό Μουσείο Κύπρου (Λεμεσός)
- Θεατρικό Εργαστήριο *Ενδράσει Δήμων Μοσχάτου – Ταύρου*
- Θεατρικό Εργαστήριο *Ρενδία λέξις Δήμων Νίκαιας – Αγ. Ι. Ρέντη*
- Δεύτερο Λύκειο Κορυδαλλού
- Γυμνάσιο Αγκιστριού

Η ανάλυση, ποσοτική και ποιοτική, των ερωτηματολογίων αξιολογήθηκε ξεχωριστά για τους μαθητές και τους ενήλικες. Όσον αφορά τους μαθητές, σημειώνοντας και εδώ την ποσοτική αλλά και ποιοτική υπεροχή των κοριτσιών (3% έναντι του 37% των αγοριών, σε σύνολο 153 συμπληρωμένων ερωτηματολογίων και στα δύο δημόσια σχολεία Κορυδαλλού και Αγκιστριού), παρατηρούμε ότι διαμορφώνουν μια πρώτη γνώμη για το αρχαίο δράμα, αφενός από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα και αφετέρου από τις σχολικές παραστάσεις. Η επαφή τους αυτή πιθανόν να καθορίσει τη σχέση τους με την τέχνη του θεάτρου και στην ενήλικη ζωή τους. Προτιμούν ως είδος την Κωμωδία (Λυσιστράτη, 31%),¹⁶ το βασικό ενδιαφέρον τους εστιάζεται στους ηθοποιούς με επικρατέστερη την Κατίνα Παξινού,¹⁷ ηθοποιό την οποία δεν έχουν δει ποτέ να παίζει, ενώ ακολουθούν οι ηθοποιοί Πέτρος Φιλιππίδης και Γιάννης Μπέζος. Όσον αφορά την περίπτωση της Παξινού, ηθοποιού ταυτισμένης στη συνείδηση των Ελλήνων θεατών με την Τραγωδία, επαληθεύεται η επιρροή που έχει ασκήσει η φήμη της και στις γενιές των μεγαλύτερων θεατών αλλά και των μικρότερων, καθώς και οι αναφορές σε αυτήν στα σχολικά εγχειρίδια. Φαίνεται να εκτιμούν την αξία και το ηρωικό ήθος της Αντιγόνης, του Αγαμέμνονα, του Αχιλλέα, αλλά και της Λυσιστράτης,¹⁸ όμως θεωρούμε ότι

και σε σκόπιμες δειγματοληψίες ομοιογενών δειγμάτων, βλ. C. Robson, *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου...*, σσ. 314-315.

14. Οι συμμετέχοντες στην έρευνα θα έπρεπε να είχαν παρακολουθήσει παραστάσεις αρχαίου δράματος. Όσον αφορά τους μαθητές, το ερωτηματολόγιο διακινήθηκε σε σχολεία που έχουν εντάξει στο πρόγραμμα των δραστηριοτήτων τους παραστάσεις αρχαίου δράματος, και επιπλέον το διάστημα της έρευνας το σχολείο Κορυδαλλού βρισκόταν στην διαδικασία προβών της *Εκάβης* του Ευριπίδη.

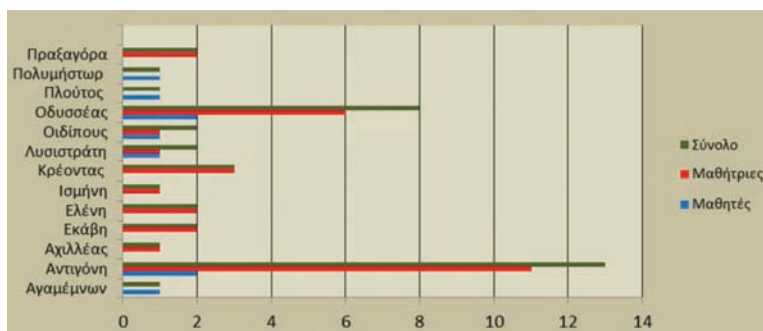
15. Οι μαθητές συμπλήρωσαν τα ερωτηματολόγια στο πλαίσιο των φιλολογικών μαθημάτων από τους καθηγητές τους έτσι ώστε να έχουμε έγκαιρη συμπλήρωση και συγκέντρωση των ερωτηματολογίων.

16. Α. Μαυρολέων, *Περί αναβίωσης...*, σσ. 211-212.

17. Στο ίδιο, σσ. 212-213.

18. Στο ίδιο, σ. 213.

η εκτίμηση αυτή προκύπτει από τα έργα τα οποία διδάσκονται και όχι από τα έργα που βλέπουν ως θεατές, διότι η Αντιγόνη, την οποία ανέφεραν ως την κατεξοχήν ηρωίδα που εκφράζει την εποχή μας, δεν συμπεριλαμβάνεται στις παραστάσεις τις οποίες είχαν παρακολουθήσει.



Γράφημα 7

Για τους μαθητές οι παραστάσεις αρχαίου δράματος αποτελούν αποκλειστικά εκπαιδευτικό μηχανισμό. Ωστόσο, μέσω της εκπαιδευτικής διαδικασίας θα αποτελέσουν στο μέλλον έναν εν δυνάμει πυρήνα μυημένων θεατών, που ανεξάρτητα από τους οικονομικούς πόρους ή τις γνώσεις που θα διαθέτουν στην ενήλικη ζωή τους, θα έχουν κάποιο βαθμό εξοικείωσης με την υψηλή τέχνη του αρχαίου δράματος. Το θέμα της εξοικείωσης το είχε επισημάνει ο Bourdieu ως τον φραγμό των λαϊκών στρωμάτων «για την είσοδο» στους χώρους υψηλής τέχνης:

«δεν είναι λοιπόν τόσο η έλλειψη οικονομικών πόρων ή γνώσεων, όσο η απουσία άνεσης και εξοικείωσης, η διάχυτη συνείδηση ότι ένας τέτοιος χώρος δεν τους ταιριάζει.»¹⁹

Όσον αφορά τους ενήλικες θεατές, η τέχνη είναι ένας τομέας που αφορά την πλειονότητά τους, ανάλογα με το μορφωτικό τους επίπεδο το οποίο καλλιεργούν και μετά την ολοκλήρωση της εκπαίδευσής τους. Ειδικότερα όμως, φαίνεται πως η τέχνη αφορά τις γυναίκες σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι τους άντρες. Επίσης, παρατηρούμε ότι οι απαντήσεις των γυναικών δεν είναι απλώς περισσότερες από των ανδρών, αλλά και περισσότερο επεξεργασμένες. Το γεγονός αυτό μας ωθεί στην αναζήτηση κοινωνιολογικών στοιχείων τεκμηρίωσης, τα οποία συνδέονται τόσο με την ελληνική παιδεία όσο και με τα στοιχεία που διαμορφώνουν το κοινωνικό προφίλ του άνδρα και της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Όσον αφορά το αυξημένο ενδιαφέρον των γυναικών για το θέατρο και ειδικότερα για το αρχαίο δράμα, φαίνεται ότι συνάδει με το γενι-

19. Η Nathalie Heinich αναφέρεται στην έννοια habitus (έξη) του Bourdieu και επισημαίνει: «Χωρίς τη συγκεκριμένη έννοια θα ήταν δύσκολο να αντιληφθούμε τί αποτελεί πραγματικό φραγμό για την είσοδο στους χώρους υψηλής τέχνης: δεν είναι λοιπόν τόσο η έλλειψη οικονομικών πόρων ή γνώσεων, όσο η απουσία άνεσης και εξοικείωσης, η διάχυτη συνείδηση ότι ένας τέτοιος χώρος “δεν είναι για μένα”, η οποία γίνεται έκδηλη στις στάσεις του σώματος, στην ενδυματολογική εμφάνιση, τον τρόπο ομιλίας ή κίνησης» (N. Heinich, *Κοινωνιολογία της τέχνης...*, σ. 65).

κότερο κοινωνικό στερεότυπο, σύμφωνα με το οποίο οι γυναίκες προτιμούν το πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών. Παρατηρούμε ότι τόσο στους άνδρες που συμμετείχαν (34%) όσο και στις γυναίκες²⁰ (66%) η σχέση τους με το θέατρο είναι ανάλογη με τη βαθμίδα εκπαίδευσής τους.²¹

Τα Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος από την έναρξη τους το 1955,²² στο Ηρώδειο αρχικά και στην Επίδαυρο μετέπειτα, επηρέασαν τη θεατρική παιδεία των Ελλήνων θεατών. Έστω για μια φορά, ανεξαρτήτως της σχέσης που μπορεί να έχει κανείς με την τέχνη του θεάτρου, θα σκεφτεί ή και θα επιδιώξει να δει μια παράσταση στην Επίδαυρο, το Ηρώδειο ή το Κούριον (όσο αφορά την Κύπρο), ακόμα και για την ειδική αυτή θεατρική εμπειρία. Αξιοσημείωτες είναι οι αναφορές στους ηθοποιούς της χρυσής εποχής των φεστιβάλ, Στέλιο Βόκοβιτς, Μάνο Κατράκη, Κατίνα Παξινού, Άννα Συνοδινού, ωστόσο το υψηλότερο ποσοστό αποδίδεται στη Λυδία Κονιόρδου (21%) και ακολουθούν η Καριοφυλιά Καραμπέτη (11%), ο Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης (11%) και τέλος, η Δέσποινα Μπεμπεδέλη, η οποία αποτελεί τη μόνη από τις 4 πρώτες επιλογές των πλειοψηφησάντων που ανήκει στην παλαιότερη γενιά ηθοποιών, επιλογή αποκλειστικά γυναικών από την Κύπρο αλλά και την Ελλάδα.²³ Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, σε αντίθεση με τις δεκαετίες '50-'60-'70, οι ηθοποιοί οι οποίοι ασχολούνται με το αρχαίο δράμα είναι πολυπληθέστεροι.

Όσον αφορά τους σκηνοθέτες, είχαμε μεγάλη διασπορά, οπότε το μεγαλύτερο ποσοστό ως σημαντικότερο σκηνοθέτη ανέφερε τον Λευτέρη Βογιατζή (9%). Ακολουθούν ο Κάρολος Κουν (6%) και ο Θόδωρος Τερζόπουλος (6%), ενώ με μικρότερα ποσοστά ακολουθούν οι Σπύρος Α. Ευαγγελάτος και Μίνωας Βολανάκης. Αξιοσημείωτο στοιχείο αποτελεί η αναφορά (5%) στον Γερμανό σκηνοθέτη Peter Stein. Συνολικά, αναφέρθηκαν 20 σκηνοθέτες, τρεις από τους οποίους δεν είναι Έλληνες: Peter Hall, Peter Stein, Bob Wilson.²⁴

Οι περισσότεροι από τους θεατές αγνοούν τον Μένανδρο, εκτιμούν τον Αισχύλο, προτιμούν τον Ευριπίδη, κατά πλειοψηφία ως μαθητές έχουν διδαχθεί τον Σοφοκλή, αλλά αρέσκονται να βλέπουν έργα του Αριστοφάνη (βλ. Γράφημα 8). Ωστόσο, αν και αγαπούν την Κωμωδία, επιλέγουν την Τραγωδία, είδος που απευθύνεται σε κοινό κυρίως ενήλικο με περισσότερες απαιτήσεις και υψηλότερο μορφωτικό επίπεδο.

Στην πλειονότητα, η έρευνα έδειξε μια σαφή προτίμηση στα έργα *Οιδίππου Τύραννος* και *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ο *Οιδίππου Τύραννος* συγκέντρωσε το 29% των προτιμήσεων, ακολουθεί η *Αντιγόνη* με το 23%, ενώ στην τρίτη και τέταρτη επιλογή βρί-

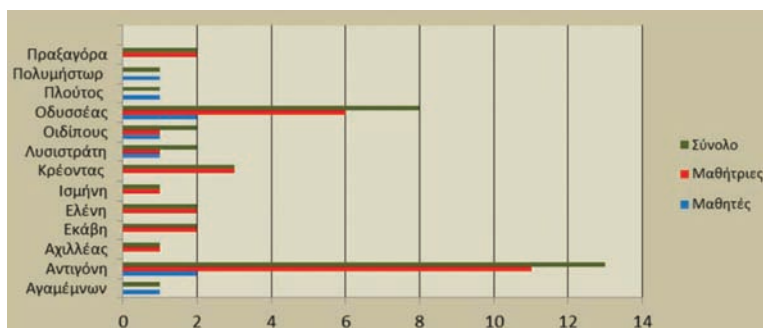
20. Από τις έρευνες του P. Bourdieu του 1966 για την προσέλευση στα μουσεία της Γαλλίας είναι ορατή η σχέση των γυναικών με την κουλτούρα. Στον στατιστικό συσχετισμό ανάμεσα στη συχνότητα επισκέψεων σε μουσεία αποκαλύπτει την επιρροή του επιπέδου σπουδών και ειδικότερα του επιπέδου σπουδών της μητέρας. Βλ. στο ίδιο, σ. 64.

21. «...γίνεται σαφές ότι η “αγάπη της τέχνης” αφορά κατά κύριο λόγο τα κυριαρχούμενα τμήματα της κυρίαρχης τάξης (στα οποία ανήκουν οι διανοούμενοι), τα οποία διαθέτουν περισσότερο συμβολικό παρά οικονομικό κεφάλαιο» (ό.π.). Όπου το «συμβολικό κεφάλαιο» σύμφωνα με τον P. Bourdieu υπολογίζεται με βάση το μορφωτικό επίπεδο.

22. Walter Puhner, *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2016.

23. Α. Μαυρολέων, *Περί αναβίωσης...*, σσ. 228-231.

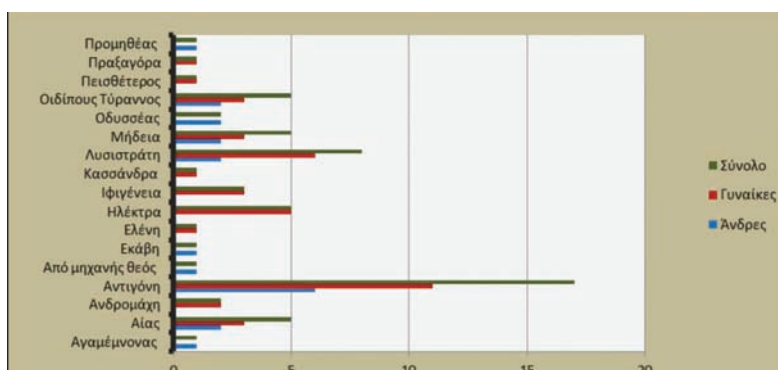
24. Στο ίδιο, σσ. 232-233.



Γράφημα 8

σκονται οι αριστοφανικές κωμωδίες *Λυσιστράτη* (20%) και *Όρνιθες* (18%). Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι οι απαντήσεις συσχετίζονται πάντα με τις πρόσφατες παραστάσεις που έχουν δει οι συμμετέχοντες στην έρευνα.²⁵ Έτσι, το πεδίο των απαντήσεων που επεδίωκε να καταγράψει την καλύτερη παράσταση, παρουσιάζει μεγάλη διασπορά και δεν μας δίνει μια σαφή εικόνα. Γενικότερα όμως, σημειώνουμε μια εμφανή προτίμηση στις παραστάσεις τραγωδίας σε σχέση με τις παραστάσεις κωμωδίας, με πλειοψηφούσες τις παραστάσεις της *Μήδειας*.²⁶

Ως σύγχρονα πρότυπα επέλεξαν θετικές αλλά και αρνητικές, τραγικές αλλά και κωμικές μορφές, όμως θα πρέπει να επισημάνουμε ότι όλες οι επιλογές, ανεξάρτητα από τα κριτήρια, αντικατοπτρίζουν σύγχρονες ανθρώπινες συμπεριφορές (βλ. Γράφημα 9). Πλειοψήφησαν οι απαντήσεις για το ηρωικό ήθος της Αντιγόνης (αιώνια ιδεολόγος και επαναστάτρια, σύμβολο αντίστασης και αυτοθυσίας), του Οδυσσέα (πολυμήχανος,



Γράφημα 9

25. Α. Μαυρολέων, *Η έρευνα στο θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2010, σσ. 60-64.

26. Παράσταση του 1997 από τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη με την Καριοφυλιά Καραμπέτη στον ομώνυμο ρόλο, και του *Οιδίποδος Τυράννου* του 2005 σε σκηνοθεσία Γιώργου Κιμούλη, ο οποίος ερμήνευσε και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Εάν σε αυτές τις τέσσερις απαντήσεις της *Μήδειας* του 1997 προσθέσουμε και τις τρεις οι οποίες αναφέρουν τη *Μήδεια* ως απροσδιόριστη παράσταση χωρίς επιπλέον διευκρινιστικά στοιχεία, φαίνεται ότι οι παραστάσεις *Μήδειας* επικράτησαν στις προτιμήσεις των ερωτηθέντων.

έξυπνος και δόλιος) και της Λυσιστράτης (δυναμική γυναίκα, αστεία παρουσία με πολλές αναφορές στη δύναμη της σεξουαλικότητας και του ρόλου που παίζει στη ζωή των Ελλήνων).

Στην τελευταία ερώτηση του ερωτηματολογίου παρατηρούμε συμφωνία απόψεων των ερωτηθέντων ανεξαρτήτως φύλου. Το 65% (24 άνδρες και 41 γυναίκες) ανάγει τη σπουδαιότητα των παραστάσεων στο γεγονός της διαχρονικότητας του πολιτικο-φιλοσοφικού διαλόγου, ο οποίος αναπτύσσεται στα έργα του αρχαίου ελληνικού δράματος, ενώ το υπόλοιπο 35% εστιάζει στην υψηλή τέχνη και τις σκηνικές δυνατότητες, οι οποίες αναδείχθηκαν μέσα από τη μεγάλη ιστορία της αναβίωσης.

Ερώτηση 10: Γιατί κατά τη γνώμη σας παίζονται ακόμη τα αρχαία δράματα;	Άνδρες	Γυναίκες
Διότι πρόκειται για έργα εξαιρετικής θεατρικής τέχνης	7	8
Διότι έχει ενδιαφέρον να βλέπω διαφορετικές σκηνοθετικές εκδοχές	2	7
Διότι προσφέρονται για διασκευές, προσαρμογές, και σκηνοθετικές καινοτομίες	1	10
Διότι ο πολιτικός και φιλοσοφικός λόγος των κειμένων είναι διαχρονικός	24	41

Γράφημα 10

Ολοκληρώνοντας την ενδεικτική αναφορά μου θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι η αξία της έρευνας κοινού έχει περιορισμένα όρια, δεν αποτελεί μεθοδολογική πανάκεια και τα αποτελέσματά της καταγράφουν τάσεις οι οποίες θα πρέπει πάντοτε να μελετώνται σε συνδυασμό με άλλα μεθοδολογικά εργαλεία. Η μέθοδος αυτή δίνει τη δυνατότητα στον ερευνητή να απευθύνει τον λόγο στη «σιωπηλή πλειοψηφία» του ετερόκλητου κοινού που παρακολούθησε ή πρόκειται να παρακολουθήσει μια παράσταση. Κοινό τηλεθεατών και χρηστών κοινωνικών δικτύων, που κατά κύριο λόγο η γνώμη τους αποτελεί ένα κράμα της παιδείας, της κοινωνικής θέσης και της επιρροής που δέχονται από τη μαζική κουλτούρα, τη διαφήμιση και το life style. Οι έρευνες κοινού συνήθως επιβεβαιώνουν τις υποψίες των ερευνητών, οι οποίοι ασκούνται σε μια κατά μέτωπο επαφή με τα «σχήματα προδιαθέσεων (habitus)» που απεικονίζουν το πολιτιστικό κεφάλαιο μιας κοινωνίας. Αυτού του είδους οι έρευνες θα μπορούσαν να είναι πολύτιμες ως χαρτογραφήσεις τάσεων συγκεκριμένων χρονικών περιόδων. Η αλληλεξάρτησή τους με πολλούς εφήμερους παράγοντες τις καθιστά ευάλωτες και εύκολα αναιρέσιμες από επόμενες έρευνες. Ωστόσο, αποτελούν ιδιαιτέρως χρήσιμες χαρτογραφήσεις κοινωνιολογικών απεικονίσεων του θεατρικού γίγνεσθαι τοποθετημένες σε έναν εφήμερο χωροχρόνο που αλλάζει δυναμικά αφήνοντας όμως ισχυρά πολιτισμικά ίχνη.

Χρήση των αρχειακών πηγών στην έρευνα του Νεοελληνικού Θεάτρου (16ος-18ος αι.)

Όταν τον Ιούνιο του 1997 το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών υπέβαλε στο Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων πρόταση για την αναμόρφωση του Προγράμματος των Μεταπτυχιακών Σπουδών του, στόχος του ήταν «η μελέτη του ελληνικού θεάτρου στη συγχρονική και διαχρονική του διάσταση», με κυριότερο ερευνητικό αντικείμενο την «ιστορική μελέτη του θεατρικού φαινομένου στην Ελλάδα από την εμφάνισή του ως τις μέρες μας, σε αλληλεπίδραση με τα πολιτισμικά φαινόμενα άλλων χωρών».¹ Τα ζητήματα προς μελέτη στο πνεύμα της συγκεκριμένης στοχοθεσίας ήταν πολλά εφόσον η επιστήμη της θεατρολογίας στην Ελλάδα είχε κάνει το ντεμπούτο της σχετικά πρόσφατα.

Ανάμεσα σε αυτά τα ζητήματα, δεσπόζουσα θέση κατείχε το καίριο θέμα της διερεύνησης άγνωστων πτυχών της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου και η ανάδειξή τους. Κατά τα πρώτα χρόνια, λοιπόν, της λειτουργίας του Μεταπτυχιακού οι διδάσκοντες έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στην ανάθεση πρωτότυπων εργασιών που σχετίζονταν με ανεξερεύνητες περιοχές της δραματουργικής παραγωγής και του παραστασιακού γεγονότος στρέφοντας τους φοιτητές σε αρχεία και βιβλιοθήκες, προκειμένου να εντοπίσουν άγνωστες πληροφορίες· ψηφίδες που θα βοηθούσαν στη συμπλήρωση του παζλ που είχε αρχίσει να σχηματίζεται. Για κάποιους από τους φοιτητές εκείνης της εποχής η αξία της αρχειακής έρευνας και η επισήμανση πρωτογενούς τεκμηριωτικού υλικού έγινε βίωμα, σχεδόν εμμονή, και η ζωή του ερευνητή, με τις χαρές και τις αγωνίες της, τρόπος ζωής.

Ένα κεφάλαιο άγνωστο αλλά και ταυτόχρονα γνωστό ήταν η μελέτη της πρώτης περιόδου του νεοελληνικού θεάτρου, δηλαδή το χρονικό διάστημα από τα τέλη περίπου του 16ου έως τα τέλη του 18ου αιώνα. Πρόκειται για το Κρητικό, το Επτανησιακό και το Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, τα οποία μορφοποιήθηκαν στις αντίστοιχες περιοχές της Μεσογείου που τότε συνδέονταν με την παρουσία του βενετικού ή του φράγκικου στοιχείου.² Εποχές μακρινές και άγνωστες για εμάς τους φοιτητές τότε, όχι όμως και για τους δασκάλους μας, οι οποίοι, μάλιστα, αποτελούσαν και το «βαρύ πυροβολικό»

1. Βλ. σχετικά τον τόμο που εκδόθηκε για την επέτειο του εορτασμού των 10 ετών από την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (διάρθρωση ύλης – επιμέλεια σύνταξης), *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1990-2000*, Αθήνα, εκδ. Ergo, 2001, σ. 49.

2. Για τα συγκεκριμένα δραματουργικά κείμενα βλ. γενικά Βάλτερ Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, τόμ. Α', σσ. 29-362.

των μελετητών αυτής της περιόδου. Η ιστορικός Χρύσα Μαλτέζου ήταν, και είναι, η σημαντικότερη ερευνήτρια της περιόδου της Λατινοκρατίας με τεράστια αρχαιολογική εμπειρία,³ ο θεατρολόγος Βάλτερ Πούχγερ είχε ήδη δημοσιεύσει θεμελιώδεις εργασίες⁴ και είχε εκδώσει τον ογκώδη τόμο του με τίτλο *Το Κρητικό Θέατρο*⁵ και ο Σπύρος Α.

3. Από την πλούσια εργογραφία της Χρύσας Μαλτέζου για την περίοδο της Βενετοκρατίας βλ. ενδεικτικά: Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Παρατηρήσεις στο θεσμό της βενετικής υπηκοότητας. Προστατευόμενοι της Βενετίας στον λατινοκρατούμενο ελληνικό χώρο (13ος-15ος αι.)», *Σύμμεικτα*, τόμ. 4, 1981, σσ. 1-16· της ίδιας, «Η παρουσία της γυναίκας στις νοταριακές πράξεις της περιόδου της Βενετοκρατίας», *Κρητολογία*, τόμ. 16-19, 1983-84, σσ. 62-79· της ίδιας, «Τιμές αγαθών και αμοιβές εργασίας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (16ος αι.)», *Σύμμεικτα*, τόμ. 6, 1985, σσ. 4-21· της ίδιας, «Το παιδί στην κοινωνία της βενετοκρατούμενης Κρήτης», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 17, 1987, σσ. 214-227· της ίδιας, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211-1669)», στο *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, Ηράκλειο Κρήτης, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης, 1988, τόμ. 2, σσ. 107-159· της ίδιας, «Portrait of the notary in the latin-ruled Greek regions of the fourteenth century», στο *Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit, Referate des Internationalen Symposions zu Ehren von Herbert Hunger*, Wien, 1996, σσ. 121-131· της ίδιας, «Graecolatinitas nostra. Ζητήματα και προοπτικές», στο Χ. Α. Μαλτέζου (επιμ.), *Διεθνές Συμπόσιο: Πλούσιοι και Φτωχοί στην κοινωνία της Ελληνολατινικής Ανατολής*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 1998, σσ. 11-15· της ίδιας, «Η Κρήτη ανάμεσα στη Γαληνοτάτη και τη Βασιλεύουσα», *Cretan Studies*, 6, 1998, σσ. 3-20· της ίδιας, «Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο», στο David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008, σσ. 21-57· της ίδιας, «Η καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Κατάσταση και προοπτική έρευνας», στα *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, Εταιρεία Κρητικών και Ιστορικών Μελετών, 2000, τόμ. 2/1, σσ. 7-30. Βλ. επίσης τους συλλογικούς τόμους υπό την επιστημονική διεύθυνση της ίδιας, *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχαιολογικά τεκμήρια*, Αθήνα, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 1993 και *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, Αθήνα / Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, [Βιβλιοθήκη 30], 2010, τόμ. 1, 2.

4. Βλ. ενδεικτικά, Β. Πούχγερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφρανησιακό θέατρο (1550-1750)» στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, 1984, σσ. 141-157· του ίδιου, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο», *αυτόθι*, σσ. 185-221· του ίδιου, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 27, 1987, σσ. 192-213· του ίδιου, «Η Ερωφίλη στη δημόσια παράδοση της Κρήτης», στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης [Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη 2], 1988, σσ. 127-190· του ίδιου, «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του "ξένου προτύπου"», *αυτόθι*, σσ. 331-379· του ίδιου, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα, εκδ. Οδυσσεύς, 1995, σσ. 178-196· του ίδιου, «Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος αι. / πρώτο μισό του 18ου αιώνα), *αυτόθι*, σσ. 248-255· του ίδιου, «Ο "σοφός τρελός" στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», στον τόμο *Κείμενα και Αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτης, 1997, σσ. 77-101· του ίδιου, «Απληξίες της "Ερωφίλης" στη Νεοελληνική Λογοτεχνία», *αυτόθι*, σσ. 251-283· του ίδιου, «Το Κρητικό Θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα», *Cretan Studies*, τόμ. 6, 1998, σσ. 293-316· του ίδιου, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σσ. 157-170· του ίδιου, «Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στη νεοελληνική δραματουργία», *Ελληνικά*, τόμ. 56/1, 2006, σσ. 133-161 [= *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως, 2005, σσ. 13-39].

5. Β. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Μπούρα, 1991.

Ευαγγελάτος, φιλόλογος και σκηνοθέτης, είχε πραγματοποιήσει συστηματικές αρχαιακές έρευνες στην Ελλάδα και στη Βενετία σχετικά με το Κρητοεπτανησιακό κυρίως θέατρο.⁶

Θα αναφερθώ ξεχωριστά στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, ο οποίος αφιέρωσε την ερευνητική του δραστηριότητα στη μελέτη του θεατρικού φαινομένου κατά τη διάρκεια της Βενετοκρατίας διευρύνοντας τη συζήτηση για τους μηχανισμούς διαμόρφωσής του – συζήτηση η οποία είχε ήδη ξεκινήσει από τη δεκαετία του 1960, στο πλαίσιο ιστορικών και φιλολογικών μελετών.⁷ Όμως, ο Ευαγγελάτος έβαλε το θέατρο στο επίκεντρο της αρχαιακής έρευνας ανοίγοντας τον δρόμο για τις επόμενες γενιές ερευνητών αλλά και τροφοδοτώντας τους ιστορικούς του θεάτρου με άγνωστο, πρωτότυπο αρχαιακό υλικό.⁸

Ποια είναι όμως αυτά τα αρχεία, τι περιέχουν και πώς συνδέονται με τη θεατρολογική έρευνα; Όπως είναι αυτονόητο, η έρευνα για το θέατρο σε συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές μάς κατευθύνει στα ιστορικά αρχεία των περιοχών αυτών, στην προκειμένη περίπτωση στα αρχεία της Κρήτης, των Επτανήσων και των αιγαιοπελαγίτικων νησιών. Ιδιωτικά αρχεία αλλά και οι μεγάλες βιβλιοθήκες, όπως η Εθνική και η Γεννάδειος, συμπληρώνουν την έρευνα με τις δικές τους αρχαιακές συλλογές.⁹ Αξιόλογα τεκμήρια για το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο έχουν εντοπιστεί στα αρχεία των Ιησουϊτών στο Βατικανό,¹⁰ ανυπολόγιστης αξίας, όμως, είναι το Κρατικό Αρχείο της Βενετίας, όπου απόκεινται αρχαιακά τεκμήρια της βενετοκρατούμενης και όχι μόνον Ελλάδας.¹¹ Η πόλη

6. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Α'. Σύντομο Βιογραφικό, Β'. Σκηνοθεσίες, Γ'. Δημοσιεύματα», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμ. 12 [= Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτον], 2009-2010, [2011], σσ. 25-40.

7. Βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στον τόμο *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π.

8. Από την πλούσια εργογραφία του βλ. ενδεικτικά: Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Το Επτανησιακό θέατρο σήμερα, ο Χάσης κι ο Θυέστης», *Θέατρο*, τόμ. 13, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1964, σσ. 61-62· του ίδιου, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 5, 1968, σσ. 177-203· του ίδιου, «Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung», *Maske und Kothurn*, 15/2, 1969, σσ. 119-130· του ίδιου, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα, 1970· του ίδιου, «Χρονολόγηση του “Στάθη”», στα *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, Αθήνα, 1979, τόμ. Β', σσ. 84-93· του ίδιου, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο. Ποιος ήταν ο ποιητής του «Ερωτόκριτου»;*, Κάκτος, Αθήνα, 1985· του ίδιου, *Και πάλι για τον Ερωτόκριτο. Προσπάθεια προσδιορισμού του ποιητή του*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989· του ίδιου (επιμ.), *Πέτρος Κατσαΐτης, Ιφιγένεια [εν Ληξουριώ]*, Αθήνα, Εστία, 1995, σσ. 9-47· του ίδιου, «Νέος χρονολογικός προσδιορισμός του θανάτου του Γεωργίου Ι. Χορτάτση (και συνοπτική συγκέντρωση των πληροφοριών που διαθέτουμε γι' αυτόν)», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 27, 2007, σσ. 449-460· του ίδιου, «Και πάλι για τη χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου*», *Παράβασις*, τόμ. 8, 2008, σσ. 13-17 [= εισήγηση στο Γ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο στα Χανιά, το φθινόπωρο του 2006]· του ίδιου (κριτ. έκδ., εισαγ., σχόλια και γλωσσάριο), *Μόρμορης Γεώργιος, Αμύντας* του Τάσσου ποίημα ωραιότατον, μεταγλωττισμένον και συνθεμένον διά στίχων εις την απλήν γλώσσαν, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2012.

9. Πληροφορίες για το αρχαιακό υλικό της περιόδου της Βενετοκρατίας, βλ. στο *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, τόμ. Β', σσ. 921-973.

10. Βλ. ενδεικτικά Nicholas Kowalsky – Josef Metzler, *Inventory of the historical archives of the Congregation for the Evangelization of Peoples or «De Propaganda Fide»*, 3η έκδοση, Roma, Pontificia Universitas Urbaniana, 1988.

11. Για το σύνολο των αρχαιακών πηγών που αφορούν τη βενετοκρατούμενη Κρήτη και φυλάσσονται στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας, βλ. Maria Francesca Tiepolo, «Note sul riordino degli archivi del Duca

αυτή, μια πόλη ερευνητών, κρύβει αρχαιακούς θησαυρούς για τους βενετολόγους όλων των επιστημονικών πεδίων. Συνδυετικός κρίκος για όλους τους ερευνητές, το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, το οποίο εξασφάλιζε τις ιδανικές συνθήκες φιλοξενίας και μελέτης.

Και ενώ οι θεατρολόγοι άλλων ειδικοτήτων έχουν την ευκαιρία να τεκμηριώσουν τις εργασίες τους με άφθονες πληροφορίες από θεατρικά προγράμματα, αλληλογραφία, τον ημερήσιο και τον περιοδικό Τύπο, φωτογραφίες και βίντεο, οι μελετητές της πρώτης περιόδου του νεοελληνικού θεάτρου αναπτύσσουν διαφορετική μεθοδολογία. Αξιοποιούν στο έπακρο τα ίδια τα δραματουργικά κείμενα, τα οποία παρουσιάζουν αυξημένη φιλολογική αξία, περιέχουν πλήθος πραγματολογικών και ιστορικών στοιχείων και σε αυτό το πλαίσιο αποτελούν πηγή από μόνα τους. Ζητήματα όμως θεατρολογικού ενδιαφέροντος, και κυρίως παραστασιακού, λανθάνουν ή είναι εξαιρετικά δυσεύρετα. Οι ερευνητές της συγκεκριμένης περιόδου μελετούν τα συμβολαιογραφικά και τα διοικητικά έγγραφα της περιόδου, περιηγητικά κείμενα, επιστολές και αναφορές αξιωματούχων και ιερωμένων, σπάνια κάποιο ημερολόγιο ή διατρέχουν καταλόγους χειρογράφων μήπως και εντοπίσουν κάποιο λανθάνον θεατρικό έργο ή οποιαδήποτε άγνωστη πληροφορία που θα εμπλουτίσει την εικόνα για το θέατρο της εποχής.¹² Η χρήση και η αξιοποίηση του συγκεκριμένου πηγαϊκού υλικού στο πλαίσιο της επιστήμης του θεάτρου εστιάζει σε τρεις γενικές κατηγορίες: α. τη σύνδεση του θεατρικού φαινομένου με την εποχή του, β. τα κείμενα και τους συγγραφείς τους και γ. τις παραστάσεις των έργων.

Η εμφάνιση του θεάτρου στο Ιόνιο και την Κρήτη συνδέεται με τη βενετική παρουσία στα νησιά: τις πολιτισμικές ανταλλαγές και τη διαμόρφωση της καθημερινής ζωής

e dei Notai di Candia nell'Archivio di Stato di Venezia», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 10, 1973, σσ. 97-100 και της ίδιας, «Le fonti documentarie di Candia nell'Archivio di Stato di Venezia», στο Gherardo Ortalli (επιμ.), *Venezia e Creta, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, σσ. 43-71.

12. Εκτός από τη βιβλιογραφία που έχει ήδη αναφερθεί (βλ. προηγουμένως, σημ. 8) βλ. επίσης –και ενδεικτικά– Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Ερευνα εν Βενετία», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 5, 1968, σσ. 45-118· Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, *Ανέκδοτα βενετικά έγγραφα για τους Κορνάρους της Σητείας και του Χάνδακα*, Αθήνα, 1986· Στέφανος Κακλαμάνης, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο Κρήτης, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 1993· Ειρήνη Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και αποκριές. Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα», *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, [Βιβλιοθήκη 18], 1998, σσ. 271-278· Σ. Κακλαμάνης – Γ. Κ. Μαυρομάτης (επιμ.), *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, Αθήνα, Στιγμή, 2002· Στέφανος Κακλαμάνης, *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο Κρήτης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006· Στυλιανός Αλεξίου, *Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, 3η έκδοση, Αθήνα, Στιγμή, 2011· Τάσος Α. Καπλάνης – Τασούλα Μαρκομιχελάκη – Σωτηρία Σταυροπούλου (επιμ.), *Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου. Ερευνητικές προτάσεις και προοπτικές. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδώνια*, Θεσσαλονίκη, Γράφημα, 2017· Σ. Κακλαμάνης, *Βιβλιογραφία Ερωτοκρίτου (1889-2003)*, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2003· Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή. Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Αθήνα / Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας [Θωμάς Φλαγγίνης 5], 2011· Σ. Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τον Ζήωνα», *Ελληνικά*, τόμ. 62, 2012, σσ. 43-104. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. και στη συνέχεια.

στο πρότυπο της μητρόπολης.¹³ Η εδραίωση της συγκεκριμένης αντίληψης τεκμηριώθηκε μέσα από την αρχαιακή έρευνα και τη διατύπωση θεωρητικών σχημάτων από τους ιστορικούς της συγκεκριμένης περιόδου, στο πλαίσιο του πολιτισμικού διαλόγου των ντόπιων με τους Βενετούς· ως σημειωθεί ότι η προηγούμενη γενιά των ιστορικών του θεάτρου δεν είχε συμπεριλάβει στην περιοδολόγησή της την κρητοεπτανησιακή παραγωγή με τα χαρακτηριστικά που της έχουν πλέον αποδοθεί.¹⁴

Σε αυτήν τη βάση ξεκίνησε η συστηματοποίηση της αρχαιακής έρευνας προς όφελος του θεάτρου. Ένα από τα βασικά ζητούμενα ήταν η ταύτιση των συγγραφέων των έργων με τα ιστορικά πρόσωπα και η σκιαγράφηση του κοινωνικού και του πνευματικού τους περιγύρου. Τα συμβολαιογραφικά έγγραφα (διαθήκες, προικοσύμφωνα, συμβάσεις υπηρεσίας και συμβόλαια μαθητείας, έγγραφα συμφιλίωσης, συμβόλαια υιοθεσίας, αγοραπωλησίες, εμπορικά συμφωνητικά κ.λπ.) έχουν αναδειχθεί σε πολύτιμο εργαλείο έρευνας, εφόσον σ' αυτά μαρτυρούνται τόσο οι κάτοικοι των αστικών κέντρων όσο και της υπαίθρου. Έτσι, μέσα από την επεξεργασία των πληροφοριών που συγκεντρώνει ο ερευνητής, τα υπό διερεύνηση ονόματα αποκτούν υπόσταση και προσδιορίζονται στοιχεία της οικονομικής και περιουσιακής κατάστασής τους, το επάγγελμά τους, η ηλικία τους, οι οικογενειακοί και κοινωνικοί τους δεσμοί.

Οι ταυτίσεις αυτές άλλοτε τεκμηριώνονται με αδιάσειστα στοιχεία, όπως στην περίπτωση του Μαρκαντώνιου Φόσκολου, του ποιητή του *Φορτουνάτου*. Ο Alfred Vincent κατάφερε να εντοπίσει ίχνη του στις συμβολαιογραφικές πηγές και να τον εντάξει στο οικογενειακό και το κοινωνικό του περιβάλλον.¹⁵ Το ίδιο συνέβη με τον κεφαλονίτη Πέτρο Κατσαίτη αλλά και τον κυθήριο Γεώργιο Μόρμορη, συγγραφείς τους οποίους ο Ευαγγελάτος εντόπισε με ασφάλεια στις αρχαιακές σειρές.¹⁶ Αντίθετα, συγγραφείς όπως

13. Βλ. παραπάνω.

14. Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήναι, Μ. Βασιλείου, 1938-1939· Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α': 1794-1908, 2η έκδοση, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991· του ίδιου, «Το Εφτανησιακό θέατρο», *Θέατρο*, τόμ. 15, 1964, σσ. 75-76· Μίμης Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, εισαγ. - μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα, Ειρμός, 1994.

15. Alfred Vincent, «Μια πηγή του Κατζούρμπου», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 20, 1966, σσ. 7-16· του ίδιου, «Ο ποιητής του "Φορτουνάτου". Ανέκδοτα έγγραφα για το Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 4, 1967, σσ. 53-84· του ίδιου, «Νέα στοιχεία για το Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο. Η διαθήκη του και άλλα έγγραφα», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 5, 1968, σσ. 119-176.

16. Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, σσ. 50-97· του ίδιου, «Μαρτυρίες από ανέκδοτα έγγραφα για τον Πέτρο Κατσαίτη», Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 10, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]* (1979), [σσ. 14-19]· του ίδιου, «Πέτρος Κατσαίτης (1660/65-1738/42). Νέες βιογραφικές πληροφορίες από ανέκδοτα έγγραφα», «Ποιά έργα του Πέτρου Κατσαίτη γνωρίζουμε;», «Για την αξία των έργων του Κατσαίτη και για την έκδοση της *Ιφιγένειας*»: εισαγωγή στον τόμο του ίδιου (επιμ.), *Πέτρος Κατσαίτης, Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, ό.π.· του ίδιου, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά*, τόμ. 22, 1969, σσ. 173-182· του ίδιου, «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον ποιητή Γεώργιο Μόρμορη (1720-1790) που μετέφρασε ελεύθερα (1745) τον *Αμύντα* του Τορκουάτο Τάσσο», *Παράβασις*, τόμ. 5, 2004, σσ. 13-28· Ελένη Χάρου-Κορωναίου - Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Η διαθήκη (1786) του κυθήριου δραματουργού και ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Μορμορη (1720-1790)», *Παράβασις*, τόμ. 9, 2009, σσ. 653-661· του ίδιου, «Η αναγόρευση σε διδάκτορα (1581) του δικηγόρου Ιωάννη Μούρμουρη και η σχέση του με τον δραματουργό Γεώργιο Χορτάτση», *Τιμητικός τόμος Μιχ. Π. Σταθόπουλου*, Αθήνα, εκδ. Αντ.

ο Γεώργιος Χορτάτης και ο Βιτσέντζος Κορνάρος, αν και πασίγνωστοι για το έργο τους, αποτέλεσαν αντικείμενο συστηματικών ερευνών αλλά και έντονων επιστημονικών αντιπαραθέσεων σχετικά με την ταύτισή τους.¹⁷ Στο ίδιο ερευνητικό πνεύμα, δηλαδή μέσα από τη συνδυαστική επεξεργασία του αρχαιακού υλικού και των ενδοκειμενικών πληροφοριών, δίνεται η δυνατότητα χρονολόγησης των έργων και η τοποθέτησή τους στο περιβάλλον συγγραφής τους, αλλά και η απόδοση ανυπόγραφων έργων σε γνωστούς συγγραφείς, όπως για παράδειγμα η κρητική κωμωδία *Στάθης* ή *Η Θυσία του Αβραάμ*.¹⁸ Η μεθοδολογία των παραπάνω ερευνών απαιτεί πειθαρχία και στοχοπροσήλωση, ενώ η επιμονή και η συστηματικότητα κάποιες φορές συναντώνται αναπάντεχα με το τυχαίο.

Μέχρι σήμερα, οι αρχαιακές πηγές έχουν σταθεί φειδωλές σχετικά με τις παραστάσεις των κρητικών έργων στη διάρκεια της Βενετοκρατίας. Στην Κρήτη, το θέατρο δεν «πέρασε» στις πηγές, παρά μόνο έμμεσα.¹⁹ Σαφώς περισσότερα γνωρίζουμε για τα

N. Σάκκουλα, 2010, τόμ. I, σσ. 559-562· του ίδιου (κριτ. έκδ., εισαγ., σχόλια και γλωσσάριο), *Γεώργιος Μόμορης*, *Αμύντας του Τάσσου ποίημα ωραιότατον*, ό.π.

17. Γ. Κ. Μαυρομάτης, «Ελληνικά έγγραφα (δωρητήριο και διαθήκες) της μητέρας, της κόρης και της εγγονής του Βιτσέντζου Ιακ. Κορνάρου», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 16, 1979, σσ. 206-254· Σ. Α. Ευαγγελάτος, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, ό.π.· του ίδιου, *Και πάλι για τον Ερωτόκριτο*, ό.π.· Γ. Κ. Μαυρομάτης, *Ανέκδοτα βενετικά έγγραφα για τους Κορνάρους της Σητείας και του Χάνδακα*, ό.π.· Σ. Κακλαμάνης, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτη*, ό.π.· Σ. Κακλαμάνης – Γ. Κ. Μαυρομάτης (επιμ.), *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, ό.π.· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Ο Γιος του Δράκου. Νέες έρευνες για την ταύτιση του ποιητή του *Ερωτόκριτου*», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 86/2, 2011, σσ. 137-150· του ίδιου, «Η χρονολόγηση των έργων του πρώτου Νεοέλληνα δραματουργού Τζώρτζη Χορτάτη (Κρήτη, περ. 1555-1601/1607)», *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 90B', 2015, σσ. 111-127. Βλ. επίσης, Γ. Κ. Βαρζελιώτη, «Αρχαιακή έρευνα – σκηνοθεσία: το δίπτυχο της δημιουργίας του Σ. Α. Ευαγγελάτου», στο Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, *Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, 7-9 Μαρτίου 2016*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, 2018, σσ. 137-160 και Β. Πούχγερ, «Η βαθύτερη ενότητα του σκηνοθετικού, δραματουργικού και ιστοριοφιλολογικού έργου του Σπύρου Ευαγγελάτου», *αυτόθι*, σσ. 163-182.

18. Lidia Martini (κριτική έκδ. με εισαγ., σημειώσεις και λεξιλόγιο), *Στάθης. Κρητική κωμωδία*, Θεσσαλονίκη, 1976, όπου η συγγραφέας αξιοποιεί το σύνολο της προηγούμενης βιβλιογραφίας σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Χρονολόγηση του “Στάθης”», στα *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, Αθήνα, 1979, τόμ. Β', σσ. 84-93· του ίδιου, «Προβλήματα του *Στάθης*», *Προγράμματα Δημοτικού Θεάτρου Κρήτης (1988)*, *Στάθης*, [σσ. 2-4]· Wim W. Bakker – Arnold F. van Gemert (κριτ. έκδ.), *Η Θυσία του Αβραάμ*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, όπου οι εκδότες εξετάζουν διεξοδικά όλες τις φιλολογικές και θεατρολογικές παραμέτρους του έργου. Βλ. επίσης Β. Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. Α', Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006.

19. Σ. Αλεξίου, «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' - ΙΖ' αιώνα», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 19, 1965, σσ. 164-167· Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Έρευναι εν Βενετία», σ. 62· Β. Πούχγερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό θέατρο (1550-1750)», σσ. 141-157· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «*Η Θυσία του Αβραάμ*, κείμενο “αφηγηματικού” λόγου και όχι θεατρικό έργο», *Αριάδνη*, τόμ. 5, 1989 [= *Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου*], σσ. 285-288, και ειδικότερα στη σ. 286· Β. Πούχγερ, «Η έρευνα του Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου: επιτεύγματα και προοπτικές», στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, σσ. 55-56· του ίδιου, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», *αυτόθι*, σσ.

Επτάνησα, όπου μπαίνει με την πάροδο των ετών στην καθημερινότητα των κατοίκων των νησιών και συνδέεται με το κοινωνικό status των θεατών, όπως έχουν δείξει μελέτες βασισμένες στα βενετικά αλλά και στα τοπικά αρχεία.²⁰

Ενδιαφέρουσες πληροφορίες έχουν εντοπιστεί για τη θεατρική δραστηριότητα των καθολικών θρησκευτικών ταγμάτων στην Ανατολή, και κυρίως στην Κωνσταντινούπολη και τα νησιά του Αιγαίου πελάγους. Εκεί, το θέατρο αλλά και το θέαμα γενικότερα είχαν τεθεί στην υπηρεσία της διπλωματίας αλλά και της θρησκευτικής «πολιτικής» των καθολικών ταγμάτων, ως μέσο προσηλυτισμού του ντόπιου πληθυσμού, γι' αυτό και τα κείμενα των αναφορών των ιεραποστόλων και οργανωτών των παραστάσεων προς την Αγία Έδρα κρύβουν θησαυρούς. Ως εκ τούτου, η έρευνα κατευθύνθηκε προς το αρχείο των Ιησουϊτών στο Βατικανό, με το Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο να μπαίνει δυναμικά στον χάρτη της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, προκαλώντας το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας λόγω του πλούτου του άγνωστου υλικού.²¹ Ταυτόχρονα, έρευνες σε ιστορικά και εκκλησιαστικά

153-178· Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Το Κρητικό θέατρο», στο Σ. Κακλαμάνης (επιμ.), *Γεωργίου Χορτάτση*, Κατσούρμπος, *Η νέα ΣΚΗΝΗ*, Αθήνα, Μάιος 1993 (πρόγραμμα παράστασης), σσ. 97-101· Μ. Βάλας, *Το Νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 168, 237-238. Για μια επιπλέον προσέγγιση βλ. Ειρήνη Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και αποκριές», ό.π.· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Και πάλι: Η Θυσία του Αβραάμ δεν γράφτηκε για θεατρική χρήση», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 11-16, και ειδικότερα στις σσ. 13-14. Για το κοινό που παρακολουθούσε τις θεατρικές παραστάσεις βλ. Σ. Αλεξίου, «Το Κάστρο της Κρήτης», σσ. 165-167· Πάνος Βασιλείου, «Το κοινό των παραστάσεων του “Κρητικού Θεάτρου” (±1590-1669)», *Ελληνικά*, τόμ. 39, 1988, σσ. 323-346· Α. Vincent (επιμ.), *Memories of Seventeenth-century Crete. L'Occio (Time of leisure) by Zuanne Papadopoli*. Edited with an English translation, introduction, commentary and glossary, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας [Πηγές 8], 2007, σ. 119· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», στο Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσιγκάνης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ – Μουσείο Μπενάκη, 2013, σσ. 239-246.

20. Βλ. ενδεικτικά τις σχετικές εργασίες του Ευαγγελάτου στις σημ. 8 και 17, καθώς επίσης την εργασία του Κακλαμάνη, «Σημειώσεις για τον Ζήνωνα», ό.π. Ο Πλάτων Μαυρομούστακος έχει διερευνήσει την περίπτωση της Κέρκυρας και άλλες όψεις του Επτανησιακού θεάτρου, ύστερα από έρευνες σε αρχεία της Κέρκυρας και της Βενετίας: Π. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1789)», *Παράβασις*, τόμ. 1, 1995, σσ. 147-191· του ίδιου, «Για μια θέση στο θέατρο: ο καυγάς για το κάθισμα στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (18ος αι.)», στο Χ. Α. Μαλτέζου (επιμ.), *Διεθνές Συμπόσιο: Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της Ελληνολατινικής Ανατολής*, σσ. 429-440· του ίδιου, «Η πρώτη παράσταση ιταλικού μελοδράματος στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (1733). Βεβαιότητες και ερωτήματα», *Πόρφυρας*, τχ. 114, Ιανουάριος – Μάρτιος 2005 [= *Αφιέρωμα στο Επτανησιακό Θέατρο*, επιμ. Δημήτρης Μουσιμότης], σσ. 581-590· του ίδιου, «Η παράσταση των Περσών του Αισχύλου στη Ζάκυνθο, το 1571. Νέα ερωτήματα για ένα παλιό αίνιγμα», στο Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σσ. 1-23.

21. Από την πλούσια βιβλιογραφία βλ. Β. Πούχγερ, «Ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα», *Αριάδνη*, τχ. 3, 1985, σσ. 191-206· Μ. Ι. Μανούσακας, «Πέντε άγνωστα στιχογραφήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αι.) ξαναφευγμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 64, 1989, σσ. 316-344· Β. Πούχγερ, «Ο “Ζήνων” και το πρότυπό του», στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, σσ. 252-257, 259-267· του ίδιου, «Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος / πρώτο μισό του 18ου αιώνα)», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, σσ.

αρχαία των νησιών έφεραν στο φως ένα σημαντικό corpus άγνωστων δραματουργικών κειμένων καθώς και την πλήρη ταυτότητα της παράστασης έργου αγνώστου συγγραφέα, της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου*, το 1723, στη Νάξο, με λεπτομερή στοιχεία για τους διοργανωτές, τον θίασο και το κοινό.²²

Με την πάροδο του χρόνου ο διάλογος ανάμεσα στη θεατρολογία και την αρχαιακή έρευνα διευρύνεται. Τα θεατρικά κείμενα αποτελούν τα ίδια τεκμήρια πολιτισμού και το περιεχόμενό τους δίνει την αφορμή για την εις βάθος διερεύνηση όψεων της καθημερινής ζωής, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της συνεξέτασης των κρητικών κωμωδιών και των συμβολαιογραφικών πηγών – έρευνα που θα μπορούσε να μεταφερθεί αντίστοιχα και στην περίπτωση των Επτανήσων. Σε αυτήν την περίπτωση τα δραματικά πρόσωπα (οι υπηρέτες, οι νεαροί ερωτευμένοι, οι δάσκαλοι, οι νομικοί και οι γιατροί, οι προξενήτρες) χρησιμοποιούνται ως έναυσμα για τη μελέτη του κοινωνικού ιστού και την ένταξη του σκηνικού χωροχρόνου στην ιστορική πραγματικότητα.²³

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αξιοποίηση των εγγράφων που καταγράφουν τον υλικό πολιτισμό, όπως οι διαθήκες, τα προικοσύμφωνα κ.λπ., τα οποία, σε συνδυασμό με το περιεχόμενο των ίδιων των δραματουργικών κειμένων αλλά και το εικονογραφικό υλικό της εποχής (σε ταξιδιωτικά κείμενα, χάρτες, έντυπες εκδόσεις,

249-257· του ίδιου, «Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιάς Νάξου», στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα*, σσ. 149-197· του ίδιου, «Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις των Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη (1614/15)», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 28, 1998, σσ. 349-355· του ίδιου, «Και άλλες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη τον 17ο αιώνα. Καπουκίνοι και Ιησούιτες το 1665/1666», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 29, 1999, σσ. 327-334· Τασούλα Μαρκομιχελάκη, «Ο Κατζούρμπος και η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Σχέσεις ανάμεσα στα δύο κείμενα», στο Στ. Κακλαμάνης – Αθ. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης (επιμ.), *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2000, σσ. 465-473· Β. Πούχγερ, «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)», στον τόμο *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 2000, σσ. 17-60· του ίδιου, «Φιλολογικές και θεατρολογικές παρατηρήσεις στα δραματικά κείμενα του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (1600-1750)», στον τόμο *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, εκδ. Ergo, 2002, σσ. 19-35· του ίδιου, «Για μια τυπολογία απηχήσεων και χρήσεων του Κρητικού θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες “επίδραση” και “διακείμενο” στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», στον τόμο *Ράμπα και Παλκοσένικο*, Αθήνα, Πορεία, 2004, σσ. 29-58· Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Β. Πούχγερ, «Νέες ειδήσεις για (παρα)θεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλείπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες», *Παράβασις*, τόμ. 6, 2005, σ. 17-41, όπου και συγκεντρωμένη η προηγούμενη βιβλιογραφία.

22. Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Β. Πούχγερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του “Αγίου Δημητρίου” στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις*, τόμ. 3, 2000, σ. 123-166· Γ. Κ. Βαρζελιώτη, «Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Ένα παράδειγμα διαπολιτισμικής προσέγγισης στη Νάξο (1723)», στο *Η Νάξος διά μέσου των αιώνων. Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Επιστημονικού Συνεδρίου, (Απεράθου Νάξου, 30 Αυγούστου-1 Σεπτεμβρίου 2013)*, Αθήνα, Δήμος Νάξου και Μικρών Κυκλάδων, 2017, σσ. 241-246.

23. Γ. Κ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, με συγκεντρωμένη την προγενέστερη βιβλιογραφία· Δέσποινα Ερ. Βλάσση, «Διαβάζοντας την Ιφιγένεια του Κατσαίτη: η Κεφαλονιά στη σκηνή», στο Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Π. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, σσ. 151-161.

πίνακες, φορητές εικόνες και τοιχογραφίες ναών), συμβάλλουν στη διαμόρφωση της αντίληψης του σημερινού αναγνώστη και θεατή για το αστικό τοπίο, την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση,²⁴ αλλά και γενικότερα την αισθητική κατά την περίοδο συγγραφής των έργων. Από το πλούσιο υλικό θα αναφερθώ ενδεικτικά στο θέμα της ενδυμασίας: η παραγγελία στη μοδίστρα για ενδύματα *alla forestiera* στην κρητική κωμωδία *Φορτουνάτος*²⁵ ταιριάζει απόλυτα με την περιγραφή ενδυμάτων σε πλήθος εγγράφων της εποχής, όπου τα ρούχα ράβονταν ή εισάγονταν σε στυλ *αλά βενετσιάνα, αλά φορεστιέρα ή αλά φραντσέζε*, διακοσμημένα με πολυτελή σχέδια και ποικίλα της γυναικείας ενδυμασίας σύμφωνα με τη βενετική μόδα.²⁶

Κλείνοντας, θα ήθελα να επισημάνω ότι ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αρχαιολογικής έρευνας είναι το στοιχείο της έκπληξης. Έτσι και στην περίπτωση του θεάτρου, κάποιες φορές ο ερευνητής εντοπίζει απρόσμενα πληροφορίες σε πηγές τις οποίες εξετάζει για άλλου είδους μελέτες. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το ζήτημα της ενοικίασης θεατρικών σε θέατρα της Βενετίας από εύπορους εμπόρους, μέλη της Ελληνικής Αδελφότητας, οι οποίοι στη συνέχεια τα υπενοικίαζαν στους ενδιαφερόμενους θεατές.²⁷ Σε αυτήν την περίπτωση το θέατρο μπαίνει στο πλαίσιο της επαγγελματικής αλλά και της κοινωνικής δράσης των Ελλήνων εμπόρων της Διασποράς, αφενός ως μια προσοδοφόρα επιχείρηση και αφετέρου ως μια ακόμα πτυχή της ένταξης των Ελλήνων στην κοινωνική ζωή της πόλης στα μέσα του 18ου αιώνα. Πρόκειται για ένα ανοιχτό και πολύ ενδιαφέρον θέμα προς διερεύνηση, με πλούσιο υλικό στα κατάστιχα των Βενετών συμβολαιογράφων στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας.

Όπως προκύπτει από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν, οι έρευνες που αφορούν την πρώτη περίοδο του νεοελληνικού θεάτρου εμπεριέχουν το στοιχείο του ρίσκου και της απογοήτευσης, ενώ τα αποτελέσματά τους είναι άνισα ή και αμφισβητούμενα, συχνά οδηγώντας σε νέες έρευνες. Η πρόκληση είναι μεγάλη, γι' αυτό είναι έντονη και η χαρά της ανακάλυψης. Δεν έχω, λοιπόν, παρά να παρακινήσω τους μεταπτυχιακούς

24. Γ. Κ. Βαρζελιώτη, «Η σκηνή ραπρεζεντάρει το Κάστρο της Κρήτης. Λογοτεχνικές και αρχαιολογικές προσεγγίσεις της πόλης του Χάνδακα (16ος - 17ος αι.)», στο *Διαχρονία Παράρτημα Β': Πόλη και ύπαιθρος στη Μεσόγειο*, Αθήνα, 2012, σσ. 187-197· της ίδιας, «Η "σκηνογραφία" της κρητικής κωμωδίας και η αρχαιολογική της απεικόνιση», στο *Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Στέφανος - Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχλερ*, Αθήνα, εκδ. Ergo, 2007, σσ. 149-157.

25. Όπως τα ζάρου και φορού τη σήμερα ημέρα / όλες εδώ στο Κάστρο μας, ήγου αλά φορεστιέρα (*Φορτουνάτος*, Β 501-502)· βλ και *Στάθης*, Α 54-56.

26. Χ. Α. Μαλτέζου, «Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τα φορέματα μιας Καλεργοπούλας)», στο *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Στράτο*, Αθήνα, 1986, τόμ. 1, σσ. 139-147· Γ. Κ. Βαρζελιώτη, «Λαογραφικές πληροφορίες στις θεατρικές και ιστορικές πηγές της βενετοκρατούμενης Κρήτης», στο *Γιώργος Βοζίκας (επιμ.), Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση - πεζογραφία - θέατρο)»*, 8-12 Δεκεμβρίου 2010, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 30, 2013, τόμ. Α', σσ. 132-135· της ίδιας, «Ενδυματολογικές προσεγγίσεις στην κρητική κωμωδιογραφία της Αναγέννησης: ιστορικές πηγές και παραστασιακά τεκμήρια», στο Γ. Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα, 2014, σσ. 101-124.

27. Πρόκειται για έγγραφα που εντόπισα στην αρχαιολογική σειρά Atti Notarili, του Κρατικού Αρχείου της Βενετίας και αποτελούν το πρωτογενές υλικό για υπό εκπόνηση εργασία μου.

φοιτητές μας να αφήσουν την ασφάλεια του ηλεκτρονικού υπολογιστή τους και των διαδικτυακών βιβλιοθηκών και να τολμήσουν να χαθούν στο ημίφως των αρχειακών συλλογών, να αγγίξουν τα χειρόγραφα και τα παλαίτυπα, και να ζήσουν τη μοναξιά αλλά και την πολύ μεγάλη ευχαρίστηση που θα τους δώσουν τα ευρήματά τους και η ικανοποίηση για την πρωτότυπη συμβολή τους στο ψηφιδωτό της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Άλλωστε, οι μεγαλύτερες ανακαλύψεις βρίσκονται μπροστά μας: το έγγραφο με την περιγραφή μιας παράστασης στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα, η απεικόνιση ενός θεατρικού κτηρίου ή –γιατί όχι;– ένα καινούργιο, άγνωστο θεατρικό έργο, γραμμένο στην Κρήτη ή τα Επτάνησα των Βενετών.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

*Τι είδε ο αρχειονόμος (και δεν είδε ο θεατρολόγος):
Αρχεία και συλλογές στην ιστοριογραφία του θεάτρου*

για την Ηρώ Κατσιώτη

Υπάρχουν πολλοί λόγοι που κάνουν τα αρχεία να συναρπάζουν τους ιστορικούς. Ένας από τους λόγους αυτούς είναι, νομίζω, η αρχική εντύπωση που δημιουργούν, πως ό,τι αρχειοθετείται –ό,τι δηλαδή περνάει στο αρχείο– είναι αληθινό, αύταρκες, συγκεκριμένο και αξιόπιστο. Στην περίπτωση της Ιστορίας του Θεάτρου που μας ενδιαφέρει εδώ, τη γοητεία του αρχείου ενισχύει το αντικείμενο της έρευνας: όταν επιχειρείς ν' ανασυνθέσεις την εικόνα μιας τέχνης σφραγισμένης από τη φευγαλέα υπόστασή της, τα διαχρονικά παρόντα κατάλοιπα της τέχνης αυτής, όποια κι αν είναι, ανακουφίζουν, μοιάζει να συγκροτούν ένα στέρεο πεδίο, έναν χώρο για να σταθείς, κάτι για να πιαστείς. Όταν οι βιβλιογραφικές αναφορές του ιστορικού είναι μοιραία, στην πλειονότητά τους, άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, οι παραπομπές σε αρχειακά τεκμήρια προσδίδουν κατά κάποιον τρόπο κύρος στην εργασία του, κάνουν την αφήγησή του πιο επίσημη, τα επιχειρήματά του πιο ισχυρά, τις υποθέσεις του πιο πειστικές, τα συμπεράσματά του πιο ασφαλή.

Στην πράξη διαπιστώνουμε πως η πραγματικότητα των αρχείων είναι πιο σύνθετη και γι' αυτό πιο επισφαλής, πως το αρχείο μπορεί να διευρύνει τις δυνατότητες της έρευνας, να εμπλουτίσει ή να στερεώσει τις γνώσεις μας γύρω από ένα θέμα, θέτει όμως παράλληλα όρια και περιορισμούς, υποβάλλει και επιβάλλει ερωτήματα που συχνά δεν είναι καθόλου εύκολο ν' απαντηθούν. Τα μεθοδολογικά ζητήματα που ανακύπτουν από τα αρχεία συγκροτούν από μόνα τους ένα ξεχωριστό ερευνητικό πεδίο, τροφοδοτούν μια συζήτηση που παραμένει (και οφείλει να παραμένει) ανοιχτή, ανάμεσα σε αρχειονόμους, ιστορικούς και άλλα μέλη της κοινότητας των ανθρωπιστικών επιστημών.

Οι γενικές αρχές και οι παραδοχές που διέπουν την έρευνα στα αρχεία και τις συλλογές εφαρμόζονται ασφαλώς και στην περίπτωση του υλικού που σχετίζεται με το θέατρο.¹ Η έρευνα προϋποθέτει και εδώ την ορθή χρήση των όρων. Για παράδειγμα,

1. Για τη διαχείριση, την περιγραφή και την καταλογογράφηση θεατρικών αρχείων και συλλογών από Έλληνες θεατρολόγους και ιστορικούς του θεάτρου, βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Θεατρικά αρχεία και συλλογές. Μικρή συμβολή στη διαχείρισή τους», *Τα Ιστορικά*, τχ. 65, Απρίλιος 2017, σσ. 75-80 (αφιέρωμα Δημήτρης Σπάθης: ένας μαρξιστής ιστορικός του θεάτρου, επιμ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη).

οι όροι «αρχείο» και «συλλογή» περιγράφουν δύο διαφορετικές ομάδες τεκμηρίων. Δεν είναι το είδος ούτε το υπόστρωμά τους που τα ορίζει, αλλά η σχέση τους με το δημιουργό τους, το κατά πόσον και με ποιον τρόπο ο δημιουργός συνδέεται μ' αυτά τα τεκμήρια ή συμμετέχει στην παραγωγή τους. Ένα θεατρικό πρόγραμμα, για παράδειγμα, μπορεί να φυλάσσεται στο αρχείο ενός ηθοποιού, ενός σκηνογράφου, ενός σκηνοθέτη, αλλά και στη συλλογή ενός θεατρόφιλου, ενός κριτικού, ενός θεατρολόγου.² Η περιωπή του υλικού είναι υποκειμενική, συναρτάται πάντα με τα ενδιαφέροντα του ερευνητή. Η συλλογή δεν είναι υλικό δεύτερης κατηγορίας και δεν είναι διόλου σκόπιμο να τη μετονομάζουμε σε αρχείο θεωρώντας πως ενισχύουμε έτσι την αίγλη της. Ο Μάνος Χαριτάτος αγαπούσε εξίσου τα αρχεία και τις συλλογές του και στο τμήμα παραστατικών τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), το υλικό που ζητούν πιο συχνά οι ερευνητές είναι η συλλογή θεατρικών προγραμμάτων.

Εξίσου σημαντική με την ορθή χρήση των όρων είναι και η ορθή χρήση του ενικού και του πληθυντικού αριθμού. Η Κατίνα Παξινού κι ο Αλέξης Μινωτής, για παράδειγμα, είχαν μοιραστεί τη ζωή και τη δράση τους και το αρχείο τους είναι ένα, κοινό και για τους δύο. Ένα αρχείο, όμως, μπορεί και ν' ατυχήσει, να διασπαρεί· αυτό δεν σημαίνει πως χάνει τη μοναδικότητά του, πως πολλαπλασιάζεται, πως μετατρέπεται σε περισσότερα από ένα αρχεία. Από την άλλη πλευρά, το αρχείο του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ βρίσκεται στη γραμματεία του, στην επαγγελματική αλληλογραφία των υπαλλήλων του, στα δελτία των ερευνητών του, και δεν είναι διαθέσιμο στο κοινό· αυτό που μελετούν οι ερευνητές στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ είναι τα αρχεία του, που όλα μαζί συγκροτούν τη συλλογή αρχείων του.

Για επιμέρους σημαντικά θέματα, όπως είναι η ανάγνωση και η χρονολόγηση χειρογράφων, οι γραφές, οι αντιγραφές, οι μεταγραφές, οι υπογραφές, η ανάγνωση ονομάτων και τίτλων, η τεκμηρίωση φωτογραφικού και εικονογραφικού υλικού και η απόδοση πνευματικών δικαιωμάτων, ισχύουν οι κανόνες και τα πρότυπα που έχουν καθιερωθεί για όλο το θεματικό φάσμα των αρχείων.

Είναι κοινός τόπος ότι το αρχείο καθορίζεται από τον δημιουργό του. Εκείνος έχει αποφασίσει τι αξίζει να διατηρηθεί από τη ζωή και το έργο του και τι περιττεύει, άρα εκκαθαρίζεται. Φυσικές και άλλες καταστροφές, τρωκτικά και έντομα αφανίζουν κάποιες φορές αρχεία ή τμήματά τους. Η υπόσταση του αρχείου είναι αποσπασματική, οι ελλείψεις, οι απουσίες και οι σιωπές είναι στη φύση του. Με τα δεδομένα αυτά, η ιδιαιτερότητα των θεατρικών αρχείων και συλλογών έγκειται στη θαμπή παρουσία, άλλοτε και την καθολική απουσία, μιας επίσημης, συγκροτημένης, πλήρους και τελειωμένης εκδοχής του καλλιτεχνικού έργου, μιας εκδοχής με την οποία ο ερευνητής θα μπορούσε ν' αντιβάλει τα τεκμήρια που έχει στη διάθεσή του. Η απουσία αυτή δυσχεραίνει την ιστορική έρευνα, όχι μόνο όταν μελετάμε την τέχνη ενός ηθοποιού ή ενός σκηνοθέτη, αλλά κι όταν επιχειρούμε να γνωρίσουμε την τέχνη ενός σκηνογράφου ή ενός ενδυματολόγου. Σε ποιο βαθμό ευοδώθηκαν και σε ποιο βαθμό υπηρετήθηκαν από τον θίασο οι

2. Θεατρικά προγράμματα στην κατοχή ενός θεατρολόγου ανήκουν στο αρχείο του μόνο όταν ο θεατρολόγος έχει συμβάλει στην παράσταση που συνοδεύει το πρόγραμμα ή στην παραγωγή του ίδιου του προγράμματος. Όταν ο θεατρολόγος συγκεντρώνει θεατρικά προγράμματα για ερευνητικούς σκοπούς, τα προγράμματα αυτά συγκροτούν συλλογή, όχι αρχείο.

καταχωρισμένες στο βιβλίο σκηνοθεσίας καλλιτεχνικές προθέσεις του σκηνοθέτη; Τι μας παρέχει η φωτογραφία ενός θεατρικού σκηνικού σε αντιβολή με τη ζωγραφική μακέτα του, ειδικά όταν η φωτογραφία που έχουμε στα χέρια μας είναι ασπρόμαυρη; Ακόμη κι όταν κινούμαστε στο πεδίο της θεατρολογικής έρευνας που πιστεύουμε πως είναι το πιο ασφαλές, στη δραματουργία, ποια είναι κάθε φορά η πιο πρόσφορη για μελέτη εκδοχή του θεατρικού έργου: το χειρόγραφο του συγγραφέα, το βιβλίο σκηνοθεσίας ή η έκδοση, ιδίως όταν προκύπτει μετά την πρώτη σκηνική παρουσίαση του έργου;

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, ο θεατρολόγος αναρωτιέται εύλογα σε τι μπορεί να του φανεί χρήσιμο το αρχείο, τι διασώζει το αρχείο από ένα σκηνικό γεγονός που έχει παρέλθει, τι μπορεί να μάθει κανείς από σπαράγματα, τι υπάρχει τελικά «ανάμεσα στις χαλασμένες τούτες γραμμές», που έλεγε ο Σεφέρης. Όσες απαντήσεις κι αν δώσουμε σ' αυτό το ερώτημα, αν επιμένουμε να πιστεύουμε πως η γνώση του παρελθόντος μάς διαφωτίζει για το παρόν και για το μέλλον, αν δηλαδή εμπιστευόμαστε τις ανθρωπιστικές επιστήμες κι αν κρίνουμε πως η θεατρολογία αξίζει να έχει αυτόνομη θέση ανάμεσά τους, τότε αξίζει και να μελετήσουμε τα αρχεία, γιατί –και για την ιστοριογραφία του θεάτρου– μπορεί καμιά φορά να είναι το καλύτερό μας χαρτί. Σε κάθε περίπτωση, αν αποφασίσουμε να γνωρίσουμε τα αρχεία, πριν από τα αρχεία θα γνωρίσουμε τον αρχειονόμο.

Ο αρχειονόμος έχει δει το αρχείο πριν από τον ερευνητή. Ο αρχειονόμος μεσολαβεί ανάμεσα στο αρχείο και τον ερευνητή. Οφείλει να βάλει το υλικό σε σειρά και να το περιγράψει, να το καταστήσει όσο πιο προσιτό γίνεται φροντίζοντας παράλληλα να διατηρήσει την ασφάλεια και την αρχική τάξη του· προσπαθεί, όπως το έχει διατυπώσει έξοχα η συνάδελφος στο ΕΛΙΑ/MIET Σοφία Μπόρα, «ν' ανοίξει δρόμους μέσα σε μια πυκνή και κάποτε άναρχη βλάστηση, για να μπορεί να περιπλανηθεί ο ερευνητής χωρίς ν' αλλοιωθεί το τοπίο».³

Ο αρχειονόμος που διαχειρίζεται θεατρικά αρχεία και συλλογές οφείλει να γνωρίσει, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, το θέατρο και την ιστορία του· αυτονόητα, δεν μπορεί να ταξινομήσει και να περιγράψει κάτι που του είναι άγνωστο. Σ' αυτό το σημείο ο αρχειονόμος συναντά τον ιστορικό του θεάτρου. Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, πως ο αρχειονόμος μπορεί να υποκαταστήσει τον θεατρολόγο, όπως και ο θεατρολόγος δεν μπορεί να υποκαταστήσει τον αρχειονόμο.

Η δουλειά του αρχειονόμου είναι πρακτική, συχνά χειρωνακτική. Ο αρχειονόμος δεν ερμηνεύει ούτε αξιοποιεί το αρχείο· αναμετράται με το αρχείο μέχρι να το αναγνωρίσει στο βαθμό που μπορεί, να το τακτοποιήσει, να τοποθετήσει τα έγγραφα στο οικείο τους περιβάλλον, να τα καταχωρίσει σε περιγραφικά δελτία, ευρετήρια και καταλόγους. Η θεωρητική επεξεργασία του υλικού και η ερμηνεία του δεν ανήκουν στα καθήκοντα του αρχειονόμου. Αυτό ακριβώς το επαγγελματικό πλαίσιο συνιστά κατά τη γνώμη μου την κύρια διαφορά ανάμεσα στον αρχειονόμο του θεάτρου και στον ιστορικό του. Στην προσέγγιση του αρχείου, έχουν διαφορετική αφετηρία, διαφορετικά εργαλεία –κυρίως, διαφορετικούς στόχους.

3. Ομιλία της Σοφίας Μπόρα, υπεύθυνης του τμήματος αρχείων και των αρχείων λογοτεχνίας του ΕΛΙΑ/MIET, σε στρογγυλή τράπεζα, στο πλαίσιο της ημερίδας «Αρχεία. Η Ιστορία και η σημασία τους» (διοργάνωση: Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος και Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 17 Δεκεμβρίου 2016).

Με τα χρόνια και με την καθημερινή τριβή, ο αρχειονόμος εξοικειώνεται με το αρχειακό υλικό. Πρόσωπα, φυσιογνωμίες, τίτλοι, γραφικοί χαρακτήρες, υπογραφές, του γίνονται μ' έναν τρόπο γνώριμα, κάτι του θυμίζουν, τα ανακαλεί στη μνήμη του, τα αναγνωρίζει. Κι αν για κάτι δεν είναι σίγουρος, η εμπειρία του τον βοηθάει τελικά ν' αντισταθεί στον μεγάλο πειρασμό της πληρότητας και να το καταχωρίσει ως αταυτοποίητο ή να το καταχωρίσει ως υπόθεση, να κρατήσει μια σημείωση για το μέλλον, να ζητήσει βοήθεια από τον δωρητή, από τους συναδέλφους του ή από τους ερευνητές που εξυπηρετεί, και να ελέγξει τις πληροφορίες που θα πάρει.

Ο αρχειονόμος δεν φοβάται ότι μπορεί να φανεί ανεπαρκής. Είναι σίγουρος πως είναι ανεπαρκής. Έχει εμπεδωμένη την ανεπάρκειά του· κι όσο πιο πεπειραμένος είναι, τόσο πιο ανεπαρκής νιώθει. Το ίδιο το υλικό που παραλαμβάνει καθημερινά είναι άλλωστε τόσο εκτενές και τόσο ετερόκλητο, που του προκαλεί διαρκώς το άγχος ν' αρθεί στο ύψος των εκάστοτε περιστάσεων. Ο αρχειονόμος του θεάτρου δεν έχει την πολυτέλεια που έχει ένας θεατρολόγος: να εξειδικευτεί σ' ένα θέμα, σ' ένα πρόσωπο, σε μια χρονική περίοδο, σε μια γεωγραφική περιοχή. Αυτή η δυσκολία, όμως, μ' έναν τρόπο διευρύνει κάποτε τον ορίζοντά του: του επιβάλλει να είναι προσεχτικός, να οπισθοχωρεί, να τηρεί τις αποστάσεις, να προσεγγίζει το αρχείο με ψυχραιμία και με επιφύλαξη, να μην αγνοεί ενδείξεις που μπορεί ν' ανατρέπουν την αρχική του υπόθεση εργασίας, ν' αφήνει πάντα ανοιχτό το ενδεχόμενο του σφάλματος, να κρίνει πάντα αναγκαίο τον επανέλεγχο. Μ' άλλα λόγια, ο αρχειονόμος δεν έχει προσδοκίες από το αρχείο, δεν έχει την αγωνία ν' αποδείξει ή να υποστηρίξει κάτι μέσα από το αρχείο, το πλησιάζει με το ερώτημα «τι είναι αυτό;», κι όχι με το ερώτημα «σε τι μπορεί αυτό να μου φανεί χρήσιμο;». Η ματιά του μπορεί κάποτε να μας φαίνεται απλοϊκή, μονοδιάστατη, όχι και τόσο ευφάνταστη, είναι όμως πολλές φορές πιο καθαρή, πιο ευθεία, πιο κοντινή σ' αυτό που βλέπει. Η εργασία του αρχειονόμου του θεάτρου, όπως και η εργασία κάθε αρχειονόμου, είναι εργασία υποδομής. Γι' αυτό είναι απαιτητική, γι' αυτό είναι αναγκαία, γι' αυτό είναι χρήσιμη στον θεατρολόγο, γι' αυτό είναι σκόπιμο και ωφέλιμο να την έχουμε κατά νου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

*Η αβάσταχτη ελαφρότητα της Ιστορίας:
Η Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου του Νικόλαου Λάσκαρη
ως πηγή της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*

Ένα από τα πρώτα πράγματα που διδάσκεται ένας προπτυχιακός ή μεταπτυχιακός φοιτητής Θεατρολογίας στην Ελλάδα είναι ότι ο Νικόλαος Λάσκαρης αποτελεί τον πρώτο ιστορικό του νεοελληνικού θεάτρου.¹ Ήδη, από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα ξεκίνησε να θέτει σε μια πρωτογενή κριτική επεξεργασία και αξιολόγηση τα προϊόντα της ως τότε νεοελληνικής δραματικής παραγωγής.² Οι τάσεις του προς αυτήν την κατεύθυνση αρχίζουν να φαίνονται με την έκδοση ενός σύντομου, ψευδώνυμου κριτικού κειμένου σε συνεργασία με τον Δημήτριο Ταγκόπουλο που είχε σκοπό να ασκήσει κριτική στις κωμωδίες που γράφτηκαν για το ελληνικό θέατρο από τα προεπαναστατικά χρόνια μέχρι περίπου το 1890.³ Στο γύρισμα του αιώνα ο Λάσκαρης έχει ξεκινήσει να ασχολείται με τη συγγραφή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.⁴ Αρχίζει να δημοσιεύει τα «επιστημονικά» του ευρήματα με τη μορφή άρθρων σε περιοδικά για να καταλήξει, λίγο πριν το τέλος της μεσοπολεμικής περιόδου, στην έκδοση του δίτομου πονήματός του στα χρόνια 1938 και 1939 αντίστοιχα, με τον τίτλο *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*.⁵

Το δίτομο ιστορικό του αφήγημα περιορίζεται στις προεπαναστατικές και άμεσα μετεπαναστατικές θεατρικές δραστηριότητες των παροικιών του εξωτερικού, του Βου-

1. Ο Νικόλαος Λάσκαρης γεννήθηκε το 1868. Υπήρξε μια προσωπικότητα πολυσχιδής. Σπούδασε Νομική αλλά πολύ σύντομα την εγκατέλειψε και αφιερώθηκε στο θέατρο. Έχει γράψει πενήντα περίπου μονόπρακτες και πολύπρακτες κωμωδίες. Βλ. σχετικά Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Πηγές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Το άγνωστο αρχείο του Ν. Ι. Λάσκαρη», *Σκηνή*, αρ. 1, 2010, σσ. 179-187 και της ίδιας, «Οι εκδόσεις των έργων του Νικόλαου Λάσκαρη: μια απόπειρα συγκεντρωτικής καταγραφής», *Σκηνή*, αρ. 5, 2013, σσ. 125-142.

2. Γιάννης Σιδέρης, «Ν. Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του», *Νέα Εστία*, τόμ. 38, 15.11.1945, σ. 1004.

3. [Leviathan – Belphegor], *Η κωμωδία εν τω νεοελληνικό θέατρο*, Αθήναι, 1890.

4. Γ. Σιδέρης, «Ν. Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του», *ό.π.*

5. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α' και τόμ. Β', Αθήναι, Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου, 1938 και 1939 αντίστοιχα. Στο Αρχείο Θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο βρίσκονται τα χειρόγραφα του αδημοσίευτου τρίτου τόμου της *Ιστορίας* του Λάσκαρη, η οποία φτάνει χρονολογικά ως το 1866.

κουρεστίου και της Οδησού, των Επτανήσων, της Σύρου, καθώς και του Ναυπλίου και της Αθήνας των πρώτων χρόνων μετά την Ανεξαρτησία. Ενώ, με μια σειρά άρθρων του σε περιοδικά των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα θα καλύψει την ιστορία της ελληνικής σκηνής με περιληπτικό τρόπο μέχρι περίπου τη δεκαετία του 1930.⁶

Η εκτενής εισαγωγή της *Ιστορίας* του δίνει το στίγμα των απόψεων του συγγραφέα σε σχέση με το σκεπτικό πάνω στο οποίο διαρθρώνει το ιστορικό του πιστεύω.⁷ Θέλοντας να υποστηρίξει την ιστορική συνέχεια του ελληνικού θεάτρου ακόμα και στα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας καλλιεργεί ένα σχήμα αντιπαλότητας μεταξύ Ανατολής και Δύσης.⁸ Στη λογική αυτού του σχήματος παρακάμπτει την ιστορική αλήθεια προσπαθώντας με λογικοφανή επιχειρήματα να μεταφέρει τα πρωτεία για τη γέννηση των λειτουργικών δραμάτων από τη Δύση στην Ανατολή.⁹ Στο σκεπτικό αυτό της αντιπαραβολής Ανατολής και Δύσης εντάσσονται και οι απόψεις του, στο ίδιο προλογικό σημείωμα, γύρω από την ενοχοποίηση των ιταλικών λυρικών θιάσων για τη δύσμοιρη τύχη και τον «διωγμό» του ελληνικού θεάτρου.¹⁰

Κατά την τελευταία τριακονταετία, από τότε περίπου που άρχισε να αναπτύσσεται η επιστήμη της Θεατρολογίας σε ακαδημαϊκό και ερευνητικό επίπεδο, η αυθεντία του Λάσκαρη ως του πρώτου ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου άρχισε να δυσκολεύεται να περάσει τον πήχη των κριτηρίων τεκμηρίωσης που έθετε η νέα επιστήμη.¹¹ Ωστόσο, παρά την κριτική που του ασκήθηκε, το αφηγηματικό έργο του Λάσκαρη δεν μπορεί

6. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Το νεοελληνικόν θέατρον από του 1844-1854», *Παναθήναια*, τόμ. Θ', 15.3 ως 15.4.1909· του ίδιου, «Από την Ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις κατά το 1856-57», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 247-255, Μάιος 1928 - Ιανουάριος 1929· του ίδιου, «Από την Ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1858-1862», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, Φεβρουάριος 1937 - Δεκέμβριος 1938· του ίδιου, «Από την Ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 1.7.1933 ως Δεκέμβριος 1936· του ίδιου, «Το νεοελληνικόν θέατρον. Σύνομος περίληψις εκ της ανεκδότου ιστορίας του κ. Νικ. Ι. Λάσκαρη», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 15.6.1930 ως 25.12.1931· και τέλος, του ίδιου, «Το νεοελληνικόν θέατρον εν Κωνσταντινουπόλει, 1858-1863», *Νέα Εστία*, τχ. 349-353, 1.7.1941 ως 1.11.1941.

7. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α'. Η μακροσκελής εισαγωγή του εκτείνεται σε 97 σελίδες, ενώ το πόνημά του (Α' τόμος) αφιερώνεται στον «καλλιτέχνην πρίγκηπα Νικόλαον της Ελλάδος». Όπως αναφέρει στην αρχή της εισαγωγής του, βάση της ανάπτυξης της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, κατά την άποψή του, αποτελεί η ιδέα της συνεχούς ύπαρξης της ελληνικής σκηνής: «Το ελληνικό θέατρο ουδέποτε έπαυσεν υπάρχον, ζήσαν, είναι αληθές, ότε μεν εν τη πορφύρα, όρε δε ρακένδυτον και ελεεινόν», (στο ίδιο, σ. 8).

8. Στο ίδιο, σσ. 62-63.

9. Στο ίδιο, σ. 73.

10. Ό.π., τόμ. Β', σσ. 212-213, 232-233, 261. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Το ελληνικόν θέατρον εν διωγμώ», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.10.1926. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...1828-1875*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, σσ. 36, 38.

11. «Η επιστημονική μεθοδολογία που σφραγίζει το έργο [ενν. τη δίτομη ιστορία του Λ.] βρίσκεται αρκετές δεκαετίες πιο πίσω και από τη χρονολογία αυτή [ενν. 1938-1939]» (Δημήτρης Σπάθης, «Ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κατάσταση των πραγμάτων», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 35-37, Δεκέμβριος 1988, σ. 202).

ακόμα και σήμερα να αγνοηθεί ούτε να εγκαταλειφθεί πλήρως από τις πιο σύγχρονες ιστορίες και μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο αλλά ούτε και από τις συγκριτολογικές ιστοριογραφικές εργασίες των μεταπτυχιακών μαθημάτων των πανεπιστημίων.¹²

Πράγματι, το έργο του δεν είναι άμοιρο προτερημάτων. Θα άξιζε να σταχυολογήσει κανείς ενδεικτικά κάποιες από τις αρετές του προτού καταδικάσει τον συγγραφέα για τα λάθη και τις αβλεψίες του. Δεν θα μπορούσαμε π.χ. να παραβλέψουμε ότι ο Λάσκαρης ως ιστορικός είναι η πιο κοντινή πηγή για τα θεατρικά γεγονότα των πρώτων αλλά και των όψιμων δεκαετιών του 19ου αιώνα και ότι πολλές από τις πληροφορίες του για τα προεπαναστατικά ή πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια είναι μέχρι σήμερα μοναδικές, παρά το γεγονός ότι δεν μπορούν να διασταυρωθούν ή να ελεγχθούν. Παρά τις επιφυλάξεις που θα διατηρούσε κανείς για την αλήθεια των πηγών του, είναι γνωστό από τους σύγχρονους του ότι ο ίδιος ήταν μανιώδης συλλέκτης όχι μόνο ανεκδότων και φαιδρών περιστατικών της σκηνής και των παρασκηνίων, αλλά και σπάνιων ιστορικών ντοκουμέντων που αφορούσαν το θέατρο και τους συντελεστές του.¹³ Κάποια από αυτά τα ντοκουμέντα που επαναδημοσιεύονται «πανομοιότυπα» στην *Ιστορία* του είναι αναντικατάστατα. Ένα από αυτά είναι η προκήρυξη του θιάσου Ματζουράνη – Καλόγνωμου στη Σύρο του 1830, που αποτελεί και τη μοναδική μαρτυρία λειτουργίας του θιάσου τα χρόνια αυτά.¹⁴ Η σημασία της αναδημοσίευσης από τον Λάσκαρη αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα για τις γνώσεις μας της πρώιμης ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου, καθώς το πρωτότυπο της προκήρυξης αγνοείται μέχρι σήμερα.¹⁵ Το ίδιο ισχύει για το απόσπασμα από το συμβόλαιο του θιάσου Βονασέρα – Ταβουλάρη που δημοσιεύει σε μια από τις εργασίες του για τα πρώτα βήματα του επαγγελματικού θεάτρου στην Αθήνα στα χρόνια από το 1862-1875, καθώς και για πλήθος άλλα τέτοιου είδους ντοκουμέντα τα οποία ενδεχομένως να προέρχονταν και από τα χέρια των ίδιων των συντελεστών ή από απογόνους τους.¹⁶ Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα της μοναδικότητας της *Ιστορίας* του αποτελούν οι αναφορές του στο σπάνιο υλικό του αρχείου του Νικόλαου Λεβίδη, ο οποίος ήταν γιος του Δημήτριου Λεβίδη, δημοσιογράφου και ιδρυτικού μέλους της «Εταιρείας του εν Αθήναις Θεάτρου» στην πρώιμη περίοδο

12. Βάλτερ Πούχγερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Παϊρίδη, 1984, σ. 42.

13. Αντρέας Δημητριάδης, «Ιστορία και μυθολογία. Τα θεατρικά ανέκδοτα του Νικόλαου Λάσκαρη», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 413-421· Μιχ. Ροδάς, «Σύγχρονοι Έλληνες Λογοτέχναι. Νικόλαος Λάσκαρης», *Νέα Εστία*, 1.4.1934, σσ. 294, 297-298.

14. Η προκήρυξη δημοσιεύεται στον δεύτερο τόμο της *Ιστορίας* του Λάσκαρη με τίτλο «Προκήρυξεις» και την περιγραφή από τον ιστορικό ως: «Η πρώτη ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΣ αναγγελία νεοελληνικών θεατρικών παραστάσεων», (στο ίδιο, σσ. 114-115). Τη σημασία της πρωτογενούς αυτής πηγής αναδεικνύει ο Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, σσ. 56, 81.

15. Ο.π.

16. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Από την Ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, Σεπτέμβριος 1934. Σε αυτό καθορίζονται τα είδη των ρόλων στα οποία κατά πάσα πιθανότητα ειδικεύονταν ο κάθε ηθοποιός (π.χ. Πιπίνα Βονασέρα: τραγική, Σοφία Ταβουλάρη: ερωμένη και παθητικά μέρη, κ.ο.κ.) αλλά και τα οικονομικά μερίδια του καθενός ανάλογα με τη θέση του στον θίασο, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, σ. 288.

1842-43. Η *Ιστορία του Λάσκαρη* αποκτά ιδιαίτερη αξία, καθώς παραθέτει μαρτυρίες που δεν βρίσκονται στα κατάλοιπα του αρχείου που ο Δημήτριος Λεβίδης κληροδότησε στον γιο του Νικόλαο.¹⁷

Και για να κλείσει αυτή η ενδεικτική μόνο απαρίθμηση των λόγων για τους οποίους η *Ιστορία του Λάσκαρη* παραμένει μέχρι και σήμερα αναντικατάστατη, θα προσέθετα μόνο τη συνεχή επαφή του με τον κόσμο του θεάτρου, τις κοντινές σχέσεις του με πολλούς από τους ηθοποιούς, στις προφορικές ή γραπτές μαρτυρίες των οποίων στηρίχτηκε για τη σύνταξη πολλών βιογραφικών τους σημειωμάτων. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Λάσκαρης αναφέρεται σε προσωπικά βιογραφικά στοιχεία ηθοποιών για τα οποία δεν έχουμε άλλες πηγές, η αξία των οποίων είναι επίσης αδιαπραγμάτευτη, ανεξάρτητα από τις όποιες επιφυλάξεις, καθώς ο Λάσκαρης ζητούσε αυτοβιογραφικά σημειώματα από τους ίδιους τους ηθοποιούς για να συντάξει τα κατά καιρούς ιστορικά του μελετήματα.¹⁸

Το ιστορικό αφήγημα του Λάσκαρη είναι ένα έργο με δύο όψεις. Δεν είναι λίγες οι φορές που έχει κατηγορηθεί από τις επόμενες γενιές ιστορικών για παρερμηνεία και αφέλεια, για αβλεψίες και οπισθοδρομικές μεθοδολογίες, για ακατάσχετη μυθιστορηματική αφηγηματολογία, για ακατάπαυστη παράθεση γεγονότων και ανεκδότην, για γεωγραφικό κατακερματισμό της ιστορίας, για λάθη και σκόπιμη διαστρέβλωση των πηγών και των γεγονότων... Η αλήθεια είναι ότι τα ιστορικά «αμαρτήματα» του Λάσκαρη διακλαδώνονται σε δύο βασικές κατηγορίες: η πρώτη αφορά ερμηνευτικές συγχύσεις, η δεύτερη συνίσταται τόσο σε ασυνείδητη όσο και σε συνειδητή αλλοίωση των πηγών. Στην πρώτη κατηγορία θα μπορούσε κανείς να εντάξει το παράδειγμα των *Δραματικών Πονημάτων* του Φαναριώτη λιβελλογράφου Γεώργιου Σούτσου, τα οποία ανάγονται από τον Λάσκαρη στις μεσαιωνικές Ηθολογίες λόγω των αφηρημένων δραματικών προσώπων.¹⁹ Όμως στην πραγματικότητα αποτελούν ηθικοδιδασκτικές δραματικές σάτιρες, κάποιες από τις οποίες μάλιστα αμφισβητούν τις ιδέες του Διαφωτισμού.²⁰ Ανάλογες είναι οι παρερμηνείες και η σύγκλιση ιστορικών χασμάτων που κάνει ο Λάσκαρης στην ταύτιση π.χ. της αφαιρετικής και σχηματικής αναπαράστασης της γέννησης του Χριστού των μεσαιωνικών Μυστηρίων με τον ρεαλισμό των παραστάσεων του Αντρέ Αντουάν...²¹

Τα πιο σοβαρά ωστόσο από τα σφάλματά του αφορούν τις αντιφάσεις των λεγομένων του με τις ίδιες τις πηγές που ο ίδιος παραθέτει στο σύγγραμμά του. Πρόκειται άραγε για αβλεψίες και προχειρότητες; Για ενθουσιασμό και διάθεση εντυπωσιασμού που τον συμπαρασύρει σε οφθαλμοφανείς αντιφάσεις; Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και πιο γνωστά παραδείγματα αυτού του είδους αποτελεί η μυθιστορηματική αφήγηση για τον τρόπο με τον οποίο ανακάλυψε κατά τη διάρκεια μιας εκδρομής με την κόρη

17. Στο ίδιο, σ. 101, υποσ. 6. Σύμφωνα με τον Χατζήπανταζή, το αρχείο Ν. Δ. Λεβίδη βρίσκεται στο Θεατρικό Μουσείο και στον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσός, (ό.π.). Βλ. σχετικά: Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία...*, τόμ. Β', σσ. 282-335.

18. Κ. Γεωργιάδη, «Το άγνωστο αρχείο...», ό.π.· Α. Δημητριάδης, «Ιστορία και μυθολογία», ό.π.

19. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία...*, τόμ. Α', σ. 121.

20. Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, σσ. 27-28, 138.

21. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία...*, τόμ. Α', σ. 29, υποσ. 3.

του στην Ιταλία το 1920, το σχέδιο του πρώτου θεάτρου της Αθήνας στο εσωτερικό ενός βιβλίου κωμωδιών του Αλμπέρτο Νότα, σε ένα από τα πολλά βιβλιοπωλεία και παλαιοβιβλιοπωλεία που επισκέφθηκε για τον εμπλουτισμό της προσωπικής του βιβλιοθήκης:

«Το απόγευμα της ημέρας εκείνης εξετάσας επισταμένως [όπως αναφέρει ο ίδιος] την απεικονιζομένην επί του σκωληκοβρότου χάρτου παράγκαν, ολίγου δειν να επάθαινα, κι εγώ δεν ξεύρω τι, καθόσον επείσθην εκ της όλης κατασκευής αυτής και της σημειουμένης υπ' αυτήν πόλεως των Αθηνών και της χρονολογίας, ότι επρόκειτο πλέον περι σπουδαιότητας δι' εμέ ανακαλύψεως. Η απεικονιζομένη παράγκα ήτο... το πρώτον ξύλινον θέατρον των Αθηνών.»²²

Το σχεδιάγραμμα του πρώτου ξύλινου θεάτρου που παραθέτει ο Λάσκαρης στον Β' τόμο της *Ιστορίας* του, που αντέγραψε για χάρη του από το πρωτότυπο ο καθηγητής του Πολυτεχνείου Γ. Ροϊλός, απεικονίζει μια κλειστή ξύλινη κατασκευή με ολοκληρωμένη σκεπή από ξύλινες σανίδες.²³ Στις αμέσως επόμενες παραγράφους ωστόσο ο ιστορικός συνεχίζει με ενθουσιασμό την εξιστόρηση της ανακάλυψής του περιγράφοντας λεπτομερώς το ίδιο θέατρο μέσα από τις πηγές:

«Το θέατρον λοιπόν του Σκοντζοπούλου ήτο “τετράπλευρον σανίδωμα, προχείρως συμπεπηγμένον, ύπαιθρον, έχον στέγην τον αττικόν ουρανόν, οποίον κανέν ωδείον ποτέ”. [...] Από τον περιηγητήν George Cochrane, μανθάνομεν ότι το θέατρον εστεγάζετο, όπως τα σημερινά υπαίθρια θέατρα, διά τέντας. Την εσπέραν καθ' ήν επεσκέφθη διά πρώτην φοράν το θέατρον παρετήρησε, λέγει, ότι το θέατρον δεν είχε σκεπήν, ερωτήσας δε σχετικώς τον ιδιοκτήτην και διευθυντήν έμαθε ότι κατά την διάρκειαν της εβδομάδος είχαν εγερθή επί ημίσειαν ώραν, ισχυρός άνεμος, ο οποίος είχε παρασύρει την από καραβόπανον τένταν μέχρι της οδού Πατησίων...»²⁴

Ανάλογα μυθιστορηματικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο ιστορικός διηγείται ότι βρήκε την ακριβή θέση του θεάτρου, μια πληροφορία που με άμεσο, ακριβή και λιτό τρόπο παραθέτει ο ίδιος ο Cochrane στις ταξιδιωτικές του αναμνήσεις, εκτενή αποσπάσματα των οποίων έχει ήδη παραθέσει ο Λάσκαρης στο κείμενό του, αποκρύπτοντας όμως την αναφορά του Άγγλου περιηγητή σε αυτό το ζήτημα.²⁵

Αυτή η μάλλον ανάλαφρη σκοπιά του τρόπου με τον οποίο ο Λάσκαρης συνθέτει την *Ιστορία* του θα μπορούσε να αποδοθεί ακόμα και σε μια αθέλητη απροσεξία, στην απουσία ελέγχου και στην έλλειψη διόρθωσης των γραφομένων του, σε αφέλεια και ενθουσιασμό. Δεν λείπουν όμως και οι περιπτώσεις που για λόγους διαφύλαξης του προσωπικού του γοήτρου και της εγκυρότητάς του ως ιστορικού, εισέρχεται στο φάσμα της παραχάραξης της *Ιστορίας* με την παραποίηση των ίδιων του των πηγών. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στο ζήτημα της διένεξής του με τον Θεόδωρο Βελλιανίτη για την πρώτη Ελληνίδα ηθοποιό της αθηναϊκής σκηνής, κατά την οποία ο Λάσκαρης «πλαστογραφεί» το όνομα της Αικατερίνης Παναγιώτου στη θέση εκείνου της Αθηνάς Φιλιππάκη.²⁶ Όπως αναγράφει στην *Ιστορία* του (τόμ. Β', σ. 303):

22. Στο ίδιο, τόμ. Β', σσ. 163-164.

23. Ο.π.

24. Στο ίδιο, σ. 166.

25. Στο ίδιο, σσ. 157-162· Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 221, 233.

26. Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, σ. 316.

«Ως προς την τύχην της πρώτης αυτής παραστάσεως (ενν. τον *Αριστόδημο* του Β. Μόντι) του νέου θιάσου, ελαχίστως έχομεν πληροφορίας από τας συγχρόνους εφημερίδας. “Τα πρόσωπα”, γράφει μία εξ αυτών, “εξελέχθησαν καλώς και η ενδυμασία και τα λοιπά κοσμήματα είναι εντελέστατα.” Άλλη τις γράφει, ότι “ο Καπέλλας, ο υποκριθείς τον Αριστόδημον υπερέβη πάσαν προσδοκίαν. Ο Ορφανίδης ως Λύσανδρος δεν ήτο κατώτερος, είχε τέχνην σκηνικήν και παν ό,τι συντείνει να συγκινή τους θεατάς. Η κ. Παναγιώτου, μολονότι πρωτόπειρος, εξετέλεσε κάλλιστα το μέρος της.”»

Η είδηση, αν και αποκρύπτεται από τον Λάσκαρη, προέρχεται με κάποιες ελαφρές παραλλαγές, από την εφημερίδα *Ταχύπτερος Φήμη* της 7ης Ιανουαρίου 1843, με μία σημαντική διαφορά: ότι η εφημερίδα αντί για το όνομα της Παναγιώτου αναγράφει το όνομα της Αθηνάς Φιλιππάκη.

Προτού όμως το ίδιο το εγχείρημα της ανάδειξης της *Ιστορίας* του Λάσκαρη, ως πηγή της *Ιστορίας* του νεοελληνικού θεάτρου εκπέσει σε ανέκδοτο, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι το ιστορικό του έργο εξακολουθεί να είναι πολύτιμο, ιδιαίτερα για τα πρώτα χρόνια ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου τόσο στις παροικίες του εξωτερικού όσο και στην ελληνική πρωτεύουσα των χρόνων της Ανεξαρτησίας. Η βιβλιογραφική του ενημέρωση είναι πλούσια, το αρχειακό του υλικό σε κάποιες περιπτώσεις μοναδικής σπουδαιότητας, η σχέση του με το θέατρο της εποχής του αναντικατάστατη. Ας μην ξεχνάμε τέλος, ότι ανεξάρτητα από τις αβλεψίες ή τα σφάλματα, ο Λάσκαρης έγραψε την *Ιστορία* του έχοντας ένα βασικό, αλάνθαστο σε αυτή την περίπτωση, κριτήριο, που μεταμορφώνει σε ανεκτή συνθήκη την «ελαφρότητα» της ιστορικής του σύνθεσης: την προτεραιότητα στο ίδιο το παραστατικό γεγονός. Όπως ο ίδιος παραθέτει στο ακάματο πόνημά του, «η θεατρική πράξη είναι αυτή που καλλιεργεί τους θεατρικούς συγγραφείς».²⁷ Σήμερα θα προσθέταμε, και την ίδια την *Ιστορία*.

27. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία...*, τόμ. Α', σ. 115.

Θεατρικά Μουσεία: Ο αγώνας για τη διατήρηση του εφήμερου

«Υπάρχει μια ταινία, μα δεν πρέπει να την κοιτάζουμε καθόλου. Η ταινία είναι ένα χαρτί και μας παρουσιάζεται μέσα σε συνθήκες που δεν είναι αυτές που εζήσαμε σαν άνθρωποι.

Εζήσαμε έναν θρύλο, αυτόν πρέπει να συντηρήσουμε...»

Κούλα Πράτσικα¹

«Συχνά ο πατέρας μου με πήγαινε από μικρό στο θέατρο. Από 5 χρόνων... Όταν φεύγαμε ήμουν κατάβαθα λυπημένος γιατί έσβηνε αυτό το εξάισιο θέαμα που έδινε η σκηνή. Τούτο μου έγινε βραχνάς. Έκανα όρκο. Όταν θα μεγάλωνα θα έκανα ό, τι μπορούσα για να πάψει αυτό το κακό. Θα εργαζόμουν ώστε η θεατρική γοητεία να διατηρείται...»

Γιάννης Σιδέρης²

Οι παραπάνω απόψεις αναδεικνύουν έναν κοινό προβληματισμό σε σχέση με τη διατήρηση των παραστατικών τεχνών μέσα στον χρόνο. Αναφερόμενη σε ένα οπτικοακουστικό τεκμήριο της παράστασης *Προμηθέας δεσμώτης*, στην οποία συμμετείχε ως κορυφαία του Χορού, η Κούλα Πράτσικα εκφράζει την αγωνία των καλλιτεχνών σχετικά με το κατά πόσο είναι εφικτό να καταγραφεί πλήρως ένα παραστασιακό γεγονός μέσω της βιντεοσκόπησης του. Από την άλλη πλευρά, ο Γιάννης Σιδέρης, ιστορικός του θεάτρου, εκφράζει την αγωνία διατήρησης της θεατρικής τέχνης μέσα από την ιστορική καταγραφή της.

Αρχικά, εκείνο που θεωρήθηκε σημαντικό να διαφυλαχθεί και να προστατευτεί ήταν τα θεατρικά κείμενα, καθώς η καταγραφή των παραστάσεων του παρόντος και του παρελθόντος ήταν παραμελημένη. Μόνο τα κείμενα που αφορούσαν στο θέατρο, όπως σχόλια, κριτικές και ιστορίες του θεάτρου, θεωρούνταν σημαντικά.³ Οι πρώτες θεατρικές συλλογές που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη, γύρω στον 18ο αιώνα, αποτελούνταν σχεδόν εξ ολοκλήρου από τυπωμένα κείμενα ή χειρόγραφα θεατρικών έργων και σε μια περιορισμένη έκταση από μελέτες σχετικές με τη δραματική λογοτεχνία, τις βιογραφίες συγγραφέων και ηθοποιών, και από μελέτες που σχετίζονταν με την αρχιτεκτονική

1. «Πράτσικα Κούλα», στο <http://www.dancetheater.gr>, (ημερομηνία πρόσβασης στις 20/4/2017).

2. Κ. Δ. Λιναδάτος, «Μεθαύριο αρχίζουν οι εκδηλώσεις Σιδέρη. Υπήρξε ο ερευνητής και εκφραστής της θεατρικής μας Ιστορίας», εφ. *Τα Νέα*, 5.2.1972, σ. 2.

3. Louis A. Rachow (ed.), *Theatre & Performing Arts Collections*, New York, The Haworth Press, 1981.

των θεάτρων, τη σκηνική ζωή και την τέχνη του ηθοποιού.⁴ Η έμφαση αυτή που δόθηκε στα γραπτά κείμενα τονίζεται από το γεγονός ότι βασικοί θεματοφύλακες της θεατρικής τέχνης εκείνη την περίοδο ήταν οι βιβλιοθήκες. Σε πολλές περιπτώσεις η θεατρική τέχνη αποτελούσε ένα τμήμα μιας κατά κύριο λόγο εθνικής βιβλιοθήκης, η διαρκής αύξηση του περιεχομένου της οποίας οδήγησε σε πιο εξειδικευμένες βιβλιοθήκες, στις θεατρικές βιβλιοθήκες. Το σκηνικό αλλάζει στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα καθώς εκείνη την περίοδο άρχισαν να δημιουργούνται οι συλλογές των «θεατρικών εφημερών»,⁵ όπως επικράτησε ο όρος, προκειμένου να περιλάβουν θεατρικούς λογαριασμούς, προγράμματα, φωτογραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, κοστουμια, σενάρια, σκηνικά αντικείμενα, σκηνικά και σκηνικούς μηχανισμούς.⁶ Τα θεατρικά εφήμερα μπορούν να παρέχουν πληροφορίες για την ιστορία ενός θεάτρου, ενός σκηνοθέτη, ηθοποιού, συγγραφέα ή τις διαφορετικές παραστάσεις ενός θεατρικού έργου. Επίσης, πέρα από την ίδια τη θεατρική πράξη, τα θεατρικά εφήμερα, όπως τα αποκόμματα των εισιτηρίων στα οποία αναγράφονται οι τιμές τους ή ακόμα και οι διαφημίσεις που καταλαμβάνουν μεγάλο κομμάτι των θεατρικών προγραμμάτων, μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την καθημερινή ζωή και την κοινωνία γενικότερα.⁷ Έχοντας ως βασικό σκοπό ύπαρξης τη διαφύλαξη των πηγών της έρευνας, οι βιβλιοθήκες των αρχών του 20ού αιώνα, εντάσσουν λοιπόν στους κόλπους τους τα θεατρικά εφήμερα καθώς βοηθούν στην επιτέλεση του σκοπού τους. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, η οποία έχει μακρά ιστορία στη συλλογή και διατήρηση θεατρικών εφημερών που ξεκινά την περίοδο αυτή.

Πέρα από τις βιβλιοθήκες που διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια υπάρχουν και θεατρικές σηνές, οι οποίες περιέχουν αρχεία και υλικό (π.χ. οπτικοακουστικό υλικό, αντικείμενα παραστάσεων) όπου ανατρέχουν οι μελετητές του θεάτρου, αλλά πολλές φορές και θεατρικές ομάδες, προκειμένου να εμπνευστούν από το παρελθόν για ένα νέο ανέβασμα ενός θεατρικού έργου.⁸ Παραδείγματα θεατρικών σηνών που διαθέτουν αρχαιολογικό υλικό αποτελούν η βιβλιοθήκη-μουσείο της Comédie-Française,⁹ που είναι ο μακροβιότερος θίασος στη Γαλλία, το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, κ.λπ.

Λίγο μετά τα μέσα του 20ού αιώνα, με την είσοδο των Θεατρικών Σπουδών σε ακαδημαϊκές σχολές, το ενδιαφέρον αρχίζει να στρέφεται από την Ιστορία του Θεά-

4. André Veinstein, «The World's Theatrical Museums», *Museum*, vol. XIX (1), 1966, σσ. 52-61.

5. Ο όρος «εφήμερα» προέρχεται από ένα έντομο που ζει μόνο μία μέρα και πρωτοεμφανίστηκε στη διεθνή βιβλιογραφία τη δεκαετία του 1960 για να περιγράψει το έντυπο υλικό με μικρή διάρκεια ζωής. βλ. B. J. Coover, «Musical Ephemera», *Music Reference Services Quarterly*, vol. 2 (3-4), 1993, σσ. 349-364.

6. L. A. Rachow, *Theatre & Performing Arts Collections*, ό.π.

7. Iris Berbain – Cécile Obligi, «Preserving Theater Ephemera, from Programs to Websites», *Hybrid*, vol. 1, 2004, σσ. 1-14, στο <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=222> (ημερομηνία πρόσβασης στις 18/2/2016).

8. P. Julia, «Collecting of the Rare Materials at the St. Petersburg Library: History and Present», στο Ulrike Dembski – Christiane Muhlegger-Henhapel (eds.), *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang, 2006, σσ. 29-32 και στο ίδιο βλ. ακόμα Schüller Dietrich, «Long-Term Preservation of Audiovisual Documents», σσ. 33-39.

9. Comédie-Française, Library-Museum, <http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?lang=en&id=125> (ημερομηνία πρόσβασης στις 1/4/2015).

τρου στην ανάπτυξη μεθόδων προσέγγισης του ίδιου του γεγονότος της παράστασης.¹⁰ Όλο αυτό το θεατρικό υλικό αρχίζει πλέον να αποκτά ένα διαφορετικό νόημα καθώς αποτελεί πηγή μελέτης και δημιουργίας ενός νέου θεατρικού «αποθέματος» με αποτέλεσμα την αύξηση των θεατρικών εκδόσεων και της ερευνητικής δραστηριότητας γύρω από τη θεματική του θεάτρου.¹¹ Επιπλέον, παρατηρείται ότι αρκετές θεατρικές συλλογές είτε βρίσκουν στέγη στις ακαδημαϊκές σχολές –οι οποίες είναι πλέον υπεύθυνες για τη διαχείρισή τους, την ανάπτυξή τους και την όποια εκθεσιακή πολιτική μπορεί να αναπτύξουν, προκειμένου να τις καταστήσουν προσβάσιμες και στο μη ερευνητικό κοινό– είτε δημιουργούνται εξ αρχής στους κόλπους των ακαδημαϊκών σχολών, οι οποίες αναπτύσσουν συλλεκτική πολιτική (π.χ. Πανεπιστήμια Kent, Bristol, Columbia, Harvard).

Η ίδρυση της Διεθνούς Ένωσης Βιβλιοθηκών και Μουσείων Παραστατικών Τεχνών (SIBMAS - Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle) το 1954, έρχεται να επικυρώσει το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για τους φορείς αυτούς και για το υλικό που καλούνταν να διαφυλάξουν. Σκοπός της SIBMAS είναι η προώθηση της θεωρητικής και πρακτικής έρευνας αναφορικά με την τεκμηρίωση των παραστατικών τεχνών, η δημιουργία δικτύου βιβλιοθηκών, μουσείων, αρχείων παραστατικών τεχνών, καθώς και η διαχείριση των μελών του δικτύου για τη διευκόλυνση διεθνών συνεργασιών μεταξύ των μελών. Οι παραπάνω στόχοι επιτυγχάνονται με τη διοργάνωση συνεδρίων, σεμιναρίων, μαθημάτων και εκθέσεων, με την έκδοση βιβλίων, αναφορών, περιοδικών και άλλων παρόμοιων δραστηριοτήτων για τις παραστατικές τέχνες, καθώς επίσης και με τη συμμετοχή του SIBMAS σε εργασίες άλλων διεθνών οργανισμών που σχετίζονται με τις παραστατικές τέχνες, τα μουσεία και τις βιβλιοθήκες (όπως είναι για παράδειγμα οι φορείς FIRT/IFTR,¹² TLA,¹³ IFLA,¹⁴ ICOM,¹⁵ ITI¹⁶).

Από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα πολλές θεατρικές συλλογές είτε τέθηκαν υπό την προστασία του κράτους είτε κάποιου ιδιωτικού φορέα προκειμένου να καταστούν προσβάσιμες στο ευρύ κοινό. Έτσι οδηγηθήκαμε στην ίδρυση θεατρικών μουσείων. Πιο συγκεκριμένα την περίοδο εκείνη ιδρύεται το Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου,¹⁷ το

10. Winrich Meiszies, «One Moment in Time. How Theatre History Backs up the Future of the Theatre», στο Helen Baer – Claudia Blank – Kristy Davis – Andrea Hauer – Nicole Leclercq (eds.), *Les Convergences Entre Passé Et Futur Dans Les Collections Des Arts Du Spectacle / Connecting Points: Performing Arts Collections Uniting Past and Future (Sibmas 28th Congress, 26-30 July 2010)*, Munich, P.I.E. Peter Lang, 2014, σσ. 211-220.

11. A. Veinstein, «The World's Theatrical Museums», *Museum*, vol. XIX (1), 1966, σσ. 52-61.

12. International Federation for Theatre Research (FIRT/IFTR).

13. Theatre Library Association (TLA).

14. International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA).

15. International Council of Museums (ICOM).

16. International Theatre Institute (ITI).

17. Το Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου έκλεισε το 2007 λόγω έλλειψης χρηματοδότησης και σήμερα τα αντικείμενα του εντάσσονται στη συλλογή Θεάτρου και Παραστάσεων του Μουσείου Victoria & Albert. Βλ. Victoria & Albert Museum, Theatre & Performance στο <https://www.vam.ac.uk/collections/theatre-performance> (ημερομηνία πρόσβασης στις 9/2/2016).

Θεατρικό Μουσείο της Σερβίας,¹⁸ το Εθνικό Μουσείο Θεάτρου και Χορού της Λισσαβόνας,¹⁹ το Θεατρικό Μουσείο της Αυστρίας²⁰ και το Θεατρικό Μουσείο του Καναδά.²¹ Το κοινό στοιχείο αυτών των μουσείων είναι ο εθνικός χαρακτήρας τους καθώς στόχος τους είναι η προστασία και διαφύλαξη της θεατρικής τέχνης της κάθε χώρας από έναν φορέα. Στην Ελλάδα η ίδρυση του Θεατρικού Μουσείου έχει ξεκινήσει από πολύ πιο πριν, συγκεκριμένα από το 1938 μέσω της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Αρκετά χρόνια όμως μετά, στη δεκαετία του 1970 μεταφέρεται στον χώρο του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Αθηναίων και καθίσταται πλέον προσβάσιμο στο ευρύ κοινό.

Η δημιουργία θεατρικών μουσείων σηματοδοτεί μια αλλαγή ως προς την αντίληψη περί θεατρικών τεκμηρίων καθώς σημαίνει μια μετάβαση από τον καθαρά ερευνητικό προορισμό που είχαν στους κόλπους των θεατρικών βιβλιοθηκών σε μια λογική ανοιχτής πρόσβασης στο κοινό. Ωστόσο, τα θεατρικά μουσεία είναι ένας όρος αντιφατικός καθώς το εφήμερο της θεατρικής τέχνης έρχεται σε αντίθεση με τη μονιμότητα και τη σταθερότητα των μουσείων.

Εφήμερη τέχνη

Το θέατρο είναι μια τέχνη που η θνησιμότητά της είναι προδιαγεγραμμένη από την ώρα γέννησής της. Αυτή η παροδικότητα περιγράφεται από το γεγονός ότι «η παράσταση υπάρχει μία μοναδική χρονική στιγμή».²² Τόσο η δημιουργία της όσο και η εμπειρία της συμβαίνουν ταυτόχρονα, και μετά το πέρας αυτής χάνονται.²³ Στην εφήμερη ιδιότητα της θεατρικής τέχνης αναφέρονται αρκετοί μελετητές του θεάτρου μεταξύ των οποίων ο Peter Brook,²⁴ ο οποίος τη χαρακτηρίζει ως μια «αυτοκαταστροφική τέχνη» καθώς καμία περιγραφή, όσο σχολαστική και πολυσέλιδη κι αν είναι, δεν μπορεί να διασώσει στους μεταγενέστερους αυτό που έλαβε χώρα: μια εφήμερη τέχνη που αφήνει στο πέρασμά της εφήμερα κατάλοιπα.

Τα εφήμερα παράγονται για έναν συγκεκριμένο σκοπό και δεν προορίζονται να επιβιώσουν πέρα από αυτόν. Ο Michael Thompson διακρίνει τρεις κατηγορίες αντικειμένων: τα διαχρονικά, τα εφήμερα και τα σκουπίδια.²⁵ Τα διαχρονικά αντικείμενα

18. Museum of Theatrical Arts of Serbia, Museum of Theatrical Arts of Serbia, στο <http://mpus.org.rs/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 9/2/2016).

19. Museu Nacional Do Teatro E Da Dança, History, 2009, στο <http://www.museudoteatroedanca.pt/en-GB/TheMuseum/History/ContentDetail.aspx> (ημερομηνία πρόσβασης 9/2/2016).

20. Theatre Museum, Austrian Theater Museum, στο <http://www.theatremuseum.at/en/in-front-of-the-curtain/the-palace/> (ημερομηνία πρόσβασης 9/2/2016).

21. Theatre Museum Canada, Theatre Museum Canada, στο <http://www.theatremuseumcanada.ca/index.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 9/2/2016).

22. Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, σ. 8.

23. Willmar Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

24. Peter Brook, *The Empty Space*, London, Penguin Group, 1968, σ. 18.

25. Michael Thompson, «Rubbish Theory. The Creation & Destruction of Value», *Encounter*, vol. 1, 1979, σσ. 12-24.

αυξάνουν την αξία τους με το πέρασμα των χρόνων και είναι εκείνα που εισέρχονται σε ένα μουσείο. Αντίθετα τα εφήμερα χάνουν την αξία τους με το πέρασμα των χρόνων και τα σκουπίδια δεν έχουν καμία αξία. Τα εφήμερα μπορεί να καταλήξουν στα σκουπίδια εκτός εάν ανακαλυφθούν από κάποιον που θα τους προσδώσει μιαν άλλη αξία. Τα κριτήρια επιλογής και η απόδοση μιας άλλης αξίας οφείλονται αποκλειστικά στις επιλογές του υποκειμένου. Η συλλογή των εφήμερων αλλάζει τον κύκλο της ζωής τους καθώς προσπαθεί να τον επιμηκύνει, ενώ παράλληλα τους προσδίδει μια διαφορετική αξία, η οποία μεγαλώνει όσο αυξάνεται η συλλεκτική δραστηριότητα και η χρήση των συλλογών αυτών.²⁶ Έτσι τα αρχεία και τα έγγραφα μιας παράστασης αποκτούν πολιτιστική αξία ως «απομεινάρια» ενός γεγονότος που χάθηκε και ο τρόπος διατήρησής τους είναι το μεγάλο στοίχημα για τους φορείς που τα διαχειρίζονται.²⁷

Διατήρηση της θεατρικής τέχνης

Ο όρος *διατήρηση* υποδηλώνει την παραμονή σε μια κατάσταση χωρίς μεταβολές, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τη διαρκώς μεταβαλλόμενη φύση της θεατρικής τέχνης. Στη μουσειολογία ο όρος *διατήρηση* εμπερικλείει όλες τις πράξεις που τελούνται παραδοσιακά όταν ένα αντικείμενο εισέρχεται σε ένα μουσείο, δηλαδή την πράξη της τεκμηρίωσης, αποθήκευσης, έκθεσης, συντήρησης. Πέρα όμως από αυτές τις ενέργειες κάποιιοι φορείς προσπαθούν να διατηρήσουν τη θεατρική τέχνη και με άλλες λύσεις. Για παράδειγμα, μια προσπάθεια διατήρησης της θεατρικής τέχνης αποτελεί η δημιουργία ιστορικά τεκμηριωμένων παραστάσεων (HIP – Historically Informed Performances) που παίζονται σε θεατρικά κτίρια ιστορικού ενδιαφέροντος, όπως συμβαίνει με το Globe Theatre στο Λονδίνο²⁸ και με το Drottningholm Theatre Museum στη Σουηδία.²⁹ Ωστόσο, μια τέτοια λύση απαιτεί μεγάλη και συνεχή επένδυση χρημάτων και γι' αυτό τον λόγο είναι βιώσιμη σε περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων.³⁰ Επιπλέον, αυτού του είδους οι ιστορικές-μουσειακές παραστάσεις είναι διαθέσιμες σε έναν περιορισμένο αριθμό ατόμων που βρίσκονται κοντά στη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή.

Μια άλλη λύση που προτείνεται για τη διατήρηση των θεατρικών παραστάσεων είναι η βιντεοσκόπησή τους. Η Margaret Benton ισχυρίζεται ότι το βίντεο αποτελεί την καλύτερη και πιο λεπτομερή μέθοδο τεκμηρίωσης αυτού που σε διαφορετική περίπτωση

26. Mary-Elise Haug, «The Life Cycle of Printed Ephemera: A Case Study of the Maxine Waldron and Thelma Mendsen Collections», *Winterthur Portfolio*, vol. 30 (1), 1995, σσ. 59-72.

27. Paul Clarke – Julian Warren, «Ephemera: Between Archival Objects and Events», *Journal of the Society of Archivists*, vol. 30 (1), 2009, σσ. 45-66.

28. Globe, The Globe Library and Archive, στο <http://www.shakespearesglobe.com/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2010).

29. Slottsteater, Drottningholm Slottsteater, στο http://www.dtm.se/engelsk/eframes_index.html (ημερομηνία πρόσβασης στις 5/4/2010).

30. Bruno Forment, «The Mechanics of Magic (or Vice Versa). Sigrid T' Hooft and the Historically Informed Performance of Opera», στο B. Forment – Christel Stalpaert (eds.), *Theatrical Heritage. Challenges & Opportunities*, Leuven, Leuven University Press, 2015, σσ. 105-114.

θα χανόταν.³¹ Ωστόσο, από την άλλη πλευρά υπάρχει η άποψη ότι οι βιντεοσκοπήσεις δεν είναι ικανές να μεταφέρουν την εμπειρία της παρακολούθησης μιας θεατρικής παράστασης γιατί δεν αποτελούν παρά μόνο ένα παράθυρο στο γεγονός που τελέστηκε χωρίς να είναι σε θέση να αναδημιουργήσουν την εμπειρία.³² Προσφέρουν μια συγκεκριμένη οπτική της δράσης με προαποφασισμένη τη θέση της κάμερας με αποτέλεσμα να χάνεται μια ουσιώδης διάσταση της παράστασης, η εμπύθιση των θεατών στη σκηνική πραγματικότητα και ο ρόλος που διαδραματίζουν οι θεατές στη διαμόρφωση του παραστατικού γεγονότος.³³ Επιπρόσθετα, τίθενται προβληματισμοί σχετικά με τη δυσκολία λήψης της άδειας καταγραφής της παράστασης ή τη δυσκολία πρόσβασης στην καταγεγραμμένη πληροφορία ή ακόμα και θέματα πνευματικών δικαιωμάτων.³⁴ Το πρόβλημα του απαρχαιωμένου εξοπλισμού οδήγησε στην πρόβλεψη μετατροπής του σε άλλη μορφή. Τα έργα ψηφιοποίησης θεατρικών τεκμηρίων είναι πολλά και έχουν υλοποιηθεί από πολλούς και διαφορετικής φύσεως φορείς παρέχοντας σήμερα πολλαπλές επιλογές αναφορικά με την προσβασιμότητα στα ψηφιακά αρχεία των εφήμερων.

Οι νέες τεχνολογίες προσφέρουν τη δυνατότητα ακόμα και να ανακατασκευάσουμε παραστάσεις του παρελθόντος σε ψηφιακά περιβάλλοντα.³⁵ Το Πανεπιστήμιο της Γεωργίας προτείνει μια λύση που βασίζεται σε ένα σύστημα προσομοίωσης παραστάσεων (Live Performance Simulation System), μέσω του οποίου μπορούν να αναδημιουργηθούν ιστορικές παραστάσεις σε ένα εικονικό περιβάλλον. Έτσι ο χρήστης-θεατής έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει μια παράσταση του 19ου αιώνα, θεάτρου βωντβίλ (vaudeville) επιλέγοντας τη θέση από την οποία θα δει την παράσταση, από τα πιο ακριβά θεωρεία μέχρι τις πιο οικονομικές θέσεις του θεάτρου. Επιπλέον, του δίνεται η δυνατότητα να παρατηρήσει τις αντιδράσεις των θεατών, αλλά ακόμα και να «βιώσει» την παράσταση μέσα από τα μάτια του ηθοποιού που βρίσκεται στη σκηνή. Παράλληλα, μπορεί να επιλέξει να διαβάσει πληροφορίες για την παράσταση, για το θεατρικό κτίριο και για τον ηθοποιό, αλλά και πιο γενικές πληροφορίες για το θέατρο στην Αμερική εκείνη την εποχή και για άλλα θεατρικά κτίρια που λειτουργούσαν την ίδια περίοδο. Πρόκειται λοιπόν, για μια προσπάθεια που συνδυάζει την ψηφιοποίηση του περιεχομένου με τη χρήση εικονικής τεχνολογίας, προκειμένου να διατηρηθεί η θεατρική παράσταση αλλά και η ιστορική πληροφορία μέσα στον χρόνο.

31. Margaret Benton, «Capturing Performance at London's Theatre Museum», *Museum International*, vol. 49 (2), 1997, σσ. 25-31.

32. Sarah Jones – Daisy Abbott – Seamus Ross, «Redefining the Performing Arts Archive», *Archival Science Journal*, 9, 2009, σσ. 165-171.

33. University of Georgia, Virtual Vaudeville, 2004, στο <http://www.virtualvaudeville.com/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 5/4/2010).

34. Gay McAuley, «Eftermaele: That Which Remains after the Event. A Panel Discussion Concerning the Use of Video in the Documentation of Live Performance», στο Ian Maxwell (ed.), *Being There: Before, During and After*, Sydney, Department of Performance Studies, University of Sydney, 2006.

35. Attila Szabó, «Multimedia Performance Reconstruction as a Challenge to Theatre History Writing. Using Interactive Models of Historical Theatre Performances in the Education of Performing Arts», στο Paolo Nesi – Raffaella Santucci (eds.), *Information Technologies for Performing Arts, Media Access, and Entertainment. Lecture Notes in Computer Science*, Berlin, Springer, 2013, σσ. 164-174.

Ωστόσο, σε αυτές τις περιπτώσεις χρήσης νέων τεχνολογιών για τη διατήρηση των παραστάσεων τίθεται ο προβληματισμός του κατά πόσον αναφερόμαστε σε έναν μακροπρόθεσμο τρόπο διατήρησης και αποθήκευσης των ψηφιακών τεκμηρίων από τη στιγμή που η τεχνολογία διαρκώς εξελίσσεται.³⁶ Λόγω αυτής της παραμέτρου τα έργα ψηφιοποίησης έχουν αποδειχθεί ελλιπή, εξαιτίας του γεγονότος ότι η συντήρηση του ψηφιακού υλικού κοστίζει αλλά και γιατί το ίδιο το μέσο ψηφιοποίησης με τη διαρκή τεχνολογική εξέλιξη καθίσταται κι αυτό εφήμερο. Επιπρόσθετα, ένας άλλος προβληματισμός γύρω από τα έργα ψηφιοποίησης των παραστατικών τεχνών είναι ότι δεν έχουν θεσπιστεί οι κανόνες και οι διαδικασίες που θα επιτρέψουν τη διεθνή ανταλλαγή της πληροφορίας ανάμεσα στους φορείς που διαθέτουν τέτοιου είδους υλικό.

Σύγχρονη Μουσειολογία & Θεατρικά Μουσεία

Το έργο της διατήρησης της θεατρικής τέχνης είναι ένα έργο δύσκολο για τα θεατρικά μουσεία που καλούνται να τη διαφυλάξουν καθώς η εφήμερη φύση της έρχεται σε αντίθεση με την έννοια του αυθεντικού, την οποία τα μουσεία παραδοσιακά προσπαθούν να αναδείξουν.³⁷ Στην περίπτωση των θεατρικών μουσείων, ο επισκέπτης δεν ενδιαφέρεται στην πραγματικότητα για το αν η πληροφορία που δέχεται προέρχεται από ένα αυθεντικό αντικείμενο ή από ένα αντίγραφο ή ακόμα και από το στόμα ενός εργαζόμενου του μουσείου. Σημασία έχει η ίδια η πληροφορία να τον βοηθήσει να κατανοήσει το θέατρο.³⁸

Κατά συνέπεια, οι παραδοσιακές μουσειακές μέθοδοι διατήρησης που χρησιμοποιούνται στις λεγόμενες καλές τέχνες δεν επαρκούν προκειμένου να καλύψουν αυτή την ιδιαιτερότητα της φύσης της θεατρικής τέχνης, γεγονός που συνεπάγεται την επιτακτική ανάγκη διαφορετικής αντιμετώπισής της εκ μέρους των μουσείων που τη διαφυλάσσουν. Όταν προσεγγίζουμε την παράσταση όχι σαν κάτι που εξαφανίζεται, όπως κάνουν οι ειδικοί των αρχείων, αλλά ως μια πράξη και ένα μέσο επανεμφάνισης, τότε παραδεχόμαστε ότι δεν χρειάζεται να περιοριζόμαστε στη λογική του αρχειακού τεκμηρίου ή του αντικειμένου. Με αυτήν την έννοια η παράσταση μετατρέπεται σε πρόκληση μέσα από τα ίχνη που αφήνει και κινείται ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία, στην εξαφάνιση και την επανεμφάνιση. Έτσι, λοιπόν, η παράσταση δεν εξαφανίζεται και τα απομεινάρια της είναι άυλα. Υπό αυτή την οπτική η παράσταση επιστρέφει ως αναβίωση και αναπαράσταση μέσα από την επανάχρηση και επανερμηνεία των τεκμηρίων της και τα χαρακτηριστικά της θεατρικής πράξης είναι εκείνα που θα οδηγήσουν στον τρόπο με τον οποίο οι θεατρικές συλλογές θα πρέπει να δομηθούν.

Ένα θεατρικό μουσείο οφείλει να κάνει τη μετάβαση από τις παραδοσιακές ενέργειες διατήρησης στη *διατηρησιμότητα*, όρος που υποδηλώνει μια συνέχεια μέσα στον χρόνο. Ένα θεατρικό μουσείο δεν μπορεί να είναι αποκομμένο από την ίδια τη θεατρική

36. I. Berbain – C. Obligi, «Preserving Theater Ephemera, from Programs to Websites», *ό.π.*

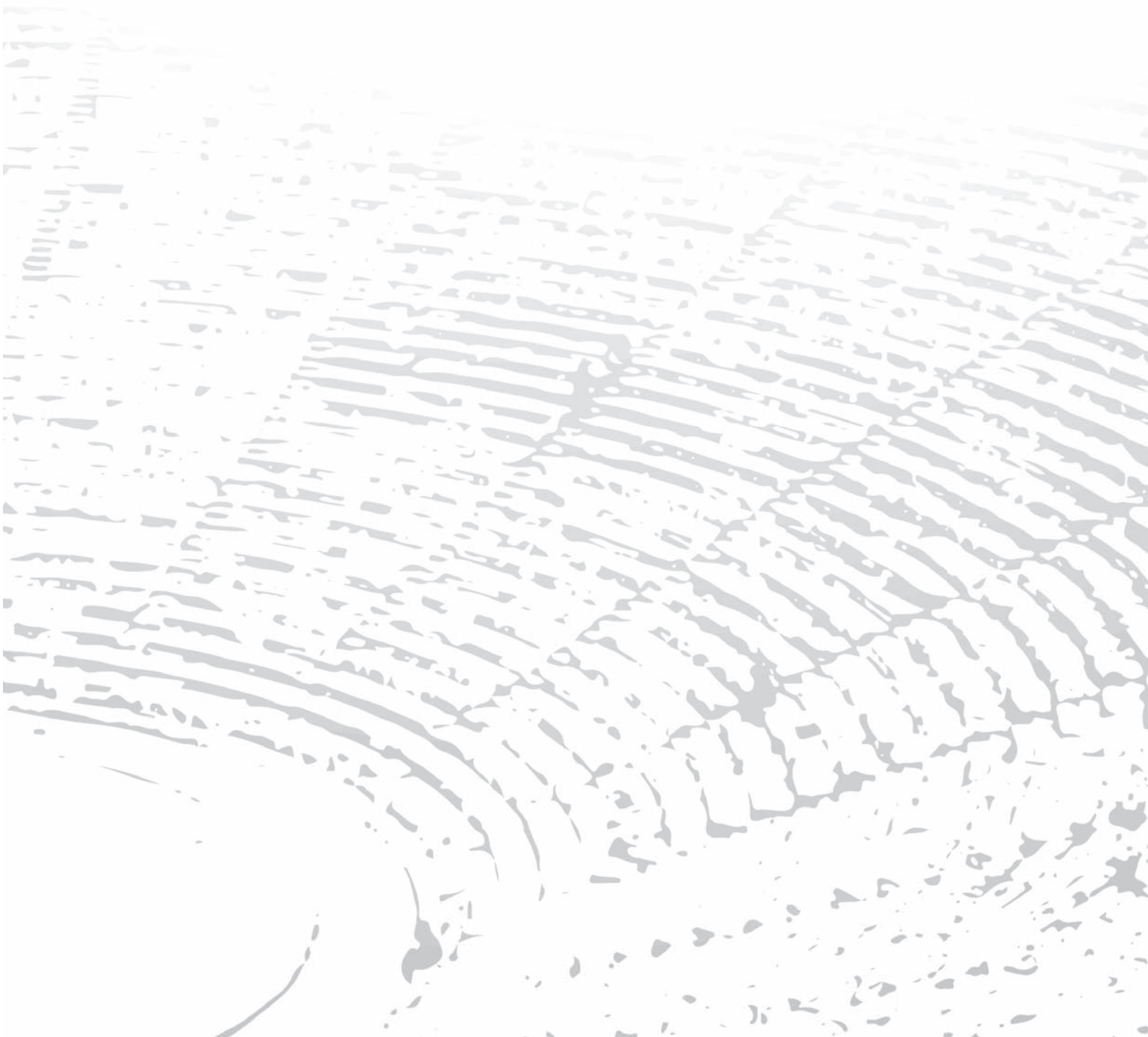
37. Rebecca Schneider, «Performance Remains», *Performance Research*, vol. 6 (2), 2001, σσ. 100-108.

38. W. Meiszies, «Theatre Collections on the Offensive - but Where Does the Enemy Stand?», στο *Performing Arts Collections on the Offensive*, σσ. 119-123.

πράξη. Αντίθετα, θα πρέπει να αποτελεί μια πλατφόρμα διαλόγου γύρω από την τέχνη του θεάτρου ικανού να αναδείξει την ανάγκη του να «κάνουμε» θέατρο, προκειμένου να αναδειχθεί ένας κινητήριος μοχλός δημιουργικότητας για μελλοντικές θεατρικές δημιουργίες εμπλέκοντας σε αυτή τη διαδικασία κοινό και καλλιτέχνες.³⁹

39. Mathilde Le Gal, «Exposition Permanente, Expositions Temporaires: Les Pratiques Expographiques Du Théâtre En France», στο *Performing Arts Collections on the Offensive*, σσ. 241-245.

Β. ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

«Ως Μήδεια εμειδίασα».

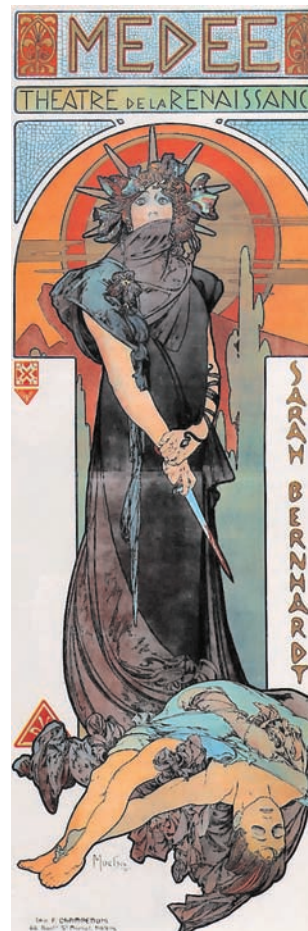
Το Ιερό και η Μανία: Εκδοχές της Μήδειας στη νεοελληνική τέχνη

Πολλοί ισχυρίζονται –κι ανάμεσά τους ο Φρανσουά Σατλέ, ο μεγάλος Γάλλος ιστορικός– ότι η ιστορία της Ευρώπης ξεκινάει από τους Μηδικούς πολέμους και από τα κείμενα του Ηροδότου, κείμενα τα οποία αντιμετωπίζουν την καθόλου Ιστορία ως την έρευνα σχετικά με το πεπρωμένο των μεγάλων κρατικών οντοτήτων. Ποιος να το έλεγε πως στον πυρήνα ενός πολυσήμαντου ιστορικού γεγονότος, του πολέμου των Μήδων εναντίον των Ελλήνων, θα βρισκόταν ένας ιδιόμορφος μύθος που θα σχετιζόταν με μια Ασιάτισσα πριγκίπισσα και την προσπάθειά της να εξαπλώσει τη μαγεία και το δέος για το δαιμονικό στη χώρα του ορθού λόγου.

Γιατί αυτό είναι η Μήδεια, η ηρωίδα που «μήδεται», δηλαδή προνοεί, η βασίλισσα-αρχιέρεια, που γνωρίζει τις τελετές των μυστών και μεταφέρει τη γνώση της από την Κολχίδα στην Ιωλκό, την Κόρινθο, ακόμα και την Αθήνα. Μέσω της Μήδειας, της βάρβαρης βασιλοπούλας, έχουμε μια αντιστροφή του μύθου της Ελένης και του Πάρι, εφόσον τώρα ένας Έλληνας ήρωας μεταβαίνει σε αφιλόξενους τόπους, διασχίζει μανιασμένες θάλασσες για να κατακτήσει όχι μόνο ένα γέρας, αλλά και μια γυναίκα.

Κατά βάθος όλες αυτές οι παραδόσεις πιστοποιούν μια εποποιία: την εξάπλωση των Ελλήνων αποίκων μέσω του Βοσπόρου και του Μαρμαρά στον Εύξεινο Πόντο και στην Κριμαία. Αλλά και η σύνδεση του Μήδου, γιου της Μήδειας με τον Αιγέα, με τον οποίο συνδέθηκε για ένα διάστημα η κόρη του Αιήτη, υποκρύπτει ένα εντυπωσιακό πολιτικό συμβολισμό.

Η Μήδεια λοιπόν, μάγισσα αλλά και θύμα, φαρμακείτρια αλλά ξένη σε έναν εχθρικό τόπο, εκφράζει τις μητριαρχικές δομές των εξωελληνικών κοινωνιών, οι οποίες επηρεάζουν τα ελληνικά θέσμια. Και πάνω από όλα το ερωτικό πάθος και η παιδοκτονία, πράξεις οι οποίες αναγορεύουν



Εικ. 1. Alfons Mucha, Αφίσα για την Sarah Bernhardt, 1898.

τη Μήδεια σε μέγιστο τραγικό πρόσωπο και πολύτιμο –αν και δύσχροστο– υλικό για όλες τις μορφές των τεχνών. Η ευριπίδεια παράδοση θα εμπνεύσει δημιουργούς όπως ο Κορνέιγ, ο Ανούιγ, ο Ντελακρουά, ο Φόιερμπαχ, αλλά και ο μοναδικός Χαλεπάς, ο Νικηφόρος Λύτρας, ο Νίκος Εγγονόπουλος (του οποίου ο Ιάσων είναι alter ego), ο Μποστ ή ο Τσόκλης. Σε όλες αυτές πάντως τις διαφορετικές προσεγγίσεις κυριαρχεί το ίδιο ρομαντικό υπόβαθρο της γυναίκας που ανατρέπει τη φύση της την ίδια (μητρότητα), για να ικανοποιήσει τη φύση του ενστίχτου της: μητέρα ή ερωμένη; Η επιλογή της Μήδειας αφήνει ανοιχτές πολλές ερμηνείες και επιτρέπει στην ψυχανάλυση να παρεμβεί.

Η Μήδεια τεμαχίζοντας, σύμφωνα με διαφορετικές παραδόσεις, άλλοτε τον μικρό της αδελφό Άψυρτο, άλλοτε τον Πελία και άλλοτε κατακρεουργώντας τα παιδιά της, αφενός δημιουργεί ισχυρότατες εικαστικές μορφές και αφετέρου προβάλλει έντονα ευνουχιστικά πρότυπα. Το θήλυ αντιδρά προς έναν άνδρα απόλυτο κυρίαρχο των γυναικών της φυλής, όπως θα περιγράψει ο Φρόιντ στο βιβλίο του *Totem und Tabu* το 1913. Αλλά και ο γνωστός θρησκειολόγος σερ Τζέιμς Τζ. Φρέιζερ στη μελέτη του *The Golden Bough* (*Το χρυσό κλωνάρι*) θα επιμείνει στη σχέση μαγείας και θρησκείας, με την πρώτη να καθορίζει τις βασικές επιλογές της δεύτερης, όσο και αν σοβεί μεταξύ τους επίσημος πόλεμος (από τις Μάγισσες του Σάλεμ στη Μασαχουσέτη του 17ου αι. ως το κυνήγι «μαγισσών» του γερουσιαστή Μακάρθι το 1950).

Ίδου λοιπόν η Μήδεια είτε «μαινόμενη», όπως την θέλει ο παράφορα ρομαντικός Ντελακρουά, είτε ως ψυχολογική υπεραναπλήρωση, όπως την προβάλλει ο ιδεολογικός Χαλεπάς, παραμένει ένα πρόσωπο αβυσσαλέου ψυχισμού και ακραίας δράσης. Κάτι δηλαδή, που αντιβαίνει τις «πολιτικώς ορθές» μικροαστικές συμβάσεις και τις κλασικές περί ωραίου αντιλήψεις. Η Μήδεια, η σεληνιακή θεότητα, είναι το άγριο προϊόν του αρχαϊκού κόσμου και ως τέτοιο αντιδρά στην όποια ωραιοπαθή του προσέγγιση (Ν. Εγγονόπουλος).

Γιαννούλης Χαλεπάς

Τον Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938) απασχολεί το θέμα της Μήδειας ήδη από το 1877. Μόλις ολοκλήρωσε την «Κοιμωμένη» –ο Παλαμάς την αναφέρει ως «Κοιμισμένη»– καταπιάνεται με τη «Μήδεια που σκοτώνει τα παιδιά της» σε μεγάλο μέγεθος. Ο Μαρίνος Καλλιγιάς στο βιβλίο του *Γιαννούλης Χαλεπάς* σημειώνει:

«... Όσοι την είδαν, και την είχαν δει άξιοι καλλιτέχνες της εποχής όπως ο Πανώριος, ο Οικονόμου και άλλοι, όλοι τους την θαύμασαν. Ο ίδιος, όμως, φαίνεται να μην έμεινε ικανοποιημένος και την κατέστρεψε...».¹

Πράγματι, ο Χαλεπάς καταπιάστηκε με μια υπερμεγέθη κλασικιστική «Μήδεια», θέμα στο οποίο θα επιστρέψει μισόν αιώνα αργότερα στη λεγόμενη «μεταλογική» του περίοδο για να φιλοτεχνήσει τρεις παραλλαγές. Η Γαλλίδα ψυχολόγος Ντανιέλ Κάλβο-Πλατερό στο βιβλίο της *Ο Γλυπτικός Χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά*, επιμένει σε μια καθαρά ψυχαναλυτική ερμηνεία της εμμονής του γλύπτη στη συγκεκριμένη αρνητική ηρωίδα. Χαρακτηριστικά σημειώνει:

1. Μαρίνος Καλλιγιάς, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα, εκδ. Εμπορικής Τράπεζας, 1972.

«Οι γονείς του πληροφορούνται τακτικά για την υγεία του. Η μητέρα του δεν έπαυσε ποτέ να επιμένει πως ο Γιαννούλης έπρεπε να γυρίσει στο οικογενειακό του σπίτι, στην Τήνο (από το ψυχιατρείο Κέρκυρας). Αλλά ο πατέρας του αρνείται κατηγορηματικά να τον φέρει πίσω...».²

Ο Χαλεπάς προβάλλει στη Μήδεια τον τύπο της μητέρας-ευνουχίστριας, η οποία σκοτώνει τα παιδιά της (εν προκειμένω η μητέρα του όταν τον παραλαμβάνει από την Κέρκυρα το 1902 και τον μεταφέρει στον Πύργο της Τήνου, του καταστρέφει κάθε απόπειρα δημιουργικής πράξης σπάζοντας τα προπλάσματά του). Είναι πάντως ενδεικτικό ότι και στα σχέδια που φιλοτεχνούσε πάνω στα λογιστικά βιβλία της οικογενειακής επιχείρησης κατά την περίοδο της ασθένειάς του, επανέρχεται συχνά η εικόνα μιας δυναστικής και καταστροφικής Μήδειας. Η σημαντικότερη «Μήδειά» του πάντως είναι η τρίτη κατά σειράν που φιλοτέχνησε το 1933 σε γύψο και ανήκει στην Εθνική Πινακοθήκη (72×24×43 εκ.).

Η πρώτη φιλοτεχνήθηκε το 1918 και αποτελεί μια συμπαγή μάζα στην οποία δεν διαφοροποιούνται η μητέρα και τα παιδιά. Στη δεύτερη (1931), η Μήδεια σέρνει τα παιδιά της προς μία κατεύθυνση ενώ κρατά ανάγλυφο το μαχαίρι στο στήθος της. Στην τελευταία εκδοχή ο Χαλεπάς συλλαμβάνει το θέμα του ιδιοφυώς. Η Μήδεια προχωρεί αποφασισμένη με το βλέμμα στραμμένο εμπρός και χωρίς να κοιτά τα δύο παιδιά, που στην κυριολεξία σέρνει με μια τρελή αποφασιστικότητα. Λεπτομέρεια: ο ένας γιος είναι στραμμένος προς τον θεατή ενώ ο άλλος δείχνει τα νώτα του. Η φιγούρα της Μήδειας λειτουργεί συνθετικά ως κάθετος άξονας γύρω από τον οποίο αναπτύσσονται αντίρροπες δυνάμεις.

Το γλυπτικό αυτό σύμπλεγμα κυριολεκτικά εκρήγνυται από εσωτερική ένταση. Το γυμνό στήθος της Μήδειας είναι αναφορά αφενός στη μητρότητα (θηλασμός) και αφετέρου φέρνει την κλασική γλυπτική παράδοση στην καρδιά του 20ού αιώνα. Έτσι, ο Χαλεπάς διεκδικεί μια θέση ανάμεσα στον Μπουρντέλ και τον Τζιακομέτι. Και όλα αυτά, παρά το προ-



Εικ. 2. Η εντυπωσιακή τρίτη «Μήδεια» του Γιαννούλη Χαλεπά.

Πηγή: Μ. Καλλιγιάς, *Γιαννούλης Χαλεπάς* εκδ. Εμπορικής Τράπεζας, 1972.

2. Ντανιέλ Κάλβο-Πλατερό, *Ο γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά*, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1979.

σωπικό του δράμα και την ολοκληρωτική του απομόνωση από το 1878 ως το 1920, ώστε να είναι απόλυτα δικαιολογημένος ο όρος «ζωντανόνεκρος» με τον οποίο τον περιγράφει ο Κωστής Παλαμάς.

Κώστας Τσόκλης

Ο Κώστας Τσόκλης (1930) καταπιάνεται από το 1988 με ένα εξαιρετικά φιλόδοξο όσο και δύσκολο εγχείρημα: να επιστρέψει στο μέλλον ιχνηλατώντας το παρελθόν. Δηλαδή να συμπυκνώσει όλη την κτηθείσα εμπειρία του από τη «ζωντανή ζωγραφική» (living painting), μέσω των βίντεο-πορτρέτων που παρουσίασε το 1986 στη Μπιενάλε της Βενετίας, στην οποία σε μια «ζωντανή τοιχογραφία» πρωταγωνιστούσε ο αρχετυπικός μύθος της Μήδειας. Πρόκειται για μια βίντεο-προβολή 3,65×15 μ.(!) διάρκειας 27 λεπτών, στην οποία αρχικά έπαιζε η Μελίνα Μερκούρη, αλλά στα τελικά γυρίσματα την αντικατέστησε ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Την Μήδεια προπαρασκέυασαν άπειρες σχεδιαστικές μελέτες μεταξύ των οποίων και 9 τρίπτυχα 50×210 εκ. το καθένα. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στο Cadran Solaire της Τρουά στη Γαλλία το 1989 και στο Τρεβίζο της Βόρειας Ιταλίας την επόμενη χρονιά. Το 1997 παρουσιάστηκε στη Στοά του Αττάλου.

Έγραφε σχετικά ο Ηλίας Πετρόπουλος (1990):

«... Ο Τσόκλης έντυσε σαν βασίλισσα την Μήδεια. Οι βασίλισσες δεν σφάζουν παιδιά, μα με άγχος κοίταγα το κατακόκκινο αίμα που αργοκύλαγε, χυνότανε σε χρωματιστό crescendo στεφανώνοντας βραδύτατα την ανόσια πράξη. Αυτό το προτείνω σαν κομπλιμέντο. Από την ιερή τελετουργική σφαγή απουσίαζαν, δεν φάνηκαν διόλου (έτσι το θέλησε ο Τσόκλης), τα μαχαίρια και τα αθώα ανήλικα θύματα. Ο Τσόκλης εμπιστεύτηκε στη μαγεία του υπαινιγμού. Αυτό είναι ένα δεύτερο κομπλιμέντο...».

Με τη «Μήδεια» ο Τσόκλης επιστρέφει στην αρχαία κοσμολογία, υπογραμμίζει το ενδιαφέρον του για μια ελληνοκεντρική δυνατότητα, αλλά και πειραματίζεται με ό,τι πιο πρωτοποριακό συμβαίνει αυτήν τη στιγμή στον κόσμο. Κυνηγώντας την ουτοπία ενός «συνολικού έργου» (Gesamtkunstwerk) βάζει την ηρωίδα να γράφει σε έναν μαυροπίνακα που φωσφορίζει, τα όσα φρικτά θα οδηγήσουν την τραγωδία στην κορύφωσή της: Οργή, Εκδίκηση, Φωτιά, Μαχαίρι, Μάγια, Φρικτός Θάνατος Γλαύκης, Σφαγή, Απελπισία, Λύτρωση... Ο Χορός την παρακολουθεί.

Ο καλλιτέχνης μετέρχεται μιας ελλειπτικής κινηματογραφικής γλώσσας και συσχετίζει την υπόκριση με την εικαστική γραφή, τον φυσικό με τον αναπαριστώμενο χώρο. Μέχρι σήμερα η «Μήδεια» αποτελεί το πιο σύνθετο και φιλόδοξο εγχείρημα του, στο οποίο θεατρικές πρακτικές, κλασικά κείμενα και σύγχρονες τεχνολογικές εφαρμογές συναντώνται αρμονικά. Η «Μήδεια» του Τσόκλη αποτελεί συνειδητή προσπάθεια να ξεπεραστεί η κρίση της ζωγραφικής και σε επίπεδο σημαίνοντος και σε επίπεδο σημαϊνούμενου, μέσω ενός μεγάλου, σχεδόν ιερατικού, θέματος.

Συνελόντι ειπείν, η ηλεκτρονική αυτή Μήδεια συναντά κατά περίεργο τρόπο εκείνη την άλλη παιδοκτόνο που σμίλευσαν τα χέρια του Παπαδιαμάντη, αλλά και τη γυναίκα που αγαπούσε τους μυθιστορηματικούς ήρωες και τους πρόβαλε στους ασήμαντους εραστές της μόνο και μόνο για να ζήσει τον έρωτα ποιητικά και ακραία (Μαντάμ Μποβαρί). Και όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συμποσούνται στην παθιασμένη ξένη του Χαλεπά, την οποία

οδηγεί ο βαρβαρικός ψυχισμός της ως τα όρια της παραφροσύνης. Να, λοιπόν, τι είναι η Μήδεια στη νεότερη εικαστική μας σκέψη: το ιερό και η μανία.

Υπερρεαλιστικός κλαυσίγελος

Ο Αμερικανορουμάνος θρησκευολόγος Μιρσέα Ελιάντ υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος των παλιών κοινωνιών ζει σε δύο επίπεδα: στον εγκόσμιο πεζό βίο του και στην «αληθή» πραγματικότητα που του παρέχουν οι θρησκευτικές τελετές και η ταύτιση με τον ζωοποιό μύθο και τον αχρονικό ήρωα. Αυτή ακριβώς είναι και η καθαρτήρια δύναμη της τραγωδίας. Κάπως έτσι την ερμηνεύει και ο Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985) σε ένα όχι πολύ γνωστό του έργο, που ανήκει στη δεκαετία του 1960 και έχει τον τίτλο «Τραγωδία». Εμπρός σε έναν αρχαιοπρεπή ερειπιώνα που θυμίζει τις κόγχες του Ηρωδείου, ο Ερμής αντιμετωπίζει τέσσερις γυναικείες μορφές. Η μία φέρει σπάθη (Κλυταιμνήστρα ή Ιοκάστη), η άλλη είναι απρόσωπος θρηνωδός (Ηλέκτρα ή Άλκηστις), η τρίτη φέρει λευκό ψιμύθιο (Ελένη ή Ιφιγένεια) και η τελευταία μαίνεται με αιμοσταγή χέρια και βουκράνιο στο κεφάλι (Μήδεια ή Αγαύη). Στη σύνθεση αυτή, η σουρεαλιστική ελευθερία του ποιητή-ζωγράφου συναντά τη βαθύτερή του έγνοια για μια τέχνη ελληνοπρεπή και συγχρόνως ανοιχτή στις σύγχρονες ανησυχίες.

Τα χαρακτηριστικά μιας «Μήδειας Εσπαραγμένης» θα σκιαγραφήσει στο χαρτί ο Αλέξανδρος Ίσαρης σε μια σύνθεση του 1998. Η Μήδεια ταυτίζεται με την ερωτική Αφροδίτη και συνυπάρχει με φαλλόσχημα μέλη, ενώ είναι ορατή η καρδιά της σαν προσφορά μιας βάνουσης αγάπης. Ο Ίσαρης συμπλέκει, κατά τη συνήθειά του, μορφές από διαφορετικές πολιτισμικές στιβάδες επιμένοντας στην αντιπαράθεση του κόσμου της Αναγέννησης ως θεμελίου ωραιότητας με τις υπόλοιπες εποχές. Η ιδιοτυπία της έκφρασής του έγκειται στο ότι χρησιμοποιεί ξυλομπογιές και μολύβια επιμένοντας να δημιουργεί τα ζωγραφικά χειροποίητα κολάζ του μέσα από μια επιμελή όσο και επίπονη διαδικασία γραφής. Οι πίνακές του έχουν το φιλολογικό φορτίο αλλά και τον σπινθήρα μιας οπτικής μνήμης που γρηγορεί, συχνά ανατρέποντας τα λογικά δεδομένα.

Με τη Μήδεια όμως έχει καταπιαστεί κι ένας ακόμη άξιος εκπρόσωπος της καθ' ημάς σουρεαλιστικής υπέρβασης, ο Μέντης Μποσταντζόγλου (1918-1995), συγγραφέοντας τον ομότιτλο θεατρικό «κλαυσίγελο», αλλά και ζωγραφίζοντας σειρά πινάκων με θέμα τον «Ιάσονα και Μύδια», τη «Μήδεια Σαγανάκι» –υπό την επίδραση του Ταντάσι Σουζούκι για να συνεχίσουμε το αστείο του. Ο Μποστ με τη διαβρωτική γλώσσα και τη μοναδική στιχοπλεκτική δεινότητα, συνδυάζει μοναδικά λόγο και εικόνα, καθιστάμενος



Εικ. 3. Στιγμιότυπο από την παρουσίαση της «Μήδειας» του Κώστα Τσόκλη το 1989. Ζωγραφική και προβολή βίντεο, Cadran Solaires της Τρουά, Γαλλία.

ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους μιας «γλωσσαλγικής» αντίληψης για την τέχνη στην ελληνική εικαστική δημιουργία. Ιδού ένα αμίμητο δείγμα γραφής:

«Μήδεια:

Έκανα ύπνο άσχημο και συνεχώς νυστάζω
και εφιάλτες διαρκώς έχω όταν πλαγιάζω.
Νιώθω μιαν υπερέντασιν, δεν ξέρω τι συμβαίνει
ίσως το κλίμα Ιωλκού σε με να μην πηγαίνει.

[...]

Αχ, πόσο ήμουν ευτυχής όταν τον πρωτοείδα
τον Ιάσων μόλις πάτησε το πόδι στην Κολχίδα.

[...]

Κι ως Μήδεια εμειδίασα με τα καμώματά του
ώσπου στο τέλος βρέθηκα μέσα στην αγκαλιά του.

[...]

Μήδεια προς Τροφόν περί αγωγής των τέκνων της:
Βάζετε να διαβάζουνε *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*
κι όχι πορνό περιοδικά και άλλα αφροδύσεια
εξάσκησέ τα τα παιδιά και στα Λατινικά
διότι συντόμως θάχουμε στρατά Ρωμαϊκά...».



Εικ. 4. Αφίσα για την παράσταση της *Μήδειας* του Μποστ στο Θέατρο Στοά τον Απρίλιο του 1994.

ΙΩANNA PEMEDIAKH

*Αναζητώντας την ενδογλωσσική μετάφραση ή αλλιώς,
την ‘προϋπόθεση της ευστοχίας’¹*

Η μετάφραση είναι μια κρίσιμη μα γοητευτική διαδικασία. Αναλαμβάνει να φέρει σε επαφή δύο κόσμους, να κάνει ‘οικείο’ κάτι ‘ξένο’. Η θεατρική μετάφραση φέρνει σε επαφή δυο παραστάσεις με τους κόσμους τους. Η ενδογλωσσική μετάφραση, ζητούμενο κυρίως ελληνικό, φέρνει στο παρόν ένα παρελθόν καθοριστικό για την ταυτότητά του. Κάθε μετάφραση είναι ‘παιδί πολλών ανθρώπων’ και πραγμάτων: της λογοτεχνίας, της ιστορίας, της κοινωνίας, της πολιτικής· στην περίπτωση της θεατρικής ενδογλωσσικής μετάφρασης μπαίνουν στο παιχνίδι κι άλλοι ισχυρότατοι παίκτες: το θέατρο (αρχαιοελληνικό και νεοελληνικό), το γλωσσικό ζήτημα και η ιδεολογία που σχετίζεται με το κρίσιμο αυτό παρελθόν.

Ο πλούτος αυτών των σχέσεων, ευλογία και πανικός για τον ερευνητή, δεν αναγνωρίστηκε εξ αρχής στη μετάφραση. ‘Αναγκαίο κακό / πάρεργο / φτωχός συγγενής’ είναι χαρακτηρισμοί που την ακολουθούν ανά τους αιώνες από θιασώτες των απανταχού ‘πρωτοτύπων’. Ευτυχώς, η σύγχρονη μεταφραστική θεωρία έχει απαντήσει αποφασιστικά σε τέτοιες θέσεις αποκαλύπτοντας κι εδραιώνοντας την επικράτεια και τη λειτουργία της μετάφρασης και το γόνιμο ‘μεταφραστικό πρόβλημα’. Στην Ελλάδα το θέμα είναι πιο σύνθετο καθώς συνδέεται με ένα ισχυρό ιδεολόγημα ‘διαχείρισης’ του αρχαιοελληνικού παρελθόντος, το οποίο συμπαρίσταται στο οξύ γλωσσικό ζήτημα που χαρακτήρισε τον 19ο και το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα. Η ‘ευστοχία’ που εύστοχα αναζητείται από τον Χουρμούζιο, ως απαραίτητο χαρακτηριστικό μιας τέτοιας μετάφρασης, πέρασε κυριολεκτικά από συμπληγάδες άγονων συγκρίσεων αλλά και από γόνιμα νερά δημιουργικής πρωτοβουλίας.

Η μετάφραση είναι μια δημοκρατική διαδικασία, όπως κάθε αληθινός διάλογος. Δουλειά του ερευνητή είναι να φέρει στο φως και να κατανοήσει τους διαφορετικούς κόσμους που συνομιλούν. Είναι το ‘άλλο’ (μέγα ζητούμενο του θεάτρου, και του προστάτη Διόνυσου, του κατεξοχήν ‘άλλου’), που με την ετερότητά του θα φωτίσει και θα επανατροφοδοτήσει το ‘οικείο / γνωστό’. Η μελέτη ενός τέτοιου αντικειμένου πρέπει να

1. Φράση του Αιμίλιου Χουρμούζιου για την μετάφραση της τραγωδίας, στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 15.6.1965, με αφορμή την παράσταση της *Αντιγόνης* που εξετάζεται στο παρόν άρθρο.

στηρίζεται εξίσου σε 'σκληρά' όσο και 'μαλακά' δεδομένα² καθώς και στο αναπόσπαστο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο. Είναι αξίωμα ότι «κάθε μετάφραση και στην αφετηρία της και στην πραγμάτωσή της είναι πρώτ' απ' όλα ιδεολογική επιλογή».³

Δεν θα επεκταθώ στη θεωρητική τεκμηρίωση του θέματος, αλλά θα στραφώ στις αρχειακές πηγές για να φωτίσω ένα ιδιαίτερο μεταφραστικό παράδειγμα σε μια σημαντική ιστορική στιγμή: πρόκειται για τη μετάφραση του Γιάννη Ρίτσου στην παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού, τον Ιούνιο του 1965 στον Λυκαβηττό. Πριν προχωρήσουμε σε αυτό όμως, θα ήθελα να επιμείνω λίγο ακόμα στην (μιλώ για την Ελλάδα) κανονιστική θέαση του παρελθόντος. Αυτό συνήθως μεταγράφεται, όσον αφορά στη μετάφραση (αλλά και στην παράσταση), σε σχόλια του τύπου: «αυτό δεν ήταν Σοφοκλής / Ευριπίδης κ.ο.κ.» στις περιπτώσεις αυτές το παρελθόν-πρότυπο ορίζει το παρόν που οφείλει να το μιμηθεί αν θέλει να αποτελεί νόμιμη συνέχειά του. Η προκρούστεια αυτή λογική, ευτυχώς όλο και λιγότερο ισχύουσα στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας, χαρακτηρίζει τους λεγόμενους 'νόμιμους κληρονόμους', οι οποίοι θα μπορούσαν να συνταχθούν με αυτούς που στη μεταφραστική θεωρία καλούνται «πηγολάτρες» (αν και στην περίπτωσή μας το θέμα είναι πιο σύνθετο καθώς δεν είναι καθόλου σαφές για ποια 'πηγή' μιλάμε). Και παρότι τα τελευταία χρόνια έχουμε απομακρυνθεί αρκετά από τέτοιες νόρμες και το ζητούμενο στις –συνεχώς αυξανόμενες– παραστάσεις αρχαίου δράματος μοιάζει να είναι ο καλλιτεχνικός πειραματισμός, το αίτημα κάθε τόσο αναγεννάται σαν τον φοίνικα, ιδίως στις παραστάσεις του Φεστιβάλ Αθηνών στην Επίδαυρο, όπου το διακύβευμα είναι ισχυρότερο. Σε αυτό το παιχνίδι η ενδογλωσσική μετάφραση δέχεται αρκετά βέλη.⁴ Επίσης, παρά τη σπουδαιότητα του θέματος για τη νεοελληνική θεατρική ιστορία, είναι περιορισμένος ο ερευνητικός και θεωρητικός στοχασμός που το συνοδεύει, όπως παρατηρεί κι ο Βάλτερ Πούχνερ, στον οποίον οφείλουμε πολλές από τις θεωρητικές προσεγγίσεις του θέματος.⁵ Με την καθοδήγησή του προχώρησα στη διδακτορική μου διατριβή για τις νεοελληνικές θεατρικές μεταφράσεις της *Αντιγόνης*, σε μια προσπάθεια / πρόταση ενός ερευνητικού μοντέλου για το θέμα.⁶ Οι άξονες μελέτης του υλικού ξεκίνησαν από τα βασικά ερωτή-

2. Πρόκειται για όρους από το οπλοστάσιο της προφορικής ιστορίας, στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

3. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, σ. 168.

4. «Συχνά η συζήτηση για τις παραστάσεις αυτές γίνεται σε υψηλούς τόνους, κυρίως όταν οι σκηνοθεσίες τείνουν να απομακρυνθούν από τις λίγο έως πολύ παραδοσιακές αντιμετώπισεις, ενώ κύριο σημείο αιχμής και αρνητικών σχολίων της κριτικής αποτελεί η μετάφραση του αρχαίου δράματος» (Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, σ. 238).

5. Βλ. το πρόσφατο άρθρο: Βάλτερ Πούχνερ, «Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας», στον τόμο *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2016, ιδίως τις σελίδες 138-145, και το παλαιότερο: του ίδιου, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», στον τόμο *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σσ. 15-79.

6. Ιωάννα Ρεμεδιάκη, *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2006.

ματα «γιατί μεταφράζουν, πώς μεταφράζουν, τι μεταφράζουν;»⁷ προσθέτοντας τα εξής στην αναζήτηση της ιεραρχίας στόχων κάθε μεταφραστή / εποχής:

- ποια είναι τα όρια μετάφρασης, παράφρασης και διασκευής σε κάθε εποχή;
- υπάρχουν συγγένειες / αλληλεπιδράσεις μεταξύ των μεταφράσεων ή «μεταφράσεις-πρότυπα»;
- πώς μεταφράζεται ο σκηνικός λόγος σε κάθε εποχή;
- αυτός που μεταφράζει είναι σκηνοθέτης; Και «σε ποιο βαθμό»;⁸
- πόσο και πώς εγγράφεται η ιστορική, λογοτεχνική και θεατρική πραγματικότητα στην κάθε μετάφραση;
- πώς αντιμετωπίζει η κριτική κάθε εποχής τη θεατρική μετάφραση;
- πώς εμπλέκεται το γλωσσικό ζήτημα και η ιδεολογία περί 'εθνικής κληρονομιάς';

Υπάρχουν κι άλλα επί μέρους ζητήματα αλλά νομίζω ότι κι αυτά αρκούν για να προκαλέσουν την απελπισία του ερευνητή με το εύρος και την πολυπλοκότητά τους. Εδώ ας προστεθεί η 'φθαρτή' φύση του θεάτρου, που συντίθεται με την παράσταση (συντελεστές και θεατές) κι αποσυντίθεται με το πέρας της αφήνοντάς μας να αγωνιούμε για το πόσα κομμάτια μπορούμε να μαζέψουμε και σε ποιο βαθμό θα μπορέσουμε να τα ανασυνθέσουμε, προκειμένου να έχουμε μια ικανοποιητική –μα ποτέ πλήρη– εικόνα αυτού που αναζητάμε κι αγαπάμε. Ούτως ή άλλως είναι δύσκολο να κάνουμε το παρελθόν να μιλήσει κι είναι ακατόρθωτο να είμαστε εντελώς αντικειμενικοί (σε τι θα ωφελούσε εξάλλου, ιδίως εδώ;) ή τέλεια πληροφορημένοι. Μια αποκαλυπτικά παρηγορητική θέση αποτελούν οι σκέψεις της θεωρητικού της μετάφρασης J. Bankier:

«Όταν όμως δεν υπάρχει προνομίοχο πεδίο γνώσης ούτε κάποιο απομακρυσμένο αντικειμενικό σημείο από το οποίο να συλλέγονται και να παρουσιάζονται ανόθευτα δεδομένα, αλλά μόνο τοπικές και ιστορικές οπτικές γωνίες, κάθε άποψη για τον κόσμο δεν είναι παρά μια στιγμιαία θέση ισορροπίας και οι μεταφράσεις αποτελούν τα γραπτά αρχεία αυτών των θέσεων.»⁹

Μια από τις προσφορότερες ερευνητικές μεθόδους κατανόησης του παρελθόντος είναι η προφορική ιστορία.¹⁰ Αποτελεί εξαιρετικό τρόπο προσέγγισης της μετάφρασης γιατί μοιράζεται μαζί της τις αρχές της Δημοκρατίας, της ανάγκης δηλαδή για «τοπικές και ιστορικές οπτικές γωνίες», και της σε βάθος κατανόησης ενός σύνθετου και κατά κύριο λόγο «άφωνου» παρελθόντος. Εκτός από τις αδιαμφισβήτητες αρετές της, η μέθοδος

7. Η διατύπωση ανήκει στον A. Berman (Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Παρίσι, Gallimard, 1984, σ. 71), και την παραθέτει η Άννα Ταμπάκη στο: Άννα Ταμπάκη, *Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης. 18ος αιώνας – Ο Διαφωτισμός "πράγμα περισπούδαστο και τώρα σ' όλα τα βασίλεια"*, Αθήνα, Εκδόσεις «Καλλιγράφος», 2018, σ. 17 (Εισαγωγή).

8. Β. Πούχγερ, «Για μια θεωρία ...», σ. 27.

9. Joanna Bankier, «Η μετάφραση υπό τον αστερισμό του μεταμοντερνισμού», στον τόμο *Ο λόγος της μετάφρασης. Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών* επιμ.-μτφρ. Διον. Γούτσος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001, σσ. 144-152.

10. Βλ. ενδεικτικά, Paul Thompson, *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική ιστορία*, μτφρ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν – Ν. Ποταμιάνος, Αθήνα, Πλέθρον, 2002. Για τις πρόσφατες εξελίξεις στην Ελλάδα, όπου συγκροτούνται μεγάλες ομάδες καταγραφής προφορικών μαρτυριών στις πόλεις, βλ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν – Τασούλα Βερβενιώτη – Δήμητρα Λαμπροπούλου – Μάρλεν Μούλιου – Ποθητή Χαντζαρούλα (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2016.

της συλλογής πληροφοριών από ομιλητές σχετιζόμενους με το θέμα πολύ συχνά αποτελεί μονόδρομο για τον ερευνητή. Όχι μόνο γιατί μπορεί να φωτίσει πτυχές του θέματος όσο καμία μέθοδος αντικειμενικών δεδομένων, αλλά και γιατί οι αρχειακές πηγές παρουσιάζουν μεγάλα κενά και δυσκολίες προσέγγισης, ιδίως στην Ελλάδα –το εν λόγω Συνέδριο αποτελεί μια μαρτυρία αυτής της πραγματικότητας και συνάμα ένα εργαλείο αντιμετώπισής της. Η συγκεκριμένη μέθοδος μπορεί να συμπληρώσει ή να ξεπεράσει τα αρχειακά κενά, καθώς και να φέρει στο φως νέα, απροσδόκητα στοιχεία. Στις δυσκολίες του ερευνητή εντάσσονται το μεγάλο εύρος του υλικού, αφενός χρονικό (ας μην ξεχνάμε ότι αφετηρία του είναι τα αρχαιοελληνικά δραματικά κείμενα) κι αφετέρου ποιοτικό (μελετάμε τη σχέση αρχαιοελληνικού παρελθόντος – νεοελληνικού παρόντος)· η –ιδίως για παλαιότερες εποχές– ελλιπής υποδομή σε καταρτισμένα αρχεία· το κλειστό Θεατρικό Μουσείο· το γεγονός ότι δεν εκδίδονται όλες οι θεατρικές μεταφράσεις στο πρόγραμμα της παράστασης ή αυτόνομα, μετατρέποντας τη μελέτη τους σε κυνήγι χαμένου θησαυρού· τα ελάχιστα σημειώματα των μεταφραστών· το ότι μια μετάφραση ήδη χρησιμοποιημένη σε μια παράσταση δεν σημαίνει ότι παραμένει αμετάβλητη και στην επόμενη, άρα πρέπει να βρεθούν τα κείμενα εργασίας των ηθοποιών, και πολλά άλλα. Απέναντι σε αυτή την ‘ένδεια’ των καταγεγραμμένων, αντικειμενικών πηγών της μετάφρασης (ή «σκληρών δεδομένων»), υπάρχει η δυνατότητα κι ο πλούτος της προφορικής μαρτυρίας, επιστημονικά κατοχυρωμένης πλέον και πολλαπλώς ωφελούσας. Μιλώντας με τους ανθρώπους που εμπλέκονται στη διαδικασία της ενδογλωσσικής μετάφρασης –μιλώ εκ πείρας– επιτρέπεις στα ίδια τα υποκείμενα του γεγονότος να μιλήσουν και να φωτίσουν τον τρόπο που δούλεψαν, συμμετείχαν και είδαν (για να μην ξεχνάμε τον μεγάλο παράγοντα του κοινού), με μαρτυρίες που αποτελούν συχνά τη μοναδική πηγή μας για το θέμα, και σίγουρα μια από τις πλουσιότερες. Οι μεταφραστές σπανίως μιλούν σε προγράμματα, εκδόσεις ή συνεντεύξεις. Η ζώσα συνομιλία, όπου είναι εφικτή, αποκαλύπτει πάντοτε πολύ περισσότερα και πιο ενδιαφέροντα στοιχεία. Όταν αυτή η δυνατότητα εκλείπει, η συνομιλία με άλλους συντελεστές της παράστασης, πέρα από μοναδική συχνά ευκαιρία για να εντοπιστεί η μετάφραση, φωτίζει πολύπλευρα την πράξη και τη λειτουργία της. Φυσικά υπάρχουν κανόνες στη συλλογή του υλικού που διαμορφώθηκαν επιστημονικά και με μεγάλη επιτυχία στον χώρο των Κοινωνικών Σπουδών παγκοσμίως. Η μέθοδος έχει δοκιμαστεί στον χώρο των Θεατρικών Σπουδών στην Ελλάδα με πρωτοβουλία του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, με παρότρυνση του οποίου πρότεινα ένα αρχικό μοντέλο χρήσης της στον χώρο των Θεατρικών Σπουδών, το οποίο εφάρμοσα και στις μεταφράσεις.

Η ενδογλωσσική θεατρική μετάφραση ξεκινά επεισοδιακά στην Ελλάδα, με την παράσταση της *Αντιγόνης* το 1867 σε μετάφραση Αλ. Ρ. Ραγκαβή, όπου η ίδια η απόφαση να μεταφραστεί η τραγωδία συνάντησε την οργή των ‘αρχαιολατρών’ της εποχής, συνεχίζει εξίσου επικίνδυνα με τα Ορεσטיακά του 1903 και το γλωσσικό ζήτημα, συμμετέχει στην αίγλη των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου και των πολλαπλών της επαναλήψεων και φτάνει, στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, κυρίως λόγω του Φεστιβάλ Επιδαύρου, να αποτελεί όλο και πιο σημαντικό στοιχείο μιας παράστασης. Τώρα οι παραστάσεις και οι μεταφράσεις αρχαίου δράματος πολλαπλασιάζονται τα τελευταία χρόνια κάθε παράσταση τείνει να έχει τη μετάφρασή της (ή κι ο σκηνοθέτης τον μεταφραστή του). Για αυτή τη σημαντικότερη χρονική περίοδο μπορούν να βρεθούν πολλοί

ομιλητές και μαρτυρίες. Ειδικά στη σημερινή πολιτικοκοινωνική συνθήκη, η μελέτη μιας τόσο σύνθετης και ανοιχτής πράξης, όπως η μετάφραση, με τη βοήθεια ενός τόσο ευέλικτου και αποκαλυπτικού εργαλείου, όπως η προφορική ιστορία, μπορεί να αποβεί καθοριστική για την ουσιαστική κατανόηση παρελθόντος και παρόντος.

Ας προσπαθήσουμε τώρα να «ισοροπήσουμε στιγμαία», όπως προτείνει η Bankier, στη μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, το 1965, όπου σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης¹¹ έχουμε «Λογοτεχνική απόδοση Γ. ΡΙΤΣΟΥ, βασισμένη στη φιλολογική μετάφραση Τ. ΛΙΓΝΑΔΗ». Η προφορική μαρτυρία βοήθησε σημαντικά τόσο στον εντοπισμό όσο και στην κατανόηση του υλικού: η φιλολογική απόδοση του Τάσου Λιγνάδη βρέθηκε στο προσωπικό αρχείο του μεταφραστή κι ευγενικά παραχωρήθηκε από τον γιο του, Γιάννη. Η μετάφραση του Γιάννη Ρίτσου (χειρόγραφο και δακτυλόγραφο) βρέθηκε στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη στην Κηφισιά, με τη βοήθεια της κόρης του, Έρης Ρίτσου, και της Αγγελικής Κώττη, υπεύθυνης αρχείου των αυτόγραφων έργων του ποιητή. Σε εκείνην χρωστώ τη βεβαίωση ότι δεν γίνεται πουθενά στα γραπτά του αναφορά στην εν λόγω μετάφραση καθώς και την επισήμανση αρκετών κριτικών που το κάνουν. Πολύ σημαντικές στάθηκαν οι πληροφορίες της Άλκης Ζέη, γυναίκας του σκηνοθέτη Γιώργου Σεβαστίκογλου, για το θέμα. Είναι σαφές ότι χωρίς τέτοιες μαρτυρίες τα κείμενα δεν 'μιλούν' –αν και πρέπει να πούμε ότι αυτή είναι μια μετάφραση (και μια παράσταση) για την οποία εξαρχής δεν ήθελαν να μιλήσουν πολλοί και πολύ, μια που δεν στάθηκε επιτυχής, γεγονός πολύ προκλητικό για την έρευνα.¹² Αντιθέτως, και παρά τη συνήθη πρακτική, για τη μετάφραση μιλούν πάρα πολύ οι (αρνητικές στο σύνολό τους) κριτικές. Επιλέγω την εκτενή αναφορά σε αυτές, αποδεχόμενη τον κίνδυνο ότι μπορεί να αποβεί κουραστική, γιατί πρόκειται για μια από τις σπάνιες στιγμές που η ενδογλωσσική θεατρική μετάφραση δέχεται τόσους (και τόσο αρνητικούς) προβολείς αποκαλύπτοντας σημαντικότερα στοιχεία για το θέμα.

Σε δύο μεγάλα συνεχόμενα άρθρα στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Καθημερινή*, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος γράφει δύο εκτενείς κριτικές για την παράσταση. Ξεκινά με τη μετάφραση, στην οποία αφιερώνει εξ ολοκλήρου την πρώτη κριτική του, υπό τον τίτλο «Μετάφρασις της 'Αντιγόνης'».¹³ Ας τον ακούσουμε:

«Θα μου επιτραπή να μην ασχοληθώ σήμερα με την παράσταση, αυτήν καθαυτήν. Το ενδιαφέρον μου ελκύει κάτι άλλο, που το κρίνω εξίσου με την ευστοχία μιας παραστάσεως σημαντικό. Ίσως διότι αποτελεί την προϋπόθεση της ευστοχίας, προκειμένου περί παραστάσεως αρχαίας τραγωδίας, δηλαδή περί δραματικού είδους κατ' εξοχήν ποιητικού: και εννοώ τη μετάφραση. Περί μεταφράσεως, λοιπόν, σήμερα ο λόγος.»

Έχουμε εδώ μια πολύ ενδιαφέρουσα τοποθέτηση επί του θέματος, όχι της συγκεκριμένης μετάφρασης μόνον αλλά γενικότερα της μεταφραστικής πρακτικής. Το σχόλιο ότι η μετά-

11. Αρχείο Άνας Συνοδινού, ΕΛΙΑ/MIET. Εδώ υπάρχει το πρόγραμμα της παράστασης και το κείμενο της πρόβας, με μικρές διορθώσεις στη μετάφραση και σκηνοθετικές οδηγίες.

12. Η αναζήτηση στοιχείων από άλλους συντελεστές της παράστασης (κυρίως τους ηθοποιούς) δεν έχει ακόμα ευοδωθεί: μένει να αποδειχθεί αν ο χρόνος ή η επιθυμία είναι ο παράγοντας που δεν το επιτρέπει.

13. Εφ. *Καθημερινή*, 15.6.1965.

φραση είναι 'προϋπότητες της ευστοχίας' είναι πολύ σημαντικό, γιατί είναι από τις λίγες φορές που η μετάφραση παίρνει τη θέση που της αξίζει στο σύνθετο πλέγμα της παράστασης. Η κριτική συνεχίζει προκαλώντας μας ακόμα περισσότερο, καθώς βάζει στο παιχνίδι έναν ακόμα παίκτη κι ενεργοποιεί (μάλλον υπενθυμίζει) μια πολύ ισχυρή σύγκριση:

«Ο Γρυπάρης έχει εκδικηθή. Είναι καιρός που ακούμε πως οι μεταφράσεις του των τραγωδιών του Αισχύλου και του Σοφοκλή που χρησιμοποιεί η κρατική σκηνή για τις παραστάσεις της, έχουν αμαρτήματα πολλά: πως ανακριβολογούν ή πως υπέρ το δέον ελεύθερα αποδίδουν τον αρχαίο λόγο. (...) Ο ποιητικός λόγος, όταν κατορθώνει να είναι και σκηνικός χωρίς να προδίνει τίποτε από το εννοιολογικό του περιεχόμενο, αλλά και από την ποιητική του ουσία, εκπληρώνει τον προορισμό του που δεν είναι άλλος από τη δημιουργία της δραματικής συγκινήσεως με ακαριαίο αυτοματισμό, χωρίς τις χρονικές παρενθέσεις της λογικής αποδοχής του νοήματος. Λέγει, φερ' ειπείν, η Ισμήνη στον απελπισμένο διάλογό της με τον Κρέοντα:

– Μα του γιου σου τη νύφη θα σκοτώσης;

Κι απαντά, κεντρισμένος ο Κρέοντας, με δύσκολα συγκρατημένον κυνισμό:

– Βρίσκονται κι άλλα για σπορά χωράφια!

Εδώ η ερωταπόκριση είναι φορτισμένη με ηλεκτρισμό και η εκκένωση στο συναίσθημα του θεατή γίνεται με τρομακτική αμεσότητα. Αλλ' ιδού πώς η ίδια τούτη ερωταπόκριση αποδίδεται στη μετάφραση των κ.κ. Γιάννη Ρίτσου και Τ. Λιγνάδη:

– Μα του ίδιου του παιδιού σου, λοιπόν, τη μνηστή θα σκοτώσης;

– Οργώσιμα κι άλλα πολλά χωράφια υπάρχουν!

Λαχανιασμένο «ντεκοβίλ» η ερώτησις. Φράσις αγροφύλακος η δεύτερη. (...) Στο χορικό της Παρόδου, το πρώτο επιφώνημα του Χορού στον φωτοδότην ήλιο που ακράνοιξε το βλέφαρό του, είναι, στον Γρυπάρη, ένα θαυμάσιο λυρικό αντίφωνο που καταυγάζει την ψυχή κυριαρχημένην από ολόφωτον οίστρο:

Αχτίνα του ήλιου, τ' ομορφότερο / το φως που φώτισε ποτέ ως τα τώρα /
τη Θήβα την επτάπυλη, / φάνηκες τέλος, της χρυσής /
ώ βλέφαρον ημέρας, / πάνω απ' της Δίρκης τα νερά...

Στην καλβίζουσαν επίκληση της μεταφράσεως των κ.κ. Ρίτσου – Λιγνάδη αισθάνεται κανείς πως πρέπει ν' ανοίξει το παράθυρο για να ιδή την ηλιαχτίνα, το βλέφαρο της χρυσής μέρας:

Αχτίνα ηλίου, φως εσύ / το πλέον ωραίο που ανέτειλες ποτέ /
στην επτάπυλον Θήβα, / έλαμψες τέλος, ω χρυσής /
ημέρας βλέφαρον, απ' τις / Διρκαίες πηγές επάνω»

Η μεταφραστική σύγκριση είναι αγαπημένο μοτίβο στην κριτική ή τη θεωρία της μετάφρασης.¹⁴ Η πένα του Χουρμούζιου είναι αποκαλυπτική με το υπόγειο χιούμορ της: το «λαχανιασμένο 'ντεκοβίλ' [σιδηρόδρομος]», η «φράσις αγροφύλακος», η «καλβίζουσα επίκληση» και το «παράθυρο που πρέπει ν' ανοίξει» περιγράφουν γλαφυρά και με ακρίβεια την έλλειψη «ευστοχίας». Ο Χουρμούζιος υπήρξε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου από το 1955 έως το 1964. Δεν είναι όμως μεροληπτικός, γιατί στο ίδιο (ειρωνικό)

14. Βλ. το άρθρο της Στέσης Αθήνη, «Η ενδογλωσσική μετάφραση», στο Μιχάλης Ζ. Κοπιδάκης (επιμ.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1999, σσ. 308-309, καθώς και το πιο πρόσφατο άρθρο του Θόδωρου Κ. Στεφανόπουλου, «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον – Περιοδικό για το Αρχαίο Θέατρο*, τόμ. 1, 2011, σσ. 307-317.

κλίμα κινούνται κι όλες οι επόμενες κριτικές, καθώς και οι μαρτυρίες των συντελεστών που συνηγορούν στο ότι πρόκειται για μια άτυχη μεταφραστική στιγμή και συνεργασία. Ας ακούσουμε πώς ολοκληρώνει την κριτική του ο Χουρμούζιος:

«Ελπίζω να μου συγχωρήσει ο αναγνώστης την τόσην επιμονή στο θέμα της μετάφρασης της “Αντιγόνης”. Πιστεύω πως υπήρξε ένα παμμέγιστο λάθος που επηρέασε κατά σοβαρό ποσοστό το ύφος αν μη και το ήθος της παραστάσεως. (...) Ο κ. Γιάννης Ρίτσος είναι ένας ποιητής με πολλήν ευαισθησία αλλ’ η ποιητική διαδρομή του, έως την ώρα τουλάχιστον, παρά τις δεκάδες χιλιάδες των στίχων του, δεν τον έφερε πολύ κοντά στη δωρική αυστηρότητα του τραγικού λόγου. Οι ελεγειακές διαχύσεις και ο αφηγηματικός λυρισμός είναι άλλο και η λιτή πυκνότης της κλασσικής δραματικής ποιήσεως εντελώς άλλο. Αναρωτιέμαι, αληθινά, πώς έχει αναδεχθή μιαν εντολή που θα έπρεπε να είχε προεξοφλήσει την ατυχή της έκβαση, αν προϋποθέσουμε ότι ο ίδιος ξέρει καλά τον εαυτό του και έχει σαφή επίγνωση των δυνατοτήτων αλλά και των έλλξεων της ποιητικής του τέχνης.»

Επιστρέφω στη βασική πτυχή της κριτικής του Χουρμούζιου, την αναλυτική και καταγιστική σύγκριση της μετάφρασης Ρίτσου – Λιγνάδη με αυτήν του Ιωάννη Γρυπάρη. Τα συγκρινόμενα μέρη φωτίζουν τη (δυσχερή) θέση της συγκεκριμένης μετάφρασης, να έπεται και –αναγκαστικά– να συνδιαλέγεται με τη μετάφραση-πρότυπο του Γρυπάρη: μια μετάφραση σε ιδιαίτερη ποιητική δημοτική για την πολύ επιτυχημένη παράσταση της *Αντιγόνης* από το Εθνικό Θέατρο, της οποίας (παράστασης και μετάφρασης) η αίγλη είναι σχεδόν άμαχος / ανίκητη, όπως και η Αφροδίτη στο Γ’ στάσιμο του έργου: πρόκειται για την παράσταση του 1956, με την Άννα Συνοδινού σε μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της καριέρας της, αλλά και του θεάτρου. Και η παράσταση του 1940 όμως, με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο, υπήρξε εμβληματική εδραιώνοντας απ’ ότι φαίνεται στη συνείδηση του κοινού τη μετάφραση Γρυπάρη. Αυτό υπογραμμίζει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος σε προηγούμενο κείμενό του με τίτλο «Μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας», στο πρόγραμμα της παράστασης:

«Η ιστορία των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα, είναι ιστορία πειραματισμών. Το ατύχημα υπήρξε πως για κάμποσα χρόνια είχαμε πιστέψει πως εφθάσαμε στην αποκρυστάλλωση μιας μορφής ερμηνείας και τη μορφή αυτή έπρεπε να τη διατηρήσουμε ως καθοδηγητικό πρότυπο.»

Ο Χουρμούζιος, κινούμενος ίσως από πίστη στη Συνοδινού, φαίνεται να επικυρώνει κατ’ αρχάς τη νέα μετάφραση θέτοντας σωστά το θέμα της «αποκρυστάλλωσης μιας μορφής» ως τροχοπέδη στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Βλέποντας όμως τη μετάφραση από σκηνής, αλλάζει άρδην ρότα και την κατακεραυνώνει ‘διορθώνοντας’ τρόπον τινά και τον ίδιο, και αποκαθιστώντας το «πρότυπο» με την αποστομωτική φράση: «Ο Γρυπάρης έχει εκδικηθή».

Στην κριτική του Χουρμούζιου, ο έτερος των μεταφραστών, Λιγνάδης, επίσης στενός συνεργάτης του Εθνικού Θεάτρου, μένει στο απυρόβλητο ενώ ο Ρίτσος κατακρεουργείται. Προχωρώ στην κριτική του Μάριου Πλωρίτη ο οποίος επίσης αναφέρεται εκτενώς στη μετάφραση (κι επίσης καταφέρεται αποκλειστικά εναντίον του ποιητή):

«Η πρώτη, βασικώτατη, αντίρρηση για την προχτεσινή παράσταση της “Αντιγόνης” αναφέρεται στη μετάφραση. Το δίχως άλλο, η φιλολογική μεταγλώττιση του Τ. Λιγνάδη σεβάστηκε απόλυτα και το κείμενο και το ύφος του Σοφοκλή. Αλλά η

λογοτεχνική μετάπλασή της από τον Γιάννη Ρίτσο αστόχησε τραγικά. Θέλοντας να ξεμακρύνει απ' την ακραιφνή δημοτική και τις "ελευθερίες" της (τόσο ποιητικής πάντως!), μετάφρασης του Γρυπάρη, θέλοντας ν' ακολουθήσει το γλωσσικά αμφίβιο ύφος της νέας ποίησης, θέλοντας ακόμα να διαφοροποιήσει τη γλώσσα ανάλογα με τους χαρακτήρες και την "τάξη" των προσώπων, κατασκεύασε ένα μίγμα ακραίας καθαρεύουσας κι ακραίας δημοτικής, που κατόρθωσε το σχεδόν ακατόρθωτο: να θρυμματίσει το κάλλος του Σοφόκλειου λόγου!»

Και αυτή η κριτική οδηγείται σε ειρωνικές βολές κατά συγκεκριμένων επιλογών της μετάφρασης προχωρώντας σε μια γενικότερη θεώρηση του (γλωσσικού) προβλήματος:

«Τόσο "κολληρισμένη" και τόσο παγερή καθαρεύουσα είχε ν' ακουστεί στο θέατρό μας από την εποχή του "Οδοιπόρου" και της "Φαύστας"! (...) Παραγνώρισε, φοβάμαι, η μετάφραση μερικά πράγματα βασικά, για τη θεατρική γλώσσα τουλάχιστο. Πως η δημοτική μας είναι αρκετά πλούσια σε αποχρώσεις και μπορεί θαυμάσια να "χαρακτηρίσει" την τάξη, μόρφωση κ.λπ. των προσώπων, χωρίς προσφυγές σε καθαρευουσιάνικους μακαρονισμούς. Πως η καθαρεύουσα, σήμερα, μόνο σε κωμωδία μπορεί να χρησιμοποιηθεί, για να σατιρίσει ωρισμένους τύπους. Πως το κάλλειο ή το καβαφικό ιδίωμα είναι θαυμάσια στην Ποίηση, αλλ' αταίριαστα με τον ζωντανό λόγο της σκηνής. Πως ούτε πιστότητα, ούτε νεωτερισμός, ούτε λυρισμός είναι η γλωσσική αναρχία... Παραγνωρίζοντας τούτα όλα, η μετάφραση μεταμόρφωσε το κάλλος, την ποίηση, την "ηθογραφία" του Σοφοκλή, σε ακαλαισθησία, παραποίηση, γελοιογραφία...»

Η κριτική αγνοώντας (;) ότι η μετάφραση Λιγνάδη συχνά περιλάμβανε «σκληρή καθαρεύουσα» κλείνει με μια εξίσου σημαντική απολογία υπέρ της μεταφραστικής πράξης:

«Μάχρυνε πολύ ο λόγος για τη μετάφραση –αλλά το θέμα είναι γενικά πάρα πολύ σημαντικό, κι ο ρόλος ειδικά που έπαιξε η περίεργη αυτή "απόδοση" καταλυτικός για την προχθεσινή παράσταση, αφού έσπασε τις γέφυρες επικοινωνίας του κειμένου με τον θεατή.»¹⁵

Οι τόσο αρνητικές κριτικές επιβάλλουν, πριν προχωρήσουμε, να ερευνήσουμε περισσότερο το πλαίσιο της παράστασης: πραγματοποιήθηκε από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού, με εκείνη στον ομώνυμο ρόλο, στις 12 Ιουνίου του 1965, και με σκηνοθέτη τον άρτι αφιχθέντα από τη Μόσχα Γιώργο Σεβαστίκογλου. Πραγματοποιήθηκε στο θέατρο του Λυκαβηττού, το οποίο η Συνοδινού οραματίστηκε κι εγκαινίασε με αυτό το έργο. Η χρονική στιγμή είναι εκρηκτική –όπως και η σύνθεση των συντελεστών της παράστασης. Πριν δυο χρόνια δολοφονήθηκε ο βουλευτής της ΕΔΑ Γρηγόρης Λαμπράκης από το 'βαθύ' λεγόμενο κράτος, και δυο χρόνια μετά θα επιβληθεί στρατιωτική δικτατορία στη χώρα. Αν και προς στιγμήν (το 1964) η εξουσία περνά με μεγάλη πλειοψηφία στην κεντρικά κυβέρνηση του Γεωργίου Παπανδρέου, ο οποίος παρευρίσκεται στην πρεμιέρα μαζί με βουλευτές του, τα γεγονότα της Κύπρου, η διχασμένη κοινωνία και πολιτική και οι ισχυρές έξωθεν πιέσεις οδηγούν τον πρωθυπουργό σε παραίτηση στις 15 Ιουλίου 1965, ένα μήνα μετά την παράσταση, ανοίγοντας τον δρόμο για τη

15. Εφ. *Ελευθερία*, 15.6.1965.

Χούντα των Συνταγματαρχών. Οι εφημερίδες της εποχής έχουν επίσης εικόνες από τα «αιματηρά γεγονότα» στο Βιετνάμ καθώς και από τη νέα συνήθεια της ηλιοθεραπείας.

Αυτός είναι ο 'καιρός' της μετάφρασης που προσπαθεί (σαν τη χώρα;) να ισορροπήσει σε δυο άξονες, σχεδόν αντιδιαμετρικούς: τη φιλολογική καθαρεύουσα του Τάσου Λιγνάδη και την ποιητική δημοτική του Γιάννη Ρίτσου, η οποία όμως σε μεγάλο μέρος του κειμένου διακόπτεται από μια αρχαϊζουσα κι ευτράπελη σχεδόν καθαρεύουσα που λες και προοικονομεί την ανεκδιήγητη γλώσσα της Χούντας που επίκειται. Η ιδιαίτερη λυρική-διαλεκτική δημοτική της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου έχει ήδη δεχθεί τη μεγαλειώδη μελοποίησή της από τον Μίκη Θεοδωράκη, με τη φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση: το 1958 κυκλοφορεί στο Παρίσι ο *Επιτάφιος*, ενώ το 1966 θα κυκλοφορήσει και η *Ρωμιούσση*. Η φιλολογική μετάφραση του Τάσου Λιγνάδη, στενού συνεργάτη του Εθνικού Θεάτρου, με σημαντικό θεωρητικό έργο ιδίως για το Αρχαίο Δράμα, λειτουργεί ως 'πρωτότυπο' κείμενο για τον Ρίτσο, ο οποίος όμως σε κάποιες περιπτώσεις αναζητά τις αρχαίες λέξεις του Σοφοκλή (βλέπουμε στην πρώτη σελίδα τις λέξεις «στρατηγός – φρούδος – απήλθε»). Η χειρόγραφη μετάφραση του Ρίτσου, εκτός του ότι είναι γραμμένη πάνω από τη δακτυλόγραφη του Λιγνάδη, με τα γνωστά ωραία γράμματά του (δείτε πάνω δεξιά: «άρχισσα την 28 Φεβρουαρίου 1965 ώρα 3 μ.μ.»), περιέχει κυκλωμένες κι άλλες εκδοχές τού, στην κυριολεξία, 'από κάτω' κειμένου (βλ. τέλος άρθρου).

Όπως προαναφέρθηκε, δεν υπάρχει καμία καταγεγραμμένη μαρτυρία του Ρίτσου για το μεταφραστικό του εγχείρημα. Υπάρχουν αρκετές μαρτυρίες για την έλλειψη συμφωνίας και τις τριβές μεταξύ των δύο συντελεστών. Ο Λιγνάδης αποκαλύπτει μέρος του προβλήματος αναλύοντας τις μεταφραστικές αρχές του σε ένα θεωρητικό κείμενο που δημοσίευσε, προφανώς όχι τυχαία, στο περιοδικό *Θέατρο* του Μάρτη – Απρίλη 1965, με τίτλο «Η μετάφραση τραγωδίας. Αισθητικό και γλωσσικό πρόβλημα».¹⁶ Πολύ ενδιαφέρον έχει το εισαγωγικό σημείωμα της σύνταξης του περιοδικού:

«Το 'Θέατρο' έχει ξεκαθαρισμένες απόψεις για τη μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας, κ' έχει ασκήσει, παλαιότερα, έντονο έλεγχο που δε δίστασε να θίξει και θεωρούμενα ταμπού. Αυτό δεν εμποδίζει, φυσικά, τη δημοσίευση κάθε άλλης άποψης, με την απαραίτητη, όμως, δήλωση πως το 'Θέατρο' πιστεύει αμετακίνητα στην ικανότητα της δημοτικής ν' αποδώσει και τους μεγάλους Τραγικούς. Είναι μια πεποίθηση του 'Θεάτρου' ανυποχώρητη.»

Με τη δήλωσή του αυτή, το προοδευτικό περιοδικό παίρνει σαφή θέση στη γλωσσική και πολιτική διαμάχη δημοτικής και καθαρεύουσας ως «εθνικής» γλώσσας, μισό αιώνα και βάλε από τα Ορσετειακά –υπενθυμίζω τα λόγια του Δημήτρη Σπάθη, συνοδοιπόρου του Γιώργου Σεβαστίκογλου στα χρόνια και τα έργα της Τασκένδης, περί *ιδεολογικής επιλογής*. Γράφει λοιπόν ο Λιγνάδης ξεκινώντας από το γνωστό (παραπλανητικό) δίπολο 'πιστή / άσχημη – άπιστη / όμορφη':

«Πιστή μετάφραση συνηθίζουμε να ονομάζουμε την κατά λέξιν. ... Η 'όμορφη', ας την πούμε με τη γενικότερη σημασία του όρου, η ποιητική μετάφραση, μπορεί ν'

16. Τάσος Λιγνάδης, «Η μετάφραση της τραγωδίας. Αισθητικό και γλωσσικό πρόβλημα», *Θέατρο*, τχ. 20, Μάρτης – Απρίλης 1965, σσ. 11-16.

αρέση, χωρίς να ελέγχεται, αν είναι και πιστή, γιατί τυχαίνει ο μεταφραστής να είναι καλός ποιητής. Δεν είναι όμως μετάφραση. Είναι παράφραση ή μετασκευή με χίλιους δυο κινδύνους (και συχνά απάτες) εννοιολογικούς. Οι τέτοιου είδους μεταφράσεις, όχι σπάνια, δεν έχουν την ανάγκη του πρωτοτύπου. Είναι μεταφράσεις της μεταφράσεως.»

Δεν είναι δύσκολο νομίζω να διαβάσουμε κι εδώ το ‘από κάτω κείμενο’ και την ισχυρή διάσταση απόψεων των δύο ανδρών που φυσικά εκτείνεται πέραν της γλωσσικής διάστασης:

«Ο φανατισμός του παλαιοδημοτικού γλωσσασμυνοτισμού... είδε την αρχαία γλώσσα σαν κάτι το ξένο, το νεκρό, δηλαδή σαν εποχή που πέρασε. Γι’ αυτό η μεταφραστική αγωγή ήταν από τα πριν καταδικασμένη. Κι αυτό ήταν το σφάλμα. Η σύνταξη, οι τύποι, η έννοια μεταβάλλονται, το ζωντανό όμως κύτταρο του λόγου, η λέξη, μένει ανακυκλώνοντας διαρκώς την περιφέρεια του νοήματός της. Οι μεταφραστές μας σπανίως ξεκίνησαν απ’ αυτό το δημιουργικό κύτταρο του λόγου, που στις περισσότερες περιπτώσεις έχει την ίδια νοηματική ακτινοβολία σήμερα, όπως και στην αρχαία εποχή.»

Αφού καταφερθεί εναντίον της «αγροτικοφανούς λογοτεχνικής γλώσσας, οπωσδήποτε πεπονημένης, που δημιούργησε ο αγωνιστικός δημοτικισμός, με ιδιωματικούς τύπους, ντόπιους ή ξενόφερτους» (άραγε εδώ τα βέλη συμπεριλαμβάνουν τον Γρυπάρη;) υποστηρίζει τη «νέα αστική γλώσσα, η οποία ανεπαίσθητα αλλά καθημερινά οδηγεί στον συγχρητισμό του γλωσσικού στοιχείου, που λέγεται καθαρεύουσα, με το γλωσσικό στοιχείο που λέγεται δημοτική», και καταλήγει εκεί απ’ όπου ξεκίνησε: «Η μετάφραση πρέπει, όσο γίνεται φυσικά, να μένη κοντά στη λέξη του αρχαίου κειμένου». Όμως η (αρχαία) λέξη σπανίως έχει το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο στα νέα ελληνικά: πρόκειται για ‘φεύτικο φίλο’, όπως πολύ ωραία έχει πει ο Στάινερ, που ουσιαστικά λειτουργεί ως υπενθύμιση ενός ρυθμιστικού πρωτοτύπου.

Ο Ρίτσος μεταφράζει και μετατρέπει την καθαρεύουσα του Λιγνάδη σε δημοτική, συχνά λυρική και γεμάτη συναίσθημα, σαν την ποίησή του, για την Αντιγόνη, την Ισμήνη, τον Αίμονα και τον Τειρεσία (στον Φύλακα χρησιμοποιεί μια πιο ιδιωματική και λαϊκή μορφή της), ενώ ο Κρέοντας και ο Χορός (στο μεγαλύτερο μέρος τους) μιλούν σε τόσο βαριά κι άτεγκτη καθαρεύουσα, που λες και διαβάζουμε την πρώτη μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Ραγκαβή το 1850. Είναι σαφές ότι αυτή η γλωσσική διαφοροποίηση κι επιλογή στόχο είχε να προβάλει και να προσβάλει την ξύλινη γλώσσα της εξουσίας τοποθετώντας κάποιους χαρακτήρες στην ‘αντιπαθητική’ επικράτειά της, εκφράζοντας σίγουρα μια σκηνοθετική επιλογή.

Η αδυναμία συνεργασίας των δύο αντρών παρέδωσε στο κοινό μια μετάφραση που δύσκολα μοιάζει να μπορεί να λειτουργήσει σκηνικά. Τίθεται επομένως εδώ ένα ερώτημα περί ιεραρχίας στόχων που απ’ ότι φαίνεται διέφερε σε κάθε συντελεστή της παράστασης. Ας δούμε από πιο κοντά τις μεταφράσεις των δύο συνεργατών ξεκινώντας από την αρχή του έργου, τα πρώτα λόγια της *Αντιγόνης*:

Λιγνάδης:

«Αγαπημένη μου αδελφή, Ισμήνη
 άρα γε γνωρίζεις ποια από του Οιδίποδος τις συμφορές (απομένει)
 που να μη τη ρίχνει επάνω στις δυο μας ο Ζεός, που ζούμε ακόμη;»

Ρίτσος:

«Αγαπημένη μου αδελφή μου Ισμήνη
λες να 'μεινε καμιά από τις συμφορές του Οιδίποδα
που να μη ρίχνει ο Δίας σ' εμάς τις δυο που ακόμα υπάρχουμε;»

Είναι ξεκάθαρη η λυρική αλλαγή που επιφέρει ο Ρίτσος με τη συνδρομή της δημοτικής. Στο ίδιο κλίμα, μια ωραία όσο κι ενδεικτική αντιστροφή είναι παρακάτω το «πλεχτό σκοινί» του Λιγνάδη, που θα γίνει «πλεχτό σκοινί» από τον Ρίτσο αλλάζοντας τον γλωσσικό κώδικα με την απλή αλλαγή θέσης δύο συμφώνων. Ανάλογες γλωσσικές αλλά συνάμα ιδεολογικές μεταβολές έχουμε στα: «Ετεοκλέα, πολίτας, όρνεα, γλυκύν», που γίνονται «Ετεοκλή, πολίτες, όρνια, γλυκύν» αντίστοιχα.

Αντίθετα με όλα αυτά, ο Κρέοντας θα εμφανιστεί με μια σκληρή, ξύλινη καθαρεύουσα, –προσέξτε την επαναφορά του ονόματος 'Ζευσ' στη θέση του 'Δία' από τον Ρίτσο:

«Διότι μάρτυς μου ο Ζευσ, ο αιώνιος παντεπόπτης,
ούτε θα σιωπούσα βλέποντας την συμφοράν
εις τους πολίτας να πλησιάζει, αντί της σωτηρίας,
ούτε ποτέ φίλον θα ελόγιζα άνθρωπον
της πατρίδος ενάντιον, ...»

Συχνά η γλωσσική εναλλαγή συμβαίνει στο ίδιο χορικό της μετάφρασης Ρίτσου, με άλλα τμήματα σε βαριά καθαρεύουσα κι άλλα σε δημοτική, χωρίς να είναι σαφές το γιατί: «πολλά τα θαυμάσια, αλλά σαν τον άνθρωπο τίποτε θαυμασιότερον», και παρακάτω: «όμως, αν και σοφές μηχανεύεται τέχνες ανέλπιστα...». Σύμφωνα με πληροφορία της Άλκης Ζέη:

«Ήταν μια δύσκολη παράσταση, ο Γ. Σεβαστίκογλου είχε μόλις έρθει από τη Ρωσία, δεν ήξερε τα ελληνικά πράγματα και οι μεταφραστές (Ρίτσος – Λιγνάδης) δεν συμφωνούσαν μεταξύ τους για την μετάφραση.»¹⁷

Σε συνέντευξή του, μια μέρα πριν την παράσταση (εφ. *Αυγή*, 11.6.1965) ο σκηνοθέτης υποστηρίζει σωστά την ανάγκη νέας μετάφρασης:

«Για να γίνει εναργέστερος και πιο κοντινός στον σημερινό θεατή αυτός ο ποιητικός λόγος του Σοφοκλή, θεωρήσαμε απαραίτητο να γίνει μια καινούργια μετάφραση της τραγωδίας, βασισμένη στη σημερινή αντίληψη της θεατρικής ποιητικής γλώσσας. Σας είναι γνωστό πως αυτό το έργο ανέλαβε ο Γιάννης Ρίτσος, ο οποίος στη βάση της φιλολογικής μετάφρασης του κ. Λιγνάδη, έδωσε μια νέα, ωραία, ποιητική μετάφραση, που φέρει έντονη τη σφραγίδα της ποιητικής του φυσιογνωμίας».

Και προσθέτει, δίνοντάς μας μάλλον την εξήγηση αυτής της περιεργής σύνθεσης:

«Διαγράψαμε τον Κρέοντα όχι με τη μορφή του πατενταρισμένου τυράννου, αλλά με τη μορφή του σκληρού φορέα μιας άκαμπτης ιδεολογίας.»

(Είναι ενδιαφέρον να σκεφτεί κανείς ότι αυτή τη «διαγραφή» παρακολούθησαν, εκτός από τον πρωθυπουργό, και κάποιοι υπουργοί του που τις επόμενες ημέρες θα τον οδηγούσαν σε παραίτηση με την αποστασία τους).

17. Άλκη Ζέη, τηλεφωνική συνομιλία, Αθήνα 25 Απριλίου 2001.

Ας προχωρήσουμε σε μερικές ακόμα κριτικές και στις επίσης μακροσκελείς αρνητικές αναφορές τους για τη μετάφραση (ομοίως συλλογική αρνητική υποδοχή είχε το σύνολο της παράστασης). Ο Στάθης Δρομάζος που παρατηρεί γενικά για την παράσταση ότι: «δεν διαπιστώσαμε ένα ενιαίο πνεύμα διδασκαλίας», είναι ο μόνος που έχει λίγα θετικά σχόλια για τη μετάφραση (όπως και αρνητικά για τον Γρυπάρη):

«Είχε –όταν ήθελε– ευλύγιστους κι εκφερόμενους θεατρικά στίχους. Η καθαρεύουσα του Κρέοντα, κατά τη γνώμη μας, είναι ένας θεμιτός αναχρονισμός, ο οποίος υπογραμμίζει τη “γραφειοκρατική” στενοκεφαλιά. Δεν νομίζουμε όμως ότι μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η καθαρεύουσα πέρα από το διάγγεγμα ή από καμιά επίσημη αποστροφή. (...) Το μείγμα αυτό έκανε ψυχρό το πιο θερμό κείμενο του Σοφοκλή και η επικοινωνία μεταξύ ορχήστρας και κοινού είχε γι’ αυτό διαλείψεις. Ο γρυπαρικός στομφώδης παλαιοδημοτικισμός είχε παραχωρήσει τη θέση του σε ιερατικό καθαρευουσιάνικο νεολογισμό.»¹⁸

Ο Άλκης Θρούλος¹⁹ κατηγορεί το επίπεδο ομιλίας του Κρέοντα:

«Ο κ. Ρίτσος με τη μετάφρασή του έδειξε φανερά πως ό,τι τον ενδιέφερε πρωταρχικά ήταν όχι να υπηρετήσει την Τραγωδία, που βρίσκεται άλλωστε έξω από το κλίμα του και τα μελήματά του, αλλά να εξευτελίσει τον Κρέοντα. Τοποθετώντας στο στόμα του Κρέοντα και σε ορισμένα σημεία του Χορού ένα λεξιλόγιο υφασμένο με εκφραστικούς τρόπους της καθαρεύουσας και της γλώσσας των τριόδων, θέλησε να δείξει ότι ο Κρέοντας δεν είναι τίποτ’ άλλο παρά ένας χυδαίος δημαγωγός. (...) Κατέβασε την Τραγωδία από τις πνευματικές σφαίρες, από τον κόσμο της, στην αγορά.»

Ο Άγγελος Δόξας μιλά για «φαιδρότητα», σε μια χιουμοριστική κριτική:

«[Η] προχθεσινή παράσταση ξεπερνώντας τα όρια έφθασε στη φαιδρότητα της γλωσσικής απόδοσης με τις αντιαισθητικές συγκρούσεις δημοτικής και λογιωτακικής καθαρεύουσας. ... “Την πόλιν ολόκληρον – πάνω απ’ την ίδια πατρίδα”, “Η πατρίς είναι η σώζουσα – με τέτοιους νόμους”. “Ποτέ μη χάσεις το μυαλό σου – προς χάριν ποθουμένης γυναικός” και πλήθος άλλα ανεκδιήγητα που θα χρειάζοταν στενογράφο να τα συγκρατήσει. Το “οποίον” η μετάφραση του Γρυπάρη θεωρήθηκε ξεπερασμένη και ο καθηγητής της φιλολογίας Τ. Λιγνάδης, που ανέλαβε τη νέα μετάφραση, κρίθηκε κι αυτός “ανεπαρκής” για τη λογοτεχνική “διαφοροποίηση” που τελικά πραγματοποιήθηκε από τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο. Έτσι συνετελέσθη το “φιάσκο” ν’ ακουστεί ο Σοφοκλής σε γλώσσα επιθεωρησιακού σκετς που δεν άφησε αδιαμαρτύρητες ούτε τις κουκουβάγιες του Λυκαβηττού.»²⁰

Ο Βάσος Βαρίκας αντίθετα, καταλογίζει στους συντελεστές την απάλειψη του πολιτικού στοιχείου της τραγωδίας, πράξη που πολύ απέχει από τις επιδιώξεις του σκηνοθέτη:

18. Εφ. Αυγή, 16.6.1965.

19. Άλκης Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Γ': 1964-1966, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [14], 1981, σσ. 240-243.

20. Εφ. Εμπρός, 19.6.1965.

«Αστικό δράμα, πολιτικής χροιάς, θέλησε την “Αντιγόνη” ο κ. Σεβαστίκογλου. Ηθογραφία τη μεταβάλλανε οι μεταφραστές. Υπέρκαθαρεύουσα, που θύμιζε “Μερόπη” και “Φαύστα” του Βερναρδάκη (έστιν ότε και Καραγκιόζη) μιλούσε ο Κρέοντας, την γλώσσα των τριόδων ο δούλος. Και είναι ευτύχημα, που στην ‘Αντιγόνη’ δεν υπάρχουν πρόσωπα, που να επισημαίνεται η καταγωγή τους, όπως π.χ. στον *Οιδίποδα* ο Κορίνθιος δούλος. Διαφορετικά θα έπρεπε να είμαστε προετοιμασμένοι να ακούσουμε και ντοπιολαλιές.... Δεν μεταγλώττιζαν, παρωδούσαν την ποίηση του Σοφοκλή.»²¹

Στις κριτικές που είδαμε έχει ενδιαφέρον η (δίκαιη απ’ ότι φαίνεται) συλλογική απόρριψη του συνδυασμού καθαρεύουσας και δημοτικής προς υπεράσπιση της δεύτερης και η επίμονη σύγκριση με την προηγούμενη μετάφραση του Γρυπάρη, άπαξ ως αρνητικό και κατ’ επανάληψη ως θετικό πρότυπο. Αναπόφευκτη πρέπει να ήταν και η σύγκριση με την προηγούμενη εξαιρετικά επιτυχημένη παράσταση της *Αντιγόνης* και της Συνοδινού με το Εθνικό Θέατρο, η οποία δημιούργησε απ’ ότι φαίνεται μια «σοφόκλεια» νόρμα, η απόκλιση από την οποία προκαλεί στην πλειονότητα των κριτικών διάχυτη απογοήτευση.

Απαντώντας σε όλα αυτά η Άννα Συνοδινού, που παραθέτει πολλές από τις κριτικές στο βιβλίο της *Πρόσωπα και Προσωπεία*, σχολιάζει:

«Ο Ρίτσος κι ο Λιγνάδης αν εκρίνοντο σήμερα [σημ: το 1998], που η μεταφραστική ασυδοσία διάφορων ξυλοσχιστών στην ‘απόδοση’ των αρχαίων κειμένων έφθασε σε όρια παρωδίας του ποιητικού λόγου, η μετάφρασή τους θα εκρίνετο ασφαλώς υποδειγματική για τα σχολικά βιβλία. Η μετάφραση των Ρίτσου και Λιγνάδη είναι κλασική και δεν απέχει από εκείνη του Γρυπάρη.»²²

Η απάντηση περί «κλασικής» μετάφρασης υπάγεται στο ίδιο σύστημα αξιολόγησης και σύγκρισης που συναντήσαμε σε πολλές κριτικές και απόψεις. Όμως ο καιρός απέδειξε ότι η συγκεκριμένη μετάφραση δεν ήταν κάτι τέτοιο: δεν επαναλήφθηκε ποτέ και η μνήμη δεν της χαρίστηκε. Ο καιρός απέδειξε και κάτι ακόμα: ότι δεν υπάρχει «κλασική» μετάφραση. Αν αυτό ισχύει, όπως όλα δείχνουν, είμαστε πιο ελεύθεροι και πιο σοφοί από ποτέ.

21. Εφ. *Τα Νέα*, 21.6.1965.

22. Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα και προσωπεία. Αυτοβιογραφικό χρονικό*, Αθήνα, εκδ. Αδελφών Γ. Βλάχου, 1998, σ. 281.

NATALIA MHNIOΤH

*Παρουσίαση του ιστορικού αρχείου του Εθνικού Ινστιτούτου
Αρχαίου Δράματος των Συρακουσών
στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1913-1940)*

Θέμα της παρούσας ανακοίνωσης είναι η παρουσίαση του ιστορικού αρχείου (archivio storico) του Εθνικού Ινστιτούτου Αρχαίου Δράματος των Συρακουσών (Fondazione INDA), του υπεύθυνου δηλαδή φορέα μεταξύ άλλων και για τη διοργάνωση του μακροβιότερου Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος στα σύγχρονα χρόνια στο αρχαίο θέατρο της πόλης. Πιο συγκεκριμένα, η περίοδος του αρχαιολογικού υλικού που θα με απασχολήσει είναι η χρονικά παλαιότερη και η πιο δύσκολα προσβάσιμη σήμερα, δηλαδή από το 1913, έτος ίδρυσης του φορέα, έως το 1940, χρονιά που ανεστάλησαν οι δραστηριότητες του λόγω κήρυξης του ελληνοϊταλικού πολέμου. Με το συγκεκριμένο τμήμα του αρχείου ήρθα σε επαφή από το 2009 έως το 2016, περίοδο κατά την οποία εκπόνησα διδακτορική έρευνα με θέμα την «Παρουσίαση και ερμηνεία των παραστάσεων Αρχαίου Δράματος του Φεστιβάλ Συρακουσών από το 1914 έως το 1939».

Επειδή η πρώτη περίοδος λειτουργίας του συγκεκριμένου Φεστιβάλ είχε ελάχιστα και αποσπασματικά μελετηθεί, με αντιφατικές, συχνά, σχετικά με την ερμηνεία των παραστάσεων του δημοσιεύσεις,¹ ήταν απορία και ταυτόχρονα «αίτημα» πολλών ερευνητών να υπάρξει μια σαφής εικόνα σχετικά με το υλικό του αρχείου και τον τρόπο που η ερευνητική κοινότητα μπορεί να το προσεγγίσει. Έτσι, από την πρώτη κιόλας επαφή με το αρχείο το ενδιαφέρον μου ήταν στραμμένο σε δύο κατευθύνσεις: α) να μελετήσω το υλικό του προκειμένου να παρουσιάσω και να ερμηνεύσω τις παραστάσεις, και β) να εξετάσω παράλληλα τους λόγους που το συγκεκριμένο υλικό, χρησιμοποιούμενο από διάφορους μελετητές, οδηγούσε περισσότερο στη σύγχυση παρά σε μια αξιόπιστη ερμηνεία των παραστάσεων. Με το πέρας της διατριβής, η οποία λόγω του θεματικού της εύρους με έφερε σε επαφή με το σύνολο σχεδόν των τομέων του αρχείου, κατάφερα να σχηματίσω μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα για αυτό την οποία και μεταφέρω εδώ.

Το ιστορικό αρχείο του INDA Fondazione (Istituto Nazionale del Dramma Antico), στεγάζεται στην έδρα του φορέα, το κτίριο Palazzo Greco στην Ορτυγία των Συρακουσών. Ομοίως η βιβλιοθήκη και το μουσείο του ίδιου φορέα, τα οποία στους χώρους τους

1. Σχετικά με τη συγκεκριμένη βιβλιογραφία και τις ανακολουθίες της βλ. Ναταλία Μηνιώτη, *Παρουσίαση και ερμηνεία των θεατρικών παραστάσεων του Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1914-1939)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, 2016, σσ. 372-381 και 431-436.

φιλοξενούν μεγάλο μέρος του υλικού του. Πριν περάσω, όμως, στην παρουσίαση του αρχαιολογικού υλικού θα ήταν σκόπιμο να γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή στο INDA Fondazione, η οποία εξηγεί πώς διάφορα γεγονότα επηρέασαν όχι μόνο τον τρόπο συλλογής και διαμόρφωσης του αρχαιολογικού υλικού αλλά και τον τρόπο διαχείρισής του στα χρόνια που μεσολάβησαν έως σήμερα.

Στις 6 Απριλίου του 1913 διενεργείται η πρώτη πανηγυρική συνέλευση των μελών του διοικητικού συμβουλίου του θεσμού (κατά κύριο λόγο αριστοκράτες της περιοχής), όπου ψηφίζεται το καταστατικό ίδρυσής του υπό τον τίτλο Comitato, δηλαδή Επιτροπή.² Στους λίγους μήνες που ακολουθούν, αυτή η πρώτη «προπαρασκευαστική» Επιτροπή ορίζει τους τομείς δραστηριοτήτων του θεσμού και διορίζει τους υπεύθυνους για τον καθένα από αυτούς.³ Έτσι συστήνεται η πρώτη Εκτελεστική Επιτροπή με πρόεδρο τον Mario Tommaso Gargallo. Έως το 1925 χρηματοδοτείται από συνδρομές ιδιωτών και μικρές ενισχύσεις της πολιτείας, οπότε με απόφαση του ίδιου του Μουσολίνι αναβαθμίζεται σε εθνικό οργανισμό (ente nazionale) υπό τον τίτλο INDA.⁴ Στα νέα του καθήκοντα περιλαμβάνεται η οργάνωση και εποπτεία μιας σειράς άλλων φεστιβάλ που γεννιούνται τότε, είναι αρχαιοθέματα και διενεργούνται σε πλείστους αρχαιολογικούς τόπους –κυρίως ελληνορωμαϊκά θέατρα– στην Κεντρική και Νότια Ιταλία και στη Σικελία.⁵ Από το 1929 και ως τη λήξη του Μεσοπολέμου πρόεδρος αναλαμβάνει ο εγγάθετος του φασιστικού κόμματος Biagio Pace,⁶ ο οποίος συνεχίζει να υπηρετεί την αισθητική γραμμή των προηγούμενων ετών στο Φεστιβάλ.⁷ Μετά τον πόλεμο, κατά τον οποίο οι δραστηριότητες του INDA είχαν ανασταλεί, επαναλειτουργεί ο φορέας υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού, αφού πρώτα η νέα διοίκηση φροντίζει να απομονώσει και να υποβαθμίσει την καλλιτεχνική παραγωγή της φασιστικής περιόδου του Φεστιβάλ και πιο συγκεκριμένα της προεδρίας του Pace.⁸ Ουσιαστικά, επρόκειτο για μια στάση που υπαγορεύτηκε από

2. Τα πρακτικά βρίσκονται αναρτημένα στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione: http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte1.pdf και http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte2.pdf (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

3. Έγγραφο του αρχείου του INDA AFI/ BC/ 1913, που αναφέρεται στον διορισμό μελών στους τομείς της Επιτροπής, Συρακούσες 30 Αυγούστου 1913, πρβλ. AFI δακτυλογραφημένο έγγραφο επίσης στο αρχείο INDA με τα ονόματα των μελών, χ.χ. και με τη δημοσίευση των μελών το 1922 στο περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τχ. 3, Μάρτιος 1922, σσ. 12-13.

4. Filippo Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», στο Σπύρος Μερκούρης (επιμ.), *Μια σκηνή για το Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα*, Αθήνα, Κάπον, 2009, σ. 42: «το INDA σχηματίστηκε επίσημα το 1925 βασιζόμενο στον γραπτό νόμο που είχε εγκριθεί από την Επιτροπή δύο χρόνια πριν».

5. Βλ. Domitilla Alessi (επιμ.), *Nello specchio dei greci*, Siracusa, INDA, 1996, σσ. 46-60, στο σχετικό με τις παραστάσεις αυτών των φεστιβάλ κεφάλαιο υπό τον τίτλο: «L'Istituto Nazionale del Dramma Antico nei Teatri Romani e della Magna Grecia 1927-1995».

6. Βλ. F. Amoroso, «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», σ. 44, σχετικά με τον διορισμό του Biagio Pace.

7. Σχετικά με το αισθητικό ύφος των παραστάσεων από το 1930 και μετά βλ. Ν. Μηνιώτη, *Παρουσίαση και ερμηνεία των θεατρικών παραστάσεων του Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1914-1939)*, σσ. 400-410.

8. Ο.π. και επίσης ενδεικτική είναι η επανατοποθέτηση τιμής ένεκεν του Mario Tommaso Gargallo

το αντιφασιστικό μεταπολεμικό κλίμα⁹ και λιγότερο σχετιζόταν με ό,τι πραγματικά ίσχυε στις παραστάσεις των Συρακουσών. Ωστόσο, αυτή η αντιμετώπιση επηρέασε στη συνέχεια τον τρόπο αξιολόγησης και διαχείρισης του αρχειακού υλικού εκείνης της περιόδου από τους Ιταλούς μελετητές αρχικά, και κατόπιν από τους ξένους.

Το INDA στη νέα του μορφή διατήρησε τον χαρακτήρα του δημόσιου οργανισμού (ente pubblico) έως το 1998, οπότε αναβαθμίστηκε σε Ίδρυμα (Fondazione).¹⁰ Σήμερα είναι υπεύθυνο για τη διοργάνωση του Φεστιβάλ των Συρακουσών, του Φεστιβάλ Νέων του Palazzolo Acreide, και για μια σειρά άλλων εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων που στόχο έχουν να φέρουν το Αρχαίο Δράμα σε επαφή με το σύγχρονο κοινό.

Πιο αναλυτικά, λοιπόν, εστιάζοντας στην περίοδο 1913-1940 που μας ενδιαφέρει, οι δραστηριότητες του INDA είναι: α) η διοργάνωση των εννέα πρώτων φεστιβαλικών κύκλων στις Συρακούσες και β), από το 1927 και μετά, η διοργάνωση όλων των υπόλοιπων νεοσύστατων φεστιβάλ συναφούς αντικειμένου στους αρχαιολογικούς χώρους των Fiesole, Ostia, Taormina, Gubbio, Pesto και Agrigento. Επιπλέον, στις Συρακούσες, που ήταν πάντα η ναυαρχίδα του INDA, συνέβαιναν και άλλες πολιτιστικές δράσεις / εκδηλώσεις με εκπαιδευτικό και ψυχαγωγικό χαρακτήρα καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (συνέδρια, διαλέξεις, εκδόσεις περιοδικών, διοργάνωση εικαστικών εκθέσεων κ.ο.κ.), οι οποίες είτε πλαισίωναν και ενίσχυαν το κύρος των παραστάσεων είτε, στις περιόδους εκτός φεστιβαλικών κύκλων, φρόντιζαν να διατηρούν ενεργή τη σχέση κοινού με τον θεσμό.

Το αρχειακό υλικό, λοιπόν, που δημιουργείται δεν έχει μόνο πολύ μεγάλο εύρος αλλά και θεματική ποικιλία, γεγονός που με οδήγησε να επιλέξω μια ορισμένη δομή στην παρουσίασή του, κάπως τροποποιημένη από αυτή που προτείνει η διαρκώς εμπλουτιζόμενη με το υλικό αυτό ιστοσελίδα του φορέα. Τα τελευταία χρόνια η ερευνητική ομάδα του Fondazione INDA έχει προβεί στην οργάνωση του αρχειακού υλικού αναρτώντας πολύτιμες πληροφορίες, χωρίς ωστόσο να έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία και να αποκαλυφθεί το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Συνεπώς, ο τρόπος παρουσίασης του αρχειακού υλικού που ακολούθησα, προκειμένου να είναι πλήρης και χωρίς ασάφειες, καθορίζεται από την κατηγορία (έγγραφα, εκδόσεις, οπτικοακουστικό υλικό κ.ά.) στην οποία ανήκει κάθε στοιχείο του αρχείου, και όχι από τη θεματική του περιεχομένου του.

Υπάρχουν, ωστόσο, δύο παράγοντες που επηρεάζουν την κατάσταση στην οποία βρίσκεται σήμερα αυτό το υλικό. Πρόκειται αφενός για τον πλημμελή τρόπο φύλαξης του στον χώρο της Βιβλιοθήκης, η οποία δεν διαθέτει την κατάλληλη υποδομή ώστε να το προστατεύει από την υγρασία και τη σκόνη, και αφετέρου για τον επίσης πλημμελή τρόπο ανάδειξής του, καθώς υπάρχει μερική καταλογοποίηση του υλικού και σχεδόν

στη θέση του προέδρου του θεσμού κατά τον πρώτο χρόνο επαναλειτουργίας του μετά τον πόλεμο (1945-1946), βλ. D. Alessi (επιμ.), *Nello specchio dei greci*, σ. 76.

9. Πρβλ. F. Amoroso, «Το Αρχαίο Δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο», σ. 48: «το INDA το 1948, με καινούργιο πρόεδρο τον Raffaele Cantarella, αποφάσισε να οργανώσει μια μεγαλοπρεπή επιστροφή που θα σηματοδοτούσε την επαναφορά στη δημοκρατική ελευθερία με την ενασχόληση του Ινστιτούτου με καθαρά καλλιτεχνικές δραστηριότητες».

10. Βλ. Emanuele Giliberti – Loredana Faraci, *La scena ritrovata. Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Siracusa, Emanuele Romeo, 1994, σ. 110.

καθόλου κωδικοποίησή του,¹¹ ενώ στον επισκέπτη δεν παρέχεται ούτε ηλεκτρονικός υπολογιστής. Επιπλέον αυτών, αρνητικό ρόλο έχει παίξει και το γεγονός πως δεν υπήρξε από την αρχή της λειτουργίας του φορέα μία και μόνη μέθοδος συλλογής και ταξινόμησης του αρχειακού υλικού.¹² Στον αντίποδα της αρνητικής κατάστασης που παρουσιάζει το αρχείο, βρίσκεται η πολύ θετική παρουσία της υπεύθυνης της Βιβλιοθήκης και του Αρχείου δρ. Elena Servito.

Ο πρώτος τομέας του ιστορικού αρχείου, που φυλάσσεται στο γραφείο της Servito, είναι αυτός των εγγράφων (AFI documenti). Έχει ταξινομηθεί μόνο κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του θεσμού από το 1913 έως το 1914, με αποτέλεσμα να είναι και το μόνο τμήμα του ανοιχτό σήμερα στο κοινό.¹³ Κάποιοι ερευνητές που είχαν πρόσβαση στο υλικό πριν την ταξινόμησή του ή έχουν ακόμα και σήμερα πρόσβαση στο αταξινομητο υλικό του αρχείου, καταφεύγουν σε δική τους κωδικοποίηση με αποτέλεσμα να υπάρχει πρόβλημα ταύτισης των εγγράφων. Πρόκειται για πολύ σημαντικό και πλούσιο αρχείο που μας δίνει στοιχεία για την οργάνωση του Φεστιβάλ των Συρακουσών σε διοικητικό και καλλιτεχνικό επίπεδο.

Ο δεύτερος τομέας είναι το αρχείο Τύπου. Σε μεγάλα λευκώματα βρίσκονται επικολλημένα αποκόμματα εφημερίδων (ιταλικών και ξένων) με ρεπορτάζ και κριτική των παραστάσεων στις Συρακούσες και στις άλλες διοργανώσεις του φορέα, καθώς και άλλου είδους δημοσιεύσεις σχετικές με αυτά. Η συλλογή είναι πλήρης. Υπάρχουν και αντίστοιχα δημοσιεύματα που σχετίζονται με τα κυριότερα φεστιβάλ σε Ιταλία και Ευρώπη, πέρα από αυτά που εποπτεύει το INDA. Εδώ, η συλλογή είναι επιλεκτική και όχι πλήρης. Το πρόβλημα σε αυτόν τον τομέα είναι η πολύ κακή συντήρηση του υλικού, το οποίο σε μεγάλο βαθμό έχει φθαρεί ανεπανόρθωτα καθώς βρίσκεται εκτεθειμένο στη σκόνη και την υγρασία στους χώρους της Βιβλιοθήκης.

Ο τρίτος και τέταρτος τομέας είναι το φωτογραφικό και οπτικοακουστικό αρχείο, μέρος του οποίου έχει κατά καιρούς εκδοθεί και μόνο με αυτόν τον τρόπο ερχόμαστε σε επαφή μαζί του. Το φωτογραφικό αρχείο του Fondazione INDA προέρχεται στην πραγματικότητα από διάφορα φωτογραφικά αρχεία, όπως μαθαίνουμε από τη σχετική καταχώριση στην ιστοσελίδα του φορέα. Για την περίοδο έως το 1939 στο Φεστιβάλ των Συρακουσών, το αρχείο που φυλάσσεται στο Ίδρυμα είναι αυτό του μόνιμου συνεργάτη φωτογράφου εκείνα τα χρόνια Maltese.¹⁴ Αν και από πολλές πηγές (κυρίως τον Τύπο) γνωρίζουμε πως είχαν κινηματογραφηθεί οι θεατρικές παραγωγές του INDA,¹⁵ αποσπα-

11. Βλ. παρακάτω σημ. 18 της παρούσας εργασίας, για παράδειγμα, την καταλογοποίηση των εντύπων της Βιβλιοθήκης.

12. Βλ. σχετικά με την ιστορία του αρχείου, στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/INDA-1912luglio1-1948dicembre13.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης στις 25/9/2017), «Storia archivistica», σ. 4.

13. Βλ. στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione <http://www.indafondazione.org/it/archivio/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 25/9/2017) στον τομέα «Archivi INDA Fondazione, AFI-Riordino e inventariazione I LOTTO Archivio storico INDA. 1912-1948», τα στοιχεία που δίδονται σχετικά με το αρχειακό υλικό των ετών από το 1912-1948, και την προσβασιμότητά του.

14. Βλ. στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione: <http://www.indafondazione.org/it/archivio/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/9/2017).

15. Βλ. ενδεικτικά για την πρώτη θεατρική παραγωγή του Φεστιβάλ τον *Αγαμέμνονα*, το 1914: AFI

σματικά ή στο σύνολό τους, όπως επίσης γνωρίζουμε πως από το 1936 και μετά κάποιες μεταδίδονταν από το ραδιόφωνο,¹⁶ σήμερα δεν υπάρχουν παρά ελαχιστότατα δείγματα αυτού του υλικού, τα οποία εκδόθηκαν σε ένα DVD που συνόδευε την έκθεση *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro Greco di Siracusa 1914-1948*, (Siracusa, 23 maggio 2004 – 9 gennaio 2005), με την επιμέλεια της καθηγήτριας Monica Centanni.

Ο πέμπτος τομέας του αρχείου, που επίσης φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη, είναι εκείνος των εκδόσεων αρχικά του Comitato και κατόπιν του INDA. Πρόκειται κυρίως για: α) τα περιοδικά του φορέα και β) τις ποιητικές αποδόσεις ορισμένων έργων που ανέβηκαν στη σκηνή των Συρακουσών ή/και άλλων Φεστιβάλ. Να διευκρινίσω εδώ πως οι αποδόσεις αποτελούν όχι τα ακριβή κείμενα των παραστάσεων (libretti), με τις αλλαγές και τις περικοπές, αλλά την πλήρη μορφή τους, όπως δηλαδή εκδόθηκαν και κυκλοφόρησαν στο εμπόριο. Πιθανά να φυλάσσονταν στο αρχείο τα κείμενα παράστασης μέχρι τη δεκαετία του 1980, οπότε και καταστράφηκαν σε μια πυρκαγιά¹⁷ που έκαψε σημαντικό μέρος του. Από την ίδια αιτία είναι βέβαιο πως χάθηκε και το σύνολο των προγραμμάτων των παραστάσεων (programmi di sala).

Ο έκτος και έβδομος τομέας του αρχείου είναι αφιερωμένοι στο σκηνογραφικό υλικό και τις αφίσες των παραστάσεων. Δυστυχώς και εδώ η πυρκαγιά κατέστρεψε μεγάλο τμήμα του. Σήμερα, το διασωθέν υλικό αποτελεί μέρος των εκθεμάτων του Μουσείου στο ισόγειο του κτιρίου, ενώ τμήμα του έχει εκδοθεί είτε σε μελέτες σχετικές με το σκηνογραφικό υλικό στις παραστάσεις του INDA, είτε σε καταλόγους εκθέσεων αφιε-

στο ενημερωτικό του Nava (υπεύθυνο διαπραγματευτή της Επιτροπής με τις κινηματογραφικές εταιρείες) προς τον Gargallo, Ρώμη 19 Ιανουαρίου 1914, μετά τη συνάντηση με τους υπεύθυνους της εταιρείας Cines: «εμείς δεν θέλουμε την τραγωδία του Αισχύλου αλλά το γεγονός των Συρακουσών αναπαραγόμενο με όλη την καλλιτεχνική σημασία... σύγχρονο και κοσμικό». Πρβλ. Το θέατρο Cines στη Ρώμη πρόβαλε ταινία σχετική με το Φεστιβάλ των Συρακουσών την Πέμπτη 22 Ιουνίου 1914, βλ. «The Cines Theatre», *Italia* (Ρώμη), 19.5.1914· [χωρίς τίτλο] *Italia* (Ρώμη), 22.5.1914· «Spettacolo festivo al teatro Cines», *Tribuna*, 21.5.1914· «Al teatro 'Cines'», *Giornale d' Italia* (Ρώμη), 14.5.1914. Πρβλ. AFI τηλεγράφημα της εταιρείας Lucarelli στον ιππότη Gargallo, Παλέρμο 14 Απριλίου 1914, με το οποίο η εταιρεία Lucarelli ενημερώνει πως θα στείλει έναν οπερατέρ της στο Φεστιβάλ και βλ. επίσης AFI επιστολή της εταιρείας Lucarelli στον ιππότη Gargallo, Παλέρμο 21 Ιανουαρίου 1914, με το οποίο είχε υποσχεθεί πως θα έστειλε όλες τις μέρες των παραστάσεων μηχανές και τεχνικούς έτσι ώστε να τραβηχτεί ένα καλό φιλμ. Φαίνεται πως η ιδέα του Leonardi, (AFI επιστολή του Salvatore Leonardi στον Gargallo, Μιλάνο 19 Ιανουαρίου 1914), να υπάρχει ένα πολύ χαμηλό εισιτήριο των 2 λιρών κατά την τελευταία παράσταση και στη διάρκειά της να τραβηχτεί και το φιλμ, έγινε αποδεκτή.

16. Βλ. ενδεικτικά μια σειρά από δημοσιεύματα που αναφέρονται στη ραδιοφωνική εκπομπή της παράστασης του *Οιδίποδα επί Κολωνών*, το 1936: «Come furono realizzate le trasmissioni dal teatro greco di Siracusa», *Radiocorriere* (Τορίνο), 10.5 ως 16.5.1936, υπάρχει και το σχέδιο της μικροφωνικής εγκατάστασης στον χώρο του θεάτρου: «La radio», *Il Piccolo* (Ρώμη), 30.4.1936, αναφέρεται το πρόγραμμα του ραδιοφώνου: στις 16:50 Federico De Maria «Προοίμιο στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*, - 17:00 *Οιδίπους επί Κολωνών* (από το ελληνικό θέατρο των Συρακουσών)»· «Domenica 29 Μαρτίου 1936», *Radiocorriere* (Τορίνο), 29.3 ως 4.4.1936· *Radiocorriere* (Τορίνο), 26.4 ως 2.5.1936, αναφέρεται το προηγούμενο πρόγραμμα «Μετάδοση από το αρχαίο θέατρο των Συρακουσών...».

17. Καταγεγραμμένα στοιχεία για αυτή την πυρκαγιά δεν υπάρχουν. Η υπεύθυνη του αρχείου Elena Servito την ανέφερε όταν αναζήτησα τα προγράμματα των παραστάσεων και άλλο σχετικό υλικό.

ρωμένων στον αποκλειστικό σχεδόν συνεργάτη του θεσμού στον τομέα της σκηνογραφίας εκείνα τα χρόνια, Duilio Cambellotti.

Ο τελευταίος όγδοος τομέας του αρχείου είναι ο μουσικός (Archivio musicale). Χωρίζεται σε τρεις ενότητες: α) παρτιτούρες, β) CD και γ) μπομπίνες, από τις οποίες μόνο οι δύο πρώτες φιλοξενούν υλικό που σχετίζεται με τις παραστάσεις της πρώτης περιόδου του φεστιβαλικού θεσμού. Διασώζεται το σύνολο των παρτιτούρων όλων των παραστάσεων (1914-1939) και μόνο ένα χορωδιακό σε CD από τον *Αγαμέμνονα* του 1914. Αν και ψηφιοποιημένες, οι παρτιτούρες δεν επιτρέπεται να αναρτηθούν στην ιστοσελίδα του φορέα, γιατί οι συνθέσεις παραμένουν έως και σήμερα ανέκδοτες.

Κατά την τελευταία πενταετία το υλικό της Βιβλιοθήκης του INDA Fondazione έχει καταλογογραφηθεί και αναρτηθεί στον ιστότοπό του, σε αρχεία excel.¹⁸ Η συλλογή παρουσιάζεται σε δύο ενότητες. Η πρώτη εμπεριέχει τα περισσότερα βιβλία, τα οποία βρίσκονται στην κεντρική αίθουσα, καταλογογραφημένα ανά βιτρίνα και ράφι, χωρίς ωστόσο να έχουν περαστεί κωδικοί ώστε να είναι δυνατή η ένταξή τους στον κατάλογο των ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών της Ιταλίας (opac). Η δεύτερη ενότητα φιλοξενεί τα υπόλοιπα βιβλία της συλλογής, που φυλάσσονται σε μια δεύτερη μικρότερη αίθουσα υπό τον τίτλο «Sala fondi greche e latine» και αυτά τα βιβλία δεν είναι κωδικοποιημένα, μόνο καταλογογραφημένα, παρουσιασμένα με αλφαβητική σειρά. Η Βιβλιοθήκη του Fondazione INDA έχει πλούσιο και πολύτιμο υλικό καθώς συστήθηκε στα πρώτα χρόνια του θεσμού (αρχή της δεκαετίας του 1920), και υπήρξε πάντα σταθερή μέριμνα του Διοικητικού Συμβουλίου να την εμπλουτίζει με νέες εκδόσεις σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

Στο Μουσείο του INDA Fondazione τα εκθέματα παρουσιάζονται ανά ενότητες σύμφωνα με τη χρονική περίοδο στην οποία εντάσσονται. Στις προθήκες του φιλοξενούνται πλαστικές και ζωγραφικές μακέτες σκηνικών από τις θεατρικές παραγωγές στις Συρακούσες, μακέτες και σχέδια κοστούμιών, μάσκες, σκηνικά αντικείμενα, κ.ά. Η πρώτη περίοδος –η οποία είναι η μόνη που σχετίζεται με το οπτικό υλικό του αρχείου που εξετάζουμε εδώ– ορίζεται από το 1913 έως το 1948, και καθορίζεται από την παρουσία του σκηνογράφου Duilio Cambellotti, υπεύθυνου σε όλες σχεδόν τις θεατρικές παραγωγές για την κατασκευή των σκηνικών, των κοστούμιών και της αφίσας. Σε αυτόν τον τομέα, εκτός από το σκηνογραφικό υλικό, εκτίθενται πρώτες εκδόσεις μεταφράσεων, ιδιόχειρες επιστολές του κόμη Gargallo και των συνεργατών του, φωτογραφίες του Maltese κ.ά. Μέρος των εκθεμάτων μπορεί κανείς να δει να διακοσμούν τους διαδρόμους και τις σάλες του κτιρίου.

Ολοκληρώνοντας, θα ήθελα να κάνω μια σύντομη μνεία στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione, η οποία παρέχει αρκετές χρήσιμες πληροφορίες για την τρέχουσα κατάσταση του αρχείου, η οποία βελτιώνεται διαρκώς, ενώ είναι δυνατόν να βρει κανείς και μια μικρή συλλογή ηλεκτρονικών εκδόσεων, πλούσιων σε φωτογραφικό υλικό.

18. Βλ. στην ιστοσελίδα του INDA: <http://www.indafondazione.org/it/archivio/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 25/9/2017), στον τομέα «La biblioteca, Libri biblioteca Sala fonti greche e latine».

Οι νέες ερευνητικές δυνατότητες για τον μελετητή του Αρχαίου Δράματος στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία

Η ενίσχυση που παρέχεται από τα ψηφιακά μέσα στον ερευνητή της Θεατρολογίας στις μέρες μας είναι αδιαμφισβήτητη. Για όσους από εμάς ξεκίνησαν τις σπουδές τους ερευνώντας με την καρτέλα, το χαρτί και το μολύβι στις βιβλιοθήκες της Αθήνας, και ιδιαίτερα στο Θεατρικό Μουσείο και τη Θεατρική Βιβλιοθήκη, η διαφορά σε ό,τι αφορά στη σημερινή αμεσότητα και την ευκολία πρόσβασης στις πρωτογενείς πηγές μέσα από την οθόνη του ηλεκτρονικού υπολογιστή είναι ολοφάνερη: η εργασία για τον ερευνητή είναι απίστευτα εύκολη και μη κοπιώδης.

Εμείς οι θεατρολόγοι αναζητούμε, μελετάμε και αναλύουμε τις παραστάσεις. Η σύγχρονη θεατρική δραστηριότητα καταγράφεται με πολλούς τρόπους, έτσι ώστε να καθίσταται πολύ εύκολο για τον ερευνητή να εντοπίσει από την οθόνη του υπολογιστή, ελέγχοντας πάντοτε τις πηγές, εκτός από το πρόγραμμα και τα δημοσιεύματα των κριτικών για τις παραστάσεις, τις εντυπώσεις των θεατών, αποσπάσματα ή και ολόκληρη την παράσταση βιντεοσκοπημένη και αναρτημένη στο διαδίκτυο, βιογραφικά στοιχεία για τους συντελεστές της παράστασης, λεπτομέρειες που αφορούν τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν, όπως και πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Θεατρικοί οργανισμοί όπως το Εθνικό Θέατρο¹ ή το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας,² έχουν προχωρήσει στην ψηφιοποίηση του αρχείου τους, το οποίο μπορεί να επισκεφθεί κανείς μέσα από το διαδίκτυο, παραχωρώντας με αυτόν τον τρόπο ελεύθερη πρόσβαση στο υλικό και τις πληροφορίες των παραστάσεών τους.

Παρόλα αυτά δεν μπορεί να ξεχνά κανείς ότι η Θεατρολογία ασχολείται με μια ιδιαίτερη κατάσταση, που είναι η ίδια η ζωντανή θεατρική παράσταση. Όπως αναφέρει ο καθηγητής Walter Puchner στον επίλογο του μελετήματος *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*:

«Η αφάνταστη συνθετότητα της τέχνης του θεάτρου είναι η αδυναμία και δύναμη της Θεατρολογίας. Το γεγονός ότι καμιά θεατρική παράσταση, ακόμα και σύγχρονη και οργανωμένη για τον σκοπό του ντοκουμενταρίσματος δεν μπορεί να τεκμηρι-

1. Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.nt-archive.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

2. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=73> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

ωθεί απολύτως –άρα η πρόσληψή της παραμένει πάντα ως ένα βαθμό υποκειμενική υπόθεση της ατομικής συνείδησης– συνιστά το τίμημα για τη γοητεία της επιστήμης αυτής, που ασχολείται με την ίδια τη ζωή σε συμπυκνωμένη μορφή και σε άλλο επίπεδο. Το ότι η Επιστήμη του Θεάτρου, ως επιστήμη, χρησιμοποιεί και μη επιστημονικές μεθόδους για να πλησιάσει και να ξεκλειδώσει ένα μέρος του σαγηνευτικού της γνωστικού αντικειμένου, δεν την καθιστά λιγότερο επιστήμη· ίσως ακριβώς το αντίθετο.»³

Αφήνοντας στην άκρη το σαγηνευτικό, μη επιστημονικό μέρος της Επιστήμης του Θεάτρου, μιλάμε σήμερα για το λιγότερο γοητευτικό αλλά εξίσου σημαντικό μέρος, τις πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία. Συμπεραίνεται, από όσα αναφέρθηκαν ήδη, ότι το μέλλον της έρευνας σε ό,τι έχει να κάνει με τις πηγές της σύγχρονης παραστασιογραφίας είναι εξαιρετικά ευτυχές.

Πολλά και ουσιαστικά βήματα προόδου έχουν γίνει, από την άλλη πλευρά και σε ό,τι αφορά την καταγραφή των παραστάσεων της νεότερης θεατρικής Ιστορίας μας. Μέσα από τη διαδικασία της εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής, με θέμα την πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα, είχα την ευκαιρία να επισκεφθώ αρχεία και βιβλιοθήκες τόσο διά ζώσης όσο και ψηφιακά. Με την ευκαιρία του παρόντος επετειακού Συνεδρίου θα προσπαθήσω να σταχυολογήσω επιγραμματικά εκείνες τις εμπειρίες από τις πηγές της έρευνας σε σχέση με τις νέες ερευνητικές δυνατότητες που έχει σήμερα ο μελετητής του αρχαίου δράματος που ενδεχομένως να προσφέρουν βοήθεια και στους συναδέλφους ερευνητές. Ξεκινώντας από τα ψηφιακά αποθετήρια των βιβλιοθηκών, όπου βρίσκει κανείς εκδόσεις των θεατρικών έργων (είτε είναι πρωτότυπα είτε σε μετάφραση), την ψηφιοποίηση περιοδικών και εφημερίδων οι οποίες παρέχουν σημαντικές πληροφορίες σχετικά με το γεγονός της παράστασης καθαυτό, το ψηφιοποιημένο αρχείο που παρέχει ελεύθερα ο μεγαλύτερος θεατρικός οργανισμός της χώρας, το Εθνικό Θέατρο,⁴ που ήδη επισημάνθηκε, αλλά και το αρχείο και τις συλλογές της δημόσιας Τηλεόρασης,⁵ και προχωρώντας σε πιο εξειδικευμένες προσπάθειες, όπως η δημιουργία βάσης δεδομένων για την καταγραφή παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα («Δεσμοί»,⁶ Arc.net,⁷ από το European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, με επιμέλεια του καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακου), και η προσπάθεια καταγραφής παραστασιολογίου των επαγγελματικών θιάσων κατά τον 19ο αιώνα από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*,⁸ και

3. Walter Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα, Κίχλη, 2014, σσ. 113-114.

4. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.nt-archive.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

5. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://archive.ert.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

6. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ancientgreekdrama.gr/page/default.asp?id=51&la=1>. (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

7. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://arcnet-database.net/home.aspx>. (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

8. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (τόμ. Α1, Α2 [2002]), (Β1, Β2 [2012]).

ιδιαίτερα το ηλεκτρονικό αρχείο «Ημερολόγιο Παραστάσεων»,⁹ όπου παρατίθενται και οι πηγές των πληροφοριών), ο ψηφιακός κόσμος που δημιουργείται για να φωτίσει το ερευνητικό πεδίο της επιστήμης μας στην Ελλάδα μεγαλώνει και εμπλουτίζεται τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερο.

Ένα μεγάλο αγκάθι στον πλούτο που διαθέτει η ελληνική Θεατρολογία σχετικά με τις πρωτογενείς της πηγές είναι η παύση της λειτουργίας του Θεατρικού Μουσείου και της Θεατρικής Βιβλιοθήκης, γεγονός που στερεί, όχι μόνο από τους Έλληνες ερευνητές αλλά και από την παγκόσμια ακαδημαϊκή κοινότητα, την πρόσβαση σε πολύτιμα στοιχεία πάνω στην έρευνα. Το ζήτημα αυτό έχει συζητηθεί από τους ακαδημαϊκούς μας δασκάλους, δεν αποτελεί αντικείμενο της ανακοίνωσής μου, ωστόσο δεν θα μπορούσε κανείς να μην αναφερθεί στο μεγάλο κενό που υφίσταται ο πολιτισμός μας μέσα από αυτή τη στέρηση.

Σχετικά με την αναζήτηση των εκδόσεων των ευριπίδειων δραμάτων στα ψηφιακά αποθετήρια που βρίσκονται ελεύθερα στο διαδίκτυο, ο ερευνητής βρίσκεται μπροστά σε έναν πλούτο ψηφιοποιημένων εκδόσεων, όχι μόνο από τις κεντρικές και μεγάλες βιβλιοθήκες ή αποθετήρια της χώρας μας, αλλά και από τις δημόσιες Βιβλιοθήκες της ελληνικής περιφέρειας, οι οποίες παρέχουν πλέον τους θησαυρούς τους στις οθόνες μας. Ενδεικτικά αναφέρω την ψηφιακή βιβλιοθήκη της Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης της Βέροιας, τη λεγόμενη Medusa,¹⁰ στην οποία απόκεινται αρκετές ψηφιοποιημένες μεταφράσεις και κριτικές εκδόσεις ευριπίδειων έργων που χρονολογούνται τον 19ο αιώνα. Πέρα από το γεγονός ότι ένας μεγάλος αριθμός εκδόσεων βρίσκεται στο διαδίκτυο, ωστόσο, σε ό,τι αφορά τις εκδόσεις που βρίσκονται μόνο στα ράφια των βιβλιοθηκών, ανακαλύπτει κανείς ότι του παρέχεται η δυνατότητα να τις φωτογραφήσει, τις περισσότερες φορές χωρίς κόστος. Ιδιαίτερα σημειώνεται η δυνατότητα που προσφέρει κατόπιν αίτησης στον ερευνητή η Μπενάκειος Βιβλιοθήκη της Βουλής¹¹ να παραδίδει σε ψηφιακό δίσκο (cd) την έκδοση που επιθυμεί ο μελετητής, η οποία ψηφιοποιείται άμεσα και αποτελεσματικά από το αρμόδιο τμήμα της Βιβλιοθήκης. Η δυνατότητα φωτογράφισης προσφέρεται στον ερευνητή επίσης από τη Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου,¹² τη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη,¹³ την Εθνική Βιβλιοθήκη.¹⁴ [Σημειώνεται ότι οι επισκέψεις στην Εθνική Βιβλιοθήκη πραγματοποιήθηκαν πριν τη διαδικασία μετεγκατάστασής της]. Εξαιρετική βοήθεια προσφέρει στον μελετητή και η «Βιβλιοθήκη E&T Κ.Θ. Δημαρά» του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, στον χώρο της οποίας λειτουργεί Ηλεκτρονικό Αναγνωστήριο που παρέχει πρόσβαση στο περιεχόμενο της Ψηφιακής Βιβλιοθήκης Επιστήμης & Τεχνολογίας του ΕΚΤ (ελληνικές και διεθνείς βάσεις δεδομένων

9. Πρόκειται για ηλεκτρονικό αρχείο το οποίο συνοδεύει τον Β' τόμο και βρίσκεται σε ψηφιακό δίσκο, εγκαθίσταται με κωδικούς πρόσβασης στον υπολογιστή του χρήστη και περιλαμβάνει τις καταγεγραμμένες παραστάσεις επαγγελματιών θιάσων της χρονικής περιόδου 1828-1897.

10. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://medusa.libver.gr/jspui/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

11. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://benakeios.parliament.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

12. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.elia.org.gr/pages.fds?pagecode=06&langid=1> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

13. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ascsa.edu.gr/index.php/gennadius/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

14. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.nlg.gr/> η οποία μετεγκαταστάθηκε στο Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

και ηλεκτρονικά περιοδικά).¹⁵ Όλες οι παραπάνω αναφερόμενες βιβλιοθήκες παρέχουν επίσης τη δυνατότητα αναζήτησης στα αρχεία τους από το διαδίκτυο.

Φιλότιμη εξυπηρέτηση παρέχεται στον ερευνητή από τους βιβλιοθηκονόμους των δημόσιων Βιβλιοθηκών της ελληνικής περιφέρειας, οι οποίοι σπεύδουν να παράσχουν περισσότερες πληροφορίες για εκδόσεις που τυχαίνει να βρίσκονται μόνο στη δική τους βιβλιοθήκη. Το ψηφιοποιημένο περιεχόμενο της διαδικτυακής πύλης για τις δημόσιες Βιβλιοθήκες ήταν προσβάσιμο (στη διεύθυνση <http://publiclibs.yperpth.gr/>) μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2016. Οι αλλαγές που γίνονται από το Υπουργείο Παιδείας με στόχο τη δημιουργία νέας πύλης η οποία θα παρέχει πρόσβαση σε όλες τις ελληνικές (δημόσιες, δημοτικές και λαϊκές) αλλά και τις ευρωπαϊκές Βιβλιοθήκες (αρχικά στη διεύθυνση <http://edu-gate.minedu.gov.gr/>, τον τελευταίο χρόνο στη διεύθυνση <http://edu-gate.minedu.gov.gr>) δεν έχουν ολοκληρωθεί, επομένως η πρόσβαση σε ψηφιοποιημένο υλικό των δημοσίων ή λαϊκών Βιβλιοθηκών της ελληνικής περιφέρειας δεν είναι προς το παρόν δυνατή. Εξαίρεση αποτελούν όσες δημόσιες Βιβλιοθήκες διαθέτουν τη δική τους ιστοσελίδα μέσα από την οποία παρέχεται η δυνατότητα πρόσβασης ψηφιοποιημένων αρχείων, όπως η Δημόσια Βιβλιοθήκη της Βέροιας, η οποία αναφέρθηκε παραπάνω.

Σε ό,τι έχει να κάνει με την καταγραφή των παραστάσεων σημαντική βοήθεια προσφέρει, όπως ήδη αναφέρθηκε, η παραστασιογραφία που συνοδεύει το πολύτιμο έργο *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως* που αποτελεί βοήθημα για κάθε έρευνα που αφορά παραστάσεις κατά τον 19ο αιώνα. Οι διδακτορικές διατριβές που έχουν εκπονηθεί από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και αφορούν τόσο στο Αρχαίο Δράμα¹⁶ όσο και στη θεατρική ζωή στην Αθήνα, τον Πειραιά, την Πάτρα και τη Σύρο, οι οποίες βρίσκονται ψηφιοποιημένες στο διαδίκτυο (<https://www.didaktorika.gr/eadd/>), συνέβαλαν επίσης σε μεγάλο βαθμό στην έρευνά μου.¹⁷ Για να αντλήσει κανείς περισσότερες πληροφορίες για τα θεατρικά δρώμενα αλλά και για τις εκδόσεις του 19ου αιώνα υπάρχει η δυνατότητα πρόσβασης στο αρχείο ψηφιοποιημένων εφημερίδων και περιοδικών που παρέχει από τον ιστότοπό της η Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.¹⁸

15. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.eie.gr/library-gr.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

16. Αναφέρομαι στις διδακτορικές διατριβές των: Ιωάννας Ρεμεδιάκη, *Οι θεατρικές μεταφράσεις των τραγωδιών του Σοφοκλή στην Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2007 και Βίκυς Μαντέλη, *Η απόδοση των Αχαρνέων στη νεοελληνική σκηνή. Μετάφραση και παράσταση*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2007· σημαντικότερη βοήθεια προσφέρει η διατριβή της Ευσεβίας Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η αρχαία ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1997, η οποία στη συνέχεια εκδόθηκε σε δύο τόμους.

17. Αναφέρομαι στις διδακτορικές διατριβές των: Αικατερίνης Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α΄ (1864-1900). Οι παραστάσεις*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2013· Κατερίνας Μπρεντάνου, *Η θεατρική ζωή του Πειραιά (από την πρώτη παράσταση ως το 1822)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2010· Ευανθίας Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, [τώρα και εκδ. Περί Τεχνών, 2001]· Μιχάλη Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα.

18. Μπορεί κανείς να πλοηγηθεί και να αναζητήσει το σχετικό έντυπο στην ηλεκτρονική πηγή: <http://catalog.parliament.gr/hipres/help/null/horizon/microfilms.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

Μιλώντας για παραστασιογραφία αξίζει να σημειωθεί μια σημαντική εργασία που αφορά στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της πτυχιακής εργασίας της φοιτήτριας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ευθυμίας Δημητρακοπούλου, υπό την επίβλεψη και επιμέλεια της αναπληρώτριας καθηγήτριας Καίτης Διαμαντάκου, και βρίσκεται στο διαδίκτυο, στην ιστοσελίδα του τμήματός μας.¹⁹ Παραθέτω: «Η ιστοσελίδα περιέχει μια κατά το δυνατό εξαντλητική παραστασιογραφία των έργων του Αριστοφάνη που παρουσιάστηκαν από τους θεατρικούς οργανισμούς: Εθνικό Θέατρο, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θέατρο Τέχνης, Αμφι-Θέατρο, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. από την εποχή της ίδρυσης αυτών των οργανισμών και εξής»,²⁰ ενώ δίδονται επιπλέον πληροφορίες αναφορικά με τη βιβλιογραφία και την κριτικογραφία.

Εκδόσεις έργων, περιοδικά, δημοσιεύματα, χρήσιμο υλικό για κάθε ερευνητή, παρέχονται από τα ψηφιακά αποθετήρια των ελληνικών πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, όπως η «Ανέμη», η Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Κρήτης,²¹ οι ψηφιακές συλλογές της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου των Πατρών,²² η Ψηφιοθήκη του ΑΠΘ,²³ η Ψηφιακή Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων,²⁴ το Ιδρυματικό Αποθετήριο Hellenicus του Πανεπιστημίου Αιγαίου,²⁵ και βέβαια η «Πέργαμος», η ενιαία πλατφόρμα ιδρυματικού αποθετηρίου-ψηφιακής βιβλιοθήκης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών,²⁶ που αναβαθμίστηκε πρόσφατα ώστε να παρέχει ακόμα περισσότερα ψηφιοποιημένα τεκμήρια.²⁷ Ψηφιοποιημένες εκδόσεις λογοτεχνικών περιοδικών προσφέρει από την ιστοσελίδα του το Ε.ΚΕ.ΒΙ.²⁸

Αποτελέσματα από μια σειρά ελληνικών ψηφιακών αποθετηρίων, από φορείς και συλλογές, προσφέρει στον ερευνητή η ψηφιακή πύλη openarchives.gr,²⁹ η οποία δημιουργήθηκε και συντηρείται από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης. Σημαντική βοήθεια στη βιβλιογραφική κατάρτιση προσφέρει στον ερευνητή και ο ηλεκτρονικός κατάλογος της ελληνικής βιβλιογραφίας του 19ου αιώνα, του Φίλιππου Ηλιού και της Πόπης Πολέμη, από την ιστοσελίδα του Μουσείου Μπενάκη.³⁰

19. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://users.uoa.gr/~diamcat/aristophanes/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

20. Παραθέτω από την ηλεκτρονική πηγή: <http://users.uoa.gr/~diamcat/aristophanes/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

21. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://anemi.lib.uoc.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

22. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://library.upatras.gr/digital> (ημερομηνία πρόσβασης στις 28/5/2019).

23. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://digital.lib.auth.gr/?ln=el> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

24. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://pc-3.lib.uoi.gr:8080/jsui/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

25. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://hellenicus.lib.aegean.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

26. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://pergamos-old.lib.uoa.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

27. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/index.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

28. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=node&cnode=488> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

29. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.openarchives.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

30. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.benaki.gr/bibliology/19.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

Επειδή η αναδρομή στην πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ευρώπη αποτελεί εισαγωγικό μέρος στη διατριβή μου, διαπίστωσα πόσο σπουδαία βοήθεια προσφέρουν στον μελετητή τα ψηφιακά αποθετήρια της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Bibliothèque Nationale de France «Gallica»)³¹ και της βιβλιοθήκης του Μονάχου (Münchener Digitalisierungszentrum),³² στα οποία ο ερευνητής έχει τη μοναδική ευκαιρία να βρει ψηφιοποιημένες εκδόσεις αρχαίου δράματος ακόμα και από τον 17ο αιώνα, όπως επίσης επιγραμματικά αναφέρονται οι ψηφιακές βιβλιοθήκες Hathitrust,³³ archive.org,³⁴ perseus.tufts.edu³⁵ του Tufts University στο Medford της Βοστώνης, η Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας (Österreichische Nationalbibliothek),³⁶ στην οποία απόκεινται ψηφιοποιημένα τεύχη του περιοδικού *Λόγιος Ερμής*, όπως επίσης και η πύλη των βιβλιοθηκών της Ευρώπης theeuropeanlibrary.org,³⁷ η οποία προσφέρει σύνδεση στους καταλόγους 48 εθνικών βιβλιοθηκών.

Οι δυνατότητες που προσφέρονται στον ερευνητή του Αρχαίου Δράματος, μέσα από τα ψηφιακά αποθετήρια και τις βάσεις δεδομένων των θεατρικών, ακαδημαϊκών και ερευνητικών οργανισμών είναι πραγματικά σημαντικές. Η ελευθερία στην πρόσβαση σε σπάνιες εκδόσεις, ξεχασμένα μέσα στον χρόνο περιοδικά και εφημερίδες που έχουν πλέον ψηφιοποιηθεί, παρέχει, ιδιαίτερα για τον μελετητή του 19ου αιώνα, σημαντικά στοιχεία για την καταγραφή των παραστάσεων και την κατανόηση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου στο οποίο πραγματοποιήθηκαν. Πώς αξιολογείται ωστόσο η αποτελεσματικότητα της μελέτης από την εμπειρία της χρήσης αυτών των νέων ερευνητικών εργαλείων;

Το πρώτο συμπέρασμα της εμπειρίας αυτής θα μπορούσε να συνοψιστεί με δυο λόγια στο γεγονός ότι όσο κι αν η ψηφιακή εποχή προσφέρει στον ερευνητή άνετη πρόσβαση στις πρωτογενείς πηγές, η μεθοδολογία στην έρευνα έχει έναν अपαραβάτα και βασικό κανόνα: τη σημείωση και την καταγραφή της έρευνας με το χαρτί και το μολύβι και τον έλεγχο των πληροφοριών. Κανείς δεν πρέπει να επαναπαύεται στις άριστες υπηρεσίες που παρέχουν τα σύγχρονα ψηφιακά αποθετήρια και οι βιβλιοθήκες. Ανάμεσα στον πλούτο των πληροφοριών ελλοχεύει πάντα ο λεγόμενος «δαίμων του τυπογραφείου», υπεύθυνος για την αναπαραγωγή λανθασμένων πληροφοριών. Παράδειγμα από την έρευνά μου αποτελεί η περίπτωση της καταχώρησης της έκδοσης σχολικής μετάφρασης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Ευριπίδη, από τον Γεώργιο Παπαοικονόμου στην Πάτρα, με ημερομηνία έκδοσης το 1869. Η έκδοση βρέθηκε στη Ζωσιμαία

31. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://gallica.bnf.fr/?&lang=EN> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

32. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.digitale-sammlungen.de/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

33. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.hathitrust.org/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

34. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://archive.org/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

35. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

36. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.onb.ac.at/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

37. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

Δημόσια Βιβλιοθήκη Ιωαννίνων.³⁸ Η ημερομηνία της έκδοσης ήταν που μου κίνησε τις υποψίες. Επειδή μετά την έρευνα που είχα ήδη πραγματοποιήσει ήταν εντυπωσιακό να κυκλοφορεί σχολική μετάφραση στην Πάτρα το 1869, έψαξα άλλες εκδόσεις του ίδιου φιλόλογου. Η έκδοση λεξικού ανωμάλων ρημάτων που είχε επιμεληθεί, βρέθηκε στο αρχείο της Βιβλιοθήκης της Βουλής³⁹ με ημερομηνία έκδοσης το 1947. Επικοινωνήσα με τη Ζωσιμαία Βιβλιοθήκη των Ιωαννίνων και τελικά αποδείχθηκε ότι το βιβλίο έχει εκδοθεί τον 20ό αιώνα, χωρίς συγκεκριμένη χρονολογία, και ότι το έτος 1869 αποτελεί το έτος ίδρυσης του εκδοτικού οίκου. Η ημερομηνία έκδοσης αποκαταστάθηκε.

Επιπλέον, συχνά παρατηρούνται διαφορές στην καταγραφή της τεκμηρίωσης του ψηφιοποιημένου αρχείου από βιβλιοθήκη σε βιβλιοθήκη⁴⁰ ή, ακόμα, η περίπτωση ένα βιβλίο να μην έχει καταγραφεί στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων μιας βιβλιοθήκης παρόλο που απόκειται στο αρχείο της. Σε μένα συνέβη να αναζητώ έκδοση της *Εκάβης* του Ευριπίδη του 1831, της οποίας τον ταξινομικό αριθμό είχα σημειώσει από προηγούμενη επίσκεψή μου σε πολύ γνωστή Βιβλιοθήκη της Αθήνας, και οι βιβλιοθηκονόμοι να μην βρίσκουν την έκδοση στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων τους ακριβώς επειδή δεν είχε ακόμα καταχωριστεί. Ερευνώντας τις καρτέλες στο αρχείο της Βιβλιοθήκης, η έκδοση βρέθηκε.

Ένα άλλο στοιχείο που θα πρέπει να προσέξει κανείς είναι η ορθογραφία και ο τονισμός των ονομάτων.⁴¹ Παράδειγμα από τη δική μου έρευνα αποτελεί ο τονισμός του ονόματος του φιλόλογου, εκδότη και μεταφραστή (και) ευριπίδειων δραμάτων Γεώργιου Σακορράφου. Ο τονισμός του ονόματος στην παραλήγουσα στη γενική πτώση οδήγησε μια σειρά από μελετητές αλλά και συντάκτες καταλόγων των βιβλιοθηκών να τονίζουν

38. Η καταχώρηση από τη βάση δεδομένων της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης: Ευριπίδου *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Σχολική μετάφρασις με παρατηρήσεις γλωσσικάς και πραγματικάς και ανάλυσιν Γεωργίου Α. Παπαοικονόμου. Δημοσίευση: Πάτρα: «Τούλας – Μαυράκος», 1869. Στη Ζωσιμαία Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Ιωαννίνων, ταξ. Αρ.880 ΠΑΠ. Αναζήτηση στην ηλεκτρονική πηγή: <http://81.186.145.100/opac2/zConnectELL.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/2/2017).

39. Γεώργιος Παπαοικονόμου, *Λεξικόν ανωμάλων ρημάτων της αρχαίας ελληνικής γλώσσης και ιδία της αττικής διαλέκτου: μετά ποιητικών τινών και μεταγενεστέρων τύπων εισαγωγής και παρατηρήσεων*. Πάτρα, Εκδοτικός οίκος Τούρλας – Μαυράκος, 1947.

40. Παράδειγμα αποτελεί η τεκμηρίωση των ψηφιοποιημένων εκδόσεων των ευριπίδειων δραμάτων από τις δημόσιες Βιβλιοθήκες της ελληνικής περιφέρειας. Παρατηρήθηκε ότι δεν υπάρχει κάποιο πρωτόκολλο στην καταγραφή των πληροφοριών, επομένως η ίδια έκδοση σε δύο διαφορετικές Βιβλιοθήκες βρέθηκε να παρουσιάζεται με διαφορετική τεκμηρίωση ως προς τα επιμέρους χαρακτηριστικά στοιχεία της έκδοσης.

41. Εδώ παραπέμπω στην ανακοίνωση της Ηρώς Κατσιώτη με τίτλο «Η ουσία του τύπου» στην Επιστημονική Συνάντηση «Παγκόσμιο θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία» (που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2013, Κτήριο «Κωστής Παλαμάς»), στην οποία επισημάνθηκε ακριβώς η έλλειψη εξακρίβωσης του σωστού τονισμού ή της κλίσης των ονομάτων από αρκετούς μελετητές, με αποτέλεσμα να επαναλαμβάνεται λανθασμένο το όνομα ενός θεατρικού συγγραφέα, μεταφραστή ή συντελεστή παράστασης, και να αναπαράγεται με τον ίδιο λάθος τρόπο από επόμενους μελετητές, οι οποίοι θεωρώντας ως αυθεντία την πηγή που συμβουλευθήκαν, δεν μπαίνουν στον κόπο να ελέγξουν άλλες πρωτογενείς πηγές ή την ελληνική γραμματική (βλ. Ηρώ Κατσιώτη «Η ουσία του τύπου», στο Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Παγκόσμιο θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2017, σσ. 221-228).

το επώνυμο επίσης στην παραλήγουσα όταν το χρησιμοποιούν στην ονομαστική πτώση (Σακορράφος), οδηγώντας τους νεότερους μελετητές να το αναπαραγάγουν έτσι ακόμα και στις μέρες μας. Ως Σακορράφος καταχωρίζεται στον «Πανδέκτη»⁴² του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε. Μια προσεκτικότερη ματιά στα δημοσιευμένα κείμενα του φιλόλογου, σε έντυπα όπου χρησιμοποιούνται πεζοκεφαλαία γράμματα και όχι κεφαλαία, και άρα είναι υποχρεωτικός ο τονισμός, αποδεικνύει ότι ο ίδιος ο μελετητής υπέγραφε ως Σακόρραφος.⁴³

Κλείνοντας, σε ό,τι αφορά τις βάσεις δεδομένων που αφορούν παραστάσεις αρχαίου δράματος, στην έρευνά μου χρησιμοποιήθηκε κυρίως το λεγόμενο APGRD, (Archive of Performances of Greek and Roman Drama), ένα κέντρο έρευνας του αρχαίου και ρωμαϊκού δράματος υπό την αιγίδα του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης.⁴⁴ Πρόκειται για μια σημαντική πηγή πληροφόρησης στον τομέα της παραστασιογραφίας, καθώς προσφέρει στον χρήστη τη δυνατότητα να ανατρέξει στις πηγές από τις οποίες αντλούνται οι πληροφορίες για κάθε μία παράσταση χωριστά. Από τη χρήση των καταλόγων του APGRD διαπιστώθηκε ότι η ταυτοποίηση των πληροφοριών σε ό,τι έχει να κάνει τουλάχιστον με τις παραστάσεις ευρωπαϊκών ή πρωτότυπων νεοελληνικών δραμάτων με επιρροή από τα έργα του Ευριπίδη στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα δεν είναι απολύτως επικαιροποιημένη με τη βιβλιογραφία και τις εργασίες που έχουν δημοσιευθεί σχετικά με την παραστασιογραφία της συγκεκριμένης εποχής στην ελληνική γλώσσα τα τελευταία δέκα χρόνια. Παράδειγμα μιας τέτοιας καταχώρησης αποτελεί η καταγραφή της παράστασης του έργου *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ν. Α. Σούτσου, που δόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1870. Από το APGRD το έργο αποδίδεται στον Goethe, παραπέμποντας στον Γιάννη Σιδέρη και την αναφορά του στο μελέτημα *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*.⁴⁵

42. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/66693> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

43. Την υπογραφή του ίδιου του συγγραφέα βλ. στις δημοσιεύσεις: Γεώργιος Μ. Σακόρραφος, «Προσθήκαι και διορθώσεις εις την υπό Σ. Δ. έκδοσιν της Ευριπίδου *Ηλέκτρας*», *Παρνασσός*, τχ. 10-11, 1880, σσ. 555, 560· του ίδιου, «Κριτικά και ερμηνευτικά παρατηρήσεις εις την Ευριπίδου *Μήδειαν*», *Παρνασσός*, τχ. 3, 1890, σ. 215. Τον τονισμό αυτό στην προπαραλήγουσα χρησιμοποιούν η ψηφιακή βιβλιοθήκη «Ανέμη», η ψηφιακή συλλογή «Πλειιάς», η Ψηφιοθήκη του ΑΠΘ.

44. Βρίσκεται στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/2/2017).

45. Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, τόμ. Β': *Παραστάσεις*, Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1996, σσ. 28-29, υποσ. 6· στην υποσημείωση αυτή αναφέρεται η εσφαλμένη παρατήρηση του Γιάννη Σιδέρη (Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, Αθήνα, Ίκαρος, 1976, σ. 63) σύμφωνα με την οποία θεωρείται ότι η *Ιφιγένεια* που παραστάθηκε από τον θίασο της «Ελληνοδραματικής Εταιρείας» είναι έργο «όχι του Ευριπίδη, αλλά ενός ξένου που δεν αναγράφεται». Η διανομή που αναφέρει ο Σιδέρης είναι: Ορέστης ο Παντελής Σούτσας, Ιφιγένεια η Σοφία Ταβουλάρη, Θόας ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης, Πυλάδης ο Διονύσιος Ταβουλάρης. Την πληροφορία του Σιδέρη επικαλείται το αρχείο του APGRD στην καταχώρηση του οποίου αναφέρεται: «This production – possibly of Goethe's adaptation translated into modern Greek – is likely to have been performed in the first half of the 1870s». Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/8225>, APGRD ID: 8225 (ημερομηνία πρόσβασης στις 28/5/2019). Η Σταματοπούλου-Βασιλάκου παραπέμπει στις δημοσιεύσεις των εφημερίδων από όπου

Χρειάζεται επομένως περισσότερη και ενδελεχέστερη έρευνα από τον μελετητή σε πρωτογενείς πηγές (δημοσιεύσεις σε εφημερίδες και περιοδικά του 19ου αιώνα και επισκόπηση στην πρόσφατη βιβλιογραφία), για να βρει περισσότερο εξακριβωμένα στοιχεία για τις συγκεκριμένες παραστάσεις. Επιπλέον, φαίνεται πως η έρευνα στον τομέα της παραστασιογραφίας του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, όπως γίνεται γνωστή μέσα από τις δημοσιεύσεις και τις μελέτες των συναδέλφων μας θεατρολόγων παρέχει περισσότερο τεκμηριωμένες πληροφορίες για τον ερευνητή. Συνοφίζοντας, μπορεί κανείς να συνδυάσει αυτές τις πηγές με το ιδιαίτερα χρήσιμο αρχείο του APGRD, ώστε να έχει ένα πραγματικά επιβεβαιωμένο αποτέλεσμα.

Στο πλαίσιο της αναφοράς στο APGRD και τις δράσεις του πάνω στις σπουδές για το Αρχαίο Δράμα, αξίζει να σημειωθεί η έκδοση ενός ηλεκτρονικού βιβλίου με πλούσιο αρχαιολογικό υλικό για την παραστασιογραφία της *Μήδειας* του Ευριπίδη, διαχρονικά και σε παγκόσμιο επίπεδο, με τίτλο *Medea: A Performance History*, υπό την επιμέλεια της καθηγήτριας Fiona Macintosh.⁴⁶ Πρόκειται για μία έκδοση-εφαρμογή των ψηφιακών τεχνολογιών, που συνδυάζει τα πολυμέσα και τη διαδραστική σχέση του αναγνώστη με το ψηφιακό περιεχόμενο του βιβλίου, με σκοπό να χρησιμοποιηθεί με πιο ευχάριστο τρόπο από τους νέους σπουδαστές.

Η έρευνα και η μελέτη του φαινομένου της θεατρικής παράστασης του αρχαίου δράματος, ειδικότερα για την περίοδο του 19ου αιώνα, αποτελεί αντικείμενο ιδιαίτερης σπουδής και προσφέρει στον μελετητή την ευκαιρία της επαφής τόσο με τα κείμενα όσο και με τους δημιουργούς, οι οποίοι εν τέλει είχαν ουσιαστική συμβολή σε αυτό που ονομάζουμε «αναβίωση» του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Η ανάδυση των νέων τεχνολογιών μπορεί να λειτουργήσει προς όφελος της καταγραφής και ανάλυσης των παραστάσεων του αρχαίου δράματος, παρέχοντας περισσότερο σταθερές βάσεις στους επόμενους μελετητές.⁴⁷

αντλεί τις πληροφορίες, σημειώνει τη διανομή (Μιχαήλ Αρνιωτάκης – Θόας, Παντελής Σούτσας – Ορέστης, Σπυρίδων Ταβουλάρης – Πυλάδης και Πολυξένη Σούτσα – Ιφιγένεια), η οποία δυσαρέστησε το κοινό που περίμενε να δει τη Σοφία Ταβουλάρη στον ρόλο της Ιφιγένειας και τον Σπύρο Ταβουλάρη ως Ορέστη, και καταλήγει στη διαπίστωση ότι η παράσταση κρίθηκε ως πετυχημένη. Στην ίδια σημείωση εξηγεί τους λόγους που οι θίασοι επέλεξαν το έργο του Σούτσου αντί για το ομότιτλο του Goethe. Αναφορά στην παράσταση του έργου του Σούτσου το 1870 στην Κωνσταντινούπολη γίνεται εκ νέου από τη Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες», στον τόμο *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή, Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2006, σ. 59, υποσ. 109 και 110. Για την παράσταση αυτή βλ. και Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως*, τόμ. Α2, σσ. 716-717, όπου σημειώνεται ότι είναι «αβέβαιη η ημερομηνία της παράστασης, καθώς η Κωνσταντινούπολις την τοποθετεί στις 23/1 και ο Νεολόγος στις 26/1». Ο Θ. Χατζηπανταζής αναφέρει και έκτακτη παράσταση τον Φεβρουάριο της ίδιας χρονιάς στη «Λέσχη Μνημοσύνη» (σσ. 718-719).

46. Βλ. την παρουσίαση του e-book στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/about-us/interactivemultimedia-e-books/medea-a-performance-history> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/4/2017).

47. Πρόσφατα μελετήματα που πραγματεύονται ζητήματα μεθοδολογίας για την επιστημονική έρευνα και βοηθούν στην εκπόνηση διδακτορικής διατριβής είναι: Άννα Μαυρολέων, *Η έρευνα στο θέατρο*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2010 και Θεόδωρος Γ. Παππάς, *Η μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες*, 2η έκδ. αναθεωρημένη, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 2016.

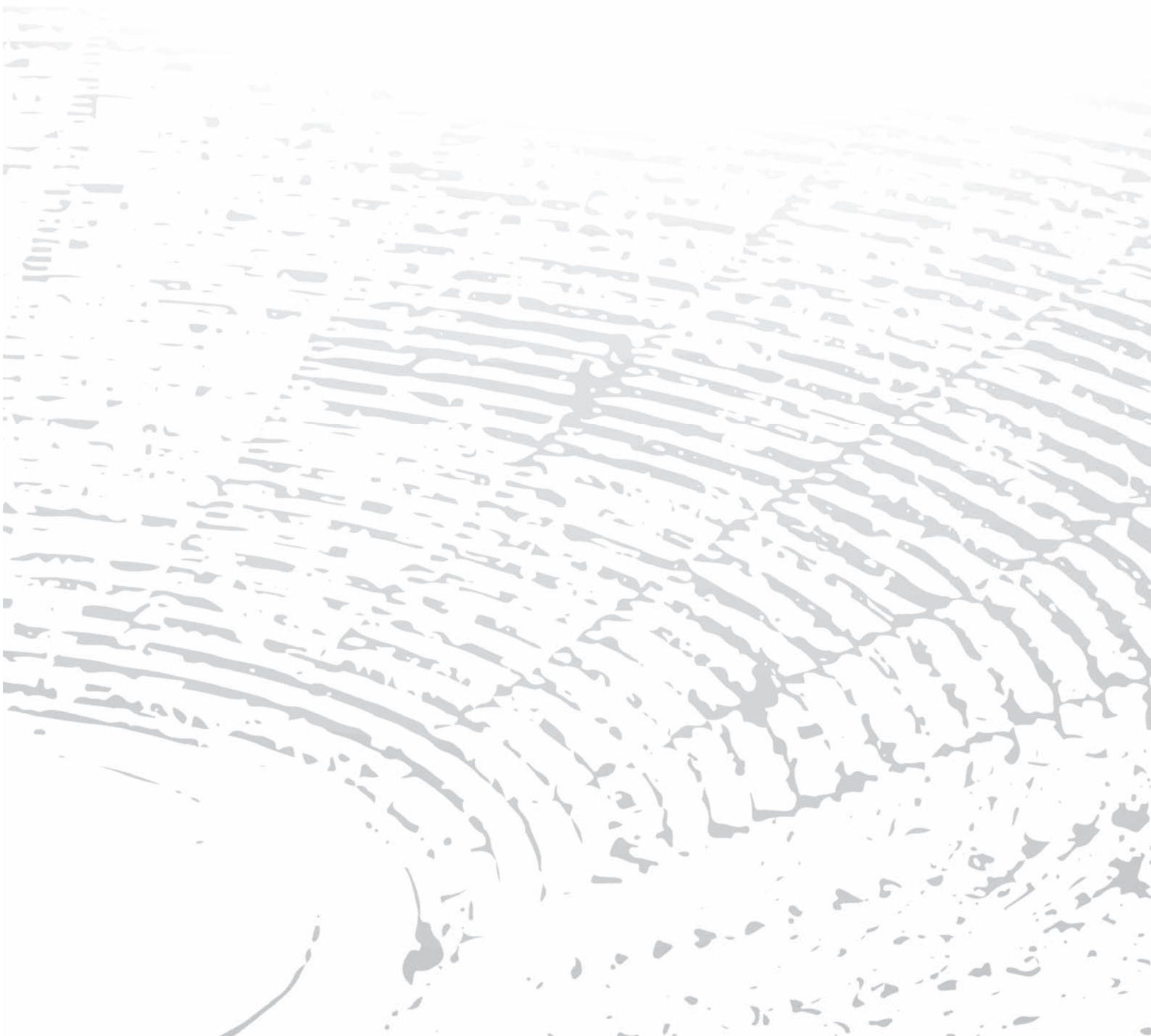


Η παρούσα ανακοίνωση είναι αφιερωμένη στον δάσκαλό μας, Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, που ξεκίνησε πρόσφατα το ταξίδι του προς την αιωνιότητα.

Νιώθω ευγνώμων που υπήρξε δάσκαλος και φως καθαρό για τις σπουδές μου στο Θέατρο.

[Η φωτογραφία αντλήθηκε από το διαδίκτυο].

Γ. ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (18ος-19ος ΑΙΩΝΑΣ)



«Αί δεκορατζιόναι ἤτον θαυμάσιαι»:
Τὰ ανέκδοτα ἡμερολόγια τοῦ Κωνσταντίνου Καρατζᾶ
ὡς πηγὴ τῆς πρώιμης ἑλληνικῆς θεατρικῆς κριτικῆς

Τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1790 μία ὀθωμανικὴ ἔκτακτη πρεσβεία ἀναχώρησε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη κατευθυνόμενη πρὸς τὸ Βερολίνο προκειμένου νὰ ἐπιτευχθεῖ ἡ συμμετοχὴ τῆς Πρωσίας στὸ πλευρὸ τῆς Πύλης στὸν Αὐστρο-Ρωσο-Ὄθωμανικὸ πόλεμο τοῦ 1787-1792. Ἡ ὀθωμανικὴ ἀντιπροσωπεΐα ἔφτασε στὴν πρωσικὴ πρωτεύουσα τὶς τελευταῖες μέρες τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1791 καὶ ἀναχώρησε ἀπὸ ἐκεῖ στὰ τέλη Δεκεμβρίου τῆς ἴδιας χρονιάς. Κατὰ τὴν ἐνδεκάμηνη παραμονὴ τῆς πρεσβείας στὸ Βερολίνο ὁ δραγομάνος τῆς πρεσβείας, ὁ Κωνσταντῖνος Καρατζᾶς (c. 1735-1812) εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθήσει πολλὰς φορὰς παραστάσεις τῆς ὄπερας.¹ Στὶς *Ἐφημερίδες*, ὅπως ἔλεγαν τότε τὰ ἡμερολόγια, ποὺ κρατοῦσε κατὰ τὸ ταξίδι στὸ Βερολίνο σημείωνε τὰ σχόλιά του γιὰ τὶς παραστάσεις, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν κατὰ μίαν ἔννοια κάποια ἀπὸ τὰ πρωιμότερα δείγματα θεατρικῆς κριτικῆς στὰ ἑλληνικά.²

Ἀλλὰ καὶ πρὶν ἀκόμη ἡ πρεσβεία φτάσει στὸ Βερολίνο, ὁ Καρατζᾶς καὶ ὁ πρέσβης Ἀχμέτ Ἀζμῆ –οἱ δύο τους συνήθως παρευρίσκονταν σὲ ἀνάλογες περιστάσεις– παρακολούθησαν θεατρικὲς παραστάσεις σὲ πόλεις, στὶς ὁποῖες στάθμευσαν κατὰ τὸ ταξίδι τους. Ὁ Καρατζᾶς σημειώνει δύο τέτοιες περιπτώσεις στὸ ἡμερολόγιό του χωρὶς ὅμως λεπτομέρειες: στὴν Τιμισοάρα καὶ στὸ Μπρεσλάου. Στὴν πρώτη περίπτωση παρακολούθησαν τὴν *Ἰνδιάναν εἰς τὴν Λόνδρα*³ καὶ στὴ δεύτερη δὲν ἀναφέρει κἄν τὸν τίτλο ἀρκούμενος νὰ σημειώσει: «Τὸ βράδυ μᾶς ἐπῆγαν εἰς τὸ θέατρον, τὸ ὁποῖον ἤτον μέτριον».⁴

Μὲ τὴν ἀφιξὴ στὴν πρωσικὴ πρωτεύουσα, ὅμως, ἄρχισε ἡ πλέον συστηματικὴ ἐπαφὴ του μὲ τὸ θέατρο, καθὼς ἐκεῖ τόσο ἡ ποιότητα τῶν παραστάσεων ὅσο καὶ ἡ συχνότητά μετὰ τὴν ὁποῖαν τὶς παρακολουθοῦσε φαίνεται ἀπὸ τὶς ἐγγραφεὶς στὸ ἡμερολόγιό του ὅτι τὸν κατέστησαν κοινῶν ὡς ἓναν βαθμὸ τῆς θεατρικῆς τέχνης. Ἡ πρώτη σχετικὴ

1. Γιὰ τὸν Κωνσταντῖνο Καρατζᾶ καὶ τὴν ἐν λόγῳ πρεσβείαν βλ. Χαράλαμπος Μηνάογλου, *Ἕλληνες διπλωμάτες στὴν Ὄθωμανικὴ Αὐτοκρατορία: Ὁ Κωνσταντῖνος Καρατζᾶς ὁ Μπάνος καὶ τὸ ταξίδι του στὴν Πρωσία 1790-1792*, διδακτορικὴ διατριβή, Τμῆμα Ἱστορίας καὶ Αρχαιολογίας, Αθήνα 2012, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/26340#page/1/mode/2up> (ἡμερομηνία πρόσβασης στὶς 13/9/2020).

2. Οἱ *Ἐφημερίδες* τοῦ Καρατζᾶ ἀπὸ τὸ ταξίδι στὸ Βερολίνο, τῶν ὁποῖων ἔχουμε ἐτοιμάσει ἔκδοση, σώζονται στὸ χειρόγραφο 3106 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος (στὸ ἐξῆς Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε.).

3. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 19r.

4. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 41r.

παρατήρησή του έχει να κάνει με την αρχιτεκτονική, τὸ μέγεθος καὶ τὶς τεχνολογικές εφαρμογές ποὺ παρατηρεῖ στὶς βερολινέζικες θεατρικὲς αἴθουσες· ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα τὸν ἐντυπωσιάζουν καὶ προκαλοῦν τὸν θαυμασμό του. Ἡ πρώτη ἐπαφὴ τοῦ Καρατζᾶ μετὰ τὴ βερολινέζικη κοινωνικὴ ζωὴ ἔγινε στὶς 11 Φεβρουαρίου 1791, μιὰ μέρα μετὰ τὴν ἐπίσημη πρώτη ἀκρόαση ἀπὸ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο Β'. Πρόκειται γιὰ τὴ συμμετοχὴ του μαζί με τὸν Ἄζμη στὸ ρεντοῦτο, τὸν χορὸ τῶν μεταμφιεσμένων,⁵ ὁ ὁποῖος γινόταν στὸ βασιλικὸ θέατρο.⁶

«Τὸ βράδυ ἐπήγαμεν εἰς τὸ ρεντοῦτο, τὸ ὁποῖον γίνεται εἰς τὸ βασιλικὸν θέατρον τῆς ὄπερας, ὅπερ εἶναι μεγαλοπρεπέστατον. καὶ μετὰ μηχανὴν ἀνεβαίνει ὅλο τὸ παρτέρ ἴσια μετὰ τὴν ὀρχέστραν, καὶ οὕτως ἐνούμενον γίνεται μιὰ σάλα μεγαλωτάτη διὰ τρεῖς χιλιάδες ἀνθρώπους, ἐκτὸς ἐκείνων ὅπου εἶναι εἰς τὰς λόζας. Εἰς αὐτὰ λοιπὸν ὅλοι ἦτον μετὰ μάσκαιρας κάτω, καὶ εἰς τὰς λόζας, καὶ ὁ ῥήγας ὁ ἴδιος, καὶ ὅλη ἡ βασιλικὴ φαμελλία, οἵτινες ἐκατέβηκαν εἰς τὸ παρτέρι, ἐκτὸς τῆς βασιλίσσης ὅπου δὲν ἐφοροῦσεν μάσκαιραν, καὶ ἐστέκετο εἰς τὴν λόζαν τῆς, ἤγουν εἰς τὸ ἀμφιθέατρον, καὶ ἡμεῖς εἰς τὴν β^{αν} λόζαν εἰς τὸ ἴδιον πάτωμα, ὅπου μᾶς ἔφεροναν συχνὰ λεμονάδες, ὀρζάτες σερπέτια, πόντζια, καὶ ἄλλα, γιὰ τζέταις, τὰ ὅποια μόνον εἰς τὴν βασιλικὴν φαμελλίαν δίδονται, καὶ ὄχι εἰς τοὺς λοιπούς, τὰ μοιράζουσι δὲ οἱ λακέδες τῆς κούρτης. Ἡμεῖς εἰς τὸ παρτέρι δὲν ἐκατεβήκαμεν μετὰ τὸ νὰ μὴν εἶχαμεν μάσκαιραν, ἦλθαν ὅμως εἰς ἡμᾶς πολλοὶ καὶ ἐγκιοροουστίσσαμεν, ὁ ῥήγας καὶ ἡ ῥεγκίνα ἐχαιρέτησαν μακρόθεν τὸν ἐφένδην εὐμενέστατα, ἦτον καὶ ἕως 40.000 ἄνθρωποι εἰς τὸ θέατρον, μόνον εἰς τὸ ἐπάνω τελευταῖον πάτωμα χωρὶς μάσκαιρας, οἱ δὲ λοιποὶ μετὰ μάσκαιρας διαφόρων εἰδῶν.»⁷

Στὸ ρεντοῦτο ξαναβρέθηκε ἀρκετὲς φορὲς καὶ μετὰ τὴν πρώτη ἐντύπωση προχώρησε σὲ μιὰ κοινωνικὴ ἀνάλυση τοῦ γεγονότος. Ἐντόπισε τὴν ἐξισωτικὴν διάσταση, ποὺ μέσα στὸ διαφωτιστικὸ κλίμα εἶχε ἐπικρατήσῃ.

«Τὸ βράδυ ρεδούτο, ἤγουν μασκαράτα, ὅπου ἦτον ὅλη ἡ βασιλικὴ φαμελλία καὶ οἱ ξένοι πρίγκιπες, καὶ πριγκιπέσσαι μετὰ μάσκαιρας, τὰς ὁποίας ὕστερον τὰς εὐγαλαν. Αὐτὸ τὸ ρεδούτο, καθὼς καὶ ἄλλα ὅπου δίδονται ταῖς ἀποκραίαις, γίνονται μετὰ ἔξοδα βασιλικά, ἤγουν οἱ μουσικοὶ καὶ αἱ λαμπάδες πληρώνονται ἀπὸ τὴν βασιλείαν, καὶ πηγαίνουν ὅλοι εὐγενεῖς, ἐσνάφια, τεχνῆται, πλὴν ὅλοι μετὰ μάσκαιρας, καὶ παστρικά

5. Γιὰ τὴ σημασία τῆς λέξης βλ. Λέανδρος Βρανούσης, *Ἐφημερίς, Βιέννη, 1797*, τόμ. 5: *Προλεγόμενα*, Ἀθήνα, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 1995, σ. 234.

6. Πρόκειται γιὰ τὴ σημερινὴ Staatsoper Unter den Linden, ἡ ὁποία κτίστηκε (1741-1743) ἀπὸ τὸν φίλο καὶ ἀρχιτέκτονα τοῦ Φρειδερίκου Β', Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Βλ. Rold Hoffeld – Boris Kehrmann – Rainer Wörtmann (ἐπιμ.), *Friedrichs Traum. Die Berliner Staatsoper Unter den Linden*, Hamburg, Helmut Metz Verlag, 2000. Ὁ Καρατζᾶς ἐπισκέφθηκε ἐπίσης γιὰ νὰ παρακολουθήσει θεατρικὲς παραστάσεις τὸ Französisches Komödienhaus, ποὺ βρισκόταν στὴν πλατεῖα Gendarmenmarkt κοντὰ στὸ κατάλυμα τῆς ὀθωμανικῆς πρεσβείας. Τὸ θέατρο, τὸ ὁποῖο ὑπῆρχε ἐκεῖ, καταστράφηκε ἀπὸ πυρκαϊὰ στὰ 1817. Σήμερα σώζεται τὸ Konzerthaus ποὺ χτίστηκε στὰ ἐρεπίπιά του, τὸ 1819 (βλ. Florian Urban, *Neo-historical East Berlin*, Farnham, Routledge, 2009, σσ. 215-228). Τὸ τρίτο θέατρο, στὸ ὁποῖο βρέθηκε γιὰ νὰ παρακολουθήσει ὄπερες, ἦταν τὸ ἀνακτορικὸ θέατρο, ποὺ εἶχε κατασκευαστεῖ ἀπὸ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο στὸ Charlottenburg (βλ. Margarete Kühn, *Schloß Charlottenburg*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1955· Gerd Bartoschek (ἐπιμ.), *Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preussen*, München / New York, Prestel, 1999).

7. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 49v-50r.

ἐνδυμένοι, καὶ χορεύουν ὅταν μείνη τόπος, ἐπειδὴ ἀφ' οὗ δίδεται εἰς τὸ θέατρον τῆς μεγάλης ὕπερας τὸ ὁποῖον εἶναι εὐρυχωρώτατον, καὶ πέρνει ὑπὲρ τὰς ἑξ χιλιάδας ψυχάς, πάλιν γεμίζει τόσον ὅπου δὲν ἔχουν τόπον ποῦ νὰ χορέψουν. Εἰς τοῦ ἀποθανόντος ῥήγος τὸν καιρὸν ἦτον χωρισμένοι οἱ εὐγενεῖς ἀπὸ τοὺς τεχνήτας καὶ ἐσνάφια, καὶ ἐστήνοντο καὶ τράπεζαι διὰ ὅλους. Τώρα ὅμως εἶναι ἀνακατωμένοι, καὶ τὰ τραπέζια ἐσηκώθησαν, εἶναι ὅμως πολλὰ περισσοτέρα φωτοχυσία εἰς τὸ θέατρον.»⁸

Μὲ ἀντίστροφο τρόπο θεώρησε ὅτι λειτουργοῦσε ἡ ὄπερα στὸ κοινωνικὸ ἐπίπεδο. Στὸ θέατρο βρέθηκε ἀρκετὲς φορὲς –συνήθως μαζί με τὸν Ἄζμη– γιὰ νὰ παρακολουθήσει παραστάσεις τῆς ὄπερας. Τὴν πρώτη φορά, στὶς 14 Φεβρουαρίου, ὁ Ἄζμη μετὰ τὸν Καρατζᾶ εἶδαν τὴν ὄπερα τοῦ Δαρείου, σπουδαῖο κοινωνικὸ συμβᾶν γιὰ τὸ Βερολίνο, στὸ ὁποῖο παρέστησαν ὅλοι οἱ πρέσβεις. Εἶναι δὲ χαρακτηριστικὸ πῶς, ἐνῶ τὸ ἔργο φέρει ὡς τίτλο τὸ ὄνομα τοῦ Πέρση βασιλιᾶ, ὁ Καρατζᾶς τὴν χαρακτηρίζει ὡς ὄπερα τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου.⁹ Κατὰ τὴν παραμονή του στὸ Βερολίνο μνημονεύει πῶς παρακολούθησε συνολικὰ δεκατρεῖς παραστάσεις.¹⁰ Στὶς βραδιὲς ποὺ περνοῦσε στὴν ὄπερα, ὁ Καρατζᾶς πέρα ἀπὸ τὰ ἔργα¹¹ παρατηροῦσε καὶ τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς κοινωνικῆς δομῆς ποὺ γινόταν μέσα ἀπὸ τὴ χωροθέτηση τῶν θέσεων. Παρότι παρακολουθοῦσαν καὶ ἄστοι τὶς παραστάσεις, ἐντούτοις κάθονταν σὲ κατώτερης ὀπτικῆς καὶ ἀκουστικῆς θέσεις ἀπὸ αὐτὲς τοῦ βασιλιᾶ καὶ τῶν εὐγενῶν. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἀνάμεσα στοὺς εὐγενεῖς καὶ τοὺς ἀξιωματούχους ὑπῆρχε σαφῆς χωροθετικὴ διαβάθμιση.¹² Σημειώνει χαρακτηριστικὰ:

8. Καρατζᾶς, E.B.E., 116v.

9. Βλ. Καρατζᾶς, E.B.E., 50v.

10. Βλ. X. Μηνάογλου, *Ἑλληνες διπλωμάτες στὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία*, σσ. 75-77.

11. «Τὸ βράδυ ἐπήγαμεν εἰς τὸ μέγαλον θέατρον τῆς ὄπερας, καὶ ἔδωκαν μεγάλην ὄπεραν ἰταλικήν, μετὰ θαυμαστὰς δεκορατζιόνας, ὅπου ἦτον δεκατέσσαρες χορευταὶ ὀρχηστραὶ, οἱ ἑπτὰ ἄνδρες, καὶ αἱ ἑπτὰ γυναῖκες Ἰταλοὶ, Ἰταλαί, καὶ ἄλλοι πρώτης τάξεως, καὶ σαράντα φιγκιουράνται καὶ φιγκιουράνταις, πολλὰ καλοὶ καὶ αὐτοί, καὶ εἰς τὸ τέλος ἔδωσαν ἕνα βαλλέτο ὡραιότατον, τὸ ὁποῖον ἐπαράστηνεν τὸν Ὀλύμπου τοιουτοτρόπως, σύννεφα ἐκατέρωθεν τοῦ θεάτρου, καὶ μεταξὺ αὐτῶν ἕν ὄρος ὑψηλόν, καὶ εἰς τὴν κορυφὴν του καμμιὰ πενηνταριά κολώναις φωταυγεῖς ὅπου ἐκρατοῦσαν τρεῖς κουμπέδες πολυάστρους καὶ φωταυγεῖς θαυμασίους, καὶ ὑπὸ κάτω τούτων ἐκάθοντο οἱ θεοὶ καὶ θεαὶ κατὰ τάξιν καὶ βαθμούς, κατὰ πρώτων ὁ Ζεὺς μετὰ τὸν Κεραυνὸν εἰς τὴν δεξιὰν καὶ τὸν ἄετὸν εἰς τὸ πλάγι του, καὶ εἰς τὰ δεξιὰ του ἡ Ἥρα μετὰ ὅλα τῆς τὰ παράσημα, καὶ καθεξῆς οἱ λοιποὶ καὶ λοιπαὶ μετὰ ὅλα τῶν τὰ παράσημα. Ἀφ' οὗ δὲ ἐτελείωσαν οἱ ἀκτῶροι τῆς ὄπερας εἶπαν καὶ ἕν ἐγκώμιον συγχαρητικὸν εἰς τὸν ῥήγα ἀνάλογον εἰς τὰς ἐφεστηκυίας πανηγύρεις, τότε ἐκατέβη ὁ Ἑρμῆς μετὰ τὸ κηρύκειόν του, καὶ μερικοὶ ἄλλοι θεοὶ καὶ θεαὶ μετὰ τὰς νύμφας διὰ νὰ συγχαρῶσιν, αὐτοὶ δὲ ἦτον ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Ἄρης, ὁ Ἀπόλλων, ὁ Ζέφυρος, ὁ Ἔρως, καὶ ὁ Ὑμέναιος, θεαὶ δὲ ἦτον ἡ Ἄρτεμις, ἡ Ἀφροδίτη, ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ Φλόρα, καὶ αἱ τρεῖς χάριτες, μετὰ ἀπίρους νύμφας, καὶ γένεια οἵτινες ὅλοι μετὰ ὅλας ἐχόρευσαν κατὰ τάξιν θαυμασίως. Ὁ δὲ Ζεὺς καὶ ἡ Ἥρα μετὰ τῶν ἐπιλοίπων ἐστέκοντο ἄνωθεν τοῦ Ὀλύμπου θεαταί, ὁμοίως καὶ οἱ λοιποὶ θεαταὶ οἵτινες εἴμεθα ἄνδρες καὶ γυναῖκες περίπου τὰς πέντε χιλιάδας ψυχάς, καὶ οὕτως ἐτελείωσαν καὶ αὐτὴ ἡ πανηγυρίς» (Καρατζᾶς, E.B.E., 112v-113r). Πέρα ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τῆς περιγραφῆς τὸ ἀπόσπασμα ἀποδεικνύει καὶ τὴν κυριαρχία τοῦ κλασικισμοῦ στὸν πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ κόσμον τῆς Πρωσίας τῆς ἐποχῆς. Βλ. καὶ Willmuth Arenhövel κ.ἄ. (ἐπιμ.), *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*, Berlin, Deutsches Archaeologisches Institut, 1979· Klaus Manger, *Klassizismus und Aufklärung*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1991, σσ. 271-290.

12. «Τὸ βράδυ ἐπροσκαλέσθημεν εἰς τὸ θέατρον τοῦ παλατιοῦ, τὸ ὁποῖον εἶναι μικρόν, πλὴν ἐξαιρετο μετὰ 4 κάτια λόζαις, καὶ ὅλα τὰ χρειώδη, καὶ ὁ μὲν ἐφένδης ἐστάθη εἰς τὸ παρτὲρ εἰς τὴν πρώτην τάξιν,

«Τὸ κενδὶ ἐπήγαμεν καλεσμένοι εἰς τὸ Σαρλότεμπουργκ, εἰς τὸ βασιλικὸν θέατρον, ὅπου ἀνήγειρεν ἤδη ἐκ θεμελείων ὁ νῦν βασιλεύων, τὸ ὅποιον εἶναι ὠραιότατον, καὶ καλῶς κατασκευασμένον καὶ πέρνει ἕως 1500 ἀνθρώπους. Τὸν ἐφένδην καὶ ἐμένα μᾶς ἔβαλαν εἰς τὴν δευτέραν λόζαν ἐκ δεξιῶν, εἰς τὸ μεσαῖον πάτωμα ὅπου ἐστάθη καὶ ὁ κόντε Φίνκενστέιν μὲ τοὺς λοιποὺς συντρόφους του, καὶ μερικοὶ τῶν ξένων μηνύστρων, οἱ δὲ ἐπίλοιποι εἰς τὴν παρακάτω μὲ τὰς γυναίκας τῶν ἐκτὸς τοῦ Ρούσσου καὶ Ἐγκλέζου ὅπου ἔλειπαν. Ἡ πιέσα ὅπου ἔδωκαν ἦτον μία ὄπερα ἰταλικὴ *Ταλισμάν* ἐπικαλουμένη, νόστιμη, πλὴν φάρς.»¹³

Ἐπίσης, ιδιαίτερη ἐντύπωση τοῦ προξένησε ἡ ὑπαρξὴ θεατρικῶν σκηνῶν, στὶς ὁποῖες παρακολουθεῖ παραστάσεις, στὶς οἰκείες ἀφενὸς τοῦ Ἑβραίου μεγαλοεπιχειρηματία Kuhn¹⁴ καὶ ἀφετέρου τῆς πρώην ἐπίσημης ἐρωμένης τοῦ Πρώσου μονάρχου Φρειδερίκου-Γουλιέλμου Β'.¹⁵

Ἀνάμεσα στὶς παραστάσεις ποὺ παρακολούθησε στὸ Βερολίνο ξεχωρίζουν δύο ἔργα ποὺ παρακολούθησε κατ' ἐπανάληψιν: ὁ *Δαρειὸς*¹⁶ καὶ ἡ *Ὀλυμπιάς*.¹⁷ Λιγότερο φαίνεται

οἱ δὲ λοιποὶ ἰνβιάτοι εἰς τὴν δευτέραν, καὶ ἐγὼ ἐκεῖ κοντὰ εἰς μίαν λόζαν, ὅπου ἦτον ὅλοι οἱ σεκρετάριοι τῆς λεγκατζιόνες. Ὁ ῥήγας ἐστάθη ἀπάνω εἰς τὸ ἀμφιθέατρον, καὶ κοντὰ του ἡ αὐταδέλφη του, ἔπειτα ἡ βασίλισσα, καὶ ἡ δουκέσσα ντὶ Γιόρκ, καὶ καθεξῆς εἰς τὰς λόζας ἐκ δεξιῶν αἱ λοιπαὶ πριγκιπέσσαι καὶ πριγκίπισες» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 113ν).

13. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 82r.

14. «Ἐπήγαμεν εἰς τὸ Μπέλβου εἰς τὸν πρίγκιπα Φερδινάνδον. Καὶ τὸ βράδῳ καλεσμένοι εἰς τὸν μονοῦ Κούν πραγματευτὴν Ἑβραῖον, ὅπου ἔπαιζαν τὰ παιδιὰ δυσπιέσαις φραντζέζικαις εἰς τὸ σπητικὸν θέατρον, καὶ ἓνα μπαλέτον θαῦμα, μᾶς ἔδωκεν καὶ τραπέζι, ἐξαιρετικὸν μὲ δάμαις Ἑβρέσσαις καὶ Ἑβραῖους, οἵτινες παντελῶς διαφορὰν δὲν εἶχαν ἀπὸ τοὺς πλεόν ἐλεγκάντες ἐντοπίους, καὶ ἔτρωγαν ἀπὸ ὅλα τὰ φαγητὰ ζαμπόνια δηλαδὴ καὶ κυνήγια, χωρὶς γένεια παντελῶς καὶ τὰ ἐξῆς» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 58r).

15. «Τὸ βράδῳ ἐπήγαμεν καλεσμένοι εἰς τὴν μαδὰμ Πριτς πρώην φαβορίτα, μὲ τὸ νὰ εἶχεν τὰ γενέθλια τῆς θυγατρὸς τῆς μετὰ τοῦ ῥήγος κοντέσσας ντὲ Μάρσε. Μᾶς ἐγλενδίδιδισεν μὲ μίαν ὄπερα μπουόφαν ἰταλικὴν ὅπου ἔδωκεν εἰς τὸ σπητικὸν τῆς θέατρον ἐν ᾧ ἔπαιζεν ἓνας κόντες Λέχος θαυμάσιος, ἀνεφίδς τοῦ κόντε καὶ γκενεράλ Ὀζίντζκη, ἦτον καὶ ἄλλη ἐκλελεγμένη συντροφία ντάμων, καὶ καβαλιέρων, ἐκαθήσαμεν εἰς ἓνα δεῖπνον μεγαλοπρεπῆ, καὶ ἐγλενδίσσαμεν ἐξαιρετα. Ἡ μαδὰμ Πριτς εἶναι μία περιποιητικὴ ἐς ἄκρον, καὶ γκιουλιέρ γιουζλοῦ ἀρχόντισσα» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 51ν).

16. Βλ. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 49ν, 50ν, 51ν, 107r καὶ 116r. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Felice Alessandri (1747-1798), *Dario*, ποὺ ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Βερολίνο (Hofoper) στὰ 1791. Βλ. στὴν ηλεκτρονικὴ διεύθυνση: http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=899&herkunft= (ἡμερομηνία πρόσβασης στὶς 13/10/2017).

17. Βλ. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 106ν καὶ 114ν. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Pietro Metastasio (1698-1782), *L'Olimpiade* (1733), στὴν ηλεκτρονικὴ διεύθυνση: <http://www.librettidopera.it/olimpiade/olimpiade.html> (ἡμερομηνία πρόσβασης στὶς 13/10/2017). Ὁ Καρατζᾶς μεταφράζει τὸν τίτλο ὡς *Ὀλυμπιάς*, πρᾶγμα ἀπολύτως ὀρθό, καθὼς τὸ ἔργο πραγματεύεται ἱστορίες ἀγάπης κατὰ τὴν τέλεση κάποιων Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων στὴν ἀρχαιότητα. Ὁ μεταφραστὴς τοῦ ἔργου στὰ ἑλληνικά, ὁ Ρήγας Βελεστινλῆς, σὲ μίαν πρώτη μεταφραστικὴ προσπάθεια ἀπέδωσε καὶ ἐκεῖνος τὸν τίτλο ὡς *Ὀλυμπιάς*. Ἀργότερα, ὅμως, γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχει σύγχυση μὲ τὸ ὄνομα τῆς μητέρας τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, προκρίθηκε ὁ τίτλος *Τὰ Ὀλύμπια* (Ὀλύμπια, Ἴσθμια, Πύθια, Νέμεα). Ἔτσι, τὸ 1797 κυκλοφορήθηκαν *Τὰ Ὀλύμπια τοῦ ἀββᾶ Μεταστασίου*, ποὺ μαζί μὲ τὴ *Βοσκοπούλα τῶν Ἄλπεων* τοῦ Marmontel, καὶ τὸν *Πρῶτο Ναύτη* τοῦ Gessner συναποτελέσαν τὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Ρήγα, *Ἠθικὸς Τρίπους* (βλ. Α. Βρανούσης, *Ἐφημερίς*, σ. 521).

πὼς τοῦ ἄρεσε ἡ ἰταλικὴ ὄπερα *Ταλισμάν*¹⁸ καὶ ὁ *Ταράρας*,¹⁹ ἀμφότερα ἔργα τοῦ Ἀντωνίου Σαλιέρι. Γιὰ κάποιες ἄλλες παραστάσεις ποὺ παρακολούθησε παραθέτει ἀπλῶς τὸν τίτλο τοῦ ἔργου χωρὶς κανένα σχόλιο.²⁰ Στὶς ὑπόλοιπες περιπτώσεις σημειώνει μόνο πὼς παρακολούθησε ὄπερα, χωρὶς νὰ καταγράψει οὔτε τὸν τίτλο τοῦ ἔργου.²¹ Παρότι δὲν δείχνει νὰ γνωρίζει σὲ βάθος τὰ τῆς ὄπερας, ἐντούτοις προβαίνει σὲ κάποιες ἐπιφανειακὲς ἔστω κρίσεις γιὰ τὴν ποιότητα τῶν παραστάσεων. Εἶχε μάλιστα τὴν τύχη νὰ παρακολουθήσει δύο ἀπὸ τοὺς καλύτερους τενόρους τῆς ἐποχῆς τὸν Γερμανὸ Λίπερτ²² καὶ τὸν Ἰταλὸ Μπαμπίνι,²³ τὸν ὁποῖο καὶ χαρακτηρίζει «πρῶτον τραγουδιστὴν» τῆς Εὐρώπης.²⁴ Τῆς προσοχῆς, μάλιστα, τοῦ Καρατζᾶ δὲν διέλαθε οὔτε καὶ ὁ τρόπος ἀμοιβῆς τῶν σπουδαίων καλλιτεχνῶν τοῦ θεάτρου, ποὺ παρακολούθησε στὸ Βερολίνο, καθὼς μὲ ἐμφανῆ θαυμασμὸ γιὰ τὸν Πρῶσο μονάρχη σημειώνει ὅτι ἐκεῖνος τοὺς πλήρωνε καὶ προσέφερε αὐτὲς τὶς παραστάσεις.²⁵

18. Βλ. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 82r. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Antonio Salieri (1750-1825), *Il talismano*, ποὺ ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1779 στὸ Μιλάνο. Βλ. στὴν ἠλεκτρονικὴ διεύθυνση: http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=732&herkunft= (ἡμερομηνία πρόσβασης στις 13/10/2017).

19. «Τῆ αὐτῆ ἡμέρᾳ ἔπαιξαν εἰς τὸ θέατρον τὴν τραγωδίαν τοῦ *Ταράρα*, ἣτις εἶναι ὠραιοτάτη» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 120v). Πρόκειται γιὰ τὴν ὄπερα *Tarare* τοῦ Antonio Salieri (1750-1825), ἡ ὁποία ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Παρίσι στὰ 1787. Original libretto: *Tarare, Opéra en cinq actes, avec un prologue; Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le vendredi 8 Juin 1787*, Paris, Delormel, 1787.

20. «Ἐδωσαν δὲ μίαν ὄπερέταν κωμικὴν, ἰταλικὴν, ἐπιγεγραμμένην, ἡ *ζηλοτυπία εἰς τὸ χωριό*» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 113v). «Τὸ βράδῳ ἦτον ὄπερέτα εἰς τὸ μικρὸν θέατρον τοῦ παλατίου, οἱ (sic) κωμωδὸς εἰς τὸ *Νανκὲν ὀνομαζομένην*» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 117r).

21. Βλ. Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 84v, 85v, 112r καὶ 113r.

22. Ὁ Friedrich Karl Lippert (1758-1803) ὑπῆρξε ἓνας ἀπὸ τοὺς διαπρεπεῖς Γερμανοὺς τενόρους τῆς ἐποχῆς του.

23. Ὁ Matteo Babini (1754-1816) ὑπῆρξε κορυφαῖος βαρύτονος τοῦ καιροῦ του.

24. «Τὸ βράδῳ εἴμεθα καλεσμένοι εἰς τὸ Σαρλότεμπούργκ εἰς τὴν μαδὰμ Ῥίτζ, ὅπου εἶναι κονσέρτο, καὶ τραπέζι, ἐξαισίον, καὶ δύο κὸρ ντὲ μπὰς τοῦ ῥηγὸς ἀξιολογώτατοι. Τὸ κονσέρτο ἐσύγκειτο ἀπὸ ὅλους τοὺς καλλίτερος καὶ βασιλικούς μουσικούς, δηλαδὴ ἀπὸ τὸν Ἀλεξάντρι Ἰταλόν, ὁποῦ εἶναι μέτρο ντὲ σαπέλ τοῦ ῥηγὸς, καὶ παίζει τὸ κελαβουσένι, ἡγουν κομανδάρει τὰ πεσρέφια (ὅστις ἔχει 3000 τάλερα ἐτήσιον). Ἀπὸ τὸν Μπαμπίνι πρῶτον τραγουδιστὴν τῆς Εὐρώπης, ὅστις ἔχει 4000 ἐτήσιον, καὶ τραγωδεῖ θαυμασίως χωρὶς νὰ εἶναι καστράτος, ἦτον καὶ εἰς τὴν Πετρούπολιν, καὶ εἰς ἄλλας αὐτάς. Ἀπὸ τὸν κονσιάλινι καστράτον θαυμαστὸν καὶ αὐτὸν τραγουδιστὴν, ὁποῦ ἔχει παρόμοιον ἐτήσιον. Καὶ ἀπὸ τὸν μονσιού Λιπέρτ Γερμανόν, πρῶτον τραγουδιστὴν τῆς γερμανικῆς ὄπερας, καὶ ἀπὸ τὴν μαμουζέλ τραγωδίσταν. Προσέτι ἀπὸ ἓν κοντραπάσσο, δύο βιολλοντζέλια, ὀκτώ βιολόνια, δύο χόμπουα (ὁποῦ εἶναι ὡσὰν ζουρλάδες), δύο φλάουτα, δύο κλαρινέταις, ἓν φλαγκότ, καὶ δύο κὸρ ντὲ μπὰς περιφήμους εἰς ὅλην τὴν Εὐρώπην. Τὸ τραπέζι, ἐξαισίον μὲ διάφορα εἶδη πωρικῶν ἀπὸ τὸν μπαγτζέν της, (ὅπου ἔχει παράνω ἀπὸ χιλίας ἄνανας μὲ πωρικά) ἦτον δὲ εἰς τὸ τραπέζι τεσσάρων ειδῶν. Ῥοδάκινα ἐξαιρέτα, ἀπήδια, σταφύλλια, σῦκα, δαμάσκηνα, καὶ καθεξῆς» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 102r).

25. «Σήμερον ἀπὸ τὸ πουρνὸ ἐμίσεισαν ὅλοι οἱ κωμедиάνοι, καὶ κωμедиάνοι τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου μὲ τὰ τακίμια των διὰ τὸ Ποτζδάμ, ζητηθέντες παρὰ τοῦ ῥηγὸς, ὅστις τοὺς πληρώνει δέκα χιλιάδες τάλερα κατ' ἔτος πρὸς ἐλάφρωσιν τῆς κοινότητος. Πληρώνει προσέτι ἐξ ἰδίων ὅλους τοὺς κωμωδοὺς καὶ κωμωδὰς Ἰταλοὺς καὶ Ἰταλάς, τραγουδιστάς, καὶ χορευτάς τῆς μεγάλης ἰταλικῆς ὄπερας, προσέτι καὶ τῆς ὄπερας μπούφας, αἱ ὁποῖαι ὅταν δίδονται, οἱ θεαταὶ δὲν πληρώνουν τίποτες. Εἶναι καὶ περὶ τούτων ξεχωριστὸν θέατρον ἐδῶ εἰς Μπερλίνο, πολλὰ μεγαλύτερον, καὶ καλλίτερον ἀπὸ αὐτὸ τὸ γερμανικὸν ὁποῦ

Ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα ἔργα ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται διεξοδικότερα καὶ γιὰ τὸ ὁποῖο ἀφήνει κάποιες κριτικὲς παρατηρήσεις εἶναι ὁ *Dario* τοῦ Felice Alessandri (1747-1798), τὸ ὁποῖο παρακολούθησε δύο τουλάχιστον φορές. Γιὰ αὐτὴν τὴν παράσταση προβαίνει σὲ ἀρκετὰ σχόλια, τὰ ὁποῖα ἐκτείνονται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο μέχρι καὶ τὰ σκηνικὰ τοῦ ἔργου. Παράλληλα, ἀξιολογεῖ καὶ κάποιους ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς ποὺ παρακολούθησε σὲ αὐτὴν. Πιὸ συγκεκριμένα, χαρακτηρίζει θαυμάσια τὰ σκηνικά, ἐνῶ ἐκθειάζει καὶ τὴ σκηνογραφία τῆς παράστασης ἰδίως κατὰ τὶς σκηνὲς μαχῶν Ἑλλήνων καὶ Περσῶν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴ συνάντηση τοῦ Ἀλεξάνδρου μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Δαρείου. Παρότι αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις του, ποὺ ἀποδεικνύουν ὅτι κατανοοῦσε ἀρκετὰ ἀπὸ τὴ θεατρικὴ παράσταση ποὺ παρακολούθησε, θὰ μπορούσαν νὰ ἐκληφθοῦν καὶ ὡς ἐνδειξεις τῆς ἀγάπης του γιὰ τὴν ὄπερα, ἐντούτοις ἡ τελευταία σχετικὴ παρατήρησή του ξεκαθαρίζει τὰ πράγματα, καθὼς κλείνει μὲ τὴ σημείωση ὅτι ἐπειδὴ ἡ παράσταση κρατᾷ περισσότερο ἀπὸ τέσσερις ὥρες κατὰ τὶς ὁποῖες διαρκῶς τραγουδοῦν, ὅλοι στὸ τέλος βαριοῦνται καὶ περιμένουν ἀπλῶς νὰ τελειώσει.²⁶

Στὴν ὄπερα ὁ Καρατζᾶς δέχθηκε καὶ μία πολὺ σπουδαία εὐχή –πρόταση ἀπὸ τὸν Πρῶσο μονάρχη. Κάποιο βράδυ ποὺ εἶχε μεταβεῖ μόνος του στὸ θέατρο εἶχε τὴν ἰδιαίτερη τιμὴ νὰ συναντηθεῖ προσωπικὰ μὲ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο Β΄ καὶ νὰ συνομιλήσουν ἀρκετά. Σὲ αὐτὴν τὴ συνάντηση, ὁ Πρῶσος βασιλέας πέρα ἀπὸ τὴ θέση του πῶς ἡ Ὄθωμανικὴ Αὐτοκρατορία πρέπει νὰ ἐκσυγχρονιστεῖ σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς καὶ κυρίως τὸν στρατιωτικό, τοῦ ἐξέφρασε καὶ τὴν ἐλπίδα καὶ ἐπιθυμία του νὰ δεῖ τὸν Καρατζᾶ Μεγάλου Δραγομάνο τῆς Πύλης. Ὁ Καρατζᾶς τοῦ ἀπάντησε πῶς τὸ ἀξίωμα αὐτὸ ἔχει πολλὲς εὐθύνες καὶ ἀπαιτεῖ ἱκανότητες ποὺ δὲν διέθετε, γιὰ νὰ λάβει τὴν ἀπάντηση ἀπὸ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο Β΄ πῶς αὐτὰ ἀποτελοῦσαν ἀπλῶς ἐκφράσεις τῆς μετριοφροσύνης του.²⁷ Ἡ φιλοφρόνηση τοῦ Πρῶσου μονάρχη δὲν ἀποτελοῦσε ἀπλῶς μία εὐχή, καθὼς ὅλες οἱ εὐρωπαϊκὲς δυνάμεις προσπαθοῦσαν καὶ ἐνίοτε κατόρθωναν νὰ ἐπηρεάσουν τὴν Πύλη ὑπὲρ τῶν Φαναριωτῶν ποὺ θεωροῦσαν «δικούς τους» γιὰ τὴ θέση τοῦ Μεγάλου Δραγομάνου. Στὴν περίπτωσή μάλιστα τοῦ Καρατζᾶ, ὁ Φρειδερίκος-Γουλιέλμος Β΄ ἔστειλε καὶ σχετικὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Μεγάλου Βεζύρη, ἐκφράζοντας τὴν ἰσχυρὴ προτίμησή του στὸ πρόσωπο τοῦ Καρατζᾶ.²⁸

Κλείνοντας τὴ σύντομη ἀναφορὰ στὶς παρατηρήσεις τοῦ Κωνσταντίνου Καρατζᾶ γιὰ τὸ θέατρο θὰ πρέπει νὰ μνημονεύσουμε ὅτι πέρα ἀπὸ τὸ Βερολίνο σημειώνει τὶς

εἶναι ἀντίκρου μας, ὅπερ ἐκτίσθη παρὰ τοῦ θανάτου ῥηγὸς μόνον καὶ μόνον διὰ τὴν γαλλικὴν διάλεκτον» (Καρατζᾶς, E.B.E., 86r).

26. «Τὸ βράδυ ἦτον μεγάλη ὄπερα ἰταλικὴ τοῦ Δαρείου ὀνομαζομένη, ὃ δὲ περίφημος τραγωδὸς Μπαμπίνης ἐπαράστηνεν τὸν μέγαν Ἀλέξανδρον. Αἱ δεκορατζιόναι ἦτον θαυμάσιαι, αἱ παρατάξεις τῶν στρατευμάτων τόσον τῶν περσιῶν μὲ τοὺς ἐλέφαντας καὶ καμήλους των, ὅσον καὶ τῶν Ἑλλήνων μὲ τὰ τάγματά των, μὲ τοὺς τοξότας, πελταστὰς καὶ ἄλλους ἦτον ὡραιότατα. Αἱ στρατοπεδεύσεις των μὲ τὰς σκηνάς, τὸ βουνὸ ὁποῦ ἐκατέβη ὁ Ἀλέξανδρος, αἱ γέφυραι, τέλος πάντων ὁ πόλεμος μέσα εἰς τὸ θέατρον, ἔπειτα ὅταν ἐπῆγεν μετὰ τοῦ Ἡφαιστίωνος εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Δαρείου καὶ εἶδεν τὴν γυναῖκα καὶ ἄλλην τὴν φαμελλίαν του, ὅλα αὐτὰ εἶναι μεγαλοπρεπῆ, πολυέξοδα, καὶ ὡραιότατα. Πλὴν τὸ νὰ τραγουδοῦν ἀδι-ακόπως εἶναι ἐνοχλητικόν, καὶ ἐπομένως ἐκδείνεται τὸ παιγνίδι, καὶ ὅλοι τὸ βαρύνονται, μὲ τὸ νὰ βαστᾷ τουλάχιστον τέσσαρες ἡμισὺ ὥραις» (Καρατζᾶς, E.B.E., 116r-116v).

27. Βλ. Καρατζᾶς, E.B.E., 132v-133r.

28. Βλ. Nicolae Iorga, *Acte și Fragmente cu privire la Istoria Românilor*, τόμ. 2, București, 1896, σ. 336.

θεατρικὲς σκηνὲς ποὺ ὑπῆρχαν καὶ στὶς ἄλλες μεγάλες καὶ μικρὲς πόλεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες πέρασε ἡ πρεσβεία κατὰ τὴν ἐπιστροφή της στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπως γιὰ παράδειγμα αὐτὲς τῆς Δρέσδης²⁹ καὶ τοῦ Σασβαρόζ (κωμόπολη στὴ νοτιο-δυτικὴ Τρανσυλβανία).³⁰ Οἱ σχετικὲς ἀναφορὲς του σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς προαναφερθεῖσες ἀπὸ τὸ Βερολίνο καταδεικνύουν πὼς κατανοοῦσε τὸν ρόλο τοῦ θεάτρου κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα ὡς σημαντικοῦ κοινωνικοῦ γεγονότος στὸν διαμορφούμενο τότε στὴν Εὐρώπη δημόσιο χῶρο.

29. «Ἐδὼ εἶναι συνήθεια καὶ κάθονται ἕως εἰς ταῖς δέκα ὥραις τῆς νυκτὸς εἰς τὰ ὀσπήτια, ἔπειτα σφαλεῖ ὁ καθεὶς τὴν πόρταν του, καὶ πλαγιάζει, καὶ σκλώνονται τὸ πουρνὸ εἰς ταῖς πέντε ὥραις μετὰ τὰ μεσάνυκτα καὶ ἀρχίζει ὁ καθεὶς τὴν δουλειάν του ἕως τὸ μεσημέρι, καὶ μετὰ τὸ μεσημέρι ἀρχίζει ὁ ἐγλεντζές των. Ἐδὼ εἶναι δύο θέατρα ἔν γερμανικόν, καὶ ἓνα ὄπερα σούφα ἰταλική, καὶ ῥεδοῦτο τώρα τὸ καρναβάλι» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 140r).

30. «Εἰς Σάσβαρόζ (τὴν καὶ Ὀραστίαν βλαχιστὶ ὀνομαζομένην) χῶραν, καὶ ἐκονεύσαμεν εἰς τὴν πόσταν, ὅπου εἶναι καὶ ὀσταρία, ἡ ὁποία εἶναι μεγαλοῦτσικη, καὶ καλή, πλὴν δὲν εὐρίσκει τινὰς τίποτες νὰ φάγη, ὅταν φθάσῃ ξώρας. Μόλις μὲ τὸ χιμμέτι τοῦ μαγιώρου εὔρομεν δύο ὄρνιθες εἰς ὄλην τὴν χῶραν, καὶ δύο πουλλιά, ψωμὶ μαῦρο καὶ μπαγιατικόν, ἀγὰ ἀρκετά, καὶ βούτυρον ἀχρειέστατον, ἀπαράλλακτον ἀλειματοκέρι. Αὐτὴ ἡ ὀσταρία εἶχεν καὶ ἓνα ὀδὸν ὡσὸν θέατρον, ὅπου περαστικοὶ κωμωδοποιοὶ ἐγλενδιρδίζουσι τοὺς ἐγκατοίκους τῆς χῶρας, ἔτυχεν δὲ τώρα νὰ ἔλθῃ ἀπὸ τὸ Μπελιγράδι ἓνας χοκκαμπάζης ὀρδινάριος Ἑβραῖος καὶ τῇ αὐτῇ βραδιᾷ ἔπεξεν μερικὰ χάλτια, τὸ θέατρον δὲ ἦτον κοντὰ εἰς τὸν ὄντᾶν ὅπου ἐκονέψαμεν ἐγὼ καὶ ὁ Μουσταφᾶ ἐφένδης» (Καρατζᾶς, Ε.Β.Ε., 151v).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗΣ

*Ο προεπαναστατικός Ελληνισμός στο νεότευκτο ελλαδικό κράτος.
Το μελόδραμα Η Επάνοδος των Μουσών
του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή*

Όταν τον Οκτώβριο του 1820 πραγματοποιήθηκε η «μετάβαση από τον επαναστατικό σχεδιασμό στην επαναστατική πράξη» στο Ισμαήλι της Βεσσαραβίας¹ και τον Μάρτιο του 1821 λήφθηκε η απόφαση να κατέβει στην Πελοπόννησο ο Δημήτριος Υψηλάντης, ένας πόθος πολλών ετών έμοιαζε υλοποιήσιμος. Ο παροικιακός Ελληνισμός μπορούσε να ελπίζει πλέον σε «επαναπατρισμό», και η λέξη είναι σε εισαγωγικά διότι αρκετοί από τους Έλληνες της Διασποράς είχαν γεννηθεί εκτός του ελλαδικού χώρου και δεν τον είχαν επισκεφτεί ποτέ ενώ ούτε ο ίδιος ο ελλαδικός χώρος είχε οριστεί ως ένα εν δυνάμει μητροπολιτικό κέντρο. Ωστόσο, διαγραφόταν μια ενδεχόμενη ολοκλήρωση της πορείας από το γένος στο έθνος και από το έθνος στο έθνος-κράτος. Στο πλαίσιο αυτό η «επάνοδος» των Φαναριωτών στον ελλαδικό χώρο ήταν μια πραγματικότητα από το 1821 κι έπειτα. Η νοερή πραγμάτευση του προσφιούς μοτίβου της «επανόδου», το οποίο θα σχολιαστεί παρακάτω, είχε μεταστοιχειωθεί σε πραγματική μετακίνηση για διάφορους Φαναριώτες τα ταραγμένα χρόνια 1821-1828· είτε εκείνοι ήταν κοντά στη ρωσική πολιτική είτε κοντά στον οικονομικό φιλελευθερισμό είτε εμπλέκονταν με τα δίκτυα των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών και την Κωνσταντινούπολη.

Στους τελευταίους ανήκε ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής, γνωστότερος ευρύτερα κυρίως λόγω ενός ετεροπροσδιορισμού: ήταν πατέρας του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Μπορεί ο ετεροπροσδιορισμός να θεωρείται αυτονόητος, ωστόσο ο Ιάκωβος Ρίζος δεν τον έχει και ιδιαίτερη ανάγκη. Υπήρξε άξιος απόγονος της λόγιας ελίτ του σαλονιού της Μαντάμ Τυανίτη² και σταδιοδρόμησε στην πολιτική ως Καπουκεχαγιάς της Βλαχίας στην Κωνσταντινούπολη επί αυθεντίας του Αλέξανδρου Σούτσου το 1818, και ύστερα ως Σπαθάρης. Μαζί με τον Αλεκοβόδα, μάλιστα, αναδιοργάνωσαν τη σχολή του Βουκουρε-

1. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, «Οι Ελληνομολδαβοί αδελφοί Αλέξ. και Γεώργ. Καντακουζηνός στην Ελληνική Επανάσταση», στον τόμο του ίδιου (επιμ.), *Δύο πρίγκιπες στην Ελληνική Επανάσταση. Επιστολές αυτόπτη μάρτυρα και ένα υπόμνημα του πρίγκιπα Γεώργιου Καντακουζινού*, μτφρ. Χρίστος Μ. Οικονόμου, Αθήνα, ΕΙΕ, Εκδόσεις Ασίγη, 2015, σ. 65.

2. Βλ. σχετικά την καταστατική μελέτη του Άλκη Αγγέλου, «Μαντάμ Τυανίτη», στον τόμο *Των Φώτων Β΄. Όψεις του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Αθήνα, Ερμής, 1999, σσ. 101-142 [=Τα Ελληνικά, τόμ. 44, 1994, σσ. 363-398].

στίου στα 1820 καλώντας τους διαπρεπείς διδάσκαλους Κωνσταντίνο Βαρδαλάχο και Γεώργιο Γεννάδιο να διδάξουν.³ Η πολιτική δράση του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή όμως δεν περιορίζεται σε αυτή του Φαναριώτη υπηκόου της Πύλης καθώς ο φωτισμένος και γλωσσομαθής λόγιος έχει αφυπνιστεί πατριωτικά. Μυείται στη Φιλική Εταιρία από τον Γεώργιο Μάνο στις 17 Απριλίου του 1820.⁴

Ήδη, από το 1818 διαμένει στο Βουκουρέστι όπου επιλέγει τον δοκιμασμένο στίβο του θεάτρου για να διοχετεύσει τα πατριωτικά του αισθήματα και μέσω της λογιουσύνης του να ωφελήσει το δοκιμαζόμενο Γένος που μοιάζει να «ξυπνάει»· εθνεγερτική δράση μέσω του θεατρικού κειμένου κατά το δοκιμασμένο πρότυπο του Ρήγα και των συνεργατών του, αλλά και μέσω της θεατρικής πράξης. Στα 1819-1820 ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής μεταφράζει τη *Φαίδρα* του Ρακίνα και τον *Ορέστη* του Αλφιέρι, τα οποία παρασταίνονται στο Ελληνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου. Στο θέατρο αυτό μάλιστα ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής υπήρξε έφορος.⁵ Είναι ενδεικτικό το σχόλιο του άλλου Ιακώβου Ρίζου, του Νερουλού, για τη μετάφραση του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή στη *Φαίδρα*: «Ο Ρίζος ο Ιάκωβος μετέφρασεν Ρακίνον, | Αυτόν εκείνος, ή αυτός μετέφρασεν εκείνον;».⁶

Ο Ιερός Λόχος ηττάται, οι στρατιωτικές επιχειρήσεις στην Πελοπόννησο ξεκινούν και ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής μαζί με την οικογένειά του διαφεύγουν στην Οδησό για να γλιτώσουν τα αντίποινα των Οθωμανών όπως και άλλοι Φαναριώτες. Εκεί, ξανασιμίγει με τον Βαρδαλάχο, ο οποίος αναλαμβάνει εκ νέου την εκπαίδευση των παιδιών του.⁷ Να σημειωθεί ότι ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής επιμένει στην «ελληνοπρεπή και πατριωτική»⁸ ανατροφή των παιδιών του· πάντα στον νου του είναι η μετοίκηση στην Ελλάδα για αυτό και δημεύει τις γαίες του στην Κωνσταντινούπολη ώστε να διατηρήσει ένα επαρκές εισόδημα. Επισκέπτεται τον Καποδίστρια στο Παρίσι, αλλά ο τελευταίος αρνείται να τον βοηθήσει να μεταβεί στον ελλαδικό χώρο. Κατά τον συντάκτη του σύντομου βιογραφικού σημειώματος του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή, ο Καποδίστριας αρνήθηκε να βοηθήσει τον Φαναριώτη, διότι ως Κωνσταντινουπόλιτης δεν είχε ανάγκη να μεταβεί στην Ελλάδα.⁹ Ανεξάρτητα από την εγκυρότητά του, ο παραπάνω ισχυρισμός σκιαγραφεί ικανοποιητικά τη διχαστική ατμόσφαιρα, την οποία ο Ιάκωβος Ρίζος Ρα-

3. Βλ. «Ιάκωβος Ρίζος ο Ραγκαβής», *Ημερολόγιο Σκώκου*, τόμ. 7, 1892, σσ. 241-242.

4. Βαλέριος Μέξας, *Οι Φιλικοί*, Αθήνα, 1937, σ. 72. Βλ. επίσης, Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1894, τόμ. Α', σ. 83.

5. Βλ. Ariadna Camariano, «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX siècle», *Balcania*, VI, 1943, σ. 399 κ.ε.· Anna Tabaki, «La réception de Voltaire dans le Sud-Est de l'Europe (première moitié du XIX siècle)», στο *Voltaire et ses combats: Actes du Congrès international Oxford-Paris 1994*, τόμ. II, Oxford, Voltaire Foundation, University Press, 1997, σ. 1547 κ.ε. Για τον ρόλο του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή στο θέατρο του Βουκουρεστίου, βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 1986, σ. 64, και Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, σσ. 81-82.

6. «Ιάκωβος Ρίζος ο Ραγκαβής», σ. 245.

7. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, σ. 133. Για το ταξίδι και τη διαμονή της οικογένειας του Ι. Ρ. Ραγκαβή στην Οδησό, βλ. στο ίδιο, σσ. 103-139.

8. «Ιάκωβος Ρίζος ο Ραγκαβής», σ. 242. Για την επιμονή του Ι. Ρ. Ραγκαβή στο να λάβουν τα παιδιά του ελληνική παιδεία και να επιστρέψουν σύντομα στην Ελλάδα να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους, βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, σσ. 108, 112.

9. «Ιάκωβος Ρίζος ο Ραγκαβής», σ. 244.

γκαβής θα πραγματευτεί ποικιλοτρόπως στο έργο του, ιδιαίτερα από την εποχή όπου θα εγκατασταθεί στην Αθήνα.

Εκεί, το 1836 εκδίδει σε δύο τόμους τη συλλογή ποιημάτων του *Ποιήματα* που κυκλοφορεί από το τυπογραφείο του Ανδρέα Κορομηλά.¹⁰ Οι τόμοι περιέχουν έργα του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή από την εποχή του Βουκουρεστίου, της Οδησού, αλλά και πιο πρόσφατα: τρεις θεατρικές μεταφράσεις σε δίγλωσση έκδοση (*Φαίδρα* του Ρακίνα, *Ζαΐρα* του Βολταίρου και *Κίννα* του Κορνέιγ), ποικίλα ποιήματα και στιχουργήματα καθώς και ένα τρίπρακτο μελόδραμα, *Η Επάνοδος των Μουσών* που θα μας απασχολήσει εδώ. Στο έργο αυτό ο «επίδοξος ελλαδίτης»¹¹ σκαρώνει μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πολιτική αλληγορία με τον τρόπο που ξέρει· χρησιμοποιώντας τα μέσα της φαναριώτικης λογοτεχνικής παραγωγής των προεπαναστατικών χρόνων. Όμως, πριν εμβαθύνουμε στα μέσα αυτά, ας επικεντρωθούμε στο έργο.

*

Το σκηνικό είναι οι πρόποδες του Ελικώνα στον οποίον καταφτάνουν ο Απόλλωνας και οι εννέα Μούσες. Η αντίδρασή τους είναι αναμενόμενη· απογοητεύονται. Η υποδουλωμένη Ελλάδα δεν θυμίζει σε τίποτα το ένδοξο παρελθόν της:

«Αντί ναών και πόλεων, θεάτρων και σταδίων,
δεν βλέπω παρ' αθροίσματα ατάκτων ερειπίων.
[...]
Πού Όμηροι, πού Πίνδαροι, πού άνθος των Ελλήνων;
Δεν έμειναν τουλάχιστον απόγονοι εκείνων;» (σ. 158)

Όμως, μόνον και μόνον που οι Μούσες και ο Απόλλων περπατούν στο βουνό, εκείνο δειλά-δειλά ξανανθίζει και οι ελπίδες για την επανεγκατάσταση των γραμμάτων και των τεχνών στο περιβάλλον όπου γεννήθηκαν αποκαθίστανται. Όμως, τον θεό και τις Μούσες εντοπίζουν προσωποποιημένοι ο Φθόνος και η Έρις –διαχρονικοί εχθροί του ελληνικού γένους¹² που καταστρώνουν σχέδια για να αποτρέψουν την επάνοδο των Μουσών. Τα κύρια πρόσωπα που συμπληρώνουν το μελόδραμα είναι η Αθηνά και ο Άρης, οι οποίοι προσπαθούν να κερδίσουν την εύνοια των Μουσών και να τις θέσουν υπό την προστασία τους. Η Αθηνά θεωρεί ότι μόνον εκείνη που αντιπροσωπεύει τη σοφία και την ευνομία είναι ικανή να προστατεύσει και να επικουρήσει τις Μούσες, ενώ απεναντίας ο Άρης θεωρεί ότι μόνον μέσω της δύναμης και των όπλων οι Μούσες μπορεί να είναι ασφαλείς και να μακροημερεύσουν. Η Έρις και ο Φθόνος έχουν σπείρει

10. Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής, *Ποιήματα*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα, 1836· Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Βιβλιογραφία 19ου αιώνα*. Ηλεκτρονικός Κατάλογος: http://oldwww.benaki.gr/bibliology//search_simple.asp Ηλιού, αρ. *1836.183. Χρησιμοποιώ το αντίτυπο της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης που είναι ψηφιοποιημένο στην «Ανέμη»· από εκεί όλες οι παραπομπές.

11. Παραφράζω τον χαρακτηρισμό της Έλλης Σκοπετέα, «επίδοξος Έλληνας», που αποδίδει σε ορισμένους ετερόχθονες (Έλλη Σκοπετέα, *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα, 1988, σ. 41).

12. Λέει ο Απόλλων: «Αυτός και πριν μας έβλαψε καθ' όσον εδυνήθη, | και ήδη πάσχει καθ' ημών να πράξει τα συνήθη» (σ. 161).

τα ζιζάνια της διχόνοιας και τρίβουν τα χέρια τους, ενώ η Αθηνά και ο Άρης δεν αργούν να συγκρουστούν. Ο Απόλλωνας προσπαθεί να τους χωρίσει, αλλά τραυματίζεται και όλα δείχνουν ότι η διχόνοια έχει κερδίσει, και οι Μούσες φοβισμένες και απογοητευμένες είναι έτοιμες να πάρουν ξανά τον δρόμο της ξενιτειάς. Όσπου εμφανίζεται ο Ερμής ως αγγελιοφόρος του Δία και φέρνει το ευτυχές μαντάτο: πλέον, ο προστάτης των Μουσών που θα επιβλέπει την αναγέννηση του έθνους δεν μπορεί να είναι ούτε η Αθηνά ούτε ο Άρης. Ο συμφιλιωτής των δύο θεών καθώς και προστάτης των Μουσών δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Όθωνα.

«Ερμής: Ίδού, ενατενίσατε με σέβας και με πόθον,
και ιδέτε τις πέπρωται να βασιλεύση
Απόλλων και Μούσαι ομού: ΟΘΩΝ!!!
Ερμής: Ναι, Όθων είν' ο βασιλεύς της γης της Ελληνίδος.
Ας πληρωθή το πνεύμα σας αγάπης και ελπίδος.
Αυτόν εψήφισεν ο Ζευς, αυτόν η Ειμαρμένη,
και η Ελλάς διαπαντός ευδαίμων διαμένει». (σ. 178)

Μετά από τη θριαμβολογία ο Άρης και η Αθηνά αλυσοδένουν την Έριδα και τον Φθόνο, και όλοι μαζί ξεκινούν τους ύμνους και τα τραγούδια για την επάνοδο των Μουσών, και κυρίως για τον προστάτη τους, τον ισόθεο, αποσταλμένο του Δία και μονάρχη των Ελλήνων, Όθωνα.

Το μελόδραμα είναι χωρισμένο σε τρεις πράξεις, κάθε μια από τις οποίες αποτελείται από τέσσερις σκηνές. Υπάρχουν αρκετές (έντεκα συνολικά) σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες στις υποσημειώσεις. Η βασική αφήγηση είναι σε ομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, αλλά το έργο είναι διανθισμένο από τραγούδια, κατά τα γνωστά πρότυπα της φαναριώτικης λογοτεχνίας σε ποικίλα μέτρα· ό,τι πρέπει για μουσική και τραγούδι. Τη θεατρικότητα του κειμένου υποβοηθούν οι συχνές και ζωντανές στιχομυθίες. Η θεατρική πείρα του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή επικουρεί την πένα του και φαντάζει σίγουρο ότι ο συγγραφέας είχε στο νου του τη σκηνή. Ωστόσο, το εν λόγω μελόδραμα –ούτε κάποια άλλη τραγωδία από τις *Ποιήσεις*– όχι μόνο δεν παραστάθηκε την εποχή εκείνη αλλά δεν έχω εντοπίσει ούτε μία αναφορά στην έκδοση των τόμων αυτών στις εφημερίδες της εποχής, παρά μόνον την αγγελία έκδοσής τους.¹³ Με την πρώτη ματιά η απουσία αυτή φαντάζει παράδοξη, καθώς το μελόδραμα του Ραγκαβή θα είχε όλα τα φόντα για να παρασταθεί ή έστω να συζητηθεί φιλολογικά και να κάνει κάποια αίσθηση. Ας δούμε τα πλεονεκτήματα αυτά ένα-ένα.

Κατ' αρχάς το μοτίβο της «επανόδου των Μουσών», ήδη σε κοινή χρήση από την εποχή του Δάντη και του Πετράρχη («il ritorno delle Muse»),¹⁴ ήταν από τα προσφιλέστερα στη φαναριώτικη γραμματεία (και όχι μόνο), και η έκφρασή του συνυποδήλωνε την εγκατάσταση –λογιζόμενη νοερά ως επιστροφή– των Φαναριωτών στην απελευθερωμένη πια πατρίδα τους και, κατ' επέκταση, την επιστροφή της λογισύνης, των γραμμάτων και των τεχνών στην ταλαιπωρημένη Ελλάδα. Η επιστροφή της μούσας Καλλιόπης είναι το

13. Εφ. Αθηνά, 24.4.1836.

14. Βλ. ενδεικτικά, Lorenzo Geri, «Il ritorno delle Muse e la via al Parnaso. Metafore della Rinascita tra Dante, Petrarca e Boccaccio», στο Beatrice Alfonzetti, et alii. (επιμ.), *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, Roma, Editore Bulzoni, 2014, τόμ. Α', σσ. 617-631.

κεντρικό ομώνυμο ποίημα στην πατριωτική ποιητική συλλογή του Δημητράκη Μουρούζη, *Ποιητικάί Μελέται* (Παρίσι, 1825).¹⁵ Πρόκειται, τρόπον τινά, για τη φαναριώτικη απάντηση στα επτανησιακά μοντέλα πατριωτικής ποίησης του Σολωμού και του Κάλβου.¹⁶ Ο βασικός θεωρητικός του φαναριώτικου πολιτισμικού παραδείγματος Παναγιώτης Κοδρικιάς, με αφορμή τη συλλογή αυτή συντάσσει μια στιχουργημένη κριτική στην οποία καλεί τον Δημητράκη Μουρούζη να «επιστρέψει» στην πατρίδα του ως εθνικός ποιητής που φέρει μαζί του και τις Μούσες.¹⁷ Σε σύμμικτο ανέκδοτο κώδικα στην Academia Romana σώζεται ποίημα συνταγμένο με αφορμή τη φυγή του φίλου του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή και διδασκάλου των παιδιών του, Βαρδαλάχου, από το Βουκουρέστι και τη μετάβασή του στη Χίο το 1815, με τίτλο «Μετοικεσία των Μουσών, ή, ο σοφός Βαρδαλάχος αποχαιρετών την Βλαχίαν».¹⁸ Να μην ξεχνάμε, βεβαίως, την *Καλλιόπη Παλινοστούσα* του Χαρίσιου Μεγδάνη,¹⁹ στην οποία αξιολογείται σχεδόν αποκλειστικά η φαναριώτικη λογοτεχνική παραγωγή προκειμένου να συνταχθούν κανόνες ποιητικής και στιχουργικής της νέας ελληνικής λογοτεχνίας. Αξίζει να σημειωθεί, τέλος, ότι όταν ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής γράφει ένα χαριτωμένο στιχούργημα για τον γιο του Αλέξανδρο, ο οποίος διέμενε στο Μόναχο μετά το 1824, χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο μοτίβο:

«Βλέπω όρος, το γνωρίζω, και με φαίνεται' εδικόν μας.
 Ναι τω όντι είν' εκείνος, είν' ο θείος Ελικών μας.
 Του αρχαίου του εδάφους πως και πότε απεσχίσθη!
 Από γην την Ελληνίδα πότε, πώς μετακομίσθη!
 Εκεί φαίνεται' ο Απόλλων με ακτίνας φωτισμένος,
 από όλην την χορείαν των Μουσών τριγυρισμένος.
 Και κρατών μετά της λύρας εις το δεξιόν του χέρι...
 Το κρατεί! το φίλτατόν μου, το καλόν μου περιστέρι.
 Ναι, το βλέπω, είν' εκείνο, εις την λύραν αναβαίνει,
 την ιγγίζει, την αφήνει, εις τας Μούσας μεταβαίνει,
 τρέχει, παίζει με τον Άρην, με το δόρυ το πικρόν του,
 τον φιλεί και τον χαδεύει με το ράμφος το μικρόν του.
 Η Παλλάς το περιθάλλει, με το χέρι της το τρέφει,
 την ασπάζεται· και πάλιν εις τας Μούσας επιστρέφει.»²⁰

Στους στίχους αυτούς, μάλιστα, μπορεί να δει κανείς και το «πρόπλασμα» για το ντεκόρ και τα κεντρικά πρόσωπα της *Επανάδου των Μουσών*.

15. Φ. Ηλιού – Π. Πολέμη, *Βιβλιογραφία 19ου αι.*, αρ. *1825.61.

16. Βλ. Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα, 1984, σσ. 159-160.

17. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Αλέξανδρος Κατσιγιάννης, «Ένας τελευταίος των παλαιών και ο νεαρός ποιητής-πρίγκιπας. Το ανέκδοτο *Δοκίμιον περί ποιήσεως* (1825) του Παναγιώτη Κοδρικιά προς τον Δημήτριο Κ. Μουρούζη», στα *Πρακτικά του 3ου Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών. Ο Ελληνισμός ως πολιτιστικός και οικονομικός παράγοντας στα Βαλκάνια (1453-2015)*, Βουκουρέστι, UER Press, 2017, σσ. 301-316.

18. Constantin Litzica, *Catalogul manuscriselor Grecești*, Βουκουρέστι, 1909, αρ. 255, σ. 122.

19. Φ. Ηλιού – Π. Πολέμη, *Βιβλιογραφία 19ου αι.*, αρ. *1819.74. Βλ. σχετικά, Άντεια Φραντζή, «*Καλλιόπη παλινοστούσα ή Περί ποιητικής μεθόδου του Χαρίσιου Μεγδάνη*», *Παλίμψηστον*, τχ. 6-7, 1988, σσ. 185-199.

20. Ι. Ρ. Ραγκαβής, *Ποήματα*, σ. 259.

Ας επικεντρωθούμε στο ίδιο το μελόδραμα, όπου τα πολιτικά συμφραζόμενα είναι παραπάνω από εμφανή, καθιστώντας το εξαιρετικά επίκαιρο και «εθνικά» ενδιαφέρον. Η διχόνοια ανάγεται σε κεντρικό ζήτημα του έργου και ο ποιητής αναφέρεται συγκεκριμένα στον εμφύλιο που ακολούθησε της επανάστασης:

«Φθόνος: Και η Ελλάς ας σπαραχθεί με μάνας εμφυλίου.
Το δώρον ας φαρμακευθή το της ελευθερίας,
και ας το απολαύσωσι με μάστιγας μυρίας.
Εκείνους τους προστάτας των κατόρθωσε, ω Έρις,
εις εχθρικήν διχόνοιαν ως τάχιστα να φέρης». (σ. 165)

Όμως, ο συμβολισμός γίνεται ακόμα πιο αιχμηρός όταν η Αθηνά με τον Άρη έρχονται στα χέρια. Λίγο πριν τη σύγκρουση ο Άρης επιχειρηματολογεί γιατί πρέπει αυτός να είναι ο προστάτης των Μουσών απαντώντας στην Αθηνά που τον κατηγορούσε για τα δεινά του πολέμου:

«Όποσα έθνη την εμήν βοήθειαν ζητούσι!
Οπόσοι δε την ύπαρξιν λαοί με χρεωστούσι!
Και αύτη, αύτη η Ελλάς εγγύς που να εκλείψη,
Χωρίς της προστασίας μου πώς ήθελ' ανακύψη;
Εν ω κατέκειτο νεκρά και αλυσοδεμένη,
εσάλπισα, με ήκουσε και είν' αναστημένη.
Εις ποίον άλλον χρεωστεί την αναγέννησίν της;» (σ. 169)

Πανικοβλημένη, η Ευτέρπη σχολιάζει:

«Ας ήτον τρόπος, ουρανό, να έπαυεν εν τάχει,
η φοβερά, εμφύλιος και ολέθρια μάχη,
και να εβλέπαμεν αυτούς τους νυν διαφωνούντας,
προς υπεράσπισιν ημών ως πριν ομοφωνούντας!» (σ. 173)

Και ο Χορός των Μουσών επαναλαμβάνει, πριν κλείσει η δεύτερη πράξη, την επωδó:

«Αι ρύσαι ημάς, ρύσαι πολέμων εμφυλίων». (σ. 173)

Νομίζω πως δεν υπερερμηνεύουμε εάν διαβλέψουμε στο πρόσωπο του Άρη τους αυτόχθονες ένοπλους της Επανάστασης και στο πρόσωπο της Αθηνάς και των Μουσών τους Έλληνες λογίους της Διασποράς που μετοικούσαν σταδιακά στον ελλαδικό χώρο από το 1821 κι έπειτα. Μπορεί το ζήτημα «αυτοχθόνων-ετεροχθόνων» να ξέσπασε δημόσια το 1844, ωστόσο είχε τις ρίζες του ήδη στα πρώτα χρόνια της Επανάστασης, όπως έχει αποδείξει η Έλλη Σκοπετέα.²¹ Όπως και να έχει, η διχόνοια μεταξύ των Ελλήνων, είτε αυτή εκφράστηκε στον μετεπαναστατικό εμφύλιο είτε στο δίπολο «ξένοι-ντόπιοι», είναι το ζητούμενο που θέλει να θίξει ξεκάθαρα ο ποιητής. Να μην ξεχνάμε ότι ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής ήταν ο συντάκτης ενός πολύ σημαντικού κειμένου, ως προς την ιστορία του ζητήματος των αυτοχθόνων και των ετεροχθόνων, προς υπεράσπιση των Φαναριωτών, με τίτλο: *Οι Φαναριώται. Διάλογος μεταξύ δύο συμμαθητών* (Αθήνα, 1843).²² Στο έργο αυτό, όπως και στο μελόδραμα, ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής όχι μόνο είναι

21. Έ. Σκοπετέα, *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα*, σσ. 50-53.

22. Φ. Ηλιού – Π. Πολέμη, *Βιβλιογραφία 19ου αι., αρ. *1843.165*. Βλ. σχετικά την ωραία μελέτη του

υπέρ μιας πασιφιστικής λύσης –άλλωστε ανήκει στην πλευρά των βαλλόμενων, παρότι οι ετερόχθονες όπως και ο ίδιος έχουν λάβει αξιώματα στο νέο ελληνικό κράτος– αλλά έχει πλήρη συνείδηση της λόγιας τάξης του και των υπηρεσιών που μπορεί να προσφέρει στο αναγεννώμενο έθνος.

Ας επανέλθουμε όμως στην αρχική μας απορία. Παρόλο που στο βιογραφικό σημείωμα για τον Ιάκωβο Ρίζο Ραγκαβή, στο *Ημερολόγιο του Σκώκου* το 1892, το επίκαιρο μελοδράμα μνημονεύεται ως «δραματική σύνθεσις ευφυσστάτη, πνέουσα ποίησιν και πατριωτισμόν»,²³ γιατί λοιπόν δεν παραστάθηκε και δεν έκανε καμία αίσθηση; Νομίζω ότι η απάντηση πρέπει να έχει τρία σκέλη: το καθ' αυτό είδος του μελοδράματος και τη θεατρική πραγματικότητα της εποχής, ιδιαίτερα στην Αθήνα, ορισμένες ιδιαιτερότητες του ίδιου του έργου, και τη φυσιογνωμία της έκδοσης των δίτομων *Ποιημάτων*.

Δεν χωράει αμφιβολία ότι η *Επάνοδος των Μουσών* έρχεται κάπως από τα παλιά· από την εποχή που ο Ρήγας και ο Γεώργιος Σακελλάριος παρακολουθώντας μελοδράματα στη Βιέννη και μεταφράζοντας σύγχρονα ή παλαιότερα έργα από τα γαλλικά ή τα γερμανικά, διέβλεψαν τα εθνεγερτικά οφέλη της ιδεολογικής κι εθνικής χρήσης του μουσικού θεάτρου.²⁴ όπως συνέβαινε και στο Βουκουρέστι, παραμονές της Επανάστασης, με το ανέβασμα κλασικών ευρωπαϊκών τραγωδιών. Τα λόγια του Νικολάου Πίγκολου είναι ενδεικτικά του ενθουσιασμού για το προεπαναστατικό ελληνικό θέατρο και τις εθνεγερτικές του ιδιότητες. Η Μελπομένη, βρισκόμενη στις Θερμοπύλες και καρτερώντας να επιστρέψει στην Αθήνα, απευθύνεται στον Λεωνίδα, το 1817:

«Τας Μούσας πάλιν οι Γρακοί με ζήλον θεραπεύουν.
Πολλάκις προσκάλεσαν κ' εμέ και την Θαλείαν·
Αλλ' υποφέρ' ο βάρβαρος σκηνής ψυχαγωγίαν;
Μάτην φρυάττεις, τύρανε! Εις μάτην τόσον κόπον!
Ιδού! πλησίον ήλθομεν των πατριών μας τόπων.
Χαίρε, Ελλάς! Ελληνικόν θέατρον ανεφάνη,
και η πικρά μου έπαυσε τόσων αιών πλάνη.
Εδώ απεφάσισα λοιπόν να κατοικήσω,
εν όσω εις τον ποθεινόν κόλπον σου να γυρίσω».²⁵

Παρόμοιο ενθουσιασμό καταδεικνύουν και οι παραστάσεις της άνοιξης και του καλοκαιριού του 1836 στην Αθήνα, όταν ένας θεατράνθρωπος των ελαφριών θεαμάτων, ο Αθανάσιος Σκοντζόπουλος, αποφασίζει να επενδύσει πρόχειρα και βιαστικά σε ένα ξύλινο θεατράκι. Ο ταπεινός χώρος όμως έμελλε να φιλοξενήσει για ένα καλοκαίρι πλήθος ένδοξων ηρώων και η ξύλινη σκηνή του θα στέναζε κάτω από το βάρος του

Γ. Δανέζη, «Μια φαναριώτικη απολογία του 1843. Ο διάλογος 'Οι Φαναριώται' του Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή», *Μνημοσύνη*, τόμ. 13, 1995-1997, σσ. 40-66.

23. «Ιάκωβος Ρίζος ο Ραγκαβής», σ. 245.

24. Να θυμηθούμε τα μεταφρασμένα μελοδράματα *Τηλέμαχος και Καλυψώ* και *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γεώργιου Σακελλάριου (βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλόσοφου Γεώργιου Σακελλάριου*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2009). Σε παρόμοιο πλαίσιο, βλ. την κατατοπιστική μελέτη του ίδιου, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνστ. Κοκκινάκη. Τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη, 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Πορείες και σταθμοί. Δέκα μελετήματα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2005, σσ. 40-177.

25. Νικόλαος Πίγκολος, *Φιλομούσου πάρεργα*, Παρίσι, 1838, σσ. 293-294.

πατριωτισμού και του εθνικού αισθήματος: *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος και Τιμολέων του Ιωάννη Ζαμπέλιου, Βρούτος του Βολταίρου, Τα Ολύμπια του Μεταστάσιου* (μετάφραση του Ρήγα), *Μάρκος Μπότσαρης* αγνώστου, είναι μερικά από τα έργα που παραστάθηκαν το καλοκαίρι του 1836.²⁶ Όπως παρατηρεί κανείς, παρασταίνονται μόνον τραγωδίες πρωτότυπες, με θέματα εθνικά κι ηρωικά, και μεταφράσεις κλασικές για την εποχή και διαδεδομένες ήδη από τα προεπαναστατικά χρόνια. Η ώρα του ελληνικού μελοδράματος αργεί να φτάσει ακόμα.²⁷

Την επόμενη χρονιά, δειλά-δειλά, ξεκινούν οι οργανωμένες μελοδραματικές παραστάσεις ιταλικών, κυρίως, θιάσων στην Αθήνα, οι οποίες είχαν πρώτα επισκεφθεί τα Επτάνησα, στα οποία το ιταλικό μελόδραμα παρασταινόταν απρόσκοπτα από τα προεπαναστατικά χρόνια και η παρουσία του θα εκτεινόταν βαθιά μέσα στον 19ο αιώνα. Για ελληνικό μελόδραμα ούτε λόγος την εποχή εκείνη.²⁸ Ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής σίγουρα θα είχε υπόψη του τις συζητήσεις, πολλές φορές δημόσιες μέσω του Τύπου, για την κατασκευή θεάτρου από τους Βαυαρούς και για τη θέση που πρέπει να έχουν τα μελοδράματα και οι θεατρικές παραστάσεις στην πρωτεύουσα ή αλλιώς στην υπό κατασκευή μητρόπολη του νεοσύστατου ελλαδικού κράτους που αγωνίζεται να εκμοντερνιστεί. Επομένως, η επιλογή του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή να συντάξει ένα τέτοιο έργο, που από τις σκηνικές οδηγίες κι από τα πολλά χορικά φαίνεται ότι είχε στο νου του την παράσταση, ίσως να σχετίζεται με τη σταδιακή είσοδο των μελοδραματικών παραστάσεων στην αθηναϊκή καθημερινότητα.

Εντούτοις, όχι μόνο ήταν νωρίς για το ελληνικό μελόδραμα, όπως προείπαμε, αλλά στο πνευματικό γίγνεσθαι της πρωτεύουσας επιτελούνταν μια μεγάλη αλλαγή. Στα 1836 οι αδελφοί Σούτσοι είχαν ήδη δώσει την πιστολιά στη γραμμή εκκίνησης για τους δημιουργούς του Ρομαντισμού, οι οποίοι ξεχύνονταν με ορμή στο λογοτεχνικό στίβο. Τα αιτήματα είχαν αλλάξει και η νέα γενιά Φαναριωτών –ανάμεσα σε αυτούς και ο γιος του ποιητή μας– δεν μπορούσαν να παραμείνουν προσκολλημένοι στα αιτήματα και τους τρόπους των πατεράδων τους και των παππούδων τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά το θεατρικό αθηναϊκό καλοκαίρι του 1836, στις 23 Αυγούστου, παραστάθηκε για πρώτη φορά ο *Οδοιπόρος του Παναγιώτη Σούτσου*, με ένα ενθουσιασμένο κοινό που άκουγε «απαγγελομένους τους λαμπρούς και πλήρεις ζωτικότητας στίχους του Π. Σούτσου», όπως σημείωνε εφημερίδα της εποχής.²⁹

26. Για τις παραστάσεις αυτές και το θέατρο του Σκοντζόπουλου, βλ. Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 215-250. Βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σσ. 311-334.

27. Βλ. Στέλλα Κουρμπανά, «Το 'πρώτο ελληνικό μελόδραμα και οι διεκδικητές του'», στο Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα, ΤΘΣ, 2016, τόμ. Β', σσ. 505-515.

28. Βλ. στο ίδιο, σσ. 505-507. Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 248-249 του ίδιου, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», στο Σάββας Πατσαλίδης – Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη, University Press, 2001, σσ. 165-226.

29. Βλ. Χρήστος Εμ. Αγγελομάτης, *Ελληνικά ρομαντικά χρόνια. Άνθρωποι, ιδέες ζωή*, Αθήνα, Εστία, [1966], σ. 101.

Τέλος, θα ήθελα να επιμείνω σε δύο σημεία του έργου του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή, ένα εσωτερικό κι ένα εξωτερικό. Είναι σχεδόν σίγουρο ότι ο επίκαιρος πολιτικός χαρακτήρας του έργου, ιδιαίτερα η αναφορά του στην τρέχουσα διχαστική κατάσταση σε συνδυασμό με την εγκωμιαστική στάση του απέναντι στον Όθωνα, θα το καθιστούσε ακατάλληλο για παράσταση. Τα πνεύματα σίγουρα θα άναβαν και το κοινό θα αντιδρούσε ποικιλοτρόπως. Το δεύτερο σημείο έχει να κάνει με την ίδια την έκδοση, στην οποία εμφανίστηκε το μελόδραμα: κάτι σαν δίτομα «άπαντα» δεμένα μαζί, με μεταφρασμένο θέατρο σε δίγλωσση μορφή, στίχους και ποιήματα που έρχονται από τον φαναριώτικο κόσμο των Ηγεμονιών των προεπαναστατικών χρόνων. Κάπως ανεπίκαιρα θα έλεγε κανείς, με εξαίρεση την *Επάνοδο των Μουσών*, αλλά δεν είναι μόνον αυτό. Στη διαφημιστική αγγελία της εφημερίδας *Αθηνά* σημειώνεται:

«Όχι μόνον εκδίδομεν ποιήσιν πρωτοτύπου αξίας, και δυναμένην να συγκαταριθμηθή μετά των αρίστων δοκιμίων της νέας φιλολογίας μας, ως έκαστος των αναγνωστών θέλει το ομολογήσει, αλλά προμηθεύομεν και εις τους σπουδαστάς της γαλλικής γλώσσης πρόχειρον και εύωνον συλλογήν αριστουργημάτων της γαλλικής ποιήσεως, και συγχρόνως μετάφρασιν αυτών ακριβή, ευκολύνουσαν τα μέγιστα την μελέτην».³⁰

Το βιβλίο εξυπηρετεί παλαιότερες λογικές, αυτές των Φαναριωτών ευγενών, οι οποίοι μετέφραζαν έργα προκειμένου να μάθουν τη γλώσσα. Πλέον, στα ρομαντικά χρόνια προωθούνται άλλες μορφές και λογικές εκπαίδευσης (αστικές και θεσμικά οργανωμένες), όπως και άλλου είδους βιβλία. Σιγά-σιγά οι αγγελίες λογοτεχνικών βιβλίων θα προβάλλουν τα συναισθήματα που μπορεί να εγείρει μια ποιητική συλλογή ή ένα μυθιστόρημα, κι όχι τόσο τις εκπαιδευτικές αρετές του. Φυσικά, τα μικρά παιδιά της αστικής Αθήνας τον 19ου αιώνα θα διαβάζουν Ουγκώ για να μάθουν γαλλικά, αλλά δεν θα είναι αυτή η κύρια αιτία της ευρείας διάδοσης και της επιτυχίας του βιβλίου.

Φυσικά, οι λογοτεχνικοί τόποι και τρόποι του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και των προεπαναστατικών χρόνων δεν λησμονούνται εντελώς στην «κλασικορομαντική»³¹ Αθήνα. Ο Μοντεσκιέ, ο Μαρμοντέλ και ο Βολταίρος μεταφράζονται στα χρόνια 1830-1880, αν και ελάχιστες από αυτές τις μεταφράσεις τυπώνονται στην Αθήνα.³² η πρωτεύουσα παραδίδεται σταδιακά στα ρομαντικά πάθη. Η *Επάνοδος των Μουσών* του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή ήρθε αργά στο προσκήνιο ως προς το πεδίο της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής, και νωρίς όσον αφορά το πεδίο των παραστάσεων ελληνικών μελοδραμάτων. Όπως και να έχει, το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το κείμενο είναι μεγάλο, κυρίως ως προς την αποτύπωση μιας ιδιαίτερης ιστορικής συγκυρίας του νεότευκτου ελλαδικού κράτους σε ένα νεοκλασικό πλαίσιο φερμένο από τα παλιά.

30. Εφ. *Αθηνά*, 24.4.1836.

31. Ο Κ. Θ. Δημαράς έφερε τον όρο στο προσκήνιο ως «ρωμαντικό κλασικισμό», στον τόμο *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, 92000, σ. 351. Για περαιτέρω πραγμάτευση του όρου, αυτή τη φορά ως «κλασικορομαντισμός», βλ. Γιώργος Βελουδής, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός», στον τόμο *Μονά – Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα, Γνώση, 1992, σσ. 97-123.

32. Βλ. Φίλιππος Παππάς, «Στοιχεία για τις μεταφραστικές τύχες λογοτεχνικών κειμένων του Διαφωτισμού την εποχή του ελληνικού ρομαντικού κλασικισμού (1830-1880)», στο Στέφανος Κακλαμάνης κ.ά. (επιμ.), *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος-19ος αιώνας)*. Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 447-463.

*Η δραματική τέχνη στην Αθήνα του 19ου και του 20ού αι.,
μέσα από το αρχαιολογικό υλικό του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»*

Ο Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» αποτελεί έναν από τους αρχαιότερους επισημονικούς Συλλόγους της χώρας. Η ίδρυση του στην Αθήνα του δεύτερου μισού του 19ου αι. (1865) ανταποκρινόταν στο κοινωνικό αίτημα της εποχής για ανάληψη πρωτοβουλιών και δράσης που θα οδηγούσε την Ελλάδα –κυρίως μέσω της πολιτιστικής ανάπτυξης– στην πρόοδο, την ανάκτηση του παλαιού μεγαλείου και τη διαδραμάτιση σημαίνοντος ρόλου στη διεθνή σκηνή. Η ίδρυση του Συλλόγου εμπίπτει στην ευρύτερη προσπάθεια των νεοελλήνων λογίων, υπό την άμεση επίδραση των κειμενικών του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού, να προβάλλουν και να εμπεδώσουν στη συνείδηση των συγχρόνων τους την έννοια της ιδιαιτερότητας του ελληνικού έθνους μέσω της ανάδειξης των στοιχείων εκείνων «της παλαιότερης ιστορίας του Ελληνισμού, τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν αναδρομικά ώστε να εδραιώσουν τη σύγχρονη υπόσταση και τις μελλοντικές φιλοδοξίες του κράτους».¹

Στο πλαίσιο αυτό οι νεαρότατοι ιδρυτές του «Παρνασσού», τα τέσσερα ανήλικα τέκνα του νομισματολόγου και ιστορικού Παύλου Λάμπρου (1821-1887): ο Μιχαήλ, ο Σπυρίδων, ο Κωνσταντίνος και ο Διονύσιος, προχώρησαν στην ίδρυση του Συλλόγου στις 24 Ιουνίου 1865, πιθανότατα με την προτροπή και την ενθάρρυνση του πατέρα τους. Ο σκοπός της ίδρυσης του Συλλόγου είναι, όπως διατυπώνεται ήδη στην πρώτη συνάντηση των τεσσάρων φιλόδοξων ιδρυτών του: «Η διά της από κοινού των μελών αυτού ενεργείας πρόοδος και γενική ωφέλεια» και, όπως καταγράφεται αργότερα επισήμως στον κανονισμό του Συλλόγου «η διανοητική, ηθική και κοινωνική του λαού βελτίωσις», η οποία επιδιώκεται:

«α) διά δημοσίων μαθημάτων, β) δι' αναγνώσεως διατριβών, γ) δι' εκδόσεως βιβλίων χρησίμων τω λαώ, δ) δι' εκδόσεως περιοδικού συγγράμματος και διαφόρων άλλων δημοσιεύσεων, ε) διά καταρτισμού Βιβλιοθήκης και Αναγνωστηρίου, στ) διά συζητήσεως θεμάτων και συστάσεως διαγωνισμών (...)».

Μέσα σε αυτό το πλέγμα των σκοπών και των επιδιώξεων του Συλλόγου περίοπτη θέση κατείχε πάντοτε η ανάπτυξη και προβολή της δραματικής τέχνης, κυρίως από την οπτική της δραματογραφίας με τη συγγραφή και τη δημόσια ανάγνωση θεατρικών έργων, τη σύσταση και διενέργεια δραματικών διαγωνισμών, τη δημοσίευση σχετικής αρθρογραφίας

1. Roderick Beaton, *Η ιδέα του Έθνους στην Ελληνική Λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016, σσ. 270-271.

στο περιοδικό του Συλλόγου, την οργάνωση εκδηλώσεων τιμής ή μνήμης για θεατρικούς συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς, αλλά και με την προσωπική σχέση των ίδιων των μελών του Συλλόγου με το θέατρο. Θυμίζουμε ότι ο πρώτος πρόεδρος του Συλλόγου, ο Μιχαήλ (Μίκις) Λάμπρος, υπήρξε συγγραφέας της πρώτης ελληνικής επιθεώρησης, του έργου *Λίγο απ' όλα*, που παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 1894 στο υπαίθριο θέατρο Παράδεισος από τον θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη.² Αλλά και ο Σπυρίδων Λάμπρος, ο πρώτος γενικός γραμματέας του Συλλόγου, κατόπιν ιστορικός, πανεπιστημιακός καθηγητής αλλά και Πρωθυπουργός (27.9.1916-21.4.1917), είχε επίσης γράψει θεατρικά έργα, μεταξύ των οποίων το πεντάπρακτο δράμα *Ο τελευταίος Κόμης των Σαλώνων*³ που βραβεύτηκε στον Βουτσιναίο Διαγωνισμό του Πανεπιστημίου το 1870.

Οι νεαροί ιδρυτές του «Παρνασσού» έδειξαν από πολύ νωρίς την πρόθεσή τους να εισαγάγουν και να καθιερώσουν θεσμούς που θα αναδείκνυαν την πρωτότυπη ελληνική λογοτεχνική και δραματική παραγωγή και, παράλληλα, θα την καταξίωναν μέσω της διατύπωσης τεκμηριωμένης κριτικής από έγκριτους λογίους και επιστήμονες. Ένα μόλις χρόνο μετά τη σύσταση του Συλλόγου, το 1866, στο χειρόγραφο περιοδικό *Παρνασσός* γίνεται λόγος για τη βράβευση ενός ποιήματος τιτλοφορούμενου «Αρμοδίου μονόλογος» του Μιχαήλ Λάμπρου, μεταξύ πολλών άλλων υποβληθέντων, γεγονός που δείχνει την πρόθεση των μελών να συμβάλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού τοπίου της Ελλάδας αναδεικνύοντας και προβάλλοντας νέες αισθητικές τάσεις.

Τα αμέσως επόμενα χρόνια δεν υπήρξε παρόμοια δραστηριότητα, όπως φαίνεται από την έλλειψη σχετικών αναφορών,⁴ μέχρις ότου οι συνθήκες ωρίμασαν για την πρόταση ίδρυσης ενός μόνιμου πλέον διαγωνισμού, ο οποίος αν και βραχύβιος επρόκειτο να αποτελέσει σημείο αναφοράς στην ιστορική πορεία εξέλιξης των νεοελληνικών γραμμάτων. Πρόκειται για τον δραματικό διαγωνισμό που θεσπίστηκε το 1874 και έμελλε να διαρκέσει μόνο μέχρι το 1877, όταν η κριτική διαμάχη μεταξύ του Άγγελου Βλάχου και του Εμμανουήλ Ροΐδη τάρραξε τα λιμνάζοντα νερά της λογοτεχνικής ζωής και επέσπευσε το τέλος του διαγωνισμού.

Η πρόταση για τη θέσπιση αυτού του δραματικού διαγωνισμού έγινε το 1873 μετά από εισήγηση δύο θεατρικών συγγραφέων που υπήρξαν παράλληλα από τα πιο δραστήρια μέλη του Συλλόγου: του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη και του Δημητρίου Κορομηλά καθώς και του τότε προέδρου του Συλλόγου, Ελ. Ραφαήλ.⁵ Στον κανονισμό του διαγωνισμού που καταγράφεται στη *Λογοδοσία* του έτους αυτού, αναφέρεται ότι θα είναι

2. Σχετικά με το έργο και την παράσταση, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. Α2, Σειρά Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη ΘΕ 34, Αθήνα, Ερμής, 1977. Η Α' πράξη του έργου είχε δημοσιευθεί στο περιοδικό του Συλλόγου το 1894: *Παρνασσός*. Περιοδικόν σύγγραμμα του εν Αθήναις ομωνύμου συλλόγου κατά μήνα εκδιδόμενον, τόμ. ΙΖ', εν Αθήναις, τύποις Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1894, σσ. 32-48.

3. Σπυρίδων Π. Λάμπρος, *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων*. Δράμα εις μέρη πέντε, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου «Ιλισσού», 1870.

4. Γεράσιμος Ζώρας, *Οι λογοτέχνες της Παλαιάς και της Νέας Αθηναϊκής Σχολής στον Φ. Σ. Παρνασσός. Αρχαιολογική έρευνα*, διδακτορική διατριβή, Αθήναι, Εκδόσεις Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός, 1993, σ. 159.

5. Βλ. σχετικά και Μαρία Δημάκη-Ζώρα, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, σσ. 111-114.

διαγωνισμός «τραγωδιών ομού και κωμωδιών» και ότι τα θεατρικά έργα θα γίνονται δεκτά μόνο «εάν διαδραματίζωσιν υποθέσεις εθνικάς, ειλημμένας δηλ. εκ της ιστορίας ή κοινωνίας της Ελλάδος».⁶

Χαρακτηριστικό είναι ότι οι αγωνοθέτες όριζαν ως ισόβιο πρόεδρο της επιτροπής τον καθηγητή της Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους, Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο, δηλώνοντας έτσι την πρόθεσή τους να εγκαινιάσουν ένα θεσμό που θα συνέβαλε στην τόνωση του ενδιαφέροντος των «μουσολήπτων» νέων της εποχής για συγγραφή ιστορικών δραμάτων. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι ο διαγωνισμός που προτάθηκε θα ήταν δραματικός και θα είχε ως στόχο την ανανέωση των νεοελληνικών γραμμάτων μέσω της ανάπτυξης της δραματουργίας.

Από το σχετικό ανέκδοτο και έντυπο (κυρίως το δημοσιευμένο στις *Λογοδοσίες*) υλικό, προκύπτει ότι ο δραματικός διαγωνισμός διεξήχθη για πρώτη φορά το 1874 με την υποβολή δώδεκα θεατρικών έργων, από τα οποία όμως κανένα δεν κρίθηκε άξιο βράβευσης, και επαναλήφθηκε το 1876 και το 1877. Το έντονο κλίμα που επικράτησε κατά τον διαγωνισμό του 1877, καθώς και η φιλολογική αναστάτωση που δημιουργήθηκε από το γεγονός αυτό, ώθησαν μάλλον τον Σύλλογο να αναστείλει τη λειτουργία του εν λόγω θεσμού. Στον διαγωνισμό του 1876 είχε βραβευθεί το δράμα του Τιμολέοντος Αμπελά, *Κλεοπάτρα*. Ο Αμπελάς (1850-1926) υπήρξε από τα παλαιότερα μέλη του Συλλόγου, αφού είχε ενταχθεί στους κόλπους του ήδη από το 1868, αλλά και ένα από τα μέλη της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη συγγραφή θεατρικών έργων.

Στον διαγωνισμό του 1877 ο Εμμανουήλ Ροΐδης, εισηγητής της επιτροπής και συντάκτης της σχετικής Κρίσεως του διαγωνισμού, διατύπωσε την άποψη ότι κανένα έργο δεν άξιζε να βραβευθεί, ούτε καν να επαινεθεί, γιατί η γενικότερη ανυπαρξία ουσιαστικής πνευματικής ζωής και κίνησης δεν επέτρεπε τη δημιουργία αξιόλογων καλλιτεχνικών έργων. Παρατηρούσε ότι «ποίησιν η Ελλάς δεν δύναται επί του παρόντος να ελπίζει», γεγονός που οφείλεται στην «αποξένωσιν από του βασανίζοντος σήμερον τα λοιπά έθνη πνευματικού σάλου» και στην απουσία «μιας οιασδήποτε περιρρεούσης ποιητικής ατμοσφαιράς».⁷

Μια ακόμη βραχύβια προσπάθεια καθιέρωσης δραματικού διαγωνισμού έγινε το 1902 με την προκήρυξη διαγωνισμού «προς συγγραφήν μονοπράκτου κωμωδίας», στον οποίο υποβλήθηκαν είκοσι εννέα έργα. Η επιτροπή όμως των κριτών (που αποτελούνταν από τον Τιμολέοντα Αργυρόπουλο, τον Γεώργιο Δροσίνη και τον Κωστή Παλαμά), όπως αναφέρεται στην Έκθεση που δημοσιεύθηκε στο *Νέον Αστυ* της 20ής Μαΐου 1902, «ουδεμίαν κωμωδίαν εθεώρησεν αξία βραβεύσεως».⁸

6. *Λογοδοσία Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού των κατά το Η' έτος γενομένων, αναγνωσθείσα τη 14^η Οκτωβρίου 1873 υπό Ελευθερίου Ρ. Ραφαήλ Προέδρου*, Αθήνησι, εκ του τυπογραφείου Περιστεράς, διευθυνομένου υπό Σ. Οικονόμου, 1873, σ. 159. Για τον διαγωνισμό γενικότερα, βλ. Κυριακή Πετράκου, «Ο διαγωνισμός του Παρνασσού», στον τόμο *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, πρόλογος Βάλτερ Πούχγερ, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 164-170.

7. Η έκθεση του Εμμανουήλ Ροΐδη δημοσιεύθηκε αρχικά στο περιοδικό *Παρνασσός*: Ε. Δ. Ροΐδου, «Δραματικός αγών. Κρίσις της των αγωνοδικών επιτροπείας», *Παρνασσός*. Σύγγραμμα περιοδικόν κατά μήνα εκδιδόμενον, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Παρνασσού, 1877, τόμ. Α', σσ. 218-225.

8. Κωνσταντίνος Α. Βοβολίνης, *Το χρονικόν του «Παρνασσού» (1865-1950)*, Αθήναι, Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», 1951, σ. 262.

Ο διαγωνισμός που επρόκειτο να διαρκέσει πολύ περισσότερο ήταν ο Καλοκαιρινός Θεατρικός Διαγωνισμός που ιδρύθηκε το 1921 με αθλοθέτη τον Ανδρέα Καλοκαιρινό και με σκοπό τη βράβευση ανέκδοτων θεατρικών έργων συνεχίζεται έως τις μέρες μας. Ο αθλοθέτης Ανδρέας Καλοκαιρινός καταγόταν από την Κρήτη και ήταν μαθητής του Αντωνίου Αντωνιάδη, του πολυγραφότατου δραματουργού του 19ου αι. Το αρχείο του Καλοκαιρινείου Θεατρικού Διαγωνισμού παρουσιάζει δυστυχώς μεγάλες ελλείψεις όσον αφορά στις πρώτες δεκαετίες της διοργάνωσής του, λόγω πιθανότατα της απώλειας ή καταστροφής των εγγράφων και των έργων κατά την περίοδο της Κατοχής. Η συστηματική ενημέρωση του αρχείου ξεκινάει ουσιαστικά από το 1952.⁹

Ωστόσο, η θεατρική δραστηριότητα του Συλλόγου δεν εξαντλείται με τους δραματικούς διαγωνισμούς, βραχύβιους και μη. Σημαντική δραστηριότητα του Συλλόγου αποτελούσαν επίσης οι αναγνώσεις έργων των μελών του. Το 1871 ο Τιμολέων Αμπελάς και ο Δημήτριος Παπαρηγόπουλος διαβάζουν αποσπάσματα από έργα τους: ο πρώτος από το δράμα *Λέων Καλλέργης* (που δημοσιεύεται κατά το ίδιο έτος στη Σύρο) και από το έργο *Βιργινία η Ρωμαία*, και ο δεύτερος από το *Ηρακλής Μαινόμενος*,¹⁰ ενώ κατά το επόμενο έτος ο Σπυρίδων Βασιλειάδης διαβάζει αποσπάσματα από τα δράματά του *Γαλάτεια*¹¹ και *Σκύλλα*.¹² Περισσότερες απαγγελίες έκανε ο ιδρυτής του Δραματικού Διαγωνισμού του Παρνασσού, Δημήτριος Κορομηλάς: *Έρωτος θυσία* (1875), *Ακτίς εν σκότει* (1880), *Η κυρία δέχεται* (1888), *Ιππαρέτη* (1890), *Εκκρεμές διαζύγιον* (1891). Επίσης ο Αχιλλέας Παράσχος διάβασε κατά τα έτη 1884 και 1890 αποσπάσματα από το δράμα του *Λέων Καλλέργης*.¹³

Σύμφωνα με το πρώτο καταστατικό του Συλλόγου, ένα από τα μέσα επίτευξης των σκοπών του ήταν οι διαλέξεις που οργανώνονταν για τα μέλη αλλά και για το φιλόμουσο κοινό, που συγκεντρωνόταν στη μεγάλη αίθουσα τελετών για να ακούσει τους λογοτέχνες να διαβάζουν έργα τους και τους κριτικούς να διατυπώνουν ερμηνείες και αξιολογικές κρίσεις για αυτά. Τέτοιου είδους διαλέξεις σχετικά με το έργο θεατρικών συγγραφέων αλλά και σχετικά με την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου γενικότερα, μπορούμε να καταγράψουμε αρκετές από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του «Παρνασσού» μέχρι σήμερα, διασταυρώνοντας στοιχεία από τις *Λογοδοσίες*, από άρθρα που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό του Συλλόγου αλλά και από δημοσιεύματα του ημερήσιου Τύπου. Ενδεικτικά και μόνον θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στη σειρά των διαλέξεων που οργανώθηκαν από τον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών την περίοδο του Ιανουαρίου – Φεβρουαρίου 1933, με θέμα το νεοελληνικό θέατρο, με ομιλητές τους: Νικόλαο Λάσκαρη, Ανδρέα Ανδρεάδη, Γρηγόριο Ξενόπουλο, Θεόδωρο Συναδινό, Αχιλλέα Κύρου, Μιχαήλ Ροδά και Πέτρο Χάρη.

9. Τα στοιχεία που σώζονται από την προηγούμενη περίοδο του Διαγωνισμού (αλλά και μέχρι το 1969) έχουν καταγραφεί σε δύο εργασίες: Αικατερίνη Κορωναίου – Αθηνά Κωσταράκου, *Αρχείο του Καλοκαιρινείου Θεατρικού Διαγωνισμού* (επιβλέπουσα: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου), Αθήνα, 1996 και Πέτρος Βραχιώτης, *Η πρώτη εικοσαετία του Καλοκαιρινείου Διαγωνισμού* (επιβλέπουσα: Κυριακή Πετράκου), Αθήνα, 2004.

10. Περιλαμβάνεται στο εκτενές έργο *Αγορά*, κωμωδία εις πράξεις πέντε, εν Αθήναις, 1871, σσ. 198-245.

11. Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Αττικάί Νύκτες. Τα Άπαντα*, έκδοσις δευτέρα, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου της Ενώσεως, 1882, τόμ. II, σσ. 1-94.

12. Στο ίδιο, σσ. 137-212.

13. Η Α' πράξη δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Εστία*, τόμ. 17, 1884, σσ. 177-184.

Σημαντική είναι όμως και η Βιβλιοθήκη του Συλλόγου, η ίδρυση και ενημέρωση της οποίας υπήρξε ήδη από το 1865 μια από τις σημαντικότερες μέριμνες των ιδρυτών και των μελών του Συλλόγου. Σε αυτήν σώζονται ορισμένες σπάνιες σήμερα εκδόσεις θεατρικών έργων του 19ου και των αρχών του 20ού αι., που μπορούν να αξιοποιηθούν από τη θεατρολογική έρευνα.

Ήδη, από τα πρώτα χρόνια ζωής του Συλλόγου, οι ίδιοι οι λογοτέχνες – μέλη του «Παρνασσού» φρόντισαν για τον εμπλουτισμό της Βιβλιοθήκης του προσφέροντας δικά τους έργα αλλά και βιβλία άλλων ομοτέχνων τους. Από τις Λογοδοσίες των πρώτων ετών μαθαίνουμε ότι συγγραφείς όπως οι: Σπυρίδων Βασιλειάδης, Δημήτριος Παπαρηγόπουλος, Δημήτριος Κορομηλάς, Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, Ιωάννης Καμπούρογλου, Τιμολέων Αμπελάς, Αριστομένης Προβελέγγιος, Εμμανουήλ Ροΐδης και άλλοι, είχαν δωρίσει εκδόσεις έργων τους στη Βιβλιοθήκη του «Παρνασσού». Ορισμένοι λογοτέχνες μάλιστα, κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Συλλόγου και της Βιβλιοθήκης, συνεισέφεραν και χρηματικά ποσά με σκοπό τον εμπλουτισμό της. Ενδεικτικό είναι ότι στη Λογοδοσία του 1873 ο πρόεδρος Ελευθέριος Ραφαήλ έκανε λόγο για δωρεά 75 δραχμών από τον Ροΐδη και 64 από τον Κορομηλά υπέρ της Βιβλιοθήκης.¹⁴

Σχετικά με τα βιβλία που φυλάσσονται στη Βιβλιοθήκη του Συλλόγου θα μπορούσαμε ενδεικτικά και μόνον να αναφερθούμε σε τίτλους, όπως: Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο Πρωθυπουργός και ο ατίθασσος ποιητής. Δράματα πολιτικά*, εν Βρυξέλλαις, 1843· Δημητρίου Βερναρδάκη, *Κυψελίδαι. Τραγωδία εις πράξεις πέντε, Μέρος Α΄*, εν Λειψία, τυπογραφείον Β. Γ. Τεϋβνέρου, 1860· Τιμολέοντος Αμπελά, *Βιργινία η Ρωμαία*, εν Αθήναις, τύποις Νικολάου Ρουσοπούλου, 1871· Ανδρέας Ρηγόπουλος, *Νέρων εν Κορίνθω*. Δράμα εις πράξεις πέντε, εν Αθήναις, τυπογραφείον Μέντορος, 1879· Σπύρος Μελάς, *Το Χαλασμένο Σπίτι*. Δράμα σε τρία μέρη, Αθήναι, εκδότης Κ. Ελευθερουδάκης, 1909· Μανώλης Καλομοίρης, *Ο Πρωτομάστορας*. Μουσική Τραγωδία διασκευή από την ομώνυμη τραγωδία του Πέτρου Ψήλορειτή, Αθήνα, εκδοτική εταιρεία Τα Έργα, 1916, και πολλούς άλλους.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι στο αρχείο του Συλλόγου περιλαμβάνεται και φωτογραφικό υλικό και αποκόμματα εφημερίδων, από τη δεκαετία του 1930 και εξής, από όπου μπορούν να αντληθούν πληροφορίες για εκδηλώσεις που διοργάνωσε ο Σύλλογος προκειμένου να τιμήσει πρόσωπα (συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς) του νεοελληνικού θεάτρου. Ενδεικτικά αναφέρουμε την τιμητική εκδήλωση για τη Μαρίκα Κοτοπούλη στις 6 Νοεμβρίου 1939, με ομιλητές τους Σπύρο Μελά και Θεόδωρο Συναδινό, καθώς και τιμητικές εκδηλώσεις για τους ηθοποιούς: Θάνο Κωτσόπουλο (1985), Αλέξη Μινωτή (1988), Βάσω Μανωλίδου (1997), Λυκούργο Καλλέργη (2006) και άλλους.

Θα ήταν όμως σημαντική παράλειψη να μην αναφερθούμε, σε αυτό το πολύ σύντομο περίγραμμα και στο επιστημονικό περιοδικό με τον τίτλο *Παρνασσός* που εκδίδεται από τον Σύλλογο εντύπως, ήδη από το 1877, και φθάνει, με κάποιες διακοπές, έως σήμερα. Η πρώτη περίοδος έκδοσης καταλαμβάνει τα έτη 1877-1895 και κατά τη διάρκειά της οι 17 τόμοι του περιοδικού φιλοξενούν ενδιαφέρουσα λογοτεχνική ύλη αλλά και κριτικές μελέτες και επιστημονικά άρθρα για τη Λογοτεχνία, την Ιστορία, τον Λαϊκό Πολιτισμό και άλλα θέματα. Ακολουθούν (κατά το διάστημα 1896-1939) άλλοι 17 τόμοι

14. Γεράσιμος Ζώρας, *Οι λογοτέχνες της Παλαιάς και της Νέας Αθηναϊκής Σχολής στον Φ. Σ. Παρνασσός*, σ. 157.

με τον τίτλο *Επετηρίς του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»* και από το 1959 έως σήμερα το περιοδικό επανεκδίδεται πλέον ανελλιπώς με τον τίτλο *Παρνασσός*. Κατά την πρώτη περίοδο εκτός από ποιήματα και πεζογραφήματα σημαντικών λογοτεχνών της Παλαιάς και της Νέας Αθηναϊκής Σχολής, δημοσιεύονται στο περιοδικό και λίγα θεατρικά έργα, όλα του Δημητρίου Κορομηλά, *Παγκάστη*,¹⁵ *Ανακρέων*,¹⁶ *Κάμμα*,¹⁷ *Παρά το χείλος της αβύσσου*,¹⁸ αλλά και το εκτενές κριτικό κείμενο του Γρηγορίου Ξενόπουλου που τιτλοφορείται *Τα κωμειδύλλια*¹⁹ και σχολιάζει τη θεατρική κίνηση και την κυριαρχία του κωμειδύλλιου στα θερινά θέατρα της περιόδου εκείνης.

Ας σταθούμε όμως στο πρώτο κείμενο του πρώτου τόμου του 1877, που είναι γραμμένο από τον λογοτέχνη, διπλωμάτη, πανεπιστημιακό καθηγητή, Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, έναν από τους πρεσβύτερους και κορυφαίους εκπροσώπους της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής, που είχε γίνει επίτιμο μέλος του «Παρνασσού», τέσσερα μόλις χρόνια μετά από την ίδρυση του Συλλόγου. Το κείμενο αυτό δεν είναι άλλο από το τιτλοφορούμενο «Περί Ελληνικού Θεάτρου» που εκτείνεται σε 48 σελίδες και στο οποίο ο συγγραφέας εκθέτει την πρότασή του για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου σημειώνοντας χαρακτηριστικά: «το θέατρον είναι εν των σπουδαιοτάτων καταστημάτων διά την εθνικήν πρόοδον, τα πρωτεία εις μόνον το Πανεπιστήμιον παραχωρούν».²⁰

Ο Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», που συμπληρώνει φέτος 154 συναπτά έτη λειτουργίας και προσφοράς στην ελληνική πνευματική ζωή, άλλοτε με περιόδους ακμής και άλλοτε με περιόδους ήσσονος δραστηριότητας, σφυρηλατεί σήμερα τη σύγχρονη φυσιογνωμία του, στηριζόμενος σε μια πλούσια και μακρά παράδοση, αναπόσπαστο μέρος της οποίας αποτελεί και το νεοελληνικό θέατρο. Με την ψηφιοποίηση μεγάλου μέρους των σπάνιων εντύπων που κατέχει ο Σύλλογος και την ανάρτηση του υλικού αυτού στην ιστοσελίδα (Isparnas.gr), δίνεται πλέον η δυνατότητα σε όλους τους μελετητές να έχουν πρόσβαση στους σπάνιους τόμους του περιοδικού του Συλλόγου και σε άλλα βιβλία. Σε συνδυασμό με την επιτόπια έρευνα, ο σύγχρονος ερευνητής μπορεί να βρει στον Φ. Σ. «Παρνασσός» πολύ αξιόλογο υλικό, ιδίως σε σχέση με συγγραφείς της Παλαιάς και της Νέας Αθηναϊκής Σχολής, και να το αξιοποιήσει για να φωτίσει καλύτερα πτυχές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, της δραματουργίας, αλλά και της σχέσης του θεάτρου με την ευρύτερη πνευματική κίνηση.

15. *Παρνασσός*. Σύγγραμμα περιοδικόν κατά μήνα εκδιδόμενον, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Παρνασσού, διευθυνομένου υπό Σ. Π. Οικονόμου, 1878, τόμ. Β', σσ. 582-635.

16. *Παρνασσός*. Σύγγραμμα περιοδικόν κατά μήνα εκδιδόμενον, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Παρνασσού, διευθυνομένου υπό Σ. Π. Οικονόμου, 1880, τόμ. Δ', σσ. 679-731.

17. *Παρνασσός*. Σύγγραμμα περιοδικόν κατά μήνα εκδιδόμενον, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Παρνασσού, 1885, τόμ. Θ', σσ. 161-197.

18. *Παρνασσός*. Περιοδικόν σύγγραμμα του εν Αθήναις ομωνύμου συλλόγου κατά μήνα εκδιδόμενον, υπό την διεύθυνσιν Χαραλάμπους Αννίνου, εν Αθήναις, τύποις Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1891, τόμ. ΙΔ', σσ. 27-37.

19. *Παρνασσός*. Περιοδικόν σύγγραμμα του εν Αθήναις ομωνύμου συλλόγου κατά μήνα εκδιδόμενον, Διευθυνταί Χαραλάμπης Άννινος εν Αθήναις, Χριστοφ. Σαμαρτσίδης εν Κωνσταντινουπόλει, εν Αθήναις, τύποις Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1892, τόμ. ΙΕ', σσ. 117-124.

20. *Παρνασσός*. Σύγγραμμα περιοδικόν κατά μήνα εκδιδόμενον, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Παρνασσού, διευθυνομένου υπό Σ. Π. Οικονόμου, 1878, τόμ. Α', σσ. 1-48.

Οικονομία και Θέατρο: διαδικτυακές πηγές της έρευνας

Μία διδακτορική διατριβή που ασχολείται με τον 19ο αιώνα και με περισσότερα από ένα επιστημονικά πεδία (Οικονομία και Θέατρο), παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες ως προς τη συλλογή των επιστημονικών τεκμηρίων, τόσο εξαιτίας της ποικιλομορφίας τους όσο και εξαιτίας της δυσκολίας εξεύρεσής τους.¹ Η ενασχόληση με το ζήτημα του άκοπου πλουτισμού, δηλαδή του πλουτισμού από λαχείο, προίκα, χαρτοπαιξία, νόμιμη και παράτυπη κερδοσκοπία (χρηματιστήριο – τοκογλυφία), απάτη, δωρεά, κληρονομιά και εύρεση θησαυρού οδήγησε καταρχήν τη γράφουσα σε γνωστές δημόσιες βιβλιοθήκες που αποτελούν τις βασικές πηγές ανεύρεσης τεκμηρίων, όπως π.χ. την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας, τη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων (Μπενάκειος), τη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών και τη Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ). Ωστόσο, εξαιτίας της σύγχρονης ραγδαίας εξάπλωσης του διαδικτύου είναι πλέον εφικτή και η διαδικτυακή εύρεση του σχετικού υλικού.² Αυτό ισχύει για τα κείμενα για τα οποία δεν τίθεται πλέον θέμα πνευματικών δικαιωμάτων (είναι γνωστό ότι πρόκειται για τα τεκμήρια κάθε είδους για τα οποία έχουν παρέλθει περισσότερα από 70 χρόνια από τον θάνατο του δημιουργού τους),³ άρα ουσιαστικά για όλα τα κείμενα του 19ου αιώνα.

Συνεπώς, στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών «Ανέμη» του Πανεπιστημίου Κρήτης (anemi.lib.uoc.gr) εντοπίστηκαν όχι μόνον δυσεύρετα θεατρικά έργα, αλλά και ιστορικά τεκμήρια που παρέχουν σημαντικά στοιχεία για την πολιτικο-οικονομική κατάσταση της Ελλάδας του 19ου αιώνα. Θα αναφέρουμε επιγραμματικά

1. Ο ακριβής τίτλος της εν λόγω διατριβής είναι ο εξής: *Θέατρο και Οικονομία. Το ζήτημα του άκοπου πλουτισμού: ιδιαιτερότητες και παθογένειες της ελληνικής οικονομικής και κοινωνικής ζωής μέσα από τη δραματουργία της περιόδου 1830-1914*.

2. Παραπέμπουμε ενδεικτικά στον ιστότοπο της διαδικτυακής πύλης αναζήτησης και πλοήγησης του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης (Ε.Κ.Τ.) (<https://www.openarchives.gr>), ο οποίος συνδέεται ηλεκτρονικά με όλες τις ελληνικές ψηφιακές βιβλιοθήκες με επιστημονικό περιεχόμενο, ιστότοπος γνώριμος στους μελετητές του 19ου αιώνα. Ανάμεσα στις εν λόγω βιβλιοθήκες, σημαντική θέση κατέχουν εκείνες των ελληνικών πανεπιστημίων από τις οποίες αντλήθηκαν πολύτιμα στοιχεία.

3. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το θέμα της πνευματικής ιδιοκτησίας, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στην ιστοσελίδα του Οργανισμού Πνευματικής Ιδιοκτησίας (Ο.Π.Ι.) και συγκεκριμένα στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.opi.gr/index.php/genikes-plirofories-pi/synithi-erotimata> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/6/2017).

την ιστορική μελέτη του Επαμεινώνδα Κυριακίδη *Ιστορία του Συγχρόνου Ελληνισμού*,⁴ η οποία περιέχει ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με τη λειτουργία του ελληνικού χρηματιστηρίου κατά τον 19ο αιώνα και τη χρηματιστηριακή φούσκα που προκλήθηκε από τις μετοχές των μεταλλείων του Λαυρίου, καθώς και το συλλογικό *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος 1821-1921*,⁵ το οποίο αναφέρεται σε όλες τις χρηματιστηριακές κρίσεις του 19ου αιώνα, απόρροια της προσπάθειας του ελληνικού λαού για την επίτευξη εύκολου και γρήγορου πλουτισμού μέσω της κερδοσκοπίας. Από την «Ανέμη» μπορούν όμως να αντληθούν και πολλές οικονομολογικές μελέτες, όπως τα *Στοιχεία Πλουτολογίας: Θεωρητικής και Πρακτικής* του καθηγητή της Εμπορικής Σχολής της Χάλκης Ξενοφώντα Ζύγουρα,⁶ αλλά και οικονομολογικά περιοδικά, όπως η δημοφιλής *Οικονομική Επιθεώρησης (Πολιτική – Δημοσιοοικονομία – Καταστατική)* του σημαντικού οικονομολόγου της εποχής Αριστείδη Οικονόμου.⁷ Τα παραπάνω εγχειρίδια που χρησιμοποιήθηκαν για την τεκμηρίωση του ιστορικού μέρους της συγκεκριμένης διατριβής παρέχουν μια εναργή εικόνα της Πολιτικής Οικονομίας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα αναδεικνύοντας τις κατά κανόνα φιλελεύθερες αρχές των οικονομολόγων της εποχής.

Τα τεύχη του περιοδικού *Οικονομική Επιθεώρησης* μπορούν να ανευρεθούν και στην ψηφιακή βιβλιοθήκη «Ηπειρομνήμων» του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (olympias.lib.uoi.gr/jsrui/handle/123456789/27710). Σε ένα από αυτά περιλαμβάνεται το άρθρο με τον τίτλο «Τοκογλυφία» του σπουδαιότερου Έλληνα οικονομολόγου του 19ου αιώνα Ιωάννη Σούτσου, στο οποίο περιγράφονται οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να εμψυχωθεί η βιομηχανία μέσω της περιστολής της τοκογλυφίας.⁸ Στην ψηφιακή συλλογή ιστορικών ελληνικών περιοδικών της Βιβλιοθήκης και Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Πατρών «Πλειάς» (pleias.lis.upatras.gr) εντοπίζεται ένα πολύ χρήσιμο έντυπο από το οποίο επίσης αντλήθηκαν πολύτιμα στοιχεία για την ελληνική οικονομία του 19ου αιώνα: πρόκειται για το τετρασέλιδο φυλλάδιο που λάμβαναν κάθε Κυριακή οι συνδρομητές του περιοδικού *Εστία*, το περίφημο *Δελτίον της Εστίας*, στο οποίο δημοσιεύονταν ειδήσεις για το ελληνικό καθώς και για τα ξένα χρηματιστήρια, οι κληρώσεις ομολογιών των εθνικών δανείων και διαφόρων λαχείων, διάφορα αγορανομικά δελτία, κ.λπ.⁹

4. Επαμεινώνδας Κ. Κυριακίδης, *Ιστορία του σύγχρονου Ελληνισμού. Από της ιδρύσεως του Βασιλείου της Ελλάδος μέχρι των ημερών μας, 1832-1892*, τόμ. Β', εν Αθήναις, εκ της Βασιλικής Τυπογραφίας Ν. Γ. Ιγγλέση, 1892.

5. *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος, 1821-1921. Η «Χρυσή Βίβλος» της Ελλάδος*, τόμ. Α': *Οικονομολογικά*, εν Αθήναις, Ιδιοκτησία και έκδοσις της ομορρύθμου εκδοτικής εταιρείας «Ν. Σηφάκης & Ι. Χατζηιωάννου», 1921.

6. Ξενοφών Δ. Ζύγουρας, *Στοιχεία πλουτολογίας, θεωρητικής και πρακτικής*, Εμπορική Βιβλιοθήκη, τόμ. Γ', εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Βουτυρά και Σίας, 1876.

7. Αριστείδης Κ. Οικονόμος, *Οικονομική Επιθεώρησης. Πολιτική Οικονομία – Δημοσιοοικονομία – Καταστατική*, έτος 5, αρ. 60, εν Αθήναις, [χ.ό.], Φεβρουάριος 1878.

8. Ιωάννης Α. Σούτσος, «Τοκογλυφία», *Οικονομική Επιθεώρησης. Πολιτική Οικονομία – Δημοσιοοικονομία – Καταστατική*, έτος 1, αρ. 10, Δεκέμβριος 1873, σσ. 449-463.

9. Το πρώτο τεύχος του *Δελτίου της Εστίας* κυκλοφόρησε στις 2.1.1877 μαζί με το περιοδικό *Εστία*, ενώ αργότερα το φυλλάδιο έγινε ανεξάρτητο προκειμένου να μπορούν να το προμηθεύονται και όσοι δεν ήταν συνδρομητές στο εν λόγω περιοδικό. Το 1892 το *Δελτίον της Εστίας* μετονομάστηκε σε *Εστία Εικονογραφημένη* και κυκλοφόρησε με αυτό το όνομα μέχρι και τις 27.12.1892 (έτος Β', αρ. 52).

Στην αρχαιακή συλλογή της ψηφιακής βιβλιοθήκης του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (digital.lib.auth.gr), η οποία περιλαμβάνει έναν σημαντικό αριθμό άρθρων από εφημερίδες του 19ου αιώνα, όπως η *Παλιγγενεσία*, το *Άστυ*, η *Εφημερίς*, η *Νέα Εφημερίς*, η *Αλήθεια*, η *Εστία* και η *Ελπίς*, εντοπίστηκαν χρήσιμα άρθρα που αφορούν στα λαχεία και στις λαχειοφόρους αγορές στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Στην εν λόγω ιστοσελίδα ανευρίσκεται επίσης πληθώρα οικονομολογικών και ιστορικών μελετών. Θα αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη μελέτη *Σκέψεις περί της εν Ελλάδι βιομηχανίας* του γνωστού οικονομολόγου και νομικού του 19ου αιώνα Ιωάννη Σκαλτσούνη,¹⁰ αλλά και τα συγγράμματα του γνωστού νομικού και ακαδημαϊκού Νικόλαου Γουναράκη *Περί μεταλλικού νομίμου χρήματος ίδια δε περί διμεταλλισμού*¹¹ και *Η οικονομική επιστήμη παρ' Αριστοτέλει, Πλάτωνι και Ξενοφώντι*.¹²

Στην ψηφιακή βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων (catalog.parliament.gr/hipres/help/null/horizon/digital.pdf), εκτός από την πρόσβαση σε εκατοντάδες τίτλους εφημερίδων και περιοδικών του 19ου και του 20ού αιώνα, ο ερευνητής έχει επίσης τη δυνατότητα πρόσβασης και σε εξειδικευμένες εφημερίδες οικονομολογικού ενδιαφέροντος, όπως ο *Οικονομολόγος*, τα *Οικονομικά Χρονικά* και η *Οικονομική Ελλάς*. Επιπλέον, στην ιστοσελίδα του Εθνικού Τυπογραφείου (www.et.gr) εντοπίζονται ψηφιοποιημένα όλα τα Φύλλα Εφημερίδας της Κυβέρνησης (Φ.Ε.Κ.), τα οποία περιλαμβάνουν όλους τους εκδομένους νόμους και τα βασιλικά διατάγματα από τις απαρχές του ελληνικού κράτους.

Σημαντικά οικονομολογικού ενδιαφέροντος τεκμήρια του 19ου αιώνα μπορούν επίσης να αντληθούν και μέσα από τις ψηφιακές συλλογές των ελληνικών δημόσιων βιβλιοθηκών. Για παράδειγμα, στο ψηφιακό αποθετήριο «Μέδουσα» της Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης της Βέροιας (medusa.libver.gr) έχει αναρτηθεί ο πρώτος Ποινικός Κώδικας στην ιστορία του ελληνικού κράτους, ο Ποινικός Νόμος της αντιβασιλείας του Όθωνα¹³ που μεταξύ άλλων όριζε τη νομοθεσία σχετικά με τα ζητήματα του έντοκου δανεισμού, αλλά και σχετικά με την κυκλοφορία των παιγνιόχαρτων και των λαχείων. Στην ίδια βιβλιοθήκη εντοπίζονται σημαντικές μελέτες πολιτικής οικονομίας όπως η *Πλουτολογία*, το magnum opus του Ιωάννη Σούτσου,¹⁴ το οποίο πραγματεύεται τις οικονομικές αρχές του που συμβάδιζαν με τη γαλλική φιλελεύθερη σκέψη του 19ου αιώνα. Επιπλέον, από την ψηφιακή συλλογή της Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης των Σερρών (ebooks.serrelib.gr) μπορεί να ανευρεθεί ένα ακόμα κλασικό κείμενο πολιτικής οικονομίας, η *Πραγματεία περί του καταλληλότερου διά την Ελλάδα Οικονομοπολιτικού Οργανισμού* του υπηγητή Πολιτικής Οικονομίας Στάμου Τρικαλιώτη.¹⁵

10. Ιωάννης Σκαλτσούνης, *Σκέψεις περί της εν Ελλάδι βιομηχανίας*, Αθήνησι, τύποις Α. Κτενά και Σούτσα, 1868.

11. Νικόλαος Π. Γουναράκης, *Περί μεταλλικού νομίμου χρήματος ίδια δε περί διμεταλλισμού*, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου της Ενώσεως, 1882.

12. Του ίδιου, *Η οικονομική επιστήμη παρ' Αριστοτέλει, Πλάτωνι και Ξενοφώντι*, Αθήνησι, Τυπογραφείον «Παλιγγενεσία» Ιω. Αγγελόπουλου, 1888.

13. *Ποινικός Νόμος. Όθων ελέω Θεού Βασιλεύς της Ελλάδος*, βιβλίον πρώτον, [χ.ό.], 1835.

14. Ι. Α. Σούτσος, *Πλουτολογία*, τόμ. Α', έκδοσις δευτέρα, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Ν. Γ. Πάσσαρη, 1882.

15. Στάμος Τρικαλιώτης, *Πραγματεία περί του καταλληλότερου διά την Ελλάδα Οικονομοπολιτικού Οργανισμού*, εν Αθήναις, εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, 1865.

Τα παραπάνω τεκμήρια αποτελούν ένα μικρό μόνο δείγμα του συνόλου των τεκμηρίων οικονομολογικού ενδιαφέροντος που μπορούν να εντοπιστούν στις ελληνικές ψηφιακές βιβλιοθήκες. Εκτός όμως από οικονομολογικές μελέτες, στις ψηφιοποιημένες συλλογές του διαδικτύου μπορεί να ανευρεθεί και σημαντικός αριθμός θεατρικών έργων, ορισμένα από τα οποία πραγματεύονται ζητήματα άκοπου πλουτισμού. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τέσσερα θεατρικά έργα, τα οποία ασχολούνται με ορισμένες εκφάνσεις του παραπάνω ζητήματος: με τα λαχεία, αλλά και με τη στερεοτυπική εικόνα του οικονομολόγου του 19ου αιώνα, η οποία συνδέεται επιπλέον με τις μορφές των ομογενών οικονομικών επενδυτών – εθνικών ευεργετών. Αυτές οι ελάχιστες ερευνημένες κωμωδίες του 19ου αιώνα θα μας δώσουν την ευκαιρία να διαπιστώσουμε τον τρόπο, με τον οποίο υπαρκτά φαινόμενα της ελληνικής οικονομικής ζωής της εποχής αποτυπώθηκαν σε τεκμήρια της δραματολογικής τέχνης.

Το πρώτο έργο με τίτλο *Το Λαχείον*, δράμα κοινωνικών εις πράξεις τρεις (παριστανόμενον κατά πάσαν εκκύβευσιν), φέρει την υπογραφή του συγγραφέα και δημοσιογράφου Χαράλαμπου Άννινου. Το συγκεκριμένο ολιγοσέλιδο κείμενο δημοσιεύτηκε το 1886 στο *Γελοιογραφικόν Ημερολόγιον* του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου¹⁶ και εντοπίζεται διαδικτυακά στην ψηφιακή συλλογή «Κοσμόπολις» του Πανεπιστημίου Πατρών.¹⁷ Αν και χωρίζεται σε τρεις πράξεις και χαρακτηρίζεται ως δράμα, είναι γραμμένο σε πεζό λόγο. Συνεπώς, ενδέχεται να είναι το πρωτόλειο ενός μελλοντικού πονήματος του Άννινου που όμως δεν πήρε ποτέ την τελική μορφή ενός ολοκληρωμένου θεατρικού έργου.

Το μόλις επτά σελίδων αυτό έργο έχει διδακτικό χαρακτήρα και πραγματεύεται το ζήτημα της επιδίωξης του άκοπου πλουτισμού από λαχείο, επιχειρώντας να στηλιτεύσει τη μόδα της εποχής που ήθελε τους Έλληνες της Αθήνας και της επαρχίας να αγοράζουν μανιωδώς κάθε είδος λαχείου με σκοπό τον εύκολο και γρήγορο πλουτισμό.¹⁸ Συγκεκριμένα, αναφέρεται στις δύσκολες ώρες ενός απολυμένου δημοσίου υπαλλήλου, του Ανακρέοντα Καλαναπάθη ο οποίος έχοντας ξοδέψει σχεδόν όλα τα χρήματά του, εναποθέτει τις ελπίδες του για την πληρωμή των πάμπολλων χρεών του στο λαχείο που

16. Χαράλαμπος Άννινος, «*Το Λαχείον*, δράμα κοινωνικών εις πράξεις τρεις (παριστανόμενον κατά πάσαν εκκύβευσιν)», *Γελοιογραφικόν Ημερολόγιον του έτους 1886*, Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, έτος Α', εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου «Ανδρέου Κορομηλά» και «Κοραή» Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1885, σσ. 42-48. Το εν λόγω έργο εντοπίζεται και σε χειρόγραφο, το οποίο βρίσκεται στην Κοργιαλένιο Βιβλιοθήκη Αργοστολίου (Αρχείο Χ. Άννινου). Επιπλέον, αναφορά στο συγκεκριμένο έργο γίνεται και από τον Ηλία Α. Τουμασάτο, στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο: *Χαράλαμπος (Μπάμπης) Άννινος (1852-1934): Ένας Επτανήσιος στην Αθήνα. Οι επτανησιακές καταβολές και η ενσωμάτωση ενός Κεφαλλονίτη λογοτέχνη στην πνευματική ζωή της Αθήνας*, Τμήμα Ιστορίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2013, τόμ. Α', σσ. 369-370. [Η πηγή προέρχεται από τον ακόλουθο ιστότοπο του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/32899> (ημερομηνία πρόσβασης στις 25/5/2017)].

17. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/hmerologio_skokou/article/view/70397/69273 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/2/2016).

18. Η εμμονική σχέση των Ελλήνων με τα λαχεία φαίνεται κυρίως από τις δημοσιεύσεις των εφημερίδων της εποχής, οι οποίες αναφέρονται πολύ συχνά στα λαχεία και ειδικότερα στο περίφημο *Λαχείον των Αρχαιοτήτων*, το πιο δημοφιλές ελληνικό λαχείο του 19ου αιώνα. Στις εφημερίδες αυτές συγκαταλέγονται η *Εστία*, *Το Αστύ*, η *Νέα Εφημερίς*, ο *Αιών*, η *Ακρόπολις* και η *Παλιγγενεσία*.

αγοράζει με τις τελευταίες εναπομείνουσες δραχμές του. Ο συγγραφέας περιγράφει με λεπτομέρεια την ανησυχία του Ανακρέοντα για την οικτρή οικονομική του κατάσταση και την αγωνία του για το μέλλον του, τις προσπάθειές του να επαναπροσληφθεί με τη βοήθεια γνωστού του βουλευτή, αλλά και τις φαντασιώσεις του για τις μεγάλες αλλαγές που θα μπορούσαν να επέλθουν στη ζωή του στην περίπτωση που τελικά θα κέρδιζε τον πρώτο λαχνό του λαχείου. Αυτές οι φαντασιώσεις συμπεριλαμβάνουν πλούσια τραπέζια σε φίλους, αγορές πολυτελών ακινήτων στο κέντρο της Αθήνας, ταξίδια στο Παρίσι αλλά και έναν πλούσιο γάμο που θα αύξανε ακόμα περισσότερο την περιουσία του. Στο τέλος όμως του έργου ο Ανακρέων όχι μόνον δεν κερδίζει τον πρώτο λαχνό αλλά καταλήγει στη φυλακή λόγω χρεών.

Όπως προκύπτει από το κείμενο του Άννινου το περιβόητο λαχείο είναι μια λαχειοφόρος ομολογία η οποία δύναται να χαρίσει στον κάτοχό της το ποσό των 100.000 φράγκων σε χρυσό. Από μια μικρή διαδικτυακή επισκόπηση στα έντυπα της εποχής, όπως η *Παλιγγενεσία*¹⁹ και το *Δελτίον της Εστίας*,²⁰ καθίσταται σαφές ότι το έργο αναφέρεται στις λαχειοφόρους ομολογίες του δανείου των 60.000.000 γαλλικών φράγκων που σύναψε το 1880 η Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος με ξένους κεφαλαιούχους για λογαριασμό του ελληνικού δημοσίου. Το εξωτερικό αυτό δάνειο ήταν σε μεταλλικό νόμισμα και το επιτόκιό του ήταν αρκετά υψηλό (έφτανε το 6%), γεγονός που αποδεικνύει την ανάγκη που είχε το κράτος κατά την εποχή της σύναψής του για αύξηση της ρευστότητάς του. Το ποσό που κέρδιζε ο πρώτος λαχνός, ήταν εξαιρετικά μεγάλο για την εποχή εκείνη καθώς έφτανε τα 100.000 φράγκα. Το γεγονός αυτό καθιστούσε βέβαια το λαχείο εξαιρετικά δημοφιλές για το επενδυτικό κοινό.²¹

Συνεπώς, το έργο του Άννινου αναφέρεται στην περίπτωση ενός πραγματικού λαχείου του 19ου αιώνα και, όπως προκύπτει από τον τίτλο του, γράφτηκε για να μπορεί να παριστάνεται σε κάθε εκκύβευση, δηλαδή σε κάθε κλήρωση λαχείου. Ο σκοπός της

19. Βλ. π.χ. τα παρακάτω άρθρα: «Η κλήρωση του λαχείου των 60.000.000 φρ.», εφ. *Παλιγγενεσία*, 20.8.1881, σ. 2· «Κλήρωση ΙΓ' της 19ης Ιουνίου / 1ης Ιουλίου 1882», εφ. *Παλιγγενεσία*, 27.5.1882, σ. 4· «Εθνικόν Δάνειον 60.000.000 φράγκων», εφ. *Παλιγγενεσία*, 16.1.1885, σ. 3.

20. Βλ. τα ακόλουθα άρθρα του *Δελτίου της Εστίας*: «Δωδεκάτη κλήρωση του εκ φράγκων 60.000.000 δανείου της Εθνικής Τραπέζης», *Δελτίον της Εστίας*, 25.4.1882, σ. 4· «Κλήρωση ΙΓ' του λαχείου της Εθνικής Τραπέζης των 60.000.000», *Δελτίον της Εστίας*, 27.6.1882, σ. 2· «32^α κλήρωση του εκ. φρ. 60.000.000 δανείου της Εθνικής Τραπέζης», *Δελτίον της Εστίας*, 25.8.1885, σ. 3· «Ομολογία των λαχειοφόρου δανείου της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος κληρωθείσαι και μη παρουσιασθείσαι προς πληρωμήν», *Δελτίον της Εστίας*, 3.4.1888, σ. 3.

21. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι σε κάθε σύναψη λαχειοφόρου ομολογιακού δανείου, οι κρατικές ομολογίες συμμετείχαν σε κληρώσεις και εκείνες που κληρώνονταν κέρδιζαν ένα χρηματικό ποσό, ακριβώς όπως συνέβαινε με τα συμβατικά λαχεία. Συνεπώς, στα λαχειοφόρα δάνεια το σώμα καθεμιάς ομολογίας ενείχε και τη θέση ενός γραμματίου λαχείου. Επιπλέον, το δικαίωμα συμμετοχής κάθε ομολογίας στις κληρώσεις μπορούσε να εξαγοραστεί χωρίς να αγοραστεί και η ίδια η ομολογία, με αποτέλεσμα οι κάτοχοι του δικαιώματος λαχείου και της ομολογίας να είναι συχνά δυο διαφορετικά πρόσωπα. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά βλ. Τριαντάφυλλος Γ. Κεραμιδής, *Τα Λαχεία. Διατριβή επί διδακτορία εγκριθείσα υπό της Ανωτάτης Σχολής Οικονομικών και Εμπορικών Επιστημών Αθηνών*, Αθήναι, εκδότης Αργύρης Παπαζήσης, 1945, σσ. 8-10. Για το λαχειοφόρο δάνειο των 60.000.000 φράγκων βλ. Σοφία Λαζαρέτου, «Η δραχμή στα μεταλλικά νομισματικά καθεστώτα: διδάγματα από το παρελθόν», *Οικονομικό Δελτίο της Τράπεζας της Ελλάδος*, τχ. 13, Ιούλιος 1999, σ. 21.

συγγραφής του είναι συνεπώς προφανής: επιδιώκει να αποδείξει ενώπιον του κοινού την απογοητευτική κατάληξη όσων εναποθέτουν τις ελπίδες τους για πλουτισμό στα λαχεία, άτομα που η τύχη αγνοεί σχεδόν πάντα. Άλλωστε, το ίδιο το επίθετο του Ανακρέοντα (Καλιναπάθης) αποδεικνύει ότι ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τον ήρωα του με ιδιαίτερα σκωπτική διάθεση και με ανοικτίρμονα τρόπο, εφόσον εκείνος στο τέλος της τελευταίας πράξης καταλήγει στη φυλακή λόγω χρεών. Έτσι, αν και μικρό σε έκταση, το εν λόγω έργο του Άννινου είναι ιδιαίτερα περιεκτικό σε περιεχόμενο, ενώ επιδεικνύει και σαφές διδακτικό μήνυμα. Όπως συμβαίνει με πληθώρα άλλων έργων της εποχής που πραγματεύονται τις προσπάθειες των ανθρώπων για απόκτηση εύκολου χρήματος με διάφορους παράνομους ή νόμιμους τρόπους, έτσι και εδώ, ο άκοπος πλουτισμός αφορίζεται και εκείνος που τον επιδιώκει, τιμωρείται στο τέλος παραδειγματικά.

Με την επίδραση ενός κερδισμένου λαχνού στο άτομο, την οικογένεια και την κοινωνία ασχολείται και η κωμωδία *Ο πλουτήσας σκυτοτόμος* του θεατρικού συγγραφέα και εκπαιδευτικού Αντώνιου Αντωνιάδη.²² Εκτός από το ζήτημα του άκοπου πλουτισμού από λαχείο, το έργο ασχολείται επίσης με τα ζητήματα της χρηματικής δωρεάς και της επίτευξης ενός πλούσιου γάμου και μπορεί να ανακτηθεί ηλεκτρονικά από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη «Ανέμη» του Πανεπιστημίου Κρήτης.²³

Η κωμωδία, η οποία διαδραματίζεται στην Αθήνα το έτος 1868, πραγματεύεται την ιστορία του ηλικιωμένου και φτωχού δερματοποιού Τάσσου Μέρμυκα, ο οποίος κερδίζει σε ευρωπαϊκό λαχείο ένα τεράστιο χρηματικό ποσό. Η απρόσμενη τύχη του σκυτοτόμου αυξάνει ραγδαία τη δημοτικότητά του, με συνέπεια να συρρεύσει σύντομα στο σπίτι του όχι μόνον πλήθος υποψήφιων μνηστήρων για την κόρη του, στη χρεοεία των οποίων συγκαταλέγεται έως και ο ίδιος ο πρωθυπουργός της χώρας, αλλά και μια υποψήφια νύφη για τον ίδιο. Στο τέλος όμως ο σκυτοτόμος θα εξευτελίσει όλους όσοι εποφθαλμιούν την περιουσία του, εξασφαλίζοντας ταυτόχρονα για την κόρη του τον αξιότερο και ηθικότερο γαμπρό. Επιπλέον, θα δώσει σε όλους ένα μάθημα ανιδιοτέλειας, καθώς θα διαθέσει το μεγαλύτερο μέρος των χρημάτων από το λαχείο στην ενίσχυση των Κρητών αγωνιστών και των ηρώων του ελληνικού απελευθερωτικού αγώνα που πένονται και θα προικίσει την κόρη του με ένα μικρό χρηματικό ποσό.

Όπως το *Λαχείον* του Άννινου, έτσι και ο *Πλουτήσας σκυτοτόμος* του Αντωνιάδη ενέχει διδακτικό χαρακτήρα και επιχειρεί να στηλιτεύσει το φαινόμενο της επιδίωξης του άκοπου πλουτισμού από λαχείο, ενώ επίσης, παρόλο που δεν το κατονομάζει, φαι-

22. *Ο πλουτήσας σκυτοτόμος*. Κωμωδία ποιηθείσα μεν υπό Αντ. Ιω. Αντωνιάδου, γυμνασιάρχου εν Πειραιεί, βραβευθείσα δε εις τον ποιητικόν διαγωνισμόν του φιλογενούς Κ. Βουτσινά τη 25η Μαΐου 1869, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, 1870.

23. https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%BF+%CF%80%CE%BB%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%AE%CF%83%CE%B1%CF%82+%CF%83%CE%BA%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%84%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll%5bmetadata%5d=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&lang=el&ioffset=1&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=1&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail

νεται να αφορά σε πραγματικό λαχείο της εποχής. Ενώ λοιπόν στο κείμενο αναφέρεται ότι ο σκυτοτόμος έχει κερδίσει ένα ευρωπαϊκό λαχείο, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός ότι τα περιγραφόμενα στην κωμωδία εκτυλίσσονται κατά το έτος 1868: πρόκειται για τη χρονιά που έπεται εκείνης της κλήρωσης του *Λαχείου των Φιλαρχαίων*, ενός λαχείου εξαιρετικά δημοφιλούς, για την ύπαρξη του οποίου λαμβάνουμε πληροφορίες από πληθώρα εφημερίδων της εποχής, όπως η *Παλιγγενεσία*,²⁴ η *Αλήθεια*,²⁵ η *Ελπίς*²⁶ κ.λπ.²⁷

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι το περίφημο *Λαχείον των Φιλαρχαίων* εκδόθηκε το 1862 από την επονομαζόμενη *Επιτροπή των Φιλαρχαίων*, την οποία αποτελούσαν επιφανείς άνδρες της αθηναϊκής ελίτ, όλοι τους ηγετικές φυσιογνωμίες του πολιτικο-οικονομικού και επιχειρηματικού κατεστημένου. Συγκεκριμένα, επικεφαλής της Επιτροπής ήταν ο πρώτος Διοικητής της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος Γεώργιος Σταύρου και μέλη της οι Μάρκος Ρενιέρης, Παύλος Καλλιγιάς, Αλέξανδρος Ραγκαβής, Γεώργιος Βασιλείου και Ευθύμιος Κεχαγιάς.²⁸ Η έκδοση του λαχείου πραγματοποιήθηκε προκειμένου να συγκεντρωθούν χρήματα για την ενίσχυση των αρχαιολογικών ανασκαφών και την αξιοποίηση του παραμελημένου από το κράτος αρχαιολογικού πλούτου της χώρας, ενώ η κλήρωσή του έλαβε χώρα στο Πεδίον του Άρεως, τον Ιούλιο του 1867.²⁹

Η συγκεκριμένη χρονική συγκυρία υποδεικνύει ότι με την εν λόγω κωμωδία ο συγγραφέας είτε επιθυμούσε να κάνει έμμεση αναφορά στο ίδιο το *Λαχείο των Φιλαρχαίων* και να σατιρίσει τον αντίκτυπό του στην ελληνική κοινωνία, είτε απλά προβληματίστηκε από τον θόρυβο που προκάλεσε η κυκλοφορία του συγκεκριμένου λαχείου και αποφάσισε να αποτυπώσει τις σκέψεις του γραπτά με τη μορφή μιας διδακτικής κωμωδίας. Το σίγουρο πάντως είναι ότι ο Αντωνιάδης στόχευε να αναδείξει με το έργο του την καταλυτική επίδραση ενός κερδισμένου λαχνού στη συμπεριφορά των συντοπιτών του

24. Βλ. τα παρακάτω άρθρα: «Λαχείον των Φιλαρχαίων», εφ. *Παλιγγενεσία*, 3.4.1865, σ. 4· «Δηλοποιήσεις», εφ. *Παλιγγενεσία*, 30.10.1865, σ. 3· «Περί του λαχείου των Φιλαρχαίων», εφ. *Παλιγγενεσία*, 20.2.1868, σ. 2· Φ., «Και πάλιν λαχείον των Φιλαρχαίων», εφ. *Παλιγγενεσία*, 24.2.1868, σ. 3· *Νεολόγος*, «Διάφορα», εφ. *Παλιγγενεσία*, 7.3.1868, σ. 4.

25. Βλ. τα ακόλουθα άρθρα: «Η επί του λαχείου των φιλαρχαίων επιτροπή», εφ. *Αλήθεια*, 1.12.1866, σ. 4· «Εσωτερικά», εφ. *Αλήθεια*, 1.5.1867, σ. 1· «Διακήρυξη της επιτροπής των φιλαρχαίων», εφ. *Αλήθεια*, 24.7.1867, σ. 4· «Διάφορα», εφ. *Αλήθεια*, 21.9.1867, σ. 2.

26. Βλ. τα παρακάτω φύλλα: «Ειδοποιήσεις», εφ. *Η Ελπίς*, 8.4.1865, σ. 1· «Ειδοποιήσεις», εφ. *Η Ελπίς*, 13.4.1865, σ. 1· «Ειδοποιήσεις», εφ. *Η Ελπίς*, 6.12.1866, σ. 1· «Ειδοποιήσεις», εφ. *Η Ελπίς*, 2.5.1867, σ. 1· *Λακωνιάς*, «Διάφορα», εφ. *Η Ελπίς*, 28.9.1867, σ. 2.

27. Ο πλουτισμός από λαχείο και συγκεκριμένα από το *Λαχείο των Φιλαρχαίων* αποτελεί την κινητήρια δύναμη ενός ακόμα θεατρικού έργου του 19ου αιώνα. Πρόκειται για την τετράπρακτη κωμωδία *Η κοινωνία των Αθηνών* του Σοφοκλή Καρύδη, στην οποία το βασικό δραματικό πρόσωπο, ο νεαρός Χρυσόχερης, αποφασίζει να προσποιηθεί ότι κέρδισε τον πρώτο αριθμό του εν λόγω λαχείου, με σκοπό να ξεσκεπάσει την υποκρισία της καλής κοινωνίας της πρωτεύουσας και να αποδείξει τη φαυλότητά της. Βλ. *Η κοινωνία των Αθηνών*, κωμωδία εις πράξεις τέσσαρας υπό Σοφοκλέους Κ. Καρύδου, Αθήνησι, τύποις Σοφοκλέους Κ. Καρύδου, 1868.

28. Για λεπτομέρειες βλ. Ι. Θ. Κολοκοτρώνης, «Διάφορα», εφ. *Η Ελπίς*, 3.7.1862, σ. 2.

29. «Διακήρυξη της επιτροπής των φιλαρχαίων», εφ. *Αλήθεια*, 24.7.1867, σ. 4 και «Διάφορα», εφ. *Παλιγγενεσία*, 7.3.1868, σ. 4.

και να καταδείξει την υποκρισία που κρυβόταν πίσω από τις κοινωνικές νόρμες της εποχής αφορίζοντας την επιδίωξη του άκοπου πλουτισμού.

Με το ζήτημα του άμοχθου πλουτισμού ασχολείται και το αγνώστου συγγραφέα έργο *Ο καλός οικονομολόγος και οι συνέτεροι*, το οποίο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα της Κεφαλλονιάς *Ο Τύπος*, το 1867. Το έργο, το οποίο πραγματεύεται τον πλουτισμό από οικονομική απάτη, δεν διασώζεται ολόκληρο καθώς δεν εντοπίζονται όλα τα σχετικά φύλλα της εφημερίδας. Τα σωζόμενα ωστόσο φύλλα της³⁰ έχουν αντληθεί ηλεκτρονικά μέσω της σχετικής ιστοσελίδας της Κοργιαλενείου Βιβλιοθήκης Αργοστολίου.³¹

Το εν λόγω έργο εκτυλίσσεται στην Πρέβεζα και περιγράφει την ιστορία του οικονομολόγου Παναγή, ενός αδίσταχτου απατεώνα που κατορθώνει να κλέβει ασύστολα τη μικρή εμπορική επιχείρηση στην οποία εργάζεται χωρίς να γίνεται αντιληπτός. Στις λογιστικές του απάτες έχουν για τα καλά εμπλακεί ο προϊστάμενός του και ένας μεσίτης τους οποίους ο Παναγής περηφανεύεται ότι έχει πάρει με το μέρος του παραθέτοντας προς τιμήν τους γεύματα και τάζοντάς τους μέρος από τα καταχρασθέντα χρήματα. Οι τρεις αυτοί απατεώνες δεν τρέφουν ωστόσο καμία συμπάθεια μεταξύ τους καθώς το μόνο στοιχείο που τους ενώνει είναι η αγάπη τους για το εύκολο και άκοπο χρήμα.

Ο ανώνυμος συγγραφέας εξιστορεί την αμαρτωλή πορεία του οικονομολόγου μέχρι την υποτιθέμενη μεταμέλειά του, η οποία σηματοδοτείται από τη δημοσίευση των κατορθωμάτων του σε εφημερίδα ευρείας κυκλοφορίας αλλά και από τον κλονισμό της υγείας του, για την αποκατάσταση της οποίας ξόδεψε πολλά από τα χρήματα που είχε κερδίσει από τις παρανομίες του. Η μεταμέλειά του αυτή θα συνοδευτεί από την απροσδόκητη επίσκεψη του ίδιου του Διαβόλου, ο οποίος αρνείται να φύγει από τη ζωή του Παναγή τώρα που αυτός έχει πλουτίσει και έχει πάψει πια να τον χρειάζεται. Στο τελευταίο σωζόμενο απόσπασμα του έργου, ο οικονομολόγος, μετανιωμένος φαινομενικά για τις πράξεις του και κατατρομαγμένος από την εμφάνιση του Διαβόλου, δηλώνει στους συμπολίτες του ότι προτίθεται να αλλάξει ζωή και εκφράζει την ανακούφισή του που κατάφερε να μην υποστεί τις συνέπειες των ποταπών πράξεών του.

Το μικρό αυτό θεατρικό έργο έχει υποτυπώδη πλοκή και είναι ιδιαίτερα δυσνόητο καθώς από τους διαλόγους προκύπτουν με δυσκολία οι ακριβείς ιδιότητες και τα κίνητρα των δραματικών προσώπων. Είναι ωστόσο προφανές ότι είναι γραμμένο με σατιρική διάθεση, ενώ πιθανότατα αναφέρεται σε πραγματικές καταστάσεις και σε υπαρκτά πρόσωπα που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν είτε στην Πρέβεζα, είτε σε κάποια από τις μικρές πόλεις της Κεφαλονιάς, ενδεχομένως στο Αργοστόλι, όπου και εντέλει το έργο δημοσιεύτηκε. Συνεπώς, το συγκεκριμένο θεατρόμορφο κείμενο μάλλον περιγράφει μιαν αληθινή ιστορία, αποτυπώνοντας μια πολύ εναργή εικόνα της διαφθο-

30. Βλ. εφ. *Ο Τύπος*, 22.4.1867, σσ. 1-4, 4.5.1867, σσ. 1-4, 10.5.1867, σσ. 1-4, 1.6.1867, σσ. 1-4, 9.6.1867, σσ. 1-2, 19.7.1867, σσ. 1-2. Στα φύλλα της εφημερίδας με αρ. 10 και 15 δεν έχει δημοσιευτεί συνέχεια του έργου, ενώ τα φύλλα με αρ. 13 και 14 δεν έχουν διασωθεί και το περιεχόμενό τους είναι άγνωστο. Κατά τα φαινόμενα, το έργο συνεχίζεται και μετά το φύλλο με αρ. 16 (καθώς σε αυτό δεν δημοσιεύεται το τέλος του), ωστόσο δεν έχουν διασωθεί τα σχετικά φύλλα της εφημερίδας.

31. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: www.corgialeneios.gr/library (ημερομηνία πρόσβασης στις 15/3/2012).

ράς που επικρατούσε στους επιχειρηματικούς κύκλους των μικρών επαρχιακών πόλεων κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.³²

Αυτός είναι προφανώς και ο λόγος που το έργο καθίσταται δυσνόητο για τον σημερινό αναγνώστη. Χωρίς να θέλει να κατονομάσει συγκεκριμένα πρόσωπα και να περιγράψει με κάθε λεπτομέρεια το περιβάλλον τους και τον τρόπο που δραστηριοποιούνταν, ο συγγραφέας επεδίωξε να αφήσει υπόνοιες για εκείνους τους συμπολίτες του που είχαν καταφύγει στις περιγραφόμενες παράνομες δραστηριότητες, έτσι ώστε να στηλιτεύσει τις συμπεριφορές τους. Το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθυνόταν θα αναγνώριζε λίγο έως πολύ τα αναπαριστώμενα πρόσωπα και τις καταστάσεις που περιγράφονταν στο κείμενο, σε αντίθεση φυσικά με τον σημερινό αναγνώστη που είναι αποκομμένος από το κλίμα και τα σχετικά γεγονότα της εποχής. Επιπλέον, η ίδια η ανωνυμία του συγγραφέα συμβάλλει στην αποδοχή της καυστικής σάτιρας από το αναγνωστικό / θεατρικό κοινό χωρίς τη στοχοποίηση του ίδιου του συγγραφέα της. Άρα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο χαρακτήρας του θρασύτατου και ραδιούργου απατεώνα οικονομολόγου Παναγή που επιδιώκει τον άκοπο πλουτισμό, αντλείται από την πραγματική ζωή και ενισχύει το στερεότυπο του οικονομολόγου – απατεώνα που ήταν αρκετά διαδεδομένο στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα.³³

Με τον ακόλαστο βίο και την παράνομη δράση οικονομολόγων ασχολείται και ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Στέφανος Ξένος στην εξάπρακτη ιλαροκωμωδία του με τίτλο *Οι Χρυσοκάνθαροι και η Οικουμενική Σύνοδος των Διαβόλων της Ελλάδος και Τουρκίας εν Αθήναις*. Ιλαροτραγωδία του Ανατολικού Ζητήματος εις πράξεις εξ,³⁴ η οποία επίσης διατίθεται από την ψηφιακή βιβλιοθήκη «Ανέμη» του Πανεπιστημίου Κρήτης.³⁵ Μέσα από τα γεμάτα ίντριγκα επεισόδια του ιδιαίτερα μεγάλου σε έκταση και πυκνογραμμένου αυτού θεατρικού έργου σκιαγραφείται η εικόνα του πανούργου και παντελώς αδίσταχτου οικονομολόγου ο οποίος δεν διστάζει να καταστρέψει τη ζωή των συμπολιτών του, ακόμα και των οικείων του, προκειμένου να εκμεταλλευτεί το άκοπο χρήμα.

Το έργο ακολουθεί την πορεία ορισμένων χρυσοκάνθαρων οικονομολόγων της Αθήνας και της Κωνσταντινούπολης που μεταχειρίζονται την απάτη για να πλουτίσουν χωρίς να υπολογίζουν κανένα κόστος, καθώς ο μοναδικός σκοπός της ζωής τους είναι ο άκοπος πλουτισμός. Οι βασικότεροι από αυτούς, με τα ονόματα Παντιάς Σαλακωνίδης, Αβραμάκης Μπριζόλας Πασάς, Αντώνιος Ζωραφίδης, Λουρεντζής Κοροειδόπουλος και Παντελάκης Κοροειδόπουλος ψάχνουν τον ευκολότερο και γρηγορότερο τρόπο πλουτισμού θυσιάζοντας ανθρώπινες ζωές, κλέβοντας ασύστολα, εξαπατώντας εγγυμονούσες ερωμένες

32. Επισημαίνεται ότι η μοναδική ανάλυση του έργου που εντοπίσαμε και που υπήρξε εξαιρετικά χρήσιμη για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας, ανήκει στην καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου και περιλαμβάνεται στη μελέτη της που τιτλοφορείται «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», *Πόρφυρας*, τχ. 114, Ιανουάριος – Μάρτιος 2005, σσ. 699-710.

33. Τα προαναφερόμενα έχουν καταγραφεί από τη Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου στο «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», σσ. 706-707.

34. Στέφανος Θ. Ξένος, *Οι Χρυσοκάνθαροι και η Οικουμενική Σύνοδος των Διαβόλων της Ελλάδος και Τουρκίας εν Αθήναις*. Ιλαροτραγωδία του Ανατολικού Ζητήματος εις πράξεις εξ, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Α. Κολαράκη και Ν. Τριανταφύλλου, 1887.

35. Βλ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://anemi.lib.uoc.gr>

και πραγματοποιώντας πλούσιους γάμους από υπολογισμό. Χωρίς να έχουν καμία ηθική αναστολή, αφήφούν παντελώς τις συζύγους και τα παιδιά τους. Προκειμένου όμως να εξιλεωθούν και να ξεπληρώσουν το χρέος τους προς τους αδικημένους συνανθρώπους τους, οι εν λόγω αρνητικά σκιαγραφούμενοι δραματικοί ήρωες δηλώνουν ευθαρσώς ότι θα κάνουν καλές πράξεις και ευεργεσίες. Έτσι, τα κρίματά τους και οι αμαρτίες τους θα συγχωρεθούν και η κοινωνία θα τους εξυψώσει ως μέγιστους εθνικούς ευεργέτες.

Εμβόλιμα περιγράφονται και οι καταγιγιστικές πολιτικές εξελίξεις στην Τουρκία, στις οποίες εμπλέκονται οι παραπάνω κακούργοι. Στο μεταξύ, οι Διάβολοι της Ελλάδας και της Τουρκίας, οι οποίοι κινούν τα νήματα έχοντας προσεταιριστεί τους χρυσοκάνθαρους αποφασίζουν να πραγματοποιήσουν στην Αθήνα την Οικουμενική τους Σύνοδο, η οποία πραγματοποιείται το 1921, κατά την επέτειο της ελληνικής Παλιγγενεσίας. Οι Διάβολοι που έχουν έρθει από όλο τον κόσμο για να παρευρεθούν στη Σύνοδο, περηφανεύονται ότι κατόρθωσαν μέσα σε λίγα χρόνια όχι μόνο να καταστρέψουν παντελώς την Οθωμανική Αυτοκρατορία, αλλά και να υπονομεύσουν τις ελληνοτουρκικές σχέσεις μέσω του περίφημου Ανατολικού Ζητήματος. Αποκαλύπτουν επίσης ότι ορισμένοι από τους προαναφερόμενους χρυσοκάνθαρους οικονομολόγους αποφάσισαν να αλλάξουν ζωή και να ακολουθήσουν τον δρόμο της αρετής, ενώ οι υπόλοιποι εξακολουθούν να κολυμπούν στον βούρκο της αμαρτίας.

Είναι προφανές ότι όπως *Ο καλός οικονομολόγος και οι συνέτεροι*, έτσι και οι *Χρυσοκάνθαροι* αναπαράγουν το στερεότυπο του οικονομολόγου – απατεώνα το οποίο, όπως προαναφέρθηκε, ήταν εξαιρετικά διαδεδομένο στον ελλαδικό χώρο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Το στερεότυπο αυτό πήγαζε αναμφισβήτητα από το γεγονός ότι για την κοινή γνώμη της εποχής η έννοια του οικονομολόγου κάθε άλλο παρά ταυτιζόταν με τον θεωρητικό επιστήμονα που μελετά και αναλύει τα οικονομικά φαινόμενα και τις μεταξύ τους σχέσεις. Και τούτο είναι εύλογο καθότι στα μέσα του 19ου αιώνα η Οικονομική Επιστήμη βρισκόταν ακόμα στα σπάργανα και δεν είχε εδραιωθεί στις συνειδήσεις των ανθρώπων ως επιστήμη, όπως π.χ. η Ιατρική και η Νομική. Έτσι, η πλειοψηφία του κόσμου ταύτιζε τον οικονομολόγο με οποιονδήποτε επαγγελματία είχε κάποιου είδους πρακτική κατάρτιση στα οικονομικά, όπως ήταν για παράδειγμα ο υπάλληλος μιας τράπεζας, ο λογιστής ή ο ταμίας μιας εμπορικής επιχείρησης, ο δημόσιος λειτουργός που κατάρτιζε προϋπολογισμούς, πλήρωνε χρηματικά εντάλματα και ασχολούνταν με τις μισθοδοσίες υπαλλήλων και φυσικά ο χρηματιστής και ο τραπεζίτης. Κατά συνέπεια, το επάγγελμα του οικονομολόγου ήταν για τον μέσο Έλληνα σχεδόν αποκλειστικά συνδεδεμένο με τις πρακτικές εκείνες πλευρές της καθημερινής ζωής που σχετιζόνταν με την άμεση ή έμμεση διαχείριση χρήματος.

Η σύνδεση του επαγγέλματος του οικονομολόγου με την κατοχή και διαχείριση χρημάτων προσέδιδε στο επάγγελμα ιδιαίτερη αίγλη. Ταυτόχρονα όμως, ο οικονομολόγος αποτελούσε ένα πρόσωπο παρεξηγημένο και αμφιλεγόμενο καθώς συνδεόταν συχνά με τη διασπάθιση ιδιωτικού και δημοσίου χρήματος. Έτσι, για την πλειοψηφία του κόσμου ο οικονομολόγος εμπλεκόταν κατά κανόνα σε παράνομες δραστηριότητες, οι οποίες στόχευαν και στην επαγγελματική και κοινωνική του ανέλιξη και φυσικά στη βελτίωση της οικονομικής του κατάστασης.

Τα οικονομικά σκάνδαλα της εποχής συνέβαλλαν καταλυτικά στη δημιουργία του συγκεκριμένου στερεότυπου, καθώς στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο οι αναφορές σε

οικονομικές καταχρήσεις και υπεξαιρέσεις ήταν πολύ συχνές, όπως και οι αναφορές σε κλοπές χρημάτων εκ μέρους διαφόρων οικονομικών διαχειριστών, ακόμη και με τη βοήθεια πολιτικών προσώπων. Αξίζει να αναφερθεί ότι το χαρακτηριστικότερο οικονομικό σκάνδαλο υπήρξε εκείνο της κατάχρησης του υπέρογκου για την εποχή ποσού των 800.000 δραχμών (σύμφωνα με άλλες πληροφορίες το ποσό της κατάχρησης έφτανε το 1.5000.000 δρχ.) από τον ταμία του Δήμου Θηβών, Θρασύβουλο Βελέντζα. Ο δράστης ομολόγησε μάλιστα ότι δωροδότησε μια σειρά προσώπων, πολιτικών και μη, για να αποσιωπήσουν την υπόθεση. Ανάμεσα σε εκείνους που δωροδοκήθηκαν φαίνεται ότι ήταν και ο υπουργός οικονομικών της κυβέρνησης Κουμουνδούρου, Σ. Σωτηρόπουλος, ενώ, σύμφωνα με πληροφορίες, η υπόθεση της κατάχρησης ήταν γνωστή στον υπουργό εσωτερικών Ν. Παπαμιχαλόπουλο, αλλά και στον ίδιο τον πρωθυπουργό Κουμουνδούρο.³⁶ Η αθώωση του Βελέντζα προκάλεσε αίσθηση στην ελληνική κοινή γνώμη, όπως και την ειρωνική και περιπαικτική αντίδραση του Τύπου της εποχής προκαλώντας εύλογα ερωτηματικά για την αμεροληψία της ελληνικής δικαιοσύνης.³⁷

Όπως λοιπόν συνέβη με το πραγματικό πρόσωπο που συνδέθηκε με το οικονομικό σκάνδαλο του Δήμου Θηβών, δηλαδή τον Θρασύβουλο Βελέντζα, έτσι και το δραματικό πρόσωπο στο έργο *Ο καλός οικονομολόγος και οι συνέτεροι*, δηλαδή ο Παναγής, συνδέεται με την κατάχρηση χρημάτων, με τη διαφορά ότι ο πρώτος φαίνεται να καταχράστηκε δημόσιο χρήμα ενώ ο δεύτερος χρήμα ιδιωτικό. Όπως αναφέρθηκε και πρωτύτερα, η σύνδεση του ανώνυμου συγγραφέα του έργου με την πραγματικότητα της εποχής είναι προφανής και πηγάζει από τα κακώς κείμενα της οικονομικής ζωής που επιθυμούσε να θίξει ο ανώνυμος συγγραφέας του μικρού αυτού θεατρικού έργου.

Η σύνδεση της δραματουργίας της εποχής με την πραγματική οικονομική ζωή είναι εμφανής και στο έργο οι *Χρυσοκάνθαροι* του Σ. Ξένου. Στα πρόσωπα των οικονομολόγων του ο συγγραφέας σκιαγραφεί πρόσωπα υπαρκτά, τις ταυτότητες των οποίων δεν είναι δύσκολο να μαντέψουμε: πρόκειται για τους Έλληνες ομογενείς που κατά την τελευταία τριακονταετία του 19ου αιώνα κατέφθασαν στην Ελλάδα για την πραγματοποίηση επενδύσεων μεταφέροντας μεγάλο μέρος των επιχειρηματικών τους δραστηριοτήτων στην ελληνική πρωτεύουσα.

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι αυτοί οι πλούσιοι ομογενείς συνέβαλαν καταλυτικά στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας ιδρύοντας πλήθος ανωνύμων εταιρειών, όπως εμπορικές τράπεζες και ατμοπλοϊκές εταιρείες, ενώ χρηματοδότησαν και σημαντικά έργα υποδομής. Επιπρόσθετα πολλοί από αυτούς ασχολήθηκαν με ευεργεσίες και αγαθοεργίες και προσπάθησαν να δημιουργήσουν κοινωνικές δομές που μέχρι τότε ήταν ανύπαρκτες στην Ελλάδα.³⁸ Η εμπλοκή τους ωστόσο στα πολιτικά πράγματα της χώρας

36. Βλ. Καλιβάν, «Ταμείον Θηβών», εφ. *Μη Χάνεσαι*, 23.4.1882, σσ. 1-4. Επισημαίνεται ότι η σατυροπολιτική εφημερίδα *Μη Χάνεσαι*, στην οποία δημοσιεύονταν τα πρακτικά της δίκης Βελέντζα, μπορεί να ανευρεθεί στην ψηφιακή συλλογή «Κοσμοπόλις» του Πανεπιστημίου Πατρών (kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/mh_xanesai).

37. Βλ. Αθηναίος, «Ο Βελέντζας ηθώωθη», εφ. *Μη Χάνεσαι*, 28.12.1882, σσ. 1-2.

38. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις ευεργεσίες των Ελλήνων ομογενών βλ. Βάσω Θεοδώρου, «Εκσυγχρονιστικές απόπειρες των δωρητών της Διασποράς. Επιρροές, προοπτικές και όρια των νεωτερικών τους παρεμβάσεων στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα», στο Δημήτρης Αρ-

αλλά και στο χρηματιστήριο, έκανε τον Τύπο να τους κατηγορήσει για αλαζονεία και για χρηματιστική κυβεία, ενώ σκανδαλώδης θεωρήθηκε και ο τρόπος ζωής τους που ήταν ξένος ως προς τα ελληνικά ήθη.³⁹ Είναι επίσης γνωστό ότι οι ομογενείς αυτοί έλαβαν την περιπαικτική ονομασία *χρυσοκάνθαροι*, η οποία τους αποδόθηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα των *Χρυσοκάνθαρων*, Σ. Ξένο.⁴⁰

Ο πιο γνωστός από τους εν λόγω ομογενείς ήταν βέβαια ο ιδρυτής της Τράπεζας Κωνσταντινουπόλεως, Ανδρέας Συγγρός. Η δράση του Συγγρού στην Ελλάδα είναι γνωστή: το 1873 ο τραπεζίτης ενεπλάκη ενεργά με τα πολιτικο-οικονομικά πράγματα της χώρας, καθώς αγόρασε την γαλλο-ιταλική εταιρεία Hilarion Roux et Cie που εκμεταλλεύονταν τον ορυκτό πλούτο των μεταλλείων του Λαυρίου συμβάλλοντας έτσι στη λύση του επονομαζόμενου Λαυρεωτικού Ζητήματος.⁴¹ Η νέα εταιρεία που δημιουργήθηκε έλαβε την ονομασία Ελληνική Εταιρεία Μεταλλουργείων Λαυρίου⁴² και δημιούργησε στον ελληνικό λαό υπερβολικές προσδοκίες ότι η Ελλάδα θα μετατρεπόταν δήθεν σε Καλιφόρνια και ότι οι πάντες θα πλούτιζαν από τον μεταλλευτικό πλούτο της χώρας εν μία νυκτί.⁴³ Οι προσδοκίες αυτές, οι οποίες σε σύντομο χρονικό διάστημα έλαβαν υπερβολική διάσταση, οδήγησαν στην υπέρμετρη αύξηση της τιμής της μετοχής της εταιρείας, η οποία ωστόσο καταποντίστηκε λίγο αργότερα.⁴⁴ Ο ρόλος του Συγγρού και των λοιπών μετόχων της μεταλλουργικής εταιρείας κατά την πρώτη χρηματιστηριακή φούσκα της ιστορίας του ελληνικού κράτους παρέμεινε σκοτεινός, με πολλούς να ισχυρίζονται ότι οι μεγαλομέτοχοι κερδοσκοπήσαν συνειδητά σε βάρος των υπόλοιπων μετόχων, καταδικάζοντας τους τελευταίους στην οικονομική καταστροφή.⁴⁵

Παρόλα αυτά, ο Συγγρός έμεινε τελικά στην Ιστορία ως ο μεγαλύτερος εθνικός ευεργέτης. Είναι γνωστό ότι στις μεγαλύτερες ευεργεσίες του συμπεριλαμβάνεται η

βανιτάκης (επιμ.), *Πρακτικά Ημερίδας. Το φαινόμενο του ευεργετισμού στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2006, σσ. 61-88.

39. Βλ. «Οι χρυσοκάνθαροι», εφ. *Μη Χάνεσαι*, 4.8.1883, σσ. 5-6.

40. Σύμφωνα με την *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ο Σ. Ξένος απέδωσε στους ομογενείς τον χαρακτηρισμό *χρυσοκάνθαροι* στις δημοτικές εκλογές του 1883 και ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός ευτύχησε να υιοθετηθεί από τη σχετική φιλολογία της εποχής. Στην ίδια πηγή αναφέρεται ότι «ο όρος αυτός φαίνεται ότι εξέφραζε όλη την αμηχανία, την ανασφάλεια και τη δυσφορία του εγχώριου μικροαστισμού απέναντι στην εισβολή των μεγιστάνων του κεφαλαίου» (Κωνσταντίνος Βεργόπουλος, «Ο ανανεωμένος εθνισμός», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, νεώτερος ελληνισμός από 1881 ως 1913*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε. [παρούσα έκδοση: Παραπολιτικά Εκδόσεις], 2015, σ. 57, στ. 2).

41. Το Λαυρεωτικό Ζήτημα ή Λαυρεωτικά, δηλαδή η νομική διαφορά ανάμεσα στην εταιρεία Hilarion Roux et Cie (ή αλλιώς Ρου-Σερπιέρι) και το ελληνικό δημόσιο προήλθε από τη διαφωνία σχετικά με το δικαίωμα εκμετάλλευσης των σκωρίων και εκβολάδων των μεταλλείων του Λαυρίου, δηλαδή των καταλοίπων της αρχαίας εκμετάλλευσης που βρίσκονταν επί γυμνού εδάφους και αποτέλεσε μείζον διπλωματικό και πολιτικό ζήτημα της εποχής. Για την πλήρη επισκόπηση του Λαυρεωτικού Ζητήματος βλ. Γιώργος Β. Δερτιλής, *Ιστορία του ελληνικού κράτους, 1830-1920*, 8^η έκδοση, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, σσ. 507-576.

42. Το Καταστατικό της εταιρείας εγκρίθηκε με Βασιλικό Διάταγμα που υπογράφηκε στις 8.3.1873 και δημοσιεύτηκε στο Φ.Ε.Κ. 10/10.4.1873, σσ. 74-75.

43. Ε. Κ. Κυριακίδης, *Ιστορία του σύγχρονου Ελληνισμού*, σ. 523.

44. Γ. Β. Δερτιλής, *Ιστορία του ελληνικού κράτους*, σ. 570.

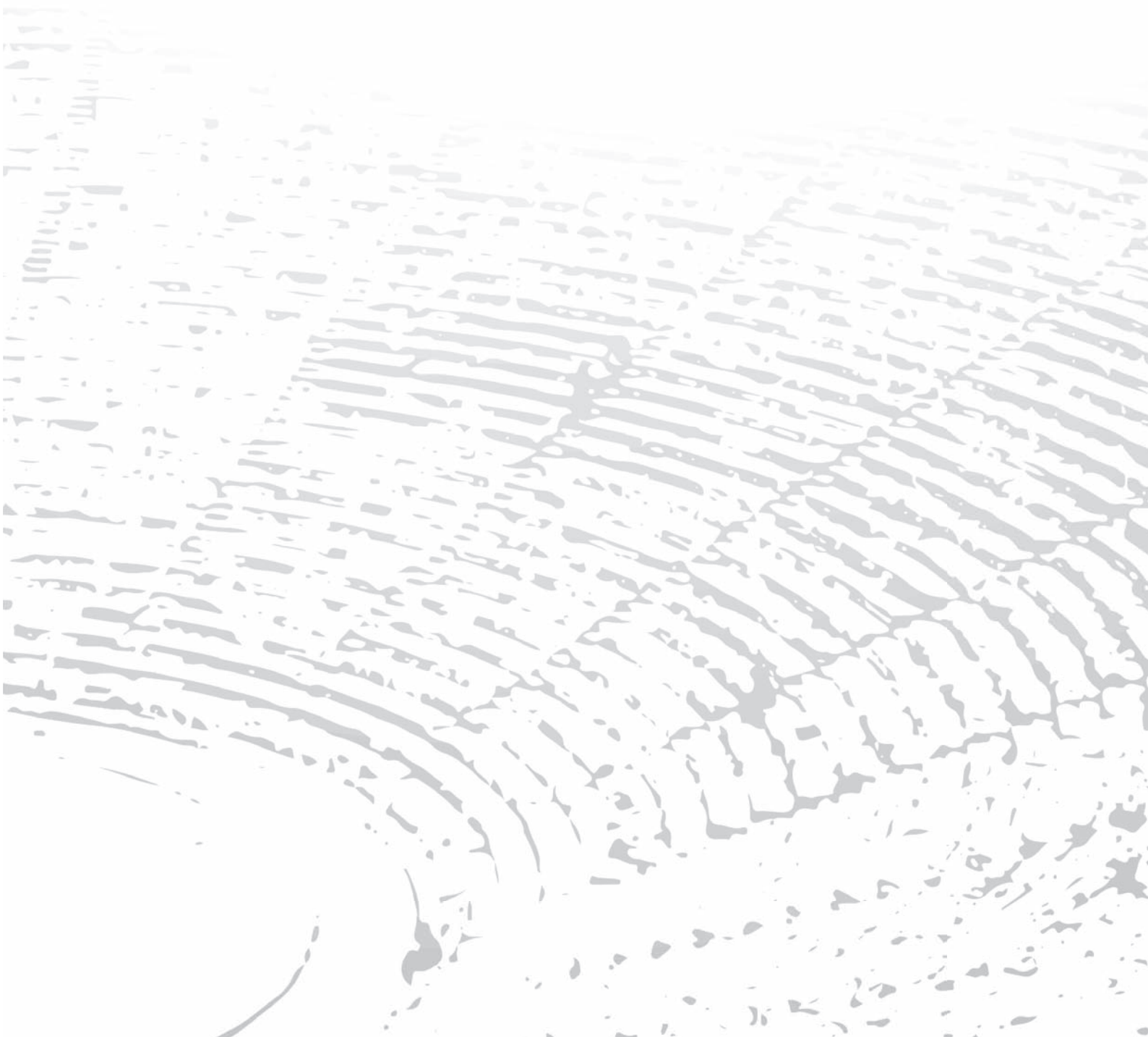
45. Βλ. π.χ. στο άρθρο «Περί μεταλλευτικών εταιριών», εφ. *Αλήθεια*, 30.11.1873, σ. 1.

χρηματοδότηση για την ανέγερση του πρώτου Πτωχοκομείου το 1872, ενώ η φιλανθρωπική του δράση συνεχίστηκε και μετά τον θάνατό του με την ίδρυση του Νοσοκομείου Αφροδίσιων Νοσημάτων από τη χήρα του Ιφιγένεια, το 1909.⁴⁶ Βέβαια, το προσωπείο του φιλόανθρωπου ομογενή που επεδίωκε να βοηθήσει τις πάσχουσες κοινωνικές υποδομές της μητέρας πατρίδας ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με εκείνο του στυγνού επιχειρηματία που κερδοσκοπούσε σε βάρος των συμπολιτών του προκειμένου να γίνει ακόμα πλουσιότερος. Αυτήν ακριβώς την αντίθεση σατιρίζει σκωπτικά ο Στέφανος Ξένος στους *Χρυσοκάνθαρους*, κατηγορώντας τους ομογενείς για υποκρισία και προσάπτοντάς τους τα χειρότερα ελαττώματα που μπορούν να αποδοθούν στην ανθρώπινη φύση. Όπως ακριβώς ο ανώνυμος συγγραφέας του έργου *Ο καλός οικονομολόγος και οι συντέροι*, έτσι και ο Στέφανος Ξένος πιθανότατα επεδίωκε να υποδείξει συγκεκριμένα πρόσωπα και να στηλιτεύσει τον ρόλο τους στην οικονομική, πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας. Ταυτόχρονα, ο συγγραφέας σκιαγραφεί τα συγκεκριμένα άτομα ως κοινούς απατεώνες που προσπαθούν να κρύψουν τον πραγματικό τους εαυτό μέσα από ευεργεσίες και αγαθοεργίες.

Μέσα από όλα τα παραπάνω παραδείγματα, διαπιστώνουμε ότι ο σχολιασμός των ποικίλων ζητημάτων της εγχώριας οικονομικής πραγματικότητας του 19ου αιώνα δεν ήταν άγνωστος στη δραματουργία της εποχής, η οποία άλλοτε με έμμεσο και άλλοτε με άμεσο τρόπο εντόπιζε, απομόνωνε, σατίριζε και καυτηρίαζε τις ζημιόγones για την ελληνική κοινωνία συμπεριφορές των αφανών και επιφανών εκπροσώπων της.

46. Η χρονική συγκυρία της οικονομικής ενίσχυσης του Πτωχοκομείου από τον Ανδρέα Συγγρό ταυτίζεται με την εποχή ενασχόλησής του με τα Λαυρεωτικά προκαλώντας εύλογες απορίες για τη συγχρονία των δύο γεγονότων. Για το ζήτημα βλ. Β. Θεοδώρου, «Εκσυγχρονιστικές απόπειρες των δωρητών της Διασποράς ...», σσ. 76-80.

Δ. ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1900-1940)



*Αγωγές, κλητεύσεις και κατασχέσεις: Το αρχείο Χρηστομάνου
μάρτυρας της άσπονδης φιλίας Κ. Χρηστομάνου – Μ. Μυράτ*

Όταν πριν από μερικά χρόνια συγκέντρωνα το πρωτογενές υλικό για τη διδακτορική μου διατριβή με θέμα τη Νέα Σκηνή, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, πρόεδρος τότε του Θεατρικού Μουσείου, μου εμπιστεύτηκε το αρχείο του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου που έχει στην κατοχή του.¹ Ανάμεσα σε πολλά και ενδιαφέροντα θεατρικά, νομικά και οικονομικά χειρόγραφα υπήρχαν και τρεις φάκελοι που έφεραν τον ίδιο τίτλο: «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ».² Η ανάγνωσή τους έδειξε ότι πρόκειται για αγωγές,

1. Για το πώς έφτασε το αρχείο στην κατοχή του Κ. Γεωργουσόπουλου βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η Άλκηστις του Κων. Χρηστομάνου. Μια ανακοίνωση», *Η Λέξη*, τχ. 56, 1986, σσ. 537-538.

2. Για την περιγραφή του αρχείου Κ. Χρηστομάνου βλ. Βάνια Παπανικολάου, «Η συμβολή της Νέας Σκηνης στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο, 2011, σσ. 408-412. Τα χειρόγραφα της δικογραφίας περιείχονταν σε έναν μπλε πανόδετο φάκελο με την ένδειξη «Τρέχουσες υποθέσεις», ο οποίος περιλάμβανε οικονομικά και νομικά έγγραφα της Νέας Σκηνης και τρεις επιπλέον φακέλους με την ένδειξη «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ» Αναλυτικότερα: Φάκελος Α: «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ» (αριθ. 16): i. Τρισελίδο συμβόλαιο με το οποίο ο Χρηστομάνος παραχωρεί το δραματολόγιο, το βεστιάριο και άλλα θεατρικά είδη της Νέας Σκηνης στον Μ. Μυράτ (12.4.1906)· ii. Εξασελίδο συμβόλαιο με το οποίο ο Π. Θηβαίου εκμισθώνει το θέατρο της Νέας Σκηνης στους Μ. Μυράτ και Κ. Σαγιώρ (25.4.1906)· iii. «Ανάκληση πληρεξουσιότητας» (4.11.1906)· iv. «Κατασχετήριο Κωνσταντίνου Χρηστομάνου κατοίκου Αθηνών κατά Μυράτ, κατοίκου Αθηνών» (18 Οκτωβρίου 1906)· v. «Αίτησις Χρηστομάνου κατά Μυράτ» (14.8.1906). Φάκελος Β: «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ»: πρόκειται για χειρόγραφα έγγραφα, νομικά και δικαστικά που αφορούν την αγωγή που κατέθεσε ο Κ. Χρηστομάνος κατά του Μ. Μυράτ σχετικά με τα οφειλόμενα μισθώματα από το καλοκαίρι του 1906. Αναλυτικά: i. «Αγωγή κ. Χρηστομάνου κατά Μ. Μυράτ» (10.7.1907)· ii. Επίδοση αγωγής προς τον Μυράτ (14.7.1907)· iii. Καθαρογραμμένη απόφαση του Ειρηνοδικείου της 13ης Αυγούστου 1907 (1.9.1907)· iv. Επίδοση της απόφασης του Ειρηνοδικείου στον Μ. Μυράτ (3.9.1907)· v. «Ανακοπή Μ. Μυράτ κατά Κ. Χρηστομάνου» (4.9.1907)· vi. Επίδοση κλήτευσης στον Μ. Μυράτ (15.9.1907)· vii. Καθαρογραμμένη απόφαση του Ειρηνοδικείου (20.10.1907)· viii. Επίδοση αντιγράφου της απόφασης του Ειρηνοδικείου (23.11.1907) στον πληρεξούσιο δικηγόρο του Μυράτ· ix. Ανακοπή Μ. Μυράτ κατά Κ. Χρηστομάνου (28.11.1907)· x. «Κλήσις Χρηστομάνου κατά Μυράτ» (4.12.1907)· xi. «Επίδοση: Κλήσις Χρηστομάνου κατά Μυράτ» (5.12.1907)· xii. Άρνηση αποδοχής ανακοπής (12.12.1907)· xiii. Απόφαση δικαστηρίου (5.4.1907). Φάκελος Γ: «Κ. Χρηστομάνος κατά Μ. Μυράτ»: χειρόγραφα νομικά και δικαστικά έγγραφα που αφορούν την αγωγή που κατέθεσε ο Χρηστομάνος εναντίον του Μυράτ για την πατρότητα του χειρογράφου της *Κυρίας του Μαξίμ*. Αναλυτικά: i. «Αγωγή κ. Κ. Χρηστομάνου κατά Μ. Μυράτ» (10.7.1907)· ii. Επίδοση αγωγής στον Μυράτ (14.7.1907)· iii. Καθαρογραμμένη απόφαση Ειρηνοδικείου

κλητεύσεις και δικαστικές αποφάσεις που αφορούν τη διαμάχη Χρηστομάνου – Μυράτ, η οποία έλαβε χώρα μεταξύ Ιουλίου 1907 και Απριλίου 1908. Λόγω των χρονικών και θεματικών ορίων που έθετε το θέμα της διατριβής, η εν λόγω διαμάχη ξεχάστηκε προσωρινά από τη γράφουσα, όπως ακριβώς είχε ξεχαστεί ή αποσιωπηθεί και από τους δύο αντίδικους. Το θέμα του Συνεδρίου αλλά και η πρόσφατη επανέκδοση του πρώτου τόμου της αυτοβιογραφίας του Μήτσου Μυράτ από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης στάθηκαν ικανές αφορμές να ανοίξει εκ νέου ο φάκελος της δίκης.³ Στόχος της παρούσας εργασίας είναι αφενός η εξιστόρηση μιας άγνωστης έως σήμερα δικαστικής διαμάχης μεταξύ δύο πρώην στενών συνεργατών και αφετέρου, μέσω της συστηματικής μελέτης νομικών και δικαστικών εγγράφων, η κατανόηση πράξεων, κινήτρων και συμπεριφορών των συμμετεχόντων.

Ο Μήτσος Μυράτ και η Κυβέλη Αδριανού ήταν από τους πρώτους ηθοποιούς που στελέχωσαν τον θίασο της Νέας Σκηνής και από τους λίγους που παρέμειναν μέχρι και το τελευταίο πέσιμο της αυλαίας. Οι δύο ηθοποιοί μάλιστα, όπως είναι γνωστό, παντρεύτηκαν το 1903 με κουμπάρο τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο.⁴ Σύμφωνα με τα όσα γράφει ο ηθοποιός στην αυτοβιογραφία του, η σχέση τους τα πέντε χρόνια της συνεργασίας τους ήταν άριστη. Διαταράχθηκε, ωστόσο, στα τέλη του 1905, όταν ο Χρηστομάνος αρνήθηκε να συνδράμει οικονομικά το ζευγάρι το διάστημα που η Κυβέλη αρρώστησε βαριά λόγω επιλόχειων επιπλοκών. Όταν λίγο μετά την ανάρρωσή της τον απείλησαν ότι θα αποχωρήσουν από τον θίασο για να σχηματίσουν δικό τους, ο σκηνοθέτης τους επισκέφθηκε στο σπίτι τους για να τους μεταπειθεί. Τότε, σύμφωνα πάντα με τον ηθοποιό, τα πάντα ξεχάστηκαν και εν μέσω εναγκαλισμών και συγκινητικών στιγμών τον συγχώρεσαν και ο Χρηστομάνος υποσχέθηκε ότι θα τους δώσει τη Νέα Σκηνή:

«Εκουράσθηκα πολύ παιδάκια μου. [...] Εκτός από το μισθό σας, θα σε πάρω συνεταιίρο μου, θα μοιρασθούμε τα κέρδη της Κωνσταντινουπόλεως και το καλοκαίρι θα σου παραχωρήσω τη Νέα Σκηνή.»⁵

Πράγματι, το ζευγάρι ακολουθεί τον θίασο στην τελευταία του περιοδεία και μετά από μια σειρά πετυχημένων παραστάσεων στην Κωνσταντινούπολη επιστρέφουν στην Αθήνα στα τέλη Μαρτίου του 1906.⁶

(1.9.1907)· iv. Επίδοση σε Μυράτ της απόφασης Ειρηνοδικείου (3.9.1907)· v. «Ανακοπή Μ. Μυράτ κατά Κ. Χρηστομάνου» (4.9.1907)· vi. «Κλήση Κ. Χρηστομάνου κατά Μήτσου Μυράτ» (12.9.1907)· vii. «Επίδοση: κλήσις Κ. Χρηστομάνου προς Μ. Μυράτ» (15.9.1907)· viii. Επίδοση στον Μ. Μυράτ αντιγράφων της απόφασης του Ειρηνοδικείου (10.9.1907)· ix. Παράδοση στον πληρεξούσιο δικηγόρο του Μυράτ της απόφασης του Ειρηνοδικείου (23.11.1907)· x. «Αποδεικτικόν αριθ. 127» (23.1.1908)· xi. «Αποδεικτικόν αριθ. 128» (23.1.1908)· xii. «Απόδειξις δραχ. 120» (20.5.1908)· xiii. Αναλυτικός κατάλογος των εξόδων της δίκης.

3. Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, επιμ. – επίμετρο Ανδρέας Δημητριάδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016.

4. Στο ίδιο, σ. 324. Βλ. επίσης, «Εντόπια και ξένα», εφ. *Το Άστυ*, 28.10.1903, σ. 4.

5. Στο ίδιο, σσ. 335-341.

6. Ο.π. Οι παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη διαρκούν από τις 22.2 - 26.3.1906 (βλ. Β. Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής...*, σσ. 395-402).

Στον Τύπο της εποχής υπάρχουν κάποια δημοσιεύματα που κάνουν λόγο για την αποχώρηση του Χρηστομάνου από την καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου την οποία θα αναλάμβαναν δύο πρώην ηθοποιοί, ο Μυράτ και ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης.⁷ Στις 12 Απριλίου 1906, ενώπιον του δικηγόρου Κωνσταντίνου Ιωάννου, ο Χρηστομάνος εκμισθώνει με συμβόλαιο, μόνο όμως στον Μυράτ και μόνο για την τρέχουσα θερινή περίοδο, το δραματολόγιο, το βεστιάριο και τον τίτλο της Νέας Σκηνής. Για όλα τα παραπάνω ο Χρηστομάνος θα πληρωνόταν 25 δραχμές: «καθ' εκάστην παράστασιν του θιάσου πληρώται αυτώ αμέσως μετά την λήξιν εκάστης παραστάσεως».⁸ Επίσης, υπάρχει ρητός όρος στο συμβόλαιο για την καλή κατάσταση που θα έπρεπε να παραδοθεί όχι μόνο το μίσθιο αλλά και τα κοστούμια. Αυτό πάντως που προκαλεί εντύπωση είναι το γεγονός ότι ο ηθοποιός δεν κάνει καμία νύξη στην αυτοβιογραφία του για το εν λόγω συμβόλαιο. Αντιθέτως, κάνει λόγο για εκείνο που υπέγραψε στις 25 Απριλίου 1906 με τον Κωνσταντίνο Σαγιώρ και τον συνιδιοκτήτη του θεάτρου της Ομόνοιας, Πέτρο Θηβαίο.⁹ Σύμφωνα με το δεύτερο συμβόλαιο, το οποίο βρίσκεται και αυτό στα έγγραφα του αρχείου, οριζόταν με λεπτομέρειες ο τρόπος πληρωμής του τελευταίου και διευθετούνταν ζητήματα διοικητικά και νομικά. Το θέατρο τους παραχωρήθηκε από τις 15 Μαΐου έως τις 10 Νοεμβρίου 1906 και όφειλαν να καταρτίσουν θιάσο με την επωνυμία «'Νέα Σκηνή'». Ιδρυτής Κ Χρηστομάνος τη συμπράξει του Κ. Σαγιώρ».¹⁰

Τα δημοσιεύματα του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου της εποχής αναφέρονταν συχνά στην επιτυχία των παραστάσεων. Ωστόσο, η θερινή περίοδος δεν έκλεισε για τον Μυράτ τόσο καλά όσο άνοιξε, τουλάχιστον σε προσωπικό επίπεδο. Δεν ήταν μόνο η

7. «Οριστικώς ο κ. Χρηστομάνος αποχωρεί της Νέας Σκηνής αναλαμβάνουσι δε την διεύθυνσιν αυτής συνεταιρισθέντες οι ηθοποιοί κ. κ. Μυράτ και Λεπενιώτης. Σήμερον ή αύριον υπογράφονται τα συμβόλαια της παραχωρήσεως» («Ο κόσμος, 'Η Νέα Σκηνή'», εφ. *Εστία*, 7.4.1906, σ. 2).

8. Φακ. Α.ι [Αρχείο Κ. Χρηστομάνου].

9. Φακ. Α.ii [Αρχείο Κ. Χρηστομάνου]. Ο Πέτρος Θηβαίος (1867 - 20 Ιουλίου 1943) ήταν δικηγόρος και συνιδιοκτήτης του θεάτρου της Νέας Σκηνής από το 1902. Το ιδιοκτησιακό καθεστώς του θεάτρου της Νέας Σκηνής είχε, εν συντομία, ως εξής: Το θέατρο, σύμφωνα με τον Χαρίλαο Πατέρα, «χτίστηκε, το 1887, σε οικόπεδο που ανήκε στην Ασφαλιστική Εταιρεία 'Φοίνιξ' και εν συνεχεία περιήλθε στον Γ. Καραμήτσα [...] που το νοίκιασε στον δικηγόρο Πέτρο Θηβαίο, με τον οποίο συνεταιρίστηκε ο Χρηστομάνος το 1902» (Χαρίλαος Πατέρας, *Τα Θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Αθήνα 1997, σ. 58). Ιδιοκτήτης του θεάτρου ήταν όντως ο Γεώργιος Καραμήτσας. Σε αχρονολόγητο και ανυπόγραφο συμβόλαιο που βρέθηκε στο αρχείο, ανάμεσα στους Χρηστομάνο - Πέτρο Θηβαίο και Γεώργιο Αθηνογένη, υπάρχει αναφορά στο συμβόλαιο που υπογράφηκε ανάμεσα στον Χρηστομάνο και τον Γεώργιο Καραμήτσα για την ενοικίαση του θεάτρου και σημειώνεται ότι η εκμετάλλευση του θεάτρου ανήκε από κοινού στους Θηβαίο και Χρηστομάνο (αρχείο Κ. Χρηστομάνου: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνής. Απρίλιος, 1902», «Σχέδιον αντιγράφου Π. Θηβαίου»).

10. Ο Μυράτ στην αυτοβιογραφία του ισχυρίζεται ότι ο ίδιος ο Χρηστομάνος απαίτησε το συμβόλαιο να είναι για έναν μόνο χρόνο όπως επίσης και τη σύμπραξη του Κ. Σαγιώρ: «Ας βάλουμε ένα έτος δοκιμαστικά και βλέπουμε του χρόνου. Η διένεξίς μας ασφαλώς τον είχε κλονίσει. Θα έκανε τη σκέψη ότι πιθανόν το προσεχές έτος να μην είχα πια την Κυβέλη. [...] Είχα συμβληθεί με τον Λεπενιώτη ως συνεταιρόν μου και πρώτον κωμικόν του θιάσου. Ο Χρηστομάνος ηξίωσε να διαλύσω τις συμφωνίες μου αυτές. Ο Λεπενιώτης ευρίσκετο τότε υπό δυσμένειαν. Αναγκάσθηκα να υποχωρήσω εις τας αξιώσεις του (και είμαι αξιόμειπτος γι' αυτό) και να συνεταιρισθώ με τον φημιζόμενον κωμικόν Σαγιώρ» (Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, σσ. 350-351).

φυγή της Κυβέλης με τον Κώστα Θεοδωρίδη στο Παρίσι τον Σεπτέμβριο,¹¹ αλλά και τα σύννεφα που άρχισαν να ξαναμαζεύονται πάνω από τη σχέση του με τον Χρηστομάνο. Στον φάκελο με τις συμβάσεις παραχώρησης του θεάτρου της Νέας Σκηνης βρέθηκε επίσης μια αίτηση αγωγής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου κατά του Δημήτριου Μυράτ, όπως επίσης και ένα κατασχετήριο έγγραφο, και τα δύο με ημερομηνία 14 Οκτωβρίου 1906. Το περιεχόμενο των εγγράφων είναι σε γενικές γραμμές το ίδιο. Ο Μυράτ είχε καταπατήσει σημαντικούς όρους του συμβολαίου που υπέγραψε τον Απρίλιο του 1906, καθώς αφενός είχε καθυστερήσει την πληρωμή δέκα τουλάχιστον παραστάσεων, γεγονός που έδινε στον Χρηστομάνο το δικαίωμα να διαλύσει τη συμφωνία μονομερώς, και αφετέρου, σύμφωνα πάντα με το κατασχετήριο, είχε καταστρέψει μια «πολύτιμη γυναικεία αμφίεση την οποίαν (...) προτιθέμενος τάχα να την αγοράση, μεταποίησε και κατέστρεψε», παραβιάζοντας τον όρο εκείνο του συμβολαίου σύμφωνα με τον οποίο ήταν υποχρεωμένος να «παραδώσει εις τον Κ. Χρηστομάνον τα εκμισθωθέντα αυτώ εν καλή καταστάσει, υπόχρεως να επανορθοί δ' εξόδων του, πάσαν επ' αυτών προξενηθησομένων ζημίαν, φθοράν ή βλάβην». Τέλος, ζητά να πληρωθεί το αντίτιμο ενός χειρογράφου της γαλλικής κωμωδίας *Η κυρία του Μαξίμ (La Madame chez Maxim)* «αγορασθέν παρά του Γάλλου θιασάρχου Dufense», το οποίο ο Χρηστομάνος είχε αγοράσει έναντι 100 χρυσών φράγκων (ή όπως χαρακτηριστικά αναγράφεται επιπλέον στο έγγραφο: 109 ελληνικές δραχμές).¹² Τα εν λόγω έγγραφα δεν είναι παρά προσχέδια καθώς είναι προχειρογραμμένα και κακογραμμένα, γεμάτα διορθώσεις, προσθήκες και κενά σε πληροφορίες, που ενδεχομένως ο συντάκτης θα συμπλήρωνε όταν θα τα κατέθετε επίσημα, κάτι που τελικά δεν φαίνεται να έγινε τουλάχιστον τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Η θερινή περίοδος τελειώνει και μαζί της η όποια συνεργασία των δύο ανδρών.

Τον Νοέμβριο του 1906 ο Μυράτ προσλαμβάνεται στο επί πέντε χρόνια θεατρικό αντίπαλο της Νέας Σκηνης, το Βασιλικό Θέατρο, από όπου όμως παραιτείται δύο μήνες αργότερα.¹³ Τον Φεβρουάριο του 1907 αρχίζει η πολύχρονη συνεργασία του με τη Μαρίκα Κοτοπούλη, με την οποία μάλιστα σχεδίαζαν να νοικιάσουν το θέατρο της Ομόνοιας το καλοκαίρι.¹⁴ Παρά όμως τις διαβεβαιώσεις του Θηβαίου ότι θα τους το έδινε, τελικά το θέατρο νοικιάστηκε στους Κωνσταντίνο Σαγιώρ και Ροζαλία Νίκα.¹⁵ Έτσι, η Κοτοπούλη βρήκε θεατρική στέγη στο θέατρο Συντάγματος με συνθιασάρχη τον Ευτύχιο Βονασέρα.¹⁶ Στις 18 Ιουνίου ο θίασος ανέβασε τη γαλλική κωμωδία *Η κυρία*

11. Βλ. ενδεικτικά δημοσιεύματα για την «απαγωγή» της Κυβέλης: «Η απαγωγή της Κυβέλης», εφ. *Αθήναι*, 25.9.1906, σ. 4· Γ. Τ. [=Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Από χθες έως σήμερα. Η απαγωγή», εφ. *Νέον Άστυ*, 26.9.1906, σ. 1· *Φάλσταφ*, «Η δραπέτις», εφ. *Νέον Άστυ*, 26.9.1903, σσ. 2-3· «Η χθεσινή θεατρική βόμβα. Πως έφυγεν η Κυβέλη», εφ. *Εστία*, 29.9.1903, σ. 3, κ.ά.

12. Φακ. Α. iv-v (αρχείο Κ. Χρηστομάνου).

13. Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 369.

14. Ανδρέας Δημητριάδης, «Ο Μήτσος Μυράτ και η εργαλειοθήκη της υστεροφημίας», στο *ίδιο*, σσ. 450-466.

15. Για τις προσπάθειες του Μυράτ να νοικιάσει για δεύτερο καλοκαίρι το Θέατρο της Νέας Σκηνης, βλ. Μήτσος Μυράτ, *Ο Μυράτ και εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950, σ. 19.

16. Για τη συνεργασία Κοτοπούλη – Βονασέρα, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Μαρίκα Κοτοπούλη. Εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας», *Μνήμων*, τόμ. 12, 1989, σσ. 47, 54.

του *Μαξίμ* σε μετάφραση του Μυράτ.¹⁷ Στις 10 Ιουλίου, και αφού το έργο είχε παιχθεί πάνω από δεκαπέντε φορές, ο Χρηστομάνος κατέθεσε στο Β' Ειρηνοδικείο Αθηνών δύο μηνυτήριες αγωγές εναντίον του πρώην συνεργάτη του.¹⁸ Και στις δύο υποστήριξε ότι τον Νοέμβριο του 1906 είχαν συμφωνήσει πρώτον, ότι ο Μυράτ θα του έδινε 100 δραχμές ως αντάλλαγμα για τη χορήγηση της άδειας μετάφρασης και διδασκαλίας της γαλλικής κωμωδίας *Η κυρία του Μαξίμ*, και δεύτερον, ότι θα εξοφλούσε τα οφειλόμενα από το 1906. Ο ηθοποιός απ' ό,τι φαίνεται δεν τήρησε καμία από τις δεσμεύσεις του. Για τον λόγο αυτόν ο Χρηστομάνος ζητούσε να του καταβάλει στην μεν πρώτη περίπτωση 100 δραχμές «εντόκως προς 8% ετησίως» [...], καθόσον «ο αντίδικος κερδοσκοπήσε και κερδοσκοπεί εκ της μεταφράσεως και διδασκαλίας του έργου», και στη δεύτερη 300 δραχμές «εντόκως προς 8% ετησίως».¹⁹ Στη δίκη της 13ης Αυγούστου 1907 ο Χρηστομάνος εκπροσωπήθηκε από τον πληρεξούσιο δικηγόρο του, ενώ ο Μυράτ δεν παρουσιάστηκε αλλά ούτε και παραστάθηκε κάποιος αντ' αυτού, παρόλο που, όπως αποδεικνύουν τα έγγραφα, κλήθηκε «προσωπικώς και νομίμως». Έτσι, το δικαστήριο τον δικάζει ερήμην υποχρεώνοντάς τον και στις δύο περιπτώσεις «να πληρώσει τω ενάγωντι διά την εν της αγωγής αιτίαν» αλλά και να επωμιστεί τα δικαστικά έξοδα.²⁰ Η απόφαση καθαρογράφεται και του επιδίδεται στις 3 Σεπτεμβρίου. Την αμέσως επόμενη μέρα ο Μυράτ κατέθεσε δύο αιτήσεις ανακοπής των αποφάσεων του δικαστηρίου καθώς, όπως υποστηρίζει, ουδέποτε κλήθηκε σε δίκη αλλά και «διότι ουδέν οφείλω τω αντιδίκω, άλλως ότι τω ώφειλον επλήρωσα αυτό».²¹ Ο Χρηστομάνος δεν δέχεται την αίτηση ανακοπής της αρχικής απόφασης και καλεί τον αντίδικο σε νέα ακροαματική διαδικασία. Στη δίκη της 27ης Σεπτεμβρίου με θέμα την πληρωμή των μισθώματων ο Μυράτ εμφανίστηκε στο δικαστήριο, όμως στην κατάθεσή του αρνείται την υπογραφή του συμβολαίου της 12ης Απριλίου 1906:

«δεν είναι αληθές ότι ο ενάγων μοι εξεμίσθωσε [...] τον τίτλον η Ν. Σκηνή, το δραματολόγιον της [...] και τα διά τας παραστάσεις αυτής απαραίτητως αναγκαιούντα [...], ουδεμία δε και την εκμετάλλευσιν του θιάσου υπό τοιούτον τίτλον μετά πάντων των δικαιωμάτων [...] αντί μισθώματος δραχμών 25 καθ' εκάστην παράστασιν [...]»²²

Τα όσα υποστήριξε ο Μυράτ μάλλον δεν ευχαρίστησαν τον Χρηστομάνο, γιατί τους επόμενους μήνες ο δικαστικός κλητήρας συνέχισε να επιδίδει κλητεύσεις και δικαστικές αποφάσεις από τον έναν αντίδικο στον άλλο. Τελικά, το δικαστήριο αποφάνθηκε ότι ο Μυράτ έπρεπε να πληρώσει τα οφειλόμενα μισθώματα αλλά και να αναλάβει τα δικαστικά έξοδα. Σε αυτό το σημείο το αρχείο σταματά να αποκαλύπτει μυστικά. Δεν θα μάθουμε ποτέ αν ο Μυράτ πλήρωσε τον αντίδικο, τι υποστήριξε για το ζήτημα του γαλλικού χειρογράφου, και κυρίως γιατί αρνήθηκε τόσο κατηγορηματικά την ύπαρξη του πρώτου συμβολαίου. Τις απαντήσεις σε ερωτήματα που εύλογα ανακύπτουν δεν

17. Για τις παραστάσεις του θιάσου βλ. Ν. Karanastassis, *Le théâtre étranger sur les scènes d'Athènes et du Pirée: 1905-1907*, Mémoire de DEA, Paris, Sorbonne IV, 1982, σ. 100.

18. Φακ. Β.ι και Γ.ι [αρχείο Κ. Χρηστομάνου].

19. Ο.π.

20. Φακ. Β.iii και Γ.iii [αρχείο Κ. Χρηστομάνου].

21. Φακ. Β.v και Γ.v [αρχείο Κ. Χρηστομάνου].

22. Φακ. Β.vi και Γ.vi [αρχείο Κ. Χρηστομάνου].

δίνει ούτε ο Τύπος της εποχής, καθώς η δίκη δεν πήρε κανενός είδους δημοσιότητα, ούτε καν ο Μυράτ στους δύο τόμους της αυτοβιογραφίας του.

Μόνο είκοσι τέσσερα χρόνια αργότερα, σε άρθρο του για τη Μαρίκα Κοτοπούλη στην εφημερίδα *Ελεύθερος Άνθρωπος*, παραδέχεται ότι όντως ο Χρηστομάνος του έδωσε το χειρόγραφο που είχε πάρει από τον γαλλικό θίασο του Φαλήρου:

«ανέλαβα άμα θα παιχθή να του πληρώσω αυτό το ποσόν. [...] –Πρόσεξε, αν δεν μου τα δώσεις τα 200 φράγκα θα θυμώσω. Τα 200 φράγκα αυτά δεν τα επήρε ποτέ του απ' τον Μυράτ, μα ούτε και θύμωσε ποτέ του... Τον αγαπούσε τόσο πολύ.»²³

Τελικά, ο Χρηστομάνος μάλλον δεν τον αγαπούσε τόσο πολύ ή τουλάχιστον τόσο όσο ισχυριζόταν ή επιθυμούσε ο Μυράτ, ο οποίος συστηματικά προσπαθεί να σκιαγραφήσει μιαν αν όχι ψευδή, σίγουρα όμως εξωραϊσμένη εικόνα της σχέσης τους. Συνειδητά προσπαθεί να δημιουργήσει στους αναγνώστες του την εικόνα του αγαπημένου παιδιού του ιδρυτή της Νέας Σκηνης, του πιο «αφοσιωμένο[υ] μύστη [...] εκείνον που ποτίστηκε πιο βαθιά με τα υψηλά ιδανικά του δασκάλου του».²⁴ Η πραγματικότητα όμως τον διαφεύδει. Η δικαστική περιπέτεια στην οποία τον ενέπλεξε ο Χρηστομάνος αλλά και οι όροι του συμβολαίου της 12ης Απριλίου του 1906 δείχνουν ότι μάλλον δεν ήταν το πιο αγαπημένο παιδί του ιδρυτή της Νέας Σκηνης. Όπως και ο ίδιος παραδέχεται στο βιβλίο του, ο Χρηστομάνος του υπόσχεται τη Νέα Σκηνή μόνο και μόνο επειδή, όπως χαρακτηριστικά του επισημαίνει: «εσύ που έχεις την Κυβέλη θα μπορέσης να συνεχίσεις το έργο μου».²⁵ Ωστόσο, εκμεταλλευόμενος τόσο την απειρία του Μυράτ λόγω ηλικίας όσο και τη δίψα του για καριέρα, τον υποχρέωσε να υπογράψει ένα συμβόλαιο με όρους εξαιρετικά δεσμευτικούς, τους οποίους ο ηθοποιός χωρίς δεύτερη σκέψη αποδέχεται και υπογράφει. Όπως αποκαλύπτει η μελέτη του συμβολαίου της 12ης Απριλίου, ο Χρηστομάνος δεν του παραχωρεί τη Νέα Σκηνή αλλά του εκμισθώνει έναντι ενός μεγάλου ποσού για την εποχή το βεστιάριο, το δραματολόγιο και τον τίτλο της Νέας Σκηνης κρατώντας μάλιστα για τον εαυτό του την φιλή κυριότητα. Επιπλέον, στην επωνυμία του θιάσου θα έπρεπε να αναφέρεται: «Νέα Σκηνή: Ιδρυτής Κ. Χρηστομάνος».

Τίποτα από όλα αυτά δεν θα πρέπει να είχε ξεχάσει ο Μυράτ. Άλλωστε είχε περάσει μόνο ένας χρόνος από την υπογραφή του συμβολαίου. Πιθανότατα όμως ακολουθώντας τη συμβουλή του δικηγόρου του, να αποσιώπησε το γεγονός θεωρώντας ότι το συμβόλαιο που τελικά ίσχυε ήταν αυτό που υπέγραψε στις 25 Απριλίου με τον Κώστα Σαγιώρ και τον Πέτρο Θηβαίο. Στο δεύτερο αυτό συμβόλαιο ο Χρηστομάνος δεν είχε καμία συμμετοχή ή οικονομική ανάμειξη, ενώ ο Θηβαίος κρατούσε για τον εαυτό του το διόλου ευκαταφρόνητο ποσοστό του 22% επί των εισπράξεων. Ωστόσο, παρά τη μεγάλη αμοιβή που ζητούσε ο επιχειρηματίας οι δύο θιασάρχες ήταν συνεπείς στις οικονομικές τους υποχρεώσεις απέναντί του. Και όχι μόνο αυτό. Ο Μυράτ κατάφερε να πληρώσει και το ποσό που είχε υποσχεθεί στον Χρηστομάνο, καθώς σύμφωνα με χειρόγραφο κατάλογο τα χρωστούμενα του Μυράτ αφορούσαν μόνο δέκα παραστάσεις του Σεπτεμβρίου. Και ίσως ο Χρηστομάνος να μην τα ζητούσε ποτέ αν η Κυβέλη, το φθινόπωρο του

23. Μήτσος Μυράτ, «Μαρίκα Κοτοπούλη», εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 24.1.1931, σ. 1.

24. Α. Δημητριάδης, «Η εργαλειοθήκη της υστεροφημίας», σ. 495.

25. Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 341.

1906, δεν εγκατέλειπε συζυγική και θεατρική εστία. Δεν είναι ίσως άνευ σημασίας το γεγονός ότι η προχειρογραμμένη αγωγή και το κατασχετήριο του Οκτωβρίου του 1906 συντάχθηκαν λίγες μόνο εβδομάδες μετά τη φυγή της. Και μπορεί ενδεχομένως κάποιες κατ' ιδίαν συζητήσεις να κατεύνασαν προσωρινά τα οξυμμένα πνεύματα, όταν όμως το καλοκαίρι του 1907 ο Χρηστομάνος βλέπει ότι την *Κυρία του Μαξίμ*, τη θρυλική Μωμ Κρεβέτ, ρόλο που προόριζε για τη λατρεμένη πρωταγωνίστριά του, όχι μόνο παίζει η Κοτοπούλη αλλά και ότι ο Μυράτ δεν είναι διατεθειμένος να πληρώσει τα συμφωνηθέντα, η υπομονή και η όποια ανοχή του εξαντλούνται. Ο θυμός του φτάνει σε τέτοιο σημείο που στην επίσημη πια αγωγή του, εκτός από την αποπληρωμή των ποσοστών, ζητά «να απαγγελθῆ κατὰ [του Μυράτ] προσωπική κράτησις καθ' αλλοπαδού». Το δικαστήριο δεν εκπληρώνει αυτή του την επιθυμία, εντούτοις η αναγραφή της και μόνο είναι δηλωτική των προθέσεων και διαθέσεων του Χρηστομάνου.

Σε γενικές γραμμές η πρώτη ύλη που συνήθως ένας ιστορικός του θεάτρου χρησιμοποιεί για να ανασυνθέσει στιγμές του θεατρικού παρελθόντος είναι αρχεία σκηνοθετών, ηθοποιών ή συγγραφέων γεμάτα θεατρικά προγράμματα, χειρόγραφα θεατρικών έργων (ολοκληρωμένων ή ημιτελών), βιβλία παράστασης, αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών με αναγγελίες παραστάσεων ή συνεντεύξεις. Τα δικαστικά, νομικά, ακόμα και οικονομικά έγγραφα που βρέθηκαν στο αρχείο του Χρηστομάνου μάς προσφέρουν τη δυνατότητα να προσθέσουμε και κάποια άλλα είδη πηγών στους βιβλιογραφικούς μας καταλόγους. Και αν αρχικά η ανάγνωσή τους και μόνο είναι μια διαδικασία εργώδης ή απογοητευτική, καθώς ο ιστορικός είναι υποχρεωμένος να έρθει σε επαφή με ανοίκειους όρους και να περπατήσει σε μονοπάτια που πόρρω απέχουν από τα θεατρικά, ωστόσο η συστηματική τους μελέτη και η ένταξή τους στα κοινωνικά και θεατρικά περιβάλλοντα της εποχής μπορούν να τα μετατρέψουν σε εξαιρετικές θεατρικές πηγές, όχι μόνο γιατί γίνονται οι αδιάσειστοι μάρτυρες διαπροσωπικών σχέσεων, αλλά και γιατί τελικά μπορούν να αντληθούν σημαντικές πληροφορίες για τον τρόπο σύνταξης των θεατρικών συμβολαίων, το πολύπλοκο νομικό και ιδιοκτησιακό καθεστώς των θεατρικών οικημάτων, ακόμα και του τρόπου που οι πρωταγωνιστές ή οι θιασάρχες αποκτούσαν τα προς μετάφραση και παράσταση θεατρικά έργα.

Η μελέτη του αρχείου του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου επιβεβαιώνει για ακόμη μια φορά ότι τα αρχεία μπορούν να αποτελέσουν μια από τις κυριότερες πηγές της ιστορικής έρευνας. Και αν ακόμα κάποιες φορές τα στοιχεία που αντλεί ο ιστορικός είναι αποσπασματικά, ανοργάνωτα ή ακόμα κι αν υπάρχουν ελλείψεις και κενά σε πληροφορίες, τα αρχεία δεν παύουν να αποτελούν τους βασικούς συνοδοιπόρους για να καταλάβουμε το «πώς» ήταν κάποτε τα πράγματα, ίσως και το πολυπόθητο «γιατί». Πέρα από όλα τα άλλα η εμπειρία του αρχείου ζωντανεύει ένα γοητευτικό παιχνίδι ανάμεσα στα ίχνη και τις σιωπές, ανάμεσα στην παρουσία του παρελθόντος και την απουσία του ή την έλλειψή του στο παρόν.²⁶

26. Arlette Farge, *Η γεύση του αρχείου*, μτφρ. Ρίκα Μπενβενίτσε, Αθήνα, Νεφέλη, 2004.

*Το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου (1899-1974):
Οι πηγές¹*

Με τη σημερινή μου ανακοίνωση και με αφορμή το κεντρικό θέμα του Συνεδρίου που εστιάζει στις πηγές της έρευνας, μου δίνεται η ευκαιρία να παρουσιάσω το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου, μιας προσωπικότητας που στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου είναι συνδεδεμένη με τις Δελφικές Γιορτές και το όραμα των Σικελιανών, καθώς ο ίδιος ήταν ο πρωταγωνιστής του *Προμηθέα Δεσμώτη* στις παραστάσεις του 1927 και 1930.²

Συνοπτικά, το αρχείο περιλαμβάνει: 1. αρχείο αποκομμάτων από τον ελληνικό και διεθνή Τύπο, στο οποίο αποτυπώνεται λεπτομερώς η πορεία του Μπούρλου στον ελληνικό και διεθνή χώρο, η πολυδιάστατη προσωπικότητά του καλλιτέχνη –ως ηθοποιού, μουσικού, λογοτέχνη και ραφωδού–, η απήχηση του έργου του και η αποδοχή από το

1. Ευχαριστώ θερμά την Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και Διευθύντρια του ΠΜΣ, καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου από την οποία ενημερώθηκα για την ύπαρξη του αρχείου καθώς και την οικογένεια του Γεωργίου Μπούρλου για την παραχώρηση του υλικού του αρχείου.

2. Σχετικά με τις Δελφικές Γιορτές έχουν γραφτεί πολλές μελέτες. Αναφέρω ενδεικτικά: Αντώνης Γλυτζουρής, «Δελφικές Γιορτές (1927-1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού Χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά*, τχ. 28/29, Ιούνιος – Δεκέμβριος 1998, σσ. 147-170· του ίδιου, «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο *XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα, Πρακτικά Συμποσίου / XIII International Meeting on Ancient Drama 2007, The Woman in Ancient Drama*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, [2012], σσ. 275-282· Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη νεοελληνική σκηνή. Από τους Πέρσες του 1571 στις προσεγγίσεις του 20ού αιώνα», στο *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους, Γ' Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση, Επτανησιακή Γραμματεία των Ελληνιστών*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999· Gonda Van Steen, «“The World’s a circular stage”. Aeschylean tragedy through the eyes of Eva Palmer-Sikelianou», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 8, no. 3, Winter 2002, σσ. 375-393· John P. Anton (επιμ.), *70 χρόνια από τις πρώτες Δελφικές Εορτές. Το αρχαίο δράμα στους Δελφούς από τον Άγγελο Σικελιανό έως τις ημέρες μας. Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Α. Α. Λιβάνης, 2002· Λία Παπαδάκη, «Η μόδα της αναβίωσης του υπαίθριου θεάτρου και η “Δελφική προσπάθεια”», στο Κυριακή Πετράκου – Αγνή Τ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το Θέατρο. Πρακτικά Ημερίδας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 111-126.

κοινό και τον πνευματικό κόσμο σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και διαφορετικούς τόπους, όπου εμφανιζόταν, 2. ανέκδοτο φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις, συναυλίες και παρασκήνια, θεατρικά προγράμματα και άλλα ντοκουμέντα τα οποία συμπληρώνουν και τεκμηριώνουν την έρευνα, 3. άλλα έγγραφα ή τεκμήρια, όπως αλληλογραφία, βιβλία, φωτογραφίες από ταξίδια και προσωπικές στιγμές, χειρόγραφα κ.ά. που ολοκληρώνουν το πορτρέτο του ανθρώπου και βοηθούν τον ερευνητή στην αναβίωση του παρελθόντος.

* * *

Το βιογραφικό του Μπούρλου,³ όπως στοιχειοθετείται από το αρχείο του έχει ως εξής: Γεννημένος το 1899 στην Αθήνα, ο Γεώργιος Μπούρλος φοίτησε στη Νομική Σχολή Αθηνών, απ' όπου αναδείχτηκε αριστούχος διδάκτωρ του Δικαίου. Παράλληλα με τις πανεπιστημιακές του σπουδές μαθήτευσε στη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου, από όπου έλαβε το δίπλωμά του, κερδίζοντας το πρώτο βραβείο τραγωδού. Στο πλαίσιο της τελικής παράστασης-επίδειξης της τάξης του Νίκου Παπαγεωργίου από όπου αποφοίτησε, στις 16 Απριλίου 1927, εμφανίστηκε στην παράσταση του έργου *Η κόρη του Ιεφθάε* του Φελίτσε Καβαλόττι, στον ρόλο του Κόμη Μάριου Αλβέρτου και στην *Αρκούδα* του Άντον Τσέχωφ, στον ρόλο του Συμυρώφ,⁴ λαμβάνοντας ιδιαίτερα θετικές κριτικές για την εμφάνισή του.⁵

Στον πνευματικό κόσμο εμφανίζεται το 1917, οπότε εκδίδει το μηνιαίο καλλιτεχνικό περιοδικό *Λύρα* που κυκλοφορεί μέχρι το 1919 και με το οποίο συνεργάστηκαν σημαντικοί ποιητές και λογοτέχνες που ανήκαν τόσο στην παλαιότερη γενιά του 1880 όσο και στη μετέπειτα του Μεσοπολέμου, όπως ήταν οι Κωστής Παλαμάς, Μιλτιάδης Μαλακάσης, Κώστας Βάρναλης, Γαλάτεια Καζαντζάκη, Νίκος Καζαντζάκης και Άγγελος Σικελιανός.⁶ Με τους τελευταίους θα τον ενώσει στη συνέχεια μακροχρόνια φίλια, ενώ και ο ίδιος εντάσσεται στους πνευματικούς κύκλους της γενιάς του, δημοσιεύοντας στη *Λύρα* δικά του διηγήματα.⁷

3. Βιογραφικά στοιχεία του Γ. Μπούρλου αντλούνται επίσης από τους καταλόγους: Κώστας Σταματίου – Μαρία Παπαδοπούλου (επιμ.), «Βιογραφικό λεξικό των Ελλήνων ηθοποιών», *Θέατρο*, τχ. 58, 1959, σ. 252 [ΜΠΟΥΡΛΟΣ Γεώργιος]· «Who's who του Ελληνικού Θεάτρου», *Θέατρο*, 1967, σ. 319 [Μπούρλος Γεώργιος] και Θόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες*, Αθήνα, Δωδώνη, 1995-2000, τόμ. 2.1: *Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925 (Α-Μ)*, σσ. 308-309.

4. Σώζεται το μονόφυλλο της παράστασης (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

5. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2008, τόμ. Β', σ. 163.

6. Σχετικά με την ύλη του περιοδικού βλ.: Χαράλαμπος Α. Καράογλου (εποπτεία), *Περιοδικά λόγου και τέχνης, 1901-1940. Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996-2007, τόμ. 1: *Αθηναϊκά περιοδικά, 1901-1925*, σσ. 261-263 και Λουκία Δρούλια – Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου 1784-1974: Εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 2008, τόμ. Γ', σσ. 80-81.

7. Διήγημά του με τίτλο *Μια μολυβιά* περιλαμβάνεται επίσης στο Α. Δ. Παπαδήμας (επιμ.), *Οι νέοι διηγηματογράφοι*, Αθήνα, εκδοτικός οίκος «Αθηνά» Αρ. Ι. Ράλλη, 1923, σσ. 168-181.

Το 1927 επιλέγεται από τον Σικελιανό για να ενσαρκώσει τον ρόλο του Προμηθέα στις Δελφικές Γιορτές, γεγονός που θα τον διαμορφώσει καλλιτεχνικά και θα καθορίσει τη μετέπειτα πορεία του. Είναι ενδεικτικό ότι ενώ πριν την εμφάνισή του στους Δελφούς χαρακτηρίζεται από τον Τύπο ως ερασιτέχνης, μετά την παράσταση και τις αποθεωτικές κριτικές του ξένου κυρίως Τύπου, του αποδίδεται ο χαρακτηρισμός του έμπειρου και ιδανικού ερμηνευτή του Προμηθέα.⁸ Η ευρεία εγχώρια και διεθνής απήχηση που είχε η εμφάνισή του στις Γιορτές τον ώθησε να αφιερωθεί στη δραματική τέχνη, κι έτσι τα επόμενα χρόνια ταξίδευσε σε Παρίσι και Βερολίνο, όπου παρακολούθησε τη σύγχρονη σκηνική πράξη, κατά τη συνήθεια των ηθοποιών της εποχής του που επιθυμούσαν να ενημερωθούν με αυτόν τον τρόπο για τις εξελίξεις στον ευρωπαϊκό χώρο. Παράλληλα, συμμετείχε σε παραστάσεις που οργάνωνε η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού με στόχο την ανάδειξη της ελληνικής λαϊκής μουσικής. Ενδεικτικά, εντοπίζεται συμμετοχή του σε εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι, κατά την οποία η Σικελιανού έδωσε διάλεξη με θέμα το ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι και ο Μπούρλος απήγγειλε ποίηση και μέρη από τον *Προμηθέα*.⁹

Το επόμενο διάστημα ακολούθησε περίοδος συνεργασίας του με ελληνικούς θιάσους. Η κυριώτερη ήταν με τον θίασο της Κυβέλης, την περίοδο 1929-31, ακολούθως με τον θίασο Αμηνά, το 1932, καθώς και με άλλα σχήματα. Στη διάρκειά τους πρωταγωνίστησε σε παραστάσεις έργων ελληνικού και ευρωπαϊκού δραματολογίου, όπως στο χαμένο σήμερα έργο του Παντελή Χορν *Σταθμός*, την *Κυρά-Φροσύνη* του Σωτήρη Σκίπη, το *Ρομάντζο* των Robert De Flers και Francis De Croisset, την *Αρχούδα* του Άντον Τσέχωφ, τη *Δίδα Τζούλια* του Αυγούστου Στρίντμπεργκ, κ.ά.¹⁰ Ξεχωριστή θέση στο ρεπερτόριό του είχε ο ρόλος του Πατέρα στο ομώνυμο έργο του Στρίντμπεργκ.¹¹

Από το 1931 ξεκινάει η συστηματικότερη ενασχόλησή του με το αρχαίο δράμα και το ομηρικό έπος, καθώς φαίνεται να τον ακολουθεί η φήμη του τραγωδού της ελληνικής σκηνής. Αρχικά, συμπράττει με τον καλλιτεχνικό οργανισμό Αρχαίο Δράμα, –τον μετέπειτα Θυμειλικό Θίασο του Λίνου Καρζή–, και στις 27 Σεπτεμβρίου 1931 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Παναθηναϊκό Στάδιο της Αθήνας. Το έργο ανέβηκε σε σκηνοθεσία Λίνου Καρζή με τον Γ. Μπούρλο

8. Θυμίζω τη συζήτηση που είχε γίνει σχετικά με το ποιος ηθοποιός θα ήταν καταλληλότερος για τον ρόλο, την άποψη του Κωστή Μπαστιά που πρότεινε τον Αιμίλιο Βεάκη και την απάντηση του Ι. Δ. Κοκκινάκη που υποστήριξε ότι ο Γ. Μπούρλος αποδείχτηκε ιδανικός, συμβάλλοντας με το άρθρο του στην ευρεία αποδοχή και αναγνώρισή του (Ι. Δ. Κοκκινάκης, «Καλλιτεχνικός απολογισμός των Δελφικών Γιορτών», *Μουσικά Χρονικά*, Ιούνιος – Ιούλιος 1930, σσ. 140-146). Βλ. ακόμα: Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α', σσ. 222-223.

9. Η παράσταση δόθηκε στις 12 Μαρτίου 1929, στην αίθουσα Chopin του Maison Pleyel στο Παρίσι, υπό την προστασία του Έλληνα πρεσβευτή, Νικόλαου Πολίτη. Συμμετείχε ακόμα ο Αντώνης Καλαμπούσης που ερμήνευσε κλέφτικα και δημοτικά τραγούδια (από το μονόφυλλο της παράστασης: Αρχείο Γ. Μπούρλου).

10. Τα στοιχεία προέρχονται από αποκόμματα εφημερίδων και θεατρικά προγράμματα (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

11. Βλ. επίσης: Μαρία Σεχοπούλου, *Η πρόσληψη του Αυγούστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα. Μεταφράσεις – παραστάσεις, διδακτορική διατριβή*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2014, σ. 254, υποσ. 994.

στον κεντρικό ρόλο. Η μετάφραση ήταν του Ιωάννη Ν. Γρυπάρη, η μουσική του Κωνστατίνου Α. Ψάχου ενώ τη σκηνογραφία, τα προσωπεία και τις ενδυμασίες επιμελήθηκε ο Γιόχαν Ρομανός, όπως συνέβη και στην παράσταση των Δελφικών Εορτών.¹² Ο Οργανισμός ήθελε να εγκαινιάσει με αυτόν τον τρόπο σειρά πανηγυρικών παραστάσεων όλων των σωζόμενων αρχαίων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών που σκόπευε να ανεβάσει σε ετήσια βάση στον ίδιο χώρο.¹³

Το 1933, σε συνεργασία με τον Οργανισμό και πάλι, ερμήνευσε για πρώτη φορά συνοδεία άρπας ομηρικές ραφωδίες στο Ηρώδειο σε μια παράσταση που αποτέλεσε τον σημαντικότερο σταθμό στην καλλιτεχνική του πορεία μετά τις Δελφικές Γιορτές.¹⁴ Στη συνέχεια της σταδιοδρομίας του και μέχρι το τέλος της συνέχιζε να εμφανίζεται ως ραφωδός, τραγουδώντας τον Όμηρο και περιοδεύοντας σε Ελλάδα, Ευρώπη και Αμερική.

Παράλληλα, το 1929, μεταφράζει σε ελληνικούς στίχους και δημοσιεύει στο περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*, ένα χρόνο μετά, το δραματικό ποίημα του Άλφρεντ Τέννyson, *Ενόχ Άρντεν*, που αφιέρωσε στην Κυβέλη Αδριανού, γιατί τον καθοδήγησε στα πρώτα χρόνια της θεατρικής του πορείας, όπως σημειώνει ο ίδιος στην πρώτη έκδοση της μετάφρασης του έργου.¹⁵

Η απόδοση του ποιήματος βασίστηκε στη μουσική του Ρίτσαρντ Στράους με την οποία επενδύθηκε στη συνέχεια, προκειμένου το έργο να παρουσιάζεται από τον Μπούρλο σε συνεργασία κάθε φορά με σημαντικούς σολίστ του πιάνου ή της άρπας. Η πρώτη εκτέλεση σε δημόσια συναυλία πραγματοποιήθηκε στις 11 Μαΐου 1929, στην Αίθουσα του Παρνασσού, με συνοδεία του αρχιμουσικού Δημήτρη Μητρόπουλου, που υπήρξε και προσωπικός του φίλος.¹⁶

Διαμορφώνει έτσι ένα δικό του ρεπερτόριο με το οποίο περιοδεύει τα επόμενα χρόνια, σε Ελλάδα και σε Κύπρο, αλλά και σε Γαλλία, Ιταλία, Βέλγιο, Ελβετία, στην Τουρκία, την Αίγυπτο και τέλος στην Αμερική, παρουσιάζοντας συναυλίες και παραστάσεις, και αρθρογραφώντας παράλληλα ή δίνοντας διαλέξεις για τη Δελφική Ιδέα και τον Σικελιανό. Ιδιαίτερα στην Αμερική, όπου παρέμεινε για δέκα συναπτά έτη,

12. Η παράσταση αποτέλεσε αφορμή διένεξης με τους Σικελιανούς και αντιπαράθεσης με ανταλλαγή επιστολών μέσω του Τύπου, κυρίως με την Εύα (βλ. αναλυτικά: Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*, Αθήνα, Ίκαρος, 1976, σσ. 437-450, και στο Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α', σσ. 229-230).

13. Από σημείωμα στο δίφυλλο πρόγραμμα της παράστασης (Αρχείο Γ. Μπούρλου). Ο Μπούρλος εμφανίστηκε ακόμα τα επόμενα χρόνια στις τραγωδίες: *Φοίνισσες*, *Ηλέκτρα* (1934), *Πέρσες* (1945).

14. Τα στοιχεία προέρχονται από αποκόμματα εφημερίδων (Αρχείο Γ. Μπούρλου). Βλ. ακόμα: Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α', σ. 237.

15. Η αφιέρωση αναφέρει: «Στη μεγάλη Καλλιτέχνη Κα Κυβέλη που με θερμό ενδιαφέρον καθοδήγησε τα πρώτα βήματά μου στη σκηνή η μικρή αυτή μεταφραστική εργασία με σεβασμό και αγάπη αφιερώνεται. Γ.Ι.Μ.» (βλ. Alfred, Lord Tennyson, *Ενόχ Άρντεν*, απόδοση σε ελληνικούς στίχους Γ. Ι. Μπούρλος, *Φιλολογικό Παράρτημα Μουσικών Χρονικών*, τχ. 4, Απρίλιος 1930, 52 σελ.). Για την πρόσληψη του Tennyson στα ελληνικά γράμματα και τη μετάφραση του Μπούρλου βλ. ειδικότερα: Georgia Gotsi, «Tennyson in Greek Letters, 1830-1930: From *Enoch Arden* to 'Ulysses'», στο Leonee Ormond (επιμ.), *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*, London, Bloomsbury Academic, 2016, σσ. 303-337.

16. Σχετική αναφορά υπάρχει στη δεύτερη έκδοση της μετάφρασης του έργου που πραγματοποιήθηκε το 1956 από τις εκδόσεις Ίκαρος με χορηγία των Ελλήνων του Σικάγου.

αξιοσημείωτη υπήρξε η πολυσχιδής δράση του, καθώς ανάμεσα σε άλλα, εμφανίστηκε στο Ελληνικό Θέατρο Σικάγου και στο Αμερικανικό Εθνικό Θέατρο, ενώ συμμετείχε και σε μεγάλες κινηματογραφικές παραγωγές. Την περίοδο 1955-57 διετέλεσε Διευθυντής στην ελληνοαμερικανική ώρα τηλεοράσεως της Νέας Υόρκης, και συμμετείχε επίσης σε τηλεοπτικές παραγωγές, όπου ερμήνευσε μεταξύ άλλων τον Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, τον Πόντιο Πιλάτο στο *Πέφτει το βράδυ* του Γιώργου Θεοδοκά και τον ρόλο του πατέρα στο *Επεισόδιο στην Κύπρο*, του William Arthur.¹⁷

Το 1957 επιστρέφει στην Ελλάδα και σε συνεργασία με την Edith Hamilton, τον James Elliott (Δημήτρη Ηλιόπουλο) που ανέλαβε τη σκηνοθεσία, και Αμερικανούς καλλιτέχνες παρουσίασε στο Ηρώδειο τον *Προμηθέα Δεσμώτη* σε θεατρική ανάγνωση και σε δική του νεοελληνική απόδοση του έργου.¹⁸ Παρέμεινε μέχρι το τέλος του βίου του υποστηρικτής και συνεχιστής –με τον τρόπο του– του οράματος του Σικελιανού στον οποίο αφιέρωσε το βιβλίο του με τίτλο: *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού* που εξέδωσε το 1971.¹⁹ Πρέπει τέλος να αναφέρουμε ότι ήταν παντρεμένος με τη Ρένα Δοκοπούλου-Μπούρλου, επίσης ηθοποιό και συνεργάτιδά του, ενώ αδελφός του υπήρξε ο βαρύτονος Θάνος Μπούρλος. Ο Γεώργιος Μπούρλος απεβίωσε το 1974.

Μαζί με τα πλούσια βιογραφικά στοιχεία που αντλούμε, το αρχείο με τα αποκόμματα των εφημερίδων παρακολουθεί επίσης σε χρονικό βάθος σαράντα ετών, από το 1927 μέχρι το 1957 πιο συστηματικά αλλά και αργότερα ακόμα, διαφορετικές πτυχές της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής στην Ελλάδα και το εξωτερικό παράλληλα με τη δράση του καλλιτέχνη. Καταγράφονται μεταξύ άλλων αναγγελίες και κριτικές παραστάσεων, ρεσιτάλ, συναυλιών και άλλων εκδηλώσεων στις οποίες συμμετείχε ο Μπούρλος, σε συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες, ορισμένοι εκ των οποίων υπήρξαν κορυφαίες προσωπικότητες του ελληνικού θεάτρου και της διανοήσης, που αναφέραμε ήδη, όπως η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, ο Δημήτρης Μητρόπουλος, η Edith Hamilton, κ.ά. Επίσης καταγράφονται εντυπώσεις από τις Δελφικές Γιορτές στον ελληνικό και διεθνή Τύπο, ήδη από την περίοδο που πραγματοποιήθηκαν, καθώς και ο απόηχος που είχε το εγχείρημα διεθνώς, μέχρι και τη δεκαετία του '50 τουλάχιστον, οπότε πραγματοποιείται η μεγάλη εκδήλωση ανάγνωσης του *Προμηθέα* στο Ηρώδειο. Ακόμα μεγάλο μέρος του αρχείου είναι αφιερωμένο στην ενασχόλησή του με τον Όμηρο και τη διδασκαλία του ομηρικού έπους, για το οποίο έδωσε σειρά παραστάσεων αλλά και διαλέξεων σε μεγάλα πανεπιστήμια της Ευρώπης και της Αμερικής, κατακτώντας τον τίτλο όχι μόνο του τραγωδού, αλλά και του σύγχρονου ραψωδού, εγείροντας ταυτόχρονα το ενδιαφέρον πολλών ακαδημαϊκών και διανοούμενων της εποχής του σχετικά με το αφηγηματικό θέατρο. Διαπιστώνεται τέλος η διαρκής προσπάθειά του να προβάλλει και να διαδίδει τον ελληνικό πολιτισμό στο εξωτερικό μέσα από παράλληλες δράσεις, όπως ήταν για

17. Στο αρχείο υπάρχει φωτογραφικό υλικό από τις παραστάσεις.

18. Τα στοιχεία προέρχονται από αποκόμματα εφημερίδων (Αρχείο Γ. Μπούρλου). Στο αρχείο σώζεται επίσης φυλλάδιο με σχέδιο με την υπογραφή του Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα όπου απεικονίζεται ο Προμηθέας, το οποίο προοριζόταν για εξώφυλλο της έκδοσης της μετάφρασης. Η έκδοση όμως μάλλον δεν πραγματοποιήθηκε.

19. Γιώργος Μπούρλος, *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού*, Αθήνα, Δίφρος, 1971, 55 σελ.

παράδειγμα η διοργάνωση έκθεσης ελληνικού βιβλίου στο Κάιρο το 1947 και στη Νέα Υόρκη το 1948, όπου συμμετείχε ως εκπρόσωπος της Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών.

Παρόλο που το αρχείο δεν είναι πλήρες, καθώς δεν καλύπτει όλο τον εγχώριο ημερήσιο Τύπο που έχει φιλοξενήσει άρθρα για τον Μπούρλο, πόσο μάλλον τον διεθνή, αποτελεί όμως ένα σημαντικό corpus, ικανό να καθοδηγήσει την εξέλιξη της έρευνας, και να φωτίσει εκ νέου σημαντικά γεγονότα της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου και όχι μόνο. Επιπλέον, μας βοηθάει να αντλήσουμε πλήθος πληροφοριών σχετικά με θέματα της καλλιτεχνικής, κοινωνικής αλλά και πολιτικής ζωής και δραστηριότητας σε σημαντικά κέντρα της ελληνικής Διασποράς.

Μαζί με τον τόμο αποκομμάτων του Τύπου, στο αρχείο υπάρχουν ακόμα θεατρικά φυλλάδια ή προγράμματα από παραστάσεις και συναυλίες, τυπωμένα στα ελληνικά ή σε άλλες γλώσσες, ανάλογα με το μέρος που ανέβαινε κάθε φορά η παράσταση, τα οποία παρουσιάζουν πρόσθετο ενδιαφέρον, καθώς πέραν των βασικών πληροφοριών περιλαμβάνουν ακόμα φωτογραφίες, αποσπάσματα από προηγούμενες δημοσιευμένες κριτικές, λεπτομέρειες από το περιεχόμενο της παράστασης, χειρόγραφες σημειώσεις με τις αλλαγές της τελευταίας στιγμής ή πληροφορίες που δεν τυπώθηκαν στο πρόγραμμα. Όμως, όπως συμβαίνει και με ορισμένα αποκόμματα, οι πληροφορίες που δίνονται από το υπόλοιπο τυπωμένο αρχειακό υλικό δεν είναι πάντα πλήρεις, με αποτέλεσμα να χρειάζεται περαιτέρω έρευνα για την ταυτοποίηση των στοιχείων.

Ανάλογες δυσκολίες παρουσιάζει και η συλλογή με το αταξινόμητο φωτογραφικό υλικό. Πρόκειται για ασπρόμαυρες φωτογραφίες, πολλές από τις οποίες είναι διαστάσεων 20 x 22 εκ., προέρχονται από την περίοδο της παραμονής του Μπούρλου στην Αμερική και αποτυπώνουν στιγμιότυπα από παραστάσεις, πορτρέτα του καλλιτέχνη, σκηνές από τα παρασκήνια. Άλλες παλαιότερες φωτογραφίες καταγράφουν προσωπικές στιγμές του καλλιτέχνη με πρόσωπα της οικογένειάς του, φίλους, στιγμές από ταξίδια, κ.λπ. Σε ορισμένες από αυτές βρίσκουμε αφιερώσεις ή χειρόγραφες σημειώσεις στο πίσω μέρος, που αναφέρουν το μέρος που έχει γίνει η λήψη, τη χρονολογία, τα πρόσωπα που φαίνονται σε αυτήν.²⁰

Το αρχείο περιλαμβάνει ακόμα ντοκουμέντα που μαρτυρούν τις καλές σχέσεις του Μπούρλου με τις εκάστοτε πολιτειακές και εκκλησιαστικές αρχές, το ενδιαφέρον του για τα κοινά και το δίκτυο δημοσίων σχέσεων του καλλιτέχνη. Πρόκειται για επιστολές, δελτάρια, προσκλήσεις και επιδοτήρια συγχαρητηρίων για τις εμφανίσεις του ή τις εκδόσεις των μεταφράσεών του. Αναφέρω ενδεικτικά έγγραφα που υπογράφουν ο Αρχιεπίσκοπος Βορείου και Νοτίου Αμερικής, με ημερομηνία 1 Αυγούστου 1956 και ο της Κύπρου Μακάριος, με ημερομηνία 29 Οκτωβρίου 1968.

Ειδικό ενδιαφέρον έχουν δύο φάκελοι που εσωκλείουν έγγραφα τα οποία πιστοποιούν ότι η δραστηριότητα του καλλιτέχνη παρακολουθούνταν κατά τη μεταξική περίοδο. Ο ένας αναγράφει στο εξώφυλλο: «Εκθέσεις των εν τω εξωτερικώ Διπλωματικών Αντιπροσώπων της Ελλάδος περί της καλλιτεχνικής δράσεως του κ. Γεωργίου Μπούρλου».

20. Αναφέρω ενδεικτικά φωτογραφία που τραβήχτηκε στη διάρκεια εκδρομής στην Κνωσό το 1925, στο πίσω μέρος της οποίας σημειώνονται τα ονόματα των προσώπων με τη σειρά που φαίνονται σε αυτήν: «Γ. Μπούρλος, Δ. Μητρόπουλος, Σ. Γεωργαντάς, Ν. Καζαντζάκης. Περιοδεία στην Κρήτη, Απρίλιος 1929(;)». (Βλ. εικ. 5)

Ο φάκελος περιλαμβάνει σειρά εγγράφων με αναφορές προς το Υπουργείο Εξωτερικών που περιγράφουν τη δράση του Μπούρλου σε Γαλλία, Ελβετία, και Αγγλία την περίοδο 1938-39. Ο άλλος είναι ένας απλός φάκελος με το σήμα της παλιάς Ολυμπιακής απέξω, χωρίς κάποια σημείωση στο εξώφυλλο, όπου εσωκλείονται πλήρη δακτυλογραφημένα αντίτυπα των λόγων που εκφωνήθηκαν από Ευρωπαίους ακαδημαϊκούς στο πλαίσιο των ομηρικών εσπερίδων του Μπούρλου την ίδια περίοδο. Συγκεκριμένα, εσωκλείονται οι λόγοι των ακαδημαϊκών Pierre Fargues και Pierre Medan του Πανεπιστημίου του Aix en Provence, του François Ollier του Πανεπιστημίου της Lyon και του καθηγητή στην École Nouvelle της Λωζάνης, Etienne Reymond. Ακόμα, στον ίδιο φάκελο βρίσκεται και αγόρευση του Pierre Jouguet, μέλους του Γαλλικού Ινστιτούτου και της Ακαδημίας Αθηνών, που δόθηκε αργότερα, το 1947, στο πλαίσιο και πάλι ανάλογης εκδήλωσης που διοργανώθηκε στο θέατρο «Desert» του Lycée Franco-Égyptien στην Ηλιούπολη του Καΐρου.

Το αρχείο συμπληρώνεται με μικρή συλλογή βιβλίων που συνδέονται με σημαντικές στιγμές της καλλιτεχνικής πορείας του καλλιτέχνη. Περιλαμβάνει αφενός έργα σχετικά με τον Σικελιανό, δηλαδή τον γ' τόμο από τον *Λυρικό Βίο* του Σικελιανού, έκδοση του 1947,²¹ ένα αναμνηστικό λεύκωμα με το *Χρονικό των Δελφικών Εορτών (1927-1930)*, έκδοση του 1971 που επιμελήθηκε ο Σπύρος Γεωργαντάς, καθώς και δύο αντίτυπα του βιβλίου του ίδιου με τίτλο, *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού*, που επίσης εκδόθηκε το 1971 από τις εκδόσεις Δίφρος. Βρίσκουμε ακόμα αντίτυπο της *Οδύσσειας* σε μετάφραση Νικόλαου Ποριώτη (ραψωδίες Χ-Ψ-Ω), από την πρώτη έκδοσή της του 1932,²² και την έκδοση του *Ενόχ Άρντεν* σε δική του απόδοση και έκδοση του 1956. Από θεατρικά έργα υπάρχουν μόνο τρία: η *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν, σε μετάφραση του Λέοντα Κουκούλα, έκδοση του 1923,²³ ο *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη²⁴ και η *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη,²⁵ στις πρώτες εκδόσεις τους 1946 και 1953 αντίστοιχα. Περισσότερα είναι τα βιβλία που φέρουν αφιέρωση ή σημείωση του συγγραφέα τους, όπως η *Ζωή εν Τάφω* του Στράτη Μυριβίλη με αφιέρωση του συγγραφέα στην πρώτη σελίδα²⁶ ένα βιβλίο με μικρά σκετς του Δημήτρη Ψαθά και με σημείωση που αναφέρει ότι ο συγγραφέας δίνει τη συγκατάθεσή του να παιχτούν στο θέατρο.²⁷ Τα ανθρώπινα του Άγι Θέρος, στην έκδοση του 1940,²⁸ με την οποία πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα ο ποιητής· μικρή εκλογή ποιημάτων της ποιήτριας Μελισσάνθης²⁹ ένας τόμος του Ντίνου

21. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, τόμ. Γ', Οι Φίλοι του Βιβλίου, 1947.

22. Ομήρου *Οδύσσεια* (Χ-Ψ-Ω), απόδοση Νικόλαου Ποριώτη, εν Αθήναις, εκδ. Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1932.

23. Ερρίκος Ίψεν, *Έντα Γκάμπλερ*, δράμα εις τέσσερα μέρη, Αθήναι, Βιβλιοπωλείον Γεωργίου Ι. Βασιλείου, 1923.

24. Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Καποδίστριας*, τραγωδία, Αθήναι, εκδ. Νικ. Αλικιώτη, [1946].

25. Άγγελος Τερζάκης, *Θεοφανώ*, τραγωδία, Αθήναι, χ.ε., 1953.

26. Στράτης Μυριβίλης, *Η Ζωή εν Τάφω*, Το βιβλίο του πολέμου, εν Αθήναις, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου, 6^η έκδ., 1954.

27. Δημήτρης Ψαθάς, *Θέατρο, Κηφισοφών (κι άλλα κωμικά σκετς)*, Αθήνα, Μαρής, χ.χ.

28. Άγις Θέρος, *Τ' ανθρώπινα* τραγούδια νέα και παλιά, Αθήνα, Αετός, 1940.

29. Ανάπτυπο από το περιοδικό *Καινούρια Εποχή*, Φθιν. – Χειμ. 1963, με εισαγωγή του Μάρκου Αυγέρη, σσ. 106-135.

Κονόμου με τους Ζακυνθινούς σατιρογράφους,³⁰ –όλα αυτά τα βιβλία έχουν αφιέρωση των συγγραφέων τους–,³¹ όπως αφιέρωση υπάρχει και στη μικρή συλλογή ποιημάτων με τίτλο *Προοίμια* του Λίνου Καρζή,³² που απευθύνει στον «αγαπημένο φίλο και θυμελικό συνεργάτη του», όπως χαρακτηρίζει τον Μπούρλο.

Τέλος, το αρχείο περιλαμβάνει ακόμα ένα δακτυλόγραφο ανάτυπο του έργου *Ρήγας Φεραίος* του Βασίλη Ρώτα, και ένα ακόμα χειρόγραφο θεατρικό έργο, σε δύο πράξεις, άτιτλο, με τη σημείωση «Βιβλιοθήκη Φανής Νικολαΐδου» στο τέλος χωρίς άλλα στοιχεία. Και στα δύο υπάρχουν χειρόγραφες σημειώσεις που υποδηλώνουν ότι προορίζονταν για θεατρική παράσταση ή τηλεοπτική παραγωγή. Επίσης έχουν φυλαχθεί παρτιτούρες με τα *Χορικά του Προμηθέα Δεσμώτη* και σημειώσεις για την από σκηνης ερμηνεία τους.

* * *

Κλείνοντας αυτήν τη συνοπτική περιγραφή του προσωπικού Αρχείου του Γεωργίου Μπούρλου αξίζει καταρχήν να υπογραμμιστεί η σημασία της ανάσυρσης και ανάδειξης του λόγω της πληθώρας των στοιχείων που περιλαμβάνει. Με δεδομένο το γεγονός ότι το αρχειακό υλικό καλύπτει ιστορικά και χρονικά ένα μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, από τις Δελφικές Εορτές του 1927 μέχρι το 1974, –χρονολογία θανάτου του Μπούρλου–, το αρχείο προσφέρει τη δυνατότητα καταγραφής γεγονότων μιας μακράς περιόδου συνεχών αλλαγών, σε διεθνές επίπεδο, μέσα από πρωτογενείς πηγές. Ειδικότερα όμως όσον αφορά τη θεατρολογική έρευνα, το πλούσιο υλικό του εγείρει ερωτήματα και θέτει νέα ζητούμενα στον μελετητή που ασχολείται με την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου προσφέροντας ταυτόχρονα νέα δεδομένα στον διαρκή επιστημονικό διάλογο.

30. Ντίνος Κονόμος, *Ζακυνθινοί σατιρογράφοι*, Αθήνα, χ.ε., 1962 (Ζακυνθινή Βιβλιοθήκη 2).

31. Ανάμεσά τους υπάρχει ακόμα το βιβλιαράκι του Γεώργιου Καλογερόπουλου, *Λόγια της καραβάνας. Εύθυμα στρατιωτικά και πολεμικά ανέκδοτα*, Αθήνα, χ.ε., 1937.

32. Λίνος Καρζής, *Προοίμια*, Αθήνα, χ.ε., α.μ.μ [1943].

Υλικό από το Αρχείο Γ. Μπούρλου

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ "ΑΡΧΑΙΟΝ ΔΡΑΜΑ," — ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΠΑΙΔΙΟΥ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΦΙΛ. ΣΥΛΛΟΓΟΥ "ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ,"
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 24 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1933 ΩΡΑ 6.30 Μ. Μ.

ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΤΟΥ ΔΙΑΓΡΕΠΟΥΣ ΙΤΑΛΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΤΟΥ
ΕΚΤΟΡΟΣ ΡΟΜΑΝΙΟΛΛΙ
ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ

ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ
Η ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΝ ΤΗΣ κ. ΛΙΝΑΣ Π. ΤΣΑΛΔΑΡΗ

ΟΜΗΡΙΚΗ ΕΟΡΤΗ



"Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΛΥΤΡΑ ΤΟΥ ΕΚΤΟΡΟΣ,"
(ΟΜΗΡΙΚΑΙ ΡΑΨΩΔΙΑΙ ΜΕ ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΥΠΟΚΡΟΥΣΙΝ)

Μετάφρασις εἰς τὴν Νεοελληνικὴν ΑΛΕΞ. ΠΑΛΛΗ
Μουσικὴ ὑπόκρουσις δι' Ἄρπαν, ΓΕΩΡ. ΚΩΣΤΑΚΗ

ΕΚΤΕΛΕΣΤΑΙ

ΡΑΨΩΔΟΣ: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΠΟΥΡΛΟΣ
(Πρωταγωνιστὴς τῶν Δελφικῶν Ἑορτῶν)

ΑΡΠΑ: ΜΑΤΘΙΛΔΗ ΒΑΣΕΝΧΟΒΕΝ
(Καθηγήτρια τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν)

ΣΗΜ. Ἐὶς τὴν δευτέραν ραψωδίαν τοιαυτὴς ὑπὸ τοῦ κ. Κ. ΨΑΧΟΥ θὰ τραγουδηθῇ ἐν συνεχείᾳ τῆς δραματικῆς ἀφηγήσεως ὑπὸ τοῦ κ. Μπούρλου.

Εικ. 1. Μονόφυλλο από παράσταση ομηρικής γιορτής σε συνεργασία με την αρπίστρια Ματθίλδη Βασενχόβεν, καθηγήτρια του Ωδείου Αθηνών.



Εικ. 2. James Elliott, Edith Hamilton και Γιώργος Μπούρολος (δεξιά). Από τη συνεργασία για την ανάγνωση του Προμηθέα στο Ηρώδειο.

ΠΡΟΜΗΘΕΩΣ ΔΕΣΜΩΤΟΥ
 ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΧΟΡΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΗ
 Ι. Μ. ΓΡΥΠΑΡΗ Κ. Α. ΨΑΧΟΥ
 Απ' Μίτρος Τετράκοις Αθήνα, Δεκεμβρίου 1955
 Δε Ελπίδων 2-Υ-5

Choir No. 1

Andante 4/4 132

Μη φοβηθῆς δ' ἄλ-τε-λα δι-λό-γηστε πάτερ-χ' ἡ-μῶν
 Me forethēs o-cto-ter-ia fele maistē pēsschōma-

στε σ' αὐτὸ τὸ πρό-γος ἢ συν-τροφί-ας
 ste s' autō to pro-γos ē syn-trophi-ās

Με τρεῖσι πλοῦργοι-γυροτροφεῖς πε-πύ-γος τρεῖς τε σου-γες
 me treisi plōurgoi-γυροτροφεῖς pe-πύ-γος tres tes sou-ges

μας π' ὀλιγαὶ κα-ταφέ-ροι-με τῆ γνώμη τοῦ Πα-τέ-ρα
 mas p' oligai ka-ta-fe-roi-me tē gnōmē tou pa-tē-ros

μας καὶ κατέβη τό φύ-ση-μα τ' αἰ-νί-μου μῆς προ-θ' ὀ-θη-μας
 mas kai katēbē to φύ-ση-μα t' ai-ni-mou mēs pro-th' o-the-mas

σε. Για τί λὸς τ' ἄρ-θ' ἢ τῆς σπ' ἰσῆς ἀ-χός αἰ ἀνώγειμα βα-σι-λέως
 se. Gia tīs t' ar-th' ē tēs sp' isēs a-chos ai anōgeima ba-si-λέως

ρισῆς ἐ-πί-ρασε καὶ μὲ κα-μῆ νὸς ἐυ-πα-στῶν καὶ κα-τ' ἴ-τιος
 risēs ē-pi-rase kai mē ka-mē nos eupas-tōn kai ka-t' itios

μὲρος τῆ ἀει-λί-α φη-νοντας τῆ συ-στο-λῆ ἢ γυ-μη-ματῶν
 mēros tē dei-li-a phi-νονtas tē systo-lē ē gym-matōn

σ' ἄ-νω-πο-θ' ἢ τῆ ἀρ-μα φη-ρα-το.
 s' a-no-po-thē tē ar-ma phi-ra-to.

3

6

Εικ. 3. Η πρώτη σελίδα από την παρτιτούρα με τα Χορικά του Προμηθέα σε μουσική Κ. Α. Ψάχου. Το κείμενο του Ι. Γρυπάρη είναι μεταγραμμένο σε λατινικούς χαρακτήρες κάτω από το τυπωμένο ελληνικό.



Εικ. 4. Σχέδιο του Ν. Χατζηγυριάκου-Γίκα για το εξώφυλλο της έκδοσης της νεοελληνικής απόδοσης του Προμηθεά από τον Γ. Μπούρλο.



Εικ. 5. Γ. Μπούρολος, Δ. Μητρόπουλος, Σ. Γεωργαντάς, Ν. Καζαντζάκης. Φωτογραφία από εκδρομή στην Κνωσό.

*Ένα άγνωστο λεύκωμα από το αρχείο του θιάσου Κοτοπούλη
(1928-1931)*

Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ο θιάσος Κοτοπούλη προκειμένου να διπλασιάσει τις δραστηριότητές του χωρίζεται σε δραματικό και μουσικό κλιμάκιο. Το ένα παραμένει στην Αθήνα όσο το άλλο περιοδεύει στην επαρχία,¹ ενώ ενίοτε συμβαίνει τα δύο κλιμάκια να περιοδεύουν ταυτόχρονα στο εξωτερικό (Αίγυπτος, καλοκαίρι 1928). Την περίοδο 1929-30, η Κοτοπούλη μαζί με τον Σπύρο Μελά και τον Μήτσο Μυράτ ιδρύει τη βραχύβια Ελευθέρα Σκηνή.² Μετά τη διάλυση του σχήματος στη Θεσσαλονίκη (Σεπτέμβριος, 1930), η Κοτοπούλη επιλέγει κάποιους ηθοποιούς του θιάσου της και μεταβαίνει στην Αθήνα πριν αναχωρήσει για τις Η.Π.Α. (Οκτώβριος, 1930) και τη μεγάλη περιοδεία της εκεί, ενώ ο Μήτσος Μυράτ με τον υπόλοιπο θιάσο περιοδεύει στη Θεσσαλία πριν επιστρέψει στην Αθήνα (Νοέμβριος, 1930) και αναχωρήσει για νέα περιοδεία στην Κύπρο και την Αίγυπτο (Μάρτιος-Μάιος, 1931). Σύντομα όμως μια νέα δύναμη, το Εθνικό Θέατρο (1932), θα αρχίσει να αναδύεται ως αντίπαλον δέος.

Το λεύκωμα του θιάσου Κοτοπούλη³ που εντοπίστηκε πρόσφατα σε παλαιοβιβλιοπωλείο στην Αθήνα και αγοράστηκε από τον γράφοντα, αποτυπώνει όλη την προαναφερθείσα δράση του θιάσου. Πρόκειται για ένα πανόδετο λεύκωμα μεγάλου σχήματος (50,3 εκ. ύψος × 34,9 εκ. πλάτος × 5 εκ. πάχος), χρώματος εκρού και μπλε, με 111 φύλλα (222 σελίδες) υποκίτρινου χρώματος (49 εκ. ύψος × 34,5 εκ. πλάτος). Περιλαμβάνει:

α. επικολημένα μονόφυλλα ή δίφυλλα θεατρικά προγράμματα (102 από Αλεξάνδρεια και 10 από Κάιρο), διαφημιστικά έντυπα των παραστάσεων εν είδει flyers (81 από Αλεξάνδρεια και 3 από Κάιρο) και αποκόμματα του Τύπου από την περιοδεία στην Αίγυπτο (1928) (106 σελίδες),

β. επικολημένα αποκόμματα του Τύπου για τις παραστάσεις του θιάσου σε Θεσσαλονίκη, Αθήνα και Πειραιά (1928-29) (44 σελίδες),

γ. επικολημένα αποκόμματα του Τύπου για την οριστική ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου (1929-30) (29 σελίδες),

1. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», στο *Πρακτικά Συμποσίου «Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη»*, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994, Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1996, σ. 79.

2. Για την Ελευθέρα Σκηνή βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”», στο *ίδιο*, σσ. 89-124.

3. Στη ράχη του λευκώματος αναγράφεται: «ΘΙΑΣΟΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ».

δ. έναν χειρόγραφο κατάλογο των έργων που παίχτηκαν στην Καβάλα και επικολλημένα αποκόμματα του Τύπου από την περιοδεία της Ελευθέρας Σκηνής στην Καβάλα και τη Θεσσαλονίκη (1930) (15 σελίδες),

ε. έναν χειρόγραφο κατάλογο των έργων από την περιοδεία του Μυράτ σε Τρίκαλα, Λάρισα και Βόλο μετά τη διάλυση της Ελευθέρας Σκηνής (1930) (6 σελίδες).

στ. τέλος, έναν χειρόγραφο κατάλογο των έργων που παίχτηκαν στην Κύπρο από την περιοδεία της Νέας Σκηνής του Μυράτ σε Κύπρο και Αίγυπτο, επικολλημένα μονόφυλλα θεατρικά προγράμματα (7 από Κύπρο και 16 από Αλεξάνδρεια), 1 δίφυλλο διαφημιστικό έντυπο από την Αλεξάνδρεια και αποκόμματα του Τύπου από την περιοδεία του Μυράτ σε Κύπρο⁴ και Αίγυπτο (1931) (22 σελίδες).

Η τήρηση του λευκώματος για την περιοδεία στην Αίγυπτο (1928) γίνεται υπό την επιμέλεια του Γιώργου Γεωργόπουλου,⁵ ενός 22άχρονου ηθοποιού του θιάσου (γενν. 1906). Ο Γεωργόπουλος, μέλος του Σ.Ε.Η. ήδη από το 1923 υπήρξε ένα από τα μόλις στελέχη του θιάσου Κοτοπούλη.⁶ Στο λεύκωμα συναντούμε το όνομά του άλλες δύο φορές. Στην πρώτη περίπτωση (πάλι κατά την περιοδεία της Αιγύπτου του 1928) υπογράφει ένα επίσημο έγγραφο του θιάσου⁷ αντί του διευθυντή των θεατρικών επιχειρήσεων Γιώργου Χέλημη.⁸ Φαίνεται πως ο μετέπειτα οικονομικός διευθυντής του θεάτρου Κοτοπούλη⁹ από πολύ νωρίς είχε αρχίσει να επιφορτίζεται με περισσότερες αρμοδιότητες, πέραν της υποκριτικής, στη λειτουργία του θιάσου Κοτοπούλη, μαθητεία όμως ασφαλώς πολύτιμη για τη μετέπειτα ενασχόλησή του με διοικητικά θέματα.¹⁰ Στη

4. Για την περιοδεία της Νέας Σκηνής στην Κύπρο βλ. Κώστας Καρασαββίδης, «Ο θίασος Νέα Σκηνή των Φουρστ – Μυράτ – Ροζάν – Λούη στην Κύπρο (1 Μαρτίου – 4 Απριλίου 1931)», στο Καίτη Διαμαντάκου – Αντρη Κωνσταντίνου – Λεωνίδα Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και στη σύγχρονη Κύπρο. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γιάννη Κατσούρη (Λεμεσός, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015)*, Αθήνα, Ηρόδοτος / Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, 2020, σσ. 265-278· του ίδιου, «Ο θίασος Νέα Σκηνή των Φουρστ – Μυράτ – Ροζάν – Λούη στην Κύπρο (1 Μαρτίου – 4 Απριλίου 1931): Παραστασιογραφία», Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: https://athena.cut.ac.cy/theatremuseum/wp-content/uploads/Karasavvidis_Parastasiografia_NEA-SKHNH-1931-Fyrst_Myrat_Rozan_Loui.pdf (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/5/2018).

5. Στην πρώτη σελίδα του λευκώματος διαβάζουμε: «Θεατρικαὶ Ἐπιχειρήσεις Γ. ΧΕΛΜΗ, ΤΟΥΡΝΕ ΑΙΓΥΠΤΟΥ, ΘΙΑΣΟΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ – ΜΟΥΣΙΚΟΣ, ΘΕΑΤΡΑ ΛΟΥΝΑ-ΠΑΡΚ & ΜΠΕΛΒΕΝΤΕΡΕ, 1928». Στο κάτω δεξιὰ τμήμα της σελίδας αναγράφεται: «ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ».

6. Βλ. λ. «Γεωργόπουλος, Γεώργιος», στο Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: «Αναζητώντας τις ρίζες»*. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τόμ. Β' (Α-Μ), Αθήνα / Γιάννινα, Δωδώνη, 1996, σσ. 91-92.

7. Το δακτυλόγραφο έγγραφο που διασώζεται στη δεύτερη σελίδα του λευκώματος, γραμμένο στα γαλλικά, αποτελεί απάντηση στον διευθυντή του Γραφείου Αδειών και Κανονισμών του Κυβερνείου Αλεξάνδρειας που με το υπ. αριθ. 364/11.7.1928 έγγραφο που έχει αποστείλει, ζητάει τα θεατρικά προγράμματα των έργων που θα παίζονταν το ίδιο βράδυ στα θέατρα Λούνα-Παρκ και Μπελβεντέρε. Σε αυτό διαβάζουμε την υπογραφή: «G. Georgopoulos».

8. Στο έγγραφο πριν την υπογραφή του υπάρχει η ένδειξη p.p. (per procurationem = αντ' αυτού, δυνάμει, για λογαριασμό).

9. Θ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί*, σ. 92. Τη θέση αυτή κατείχε τουλάχιστον από την περίοδο της Κατοχής (βλ. Αλέκος Σακελλάριος, «Οι φάρσες μέσα στην Κατοχή», στο *Λες και ήταν χθες*, Αθήνα, Σμυρνωτάκης, 1990², σ. 348).

10. «Χρημάτισε σύμβουλος του Σ.Ε.Η. και των Ταμείων Συντάξεως Ηθοποιών, Μουσικών και Τεχνι-

δεύτερη περίπτωση (κατά την περιοδεία του Μήτσου Μυράτ στα Τρίκαλα το 1930) καταγράφει ο ίδιος το όνομά του, αλλά αυτή τη φορά το συναντάμε ως «Γιωργόπουλος», ορθογραφία που ακολουθείται σε όλα σχεδόν τα θεατρικά προγράμματα, αλλά και τα δημοσιεύματα του Τύπου. Όπως και να έχει το θέμα της ορθογραφίας του ονόματός του, το μόνο σίγουρο είναι πως όλες οι χειρόγραφες σημειώσεις του λευκώματος ανήκουν στο πρόσωπο που τηρούσε το λεύκωμα και μας οδηγούν στον Γιώργο Γεωργόπουλο, παρόλο που δεν διαθέτουμε άλλα δείγματα του γραφικού του χαρακτήρα.

Το συγκεκριμένο λεύκωμα, αν και είναι αξιόπιστο ως πρωτογενής πηγή, δεν αποτελεί ωστόσο ένα ολοκληρωμένο υλικό που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί από μόνο του καθώς δεν είναι πλήρες. Θεατρικά προγράμματα δεν έχουν επικολληθεί ποτέ ή έχουν επικολληθεί επάνω σε άλλα, αποκόμματα εφημερίδων έχουν αποκολληθεί (και κάποια από αυτά πιθανόν εκπέσει) ή δεν έχουν χρονολογική ένδειξη ή δήλωση της προέλευσής τους. Αλλά δεν είναι απίθανο ακόμη και ολόκληρες σελίδες του αρχικού λευκώματος να έχουν εκπέσει, καθώς το δέσιμο των σελίδων με σπάγκους έχει καταστραφεί. Ωστόσο, μπορεί να χρησιμοποιηθεί συνδυαστικά με τα απομνημονεύματα ανθρώπων του θεάτρου,¹¹ τις κρατικές ή ιδιωτικές συλλογές¹² και τον Τύπο. Όμως, και πάλι προκύπτουν νέα προβλήματα, καθώς στα απομνημονεύματα δεν δίνονται πάντοτε σαφείς χρονολογικές ενδείξεις των παραστάσεων, ενώ αναφορικά με τον Τύπο δεν υπάρχουν στην Ελλάδα πλήρεις συλλογές των εφημερίδων του Ελληνισμού της Διασποράς.¹³

Η εύρεση του συγκεκριμένου λευκώματος είναι σημαντική καθώς:

α. Τα προγράμματα που περιέχει προέρχονται από εστίες του Ελληνισμού της καθ' ημάς Ανατολής, οι οποίες σήμερα έχουν πλέον συρρικνωθεί και δύσκολα θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε τεκμήρια της δράσης ελληνικών θιάσων σε αυτές. Για παράδειγμα: Ο αριθμός των μονόφυλλων θεατρικών προγραμμάτων από την περιοδεία της Αιγύπτου του 1928 αποτελεί το μεγαλύτερο συγκεντρωμένο υλικό από μία και μόνο περιοδεία που μας έχει διασωθεί, χωρίς να υπάρχει κάτι αντίστοιχο στις συλλογές του κλειστού μέχρι σήμερα Θεατρικού Μουσείου ή στις συλλογές του ΕΛΙΑ.

β. Μας επιτρέπει να εστιάσουμε στη δράση του θεατρικού σχήματος σε συγκεκριμένες πόλεις και περιόδους χωρίς να στηριζόμαστε στις συχνά παραπλανητικές πληροφορίες που περνάνε στον Τύπο, είτε να αναζητούμε στα τυφλά πληροφορίες στα φύλλα των τοπικών εφημερίδων προκειμένου να εντοπίσουμε αρχικά και να συνθέσουμε στη συνέχεια την πορεία μιας περιοδείας. Για παράδειγμα: Σύμφωνα με την *Πρωία* (29.9.1930), μετά τη διάλυση της Ελευθέρας Σκηνης στη Θεσσαλονίκη και την αναχώρηση της Μαρίκας Κοτοπούλη με κάποιους ηθοποιούς του θιάσου για την Αθή-

κών Θεάτρου. Το 1945 ανέλαβε τη διεύθυνση και του Ταμείου Εργασίας Ηθοποιών» (βλ. Θ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί*, σ. 92).

11. Για την περιοδεία στην Αίγυπτο το 1928 βλ. Μήτσος Α. Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, Πυρσός, 1950, σσ. 192-194. Για την περιοδεία σε Τρίκαλα, Λάρισα και Βόλο το 1930 βλ. στο ίδιο, σσ. 201-204. Για την περιοδεία σε Κύπρο και Αίγυπτο το 1931 βλ. στο ίδιο, σσ. 206-207.

12. Βλ. συλλογή Νίκου Σ. Νικολαΐδη του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου.

13. Για παράδειγμα, δεν έχει εντοπιστεί από τον γράφοντα κανένα φύλλο των αιγυπτιακών εφημερίδων *Εφημερίς*, *Ίσις*, *Κάιρον*, *Κλειώ*, *Οθόνη*, *Σφιγξ* και *Φωνή* του 1928 ή του 1931 και των εφημερίδων *Κυπριακός Φύλαξ* και *Φωνή της Κύπρου* του 1931.

να, ο υπόλοιπος θίασος θα συνέχιζε την περιοδεία του στην Κεντρική Μακεδονία υπό την ηγεσία του Μήτσου Μυράτ.¹⁴ Ωστόσο, ο θίασος Μυράτ περιόδευσε σε πόλεις της Θεσσαλίας και συγκεκριμένα σε Τρίκαλα, Λάρισα και Βόλο ακολουθώντας δηλαδή τον δρόμο της επιστροφής προς Αθήνα.

γ. Διασώζει μονόφυλλα θεατρικά προγράμματα, που αν δεν είχαν επικολληθεί στις σελίδες του, πιθανότατα δεν θα μας είχαν διασωθεί. Για παράδειγμα (εξαιρώντας τα θεατρικά προγράμματα που προέρχονται από την Αίγυπτο και ούτως ή άλλως εμπλουτίζουν κατά πολύ τον συνολικό αριθμό ελληνικών προγραμμάτων προερχόμενων από Αλεξάνδρεια και Κάιρο): Στα δώδεκα θεατρικά προγράμματα από την περιοδεία της Νέας Σκηνης του Μυράτ στην Κύπρο (1931) που υπάρχουν στη συλλογή Νίκου Σ. Νικολαΐδη του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου και αφορούν τις παραστάσεις του θιάσου στη Λεμεσό, προστίθενται με το λεύκωμα επιπλέον επτά από παραστάσεις σε Λευκωσία και Λάρνακα. Πρόκειται δηλαδή για αύξηση του υλικού κατά 58%. Από αυτά, μάλιστα, τα δύο είναι μοναδικά καθώς αφορούν παραστάσεις διαφορετικές από αυτές που υπάρχουν στα προγράμματα της συλλογής Νικολαΐδη.¹⁵

δ. Καταγράφει αναλυτικά με ημερομηνίες τους σταθμούς της εκάστοτε περιοδείας του θιάσου και τα έργα που παρουσίασε. Έτσι, διευκολύνει στην ανασύσταση της περιοδείας και συμπληρώνει τις γνώσεις μας για όσα έργα αναφέρονται λανθασμένα ή δεν αναφέρονται καθόλου στον Τύπο. Για παράδειγμα: Κατά την περιοδεία του θιάσου στην Καβάλα (Ιούλιος, 1930) στις 21.7.1930 δόθηκε η παράσταση ο *Εισαγγελέας Χάλλερ* και όχι η σύμφωνα με τον Τύπο παράσταση *Αγαπημένη μου κουτή μαμά*.¹⁶ Η σπουδαιότητα όμως της λεπτομερούς καταγραφής των σταθμών της περιοδείας γίνεται περισσότερο αντιληπτή στην περίπτωση της περιοδείας της Νέας Σκηνης του Μυράτ στην Κύπρο (1931). Ο θίασος μέσα σε 35 ημέρες (από 1.3 μέχρι 4.4.1931), μετά την έναρξη των παραστάσεων στη Λεμεσό μετακινήθηκε συνολικά 14 φορές από πόλη σε πόλη (Λεμεσό, Λευκωσία, Λάρνακα, Αμμόχωστο) παραμένοντας στην κάθε του επίσκεψη σε μια πόλη από 1 έως 5 ημέρες. Αν αναλογιστούμε πως έδωσε συνολικά 41 παραστάσεις και πως ο κυπριακός Τύπος της εποχής είναι εβδομαδιαίος, αντιλαμβανόμαστε πόσο δύσκολο θα ήταν να παρακολουθήσουμε τις μετακινήσεις του θιάσου στο νησί χωρίς την εν λόγω καταγραφή, δεδομένου μάλιστα ότι περνούν στον Τύπο και λανθασμένες¹⁷ πληροφορίες. Επιπλέον, η καταγραφή των παραστάσεων στο λεύκωμα αποτελεί σε αρκετές περιπτώσεις τη μοναδική πηγή πληροφοριών που διαθέτουμε: Ειδικότερα, η γνώση μας για τις παραστάσεις το *Τέλος του ταξιδιού* και ο *Ιστορικός*

14. Α. Γλυτζουρής, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”», σ. 101 (υποσ. 33).

15. Πρόκειται για τις παραστάσεις: το *Γεράκι* (Λάρνακα, 20.3.1931) και η *Γυμνή γυναίκα* (Λευκωσία, 4.4.1931).

16. «Η ζωή της πόλεως: Η αυριανή παράσταση», εφ. *Κήρυξ* (Καβάλα), 20.7.1930, σ. 3.

17. Ανακοινώθηκε στον Τύπο πως ο θίασος, ερχόμενος από την Αμμόχωστο, θα έδινε παραστάσεις στη Λευκωσία στις 3, 4 και 5.4.1931 και στη συνέχεια θα μετέβαινε στη Λεμεσό για 1-2 παραστάσεις πριν αναχωρήσει για Αίγυπτο στις 9.4.1931 (βλ. «Κοσμική Ηχώ: Θέατρον», εφ. *Κυπριακός Φύλαξ*, Λευκωσία, 1.4.1931, σ. 3). Πιθανότατα, στις αρχικές προθέσεις του θιάσου ήταν πράγματι να δώσει περισσότερες παραστάσεις στην Αμμόχωστο, και όχι μονάχα τις δύο που τελικά έδωσε στις 26 και 27.3.1931. Για αδιευκρίνιστους λόγους φαίνεται ωστόσο πως ο θίασος αναγκάστηκε να διακόψει τις παραστάσεις εκεί και να μεταβεί στη Λάρνακα και στη Λεμεσό πριν αναχωρήσει για Αλεξάνδρεια στις 5.4.1931.

Πύργος, που παίχτηκαν στη Λευκωσία στις 23 και 24.3.1931 αντίστοιχα, οφείλονται αποκλειστικά σε χειρόγραφες σημειώσεις του λευκώματος, ενώ το ίδιο ισχύει και για τις δύο από τις τέσσερις παραστάσεις που παίχτηκαν στην Αμμόχωστο (πρόκειται για το *Τέλος του ταξιδιού* και τον *Αγνό γλεντζέ* στις 26 και 27.3.1931 αντίστοιχα).¹⁸

ε. Συμπληρώνει τις γνώσεις μας για τη διανομή των ρόλων στα διάφορα έργα. Για παράδειγμα: Στην περιοδεία της Νέας Σκηνης του Μυράτ στην Κύπρο (1931) μπορούμε να συμπληρώσουμε τη διανομή των παραστάσεων σε τρεις διαφορετικές μεταξύ τους περιπτώσεις. Στην πρώτη περίπτωση¹⁹ οι γνώσεις μας στηρίζονται αποκλειστικά στο θεατρικό πρόγραμμα που έχει διασωθεί στο λεύκωμα. Στη δεύτερη περίπτωση,²⁰ μας έχει διασωθεί η διανομή τριών ρόλων σε δημοσίευμα του Τύπου,²¹ αλλά με την εύρεση του αντίστοιχου θεατρικού προγράμματος μπορούμε να είμαστε πλέον σίγουροι για ολόκληρη τη διανομή. Τέλος, στην τρίτη περίπτωση²² η διανομή συμπληρώθηκε από το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης που δόθηκε από τον ίδιο θίασο στην Αλεξάνδρεια (20.4.1931), στη συνέχεια δηλαδή της περιοδείας του.

στ. Περιέχει χειρόγραφες σημειώσεις οι οποίες φωτίζουν όψεις μιας περιοδείας που δεν πέρασαν στον Τύπο της εποχής και που δε θα ήμασταν σε θέση να γνωρίζουμε διαφορετικά. Για παράδειγμα: Κατά την περιοδεία του θιάσου Κοτοπούλη στην Καβάλα (Ιούλιος, 1930) η παράσταση του έργου *Ένας γάμος* στις 9.7.1930 δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ καθώς αναβλήθηκε λόγω βροχής. Ή ακόμη αναγράφεται πως στις παραστάσεις των έργων *Τράβα το κορδόνι* και *Η σκουριά* στις 20.7.1930, στις οποίες θα πρωταγωνιστούσε αρχικά η Μαρίκα Κοτοπούλη, έγινε αντικατάστασή της από την Μερόπη Ροζάν λόγω ασθένειας της «κ. Μαρίκας».

Χειρόγραφες σημειώσεις υπάρχουν και για την περιοδεία της Νέας Σκηνης του Μυράτ στην Κύπρο (1931): Στις 15.3.1931 δόθηκε στη Λάρνακα η παράσταση του *Παρντόν*, *μαντάμ* ως απογευματινή και στη συνέχεια ο θίασος μετέβη στη Λευκωσία δίνοντας βραδινή παράσταση εκεί με τον *Ένα γάμο*, ή στις 23.3.1931 δόθηκε το *Τέλος του ταξιδιού* σε απογευματινή παράσταση για σχολεία. Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε πως δίπλα στο *Τέλος του ταξιδιού*, που δόθηκε στη Λευκωσία στις 21.3.1931, αναγράφεται η φράση «προς τιμήν του Κυβερνήτου», ενώ στο δίγλωσσο πρόγραμμα της συγκεκριμένης παράστασης που διασώζεται στο λεύκωμα αναγράφεται σε τρία σημεία πως την παράσταση θα τιμούσε με την παρουσία του ο κυβερνήτης της Κύπρου, Sir Ronald

18. Στον Τύπο αναφέρεται πως ο θίασος μετά την πρώτη του επίσκεψη θα ξαναέπαιζε στην Αμμόχωστο, χωρίς όμως να αναφέρονται ούτε οι ημερομηνίες ούτε οι τίτλοι των έργων (βλ. «Ανταποκρίσεις: Εκ Βαρωσίων», εφ. *Κυπριακός Φύλαξ*, Λευκωσία, 25.3.1931, σ. 4).

19. Πρόκειται για την παράσταση του έργου το *Γεράκι* που σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από την Λάρνακα (20.3.1931).

20. Πρόκειται για την παράσταση του έργου *Γυμνή γυναίκα* της οποίας σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από την Λευκωσία (4.4.1931).

21. «Ἡ Δ/νις Ρένα Ροζάν ἐγέμισε τὴν σκηνὴν μὲ τὲς αἰσθηματικὲς τῆς ἐκδηλώσεις γιὰ τὸν ζωγράφον Πέτρον Μπερτιέ – Μ. Μυράτ – ὡς Λολέττα καὶ ἔδειξεν ἀκόμη μιὰν φορὰν πόσον καλλιτεχνικὸν μέλλον ἔχει. Ὁ Ροζάν ὡς Πρίγκηψ ντὲ Σαμπρὰν ἦταν ἀμίμητος» (βλ. «Κοσμικὴ Ἥχώ: Θέατρον», εφ. *Κυπριακός Φύλαξ*, Λευκωσία, 8.4.1931, σ. 3).

22. Πρόκειται για την παράσταση του *Παρντόν*, *μαντάμ* που παίχτηκε ως απογευματινή στη Λάρνακα στις 15.3.1931 και ως βραδινή στη Λευκωσία στις 16.3.1931.

Storrs. Στον Τύπο ωστόσο η παρουσία του Κυβερνήτη στην παράσταση περιγράφεται μάλλον ως τυχαία,²³ με μονάχα ένα δημοσίευμα να αναφέρεται σε προγραμματισμένη επίσκεψή του στο θέατρο.²⁴

ζ. Μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τη λειτουργία του θιάσου στις περιοδείες και να εμπλουτίσουμε τον αριθμό ονομάτων ηθοποιών και λοιπών συντελεστών του θεάτρου του παροικιακού Ελληνισμού. Για παράδειγμα: Από τα θεατρικά προγράμματα της περιοδείας της Νέας Σκηνης του Μυράτ στην Κύπρο (1931) μπορούμε να είμαστε πλέον σίγουροι τόσο για το ρεπερτόριο, όσο και για τη σύνθεση των προσώπων που αποτελούσαν τον θίασο. Ωστόσο, κατά τη συνέχεια της περιοδείας του θιάσου στην Αλεξάνδρεια και το Κάιρο συναντάμε διαφοροποιήσεις καθώς το υλικό του λευκώματος μας προσφέρει νέα δεδομένα:

ι) Ο θίασος παρουσιάζει πολλά διαφορετικά έργα σε σύγκριση με όσα παρουσίασε στην Κύπρο, για τα οποία μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως ανέβηκαν καθώς έχουν διασωθεί είτε τα θεατρικά τους προγράμματα είτε αποκόμματα του Τύπου που μας πληροφορούν για αυτά: π.χ. *Η μάσκα και το πρόσωπο* του Luigi Chiarelli,²⁵ *Βολπόνε* του Ben Jonson,²⁶ *Ο φονιάς* του Santor Von Hegedus,²⁷ *Τράβα το κορδόνι*,²⁸ *Αγαπημένη μου κουτή μαμά*,²⁹ *364... και μία*,³⁰ *Ο Εξοχώτατος μπαμπάς* του Ροβέττα,³¹ *Ο Πολωνός Εβραίος* του Ersk Shatirian.³² Από τον Μυράτ πληροφορούμαστε πως ανέβηκε επίσης ο *Λουδοβίκος 11ος* και ο *Φτωχόκοσμος* του Ντοστογιέβσκι,³³ ενώ στα θεατρικά προγράμματα αναφέρονται και άλλοι τίτλοι παραστάσεων στα «προσεχώς» (όπως: *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, *Η γυναίκα που σκότωσε τον άντρα*, *Ο φαύνος*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Το τριζόνι*, *Ο Ερωτόκριτος*, *Δον Κάισαρ ντε Βαζάν*, *Οι εραστές της κυρίας Βιντάλ*³⁴) παραστάσεις που προς το παρόν δεν μπορούμε να απαντήσουμε αν όντως παίχτηκαν ή παρέμειναν στις προθέσεις του θιάσου.

23. «Τὴν παράστασιν ἐτίμησε διὰ τῆς παρουσίας του ἡ Α.Ε. ὁ Κυβερνήτης μετὰ τῆς Λαίδης Storrs, οἵτινες καλέσαντες εἰς τὸ θεωρεῖόν των τὸν Κον Ροζάν καὶ τοὺς Κους Μυράτ, πατέρα καὶ υἱόν, συνεχάρησαν αὐτοὺς θερμῶς διὰ τὴν ἐπιτυχίαν των» (βλ. «Ανταποκρίσεις – Ἐκ Λευκωσίας: Ἡ Νέα Σκηνή», εφ. *Νέον ἔθνος*, Λάρνακα, 28.3.1931, σ. 5).

24. «[...] εἰς τὴν παράστασιν [...] θὰ παραστῆ καὶ ἡ Α.Ε. ὁ Κυβερνήτης» (βλ. «Ανταποκρίσεις – Ἐκ Λεμεσού: Ἡ “Νέα Σκηνή”», εφ. *Νέον ἔθνος*, Λάρνακα, 21.3.1931 σ. 5).

25. Σὼζεται το θεατρικὸ πρόγραμμα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (14.4.1931).

26. Σὼζονται τα θεατρικὰ προγράμματα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (17.4.1931 καὶ 19.4.1931).

27. «Λούνα Παρκ», εφ. *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια), 18.4.1931· «Θεάματα: Θέατρον “Λούνα Παρκ”, *Βολπόνε – Ο φονιάς*», εφ. *Εφημερίς* (Αλεξάνδρεια), 18.4.1931· «Αλεξανδρινὰ νέα – Θέατρο Λούνα Παρκ», εφ. *Φως* (Κάιρο), 21.4.1931.

28. Σὼζεται το θεατρικὸ πρόγραμμα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (19.4.1931).

29. Σὼζεται το θεατρικὸ πρόγραμμα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (23.4.1931).

30. Σὼζονται τα θεατρικὰ προγράμματα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (25.4.1931 καὶ 28.4.1931).

31. Σὼζεται το θεατρικὸ πρόγραμμα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (1.5.1931).

32. Σὼζεται το θεατρικὸ πρόγραμμα ἀπὸ τὴν Αλεξάνδρεια (2.5.1931).

33. Μ. Α. Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' ἐγώ*, σ. 207.

34. Για αὐτὴν τὴν παράσταση μας πληροφορεῖ δημοσίευμα τοῦ Τύπου (βλ. «Αλεξανδρινὰ νέα – Θέατρο Λούνα Παρκ», εφ. *Φως*, Κάιρο, 21.4.1931).

ii) Στις διανομές των έργων απαντούν νέα ονόματα: Α. Αγγελής,³⁵ Ρ. Αγγελίδης,³⁶ Α. Γεωργίου,³⁷ Ι. Ιωαννίδης,³⁸ Ν. Καπώνης,³⁹ Μ. ή Κ. Κλεμάνς,⁴⁰ Κ. Οικονόμου,⁴¹ Γ. ή Τ. Πάραλας,⁴² Δ. Φελίτσης,⁴³ Πωλέτ.⁴⁴ Πρόκειται για ερασιτέχνες ή επαγγελματίες ηθοποιούς και χορευτές που ο θιάσος επιστράτευσε στην Αίγυπτο. Κάποιοι από αυτούς μάλιστα (Ρ. Αγγελίδης, Α. Γεωργίου, Κ. ή Μ. Κλεμάνς) συνεργάζονταν για δεύτερη φορά με τον θιάσο καθώς τα ονόματά τους τα εντοπίζουμε και στα θεατρικά προγράμματα της περιόδου του θιάσου στην Αίγυπτο το 1928. Αναφορικά με τους υπόλοιπους, ο μόνος επαγγελματίας ηθοποιός για τον οποίο διαθέτουμε κάποιες πληροφορίες είναι ο Γιάννης Ιωαννίδης, ο επονομαζόμενος «αμ' πως»,⁴⁵ καθώς φαίνεται πως ήταν ένας δημοφιλής κωμικός στην Αλεξάνδρεια και γι' αυτό ασχολείται μαζί του και ο Τύπος.⁴⁶ Ο μόνος επαγγελματίας ηθοποιός που κατέφτασε από την Ελλάδα προκειμένου να ενισχύσει τον θιάσο ήταν ο Εδμόνδος Φυρστ.⁴⁷

35. Στον ρόλο του Αραπόπουλου στο *Σιμόν* (Αλεξάνδρεια, 21.4.1931), στον ρόλο του Φραμέλι στο *364... και μία* (Αλεξάνδρεια, 25.4.1931 και 28.4.1931) και στους ρόλους του Γιατρού και του Χωροφύλακα στην παράσταση του έργου ο *Πολωνός Εβραίος* (Αλεξάνδρεια, 2.5.1931).

36. Στον ρόλο του Θυρωρού στην *Αγαπημένη μου κουτή μαμά* (Αλεξάνδρεια, 23.4.1931) και στον ρόλο ενός στρατιώτη του λόχου στο *Τέλος του ταξιδιού* (Αλεξάνδρεια, 24.4.1931).

37. Στον ρόλο του Α' δούλου του Βολπόνε στην παράσταση του *Βολπόνε* (Αλεξάνδρεια, 17.4.1931 και 19.4.1931), στον ρόλο του Γκαμπούρ στην παράσταση του *Παρντόν, μαντάμ* (Αλεξάνδρεια, 20.4.1931) και στον ρόλο ενός Γερμανού στρατιώτη στο *Τέλος του ταξιδιού* (Αλεξάνδρεια, 24.4.1931).

38. Στον ρόλο του Αστυνόμου στην απογευματινή παράσταση του έργου *Τράβα το κορδόνι* (Αλεξάνδρεια, 19.4.1931).

39. Στον ρόλο του Πάτρις Κέρνει στη *Δίκη της Μαίρης Ντάγκαν* (Αλεξάνδρεια, 27.4.1931).

40. Στον ρόλο του Α' δούλου του Βολπόνε στην παράσταση του *Βολπόνε* (Αλεξάνδρεια, 17.4.1931 και 19.4.1931), στον ρόλο του Υπαλλήλου ρεστοράν στην απογευματινή παράσταση του έργου *Τράβα το κορδόνι* (Αλεξάνδρεια, 19.4.1931), στον ρόλο του υπηρέτη Γιόζεφ στην παράσταση *364... και μία* (Αλεξάνδρεια, 25.4.1931 και 28.4.1931), στον ρόλο του Β' ξυλοκόπου στην παράσταση του έργου ο *Όρκος του πεθαμένου* (Αλεξάνδρεια, 26.4.1931 και 28.4.1931), στον ρόλο του Κλητήρα στην *Δίκη της Μαίρης Ντάγκαν* (Αλεξάνδρεια, 27.4.1931) και στους ρόλους του Νικέλ και του Εισαγγελέα στην παράσταση του έργου ο *Πολωνός Εβραίος* (Αλεξάνδρεια, 2.5.1931).

41. Στον ρόλο του αστυνομικού επιθεωρητή Χαντ στην *Δίκη της Μαίρης Ντάγκαν* (Αλεξάνδρεια, 27.4.1931).

42. Στον ρόλο του Ρουκιέ στην απογευματινή παράσταση του έργου *Τράβα το κορδόνι* (Αλεξάνδρεια, 19.4.1931), στον ρόλο του νέγρου Τραγουδιστή στην παράσταση του *Σιμόν* (Αλεξάνδρεια, 21.4.1931), στον ρόλο του Ντουριάνο στην παράσταση του *364... και μία* (Αλεξάνδρεια, 25.4.1931 και 28.4.1931) και στον ρόλο του Θωμά στην παράσταση του έργου ο *Όρκος του πεθαμένου* (Αλεξάνδρεια, 26.4.1931 και 28.4.1931).

43. Στον ρόλο του Συνταγματάρχη στην παράσταση του έργου το *Τέλος του ταξιδιού* (Αλεξάνδρεια, 24.4.1931) και στον ρόλο του Προέδρου στην παράσταση του έργου ο *Πολωνός Εβραίος* (Αλεξάνδρεια, 2.5.1931).

44. Στον ρόλο της Δ' νεράιδας στην παράσταση του έργου ο *Όρκος του πεθαμένου* (Αλεξάνδρεια, 26.4.1931 και 28.4.1931). Πιθανότατα ήταν χορεύτρια.

45. «Αλεξανδρινά νέα – Θέατρο Λούνα Παρκ», *Φως* (Κάιρο), 21.4.1931.

46. «Θέατρον», *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια), 19.4.1931.

47. Μ. Α. Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, σ. 207 και θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο εξοχώτατος μπαμπάς* (Αλεξάνδρεια, 1.5.1931).

η. Φωτίζει στοιχεία της οργάνωσης του θιάσου και της σοβαρότητας με την οποία αντιμετώπιζε τις θεατρικές εξελίξεις στην Αθήνα. Για παράδειγμα: Το λεύκωμα αυτό δεν ήταν το μόνο που διατηρούσε στο αρχείο του ο θίασος. Στην ενότητα του λευκώματος που περιλαμβάνει στοιχεία της καλοκαιρινής περιοδείας του 1930 σε Καβάλα και Θεσσαλονίκη πληροφορούμαστε για την ύπαρξη ενός ακόμη αρχείου, αφιερωμένου στην Ελευθέρα Σκηνή,⁴⁸ στο οποίο κατά πάσα πιθανότητα ο θίασος συγκέντρωνε τα θεατρικά προγράμματα και τα δημοσιεύματα που αφορούσαν το συγκεκριμένο θεατρικό σχήμα. Τέλος, τα αποκόμματα του Τύπου για την οριστική ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου που συγκέντρωνε ο θίασος επί δύο συνεχόμενα έτη (1929-30) είναι ενδεικτικά για τον τρόπο που ένας μεγάλος θίασος της εποχής, όπως ο θίασος Κοτοπούλη, αντιμετώπιζε τις θεατρικές εξελίξεις και τις νέες θεατρικές δυνάμεις που θα αναδύονταν σύντομα στη χώρα.

48. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη, Θερινή περιοδεία 1930 Καβάλα (sic) – Θεσσαλονίκη (παραλειφθέντα του μεγάλου αρχείου «ΕΛΕΥΘΕΡΑΣ ΣΚΗΝΗΣ»).

ΘΩΜΗ ΣΦΗΚΟΠΟΥΛΟΥ

*Νικόλαος Χάγερ Μπουφίδης, μια λησμονημένη μορφή
του θεάτρου και της λογοτεχνίας: Η ζωή και το έργο του*

Ο Νικόλαος Χάγερ Μπουφίδης υπήρξε άνθρωπος πνευματικός, καλλιεργημένος, με αισθητική κατάρτιση, ευρεία αντίληψη και προπάντων με ευγένεια ψυχής.¹ Ανήσυχος λογοτέχνης και τολμηρός θεατρικός συγγραφέας, έγραφε πρόζα και επιθεώρηση εντυπωσιάζοντας και ενίοτε ερεθίζοντας με τα καυστικά θέματά του το αστικό κοινό και τη συντηρητική κριτική της πρωτεύουσας. Ήταν η εποχή των συνταρακτικών ιστορικών συμβάντων. Διεθνής οικονομική κρίση μεσούσης της τεράστιας βιομηχανικής ανάπτυξης, Ρωσική Επανάσταση, άνοδος του φασισμού στην Ευρώπη και δύο παγκόσμιοι πόλεμοι. Γεγονότα που επηρέασαν καταλυτικά τον τρόπο ζωής και σκέψης φέρνοντας ριζοσπαστικές αλλαγές στις τέχνες και τα γράμματα. Άκρατος και ο θαυμασμός για οτιδήποτε μοντέρνο έφτασε στην Ελλάδα. Σε συνέντευξή του ο Χάγερ Μπουφίδης είχε πει:

«...Καθώς θα θυμόσαστε, ο πρώτος που επισημοποίησε τον όρο ‘μοντερνισμός’ στην ποίησι υπήρξα εγώ. Τα πρώτα μου βιβλία, τα “τραγούδια σε μοντέρνους σκοπούς” καθώς και τα “Μοντέρνα” αποτελούσαν μια ενσυνείδητη επανάστασι συγχρονισμού τόσοσ από απόψεως φόρμας όσοσ και από απόψεως ουσίας στην ποίησή μας.»²

Σήμερα κανείς δεν τον θυμάται. «Άδικα λησμονημένος», είχε γράψει γι’ αυτόν ο Κώστας Στεργιόπουλος σαράντα πέντε χρόνια μετά τον θάνατό του.³

Συνομήλικος με τον Άγρα και τρία χρόνια νεότερος από τον Καρυωτάκη, γεννήθηκε το 1899 στην Αθήνα, γιός του Πάνου Χάγερ και της Ισμήνης Μπουφίδη. Η καταγωγή του πατέρα του ήταν από γερμανική αριστοκρατική οικογένεια που είχε λάβει τον τίτλο «Edler von Lichtensteg». Ο προπάππος του Κρίστιαν Ιερώνυμος Χάγερ ήταν θησαυροφύλακας της πόλης του Αννόβερου⁴ και ο παππούς του Φρειδερίκος Χάγερ, μηχανικός και αρχηγός του κλάδου των Χάγερ στην Ελλάδα –οι οποίοι βρίσκονταν δια-

1. Γ. Ρούσσοσ, «Ο Ν. Χάγερ Μπουφίδης εξηγεί τον εαυτό του», *Εβδομάς*, 18.1.1939, σ. 35 (προσωπικό αρχείο Ν. Χάγερ Μπουφίδη).

2. «Ομιλούν οι νέοι μας. Μια φιλολογική έρευνα», χ.ε., 1931 (προσωπικό αρχείο Ν. Χάγερ Μπουφίδη).

3. Κώστας Στεργιόπουλος, «Η περίπτωση του Ν. Χάγερ-Μπουφίδη. Σαρανταπέντε χρόνια από τον θάνατό του», *Νέα Εστία*, τόμ. 138, τχ. 1639, 15.10.1995, σ. 1344.

4. Κωνσταντίνος Σταμ. Τρίπος, *Αρχείον. Ιστορικά σημειώσεις περί οικογενείας Τρίπου*, σχόλια – σημειώσεις Κλειώ Τρίπου-Μποσταντζόγλου, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, ΕΛΙΑ, 2009, σ. 112.

σκορπισμένοι σε όλη την υφήλιο-, έλαβε μέρος στην ανοικοδόμηση των ανακτόρων.⁵ Τις πληροφορίες συνάγουμε από το αρχείο περί της Οικογένειας Τρίπου, του Κωνσταντίνου Σταματίου Τρίπου, ο οποίος ήταν πρώτος εξάδελφος του Νικολάου Χάγερ Μπουφίδη, όπως προκύπτει από τα γενεαλογικά δέντρα των δύο οικογενειών. Ο γάμος του πατέρα του με την κόρη του Νικολάου Μπουφίδη, Ισμήνη, θεωρήθηκε μεγάλη τύχη, γιατί την εποχή εκείνη ο Μπουφίδης ήταν σπουδαίο πολιτικό πρόσωπο. Υπουργός εσωτερικών επί κυβερνήσεως Τρικούπη το 1893, εκλέχθηκε πέντε φορές Πρόεδρος της Βουλής.

Ο παππούς αυτός φιλοδοξούσε να κληροδοτήσει στον εγγονό του το μεγάλο κόμμα που είχε στην γενέτειρά του Λιβαδειά. Αντίξοες περιστάσεις όμως και προπάντων αντίξοες διαθέσεις και τάσεις του ποιητή που δεν είχε καμία φιλοδοξία να γίνει πολιτικός, ανέτρεψαν τα σχέδιά του.⁶

Ο Νικόλαος Χάγερ Μπουφίδης πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην Πάτρα και εν συνεχεία έζησε με την οικογένειά του στην Αίγυπτο, όπου ο πατέρας του μετατέθηκε εκ νέου από την Τράπεζα Αθηνών ως διευθυντής στο υποκατάστημα της Μανσούρας.⁷ Εκεί σπούδασε στο Γαλλικό Λύκειο (Lycée Français). Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη γαλλική φιλολογία στο Παρίσι. Ύστερα ταξίδεψε στην Ελβετία και τελικά το 1913 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και εργαζόταν ως υπάλληλος της Εθνικής Τράπεζας.

Σε ηλικία επτά-οκτώ ετών είχε ήδη αρχίσει να γράφει, πρώτα θέατρο. Το 1915 έστειλε στον Γρηγόρη Ξενόπουλο το πρώτο θεατρικό του έργο *Φλώρα Λωρέντη*, κι εκείνος απάντησε με πολύ κολακευτικά σχόλια.⁸

Η δραματουργία, τότε, επηρεαζόταν από τα ευρωπαϊκά πρότυπα με αστικά και ψυχολογικά δράματα. Μέσα σε αυτό το κλίμα των εσωτερικών συγκρούσεων μιας λαϊκής οικογένειας, λαμβάνει χώρα και η πλοκή του μονόπρακτου ηθογραφικού δράματος *Η νύχτα*, που “εικονογραφεί” τα ήθη της εποχής και εκδόθηκε το 1916, για να αποσυρθεί αργότερα από την κυκλοφορία και ν’ αποκηρυχθεί από τον δημιουργό του.

Μετά από οκτώ χρόνια, το 1924, ο Χάγερ Μπουφίδης, με το ψευδώνυμο Ίσανδρος Άρις, ενώνεται με τους νέους συγγραφείς που συσπειρώθηκαν γύρω από τον Θίασο των Νέων στο Παγκράτι, όπως οι: Λέων Κουκούλας, Φώτος Γιοφύλης, Πέτρος Χάρης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Άλκης Θρύλος κ.ά. Εκεί παίζεται το έργο του *Μακρυά στο φως*, που δεν είναι άλλο από την αποκηρυγμένη *Νύχτα*, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο δραματουργός σε φύλλο της *Καθημερινής* που βρίσκεται στο προσωπικό του αρχείο, το οποίο διαφύλαξε ο γιός του, Κώστας Χάγερ –μια διευκρίνιση που εκκρεμούσε μέχρι των ημερών μας.⁹ Από τον Θίασο των Νέων παίχθηκε επίσης το τρίπρακτο θεατρικό έργο του *Νευρασθένεια*, το δράμα της *κοκαΐνης*, όπου ανεβάζει το πρόβλημα της ψυχασθένειας

5. Στο ίδιο, σ. 115.

6. Γ. Ρούσσο, «Ο Ν. Χάγερ Μπουφίδης εξηγεί τον εαυτό του», ό.π.

7. Κ. Σ. Τρίπος, *Αρχείον, Ιστορικοί σημειώσεις περί οικογενείας Τρίπου*, σ. 125.

8. Αρχείο ΕΛΙΑ, φάκελος 1, Ξενόπουλος Γ., - 1 επιστολή 14.8.1915 και 28.6.1915.

9. «Κατά μια περιέργη σύμπτωση, ο Άρις Ίσαντρος πραγματεύεται μια περίπτωση ηρωϊδας παρόμοια με αυτή στις *Γειτόνισσες* που αφορά την κοινωνική επανένταξη μιας πρώην καφεστανίστριας μετά τον γάμο της. Καθώς όμως το ίδιο κείμενο δεν έχει βρεθεί, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε περαιτέρω συγκρίσεις του με το κείμενο του Χορν» (Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχιμο, 2005, σ. 82).

στη σκηνή σηματοδοτώντας για τα ελληνικά δεδομένα την απαρχή μιας καινούργιας θεατρικής εποχής και όχι μόνον, που είχε ήδη ξεκινήσει στην Ευρώπη με τον Ίφεν και τον Στρίντμπεργκ. Η κυριαρχία των ναρκωτικών κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου ήταν γεγονός αναντίρρητο που προκάλούσε θλίψη και απογοήτευση. Η παράσταση προκάλεσε, φυσικά, θόρυβο και ο Κώστας Μουσούρης παρέμεινε αλησμόνητος στον ρόλο του πρωταγωνιστή. Το 1926, το έργο που πλέον δεν υπάρχει, κυκλοφόρησε και σε βιβλίο από τον εκδοτικό οίκο Λογοτεχνία. Η υπόθεση διασώθηκε εν τούτοις σε κριτική του Άλκη Θρύλου που βρέθηκε στο προσωπικό αρχείο του δραματουργού.¹⁰

Την ίδια χρονιά ο θίασος του Αιμίλιου Βεάκη, Καλλιτεχνικόν Σύνολον, αποφασίζει να παρουσιάσει επιτυχίες νέων Ελλήνων συγγραφέων. Μεταξύ αυτών και η *Νευρασθένεια* του Χάγερ Μπουφίδη. Χαμένο επίσης και το δράμα *Η ηδονή της νοσταλγίας*, το οποίο αν και αυτοτελές αποτελούσε τη συνέχεια του *Δράματος της κοκαΐνης*. Η ψυχολογική επίδραση των ναρκωτικών δεν απασχολούσε για πρώτη φορά τον συγγραφέα. Το 1920 είχε συνθέσει ένα διήγημα ερωτικό με τίτλο *Ένα σφραγισμένο μπουκάλι αιθέρα* και τρία χρόνια αργότερα είχε δημοσιευθεί το ποίημά του «Κοκαΐνη».

Το 1927 κέρδισε το πρώτο βραβείο στον Σαββίδειο Διαγωνισμό για το μονόπρακτο δράμα που έγραψε σε συνεργασία με τον Κωστή Βελμύρα, *Παραμονή Πρωτοχρονιάς*, το οποίο παίχθηκε από το Εθνικό Θέατρο, τον θίασο Αμηνά, καθώς και από τον θίασο των Νέων Παγκρατίου, όπου ανέβηκε και το μονόπρακτό του *Η κούκλα και ο παληάτσος*.

Το 1930 συνεργάστηκε με τους Κ. Βελμύρα και Ευαγγελίδη γράφοντας το κείμενο μουσικού έργου με τίτλο *Αθάνατη Αθήνα*.¹¹ Μέσα στην ίδια δεκαετία έγραψε και το μονόπρακτο δράμα *Με τα μάτια της αγάπης*.

Το καλοκαίρι του 1931 παρουσιάζεται στη Μάντρα του Αττίκ το μονόπρακτο *Τι συμβαίνει τέλος πάντων* ή, όπως το βάπτισε ο Αττίκ, *Η ληστεία της Μάντρας*, καθώς και το *Έχετε μια κόρη*; επίσης μονόπρακτο, μια φάρσα-γκινιόλ, ελεύθερη διασκευή από ένα διήγημα του Εντμόντ Αμπού. Εκείνο το καλοκαίρι, του ζητήθηκε από τον Πύργο να παιχθεί η επιθεώρησή του *Βάλ' του Ρίγανη*, που είχε γράψει το 1926 σε συνεργασία με τον Επαχτίτη¹² και είχε γνωρίσει μεγάλη επιτυχία.¹³

Το 1932 έγραψε το μονόπρακτο δράμα *Για την αγάπη σου*. Τον επόμενο χρόνο σε συνεργασία με τον Αντώνη Βώττη δημιουργούν νέο μουσικό έργο, επιθεώρηση οπερέττα με μουσική της Λόλας Βώττη, υπό τον τίτλο *Μπιμ, μπαμ, μπουμ*.

Το 1933 επίσης, σειρά έχει και το μονόπρακτο *Μια συμμαχία*, ενώ «ετοιμάζει έργον κατά παραγγελίαν διά τόν κ. Βεάκην», σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής.¹⁴ Εκείνη τη

10. Άλκης Θρύλος, «Θεατρικά σημειώματα, *Νευρασθένεια*, Το δράμα της κοκαΐνης», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 7.7.1925, (προσωπικό αρχείο Ν. Χάγερ Μπουφίδη).

11. ΕΛΙΑ αρχείο Ν. Χάγερ Μπουφίδη, υποφάκ.1.1, προσωπικά έγγραφα, ιδιωτικό συμφωνητικό σχετικά με συγγραφικά δικαιώματα.

12. Γιάννης Επαχτίτης – Γιάννης Βλαχογιάννης.

13. Αρχείο ΕΛΙΑ, υποφάκ. 1.1, επιστολή 29.7.1931.

14. Ο *Θεατρικός*, «Τί γράφουν οι συγγραφείς μας. Τα έτοιμα, Μια έρευνα στα συγγραφικά συρτάκια», εφ. *Η Βραδυνή*, 1933: «Ο κ. Ν. Χάγερ-Μπουφίδης: Ο κομφογράφος ποιητής και γνωστός θεατρικός κ. Ν. Χάγερ-Μπουφίδης ετοιμάζει έργον – κατά παραγγελίαν – διά τόν κ. Βεάκην» (Το απόκομμα της *Βραδυνής*, χωρίς καμία άλλη σχετική ένδειξη, βρίσκεται στο προσωπικό αρχείο του Χάγερ Μπουφίδη).

χρονιά άρχισε να γράφει στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Θεατής* τους επίκαιρους – θεατρόμορφους διαλόγους του, που άφησαν εποχή και διήρκησαν μέχρι τις παραμονές του πολέμου, το 1939.

Το δραματουργικό του έργο φέρει έντονη τη σφραγίδα της προσωπικότητάς του. Επιθυμούσε να ξεπεράσει την εποχή του και ως δραματουργός μεταφέροντας με το έργο του όχι μόνον σκέψεις, εμπειρίες και την επικρατούσα ιδεολογία της εποχής του, αλλά εκφράζοντας μέσω αυτού και την ανησυχία του για την εξέλιξη του κοινωνικού γίγνεσθαι.

Ο Νικόλαος Χάγερ Μπουφίδης μπορεί να ξεκίνησε τη συγγραφική του σταδιοδρομία γράφοντας θέατρο αλλά την επίσημη εμφάνισή του στα γράμματα την έκανε με το διήγημα *Η μικρούλα*, στο περιοδικό *Αρμονία* το 1916. Πολυσχιδής προσωπικότητα συνεργάστηκε έκτοτε με πλήθος περιοδικών της εποχής γράφοντας κριτικά άρθρα, δοκίμια, διηγήματα, μυθιστορήματα, ενώ παράλληλα εκδίδει και δικές του εφημερίδες. Το 1937 εκλέγεται παμψηφεί Πρόεδρος της Ένωσης Συντακτών Περιοδικού Τύπου.

Ανάμεσα στους πρωτοποριακούς της γενιάς του, ο Μπουφίδης εντάχθηκε στην Αθηναϊκή Σχολή του νεορομαντισμού και του νεοσυμβολισμού.¹⁵ Από το 1918 έως το 1946 τύπωσε επτά ποιητικές συλλογές. Η γραφή του χαρακτηρίζεται από ευαισθησία, τρυφερότητα, κοσμοπολιτισμό και κατατάσσεται στους ποιητές του ήσσανος τόνου, ενώ εκείνος γίνεται ο κατ' εξοχήν ποιητής των «ταπεινών και καταφρονεμένων».

«Είναι ένας ποιητής που ζητεί την έμπνευσή του σε ό, τι σβυσμένο, σε ό, τι ραγισμένο, σε ό, τι αδύνατο και αδικημένο έχει η ζωή, και όσον αφορά τον ίδιο ψυχικό του κόσμο, σε ό, τι πιο φευγαλέο, πιο μουντό και γκριζό βρίσκει μέσα του,¹⁶ [λέγοντας] ...Πώς στάθηκε η ζωή μου κάποια πλάνη, / κάποια πικρή κι ανώφελη ειρωνεία...»¹⁷

Αφιέρωσε όλη τη ζωή του στην ποίηση και στις προοδευτικές του ιδέες. Έλαβε μέρος στην Εθνική Αντίσταση. Το 1944 φυλακίστηκε από τις γερμανικές αρχές στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Χαϊδαρίου.¹⁸ Δεν ήταν όμως εκείνη η πρώτη φορά που φυλακίστηκε. Το 1941, όταν μπήκαν οι Γερμανοί στην Αθήνα, επέταξαν το σπίτι τους και τον συνέλαβαν κατόπιν καταγγελίας της ίδιας της μητέρας του, όπως με πληροφόρησε ο γιός του Κώστας Χάγερ, γιατί: «είχε πάρει τον κακό δρόμο, λόγω της αριστερής του ιδεολογίας, ντροπιάζοντας την οικογένειά του κι έπρεπε “να σωφρονιστεί”!».

Οι διώξεις συνεχίστηκαν και μετά την Απελευθέρωση, κατά τον Εμφύλιο, για τα αριστερά πολιτικά του φρονήματα και τους επαναστατικούς στίχους του, με επιβαρυντικό στοιχείο εναντίον του ακόμη και αυτό το ίδιο το ποίημά του («Τις πρώτες πέντε μέρες»), το οποίο έκτοτε βρισκόταν στη δικογραφία του. Λάτρης της ελευθερίας ο Μπουφίδης, φύση ανεξάρτητη και προοδευτική ήταν φυσικό να μη συμφωνήσει με την πολιτοφυλακή Κυψέλης του ΕΑΜ, όταν προχώρησε σε αυθαίρετες συλλήψεις πολιτών

15. Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Κ. Καρυωτάκης: Ο ελληνικός ρομαντισμός μεταξύ του Sleen και του σαρκασμού», στην ηλεκτρονική πηγή: http://philomusos.blogspot.com/2009/09/spleen_09.html (ημερομηνία πρόσβασης στις 3/3/2014).

16. Κ. Στεργιόπουλος, «Η περίπτωση τού Ν. Χάγερ-Μπουφίδη. Σαρανταπέντε χρόνια από τον θάνατό του», ό.π.

17. Ν. Χάγερ-Μπουφίδης, «Ατονία» (ποίημα), *Εμείς*, αρ. 2, Μάρτιος 1924, σ. 25.

18. Αρχείο ΕΛΙΑ, υποφάκ. 1.1, Βεβαίωση Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, 7.10.1944.

στις 26 Δεκεμβρίου 1944. Ως αποτέλεσμα είχε να αποχωρήσει από την οργάνωση, όπου είχε διατελέσει και καθοδηγητής.¹⁹ Το 1945 συλλαμβάνεται εκ νέου. Αυτή τη φορά από την αστυνομία. Έμεινε αρκετό καιρό φυλακισμένος στα μπουντρούμια του Χατζηκώστα, ταλαιπωρία που είχε σοβαρές επιπτώσεις την υγεία του.²⁰

Το 1946 εορτάστηκαν στο θέατρο Κεντρικό τα εικοσιπέντε χρόνια της ποιητικής εργασίας του. Την οργανωτική επιτροπή αποτελούσαν κορυφές της πνευματικής μας ζωής, όπως: ο Άγγελος Σικελιανός, ο Φώτος Γιοφύλλης, η Λιλή Ιακωβίδη, η Ήβη Πανά, κ.ά., ενώ διακεκριμένοι καλλιτέχνες διάβασαν αποσπάσματα των έργων του, όπως: η Μελίνα Μερκούρη, ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Μήτσος Μυράτ.

Η υγεία του όμως ήταν ήδη σοβαρά κλονισμένη. Αμέσως μετά την αποφυλάκιση του είχε αρρωστήσει αλλά δεν έπαψε ποτέ να πιστεύει στη ζωή, και το 1949 εκλέγεται μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών.

Αν και είχε αποσυρθεί της ενεργού δράσης και δημοσιότητας, δεν έπαψε να γράφει αφήνοντας αρκετή ανέκδοτη εργασία:²¹ έναν τόμο με παιδικά ποιήματα²² και μια νέα ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Νέα ποιήματα*. Μέσα στο 1950 σκόπευε επίσης να κυκλοφορήσει έναν τόμο με όλο το ποιητικό του έργο, από το 1918 έως τότε, που θα είχε τον τίτλο *Ποίηση*. Εξάλλου είχε ήδη αναγγείλει την ολοκλήρωση μιας ποιητικής συλλογής του με τίτλο *Ήρεμες στιγμές*, καθώς και μια συλλογή διηγημάτων, τις *Νευρασθενικές ιστορίες*. Ενώ η έκδοση του πρώτου τόμου του θεάτρου του είχε αναβληθεί λόγω του ναυαγίου του εκδοτικού οίκου Λογοτεχνία. Είχε έτοιμο και έναν τόμο με δοκίμια και μελέτες, όπως εκείνη για τον Βίκτωρ Ουγκώ, καθώς και σημειώματα για πρόσωπα και πράγματα της σύγχρονης φιλολογικής ζωής, με τον τίτλο *Το σημειωματάριο του ποιητή*. Επίσης ετοίμαζε την έκδοση του πεζού λογοτεχνικού του έργου, σκορπισμένο σε εφημερίδες και περιοδικά. Κι όλα αυτά ενώ βρισκόταν καθηλωμένος στο κρεβάτι επί ενάμιση χρόνο. Εργασία μιας ζωής που χάθηκε μαζί του στις 16 Οκτωβρίου 1950...

Λατρεμένος “*maître*” για κάποιους, “αδιάφορος” ίσως για άλλους, υπήρξε έτσι ή αλλιώς δεσπόζουσα μορφή των ελληνικών γραμμμάτων. Η πληθωρική πορεία του σε όλους τους τομείς, πορεία που χάραξε πάντα με τον δικό του ανυπότακτο τρόπο, διακόπηκε πρόωρα. Άφησε το έργο του ημιτελές στην πιο μεστή και δημιουργική του στιγμή γεννώντας ένα συναίσθημα έντονης αναμονής για πολλά υποσχόμενες δημιουργίες κι ένα

19. Στο ίδιο, υποφάκ. 1.1, 26.12.1944.

20. «Σύμφωνα με μαρτυρία της Έλλης Αλεξίου (η οποία συμμετείχε και στην ομάδα της Καλλιθέας και των Κρητικών) και του Γιώργου Βαλέτα, στο ΕΑΜ Λογοτεχνών εντάχθηκαν και γνωστά ονόματα. Μεταξύ αυτών και ο Ν. Χάγερ Μπουφίδης. [...] Όπως όλοι οι αγωνιστές του ΕΑΜ, και ο χώρος των λογοτεχνών υπέστη διώξεις, συλλήψεις, φυλακίσεις, εκτελέσεις. Α.χ. μεταξύ άλλων συνελήφθη ο Βενέζης. Ο Χρ. Γανιάρης έμεινε πολλούς μήνες σε κελί μελλοθανάτων. Η Ε. Γανιάρη εκτελέστηκε. Ο Φ. Γιοφύλλης κλείστηκε στο Γουδί. Οι Δόξας, Κορνάρος, Λαμπρινός, στο Χαϊδάρι. Ο Σκίπης στο άντρο της οδού Μέρλιν. Ο Ν. Χάγερ-Μπουφίδης στις φυλακές Χατζηκώστα. Ο Σκάρος στο Χαϊδάρι, στις φυλακές Αβέρωφ και σε κλούβες. Υπήρξαν και εκτελέσεις λογοτεχνών, θάνατοι, ακόμα και αυτοκτονία (Λαπαθιώτης) εξαιτίας της αβάσταχτης πείνας» (Αριστούλα Ελληνούδη, «Αγώνας με ασίγαστο “όπλο” τη λογοτεχνία», εφ. Ριζοσπάστης, 8.5.2005, σ. 2).

21. Εφ. Έθνος, 19.10.1950. Για τη μελέτη αυτή αναφέρεται και σε επιστολή του στην εφημερίδα *Τραπέζουπαλληλική Φωνή* (10.6.1946).

22. Εφ. Η Ελλάδα, 10.6.1950.

κενό όσον αφορά την αποτίμηση της πνευματικής προσφοράς του από τις επερχόμενες γενιές.

Πολλά χρόνια πριν τον θάνατό του, ο επιστήθιος φίλος του Τέλλος Άγρας είχε κάνει μια διαχρονική παρατήρηση που έμοιαζε με επικήδειο:

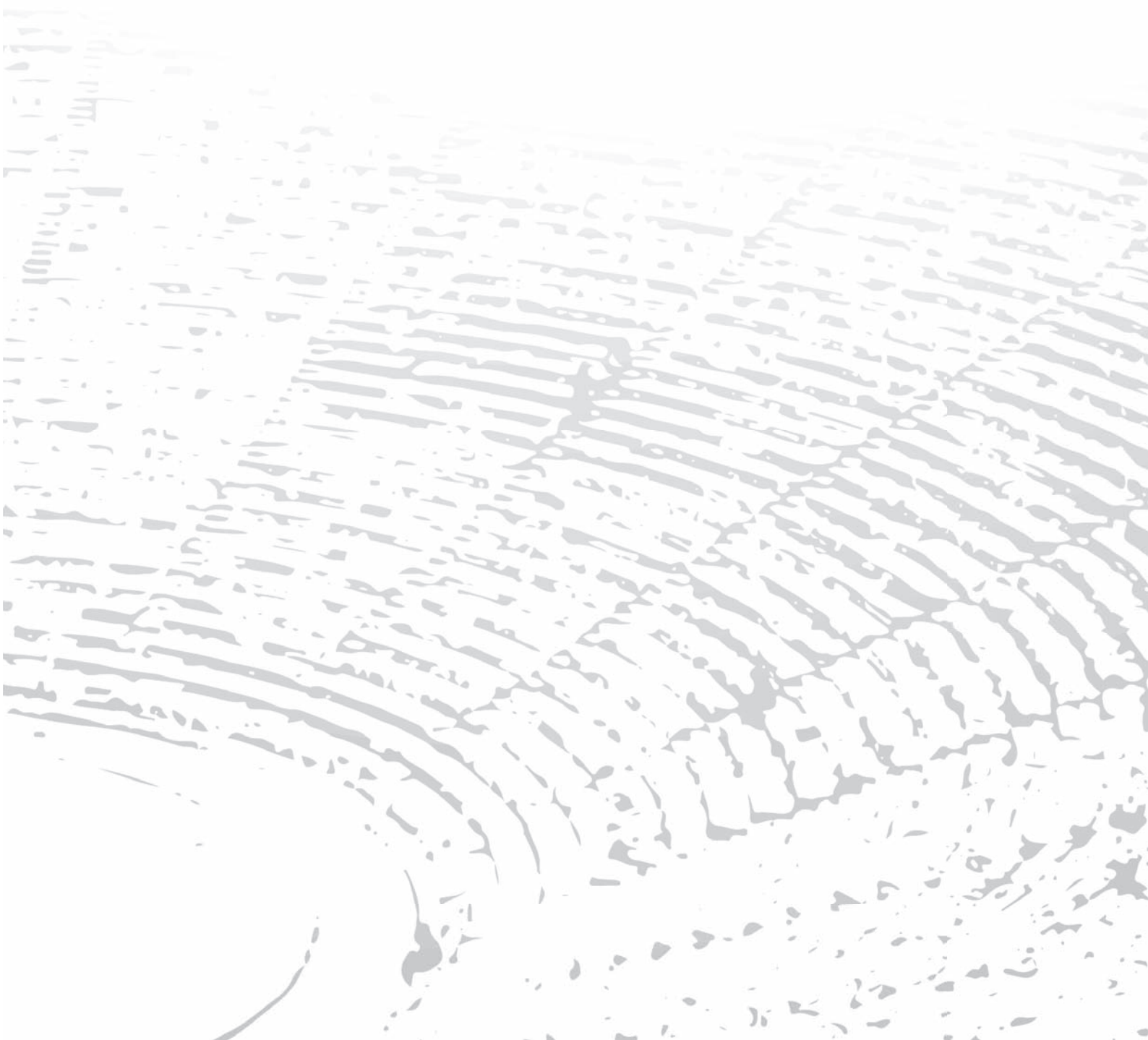
«Συλλογίζομαι, [είπε], με συμπάθεια και πίκρα την εργασία τού κ. Ίσαντρου Άρι. [...] Ήταν άξιος καλύτερης τύχης: μιας εποχής που να μη θέλει μόνο να μιλά, να μπορή και ν' ακούη.»²³

Περιμένοντας ακόμη αυτή την εποχή όμως «καλό είναι να θυμόμαστε», έχει επισημάνει ο αξιότιμος και σεβαστός καθηγητής μου Βάλτερ Πούχγερ. «Καλό είναι να θυμόμαστε και ανθρώπους που δεν βρίσκονται στην πρώτη γραμμή των αναφορών», έχει πει. «Καλό είναι να θυμόμαστε... και για το μέλλον. Γιατί η εικόνα του μέλλοντος τι άλλο είναι από ανεστραμμένο παρελθόν;...».²⁴

23. Τέλλος Άγρας, «Κριτική για τη συλλογή *Ιωνικά κι οι ανοιξιάτικες αγάπες*», *Βωμός*, αρ. 27, 25.2.1922, σ. 51.

24. Βάλτερ Πούχγερ, *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006, σσ. 187-188.

Ε. ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



MANTΩ ΜΑΛΛΑΜΟΥ

Η ποιητική της Θυμέλης του Άγγελου Σικελιανού: Οι πηγές

Ν' απλώσει αιθεροκύμαντη
η μουσική μου σκέψη.
(Αλαφροΐσκιωτος)

Όταν στα 1938 ο Άγγελος Σικελιανός σε διάλεξή του ομολογεί ότι «απ' τον καιρό που γνώρισε τον κόσμο έχει καταβροχθίσει ολόκληρες βιβλιοθήκες και ούτε έπαψε ποτέ του να εποπτεύει, και στους τέσσερις ορίζοντες του κόσμου, πώς κινείται αδιάκοπα το πνεύμα επί της γης»¹ –αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτόν έμμεσα και τη λόγια προέλευση της ποίησής του–, αντιλαμβάνεται κανείς τη δυσκολία του εγχειρήματος να ανιχνευθούν οι πηγές του έργου του, όπως αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι ο Νίκος Καζαντζάκης δυσκολευόταν να εντοπίσει δυσεύρετα κείμενα που είχε στην κατοχή του ο Σικελιανός.

Δεν θα αναφερθώ στο κατακερματισμένο αρχείο Σικελιανού, «τον διαμελισμένο Διόνυσο», όπως το χαρακτήρισε ο Γ. Π. Σαββίδης, καθώς με αποσχόλησαν αποκλειστικά οι δευτεροβάθμιες πηγές της Θυμέλης και με βάση αυτές διερεύνησα την ποιητική της. Πολύτιμα κείμενα είναι όσα προέκυψαν από την αρχειακή έρευνα σημαντικών μελετητών του σικελιανικού έργου όπως είναι πρωτίστως η ολοκληρωμένη έκδοση των πεζών κειμένων του Σικελιανού (άρθρα, διαλέξεις, συνεντεύξεις κ.ά.) με τον γενικό τίτλο *Πεζός Λόγος* στα μέσα της δεκαετίας του 1980 από τον Γιώργο Σαββίδη, επιμελητή του μεγαλύτερου μέρους του αρχείου του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού που ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη. Ακόμη, η έκδοση των *Ευρεθέντων της Βιβλιοθήκης των Δελφών* και τα *Γράμματα* της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στην Νάταλυ Μπάρνεϊ από την Λία Παπαδάκη το 1995, καθώς και η έκδοση της αλληλογραφίας του ποιητή από τον Κώστα Μπουρναζάκη στις αρχές της νέας χιλιετίας και ανάλογες εργασίες της Ρίτσας Φράγκου-Κικίλια. Στους τελευταίους οφείλουμε και την έκδοση των δύο πρώτων λανθανουσών ομιλιών του Σικελιανού στα 1909, την εποχή που εκδίδει τον *Αλαφροΐσκιωτο*: το «Κήρυγμα Ηρωισμού»² και «Παν ο Μέγας»³ αντίστοιχα, οι οποίες παρουσιάζουν

1. *Πεζός Λόγος*, τόμ. Γ', φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1981, σ. 152.

2. Άγγελος Σικελιανός, *Κήρυγμα ηρωισμού*, φιλ. επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης, Αθήνα, Ίκαρος, 2004.

3. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «“Παν ο Μέγας” ένα λανθάνον κείμενο του Σικελιανού», *Μολυβδοκοκκιδολοπελεκτητής*, τχ. 5, 1995/1996, σσ. 51-71. Τώρα: της ίδιας, Άγγελος Σικελιανός. *Βαθμίδες μύησης*, Αθήνα, Πατάκης, 2002, σσ. 47-65.

μεγάλο ενδιαφέρον για τον μελετητή του σικελιανικού έργου, ενώ λανθάνει ακόμη η τρίτη ομιλία με τίτλο «Ο Ομηρικός Οδυσσεύς».

Η μελέτη των πηγών του σικελιανικού έργου συνετέλεσε σε μεγάλο βαθμό στο να τροποποιηθούν και ενίοτε να ανατραπούν παγιωμένες αντιλήψεις για τον ποιητή και το έργο του. Στις πρώτες ανήκει (εκτός από τις πολιτικές πεποιθήσεις του) κυρίως η εικόνα του θεήλατου ποιητή, την οποία όχι μόνον ο ίδιος και το περιβάλλον του καλλιεργούσαν συστηματικά,⁴ αλλά και οξυδερκείς κριτικοί υιοθέτησαν ακρίτως. Αναφέρομαι στην περίπτωση του Ανδρέα Καραντώνη, ο οποίος ένα χρόνο μετά τον θάνατο του ποιητή, στα 1952, έγραφε χαρακτηριστικά:

«Η φύση τον προίκισε με τη σπάνια χάρη να μη χρειάζεται “αργαστήρι”. Τα ποιήματά του βγαίνουν από μέσα του έτοιμα, όπως η Αθηνά από το κεφάλι του Δία!».⁵

Σήμερα θεωρείται αυτονόητο ότι ο Σικελιανός είναι κατ' εξοχήν poeta doctus, και μάλιστα «Ευρωπαίος λόγιος ποιητής», όπως έχει επισημάνει ο Σαββίδης και η έρευνα των πρωτοβάθμιων πηγών έχει δείξει: υπάρχουν όχι μόνον πολλαπλές γραφές για ποιήματα του *Λυρικού Βίου*⁶ ή της *Θυμέλης*, αλλά και κατάλογοι έργων τα οποία ο Σικελιανός χρησιμοποίησε για τη σύνθεση των τραγωδιών του, ιδιαίτερα για τον *Χριστό στη Ρώμη* και τον *Θάνατο του Διγενή*.⁷ και ακόμη ευρετήρια με ειδικό λεξιλόγιο και ιστορικούς όρους. Η ποιητική της *Θυμέλης* ιχνηλατείται σε επιστολές, άρθρα και ομιλίες, συνεντεύξεις και σε κάποιες κριτικές του ίδιου, στη διαρκή συνομιλία του με τα κείμενα της Εύας, όπως είναι η αυτοβιογραφία της με τίτλο *Ιερός Πανικός* (διαφορετική ονομασία της *θείας* ή *ιερής μανίας*) που εξέδωσε ο Τζων Άντον (1992), το άρθρο της με τίτλο «What is the Great Theatre», όπου ουσιαστικά διαβάζουμε τις βασικές απόψεις του ίδιου του Σικελιανού για τη σημασία του Μύθου στην ανασύσταση της τραγωδίας, καθώς και τις επιστολές της προς την Τζόαν Βάντερπουλ για το αρχαίο δράμα (1997). Από τα σικελιανικά κείμενα σημαντικότερα είναι οι τέσσερις ομιλίες του με τίτλο «Η Ελευσίνια Διαθήκη μου», «Τα προσωπεία του Προμηθέα Δεσμώτη», «Το πρόβλημα της μουσικής και του Χορού στο αρχαίο δράμα» και η κριτική του για την παράσταση της *Εκάβης* από το Εθνικό θέατρο στα 1943, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο. Το κείμενο αυτό αποκαλύπτει την αληθινή εικόνα του Σικελιανού για τον Ποιητή (με κεφαλαίο), όπως ονομάζει τον Ευριπίδη, καθώς είναι εντυπωσιακή η συνεχής αναφορά του στον Αισχύλο και η (επιφανειακή) παραθεώρηση των δύο άλλων μεγάλων τραγικών. Η έρευνα των πηγών έχει ανατρέψει επίσης τη διάχυτη εντύπωση ότι η δραματοουργία απασχόλησε τον ποιητή κατά την τελευταία και πιο ώριμη ηλικιακά περίοδο της ζωής του. Για

4. Ο Σικελιανός είναι ίσως η μοναδική περίπτωση Έλληνα ποιητή που καλλιέργησε τόσο πρόωρα και συστηματικά τον προσωπικό του μύθο.

5. Ανδρέας Καραντώνης, «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Νέα Εστία*, τόμ. 52, τχ. 611, Χριστούγεννα 1952, σσ. 22-30: 23.

6. Κάρολος Μητσάκης, «Ένα αυτόγραφο τετράδιο του Σικελιανού με διαδοχικές γραφές του ποιήματος “Ευαγγελισμός”», στο Σωκράτης Λ. Σκαρτσής (επιμ.), *Άγγελος Σικελιανός. Πρακτικά δεκάτου έκτου Συμποσίου Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 5-7 Ιουλ. 1996, Πάτρα, Αχαϊκές εκδόσεις, 1998, σσ. 22-29.

7. Για τον *Θάνατο του Διγενή* ο ίδιος παραπέμπει μόνο στο έργο του Henri Grégoire (βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Θυμέλη*, τόμ. Γ', Αθήνα, Ίκαρος, 1997, σ. 9).

το θέμα αυτό, αφού υπενθυμίσω τη θητεία του στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1901-03), αρκεί η μαρτυρία της Εύας Σικελιανού στην αλληλογραφία της με τη Μπάρνεϋ για την πολύ πρώιμη φιλοδοξία του να χτίσει δικό του θέατρο.⁸ Ακόμη, από εφημερίδα της εποχής μαθαίνουμε ότι ο ποιητής εργάζεται πάνω στη σύνθεση ενός «δραματολυρικού» έργου, «εις μίαν τριλογίαν τραγικήν υπό τον υποβλητικώτατον τίτλον «*Η σκιά του Αχιλλέως*»». Η *Σκιά του Αχιλλέως* παίρνει τα σύμβολά της από τον «Τρωϊκόν κύκλον».⁹ Για το ίδιο έργο ο Σικελιανός κάνει λόγο σε επιστολή του στις 4/17.5.1913 στον εκδότη του αλεξανδρινού περιοδικού *Γράμματα* Στέφανο Πάργα, ενώ τον Δεκέμβριο του 1927 σε επιστολή του προς τον Εδουάρδο Συρέ αναφέρεται σε πέντε τραγωδίες: *Σίβυλλα*, *Αριάδνη*, *Ασκληπιός*, *Δαίδαλος* και *Ο Χριστός μετά τη Σταύρωση (Jésus après la Croix)*¹⁰. Κατά καιρούς ο ίδιος ο ποιητής μνημονεύει τραγωδίες του, που, όπως ισχυρίζεται, είναι εν εξελίξει ακόμη, με τους εξής τίτλους: *Ο Δαίδαλος στη Σικελία*, *ο Σίμων ο Μάγος* και *Ο Πλήθων Γεμιστός*. Από τον λυρικό Πρόλογο του *Πλήθωνα* σώζονται 38 στίχοι στον Β' τόμο του *Λυρικού Βίου*.

Τα βασικά θέματα που θα απασχολήσουν τον ώριμο Σικελιανό στα έξι δράματα της *Θυμέλης* υπάρχουν εν σπέρματι στα σχεδιάσματα των μάλλον άγραφων τραγωδιών αυτών, όπως αποδεικνύει η μεταγενέστερη ένταξη προδημοσιευμένων στίχων από τα έργα αυτά στις γνωστές τραγωδίες της *Θυμέλης*. Το γνωστότερο παράδειγμα αποτελούν στίχοι της *Αριάδνης* που εντάχθηκαν αργότερα οργανικά στην τελευταία επεξεργασία του *Ασκληπιού* (στ. 695-718). Όμως, το σπουδαιότερο κατά τη γνώμη μου απόσπασμα τραγωδίας είναι από τον *Lord Byron* που έφερε στο φως ο Σαββίδης και δημοσίευσε στο *Θέατρο* το 1981. Η τραγωδία του Μπάουρον μπορεί να χρονολογηθεί ανάμεσα στο διάστημα Φεβρουαρίου – Δεκεμβρίου του 1909, καθώς ο ποιητής (έχει ήδη εκδώσει τον *Αλαφροΐσκιωτο*) ορμάται προφανώς από τον εορτασμό για την εκατονταετηρίδα της πρώτης επίσκεψης του Λόρδου Μπάουρον στην Ελλάδα. Σημειωτέον ότι δεν διευκρινίζεται αν η «ενσάρκωση» του ήρωα σημαίνει ότι ο ίδιος ο Σικελιανός θα υποδυόταν συγχρόνως και τον ρόλο. Η μορφή του μεγάλου ρομαντικού ποιητή και φιλέλληνα, όπως προβάλλει μέσα από τους 85 στίχους που σώζονται, δεν εντυπωσιάζει τόσο για το τραγικό αίσθημα που αποπνέει (κάτι που απουσιάζει από τις τραγωδίες της *Θυμέλης*), όσο για το κεντρικό θέμα του αποσπάσματος, το οποίο ο Σαββίδης προσδιορίζει σαν «θέμα του άρρωστου αθλητικού πρωταγωνιστή» και όπως επισημαίνει στη συνέχεια, «θα εμμένει στον Σικελιανό, τόσο με τον Ηγεσία του *Ασκληπιού* όσο, βέβαια, και στον *Θάνατο του Διγενή*. Μάλιστα, στη λυρική του ποίηση, το κουτσό παλικάρι θα σαρκωθεί αλησιμόνητα στον Βαγγέλη που φανερώθηκε ξαφνικά, ένα Μεγάλο Σάββατο, στ' *Όσιου Λουκά* το μοναστήρι».¹¹ Παραθέτω τους τελευταίους στίχους:

8. Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Γράμματα στη Natalie Glyford Barney*, μετάφραση-επιμέλεια-σχόλια Λία Παπαδάκη, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 126

9. Στην εφ. *Ακρόπολις*, Κυριακή 13 Ιανουαρίου 1913, δημοσιεύεται κείμενο του Άριστου Καμπάνη με τίτλο «*Η Σκιά του Αχιλλέως*». Για περισσότερα βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, τόμ. Α': 1902-1930, φιλ. επιμ. Κώστας Μπουραζάκης, Αθήνα, Ίκαρος, 2000, σ. 71-73.

10. Ο.π., σσ. 469-471.

11. Γιώργος Π. Σαββίδης, *Λυχνοστάτες για τον Σικελιανό*, επιμ. Αθηνά Βογιατζόγλου, Αθήνα, Ερμής, 2003, σ. 136.

«(Ακούγεται χτύπος στη θύρα)
 [BYRON]: Ποιος χτυπά; Εμπρός.
 ΦΛΕΤΣΕΡ: Συγχωρείτε, λόρδε.
 Να κοιμηθείτε είν' ώρα. Η αγρυπνία
 είναι ο [δολιότερος] οχθρός σας.
 BYRON: Φλέτσερ,
 να κοιμηθώ δεν ήρτε ακόμα η ώρα.
 Σαν έρτει η ώρα (ας ήτανε να μ' εύρει
 Μεσ στου πολέμου την ορμή), σαν έρτει
 θα σε φωνάξω να σου πω: Είναι ώρα
 να περπατήστε στων ποδιών τις άκρες
 μέσα στο σπίτι. – Ακούς, καλέ μου, Φλέτσερ;-
 Μύγα να μην πετάξει μεσ στο δώμα,
 να μού τραβήξουν τα σκυλιά μου, μήπως
 γαυγίσουνε στον ύπνο μου, και το άτι,
 μη χλιμιντρίσει αποζητώντας με. Αλλά ακόμα
 να κοιμηθώ καιρός δεν ήρτε. Τώρα
 και αν αγρυπνώ, μπροστά μου ολόρτα τα όνειρα είναι.»
 [...]

Ο Μπάυρον ζητάει από τον υπηρέτη του να του σελώσει το άλογο κι εκείνος φεύγει:

[BYRON]: Αχ! Και να ξέρει πού της ζωής μου
 [... ...] το ανάξιο μέρος
 σαν τα σακάτικά μου πόδια. Μάταια
 να μεθύσω γυρεύω απ' του Κενταύρου
 την αυγινή ορμή. Ας σηκώνεται το στήθος,
 εκεί που μένει, ταπεινό απομείνει –
 ατροφικό απομένει. Αλλά καιρός σου
 να μετρηθείς, ψυχή μου, με τη Μοίρα.
 (Φλέτσερ μπαίνει)
 [ΦΛΕΤΣΕΡ]: Λόρδε, σε περιμένει το άλογο. Αλλά
 νότια φυσάει και φαίνεται πως θα 'ρτει
 βροχή. Τηνε μυρίζομαι στο χώμα.
 [BYRON]: Σωστό. Κ' εμέ μου εμύρισε το χώμα.»

Η πρώτη παρατήρηση του επαρκούς αναγνώστη είναι η ομοιότητα των ανωτέρω στίχων με ανάλογους τόσο από τον *Θάνατο του Διγενή* όσο και από τον *Ασκληπιό*. Οι στίχοι αυτοί και η παρατήρηση του Σαββίδη που προανέφερα προσανατόλισαν την έρευνά μου στο θέμα του πάσχοντος ήρωα της αρχαίας τραγωδίας: κατ' αρχάς στον Φιλοκτήτη με το τραυματισμένο από δάγκωμα οχιάς πόδι και εν συνεχεία στον Ηρακλή, στον Ορέστη, στον Προμηθέα, στον διαμελισμένο Ιππόλυτο και στον Οιδίποδα.¹² Εδώ επίσης, παρατηρούμε το μοτίβο του (μυητικού) ύπνου που συναντάμε σε όλους σχεδόν τους σικελιανικούς ήρωες καθώς και σε τραγικούς οδυνόμενους ήρωες (Φιλοκτήτης, Ηρακλής,

12. Βλ. Μαντώ Μαλάμου, «Ο πάσχων ήρωας και η ποιητική μανία», στον τόμο *Τα προσώπεια του Διονύσου. Η Θυμέλη του Άγγελου Σικελιανού και το αρχαίο δράμα*, Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη, 2014, σσ. 83-151.

Ορέστης, Ιππόλυτος), αλλά απαντά για πρώτη φορά στους εναρκτήριοις στίχους του Αλαφροΐσκιωτου στην ενότητα «Γυρισμός»: η ταύτιση του ποιητή με τον Οδυσσέα που τον εναποθέτουν κοιμισμένο οι Φαίακες στην Ιθάκη είναι εμφανής:

«Υπνος ιερός, λιονταρίσιος,
Του γυρισμού, στη μεγάλη
Της αμμουδιάς απλωσιά.
Στην καρδιά μου
Τα βλέφαρά μου κλεισμένα
και λάμπει, ωσάν ήλιος, βαθιά μου.»

Στη συνέχεια, ο προβληματισμός για τους αινιγματικούς στίχους του Αλαφροΐσκιωτου που αναφέρονται στην ιερή μανία του Αίαντα:

«Ήταν ο λόγος του Οδυσσέα
σου τραγωδού το νου,
που τρίσβαθα
του ραψωδού του εμίλει η αρμονία
μπρος στο μεγάλο πόνο του Αίαντα
και την ιερή μανία.
Είδωλα είμαστε κι ίσκιои», (στ. 100-106)

και οι οποίοι δεν είναι παρά μετάφραση των στίχων του σοφόκλειου Αίαντα διά στόματος Οδυσσέως: «ὄρω γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν/ εἶδωλ' ὄσοιπερ ζῶμεν /ἢ κούφην σκιάν» (στ.125-126), με οδήγησε πάλι στη δεύτερη «μυσταγωγική ομιλία» του 1909 με τίτλο «Παν ο Μέγας» που ανέσυρε και δημοσίευσε η Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια. Στο κείμενο αυτό εκτός από την επίδραση της ιταλικής λογοτεχνίας (Λεοπάρντι, Ντ' Αννούντσιο κ.ά.) μπορούμε να παρακολουθήσουμε πώς ο Σικελιανός προσέλαβε και επεξεργάστηκε την έννοια της πλατωνικής *θείας μανίας*, καθώς αντιπαρατίθεται σθεναρά στη θεωρία του Νίτσε για τη γέννηση του ελληνικού Μύθου: «μ' ὄλο το σεβασμό» γράφει, «που νοιώθει για τον άνθρωπο, οπού, αφού έκαμε προφήτη, εδάμασεν η ιερή μανία».¹³

Αλλά καιρός να δούμε από πιο κοντά τι προσπάθησε να επιτύχει ο Σικελιανός με τις τραγωδίες της Θυμέλης. Στο ερώτημα αυτό η απάντηση είναι: την ενότητα των πάντων. Επιχείρησε δηλαδή να συνθέσει σε ΕΝΑ τη θρησκεία, τη φιλοσοφία και την ποίηση. Δεδομένο αποτελεί αφενός ο νιτσεικός αφορισμός ότι «κάθε τραγικός ήρωας είναι προσωπείο του Διονύσου» και αφετέρου όχι η αριστοτελική *μίμησι*, αλλά η *μυητική λειτουργία* της αρχαίας τραγωδίας, την οποία αντιλαμβάνεται ως αυτοανέλιξη του ανθρώπου, όπως εκφράστηκε στα αρχαία Μυστήρια (για τον Σικελιανό η τραγωδία είναι η δραπέτιδα των ελευσινίων Μυστηρίων). Με βάση αυτό προσπάθησε να συνδυάσει την έννοια της αγαθής («θείας») μανίας, την οποία ο Πλάτων πραγματεύεται στον Φαίδρο και της οποίας τά τέσσερα είδη είναι η ερωτική, η ποιητική, η προφητική και η τελεστική, με τους αντίστοιχους προστάτες θεούς, την Αφροδίτη, τις Μούσες, τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, ενοποιώντας τον βόρειο ή επικό (σαμανικό) μύθο της αυτοανέλιξης με τον νότιο (μεσογειακό) τραγικό μύθο του πάσχοντος ήρωα και

13. Βλ. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Άγγελος Σικελιανός. Βαθμίδες μύησης*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκης, 2002, σ. 53.

το θείον δράμα του θνήσκοντος θεού. Ο τραγικός ήρωας, που πάσχει σωματικά και ψυχικά, στο τέλος της τραγωδίας (ή της τριλογίας) λυτρώνεται και ανυψώνεται μέσω του πόνου –όπως προεξαγγελτικά το διατύπωσε στον *Αλαφροΐσκιωτο*: «ιερός / ο πόνος, μεγαλόχαρος, / τον άντρα αγερομάχεται. / Και τον αγερομάχεται / για να τον ανεβάσει» (στ. 507-510)– καθαίρεται και αποβαίνει στη συνέχεια ο ίδιος λυτρωτής-καθαρτής. Αυτή η *κάθαρση-λύτρωση* τελείται στον ίδιο τον ήρωα¹⁴ με δύο τρόπους: είτε με την *αφηρωοποίησή* του: ο τόπος του μαρτυρίου ή της θυσίας του κατά κανόνα γίνεται τόπος λατρείας με ετήσιες τελετές, όπως ο σπαραγμένος από τα άλογά του Ιππόλυτος, είτε με την τελική του *αποθέωση* στο τέλος κάθε τραγωδίας: ο *Δεσμώτης* στον *Καύκασο Προμηθέας* αποβαίνει *Λυόμενος* και λυτρωτής του ανθρωπίνου γένους, ο *Φιλοκτήτης*, ως πορθητής της Τροίας με το τόξο του Ηρακλή, “λυτρωτής” των Ελλήνων, ο μαρτυρικός με τον χιτώνα του Νέσσου Ηρακλής των *Τραχηίων* καιόμενος θα αποθεωθεί στον Όλυμπο κερδίζοντας την αιώνια Ήβη. Και προ πάντων ο τραγικότερος όλων, το άθυρμα της μοίρας, ο «πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος», θα αποθεωθεί στο ιερό άλσος των Ευμενίδων στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*. Γίνεται λοιπόν, κατά την αντίληψη πάντα του Σικελιανού, ο *θεῖος ἀνὴρ* του βορείου μύθου. Έτσι το *μαρτύριο* του ήρωα που προκαλεί τον έλεον αποδεικνύεται *ἄθλος*. Στην περίπτωση αυτή, συνεπώς, ο περίφημος αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας [...] δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» θα μπορούσε να διαφοροποιηθεί ως εξής: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας...δι’ ἐλέου καὶ ἄθλου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». Με αυτόν τον τρόπο το ανιόν μυητικό σχήμα που ο ποιητής ευαγγελίστηκε στο *Πάσχα των Ελλήνων*: «αθλητής, ιερέας και προφήτης» (ο Ηγεσίας στον *Ασκληπιό*, ο Ορφέας στον *Διθύραμβο του Ρόδου* και η Σίβυλλα στην ομώνυμη τραγωδία αντίστοιχα), εξελίσσεται σταδιακά στις επόμενες μυητικές βαθμίδες: μύστης, (ο Πρόχορος στον *Χριστό στη Ρώμη*), τεχνίτης (ο Δαίδαλος) και ήρωας ο Διγενής στην τελευταία τραγωδία.

Άφησα τελευταία την ομιλία του Σικελιανού για την *Τρικυμία* του Σαίξπηρ επειδή στην ιδιότυπη και ενδιαφέρουσα ομολογουμένως ανάγνωσή του ο Έλληνας ποιητής “διαβάζει” στη μορφή του Πρόσπερου το δικό του ιδεώδες του *θεῖου ἀνδρός*. Με τον τρόπο αυτόν εντάσσει τον σαιξπηρικό λογοτεχνικό ήρωα στον παγκόσμιο σαμανικό Μύθο τον οποίο στη συνέχεια εξελληνίζει: Έτσι ο Άριελ αντιστοιχεί στο πλατωνικό-σωκρατικό δαιμόνιον και ο Πρόσπερος είναι ένας Ορφέας που επιβάλλεται και στην άλογη φύση για να εξελιχθεί στη συνέχεια στον Δαίδαλο(-Σωκράτη)¹⁵ και στον ήρωα Διγενή Ακρίτα.

Θα κλείσω με μια υπόθεση εργασίας: Η μελέτη των πηγών του σικελιανικού έργου έχω τη γνώμη ότι μπορεί να διορθώσει κριτικές παραναγνώσεις, όπως είναι η κρατούσα άποψη σχετικά με τον περίφημο “Ορφισμό” του Σικελιανού ως θεμελιώδους κοσμοεικόνας του. Στις *Επιστολές* της Εύας για το αρχαίο δράμα διαβάζουμε:

14. Την άποψη αυτή που διατύπωσε ο G. Else το 1967, είχε ήδη εκφράσει πειστικά ο Δημήτριος Βερναρδάκης το 1887 στα περίφημα «Προλεγόμενα» των *Φοινισσών* του Ευριπίδη.

15. Βλ. Μ. Μαλάμου, «Το μυστικό προσωπείο του Διονύσου», στον τόμο *Τα προσωπεία του Διονύσου*, σσ. 427-446.

«Φυσικά και δεν υπάρχουν Δελφικές Αρχές. Μπορείς να φάχνεις μάταια σε όποιο αρχαιολογικό βιβλίο θέλεις και δεν θα τις βρεις»!¹⁶

Με την ίδια λογική, πιστεύω, δεν υπάρχουν Ορφικές Αρχές. Ανάλογα εκφράζεται και ο Τάκης Δημόπουλος (που καθιέρωσε, πιστεύω, τον όρο «Ορφισμός» καθ' "υπαγόρευση" πιθανότατα του ίδιου του Σικελιανού),¹⁷ όταν ερμηνεύοντας τον *Διθύραμβο του Ρόδου* στα 1934 επισημαίνει:

«η ορφική γνώση είναι γεγονός συνειδησιακό [...]. Δεν είναι καθαρές νοητικές θεωρήσεις, μα βιωματικές καταστάσεις».¹⁸

Κατά την προσωπική μου ανάγνωση ο Ορφισμός του Σικελιανού είναι ένα κράμα απόψεων που προέκυψαν (εκτός βεβαίως από τα ορφικά αποσπάσματα και τους ορφικούς ύμνους), από πληθώρα μελετών, κυρίως όμως από τα έργα του Γιούνγκ, του Μπεργκσόν, της ιδιαίτερης Ανθρωποσοφίας του Συρέ και άλλων αποκρυφιστικών κειμένων. (Και από προσωπική μου έρευνα στα υπολείμματα της βιβλιοθήκης των Δελφών διαπίστωσα ότι ο Σικελιανός ήταν συνδρομητής αποκρυφιστικών εντύπων). Άλλωστε, μετά τον *Διθύραμβο του Ρόδου*, το ορφικό ρόδο υφίσταται σχεδόν ολική έκλειψη από το έργο του. Πιθανόν να ήταν ένας φόρος τιμής σε κάποια Ροδοσταυρίτικη αδελφότητα στο πλαίσιο της Δελφικής Προσπάθειας. Στον Στ' τόμο του *Λυρικού Βίου*, εξ άλλου, θησαυρίστηκε το ποίημα «Per rosam ad crucem» του 1936, που ενισχύει, πιστεύω, την άποψή μου περί Ροδοσταυρικής φιλοφροσύνης. Με τον τρόπο αυτό την αυτοανέλιξη του ήρωα στο επίπεδο του *θείου άνδρος* –κάτι σαν πρώιμη New Age αυτοπραγμάτωση– θα την ενσαρκώνει σε διαφορετικό κάθε φορά αρχέτυπο.¹⁹ Ο Ορφισμός του Σικελιανού, πάντα κατά την προσωπική μου ανάγνωση του έργου του, είναι ένα μάλλον μυστηριακό όνομα που καλύπτει, δίχην μυητικού «πέπλου» για να εκφραστώ σικελιανικά, το σύνθετο –ολιστικό θα λέγαμε σήμερα– όραμά του: την ενότητα των πάντων στη σύνθεση που προαναφέρθηκε. Εξάλλου, ας μη μας διαφεύγει το γεγονός ότι ο όρος Ορφισμός και Ορφικός Κυβισμός επινοήθηκε από τον Απωλλιναίο στα 1912-13 για να χαρακτηρίσει το εικαστικό έργο του Ντελωνέ. Όρο που υιοθέτησε αργότερα και ο Καντίνσκι.

Στο ερώτημα γιατί προέκρινε την ονομασία «Ορφισμός» ίσως μπορέσει να απαντήσει η αρχειακή έρευνα: η μελλοντική πιθανή ανεύρεση της τελευταίας λανθάνουσας ομιλίας του 1909 με τίτλο «Ο Ομηρικός Οδυσσεύς» ίσως αποκαλύψει ανυποψίαστες ως τώρα

16. Τζον Π. Άντον (επιμ.), *Επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το αρχαίο δράμα*, μτφρ. Λουκία Τσοκοπούλου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα, «Νέα σύνορα», Α. Α. Λιβάνη, 1997, σ. 81.

17. Βλ. Ο Δημόπουλος γνωρίστηκε με τον ποιητή σε ηλικία 26 ετών και διαμορφώθηκε ως μελετητής υπό τη βαριά σκιά του, όπως διαφαίνεται από την εισαγωγή (την οποία υπογράφει ο γιος του) στο βιβλίο: Τάκης Δημόπουλος, *Σικελιανός ο Ορφικός*, Αθήνα, Ίκαρος, 1971, σ. 9.

18. Στο ίδιο, σ. 46.

19. Τον ισχυρισμό μου ενισχύει, νομίζω, και η μη ολοκλήρωση της εργασίας της Ρίτσας Φράγκου-Κικίλια για τον Ορφισμό του Σικελιανού, τον οποίο διερευνούσε ως θέμα διδακτορικής διατριβής από το 1975 σύμφωνα με δική της μαρτυρία: βλ. Σικελιανός, *Η συνάντηση των Δελφών. Τριάντα χρόνια από τον θάνατό του*, Αθήνα, Ευθύνη (Κείμενα της Μεθορίου 7), 1982, σ. 29.

σχέσεις του Σικελιανού, όπως για παράδειγμα τη συνομιλία του με την όπερα του Μοντεβέρντι. (Για τη σχέση του Σικελιανού με τη μουσική αλλά και την ταυτόχρονη τακτική του να αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη ή μελλοντικό ερευνητή του από τις πραγματικές πηγές του αρκεί να θυμίσω την πληθώρα των παραπομπών του στο έργο του Μπετόβεν,²⁰ καθώς και την ταυτόχρονη αποσιώπηση του Βάγκνερ). Ο Μοντεβέρντι είναι ο δημιουργός του *Ορφέα* και εκείνος που έβαλε τον μύθο στην μουσική.²¹ Άλλωστε, ο ίδιος ο συνθέτης χαρακτήριζε την όπερα αυτή ως «favola in musica». Γιατί να μην εφαρμόσει και ο Σικελιανός τη δική του “μυθική μέθοδο”; Μήπως λοιπόν η άρια του *Ορφέα* «Rosa del cielo», με τον χαιρετισμό του ήλιου ως ρόδο του ουρανού, αντανακλάται οπτικά στην εικόνα του σικελιανικού *Ορφέα* που υψώνει το Ρόδο μπρος στον ανατέλλοντα Ήλιο στον *Διθύραμβο του Ρόδου*;²² Δεν θα μπορούσε ακόμη η τελική αποθέωση του μοντεβερντικού *Ορφέα* στον Όλυμπο από τον Απόλλωνα να αποτελεί πρότυπο για τον θεραπευμένο αθλητή Ηγεσία, που από «ναρθηκοφόρος» ανελίσσεται σε γνήσιο «Βάκχο» στο τέλος του *Ασκληπιού*; Να θυμίσω ακόμη τίτλους: *Η επιστροφή του Οδυσσέα*, (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) και «Ο Γυρισμός» του *Αλαφροΐσκιωτου*. Μήπως ο αφοριστικός στίχος «είδωλα είμαστε κι ίσκιιοι» εκτός από «τον στίχο του ραψωδού και του τραγωδού» συνομιλεί επίσης με την *humana fragilità* της εισαγωγικής άριας του *Οδυσσέα* (*mortal son io fattura humanità*); Να θυμηθούμε ακόμη τη *Στέψη της Ποπαίας* και τη μορφή του Νέρωνα στη *Σίβυλλα*; Και ακόμη: από την *Αριάδνη* του Μοντεβέρντι το μόνο κομμάτι που έχει σωθεί το περίφημο *Lamento d'Arianna*, μην είναι αυτό που μετατρέπεται από «άθλιο θρήνο» σε «πρώτο ήχο του Μυστικού Διθύραμβου» στα *Γράμματα III*, για να περάσει αναστραμμένο και διεθλασμένο στο «Μέγιστον Μάθημα»;

Ο Ορφισμός του Σικελιανού είναι, συνεπώς, κατά τη γνώμη μου πάντα, η σύνθετη δημιουργική του «Απάντηση» στους κύριους –ισμούς της εποχής, κατ' εξοχήν δε, στον διάχυτο βαγκνερισμό και νιτσεισμό: Αντιπαραθέτοντας στο Ολικό Έργο Τέχνης (*Gesamtkunstwerk*) του Βάγκνερ τη *Θυμέλη* του και στον Υπεράνθρωπο του Νίτσε τον *Θεϊόν άνδρα*, ο οποίος προκύπτει από τη «θητεία» του τραγικού ήρωα του μεσογειακού μύθου στον πόνο, ο Σικελιανός αντιτάσσει τον διαχρονικό *Ήρωα* σε όλες τις εποχές και εκδοχές: από τον ομηρικό *Οδυσσέα* και τον αρχέτυπο καλλιτέχνη *Ορφέα* έως τον επικό *Διγενή Ακρίτα*.

20. Βλ. *Πεζός Λόγος*, τόμ. Γ', σ. 100, τόμ. Δ', σσ. 136-147 και τόμ. Ε' σσ. 203, 213, 214 και 278.

21. Το πώς την αντιλαμβάνεται και πώς επιδρά η μουσική στο έργο και στον στοχασμό άλλων δημιουργών αρκούν δύο παραδείγματα: του Τόμας Μαν για τον Βάγκνερ και του Μπακούνιν για τον Μπετόβεν. Ο πρώτος ομολογεί ότι «παρ' όλο τον θεατρικό χαρακτήρα του έργου του, έβλεπα –και αγαπούσα– στο έργο του τον μεγάλο επικό ποιητή» (Thomas Mann, *Ο Βάγκνερ και η εποχή μας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, Αθήνα, Printa, 1993, σ. 7). Για τον δεύτερο γράφει ο Γιάννης Μαλούχος ότι «η αντίληψη και η κατανόηση του Μπετόβεν από τον Μπακούνιν είναι φυσικά συνυφασμένες με την πορεία της ζωής και την εξέλιξη της σκέψης του» (βλ. Γιάννης Μαλούχος, *Το τραγούδι των Ωκεανίδων. Ο Μιχαήλ Μπακούνιν και η μουσική*, Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2016, σ. 17). Στο ίδιο βλ. ακόμη σχετικά με τον Μότσαρτ (σσ. 13-14) και τον Βάγκνερ, αλλά και αντίστροφα: την εντύπωση του Βάγκνερ για τον Μπακούνιν (σσ. 47-57) και πώς συσχετίζει τη διαλεκτική του Χέγκελ (τη σύνθεση συναισθήματος και Λόγου) με τη μουσική πτώση (σσ. 15-16) ή πώς αντιπαραβάλλει την τέχνη με την επιστήμη χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της αντίστιξης του Μπετόβεν (σσ. 69-71).

22. Προβλ. τους στίχους 231-247.

*Οι «αυτοσχέδιοι σκηνοθέται», ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Αλέξης Σολομός
και η κρατική σκηνή κατά την πρώτη διευθυντική θητεία
του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950)*

Με την ευκαιρία της θεματολογίας του Συνεδρίου που θέτει ως βασικό άξονά του τις πηγές της έρευνας στη σύγχρονη θεατρολογία, η παρούσα ανακοίνωση επικεντρώνεται στο ζήτημα της θέσης του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1946-49). Τα Πρακτικά των Συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου της κρατικής σκηνης, παρά τις σκοπιμότητες που ενδεχομένως υποκρύπτουν, προσφέρουν έναν πλούτο πληροφοριών, σε μεγάλο βαθμό αθησαύριστων έως σήμερα, τόσο για το σκηνοθετικό ζήτημα όσο και για τη συνολική λειτουργία της κρατικής σκηνης.

Η πρώτη διευθυντική θητεία του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο αρχίζει το 1946, ύστερα από την εκλογική νίκη του Λαϊκού Κόμματος, ολοκληρώνεται το 1950 και συμπίπτει χρονικά με τον εμφύλιο σπαραγμό. Ταυτόχρονα, με τη θητεία αυτή σηματοδοτείται η ανάληψη –για πρώτη φορά– της Γενικής Διεύθυνσης του ιδρύματος από έναν σκηνοθέτη. Η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου στην πλέον σκοτεινή περίοδο της νεότερης ελληνικής Ιστορίας χαρακτηρίζεται επιπλέον από έναν άνευ προηγουμένου συγκεντρωτισμό, αφού όλες οι διοικητικές ευθύνες, αλλά σχεδόν αποκλειστικά και οι σκηνοθεσίες των παραστάσεων, αναλαμβάνονται από τον Ροντήρη.

Είναι χρήσιμο, ωστόσο, να γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή στις διεργασίες γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα της κρατικής σκηνης, ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου. Κατά τη μεταξική δικτατορία, ο παντοδύναμος Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Κωστής Μπαστιάς, προβαίνει στην άρση ενός καθεστώτος μονοπωλίου, που απολάμβανε ο Ροντήρης στις σκηνοθεσίες των παραγωγών της κρατικής σκηνης μετά τον θάνατο του Φώτου Πολίτη το 1934. Διατηρώντας στο Βασιλικό τότε Θέατρο τον Κωστή Μιχαηλίδη ως δόκιμο σκηνοθέτη,¹ φέρνει στο ίδρυμα από το 1938 τον Δημοσθένη Ματσούκη² και τον

1. Ο Μιχαηλίδης, που είχε παλαιότερα εργαστεί ως βοηθός του Πολίτη αλλά και του Ροντήρη, ανέλαβε τελικά έως τον πόλεμο την ευθύνη για τη σκηνοθεσία μίας μόνο κωμωδίας στο Άρμα Θέσπιδος.

2. Ο Δημοσθένης (και όχι Δημήτρης, όπως αναφέρεται συνήθως) Ματσούκης σκηνοθέτησε μόνο μία φορά στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου δύο μολιερικές κωμωδίες σε ενιαία παράσταση το 1938. Για τη σχεδόν άγνωστη φυσιογνωμία του σκηνοθέτη, τις σπουδές και τη δράση του στη Γερμανία, αλλά και τη δραστηριότητά του στην Ελλάδα στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου, βλ. ενδεικτικά: Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το*

Τάκη Μουζενίδη³ που θα παραμείνει στο ίδρυμα για πολλές δεκαετίες. Επιπροσθέτως, με τη συστηματική σκηνοθετική εργασία του Πέλου Κατσέλη στο Άρμα Θέσπιδος (στο οποίο και ο Νίκος Παρασκευάς σκηνοθέτησε άπαξ)⁴ και με τις σκηνοθεσίες του ελληνοαυστριακού Renato Mordo στη Λυρική Σκηνή, ικανοποιείται λίγο πριν από την εμπλοκή της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το πάγιο αίτημα για προσλήψεις και άλλων σκηνοθετών στον ευρύτερο χώρο των κρατικών σκηνών, μολονότι στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τις σκηνοθεσίες επωμίζονται μόνον ο Ροντήρης και ο Μουζενίδης.⁵

Με την είσοδο της χώρας στον πόλεμο, τις ακραίες συνθήκες της Κατοχής και την αναπόφευκτη συρρίκνωση των δράσεων του Εθνικού Θεάτρου,⁶ που αποτυπώνεται εμφανώς στην αναδιάταξη των σκηνών του (το Άρμα Θέσπιδος σχετικά γρήγορα καταργείται και η Λυρική Σκηνή οδεύει προς την αυτονόμηση που θα πραγματοποιηθεί τελικά το 1944), οι Ροντήρης και Μουζενίδης θα παραμείνουν ως οι μόνοι σκηνοθέτες του ιδρύματος έως τα μέσα της περιόδου 1942-43· σε εκείνη τη χρονική συγκυρία ο μεν Μουζενίδης θα απολυθεί λόγω της συμμετοχής του σε κινητοποιήσεις,⁷ ο δε Ροντήρης θα αποχωρήσει οικειοθελώς. Οι λόγοι που οδήγησαν τον Ροντήρη εκτός Εθνικού Θεάτρου πιθανότατα πρέπει να αναζητηθούν στην απροθυμία της τότε διοίκησης και του πρώτου κατοχικού διευθυντή της κρατικής σκηνής, δημοσιογράφου Νικόλαου Γιοκαρίνη, να ικανοποιήσουν τα αιτήματά του. Από τους πρώτους μήνες της Κατοχής ο Ροντήρης απαίτησε, απειλώντας με αποχώρηση, συμμετοχή στο Διοικητικό Συμβούλιο και στην Καλλιτεχνική Επιτροπή χωρίς ωστόσο να το πετύχει.⁸

σκηνοθετικό ζήτημα, διδακτορική διατριβή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2017, σσ. 25-26, υποσημ. 46.

3. Η πρόσληψη του Μουζενίδη, γνωστού για τις αριστερές πεποιθήσεις του, ιδίως από την αρθρογραφία του, φανερώνει επιπλέον την αποφασιστικότητα του Μπαστιά να διαφυλάξει τη στελέχωση του οργανισμού από τις πολιτικές σκοπιμότητες της εποχής.

4. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, μετά την απομάκρυνση του Κατσέλη από το Εθνικό Θέατρο, στο Άρμα Θέσπιδος σκηνοθέτησε επίσης ο Νίκος Παπαγεωργίου.

5. Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Γλυτζουρής: «Η σημαντικότερη επίπτωση του κρατισμού στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν κατ' αρχήν οι νέες θέσεις που προέκυψαν. Οι αυξανόμενες ανάγκες του Βασιλικού και οι πιέσεις για την πρόσληψη και άλλων σκηνοθετών [...] οδήγησαν στην επέκταση της εδραίωσης του θεσμού στο κρατικό θέατρο» (Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σ. 324).

6. Για μια σύντομη παρουσίαση της λειτουργίας της κρατικής σκηνής κατά τη διάρκεια της ιταλογερμανικής Κατοχής, βλ. Π. Μιχαλόπουλος, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», στο Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματολογία – Θεωρία, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot*, Αθήνα 21-23 Νοεμβρίου 2013, προλογικό σημείωμα – χαιρετισμός Άννα Ταμπάκη, Αθήνα, 2017, σσ. 125-134.

7. Π. Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σσ. 109-111.

8. Στο ίδιο, σσ. 102-108. Αξίζει να επισημανθεί πως στα απομνημονεύματα του σκηνοθέτη, που γράφτηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο, απουσιάζει εντελώς η περίοδος της Κατοχής. (Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια – σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999). Η επιμελήτρια της έκδοσης παραθέτει στην εισαγωγή της ένα απόσπασμα από μία σελίδα που βρέθηκε στο Αρχείο Ροντήρη, στο οποίο ο σκηνοθέτης περιγράφει τις στιγμές της τελευταίας

Η αποχώρηση του Ροντήρη και του Μουζενίδη αποτελεί μια ουσιαστική τομή στην ιστορία του Εθνικού Θεάτρου, αφού το προπολεμικό σκηνοθετικό δίδυμο απομακρύνεται και η θέση του σκηνοθέτη στην κρατική σκηνή παραμένει κενή.⁹ Αφού θα συζητηθούν στους κόλπους της διοίκησης, χωρίς όμως αποτέλεσμα, τα ονόματα των Σπύρου Μελά και Γιαννούλη Σαραντίδη,¹⁰ το Εθνικό θα προσλάβει αρχικά τον Πέλο Κατσέλη, παλαιό γνώριμο του ιδρύματος από τη συμμετοχή του στο κλιμάκιο του Άρματος Θεσπιδος, και στη συνέχεια τον Σωκράτη Καραντινό. Έως τη διακοπή της λειτουργίας του (ο Παπανδρέου θα κλείσει το Εθνικό Θέατρο αμέσως μετά την απελευθέρωση της χώρας) τις σκηνοθεσίες θα υπογράφουν οι δύο αυτοί σκηνοθέτες, που τελικά θα συνεχίσουν την εργασία τους και στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο, κατά τη διεύθυνση του Γιώργου Θεοδοκά.

Ο Θεοδοκάς, στο πλαίσιο των προσπαθειών του εκσυγχρονισμού της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και του καλλιτεχνικού πλουραλισμού που συστηματικά επεδίωκε,¹¹ θεωρούσε απαραίτητη την παρουσία τριών ή τεσσάρων σκηνοθετών.¹² Με δεδομένη την παρουσία του Κατσέλη και του Καραντινού, ο Θεοδοκάς απευθύνεται στον Ροντήρη, ο τελευταίος όμως αρνείται να συνεργαστεί με το Εθνικό μόνον ως σκηνοθέτης (χωρίς δηλαδή να έχει και την καλλιτεχνική διεύθυνση, όπως ρητά διαμηνύει στον Θεοδοκά),¹³ ενώ έρχεται σε συμφωνία με τον Γιαννούλη Σαραντίδη για την επόμενη θεατρική περίο-

ημέρας παραμονής του στο Εθνικό Θέατρο. Δεν αναφέρονται ωστόσο οι αιτίες της αποχώρησής του (βλ. Δ. Ροντήρη, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, σ. 24). Η ηθοποιός Ασπασία Παπαθανασίου αναφέρει τα ακόλουθα: «Στην Κατοχή ο Ροντήρης έδειξε μια παλικαριά που λίγοι έδειξαν. Ανέβασε τη *Λουίζα Μίλερ* του Σίλερ και σηκώθηκε κι έφυγε απ' το Εθνικό Θέατρο. Ως κι από τη Γερμανία ήρθαν αντιπρόσωποι για να γίνει διευθυντής του θεάτρου. Εκείνος όμως έβγαλε ένα λόγο στο Εθνικό και σηκώθηκε κι έφυγε» (Θανάσης Λάλας, επιμ., *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001, σ. 112).

9. Για την κάλυψη του κενού θα επιστρατευτεί προσωρινά ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο οποίος θα σκηνοθετήσει την άνοιξη του 1943 στην Κεντρική Σκηνή τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου.

10. Π. Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σσ. 112-113.

11. Για μια πρώτη αποτίμηση της πρώτης διευθυντικής θητείας του Θεοδοκά στην κρατική σκηνή, βλ. Π. Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τιμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα 2014, σσ. 229-239, στην ηλεκτρονική πηγή: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf.

12. Γιώργος Θεοδοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία*, τχ. 451, 15.4.1946, σσ. 466-467.

13. Συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο για συνεργασία με τον Ροντήρη πραγματοποιείται για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1945, όταν κάνει σχετική πρόταση ο Κυβερνητικός Επίτροπος Μ. Μαντούδης. Από τις αρχές του 1946 επιχειρείται μια προσέγγιση, η οποία προσκρούει στη ρητή απαίτηση του Ροντήρη να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου. Για το ζήτημα, βλ. Π. Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, σσ. 281-285.

δο· ωστόσο, η ολοκλήρωση της σύντομης θητείας του Θεοτοκά ματαιώνει τη συνεργασία του πρόωρα χαμένου σκηνοθέτη με την κρατική σκηνή.¹⁴

Οι εκλογές του Μαρτίου του 1946, που φέρνουν το Λαϊκό Κόμμα στην εξουσία, οδηγούν τον Δημήτρη Ροντήρη στον στόχο που, όπως φαίνεται, επεδίωκε ήδη από την Κατοχή: στην ανάληψη της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου. Ωστόσο, το πλαίσιο λειτουργίας μέσα στο οποίο θα κληθεί ο σκηνοθέτης να διευθύνει την κρατική σκηνή, είναι εκείνα τα ταραγμένα χρόνια, όπως άλλωστε και σε ολόκληρο τον κρατικό μηχανισμό, ασφυκτικό. Τα πολιτικά φρονήματα επιφέρουν αποκλεισμούς ηθοποιών (ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Γιώργος Γληνός, ο Τζαβαλάς Καρούσος, για χρόνια πρωταγωνιστές του Εθνικού Θεάτρου, δεν θα εργαστούν στο ίδρυμα εκείνη την περίοδο) και άλλων συντελεστών (για παράδειγμα, των μεταφραστών Βασίλη Ρώτα και Κώστα Βάρναλη, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Ροντήρη και την Καλλιτεχνική Επιτροπή, «εις στιγμήν καθ' ην το Έθνος διεξάγει κρίσιμον αγώνα, ηρνήθησαν να ταχθούν παρά το πλευρόν του Έθνους»¹⁵), λειτουργεί Επιτροπή Νομιμοφροσύνης και επιβάλλεται απαγόρευση πολιτικής δράσης και πολιτικών συζητήσεων. Ακόμα και η Κατίνα Παξινού με τον Αλέξη Μινωτή, όταν διαπραγματεύονται την επάνοδό τους από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, θα συναντήσουν τους δισταγμούς της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου επειδή η παρουσία τους «θα ηδύνατο να δημιουργήση σοβαράς κινδύνους, λόγω των τόσον εντόνως εκδηλωθέντων φρονημάτων των δύο ανωτέρω» και επειδή «δεν μπορούν να συμμετάσχουν του θιάσου αυτού πρόσωπα τα οποία διεξήγαγον προπαγάνδαν αντεθνικήν εις το Εξωτερικόν».¹⁶ Το ζεύγος Παξινού – Μινωτή αποστέλλει μάλιστα από την Αμερική «φάκελλον πλήρη αποδεικτικών στοιχείων πατριωτικής δράσεως».¹⁷

Μέσα σ' αυτές τις πνιγερές συνθήκες το στίγμα που θα επιχειρήσει να δώσει ο Ροντήρης στη φυσιογνωμία της κρατικής σκηνής θα επηρεαστεί καταλυτικά από την προσπάθειά του να διασφαλίσει για τον ίδιο την απόλυτη ευθύνη των καλλιτεχνικών επιλογών του ιδρύματος. Απέναντι στις αμήχανες ίσως, φιλότιμες πάντως, απόπειρες του Θεοτοκά να διερευνήσει τις σύγχρονες τάσεις της δραματουργίας για να ανανεώσει το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής, ο Ροντήρης θα επιδείξει μια βαθιά συντηρητική αναδίπλωση. Στην πρώτη εμφάνισή του στο Διοικητικό Συμβούλιο δηλώνει ότι:

«το Θέατρον πρέπει να επανέλθη, τόσον εις ό,τι αφορά την εκλογήν των έργων όσον και εις ό,τι αφορά την διδασκαλίαν των, εις την κλασσικήν του μορφήν, αποφευγόμενου κάθε πειραματισμού, διά τον οποίον ενδεδειγμένα είναι μόνον τα ελεύθερα θέατρα».¹⁸

Με την τοποθέτηση αυτή, από τη μια υποβαθμίζει απροκάλυπτα την εργασία των δύο μέχρι πρότινος σκηνοθετών του Εθνικού Θεάτρου, του Κατσέλη και του Καραντινού,

14. Γ. Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», σ. 467· του ίδιου: «Για τον Γιαννούλη Σαραντίδη», *Νέα Εστία*, τχ. 500, 1.5.1948, σσ. 582-584.

15. Πρακτικά Συνεδριάσεων Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου (στο εξής: ΔΣΕΘ) / Συνεδρία 70/1.3.1948.

16. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 3/13.6.1946.

17. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 7/22.7.1946.

18. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 7/22.7.1946.

από την άλλη δηλώνει ρητά την επιστροφή, σχεδόν με εμμονή, στο κλασικό δραματολόγιο· πράγματι, η σχεδόν παντελής απουσία ξένων έργων του 20ού αιώνα από το ρεπερτόριο, η κυριαρχία της ερωτικής θεματολογίας και η ατολμία στην επιλογή νεοελληνικών έργων επιβεβαιώνουν την τάση απομάκρυνσης της κρατικής σκηνης, όχι μόνο από τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας αλλά και από τις σύγχρονες αισθητικές αναζητήσεις.¹⁹

Ο Ροντήρης, επιπλέον, θα κατορθώσει, ύστερα από πολύμηνες προστριβές με το Υπουργείο Παιδείας, να διορίσει Καλλιτεχνική Επιτροπή της αρεσκείας του. Σε συνεργασία με το Διοικητικό Συμβούλιο αντιδρά στον διορισμό από τον Υπουργό ως μελών της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της Ελένης Ουράνη και του Αχιλλέα Μαμάκη,²⁰ αποφεύγει για μεγάλο διάστημα να προγραμματίσει τη σύγκλησή της και τελικά προειδοποιεί τον Υπουργό με παραίτηση «σημεινόντων παραγόντων της Διοικήσεως του Θεάτρου»,²¹ αν ο τελευταίος επιμένει στα πρόσωπα αυτά. Ο Υπουργός διορίζει τελικά τους προτεινόμενους από το Διοικητικό Συμβούλιο, Σπύρο Μελά και Κωνσταντίνο Οικονομίδη, μόλις το φθινόπωρο του 1947.²²

Σχετικά με το σκηνοθετικό ζήτημα, ο Ροντήρης θα επιμένει να σκηνοθετήσει ο ίδιος ουσιαστικά όλες τις παραγωγές θέτοντας τον εαυτό του ως τον αποκλειστικό σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου. Μεταθέτει σε ένα αόριστο μέλλον το ενδεχόμενο πρόσληψης άλλου σκηνοθέτη με το αιτιολογικό πως:

«δεν υφίσταται άμεσος ανάγκη σκηνοθετών, δεδομένου άλλωστε ότι θα έπρεπε εις εν θέατρον με την αποστολήν του Εθνικού να προσλαμβάνωνται μόνον σκηνοθέται παρουσιάζοντες τα εχέγγυα ότι είναι πραγματικοί επαγγελματίαι με πλήρη γνώσιν του έργου των».²³

Η Μαρίκα Κοτοπούλη, μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου και από τους στενότερους συνεργάτες του Ροντήρη εντός του Εθνικού Θεάτρου εκείνη την περίοδο, «συμφωνεί απολύτως με την άποψιν αυτήν, τονίζουσα ότι αποτελούν πραγματική πληγήν διά το Ελληνικόν Θέατρον οι αυτοσχέδιοι σκηνοθέται».²⁴ Χωρίς να αναρωτηθεί κανείς ποιους άραγε εννοούσε η Κοτοπούλη «αυτοσχέδιους σκηνοθέτες» το 1946, μπορεί με βεβαιότητα να διαπιστώσει πως η συζήτηση γύρω από την τέχνη του σκηνοθέτη στους κόλπους της κρατικής σκηνης επιστρέφει αρκετά χρόνια πίσω, στις διεργασίες για την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, όταν το 1930 η ίδια και η Κυβέλη απαιτούσαν, ως προϋπόθεση για τη συνεργασία τους με την κρατική σκηνή, τη μετάκληση του Ράινχαρτ, αφού δεν

19. Σημειώνει σχετικά ο Σπάθης: «Αμφισβητήσεις είχε προκαλέσει ο Ροντήρης και κατά τις θητείες του στο Εθνικό, για ορισμένες βασικές του επιλογές, την αποκλειστική προσήλωση στα κλασικά έργα, την αδιαφορία για τα νεώτερα καλλιτεχνικά και δραματουργικά ρεύματα και τον εν γένει αισθητικό συντηρητισμό του.» (Δημήτρης Σπάθης, «Δημήτρης Ροντήρης: Σφράγισε το θέατρο ως σκηνοθέτης και δάσκαλος», εφ. *Τα Νέα*, 25.1.2000).

20. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 7/18.10.1946· Συνεδρία 12/29.11.1946.

21. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 15/30.12.1946.

22. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 46/29.9.1947.

23. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 8/23.10.1946.

24. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 8/23.10.1946.

υπήρχαν Έλληνες επαγγελματίες σκηνοθέτες.²⁵ Παρενθετικά, αξίζει να επισημανθεί πως η στενή συνεργασία του Ροντήρη και της Κοτοπούλη εκείνα τα χρόνια στα διοικητικά ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου, που θα ολοκληρωθεί και επί σκηνής με την παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου το 1949, θυμίζει έντονα τη συνεργασία που είχε αναπτύξει η πρωταγωνίστρια δέκα χρόνια πριν με τον πανίσχυρο Μπαστιά, όταν είχε γίνει ημικρατικός ο θίασός της και όταν, εν όψει του περάσματος του Μπαστιά στον σκηνοθετικό στίβο, είχαν συμφωνήσει να τη σκηνοθετήσει στην *Ορέστεια*, αλλά τους πρόλαβε ο πόλεμος.

Οι πρωτοβουλίες του Ροντήρη για τη συμμετοχή και άλλων σκηνοθετών στις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου περιορίζονται στην εξαγγελία μιας σχολής σκηνοθεσίας, όπως θα ονομαζόταν σήμερα, όταν ανακοινώνει στο Διοικητικό Συμβούλιο την ανάθεση «σκηνοθετικής επεξεργασίας έργων» σε ηθοποιούς, πάντοτε βεβαίως υπό την εποπτεία του.²⁶ εξαγγελία χωρίς καμία συνέχεια.

Η ισχνή παρουσία του Κωστή Μιχαηλίδη στην κρατική σκηνή εκείνα τα χρόνια και η ενδεχόμενη πρόσληψη του Αλέξη Σολομού, που τελικά δεν πραγματοποιήθηκε εκείνη την περίοδο, ίσως περιγράφουν ακόμα καλύτερα την αντιμετώπιση του ζητήματος του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Ροντήρη. Ο Μιχαηλίδης βρισκόταν ήδη αρκετά χρόνια στο Εθνικό Θέατρο, από τη δεκαετία του 1930, ως βοηθός σκηνοθέτη, ως δόκιμος σκηνοθέτης, αλλά και ως σκηνοθέτης μίας παράστασης στο Άρμα Θέσπιδος και μίας στην Κεντρική Σκηνή, όταν κατά τη διάρκεια της Κατοχής απομακρύνθηκαν οι Ροντήρης και Μουζενίδης. Είχε επίσης επωμιστεί το βάρος των σκηνοθεσιών στο βραχύβιο Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης. Ο Ροντήρης τον προσλαμβάνει μεν ως βοηθό σκηνοθέτη, του αναθέτει τη σκηνοθεσία τριών παραγωγών (ενός «ελαφρότερου» ρεπερτορίου, για το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και όχι για την Κεντρική Σκηνή), αλλά όταν ο Μιχαηλίδης ζητά να καταλάβει θέση σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο, ο Ροντήρης απαντά πως «δεν δύναται εκ της μέχρι τούδε εργασίας αυτού να εξαγάγη το ασφαλές συμπέρασμα ότι ούτος είναι ακόμη ώριμος»· προσθέτει μάλιστα, καθιστώντας την ιδιαιτέρως προσφιλή του σαιξπηρική δραματολογία ως κανόνα για τη σκηνοθετική τέχνη, πως:

«η θέσις αύτη [του σκηνοθέτη] προϋποθέτει πλήρη ωριμότητα, η οποία θα καταφανή εάν το θέατρον τού αναθέση την σκηνοθέτησιν 1-2 κλασσικών έργων –σκοπιμότερον βεβαίως ενός έργου του Σαίξπηρ– ίνα δώση το μέτρον της σκηνοθετικής του ικανότητος».²⁷

Ο Μιχαηλίδης θα σκηνοθετήσει τελικά στην Κεντρική Σκηνή, τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, λίγο πριν από τη λήξη της θητείας του Ροντήρη στη διεύθυνση. Αλλά και αυτή η παραγωγή θα αποφασιστεί μόνον όταν ο Υπουργός Παιδείας, Κωνσταντίνος Τσάτσος, επιτιμήσει τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου με επιστολή του, στην οποία την κατηγορεί για την «αχααρακτήριστη αδράνεια που ακολούθησε την *Ορέστεια* και που

25. Θ. Μαλαβέτας, «Η συζήτησις περί το Εθνικόν Θέατρον. Η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη και η κ. Κυβέλη προτείνουν την μετάκλησιν του κ. Ράιγχαρτ ή του κ. Ζεμιέ», εφ. *Η Πρωία*, 21.3.1930.

26. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 50/21.10.1947.

27. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 126/3.10.1949.

η Διεύθυνση προσπαθεί να τη “μπαλώσει” με τη φενάκη του δήθεν εναλλασσόμενου ρεπερτορίου»,²⁸ και όταν σύμφωνα με μερίδα του Τύπου οι εκλογικές αναμετρήσεις στις αρχές του 1950 σηματοδοτούν νέες πολιτικές εξελίξεις.²⁹

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται η προσπάθεια του Ροντήρη να προσελκύσει στην κρατική σκηνή τον νέο τότε σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό. Προτού επιστρέψει ο Σολομός από το εξωτερικό, όπου έκανε τα πρώτα σκηνοθετικά του βήματα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής και την Αγγλία, ο Ροντήρης προτείνει να προσληφθεί ως βοηθός σκηνοθέτη.³⁰ Με την επιστροφή του Σολομού στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1949, οι δύο άνδρες συζητούν το ενδεχόμενο συνεργασίας: ο Σολομός δηλώνει στον Τύπο πως είναι μεν πρόθυμος να εργαστεί στην κρατική σκηνή,

«υπό μίαν όμως πολύ σωστή προϋπόθεσι: Ότι θα του παρασχεθούν τα μέσα να δεί-
ξη υπεύθυνα και υπό ιδίαν καλλιτεχνικήν ευθύνην την τέχνην του, ανεβάζοντας ένα
ή δύο έργα σύμφωνα με προσωπικόν τρόπον εμπνεύσεως και διδασκαλίας. Διαφο-
ρετικά θα δοκιμάση τις σκηνοθετικές του δυνατότητες εις το ελεύθερον θέατρον».³¹

Λίγες εβδομάδες αργότερα ανακοινώνεται η συνεργασία του Σολομού όχι με το Εθνικό Θέατρο, όπως αναμενόταν, αλλά με τον θίασο Μουσούρη. Στον Τύπο αναφέρεται χαρακτηριστικά πως:

«ο κ. Ροντήρης, που κατέχεται, όπως λέγουν, από υπερτροφισμόν συγκεντρώσεως όλων των εξουσιών, δεν θα παρείχε στον κ. Σολομό την κάποια πρωτοβουλία, που ήταν μοιραίον να ζητήσει ένας νέος άνθρωπος, που έρχεται με φιλοδοξίες να υπηρετήσει την Τέχνην. Ένας νέος σκηνοθέτης είναι πολύ φυσικό να θέλη ν’ ανεβάση κι εκείνος υπό ιδίαν ευθύνην και πρωτοβουλίαν ένα-δυο έργα και να μη περιορισθή εις απλά καθήκοντα υπηρεσιακού βοηθού σκηνοθέτου».³²

Σε δηλώσεις του ο Σολομός, αφού θα εκφράσει τον σεβασμό του τόσο προς τον Ροντήρη όσο και προς την Κοτοπούλη που προσπάθησε να τον πείσει και του πρότεινε επιπλέον και συνεργασία με τον προσωπικό της θίασο, θα δικαιολογήσει την απόφασή του λέγοντας πως επιθυμεί να δοκιμάσει τις δυνάμεις του πρώτα στο ελεύθερο θέατρο και μάλιστα «εις μίαν προσπάθειαν, η οποία να βασίζεται εις το μοντέρνο ρεπερτόριο».³³ Σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο Ροντήρης θα προσπαθήσει να επαναπροσεγγίσει τον Σολομό, όταν ο τελευταίος θα αποχωρήσει από τον θίασο Μουσούρη,³⁴ όμως και πάλι ο Σολομός δεν θα προτιμήσει την κρατική σκηνή αλλά τον θίασο Βάσως Μανωλίδου – Γιώργου Παππά.

Με παγιωμένη πλέον την εξάρτηση της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου από την εναλλαγή των κομμάτων στην εξουσία, οι εκλογές του 1950 θα φέρουν για δεύτερη φορά στη διεύθυνση της κρατικής σκηνής τον Γιώργο Θεοτοκά που θα επιδιώξει εκ

28. Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», εφ. *Ελευθερία*, 5.1.1950.

29. Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», εφ. *Μάχη*, 6.4.1950.

30. ΔΣΕΘ / Συνεδρία 87/5.10.1948.

31. Αχιλλέας Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», εφ. *Έθνος*, 30.7.1949.

32. Αχ. Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», εφ. *Έθνος*, 13.8.1949.

33. Ό.π.

34. Ω., «Το θεατρικό χρονικό μας», εφ. *Μάχη*, 6.4.1950.

νέου, όπως το διάστημα 1945-46, τον εκσυγχρονισμό και με μια ευρύτερη έννοια τον εκδημοκρατισμό στη λειτουργία του ιδρύματος. Οι προσπάθειες του Θεοδοκά θα αποδώσουν αυτή τη φορά περισσότερους καρπούς: θα σκηνοθετήσουν στο Εθνικό Θέατρο, όχι μόνο ο Σολομός και ο Μιχαηλίδης που προαναφέρθηκαν, αλλά και ο Καραντινός που θα επιστρέψει και ο Κάρολος Κουν, όταν το Θέατρο Τέχνης θα διακόψει για λίγα χρόνια τη λειτουργία του, ενώ επιπλέον ο Ροντήρης και ο Μινωτής θα αναλάβουν τη σκηνοθεσία παραστάσεων αρχαίου δράματος εδραιώνοντας ουσιαστικά τη σκηνοθετική «πολυφωνία» στην κρατική σκηνή.

ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

*Ερευνώντας δύο θεατρικές κωμωδίες
των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου:
Το ακίνητο που κουνήθηκε και Παράνομος κυκλοφορία*

Δυο όχι και τόσο διάσημες θεατρικές κωμωδίες των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου συνδέονται παράξενα με μια αόρατη, νοητή κλωστή, αποκαλύπτοντας ομοιότητες, συγγραφικές επιλογές και θεατρολογικά ζητούμενα. Τα έργα γράφονται και παρουσιάζονται από τον θίασο Αργυρόπουλου κατά τη διετία 1947-48. Δύσκολα χρόνια... Νωπές ακόμα οι μνήμες της Κατοχής και των Δεκεμβριανών. Εμφύλιος πόλεμος. Ταραχές. Απαγορεύσεις. Διώξεις. Πού χωράει η κωμωδία σε όλο αυτό το αλλόκοτο σύμπαν; Κατά τον Μπεργκσόν «το κωμικό ταλαντεύεται ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη»¹ και το επιτυχημένο συγγραφικό δίδυμο μοιάζει να συμμερίζεται αυτή τη δήλωση. Παρατηρούν τα γεγονότα της εποχής τους και τα σατιρίζουν επί σκηνής με αφορμή τα εξωφρενικά συμβάντα των έργων τους. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά:

Το ακίνητο που κουνήθηκε ανεβαίνει στο θέατρο Αργυρόπουλου το καλοκαίρι του 1947. Για την ευφάνταστη υπόθεση του έργου μάς πληροφορεί η κριτική της εφημερίδας *Αχρόπολις*:

«Δύο δικηγόροι, ο ένας φανατικός δεξιός και ο άλλος αριστερός, στεγάζονται στο ίδιο γραφείο διαπληκτιζόμενοι συνεχώς και αναμενόντες τον πελάτη που δεν εμφανίζεται. Εκκρεμούν φυσικά όλοι οι λογαριασμοί ηλεκτρικού, τηλεφώνου, νερού και καφέδων του γραφείου. Τέλος, παρουσιάζονται οι αναμενόμενοι πελάτες: ένας ... “κουκουές” για τον φανατικό δικηγόρο της Δεξιάς και ένας “μαύρος”, δεξιός δηλαδή, για τον φανατικό δικηγόρο της Αριστεράς. Ο πρώτος δυναμιτιστής ενός σπιτιού κατά τον Δεκέμβριον² ο δεύτερος ιδιοκτήτης του. Στη δίκη επομένως αντιμετωπίζονται οι δύο δικηγόροι υποστηρίζοντας αντιθέτους από την ιδεολογία τους απόψεις».³

Όπως προκύπτει από τη μελέτη της κριτικογραφίας για τη συγκεκριμένη παράσταση, οι συγγραφείς φαίνεται να συνεχίζουν την εύστοχη ιδέα του έργου τους *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, που παρουσιάστηκε λίγους μήνες πριν, τον Οκτώβρη του 1946 στο θέατρο

1. Henri Bergson, *Το γέλιο: Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1998, σ. 24.

2. Ενωείται του 1944.

3. Γ. Νάζος, «Αι θεατρικά πρώτα: *Το ακίνητο που κουνήθηκε*», εφ. *Αχρόπολις*, 8.6.1947, σ. 2.

Κοτοπούλη. «[...] Ο πρόεδρος διακόπτει την συνεδρίασιν και κατά τη διακοπή, οι δύο συνάδελφοι [...] απευθυνόμενοι στο κοινό, εν είδει παραβάσεως της αρχαίας κωμωδίας, του σερβίρουν τον επίλογον: Ο μύθος δηλοί ότι οι Έλληνες πρέπει να συμφιλιωθούν, να πιάσουν την τσάπα και να ανοικοδομήσουν τον τόπο τους»⁴ εξηγεί το σχετικό άρθρο του *Έθνους*, ενισχύοντας την πεποίθηση ότι οι συγγραφείς συνεχίζουν να πατούν στα γνώριμα μονοπάτια της προηγούμενης χρονιάς. Οι περισσότεροι κριτικοί ωστόσο δεν συμφωνούν με το διδακτικό επιμύθιο των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου. Το θεωρούν συγγραφικό ολίσθημα – «λιγάκι φθηνό και καλλιτεχνικά αδικαιώτο κήρυγμα συναδελφώσεως»⁵ σπεύδει να το χαρακτηρίσει ο Κλέων Παράσχος της *Καθημερινής* – που θα μπορούσε να είναι πιο απλό και λιγότερο σοβαρό προκειμένου να μην επισκιάζει τη δροσιά του όλου εγχειρήματος.

Παρόλ' αυτά, η κωμωδία γίνεται δεκτή με ζεστασιά και θετική διάθεση από την κριτική της εποχής⁶ και η παράσταση φαίνεται να συνενώνει κάτω απ' τα ίδια συμπεράσματα άρθρα εφημερίδων διαφορετικών πολιτικών αποχρώσεων. Εξετάζοντας το έργο των συγγραφέων από λίγο διαφορετική σκοπιά, διαπιστώνει κανείς πως αυτή είναι ίσως η μεγαλύτερη επιτυχία των δραματουργικών τους επιλογών. Παρά το επίμαχο θέμα του, το *Ακίνητο που κουνήθηκε* εισπράττει τον θαυμασμό από όλο το εύρος του Τύπου, τόσο ως κείμενο όσο και ως παράσταση. Στην κριτική του *Ρίζου της Δευτέρας* μάλιστα περιγράφεται μια σκληρή όσο και ρεαλιστική διαπίστωση:

«Το *Ακίνητο* είναι έργο γραμμένο από ανθρώπους που ξέρουν το θέατρο κι αντιμετώπισαν [...] μια πλευρά του προβλήματος που απασχολεί τόσο τραγικά τον τόπο μας. Κι ακόμα έχει ένα δραματικό υπόστρωμα κάτω από την κωμική επιφάνεια του διαλόγου και των καταστάσεων [...] –είναι το βασικό γνώρισμα της σάτιρας που καυτηριάζει για να θεραπεύσει κι όχι μονάχα για να προκαλέσει το σπαρταριστό γέλιο. Αν ο δεξιός κι ο αριστερός δικηγόρος του έργου φτάνουν στο σημείο να αναλάβουν δουλειές αντίθετες προς την ιδεολογία τους, σ' αυτό τους σπρώχνει η οικονομική εξαθλίωσή τους, που μοναδική της αιτία έχει την πρωτάκουστη σε τραγικότητα κατάντια της Ελλάδας».⁷

Η παράσταση του έργου ανεβαίνει από τον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου, με τον ίδιο στον ρόλο του δεξιού δικηγόρου και τον Απόστολο Αυδή στον ρόλο του ιδεολογικού αντιπάλου του. Αν και οι περισσότερες πληροφορίες για το *Ακίνητο* επικεντρώνονται στη διαχείριση της πλοκής και του θέματος, η σκηνική παρουσίαση του έργου φαίνεται να υπήρξε στρωτή και χαριτωμένη.⁸ Οι συγγραφείς γνωρίζουν καλά τόσο τις απαιτήσεις

4. Κ. Ο., «Θέατρον Αργυρόπουλου: *Το ακίνητο που ... κουνήθηκε*», εφ. *Έθνος*, 7.6.1947, σ. 2.

5. Κλέων Παράσχος, «Η ζωή του θεάτρου: *Το ακίνητο που... κουνήθηκε*», εφ. *Καθημερινή*, 8.6.1947, σ. 2.

6. «[...] Η σάτιρα [...] είναι απ' την αρχή ως το τέλος απολαυστική έστω και με τις υπερβολές της. Προ πάντων με τις υπερβολές» (Μιχάλης Ροδάς, «Θεατρικές σελίδες: ο Περιφερειακός, το Φιντανάκι και το *Ακίνητο...*», εφ. *Το Βήμα*, 26.6.1947, σ. 2).

7. Γ. Σάβας, «Θέατρον Αργυρόπουλου: *Το ακίνητο που κουνήθηκε*», εφ. *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 16.6.1947, σ. 2.

8. «[...] Η κωμωδία εξελίσσεται με έξυπνον διάλογον και αλληλοδιαδόχους ευφυείς σκηνάς, τας οποίας υπογραμμίζει περισσότερον μία λογική σκηνική οικονομία. [...] Οι κ.κ. Β. Αργυρόπουλος και Α.

του κοινού όσο και την τεχνική διάθλασης της πραγματικότητας υπό το πρίσμα της φάρσας, γεγονός που τους φέρνει κοντά στην επόμενη κωμωδία τους.

Το 1948, οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος παραδίδουν στη θεατρική σκηνή και στον θίασο Αργυρόπουλου –ξανά– ένα ακόμα συγγραφικό τους πόνημα υπό τον τίτλο *Παράνομος κυκλοφορία*. Είναι μια σπιρτόζικη φάρσα που πλέκεται γύρω από τη σχέση ενός ζευγαριού, του Νάσου και της Λίζας, καθώς και γύρω από το πικάντικο ερωτικό παρελθόν της τελευταίας. Η ύπαρξη αρκετών ερωτικών συντρόφων στη ζωή της αγαπημένης του πριν ο ίδιος τη γνωρίσει, αναγκάζει τον Νάσο να κρατήσει στο καρνέ του τα ονόματα των ανθρώπων με τους οποίους κατά καιρούς η Λίζα διατηρούσε δεσμό. Είναι μία και τέταρτο μετά τα μεσάνυχτα και ο Νάσος, εξαιτίας της αποκαλυπτικής εξομολόγησης της Λίζας, παραμένει στο σπίτι της παρά την επικείμενη απαγόρευση κυκλοφορίας. Η στιγμή άλλωστε είναι σημαντική καθώς το ζευγάρι αποφασίζει να επισημοποιήσει τη σχέση του. Όταν ο Νάσος φεύγει από το σπίτι της Λίζας για να επιστρέψει στο σπίτι του είναι 2:05 κι ενώ η λήξη της κυκλοφορίας έχει μόλις αρχίσει, ο Νάσος ρισκάρει την επιστροφή πιστεύοντας πως θα περάσει απαρατήρητος. Για χάρη όμως της φαρισκικής πλοκής, πρέπει να δημιουργηθεί μια παρεξήγηση που θα ωθήσει στην υπερβολή την περαιτέρω εξέλιξη της δράσης. Έτσι, όπως είναι αναμενόμενο, η Β' πράξη του έργου διαδραματίζεται «στο γραφείο του διανυκτερεύοντος αξιωματικού της Ασφάλειας»,⁹ όπου ο πρωταγωνιστής οδηγείται καθώς έχει συλληφθεί για «παράνομο κυκλοφορία». Όλη η υπόθεση της κωμωδίας θα περιστραφεί από εδώ και πέρα γύρω από το “ύποπτο” για την αστυνομία καρνέ του Νάσου και τις “κρυπτογραφημένες” σημειώσεις του με τα ονόματα των πρώην αγαπημένων της Λίζας καθώς και τις χρονολογίες που εκείνη σχετίστηκε μαζί τους.

Το έργο είναι μια ξεκάθαρη φάρσα χωρίς πολιτικές προεκτάσεις και κρυμμένα μηνύματα. Οι συγγραφείς φαίνεται να διασκεδάζουν με την αλληλουχία παρεξηγήσεων που σκαρώνουν στον ανυποψίαστο ήρωά τους και η κωμική τους φλέβα αναδεικνύεται τόσο στο χτίσιμο των τραγελαφικών καταστάσεων όσο και στους άμεσους διαλόγους. Τα τέσσερα πρόσωπα του καρνέ, ο ποιητής Σκοτάδης, ο χειρουργός Σπιρούνης, ο έμπορος Τανάμπασης και ο ...κομμουνιστής Πορφυρομούσης κυνηγούν ανηλεώς, είτε με την παρουσία τους ή και με την απουσία τους, τον Νάσο Βέγγελη και όλοι μαζί μπλέκονται σε ένα αδιάκοπο κρυφτό με την αστυνομία που θυμίζει κωμικές σκηνές του βωβού αμερικανικού κινηματογράφου. Η επιλογή των “πρώην” της Λίζας δεν φαίνεται να έχει γίνει τυχαία. Ο χειρουργός Σπιρούνης, ο πιο άχρωμος ίσως από τους τέσσερεις μνηστήρες, είναι προφανώς μια έμμεση αναφορά στη σάτιρα του ιατρικού επαγγέλματος που χρονολογείται ήδη από την εποχή της πρώιμης γαλλικής φάρσας. Είναι επίσης ο επιστήμονας, ο μορφωμένος επαγγελματίας, που χρησιμοποιεί τις γνώσεις και την εμπειρία του για το καλό των ανθρώπων. Από την άλλη, ο έμπορος είναι ο αυτοδημιούργητος εκπρόσωπος μιας –υποτιθέμενης– αστικής τάξης, ο άνθρωπος της πιάτσας και της αμεσότητας. Πιθανότατα βέβαια να είναι και μια ειρωνική υπενθύμιση

Αυδής [...] συνεπλήρωναν ο ένας τον άλλον και έδωσαν ζώην εις το έργον» (Χ.Ε.Α., «Από τα θέατρα: Το ακίνητο...», εφ. *Εστία*, 7.6.1947, σ. 1).

9. Αλέκος Σακελλάριος, *Παράνομος κυκλοφορία*, δακτυλογραφημένο, χ.έ., 53 σελ.

για τους μαυραγορίτες της Κατοχής, σκέψη που ενισχύεται από το χρονικό διάστημα κατά το οποίο αναφέρεται ο δεσμός της Λίζας με τον εν λόγω κύριο (1941-43).

Ωστόσο, το πραγματικά κωμικό στοιχείο της υπόθεσης προκύπτει από τους δύο άλλους αγαπημένους της Λίζας, τον ποιητή Σκοτάδη και τον αγωνιστή του ΕΑΜ Πορφυρομούση. Με το πρόσωπο του Σκοτάδη, οι συγγραφείς βρίσκουν την ευκαιρία να επεκτείνουν το σατιρικό τους πεδίο σε περισσότερο ιδεολογικούς σχηματισμούς. Ως ποιητής, ο Σκοτάδης ξεφεύγει από το αυστηρό πλαίσιο του επαγγελματία στο οποίο ανήκουν ο Σπηρούνης και ο Τανάμπασης και αποκαλύπτει την καλλιτεχνική και ασυμβίβαστη φύση του, σε ακραίο ωστόσο βαθμό προκειμένου να προκαλέσει το γέλιο. Αποτελεί ένα αυθεντικά κωμικό χαρτί του έργου και γι' αυτό ο χαρακτήρας του πρέπει να συμπεριφερθεί ως εξτραβαγκάντζα. Είναι άλλωστε το μόνο όνομα του καρνέ που εμφανίζεται αυτοπροσώπως στη Λίζα παρακαλώντας για “άσυλο” και πυροδοτώντας μια σχεδόν σουρεαλιστική σκηνή σχετική με θεωρητικά ζητήματα ποίησης:

«ΛΙΖΑ: Τι σου συμβαίνει, Λάμπη; Άσε τους προλόγους και πες μου...

ΛΑΜΠΗΣ: Από τη μέρα που κυκλοφόρησε η τελευταία μου ποιητική συλλογή, τα *Μπατζανέμια*, δόθηκα ολόψυχα [...] στη βαθύτερη μελέτη του σολωμικού προβλήματος. Είχα πάντοτε την υποψία ότι στην *Ωδή στο Λόρδο Μπάυρον*, υπήρχε ακόμα ένα τετράστιχο που, άγνωστο για ποιο λόγο, το αφαίρεσε ο ποιητής όταν παρουσίασε την *Ωδή* του. [...] Συμβαίνουν τρομακτικά πράγματα, Λίζα...

ΛΙΖΑ: Ε, δεν είναι και τρομακτικό πράγμα, Λάμπη μου, αν είχε κι ένα τετράστιχο ακόμα ο Σολωμός στην *Ωδή* του...

ΛΑΜΠΗΣ: Τρομακτικό είναι. Αλλά τώρα δεν πρόκειται γι' αυτό. Άκουσέ με, σε παρακαλώ...

ΛΙΖΑ: Σ' ακούω...

ΛΑΜΠΗΣ: Ο Λάμπρος Πυγολαμπίδας που ασχολείται, που λέει δηλαδή ότι ασχολείται κι αυτός με το σολωμικό πρόβλημα, δημοσίευσε προ ημερών μια μελέτη, στην οποία ούτε λίγο ούτε πολύ υποστηρίζει ότι αυτό το τετράστιχο δεν υπήρξε ποτέ κι ότι δεν ξέρω τι μου γίνεται. [...] Εννοείς λοιπόν ότι κι εγώ αυτόν τον τσαρλατάνο...

ΛΙΖΑ: Ποιον;

ΛΑΜΠΗΣ: Τον Πυγολαμπίδα...

ΛΙΖΑ: Α...

ΛΑΜΠΗΣ: Δεν τον άφησα έτσι. Τον παρέλαβα από τις στήλες των σοβαρότερων εφημερίδων και τον έκανα τρεις παράδες. Μου απάντησε αυτός, του ξανάγραφα εγώ, μ' έβρισε εκείνος, του τά 'σουρα εγώ και χτες, τέλος πάντων, στη τακτική συνεδρίαση της Ενώσεως Λογοτεχνών, ήρθαμε μούτρα με μούτρα. Αγράμματο με είπε αυτός, ντενεκέ ξεγάνωτο τον είπα εγώ, γαϊδούρι με είπε αυτός, μουλάρι τον είπα εγώ και κουβέντα στην κουβέντα ήρθαμε στα χέρια. Άρπαξα μια προτομή του Μαλακάση¹⁰ που ήταν εκεί και του την πέταξα. [...] Γι' αυτό και τώρα σκέφτηκα εσένα, την τόσο ευγενική κι ευαίσθητη φίλη...

ΛΙΖΑ: Πώς με σκέφτηκες δηλαδή;

ΛΑΜΠΗΣ: Να με κρύψεις. Για λίγες ώρες. Ως το βράδυ. Για να γλιτώσω το αυτόφωρο... Καταλαβαίνεις ότι ζω μια τραγωδία, Λίζα. Η υποψία της φυλακής με

10. Το οξύμωρο γκροτέσκο της σκηνής που περιγράφει ο Λάμπης Σκοτάδης φέρνει στο νου το ποίημα *Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον* του Κώστα Καρυωτάκη.

καταδιώκει. Φοβάμαι μην επαναληφθεί σε μένανε το δράμα του Όσκαρ Ουάιλντ. Κι αυτός, τέλος πάντων, έγραψε τη *Μπαλάντα της φυλακής του Ρήντινγκ*. Εγώ τι να γράψω; Τη *Μπαλάντα του Τμήματος Μεταγωγών*;»¹¹

Είναι παραπάνω από προφανές ότι με το πρόσωπο του Σκοτάδη, οι Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος παρεκκλίνουν από το καθαρό μέρος της φάρσας τους και στρέφουν το δραματουργικό τους μοτίβο στη σάτιρα των κενών καλλιτεχνών που, παρά το πενιχρό ταλέντο τους, οραματίζονται την τεράστια προσφορά τους στην τέχνη. Η επιλογή άλλωστε των ονομάτων των δύο ποιητών επιβεβαιώνει αυτή τη συγγραφική προαίρεση: ο Λάμπης Σκοτάδης αλλά και ο Λάμπρος Πυγολαμπίδας βαφτίζονται εύστοχα από τους δημιουργούς τους ως αναφορά στο φως που διαλύει τα σκοτάδια του ποιητικού σύμπαντος αλλά και ως έμπνευση και διαύγεια πνεύματος. Φυσικά, τα πάντα στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ειρωνικά και δυσπρόστατα και οι δυο καλλιτέχνες κατεβαίνουν άρον άρον από το βάθρο της υψηλής τους ποίησης καβγαδίζοντας και εκτοξεύοντας μαρμάρινες προτομές κατά τη διάρκεια λογοτεχνικής συνεδρίασης! Το εύρημα του παθιασμένου ποιητή που σκορπίζει ασυναρτησίες δεν είναι βέβαια καινούριο –αποτελεί ένα σταθερό κοινό τόπο στις κωμωδίες παντός καιρού κι επιπλέον το έχουν εκμεταλλευθεί κατάλληλα και προσοδοφόρα πολλοί συνάδελφοι των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου. Με δεδομένη ωστόσο τη χρονική στιγμή που η *Παράνομος κυκλοφορία* παραδίδεται στο θεατρικό σανίδι μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι συγγραφείς αναφέρονται στα πρώτα δείγματα υπερρεαλιστικής γραφής που ξεπηδούν από τη γενιά του '30 και εμφανίζονται στα ελληνικά γράμματα ως μια δυναμική ποιητική πρωτοπορία. Δεν αποκλείεται επίσης το γεγονός να κλείνουν το μάτι σε διάσημους λογοτεχνικούς καβγάδες της εποχής ή των προηγούμενων χρόνων που έγιναν γνωστοί στο ευρύ κοινό από τις φιλολογικές στήλες των εφημερίδων.

Η εμφάνιση του Σκοτάδη προετοιμάζει το έδαφος για το ουσιαστικό κωμικό πάτημα του έργου που είναι χωρίς άλλο ο –αόρατος– Πορφυρομούσης. Το πρόσωπο του τελευταίου αγαπημένου της Λίζας λάμπει διά της απουσίας του και προκαλεί τις περισσότερες φαρσικές ανατροπές στην υπόθεση. Το όνομά του αλλά και η αναφορά στη δράση του στοχεύουν κατευθείαν στην πολιτική κατάσταση της εποχής δίνοντας στην κωμωδία έναν πρόσκαιρο επιθεωρησιακό τόνο. Οργανωμένος αγωνιστής του ΕΑΜ, ο Πορφυρομούσης είναι επικηρυγμένος από την Ασφάλεια λόγω της κομμουνιστικής του ιδεολογίας. Το 1947, ένα χρόνο δηλαδή πριν το ανέβασμα του έργου στο θέατρο Αργυρόπουλου, ο Αναγκαστικός Νόμος 509 κηρύσσει παράνομα το ΚΚΕ, το ΕΑΜ και την Εθνική Αλληλεγγύη. Με τον ίδιο νόμο, ο κομμουνισμός θεωρείται ποινικό αδίκημα και όσοι προπαγανδίζουν τις αρχές του απειλούνται με ποινές που φθάνουν ως τον θάνατο. Επίσης, απαγορεύεται η έκδοση της εφημερίδας *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, εβδομαδιαίο όργανο του κομμουνιστικού κόμματος.¹² Στην κριτική του *Έθνους* για την παράσταση αναφέρεται το εξής χαρακτηριστικό σχόλιο:

11. Α. Σακελλάριος, *Παράνομος κυκλοφορία*, σσ. 28-29.

12. «Κηρύσσεται παράνομο το ΚΚΕ», βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.alterthess.gr> (ημερομηνία πρόσβασης στις 22/4/2017).

«Μεταξύ των προκατόχων του [Βέγγελη] περιλαμβάνεται [στο σημειωματάριο] κι ένας Μήτσος Πορφυρομούσης που έχει στο ΚΚΕ δράση ανάλογο μ' εκείνη του Μιλτιάδη Πορφυρογένη».¹³

Τα γεγονότα πίσω από τη σκέψη των συγγραφέων φωτίζονται ακόμα περισσότερο: Την ίδια χρονιά –το 1947– κι ενώ ο Εμφύλιος πόλεμος είχε ήδη αρχίσει, ο Μιλτιάδης Πορφυρογένης εκπροσώπησε το ΚΚΕ στο συνέδριο του γαλλικού κομμουνιστικού κόμματος στο Στρασβούργο. Εκεί, στις 27 Ιούνη έκανε σε δημόσια δήλωσή του αναφορά στην προοπτική συγκρότησης «κυβέρνησης του βουνού» από το ΚΚΕ.¹⁴ Η δήλωση αυτή χαρακτηρίστηκε «βόμβα του Στρασβούργου» και αποτέλεσε την αιτία για την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου τον Δεκέμβρη του 1947 από την κυβέρνηση του Θεμιστοκλή Σοφούλη.¹⁵

Για άλλη μια φορά, η επιλογή των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου αποκλείεται να είναι τυχαία και η κωμωδία τους, κάτω από τη φαινομενικά φαρσοειδή εξέλιξη, κρύβει εξαιρετικό ερευνητικό ενδιαφέρον. Οι συγγραφείς δεν παίρνουν θέση· παραθέτουν τα γεγονότα του έργου τους με χιουμοριστική διάθεση προσπαθώντας πιθανότατα να απεικονίσουν το ταραγμένο κλίμα της εποχής: όσο τρελή και απίστευτη φαντάζει στο κοινό η περιπέτεια του Βέγγελη, άλλο τόσο παρανοϊκή είναι και η κατάσταση της ελληνικής πραγματικότητας.

Με το εύρημα του Πορφυρομούση, η πλοκή του έργου κλιμακώνεται και, όπως είναι φυσικό, ξεδιαλώνεται. Οι αναφορές στο –απαγορευμένο– ΕΑΜ αλλά και γενικότερα στα ιδεώδη της Αριστεράς δίνουν και παίρνουν¹⁶ για να καταλήξουν στο κλασικό μοτίβο της

13. Κ. Ο., «Θέατρον Αργυρόπουλου: Παράνομος κυκλοφορία», εφ. Έθνος, 20.12.1948, σ. 2.

14. «Μιλτιάδης Πορφυρογένης», βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://el.wikipedia.org> (ημερομηνία πρόσβασης στις 22/4/2017).

15. Γιώργος Πετρόπουλος, «Η ολοκλήρωση του αντικομμουνιστικού – αντιλαϊκού κράτους», εφ. Ριζοσπάστης, 29.12.2002, ένθετη έκδοση 7, σ. 12.

16. «ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Για προσέξτε κι αυτούς εδώ τους κρυπτογραφικούς αριθμούς... Τι σημαίνουν αυτά τα 37, 39, 40 κ.τ.λ.; Δε μας λες τον κώδικα;

ΝΑΣΟΣ: Ορίστε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Δε μας λες τον κώδικα να τελειώνουμε;

ΝΑΣΟΣ: Ποιον κώδικα, κύριέ μου; Τι είν' αυτά που λέτε...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τέλος πάντων, δεν παίρνετε με το καλό εσείς οι κουκουέδες;

ΝΑΣΟΣ: Εμείς οι ποιοι; Εμείς οι κουκουέδες;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ναι εσείς.

ΝΑΣΟΣ: Να σας υπογράψω μια δήλωση και να πάω στο καλό;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Για λέγε μας τώρα... Τι μέρος του λόγου είσαι εσύ;... Είσαι σύνδεσμος;

ΝΑΣΟΣ: Σιγά να μην είμαι επίρρημα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Έλα, τέλος πάντων, μίλησε να τελειώνουμε.

ΝΑΣΟΣ: Τι σύνδεσμος, τι είν' αυτά που λέτε... Γιατί με τυραννάτε και τυραννιάσατε κι εσείς μέσα στ' άγρια μεσάνυχτα, άδικα των αδίκων...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Εγώ σε συμβουλεύω να μιλήσεις.

ΝΑΣΟΣ: Να μιλήσω; Τι να πω;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι θέση έχεις στο κόμμα, σε ποιο σπίτι συνεδριάζατε, ποιοι ήταν οι άλλοι, τι κατάλογος είν' αυτός και πού κρύβεται τώρα ο Πορφυρομούσης».

(Α. Σακελλάριος, *Παράνομος κυκλοφορία*, σσ. 18-19).

συγκάλυψης, παρεξήγησης και αποκάλυψης των δεδομένων. Χαρακτηριστική αυτής της τεχνικής είναι η σκηνή της συνάντησης του Νάσου με τον αστυνομικό της Ασφάλειας στο σπίτι της Λίζας:

«ΛΙΖΑ: Τι να κάνουμε δηλαδή;

ΝΑΣΟΣ: Ν' ανοίξεις. Μ' αδιαφορία... Αδιαφορία...

(Η Λίζα πάει ν' ανοίξει)

ΝΑΣΟΣ: Στάσου μια στιγμή... (Παίρνει ένα βιβλίο και κάνει πως διαβάζει) Άντε τώρα... Μπα... Μπα... Καλώς τον κύριο αστυνόμο μου!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: (του παίρνει το βιβλίο απ' το χέρι) Ενδιαφέρον το βιβλίο που διαβάζετε, κύριε Βέγγελη;

ΝΑΣΟΣ: Πολύ, πολύ!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι βιβλίο είν' αυτό;

ΝΑΣΟΣ: Πολύ ωραίο... Πολύ συγκινητικό...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και σεις βρισκόσαστε τώρα, να πούμε, στη σελίδα 73...

ΝΑΣΟΣ: Ναι, κάπου εκεί...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ως εδώ δηλαδή που έχετε διαβάσει, τι έχει γίνει;

ΝΑΣΟΣ: Ορίστε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Λέω... τι υπόθεση έχει;

ΝΑΣΟΣ: Ε, είναι ένας που αγαπάει μία, αυτήν την αγαπάει ένας άλλος, τον άλλο τον αγαπάει μία άλλη... Πού να στα λέω, κύριε αστυνόμο μου...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Για να δούμε... Μαρξ και Ένγκελς...

ΝΑΣΟΣ: Αμάν!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: «Κομμουνιστικό μανιφέστο»...

ΝΑΣΟΣ: Ω ρε, τι κράταγα στα χέρια μου...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Μπα, μπα, μπα! Κι αφιέρωσις! “Στην εμπνευσμένη αγωνίστρια Λίζα με τους συντροφικούς μου χαιρετισμούς. Πορφυρομούσης”....

ΝΑΣΟΣ: Τρα λα λα λα λα!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Η εμπνευσμένη αγωνίστρια Λίζα πού 'χετε τους συντροφικούς χαιρετισμούς του Πορφυρομούση είστε εσείς;

ΛΙΖΑ: Μάλιστα... Αλλά αυτό είναι κάτι... πώς να σας το πω... Κάτι εντελώς ιδιωτικό...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ε, ναι, βέβαια, ιδιωτικό το ένα, ιδιωτικό το άλλο αλλά όταν μαζεύονται πολλά ιδιωτικά, το ζήτημα αρχίζει να γίνεται δημόσιο...»¹⁷

Επειδή όμως το έργο είναι κωμωδία, η αλήθεια τελικά θριαμβεύει και τα πρόσωπα του παρεξηγημένου καρνέ που έχουν κληθεί στην Ασφάλεια για ανάκριση ανακαλύπτουν τον κοινό τους παρονομαστή που δεν είναι άλλος από τη Λίζα. Η παρεξήγηση λύνεται, η αστυνομία τους αφήνει ελεύθερους και η υπόθεση αποκτά αίσια έκβαση επισφραγίζοντας ένα ευχάριστο φινάλε.

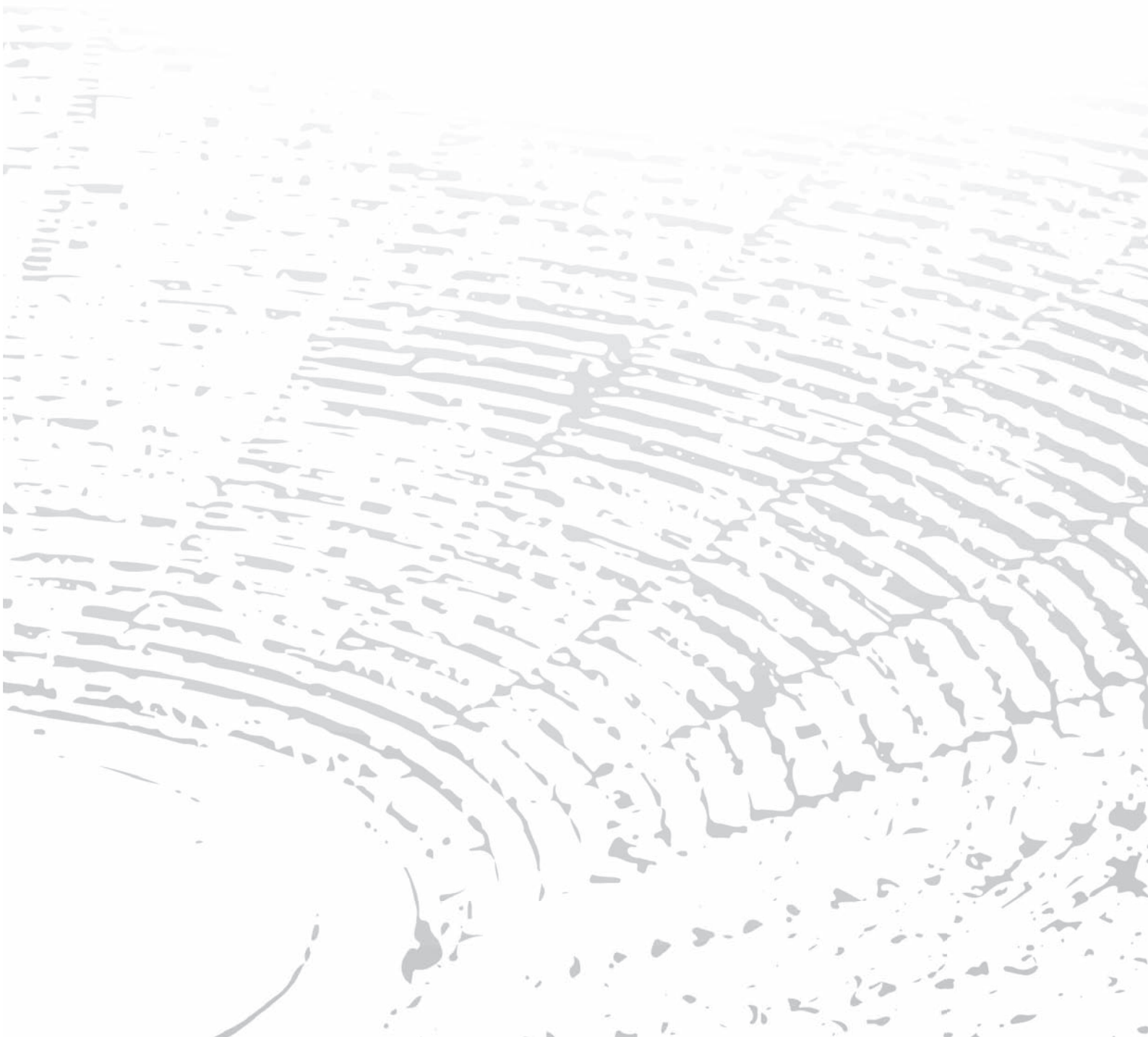
Πλησιάζοντας στο φινάλε της παρούσας ανακοίνωσης, ας σημειωθεί ότι οι δυο κωμωδίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου δεν επιλέγονται μόνο για τη σχεδόν παράλληλη πορεία τους στο θεατρικό σανίδι ή τους κοινούς θεματικούς τους άξονες. Τα έργα, ως πεδία ερευνητικής μελέτης πια, διακρίνονται για μια εμφανή αντίθεση που θέτει ξεκάθαρα ζητήματα θεατρολογικής μεθοδολογίας: Το ακίνητο που κουνήθηκε δεν

17. Στο ίδιο, σ. 33.

μπορεί να ερευνηθεί άμεσα σε δραματουργικό επίπεδο καθώς το κείμενο της κωμωδίας δεν έχει εντοπιστεί πουθενά. Υπάρχει ωστόσο μια πληθώρα κριτικογραφίας για τη συγκεκριμένη παράσταση που αποκαλύπτει μια αρκετά σαφή εικόνα τόσο για την υπόθεση του έργου όσο και για την πρόθεση των συγγραφέων. Απεναντίας, για την παράσταση της *Κυκλοφορίας* έχουν εντοπιστεί ελάχιστες κριτικές στον Τύπο της εποχής, γεγονός που εξισορροπείται από την εύρεση του –ανέκδοτου– δακτυλόγραφου κειμένου της κωμωδίας.¹⁸ Η ζωντανή αυτή αντίθεση δίνει το έναυσμα για νέες ερευνητικές αναζητήσεις αλλά και οδηγεί στο αισιόδοξο συμπέρασμα πως, αν και ελλιπή, τα δεδομένα αλληλοσυμπληρώνονται, φωτίζοντας άγνωστες πτυχές της θεατρικής μας Ιστορίας.

18. Το έργο βρίσκεται στο αρχείο της Θεατρικής Βιβλιοθήκης (Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο), στην κατηγορία Ελληνικό Θέατρο 1941-1960 [892.441 ΣΑΚ].

ΣΤ. ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



NATALIA KATSOY

*Οι φαντασματικές μορφές στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο.
Εισαγωγή στην έρευνα και στην τυπολογία*

Εισαγωγή

Το θέμα της διατριβής μου είναι «Οι φαντασματικές μορφές στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Από την κειμενική αποτύπωση στην παραστατική ενσωμάτωση». Το βασικό αντικείμενο της μελέτης μου είναι η ουσία και η λειτουργία των φαντασματικών μορφών και στο πρώτο στάδιο της έρευνάς μου επικεντρώθηκα στη μελέτη των σύγχρονων θεατρικών έργων ξεκινώντας από τα πιο σύγχρονα και μελετώντας προς τα πίσω, μέχρι περίπου τα πρώτα έργα της Μεταπολίτευσης.

Από τα αρχικά στάδια της έρευνάς μου γεννήθηκε η ανάγκη για μια συζήτηση με τους συγγραφείς το έργο των οποίων είχα επιλέξει ως άξονα.

Ταυτόχρονα, θέλοντας να δημιουργήσω μια διαδραστική και παραγωγική διαδικασία επικοινωνίας με τους συγγραφείς τα έργα των οποίων μελετώ, ξεκίνησα μια σειρά συνεντεύξεων μέσω σχεδιασμένου ερωτηματολογίου γύρω από θέματα περιεχομένου αλλά και γύρω από θέματα διαδικασίας και πρακτικής. Στην ανακοίνωσή μου περιλαμβάνονται κάποια από τα ερωτήματα και τα πορίσματα που συγκέντρωσα μέσα από τις συνεντεύξεις αυτές.

Το πρωταρχικό ερώτημα «τί είναι φάντασμα;» εξετάζεται από τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες ανά τους αιώνες κι επανέρχεται είτε ως ερώτημα είτε ως αντικείμενο δημιουργικής επεξεργασίας στις τέχνες, εγείροντας κάθε φορά περαιτέρω ερωτήσεις.

Όσον αφορά στην ουσία του φαντάσματος, την υπόσταση και τη φύση του, θα έλεγα ότι πρέπει να ξεκινήσει κανείς από τις λαϊκές δοξασίες και τα ζητήματα πίστης που συναντώνται παγκοσμίως συνυφασμένα με το θέμα του θανάτου. Για να νοηθεί ένα φάντασμα, πρέπει να εννοείται ένας νεκρός. Για να φανερώνεται μια φαντασματική μορφή «τώρα», προϋποτίθεται μια ζωντανή μορφή που υπήρξε «τότε», μια ύπαρξη σε κάποιο προηγούμενο χώρο και χρόνο. Κι η γνώση αυτή της ύπαρξης, της παρουσίας με μια δεδομένη μορφή σε κάποιο σημείο του παρελθόντος, ισχυροποιεί τη σύλληψη μιας άλλης πλέον παρουσίας, μιας διαφορετικής από εκείνη μορφής στο παρόν που, πηγαίνοντας παραπέρα, διεκδικεί ύπαρξη επίσης. Υπό ποια όμως ταυτότητα ή εαυτό και υπό ποια συνθήκη βρίσκεται τώρα εδώ αυτή η διαφορετική ύπαρξη είναι ένα από τα ερωτήματα που θα με απασχολήσουν στη μελέτη μου.

Οι βασικοί άξονες που σχηματίζονται είναι α. πρόσωπα νεκρών που επανέρχονται ως απροσδιόριστη μορφή στο συνειδητό ή ως όνειρο, β. το αποκύημα της φαντασίας

ως ανάγκη για επίλυση κάποιων άλυτων ζητημάτων, συχνά συνδεόμενη με τον φόβο, την τύψη ή την εμμονή, και τέλος γ. η ίδια η επιθυμία ή η εισβολή. Η οπτική άλλοτε αφορά τη σκέψη και τη δράση του προσώπου που μαρτυρεί αυτήν την εμφάνιση και συχνά χαρακτηρίζεται ως ο καλών, ενώ άλλες προσεγγίσεις δίνουν ένα χαρακτηριστικό αυθυπαρξίας στη φαντασματική μορφή.

Προχωρώντας στη διερεύνηση της φύσης των φαντασματικών μορφών, προκύπτει ότι η εμφάνισή τους οριοθετεί ένα σημείο μη-αναστρεψιμότητας για τους υπόλοιπους χαρακτήρες ως προς τις επιλογές και τις δράσεις τους ενώ, όπως εύστοχα θέτει ο Μ. Φακίνος, επιβάλλουν την «αίσθηση ότι κάτι δεν ολοκληρώθηκε, ότι είναι κάτι σε εκκρεμότητα». Τα διακριτικά χαρακτηριστικά των φαντασματικών μορφών εστιάζονται στην: «ορατή αϋλότητα» και στο «παιχνίδι φωτός – σκότους, σκιά».

Το αόρατο αυτό νήμα μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος που εκδηλώνεται με κάποιο σήμα στη συνείδησή μας, είναι που επιτρέπει στο φάντασμα να φανερώνεται. Κι ο κατεξοχήν χώρος όπου το φάντασμα φανερώνεται, είναι το θέατρο. Όπως σημειώνει ο Γιώργος Π. Πεφάνης: «Το θέατρο είναι η κατ' εξοχήν στοιχειωμένη τέχνη, δημιουργεί στοιχειωμένα από το παρελθόν είδωλα που προϋποθέτουν τόσο την απουσία όσο και την παρουσία· ακριβέστερα: δεν παραπέμπουν τόσο στο απόν “αντικείμενο” όσο στο αόρατο στοιχείο του ορατού»,¹ ενώ αντίστοιχη είναι και η θέση του Marvin Carlson.²

Η σημασία του ειδώλου τονίζεται και από τη Monique Borie, η οποία ανατρέχει στις τελετουργίες και τις συμπεριφορές λαών με βαθιά πολιτισμική και πνευματική παράδοση για να συνδέσει την έννοια του ειδώλου με το φάντασμα και εν συνεχεία με το θέατρο. Σύμφωνα με τη μελέτη της:

«Είδωλον (από τα αρχαία ελληνικά) είναι η λέξη που χρησιμεύει για να προσδιορίσουμε το φάντασμα που φανερώνεται κι είναι επίσης η λέξη που προσδιορίζει την εμφάνιση μεταφυσικής προέλευσης ή την εικόνα του ονείρου.»³

Ήδη εδώ, γίνεται μια νύξη για τη σχέση φαντάσματος και ονείρου περνώντας δηλαδή στην περιοχή του υποσυνειδήτου και της μεταφυσικής ως τόπου που οριοθετείται από την αντίληψη και την πίστη ενός ατόμου ή ενός συνόλου.

Το όνειρο φαίνεται να επιτρέπει μια ελαστική χρήση του χρόνου και του χώρου κι η αλλοίωση αυτών των συνισταμένων είναι εξίσου απαραίτητη για την εμφάνιση κάποιας φαντασματικής μορφής. Θα λέγαμε ότι το όνειρο δικαιολογεί οτιδήποτε εξω-λογικό και ενδεχομένως ανοίγει διόδους επικοινωνίας με μορφές φαινομενικά άγνωστης προέλευσης και υπόστασης. Ενώ όμως το όνειρο ξεκινά ξεκάθαρα από το ασυνείδητο του ονειρευόμενου προσώπου, το φάντασμα συχνά παρουσιάζεται σαν εξωγενές δημιούργημα, αυτόνομο και ανεξάρτητο.

Μελετώντας τα έργα που περιέχουν φαντασματικές μορφές, παρατήρησα ότι διαγράφεται μια σχέση άμεση ή έμμεση με το όνειρο υπό τις εξής λειτουργίες: α. το όνειρο

1. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2013, σ. 178.

2. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2001, σ. 15.

3. Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, σ. 15.

συχνά λειτουργεί ως ξέχωρο φανταστικό περιβάλλον εντός του δραματικού χώρου, το οποίο επιτρέπει τη σκηνική εμφάνιση μιας φαντασματικής μορφής· β. ενίοτε εισάγεται η αφήγηση ενός ονείρου, εντός του οποίου ο χαρακτήρας βίωσε μια συνάντηση με κάποια φαντασματική μορφή, την οποία μεταφέρει ως αίσθηση ή μνήμη· γ. ακόμη, το όνειρο προκύπτει ως ατμόσφαιρα και κατάσταση εξαιτίας του εξω-ρεαλιστικού φαντασματικού χαρακτήρα που συχνά κλιμακώνεται σε εφιάλτη. Αυτή η κατάσταση άλλοτε γίνεται αντιληπτή από τους χαρακτήρες ενώ άλλοτε διαπιστώνεται μόνο από τους θεατές.

Βρισκόμαστε εδώ σε μια περιοχή που επεξεργάζεται την εμφάνιση του φαντάσματος ως αναπαράσταση κάποιου στοιχείου που δεν είναι φανερό ούτε ορατό, και ορίζουμε το φάντασμα ως διάμεσο, ως διάυλο μεταξύ αυτού που γνωρίζουμε κι αυτού που υποπτευόμαστε, επιθυμούμε ή ακόμη και φοβόμαστε. «Το χαμένο στοίχημα της ενσάρκωσής του», όπως παρατηρεί ο Δήμου, που ωθεί το φάντασμα να εμφανιστεί, εγείρει ένα ζήτημα οντολογίας που θα μας απασχολήσει παραπέρα. Κι όπως δηλώνει ο Antoine Vitez: «Η κυριαρχία του θεάτρου, είναι ακριβώς ότι μπορεί να αναπαραστήσει το μη-παραστάσιμο, δηλαδή να ενσαρκώσει το φάντασμα».⁴

Ένα σημαντικό κομμάτι της έρευνάς μου αφορά στον συσχετισμό των φαντασματικών μορφών της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας με αντίστοιχες μορφές στην ευρωπαϊκή και τη διεθνή δραματουργία. Αφενός, αυτό επιτρέπει την εξέταση κοινών στοιχείων, μοτίβων, τύπων και προτύπων, και της διακειμενικής τους λειτουργίας κι αφετέρου εξυπηρετεί τη συνεξέταση των ιστορικών και πολιτισμικών παραγόντων που διαμορφώνουν το σχετικό τοπίο και καθορίζουν και την πορεία της σύγχρονης δραματουργίας και της θεατρικής πρακτικής παγκοσμίως.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγιση βρίσκεται στη μελέτη του Pierre Katuszewski⁵ σχετικά με τους φαντασματικούς χαρακτήρες στην ευρωπαϊκή δραματουργία του 20ού και 21ου αιώνα. Ο Katuszewski επισημαίνει τη διαφορετική αντίληψη όχι μόνο της ιδέας του φαντάσματος αλλά και της όλης σημασίας του θεάτρου στον βίο μεταξύ τους αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού θεάτρου, όπου έχουμε να κάνουμε με ένα θέατρο που κατεξοχήν αναπαριστά, συμβολίζει και πραγματεύεται στοιχεία μιας άλλης πραγματικότητας μέσα από τη θεατρική κωδικοποίηση, και του σύγχρονου δράματος, όπου το κείμενο είναι ο αγωγός για να ξεπεραστεί η απεικόνιση και να δημιουργηθούν οι συνθήκες ενός καθαρού παιχνιδιού και μια ελευθερίας σε ένα πλαίσιο εκτός των συμβάσεων της καθημερινής ζωής. Επιμένει ότι πρέπει: «να βγούμε από τον φαύλο κύκλο της αναπαράστασης και του νοήματος, να ξαναβρούμε τη χαρά του παιχνιδιού επαναθεατροποιώντας το θέατρο».

Κρατώντας βέβαια ως σημαντική σταθερά την παρατήρηση του Γ. Π. Πεφάνη ότι: «Τα φαντάσματα επιστρέφουν συνεχώς στη σκηνή για να συμβολίσουν ριζικές μορφές ξενότητας, να υπαινιχθούν το άρρητο, να υποδηλώσουν το αόρατο, να υποτονθορούσουν σιωπηλές γνώσεις από τον άλλον κόσμο και κυρίως μια γνώση, μια σύλληψη που επιτελείται πάντα με επώδυνο τρόπο: ότι στη θεατρική σχέση (όπως και μια ζωή) τίποτα δεν είναι απολύτως οικείο και τίποτα απολύτως ξένο στη συνείδηση, αφού δεν είμαστε ποτέ εντελώς αυτό

4. Antoine Vitez, «Incarnar les fantômes », *Le Journal de Chaillot*, no 10, février 1983.

5. Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme, Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Paris, Éditions Kimé, 2011, σ. 15.

που είμαστε και δεν υπάρχει ένας κόσμος στον οποίο να νιώθουμε απόλυτη οικειότητα [...]»,⁶ και ανακαλώντας τη νιτσεική ιδέα της επιστροφής ως διαδικασία εμβάθυνσης σε έναν εαυτό, σε ένα εγώ, προς μια γνώση του κόσμου, τα ερωτήματα πολλαπλασιάζονται.

Με την εξασθένιση του ρεαλισμού ως κυρίαρχη προοπτική της ελληνικής δραματουργίας προς τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και με την ολοένα αυξανόμενη χρήση μοτίβων και στοιχείων από το θέατρο του παραλόγου, του αφηρημένου και του υπερρεαλισμού, σημειώνεται μια αξιοπρόσεκτη χρήση φαντασματικών μορφών τόσο σε επίπεδο κειμένου όσο και σε επίπεδο παράστασης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Αυτό οξύνει την ανάγκη για μια διερεύνηση της σχέσης αυτών των υπερ-πραγματικών μορφών όχι μόνο σε σχέση με τους έτερους χαρακτήρες επί σκηνής και σε σχέση με την αντίληψη των χαρακτηριστικών τους ως δραματικών προσώπων αλλά και σε σχέση με την ίδια την Ιστορία και τη διαμόρφωση της θεατρικής γλώσσας και των πρακτικών.

Σχέση μεταξύ φαντασματικών μορφών και μνήμης

Μια φαντασματική μορφή αποτελεί μια ευθεία κι αναπόφευκτη παραπομπή σε κάποιον ή κάτι άλλοτε-ζωντανό. Εκτός από το φάντασμα που είναι αντικείμενο της μνήμης κάποιου, είτε του συγγραφέα είτε του ήρωα είτε μιας άλλης συλλογικής / ιστορικής διαδικασίας, με ενδιαφέρει και η πιθανή μνήμη των ίδιων των φαντασμάτων. Ενώ τα «κλασικά» φαντάσματα, από τον Δαρείο και τον Άμλετ έως μορφές της βορειοευρωπαϊκής δραματουργίας του 18ου αιώνα, αγωνιούν για την εξασφάλιση μιας αποτύπωσης και για την υστεροφημία τους, δηλ. να μην ξεχαστούν, ταυτόχρονα, στην ομηρική νέκυια και σε λαϊκές παραδόσεις, το πέρασμα στον κόσμο των νεκρών επιφέρει μια λησμοσύνη στον θανόντα: ο νεκρός ξεχνάει. Κι ίσως μάλιστα αυτή η απώλεια της μνήμης επικυρώνει τον θάνατό του. Η αμνησία στους ζωντανούς δημιουργεί τρόπο για την απώλεια της ιστορίας και της συνέχειάς τους ενώ διακυβεύει την ίδια την ταυτότητα. Εξετάζοντας το φάντασμα ως οντότητα που πιθανόν κουβαλάει μνήμη το ίδιο, σε ποιο στάδιο σταματάει η καταγραφή των εμπειριών και σε ποιο στάδιο η δυνατότητα ανάκλησής τους; Ερωτήματα που μας μεταφέρουν και σε περαιτέρω προβληματισμούς περί συνείδησης και συνειδητότητας.

Η φύση και η παραστατική μορφή των φαντασματικών μορφών

Οι περισσότεροι συγγραφείς πιστεύουν ότι οι φαντασματικές μορφές θα έπρεπε να παρουσιάζονται «όπως οι άλλοι χαρακτήρες» ή «ως κανονικοί άνθρωποι». Αυτή η θέση είναι και η κυρίαρχη γενικότερα στη σύγχρονη θεατρική πρακτική όπου δεν ενθαρρύνεται η υπόδυση κάποιας ιδιότητας ή κάποιου τίτλου αλλά η παρουσίαση συγκεκριμένων στοιχείων, συναισθημάτων και δράσεων. Εδώ παρακάμπτεται τελείως το ερώτημα σχετικά με το σώμα, το οποίο αποτελεί την πιο βασική προϋπόθεση της ύπαρξης, «το αντίθετο της ουτοπίας», όπως το παρουσιάζει ο Foucault στις *Ετεροτοπίες*.⁷

6. Γ. Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου*, σ. 185.

7. Michel Foucault, *Le corps utopique*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, 2009, σ. 9 και στα ελληνικά *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα, Πλέθρον, 2012.

Στον αντίποδα, συναντάμε την άποψη ότι τα φαντάσματα «πρέπει να έχουν ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, ένα παραξένισμα, που δημιουργεί ερωτήματα για την υπόσταση αυτού του χαρακτήρα, και μπορεί αυτό να αποδίδεται με μια αλλοίωση ή μια υπερβολή». Αυτή η θέση υπενθυμίζει και την κατεξοχήν λειτουργία τους ως διαύλου προς έννοιες που σε ορθολογικές συνθήκες θα ήταν αδύνατον να διαπραγματευτούμε. Η γλώσσα αποτελεί στοιχείο της μορφής και η εξέταση αυτού του ζητήματος ενδεχομένως να προσανατόλιζε και το σύνολο των επιλογών σχετικά με την ενσάρκωση των φαντασμάτων.

Θεωρώ, όπως κάποιος από τους συγγραφείς, ότι η γλώσσα ενός όντος που «δεν διέπεται» από τον συμβατικό χώρο και χρόνο, δηλ. είναι απεριόριστο και άρα, πιθανώς, ελεύθερο, οφείλει να είναι ιδιαίτερη, η «γλώσσα των σπασμένων γρίφων» όπως ορίζει ο Α. Δήμου, και να επιτρέπει τη διαρκή υποδόρια απορία περί της υπόστασης του προσώπου αυτού.

Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ο προσδιορισμός του χωροχρόνου εντός του οποίου παρουσιάζεται ένα φάντασμα αλλά και η αιτιολόγηση της επιλογής φέρουν μεγαλύτερες δυσκολίες.

Η κυρίαρχη δυσκολία έγκειται στην επιβολή και διατήρηση αυτής της αίσθησης του εξώκοσμου, στην παρουσίαση ενός πλάσματος που δεν ανήκει στην πραγματικότητα των ζωντανών, που εισβάλλει και μπορεί ανά πάσα στιγμή να εξαφανιστεί, ενώ ταυτόχρονα εντείνεται η απορία για τον εντοπισμό του φαντάσματος, όπου ο τόπος σημαίνει σημείο ορισμένης διάρκειας μέσα στον χώρο.

Η αναγκαιότητα των φαντασματικών μορφών και η σχέση τους με τη Μεταφυσική

Σε μια εποχή όπου όλα εξηγούνται και η Μεταφυσική μοιάζει να καταλαμβάνει όλο και λιγότερη σημασία και εκτίμηση, σε αντίθεση με την εποχή όπου πρωτοεμφανίστηκαν τα θεατρικά φαντάσματα όπως αυτά του Δαρείου ή της Κλυταιμνήστρας και το θεϊκό στοιχείο ήταν κάτι ανάγλυφο στην καθημερινότητα, προβάλλει το ερώτημα γιατί γράφονται οι φαντασματικές μορφές, γιατί (ή ακόμη και εάν) τις έχουμε ανάγκη; Ή, πόσο σημαντική είναι η λειτουργία της φαντασματικής μορφής στη διαχείριση των καθημερινών απωλειών που δεν επιδέχονται εξήγηση;

Σε αυτό το τελικό τμήμα της παρουσιάσής μου θα ήθελα συνοπτικά να εκθέσω κάποιες σκέψεις σχετικά με την τυπολογία των φαντασματικών μορφών, δηλ. τα είδη και τα χαρακτηριστικά τους όπως εντοπίζονται μέσα από τα έργα που μελετώ με ενδεικτικά παραδείγματα.

Τυπολογία φαντασματικών μορφών

Η πρώτη σημαντική κατηγορία περιλαμβάνει χαρακτήρες νεκρών που εμφανίζονται για να αφηγηθούν τη ζωή τους ή μια ιστορία, και μπορούμε επιπλέον να ξεχωρίσουμε αφενός ιστορικά πρόσωπα που ζωντανεύουν όπως η Ρεγγίνα στο *Ο γιος μου*. Ρεγγίνα Μάντζαρου, της Χρύσας Σπηλιώτη, η Γεωργία Σάνδη στο έργο *Στο δρόμο μου ένας άγγελος* της Μαρίας Ευσταθιάδη, ο Αθανάσιος Διάκος στο *Αθανάσιος Διάκος – Η επιστροφή* της Λένας Κιτσοπούλου, που έχουν πλήρη συνείδηση ότι εμφανίζονται σε μια εποχή μεθύστερη, ενώ αξιοσημείωτος είναι ο χειρισμός του Άκη Δήμου με τους χαρακτήρες του Κώστα

Καρουωτάκη και της Μαρίας Πολυδούρη που εμφανίζονται και συναντιούνται μετά θάνατον στο *Απόψε η μουσική...* χωρίς να γνωρίζουν ότι αποτελούν χαρακτήρες σε κάποιο έργο. Συγγενής είναι και η κατηγορία αναγνωρίσιμων ηρώων άλλων (συνήθως γνωστών) έργων που ζωντανεύουν ή συμμετέχουν σε καινούριο έργο, εύρημα που έχει χρησιμοποιήσει συχνά ο Άκης Δήμου με την Ιουλιέττα στο *...Και Ιουλιέττα*, την Αγάπη Αντρέεβνα Ρανιέφσκαγια, ηρωίδα του Τσέχωφ στο *Άσπρο ψωμί και μέλι* (Φαντασία σε μια σκηνή) και τη Μαργαρίτα Γκωτιέ του Αλέξανδρου Δουμά στο *Η Μαργαρίτα Γκωτιέ ταξιδεύει απόψε*, όπου εντάσσει και τους ίδιους τους συγγραφείς των ηρωίδων στη σκηνική δράση, ενώ η Λεία Βιτάλη έχει μεταφέρει την Κλαίρη Τσαχανασιάν του Durrenmatt σε μια νοητή συνέχεια του αρχικού έργου στον *Ένατο Γάμο*. Ακόμη, εδώ ανήκουν όλοι οι χαρακτήρες θεατρικών έργων που ενσαρκώνονται παροδικά μέσω των ηρώων στο *Περιμένοντας τον Μπέκετ* του Μιχάλη Φακίνου, ή και όλα τα πρόσωπα του Οίκου των Ατρείδων στο *Atreides End* του Ανδρέα Φλουράκη, τα οποία έχουμε πρωτοσυναντήσει στη *Βουή* του Παύλου Μάτεσι.

Η πιο «καθαρή» κατηγορία φαντασματικών μορφών περιλαμβάνει τους χαρακτήρες που πεθαίνουν κατά τη διάρκεια του έργου κι εμφανίζονται αργότερα ως φάντασμα, όπως η Γυναίκα στη *M.A.I.P.O.Y.A.A.* της Λένας Κιτσοπούλου, όλοι οι χαρακτήρες διαδοχικά στο *Οι μέρες πριν έρθεις* του Ανδρέα Φλουράκη και το Κορίτσι στο *Vitrioli* του Γιάννη Μαυρισάκη. Συναφείς είναι οι χαρακτήρες νεκρών που εμφανίζονται και αλληλεπιδρούν με τους άλλους χαρακτήρες, όπως ο Ρωμύλος στο *Απόψε τρώμε στις Ιοκάστης* του Άκη Δήμου, ο οποίος μέχρι τον πυροβολισμό, επιλέγει σε ποιους είναι φανερός και σε ποιους όχι, ο Θεόφιλος και όλη η σειρά Βυζαντινών κατακτητών στην *Αρχή της ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη, και με έναν πολύ ξεκάθαρο σχεδόν ευθύγραμμο τρόπο όλοι οι χαρακτήρες (πλην του Φύλακα) στο *Παρείσακτοι – Μονωδίες φαντασμάτων* της Μαρίας Ευσταθιάδη, ενώ διαφορετικής βαρύτητας είναι τα πρόσωπα που έχουν αναφερθεί ως νεκρά από τους άλλους χαρακτήρες ή το γνωρίζουμε ήδη κι εμφανίζονται αργότερα ως φαντασματικοί χαρακτήρες, όπως οι γονείς κι ο πεθερός στο *Φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρο* του Παύλου Μάτεσι, οι οποίοι όμως έχουν ήδη παρουσιαστεί μέσα από αναδρομές (flashback), και μια ιδιαίτερη περίπτωση ανάστασης, ο Αίμων στο *Υψωμα* του Δημήτρη Δημητριάδη που εμφανίζεται ως ξανά-ζωντανός.

Μια ενδιαφέρουσα κατηγορία είναι οι χαρακτήρες νεκρών που εμφανίζονται σε όνειρο ή όραμα ή σε μια παράλληλη πραγματικότητα στον ήρωα, οι οποίοι ουδέποτε γίνονται αντιληπτοί από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, εάν υπάρχουν, όπως η Μαρίνα κι ο Αλέκος στο *Μαγικό Δωμάτιο* του Γιάννη Χρυσούλη. Σημαντικά παραδείγματα είναι η Μητέρα Σοφία, ο Πατέρας Στέλιος κι οι λοιποί επισκέπτες (Χρηστάκης, Μπάρμπαρα, Μπέλλα, Μορφή Αστυνόμου) στο *Άννα, είπα!* του Παναγιώτη Μέντη, λειτουργώντας ταυτόχρονα και ως flashback, ενώ παρόμοια λειτουργία έχουν και η Ελένη και ο Βασίλης σε νεαρή ηλικία στο *La Cumparsita* του ίδιου συγγραφέα, ιδίως όταν εμφανίζονται στο ζαχαροπλαστείο με τους ήρωες να δρουν ταυτόχρονα στο παρόν.

Συνεχίζοντας, ξεχωριστό τμήμα αποτελούν οι χαρακτήρες νεκρών που εμφανίζονται πλέον στο επέκεινα, όπως ο Ίων κι η Πελαγία στη *Νύχτα της κουκουβάγιας* του Γιώργου Διαλεγμένου, ενώ νωρίτερα έχει εμφανιστεί η μητέρα του Ίωνα στον ίδιο για να τον διευκολύνει στο «πέρασμα» του θανάτου.

Μια κατηγορία που εμφανίζεται κυρίως σε έργα των τελευταίων δέκα ετών είναι οι χαρακτήρες νεκρών που ζωντανεύουν μέσα από άλλο χαρακτήρα, μέσα από διάμεσο

(σαν μέντιουμ) όπως χαρακτηριστικά το Σκαθάρι στη *Λα Πουπέ* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη, που γίνεται αντιληπτό μόνο μέσω της άλλης φωνής ενώ όμως ουσιαστικά ενσαρκώνεται από την ηρωίδα, και ο Αγαμέμνων μέσα από την παρενδυσία του Αίγισθου, που περιφέρεται ήδη ως σιωπηλό ανδρείκελο – εμφάνιση νεκρού στο παρόν στη *Βουή* του Παύλου Μάτεσι.

Κι εδώ περνάμε στις κατηγορίες που σχετίζονται με άλλα στοιχεία του θεάτρου και της παράστασης, όπως αντικείμενα και ήχοι.

Μια περίπτωση είναι οι χαρακτήρες που ζωντανεύουν μέσα από φωτογραφίες ή κάδρα, όπως ο Πατέρας, ο Αδερφός και ο Μνηστήρας στο *Πεταλούδα σε πηγάδι* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη και όλοι οι χαρακτήρες (Κόρη, Μητέρα, Πατέρας, Υπηρέτρια, Μις Άγκνες, Παππούς) στο *Textilen* της Μαρίας Ευσταθιάδη καθώς ξεκινούν και επιστρέφουν κάθε φορά μέσα σε ένα *tableau vivant*. Συναφείς είναι οι χαρακτήρες μέσα από κούκλες, μαριονέτες και αγάλματα που φέρουν μια παρουσία νεκρού ή ζωντανού, όπως η Πάνινη κούκλα στο *Μην ακούς τη βροχή* του Γιώργου Διαλεγμένου ή το Ξόανο και οι Μάσκες στο *Περιμένοντας τον Μπέκετ* του Μιχάλη Φακίνου. Άλλα αντικείμενα που ζωντανεύουν ή φέρουν παρουσία είναι το Χρυσόμαλλο Δέρας στο *Μήδειας Πατούσες* του Ανδρέα Φλουράκη και το Αντικείμενο στο *Wolfgang* του Γιάννη Μαυριτσάκη.

Κι από εδώ προχωρούμε στις παρουσίες ή μορφές που δηλώνονται μόνο μέσα από ήχους, ηχητικά εφέ και φωνές, όπως η Φωνή στην *Ανυπακοή* και οι Φωνές Α' και Β' στο *Textilen* της Μαρίας Ευσταθιάδη, το Πλήθος στην *Παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη, το Κοπάδι χοίρων στη *Βουή* του Παύλου Μάτεσι. Εδώ, θα εντάσσαμε ενδεχομένως και τον Μικρό αδερφό στο *Αέρας* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη, που γρήγορα η αναφορά σ' αυτόν συνδέεται με τον ήχο του δυνατού αέρα μέσα στο σπίτι, στοιχείο που μπορεί να εκληφθεί ως απόπειρα εμφάνισής του. Υπάρχουν ακόμη και κάποιες παρουσίες / μορφές που δηλώνονται μόνο μέσω σκηνικών οδηγιών και άρα εξαρτώνται από την παραστατική τους επαλήθευση, όπως ο Άντρας στο *Τυφλό σημείο* του Γιάννη Μαυριτσάκη σε σημείο που θα μπορούσε να αμφισβητηθεί εάν η παρουσία του αποτελεί αναδρομή / ανάμνηση ή μόνιμη προβολή της ηρωίδας, και Το ιπτάμενο θηρίο στην *Επίκληση της γοητείας* του ίδιου συγγραφέα.

Και τώρα, θα ήθελα να αναφερθώ σε τρεις πιο ιδιαίτερες κατηγορίες φαντασματικών μορφών, οι οποίες είναι υπό διερεύνηση και σχηματισμό. Η μια αφορά στους χαρακτήρες νεκρών που όμως δεν έχουν κάποια δράση μέσα στο έργο, αλλά εγκαθιστούν μια διαδικασία απεύθυνσης από τον ήρωα προς τον νεκρό. Η απεύθυνση στον νεκρό συνήθως περιλαμβάνει μια φυσική παρουσία επί σκηνής κάποιου στοιχείου που τον υποδηλώνει, όπως ένα φέρετρο ή το ίδιο το πρόσωπο σε μια ακίνητη / υποδηλούμενη μορφή, όπως η Θεία ή το φέρετρό της στο *Χάσαμε τη θεία, στοπ!* του Γιώργου Διαλεγμένου, η Πεθερά μέσα στο κάδρο στο *Φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρρο* του Παύλου Μάτεσι, ο Νεκρός άντρας στην *Αναγνώριση* του Παναγιώτη Μέντη, η Νεκρή γυναίκα στο *Ποιος κοιμάται απόψε;* της Χρύσας Σπηλιώτη κι η Μητέρα στο *Addio del passato* της Λείας Βιτάλη.

Επίσης, μια αξιοσημείωτη, κατά τη γνώμη μου, ομάδα περιλαμβάνει πρόσωπα, είτε νεκρά είτε ζωντανά, που «στοιχειώνουν» τους χαρακτήρες χωρίς να φανερώνονται ποτέ, αλλά καθορίζουν την εξέλιξη των χαρακτήρων και την πλοκή λειτουργώντας σαν υπερβατικές παρουσίες. Τέτοιες μορφές είναι η Νόρα στη *Νύχτα των μυστικών* του Άκη Δήμου, ο Κώστας στο *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;* της Χρύσας Σπηλιώτη, που

αποδεικνύονται παράγοντες που έχουν διαμορφώσει τους χαρακτήρες και τα βιώματά τους εκτός σκηηνικής δράσης, ενώ η Κα Στέλλα στο *Κείκ* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη αποτελεί την αφορμή της όλης συνέλευσης, και φυσικά ο Σύζυγος στο *Ατύχημα* του Γιάννη Χρυσούλη που όχι μόνο πυροδοτεί τη συνάντηση αλλά φανερώνει μια εν δυνάμει παρουσία και μέσω των *Νυχτερινών* του Σοπέν που ακούγονται στο πιάνο στο τέλος του έργου.

Τέλος, υπάρχει μια πληθώρα χαρακτήρων που αλλοιώνονται σε τέτοιο βαθμό όπου πλέον αμφισβητούμε τη συνοχή και διάρκεια της ταυτότητάς τους, δηλ. η εξέλιξή τους κατά τη διάρκεια του έργου, συνήθως λόγω κάποιου συγκεκριμένου συμβάντος ή παρουσίας, τους μετατρέπει σε κάτι πολύ διαφορετικό και εκτός ζωής ώστε να θεωρούμε ότι «φαντασματοποιούνται». Και επειδή εδώ αγγίζουμε τα όρια μιας περιοχής που είναι πολύ δύσκολο να οριοθετηθεί, θα ήθελα να το ερευνήσω περαιτέρω ώστε να δοθούν οι παράμετροι που θα επέτρεπαν μια τέτοια θεώρηση. Σαν αρχικές δικλείδες όμως θα λέγαμε ότι αυτοί οι χαρακτήρες από ένα σημείο και πέρα αποκόπτονται επικοινωνιακά από τους άλλους χαρακτήρες, αλλάζουν τόσο ώστε οι άλλοι δεν τους αναγνωρίζουν ή δεν αναγνωρίζουν οι ίδιοι τον εαυτό τους, μετατρέπονται σε κάτι στερημένο ζωής. Τέτοια παραδείγματα είναι η Βάσω μετά τον φόνο του αδερφού της στη *Νίκη* της Λούλας Αναγνωστάκη που αποτελεί μια ρεαλιστική συνέπεια ενός ισχυρού συναισθηματικού και ψυχολογικού σοκ λόγω απώλειας κάποιου αγαπημένου, αντίστοιχα η Νίκη στο *Τυφλό σημείο* του Γιάννη Μαυριτσάκη, ενώ οι Noman και Niemand στον *Παγωμένο Κήπο* της Μαρίας Ευσταθιάδη που ξεκινούν ήδη αλλοιωμένοι ως προς την προηγούμενή τους πραγματικότητα από την οποία δεν έχουν απομείνει ούτε τα ονόματά τους πλέον και εξελίσσονται περαιτέρω σε κάτι ακόμη πιο εξαύλωμένο και απόκοσμο.

ΟΥΡΑΝΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Σκηνές και γεύματα.

Η βρώση, η πόση και οι βροτοί στο ελληνικό θέατρο (1950-2016)

Εισαγωγή

Το «τραπέζι», με την έννοια του γεύματος, παρουσιάζει έντονη θεατρικότητα ως μικρόκοσμος του κοινωνικού βίου και μπορεί να μελετηθεί μέσα από ποικίλες πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας. Γι' αυτόν τον λόγο το τραπέζι αποτελεί έναν κοινό τόπο στη δραματουργία και ένα συνηθισμένο σκηνικό στις θεατρικές παραστάσεις: στην αρχαία ελληνική κωμωδία,¹ στο αγγλικό αναγεννησιακό θέατρο,² στον Shakespeare³ και τον Molière,⁴ στις νατουραλιστικές σκηνές του 19ου αιώνα, στον Chekhov, στον Strindberg,⁵ στα κείμενα και στις σκηνές του ανήσυχου 20ού αιώνα από τη μαγειρική των φουτουριστών⁶ έως το Bread and Puppet Theatre του Peter Schumann⁷ που δίνει το έναυσμα από τη δεκαετία του 1960 για όλες τις μεταγενέστερες διατροφικές περιπέτειες της δραματικής γραφής και της σκηνής.⁸

Το φαγητό και η συνεστίαση έχουν καθολικό χαρακτήρα, συνδέουν το άτομο με τη φύση και το πραγματικό (το οποίο εκλαμβάνεται εδώ ως η πρωταρχική οντολογική σι-

1. John Wilikins, *The Boastfull Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

2. Chris Meads, *Banquets set forth. Banqueting in English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

3. Joan Fitzpatrick, *Food in Shakespeare. Early Modern Dietaries and the Plays*, Burlington, Aldershot/ Ashgate Publishing, 2007· Sally Templeman, «“What’s this, Mutton?”: Food, Bodies and Inn-Yard Performance Places in Early Shakespearean Drama», *Shakespeare Bulletin*, vol. 31, no. 1, 2013, σσ. 79-94.

4. Ronald Tobin, *Tarte à la crème. Comedy and Gastronomy in Molière’s Theater*, Columbus, Ohio State University Press, 1990.

5. Athéna-Hélène Stourna, *La cuisine à la scène. Boire et manger au théâtre du XX^e siècle*, Rennes / Tours, Presses Universitaires de Rennes / Presses Universitaires François Rabelais de Tours, 2011.

6. Fillippo Tommaso Marinetti, *The Futurist Cookbook*, San Francisco, Bedford Arts, 1989.

7. Βλ. την κατατοπιστική μεταγενέστερη έκδοση Peter Schumann, *Bread*, Bread and Puppet Glover 1984, όπου αναλύεται και αναδεικνύεται η κεντρική έννοια του φωμιού.

8. Gaye Poole, *Reel Meals, Set Meals: Food in Film and Theatre*, Sydney, Currency Press, 1999· Stephanie Pocock, «“God’s In This Apple: Eating and Spirituality in Churchill’s *Light Shining in Buckinghamshire*», *Modern Drama*, vol. 50, no. 1, 2007, σσ. 60-76· Thomas Fahy, «“I cannot live without a macaroon!”: Food, Hunger, and the Dangers of Modern American Culture in Edna St. Vincent Millay’s *Aria da Capo*», *Modern Drama*, vol. 54, n. 1, 2011, σσ. 1-23.

βάδα) και προσφέρουν έναν πηγαίο τρόπο διευθέτησης των σχέσεων μεταξύ πολιτισμού και φύσης.⁹ Διάφοροι επιστημονικοί κλάδοι έχουν ερευνήσει ξεχωριστά τη δυναμική του «τραπεζιού». Η μελέτη των πορισμάτων τους και στη συνέχεια η συσχέτισή τους με την ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου (τόσο σε ελληνικό όσο και σε ευρωπαϊκό επίπεδο) μπορεί να αποκαλύψει νέες πλευρές τόσο των αντίστοιχων θεατρικών έργων και παραστάσεων, όσο και των ίδιων των διατροφικών επιτελέσεων. Αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί με τη διασταύρωση των δύο σκηνών, αυτής του φαγητού και εκείνης του θεάτρου, σε μια σύνθετη τρίτη σκηνή, όπου το φαγητό παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως μια κοινωνική δραστηριότητα, ως μια συμβολική τελετουργία και ως μια θεατρική πράξη, η οποία αντλεί το ιδιαίτερο περιεχόμενό της από τα εκάστοτε έργα και τις παραστάσεις τους.

Με τον τρόπο αυτό θα μπορούσαν να αναζητηθούν κοινά θεματικά μοτίβα και τελετουργικά σχήματα, τα οποία ενδέχεται να προσδιορίζουν ειδικότερα την εργογραφία ενός δραματουργού και τους προσανατολισμούς ενός σκηνοθέτη ή γενικότερα μια καλλιτεχνική τάση. Μολονότι η αίσθηση της γεύσης είναι πρωταρχικής σημασίας για τον ανθρώπινο πολιτισμό, το συγκεκριμένο θέμα δεν έχει μελετηθεί θεατρολογικά εν εκτάσει,¹⁰ ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη που θέλει τη συγγραφή μιας ιστορίας του θεάτρου με βάση τις αισθήσεις που σχετίζονται με τη διατροφή.¹¹

Αυτό είναι το θέμα της διατριβής και εδώ θα παρουσιαστούν κάποιες πρώτες και σύντομες διασταυρώσεις σκηνών φαγητού και θεάτρου. Με αφετηρία κοινωνικούς, φιλοσοφικούς και ψυχολογικούς άξονες προσεγγίζονται δύο έργα του Καμπανέλλη. Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων προέκυψε τυχαία, δεδομένου ότι βρίσκομαι στην αρχή της έρευνας. Στο σύνολο του έργου του γνωστού συγγραφέα πάντως το φαγητό κατέχει σημαντική θέση.

Κοινωνικός παράγοντας

Ο καθορισμός κάποιων κανόνων γύρω από το πώς τρώμε και πώς καθόμαστε στο τραπέζι, αν βέβαια καθόμαστε εκεί όταν τρώμε, έχει να κάνει με την κοινωνική διάσταση του γεύματος και του φαγητού. Οι πρωτόγονοι, για παράδειγμα, δεν τρώγανε σε συγκεκριμένες ώρες,¹² τα θυσιαστήρια γεύματα τείνουν να εκλείψουν ή έχουν αποκτήσει συμβολικές διαστάσεις, ενώ η αισθητική του τραπεζιού μπορεί να έχει γίνει πιο λιτή αλλά εξακολουθεί να μας απασχολεί και να είναι πολύ σημαντική.

Εντυπωσιακή είναι η παρατήρηση των κοινωνιολόγων ότι η γεύση διαμορφώνεται σύμφωνα με τις κοινωνικές μας σχέσεις και την ιδιότητά μας ως μελών μιας ομάδας.

9. Jean-Pierre Poulain, *Sociologies de l'alimentation. Les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, σ. 39.

10. Jean-Marie Pradier, «Le public et son corps», *Théâtre/Public*, vol. 120, 1994, σσ. 18-33.

11. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, «Playing to the Senses: Food as a Performance Medium», *Performance Research*, vol. 4, n. 1, 1999, σσ. 1-30, και της ίδιας: «Making Sense of Food in Performance. The Table and the Stage», στο Sally Banes – André Lepecki (eds.), *The Senses in Performance*, London / New York, Routledge, 2007, σσ. 71-89.

12. George Simmel, *The Sociology of George Simmel*, N. York, The Free Press, 1950, σ. 131.

Γι' αυτό η κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει κανείς παίζει καθοριστικό ρόλο στο γούστο του στο φαγητό.¹³ Όμως τα τελευταία χρόνια το άτομο έχει αποκτήσει μεγαλύτερη ελευθερία σε αυτόν τον τομέα και οι δομημένες και αυστηρές κουλτούρες των ταξικών διαστρωματώσεων όλο και φθίνουν. Αυτές οι αλλαγές στις διατροφικές συνήθειες συνδέονται με τη μετατόπιση που έχει σημειωθεί και στο πολιτικό ενδιαφέρον, σχολιάζει η Deidre Wicks.¹⁴ Η συζήτηση έχει φύγει πλέον από τις ταξικές ανισότητες και έχει περάσει στις διαδικασίες αυτοπραγμάτωσης. Από τη στιγμή που ο άνθρωπος ενδιαφέρεται για το ποιος είναι σε σχέση με τις εξωτερικές συνθήκες που αλλάζουν (επάγγελμα, τόπος διαβίωσης, ιδιότητες), οι επιλογές που κάνει αναφορικά με αυτά που καταναλώνει γίνονται ένα μέσο έκφρασης και ορισμού της ταυτότητάς του.

Την κοινωνική ανισότητα και τον καθοριστικό τρόπο με τον οποίο αυτή επενεργεί στις ζωές των ανθρώπων αποδίδει ο Καμπανέλλης στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*¹⁵ με μια παροιμία: «τα καλύτερα σύκα τα φτιάχνουν οι συκιές που φυτρώνουν στον γκρεμό! Κανείς δεν κινδυνεύει να τα πάρει! Και τα σύκα πέφτουν στον γκρεμό ή τα τρώνε τα όρνια!». Η παροιμία αυτή, που λέει ο γυρολόγος πατέρας του τραγικού ήρωα του έργου, όταν φέρνει στον νου τον γιο του και τις δυνατότητές του, που όμως δεν μπόρεσε να αξιοποιήσει, είναι κεντρικής σημασίας για το έργο και προοικονομεί και το τέλος του πρωταγωνιστή Αλέξη. Και ο Αλέξης, όπως τα σύκα του γκρεμού, είναι «ο καλύτερος», αλλά δεν του δόθηκε κοινωνικά η ευκαιρία να προχωρήσει και θα καταστραφεί και εκείνος όπως και αυτά... (σ. 33). Είναι χαρακτηριστική ως προς την κοινωνική κριτική που ασκεί το έργο η κατηγορηματική δήλωση του γιατρού, μετά τον θάνατο του ήρωα, ότι δεν ήταν ονειροπαρμένος, δρόμο δεν είχε... ας είχε δρόμο και θα βλέπαμε... (σ. 86)

Πράγματι, ο Αλέξης, στα χνάρια των ηρώων του Tennessee Williams,¹⁶ διαφεύγει της πραγματικότητας σε μια ονειρική ζωή. Γι' αυτόν τον λόγο έχει ένα επιπρόσθετο ενδιαφέρον η σχέση που αναπτύσσει ο ήρωας με τον υλικό κόσμο. Αδιαφορώντας για τις πολιτικές και κοινωνικές αιτίες του φαινομένου και με διάθεση υποβιβασμού, ο ήρωας λέει (σ. 52) ότι δεν είναι ούτε το φαί ούτε τα ρούχα που μας κάνουν να προτιμάμε την πραγματικότητα από το όνειρο, και προτείνει να τρώμε όσο για να ζούμε, να κλείνουμε τα μάτια και να κάνουμε όνειρα. Την ίδια στιγμή όμως, επιζητεί ένα συγκεκριμένο ακροατήριο, επιθυμεί την κοινωνική αναγνώριση και δηλώνει ότι θα δεχόταν να γίνει διευθυντής στα διυλιστήρια πετρελαίου, ακόμα και αν δεν έπαιρνε φράγκο, ενώ όπως καλά γνωρίζουμε οι θέσεις αυτές στην κοινωνική μας πραγματικότητα εκτός από την κοινωνική ισχύ εξασφαλίζουν και ιδιαίτερα υλικά οφέλη. Βλέπουμε, λοιπόν, μια ιδεολογία που προωθεί τη στέρηση να συνδέεται με κοινωνικά αίτια και έχει ενδιαφέρον όταν με αντίστοιχο τρόπο θα την ξανασυναντήσουμε και παρακάτω σε ένα διαφορετικής προέλευσης έργο, *Στη χώρα Ίψεν*.

13. Jen Wrye, «Should I eat meat? Vegetarianism and Dietary Choice», στο Fritz Allhoff – Dave Monroe (eds.), *Food & Philosophy*, Oxford, Blackwell, 2007, σ. 46.

14. Deidre Wicks, *A sociology of Food and Nutrition. A Social Appetite*, South Melbourne, Oxford University Press, 1999, σσ. 111-112.

15. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμ. α', Αθήνα, Κέδρος, 2006, σ. 14.

16. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», στο: Ι. Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990, σσ. 199-204.

Η αρνητική αυτή στάση του Αλέξη για τα υλικά αγαθά οφείλεται στην αντίδρασή του σε μια διαδεδομένη αντίληψη των πιο λαϊκών και φτωχών κοινωνικών στρωμάτων, που συναντάμε εξάλλου και σε άλλα έργα του Καμπανέλλη: ότι σκοπός της ζωής είναι η αναζήτηση και απόκτηση μιας φτωχικής μα αξιοπρεπούς διαβίωσης, που εξασφαλίζει δηλαδή ένα πιάτο φαΐ (σ. 79). Στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* η διαλεκτική γύρω από αυτήν τη θέση αποτελεί τον πυρήνα του έργου, όπως προκύπτει και μέσα από τον αποκαλυπτικά συγκρουσιακό διάλογο του πατέρα του Αλέξη και του ίδιου: « –Γιάννης: Είναι λίγο ένα σίγουρο πιάτο φαΐ; –Αλέξης: Άκου, δε θέλω να γίνω σαν και σένα... Προτιμώ να πεθάνω της πείνας!». Και ο συμβιβασμός του Αλέξη πάλι μέσα από το φαγητό θα περάσει, ένας μοιραίος συμβιβασμός που θα οδηγήσει και στον θάνατο του νέου. « –Αλέξης: Ποια αστεία...; Ζήτω το σίγουρο πιάτο φαΐ... (σ. 81) ...Όνειρά μου με ακούτε...; Θα 'ρθω από άλλο δρόμο, από το σίγουρο δρόμο! ...Με μέθοδο, με σύστημα, με κοιλιά σχετικώς γεμάτη... (σ. 82)». Το θέμα είναι πολύ παλιό: το συναντάμε ήδη στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, στη μορφή της θεάς Πενίας, όταν προσπαθεί να πείσει τους φτωχούς για τα οφέλη της. Υπό μία φιλοσοφική οπτική και ο Επίκουρος μίλησε για την ηδονή που η λιτή τροφή προσφέρει¹⁷ και σίγουρα το θέμα θα μας απασχολήσει στην πορεία της έρευνάς μας μέσα κι από άλλα θεατρικά έργα της νεοελληνικής, και μέσω αυτών της παγκόσμιας δραματουργίας.

Έχει ενδιαφέρον να συσταθεί ένας πίνακας με το φαγητό που παρουσιάζεται σε κάθε έργο. Η συγκριτική του μελέτη σε ένα τελικό επίπεδο θα δώσει ενδιαφέροντα κοινωνιολογικά στοιχεία και όχι μόνο. Εδώ η ζωή σε μια λαϊκή γειτονιά συνδέεται με απλά φαγητά: η Ελένη, αδερφή της γυναίκας του Αλέξη έχοντας την έγνοια μήπως ο τελευταίος πεινάει του προτείνει ψωμί, τυρί ή και καφέ (σ. 33). Το ερωτευμένο ζευγάρι των ονειροπόλων νέων, Χριστίνας και Αλέξη, σε μια βόλτα στη θάλασσα που πάνε για να γιορτάσουν τον υποτιθέμενο διορισμό του τελευταίου παίρνουν μαζί ψωμί, ελιές, και ντομάτες (σ. 69), ενώ το καθημερινό τους φαγητό είναι καλομαγειρεμένο ρύζι. Το κρασί φυσικά είναι για ξεχωριστές περιστάσεις, δεν υπάρχει στο σπίτι και ο πατέρας του Αλέξη τρέχει να αγοράσει για να γιορτάσουν το χαρούμενο γεγονός της πρόσληψης. Δεν βρίσκει κανέναν όταν επιστρέφει και το γιορτάζει μόνος του, πίνοντας και μια γουλιά απ' το μπουκάλι (σ. 73). Το γεύμα δεν γίνεται στο πόδι. Προϋποθέτει ένα στρωμένο τραπέζι και κάποια χαρακτηριστικά ποιότητας, το φαγητό να είναι ζεστό (σ. 29), καλομαγειρεμένο (σ. 69) και να γίνεται σε συγκεκριμένες ώρες (σσ. 24, 29, 33).

Ένα επιπλέον θέμα που προκύπτει ήδη από τον τρόπο που παρουσιάζεται το φαγητό στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* είναι η δεδομένη σύνδεση του γυναικείου φύλου με την προετοιμασία και το σεβίρισμα του φαγητού και ο αντίκτυπος που έχει αυτή στον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας. Η Άννα, η γυναίκα του γυρολόγου και μητέρα του ονειροπόλου Αλέξη, εμφανίζεται κυρίως στη σκηνή είτε για να ρωτήσει τον άντρα της αν θέλει να του στρώσει το τραπέζι, ή στη συνέχεια για να του θυμίσει να έρθει να φάει για να μην κρυώσει το φαγητό του, ή να νοιαστεί για το αν τρώει ο μικρός αδερφός του Αλέξη (σσ. 24, 27, 28, 29, 30, 42). Η προσγειωμένη Ελένη, αδερφή της γυναίκας του Αλέξη, Χριστίνας, έχει την έγνοια τού τι τρώει ο γαμπρός της (σ. 33),

17. Επίκουρος, *Ηθική: Η θεραπεία της ψυχής*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2009, σ. 261.

ενώ και η ίδια η Χριστίνα, παρότι ονειροπαρμένη αφού είναι το θηλυκό αντίστοιχο του Αλέξη, φροντίζει να υπάρχει καθημερινά φαγητό στο σπίτι (σ. 69)! Αυτή η παρουσίαση εξηγείται μεν από τον στόχο του συγγραφέα να γράψει έργα με όσο το δυνατόν γνησιότερη την προέλευσή τους από τον τόπο μας¹⁸ και συνάδει με την τάση που διαπερνά την «προγραμματική» διάλεξη του Καρόλου Κουν, το 1943, και την ελληνική δραματουργία της εποχής που χαρακτηρίζεται ως «θέατρο της καθημερινής ζωής».¹⁹ Δεν παύει όμως να είναι μια συμβατική παρουσίαση των γυναικείων προσώπων που προωθεί μια συντηρητική νοοτροπία. Έχει ενδιαφέρον πώς αποτυπώνεται αυτό το θέμα στο σύνολο του έργου κάθε συγγραφέα αλλά και γενικότερα στην ελληνική δραματουργία έναντι της παγκόσμιας.

Αφήνοντας τον κοινωνικό άξονα και προσεγγίζοντας κάποιες φιλοσοφικές και ψυχολογικές παραμέτρους κάποια θέματα επανέρχονται.

Φιλοσοφική και ψυχολογική παράμετρος

Ενδιαφέρον έχει το φιλοσοφικό πρίσμα μέσω του οποίου μπορεί κανείς να δει τις διατροφικές διαταραχές: τη βουλιμία και την ανορεξία σαν μια σταυροφορία του πάσχοντος εναντίον του ίδιου του σώματος. Η κυριαρχία του εαυτού έναντι του σώματός του και της φύσης του²⁰ ή με άλλα λόγια, όπως η Kim Chernin αναφέρει, μια αρρώστια που μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσω του τραγικού διαχωρισμού του σώματος από το μυαλό.²¹ Το σώμα είναι ο εχθρός και (όπως ο Αυγουστίνος λέει) ο τόπος όλων όσα απειλούν τις προσπάθειές μας για έλεγχο. Ο διαχωρισμός αυτός να μεν προϋποθέτει έναν δυισμό αλλά και το αίσθημα της υπεροχής, που όπως μας λέει ο Kant,²² όπως και η ομορφιά, μας προκαλεί ευχαρίστηση. Μια, όμως, ιδιαίτερη ευχαρίστηση αφού προκύπτει από το συναίσθημα μιας στιγμιαίας αυτοσυγκράτησης των ζωτικών δυνάμεων που το ακολουθεί αμέσως το ξέσπασμά τους και η αίσθηση ότι είσαι ο πιο δυνατός. Δύναμη είναι η ικανότητα να υπερβαίνει κανείς τα μεγάλα εμπόδια. Όταν θεωρούμε τη φύση ως μια δύναμη που υπερβαίνουμε, τότε προκύπτει η αίσθηση της υπεροχής. Υπεροχή πάνω στις ζωώδεις ανάγκες μας για φαγητό που ο ανορεκτικός την αισθάνεται αρνούμενος να φάει, ενώ ο βουλιμικός επινοεί ένα σχέδιο σύμφωνα με το οποίο μπορεί να απολαύσει το ίδιο αίσθημα ανωτερότητας χωρίς να θυσιάσει και την πραγματική φυσική ανάγκη που σχετίζεται με το φαγητό.²³

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η επιλογή του διατροφικά διαταραγμένου ατόμου να επιδιώκει την αναγνώριση και τον σεβασμό μέσω της στέρησης δεν είναι

18. Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμ. Α', σ. 91.

19. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της Αυλής» στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμ. Ζ', Αθήνα, Κέδρος, 1998, σ. 36.

20. Στο ίδιο, σ. 63.

21. Kim Chernin, *The Obsession. Reflections on the Tyranny of Slenderness*, New York, Harper and Row, 1992, σ. 47.

22. Im Kant, *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*, μτφρ. Χάρης Τασάκος, Αθήνα, Printa, 1999.

23. Sheila Lintott, «Sublime Hunger. A consideration of Eating Disorders Beyond Beauty», στο *Food & Philosophy*, σ. 63.

αυθαίρετη. Προκύπτει από τα μηνύματα μιας κοινωνίας που βρίσκεται συνεχώς σε δίαιτα, περιβάλλει με εκτίμηση την επιτυχημένη απώλεια κιλών την οποία απαιτεί από όλους και ιδιαίτερα από τις γυναίκες!

Στο *Στη χώρα Ίψεν*²⁴ το σύντομο γεύμα του νυχτοφύλακα που μένει ατελείωτο είναι η βασική δράση πάνω στην οποία δομείται όλο το έργο. Η ιδιαίτερη σημασία που έχει το φαγητό στο έργο φαίνεται από την εναρκτήρια φράση του έργου: «-Φωνή: ...Πείνασες...;», ρωτάει ο ένας νυχτοφύλακας τον άλλον (σ. 95). Η ώρα είναι δύο τη νύχτα και συνήθως τότε κολατσίζουν. Όχι όμως απόψε. Η είσοδος του ηθοποιού που υποδύεται τον πάστορα Μάντερς, τον γνωστό ήρωα του Ίψεν, ρόλο με τον οποίο ο ηθοποιός είναι ταυτισμένος, διακόπτει το γεύμα του νυχτοφύλακα. Ο νυχτοφύλακας από ευγένεια ξανατυλίγει το μεγάλο σάντουιτς στο ασημόχαρτο και δεν πίνει γουλιά από τη μπύρα του (σ. 96). Στη συνέχεια, ο νυχτοφύλακας επανειλημμένως θα προσφέρει στον Πάστορα λίγο σάντουιτς (σ. 109) ή και λίγο καφέ (σ. 131) εκείνος όμως θα του τα αρνηθεί, αφήνοντας και τον φύλακα νηστικό. Το θέμα το τονίζει ο συγγραφέας και το επαναφέρει αργότερα. Η φωνή του δεύτερου νυχτοφύλακα σε λίγο ξανακούγεται να ρωτά τον συνάδελφό του αν έφαγε τελικά (σ. 109). Η πείνα του νυχτοφύλακα, που οφείλεται στον Μάντερς, θυμίζει ότι ο Πάστορας πρεσβεύει ένα ευρύτερο πνεύμα στέρησης, το οποίο τον εμπόδισε να νιώσει τη χαρά του έρωτα και τον οδήγησε σε μία συντηρητική καττήρηση στην Έλενα, οδηγώντας την σε κοινωνικό αδιέξοδο και υποκρισία.

Αναλυτικότερα, όταν η Έλενα πηγαίνει να πει στον πάστορα ότι της έχει γίνει πρόταση γάμου, ο Μάντερς τη συμβουλεύει να μην παρασυρθεί στις ζωώδεις ορέξεις και εξομοιωθεί με τον Σίγκουρτ ή όποιον άλλο σαρκοφάγο γλεντζέ... (σ. 106)! ...Να διατηρήσει την υπεροχή της... (σ. 107). Να είναι ανώτερη ...δυνατή, αδιάφθορη... (σ. 108). Και να ακολουθήσει το δικό του παράδειγμα που έγινε από πέτρα (σ. 108) και αφοσιώθηκε τελείως στο έργο του. ...Στη θεολογική σχολή ...εκεί ανακάλυψε ο Μάντερς τι αξίζει η δύναμη να στερείσαι...! Και πόσα πολλά αποκτάς χάρη στη θεληματικότητά σου να στερείσαι! (σ. 109)

Το σώμα για τον Μάντερς είναι ο εχθρός, ως –όπως προαναφέραμε– ο τόπος όλων όσα απειλούν τις προσπάθειές μας για έλεγχο. Οι ερωτικές επιθυμίες εύστοχα συναιρούνται με τις γαστρονομικές απολαύσεις και γι' αυτό ο Καμπανέλλης βάζει τον Μάντερς να φυλάσσει σε ένα κουτί για μπισκότα τις στάχτες από τα ενθύμια του νεανικού έρωτά του για την Έλενα, που έκαψε μόλις εκείνη παντρεύτηκε (σ. 121).

Η αναλογία με την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* βρίσκεται στο ότι και εδώ όπως και εκεί η κοινωνική ανισότητα του ήρωα έπαιξε ρόλο στο να υιοθετήσει αυτήν τη στάση απαξίωσης για το σώμα του και τις ανάγκες του ως ο μελλοντικός πάστορας (σ. 110). Ένα γενικότερο συμπέρασμα δείχνει να προκύπτει από τα δύο έργα που προσδίδει κοινωνικά αίτια σε διαταραγμένες σχέσεις με το σώμα και τις υλικές ανάγκες, σεξουαλικές και διατροφικές. Αντιστρόφως ανάλογη είναι και η έκλυτη ζωή των ανώτατων κοινωνικών στρωμάτων. Ο Άλβινγκ είναι ένα τέτοιο παράδειγμα, μην έχοντας ανάγκη να στερηθεί για κοινωνική αναγνώριση αλλά και στερούμενος κινήτρου, αφού το όνομα και η πατρική περιουσία του έφθανε για να είναι μεγάλος και τρανός (σ.110),

24. Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμ. Στ', Αθήνα, Κέδρος, 2005, σ. 14.

παραδόθηκε στο σώμα και στον έκλυτο βίο. Είναι αλκοολικός (σ. 114), εθισμένος στο σεξ, δεν έχει ηθικούς φραγμούς και συναισθηματικότητα, ρίχνεται μαζί με τους φίλους του σε καμαριέρες ακόμα και μπροστά στη γυναίκα του, και εν γένει διάγει έκλυτο βίο.

Διαστροφή χαρακτηρίζει τις δύο αυτές στάσεις ζωής η Έλενα (σ. 117), του πάστορα και του άντρα της, προάγοντας το ερώτημα αν όντως η επιθυμία για δύναμη που συνδέεται με την προσπάθεια να ξεπεράσει κανείς τις σωματικές του ανάγκες συνάδει με διαστροφή. Είναι με άλλα λόγια οι σωματικές ανάγκες ένα ασφαλές κριτήριο διανοητικής υγείας; Πρέπει ο νους να μας πηγαίνει μέχρι εκεί που νιώθει καλά το σώμα; Σε κοινωνικό επίπεδο έχει βρεθεί η ζητούμενη ισορροπία μεταξύ φυσικών αναγκών και ζητημάτων ισχύος; Μέχρι ποιο σημείο η επιθυμία για δύναμη συμβαδίζει με τις φυσικές ανάγκες των ανθρώπων ή εξολοκλήρου ενοχοποιείται ως απάνθρωπη;

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Το Θέατρο «Λύκη Βυθού» (1993-2010)

«Που σημαίνει το φως.

Τη χρωματική εκείνη ανταύγεια, που διαχέεται εκ του βυθού προς τα πάνω».¹

Η Θεσσαλονίκη έχει να επιδείξει μια πλειάδα θιάσων περίξ του καθορισμένου από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) και τις σκηνές του «κέντρου», οι οποίοι το επηρεάζουν με τις επιλογές τους.² Ένας από αυτούς ήταν και το «Θέατρο Λύκη Βυθού, Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία», που δημιουργήθηκε την άνοιξη του 1993 από τον σκηνοθέτη και ηθοποιό Παύλο Δανελάτο και κατόρθωσε να λειτουργήσει υπό τη σκηνοθετική καθοδήγησή του. Το 1998 αποκτά δική του σκηνή, το Στούντιο Κουίντα, και αρχίζει τη συνεργασία του με τον ηθοποιό, σκηνοθέτη, μεταφραστή και θεωρητικό του θεάτρου Δαμιανό Κωνσταντινίδη. Σημαντική καθόλη τη διάρκεια της λειτουργίας του ήταν η συμβολή της θεατρολόγου Καλλιόπης Εξάρχου και η υποστήριξη της φιλολόγου και ποιήτριας Ελένης Μερκενίδου, ενώ πανεπιστημιακοί από την ακαδημαϊκή κοινότητα του ΑΠΘ με τις κριτικές παρεμβάσεις τους στον Τύπο πρόβαλλαν το έργο του στο ευρύ κοινό.³

1. Νίνα Κοκκαλίδου-Ναχμία, «Οι ελπίδες επί σκηνής», εφ. *Μακεδονία*, 11.6.1993.

2. Στην ιστορία έχουν περάσει η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη, το «Θεατρικό Έργαστήρι», το Καφέ-Θέατρο και οι «Νέες Μορφές, για να αναφερθούμε» ενδεικτικά σε κάποιους που άφησαν ανεξίτηλο «το στίγμα τους» στη «θεατρική ιστορία» της πόλης (βλ. Σοφία Παπαδοπούλου, *Φάκελος «Νέες Μορφές»*. *Ιστορικό ενός θιάσου*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2012· Αικατερίνη Καρρά, *Καφέ-Θέατρο / Θεατρική διαδρομή. Ιστορική αναδρομή στην πορεία του θιάσου*, διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, Αύγουστος 1997· Καλλιόπη-Στυλιανή Εξάρχου, «Θεατρικός καλοκαιρινός απολογισμός και θεατρικός χειμερινός προγραμματισμός στη Θεσσαλονίκη», *Κουίντα*, τχ. 31, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1998, σσ. 2-7· της ίδιας, «Η πόλη που αγαπά το θέατρο», στην ηλεκτρονική πηγή: <http://.tovima.gr> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/1/2017)· Παρασκευή Δράκου, *Τα θέατρα και η θεατρική κίνηση στη Θεσσαλονίκη*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Βιβλιοθηκονομίας και Συστημάτων Πληροφόρησης, Ανώτατο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Θεσσαλονίκης, Σίνδος, 2004· Μαρίνα Γκούμλα, *Το γυμνό στα θέατρα της Θεσσαλονίκης κατά το πέρασμα στον 21ο αιώνα (1997-2008)*, διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2009· Μαρία Καβακλιώτη, *Το μικρό θέατρο στη Θεσσαλονίκη. Μια απόπειρα καταγραφής χώρων*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, Απρίλιος 2009· Γιώργος Τούλας, «Ξαναγίνεται μόδα το θέατρο;», *Parallaxi*, τχ. 214, 31.10.2016, σσ. 36-39.

3. Η καταγραφή της ιστορίας του θεάτρου παρουσιάζει δυσκολίες επειδή δεν υπάρχει συγχροτημένο αρχείο. Ο Π. Δανελάτος διαθέτει μόνο το υλικό που έχει καταχωρίσει στην ιστοσελίδα του. Ο Δ. Κωνσταντινίδης έχει διαθέσιμα τα σκηνοθετικά του σημειώματα στα προγράμματα των παραστάσεων που

Η πρώτη παράσταση τον Μάιο του 1993 (σκηνικά Χρήστος Αλαβέρας, μουσική Κώστας Παπαγεωργίου),⁴ είναι το *Ψέμα. Το ταλέντο της αυταπάτης*, την Α' πράξη του οποίου αποτελούν δύο μονόπρακτα του Γκυ Φουασί που για πρώτη φορά μεταφράζεται και σκηνοθετείται στην Ελλάδα⁵ –*Καρδιά για δύο* σε μετάφραση Ελένης Μερκενίδου και *Βραδιές μπουρζουαζίας* σε μετάφραση της ίδιας και της Ευαγγελίας Κουιμισίδου,⁶ και τη Β' ένα μονόπρακτο της Ελένης Μερκενίδου πάνω σε μια ιδέα του Κούντερα με τίτλο *Το παιχνίδι*,⁷ σε μια σκηνοθεσία που «χρησιμοποίησε έναν αυθόρμητο ρεαλισμό που ακολουθούσε πιστά τους ελιγμούς και τις μεταπτώσεις των διαλόγων [και] ξεχώρισε τα πάθη από το γκροτέσκο».⁸

Χαρακτηριστικό των επιλογών του Δανελάτου είναι η σκηνοθεσία κειμένων θεατρικών ή μη που διακρίνονται για τον φιλοσοφικό προβληματισμό τους και την ιδιαίτερη λογοτεχνική τους διάσταση. Σύμφωνα με έγκριτο κριτικό, «με τη δεύτερη παρουσία του [...] ο θίασος [...] εμφάνισε ένα αποκλειστικά προσωπικό στίγμα, που το σφραγίζει μια δύσκαμπτη για τη θεατρική πρακτική πατέντα φιλοσοφικής αναζήτησης», όπως και την πρόταξη «της λογοτεχνικής προσέγγισης της δραματοουργίας», που «άφησε να ακολουθήσει με αρκετή απόσταση το καθαυτό θεατρικό υλικό».⁹ Με την παράσταση *Καταδικές γεμάτες παραμύθια* τον Σεπτέμβριο του 1993, μια θεατροποιημένη σύνθεση των κειμένων: *Νυχτερινή συνομιλία με ένα κάθαρμα* του Φρήντριχ Ντύρενματ, *Καβγάς με γλυκόλογα* και *Ο πτηνέμπορος* του Καρλ Βάλεντιν και κάποια του σκηνοθέτη (σκηνικά Χρήστος Αλαβέρας, μουσική Νίκος Βίττης), αναγνωρίζεται στον θίασο «η άριστη πνευματική και λογοτεχνική υποδομή του, οι απαιτητικές [...] προθέσεις του και η σοβαρή αντιμετώπιση δουλειάς», μολονότι διατυπώνονται αντιρρήσεις για τη σκηνοθεσία.¹⁰

Μετά την «έμμετρη βιβλική τραγωδία» *Εσθήρ* του Γιώργου Βαφόπουλου, σε πανελλήνια πρώτη τον Μάρτιο του 1994 (σκηνικά Χρήστος Αλαβέρας, μουσική Πέτρος Θεοδώρου),¹¹ και το ενδιαφέρον πείραμα σε μια διαφορετική από την αναμενόμενη κατεύθυνση τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς με τα *Τέσσερα Μονόπρακτα του Γεωργίου*

σκηνοθέτησε και πλήρη κατάλογο των σχετικών κριτικών στον Τύπο. Η Κ. Εξάρχου κατέχει το σώμα των τευχών της *Κούντας* και υλικό για το πρόγραμμα των θεατρικών βραδινών. Καθόλου υλικό δεν έχει ο μόνιμος από το 1997 σκηνογράφος και ενδυματολόγος του θιάσου Απόστολος Αποστολίδης. Αρνητικό για την έρευνα είναι η έλλειψη των προγραμμάτων των παραστάσεων. Η έρευνα που συνεχίζεται στηρίζεται στις δημοσιεύσεις της *Κούντας* και των εφημερίδων αλλά οι παραπάνω ελλείψεις την καθιστούν κοπιώδη και χρονοβόρα.

4. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://pdanelatos.weebly.com> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/2/2017). Στο εξής η παραπομπή στην ιστοσελίδα του Δανελάτου θεωρείται αυτονόητη και παραλείπεται.

5. Για τον συγγραφέα βλ. Καλλιόπη Εξάρχου, «Σύγχρονη γαλλική δραματολογία», *Κούντα*, τχ. 17, Μάιος 1997, σ. 8. Αποσπάσματα από παραστάσεις έργων του κυκλοφορούν στο youtube. Στην Ιαπωνία, μάλιστα, υπάρχει θεατρική ομάδα που ανεβάζει αποκλειστικά δικά του έργα και το 2011 γιόρτασε τα 35^α γενέθλιά της. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.guyfoissy.fr> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/2/2017).

6. Κ. Εξάρχου, «Σύγχρονη γαλλική δραματολογία», *ό.π.*

7. Για την παράσταση βλ. Ν. Κοκκαλίδου-Ναχμία, «Οι ελπίδες επί σκηνής», *ό.π.*

8. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Μη προτρεχέτω η ...διανοία “Καταδικές γεμάτες παραμύθια” από τη “Λύκη Βυθού” στην Αίγλη», *εφ. Θεσσαλονίκη*, 13.10.1993.

9. *Ό.π.*, όπου εμβριθής παρουσίαση των έργων και της παράστασης.

10. *Ό.π.*

11. Ηρώ Βακαλοπούλου, «*Εσθήρ*», *Fix Carré*, Μάρτιος 1994.

Σουρή (σκηνικά Μάνος Μαζίνης, μουσική Κρίστοφερ Μπάκα),¹² ακολουθεί τον Μάιο του 1995 το *Κεκλεισμένων των θυρών* του Σαρτρ, σε μετάφραση Ελένης Μερκενίδου (σκηνικά Μάνος Μαζίνης, μουσική Κώστας Παπαγεωργίου),¹³ στο οποίο ο σκηνοθέτης θα επανέλθει το 1998 με νέα σκηνοθεσία και διαφορετικούς συντελεστές. Οι επεμβάσεις του αφορούσαν την από την αρχή τοποθέτηση των ηθοποιών στη σκηνή και την υπογράμμιση της εισόδου τους με χορευτικά νούμερα, σε έναν χώρο αναγκαστικά περιορισμένο, μέσα στον οποίο «έμοιαζαν αγρίμια κλεισμένα σε κλουβί, αναγκασμένοι να ακολουθούν την ίδια διαδρομή».¹⁴

Τον Σεπτέμβριο του 1995 δίνεται σε θεατρικό αναλόγιο η παράσταση *Θουκυδίδη Επιτάφιος: Στην Ανατολή του Θανάτου*, σε μετάφραση Ελένης Μερκενίδου (σκηνικά Μάνος Μαζίνης), με χαρακτηριστικό της «την εμβόλιμη χρήση σημαντικών φράσεων στο πρωτότυπο» και σκηνοθετικά «το “μοίρασμα” προτάσεων μιας παραγράφου εναλλάξ σε τρεις ηθοποιούς».¹⁵

Τον Απρίλιο του 1996 παρουσιάζονται τα *Δύο μονόπρακτα* των Albert Ramsdell Guerney *Χρυσόμαλλο δέρας* και John Guare *Το ωραιότερο απόγευμα της χρονιάς*,¹⁶ σε μετάφραση Μυρτώς Αναγνωστοπούλου (σκηνικά Μάνος Μαζίνης, δραματολογική ανάλυση Καλλιόπη Εξάρχου),¹⁷ παράσταση στην οποία η πλατεία γίνεται μια δεύτερη σκηνή μέσα στην οποία εντάσσεται η πραγματική.¹⁸

Τον Μάιο του 1997 σκηνοθετεί την παράσταση *Ηλέκτρας παραχάραξη*, μεταφορά της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη σε μετάφραση και διασκευή Ελένης Μερκενίδου,¹⁹ «σύμπτυξη της *Ηλέκτρας* σε θέατρο δωματίου [...], ώστε να επιτρέπεται η προσωπικότερη σπουδή των τραγικών ιδιοτήτων».²⁰ Ο Δανελάτος επιδίωξε τη μείωση της έντασης και την αύξηση της δραματικής κινητικότητας, τη συνεχή παρουσία των προσώπων ως ζωντανό σκηνικό αλλά και την αποστασιοποίησή τους και την κατάργηση σχεδόν των χορικών. Η συμμετοχή της, τον Μάιο του 1998, στο 2ο Φεστιβάλ Ελληνικού και Ρω-

12. Η. Βακαλοπούλου, «Τέσσερα μονόπρακτα του Σουρή», *Fix Carré*, Αύγουστος 1994.

13. Βούλα Παλαιολόγου, «Κεκλεισμένων των θυρών», *Εξώστης*, Μάιος 1995· Ζωή Σαμαρά, *Τα άδυτα του σημείου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002, σ. 82.

14. Μαρία Παπαδοπούλου, «Υπόγεια δράση: Κεκλεισμένων των θυρών του Ζαν Πωλ Σαρτρ από το θέατρο Λύκη Βυθού στο στούντιο Κουίντα», εφ. *Μακεδονία*, 16.12.1998. Βλ. επίσης, τη συνέντευξη του Π. Δανελάτου στην Ε. Μερκενίδου «Πάντα θα λέμε “Η κόλασή μας είναι οι άλλοι”», *Κουίντα*, τχ. 23, Νοέμβριος 1998, σσ. 1, 12· Σοφία Φελοπούλου, «Φιλοσοφία και θρίλερ», *Κουίντα*, τχ. 33, Ιανουάριος 1999, σ. 7.

15. Κ. Εξάρχου, «Στην αναστολή του Θανάτου», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 20.9.1995.

16. Κατά τη Μερκενίδου πρόκειται «για μια απολαυστική ειρωνική εκδοχή της *Μήδειας*, σε σύγχρονο κοινωνικό πλαίσιο» (βλ. «Γκέρνυ και Γκουέρ από το Θέατρο Λύκη Βυθού στο Θεατράκι», *Κουίντα*, τχ. 4, Μάρτιος 1996, σ. 6. Βλ. επίσης, Κ. Εξάρχου, «Θεατρικό, φαντασιακό και πραγματικότητα. Το Χρυσόμαλλο Δέρας Α. Ρ. Γκέρνυ», *Κουίντα*, (έκτακτη έκδοση), Απρίλιος 1996, σσ. 1, 3).

17. Η παράσταση επαναλαμβάνεται τον Μάιο στα Ιωάννινα και τον Ιούνιο στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο. Τον Αύγουστο συμμετέχει στις Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου του Δήμου Θεσσαλονίκης (8 και 9) και παίζεται και στη Δράμα (28).

18. Ζ. Σαμαρά, «Όταν η Κουίντα παίζει θέατρο», *Κουίντα*, τχ. 5, Απρίλιος 1996, σσ. 1, 8.

19. *Κουίντα*, τχ. 17, Μάιος 1997, σ. 3.

20. Ελένη Μερκενίδου, «*Ηλέκτρας Παραχάραξη*», *Κουίντα*, τχ. 16, Απρίλιος 1997, σ. 1.

μαϊκού Αρχαίου Θεάτρου στην Ισπανία²¹ συνεπαγόταν την αναπροσαρμογή της στον μεγάλο χώρο και το φυσικό φως της ημέρας.²²

Το 1999 ανεβάζει την παράσταση *Στέλλα: Ιστορίες ενός μαχαιριού*, στην οποία περιέχονται επεισόδια από επτά θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που σύνδεσε και επεξεργάστηκε η Καλλιόπη Εξάρχου (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Μάνος Χατζιδάκις).²³ Με κέντρο την «ανοίκεια συμπεριφορά της εκρηκτικής Στέλλας» προσανατόλισε το ενδιαφέρον της στην «καταπιεσμένη Κλυταιμνήστρα», την Όλγα της *Αυλής των θαυμάτων*, τη Σύζυγο του *Αόρατου θιάσου*, την Έλενα της *Χώρας του Ίψεν*, τη Λίτσα στον *Δρόμο περνά από μέσα*, και τη Φτωχομάνα στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, που αντιπαρατίθενται στους άνδρες, παρακινημένες από τον πόθο ή το μίσος τους γι' αυτούς,²⁴ οι οποίες παρουσιάστηκαν με την κινηματογραφική τεχνική του τεμαχισμού, ενώ η αλλαγή των επεισοδίων σηματοδοτούνταν με το σκοτάδι και τους ήχους της μουσικής σε γρήγορο ρυθμό και «γκροτέσκα περάσματα».²⁵

Μετά την παιδική παράσταση με τίτλο *Τέσσερα παραμύθια με δυο φωνές*, τον Μάιο του 1999, σύνθεση και διασκευή από την Καλλιόπη Εξάρχου των παραμυθιών *Η καρδιά της βασιλοπούλας* της Πηνελόπης Δέλτα, *Η μικρή γοργόνα* και *Η Τσοδούλα* του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν, και *Η πριγκίπισσα Μαρλένα* των αδελφών Γκριμ (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Κώστας Παπαγεωργίου),²⁶ τον Νοέμβριο του 1999 παρουσιάζεται *Το δηλητήριο του θεάτρου* του Ροντόλφο Σιρέρα, που λόγω της θεματολογίας του το παρακολούθησαν σε ειδικές παραστάσεις ηθοποιοί.²⁷

Τον Απρίλιο του 2000 παρουσιάζεται ο μονόλογος του Μπέκετ *Λίκνισμα*,²⁸ σε μετάφραση Νάσου Δετζώρτζη. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στο «εμπνευσμένο» σκηνικό του Απόστολου Αποστολίδη και τον «πρωταγωνιστικό» του ρόλο:

«Μια ειδική κατασκευή κρεμασμένη από το ταβάνι του θεάτρου σηματοδοτούσε [...] τη μετέωρη σχέση της [ηρωίδας] με τη ζωή, τη διάθεσή της να απογειωθεί, [και] να ξεφύγει από το τώρα.»²⁹

Ακολουθεί τον Δεκέμβριο του 2000 το *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική* της Χρύσας Σπηλιώτη, σε μια επιτυχημένη σκηνοθεσία ανάμεσα στο χιούμορ και το δράμα, με

21. Από 5 έως 15.5.1998 (*Κουίντα*, τχ. 27, Απρίλιος 1998, σ. 2).

22. Παύλος Δανελάτος «Η παραχάραξη μιας παραχάραξης», *Κουίντα*, τχ. 29, Ιούνιος 1998, σ. 7· Πέτρος Βάης, «Και ο χρόνος των ανθρώπων ήταν Νύχτα», *Κουίντα*, τχ. 18, Ιούνιος 1997, σ. 9.

23. Για τη δραματολογική προσέγγιση βλ. Κ. Εξάρχου, «Η Στέλλα και οι άλλες...», *Κουίντα*, τχ. 35, Μάρτιος – Απρίλιος 1999, σσ. 2-3.

24. Αφροδίτη Σιβετίδου, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, τότε, τώρα, πάντοτε», *Κουίντα*, τχ. 35, Μάιος – Ιούνιος 1999, σ. 7.

25. Ό.π.· Σάββας Πατσαλίδης, «Διακειμενικά προσωπεία», εφ. *Αγγελιοφόρος*, 18.4.1999.

26. Ζωή Βερβεροπούλου, «“Τέσσερα παραμύθια με δυο φωνές” ή Η ενηλικίωση του παραμυθόκομου», *Κουίντα*, τχ. 36, Μάιος – Ιούνιος 1999, σ. 9.

27. Ζ. Σαμαρά, «Θεωρία εν Θεάτρω», *Κουίντα*, τχ. 38, Ιανουάριος 2000, σ. 5.

28. Το έργο είχε παρουσιάσει η Φωτεινή Τοπαλίδου στο Τμήμα Θεάτρου ως μέρος της διπλωματικής εργασίας της, σε σκηνοθετική επιμέλεια του Γ. Ρήγα, στην *Κουίντα* (Σ. Πατσαλίδης, «Λίκνισμα σωμάτων και λόγων», εφ. *Αγγελιοφόρος*, 2.7.2000).

29. Μαρία Παπαδοπούλου, «Διάλογος με το σύμπαν», εφ. *Μακεδονία*, 23.4.2000· Σ. Πατσαλίδης, «Λίκνισμα σωμάτων και λόγων», ό.π.

κατακερματισμό του κειμένου σε 31 εικόνες, γρήγορους ρυθμούς και φωτισμό «των υπαινικτικών και άρρητων διαστάσεων» των λέξεων, με ιλαροτραγική διάθεση (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης),³⁰ και τον Απρίλιο του 2001³¹ το θεατρικό ποίημα της Καλλιόπη Εξάρχου *Όταν πέφτουν οι μάσκες* (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Κώστας Παπαγεωργίου). Ο Δανελάτος έφτιαξε την ηρωίδα ως μια «απολύτως κοινή θνητή», χώρισε τον μονόλογο σε δύο μέρη και έβαλε πάνω στη σκηνή δύο γυναίκες να υποδύονται περισσότερο με τα πρόσωπα παρά με τα σώματά τους: την «πραγματική» και την ηθοποιό που την ερμήνευε. Ο άνδρας πίσω από μια ημιδιαφανή κουρτίνα, με «σχεδόν γυμνό σώμα» ανατροφοδοτούσε την ανάμνησή της.³²

Ακολουθεί τον Μάιο του 2002 *Η όπερα του ζητιάνου* του Τζον Γκέι, που η μουσική της απέδιδε «το γενικό κλίμα μιας επιτυχημένης οπεροποίησης»,³³ και τον Μάρτιο του 2003 δίνεται η παράσταση με τον τίτλο *Φαίδρα* που βασιζόταν στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, τη *Φαίδρα* του Σενέκα και του *Ρακίνα* αλλά κυρίως του Ρίτσου (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Βασίλης Βέτσος), «μια απόπειρα αναψηλάφησης του “πάθους” της, η οποία [...] στον Ρίτσο έχει κουραστεί από το βάρος του μύθου της και επιθυμεί το τέλος», στον προθάλαμο και τη σάλα του νεοκλασικού κτιρίου Κάζα Μπιάνκα που αποδεικνύεται ευφυής επιλογή λόγω της ταύτισης του θεατρικού χώρου με τον ποιητικό.³⁴

Τον Ιανουάριο του 2004 παρουσιάζεται η νουβέλα του Ουάιλντ *Το φάντασμα του Κάντερβιλ*, σε θεατρική διασκευή της Ελένης Μερκενίδου (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Γιώργος Βασικαρίδης), συμπαραγωγή με το Θέατρο Αναζήτησης Θεσσαλονίκης, για θεατές προεφηβικής και εφηβικής ηλικίας,³⁵ και η σκηνοθετική δράση του Δανελάτου στη *Λύκη Βυθού* ολοκληρώνεται τον Δεκέμβριο του 2007 με το ρομαντικό θρίλερ *Οι τρεις τους* της Ελένης Μερκενίδου (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Κώστας Παπαγεωργίου).³⁶

Από το 1998 στη *Λύκη Βυθού* σκηνοθετεί και ο Δαμιανός Κωνσταντινίδης.³⁷ Η πρώτη του σκηνοθεσία με τίτλο *Σαλόμι αισθητικής: Ο Μαρκήσιος Ντε Σαντ* αποτελούνταν

30. Σ. Πατσαλίδης, «Από τη “Λύκη Βυθού” στην Κουίντα. Φεμινισμός σε έντεχνο περιτύλιγμα», εφ. *Αγγελιοφόρος*, 6.1.2001. Για την επιτυχία του έργου, βλ. «Χρύσα Σπηλιώτη, “Η υποκριτική είναι για μένα μια πρωτογενής δημιουργία, όπως και το γράψιμο...”. Συνέντευξη στην Καλλιόπη Εξάρχου», *Κουίντα*, τχ. 40, Δεκέμβριος 2000 – Ιανουάριος 2001, σσ. 8-9.

31. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.geocities.ws/eyenetgr/denel.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/2/2017).

32. Ζ. Σαμαρά, «Persona», στο Κ. Εξάρχου, *Όταν πέφτουν οι μάσκες*, Θεσσαλονίκη, 2002, σ. 13· Π. Δανελάτος, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», *Όταν πέφτουν οι μάσκες*, σσ. 47-48· Μαργαρίτης Σαμαράς, «Όταν δεν πέφτουν οι μάσκες», *ό.π.*, σσ. 49-50.

33. Τα ονόματα των συντελεστών της παράστασης δεν καταγράφονται. Χάρη Σβαλίγκου, «*Η όπερα του ζητιάνου*», στην ηλεκτρονική πηγή: <http://danelatos.weebly.com> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/2/2017).

34. Ζ. Βερβεροπούλου, «Την αγιότητα πριν απ’ την αμαρτία δεν την πιστεύω», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 31.3.2003.

35. Της ίδιας, «Με χιούμορ και φαντασία», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 9.2.2004.

36. Της ίδιας, «Ο παράδεισος και η κόλαση των αγαπημένων», εφ. *Μακεδονία της Κυριακής*, 27.1.2008.

37. Για την πλούσια δράση του στη Γαλλία και την Ελλάδα βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: http://www.thea.auth.gr/staff/damianos_konstantinidis (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/2/2017).

από δική του «συρραφή» κειμένων των Ντε Σαντ, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Σαίξπηρ, Μολιέρου, Ίφεν, Στρίντμπεργκ, Τσέχωφ, Ουίλλιαμς, Μπρεχτ και Μπέκετ (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης) και είναι αποτέλεσμα της γνωριμίας και προετοιμασίας των ηθοποιών και του σκηνοθέτη για την παράσταση του έργου του Μίσιμα Μαντάμ ντε Σαντ.³⁸ Οι αυτοσχεδιασμοί, όμως, «αποκτούσαν μίαν αυτονομία» και οδήγησαν στη συγκεκριμένη παράσταση, «με σπουδαστικό χαρακτήρα (με την έννοια της μαθητείας αλλά και της “βιασύνης”, του επείγοντος)».³⁹ Η κριτική εκθειάζει ανάμεσα σε άλλα «την καλή ιδέα» της σύλληψης, που «ήθελε περίσσευμα τρέλας» για να πραγματοποιηθεί, και το αποτέλεσμα της παράστασης, «ένα τρελό παιχνίδι χωρίς αρχή, μέση και τέλος, χωρίς κέντρο, που συνεχώς δομούσε και αποδομούσε τον εαυτό του».⁴⁰

Το επόμενο έργο (2000) είναι η *Τρικυμία* της Ελένης Μερκενίδου (μουσική Γιώργος Βασικαρίδης, σκηνικά – κοστούμια ομαδικά),⁴¹ «ανασκευή του σαιξπηρικού, [σε] ένα ποιητικό [...] πολυφωνικό έργο, που εκτελείται από έναν ερμηνευτή: ο Πρόσπερο είναι όλοι οι ρόλοι: Άριελ, Κάλιμπαν, Τρίνκουλου», είναι το θέατρο, η ίδια η παράσταση.⁴² Η κριτική επαινέσε τη μετατροπή του κειμένου «σε ακαριαίο δρώμενο» και τη συνύπαρξη αγγλικών και ελληνικών αποσπασμάτων που «τόνιζαν τη διάχυτη κειμενικότητα»,⁴³ τόνισε τη δημιουργία «θεάματος» με υλικό «τις λέξεις, τους ήχους, τη μουσική, την κίνηση του μοναδικού ομιλούντος προσώπου»⁴⁴ και αξιολόγησε τη λειτουργικότητα του σκηνικού: η σπηλιά, κλειστή ως φυλάκιο της μνήμης και ανοιχτή ως νησί της φαντασίας, φιλοξένησε μια εσωτερική τρικυμία, παλλόμενη από την πολυκύμαντη εκπληκτική ερμηνεία της Έφης Δρόσου.⁴⁵

Το 2001 σκηνοθετεί τον *Βίο του Γκούντλινγκ Φρίντριχ της Πρωσίας. Ύπνος όνειρο κραυγή του Λέσσιγκ* του Χάινερ Μύλλερ, σε δική του μετάφραση, με τίτλο παράστασης τον υπότιτλο του έργου *Μαύρο Παραμύθι* (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Γιώργος Βασικαρίδης), ένα τιτάνιο εγχείρημα για δύο λόγους. Ο ένας αφορά το κείμενο καθαυτό, γιατί ο Μύλλερ προβαίνει σε «μια διαρκή εμπλοκή

38. «Δαμιανός Κωνσταντινίδης, “Μ’ ενδιαφέρει πάντα να εξερευνώ τις δυνατότητες του θεάτρου, τα όριά του...”. Συνέντευξη στην Ελένη Μερκενίδου», *Κουίντα*, τχ. 28, Μάιος '98, σσ. 1, 8.

39. «Αντί σκηνοθετικού σημειώματος (δυο βιαστικές σημειώσεις και μία υποσημείωση)», με τίτλο «Σπουδή βίας και βασάνου» στο πρόγραμμα της παράστασης.

40. Ό.π. Η κριτική τοποθετήθηκε θετικά για την παράσταση τονίζοντας είτε την απελευθερωτική πρόκληση του γέλιου των θεατών, είτε τον σουρεαλιστικό χαρακτήρα της (βλ. Μαρία Παπαδοπούλου, «Τελευταίες ανάσες», εφ. *Μακεδονία*, 3.6.1998· Στράτος Τσαγκάρης, «Σαλόι Αισθητικής, ο Μαρκήσιος ντε Σαντ», *Αστικά*, τχ. 7, Ιούλιος 1998, σ. 30).

41. *Κουίντα*, τχ. 40, Δεκέμβριος 2000 – Ιανουάριος 2001, σ. 16. Στο Πρόγραμμα των Θεατρικών Βραδινών της Δευτέρας έγινε συγκριτική παρουσίαση αυτής της *Τρικυμίας* με τη σαιξπηρική στις 11.12.2000.

42. Σ. Φελοπούλου, «Η *Τρικυμία* της Φαντασίας», *Κουίντα*, τχ. 40, 2000 – Ιανουάριος 2001, σ. 14· Σ. Πατσαλίδης, «*Τρικυμία* στην Κουίντα, γόνιμες μεταποιήσεις», εφ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 15.10.2000. Επίσης, εισαγωγικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης.

43. Σ. Πατσαλίδης, «*Τρικυμία* στην Κουίντα, γόνιμες μεταποιήσεις», ό.π.

44. Σ. Φελοπούλου, «Η *Τρικυμία* της Φαντασίας», ό.π.

45. Βλ. «Μια σύντομη συζήτηση – γνωριμία της Καλλιόπης Εξάρχου με την πρωταγωνίστρια της *Τρικυμίας*», *Κουίντα*, τχ. 40, 2000 – Ιανουάριος 2001, σ. 15. Ο Κωνσταντινίδης σκηνοθέτησε ξανά το έργο το 2007 με τη θεατρική ομάδα Angelus Novus (βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.angelusnovus.gr> (ημερομηνία πρόσβασης στις 26/2/2017)).

ιστορικών προσώπων αλλά και διαχειμενικών παραθεμάτων», άγνωστων στον Έλληνα θεατή.⁴⁶ Ο άλλος τη σκηνοθεσία: ο Κωνσταντινίδης, λόγω της πενιχρότητας των μέσων που διέθετε δημιούργησε αντί μιας παράστασης που θα εκτυλισσόταν επί σκηνής μιαν άλλη που εκτυλίσσεται στη φαντασία του θεατή, επιλύοντας το πρόβλημα της σκηνικής απόδοσης του έργου ως εικόνα που προφανώς θα ήταν πολυδάπανο.

«Στη δημιουργία αυτής της φανταστικής παράστασης, [...] αποβλέπει η διατήρηση των περισσότερων σκηνικών οδηγιών του Μύλλερ ως κειμένου προς εκφορά, αντί της σκηνικής αποδόσεώς τους».⁴⁷

Επί σκηνής παρουσιάζονται επτά ηθοποιοί, κάποιοι μαθητές δραματικών σχολών ή σεμιναρίων, που παίζουν πολύ περισσότερους από έναν ρόλους,⁴⁸ όπως ο Μύλλερ απαιτεί, και γιατί σε αντίθετη περίπτωση θα χρειάζονταν 50 τουλάχιστον ηθοποιοί, μια σκηνή πενταπλάσιας έκτασης από την υπάρχουσα, εξοπλισμός κρατικού θεάτρου και μεγάλος αριθμός τεχνικών και βοηθητικού προσωπικού.

Ακολουθεί το 2001 η *Φαύστα ή Η απολεσθείς κόρη*, μια επίσης πολυπρόσωπη παράσταση (οκτώ ηθοποιοί σε έντεκα ρόλους),⁴⁹ που διακρίνεται για το «σεξουαλικό

46. Δημήτρης Τσατσούλης, «Θεσσαλονίκη-Πάτρα. Τα εκτός κέντρου θεατρικά δρώμενα», εφ. *Ημερησία*, 7.7.2001. Βλ. επίσης, Δαμιανός Κωνσταντινίδης, «Σημειώσεις για το κείμενο του Μύλλερ», πρόγραμμα στο οποίο περιέχεται και η μετάφραση. Πρόκειται για έργο «φτιαγμένο από άλλα κείμενα και στηρίζεται στη γνώση άλλων τόσων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με κάθε κείμενο. Μόνο που εδώ συμβαίνει φανερά» ενώ το κείμενο «παραμένει αποκλειστικά του Μύλλερ». Γιατί «κουβαλάει άλλα κείμενα: κομμάτια από τη *Φαίδρα* και τον *Βρετανικό* του Ρακίνα, από την *Εμιλία Γκαλόττι* και τον *Νάθαν τον Σοφό* του Λέσσινγκ, αυτούσια λόγια του Φρίντριχ Β και του Λάισεβιτς, φίλου του Λέσσινγκ, στίχους από τον Σαίξπηρ, φράσεις από παραμύθια των Γκριμμ ή από άλλα έργα του ίδιου του Μύλλερ, δημοτικά γερμανικά τραγούδια, ή τραγούδια των Pink Floyd, ποιήματα του Σίλλερ, πίνακες του Ρούμπενς...[...] παραπέμπει σε άλλα κείμενα: στις *Μαριονέτες*, δοκίμιο του Κλάιστ για το θέατρο, ή στο μυθιστόρημα του ίδιου *Μιχαήλ Κόλχας*... σε όλη τη φιλοσοφία του Διαφωτισμού και στις θέσεις του για τη θρησκεία, για την ευτυχία και για την ελευθερία... σε κείμενα του Φρόυντ (*Υπόθεση Σρέμπερ*...) και του Λακάν (*Το στάδιο του καθρέφτη*)... σε ταινίες (*Το Θωρηκτό Ποτέμκιν*)... στον Λωτρεαμόν και στα *Τραγούδια του Μαλντατόρ*... ή ακόμη, πολύ υπόγεια, στον *Βούτσεκ* του Μπύχνερ».

47. Πρόγραμμα παράστασης.

48. Ο Π. Δανελάτος υποδύεται πέντε ρόλους: Φρίντριχ-Βίλχελμ – Σαξόνισσα – Καθηγητής Βολταίρος – Λέσσινγκ 1· η Έ. Δρόσου δύο: Φρίντριχ Β – Νοσοκόμος· η Α. Ευσταθίου επτά: Υπηρέτρια – Αρκούδα – Βιλελμίνια – Γυναίκα σε χαύνωση – Νεοκλασικό γλυπτό – Μαριονέτα-Γυναίκα – Σταρ του Χόλλυγουντ· ο Κ. Καπετάνιος δεκατρείς: Αξιωματικός 1 – Κάττε – Στρατιώτης – Καττ – Φοιτητής 2 – Μαύρος Άγγελος 1 – Αγρότισσα – Ζωγράφος – Παιδί χορωδίας – Σύμβουλος 1 – Μαριονέτα-Κλάιστ – Φίλος του Λέσσινγκ – Τεχνικός 1· ο Α. Καραπιτσάνης ή ο Θ. Παπαδόπουλος εννέα: Αξιωματικός 2 – Στρατιώτης – Παιδί σε επίδεσμο – Σίλλερ – Μαριονέτα-Άλογο – Σύμβουλος 3 – Λάισεβιτς – Φίλος του Λέσσινγκ – Στάρ του Χόλλυγουντ· ο Μ. Μεβουλιώτης έντεκα: Φρίντριχ σε νεαρή ηλικία – Στρατιώτης – Φοιτητής 1 – Μαύρος Άγγελος 2 – Αγροτόπαιδο – Παιδί χορωδίας – Σάντοβ – Σύμβουλος 2 – Φίλος του Λέσσινγκ – Σταρ του Χόλλυγουντ – Λέσσινγκ 2· ο Σ. Ταχτσόγλου οχτώ: Γκούντλινγκ – Στρατιώτης – Ζέμπαλ – Αγρότης – Παιδί χορωδίας – Ναπολέων – Σταρ του Χόλλυγουντ – Τεχνικός 2· η Ε. Φωτεινάκη: φωνή off, Rosa Luxembourg.

49. «Συγγραφών Μποστ, σκηνοθετών Δ. Κωνσταντινίδης, σκηνογραφών και ενδυματολογών Α. Αποστολίδης, μουσικοσυνθετών Γ. Βασικαρίδης, κινησιολογών Έ. Δρόσου, βοηθών σκηνοθετών Α. Γεωργιάδου, υποκριτών και ασμενομένων [...], μουσικευόντων ζωντανώς».

υπονοούμενο» και «μια αίσθηση ηθελημένου κιτς», το οποίο εικονοποιείται στα σκηνικά και τα κοστούμια του Απόστολου Αποστολίδη,⁵⁰ και το 2002 η *Νέκυια*, ραψωδία λ της *Οδύσσειας*, στη μετάφραση του Δημήτρη Ν. Μαρωνίτη, μια πολύ προσωπική σκηνοθεσία, στο Βασιλικό Θέατρο (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική Γιώργος Βασικαρίδης), συμπαραγωγή με το ΚΘΒΕ, στην οποία συμμετείχαν 17 ηθοποιοί.⁵¹

Το 2002 σκηνοθετεί στους Κοιτώνες του πρώην Στρατοπέδου Κόδρα την παράσταση με τίτλο *Νεκρόδειπνος*, σε ποίηση Τάκη Σινόπουλου, με αποσπάσματα από τις ραψωδίες λ και ω της *Οδύσσειας*, σε μετάφραση και απαγγελία Δημήτρη Ν. Μαρωνίτη, την *Κίχλη* του Γιώργου Σεφέρη, την *Έρημη Χώρα* του Τ. Σ. Έλιοτ, σε μετάφραση Γ. Σεφέρη, το *Κάντο* του Πάουντ και στίχους ποιημάτων του Σινόπουλου, σε δική του «συρραφή» (σκηνικά – κοστούμια Απόστολος Αποστολίδης, μουσική – ηχητικά εφέ Γιώργος Βασικαρίδης). Κατά τον σκηνοθέτη, η παράσταση αποτελεί συνέχεια της *Νέκυιας*, γιατί «ένιωθε» πως δεν είχε τελειώσει «τη συνομιλία του με τους νεκρούς».⁵² Επίσης, ενέπλεξε στην παράσταση «μνήμες από παραστάσεις, δικές του και άλλων, από το *Πολυπέκετ*, για παράδειγμα, της Ρούλας Πατεράκη ή του Καντόρ...». «Όχι αντιγραφές κι απομιμήσεις...αλλά [ως] δηλωμένη αναφορά στους συνοδοιπόρους [του]».⁵³ Μέσα σε ένα σκηνικό «ετοιμασμένο από τον χρόνο» «οι ηθοποιοί, μνήμες νεκρών στρατιωτών, [...] θα ξαναπαίξουν, κομμάτια, [...], μιας ζωής που έχει πια χαθεί, [και] που δεν έπαψε ακόμα να βασανίζει...»,⁵⁴ σε αντίστροφη κίνηση: «στη *Νέκυια* ο Οδυσσεύς επισκέπτεται στον Άδη τους νεκρούς», ενώ στον *Νεκρόδειπνο* «οι νεκροί εφορμούν στη μνήμη και τα όνειρα του ποιητή».⁵⁵

Υπάρχουν δύο συνεργασίες της Θεατρικής Ομάδας Μηχανή με το Θέατρο Λύκη Βυθού: η παράσταση (;) του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, σε μετάφραση Τάσου Ρούσσου το 2003 και η θεατρική ανάγνωση του έργου του Αραμπάλ *Ο Αρχιτέκτονας κι ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας* το 2007.⁵⁶

Τον Νοέμβριο του 2006, ο σκηνογράφος και ενδυματολόγος του θιάσου Απόστολος Αποστολίδης σκηνοθετεί *Το νεκρό σπίτι* του Γιάννη Ρίτσου, «ανακαλώντας στη μνήμη του την *Ορέστεια* μάλλον παρά τις ιστορικές μνήμες της νεότερης Ελλάδας». Ήταν μια «παράσταση χώρου», στον λευκό και άδειο χώρο των Κοιτώνων του Στρατοπέδου Κόδρα, χωρίς παρεμβάσεις, όπου κυριαρχούσε το κόκκινο φόρεμα της πρωταγωνίστριας και επτά-οκτώ γκαζόλαμπες, «σε μια περιεργή συσσωμάτωση μεταξύ χώρου, ηθοποιοί και κειμένου».⁵⁷

Από τον Δεκέμβριο του 1995 έως και το 2001 ο Παύλος Δανελάτος εκδίδει τη μηνιαία «εφημερίδα για το θέατρο και τις άλλες τέχνες» *Κουίντα*, στα 41 τεύχη της οποίας μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη θεατρική παραγωγή κυρίως της Θεσσαλονίκης,

50. Σ. Πατσαλίδης, «Μια “Φαύστα” μεταλλαγμένη», εφ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 10.2.2002· Ζ. Σαμαρά, *Τα Άδυτα του σημείου*, Αθήνα, 2002, σσ. 58-59.

51. Μ. Σαμαράς, «*Νέκυια*», *Οδός Πανός*, τχ. 119, Ιανουάριος – Μάρτιος 2003, σ. 197.

52. «Σκηνοθετικές σημειώσεις» με τίτλο «Με σκηνοθέτη τη μνήμη...» στο πρόγραμμα της παράστασης, σημείωση, αρ. 1.

53. Ό.π., σημείωση, αρ. 5.

54. Ό.π., σημείωση, αρ. 3.

55. Ό.π., σημείωση, αρ. 2 και 4.

56. Στην ηλεκτρονική πηγή: www.dg-machina.com (ημερομηνία πρόσβασης στις 22/3/2017).

57. Συνέντευξη του Α. Αποστολίδη στην Κυριακή Τσολάκη στην εφ. *Μακεδονία*, 1.6.2008.

με κριτικές επιλεγμένων παραστάσεων, όπως επίσης παρουσιάσεις και συνεντεύξεις ανθρώπων του θεάτρου.

Μια άλλη έκφραση της δραστηριότητας του θιάσου είναι η οργάνωση σε διάφορους χώρους των Θεατρικών Βραδινών από τον Νοέμβριο του 1999 έως και το 2003, με δραματοποιημένες διαλέξεις –«παραστασιακές διαλέξεις» αποκαλεί η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών ανάλογες εκδηλώσεις– γύρω από θεατρικά θέματα που «συνδυάζουν τον θεωρητικό λόγο επιστημόνων με τη σκηνική πράξη που πλαισιώνει το θέμα της εισήγησης», από πανεπιστημιακούς ή εγνωσμένου κύρους προσωπικότητες κυρίως από τον χώρο του θεάτρου. Στόχος της διοργάνωσης, με υπεύθυνη την Καλλιόπη Εξάρχου, ήταν να αναβαθμιστεί «η θεωρητική πλευρά που μπορεί να στηρίξει το θέατρο» και «να περάσει στο κοινό [...] θεωρητικές απόψεις». ⁵⁸ Η θεματολογία περιλάμβανε μεγάλη γκάμα θεμάτων που άπτονται θεωρητικών ζητημάτων του θεάτρου, ⁵⁹ θεωρητικών και συγκριτικών προσεγγίσεων θεατρικών έργων ⁶⁰ και θεατροποιημένων παρουσιάσεων. ⁶¹

Από το τέλος του 2005 έως τη βίαιη διακοπή τους από τον Πολιτιστικό Οργανισμό του Δήμου Καλαμαριάς την άνοιξη του 2007, η διοργάνωσή τους γινόταν σε συνεργασία με τη θεατρική ομάδα Angelus Novus στους Κοιτώνες του Κόδρα, με αλλαγμένη τη μορφή τους. Με γενικό τίτλο «Προς Παράστασι» «παρουσιάζονταν με ελαφρώς δραματοποιημένη μορφή έργα ελάχιστα ή καθόλου παιγμένα, γνωστών ή λιγότερων γνωστών ή παντελώς άγνωστων συγγραφέων». ⁶²

58. Κυριακή Τσολάκη, «Λύκη βυθού Φως θεατρικό», εφ. *Μακεδονία*, 13.1.2002.

59. Α. Σιββετίδου, «Θέατρο και θεωρία» (14.2.2000)· Σ. Πατσαλίδης, «Η έννοια του χώρου και της υποκειμενικότητας στο σύγχρονο θέατρο. “Το τέλος του παιχνιδιού” του Μπέκετ» (6.3.2000)· Γιάννης Μήτρου, «Πολυμορφική τέχνη – Θέατρο καταστάσεων» (20.3.2000)· Πέτρος Μαρτινίδης, «Η σκηνή ως τόπος μυστηρίου» (15.5.2000)· Δ. Κωνσταντινίδης, «Θέατρο και θέατρο» (29.5.2000)· Π. Μαρτινίδης, «Ως εν ουρανών και επί σκηνής...» (15.1.2001)· Έλση Σακελλαρίδου, «Γυναικείο θέατρο και μπρεχτική παράδοση: το παιχνίδι των αντιφάσεων» (29.1.2001)· Σ. Φελοπούλου, «Οι μεταμφιέσεις του θεατρικού προσώπου» (23.4.2001)· Δ. Κωνσταντινίδης, «Η κριτική της κριτικής» (28.5.2001)· Σ. Πατσαλίδης, «Το σώμα, το θέατρο και η τεχνολογία» (5.2.2002)· Κώστας Σάντας, «Η τέχνη του ηθοποιού» (13.1.2003).

60. Χάρη Σβαλιγκου, «Το γκροτέσκο ως παρωδία του τραγικού στο έργο του Ντίρενματ “Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας” και του Ιονέσκο “Δολοφόνος χωρίς αμοιβή”» (13.12.1999)· Σ. Φελοπούλου, «“Η άγνωστη του Αρρά” και “Η νύχτα της κουκουβάγιας”»: το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου μέσα από το παιχνίδι των προθέσεων των προθανάτιων αναμνήσεων και του θεάτρου μέσα στο θέατρο» (19.4.2000)· Κ. Εξάρχου, «“Ημέρες κρίσεως” των θεατρικών προσώπων στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Αόρατος θιάσος, Ο Δείπνος, Μια συνάντηση κάπου αλλού*» (20.11.2000)· Δ. Κωνσταντινίδης, «Ο Άλλος Πρόσπερο» (11.12.2002)· Δήμητρα Μήττα, «*Οιδίπους Τύραννος*: Από την αιμομιξία των θεών στην αιμομιξία των ανθρώπων, την ενοχή και την τιμωρία» (26.2.2001)· Έφη Βαφειάδη, «Σταθμοί στη δραματουργία του Π. Χορν» (18.11.2002)· Κ. Εξάρχου, «Πρόσωπα και προσωπεία της γυναικείας επιθυμίας στον Τσέχωφ και τον Ουίλλιαμς» (17.3.2003).

61. Κ. Εξάρχου, «*Μια φορά και έναν καιρό...ήταν το Θέατρο*», «μια μουσική παράσταση με θέμα τις σημαντικότερες στιγμές της ιστορίας του θεάτρου» (12.3.2001)· Α. Σιββετίδου, «*Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*», «μια “συζήτηση-παράσταση” ...για τις παραστάσεις στις σκηνές της Θεσσαλονίκης» (26.3.2001)· Λίνα Λαμπράκη, «*Διατρέχοντας την περιπέτεια των ρόλων...*» (7.5.2001)· «Γιάννη Ρίτσου, *Η σονάτα του σεληνόφωτος. Δείγμα προθέσεων*» (31.3.2003).

62. *Ονομάζομαι ... Γυναίκα* της Κ. Εξάρχου (9.12.2005, επιμ. Π. Δανελάτου), *Ικέτιδες* (23.1.2006, επιμ. Δ. Κωνσταντινίδη), *Στο όνομα της Μητέρας*, μονόλογοι με θέμα τη Μητέρα των Nicolas Brehal, Rene de Ceccaty, Olivier Charmeux, Yasmina Reza, Louis-Charles Sirjacq, Silvia Baron Supervielle, Edmund

Με όλα τα παραπάνω το Θέατρο «Λύκη Βυθού» ανταποκρίθηκε στο ακέραιο στο ιδρυτικό του κείμενο, στο οποίο οριζόταν ως «σκοπός της δημιουργίας του η με κάθε μέσον (παραστάσεις, σεμινάρια, διαλέξεις, έντυπα κ.λπ.) εξύψωση του Θεάτρου ως παιδευτικού και ψυχαγωγικού μέσου στον βαθμό που του αρμόζει», «η συσπείρωση του πνευματικού κόσμου της πόλης και η ενεργοποίησή του με αφορμή τη σκηνική πράξη». Ήταν ένα θέατρο δραστηκής ποιοτικής εμβέλειας και υψηλού ήθους που έδωσε βήμα σε νέους καλλιτέχνες και υποστήριξε την καλλιτεχνική δημιουργία άλλων θεατρικών σχημάτων.

White, (13.2.2006, μετ. Κ. Εξάρχου, επιμ. Π. Δανελάτου), *Ο αρχιτέκτονας και ο Αυτοκράτορας της Ασσυρίας* του Φ. Αρραμπάλ, (26.2.2006, μετ. Κ. Εξάρχου επιμ. Λίλια Λύτρα), *Ιοκάστη* της Δ. Μήττα (13.3.2006, επιμ. Α. Αποστολίδη), *Ο Μαύρος Πρίγκιπας* του Κ. Σ. Δαμιανού (27.3.2006, επιμ. Δ. Κωνσταντινίδη), *Μικρές ιστορίες μεγάλων εξομολογήσεων και Περί ιδεών*, δύο ποιητικές συλλογές της Κ. Εξάρχου (9.12.2006, επιμ. Α. Αποστολίδη), *Ηρακλείδαι*, (21.1.2007, μετ. Παναγή Λεκατσά, επιμ. Δ. Κωνσταντινίδη), *Κυνήγι Αρουραίων* του Πέτερ Τουρίνι (29.1.2007, μετ. – επιμ. Γιάννα Τσόκου).

Αντιγόνη μου¹ του Ανδρέα Φλουράκη

Κάθε φορά που βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σύγχρονο έργο που αναπαράγει κάποιον από τους αρχαιότερους αρχαίους ελληνικούς μύθους δεν μπορεί παρά να μας έρθει στο νου το ερώτημα που θέτει ο Στάνιερ:

«Γιατί αυτή η αδιάκοπη επιβολή των ελληνικών μύθων στη φαντασία της Δύσης [...] που επανέρχονται στην τέχνη και στην σκέψη του εικοστού αιώνα, σε βαθμό που σχεδόν να γίνονται έμμονες ιδέες; Γιατί άραγε συμβαίνει, μια δράκα αρχαίων ελληνικών μύθων να συνεχίζουν να κυριαρχούν και να προσδίδουν ζωτικό σχήμα στη δική μας αίσθηση του Εγώ και του κόσμου; Γιατί άραγε οι “Αντιγόνες” είναι αληθινά αιώνιες και άμεσα παρούσες».²

Οφείλουμε, λοιπόν, να συμπλεύσουμε με τον Πλάτωνα, τον Montaigne και κατ’ επέκταση με τον Stainer στην καταγεγραμμένη εκ νέου από τον τελευταίο κοινή άποψή τους: «Δεν είμαστε παρά “ερμηνευτές ερμηνειών”»;³

«Γιατί άραγε αυτή η “αιώνια” επιστροφή;»;⁴

Για να μπορέσουμε να διεισδύσουμε στο σύμπαν του έργου του Ανδρέα Φλουράκη σε συνδυασμό με τα προαναφερθέντα ερωτήματα θα πρέπει να συμφωνήσουμε ότι:

«[...] αθωότητα μπροστά στους κλασικούς δεν υπάρχει για έναν σύγχρονο άνθρωπο.[...], κανένας θεατής, κανένας αναγνώστης δεν συναντά την *Αντιγόνη* του Σο-

1. Το κείμενο παρουσιάστηκε σε μορφή αναλογίου (5 Ιουλίου 2017) λίγους μήνες μετά το παρόν συνέδριο (Απρίλιος 2017) και συγκεκριμένα στη *Συνάντηση Νέων Δημιουργών* με τίτλο «Δελφικές Εορτές και Αρχαίο Δράμα» στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.topontiki.gr/article/227254/synantisi-neon-dimioyrgon-delfikes-eortes-arhaio-drama?fbclid=IwAR2CuUreOq8dkDM7iIJ4SACoa4ubgz2vUMxzmI0JgqCUUjzgXCbnN-nvOGc> (ημερομηνία πρόσβασης στις 19/1/2020). Το κείμενο που παρουσιάστηκε έχει σημαντικές διαφορές, από το κείμενο στο οποίο βασίστηκε η παρούσα εισήγηση, καθώς ο συγγραφέας συνηθίζει να επεξεργάζεται παραπάνω από μία κειμενικές εκδοχές του ίδιου έργου. Η εκδοχή των δελφικών εορτών δημοσιεύτηκε στο λογοτεχνικό περιοδικό *Χάρτης* (Δεκέμβριος 2019) στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.hartismag.gr/hartis-12/theatro/antigonh-moy/?fbclid=IwAR0Tty41r5ZOo6iYJ8Gk8HNZrvBVTroK4py3yWiElv> (ημερομηνία πρόσβασης στις 19/1/2020). Όλες οι υποσημειώσεις που περιλαμβάνουν αποσπάσματα του θεατρικού έργου του Ανδρέα Φλουράκη αντλούνται από την ανέκδοτη εκδοχή του.

2. George Steiner, *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στη λογοτεχνία, τις τέχνες και τη σκέψη της εσπερίας*, Αθήνα, Καλέντης, 2001, σ. 464.

3. Στο ίδιο, σ. 17. «Δεν είμαστε παρά «ερμηνευτές ερμηνειών» – έτσι εκφράζεται ο Μονταίνιος (Montaigne), απηχώντας τον Πλάτωνα που στον *Ιωνα* χαρακτηρίζει τους ραψωδούς ως «ερμηνέων ερμηνείς».

4. Στο ίδιο, σ. 464.

φοκλή εντελώς απροετοίμαστος. Επειδή [...] οι παραλλαγές και οι διασκευές είναι τόσο πολυάριθμες και τόσο σημαντικές προς την ποιότητα, (που) το κείμενο του Σοφοκλή διατρέχει τον κίνδυνο να χαθεί μέσα στο συγκείμενό του, τα συμφραζόμενα και το πλαίσιο αναφοράς. Όμως, Πρωτο-Αντιγόνη δεν μπορεί να υπάρξει για εμάς [...]. Θεωρώ πολύ πιο ρεαλιστικό για τον “αργό αναγνώστη” να παραδεχτεί ότι οι κρίσεις για την *Αντιγόνη* και οι χρήσεις που της έγιναν, από τον Αριστοτέλη ως τον Λακάν συνιστούν μέρος και της δικής του εμπειρίας του έργου». ⁵

Διαβάζοντας το έργο του Φλουράκη διαπιστώνουμε ότι ενώ τα στοιχεία του μύθου του έργου του ταυτίζονται με τον αρχετυπικό μύθο, το θέμα που πραγματεύεται δεν βρίσκεται στην αιχμή της θεματικής της Σοφοκλείας *Αντιγόνης*. Δεν τον απασχολεί η σύγκρουση θεϊκού και ανθρώπινου νόμου, ούτε εξάλλου η σύγκρουσή της με τον εκπρόσωπο μιας αυταρχικής, απολυταρχικής εξουσίας. Τον στοιχειώνει όμως η σχέση της ηρωίδας με τον θάνατο. Αναγνωρίζει δε ότι στη Σοφοκλεία *Αντιγόνη* «η πορεία της [...] προς τον θάνατο αποτελεί σχεδόν έργο μέσα στο έργο». ⁶ Το συμβάν που κατακυριεύει τη σκέψη του είναι τι την οδηγεί σε αυτόν τον θάνατο. Και είναι βέβαιο ότι δεν οδηγείται σε αυτόν από τον Κρέοντα που σε αυτήν την επανεγγραφή του μύθου είναι σχεδόν ανύπαρκτος, αλλά οδηγείται από άλλους εσωτερικούς αγιάτρευτους δαίμονες. Με αυτούς έχει να παλέψει η *Αντιγόνη* του Ανδρέα Φλουράκη. Αυτή η άνιση πάλη θα τη συνθλίψει, αλλά όχι πριν κάνει μια ηρωική, απελπισμένη έξοδο, όπου ο πυρήνας της απελπισίας και της συντριβής της δεν είναι μόνο υπαρξιακός αλλά πολιτικός και κοινωνικός.

Υπογραμμίζουμε ακόμα κάτι: τη χρονική στιγμή που επιλέγει ο συγγραφέας να συναντήσουμε την *Αντιγόνη* του. Δεν την παρακολουθούμε στην εναγώνια συγκρουσιακή διαδικασία (εσωτερική και εξωτερική) μέχρι να φτάσει στην ταφή του Πολυνείκη. Στο έργο του Φλουράκη τη βρίσκουμε ακριβώς τη στιγμή που έχει επιστρέψει από την ταφή του αδερφού της. Τα χέρια της είναι γεμάτα χώμα και το λευκό νυφικό της λερωμένο. Η πράξη της ταφής έχει συντελεστεί. Το χρέος έχει εκπληρωθεί. Βρισκόμαστε σχεδόν στο πέρας του μύθου. Στο σημείο λοιπόν που σχεδόν τελειώνει ο μύθος ο συγγραφέας επιλέγει να είναι το σημείο εκκίνησής του. Τι υπάρχει τώρα να ειπωθεί; Γιατί έγινε αυτή η επιλογή;

Για να αρχίζουμε να προσεγγίζουμε τα παραπάνω ερωτήματα επιστρέφουμε στον αρχικό στοχασμό του Στάινερ και στην οπτική που ο ίδιος προτείνει:

«Στην *Αντιγόνη* υπάρχουν οι κύριες σταθερές που διέπουν τις εγγενείς στην ανθρώπινη κατάσταση συγκρούσεις. Οι οποίες είναι: η Αναμέτρηση μεταξύ ανδρών και γυναικών, η Αναμέτρηση μεταξύ γενεών (νέοι – ηλικιωμένοι), η Αναμέτρηση μεταξύ κοινωνίας και ατόμου, η Αναμέτρηση μεταξύ ζώντων και νεκρών, η Αναμέτρηση μεταξύ ανθρώπου και θεού (θείου) δηλαδή είναι αδύνατον να μην ασχοληθούμε με αυτούς τους μύθους αφού τους φέρουμε κυτταρικά». ⁷

Ο Φλουράκης από αυτές τις θεματικές θα επιλέξει τρεις: Την αναμέτρηση ζώντων και νεκρών, τη σύγκρουση μεταξύ ανδρών και γυναικών, την αναμέτρηση κοινωνίας και ατόμου. Για τη σχέση με το θείο αυτή η *Αντιγόνη* θα δηλώσει ευθαρσώς ότι δεν πιστεύει σε τίποτα.

5. Στο ίδιο, σ. 457.

6. Στο ίδιο, σ. 427.

7. Στο ίδιο, σσ. 360-361.

Οι αναμετρήσεις αυτές κειμενικά αποτυπώνονται με:

1. Τις τελετές ταφής καθώς:

«το θέμα της ταφής αγγίζει θεμελιακές χορδές του κατ' ιδίαν και του δημόσιου αισθήματος. Οι πρακτικές που συνδέονται με αυτήν είναι τόσο ποικιλότροπες και ιδιόρρυθμες, όσο και τα διαφορετικά αλφάβητα».⁸

2. Τα οικεία φαντάσματα: η σχέση μας με τους «νεκρούς μας».⁹

3. Τον οίκο των οστών: υπό το πρίσμα ότι:

«οι τελετές της ταφής, με τον κυριολεκτικό επαν-εγκλεισμό του νεκρού στο κομμάτι γης και τη σκιάδη διαδοχή των γενεών που αποτελούν τα θεμέλια του οικογενειακού, αποτελούν το ιδιαίτερο καθήκον της γυναίκας. Μια αδερφή επιφορτίζεται με αυτό το καθήκον, όταν ο άνδρας δεν έχει ούτε μητέρα για να τον φέρουν πίσω στη γη-φύλακα, τότε ο ενταφιασμός περιβάλλεται τον υψηλότερο βαθμό ιερότητας. Η πράξη της Αντιγόνης είναι ότι ιερότερο μπορεί να επιτελέσει γυναίκα».¹⁰

4. Τη σχιαγράφηση του πολίτη του σύγχρονου δυτικού κόσμου και τα ελλείμματα δημοκρατίας.¹¹

5. Τη δυσμενή θέση της γυναίκας στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες.¹²

Οι καίριοι στοχασμοί του Στάινερ προσφέρουν τα εργαλεία ανάλυσης για κάθε προσπάθεια επανεγγραφής του μύθου της Αντιγόνης, κι έτσι μας βοηθούν και στην αποκωδικοποίηση της Αντιγόνης του Ανδρέα Φλουράκη, γι' αυτό και η μελέτη του αυτή χαρτογραφείται ως ο ένας βασικός πώλος της παρούσας εισήγησης. Ο άλλος νομιμοποιείται από την παράδοση επιλογή του συγγραφέα να προτάξει την ακόλουθη φράση του έργου του Σάμιουελ Μπέκετ: «If you don't know where you are currently

8. Στο ίδιο, σ. 186.

9. «Ο αδερφός μου λίγο πριν πεθάνει θυμήθηκε τη νεκρή μητέρα μου, τον εξαφανισμένο πατέρα. Ο ετοιμοθάνατος αδερφός μου, είδε τον ήρωα των παιδικών του χρόνων μέσα στην πανοπλία του. Να τον βάζει σύντροφο στην πλάτη του, να χαθούν. Οι άνθρωποι έρχονται κοντά και μετά χάνονται από δω και από κει, απομακρύνονται, παντρεύονται, πεθαίνουν, γίνονται φαντάσματα οικεία».

10. George Steiner, *Οι Αντιγόνες...*, σ. 67.

11. «Γιατί τρομοκράτες δεν είναι μόνο αυτοί που φυτεύουν φωτιά στις πόλεις μας, είναι κι εκείνοι που φυτεύουν την αγριότητα μέσα μας.

*Στις μέρες μας οι Κρέοντες ξεφυτρώνουν σαν τα σπυριά σε πρόσωπο εφήβου.

*Θα στείλει να με συλλάβουν, θα βάλει αυτούς που γράφουν να γράψουν ψέματα για μένα.

θα με ξεχάσουν σε μια φυλακή,

[...]μέχρι να τρελαθώ και να πεθάνω;

δεν θα 'μαι ούτε το πρώτο θύμα, ούτε το τελευταίο.

Πόσα παιδιά δεν σαπίζουν σε φυλακές όλων των ειδών;

Ο κόσμος μοιάζει με λάκκο, που κάποιος τον σκάβουν συνεχώς,

χωρίς να υποφιάζονται για ποιον προορίζεται.»

12. «Η Αντιγόνη και οι Αντι-κόρες της να κάνουν μια μεγάλη αλλαγή [...] Να είναι προσεκτικές με τις μεγάλες αλήθειες, με τ' αξιώματα κυρίως. Να τα σκέφτονται, να τα εξετάζουν καλά, κι αν μπορούν να τ' αμφισβητούν ας το κάνουν. Όχι άλλη μασημένη τροφή για το μυαλό.»

standing, you're dead».¹³ Δεν το διασαφηνίζει πουθενά, αλλά η φράση είναι από τις *Ωραίες μέρες*. Ο διάλογος που θέλει να δομήσει με το εν λόγω έργο και κυρίως μεταξύ των δυο ηρωίδων (Γουίνι – Αντιγόνη) αποκαλύπτεται με την πρώτη φράση που λέει η Αντιγόνη¹⁴ και επαναλαμβάνεται εμμονικά σε όλο το μονόλογο και αυτή στα αγγλικά: «another happy day».¹⁵ Εμμονική φράση-κλειδί και στο έργο του Μπέκετ.

Ποια σχέση μπορεί να υπάρχει μεταξύ της αρχετυπικής Αντιγόνης και της μετανεωτερικής Γουίνι; Ή για να είμαστε πιο ακριβείς ποια εκλεκτική συγγένεια υφαίνει ο συγγραφέας και με τι μέσα; Αν το έργο του Μπέκετ μιλάει για ένα «εγώ ακόμα υπό κατασκευή»¹⁶ διερωτώμενος υπό την πίεση «των φαντασμάτων του ξυπνήματος» και με τη νοερή παρουσία του Φρόυντ: [...] «οφείλω να υπάρχω;»,¹⁷ το διάσημο μπεκετικό έργο διερωτάται:

«Κάποιος που απουσιάζει [...] έξω από τον εαυτό του, προς τον εαυτό του [...] υφασμένος από ψέματα, αντιφάσεις, πόθους; ύπνο(ς), μήτρα, θάνατο(ς): φόβο(ς): φόβο(ς) για τον θάνατο, φόβο(ς) για τους άλλους, φόβο(ς) για το εγώ.¹⁸ Αυτή η κατάσταση της ημιζωής φέρνει στους ήρωες του την απόλυτη δυστυχία»;¹⁹

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Φλουράκης διαποτίζει την ηρωίδα του με όλες τις παραπάνω διερωτήσεις αποπειρώμενος έναν διάλογο με την Γουίνι έχοντας ως κοινά στοιχεία «τις ψυχοπαθολογικές εξερευνήσεις [...], την αίσθηση του χιούμορ, [...] την κατάθλιψη [...] αλλά “με πνεύμα και φαντασία”».²⁰ Και κυρίως την «απολυτότητα (της) εγκατάλειψης [...] μια ικεσία παιδευμένη σε κάθε χρήσιμο θάνατο» [...] «πριν τον θάνατο της ψυχής»^{21, 22}

Οι παραπάνω διερωτήσεις αποτυπώνονται κειμενικά από:

1. Τον σκηνικό χώρο (καθοριστικός για το δραματικό):

Όπως η Γουίνι είναι μισοβυθισμένη σε έναν λόφο στον οποίον ενταφιάζεται από τον σωρό των χρηστικών αντικειμένων που έχει ή βγάζει από την πελώρια τσάντα της, έτσι και η Αντιγόνη θα ενταφιαστεί κάτω από τον σωρό αχρησιμοποίητων προϊόντων μέσα σε πλαστικές σακούλες από το super-market που κουβαλά η ίδια με επιμέλεια μυρμηγκιού από την αρχή του μονόλογου της ως την τελική του έκβαση, όπως μαρτυρά η επαναλαμβανόμενη σκηνική οδηγία.²³ Η απουσία κάθε μορφής ζωής, ευχαρίστησης, ηδονής αντικαθίσταται από την υπερβολική κατανάλωση αγαθών.²⁴

13. «Αν δεν ξέρεις που βρίσκεσαι αυτή τη στιγμή, είσαι νεκρός.»

14. Με αυτήν τη φράση ξεκινάει το έργο *Οι ωραίες μέρες* του Σ. Μπέκετ.

15. Φράση που επαναλαμβάνει εμμονικά η ηρωίδα Γουίνι από τις *Ωραίες μέρες* του Σ. Μπέκετ.

16. Ludovic Janvier, «Beckett», μτφρ. Όλγα Δανιηλοπούλου, στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Αθήνα, Εμείς, 1984, σ. 55.

17. Ο.π.

18. Στο ίδιο, σσ. 56-57.

19. D. S. Holloway, «Συνοδεία ενός. Σκέψεις πάνω στο έργο του Σάμουελ Μπέκετ», μτφρ. Δώρα Ταξίδου, στο *ίδιο*, σ. 47.

20. Στο ίδιο, σ. 53.

21. L. Janvier, «Beckett», σ. 69.

22. Συλλογικό, *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Αθήνα, Εμείς, 1984.

23. «Η ANTIΓΟΝΗ βγαίνει και φέρνει σακούλες σούπερ-μάρκετ γεμάτες προϊόντα.»

24. Ζαν Μπωντριγιάρ, *Η καταναλωτική κοινωνία. Οι μύθοι της, οι δομές της*, μτφρ. Β. Τομανάς,

Παρατηρούμε εδώ με κάποια έκπληξη και ίσως όχι χωρίς αμηχανία ότι ο συγγραφέας αποφάσισε να στηρίξει το οικοδόμημα της δικής του *Αντιγόνης* σε δυο πώλους, δυο πώλους κατεξοχήν αντιθετικούς: ο ένας, το αρχαίο δράμα, που έχει τη ρίζα του στο θρησκευτικό θέατρο, επομένως έχει ένα βαθύ τελετουργικό υπόβαθρο και διαποτίζεται από τη σχέση-σύγκρουση του ανθρώπινου όντος με το θείο και ο δεύτερος πώλος από το Θέατρο του Παραλόγου που είναι το εντελώς αντίθετό του: η τραγικότητα έγκειται στην υπαρξιακή ερήμωση του ανθρώπου απουσία θεού. Σε αυτό το ήδη πολύπλοκο σχήμα ο Φλουράκης θα προσθέσει ακόμα ένα σοβαρό βαθμό δυσκολίας: η δεύτερη φράση που θα πει η ηρωίδα του θα μας ξεκαθαρίσει ότι αυτό που πρόκειται να δούμε είναι ένα χάπενινγκ. Συνοψίζοντας, το δομικό υλικό αυτού του μονολόγου αποτελείται από την αναβίωση ενός αρχαίου μύθου, αρχετυπικού, συνομιλεί με το Θέατρο του Παραλόγου και συγκεκριμένα με τις εμβληματικές *Ωραιές μέρες* του Σ. Μπέκετ και όλο το εγχείρημα θα γίνει μέσα από τους κανόνες που διέπουν το Χάπενινγκ. Εξωτερικά δηλαδή, η μια μορφή θεάτρου αναιρεί την επόμενη που έχει επιλέξει ο συγγραφέας για να συμπάρξουν. Οι επιλογές αυτές είναι σαφώς ριψοκίνδυνες και όχι ανώδυνες, αινιγματικές και ίσως αν σταθούμε στους στενούς ορισμούς του, σαφώς και η συνύπαρξή τους δεν ευσταθεί. Ο Φλουράκης χρησιμοποιώντας αντιθετικό υλικό προπλάσματος φτιάχνει ένα συναρπαστικό, ειλικρινές, τρομαχτικό θεατρικό σύμπαν με βασικό θεματικό πυρήνα το ανεπούλωτο, το απύθμενο και απωθημένο πένθος της ανθρώπινης ύπαρξης.

2. Την ακρωτηριασμένη ύπαρξη, ματαιότητα, μοναξιά (*Αντιγόνη*²⁵ / Γουίνι²⁶)

3. Το ανεπούλωτο πένθος: υπό την έννοια που του δίνει ο Ρολάν Μπαρτ:

Σκόπελος, Νησίδες, 2000, σ. 84. «Και όσο παράδοξο κι αν φαίνεται αυτό, η κατανάλωση ορίζεται ως αποκλείουσα την ηδονή. Ως κοινωνική λογική, το σύστημα της κατανάλωσης θεσπίζεται στη βάση μιας άρνησης της ηδονής».

25. «Ζωή είναι όταν βρέχει και το νερό χτυπάει στην ομπρέλα μας,
όταν πάμε μια βόλτα με τους αγαπημένους μας φίλους,
όταν τα καλοκαίρια δεν θέλουμε να βγούμε από τη θάλασσα.

Ζωή είναι όταν είμαστε παιδιά,
τότε που τα πάντα είναι συναρπαστικά
και κάθε τι είναι μια νέα ανακάλυψη.
Τότε που νομίζουμε πως όλα είναι παιχνίδι.

Ζωή είναι όταν ξαναβρίσκεις τον κόσμο μέσα απ' τα δικά σου παιδιά,
κι αρχίζεις να βλέπεις τα πάντα με το βλέμμα τους.»

26. «Μόνη, ολομόναχη, δηλαδή εν ερημία εν τη ερήμω

Οι λέξεις αποτυγχάνουν, απογοητεύουν, προδίδουν [...], φθείρονται, φθίνουν, εξαντλούνται [...] εγκαταλείπουν. [...] οι λέξεις σε παρατούν, είναι φορές που ακόμα κι αυτές σε εγκαταλείπουν [...] εγώ θα πρέπει να μάθω να μιλάω στον εαυτό μου, ολομόναχη, [...] μια τέτοια ερημιά, τέτοια έρημο.

Γελώντας άγρια μέσα στον πιο ανυπόφορο πόνο, στην πιο ανελέητη θλίψη.

Δηλαδή επειδή πατάς ακόμα στις βρωμοποδάρες σου, με το βρωμοσακούλι σου, γεμάτο κονσέρβες σκατά και αλλαξιές σάβρακα, τραβολογώντας με τα πάνω-κάτω σ' αυτήν την κόλαση σ' αυτήν την κόπρο σ' αυτήν την έρημο του Αυγεία, σ' αυτή τη γαμημένη ερημιά. Οι τελευταίοι άνθρωποι να ξεστρατίσουν έτσι να περιπλανηθούν μέχρις εδώ.» (βλ. στο: Σάμουελ Μπέκετ, *Ευτυχισμένες μέρες. Ω οι ωραιές μέρες*, ελλ. απόδ. Ρούλα Πατεράκη – Κοσμάς Φουντούκης, Αθήνα, Το Ροδακί, 1994, σσ. 22, 27, 32, 36, 55, 56).

«πένθος: όχι συντριβή, μπλοκάρισμα (που θα προϋπέθετε κάποιο “παραγέμισμα”), μια οδυνηρή διαθεσιμότητα: βρίσκομαι σε εγρήγορση, περιμένοντας, καιροφυλακτώντας την έλευση ενός “νοήματος ζωής”».²⁷

Μια μαύρη τρύπα σαν μια ημιτελώς βιωμένη κατάσταση που επανέρχεται αέναα και καταστροφικά για τις δυο ηρωίδες (Αντιγόνη – Γουίνι) που έχει τις ρίζες της στις μη συμφιλιωμένες οικογενειακές σχέσεις τους, στην ανεπιτυχή προσπάθεια συμφιλίωσης εκ των υστέρων, στην αδυναμία ενηλικίωσης. Ο Κίρκεγκωρ αναφέρει:

«Η μεν τραγική λύπη απαιτεί ένα στοιχείο ενοχής, η δε αληθινή τραγική οδύνη ένα στοιχείο αθωότητας».²⁸

4. Το ωκεάνιο αίσθημα που σύμφωνα με τον Φρόντ:

«ήταν ένα ιδιαίτερο αίσθημα που δεν τον εγκατέλειπε ποτέ, το οποίο έβλεπε να επιβεβαιώνεται από πολλούς και θα προϋπέθετε την ύπαρξή του σε εκατομμύρια ανθρώπους. Ένα αίσθημα το οποίο ήθελε να ονομάσει την αίσθηση της “αιωνιότητας”, ένα αίσθημα σαν για κάτι απεριόριστο, απέραντο, θα μπορούσαμε να πούμε “ωκεάνιο”»²⁹ (Αντιγόνη³⁰/ Γουίνι³¹).

5. Την απουσία θεού: (Αντιγόνη³² / Γουίνι³³)

6. Την στέρηση τεκνοποιίας ή τον θάνατο παιδιού (Μίλτρεντ³⁴) που επιφέρει τον ακρωτηριασμό της γυναικείας φύσης (Αντιγόνη³⁵ / Γουίνι³⁶).

27. Roland Barthes, *Ημερολόγιο Πένθους. 26 Οκτωβρίου 1977-15 Σεπτεμβρίου 1979*, μτφρ. Κ. Σχινόνα, Αθήνα, Πατάκης, 2012, σ.109.

28. G. Stainer, *Οι Αντιγόνες...*, σ. 102. (μεταφρασμένο απόσπασμα του Σαίρεν Κίρκεγκωρ από το αμετάφραστο στα Ελληνικά: *Είτε-Είτε*, 1843.)

29. Σίγκμουντ Φρόντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφρ. Ν. Μυλωνά, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 2011, σ. 8.

30. «και να γινόμαστε ξανά χαρούμενοι, όπως όταν ήμασταν στην κοιλιά μιας μαμάς».

31. «Μια μακριά ζωή, αρχίζοντας μέσα στη μήτρα, όπως μια φορά κι έναν καιρό, η ζωή κάποτε άρχιζε [...] θα έχει μνήμες από τη μήτρα, πριν πεθάνει, τη μητρική μήτρα» (Σ. Μπέκετ, *Ευτυχισμένες μέρες. Ω οι ωραίες μέρες...*, σ. 73).

32. «Δεν είπα ούτε μία προσευχή, μόνο τον σκέπασα με χώμα.

Ξέρω πως πίστευε στον Θεό.

Εγώ δεν πιστεύω σε τίποτα και κανέναν.»

33. «Μα πώς αλλιώς θα μπορούσε κανείς να δοξάσει καλύτερα τον Μεγαλοδύναμο, παρεκτός κρυφωγελώντας μαζί του με τα μικρούλικά αστεία του, ιδιαιτέρως τα πιο ταπεινά;» (Σ. Μπέκετ, *Ευτυχισμένες μέρες...*, σ. 36).

34. Πηγή Κουτσογιαννοπούλου, «Αναμνήσεις και φαντασιώσεις στο θέατρο του Μπέκετ», στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett...*, σσ. 9, 10. Για τη Μίλτρεντ: «μιλάει για ένα μικρό κορίτσι πριν πεθάνει, πηγή ευτυχίας που έσβησε. [...] το μικρό κορίτσι που θυμάται είναι η ίδια ή η κόρη της που δεν υπάρχει πια. Αρχίζοντας τη ζωή της μέσα στη μήτρα, όπως πάντοτε η Μίλτρεντ πριν πεθάνει θα θυμηθεί τη μήτρα, αυτή τη μήτρα της μητέρας της, είτε πρόκειται για τη δική της ζωή, είτε για της κόρης της. Η αλήθεια είναι μία: ότι ζωή μέσα στη μήτρα σημαδεύει τη γέννηση και τον θάνατο».

35. «εγώ ποτέ δεν θα μάθω τον έρωτα»

36. «Η θλίψη μετά τη σεξουαλική επαφή, αυτή μας είναι ασφαλώς γνωστή

Κι αν θα ‘πρεπε κάποτε η γη να σκεπάσει τα στήθη μου [...] κανείς ποτέ δεν θα ‘χει δει τα στήθη μου.» (Σ. Μπέκετ, *Ευτυχισμένες μέρες. Ω οι ωραίες μέρες...*, σσ. 77, 49).

5. Την έννοια του σημαίνοντος θανάτου του Λακάν. Έτσι όπως την αποκωδικοποιεί ο Μίλερ:

«Ο συμβολικός θάνατος νοείται σε αυτή τη βάση αφενός σαν άρνηση της βιολογικής ζωής, όπως καταμαρτυρεί η αυτοκτονική πράξη, αλλά επίσης σαν επιβεβαίωση της συμβολικής ζωής πέραν της βιολογικής»³⁷ (Αντιγόνη μου³⁸ / Γουίνι³⁹).

Το χάπενινγκ που μας έχει υποσχεθεί στην αρχή η Αντιγόνη δεν είναι τίποτα άλλο παρά η επί σκηνής αυτοκτονία της. Η Αντιγόνη θα θαφτεί μέσα στον σωρό των προϊόντων από το super-market. Θα ενταφιαστεί ζωντανή ακυρώνοντας και γελοιοποιώντας την τιμωρητική διάθεση του Κρέοντα, επικυρώνοντας το τραγικό μεγαλείο της ελεύθερης βούλησής.⁴⁰

Μικρό υστερόγραφο: ο Ανδρέας Φλουράκης δίνει τον τίτλο *Αντιγόνη μου*, αφενός για να μας δηλώσει ότι προσθέτει το δικό του, πολύ προσωπικό αποτύπωμα στα προπλάσματα σπουδών πάνω στη συγκεκριμένη ηρωίδα και αφετέρου να υπογραμμίσει το αδυσώπητο φινάλε που προτίθεται να δώσει: η Αντιγόνη θα εγκατέλειπε την πρόθεση αυτοχειρίας αν ερχόταν κάποιος πατέρας/εραστής να την φωνάξει Αντιγόνη ΜΟΥ,⁴¹ και

37. Ζακ-Αλέν Μίλερ, *Λακανική βιολογία*, μτφρ. Νιν. Δυοβουνιώτου, επιμ. Βλ. Σκολίδης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2004.

38. «Μ' αυτό το χώμα θα θαφτώ μπροστά σας,
σαν ένα θαύμα απ' την ανάποδη,
που μια αναποδιά της τύχης μ' αναγκάζει να συνεχίσω ως το τέλος.
Έλεγα πως τα ψώνια της εβδομάδας και το χώμα από τον κήπο μου,
θα έκαναν τη μετάβασή μου ευκολότερη.
Λάθος.»

39. «Sleep for ever, θείον δώρον,
Ω! χαρές εφήμερες, ω! να δεις τι λέει, ατελείωτη λύπη του Παραδείσου
Μετά του χάρου το στερνό μοιραίο φιλί, [...] ένα χλωμιασμένο στοματάκι εκεί
Κλείσε τα μάτια και περίμενε να 'ρθει η μέρα, the happy day, η ευτυχιμένη μέρα να 'ρθει [...] που η
σάρκα λιώνει στους τόσους βαθμούς.

Τότε εσύ μπορείς να κλείσεις τα μάτια, τότε εσύ πρέπει να κλείσεις τα μάτια, και να τα κρατήσεις κλειστά να μην τα ανοίξεις ποτέ.» (Σ. Μπέκετ, *Ευτυχιμένες μέρες. Ω οι ωραίες μέρες...*, σσ.10, 15,16,19, 80).

40. «Another happy day.
Το χάπενινγκ που ήρθατε να δείτε είναι έτοιμο να κορυφωθεί.
Η Αντιγόνη θα θαφτεί από μόνη της.
Να μη σαπίσει πίσω από κλειδωμένες πόρτες,
[...] που οι άνθρωποι του καθήκοντος δεν τιμωρούνται.
Κανένας δεν έχει το δικαίωμα να πάρει τη ζωή ενός ανθρώπου
και να την αφανίσει, εκτός από τον ίδιο.
Στο μέλλον θα επιτρέπουν χώρους για να πεθάνεις
με υπαλλήλους έτοιμους να βοηθήσουν να βρεις τον κατάλληλο τρόπο.
Κι όχι γιατί είσαι άρρωστος, αλλά γιατί το θέλεις.
Λέω να μην περιμένω άλλο, μην περιμένω να με συλλάβουν.»

41. «Κι αν ερχόταν ένας άνθρωπος να με σώσει.
Ένας άντρας που δεν θα φοβόταν να λερωθεί
κι εδώ και τώρα θα μ' αγκάλιαζε.

φωνάζοντάς την να την βγάλει από τη μαύρη τρύπα της υπαρξιακής της οδύνης. Η Αντιγόνη αυτοκτονεί. Αμέσως μετά θα ακουστεί η ανδρική φωνή που θα μπορούσε να αναστείλει τη μοιραία απόφασή της, να φωνάζει: «Αντιγόνη μου». Η ίδια δεν είναι πια εκεί για να την ακούσει, την ακούμε μόνο εμείς.

Και θα μου έλεγε:

Παιδί μου, εγώ δεν θα σ' αφήσω να πεθάνεις.

Αν υπήρχε θα ερχόταν στα σίγουρα,

γιατί θα μ' αγαπούσε

Αν ήταν εδώ θα ερχόταν τώρα κοντά μου να μου 'λεγε:

Παιδί μου, τι χάλια είναι αυτά;

Και θα 'βγαζε τις σοκολάτες, τα απορρυπαντικά, τις λάμπες,

τα μωρομάντιλα, τα κορν-φλέικς κι αυτά τα απαίσιμα χώματα,

θα μ' έβαζε να πλυθώ απ' την κορφή έως τα νύχια,

θα μου διάλεγε ρούχα καθαρά,

να με βάλει στο κρεβάτι μου να κοιμηθώ,

να βουλιάξουν τα κόκαλά μου σε ένα στρώμα μαλακό.

Θα με φίλαγε στο μέτωπο.

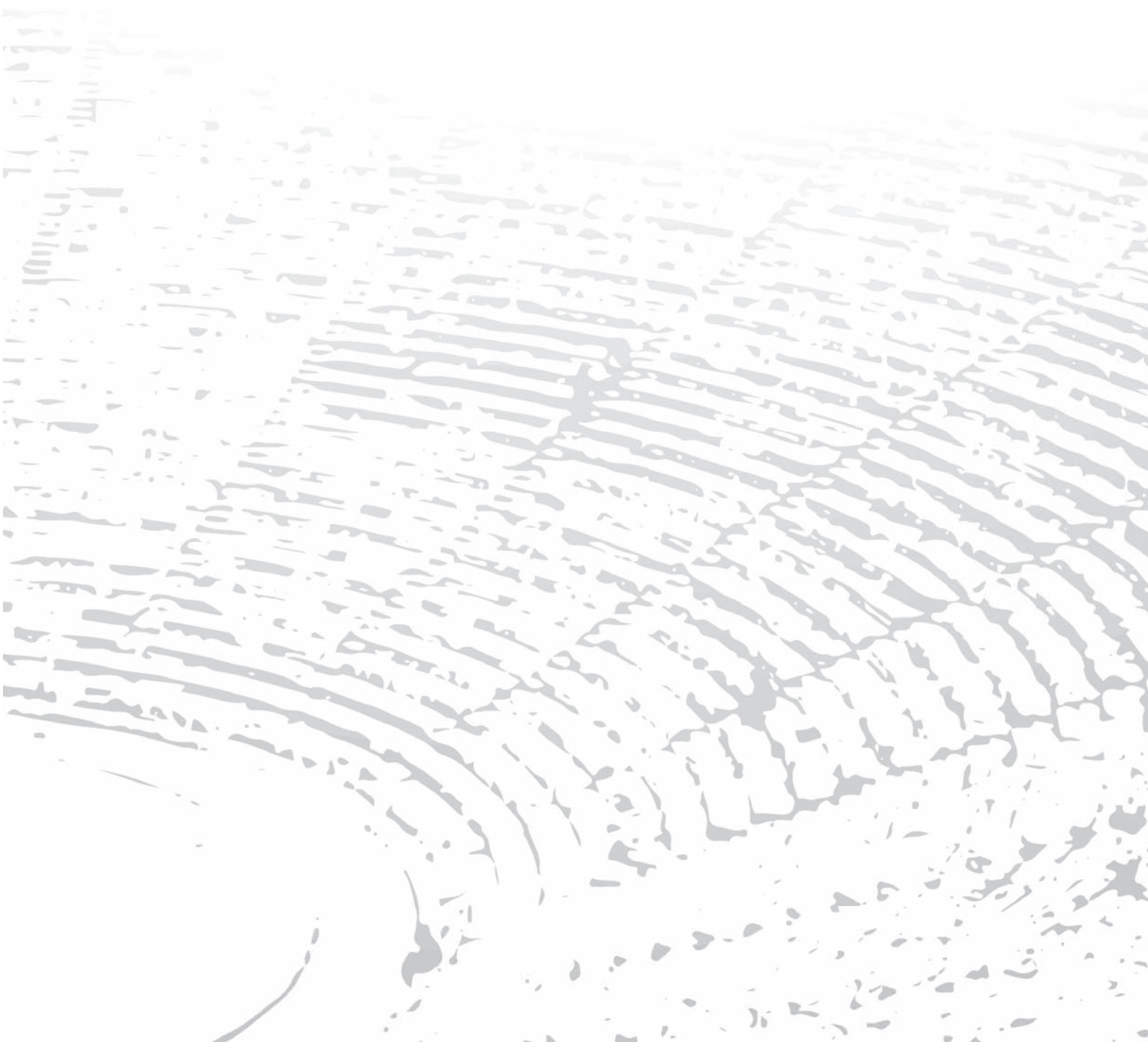
Πριν κλείσει για πάντα το φως.

Ο άντρας αδειάζει τις τελευταίες σακούλες του σούπερ-μάρκετ πάνω στην ANTIΓΟΝΗ. Η ANTI-ΓΟΝΗ είναι θαμμένη κάτω από τα προϊόντα.

Αντρική φωνή:

Αντιγόνη μου...»

Ζ. ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ



*Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών κατά τον 19ο αιώνα**

Την άνοιξη του 1871 και ενώ το ελληνικό κράτος μετρούσε σαράντα χρόνια ελεύθερου βίου, ιδρύθηκε στην Αθήνα, ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος (Ωδείο Αθηνών). Στόχος του Συλλόγου ήταν η καλλιέργεια της μουσικής και της θεατρικής παιδείας. Αν και στη συνείδηση των περισσότερων το Ωδείο Αθηνών ήταν ένα μουσικοεκπαιδευτικό ίδρυμα (αυτό που εννοούμε σήμερα με τη λέξη ωδείο, δηλαδή τον χώρο όπου καλλιεργείται η τέχνη της μουσικής), το Ωδείο Αθηνών θεράπευε από την αρχή εξίσου τη μουσική και το θέατρο, όπως άλλωστε δηλώνει και η επωνυμία του.

Σύμφωνα με τον πρώτο διοργανισμό του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, σκοπός του ήταν «ή καλλιέργεια τῆς μουσικῆς καὶ ἡ σύστασις καὶ πρόοδος τοῦ ἔθνικοῦ θεάτρου»,¹ ενώ το πρώτο βήμα για την επίτευξη του σκοπού αυτού ήταν η ίδρυση Ωδείου (Conservatoire), στο οποίο θα διδασκόταν η ωδική, η οργανική και η εκκλησιαστική μουσική, η αρμονία (δηλαδή η θεωρία της μουσικής) καθώς και η απαγγελία· δεύτερο βήμα θα ήταν η «συγκρότηση θεάτρου, κατασκευή δραματολογίου διὰ τῆς μεταφράσεως, διασκευῆς, συντάξεως καὶ ἀθλοθεσίας ἔθνικῶν προπάντων ὑποθέσεων».² Αν και για πρακτικούς λόγους το βάρος δινόταν περισσότερο στο μουσικό σκέλος του ωδείου (πρακτικούς γιατί οι ανάγκες της μουσικής παιδείας είναι τεχνικώς περισσότερες από εκείνες της θεατρικής, αλλά και η αναγκαιότητα της εκμάθησης της μουσικής την εποχή εκείνη ήταν πολύ διαφορετική απ' ό,τι στις μέρες μας, καθώς ο μόνος τρόπος να ακούσει κανείς μουσική τότε ήταν να παίξει ο ίδιος ή να ακούσει κάποιον να παίζει ζωντανά, οπότε η μουσική παιδεία είχε εντελώς διαφορετικό κοινωνικό ρόλο απ' ό,τι σήμερα) ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος είχε από την πρώτη στιγμή έναν στόχο που αφορούσε ταυτόχρονα τη μουσική αλλά και το θέατρο, κάτι που ήταν συνυφασμένο

* Η ανακοίνωση αυτή αποτελεί μέρος εκτενέστερης μελέτης που ετοιμάζω για τη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών με βάση το ανέκδοτο αρχειακό υλικό του ιδρύματος.

1. «Διοργανισμός τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου», Παράρτημα στον τόμο *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, Ἔκθεσις τῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτοῦ Πεπραγμένων (Ιούλιος 1871-Ιούνιος 1875)*, Ἀθήνησι, Τύποις Ἀνδρέου Κορομηλά, 1975, σσ. 14-21:14.

2. Συγκεκριμένα, το τρίτο άρθρο του διοργανισμού ἔλεγε: «Ἀναλόγως τῶν πόρων αὐτοῦ, ὁ Σύλλογος θέλει τείνει· α) εἰς σύστασιν Ὡδείου (Conservatoire) ἐν ᾧ θέλει εἰσαχθῆ ἡ διδασκαλία τῆς ὠδικῆς, τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, τῆς ἀρμονικῆς καὶ τῆς ἀπαγγελίας, β) εἰς συγκρότησιν θεάτρου, κατασκευῆν δραματολογίου διὰ μεταφράσεως, διασκευῆς, συντάξεως καὶ ἀθλοθεσίας ἔθνικῶν καὶ πάντων ὑποθέσεων [...]» (στο ἴδιο, σ. 1).

με τη γενικότερη αντίληψη για το θέατρο και τη μουσική που κυριαρχούσε την εποχή εκείνη και που σχετιζόταν με την έννοια του θεάματος. Το Ωδείο Αθηνών ιδρύθηκε για να καλλιεργήσει αυτό που θα λέγαμε σήμερα «παραστατικές τέχνες», ενώ στη συνείδηση των ιδρυτών του δεν διαχωριζόταν το θέατρο από τη μουσική.

Εξίσου σημαντικό με τις εξαγγελίες της ίδρυσης του Ωδείου περί μουσικής και θεατρικής παιδείας είναι και κάτι που δεν υπάρχει στα επίσημα έντυπα πεπραγμένα του Ωδείου αλλά που τεκμαίρεται από το αρχαιολογικό υλικό, και αυτό είναι κάτι που αφορά την κοινωνική διάσταση της λειτουργίας του ιδρύματος. Το Ωδείο Αθηνών δεν φτιαχτηκε για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της λεγόμενης «καλής κοινωνίας» (αυτή θεράπευε τις όποιες καλλιτεχνικές ανάγκες της με ιδιαίτερα μαθήματα κατ' οίκον), αλλά ιδρύθηκε για να μορφώσει μουσικά (κυρίως) αλλά και θεατρικά τη μέση και κατώτερη τάξη. Όπως φαίνεται από τα επαγγέλματα των πρώτων μαθητών που ήταν στην πλειονότητά τους χειρωνακτικά επαγγέλματα (ράπτης, υποδηματοποιός, βιβλιοδέτης, χρωματοποιός, σιδηρουργός, κ.λπ.), ή φοιτητές ιατρικής και νομικής (δηλαδή επαγγέλματα της αστικής τάξης),³ ο στόχος του Ωδείου ήταν η διάχυση της μουσικής και θεατρικής παιδείας στο ευρύτερο κοινό. Αυτό ενισχύεται και από το γεγονός ότι κατά τα πρώτα έτη λειτουργίας του Ωδείου, τα μαθήματα ήταν δωρεάν, ενώ η συνεργασία με το Ορφανοτροφείο Χατζηκλώνστα στην δωρεάν εκμάθηση της μουσικής σε ορφανά και άπορα παιδιά του ιδρύματος, ήδη από τη δεύτερη χρονιά της λειτουργίας του Ωδείου, διεύρυνε την κοινωνική του δράση. Το Ωδείο είχε αναλάβει ένα εθνικό έργο.

Τα πρώτα βήματα της λειτουργίας του Ωδείου ήταν αργά και δύσκολα. Κατά το πρώτο έτος μαθημάτων γράφτηκαν 325 μαθητές και 142 μαθήτριες και διδάχθηκαν μόνο η ωδική, το βιολί, το φλάουτο και η απαγγελία. Το μάθημα της απαγγελίας είχε αναλάβει ο καθηγητής γυμνασίου Νικόλαος Σπαθής, αμισθί.⁴ Ο Σπαθής φαίνεται πως έμεινε λίγους μόνο μήνες στο Ωδείο (αποχώρησε για προσωπικούς λόγους) και τη θέση του πήρε ο ιατρός (αλλά και θεατρικός συγγραφέας) Αχιλλέας Ηλιάδης, ο οποίος διδασκε επίσης αμισθί.⁵ Για τον Ηλιάδη διαβάζουμε στον Τύπο της εποχής:

«Από τινος παραδίδει ἐν τῷ Ὠδείῳ τὸ μάθημα τῆς ἀπαγγελίας, ὁ ἰατρός κ. Ἀχιλλεὺς Ἡλιάδης, ἔχων ἀκροατὰς πολλοὺς καὶ ἀναμίκτους, πάντας μετὰ ζήλου ἀκολουθοῦντας τὴν σειρὰν τοῦ μαθήματος. Καὶ τοῦτο εὐχάριστον. Ὁ κ. Ἡλιάδης ἔχει τὴν καλὴν προαίρεσιν ν' ἀνέρχεται ἐκ Πειραιῶς τρεῖς τῆς ἐβδομάδος καὶ νὰ ξοδεύῃ – ἄνευ τῆς ἐλαχίστης ἀμοιβῆς – ὥραν πολλὴν διὰ νὰ διδάσκη τὴν ἀπαγγελίαν.»⁶

Στα τέλη Απριλίου 1874, ο Αχιλλέας Ηλιάδης παραιτήθηκε από τη θέση του καθώς επιθυμούσε να μετακομίσει στη Χαλκίδα, παρότι το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου τού πρότεινε να παραμείνει εμμίσθως.⁷ Τη θέση του Ηλιάδη ανέλαβε λίγες εβδομάδες

3. Βλ. Το Α' μαθητολόγιο αρρένων που φυλάσσεται στο Ιστορικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών.

4. *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, Έκθεσις τῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτοῦ Πεπραγμένων [...]*, σ. 15.

5. Στο ίδιο, σ. 16.

6. Εφ. *Ἐφημερίς*, 20.4.1874.

7. Συνεδρίαση του διοικητικού συμβουλίου τῆς 7ης Μαΐου 1874, βλ. *Πρακτικὰ Διοικητικοῦ Συμβουλίου*, τόμ. Α' (13 Σεπτεμβρίου 1871 - 26 Φεβρουαρίου 1882), χωρίς σελιδαρίθμηση (Ιστορικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών).

αργότερα ο Αντώνιος Μανούσος (1828-1903). Ο κερκυραϊκής καταγωγής ποιητής αλλά και ηθοποιός, γνωστότερος σήμερα για τη σύνθεση του λιμπρέτου της όπερας του Παύλου Καρρέρ *Δέσπω ή ήρωϊς του Σουλίου*,⁸ αλλά και για τις ελληνικές μεταφράσεις ξένων μελοδραμάτων, επωμίστηκε τα μαθήματα της δραματικής του Ωδείου Αθηνών των πρώτων ετών διδάσκοντας «απαγγελία» αλλά και «πρακτική άσκηση υποκριτικής» με μηνιαίο μισθό 60 δρχ.⁹ Ο Μανούσος ήταν γνωστός στην αθηναϊκή κοινωνία «διὰ τὴν εἰδικότητα καὶ ἰκανότητά του, καὶ διὰ τὸν ὑπὲρ ἀνυψώσεως τῆς ἐθνικῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς ζῆλόν του»,¹⁰ γεγονός που έκανε τον συντάκτη της *Ἐφημερίδος* να προτρέψει όσους νέους και νέες ενδιαφέρονταν να ακολουθήσουν το επάγγελμα του ηθοποιού, να σπεύσουν να εγγραφούν στις τάξεις διδασκαλίας του στο Ωδείο.¹¹

Οι μαθητές της Δραματικής Σχολῆς του Ωδείου καθώς και της μουσικής, έκαναν τακτικές επιδείξεις σε μαθητικές εκδηλώσεις καθώς και στις ετήσιες εξετάσεις (που ήταν ανοιχτές στο κοινό). Σε αυτές συνυπήρχαν οι μουσικές με τις θεατρικές εκδηλώσεις σε κοινό πρόγραμμα που είχε τον τίτλο «συναυλία», ενώ συχνά μαθητές συμμετείχαν και στο μουσικό αλλά και στο δραματικό σκέλος. Έτσι, π.χ., στις εξετάσεις-επιδείξεις του Μαΐου 1876, η Χαρίκλεια Αθανασοπούλου τραγούδησε την άρια «Ξεύρω, δὲν ξεύρω τὸ τί ζῆτῶ» του Mozart (πιθανότατα τη γνωστή άρια του Cherupino «Non so più cosa son, cosa faccio» από την πρώτη πράξη της όπερας *Così fan tutte*) και στη συνέχεια απήγγειλε το ποίημα «Ἀπελπισία» του Δημητρίου Παπαρρηγόπουλου. Στην ίδια εκδήλωση, ο συμμαθητής της Γεώργιος Δημητρίου απήγγειλε ένα απόσπασμα από την κωμωδία του Άγγελου Βλάχου, *Σύζυγος τοῦ Λουλουδάκη* ενώ ένας όμιλος μαθητῶν έπαιξε ένα μέρος από το έργο του Μανούσου, *Ὁ θάνατος τῆς Δέσπω καὶ τῶν Νυμφάδων τῆς*.¹²

Σημαντικός σταθμός στην πορεία της Δραματικής Σχολῆς του Ωδείου Αθηνών αποτέλεσε η πρόσληψη για το μάθημα της υποκριτικής ενός διάσημου ηθοποιού. Όπως διαβάζουμε στα Πεπραγμένα του 1880-1882, οι σκοποί του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου παρέμεναν οι ίδιοι με αυτούς που είχαν τεθεί ως ιδρυτικοί στόχοι: «ἡ καλλιέργεια τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος» καθώς και «ἡ μόρφωσις καὶ προαγωγή τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς, συντελούσης εἰς τὴν ἠθικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν ἀγωγὴν καὶ διάπλασιν τοῦ λαοῦ». ¹³ Όμως, παρότι το μάθημα της δραματικής απαγγελίας διδασκόταν στο Ωδείο

8. *Δέσπω, ἡ ἡρωϊς τοῦ Σουλίου, πρῶτον ἑλληνικὸν τραγικὸν μελόδραμα, μονόπρακτον*. Ποίησις Ἄντωνίου Μανούσου, Κερκυραίου, Μουσική Παύλου Καρρέρη, Ζακυνθίου, ἐν Ζακύνθῳ, τύπ. Ν. Κοντόγιωργα, 1882 / *Despo, L'Eroina di Suli, primo greco melodrama tragico in un atto*, poesia di Antonio Manusso, Corcirese, musica del M° Paolo Carrer di Zante, 1882. Το μελόδραμα είχε συντεθεί το 1875, αλλά η έκδοση του λιμπρέτου έγινε το 1882, οπότε και πρωτοπαρουσιάστηκε το έργο στο κοινό (βλ. σχετικά Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ὁ Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο (1829-1896)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2005, σ. 500).

9. Συνεδρίαση του διοικητικού συμβουλίου τῆς 28ης Μαΐου 1874, βλ. *Πρακτικὰ Διοικητικοῦ Συμβουλίου*, τόμ. Α', ό.π.

10. Εφ. *Ἐφημερίς*, 31.5.1874.

11. Ό.π.

12. Βλ. Μονόφυλλο πρόγραμμα της 23ης, 24ης και 25ης Μαΐου 1876, στο Αρχείο Προγραμμάτων του Ιστορικού Αρχείου του Ωδείου Αθηνών.

13. *Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις τῶν Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰουλίου 1880 – 31 Δεκεμβρίου 1882*, ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τοῦ Αἰῶνος, 1883, σ. 4.

και είχε αρκετούς, ενίοτε και πολυάριθμους μαθητές, ο στόχος της δημιουργίας «ελληνικής σκηνης», δηλαδή θιάσου, δεν είχε επιτευχθεί. Για τον σκοπό αυτό, τον Νοέμβριο του 1881 ο Σύλλογος προσέλαβε στο Ωδείο ως δάσκαλο «δραματικής απαγγελίας» τον Νικόλαο Λεκατσά, «ήθοποιον μορφωθέντα εν Ἀγγλίᾳ καὶ ὡς ἐκ τούτου θεωρηθέντα δόκιμον», με στόχο την «σύστασιν καὶ διδασκαλίαν ἑλληνικοῦ δραματικοῦ θιάσου ἐπὶ μνηϊαία ἀμοιβῇ τῶν συγκροτούντων αὐτὸν μέχρις οὗ κατασταθῶσι ἱκανοὶ νὰ διδάξωσιν ἐπὶ σκηνης», ὅπως διαβάζουμε στα έντυπα πεπραγμένα.¹⁴ Ο γεννημένος στην Ιθάκη το 1847, Νικόλαος Λεκατσάς, είχε μόλις επιστρέψει από την Αγγλία όπου βρισκόταν και δραστηριοποιούνταν ως ηθοποιός από το 1869.¹⁵ Μετά από την πρώτη του εμφάνιση στην αθηναϊκή σκηνή τον Αύγουστο του 1881, στον ρόλο του Hamlet με τον θίασο Μένανδρος των αδελφών Ταβουλάρη, όπου ο Λεκατσάς ερμήνευσε τον επώνυμο ρόλο στην πρωτότυπη αγγλική γλώσσα, η επόμενη θεατρική δραστηριότητα του Λεκατσά στην πρωτεύουσα ήταν με αυτό το σχήμα που φτιάχτηκε στο εσωτερικό του Ωδείου Αθηνών. Ο Richelieu του Edward Bulwer-Lytton έκανε την πανελλήνια πρώτη του με τον Λεκατσά στον επώνυμο ρόλο (ελληνικά αυτή τη φορά, αλλά και αγγλικά σε επόμενες παραστάσεις) και τον μαθητικό θίασο του Ωδείου Αθηνών. Ήταν η πρώτη δημόσια παράσταση πλήρους θεατρικού έργου που παρουσίασε η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών. Τον Ιανουάριο του 1882 και ενώ οι παραστάσεις του Richelieu εξακολουθούσαν, ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος γνωστοποιούσε δημοσίως τα μαθήματα απαγγελίας στο Ωδείο με δάσκαλο τον Νικόλαο Λεκατσά.¹⁶ Η προσπάθεια όμως αυτή δεν φαίνεται να είχε συνέχεια. Δυστυχώς το αρχαικό υλικό αυτής της περιόδου (της δεκαετίας του 1880), είναι προς το παρόν τουλάχιστον ελλιπές,¹⁷ αλλά δεδομένης και της κακής οικονομικής κατάστασης του Συλλόγου μπορούμε να υποθέσουμε με σχετική ασφάλεια πως ο τομέας των θεατρικών μαθημάτων, όπως άλλωστε και των μουσικών, έπρεπε να περιμένει την αναδιοργάνωση του Ωδείου από τον Γεώργιο Νάζο το 1891 για να ανθίσει ξανά.

Η ανάληψη της διεύθυνσης του ιδρύματος από τον Νάζο, σε συνδυασμό με τη γερή οικονομική χορηγία του Ανδρέα Συγγρού, έδωσαν στο Ωδείο Αθηνών μια σημαντική ώθηση, η οποία είχε ως αποτέλεσμα τη θεμελίωση της μουσικής παιδείας στην πρωτεύουσα, οι καρποί της οποίας παραμένουν ζωντανοί μέχρι τις μέρες μας. Η μακροήμερευση και αδιάλειπτη λειτουργία του Ωδείου Αθηνών αλλά και η συνεπακόλουθη ίδρυση και λειτουργία και άλλων μουσικοεκπαιδευτικών ιδρυμάτων στην πρωτεύουσα οφείλεται, εν πολλοίς αν όχι αποκλειστικά, στην εύρυθμη λειτουργία του Ωδείου Αθη-

14. Στο ίδιο, σ. 5.

15. Για τη ζωή και τη δράση του Νικολάου Λεκατσά, βλ. Ανδρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006.

16. «Ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος γνωστοποιεί ότι συνέστη εν τῷ Ὡδείῳ τάξις τοῦ μαθηματος τῆς Ἀπαγγελίας διὰ νέους καὶ νέας διορισθέντος εἰς ταύτην διδασκάλου τοῦ κ. Ν. Λεκατσά. Ἐγγραφαὶ δὲ εἰς τὴν τάξιν ταύτην γίνονται καθ' ἑκάστην ἐν τῷ γραφείῳ τοῦ Ὡδείου ἀπὸ τῆς 6-7 μ.μ.» (εφ. *Νέα Ἐφημερίς*, 14.1.1882).

17. Το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών βρίσκεται σε φάση ταξινόμησης και αρχειοθέτησης και μέχρι την πλήρη ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το υλικό από το οποίο αποτελείται.

νών. Αντιστοίχως, και στον χώρο των Θεατρικών Σπουδών έγιναν σημαντικές τομές. Για πρώτη φορά το Ωδείο χωρίστηκε σε σχολές, διαχωρίστηκαν δηλαδή οι μουσικές από τις δραματικές σπουδές, γεγονός που επέτρεψε τη βελτίωση του είδους και του εύρους των σπουδών. Σύμφωνα με τον νέο κανονισμό του Ωδείου, στη Δραματική Σχολή θα διδάσκονταν τα εξής μαθήματα:

- «α) Άπαγγελία άπταιστος και άπηλλαγμένη παντός τοπικού ιδιώματος.
- β) Τεχνική άπαγγελία δοκίμων ποιημάτων και ανάγνωσις δοκίμων δραμάτων, διανεμομένων τών χαρακτήρων καταλλήλως εις διάφορα πρόσωπα.
- γ) Τελεία άσκησις του λεκτικού και ώδικου όργάνου, προς έμμελη έν τῷ δράματι άπαγγελίαν.
- δ) Διαπλαστική του σώματος, ήτοι ή τέχνη του ίστασθαι, βαδίξειν και κινείσθαι, ή μιμική πλαστική, ή παντομιμική, χορός (όρχησις) και ξιφασκία.
- ε) Περι ήθῶν και χαρακτήρων.
- στ) Ρυθμική και Μετρική.
- ζ) Η ύποκριτική, θεωρητικῶς και πρακτικῶς.»

Ενώ όλοι μαθητές του Ωδείου, ανεξαρτήτως κατευθύνσεως (μουσικής ή θεάτρου), «χάριν γενικῆς παιδεύσεως», θα διδάσκονταν και:

- «α) Ίστορίαν τῆς Μουσικῆς
- β) Γενικήν Γραμματολογίαν
- γ) Ίστορίαν του Θεάτρου
- δ) Γαλλικήν και
- ε) Ίταλικήν γλώσσαν.»¹⁸

Εκτός από τη διάθεση για γενικότερη μόρφωση, οι παραπάνω κανονισμοί είναι σχετικοί και με την αντίληψη για τις παραστατικές τέχνες που αναφέραμε και στην αρχή. Η θεατρική πράξη καθώς και η μουσική αποτελούσε (και αποτελεί) ένα είδος θεάματος, ενώ η παρουσία της μουσικής σε αυτό (ακόμη και στις αμιγώς θεατρικές παραστάσεις) ήταν κάτι το σχεδόν επιβεβλημένο, δεδομένου ότι ο μόνος τρόπος να ακουστεί τότε μουσική ήταν να ακουστεί ζωντανά. Η μουσική (με η) ήταν οι μουσικοί (με οι).

Πρώτος διευθυντής του νεοϊδρυθέντος δραματικού τμήματος διορίστηκε ο Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896), ο οποίος είχε αναλάβει και τη διδασκαλία της γραμματολογίας, ρυθμικής, μετρικής και άπαγγελίας. Το μάθημα της «μιμικής» ανέλαβε ο Νικόλαος Λεκατσάς.¹⁹ Η παρουσία του Βιζυηνού στο Ωδείο Αθηνών όμως διήρκησε λίγο. Όπως διαβάζουμε στα χειρόγραφα πρακτικά της Συνεδρίασης του Διοικητικού Συμβουλίου της 30ης Απριλίου 1892:

«Κοινοποιήσαντος του κ. Προέδρου ότι ό κ. Γ. Βιζυηνός, ό Διευθύνων την Δραματικήν Σχολήν, παθών διανοητικήν διατάραξιν, μετηνέχθη εις τὸ Δρομοκαΐτειον, ως έκ τούτου δέ διεκόπησαν τὰ ύπ' αυτού διδασκόμενα μαθήματα, ό κ. Νάζος άγγέλλει ότι παρέλαβε επί του παρόντος δια τὸ μάθημα τῆς άπαγγελίας τὸν κ. Ν. Λεκατσάν

18. Συνεδρίαση του διοικητικού συμβουλίου τῆς 27ης Ιουνίου 1891, βλ. *Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου*, τόμ. Γ' (Ιούνιος 1891 - Ιούνιος 1892), χωρίς σελιδαρίθμηση (Ιστορικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών).

19. *Ό Έν Αθήναις Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, Έκθεσις Πεπραγμένων άπό 1 Ίανουαρίου 1891 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1891*, Έν Αθήναις, Έκ του Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1892, σ. 16.

[...] ὡς πρὸς δὲ τὰ λοιπὰ μαθήματα τῆς Δραματικῆς Σχολῆς, ἤτοι τὴν Γραμματολογία, Ρυθμικὴν καὶ Μετρικὴν, ἀποφασίζεται νὰ παύσωσιν πρὸς τὸ παρὸν διδασκόμενα.»²⁰

Ἡ ἀποχώρηση τοῦ Βιζυηνοῦ ἀπὸ τὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν δημιούργησε ἀναστάτωση στο ἐσωτερικὸ τοῦ ἰδρύματος που ὁμῶς γρήγορα καλύφθηκε με τὴ βοήθεια τοῦ Νικολάου Λεκατσά, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἱστορικοῦ, φιλολόγου καὶ ἀρχαιολόγου Γεωργίου Σωτηριάδη (1852-1924), γνωστότερου γιὰ τὴν πεζὴ καὶ στὴ δημοτικὴ μετάφραση τῆς *Ορέστειας* τοῦ Αἰσχύλου, ἡ παράσταση τῆς ὁποίας λίγα χρόνια ἀργότερα (τὸ 1903 ἀπὸ τὸ Βασιλικὸ Θέατρο) προκάλεσε τὰ αιματηρὰ «Ορεστειακὰ». Ὁ Σωτηριάδης ἀνέλαβε τὴ διδασκαλία τῶν θεωρητικῶν μαθημάτων, δηλαδὴ τῆς Ἱστορίας τοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Τέχνης τοῦ Δράματος.²¹ Τὴν ἐπόμενη σχολικὴ χρονιά (1893-94), τὴ θέση τοῦ Λεκατσά πήρε ὁ διάσημος ἠθοποιὸς Διονύσιος Ταβουλάρης (ἐνῶ εἶχαν προταθεῖ καὶ τὰ ονόματα τῶν Ἀντωνίου Βαρβέρη καὶ Αἰκατερίνης Βερώνη), ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ πρακτικὰ τῶν συνελεύσεων τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου.²² Ὁ Ταβουλάρης ἐνῶ εἶχε ἀποδεχθεῖ τὴν πρόταση τοῦ Ὡδεῖου ζήτησε νὰ ἀναπληρωθεῖ προσωρινῶς (γιὰ τὴν χρονιά ἐκείνη) ἀπὸ τὸν Δημοσθένη Αλεξιάδη, κάτι τὸ ὁποῖο καὶ ἐγίνε δεκτό, ἐνῶ στο νεοεισαχθέν μάθημα τῆς «Γαλλικῆς Ἀπαγγελίας» διορίστηκε ὁ Γάλλος φιλόλογος Αἰμίλιος Μπρισσώ.²³ Τὴν ἴδια χρονιά τὸ πρόγραμμα σπουδῶν ἐμπλουτίστηκε καὶ ἀπὸ τὸ μάθημα τῆς «Αἰσθητικῆς» που ἀνέλαβε ὁ Γ. Σωτηριάδης.²⁴ Στὶς δημόσιες συναυλίες τοῦ Ὡδεῖου ἡ μουσικὴ ἐξακολουθοῦσε νὰ συνυπάρχει με τὸ θέατρο, κάτι που ὅπως εἶπαμε ἦταν σχετικὸ με τὴν ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς γιὰ τὴν ἀμεση σχέση τῶν δύο τεχνῶν. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἄλλωστε στὶς σκηνές τῆς Ἀθήνας υπήρχαν παραστάσεις ὅπου τὸ θέατρο, ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ὄπερα ἀναμιγνύονταν σὲ ἓνα ἐνιαῖο θέαμα, ἀκόμη καὶ με πρωταγωνιστὴ τὸν πρῶτον δάσκαλο στο Ὡδεῖο, Νικόλαο Λεκατσά.²⁵ Τὴν ἐπόμενη χρονιά τὴ θέση τοῦ Ταβουλάρη (στο μάθημα τῆς Ἀπαγγελίας) πήρε ὁ Ἀριστοτέλης Κουρτίδης (1858-1924), ὁ σημαντικὸς

20. *Πρακτικὰ Διοικητικοῦ Συμβουλίου*, τόμ. Γ', ὁ.π. Συνεδρίαση τῆς 30ῆς Ἀπριλίου 1892. Τὸ γεγονός αὐτὸ περιγράφεται με πολὺ πιο διακριτικὸ τρόπο στα ἐντυπα ἐπίσημα πεπραγμένα τοῦ Συλλόγου ὡς ἐξῆς: «Ἡ τῆς Δραματικῆς Σχολῆς Διεύθυνσις εἶχεν ἀνατεθῆ ἀπὸ τῆς ἀναδιοργανώσεως τοῦ Ὡδεῖου εἰς ἄνδρα διακεκριμένον κατέχοντα θέσιν μετὰ τῶν λογίων καὶ πλείστα παρέχοντα ἐλπίδας διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς Δραματικῆς τέχνης ἐν Ἑλλάδι, τὸν κ. Γ. Βιζυηνόν. Ἀλλὰ δεινὸν πάθημα ἐπέσχε τὴν διανοητικὴν αὐτοῦ ὑπαρξιν ἐν τῇ ἀκμῇ τῆς δράσεώς του» (*Ὁ Ἐν Ἀθήναις Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου 1892 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1892*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1893, σσ. 11-12).

21. *Ὁ Ἐν Ἀθήναις Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου 1892 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1892*, σ. 15.

22. Συνεδρίαση τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς 23ῆς Αὐγούστου 1893, *Πρακτικὰ Διοικητικοῦ Συμβουλίου*, τόμ. Δ' (9 Σεπτεμβρίου 1892 - 10 Μαρτίου 1901), χωρὶς σελιδαρίθμηση (Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν).

23. *Ὁ Ἐν Ἀθήναις Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου 1893 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1893*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1894, σσ. 14-15.

24. «Πρόγραμμα διδασκαλίας τοῦ ἐν Ἀθήναις Ὡδεῖο κατὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1893-94», *Ὁ Ἐν Ἀθήναις Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1893*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1894, χωρὶς σελιδαρίθμηση.

25. Βλ. Α. Δημητριάδης, *Σαῖξπηριστὴς, ἀρα περιττός*, σσ. 378-9 καὶ 384-385.

αυτός φιλόλογος και παιδαγωγός, σταθερός συνεργάτης της Διαπλάσεως τῶν παιδῶν αλλά και από τους πρώτους (αν όχι ο πρώτος) στην Ελλάδα που ασχολήθηκε με το παιδαγωγικό σύστημα της Μαρίας Μοντεσσόρι.²⁶ Ο Κουρτίδης χώρισε το μάθημα της Απαγγελίας σε τέσσερις υποκατηγορίες: Σκηνική ψυχολογία, Ανάλυση δραμάτων, Θεωρία απαγγελίας και Απαγγελία.²⁷

Η δομή και η λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Ωδείου (όπως ονόμαζαν τότε το μοναδικό κονσερβατόριο στην πρωτεύουσα), παρέμεινε η ίδια μέχρι το τέλος του αιώνα, αν και με τον καιρό τα θρανία της δραματικής τάξεως φαίνεται πως ήταν όλο και λιγότερα. Σε έκθεση των Πεπραγμένων του 1896 διαβάζουμε ότι η Δραματική Σχολή αποτελούνταν από ολιγάριθμους μαθητές και αυτό γιατί στην ελληνική κοινωνία κυριαρχούσε ακόμη η αντίληψη ότι:

«ἡ δύσκολος τέχνη τοῦ ἠθοποιῦ ἐκρίθη παρ' ἡμῖν ἀπαιτούσα - ἐκτὸς ὀλιγίστων ἐξαιρέσεων - μόνον ἐφόδιον τὸ θάρρος τοῦ ἐμφανίζεσθαι ἐνώπιον τοῦ κοινῶν καὶ ἀπαγγέλλειν πάντοτε μετ' ἐνθουσιασμοῦ φλέγοντος καὶ ὁμοιομόρφου τόνου, ἔστω καὶ ἄνευ κἂν γνώσεως τῶν κανόνων τῆς στίξεως, οἷονδῆποτε τεμάχιον πεζοῦ ἢ ποιητικοῦ λόγου.»²⁸

Εν ολίγοις, υπήρχε ακόμη η πεποίθηση πως οι σπουδές υποκριτικής δεν είναι απαραίτητες για να ανέβει κάποιος στο σανίδι. Παρά τις δυσκολίες της λειτουργίας της Σχολής λόγω έλλειψης μαθητῶν, η Δραματική δεν έκλεισε ποτέ, ενώ η διεύθυνση του Ωδείου έκανε συνεχώς ανανεωτικές κινήσεις για την αναδιάρθρωση και βελτίωση του επιπέδου των σπουδῶν. Σε αυτές και η πρόσκληση του διάσημου τότε Γάλλου ηθοποιού της Comédie-Française και δασκάλου στο Conservatoire του Παρισιῶν Jules Truffier (1856-1943), η παρουσία του οποίου στο Ωδείο Αθηνῶν στο γύρισμα του αιώνα σε συνδυασμό με εκείνη του Ἄγγελου Βλάχου (1838-1920), σήμαναν την αρχή μιας νέας πορείας της πρώτης αλλά και μακροβιότερης δραματικής σχολής στον τόπο μας.

26. Η μετάφραση – παράφραση του βιβλίου της Dorothy Canfield Fisher για το σύστημα της Μοντεσσόρι (βλ. *Η αυτοαγωγή κατά την Μοντεσσόρι*, παράφρασις μετ' εισαγωγῆς Αρ. Π. Κουρτίδης, Αθήναι, Ελευθερουδάκης, 1924) είναι η πρώτη στην Ελλάδα, ενώ ο Κουρτίδης φαίνεται ότι ασχολούνταν με το θέμα από πολύ νωρίτερα.

27. «Πρόγραμμα διδασκαλίας τοῦ ἐν Ἀθήναις Ὁδείου κατὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1895-96», *Ὁ Ἐν Ἀθήναις Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος*, Ἔκθεσις Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1895, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1895, χωρὶς σελιδαρίθμηση.

28. *Ὁ Ἐν Ἀθήναις Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος*, Ἔκθεσις Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου 1896 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1896, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1897, σ. 10.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ

Οι Έλληνες ηθοποιοί
υπό την κριτική ματιά του Γρηγορίου Ξενόπουλου

Εισαγωγή

Μια τόσο πολύπλευρη και πολυσχιδής φιλολογική προσωπικότητα όπως αυτή του Γρηγορίου Ξενόπουλου, με έναν τεράστιο όγκο έργου που του έχει χαρίσει δικαίως τον τίτλο του πολυγραφότερου Νεοέλληνα συγγραφέα, αποτελεί πολύτιμη πηγή πληροφοριών για τη φιλολογική και θεατρική πραγματικότητα της Αθήνας των αρχών του 20ού αιώνα. Σε μια εποχή που η αθηναϊκή θεατρική σκηνή προσπαθούσε να διαμορφώσει την ταυτότητά της και να δημιουργήσει το κοινό της, εκείνος με το οξυδερκές και αεικίνητο πνεύμα του ήταν εκεί για να καταγράψει, να νουθετήσει, να κρίνει, να επικρίνει αλλά και πάνω απ' όλα να διδάξει και να καθοδηγήσει.

Στη μελέτη αυτή εστιαστήκαμε στις απόψεις του περί υποκριτικής τέχνης εν γένει, θεατρικής εκπαίδευσης αλλά και στις κρίσεις του για την υποκριτική των Ελλήνων ηθοποιών της εποχής του, τα προβλήματα που υπάρχουν σε σχέση με τους συναδέλφους τους στο εξωτερικό ενώ εν τέλει απομονώσαμε και τα αποσπάσματα από τις κριτικές του που αφορούσαν αποκλειστικά στην ερμηνεία των ρόλων.

A. 1885-1900

Ο Ξενόπουλος, φοιτητής ακόμα, μπήκε δυναμικά με το θάρρος και το θράσος της νιότης, στους λογοτεχνικούς και ευρύτερα καλλιτεχνικούς κύκλους. Από το 1889 συνεργάζεται σταθερά με την *Εστία* και από το 1890 με το *Άστυ* καθώς και με άλλα γνωστά έντυπα της εποχής όπως το *Ημερολόγιο Σκόκου*, ενώ παράλληλα κάνει τα πρώτα του βήματα στη λογοτεχνία και την κριτική.

Ταχτικός θαμώνας των θεάτρων της Αθήνας παρατηρεί και αναφέρει κάποια σοβαρά προβλήματα που εμποδίζουν τους Έλληνες ηθοποιούς να προοδεύσουν: Κατ' αρχήν το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο της πλειονότητας των ηθοποιών σε συνδυασμό με την καθαρεύουσα και υπερκαθαρεύουσα των θεατρικών κειμένων κάνουν την κατανόηση αρχικά, και την ερμηνεία στη συνέχεια, των ρόλων δύσκολη καθώς «ανέρχονται στη σκηνή αυτοδίδακτοι και άνευ κλίσεως και μόνο δι' έλλειψιν άλλης εργασίας».¹ Έπειτα,

1. Αντίλαλος, «Αθηναϊκή Ηχώ», *Εστία Εικονογραφημένη*, τχ. 26, 1892, σ. 2.

η έλλειψη θεατρικής εκπαίδευσης και θεατρικής παιδείας κάνει ακόμα και τους πλέον ταλαντούχους και έμπειρους ηθοποιούς να έχουν σοβαρές ελλείψεις. Τέλος, «πάθη και μίση λυσσώδη και μικροσυμφέροντα και μικροφιλοδοξίες»² μαστίζουν τη μικρή θεατρική κοινότητα της πρωτεύουσας με αποτέλεσμα και οι λίγες καλές δυνάμεις που υπάρχουν να διασπώνται.

Επικρίνει έντονα την αφύσικη ομιλία που υιοθετούν οι περισσότεροι ηθοποιοί τονίζοντας υπερβολικά και με στόμφο τα λόγια τους καθώς «κάνεις δεν έμαθε ακόμα ότι η από σκηνής ομιλία δεν πρέπει να διαφέρει από την καθημερινή, τη φυσική».³

Από τους ηθοποιούς της εποχής ξεχωρίζει τέσσερις:

1. Ευαγγελία Παρασκευοπούλου

Όταν ο Ξενόπουλος ξεκίνησε τα πρώτα του βήματα ως θεατρικός κριτικός η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου ήταν η αδιαφιλονίκητη σταρ της ελληνικής θεατρικής σκηνής. Έχοντας στο πλευρό της γνωστούς εκδότες, όπως τον Πέτρο Κανελλίδη της εφημερίδας *Καιροί*, που την εκθείαζαν σε κάθε της εμφάνιση, είχε χαρακτηριστεί η Σάρα Μπερνάρ της Ελλάδος. Ο Ξενόπουλος είναι ουσιαστικά ο πρώτος κριτικός που τολμάει ν' αμφισβητήσει την τελειότητα της τέχνης της και δίπλα στα θετικά στοιχεία της υποκριτικής της ν' αναδείξει και τα μεγάλα της ελαττώματα.

Αρχικά, βρίσκει πως το μέταλλο της φωνής της δεν είναι εύηχο, αντιθέτως «το μέταλλο του λάρυγγός της είναι από εκείνους που επί των περισσοτέρων νεύρων ασκούν αλγεινή επίδραση».⁴ Έπειτα, δεν ξέρει απαγγελία και ενώ η φωνή της έχει πλούσιους και πολλούς χρωματισμούς «η απαγγελία της στερείται της φυσικότητας εκείνης, ήτις ενώ είναι το απλούστερο πράγμα στον κόσμο, είναι συγχρόνως και το δυσκολότερο».⁵ Ακόμα, είναι ακαλλιέργητη καθώς όχι μόνο δεν φοίτησε σε σχολή απαγγελίας αλλά δεν φροντίζει ούτε και μόνη της «να μάθει τους στοιχειώδεις κανόνες της τέχνης της».⁶ Από την άλλη, αναγνωρίζει πως το μεγάλο της προτέρημα είναι η κίνηση και η μιμική της καθώς «να κλείνεις τα αυτιά και να την βλέπεις στη σκηνή δεν θέλεις ωραιότερο θέαμα».⁷ Καταλήγει όμως πως «σπανίως η Παρασκευοπούλου ερμηνεύει πλήρη χαρακτηριστήρα, σπανίως δε, πλάττει τοιούτον».⁸

Πιο αναλυτικά, κρίνει τις ερμηνείες της στα έργα: *Σιμόνη* του Jules Lemaitre,⁹ *Φρουρού* των Henri Meilhac και Ludovic Halévy,¹⁰ *Αδριανή Λεκουβρέ* των Eugene Scribe

2. Ο.π.

3. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησις. Τα κωμειδύλλια», *Παρνασσός*, τχ. 2, 1892, σ. 119.

4. Ο.π.

5. Στο ίδιο, σ. 120.

6. Ο.π.

7. Στο ίδιο, σ. 121.

8. Ο.π.

9. Γ. Ξ., «Θεατρικές εντυπώσεις. Σιμόνη», *Εστία Εικονογραφημένη*, τχ. 31, 1893, σ. 76.

10. Γ. Ξενόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν. Αι δύο Φρου-φρού», εφ. *Το Άστυ*, 8.6.1893, σ. 2.

και Ernest Legouvé,¹¹ Φεδώρα του Victorien Sardou,¹² στο δικό του *Το μυστικό της Κοντέσας Βαλαίρενας*¹³ και στο *Ξημερώνει* του Νίκου Καζαντζάκη.¹⁴

Ο Ξενόπουλος αναφέρεται σποραδικά στην Παρασκευοπούλου σε διάφορα χρονογραφημάτά του και στα μετέπειτα χρόνια της παρακμής της¹⁵ ενώ αργότερα θα παραδεχτεί πως «στο παίξιμο της Παρασκευοπούλου έβρισκα στιγμές μεγάλες και θαυμάσιες τις οποίες δεν είχε το στρωτό και ισοροπημένο παίξιμο της Βερώνη. Η Παρασκευοπούλου όταν δεν ήταν θαυμάσια ήταν ανυπόφορη».¹⁶

2. Αικατερίνη Βερώνη

Η Αικατερίνη Βερώνη κατέκτησε πρώτα τη θεατρική σκηνή της Πάτρας και έπειτα ήρθε στην Αθήνα για να σπάσει το μονοπώλιο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου. Ο Ξενόπουλος πήγε να δει με δυσπιστία τη νεαρή καλλιτέχνη, αλλά εν τέλει τον κέρδισε και χρησιμοποίησε όλες τις δυνάμεις του για να την καθιερώσει στη θεατρική σκηνή της Αθήνας. Τα χαρακτηριστικά που της αποδίδει είναι το μεγαλόπρεπο ανάστημα, η γλυκιά και «αργυρόηχος» φωνή, «η έντονος, η φυσική με την ελαφρά μελωδικότητα της απαγγελίας».¹⁷ Επίσης ήταν σύμμετρη, ισοροπημένη κι έναν χαρακτήρα μπορούσε να τον παίζει ενιαίο από αρχή μέχρι τέλους ενώ είχε ήθος και επιθυμία για εξέλιξη και μάθηση.¹⁸

Κρίνει την ερμηνεία της στα έργα: *Φαύστα* του Δημήτριου Βερναρδάκη,¹⁹ *Φρουφρού* των Henri Meilhac και Ludovic Halévy,²⁰ *Αδριανή Λεκουβρέρ* των Eugene Scribe και Ernest Legouvé,²¹ *Φεδώρα* του Victorien Sardou.²²

Η Βερώνη αποσύρθηκε νωρίς από το θέατρο, όταν άρχισε να σβήνει το άστρο της και περιορίστηκε στη ζωή της κοσμικής κυρίας και συζύγου. Ο Ξενόπουλος θα αναφερθεί σε αυτήν και σε μετέπειτα άρθρα του και κυρίως στα απομνημονεύματά του στην εφημερίδα *Καθημερινή*.²³

11. Γ. Ξενόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν. Αι δύο Λεκουβρέρ», εφ. *Το Άστυ*, 22.6.1893, σ. 1.

12. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρικά. Αι δύο Φεδώραι», εφ. *Το Άστυ*, 24.7.1893, σ. 2.

13. Γ. Ξενόπουλος, «Η πνευματική ζωή. Η Σάρα Μπερνάρ της Ελλάδος», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 23.1.1938, σ. 1.

14. Γ. Ξενόπουλος, «Από Ημέρας εις Ημέραν. Μετά είκοσι έτη», εφ. *Νέον Άστυ*, 11.7.1907, σ. 1.

15. Γ. Ξενόπουλος, «...Cloria Mundi», εφ. *Νέον Άστυ*, 5.7.1905, σ. 1· του ίδιου, «Σκέψεις και εντυπώσεις. Αναμνήσεις», εφ. *Καιροί*, 1.8.1911, σ. 1· του ίδιου, «Περίπατοι. Νειάτα και τέχνη», εφ. *Αθήναι*, 4.10.1917, σ. 1.

16. Μαρία Τριχιά-Ζούρα (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αυτοβιογραφικά Κείμενα (1919-1948)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2009, τόμ. Α', σ. 256.

17. Γ. Ξ., «Αικατερίνη Βερώνη», *Ημερολόγιο Σκόκου*, 1896, σ. 66.

18. Γ. Ξενόπουλος, «Αθηναϊκά Χρονικά. Αικατερίνη Βερώνη», εφ. *Το Άστυ*, 29.9.1893, σ. 1.

19. Ό.π.

20. Γ. Ξενόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν. Αι δύο Φρουφρού», ό.π.

21. Γ. Ξενόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν. Αι δύο Λεκουβρέρ», ό.π.

22. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρικά. Αι δύο Φεδώραι», ό.π.

23. Μ. Τριχιά-Ζούρα (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αυτοβιογραφικά Κείμενα (1919-1948)*, σσ. 255-258, 266.

3. Ευάγγελος Παντόπουλος

Ο Ευάγγελος Παντόπουλος βρισκόταν στο απόγειό του την περίοδο που ξεκινάει ν' αρθρογραφεί ο Ξενόπουλος, ταυτόχρονα με την άνθιση και κυριαρχία των κωμειδύλλιών. Ο Ξενόπουλος εκτιμάει πολύ και θαυμάζει το ταλέντο του ενώ πιστεύει πως χαραμίζεται στα κωμειδύλλια και στις ασήμαντες κωμωδίες που υποχρεώνεται να παίζει. Πιστεύει πως «έχει σε μεγάλο βαθμό ανεπτυγμένα και ισορροπημένα όλα τα προτερήματα: φωνή, απαγγελία, σκηνικά, δημιουργικό ταλέντο, μόρφωση, ευφυΐα».²⁴

Ο θαυμασμός του για τον Παντόπουλο θα ατονήσει με τα χρόνια. Το 1913 με αφορμή τον θάνατό του αναγνωρίζει ότι δεν ήταν ιδιαίτερα λεπτός κωμικός και γι' αυτό «όταν αναπτύχθηκε κάπως το ελληνικό κοινό και έπαυσαν να του αρέσουν οι χονδροειδείς γελοιογραφίες και το χοντροκομμένο αλάτι, άμα άρχισε να ζητά από τον κωμικό κάτι ευγενικότερο, πλέον εξευγενισμένο, ο Παντόπουλος εξέπεσε».²⁵

Είχε επίσης μεγάλα ελαττώματα. Κατ' αρχήν ήταν «χονδρός, βαρύς, δυσκίνητος με κάτι πόδια σαν του ελέφαντα».²⁶ Επίσης η φωνή του «είχε ένα χρώμα που εξ αρχής δεν ήτο διόλου ευχάριστο και εκτός τούτου μια φυσική βραδυγλωσσία».²⁷ Με θαυμασμό όμως βλέπει «πόσες κυμάνσεις, πόσους χρωματισμούς δεν κατόρθωσε να δώσει σε αυτή τη δύσχροστη φωνή, όπως και κάμψεις και στροφές στο σώμα του».²⁸

Από την άλλη είχε και τρία μεγάλα προτερήματα. Έκανε θαυμάσιους μορφασμούς,²⁹ είχε σπάνια «μεταμορφωτικότητα» και μπορούσε να μιμηθεί στην εντέλεια τα διάφορα ιδιώματα.³⁰ Ο Ξενόπουλος ξεχώρισε και την ερμηνεία του Παντόπουλου ως Πάστορα Μάντερς στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν και από τον ενθουσιασμό του έγραψε γι' αυτόν το πρώτο θεατρικό του έργο, τον *Ψυχοπατέρα*.³¹

4. Νικόλαος Λεκατσάς

Ο Νικόλαος Λεκατσάς υπήρξε ένας ηθοποιός που δεν μπόρεσε ποτέ να βρει την θέση του στην ελληνική σκηνή. Για τους περισσότερους ήταν ένας γραφικός και αποτυχημένος μιμητής του Ίρβινγκ ενώ για λίγους, ανάμεσα σε αυτούς και ο Ξενόπουλος, ήταν ένα γνήσιο παραγνωρισμένο ταλέντο. Βέβαια, του αναγνωρίζει μεγάλα ελαττώματα. Κατ' αρχήν την εξωτερική του εμφάνιση που δεν ήταν ιδανική για τραγικούς ρόλους αλλά και για το θέατρο εν γένει, καθώς «έβλεπες έναν απλούστατο, αφελέστατο άνθρωπο, βραχύσωμο μάλλον και ισχνό, με μικρό μουστάκι».³²

24. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Τα κωμειδύλλια», *ό.π.*

25. Γ. Ξενόπουλος, «Παντόπουλος», *εφ. Εφημερίς*, 15.10.1913, σ. 1.

26. *Ό.π.*

27. *Ό.π.*

28. Γ. Ξενόπουλος, «Έλληνες Ηθοποιοί. Ευάγγελος Παντόπουλος», *Εστία Εικονογραφημένη*, τχ. 24, 1893, σ. 378.

29. Γ. Ξενόπουλος, «Παντόπουλος», *ό.π.*

30. *Ό.π.*

31. Μ. Τριχιά-Ζούρα (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αυτοβιογραφικά Κείμενα (1919-1948)*, τόμ. Β', σ. 331.

32. Γ. Ξενόπουλος, «Φυσιγνωμία της Ημέρας. Νικόλαος Λεκατσάς», *Παναθήναια*, τχ. 74, 31.10.1903, σ. 60.

Το άλλο μεγάλο του ελάττωμα, ακόμα μεγαλύτερο ίσως και από την εμφάνιση, ήταν η φωνή του που ήταν πολύ έρρινη και η ξενική προφορά του. «Όταν πάλι τον βλέπει στη σκηνή πρέπει να περάσει ώρα έως ότου συνέλθει από την δυσάρεστη έκπληξη που προξενεί η απαγγελία του και πολλές φορές και όλη η παράσταση δεν αρκεί για να εξαλείψει την πρώτη κακή εντύπωση».³³

Από την άλλη, ο Ξενόπουλος εντοπίζει σε αυτόν μια ψυχική ωραιότητα στην ερμηνεία του που καλύπτει τα ελαττώματα, ειδικά σε ρόλους όπως ο Σάυλωκ και ο Ρισελιέ που ταίριαζαν με την ιδιοσυγκρασία του.³⁴ «Κάθε λέξη στο στόμα του εχρωματίζετο με τόσο ιδιοφυή τρόπο που γινόταν εικόνα ορατή. Και στις μεγάλες στιγμές των μεγάλων έργων που έπαιζε εχάριζε στους θεατές ρίγη».³⁵

Το 1932 ο Ξενόπουλος κρίνοντας την παράσταση του *Εμπόρου της Βενετίας* από το Εθνικό Θέατρο υποστηρίζει πως τέτοια μεγάλα έργα μπορούν να παρουσιαστούν και να πετύχουν με δύο τρόπους. Ο ένας (που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση του Εθνικού) είναι με ένα πολύ φροντισμένο και καλοκουρδισμένο σύνολο ηθοποιών και με εντυπωσιακά σκηνικά και κουστούμια. Ο άλλος είναι με έναν μεγάλο πρωταγωνιστή που θα καλύψει τις όποιες ελλείψεις των υπολοίπων και αυτό ακριβώς πέτυχε μόνο ο Λεκατσάς σε σαιξπηρικό έργο.³⁶

B. 1900-1930

Το σύνολο σχεδόν των θεατρικών κριτικών του Ξενόπουλου συγκεντρώνονται αυτή την περίοδο. Ως μια γενική παρατήρηση θα μπορούσαμε να πούμε ότι η υποκριτική απασχολεί μόλις ένα μικρό κομμάτι της κριτικής του. Συγκεκριμένα, από τις 393 κριτικές του θεατρικών παραστάσεων που μελετήθηκαν:³⁷ α) 146 δεν έχουν καμία αναφορά στην υποκριτική των ηθοποιών· β) 135 έχουν μια πολύ συνοπτική αναφορά (συνήθως μια πρόταση) στη σκηνική απόδοση του έργου· γ) 81 κριτικές αναφέρονται εκτενέστερα στους ηθοποιούς και με ξεχωριστή αναφορά στους πρωταγωνιστές και την απόδοσή τους χωρίς όμως και πάλι να ξεπερνούν το 30% της έκτασης του συνόλου της κριτικής· δ) μόλις 31 κριτικές αφιερώνουν πάνω από το 50% της έκτασής τους στην ερμηνευτική απόδοση του έργου. Σε αυτή την κατηγορία συναντάμε κυρίως παραστάσεις ξένων έργων στις οποίες διακρίθηκαν οι πρωταγωνιστές για την ερμηνεία τους (π.χ. ο Μυράτ στο *Σιρανό* ντε Μπερζεράκ, η Κοτοπούλη στην *Ηλέκτρα* του Χοφμανστάλ κ.λπ.) αλλά και παραστάσεις έργων του ίδιου του Ξενόπουλου όπου μη μπορώντας να κρίνει το έργο περιορίζεται στο να εκθειάζει (κυρίως) την απόδοση των ερμηνευτών (εδώ συ-

33. Γ. Ξενόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν. Λεκατσάς», εφ. *Νέον Αστυ*, 5.5.1907, σ. 1.

34. Γ. Ξενόπουλος, «Ο Λεκατσάς», εφ. *Εφημερίς*, 27.12.1913, σ. 1.

35. Μ. Τριχιά-Ζούρα (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αυτοβιογραφικά Κείμενα (1919-1948)*, τόμ. Α', σ. 296.

36. Γ. Ξενόπουλος, «Εθνικόν Θέατρον: Σαίξπηρ: Ο έμπορος της Βενετίας, μεταφραστής: Αλέξανδρος Πάλλης, σκηνοθέτης: Φ. Πολίτης, σκηνογράφος: Κλώνης, ενδυματολόγος: Α. Φωκάς», *Νέα Εστία*, 15.10.1932, σ. 1113.

37. Από τις κριτικές που χρησιμοποιήσαμε για τη μελέτη μας λείπουν οι κριτικές του στο περιοδικό *Ελλάς* το καλοκαίρι του 1910.

ναντάμε πιο συχνά την ερμηνεία της Κυβέλης ως Φωτεινή Σάντρη και του Πλέσσα ως Νιόνιου Νιονάκη).

1. Οι νέοι θεατρικοί οργανισμοί στην αυγή του 20ού αιώνα

α. Νέα Σκηνή

Ο Ξενόπουλος εξ' αρχής τάχτηκε στο πλευρό του Χρηστομάνου και υπερασπίστηκε το ρεπερτόριο αλλά και τους νεαρούς μύστες. Αυτό που διακρίνει στους ηθοποιούς της Νέας Σκηνης είναι πως αποτελούν ένα σύνολο όπου ακόμα και δευτερεύοντα πρόσωπα τα «υποκρίνονται οι άριστοι εκ των καλλιτεχνών του θιάσου»,³⁸ έχουν κατανόηση του κειμένου και ερμηνεύουν τους ρόλους τους καλά παρά τις όποιες αδυναμίες³⁹ κι όλ' αυτά οφείλονται στην ευεργετική επίδραση της διδασκαλίας του Χρηστομάνου.⁴⁰ Από τους ηθοποιούς της Νέας Σκηνης, πέρα από την Κυβέλη, ξεχωρίζει κυρίως τον Πέτρο Λέοντα «ηθοποιό σπάνιας αξίας και φωτεινού μέλλοντος»⁴¹ και πάνω απ' όλα την Ειμαρμένη Ξανθάκη «της και από στόματος ρέει γλυκίων μέλιτος αυδή».⁴² Εκθειάζει κυρίως την ερμηνεία της ως Έντα Γκάμπλερ⁴³ και ως Αντιγόνη.⁴⁴

β. Βασιλικό Θέατρο

Το Βασιλικό Θέατρο, από την άλλη, δέσμιο του πολιτικού και καλλιτεχνικού κατεστημένου και της «παλιάς σχολής» δέχεται σταθερά την επίκριση του κριτικού Ξενόπουλου. Οι ηθοποιοί του αρχικά δεν αναφέρονται καν στις κριτικές του παρά μονάχα σε γενικές αναφορές.⁴⁵ Τους μόνους ηθοποιούς που ξεχωρίζει εξ' αρχής είναι τον Νικόλαο Μέγγουλα στην *Ορέστεια*,⁴⁶ στον *Οιδίποδα τύραννο*⁴⁷ και στους *Ίσαυρους*⁴⁸ αλλά και

38. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. Η Λοκαντιέρα του Γολδόνη», *Παναθήναια*, τχ. 30, 31.12.1901, σ. 200.

39. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. Το κράτος του ζόφου του Τολστόι», *Παναθήναια*, τχ. 32, 31.1.1902, σ. 264.

40. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Το θερινό θέατρο της Νέας Σκηνης – Η Αρλεζιάνα του Δωδέ – Η νύφη μου – Το αίνιγμα του Ερβιέ και ο Εισαγγελεύς του Μπριε – Αι μεταφράσεις – Τα πρωτότυπα», *Παναθήναια*, τχ. 44-45, 31.7 ως 15.8.1902, σ. 279.

41. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. Το κράτος του ζόφου του Τολστόι», *ό.π.*

42. Γ. Ξ., «Θέατρον», *Παναθήναια*, τχ. 38, 30.4.1902, σ. 61.

43. Γ. Ξ., «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: Έδδα Γκάμπλερ υπό Ένρικ Ίψεν», *Παναθήναια*, τχ. 67-68, 15.7 ως 31.7.1903, σ. 269.

44. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: Η Αντιγόνη του Σοφοκλέους κατά μετάφρασιν του κ. Κ. Χρηστομάνου», *Παναθήναια*, τχ. 75, 15.11.1903, σ. 89.

45. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Βασιλικόν θέατρον: Η Ορέστεια του Αισχύλου κατά μετάφρασιν του κ. Γ. Σωτηριάδου», *Παναθήναια*, τχ. 75, 15.11.1903, σ. 89.

46. *Ο.π.*

47. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Βασιλικόν θέατρον: Οιδίπους τύραννος του Σοφοκλέους κατά μετάφρασιν του κ. Αγγέλου Βλάχου», *Παναθήναια*, τχ. 77, 15.12.1903, σ. 139.

48. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Βασιλικόν θέατρον: Οι Ίσαυροι, δράμα εις πράξεις πέντε, υπό Κλέωνος Ρ. Ραγκαβή», *Παναθήναια*, τχ. 83, 15.3.1904, σ. 347.

τη Ροζαλία Νίκα που πέθανε πολύ νέα, για την οποία πιστεύει πως «υπήρξε η μεγαλύτερη των από καταβολής θεάτρου Ελληνίδων ηθοποιών». ⁴⁹ Καθοριστική για την αλλαγή των απόψεών του για τους ηθοποιούς του Βασιλικού υπήρξε η παράσταση του *Οιδίποδα τυράννου* όπου «οι ηθοποιοί εδείχθησαν ανώτεροι εαυτών». ⁵⁰ Από τότε και μέχρι το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου η αναφορά του στην ερμηνεία των ηθοποιών είναι σταθερά πιο θετική. ⁵¹

2. Τα προβλήματα της θεατρικής πρακτικής

Εντοπίζει και επαναλαμβάνει διαρκώς, μέσα από τα χρονογραφήματά του κυρίως, ορισμένα θεμελιώδη προβλήματα που κατά τη γνώμη του εμποδίζουν τη δημιουργία μιας αξιοπρεπούς θεατρικής πραγματικότητας στην Ελλάδα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ανταγωνιστικής των θεάτρων του εξωτερικού. Κατ' αρχήν οι ελλειπείς πρόβες και τ' ανεβάζματα των παραστάσεων σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. ⁵² Τα θεατρικά έργα ανεβαίνουν από τους θιάσους μέσα σε διάστημα μιας, το πολύ δύο εβδομάδων με αποτέλεσμα συχνά να παραμορφώνονται από τους λιγότερο έμπειρους ηθοποιούς που τα γεμίζουν με αυτοσχεδιασμούς και προσθήκες για να καλύψουν τη δική τους ελλιπή προετοιμασία. ⁵³

Παρόλ' αυτά πιστεύει ότι οι Έλληνες ηθοποιοί δεν χρειάζονται τον χρόνο προετοιμασίας των ξένων λόγω φυλετικής ιδιοσυγκρασίας, καθώς «ο Έλλην ηθοποιός όχι μόνο δεν χάνει τίποτα αλλά γίνεται και ζωηρότερος, προσεχτικότερος. Ό,τι του λείπει από τη μελέτη και τη γύμναση του έργου το αναπληρώνει η ευφυΐα του. Γι' αυτό συμβαίνει συχνά το παράδοξο ν' ανεβαίνει καλύτερα ένα έργο μέσα σε τρεις μέρες με σκυλίσια όμως εργασία από ένα άλλο που έγιναν 15 άνετες δοκιμές». ⁵⁴

3. Η θεατρική εκπαίδευση

Οι νέοι που φοιτούν στις δραματικές σχολές είναι νέοι καλών οικογενειών (που μπορούν ν' ανταπεξέλθουν οικονομικά στα δίδακτρα), ερασιτέχνες ηθοποιοί που είτε δεν έχουν σκοπό να παρουσιαστούν στην επαγγελματική σκηνή είτε δεν τους το επιτρέπει ο περιγυρός τους καθώς το επάγγελμα του ηθοποιού είναι στιγματισμένο και απαγορευτικό,

49. Μ. Τριχιά-Ζούρα (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αυτοβιογραφικά Κείμενα (1919-1948)*, τόμ. Α', σ. 297.

50. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Βασιλικόν θέατρον: *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλέους κατά μετάφρασιν του κ. Αγγέλου Βλάχου», *ό.π.*

51. Γ. Ξενόπουλος, «Θέατρον. Βασιλικόν θέατρον: *Η επάνοδος του ασώτου*, δράμα εις τέσσερας πράξεις, υπό Αρίστ. Προβελεγγίου», *Παναθήναια*, τχ. 154, 28.2.1907, σ. 318.

52. Γ. Ξενόπουλος, «Θαύματα», *εφ. Αθήναι*, 30.9.1907, σ. 1^ο του ίδιου, «Οι παραστάσεις εις τας δοκιμάς», *εφ. Αθήναι*, 16.5.1910, σ. 1^ο του ίδιου, «Αι δοκιμαί», *εφ. Αθήναι*, 11.7.1910, σ. 1^ο του ίδιου, «Ηθοποιών αυτοσχεδιάσματα», *εφ. Καιροί*, 27.5.1910, σ. 1^ο του ίδιου, «Η ελληνική ευφυΐα», *Ελλάς*, 1.10.1913, σ. 3^ο του ίδιου, «Παρασκηνακά», *εφ. Εφημερίς*, 9.7.1914, σ. 1^ο του ίδιου, «Ἐξίς Δευτέρα φύσις», *εφ. Νέα Ελλάδα*, 28.8.1916, σ. 1^ο του ίδιου, «Νεοελληνική Ηθοποιία», *εφ. Ελεύθερος λόγος*, 20.7.1923, σ. 2.

53. Γ. Ξενόπουλος, «Αι δοκιμαί», *ό.π.*

54. Γ. Ξενόπουλος, «Οι παραστάσεις εις τας δοκιμάς», *ό.π.*

κυρίως για τα κορίτσια. Πολλάκις ο Ξενόπουλος με παράπονο αναφέρεται σε νεαρές ερασιτέχνιδες που έχουν τα προσόντα να θριαμβεύσουν στην επαγγελματική σκηνή και εμποδίζονται από την οικογένειά τους.⁵⁵

Η επαγγελματική σκηνή κυριαρχείται από ηθοποιούς χωρίς θεατρική παιδεία που η ανάγκη τους οδήγησε στη θεατρική σκηνή. «Σήμερα υπάρχουν ηθοποιοί μετά βίας ανεκτοί στη σκηνή, τραυλοί, άγαρμποι, αμαθείς, γεμάτοι ελαττώματα και πληρώνονται πολύ καλά. Γιατί; Γιατί δεν υπάρχουν καλύτεροι».⁵⁶ Πέρα από την έλλειψη καλλιέργειας οι περισσότεροι ηθοποιοί (κυρίως όσοι καλύπτουν δεύτερους και τρίτους ρόλους σε έναν θίασο) δεν έχουν την ευσυνειδησία μέσω της προσωπικής δουλειάς και μελέτης να καλύψουν τις όποιες ελλείψεις τους. Η μελέτη είναι ένα προσόν που θεωρεί πως διακρίνει έναν καλό και ταλαντούχο ηθοποιό.⁵⁷

Τέλος, οι υπάρχουσες δραματικές σχολές, κυρίως του Ωδείου Αθηνών, δεν εκπαιδεύουν τους ηθοποιούς τους για τη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα αλλά διατηρούν το υποκριτικό στυλ και ρεπερτόριο του προηγούμενου αιώνα καθιστώντας πρακτικά τη θεατρική εκπαίδευση άχρηστη.⁵⁸

4. Η θεωρία του περί υποκριτικής

Μέσα από τα κείμενά του μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες βασικές αρχές που θεωρεί απαραίτητες για την ολοκληρωμένη ερμηνεία ενός ρόλου:

α. Κατ' αρχήν, την παρουσίαση ενός ρόλου με συνέχεια, οργανική και εσωτερική ενότητα, ψυχολογικά δικαιολογημένη. Την ικανότητα αυτή τη θεωρεί θεμελιώδη και διαφοροποιεί τους πραγματικά μεγάλους ηθοποιούς από τους απλά καλούς ηθοποιούς.⁵⁹

β. Η σωστή άρθρωση και απαγγελία πιστεύει ότι είναι εκείνα που μπορούν να κάνουν έναν ηθοποιό να ξεχωρίσει. Αυτό είναι και το στοιχείο, για παράδειγμα, που πιστεύει ότι κάνει τον Βεάκη μοναδικό στον θεατρικό ελληνικό χώρο.⁶⁰

γ. Από την αρχή της δράσης του ως θεατρικός κριτικός ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζει τη φυσικότητα στο παίξιμο και την ομιλία ως στόχο και βάση της υποκριτικής. Ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου πολέμησαν τον στόμφο και την υπερβολή και παρουσίασαν ηθοποιούς που μπορούσαν πλέον να ανταποκριθούν στις υποκριτικές απαιτήσεις της νέας θεατρικής γλώσσας τόσο των γαλλικών κωμωδιών σαλονιού όσο και των εκ Βορρά κοινωνικών δραμάτων.⁶¹

δ. Θεωρεί ότι ένας ηθοποιός αποδεικνύει το ταλέντο του παρουσιάζοντας ρόλους που είναι μακριά από το φυσικό του και την ιδιοσυγκρασία του.⁶² Παρόλ' αυτά θεωρεί υπερβολή τη μόδα που καθιέρωσε πρώτα η Παρασκευοπούλου με τον Άμλετ και

55. Φαίδων, «Αθηναϊκά επιστολαί. Μια συμπλήρωσις», *Διάπλασις των παιδων*, 25.4.1915, σ. 169.

56. Γ. Ξενόπουλος, «Ηθοποιοίς», εφ. *Καιροί*, 29.2.1912, σ. 1.

57. Γ. Ξενόπουλος, «Από τα ευρήματα του κ. Σιγάλα», εφ. *Εφημερίς*, 17.8.1915, σ. 1.

58. Γ. Ξενόπουλος, «Η Δραματική Σχολή», εφ. *Αθήναι*, 24.4.1911, σ. 1.

59. Γ. Ξενόπουλος, «Νέος Αστήρ», εφ. *Έθνος*, 12.7.1922, σ. 1.

60. Γ. Ξενόπουλος, «Επίδοξος Βεάκης», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18.5.1933, σ. 1.

61. Γ. Ξενόπουλος, «Η φυσικότης», εφ. *Εφημερίς*, 14.10.1913, σ. 1.

62. Γ. Ξενόπουλος, «Η μίμησις», εφ. *Νέον Άστυ*, 19.8.1907, σ. 1.

υιοθέτησαν στη συνέχεια και άλλες ηθοποιοί, όπως η Κυβέλη, να ερμηνεύουν αντρικούς ρόλους.⁶³

5. Οι δύο μεγάλες πρωταγωνίστριες της περιόδου

Γενικά, ο Ξενόπουλος μιλάει με θαυμασμό και πομπώδεις χαρακτηρισμούς για τις δύο πρωταγωνίστριες τόσο σε κριτικές έργων όσο και σε αφιερώματα που κάνει κατά καιρούς στις δυο τους, στις εφημερίδες. Διπλωματικά αποφεύγει τις συγκρίσεις όταν παρουσιάζονται στους ίδιους ρόλους ενώ οι όποιες παρατηρήσεις του γίνονται πολύ έμμεσα και με μεγάλη διπλωματία.⁶⁴ Εξαιρέση αποτελεί μια σύντομη περίοδος, το 1911, όπου ο τσακωμός του με την Κυβέλη τον οδήγησε στη δημοσίευση άρθρων όπου τονίζει την ανωτερότητα της Κοτοπούλη.⁶⁵

Η Κυβέλη πάντως προβάλλεται περισσότερο στα κείμενά του σε σχέση με την Κοτοπούλη επειδή είναι ουσιαστικά η σταθερή συνεργάτιδά του στο θέατρο παρουσιάζοντας την πλειοψηφία των έργων του. Με την Κοτοπούλη ο Ξενόπουλος συνεργάστηκε μόλις σε δύο έργα, τη *Στέλλα Βιολάντη* και την *Πολυγαμία*. Επίσης, η Κυβέλη δεν κατέφυγε στις επιθεωρήσεις όπως η Κοτοπούλη και διατήρησε τον μόνο καθαρό θίασο πρόζας στην Αθήνα,⁶⁶ αν και ο Ξενόπουλος αναγνωρίζει ότι η Κυβέλη είναι οικονομικά ανεξάρτητη (λόγω του γάμου της με τον Θεοδωρίδη) ενώ η Κοτοπούλη εξαρτάται αποκλειστικά από το θέατρό της και γι' αυτό ίσως να κάνει κάποιες υποχωρήσεις ως προς το ρεπερτόριο.⁶⁷

α. Κυβέλη

Παρακολουθεί την Κυβέλη από τα πρώτα βήματά της στη Νέα Σκηνή, αν και την βλέπει πάντα στη σκιά της Ειμαρμένης Ξανθάκη. Λόγω εμφάνισης και υποκριτικής ιδιοσυγκρασίας διαπρέπει σε ρόλους νεαρών κοριτσιών και αγοριών,⁶⁸ αλλά ο Ξενόπουλος πιστεύει πως «είναι πλάνη να νομίζουμε ότι παίζει θαυμασίως μόνο κοριτσάκια».⁶⁹ Οι καλύτερες ερμηνείες της είναι κυρίως στα ελαφρά και χαριτωμένα είδη (υπονοώντας

63. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησις. Βαριετέ: *Αρσέν Λουπέν*, δραμάτιον εις πράξεις τρεις, διασκευή εκ του γαλλικού υπό το Α. Ζίνωνος και Α. Βερυκοκάκη», εφ. *Αθήναι*, 28.5.1909, σ. 1.

64. Γ. Ξενόπουλος, «Ανταγωνισμός», εφ. *Καιροί*, 31.5.1910, σ. 1.

65. Γ. Ξενόπουλος, «Μαρίκα Κοτοπούλη», εφ. *Καιροί*, 1.10.1911, σ. 1.

66. Γ. Ξενόπουλος, «Η Κυβέλη», εφ. *Εφημερίς*, 10.4.1914, σ. 1· του ίδιου, «Θεατρική επιθεώρησις. Μια δήλωσις της δίδος Μαρίκας Κοτοπούλη», εφ. *Αθήναι*, 1.10.1909, σ. 1.

67. Γ. Ξενόπουλος, «Μαρίκα Κοτοπούλη», *ό.π.*

68. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησις. Θέατρον Κυβέλης. *Τα παιδιά και Η ευτυχισμένη*», εφ. *Καιροί*, 14.5.1912, σ. 1· του ίδιου, «Θεατρική επιθεώρησις. Βαριετέ: *Ο πληκτικός κόσμος* του E. Pailleron, εις πράξεις τρεις, μετάφραση Άγγελου Βλάχου - Νέα Σκηνή: *Ο πληκτικός κόσμος* ως άνω», εφ. *Αθήναι*, 4.6.1909, σ. 1· του ίδιου, «Θεατρική επιθεώρησις. Βαριετέ: *Ο Βύρων*, ιστορικό δράμα εις πράξεις τρεις υπό Σπ. Ποταμιάνου», εφ. *Αθήναι*, 18.6.1909, σ. 1.

69. Γ. Ξενόπουλος, «Φωτεινή - Κυβέλη», εφ. *Εφημερίς των Κυριών*, 1.10.1908, σ. 358.

κυρίως τα έργα του γαλλικού βουλευβάρτου) ενώ συνηθίζει πάντα κάτι να προσθέτει και να τονίζει.⁷⁰

Παρά το γεγονός ότι οι ρόλοι που ερμηνεύει συχνά μοιάζουν μεταξύ τους, καταφέρνει πάντα και τους διαφοροποιεί ακόμα κι όταν ο συγγραφέας δεν την βοηθάει.⁷¹ Κρίνει αναλυτικά την ερμηνεία της στις παραστάσεις: *Η Λοκαντιέρα* του Κάρλο Γκολντόνι,⁷² *Η άπιστη* του Roberto Bracco,⁷³ *Έντα Γκάμπλερ*⁷⁴ και *Το κουκλόσπιτο* του Ερρίκου Ίφεν σε δύο διαφορετικές χρονικά παραστάσεις το 1907⁷⁵ και το 1912,⁷⁶ *Τζοκόντα* του Gabriele D' Annunzio,⁷⁷ *Αρσέν Λουπέν* των Francis de Croisset και Maurice Leblanc,⁷⁸ *Ο πληκτικός κόσμος* του Edouard Pailleron,⁷⁹ *Κοκκινότριχα* του Jules Renard,⁸⁰ *Μην τριγυρνάς ολόγυμνη* του Georges Feydeau,⁸¹ *Κοντέσσα Μίτση* του Arthur Schnitzler.⁸²

β. Μαρία Κοτοπούλη

Δεν αναφέρεται καθόλου στην Κοτοπούλη στα πρώτα βήματα της σταδιοδρομίας της από τη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου. Θα την προσέξει πλέον όταν ως πρωταγωνίστρια θ' αρχίσει η κυριαρχία της στη θεατρική σκηνή της Αθήνας. Και πάλι, όμως, ενώ στην υποκριτική της Κυβέλης θα αφιερώνει συχνά σημαντικό τμήμα της κριτικής του, στην υποκριτική της Κοτοπούλη είναι πολύ συνοπτικός.⁸³

Πιστεύει πως το μέταλλο της φωνής της, η ευκινησία του νευρικού της σώματος και το ευμετάβλητο του προσώπου της την κάνουν ιδανική για την ερμηνεία μεγάλης ποικιλίας ρόλων καθώς διαπρέπει εξίσου στην τραγωδία αλλά και σε επιθεωρησιακά

70. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Βαριετέ: Ο πληκτικός κόσμος του E. Pailleron...», *ό.π.*

71. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Θέατρον Κυβέλης, *Μην τριγυρνάς ολόγυμνη*», *εφ. Καιροί*, 28.5.1912, σ. 1.

72. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή, Νέα Σκηνή, *Η Λοκαντιέρα* του Γολδόνι», *ό.π.*

73. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή Νέα Σκηνή, *Δορίνα* υπό Ροβέτα – Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του υπό Καπύς – *Άπιστος* υπό Μπράκκο», *Παναθήναια*, τχ. 46-47, 31.8 ως 15.9.1902, σ. 346.

74. Γ. Ξ., «Θεατρική ζωή, Νέα Σκηνή: *Έντα Γκάμπλερ* υπό Ένρικ Ίφεν», *ό.π.*

75. Γ. Ξενόπουλος, «*Νόρα*», *εφ. Νέον Άστυ*, 4.10.1907, σ. 1.

76. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Θέατρον Κυβέλης, *Νόρα ή Το σπήτι της κούκλας*, δράμα του Ένρικ Ίφεν», *εφ. Καιροί*, 16.7.1912.

77. Γ. Ξενόπουλος, «Θέατρον, Θέατρον Κυβέλης (Πανελλήνιον), *Τζοκόντα*, τραγωδία εις τέσσερις πράξεις, του Γαβριήλ Δαννούντσιο κατά μετάφρασιν Ν. Ποριώτη», *Παναθήναια*, τχ. 187-188, 15/31.7.1908, σ. 219.

78. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Βαριετέ: *Αρσέν Λουπέν*, δραμάτιον εις πράξεις τρεις, διασκευή εκ του γαλλικού υπό το Α. Ζίνωνος και Α. Βερυκοκάκη», *ό.π.*

79. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Βαριετέ: Ο πληκτικός κόσμος του E. Pailleron...», *ό.π.*

80. Γ. Ξενόπουλος, «*Ποικιλία*», *εφ. Αθήναι*, 13.9.1909, σ. 1.

81. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Θέατρον Κυβέλης, *Τα παιδιά και Η ευτυχισμένη*», *ό.π.*

82. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Θέατρον Κυβέλης, *Η κοντέσσα Μίτση*, κωμωδία εις πράξιν του Άρθουρ Σνίτσερ», *εφ. Καιροί*, 13.8.1912.

83. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης, Θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη: *Ο κληρονόμος του Μούλεν Ρουζ και Ο απαγορευμένος έρωας*», *εφ. Καιροί*, 28.5.1912, σ. 1.

νούμερα.⁸⁴ Η ειδικότητά της όμως είναι η τραγωδία και το σοβαρό δράμα⁸⁵ ενώ παρά τη μέτρια εμφάνισή της καταφέρνει στη σκηνή να μεταμορφώνεται σε ό,τι θέλει.⁸⁶

Κρίνει την ερμηνεία της στα έργα: *Ο πληκτικός κόσμος* του Edouard Pailleron,⁸⁷ *Τα χαμίνια* του Ιωάννη Δεληκατερίνη,⁸⁸ *Ισραήλ* του Henry Bernstein,⁸⁹ *Κοκέτα* του Giannino Antona-Traversi,⁹⁰ *Οι Φωτιές του Άη Γιάννη* του Hermann Sudermann,⁹¹ *Μήδεια* του Franz Grillparzer,⁹² *Η σκιά* του Dario Nicodemi,⁹³ *Έντα Γκάμπλερ* του Ερρίκου Ίφεν.⁹⁴

6. Οι κωμικοί της περιόδου

Η κωμωδία είναι για τον Ξενόπουλο το είδος του θεάτρου που ένας ηθοποιός μπορεί να αποδείξει την αξία του. Οι κωμικοί ηθοποιοί είναι πάντα καλοί και σε δραματικούς ρόλους,⁹⁵ οι σπουδαίοι ηθοποιοί είναι καλοί και στα δύο, ενώ υπάρχουν μέτριοι ηθοποιοί που μπορεί να φανούν καλοί στο δράμα αλλά φαίνεται η ανεπάρκειά τους στην κωμωδία.⁹⁶

Ξεχωρίζει ουσιαστικά τους κωμικούς σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Από τη μια έχουμε τους κωμικούς των λαϊκών θεάτρων που βασιίζουν την επιτυχία τους σε πιο «χοντροκομμένη» υποκριτική προκειμένου να διασκεδάσουν ένα πιο λαϊκό κοινό. Από την άλλη έχουμε τους πιο «εκλεπτυσμένους» κωμικούς των κεντρικών θεάτρων που ενώ μπορούν να καταφύγουν και στο πιο «χυδαίο» χιούμορ, το παίξιμό τους είναι πιο κομψό και ραφιναρισμένο. Παρόλ' αυτά πιστεύει ότι το λαϊκό θέατρο των συνοικιών είναι ο χώρος που εμφανίζονται και αναπτύσσονται τα κωμικά ταλέντα που στη συνέχεια θα μεταπηδήσουν στις κεντρικές σκηνές.⁹⁷

Από τους κωμικούς ηθοποιούς της περιόδου ξεχωρίζει τον Σαγιώρ, καθώς του έκανε εντύπωση «η ζωηρότητα και η ευκινησία της παντομίμας του, η ταχύτητα και η καθαρότητα της απαγγελίας του»,⁹⁸ τον Νικόλαο Πλέσσα που αν και κωμικός που ειδικεύτηκε

84. Γ. Ξενόπουλος, «Μαρίκα Κοτοπούλη», *ό.π.*

85. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Βαριετέ: Ο πληκτικός κόσμος του E. Pailleron...», *ό.π.*

86. Γ. Ξενόπουλος «Σκηνικό κάλος», *εφ. Νέα Ελλάδα*, 1.8.1916, σ. 1.

87. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Βαριετέ: Ο πληκτικός κόσμος του E. Pailleron...», *ό.π.*

88. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Νέα Σκηνή. *Τα Χαμίνια*, σατυρική ηθογραφία εις πράξεις 4, υπό Ι. Δεληκατερίνη», *εφ. Αθήναι*, 10.9.1909, σ. 1.

89. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. *Η βρυσούλα* του Νεποτού και *Ισραήλ* του Μπερνστάιν εις το θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη», *εφ. Καιροί*, 7.5.1912, σ. 1.

90. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη. *Η κοκέτα κωμωδία εις πράξεις τρεις του Τραβέρσι*», *εφ. Καιροί*, 9.7.1912, σ. 2.

91. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη. *Οι φωτιές του Άη Γιάννη* δράμα εις πράξεις τέσσερας του Σούντερμαν», *εφ. Καιροί*, 20.8.1912, σ. 2.

92. Γ. Ξενόπουλος, «*Μήδεια*», *εφ. Εφημερίς*, 24.9.1915, σ. 1.

93. Γ. Ξενόπουλος «*Η δις Κοτοπούλη ως Βέρθα*», *εφ. Νέα Ελλάδα*, 29.10.1916.

94. Γ. Ξενόπουλος, «*Ιψενισμοί*», *εφ. Ασραπή*, 3.10.1921.

95. Γ. Ξενόπουλος, «*Αναμνήσεις*», *εφ. Νέον Άστυ*, 25.11.1910, σ. 1.

96. Γ. Ξενόπουλος, «*Λυδία λίθος*», *εφ. Καιροί*, 7.9.1912, σ. 1.

97. Γ. Ξενόπουλος, «*Από τα φυτώρια*», *εφ. Ελλάδα*, 18.9.1914, σ. 3.

98. Φαίδων, «Θεατρική Ζωή. Παλιοί και νέοι ηθοποιοί», *Παναθήναια*, τχ. 91-92, 15/31.7.1904, σ. 211.

στις επιθεωρήσεις και απευθυνόταν σε ένα κάπως πιο λαϊκό κοινό, υπήρξε από τους αγαπημένους ηθοποιούς του Ξενόπουλου και πρωταγωνιστής σε μερικές από τις πιο γνωστές κωμωδίες του όπως το *Φιόρο του Λεβάντε* και το *Δεν είμ' εγώ*,⁹⁹ και τον Χριστόφορο Νέζερ. Για τον Ξενόπουλο «Ο Βεάκης και ο Νέζερ είναι σήμερα οι κορυφαίοι και οι δημοφιλέστεροι καλλιτέχνες του ελληνικού θεάτρου, ο ένας ως δραματικός και ο άλλος ως κωμικός».¹⁰⁰

7. Οι άντρες ηθοποιοί της περιόδου

Από τους άντρες ηθοποιούς της περιόδου ξεχωρίζει κυρίως τους:

α) Ευτύχιο Βονασέρα, με τον οποίο είναι συνδεδεμένος από τα πρώτα χρόνια της πορείας του μέσω της θρυλικής πρώτης παράστασης των *Βρικολάκων* στην Αθήνα, όπου έκανε την εισήγηση, και πολλές φορές θα τον υπερασπιστεί καθώς ο δύσκολος χαρακτήρας του και η επικράτηση του ελαφρού θεάματος οδήγησαν στον παραγκωνισμό του.¹⁰¹

β) Περικλή Γαβριηλίδη, τον οποίο χαρακτηρίζει τον ωραιότερο ζεν προεμέ της εποχής του σε σύγκριση με τον Μυράτ και τον Παπαγεωργίου.¹⁰² Θεωρεί πάντως ότι είναι ένα πολυσχιδές ταλέντο, καθώς «με την ίδια ευκολία που κάνει ένα νέο εραστή της ηλικίας του κάνει κι ένα παιδί, ένα μεσόκοπο ή έναν γέρο...».¹⁰³

γ) Αμιίλιο Βεάκη, ένα πολύτροπο καλλιτέχνη που έχει τη μοναδική δυνατότητα να μεταμορφώνεται: «Έχει ανωμαλίες, παρουσιάζει εκπλήξεις. Φαίνεται άξαφνα άσχημος ενώ όταν τον παρατηρεί κανείς βλέπει ότι είναι ωραίος».¹⁰⁴ Μπορεί να αποδώσει εξίσου καλά δραματικούς και κωμικούς ρόλους¹⁰⁵ ενώ ξέρει όσο κανένας άλλος τι παίζει και γεμίζει τη σκηνή, επιβάλλεται με μια λέξη και γι' αυτό διαπρέπει τόσο εις τους ρόλους του αρχαίου και του νέου θεάτρου. Κατά τη γνώμη του Ξενόπουλου αυτό που κάνει τον Βεάκη να ξεχωρίζει από όλους τους άλλους ηθοποιούς είναι η σωστή απαγγελία του: «Είναι ο μόνος σχεδόν στη σκηνή που μιλάει Ρωμεία. Δεν χάνει την προφορά του –άρθρωση και τονισμό– όταν υψώνει φωνή».¹⁰⁶

δ) Μήτσο Μυράτ, στον οποίο βλέπει μεγάλες αρετές αλλά και εξίσου μεγάλα ελαττώματα. Την περίοδο της Νέας Σκηνής θεωρεί πως ο ηθοποιός έχει έναν τραγικό στόμφο που δυσκολεύεται να τον αποβάλει¹⁰⁷ ενώ σταδιακά και προφανώς με την καθοδήγηση του Χρηστομάνου επιτυγχάνει μεγαλύτερη φυσικότητα. Το βασικότερο πρόβλημα του ηθοποιού είναι η απαγγελία του που μειώνει την εντύπωση της ερμηνείας του σε ορισμένους ρόλους που έχει κατά καιρούς ερμηνεύσει, όπως στον Σιρανό ντε Μπερζε-

99. Γ. Ξενόπουλος, «Ο Πλέσσας ως Ζακυνθινός», εφ. *Εφημερίς*, 6.7.1914, σ. 1.

100. Γ. Ξενόπουλος, «Η τέχνη του Νέζερ», εφ. *Έθνος*, 26.6.1922.

101. Γ. Ξενόπουλος, «Ο κύριος πρωθυπουργός θεατρόφιλος», εφ. *Καιροί*, 16.10.1910, σ. 1.

102. Γ. Ξενόπουλος, «Ένας εραστής», εφ. *Εφημερίς*, 23.9.1913, σ.1

103. Ό.π.

104. Ό.π.

105. Ό.π.

106. Γ. Ξενόπουλος, «Επίδοξος Βεάκης», ό.π.

107. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. Η Λοκαντιέρα του Γολδόνη», ό.π.

ράκ,¹⁰⁸ στον Τέσμαν από την Έντα Γκάμπλερ,¹⁰⁹ στον Εισαγγελέα Χάλερ¹¹⁰ και στον Διάβολο του Ferenc Molnár.¹¹¹

ε) Εδμόνδο Φυρστ, που τον θεωρεί μεγάλο δραματικό ηθοποιό: «Ο πιο αληθινός που έχει δει το ελληνικό θέατρο και βέβαια σε τέτοιες στιγμές πρέπει να τον βλέπει κανείς για ν' αντιλαμβάνεται όλη του την δύναμη».¹¹²

Γ. 1930-1940

Μετά το 1930 ο Ξενόπουλος δεν ασχολείται σχεδόν καθόλου πια με τη θεατρική κριτική. Το ενδιαφέρον ως προς τη θεατρική πραγματικότητα εστιάζεται κυρίως στο νεοϊδρυθέν Εθνικό και το ρεπερτόριο του, στον σταδιακό παραγκωνισμό της ελληνικής δραματουργίας από τα θέατρα, στις παραστάσεις των δικών του έργων και στις αναμνήσεις του από την παλιά θεατρική ζωή και τους παλαιότερους ηθοποιούς.

1. Η καθιέρωση της θεατρικής εκπαίδευσης

Η δημιουργία της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου θεωρείται καθοριστική για τον Ξενόπουλο καθώς «έτσι θ' ανανεώνεται τόσο το Εθνικό όσο και γενικά το ελληνικό θέατρο με ηθοποιούς στην εντέλεια θεωρητικά και πρακτικά καταρτισμένους»,¹¹³ και δυο χρόνια αργότερα χαιρετίζει με ενθουσιασμό τους πρώτους απόφοιτους, τη Βάσω Μανωλίδου, τη Λέλα Ησαΐα και τον Θάνο Κωτσόπουλο.¹¹⁴

2. Νέες προσεγγίσεις παλιών ρόλων

Έχοντας μπει πλέον στην περίοδο κυριαρχίας του σκηνοθέτη ο Ξενόπουλος παρατηρεί κάποιες διαφοροποιήσεις στην ερμηνεία και παρουσίαση κλασικών ρόλων, κάτι που τον βρίσκει αντίθετο καθώς πιστεύει πως η παράσταση πρέπει να παρουσιάζει το έργο όπως φαίνεται να το συνέλαβε ο συγγραφέας του και όχι όπως το ερμηνεύει ο εκάστοτε ηθοποιός ή σκηνοθέτης. Συγκεκριμένα αναφέρεται στην ιδιαίτερη παρουσίαση του Ιάγου στον Οθέλο που σκηνοθέτησε ο Πολίτης στο Εθνικό Θέατρο.¹¹⁵ Την ίδια προβληματική εκφράζει και για τον Άμλετ του Μινωτή.¹¹⁶

108. Γ. Ξενόπουλος, «Θεατρική επιθεώρησης. Θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη. Συρανό δε Μπερζεράκ, ηρωικόν δράμα εις πράξεις πέντε υπό Εδμόνδου Ροστάν κατ' έμμετρον μετάφρασιν Γεώργ. Στρατήγη», εφ. *Καιροί*, 30.7.1912, σ. 1.

109. Γ. Ξ., «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: Έδδα Γκάμπλερ υπό Ένρικ Ίψεν», ό.π.

110. Γ. Ξ., «Μια εντύπωση», εφ. *Εφημερίς*, 24.4.1914, σ. 1.

111. Γ. Ξενόπουλος, «Στο διάβολο», εφ. *Εφημερίς*, 29.5.1914.

112. Γ. Ξενόπουλος, «Ο καλλιτέχνης», εφ. *Καιροί*, 30.9.1910, σ. 1.

113. Γ. Ξ., «Η Δραματική Σχολή», *Νέα Εστία*, 1.9.1930, σ. 943.

114. Γ. Ξ., «Νέο αίμα», *Νέα Εστία*, 15.6.1932, σ. 657.

115. Γ. Ξενόπουλος, «Μάταιος κόπος», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15.5.1933, σ. 1.

116. Γ. Ξενόπουλος, «Ιούδας, Ιάγος, Άμλετ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 31.10.1937, σ. 1.

3. Νέοι ηθοποιοί

Παρατηρείται ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Ξενόπουλου για ορισμένες νεαρές πρωταγωνίστριες της περιόδου, κυρίως, βέβαια, για εκείνες που παρουσιάζουν δικά του θεατρικά έργα, κρίνοντας τις ερμηνείες τους σε σχέση με τις πρώτες ερμηνείες της Κυβέλης και της Κοτοπούλη.

Υποστηρίζει πολύ έντονα την Έλσα Βεργή, ηθοποιό που σύμφωνα με τον ίδιο κανείς δεν πίστευε, και χάρη στις δικές του προσπάθειες επεβλήθη και τώρα πρωταγωνιστεί. Το ίδιο ισχυρίζεται ότι έγινε και με την Ελένη Παπαδάκη που δεν την ήθελαν στον θίασο του Εθνικού και χάρη στη δική του επιμονή προσελήφθη.¹¹⁷

Θετικά αναφέρεται στην Ελένη Χαλκούση που το 1926 στην τιμητική της ερμηνεύει τη *Ραχήλ* του.¹¹⁸ Επίσης, ιδιαίτερη αδυναμία δείχνει στην Αλίκη Θεοδωρίδη συγκρίνοντας την συχνά με τη μητέρα της.¹¹⁹ Τέλος, από τα νεαρά φιντάνια του Εθνικού ξεχωρίζει τη Βάσω Μανωλίδου. Εκθειάζει τη νεαρή πρωταγωνίστρια που σταθερά κατάφερε ν' αναδειχθεί μια δυνατή ενζενί και πρωταγωνίστρια του Εθνικού αλλά πάνω απ' όλα υποστηρίζει το ελληνικό ρεπερτόριο.¹²⁰

Επίλογος

Οι σχέσεις του Ξενόπουλου με τους ηθοποιούς της εποχής του ήταν σίγουρα έντονες και με μεγάλες διακυμάνσεις. Εξάλλου, τόσο ως θεατρικός κριτικός όσο και ως θεατρικός συγγραφέας εξαρτιόταν από την τέχνη τους αλλά κι εκείνοι από αυτόν. Πρέπει, επομένως, πάντα να έχουμε στο νου μας ότι οι προσωπικές σχέσεις του με ηθοποιούς, καθώς και οι συμπάθειες και αντιπάθειές του, επηρεάζουν τις κρίσεις του έστω και λίγο ή τουλάχιστον την επιλογή του να ασχοληθεί με συγκεκριμένους ηθοποιούς και θιάσους εις βάρος άλλων.

Οφείλουμε όμως, επίσης, να αναγνωρίσουμε ότι οι παρατηρήσεις του για τη θεατρική σκηνή της εποχής του είναι οξυδερκείς, καιρίες και εξαιρετικά διορατικές. Εντόπισε τα προβλήματα στη θεατρική παιδεία, εκπαίδευση και πρακτική και προσπάθησε μέσα από τα άρθρα του να συμβάλει στη βελτίωση των Ελλήνων ηθοποιών και της θέσης τους στην κοινωνία. Τέλος, οι αναλυτικές παρουσιάσεις ηθοποιών τόσο ως προς την εμφάνισή τους όσο και ως προς τον τρόπο ερμηνείας τους αποτελούν μια μοναδική μαρτυρία και πολύτιμη προσφορά στην καταγραφή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου των αρχών του 20ού αιώνα.

117. Γ. Ξενόπουλος, «Όταν έχη κανένας ταλέντο...», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 3.6.1944, σ. 1.

118. Γ. Ξενόπουλος, «Εντυπώσεις απ' την *Ραχήλ*», εφ. *Έθνος*, 19.1.1926, σ. 1.

119. Γ. Ξ. «Η νέα *Φωτεινή Σάντρη*», *Νέα Εστία*, 1.10.1933, σ. 1069.

120. Γ. Ξενόπουλος, «Βάσω Μανωλίδου – *Φωτεινή Σάντρη*», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 12.8.1943, σ. 1.

ANNA TZANIDAKH

Ο ηθοποιός Σάββας Γενεράλης και η δράση του στη θεατρική ζωή του Ρεθύμνου από το 1937 έως το 1940

Ηθεατρολογική έρευνα, το βασικό αυτό και απόλυτα σημαντικό κομμάτι της δουλειάς ενός θεατρολόγου, αποτελεί έναν μαγικό και ελκυστικό κόσμο που αν κάνει κανείς το πρώτο βήμα και μπει σε αυτόν τότε ξεκινάει ένα ταξίδι. Ένα ταξίδι το οποίο οδηγείται από τις ανάγκες και τις απορίες που η ίδια η έρευνα ξεδιπλώνει μπροστά του. Κάθε απάντηση γεννά ένα καινούριο ερώτημα. Και κάθε ερώτημα γεννά την ανάγκη για την εύρεση και διερεύνηση της κατάλληλης πηγής που θα το απαντήσει με την ελπίδα πως κάποια στιγμή τα κομμάτια του παζλ θα συμπληρωθούν.

Σε ένα τέτοιο ερευνητικό ταξίδι με στόχο τη διερεύνηση της θεατρικής ζωής της πόλης του Ρεθύμνου τον 20ό αιώνα, ήρθε στο φως μια σημαντική προσωπικότητα, ένας επαγγελματίας ηθοποιός που από το 1937 έως το 1940 επιστρέφει στον τόπο καταγωγής του και επηρεάζει την ερασιτεχνική θεατρική ζωή της πόλης. Το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας είχε ως πηγή της τοπικές εφημερίδες της εποχής από τις οποίες αναδύθηκε η δράση του Σάββα Γενεράλη ως σκηνοθέτη και ηθοποιού, καθώς και άρθρα που ο ίδιος έγραφε είτε ασκώντας κριτική σε κάποιες παραστάσεις επαγγελματικών θιάσων που έφταναν στην πόλη, είτε μιλώντας για το θέατρο γενικότερα. Η ανάγκη για την εύρεση περισσότερων στοιχείων για την πορεία του, την προσωπικότητά του και την εκπαίδευσή του, μιας και μετά το 1940 δεν ξαναγίνεται καμία αναφορά σε αυτόν, οδηγεί την έρευνα μέσω του διαδικτύου στην εύρεση και συνομιλία με τον γιο του Alex Generali, ο οποίος γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αμερική. Ο γιος του έρχεται να συμπληρώσει αρκετά κενά της έρευνας αφενός από την προσωπική του μαρτυρία και αφετέρου από το αρχείο του πατέρα του το οποίο βρίσκεται στην κατοχή του.

Ποιος ήταν ο Σάββας Γενεράλης;

Ο Σάββας Γενεράλης γεννήθηκε στο Γερακάρι, ένα μικρό χωριό του Ρεθύμνου, το 1914. Ήταν ο μικρότερος από τα 9 αδέρφια της οικογένειας και ο μοναδικός που ενδιαφέρθηκε για τις τέχνες και τα γράμματα. Το 1933, όταν ήταν δεκαεννέα χρονών, έφυγε για την Αθήνα και ξεκίνησε τις θεατρικές σπουδές του στη σχολή του Σωκράτη Καραντινού όπου και παρέμεινε για τέσσερα χρόνια ως το 1937. Συνεργάστηκε με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη κάτω από τη σκηνοθεσία του Γιαννούλη Σαραντίδη, ο οποίος το 1937 είχε έρθει από τη Γαλλία στην Ελλάδα ύστερα από πρόσκληση της Κοτοπούλη για να σκηνοθετήσει την παράσταση *Βασίλισσα Ελισάβετ* του Αντρέ Ζοσέ. Καθ' όλη αυτή

τη διάρκεια ο Σάββας Γενεράλης είχε μελετήσει τα έργα του θεάτρου της Κρητικής Αναγέννησης. Όπως λέει ο ίδιος, παρουσίασε στην Αθήνα τρία από τα μεγαλύτερα έργα αυτής της περιόδου, τα οποία παίζονταν για έξι μήνες: την *Ερωφίλη* του Χορτάτζη, τη *Θυσία του Αβραάμ* και τον *Γύπαρη*. Η πορεία του διακόπτεται από τον πόλεμο του 1940 και αναγκάζεται να πολεμήσει στο Αλβανικό μέτωπο. Ο Γενεράλης ήταν φίλος με τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινού και μαζί με τον πρώτο ταξίδεψαν μέχρι την Αμερική για να αποκτήσουν περισσότερες θεατρικές εμπειρίες. Εκεί συνάντησε τη Γιωργία Αλεξάκη, Ελληνίδα γεννημένη στην Αμερική, αγαπήθηκαν, παντρεύτηκαν το 1949 και έκτοτε ο Σάββας έμεινε στη Φιλαδέλφεια μαζί της. Οι δυο τους εξέδωσαν στην Αμερική την εφημερίδα *Greek news*, καθιέρωσαν το Ελληνικό Κέντρο των Ομογενών και έκαναν την πρώτη ελληνική ραδιοφωνική εκπομπή, την «Greek Sound» στον σταθμό WDAS. Ταυτόχρονα ασχολήθηκαν με το θέατρο για τα παιδιά.¹

Ο Γενεράλης, όταν το 1937 αποφοίτησε, επέστρεψε στο Ρέθυμνο γεμάτος νέες ιδέες και διάθεση για καλλιτεχνική δημιουργία. Μάλλον δεν έμεινε ποτέ μόνιμα στην πόλη, αλλά ερχόταν για μεγάλα διαστήματα και έπειτα επέστρεφε στην Αθήνα για κάποια καινούρια δουλειά.

Είχε σχέσεις με την οικογένεια του Καζαντζάκη, διατηρούσε αλληλογραφία με τον Παντελή Πρεβελάκη και γενικά ακόμα κι όταν έμεινε στην Αμερική συνέχισε να σκέφτεται και να επισκέπτεται την Ελλάδα και το θέατρο. Από την αρχή της καριέρας του ήταν γεμάτος προβληματισμούς για το πως πρέπει να αντιμετωπίζει κανείς την τέχνη αυτή, έγραφε άρθρα στις εφημερίδες του Ρεθύμνου με τίτλους όπως: «Είναι το θέατρο μια θρησκεία;». Μετά τον πόλεμο βρέθηκε για κάποια χρόνια στο Λονδίνο απ' όπου και έγραφε ένα κείμενο 50 σελίδων με τίτλο «The Ideal Theatre». Το 1959 έπαιξε έναν μικρό ρόλο στην ελληνική ταινία *Το νησί των γενναίων*. Πέθανε στην Αμερική το 1976.

Η δράση του στο Ρέθυμνο

Το όνομα του Σάββα Γενεράλη συναντάται για πρώτη φορά στον τοπικό Τύπο πριν την ολοκλήρωση των σπουδών του. Τον Αύγουστο του 1935 επισκέφτηκε το Ρέθυμνο η Νέα Δραματική Σχολή Αθηνών του Σωκράτη Καραντινού. Οι τότε μαθητές της σχολής παρουσίασαν το έργο *Η τύχη της Μαρούλας* έχοντας μαζί τους έναν Ρεθεμνιώτη, τον Σάββα Γενεράλη, ο οποίος υποδύθηκε τον ρόλο του Μπάρμπα Λινάρδου.

Από το 1937 ξεκινά η τριετής δράση του στην πόλη ανεβάζοντας μέσα σε αυτό το διάστημα τέσσερα έργα με ερασιτέχνες Ρεθεμνιώτες ηθοποιούς υπό τη δική του διδασκαλία και με τη δική του συμμετοχή σε πρωταγωνιστικούς ρόλους: *Κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου (1937), *Σχολείο συζύγων* του Μολιέρου (1938), *Το Αρκάδι* (1939), *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτζη (1940).

Α. Ο *Κατά Φαντασίαν Ασθενής*

Στο φύλλο της *Κρητικής Επιθεώρησης* στις 6 Ιουλίου του 1937 βρίσκεται μια περιέργη για τα δεδομένα της εποχής και του τόπου διαφήμιση:

1. Οι πληροφορίες για την ζωή του Σάββα Γενεράλη προέρχονται από το προσωπικό του αρχείο καθώς και από στοιχεία που μου έδωσε ο γιος του Alex Generalis ο οποίος ζει στην Αμερική.

«ΘΕΑΤΡΟΝ “ΕΣΠΕΡΟΣ”

ΣΑΒΒΑΤΟΝ 10 ΙΟΥΛΙΟΥ ΩΡΑ 10 Μ.Μ.

ΡΕΘΕΜΙΩΤΕΣ

Επειδή βλέπω πως είμαι φιλάσθενος και άρρωστος θέλω να κάμω γαμπρό γιατρό και συγγενείς γιατρούς για να έχω καλά στηρίγματα στην αρρώστια μου για να έχω μέσα στην οικογένεια μου όλα τα θεραπευτικά μέσα που μου είναι αναγκαία και για να έχω πρόχειρες τις γνωμοδοτήσεις και τις συνταγές.

ΣΑΒ. ΓΕΝΕΡΑΛΗΣ

Κατά φαντασίαν ασθενής»

Η παράσταση *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου ανεβαίνει στις 10 Ιουλίου του 1937 στο θερινό κινηματοθέατρο Έσπερος με τον Γενεράλη στον βασικό ρόλο και με τους υπόλοιπους συντελεστές,² Ρεθεμνιώτες ερασιτέχνες, υπό τη διδασκαλία του. Τα διαφημιστικά άρθρα στις εφημερίδες τις προηγούμενες μέρες δεν θα αφήσουν κανένα να μείνει ανενημέρωτος για το γεγονός αυτό. Δεν είναι σίγουρο αν η προώθηση ήταν του ίδιου του Γενεράλη, πάντως καμία άλλη φορά δεν αναγράφεται οποιοσδήποτε τίτλος παράστασης –είτε επαγγελματικής είτε ερασιτεχνικής– με μεγάλα γράμματα στο κάτω μέρος των σελίδων της εφημερίδας ξεχωρίζοντας από τα υπόλοιπα άρθρα. Η παράσταση απασχολεί και άλλες στήλες της εφημερίδας που σχολιάζουν τη ρεθεμνιώτικη κοινωνία γενικότερα.

Ο *κατά φαντασίαν ασθενής* προωθείται ως το καλλιτεχνικό γεγονός της πόλης. Τα θετικά σχόλια συνεχίζονται και μετά την παράσταση θριαμβολογώντας για το αποτέλεσμα της:

«Όλες και όλοι κατέβαλαν κάθε προσπάθεια και συνετέλεσαν να εξωτερικευθή άρτιο, ισορροπημένο το βαθύτερο πνεύμα του έργου.

Ιδιαίτερα πρέπει να σημειωθή η απόδοση του αληθινά πολύμορφου και πολύ δύσκολου ρόλου του κατά φαντασίαν ασθενούς υπό του κ. Γενεράλη. Στον ρόλο αυτό ο κ. Γενεράλης δεν απέδωσε αλλά δημιούργησε, δεν υπέφερε αλλά ερμήνευσε αληθινά άφθαστα.»³

Καμία πληροφορία δεν αποτυπώνεται στις εφημερίδες για τη μορφή της παράστασης πέρα από το ότι ήταν τοποθετημένη σε «σύγχρονο μοτίβο». Παρόλα αυτά αποτελεί αναμφισβήτητα την πιο πολυσυζητημένη παράσταση που παίχτηκε στο Ρέθυμνο μέχρι εκείνη τη στιγμή.

B. Σχολείο Συζύγων

Ακολουθώντας τα φύλλα της εφημερίδας αποκαλύπτεται μπροστά μας η συνέχεια της πορείας αυτού του ιδιαίτερα αγαπητού για το Ρέθυμνο καλλιτέχνη. Ένα χρόνο αργότερα, τον Ιούνιο του 1938, ο Σάββας Γενεράλης θα σκηνοθετήσει άλλο ένα έργο του Μολιέρου, το *Σχολείο συζύγων*, σε συνεργασία με το Λύκειο των Ελληνίδων της πόλης.

2. «Στο έργο, μαζί με τον κ. Γενεράλη έλαβαν μέρος οι δίδες Λέλα Ράδου, Α. Μαγριπλή, Ε. Δάβη και Θ. Καλιοντζή και οι κ.κ. Πέτρος Σκουλούδης, Γεωρ. Δραγάσης, Μηνάς Μαγριπλής, Ν. Χαλκιαδάκης, Ε. Ζακάκης, Γ. Δασκαλάκης και Ε. Πολίτης.»

3. Κ. Κυριακάκης, «Ο κατά φαντασίαν ασθενής», εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 13.7.1937.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραστάσεις αυτές του Γενεράλη, στις οποίες έπαιζαν και άντρες και γυναίκες, ήταν από τις ελάχιστες εξαιρέσεις ανάμεσα στους γυναικοκρατούμενους ερασιτεχνικούς θιάσους της πόλης. Τα σχόλια που ακολουθούν τη δεύτερη παράσταση είναι επίσης διθυραμβικά:

«Μας έδωσε ολοζώντανο ό,τι ηθέλησε το μεγάλο πνεύμα του Μολιέρου. Τον συγχαίρομε ολόψυχα γι' αυτό και προβλέπουμε στο πρόσωπό του μια καλλιτεχνική δόξα του Ρεθύμνου.»⁴

Γ. Η συνεργασία του με την Ε.Ο.Ν. Ρεθύμνου: Οι παραστάσεις *Αρκάδι* και *Ερωφίλη*

Ο Γενεράλης αποχωρεί από το Ρέθυμνο μετά την παράσταση *Σχολείο συζύγων* και συνεργάζεται με το Βασιλικό Θέατρο και την Μαρίκα Κοτοπούλη. Τον Σεπτέμβριο του 1939 επιστρέφει στην πόλη του για να σκηνοθετήσει μια ακόμα παράσταση, όχι του Μολιέρου αυτή τη φορά, αλλά το *Αρκάδι*, το οποίο θα παρουσιαστεί στο πλαίσιο της επαιτείου του ολοκαυτώματος στις 8 Νοεμβρίου. Σχετικό άρθρο αναφέρει πως σκοπός του Γενεράλη είναι να μεταβεί άμεσα στη Μονή Αρκαδίου για να μελετήσει τη «φυσική σκηνογραφία» ώστε να την προσαρμόσει στα σκηνικά της παράστασής του. Το έργο θα ανέβει σε συνεργασία με την Εθνική Οργάνωση Νεολαίας και Θηλέων Ρεθύμνης, μέλη των οποίων θα συμμετέχουν στην παράσταση.⁵ Τα σχόλια στον Τύπο είναι ενθουσιώδη για το αποτέλεσμα και η παράσταση αυτή αποτέλεσε την έναρξη των αιτημάτων για τη δημιουργία ενός «Καθαρού Κρητικού Θεάτρου» από την Ε.Ο.Ν.⁶

Πράγματι, το αίτημα γίνεται δεκτό και ήδη τον Ιανουάριο του 1940 δημιουργείται το «Κρητικόν Θέατρον» του καλλιτεχνικού τμήματος της Ε.Ο.Ν., με έδρα το Ωδείο Ρεθύμνης και με στόχο να αναδειχθούν όλα τα θεατρικά έργα της κρητικής δραματουργίας, τα οποία αφού παρασταθούν στο Ρέθυμνο θα ταξιδέψουν και στους υπόλοιπους νομούς της Κρήτης. Διδάσκαλος και σκηνοθέτης δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον Σάββα Γενεράλη, ο οποίος απέσπασε τα καλύτερα σχόλια από τους συμπατριώτες του στις προηγούμενες δουλειές του. Έτσι ξεκινάνε οι πρόβες για την *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτζη. Ο ίδιος ο Σάββας Γενεράλης γράφει για την παράσταση:

«Ανεβάζοντας την *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτζη (σήμερα, εορτή των Τριών Ιεραρχών, εις το Θέατρο Ε.Ο.Ν. αίθουσα Ωδείου) νομίζω πως ικανοποιώ και τον ίδιο τον εαυτό μου σαν καλλιτέχνη, μα και το κοινό –πρώτα και κύρια αυτό– που διψά την πανώρια χαρά της αληθινής τέχνης (...). Ρέθυμνον 30-1-1940, Σάββας Γενεράλης.»⁷

Δεν είναι όμως η πρώτη φορά που ο Γενεράλης ασχολείται με τα έργα του Κρητικού θεάτρου, ούτε η πρώτη απόπειρά του να ανεβάσει την *Ερωφίλη*.⁸ Ένα χρόνο πριν, τον Μάρτιο του 1939, το ίδιο έργο ανεβαίνει στην Αθήνα στο θέατρο Ολύμπια. Η σχετική

4. Ό.π.

5. Εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 10.9.1939.

6. Κ. Κυριακάκης., «Η Ε.Ο.Ν. και το δράμα του Αρκαδίου», εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 3.12.1939.

7. «Παραστάσεις Κρητικού Θεάτρου, του Γ. Χορτάτζη *Ερωφίλη*, το ξαναζωντανέμα της Κρητικής Ψυχής», εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 30.1.1940.

8. Συντελεστές: Σάββας Γενεράλης, Μαρία Ψαρού, Λέλα Ράδου, Π. Σκουλούδης, Γ. Δραγάσης, Μ., Γρηγόρης Βασιλειάδης (ζωγράφος).

ανακοίνωση στην αθηναϊκή εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα* αναφέρει τα εξής: «Οι νέοι καλλιτέχναι Σάββας Γενεράλης και Γρηγόρης Κέδρος οργανώνουν μιαν σειράν παραστάσεων με έργα Κρητικού θεάτρου».⁹

Η *Ερωφίλη* ανεβαίνει στην Αθήνα στις 5 Μαρτίου και επαναλαμβάνεται στις 29 του ίδιου μήνα στην αίθουσα της Πανεπιστημιακής Λέσχης. Το άρθρο αναφέρει πως θα ακολουθούσαν η *Θυσία του Αβραάμ* και ο *Γύπαρης*. Ίσως η δημιουργία του «Κρητικού Θεάτρου» να ήταν επιθυμία του ίδιου του Γενεράλη και η συνεργασία του με την Ε.Ο.Ν. Ρεθύμνου να του έδινε τη δυνατότητα να την υλοποιήσει.

Η *Ερωφίλη* ανεβαίνει δύο φορές στο Ρέθυμνο, στις 30 Ιανουαρίου και στις 4 Φεβρουαρίου του 1940. Στις 21 Φεβρουαρίου ταξιδεύει ως το Ηράκλειο, όπου παρουσιάζεται στη σκηνή του θεάτρου Πουλακάκη.

Οι απόψεις του Γενεράλη για το Θέατρο

Ο Σάββας Γενεράλης πέρα από τη δράση του πάνω στη σκηνή άφησε πίσω του και αρκετά άρθρα στον τοπικό Τύπο σε σχέση με το Θέατρο. Το 1938 δημοσιεύει δύο άρθρα¹⁰ για το Αρχαίο Θέατρο δίνοντας πληροφορίες για τη δημιουργία του και την εξέλιξή του ξεκινώντας με τη φράση: «Η αγάπη μου σ' όλα τα μεγάλα δημιουργήματα του πνεύματος (...) υπαγορεύει τις παρακάτω πληροφορίες που έχω να τυπώσω».

Τον Δεκέμβριο του 1938 ξεκινάνε στο χειμερινό θέατρο της πόλης, το Ιδαίον Άντρον, οι παραστάσεις του συγκροτήματος Εξπρές του Μεσολογγίτη. Με αφορμή την επίσκεψη του συγκεκριμένου θιάσου ο Σάββας Γενεράλης δημοσιεύει στην εφημερίδα *Κρητική Επιθεώρηση* ένα άρθρο με τίτλο «Εξπρές Μεσολογγίτη»,¹¹ εκφράζοντας την άποψή του για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη καθώς και για το ελαφρό και το «σοβαρό» θέατρο γενικότερα. Σημειώνει πως το θέατρο θα πρέπει να χαρακτηρίζεται ως καλό ή κακό ανεξάρτητα από το είδος το οποίο υπηρετεί: «Με την διάκριση αυτή μπορούμε να ονομάσουμε κακό το Δραματικό θέατρο και καλό το Βαριετέ μιας κι αυτό μας έδωσε την αφορμή –και τανάπαλιν, ανάλογα με την αποδιδομένη ποιοτική οργάνωση», υπογραμμίζοντας πως τα τελευταία χρόνια το ελαφρό θέατρο έχει αποδειχτεί «κακό» μιας και κατά την άποψή του στερείται της απαραίτητης φροντίδας από ηθοποιούς, θιασάρχες, συγγραφείς και σκηνογράφους.

«Ο κατήφορος αυτός κατά το μικρό το μυαλούδάκι μας πρέπει ν' ακολουθήση τον δρόμο του. Γιατί μόνο όταν η μοιραία κατάπτωση θα έφθανε εις το μηδέν, υπήρχε ελπίς, όσοι πραγματικά αγαπούν το Θέατρο και πονούν γι' αυτό να συνενωθούν σ' ένα καινούριο σύνολο, προς νέα καλλιτεχνικά γεγονότα, απηλλαγμένα, από τις θεατρικές αηδίες, που το βαρύ πέλμα τις πάτησε σ' όλα τα σκηνικά σανίδια κι έπνιξε κάθε ζωή.»

Κλείνοντας το άρθρο του σημειώνει πως ο θιάσος του Μεσολογγίτη ήταν αυτός με τις λιγότερες ατέλειες και ακαλαισθησίες σε σχέση με τους θιάσους που επισκέφτηκαν το Ρέθυμνο τους τελευταίους έξι μήνες.

9. «Θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27.2.1939.

10. Σάββας Γενεράλης, «Αρχαίο Θέατρο», εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 20.8.1938 και 24.8.1938.

11. Σ. Γενεράλης, «Εξπρές Μεσολογγίτη», εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 10.12.1938.

Τα λόγια αυτά του Γενεράλη προκαλούν την απάντηση του Μεσολογγίτη πως «Η σοβαρά τέχνη δημιουργεί αξιώσεις. Το Βαριετέ δημιουργεί εντυπώσεις»¹² εκφράζοντας τη δική του άποψη πως το «ελαφρό» και το «σοβαρό» θέατρο δεν θα πρέπει να κρίνονται με ίδιους όρους.

Ο Γενεράλης έχει σχολιάσει ξανά τα ελαφρά θεάματα που φτάνουν στην πόλη κατηγορώντας τα για έλλειψη καλαισθησίας.

Επίλογος – Συμπεράσματα

Σε μια μικρή πόλη, που το θέατρο τη δεκαετία που αναφερόμαστε ορίζεται κυρίως από τους περιοδεύοντες θιάσους «ελαφρού» θεάτρου, ένας επαγγελματίας ηθοποιός αποφασίζει να προτείνει ένα δρόμο διαφορετικό, ένα δρόμο άλλης αισθητικής, όπως ο ίδιος αναφέρει. Με δύο έργα του Μολιέρου και την επιθυμία της δημιουργίας του Κρητικού Θεάτρου εξελικτικά μέσα σε αυτά τα λίγα χρόνια δράσης του αλλάζει το ερασιτεχνικό θεατρικό τοπίο, όχι μόνο ως προς το ρεπερτόριο αλλά και ως προς την οργάνωση και την προώθηση της δουλειάς του. Τα άρθρα του στις εφημερίδες παρουσιάζουν στους Ρεθεμνιώτες το θέατρο ως μια μεγάλη και σημαντική μορφή τέχνης που αξίζει τον σεβασμό του κάθε καλλιτέχνη. Παρά τις διαφωνίες του για το «ελαφρό» θέατρο, άποψη πολύ διαδεδομένη την περίοδο αυτή του Μεταξά, δεν είναι αφοριστικός αλλά προτείνει τη φροντίδα του από τους συντελεστές του. Ίσως αν δεν είχε μεσολαβήσει ο πόλεμος και η καινούρια του ζωή στην Αμερική η προσπάθειά του αυτή να έβρισκε ακόμα μεγαλύτερη ανταπόκριση και εξέλιξη. Ο γιος του Alex θυμάται πως πάντα μιλούσε με αγάπη για την πόλη του και με ακόμα μεγαλύτερη αγάπη για το θέατρο που άφησε πίσω του.

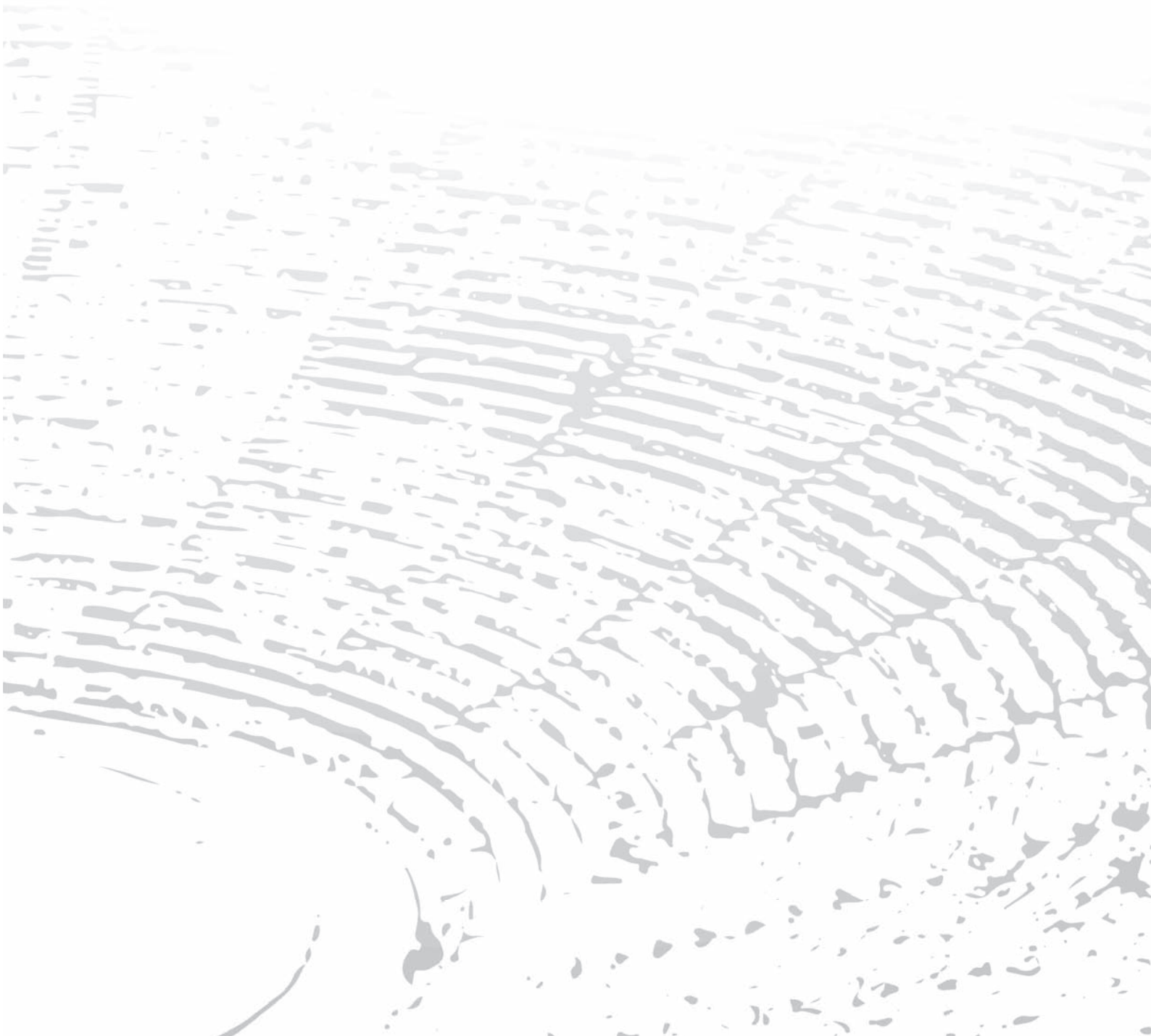
Ο ίδιος ο Σάββας Γενεράλης στον επίλογο του κειμένου του με τίτλο «Ιδανικό Θέατρο», το οποίο έγραψε στο τέλος του πολέμου βρισκόμενος στην Αγγλία, γράφει τα εξής:

«Θα έρθει ο καιρός που τα δύσκολα αυτά χρόνια θα ξεχαστούν. Νέες γενιές και νέοι άνθρωποι θα εμφανιστούν... Η λήθη θα ρίξει το γκρι της κάλυμμα πάνω σ' αυτές τις ταραγμένες εποχές... Κι εγώ θα μεγαλώσω με τα υπόλοιπα γύρω μου... Αλλά δεν θα μετανιώσω για τίποτα... Θα είμαι γεμάτος από αναμνήσεις... θα έχω γνωρίσει τη βαριά ανάσα και τον καυτό σφυγμό της εποχής μας. Και ακόμα κι αν μείνω εγκαταλελειμμένος από όλους δεν θα είμαι μόνος... Θα είναι εκεί οι σκέψεις μου και οι αναμνήσεις για παρέα... Και ανάμεσα σ' αυτά, το πιο πολύτιμο και αγαπημένο θα είναι αυτό το μικρό βιβλίο, μέσα στο οποίο ζει αυτό που αγάπησα περισσότερο στον κόσμο: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ.»

Η έρευνα για τον Σάββα Γενεράλη καθώς και για το θέατρο της πόλης του Ρεθύμνου βρίσκεται σε εξέλιξη, με στόχο να βρεθούν ακόμα περισσότερες λεπτομέρειες και να σκιαγραφηθεί καλύτερα η εικόνα της θεατρικής δράσης της πόλης τον 20ό αιώνα.

12. Β. Μεσολογγίτης, «Επιστολαί», εφ. *Κρητική Επιθεώρησης*, 12.12.1938.

Η. ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



Ο Αββάς Βοναπάρτης: Μουσική κωμωδία εις πράξεις τρεις –
Το χειρόγραφο ενός χαμένου έργου

Ο Θεόδωρος Σπάθης –γιος του επίσης συνθέτη Σπυρίδωνος Σπάθη από τη Σάμη Κεφαλονιάς– γεννήθηκε το 1883 και πέθανε στην Αθήνα το 1943.¹ Σπούδασε στο Εθνικό Ωδείο Παρισίων.² Διετέλεσε επί δώδεκα χρόνια δεύτερος μαέστρος σε διάφορα παρισινά μουσικά θέατρα, στα οποία –όπως αναφέρει ο Τ. Καλογερόπουλος– πιθανόν να “ανέβηκαν” και έργα του.³ Ήταν επίσης διακεκριμένος βιολιστής και θεωρείται από τους πιο εκλεπτυσμένους συνθέτες της Εθνικής Σχολής. Στα έργα του (πολλά από τα οποία θεωρούνται χαμένα) περιλαμβάνονται έργα συμφωνικά, μουσικής δωματίου, τραγούδια, όπερες αλλά και οπερέτες.⁴ Αναφέρεται ότι το 1925 επισκέφθηκε την Ελλάδα ως μαέστρος και έδωσε τρεις συναυλίες. Στις αρχές του 1929 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου ανέβασε τις οπερέτες του *Με φίλησες* και *Πρωταθλητής* (1931).⁵ Επιπλέον, γνωρίζουμε από αναφορά του Μάριου Βάρβογλη ότι έγραψε δύο οπερέτες που βασίζονται σε έργα του Ανατόλ Φρανς: *Οι χαρές του Μινωταύρου* και *Ο Αββάς Βοναπάρτης*.⁶

1. Για τον Σπυρίδωνα Σπάθη έχει εκπονήσει μεταπτυχιακή εργασία η εγγονή του Ελένη Παπαδοπούλου. Βλ. Hélène Papadopoulou, *La vie et l'œuvre de Spyridon Spathis*, D.E.A en Histoire de la Musique et Musicologie Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

2. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: http://parodos.net.gr/spathis/spathis_HL.htm#_%CE%92%CE%99%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%9A%CE%9F (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

3. Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Αθήνα, Γιαλλέλης, 2001.

4. Στον ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Μουσικής Ακουστικής (IEMA) υπάρχουν καταχωρήσεις σχετικά με κάποια από τα τραγούδια του, στην ηλεκτρική πηγή: http://digitize.iema.gr/is_per.php?person_id=1915 (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

5. Βλ. αναφορές σχετικά με ομότιτλες παραστάσεις στο Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008.

6. Πέρα από τα βιογραφικά του στοιχεία, ο Τ. Καλογερόπουλος παραθέτει κείμενο του Μάριου Βάρβογλη, ο οποίος σκιαγραφεί τον καλλιτέχνη και άνθρωπο Θ. Σπάθη και αναφέρει μεταξύ άλλων: «Ο Σπάθης στη Γαλλία έγραψε πολλά γαλλικά έργα, όπως ο *Αββάς Βοναπάρτης*, βγαλμένα από ένα διήγημα του Ανατόλ Φρανς. [...] Τώρα ο Σπάθης με τόσα και τόσα καλλιτεχνικά προσόντα έζησε στην Ελλάδα άσημος και παραγνωρισμένος, όπως διάβασα σε μια νεκρολογία με μεγάλη μου λύπη την ημέρα του θανάτου του» (βλ.: Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*).

Το έργο *Αββάς Βοναπάρτης* θεωρείται χαμένο.⁷ Ωστόσο, το 2010 ο αείμνηστος Σπύρος Α. Ευαγγελάτος ανέσυρε από το αρχείο του Αμφι-Θεάτρου ένα ομότιτλο χειρόγραφο σε καλή κατάσταση και μας το εμπιστεύτηκε με την ευχή να βρει τη θέση που του αξίζει (βλ. φωτ. 1). Το περιεχόμενό του περιλαμβάνει το λιμπρέτο μιας τρίπρακτης «μουσικής κωμωδίας». Τη μουσική υπογράφει ο Θεόδωρος Σπάθης και ως λιμπρετίστες αναφέρονται οι Félix Gandrey και Fernand Beissier.⁸ Ο Beissier ήταν συγγραφέας βωντεβίλ, κωμωδιών και λιμπρετίστας (1858-1936).⁹ Συνεργάστηκε πράγματι με τον συνθέτη Θεόδωρο Σπάθη, ο οποίος έζησε στο Παρίσι την ίδια περίπου εποχή και υπέγραφε ως Théo Spathy.¹⁰ Στο χειρόγραφο δεν αναφέρεται ποιος είναι ο μεταφραστής του λιμπρέτου. Πιθανολογούμε πως εάν δεν μετέφρασε ο ίδιος ο Σπάθης το λιμπρέτο στα ελληνικά, θα πρέπει να έχει συμβάλει καθοριστικά στη διαμόρφωσή του για τους εξής λόγους:

α) αν και αναφέρονται ονόματα συντελεστών, δεν αναφέρεται κάποιο ξεχωριστό όνομα για εκείνον, ο οποίος ευθύνεται για τη μετάφραση,¹¹

β) φαίνεται πως ο μεταφραστής του λιμπρέτου είχε πολύ καλή γνώση των τρόπων ένταξης του λόγου σε μουσικές φόρμες,

γ) η συχνή εμφάνιση χειρόγραφων διορθώσεων κυρίως στα αδόμενα μέρη φανερώνει ότι έγινε πιο προσεκτική επεξεργασία του λόγου, με στόχο να εξυπηρετούνται οι όροι της μελοποίησης, και ενισχύει την υπόνοια πως υπήρξε βούληση ώστε το έργο να παρουσιαστεί από σκηνής.

Η υπόθεση του έργου, όπως προαναφέρθηκε, βασίζεται σε ένα διήγημα του Γάλλου Ακαδημαϊκού Anatole France (1844-1924), ο οποίος έζησε περίπου την ίδια εποχή με τον συνθέτη στο Παρίσι. Στο διήγημά του με τίτλο *Bonaparte à San Miniato* ο Φράνς περιγράφει τα περιστατικά γύρω από τη σύντομη διαμονή του Ναπολέοντα στο Σαν Μινιάτο, μια περιοχή έξω από τη Φλωρεντία.¹² Ο Ναπολέων αφού κατέλαβε το Λιβόρνο και απέκλεισε τον αγγλικό στόλο πήγε εκεί με σκοπό να εκφράσει την εκτίμηση και

7. Ευχαριστώ θερμά τον Μ. Σειραγάκη για την επιβεβαίωση της πληροφορίας.

8. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: http://data.bnf.fr/atelier/12419227/fernand_beissier/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

9. Βλ. εξώφυλλα από παρτιτούρες με στίχους του Beissier στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.imagesmusicales.be/search/composer/John-Pridham/2199/ShowImages/8/Submit/page-2/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

10. Βλ. καταχώρηση σε έναν κατάλογο πνευματικών δικαιωμάτων για το τραγούδι με τίτλο «L'amour est une folle»; fox trot, paroles Fernand Beissier, musique Théo Spathy, 1924 στην ηλεκτρονική πηγή: https://books.google.gr/books?id=grZDAAAIAAJ&pg=PA360&lpg=PA360&dq=theo+spathy&source=bl&ots=D8-K9T5PZA&sig=uVXcCVpuDu1A_Hni4OubmCrh0l8&hl=el#v=onepage&q=theo%20spathy&f=false. (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

11. Σύμφωνα με τον Μ. Σειραγάκη οι οπερέτες του *Με φίλησες και Πρωταθλητής* ήταν σε μετάφραση-διασκευή του Πωλ Νορ (Νίκος Νικολαΐδης), ο οποίος όμως διάνθιζε τα έργα με κωμικούς αυτοσχεδιασμούς ή επιθεωρησιακά στοιχεία με στόχο την πρόκληση του γέλιου (βλ. Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, σσ. 436, 469 και 429). Η επεξεργασία του λιμπρέτου που μας ενδιαφέρει όμως δεν φαίνεται να έχει φτάσει σε αυτό το στάδιο προετοιμασίας για τη σκηνή.

12. Το διήγημα περιλαμβάνεται στη συλλογή *Le puits de Sainte Claire*, βλ. https://www.ebooksgratuits.com/pdf/france_puits_de_sainte_claire.pdf. (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

την εμπιστοσύνη του στον μεγάλο Δούκα της Τοσκάνης, Φερδινάνδο, ο οποίος ήταν ο μόνος ανάμεσα στους πρίγκηπες της Ευρώπης που είχε τηρήσει τις δεσμεύσεις του απέναντι στη Δημοκρατία. Εκεί, παρεμπιπτόντως, πληροφορήθηκε ότι κάποιιο πρόγονό του είχαν εγκατασταθεί στο παρελθόν στην περιοχή και ότι υπήρχε ακόμη κάποιος μακρινός συγγενής του, ένας ογδοντάχρονος Αββάς, τον οποίο αποφάσισε να επισκεφθεί. Ο Αββάς τον πληροφορεί ότι ανάμεσα στους προγόνους του ήταν ένας, ο οποίος είχε κάνει θεάρεστο έργο και στον οποίο θα άξιζε να λάβει μια θέση στο εορτολόγιο της Εκκλησίας. Ζητάει λοιπόν από τον Βοναπάρτη να μεσολαβήσει ο ίδιος στον Πάπα, ώστε να προβεί στην αγιοποίηση του κοινού τους προγόνου.

Μέσα από αυτό το διήγημα φωτίζεται μια σημαντική πτυχή της ιστορίας του Ναπολέοντα, η οποία σχετίζεται με μια από τις διάφορες φάσεις από τις οποίες πέρασε η σχέση του με τον Πάπα και την παπική επικράτεια. Η οπερέτα βασίζεται στα γεγονότα που περιγράφονται στο διήγημα, αλλά τα εμπλουτίζει καθώς ζωντανεύουν οι χαρακτήρες, ως εξής:

ΔΙΑΝΟΜΗ

Ο Αββάς Βοναπάρτης	65 χρονών
Ο Στρατηγός Βοναπάρτης	27 χρονών
Τομάσσο	5 χρονών
Φρουκτιντόρ (σαλπικτής των Ουσσάρων) ¹³	25 χρονών
Αριστείδης Πενσάρ (λοχαγός των Ουσσάρων)	45 χρονών
Ηρακλής	26 χρονών
Μπέπο (υπηρέτης της Μαργκράβας)	
Ένας περιβολάρης (πρόσωπο βωβό)	
Ρετζίνα	18 χρονών
Η Μαργκράβα Καβαλκάντ	30 χρονών
Μαριέττα	18 χρονών
Ζανέττα (καμαριέρα της Μαργκράβας)	

Χωρικοί, κοπέλλες του Σαν Κασιάνο – Προσκεκλημένοι της Μαργκράβας – Επιτελείο του Στρατηγού Βοναπάρτη – Ουσσάροι.

Η υπόθεση της κωμωδίας εκτυλίσσεται σε τρία μερόνυχτα, τον Ιούνιο του 1796. Η πρώτη πράξη ξεκινά στις 29 Ιουνίου, η δεύτερη πράξη διαδραματίζεται μία μέρα μετά και η τρίτη πράξη την μεθεπόμενη νύχτα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι σύμφωνα με τα ιστορικά γεγονότα, λίγες μέρες πριν, στις 23 Ιουνίου 1796 (μετά από την κατάληψη της Μοδένας, της Μπολόνιας, του Φορλί και άλλων πόλεων της παπικής επικράτειας από τα γαλλικά στρατεύματα), ο Ναπολέων κάνει συμφωνία στη Μπολόνια, μια ανακωχή ανάμεσα στον Πάπα Πίο VI (1775-1799) και τη Γαλλική Δημοκρατία.¹⁴ Συνεπώς, η επιλογή να δοθεί τόσο ακριβής ημερομηνία στη δράση του έργου συνδέεται με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής. Πρόκειται δηλαδή

13. Οι Ουσσάροι ήταν το πιο αξιόμαχο σώμα του Ιππικού, το οποίο έπαιξε καθοριστικό ρόλο κατά τη διάρκεια των Επαναστατικών (1792-1802) αλλά και των Ναπολεόντειων πολέμων (1803-1815).

14. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: http://www.donbosco-torino.it/ita/Maria/studi/06-07/009-Madonna_e_Napoleone.html (ημερομηνία πρόσβασης στις 24/8/2017).

για μια περίοδο, κατά την οποία ο Ναπολέων βρίσκεται στην άνοδο της επιρροής και της επεκτατικής του δυναμικής και κατά την οποία οι σχέσεις του με την Εκκλησία είναι εξόχως καθοριστικές για την περαιτέρω πορεία του.¹⁵

Αμέσως μετά από τις πληροφορίες σχετικά με τη διανομή και τον δραματικό χρόνο, δίνονται σκηνογραφικές οδηγίες, οι οποίες είναι αναλυτικές και φαίνεται πως προορίζονται για έναν θεατρικό χώρο, ο οποίος να πληροί τις προδιαγραφές για μια πολυτελή παράσταση, όπως αυτές της Οπερέτας. Το σκηνικό μάλιστα αλλάζει ανάμεσα στις πράξεις.¹⁶

Η δράση ξεκινά με ήχους μαντολίνου. Ακουγεται η φωνή του νεαρού Τομάσσο ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή τραγουδώντας: είναι εκείνος, ο οποίος θα παίξει τον ρόλο του ερωτευμένου νέου. Γύρω από τον έρωτά του για τη Ρετζίνα, την τιμή της οποίας έχει εμπιστευθεί για λίγο καιρό στον θείο της, τον Αββά Βοναπάρτη, η αυστηρή θεία Μαργκράβα Καβαλκάντι, θα πλεχθεί ένα από τα επίπεδα της δράσης, καθώς, όπως είναι αναμενόμενο, ο έρωτάς τους θα βρει τα εμπόδιά του. Εμφανίζεται και η υπηρέτρια Μαριέττα, κωμικός χαρακτήρας που θα ενισχύσει το κωμικό ερωτικό στοιχείο στη συνέχεια. Τρίτος εμφανίζεται στη σκηνή ο Αββάς Βοναπάρτης με σύνεργα ψαρέματος και τραγουδά δίνοντας το στίγμα της προσήλωσής του στο πνεύμα του Θεού καθώς και της σχέσης του με την αυστηρή θεία, για την οποία λέει χαρακτηριστικά: [...]

«φοβάμαι τη θεία σου. Με καταπλήσσει. Για σκέψου λοιπόν: μια Μαργκράβα!¹⁷ Η Μαργκράβα Ελένη Καβαλκάντι [...] με κάνει και τα χάνω με κείνο το επιβλητικό ύφος της και τους αριστοκρατικούς της τρόπους. Σκέψου πως δεν είμαι και δεν θα είμαι ποτέ παραπάνω από ένας φτωχός χωριατόπαπας».

Ακολουθεί ντουέτο ανάμεσα στη Ρετζίνα και τον Τομάσσο ο οποίος τυγχάνει να είναι μουσικός και φέρνει στον Αββά δείγμα της μουσικής που έχει γράψει για το «Αλληλούια» που θα ακουστεί στην εκκλησία στην ερχόμενη λειτουργία. Στο μεταξύ ο Αββάς παίρνει έναν υπνάκο και βρίσκει ευκαιρία το ζευγάρι των νέων για μουσική ερωτική εξομολόγηση. Το κωμικό στοιχείο είναι έντονο καθώς το ζευγάρι ερωτοτροπεί κάτω από τη μύτη του Αββά, ο οποίος ξυπνά και τους «πιάνει επ' αυτοφόρω».

Είσοδος της χορωδίας. Ακολουθεί σκηνή με χορωδιακό κομμάτι. Τα κορίτσια του χωριού ακολουθώντας τα τοπικά έθιμα φέρνουν στον Αββά το πρώτο δεμάτι του θέρους. Πρόκειται για μια γιορτή των αγρών και των λουλουδιών. Η ευφορία και η χαρά του τραγουδιού αιτιολογούνται, όπως το επιτάσσει αυτή η παλιά τοπική συνήθεια. Ο Χορός τραγουδά δυο στροφές, στις οποίες απαντά αντίστοιχα ο Αββάς. Μέσα σε όλη αυτή την ευφορία ακούγεται ένας κρότος, ο οποίος σπάει τον ερωτισμό που είναι διάχυτος:

15. Το 1801 υπογράφεται ένα Σύμφωνο, το οποίο διευθετεί έναν δεσμό ανάμεσα στη Ρώμη, τον γαλλικό Κλήρο και το Ναπολεόντειο κράτος. Μέσα από κάποια άρθρα του επιβάλλεται η υποταγή του Κλήρου στο Κράτος και ιδιαίτερα μέσα από τον έλεγχο των υποψηφιοτήτων στην ιεραρχία των επισκόπων.

16. «Η πρώτη πράξις στο Σαν Κασιάνο (39 χιλιόμετρα έξω από τη Φλωρεντία) την 11η του Μεσσιντόρ, έτους IV (29 Ιουνίου 1796). Η δεύτερη πράξις στο παλάτι των Καβαλκάντι, στα περίχωρα της Φλωρεντίας, την 12η του Μεσσιντόρ, έτους IV (30 Ιουνίου 1796). Η τρίτη πράξις στους κήπους του παλατιού, την 13η του Μεσσιντόρ, έτους IV (1η Ιουλίου 1796)».

17. Ο τίτλος Μαργκράβος στα ελληνικά αποδίδεται και ως Μαρκήσιος.

είναι ο ήχος της καρότσας που φέρνει την αυστηρή θεία, την Μαργκράβα, και οι ήρωες μένουν αποσβολωμένοι.

Ο Χορός τραγουδώντας σε ύφος μεγαλοπρεπές υποδέχεται την Μαργκράβα, η οποία συνοδεύεται από τον πρίγκηπα Ηρακλή κι εκείνη ανταπαντά δίνοντας το στίγμα του χαρακτήρα της με ένα χαρακτηριστικό ρεφραίν, εξίσου μεγαλοπρεπές:

«Σεμίραμις ή Αρμίδα
Κλεοπάτρα, όλες εσείς
πρότυπά μου και ελπίδα
ολοκλήρου της ζωής
θα τάξω
σκοπό μου να φτιάξω
δεν το ξέρω πότε και πού
προς εμένα αληθώς
κάτι τι μεγάλο/αντάξιο»

Η Μαργκράβα ζητά από τον Αββά να πείσει τη Ρετζίνα να παντρευτεί τον Ηρακλή. Ο υποψήφιος γαμπρός είναι κωμικός τύπος μειωμένης ευφυΐας, τραυλίζει, είναι άβουλος, το όνομά του είναι μάλλον κατ' ευφημισμό. Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται το φαρισκό στοιχείο, καθώς ο Αββάς συνειδητοποιεί ότι άθελά του έχει αναλάβει τον διπλό ρόλο να πείσει για δύο διαφορετικούς γάμους της Ρετζίνα: αφενός να πείσει τη Μαργκράβα για τον γάμο της Ρετζίνα με τον Τομάσσο, αφετέρου να πείσει τη Ρετζίνα για τον γάμο της με τον Ηρακλή. Κι έτσι η σκηνή κλείνει με τον Αββά να αναφωνεί αγανακτισμένος: «Κακόμοιρη Ρετζίνα! Κακόμοιρε Τομάσσο! Κακόμοιρος εγώ!».

Στην επόμενη σκηνή το φαρισκό-κωμικό στοιχείο εντείνεται με το παράλληλο ζεύγος των κατώτερων ηρώων των ερωτοτροπούντων, της υπηρέτριας Μαριέττας και του σαλπικτή Φρουκτιντόρ. Διόλου τυχαίο ότι είναι και αυτός μουσικός, δηλώνει πως οφείλει την ποιότητα του λόγου του στο όργανό του. Η τρομπέτα του χρησιμοποιείται ως όργανο για σεξουαλικούς υπαινιγμούς. Πάνω σ' αυτή την ιδέα είναι δομημένο το ντουέτο ανάμεσά τους. Ο τύπος αυτός του ψευτοπαλλικαρά φλερτάρει με την υπηρέτρια χωρίς αγαθό σκοπό, ενώ εκείνη επιμένει να του ζητά δεσμεύσεις. Εκείνος όμως το μόνο για το οποίο ενδιαφέρεται είναι με όπλο του την τρομπέτα, να... πείσει τη Μαριέττα. Ακολουθεί απολαυστικό ντουέτο ανάμεσα στον ερωτύλο Φρουκτιντόρ και τον λοχαγό του, τον Πενσάρ, έναν απατημένο σύζυγο, ο οποίος σε αντίθεση με τον Φρουκτιντόρ, ούτε που θέλει να ακούει τη λέξη... γυναίκα. Στη συνέχεια, ο Πενσάρ, λοχαγός των Ουσσάρων, εκτελεί την εντολή του Ναπολέοντα. Ανακοινώνει στον Αββά ότι ο Ναπολέων σκοπεύει να σταθμεύσει με το επιτελείο του στην οικία του και κατόπιν να διατάξει για τον προβιβασμό του σε Καρδινάλιο (!). Στο σημείο αυτό η σύγχυση του Αββά φτάνει στο αποκορύφωμά της «και πέφτει στον πάγκο δεξιά» καθώς αναφωνεί: «Ντίο Σάντο! Να πετάξετε τον Πάπα στον δρόμο!».

Η Α' πράξη κλείνει θριαμβευτικά στο φινάλε με την απόφαση της Μαργκράβας να επιστρέψει στο παλάτι της παίρνοντας μαζί της όμως τον Αββά και τη Ρετζίνα με τον Ηρακλή (τους οποίους σκοπεύει να παντρέψει). Επιπλέον, η Μαργκράβα έχει βάλει σκοπό μαζί με τον Αββά να φιλοξενήσει στο παλάτι της και τον Βοναπάρτη με το επιτελείο του. Στο φινάλε ενώνονται πολλά θεματικά μοτίβα. Με το τέλος της πρώτης πράξης ο θεατής μένει με την απορία εάν και ποιος από τους δύο γάμους της Ρετζίνα

θα γίνει, με την αγωνία εάν και πώς θα εμφανιστεί ο ίδιος ο Ναπολέον επί σκηνής, εάν θα γίνει όντως Καρδινάλιος ο Αββάς, καθώς και με την περιέργεια για το πονηρό σχέδιο που φαίνεται ότι έχει βάλει σε εφαρμογή η φιλόδοξη και δυναμική Μαργκράβα, η οποία φαίνεται ότι αναλαμβάνει να κινήσει τα νήματα της δράσης στο εξής. Η δράση είναι καταιγιστική, γεμάτη παρεξηγήσεις, εκπλήξεις, απρόοπτα και ζωντανές αντιθέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες.

Στην Β' πράξη ο δραματικός χώρος μεταφέρεται στη μεγάλη αίθουσα του ανακτόρου Καβαλάντι που είναι γεμάτο με μυστικές πόρτες και παραβάν. Η μυστικότητα αυτή προεξοφλεί το έντονα φαρσικό και συνωμοτικό στοιχείο, το οποίο υπερισχύει του μουσικού και του κλίματος ευφορίας που χαρακτήριζε την πρώτη πράξη. Η Μαργκράβα ανακοινώνει το σχέδιό της, το οποίο έχει ως εξής: μετά από τους αρραβώνες του Ηρακλή με τη Ρετζίνα σκοπεύει με το πρόσχημα ότι προσφέρει φιλοξενία στον Βοναπάρτη να προβεί στη σχεδιαζόμενη απαγωγή του. Έτσι θα καταφέρει να προλάβει την επεκτατική του δράση. Ταυτόχρονα, θα καταλάβει τη θέση του μεγάλου Δούκα Φερδινάνδου για λογαριασμό του Ηρακλή, ο οποίος θα γίνει Δούκας στη θέση του Φερδινάνδου. Μαζί μ' αυτόν θα γίνει και η ίδια Μεγάλη Δούκισσα –καθώς η σύζυγος του Δούκα (του Ηρακλή) θα είναι η ίδια της η ανηψιά, η Ρετζίνα. Για να πετύχει το σχέδιό της η Μαργκράβα καλεί τις φίλες της –που συγκροτούν τώρα τον Χορό («γυναίκες, οι οποίες μπαίνουν μυστηριωδώς από τα πλάγια διπλωμένες σε μεγάλους μανδύες που κρύβουν τις τουαλέτες εσπερίδος που φορούν») και με το τραγούδι τους δίνουν τον επαναστατικό τόνο της αποστολής τους, για να απασχολήσουν, να αποπλανήσουν δηλαδή το επιτελείο του Βοναπάρτη, όση ώρα θα εκτελείται το σχέδιο της απαγωγής του. Κι εκείνες δίνουν όρκο να σώσουν την Τοσκάνη προτάσσοντας... ακόμη και τα στήθη τους (!). Η Β' πράξη λοιπόν τελειώνει θεαματικά με όλον τον θίασο επί σκηνής και με τον θεατή να αγωνιά για το πώς θα γίνει πράξη το σχέδιο της απαγωγής. Τα ηνία της δράσης κρατά η Μαργκράβα, η οποία, ενώ σε πρώτο επίπεδο ετοιμάζει χορό και γάμο, σε δεύτερο επίπεδο κάνει πολιτική εναντίον του Ναπολέοντα και του συμμάχου του, Φερδινάνδου.

Η Γ' πράξη διαδραματίζεται το βράδυ, στους κήπους του ανακτόρου, την ώρα δηλαδή της γιορτής που γίνεται ως επίσημη υποδοχή του Βοναπάρτη. Το σχέδιο τίθεται σε εφαρμογή. Τα θεματικά μοτίβα αναπτύσσονται και εξαντλούν τις κωμικές και φαρσικές τους δυνατότητες, ενώ δεν λείπουν και οι αφορμές για λυρικά παιχνιδίσματα και πλάνες (όπως για παράδειγμα το παιχνίδι της τυφλόμυγας). Τη στιγμή, όμως, που η Μαργκράβα ετοιμάζεται να ανακοινώσει την ευόδωση του σχεδίου της, συμβαίνει η μεγαλύτερη ανατροπή: εμφανίζεται μπροστά της ο Βοναπάρτης (!) και συνειδητοποιεί ότι το σχέδιο της απαγωγής απέτυχε. Ο Βοναπάρτης μαθαίνει για τη συνωμοσία που είχε σχεδιαστεί εις βάρος του, αποκαλύπτεται ο ρόλος ενός εκάστου των ηρώων στην εκτέλεση του σχεδίου και ο καθένας παίρνει τη θέση που του αρμόζει στο εξής.

Στο –αίσιο πάντα– τέλος θριαμβεύει ο αγνός έρωτας και αίρονται οι ταξικές διακρίσεις. Ο Αββάς επιζητεί και πάλι την ησυχία του ενώ η ερωτική ατμόσφαιρα ανάμεσα στη Μαριέττα και τον Φρουκτιντόρ συνεχίζει. Ο Βοναπάρτης συνεχίζει επίσης ανενόχλητος το επεκτατικό του έργο μέσα στην ίδια ατμόσφαιρα ευφορίας με την οποία ξεκίνησε η μουσική κωμωδία. Φαίνεται πως το είδος της μουσικής μας κωμωδίας είναι τέτοιο, που δεν θα μπορούσε να ανατρέψει τον ρου της Ιστορίας. Ωστόσο, το ηθογρα-

φικό στοιχείο του έντιμου λαϊκού ανθρώπου που αποδίδεται στο πρόσωπο του Αββά, ανταποκρίνεται στο αίτημα της εποχής για την προβολή της ηθικής των απλών λαϊκών ανθρώπων που διατηρούν την τιμή τους με κάθε τρόπο. Ο Αββάς είναι φιλήσυχος σε αντίθεση με όλους τους υπόλοιπους ήρωες που μπλέκονται σε ίντριγκες. Το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι η αγιοποίηση του προγόνου του, καθόλου δεν δελεάζεται από την πρόθεση του Βοναπάρτη να τον προαγάγει σε Καρδινάλιο. Η αγνότητά του που διαταράσσεται από τον συρφετό των εξημμένων παθών, των συνωμοσιών και των απρόοπτων εξελίξεων είναι πηγή του κωμικού. Σε αντίθεση με αυτόν, εμφανίζεται ο χαρακτήρας της Μαργκράβας, η οποία είναι φιλόδοξη, εκφράζει το παλαιό καθεστώς. Στο σχέδιό της που τελικά αποτυγχάνει, μοιάζει να αποτυγχάνει το σύστημα αξιών της απερχόμενης αριστοκρατίας. Αυτό το ηθικό-κοινωνικό-πολιτικό δίπολο δημιουργεί μια θεατρικά ενδιαφέρουσα αντίθεση.

Οι υπόλοιποι ήρωες υπακούουν περισσότερο στις επιταγές της προσωπικής τους ευδαιμονίας. Η εύθυμη αντιμετώπιση της ζωής από τους κωμικούς λαϊκούς τύπους, ο διάχυτος ερωτισμός, η υπόσχεση για συγκινήσεις με τις απελευθερωμένες Ιταλίδες που συνοδεύεται από αμφισβήτηση των θρησκευτικών προκαταλήψεων, η παρουσία των στρατιωτικών στολών που δίνουν αφορμές για εμβατήρια συντείνουν στο κλίμα της ευφορίας. Μαζί με τη χαρά της ζωής θριαμβεύει η φέρελπις πολιτική πλευρά του Ναπολέοντα στο όνομα του λαού –παρόλο που δεν αποκρύπτονται οι αριβιστικές του τάσεις. Το λυρικό στοιχείο διαχέεται στο μεγαλύτερο μέρος της κωμωδίας, όπως γίνεται φανερό από τη δεξιοτεχνική απόδοση των στίχων των μονωδιών αλλά και των ντουέτων, των τερτσέτων και όλων των χορωδιακών κομματιών, αρκετά από τα οποία αιτιολογούνται μέσα στο πλαίσιο της δράσης.¹⁸

Δυστυχώς δεν υπάρχουν ιστορικές πληροφορίες σχετικά με το αν παρουσιάστηκε η μουσική αυτή κωμωδία στο ελληνικό κοινό. Όπως αναφέρθηκε στην αρχή, γνωρίζουμε ότι ο Θεόδωρος Σπάθης ανέβασε κάποιες οπερέτες, όπως την οπερέτα *Με φίλησες* με τον θίασο του Μακέδου, ο οποίος φημίζεται για τη συμβολή του στην προώθηση του επιπέδου των παραστάσεων ελαφρού μουσικού θεάτρου.¹⁹ Αν όντως δεχτούμε ότι το λιμπρέτο είναι του Σπάθη και προοριζόταν για εκείνο το κρίσιμο διάστημα, κατά το οποίο ο Σπάθης βρισκόταν στην Ελλάδα και συμμετείχε στη θεατρική ζωή της Αθήνας (1929-1934), τότε θα πρέπει μάλλον να στοχαστούμε πάνω στην παρατήρηση του Μανώλη Σειραγάκη σύμφωνα με την οποία:

«[...] ένας λόγος που η παρουσία του έργου του Σπάθη πέρασε σχεδόν απαρατήρητη ήταν και το γεγονός ότι το κοινό είχε πια σαφώς προσανατολιστεί προς την

18. Αρκετά είναι τα παραδείγματα. Ο Χορός τραγουδά τηρώντας το έθιμο της γιορτής των αγρών, ύστερα για να εξυμνήσει την προαγωγή του εφημέριου σε Καρδινάλιου κι ύστερα στο πλαίσιο της επίσημης υποδοχής εξυμνεί τον στρατό του Ναπολέοντα. Ο Τομάσσο και ο Φρουκτιντόρ, οι δύο ερωτευμένοι νέοι έχουν παράλληλα την ιδιότητα του μουσικού. Η σκηνή της απαγωγής στήνεται την ώρα του χορού που διοργανώθηκε για την υποδοχή του Ναπολέοντα, οπότε δικαιολογημένα κυριαρχεί μουσική επί σκηνής. Το σύνθημα για την εκτέλεση της απαγωγής είναι ένα γνωστό ναπολιτάνικο τραγούδι κ.ο.κ.

19. Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, σσ. 178-179.

ελληνική Οπερέττα, και το έργο του Σπάθη, αν και γραμμένο από Έλληνα συνθέτη, ήταν, όπως μας μαρτυρούν οι πηγές, οπερέττα καθαρά γαλλική».²⁰

Παρόλο που μεταφράστηκε η συγκεκριμένη γαλλική οπερέτα για να παρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό, φαίνεται πως η ανάδυση της ελληνικής Οπερέτας και της Επιθεώρησης δημιουργούσε άλλα ζητούμενα για το ελληνικό θεατρικό κοινό της εποχής.

Ενδεχομένως η κλειστή δομή, η στυλιζαρισμένη μορφή αλλά και το ιστορικό θέμα του έργου δεν έδιναν ικανές αφορμές για προσαρμογή στα «καθ' ημάς» και για σύνδεση με την ελληνική πραγματικότητα, στοιχεία τα οποία αποτελούσαν εγγύηση για μια εισπρακτική επιτυχία, την εποχή μάλιστα που οι γαλλικές οπερέττες ήταν δυσπρόσιτες λόγω πνευματικών δικαιωμάτων.²¹ Ενδεχομένως, επίσης, το ιστορικό θέμα να μην έδινε ικανές αφορμές για χρήση μοντέρνων χορών και μελωδιών του συρμού, κάτι που χαρακτηρίζει επίσης το είδος της Οπερέτας.²² Ωστόσο, ο έντονα στροφικός χαρακτήρας των τραγουδιών και ειδικότερα η ύπαρξη των παράπλευρων ζευγαριών (Μαριέττα – Φρουκτιντόρ αλλά και Μαργκράβα – Πενσάρ) παρέχουν αρκετές ενδείξεις για πρόβλεψη του χορευτικού στοιχείου.²³ Σε κάθε περίπτωση τα μορφολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του έργου, η τυπολογία των χαρακτήρων, το ηθικο-ιδεολογικό πλαίσιο, η φαρσική, κωμική, έντονη πλοκή ταιριάζουν σε μεγάλο βαθμό στις προδιαγραφές μιας δεξιοτεχνικά γραμμένης οπερέτας. Η γλώσσα του λιμπρέτου είναι ζωντανή και μελετημένη σε σχέση με τις απαιτήσεις εναρμόνισής της με το λυρικό στοιχείο. Οι τρόποι εκφοράς του λόγου εναλλάσσονται αβίαστα από το –κυρίως στροφικό– τραγούδι έως τη μελοδραματική απαγγελία και την πρόζα.²⁴ Πρόκειται για ένα έργο υψηλών θεατρικών προδιαγραφών το οποίο, ακόμη κι αν όντως δεν ευτύχησε να δει την ελληνική σκηνή, είναι φανερό πως πρόκειται για δημιούργημα ενός καλλιτέχνη, ο οποίος είχε πρακτική εμπειρία πάνω στην ποιητική του μουσικοθεατρικού λόγου (βλ. φωτ. 2).

20. Στο ίδιο, σσ. 419-420.

21. Στο ίδιο, σσ. 75-76.

22. Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, «Κρίσιμα ιστορικά και ιδιωματικά χαρακτηριστικά της Οπερέτας», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Στέφανος, *Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούλνερ*, Αθήνα, ERGO, 2007, σσ. 55-65.

23. Στο ίδιο, σ. 64.

24. Στο ίδιο, σ. 60.

ΠΡΑΞΙΣ ΑΨ!

Ο ΑΒΒΑΣ ΒΟΝΑΠΑΡΤΗΣ

Μουσική κωμωδία εις πράξεις τρεις.

~~Εν τῷ Παριζίῳ~~
ἐν τῷ διαμετρίῳ le Point de Sainte Clotilde.
τῷ Γαγγῶν ἀναδραματίζουσι
ἀνεγέρτο τῶν κκ. Anatole France.

Félix Gandrey καὶ Fernand Beissier

Μουσική ΘΕΟΔ. ΣΠΑΘΗ.

ΤΟΜΑΣΣΟ

Ωχρέ! κείνο που μπουτά
να' σου είπα δεν το μάλισα
μη' τυχόν σου κακοφανώ

ΡΕΤΖΙΝΑ

Και' γιατί;

ΤΟΜΑΣΣΟ

Κρύβεται πάντα με' την καρδιά μας
κάποιος καύρος μας κρυφός.

ΡΕΤΖΙΝΑ

Εβλινε πάντα τα όνειρά μας
με' τις αλγές τό φως!

ΜΑΖΙ

Η νύχτα στα φτερά της κρύβει μόνι σπαρμένα
Τού πόνου τα μεγάλα και' μικρά' μυστικά.
~~Κι' όλα είναι αλήθεια;~~
Και' σαν ή μέρα πιά φανεί, ή πρώτη της άχτίδα
Χρυσάει τις φωνές μας κι' η γυναικών εγπίδα.

ΜΕΛΟΔΡΑΜΜΕ:

ΡΕΤΖΙΝΑ (κωμωδία)

Μα' διαρω πώς είχαμε να' κείνομε πρόβα για' τό
δυστυχία! Κι' έπειτα, ή σιωπή αυτή θα' μπορούσε να' ζωντανί-
σει τό νουό μου...

Ο ΑΒΒΑΣ (κωμωδία)

Δυστυχία!...

Λιμπρέτα ελληνικής Οπερέτας στην περίοδο του Μεσοπολέμου

Η Οπερέτα και η Επιθεώρηση είναι τα δύο είδη του ελαφρού μουσικού θεάτρου που γνώρισαν μεγάλη άνθηση κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα. Ο συνδυασμός μουσικής, χορού και πρόζας προσελκύει το κοινό ακόμη και σήμερα. Ωστόσο, παρά την άνθηση που γνώρισε ως είδος και το παραστατικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει, η Οπερέτα δεν έχει μελετηθεί στην ολότητά της με αποτέλεσμα πολλές πτυχές της να είναι περισσότερο ή λιγότερο γνωστές για τους ερευνητές αλλά και το κοινό.

Ένα από τα βασικά στοιχεία του είδους που παραμένει ανεξερεύνητο είναι τα λιμπρέτα της Οπερέτας, τα κείμενά της. Τα λιμπρέτα της μεσοπολεμικής περιόδου υπολογίζονται περίπου σε 350. Από αυτά, από την έως τώρα έρευνά μας έχουμε εντοπίσει, συλλέξει και μελετήσει 88 κείμενα σε χειρόγραφη ή δακτυλόγραφη μορφή. Η λογοτεχνική αξία τους είναι αμφισβητήσιμη αλλά επίσης αδιερεύνητη παραμένει η δραματολογική, μουσική και ιστορική τους αξία.

Μια από τις δυσκολίες για τον ερευνητή αποτελεί το εφήμερο στοιχείο του είδους. Από τον Τύπο της εποχής αλλά και από καταλόγους με τις παραστάσεις της περιόδου¹ μπορούμε να βρούμε τίτλους έργων που ανέβηκαν από διάφορους θιάσους και να κατανοήσουμε πως πολλές οπερέτες εμφανίζονταν σε σύντομο χρονικό διάστημα. Από το σημείο αυτό προκύπτει η δεύτερη δυσκολία που είναι η ανεύρεση του πρωτογενούς υλικού, δηλαδή των πηγών πάνω στις οποίες στηρίζεται η έρευνα και τις οποίες θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως «καλά κρυμμένες». Το γεγονός πως η πλειοψηφία των λιμπρέτων παραμένουν άγνωστα και ανέκδοτα σε συνδυασμό με την απουσία σχετικής με αυτά βιβλιογραφίας² καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολη την έρευνα και τη διαμόρφωση μιας σχετικής εικόνας για τη δραματολογία κατά το Μεσοπόλεμο. Είναι απαραίτητο ωστόσο, να αναφέρουμε πως εκδόσεις λιμπρέτων οπερέτας έχουν βρεθεί ελάχιστες.³

1. Σχετικά στοιχεία μπορεί να βρει κανείς στα εξής: Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Β: *Οι άνθρωποι και τα έργα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2009· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Université Paris IV, 1982· Χαρίλαος Πατέρας, *100 χρόνια ελληνικής οπερέτας (1908-2008)*, Αθήνα, Συλλογές, 2009· Robert Ignatius Letellier, *Operetta, A Sourcebook*, Volumes I, II, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

2. Για τις υποθέσεις μιας σειράς χαμένων έργων χρήσιμο αποδεικνύεται το Γιώργος Καρακαντάς, *Άπαντα του λυρικού θεάτρου*, Αθήνα, Νάκας, 1975.

3. Πρόκειται για τις εξής: «*Η Πριγκίπισσα της Σασσών*, οπερέτα εις πράξεις τρεις, σε λιμπρέτο Νικόλαου Λάσκαρη και μουσική Σπυρίδωνος Σαμάρα», στο *Θέατρον*, Ε' τόμ., Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μ. Γ.

Έτσι, από τις μελέτες για τη δραματοουργία κατά τον Μεσοπόλεμο, από την ως τώρα γνώση μας για το θεατρικό κείμενο σε μια κομβική περίοδο του νεοελληνικού θεάτρου, απουσιάζει εντελώς⁴ το λιμπρέτο της οπερέτας, ενός είδους δηλαδή που από κοινού με την πρόζα και την επιθεώρηση αποτέλεσαν τα τρία δημοφιλέστερα θεατρικά είδη της εποχής.

Αναζητώντας τις αιτίες εξαφάνισης των λιμπρέτων, ερώτημα το οποίο παραμένει ανοικτό, τίθεται το θέμα της λογοτεχνικής αξίας τους. Με αυστηρά φιλολογικά κριτήρια θα τα τοποθετούσε κανείς συλλήβδην στον χώρο της παραλογοτεχνίας, μια κατηγοριοποίηση που στον χώρο της θεατρολογίας δεν υφίσταται. Υπολογίζοντας τη σφοδρή πολεμική που δέχτηκαν τα κείμενα αυτά στον καιρό τους, το αίτιο αυτό εμφανίζεται σαν αρκετά πιθανό για την εξαφάνιση των λιμπρέτων. Είναι λοιπόν πιθανό οι δημιουργοί τους να μην προέβλεπαν κέρδος από την έκδοσή τους την ίδια ώρα που ονειρεύονταν αξιόλογα κέρδη σε περίπτωση επιτυχίας τους. Ακόμη κι αν τα κείμενα δεν εξασφάλιζαν μακρά σειρά παραστάσεων, οι τότε θίασοι φύλασσαν τα λιμπρέτα καθώς αποτελούσαν το πολύτιμο ρεπερτόριό τους, αφού έπρεπε κάθε μήνα να ανεβάζουν πλήθος διαφορετικών έργων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν επίσης η έκδοση των *Απάντων* του Τίμου Μωραϊτίνη από τη χήρα του καθώς και το παράδειγμα του Δημήτρη Γιαννουκάκη, που ενώ είχε γράψει μεγάλο αριθμό οπερετών καμία δεν έχει εκδοθεί.

Είναι απαραίτητο να τονίσουμε ακόμη πως είναι ουσιώδες κατά την έρευνα να συγκεντρωθεί όχι μόνο ένας σημαντικός αριθμός από λιμπρέτα αλλά και από παρτιτούρες με φωνή-πιάνο ή και μουσικών κειμένων του είδους, από τα οποία μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη σύζευξη των δύο στοιχείων του είδους και την παράλληλη πορεία τους: πώς δηλαδή λειτουργούν μαζί μουσική και λόγος. Πώς η μουσική αποτελεί στην ουσία σημαντικό δραματοουργικό στοιχείο στην περίπτωση της οπερέτας απόλυτα συυφασμένο με το λιμπρέτο.

Για τον λόγο αυτό προσανατολιστήκαμε στην ανεύρεση των υλικών μας σε βιβλιοθήκες, σε δημόσια και κυρίως ιδιωτικά αρχεία. Ειδικότερα, ως σήμερα έχει γίνει έρευνα στα εξής:

A. Βιβλιοθήκες – Δημόσια Αρχεία

- Στις συλλογές της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη», όπου εκεί βρίσκεται το Αρχείο Ιωάννη Κομνηνού με χειρόγραφα σπαρτίτι, παρτιτούρες με σόλο οργάνων, λιμπρέτα και μάλιστα με διασκευές αυτών, αποσπάσματα πρόζας και τραγούδια από τις οπερέτες *Κική-Κοκό*, *Το Κλειδί της Ευτυχίας* ή *Τα Βάσανα του*

Βασιλείου & Σία, 1934 (παρουσιάστηκε 1^η φορά στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών τον Δεκέμβρη του 1916)· Τίμος Μωραϊτίνη, «*Ονειρο Αποκρηάτικης Βραδυάς*, οπερέτα σε πράξεις τρεις», στον τόμο *Άπαντα*, Ε' τόμ., Αθήνα, Ελληνοαμερικανικό Επιμορφωτικό Ινστιτούτο, χ.χ.· Ζάχος Θάνος, *Το Αλανάκι*, Αθηναϊκή ηθογραφική οπερέττα εις πράξεις τρεις, Αθήνα, έκδοσις Π. & Α. Στρατή, Εκδοτικός Οίκος Αλ. & Ευαγγ. Παπαδημητρίου, χ.χ.

4. Σύντομη αναφορά στους *Απάχηδες των Αθηνών* και τη σημασία τους υπάρχει στο Μίμης Βάσλας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 ως το 1900*, Αθήνα, Ειρμός, 1994.

- Καρδερίνα, Τα σπουργίτια της Αθήνας, Τρεις Κύριοι με τα σμόκιν, Ο τυχερός Αλήτης* (βρέθηκαν 3 λιμπρέτα ολόκληρα).
- Στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, όπου δυστυχώς δεν βρέθηκε κανένα λιμπρέτο παρά μόνο μια μεγάλη συλλογή από παρτιτούρες με τραγούδια από οπερέτες (φωνή και πιάνο).
 - Στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, όπου κι εκεί αντίστοιχα υπάρχει μια μικρή συλλογή με παρτιτούρες τραγουδιών από οπερέτες (φωνή και πιάνο).
 - Στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, όπου στη συλλογή σπάνιων βιβλίων βρέθηκαν τραγούδια από οπερέτες με περιλήψεις υποθέσεων τους (*Αρλεκίνος και Βαπτιστικός*).
 - Στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, όπου βρέθηκαν χειρόγραφα του Ζάχου Θάνου από τις οπερέτες: *Το Αλανάκι, Το κορίτσι της γειτονιάς, Το παιδί του δρόμου*, αλλά και από οπερέτες όπως οι *Τρεις Μαρίκες*, των Παπαδούκα – Σακελλαρίδη – Ανύσιου, τα *Ερωτικά Γυμνάσια* του Νίκου Χατζηαποστόλου και οι οπερέτες *Δαίμονισμένη και Χριστίνα* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη (7 λιμπρέτα).
 - Στην Εθνική Λυρική Σκηνή, όπου υπάρχουν 12 λιμπρέτα και αρκετά σπαρτίτι από οπερέτες ανάμεσα στις οποίες του Νίκου Χατζηαποστόλου, *Οι ερωτευμένοι, Πως περνούν οι παντρεμένοι, Η γυναίκα του δρόμου, Οι ερωτευμένοι μυλωνάδες, Η μοντέρνα καμαριέρα, Το κορίτσι της γειτονιάς*.
 - Στο Μουσικό Παράρτημα Δημοτικής Βιβλιοθήκης Αθηνών, όπου υπάρχει αρκετά πλούσιος κατάλογος με χειρόγραφα της εποχής από λιμπρέτα (37 συνολικά) και παρτιτούρες, με περισσότερο ή λιγότερο γνωστά έργα όπως *Ένας κλέφτης στον Παράδεισο, Χαλιμά, Το Πρώτο Φιλί, Μακρύς Κοντός και Σία, Διαβολογυναίκα, Το Διαβολόπαιδο, Σατανερί, Μπόεμικη αγάπη* και άλλα.⁵
 - Στη βιβλιοθήκη του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός βρέθηκε η *Άσπρη Τρίχα* του Διονύση Λαυράγκα.
 - Μια επιπλέον πηγή για την έρευνα αποτελεί η πρόσφατη απρόσμενη αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το είδος. Μια σειρά λιμπρέτα έφτασαν στα χέρια μας αφού προηγήθηκαν σύγχρονες παραστάσεις (*Σατανερί, Γυναίκα της Καταιγίδος, Χαλιμά*).

B. Ιδιωτικά Αρχεία

Περνώντας στα ιδιωτικά Αρχεία μέχρι σήμερα έχουμε επισκεφθεί αυτά του Παναγιώτη Κουνάδη και του Δημήτριου Γιαννουκάκη ενώ εκκρεμούν αυτά των Στάθη Αρφήνη, Αττίκ, Τίτου Ξηρέλλη, Ιωσήφ Ριτσιάρδη, Άλεξ Τουρνάουση που βρίσκονται στην Αθήνα και τη Μυτιλήνη, την Κέρκυρα και την Ιτέα αντίστοιχα.

Ειδικότερα, αναφερόμενοι στο Αρχείο Κουνάδη αξίζει να τονίσουμε πως υπάρχει υλικό από μεσοπολεμικά λιμπρέτα (βρέθηκαν 14), σπαρτίτι, μουσική για σόλο οργάνων από οπερέτες των Χατζηαποστόλου, Σακελλαρίδη, Ολυμπίου – Κορασίδη, Προβελλέγιου – Ζαχαρόπουλου, Α. Νέγρη – Τζ. Κοφίνο, Τ. Οικονομίδα, σε χειρόγραφα ή και δακτυλο-

5. Το αρχείο διαχειρίζεται ο Νικόλαος Τσολάκης γόνος καλλιτεχνών του μουσικού θεάτρου, έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις ως μαέστρος, μουσικός και πιανίστας στα θέατρα Περοκέ, Βέμπο, Παρκ και άλλα.

γραφημένα κείμενα. Επίσης, στο αρχείο Γιαννουκάκη υπάρχουν λιμπρέτα από οπερέτες του ιδίου, όπως *Το τρελοκόριτσο* σε μουσική Ν. Χατζηαποστόλου, *Η Κόκκινη Ταβέρνα* και *Η κουμπάρα μας* σε μουσική Κώστα Γιαννίδη και *Ο στρατηγός Μπομπάρδας* σε μουσική Στάθη Μάστορα, αλλά και μεταφράσεις και διασκευές από ξένες οπερέτες.

Από την έρευνά μας ως τώρα και έχοντας μελετήσει το συγκεντρωμένο υλικό προκύπτουν διάφορα ενδιαφέροντα σημεία. Έτσι, ως σημείο εκκίνησης έρχονται αρχικά οι δημιουργοί της οπερέτας. Ποιοι είναι οι λιμπρετίστες; Συναντούμε οπερέτες όπου δημιουργός είναι ένας, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στις πιο γνωστές με τους Ν. Χατζηαποστόλου και Θ. Σακελλαρίδη. Σημαντικό είναι το ζήτημα πώς νομιμοποιήθηκαν οι συνθέτες να αναλάβουν και τη συγγραφή του λιμπρέτου τους. Σημαίνει αυτό άραγε μια προσπάθεια του συνθέτη να ελέγξει τη διαδικασία παραγωγής του έργου του μέχρι την τελευταία του λεπτομέρεια ή αποτελεί μια προσπάθεια της μέγιστης δυνατής οικονομικής εκμετάλλευσης μιας πιθανής επιτυχίας –όπως πιθανότατα συνέβη με την περίπτωση των *Απάχηδων*, όπου σύμφωνα με τα στοιχεία από τους απογόνους του συνθέτη, το λιμπρέτο αγοράστηκε κατ' αποκοπή από τον λιμπρετίστα ο οποίος παραιτήθηκε από κάθε περαιτέρω αξίωση. Πέρα από τα μεγάλα ονόματα του είδους υπάρχουν και κάποιοι λιγότερο γνωστοί λιμπρετίστες. Επιπλέον, ενδιαφέροντα ερωτήματα που προκύπτουν και χρειάζεται να διερευνηθούν περαιτέρω είναι αυτά που σχετίζονται με την ιδιότητά τους. Παρατηρούμε πως έχουμε ανθρώπους που γράφουν λιμπρέτα από αγάπη για το είδος ενταγμένοι σε ένα μουσικό θίασο, όπως ο Γιάννης Πρινέας, ο Νίκος Παρασκευόπουλος ή ο Ζάχος Θάνος, οι οποίοι ακαδημαϊκά ακολούθησαν άλλες σπουδές (φυσική και νομικά αντίστοιχα), αλλά στράφηκαν στο θέατρο. Ακόμη, υπάρχει η περίπτωση του Δ. Γιαννουκάκη, ο οποίος ήταν βιομήχανος αλλά αγαπούσε το θέατρο και αρθρογραφούσε, αλλά και λιμπρετίστες που προέρχονται από τον χώρο του θεάτρου, του Τύπου και λιγότερο από τη λογοτεχνία. Μια πρώτη ματιά φανερώνει μια σφοδρή αντιπαλότητα ανάμεσα στις δυο ομάδες συγγραφέων, η οποία ωστόσο μένει να επιβεβαιωθεί από μια σειρά συμπληρωματικές πηγές. Σε μια τέτοια περίπτωση πάντως, ίσως έχουμε μια ακόμη ικανοποιητική απάντηση στο ερώτημα γιατί υπάρχει τόσο σφοδρή πολεμική από τους εκπροσώπους του Τύπου και της λογοτεχνίας εναντίον του ελαφρού μουσικού θεάτρου και των δημιουργών του.

Επίσης, αξίζει να διερευνηθεί αν οι λιμπρετίστες καταπιάνονταν με το είδος για λόγους βιοπορισμού, κέρδους ή δημοσιότητας. Ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των συγγραφέων, οι επιρροές τους, κατά πόσο μπορούμε να προσδιορίσουμε τις θεματολογίες με τις οποίες ασχολείται ο καθένας και ποια είναι τα χαρακτηριστικά του καθενός που τον κάνουν να διαφοροποιείται ή όχι αντίστοιχα. Σε ποιο κοινό απευθύνονταν και κατά πόσο τα έργα γράφονταν ανάλογα με τις προτιμήσεις αυτού, δεδομένης της συρροής στα θέατρα και της επιτυχίας των παραστάσεων. Είναι ακόμη πιθανόν να γράφονταν κατά παραγγελία ρόλοι για συγκεκριμένους πρωταγωνιστές ή και να άλλαζαν πιθανώς τα κείμενα ανάλογα με τις προτιμήσεις αυτών;

Από τη μελέτη του συγκεντρωμένου υλικού προκύπτει μια πρώτη θεματική κατηγοριοποίηση των τύπων που εμφανίζονται στα έργα. Ένα από τα βασικότερα θέματα στα λιμπρέτα είναι η Γυναίκα. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες που παρουσιάζονται μπορεί να είναι από τη μία, μητέρες-καλές σύζυγοι, νοικοκυρές και στυλοβάτες του οίκου τους. Γνωρίζουν ό, τι συμβαίνει στην οικογένειά τους ακόμη και αν δεν είναι διακριτό

εξ αρχής. Παρεμβαίνουν όπου χρειάζεται και πολλές φορές φαίνεται πως συγχωρούν ή αδιαφορούν για τα παραστρατήματα των συζύγων ή των παιδιών τους. Σε μια άλλη περίπτωση όμως μπορεί να είναι οι ίδιες ερωμένες που ξελοσιάζουν τους συζύγους άλλων γυναικών και περνούν ευχάριστα μαζί τους απολαμβάνοντας δώρα, ταξίδια και άλλες πολυτέλειες. Στα έργα συναντούμε επίσης μια άλλη κατηγορία γυναικών, τις κόρες, που είτε είναι υπάκουες είτε επαναστατούν στα θέλω των γονιών τους ειδικά σε ό, τι σχετίζεται με ζητήματα καρδιάς: προκειμένου να μην αρραβωνιαστούν ή παντρευτούν με αυτόν που επέλεξε ο πατέρας τους μπορεί να φύγουν από το σπίτι, να κλεφτούν ή να κρυφτούν. Επίσης, τα κορίτσια μιας οικογένειας συνήθως διαφέρουν. Για παράδειγμα η μία αδερφή είναι η πιο σκανδαλιάρα ενώ η άλλη θα είναι τυπική και καθώς πρέπει. Συχνά συναντούμε και τις πεθερές ή τις αδερφές των συζύγων που οι χαρακτήρες και οι αντιδράσεις τους ποικίλουν σε κάθε έργο ανάλογα με το πώς διαμορφώνονται οι συμπάθειές τους σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Έτσι, σε επίπεδο χαρακτήρων αντιλαμβανόμαστε πως οι γυναίκες παρουσιάζονται αγνές ή διεφθαρμένες, τίμιες ή παραστρατημένες αλλά και μετανουούσες.

Οι άνδρες αντίστοιχα μπορούν να παρουσιάζονται ως καλοί και πιστοί σύζυγοι για τους οποίους προέχει η οικογένεια. Είναι κουβαλητές, ενδιαφέρονται για τα παιδιά τους και φροντίζουν να μην τους λείπει τίποτα. Από την άλλη βέβαια, μπορεί να έχουν ερωμένες, να ξεγλιστρούν από τις καταπιεστικές γυναίκες τους και να πέφτουν θύματα ομορφιάς άλλων γυναικών με τις οποίες είναι ενθουσιασμένοι και γλεντούν σε κέντρα διασκέδασης. Οι γιοι μιας οικογένειας είναι αντίστοιχα 'καλά παιδιά' ή χαραμοφάγδες που σκορπούν αλόγιστα χρήματα, γλεντούν και παραμελούν τις υποχρεώσεις τους. Ανεξάρτητα από το αν είναι μέλη μιας οικογένειας, οι χαρακτήρες των ανδρών διαφέρουν. Για παράδειγμα, μερικοί παρουσιάζονται πολύ εργατικοί, τίμιοι και ειλικρινείς, ενώ από την άλλη υπάρχουν και αυτοί που περισσότερο εστιάζουν στην καλή κι ευχάριστη ζωή.

Από τα παραπάνω μπορούμε να καταλάβουμε πως η οικογένεια, η δομή της, οι χαρακτήρες και οι συμπεριφορές των μελών θίγονται στα λιμπρέτα. Σε κάθε έργο διαφέρουν τα πρόσωπα σε σχέση με το ποιος έχει τον πρώτο λόγο, με το πως μεγαλώνουν τα παιδιά και ποιες είναι οι σχέσεις με τους γονείς τους αλλά και με το πως συμπεριφέρονται οι σύζυγοι μεταξύ τους.

Υπηρέτες εμφανίζονται επίσης σχεδόν σε όλες τις οπερέτες που έχουμε συγκιντώσει ως τώρα. Ο ρόλος τους είναι κωμικός. Άλλοτε, και ανάλογα με το φύλο τους παίρνουν το μέρος της ή του συζύγου και υποστηρίζουν τον κύριο ή την κυρία τους ή αντίστοιχα τα παιδιά της οικογένειας. Σχεδόν πάντα ενδιαφέρονται για το προσωπικό τους όφελος και δεν παραλείπουν ακόμη και να εκβιάζουν τα αφεντικά τους για λίγο παραπάνω μισθό.

Επιπλέον, χαρακτηριστικό στις οπερέτες είναι το δίπολο ανάμεσα σε διανοούμενους και ναϊφ, καθώς επίσης και ο τύπος του δασκάλου, του γιατρού ή του επιστήμονα που τις περισσότερες φορές παρουσιάζονται μέσα από κωμικά περιστατικά.

Άλλες θεματικές που εμφανίζονται στις οπερέτες είναι η αγάπη και ο έρωτας σε όλες τις μορφές τους. Έντονη είναι η αγάπη των γονέων προς τα παιδιά τους και το αντίστροφο, και ο έρωτας εμφανίζεται σε κάθε ηλικία: νέοι, ηλικιωμένοι δημιουργούν ερωτικά τρίγωνα και τις περισσότερες φορές μέσα από τις παρεξηγήσεις πλάθονται κωμικές σκηνές που προσφέρουν άφθονο γέλιο.

Άλλα θέματα που εμφανίζονται συχνά είναι το προξενιό, όπου συνήθως για οικονομικούς ή για λόγους κύρους οι γονείς θα φροντίσουν για τον γάμο της κόρης τους με μέλος μιας «αντίστοιχης» ταξικά οικογένειας. Επίσης, ο γάμος έχει διάφορες μορφές: από έρωτα στο τέλος κυρίως μιας οπερέτας, λόγω προίικας ή από συμφέρον ή και λευκός για να «καλυφθεί» κάποιο ατυχές περιστατικό.

Οι παλιές και οι νέες αντιλήψεις έρχονται σε σύγκρουση. Από τη μια, οι παλιές γενιές εμμένουν στις δικές τους αξίες και από την άλλη οι νέοι έχουν ιδανικά και νέες ιδέες που ταραάζουν τα νερά. Αντίστοιχα, συγκρίνονται ο παλιός με τον σύγχρονο τρόπο ζωής και παρουσιάζεται συχνά η νοσταλγία για το παλιό σε αντίστοιχία με την κριτική στα νέα ήθη. Ο τρόπος διασκέδασης πρωτοστατεί καθώς οι σκηνές εναλλάσσονται στα καμπαρέ ή σεπαρέ, στα ντάνσινγκ κλαμπ αλλά και στα καφέ αμάν ή καφέ σαντάν.

Ο ρόλος που παίζουν τα χρήματα είναι καθοριστικός. Θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι σε ορισμένες οπερέτες το βασικό θέμα που κινεί όλο το έργο, όταν για παράδειγμα ένα κορίτσι χαμηλής καταγωγής αναγκάζεται να δουλεύει πολλές ώρες ή ακόμη και να εκπορνεύεται προκειμένου να μπορέσει να ζήσει. Άλλες πάλι φορές βλέπουμε πως εξαιτίας μιας κληρονομιάς μπλέκονται πρόσωπα και καταστάσεις. Η καταγωγή –από φτώχη οικογένεια ή από πλούσια και αριστοκρατική– προκαλεί συγκρούσεις σε περιπτώσεις ερωτευμένων που δεν συμβαδίζουν ταξικά ή και σε κωμικές σκηνές για παράδειγμα, ανάμεσα σε ένα λαϊκό τύπο μάγκα που βρίσκεται σε ένα αριστοκρατικό σαλόνι, ή αντίστροφα όταν μια κυρία ή ένας ηλικιωμένος αριστοκρατικής καταγωγής βρίσκεται σε μια λαϊκή γειτονιά.

Η ελληνική ύπαιθρος, τα νησιά και η πρωτεύουσα σε συνδυασμό με τα αντίστοιχα γλωσσικά ιδιώματα καθώς και οι άνθρωποι κι οι συνήθειές τους εκεί προβάλλονται από τη μελέτη των λιμπρέτων.

Αντίστοιχα, ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο λαϊκός πολιτισμός, όπως για παράδειγμα η περίοδος της αποκριάς όπου προβάλλονται τα ήθη και έθιμα της περιόδου, αλλά και η αρχαιότητα κι ο εξωτισμός ή οι ξένοι και οι συνήθειές τους.

Καταλήγοντας, κατανοούμε πως η Οπερέτα βρίθει θεμάτων και είναι μια πηγή απ' όπου ο ερευνητής μπορεί να αντλήσει πληροφορίες για το είδος, για το ελαφρό μουσικό θέατρο εν γένει και για τη δραματουργία της εποχής. Καθώς το είδος δεν συμπεριλαμβάνεται στη δραματουργία του νεοελληνικού θεάτρου παρόλο που είναι το μόνο που συνεχίζει να παίζεται από τον Μεσοπόλεμο, αξίζει να αναρωτηθεί κανείς αν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι έχουμε ικανοποιητική εικόνα για τη δραματουργία του Μεσοπολέμου χωρίς την Οπερέτα.

Ανδρέας Μακέδος, μια πρώτη αρχειακή προσέγγιση

Η παρούσα εισήγηση αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση στην προσωπικότητα και τη δραστηριότητα του θεατρικού επιχειρηματία Ανδρέα Μακέδου. Θα παρουσιαστούν ενδεικτικά τεκμήρια που αφορούν στην προσωπική και την επαγγελματική του πορεία, ενώ θα συζητηθούν τα ερωτήματα που τέθηκαν, οι αποφάσεις που πάρθηκαν και οι επιλογές που έγιναν με βάση τα αποτελέσματα και την πορεία της έρευνας, η οποία διενεργείται στο πλαίσιο της εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής με θέμα: «Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες του Μεσοπολέμου, η περίπτωση του Ανδρέα Μακέδου».* Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται τα στοιχεία είναι ενδεικτική της πορείας της έρευνας. Επιλέχθηκε η μέθοδος αυτή γιατί θεωρώ ότι είναι σημαντικό, εκτός από τα ίδια τα στοιχεία, να παρουσιαστεί η διαδρομή που ακολουθήθηκε και ο τρόπος με τον οποίο η έρευνα οδηγήθηκε από το ένα στοιχείο στο επόμενο.

Ο Ανδρέας Μακέδος, ο μεγαλύτερος ίσως θεατρικός επιχειρηματίας του Μεσοπολέμου, με τις θεατρικές υπερπαραγωγές και τις καινοτόμες μεθόδους αποτελεί ως τώρα ένα μεγάλο μυστήριο και μια ερευνητική πρόκληση.

Η ταυτότητά του, στοιχείο απαραίτητο για τη συνολική αποτίμηση της προσωπικότητας και της θεατρικής του δραστηριότητάς, αποτέλεσε από την αρχή ένα μεγάλο ερωτηματικό: ποιος ήταν; από πού προερχόταν; πότε και με ποιο τρόπο εισήλθε στον χώρο των θεατρικών επιχειρήσεων; Ειδικά αυτό το τελευταίο ερώτημα ήταν απολύτως αναγκαίο να απαντηθεί, αφού έπρεπε να προσδιοριστεί με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια η έναρξη της θεατρικής του δραστηριότητας, ώστε να οριστεί και η αφετηρία της έρευνας. Η έρευνα στον Τύπο της εποχής, μας έδωσε αρχικά δύο στοιχεία:

1. Η μετονομασία του θεάτρου Πανελλήνιον που αποτέλεσε την κορωνίδα των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου σε Μοντιάλ έγινε τον Οκτώβριο του 1924.¹ Γνωρίζουμε ότι ο Μακέδος είχε τη συνήθεια να βαφτίζει όλα τα θέατρα που ενοικίαζε με ονόματα που άρχιζαν πάντα από το γράμμα Μ.²

* Η διδακτορική διατριβή υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ στις 27 Φεβρουαρίου 2020.

1. Βλ. ενδεικτικά: [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1.9.1924, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3.9.1924, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9.9.1924, σ. 2, κ.α.

2. «Μοντιάλ», «Μακέδο», «Μοντέρνο», «Μπροντγουέη», κ.ά.

2. Στις διαφημίσεις του Μοντιάλ που δημοσιεύονται στις εφημερίδες *Αθηναϊκά Νέα* και *Ελεύθερον Βήμα* τον Οκτώβριο του 1937, διαβάζουμε: «“Μοντιάλ”, οπερέττα - επιθεώρησης, ιδρύθη τω 1922» και «Επιχειρήσεις Α. Μακέδου, έτος ιδρύσεως 1922», αντίστοιχα.³

Η ίδια χρονιά αναφέρεται ως έτος ίδρυσης των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου στο πρόγραμμα της *Βελουδένιας* του 1939 το οποίο φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ.⁴

Παρά την εξαντλητική αναζήτηση στις εφημερίδες και τα περιοδικά των ετών 1920-1930, δεν καταφέραμε να ανιχνεύσουμε το όνομα του Ανδρέα Μακέδου πριν από το 1927. Το συναντήσαμε για πρώτη φορά στα δημοσιεύματα τα οποία αναφέρονται στην πολύκροτη δίκη της *Χαλιμάς*, όπου ο Μακέδος αναφέρεται ως επιχειρηματίας του Μοντιάλ.⁵ Ως τότε είναι τόσο άγνωστος στο ευρύ κοινό, ώστε σε σχετικά με τη δίκη δημοσιεύματα του *Ελεύθερου Λόγου* αναφέρεται ως «Μακίδης» ή «Μακίδος».⁶ Στην ίδια εφημερίδα και πάντα σε δημοσίευμα σχετικό με την εν λόγω δίκη στις 12.5.1927 διαβάζουμε:

«Ο κ. Δημητρίου παρακαλεί και εξετάζεται ένας ακόμη εκ των μαρτύρων του κ. Μακέδου (του ανθρώπου που κατόρθωσε να γίνει της ημέρας)».⁷

Την ίδια χρονική περίοδο, οι ελάχιστες δημοσιευμένες ανακοινώσεις του Μοντιάλ υπογράφονται «εκ της διευθύνσεως», ενώ η πρώτη δήλωση που υπογράφει ο ίδιος ο Μακέδος δημοσιεύεται στις 23.3.1928 στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*.⁸

Η αναζήτηση για το πρώτο καταστατικό των «Θεατρικών Επιχειρήσεων Μακέδου» στο αρχείο του Πρωτοδικείου Αθηνών, το οποίο φυλάσσεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους δεν είχε κανένα αποτέλεσμα.

Μια άλλη ένδειξη που προκύπτει από την προσεκτική παρακολούθηση της δραστηριότητας του Πανελληνίου – Μοντιάλ, από τον Τύπο, είναι ότι το 1923 ο θίασος Μηλιάδης ο οποίος εμφανίζεται στο εν λόγω θέατρο, ξαφνικά στα τέλη Αυγούστου διακόπτει τις παραστάσεις του «προς ανασυγκρότηση του θιάσου».⁹ Το Έθνος δε, στις 30.8.1923 σε δημοσίευσμά του αναφέρει:

«Το θέατρον “Πανελλήνιον” έκλεισε τας πύλας του πολύ πριν το τέλος της περιόδου με παθητικόν, ως βεβαιούται, μερικών χιλιάδων δραχμών».¹⁰

Ο *Ελεύθερος Λόγος* όμως και η *Εσπερινή* δημοσιεύουν μια λεπτομέρεια την οποία δεν αναφέρουν οι άλλες εφημερίδες: «οι ενοικιάσαντες το θέατρον θεατρικοί επιχειρημα-

3. [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1937, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 16.10.1937, σ. 2.

4. ΕΛΙΑ, ΤΗΡ 2013.04.08.

5. Στη δίκη της περιφημής οπερέτας των Θεόφραστου Σακελλαρίδη και Σπύρου Ποταμιάνου *Χαλιμάς*, (ο Μακέδος ενάγει τον Σακελλαρίδη για αθέτηση συμφωνίας), το όνομα του Ανδρέα Μακέδου αναφέρεται πολύ συχνά στο δικαστήριο και στα δημοσιεύματα του Τύπου. Βλ. ενδεικτικά: «Διά τον Αλή Μουσακά», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10.5.1927, σ. 2· «Η χθεσινή δίκη περί τον Αλή Μουσακά», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11.5.1927, σ. 2.

6. «Εις το Πρωτοδικείον – *Χαλιμάς* συνέχεια», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 11.5.1927, σ. 2.

7. «Εις το Πρωτοδικείον – *Χαλιμάς* συνέχεια», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 12.5.1927, σ. 2.

8. Α. Μακέδος, «Ξέναι δημοσιεύσεις - Δήλωσις», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23.3.1928, σ. 7.

9. «Καλλιτεχνικά», εφ. *Βραδυνή*, 28.8.1923, σ. 2· «Καλλιτεχνικά», εφ. *Εσπερινή*, 28.8.1923, σ. 2.

10. «Θεατρικά», εφ. *Έθνος*, 30.3.1923, σ. 3.

τίες σκέπτονται να φέρουν ιταλική οπερέττα».¹¹ Νέοι λοιπόν ενοικιαστές και αλλαγή πολιτικής. Δεν γνωρίζουμε όμως ακόμη αν όντως ήταν ο Μακέδος ή κάποιος άλλος που ενοικίασε το θέατρο.

Τον Νοέμβριο του 1923 το Πανελλήνιον διαφημίζεται ως «τελείως ανακαινισθέν εις Κινηματογράφον»,¹² ενώ τον Μάρτιο του 1924 εμφανίζεται στο Πανελλήνιον η «πρώτη φιλόπερα εν Ελλάδι» με τίτλο *Πέραν του Αχέροντος*, έργο του Γερμανού μουσουργού Ferd Hummel.¹³ Όπως εξηγεί η διαφήμιση:

«η φιλόπερα δεν έχει καμμίαν σχέσιν με τας προβληθείσας μέχρι τούδε ταινίας μετ' ασμάτων. Εις την φιλόπεραν, αντί των τίτλων επεξηγηματικών, ο θεατής ακούει άσματα τελείως συγχρονισμένα με την εικόνα της οθόνης, ακούει δηλαδή τέλειον μελόδραμα, του οποίου τα διάφορα πρόσωπα βλέπει επί της οθόνης, εις διάκοσμον τον οποίον δεν είναι δυνατόν να παρουσιάση το θέατρον».

Τραγουδούν «καλλιτέχναι του άσματος» πλαισιωμένοι από «πλουσιωτάτην χορωδίαν και μεγάλην ορχήστρα».¹⁴ Παρά τις όποιες αντιρρήσεις μερίδας των κριτικών, θα ακολουθήσουν δύο φιλοπερέττες: *Η Miss Venous*¹⁵ και *Η Ξανθή Γκέισα*.¹⁶

Την 1η Σεπτεμβρίου του 1924, όπως ήδη αναφέρθηκε, ξεκινάει μια τεράστια διαφημιστική καμπάνια για τη μετονομασία του Πανελληνίου σε Μοντιάλ. Στο διάστημα αυτό γίνεται ακόμα μια μεγάλη ανακαίνιση και τον Οκτώβριο που τελικά ανοίγει το Μοντιάλ, παρουσιάζεται ως «ο πολυτελέστερος κινηματογράφος της Ανατολής».¹⁷

Συνεχίζοντας την έρευνα για το πρόσωπο του Ανδρέα Μακέδου, ξεκίνησε η προσπάθεια αξιοποίησης της πληροφορίας που δημοσιεύεται στις 20.4.1930 στο *Εμπρός*, όπου αναφέρεται ότι η κυρία Ντενίς Μακέδου επιστρέφει από το Παρίσι όπου είχε μεταβεί με τον σκηνογράφο Γιάννη Αμπελά και τον Αλέξι Αρτάντωφ με σκοπό να φέρουν νέες μακέτες κοστουμιών και σκηνικών για το θέατρο.¹⁸ Η επίσκεψη και η έρευνα στο Αρχείο του Τμήματος Γάμων της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών αποκάλυψε ότι στις 14.10.1929 ο Ανδρέας Μακέδος του Μιχαήλ, ετών 35, από την Κρήτη, επιχειρηματίας, κάτοικος Αθήνας, νυμφεύτηκε στον Ιερό Ναό Αγ. Κωνσταντίνου Ομοιοίας, τη Διονυσία Βασιλάτου του Σπυρίδωνος, ετών 22 από τη Ζάκυνθο.¹⁹

Όπως είναι γνωστό, ο Ανδρέας Μακέδος εκτελέστηκε από την Πολιτοφυλακή του Ε.Λ.Α.Σ. κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών, το 1944. Στο πλαίσιο της αναζήτησης

11. «Ο θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 30.8.1923, σ. 2· «Καλλιτεχνικά», εφ. *Εσπερινή*, 31.8.1923, σ. 2.

12. [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Έθνος*, 14.11.1923, σ. 2.

13. Παίχτηκε από τις 14.3 έως τις 23.3.1924. Πρωτότυπος τίτλος: *Jenseits des Stromes*.

14. Βλ. ενδεικτικά: [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Απογευματινή*, 9.3.1924, σ. 6· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Δημοκρατία*, 9.3.1924, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Δημοκρατία*, 11.3.1924, σ. 3, κ.α.

15. Πρωτότυπος τίτλος: *Miss Venus*, των Βερολινέζων μουσουργών Ailbout και Springefeld. Παίχτηκε από τις 31.3.1924 έως και τις 7.4.1924.

16. Πρωτότυπος τίτλος: *La blonde Geusha*, παίχτηκε από τις 14.4.1924 έως και τις 22.4.1924.

17. [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8.9.1924, σ. 2.

18. Η Διεύθυνσις των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου, «Μια ανακοίνωσις διά το “Μοντιάλ” και το “Μογκαντόρ”», εφ. *Εμπρός*, 20.4.1930, σ. 3.

19. Αίτηση προς τον Μακαριώτατον Αρχιεπίσκοπον Αθηνών, 3617/14.10.1929.

στοιχείων για τις συνθήκες του θανάτου του βρέθηκε μεταξύ άλλων η αναγγελία της κηδείας του στην *Ελευθερία* της 11.2.1945. Σ' αυτήν αναφέρεται η σύζυγος Έλλη Μακέδου και τα τέκνα Αλέξανδρος και Ιωάννα. Ο Μακέδος λοιπόν είχε παντρευτεί και δεύτερη φορά και είχε 2 παιδιά.²⁰

Η αναζήτηση των απογόνων του που ακολούθησε, οδήγησε στον εγγονό και συνονόματό του, Ανδρέα Μακέδο, και τη σύζυγό του Κωνσταντίνα, οι οποίοι με μεγάλη προθυμία –και θα ήθελα να τους ευχαριστήσω θερμότατα γι' αυτό–, δέχτηκαν να μου μιλήσουν και να μου επιτρέψουν να παρουσιάσω τα στοιχεία που έχουν στην κατοχή τους. Η προφορική τους μαρτυρία ότι το αρχικό επίθετο ήταν Μακεδάκης και προερχόταν από το Ρέθυμνο επιβεβαιώθηκε από το αρχείο Ι.Μ.Σ./Ι.Τ.Ε. και διασταυρώθηκε με το Ληξιαρχείο της πόλης: Ο Ανδρέας Μακεδάκης του Μιχαήλ και της Αγγελικής γεννήθηκε στο Ρέθυμνο της Κρήτης το 1890. Ο πατέρας του ήταν κτίστης και είχε πέντε παιδιά: τον Γεώργιο, την Καλλιόπη, τον Ανδρέα, τον Εμμανουήλ και τον Κωνσταντίνο.²¹ Ακόμη, προέκυψε η πληροφορία ότι η επίσημη αλλαγή του ονόματος σε Μακέδος στο Δήμο Ρεθύμνου έγινε το 1935.²²

Ο Ανδρέας φαίνεται πως σε πολύ νεαρή ηλικία εγκατέλειψε την οικογενειακή εστία, αφού από το 1912 ως το 1917 πολέμησε και μάλιστα ως οπλαρχηγός στον Ελληνοτουρκικό και στον Ελληνοβουλγαρικό πόλεμο. Στις 23.6.1914 η κοινότητα Δάρδας της Κορυτσάς εκφράζει τα θερμά της ευχαριστήρια προς τον οπλαρχηγό Ανδρέα Μακέδο του Αυτόνομου Ηπειρωτικού Στρατού για την απελευθέρωση της κωμόπολης και τη διάσωση των κατοίκων,²³ ενώ για «την εξαιρετον διαγωγή, ζήλον και ανδρείαν» που επέδειξε, του απονέμεται το 1917 «αριστείον ανδρείας».²⁴

Συνεχίζοντας την έρευνα, με βάση τα στοιχεία της οικογένειας και την αναγγελία της κηδείας του που αναφέρθηκε παραπάνω, ακολούθησε και δεύτερη επίσκεψη και έρευνα στο αρχείο του Τμήματος Γάμων της Ιεράς Μητρόπολης Αθηνών, όπου και βρέθηκε ότι ο Ανδρέας Μακέδος του Μιχαήλ και της Αγγελικής από την Κρήτη, νυμφεύτηκε την Έλλη Οικονομίδου του Γεωργίου και της Μαρίας, ετών 22, από την Πάτρα στις 28.1.1937, στον Ιερό Ναό του Αγίου Παύλου Αθηνών.²⁵ Οι εφημερίδες *Νεολόγος* και *Τηλέγραφος Πατρών*, την επομένη του γάμου, μας πληροφορούν ότι ο γάμος «ετελέσθη εν στενώ οικογενειακώ κύκλω», ενώ «παράνυμφος παρέστη ο Ακαδημαϊκός Καθηγητής

20. Βλ. επίσης, εφ. *Καθημερινή*, 11.2.1945, σ. 2 και 27.3.1945, σ. 2.

21. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://goo.gl/tBREtB>.

22. Πράξη ΑΝ 11454/35.

23. Στις 5.8.1914 του απονέμεται «Πιστοποιητικόν» το οποίο υπογράφει ο Αρχηγός Τμήματος του Ηπειρωτικού Στρατού, λοχαγός Επαμ. Γραβάνης, στο οποίο αναγράφονται οι μάχες στις οποίες έλαβε μέρος και ιδιαίτερα αυτή της κοινότητας της Δάρδας Κορυτσάς, καθώς και η «εξαιρετος διαγωγή και η απαραμίλλος ανδρεία» που επέδειξε. Το «Ευχαριστήριο» της Κοινότητας Δάρδας, για τη διάσωση των κατοίκων της του αποδίδεται στις 23.6.1914.

24. «Πιστοποιητικόν Ανδρείας» που χορηγήθηκε στον Ανδρέα Μακέδο στις 7.5.1917 με την υπογραφή του Αρχηγού Κυριάκου Μπιράκη και του Γενικού Αρχηγού των Εθελοντικών Σωμάτων Προσκόπων Κρητών Μ. Βόρακα.

25. Αίτηση προς τον Μακαριώτατον Αρχιεπίσκοπον Αθηνών και Άδεια Γάμου 557/9.1.1937.

του Πανεπιστημίου του Διεθνούς Δικαίου κ. Στυλιανός Σεφεριάδης». Πρόκειται για τον πατέρα του ποιητή Γιώργου Σεφέρη.²⁶

Ανάμεσα στα λιγοστά έγγραφα που έχουν διασωθεί από το αρχείο των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου υπάρχει μια επιστολή των Ιωάννου και Αντωνίου Φιξ, κληρονόμων του Καρόλου Φιξ και ιδιοκτητών του θεάτρου Πανελλήνιον. Το έγγραφο αυτό αναφέρει μεταξύ άλλων ότι ο Κάρολος Φιξ είχε μισθώσει το θέατρο Πανελλήνιον στον Ιωάννη Στεφανόπουλο στις 12.9.1922, με σύμβαση πενταετούς διάρκειας, η οποία άρχισε την 1η.10.1923. Στις 12.9.1924 αναγνωρίστηκε με ιδιωτικό συμφωνητικό ότι η παραπάνω σύμβαση είχε γίνει για λογαριασμό του Ανδρέα Μακέδου, ο οποίος και έκτοτε αναγνωρίστηκε επίσημα ως μισθωτής του θεάτρου.

Επιβεβαιώνεται λοιπόν ως έτος ίδρυσης των επιχειρήσεων Μακέδου το 1922 και ημερομηνία έναρξης της δραστηριότητάς του στο Πανελλήνιο – Μοντιάλ το 1923.

Τα χρόνια που ακολουθούν το όνομα του Μακέδου εμφανίζεται στον Τύπο όλο και πιο συχνά. Γρήγορα οι παραχωρήσεις των θεάτρων του σε θιάσους ελαττώνονται, ενώ αυξάνονται αντίστοιχα οι παραγωγές του «θιάσου Μακέδου». Στο άρθρο της εφημερίδας *Εμπρός* της 9.5.1929 με τίτλο «*Η Σουφραζέττα*» διαβάζουμε για τον Μακέδο:

«Ο τολμηρότερος θεατρικός επιχειρηματίας των τελευταίων ετών. Άνθρωπος της μεγάλης γραμμής, σπάταλος εις δαπάνας εμφανίσεως μέχρι του ακατανοήτου σχεδόν, αγνοών απολύτως την οικονομίαν του χρήματος εις την επιχείρησίν του, πανταχού παρών και τα πάντα πληρών και ...πληρώνων, διά να παρουσιάση κάτι νέον και ασυνήθιστον, κάτι τέλος που θα δύναται ν' αποτελέση σταθμόν εις την εξέλιξιν του ελληνικού θεάτρου. Και η έναρξις της επιχειρήσεώς του έγινε με την *Σουφραζέτταν*, επιθεώρησιν εις δύο πράξεις των γνωστών επιθεωρησιογράφων κ.κ. Βώττη, Ασημακόπουλου και Γιαννουκάκη.»²⁷

Έκτοτε, στη στήλη των θεάτρων, δίπλα στο όνομα των θεάτρων που διαχειρίζεται εμφανίζεται σε παρένθεση ο τίτλος «επιχειρήσεις Ανδρέα Μακέδου». Οι παρουσιάσεις και οι κριτικές των παραστάσεων περιέχουν σχεδόν πάντα, ακόμα και όταν οι εντυπώσεις για το κείμενο, τη μουσική ή την υποκριτική δεν είναι θετικές, τις φράσεις κλισέ: «ο θιάσος του “Μοντιάλ” με τη συνήθη επιμελείά του» ή «το ανέβασμα υπήρξεν επιμελημένον, χάρις εις τας προσπαθείας του κ. Μακέδου ο οποίος όπως πάντοτε, ούτε κόπων, ούτε δαπανών εφείσθη». Ο Ανδρέας Μακέδος δεν εμφανίζεται πλέον ως απλός θεατρώνης, αλλά ως βασικός συντελεστής ο οποίος συμβάλλει αποφασιστικά στην επιτυχία της παράστασης.

Στο άρθρο του «Σονόρ» στα *Αθηναϊκά Νέα* της 6.11.1931 με τίτλο «Ο Μακέδος» διαβάζουμε:

«Ο κ. Μακέδος επήρε το ελαφρό μουσικό θέατρο με αγάπην. Το επλούτισε. Το έντυσε. Και το έκανε αν όχι τίποτε άλλο, περισσότερο συγχρονισμένο.»

Και πιο κάτω:

26. «Κοινωνικά», εφ. *Νεολόγος Πατρών*, 29.1.1937, σ. 3· «Κοινωνικά», εφ. *Τηλέγραφος Πατρών*, 29.1.1937, σ. 3.

27. Μ., «Το θέατρον – Η *Σουφραζέττα* – Βώττη, Ασημακοπούλου, Γιαννουκάκη – Θέατρον “Μοντιάλ”», εφ. *Εμπρός*, 9.5.1929, σ. 5.

«Οπωσδήποτε ο συνδυασμός μιας σχετικώς καλής επιθεωρήσεως με ένα καλό ανέβασμα δεν μπορεί παρά να ικανοποιήσει. Ο Μακέδος κατόρθωσε αυτόν τον συνδυασμό σε όλα τα θεάτρά του. Πολλές φορές ο πλούτος των σκηνικών που βλέπει κανείς σε θέατρο ελληνικό καταπλήσσει. Πολλοί, όσοι έχουν παρακολουθήσει οπερέττες που επαίχθησαν στην Ευρώπη και στην Αθήνα βεβαιούν ότι σε ανέβασμα δεν υστέρησε καθόλου το ελληνικό θέατρο. Και αυτό ασφαλώς είναι μια πρόοδος για το ελαφρό μουσικό μας θέατρο, για την οποίαν ο καλός θεατρικός επιχειρηματίας μπορεί να υπερηφανεύεται.»²⁸

Μαζί με τις κριτικές και τις παρουσιάσεις των παραστάσεων, οι διαφημίσεις που μερικές φορές είναι πολύ ευφάνταστες, τα διαφημιστικά τριχ, οι «αμερικανισμοί» όπως τις χαρακτηρίζει ο ίδιος, διατηρούν ζωντανό το ενδιαφέρον των θεατών.²⁹

Εκτός από τα συνηθισμένα επίθετα «υπερ-παραγωγή», «υπέρ-επιθεώρηση», «μεγαλειώδες ανέβασμα» κ.λπ. που συνοδεύουν πάντα τις παραγωγές, εισάγονται από το εξωτερικό και νέοι θεατρικοί όροι: φιλμόπερα, φιλμοπερέττα, ρεβύ επιθεώρηση, ρεβύ οπερέττα (*Ντελίριο*), ρεβύ οπερέττα τζαζ (*Μοντέρνα κορίτσια*) κ.λπ. Συχνά μάλιστα, στα προγράμματα ή στις διαφημιστικές καταχωρήσεις δίδονται και οι απαραίτητες επεξηγήσεις των όρων αυτών: Για παράδειγμα στο πρόγραμμα της ρεβύ οπερέττας *Ντελίριο* του 1930-31 διαβάζουμε:

«Η Διεύθυνσις των επιχειρήσεων του “Μοντιάλ”, παρακολουθούσα την εξέλιξιν του Ελαφρού Μουσικού Θεάτρου εις την Ευρώπην, εφαρμόζει διά πρώτην φοράν εν Ελλάδι το μοντέρνο είδος της ρεβύ-οπερέττας. Το νέον είδος, συνδυάζον οπερέτταν και επιθεώρησιν θα προκαλέση το εξαιρετικόν ενδιαφέρον των θεατών.»³⁰

Σε μια εποχή που το θεατρικό συμβόλαιο θεωρείται «κουρελόχαρτο»,³¹ ο Μακέδος προσπαθεί να επιβάλει τους δικούς του όρους. Μηνύει οποιονδήποτε, συγγραφέα, ηθοποιό ή μουσικό αθετεί το συμβόλαιό του. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι κατά τη διετία 1927-28 ο Μακέδος εμφανίζεται στο δικαστήριο ως ενάγων σε 4 διαφορετικές υποθέσεις: την υπόθεση της περίφημης *Χαλιμά*, ζητά αποζημίωση από τη Ζωζώ Νταλμάς³² και την Έλλη Αφεντάκη³³ για αδικαιολόγητη αποχώρηση από τον θίασο, απαγορεύει το ανέβασμα στο *Ιντεάλ* της οπερέττας *Χαμίμι της Μονμάρτης* της οποίας είχε αγοράσει τα αποκλειστικά δικαιώματα.³⁴

Στα 22 χρόνια της θεατρικής του δραστηριότητας ο Ανδρέας Μακέδος δεν απόκτησε ποτέ δικό του ιδιόκτητο θέατρο, διαχειρίστηκε όμως πολλά θέατρα τα οποία μίσθωνε: Μοντιάλ, Μογκαντόρ, Μοντέρνο, Μικάδο, Μακέδο, Αθήναιον – Μπρόντγουεη,

28. Σονόρ, «Ο Μακέδος», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 6.11.1931, σ. 2.

29. Βλ. ενδεικτικά: «Ο θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16.7.1927, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση] «Σουφραζέττα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9.6.1927, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση] «Παρασκήνια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3.12.1930, σ. 2· «Επιχειρηματικό πνεύμα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6.12.1930, σ. 2.

30. ΕΛΙΑ, ΤΗΡ.42.12

31. «Τα θεατρικά συμβόλαια», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18.5.1927, σ. 2.

32. «Ο θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 29.7.1927, σ. 2.

33. «Θεατρική δίκη», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23.7.1927, σ. 2.

34. «Θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3.10.1928, σ. 2.

Αλάμπρα, Τριανόν, Κεντρικόν, Παπαϊωάννου. Συνεργάστηκε με όλους τους γνωστούς, ενώ παράλληλα ανέδειξε νέους συγγραφείς, μουσικούς, χορογράφους, σκηνογράφους και ηθοποιούς.

Στην παρούσα εισήγηση δεν θα επεκταθούμε περισσότερο στη θεατρική του δραστηριότητα, η οποία άλλωστε αποτελεί και αντικείμενο της συνεχιζόμενης έρευνας. Περεταίρω διερεύνησης χρήζουν ακόμα οι πολιτικές πεποιθήσεις και οι συνθήκες του θανάτου του, στο βαθμό που αυτές σχετίζονται με τη δραστηριότητά του στο θέατρο.

Κλείνοντας, θα αναφέρουμε ένα απόσπασμα από το χρονογράφημα που δημοσιεύει το 1935 στο περιοδικό *Ελληνικό Θέατρο* ο συνθέτης Θεόφραστος Σακελλαρίδης με τίτλο «Μακέδος». Αφού περιγράφει με χιούμορ τις αντιφατικές όψεις της προσωπικότητας του θεατρικού επιχειρηματία, καταλήγει:

«Με τέτοιες πρωτότυπες ιδιότητες δεν είναι παράξενο να αποβή μια μέρα ο Μακέδος, ο Χριστομάνος του μουσικού θεάτρου. Και φυσικά έργα σαν τη *Σατανερί* και σαν την *Ιστορία της Αθήνας*, αν δεν ήταν ο Ανδρέας Μακέδος, δεν θα εγράφοντο καν.»³⁵

35. Θ. Ι. Σακελλαρίδης, «Χρονογράφημα – Μακέδος», *Ελληνικό Θέατρο*, τχ. 190, 1935, σ. 1.

*Από τη σκηνή στα βίντεο-κλαμπ:
Οι μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις της δεκαετίας του 1980
ως πηγή θεατρολογικής έρευνας*

Επιθεωρήσεις και βιντεοταινίες

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 παρατηρείται άνθηση σε δύο χώρους του ελληνικού θεάματος τους οποίους το θέμα της παρούσας εργασίας επιχειρεί να γεφυρώσει. Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία οι θεατρικές επιθεωρήσεις,¹ ενώ ταυτόχρονα το κοινό που άλλοτε γέμιζε τις κινηματογραφικές αίθουσες για να διασκεδάσει με τις ταινίες του παλιού εμπορικού κινηματογράφου δείχνει τώρα την προτίμησή του στις ταινίες που γυρίζονται για την αγορά του βίντεο και κυκλοφορούν απευθείας στα βίντεο-κλαμπ (βιντεολέσχες) της εποχής.

Η ελληνική βίντεο-παραγωγή της περιόδου 1985-1990 αριθμεί 1.116 τίτλους βιντεοταινιών.² Οι δεκαοκτώ³ από αυτές τις παραγωγές, ωστόσο, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον κλάδο της θεατρολογίας καθώς πρόκειται για μαγνητοσκοπήσεις ισάριθμων επιθεωρήσεων που παρουσιάστηκαν σε αθηναϊκά κυρίως θέατρα,⁴ από το καλοκαίρι του 1986 έως και το καλοκαίρι του 1989, και στη συνέχεια κυκλοφόρησαν ως βιντεοταινίες στα βίντεο-κλαμπ όλης της χώρας. Η συγκεκριμένη πρακτική φαίνεται πως αποτελεί αφενός το πρώτο «κύμα» οπτικοακουστικής καταγραφής και αναμετάδοσης ολοκληρωμένων επιθεωρησιακών παραστάσεων καθώς μέχρι τότε η κρατική τηλεόραση συνήθιζε να προβάλλει μόνο αποσπάσματα από παραστάσεις, κυρίως ως ρεπορτάζ

1. Ελένη Βαροπούλου, «Μακαριότητα και ανησυχία», εφ. *Το Βήμα*, 12.7.1987, σ. 32· Αρτέμης Μάτσας, «Ουρές στα ταμεία των θεατρικών επιθεωρήσεων», *Οικογενειακός Θησαυρός*, 7.2.1989, σσ. 10-11.

2. Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990). Ειδολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις Ασίνη, 2014, σ. 173.

3. Μια πρώτη καταγραφή των παραστάσεων αυτών έγινε το 2002 από τον Κωνσταντίνο Κυριακό (*Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2002, σσ. 279-280). Η λίστα του Κυριακού αφενός δεν περιλαμβάνει όλες τις επιθεωρήσεις που κυκλοφόρησαν στο βίντεο-κλαμπ κι αφετέρου περιλαμβάνει και κάποιες από τις βιντεο-επιθεωρήσεις που δεν είχαν παρουσιαστεί προηγουμένως σε θέατρο, αλλά γυρίστηκαν για την αγορά του βίντεο και συνεπώς δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας. Πολύτιμος οδηγός για τον εντοπισμό όλου του σχετικού υλικού στάθηκε η εργασία του Δημήτρη Κολιοδήμου, *Λεξικό ελληνικών ταινιών από το 1914 μέχρι το 2000*, Αθήνα, Εκδόσεις Γένους, 2001, σσ. 497-587.

4. Για την ακρίβεια, οι δεκαέξι από αυτές τις επιθεωρήσεις πρωτοανέβηκαν σε θέατρο της Αθήνας ή του Πειραιά (και κάποιες από αυτές παρουσιάστηκαν αργότερα σε περιοδεία), μία παρουσιάστηκε μόνο σε περιοδεία.

σε εκπομπές θεατρικής επικαιρότητας,⁵ και αφετέρου τον πρόδρομο της συστηματικής προβολής μαγνητοσκοπημένων θεατρικών επιθεωρήσεων από ιδιωτικούς τηλεοπτικούς σταθμούς, τακτική που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1990⁶ και συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Η κυκλοφορία αυτών των επιθεωρήσεων σε βιντεοκασέτες δεν υπαγορευόταν, τουλάχιστον στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, από την ανάγκη των συντελεστών τους να διασώσουν ένα ντοκουμέντο της παράστασης.⁷ Εξυπηρετούσαν αποκλειστικά τις ανάγκες της αγοράς του βίντεο: η μαζική κατανάλωση των ταινιών του βιντεοκυκλώματος οδηγούσε τους παραγωγούς στην αναζήτηση του εύκολου κέρδους και η μαγνητοσκόπηση μιας έτοιμης παράστασης ασφαλώς εξοικονομούσε χρόνο και χρήμα.

Η Κασσαβέτη επισημαίνει σωστά πως οι επιθεωρήσεις αυτές ως έναν βαθμό πήραν τη θέση του παλιού κινηματογραφικού μιούζικαλ στον χώρο της βιντεοπαραγωγής, αφού τα μιούζικαλ που γυρίστηκαν για την αγορά του βίντεο ήταν σαφώς πολύ λιγότερα σε σχέση με το παρελθόν.⁸ Τη στενή δομική και θεματολογική σχέση ανάμεσα στην επιθεώρηση και το κινηματογραφικό μιούζικαλ της δεκαετίας του 1960 έχει άλλωστε αναλύσει διεξοδικά η Παπαδημητρίου:⁹ τα τραγούδια και οι μουσικοχορευτικές σκηνές των μαγνητοσκοπημένων επιθεωρήσεων υποκαθιστούν εν μέρει τις μουσικοχορευτικές σκηνές των παλιών μιούζικαλ.

Επιπλέον, η Κασσαβέτη επισημαίνει την ιδεολογική και αισθητική συγγένεια των επιθεωρησιακών θεαμάτων της περιόδου με τον χώρο της βιντεοπαραγωγής: ατάκες με βωμολοχία και σεξουαλικές αναφορές¹⁰ αλλά και ένας «υψηλός δείκτης σύνδεσης με την επικαιρότητα της εποχής» ήταν βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών αυτών.¹¹ Βέβαια, στην πλειοψηφία τους τα σενάρια των κωμωδιών και των σατιρικών ταινιών περιείχαν μια απλώς επιδερμική ή περιστασιακή αναφορά στα κακώς κείμενα της δεύτερης τετραετίας διακυβέρνησης του ΠΑ.ΣΟ.Κ.¹² καθώς και σάτιρα της προσωπικής ζωής του

5. Χάρη σε αυτή την πρακτική άλλωστε έχουν διασωθεί στο αρχείο της ΕΡΤ αποσπάσματα από επιθεωρήσεις ήδη από τη δεκαετία του 1970. Βέβαια, ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της τηλεόρασης στη χώρα επιτυχημένα επιθεωρησιακά νούμερα μεταφέρονταν από τη σκηνή στο τηλεοπτικό στούντιο συχνά ως μέρος εορταστικών προγραμμάτων. Ξεχωριστή μνεία αξίζει ίσως να γίνει στα *Αλαλούμια* (1982), μια συρραφή νούμερων του Ελεύθερου Θεάτρου και της Ελεύθερης Σκηνής που περιείχε σκηνές γυρισμένες σε στούντιο αλλά και σε σκηνές θεάτρων. Η προβολή τους προκάλεσε αντιρρήσεις στελεχών της τότε κυβέρνησης. Βλ. Κωνσταντίνια Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα, Polaris, 2013, σ. 300.

6. Η αρχή έγινε το Πάσχα του 1991 με την προβολή από τον ιδιωτικό τηλεοπτικό σταθμό Antenna της επιθεώρησης του θεάτρου Βέμπο, *Kosta Cola ζητάς*.

7. Άλλωστε, υπήρχαν θεατρικοί επιχειρηματίες, όπως ο Βαγγέλης Λιβαδάς και ο Γιώργος Λεμπέσης, που ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1980 φρόντιζαν για αρχαιακούς λόγους να αναθέτουν σε κάποιο φωτογραφείο τη μαγνητοσκόπηση των παραστάσεών τους. Ο δεύτερος μάλιστα φρόντιζε από ένα σημείο και μετά η μαγνητοσκόπηση να γίνεται με δύο ή/και τρεις κάμερες (Άννα Παναγιωτοπούλου, προσωπική επικοινωνία).

8. Χαρακτηριστικά δείγματα της παραγωγής των «καθαρόαιμων» βιντεο-μιούζικαλ της περιόδου αναλύει και πάλι η Κασσαβέτη σε πιο πρόσφατη εργασία της (βλ. Ursula-Helen Kassaveti, «From glory to decline and back again: Notes on the Greek popular film and direct-to-video musicals of the 1980s», *Filmicon*, vol. 4, 2002, σσ. 56-82).

9. Λυδία Παπαδημητρίου, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, 2009, σσ. 154-161.

10. Ο.-Ε. Κασσαβέτη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990)*, σσ. 60, 239 (υποσ. 152).

11. Στο ίδιο, σ. 209.

12. Στο ίδιο, σ. 63.

τότε πρωθυπουργού Ανδρέα Παπανδρέου που εξαντλούνταν κυρίως σε υπονοούμενα για την εξωσυζυγική του σχέση στους τίτλους των ταινιών. Καθώς όμως το κοινό αναζητούσε τρόπους αντίδρασης στις πολιτικές της κυβέρνησης του ΠΑ.ΣΟ.Κ. αλλά και στην «ενημερωτική μονολιθικότητα»¹³ των δύο κρατικών τηλεοπτικών σταθμών, ήταν πρόθυμο να στραφεί στην ενοικίαση επιθεωρήσεων από τα βίντεο-κλαμπ, των οποίων τα νούμερα πρόσφεραν σάτιρα που ήταν πιο στοχευμένη και συνήθως πιο καυστική. Η επιτυχία λοιπόν αυτών των μαγνητοσκοπημένων επιθεωρήσεων φαινόταν δεδομένη.¹⁴

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται αυτές οι δεκαοκτώ μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις με τη σειρά που παρουσιάστηκαν κάθε θεατρική περίοδο. Παρατίθεται επίσης στην τέταρτη στήλη ο συνολικός αριθμός των επιθεωρήσεων που παραστάθηκαν την ίδια περίοδο στα θέατρα της Αθήνας.

Τίτλοι επιθεωρήσεων	Θεατρική περίοδος	Αριθμός επιθεωρήσεων στα βίντεο κλαμπ	Αριθμός επιθεωρήσεων στα θέατρα
1. Άλλος Χαβάη, άλλος πληρώνει	Καλοκαίρι 1986	1	7
2. Ανδρέα και Τσοβόλα, μας τα πήρατε όλα	Χειμώνας 1986-87	1	9
3. Ανδρέα προχώρα, σε θέλει άλλη χώρα 4. Μας τελειώσες	Καλοκαίρι 1987	2	7
5. Ολέ ολέ, γεια σου Ελλάδα κουρελέ 6. Η βίδα 7. Όσα παίρνει ο άνεργος 8. Σιχτίρεια '88 9. Ακρίβεια, ΑΤΑ, ΦΑΠΑ, τα φάγαμε στη μάπα 10. Βαγγελίτσα, παρ' την γκλίτσα	Χειμώνας 1987-88	6 + 1 ¹⁵	7 + 3
11. Πώς τη λεν τη βαζελίνη τούρκικα;	Καλοκαίρι 1988	1	5
12. Οι τελευταίοι ΠΑΣΟΚράτορες 13. Ελλάς κατόπιν αορτής 14. Έλα, Μιμή, στον τόπο σου 15. Ο αγαπητικός της Δημητρούλας 16. Τη Μιμή μου θα την πάρω με τον Μένιο Γιακουμπ...άρο 17. Φάγατε, ΛΙΑΝΗΣατε, Τελειώσατε	Χειμώνας 1988-89	6	9
18. Κλέψαν τα δις την κάλπη να δεις	Καλοκαίρι 1989	1	7

13. Στο ίδιο, σ. 170.

14. Η απήχηση των επιθεωρήσεων αποδεικνυόταν από τη δημοσίευση του «Top Ενοικιάσεων» στον Τύπο της εποχής. Για παράδειγμα η Κασσαβέτη (στο ίδιο, σ. 188) αναδημοσιεύει μια τέτοια καταχώριση από το περιοδικό Θεάματα στην οποία παρατηρούμε ότι η επιθεώρηση *Μας τελειώσες* που ανέβηκε στο Μετροπόλιταν το καλοκαίρι του 1987 βρισκόταν τον Απρίλιο του 1988 στη 2η και 3η θέση του top ενοικιάσεων σε δύο βίντεο-κλαμπ του Περιστερίου. Η Κασσαβέτη αναφέρει επίσης πως επιτυχημένη θεωρούνταν μια βιντεοκασέτα όταν είχαν πωληθεί 1.500 αντίτυπα στα βίντεο-κλαμπ.

15. Ο δεύτερος αριθμός αναφέρεται στις επιθεωρήσεις που παρουσιάστηκαν αποκλειστικά σε περιοδεία στην επαρχία.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ενώ ο αριθμός των επιθεωρήσεων που ανεβαίνουν στο θέατρο είναι μάλλον σταθερός, ο αριθμός εκείνων που θα κάνουν μια νέα πορεία στα ράφια των βίντεο-κλαμπ δεν είναι το ίδιο σταθερός. Ενδεχομένως η αύξηση που παρατηρείται στην αρχή εξηγείται αν λάβουμε υπόψη την περιοδολόγηση της βιντεοπαραγωγής που έχει προτείνει η Κασσαβέτη.¹⁶ Την πρώτη περίοδο (1985-86) η παραγωγή βιντεοταινιών βρίσκεται σε στάδιο πειραματισμού. Ακολουθεί η περίοδος της ακμής (1986-88) που πολύ σύντομα τη διαδέχεται η περίοδος της παρακμής (1988-90). Καθώς η πρώτη θεατρική επιθεώρηση κυκλοφόρησε στα βίντεο-κλαμπ τους πρώτους μήνες του 1987, οι δεκαοκτώ επιθεωρήσεις που εξετάζουμε κατανέμονται στη δεύτερη και την τρίτη φάση της παραγωγής.

Η κατανομή αυτή τεκμηριώνεται από τις συνθήκες της παραγωγής και της μαγνητοσκοπήσής τους. Πιο συγκεκριμένα, στις επιθεωρήσεις της περιόδου της ακμής η μαγνητοσκοπήση είναι πολύ φροντισμένη: γίνεται από τρεις κάμερες (αρ. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)¹⁷ και τα πλάνα υποδηλώνουν πως οι τηλεσκηνοθέτες έχουν κάνει κάποιο σχεδιασμό (έχοντας προφανώς ήδη παρακολουθήσει την παράσταση). Επιπλέον, η ποιότητα της εικόνας και του ήχου είναι πολύ καλή. Στη φάση της παρακμής, όμως, η μαγνητοσκοπήση γίνεται με δύο κάμερες (αρ. 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18) και κάποιες φορές με μία (αρ. 10, 11).¹⁸ Η ποιότητα του ήχου και της εικόνας δεν είναι πάντα καλή: αυτό έχει ως αποτέλεσμα να «αδικούνται» οι φωτισμοί της παράστασης ή να χάνονται από τα πλάνα κινήσεις των χορευτών/τριών και των ηθοποιών.

Ηθοποιοί, συγγραφείς, συνθέτες και ρεύματα

Οι δεκαοκτώ επιθεωρήσεις που εξετάζουμε προφανώς δεν αποτυπώνουν το σύνολο της επιθεωρησιακής παραγωγής της περιόδου 1986-89 και δεν περιλαμβάνουν σε καμία περίπτωση τις καλύτερες παραστάσεις του είδους που ανέβηκαν στο διάστημα αυτό ούτε καταγράφουν ερμηνείες από όλους τους ηθοποιούς που έδρασαν στο είδος. Ωστόσο, μας δίνουν ένα καλό δείγμα ερμηνειών από τέσσερις διαφορετικές «γενιές» ηθοποιών. Τους βετεράνους/ες ηθοποιούς (Ρένα Βλαχοπούλου, Ντίνος Ηλιόπουλος, Μπέτυ Μοσχονά), τους ηθοποιούς που καθιερώθηκαν τη δεκαετία του 1960 στο επιθεωρησιακό είδος και ήταν ενεργοί ακόμα στα χρόνια του 1980 (Κώστας Βουτσάς, Σωτήρης Μουστάκας, Γιάννης Μιχαλόπουλος, Γιάννης Βογιατζής, Θύμιος Καρακατσάνης), τους/τις ηθοποιούς που ξεκίνησαν ή/και καθιερώθηκαν στη δεκαετία του 1970, κυρίως στις παραστάσεις του Ελεύθερου Θεάτρου, του Θεσσαλικού Θεάτρου και της Ελεύθερης Σκηνής (Άννα

16. Ο.-Ε. Κασσαβέτη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990)*, σ. 33.

17. Οι αριθμοί αντιστοιχούν στον αύξοντα αριθμό των επιθεωρήσεων στον πίνακα.

18. Σε κάποιες περιπτώσεις για να προστεθεί ποικιλία στα πλάνα, γίνεται φανερό (για παράδειγμα από τη διαφορά στην ποιότητα του ήχου ή τα διαφορετικά ρούχα των μουσικών της ορχήστρας, αρ. 11) πως έχουν γίνει δυο διαφορετικές λήψεις της παράστασης (είτε με κοινό είτε χωρίς κοινό) και έχουν μονταριστεί πλάνα και από τις δύο λήψεις. Σε μία περίπτωση (αρ. 13) έχουν γίνει δύο λήψεις με δύο κάμερες και στο τελικό μοντάζ δίνεται στον θεατή η εντύπωση ότι η παράσταση έχει μαγνητοσκοπηθεί από τέσσερις διαφορετικές γωνίες λήψης. Αυτό επιτυγχάνεται τόσο χάρη στην επιδεξιότητα του μοντέρ όσο και στην καλοκουρδισμένη κίνηση των ηθοποιών που σε δυο διαφορετικές παραστάσεις εμφανίζονται στη σκηνή στις ίδιες ακριβώς θέσεις.

Παναγιωτοπούλου, Άννα Βαγενά, Λάκης Λαζόπουλος, Χρυσούλα Διαβάτη, Νένα Μεντή, Δημήτρης Πιατάς, Χρήστος Βαλαβανίδης, Κατιάνα Μπαλανίκα, Τάσος Πεζικιανίδης, Πάνος Χατζηκουτσέλης, Ελένη Γερασιμίδου, Νατάσα Γερασιμίδου)¹⁹ και τέλος ηθοποιούς που εμφανίστηκαν στον επιθεωρησιακό στίβο τη δεκαετία του 1980 και συνέχισαν να εμφανίζονται επιτυχώς στο είδος και τις επόμενες δύο δεκαετίες σχεδόν μέχρι την οριστική (;) παρακμή του (Σοφία Φιλιππίδου, Έλντα Πανοπούλου, Δήμητρα Παπαδοπούλου, Παύλος Χαϊκάλης, Ηλίας Κακλαμάνης²⁰).

Αντίστοιχα, αξίζει τον κόπο να επιχειρήσουμε μια ομαδοποίηση των μαγνητοσκοπημένων επιθεωρήσεων με βάση το συγγραφικό ή/και ιδεολογικό «ρεύμα» στο οποίο ανήκουν. Έτσι, υπάρχει μια ομάδα επιθεωρήσεων (αρ. 3, 4, 5, 11, 12, 14, 17, 18) που βαδίζει στα παραδοσιακά χνάρια του είδους και τα κείμενά τους υπογράφονται από συγγραφείς όπως οι Λάκης Μιχαηλίδης, Ναπολέων Ελευθερίου, Βύρωνας Μακρίδης, Νίκος Καμπάνης, Γιώργος Κωνσταντίνου, Δημήτρης Ρίζος αλλά και οι νεότεροι Χάρης Ρώμα, Σοφία Φιλιππίδου, Ντίνος Σπυρόπουλος.²¹ Στις παραστάσεις αυτές γίνεται προσπάθεια να συνδυαστεί ο λόγος με το θέαμα, όπως συνέβαινε στις προηγούμενες δεκαετίες, ενώ οι ηθοποιοί (της ομάδας των βετεράνων και των πρωταγωνιστών της δεκαετίας του 1960) επιδίδονται συχνά σε αυτοσχεδιασμούς και σε διάλογο με το κοινό (Ρένα Βλαχοπούλου, αρ. 12, Σωτήρης Μουστάκας, αρ. 3, 14).

Παράλληλα, μια δεύτερη ομάδα επιθεωρήσεων χωρίς να «αρνείται» το θέαμα παραμένει πιο πιστή στο «λογοκεντρικό» ύφος που υπηρέτησαν το Ελεύθερο Θέατρο, η Ελεύθερη Σκηνή και το Θεσσαλικό Θέατρο (σε αυτές τις παραστάσεις οι ηθοποιοί μένουν πιστοί στο κείμενο και δεν αναπτύσσουν συχνά σχέσεις με την πλατεία –ίσως μάλιστα για αυτόν τον λόγο αρκετές από αυτές μαγνητοσκοπούνται χωρίς την παρουσία κοινού) (αρ. 1, 7, 8, 10, 15). Για τη συγγραφή των κειμένων τους συνεργάζονται συγγραφείς όπως η Άννα Παναγιωτοπούλου, βασικό μέλος της συγγραφικής ομάδας του Ελεύθερου Θεάτρου και της Ελεύθερης Σκηνής, και νεότεροι συγγραφείς που «μαθητεύσαν» σε αυτό το ύφος, όπως οι: Δήμητρα Παπαδοπούλου, Μιχάλης Ρέππας, Θανά-

19. Ο διαχωρισμός βέβαια είναι λίγο αυθαίρετος και οφείλουμε να επισημάνουμε ότι τουλάχιστον αυτή την περίοδο σημειώνονται και «μετακινήσεις» από τη μια ομάδα στην άλλη. Για παράδειγμα, ο Τάσος Πεζικιανίδης έπαιξε σε επιθεωρήσεις της Ελεύθερης Σκηνής τα πρώτα χρόνια του 1980, αλλά στις μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις που εξετάζουμε εδώ «προσχώρησε» στους θιάσους που απαρτιζόνταν από «παραδοσιακά εμπορικά» ονόματα όπως η Ρ. Βλαχοπούλου κι ο Κ. Βουτσάς (αρ. 11, 12). Η Σοφία Φιλιππίδου από την άλλη πλευρά, συμμετείχε τόσο σε θιάσους με καθαρά «εμπορικό» προσανατολισμό (αρ. 11) (για παραστάσεις των οποίων συνυπέγραψε και κείμενα, αρ. 17) όσο και σε σχήματα που πιστώνονταν τον πρότερο «έντιμο» βίο της Ελεύθερης Σκηνής (αρ. 8).

20. Η περίπτωση του Ηλία Κακλαμάνη είναι ιδιαίτερη καθώς φαίνεται πως γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία με επιθεωρήσεις (παρά τις αντιρρήσεις του Τύπου, βλ. Χρήστος Σιάφκος, «Λεωφορείο η Μιμή», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 28.1.1989, σ. 41) που μετά την ολοκλήρωση των παραστάσεων ακολουθούν ιδιαίτερα επιτυχή πορεία στον χώρο του βίντεο (αρ. 2, 9, 16). Από ένα σημείο και μετά μάλιστα ο Κακλαμάνης επιδίδεται στη συγγραφή και παρουσίαση επιθεωρήσεων αποκλειστικά για τη βιντεοπαραγωγή, οι οποίες όμως γυρίζονται σε θεατρικές σκηνές.

21. Στο ίδιο αυτό ρεύμα, παρόλο που υστερεί από άποψη επιτυχίας και ενδεχομένως και αισθητικής, θα εντάσσαμε και τις συγγραφικές απόπειρες του Ηλία Κακλαμάνη στις παραστάσεις που παρουσιάζει ο ίδιος με τον σχεδόν μόνιμο θιάσό του (αρ. 2, 9, 16).

σης Παπαθανασίου, Αντώνης Ανδρικήκης, Λάκης Μπέλλος, Άγγελος Πυριόχος, Κώστας Παναγιωτόπουλος.

Τέλος, ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις επιθεωρήσεις που διασώθηκαν χάρη στη μόδα της βιντεοσκόπησης έχουν οι δυο ουσιαστικά ανανεωτικές συγγραφικές προτάσεις για το είδος που έκαναν, ο Γιάννης Ξανθούλης με τη *Βίδα* (αρ. 6) που παρουσίασε ο Θύμιος Καρακατσάνης και ο Λάκης Λαζόπουλος με τη μετεπιθεώρηση *Ελλάς κατόπιν αορτής* (αρ. 13).²² Αν και η κριτική της εποχής στάθηκε πιο γενναιόδωρη απέναντι στον Ξανθούλη²³ από ό,τι στον Λαζόπουλο,²⁴ και οι δυο επιθεωρήσεις ξεφεύγουν από την πεπατημένη της παραδοσιακής επιθεώρησης αλλά και της νεότερης εκδοχής που υπηρέτησε το Ελεύθερο Θέατρο και οι συνεχιστές του, τόσο ως προς τη θεματολογία τους όσο και ως προς τη δομή τους.

Εφόσον διερευνούμε ένα είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου, θα πρέπει να αναφέρουμε και τους συνθέτες που αντιστοιχούν στα τρία ερμηνευτικά / συγγραφικά «ρεύματα». Στις καθαρά εμπορικές επιθεωρήσεις σταθερός συνθέτης είναι ο παλαίμαχος Ζακ Ιακωβίδης (αν και βρίσκεται στην περίοδο της καριέρας του στην οποία έχει κυριολεκτικά «αφεθεί» στους ηλεκτρονικούς ήχους του συνθεσάιζερ, αρ. 12, 14, 17, 18) αλλά και ο Γιώργος Κατσαρός (αρ. 4), ο Γιώργος Κριμιζάκης (αρ. 3) και ο Σάκης Τσιλίκης (αρ. 11). Στις επιθεωρήσεις που κινούνται στο πνεύμα του Ελεύθερου και του Θεσσαλικού Θεάτρου επιμελούνται τις μουσικές ο Λουκιανός Κηλαηδόνης (αρ. 1), ο Γιώργος Χατζηνάσιος (αρ. 8) και ο Γιάννης Σπανός (αρ. 7) (οι δύο τελευταίοι στις πρώτες τους επιθεωρησιακές απόπειρες). Και στις δυο ομάδες πάντως η παρουσία του συνθέτη είναι περιορισμένη, αφού η μουσική των έργων αποτελείται κυρίως από διασκευές και παρωδίες επιτυχημένων τραγουδιών, ενώ η πρωτότυπη μουσική περιορίζεται συνήθως στην έναρξη και το φινάλε. Ωστόσο, στις δυο ανανεωτικές προσπάθειες αυτής της περιόδου, τη *Βίδα* και το *Ελλάς κατόπιν αορτής* ο Γιώργος Τσαγκάρης και ο Θάνος Μικρούτσικος αντίστοιχα παρουσιάζουν καινούριες μουσικές. Η μουσική του Μικρούτσικου μάλιστα κυκλοφορεί και σε δίσκο μαζί με επιλεγμένα αποσπάσματα από τα νούμερα της παράστασης.

Η πιστότητα της τεκμηρίωσης

Είναι εύλογο να τεθεί το ερώτημα κατά πόσον οι μαγνητοσκοπήσεις αποτυπώνουν πιστά αυτές τις θεατρικές παραστάσεις. Ήδη, τη δεκαετία του 1980, όταν δηλαδή το βίντεο ήταν αρκετά διαδεδομένο πλέον, το θέμα της μαγνητοσκόπησης της θεατρικής πράξης απασχολούσε τους θεωρητικούς αλλά και τους επαγγελματίες του θεατρικού χώρου που έπρεπε να διαχειριστούν τις διάφορες δυνατότητες που προσφέρει η μαγνητοσκόπηση μιας παράστασης για την καταγραφή της ιστορίας του θεάτρου. Οι ερευνητές τονίζουν πως είναι απαραίτητη μια διπλή παραδοχή: αφενός η ιστορία του θεάτρου είναι αναγκαστικά η ιστορία των θεατρικών τεκμηρίων και αφετέρου τα μαγνητοσκοπημένα αυτά τεκμήρια είναι υποκειμενικά, ανολοκλήρωτα και φευγαλέα –όπως ακριβώς είναι

22. Βλ. Κ. Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, σσ. 318-320.

23. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Σάτιρα με γεύση απελπισίας», εφ. *Τα Νέα*, 15.12.1987, σ. 25.

24. Του ίδιου, «Μεταποιότητα», εφ. *Τα Νέα*, 14.3.1989, σ. 34.

και η ίδια η θεατρική πράξη.²⁵ Παράλληλα όμως, η μαγνητοσκόπηση δίνει τη δυνατότητα της καταγραφής όχι μόνο του τελικού προϊόντος, δηλαδή της παράστασης, αλλά και της διαδικασίας που οδηγεί στην παράσταση, του πολιτισμικού περιεχόμενου που παρουσιάζει ανθρωπολογικό ενδιαφέρον και, τέλος, ολόκληρου του θεατρικού γεγονότος, δηλαδή όχι μόνο των επί σκηνής δρώμενων αλλά και τη διάδραση μεταξύ σκηνής και πλατείας ή μεταξύ των μελών ενός θιάσου.²⁶ Αξίζει λοιπόν να σκεφτεί κανείς κατά πόσο οι δεκαοκτώ μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις μπορούν να αξιοποιηθούν για τη μελέτη αυτών των όψεων της θεατρικής πράξης, από τη στιγμή μάλιστα που, όπως ήδη αναφέρθηκε, η μαγνητοσκόπησή τους δεν είχε στόχο τη θεατρική καταγραφή αλλά την ικανοποίηση των αναγκών της αγοράς του βίντεο και της ζήτησης του κοινού.

Εξαρχής γνωρίζουμε ότι είναι πρακτικά αδύνατο η πολυφωνία του θεατρικού θεάματος να καταγραφεί από την κάμερα.²⁷ Επιπλέον όμως, διαπιστώνουμε πως οι συνθήκες της αγοράς του βίντεο είχαν αρνητικό αντίκτυπο στην καταγραφή της πιστότητας του τελικού επί σκηνής προϊόντος, αφού έγιναν αλλαγές που υπαγορεύτηκαν από τους όρους του βιντεοκυκλώματος. Πρώτα από όλα, σε αρκετές περιπτώσεις έχουν αφαιρεθεί σκηνές από τις παραστάσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις αυτό έγινε γιατί έπρεπε να μειωθεί η διάρκεια του «καινούριου» τελικού προϊόντος (δηλαδή της βιντεοταινίας, είτε για λόγους κόστους είτε για λόγους ευκολίας καθώς η μεγαλύτερης διάρκειας βιντεοκασέτα είναι πιο ακριβή και πιο δύσχρηστη).²⁸ Σε άλλες περιπτώσεις όμως απουσιάζουν ολόκληρα νούμερα, επειδή ο πρωταγωνιστής ή η πρωταγωνίστρια δεν μπορούσε να συμμετάσχει στο μαγνητοσκοπημένο προϊόν λόγω αποκλειστικού συμβολαίου του με άλλη εταιρία βίντεο-παραγωγής.²⁹ Για τον ίδιο λόγο, σε κάποια νούμερα ο απών ηθοποιός αντικαθίσταται από συνάδελφό του.³⁰ Επιπλέον, η Επιθεώρηση είναι ένα ρευστό είδος και συχνά υπάρχουν αλλαγές απρόβλεπτες στο περιεχόμενό της. Έτσι ένας αυτοσχεδιασμός μιας ηθοποιού, η αλλαγή της επικαιρότητας ή κάποιος άλλος άγνωστος λόγος μπορεί να επιφέρει αλλαγές στα επί σκηνής δρώμενα: ο μόνος τρόπος για να το

25. Marco de Marinis, «'A faithful betrayal of performance': Notes on the use of video in theatre», *New Theatre Quarterly*, vol. 1, 1985, σσ. 383-389, εδώ σ. 383.

26. Στο ίδιο, σσ. 384-385.

27. Gay McAuley, «The video documentation of theatrical performance», *New Theatre Quarterly*, vol. 10, 1994, σσ. 183-194, εδώ σ. 186.

28. Το πρώτο θύμα σε αυτές τις περιπτώσεις φαίνεται πως είναι κάποιες μουσικοχορευτικές σκηνές, ειδικά η αποθέωση της επιθεώρησης που ίσως θεωρείται η λιγότερο ενδιαφέρουσα και γι' αυτό σε κάποιες περιπτώσεις συντομεύεται αισθητά (αρ. 4, 12, 14) –παρόλο που στο κινηματογραφικό μιούζικαλ του παρελθόντος η σκηνή αυτή ήταν η πιο βασική υποδήλωση της συγγένειας με την επιθεώρηση. Έτσι, ενώ η βιντεοσκοπημένη επιθεώρηση αντικαθιστά το μιούζικαλ, οι ανάγκες του βίντεο-είδους επιβάλλουν την αλλοίωση ενός βασικού δομικού συστατικού του.

29. Η Δέσποινα Στυλιανοπούλου απουσιάζει επισήμως από τη μαγνητοσκόπηση της επιθεώρησης *Φάγατε – Λιανήσατε – Τελειώσατε* (αρ. 17), επειδή έχει συμβόλαιο με άλλη εταιρία, ωστόσο αν παρατηρήσουμε προσεκτικά, η ηθοποιός φαίνεται σε τουλάχιστον δύο πλάνα από μακριά, όταν η κάμερα κινηματογραφεί τον θίασο στο χορευτικό της έναρξης από το βάθος της σκηνής.

30. Ο Γιώργος Κωνσταντίνου, παρόλο που είναι συγγραφέας και σκηνοθέτης του έργου *Οι τελευταίοι ΠΑΣΟΚράτορες* δεν μπορεί να λάβει μέρος στη μαγνητοσκόπηση και σε κάποια από τα νούμερά του τον αντικαθιστά ο Μανώλης Πουλιάσης. Τα νούμερα αυτά μαγνητοσκοπούνται χωρίς κοινό.

αντιληφθούμε αυτό είναι φυσικά να έχουν διασωθεί και άλλα τεκμήρια των ίδιων επιθεωρήσεων –και αυτό έχει συμβεί για κάποιες από αυτές τις δεκαοκτώ επιθεωρήσεις.³¹

Από την άλλη πλευρά όμως, έστω και σε έναν περιορισμένο βαθμό, κάποιες από αυτές τις επιθεωρήσεις καταφέρνουν να αποτυπώσουν στοιχεία τόσο της διαδικασίας της παράστασης και του θεατρικού γεγονότος όσο και του πολιτισμικού περικειμένου. Το βασικότερο στοιχείο είναι η παρουσία και η συμμετοχή κοινού. Καθώς η Επιθεώρηση είναι ένα κατεξοχήν διαδραστικό ή συνομιλιακό³² θεατρικό είδος, η παρουσία του κοινού είναι σημαντική για να αντιληφθεί κανείς τόσο την απήχηση ενός νούμερου ή ενός/μιας ηθοποιού όσο και τις αισθητικές / ιδεολογικές αντιλήψεις της εποχής της παράστασης. Η αντίδραση λοιπόν των θεατών (στις επιθεωρήσεις που μαγνητοσκοπήθηκαν με παρουσία κοινού, αρ. 2, 3, 4, 9, 12, 14, 15, 17, 18) είναι κομβικής σημασίας για να αντιληφθούμε τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες της περιόδου, να αναλύσουμε τις τεχνικές των επιθεωρησιακών ηθοποιών (ειδικά των ηθοποιών της παλιότερης γενιάς που συνομιλούσαν από σκηνής με το κοινό) αλλά και να μελετήσουμε τις προτιμήσεις και την αισθητική του κοινού ειδικά σε περιόδους που παρατηρείται εκχυδαϊσμός του σκηνικού λόγου.³³

Σε λίγες περιπτώσεις, είτε λόγω της ευαισθησίας του τηλεσκηνοθέτη είτε για να δοθεί μεγαλύτερη ποικιλία στο βίντεο-προϊόν, έχουν προστεθεί πλάνα που δεν έχουν άμεση σχέση με το παραστασιακό αποτέλεσμα. Βλέπουμε λοιπόν σε κάποιες περιπτώσεις τους ηθοποιούς να προσέρχονται στο θέατρο –και διασώζεται με αυτόν τον τρόπο και η εξωτερική εικόνα κάποιων θεάτρων (Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, αρ. 17, Σμαρούλα, αρ. 1, θέατρο Πάνθεον Πάτρας, αρ. 10), οι μαρκίζες τους αλλά και οι αφίσες της παράστασης– ή τους βλέπουμε να συνομιλούν στα καμαρίνια, να προετοιμάζονται για την εμφάνισή τους στις κουίντες (είτε σκόπιμα, αρ. 17, είτε κατά λάθος, αρ. 12) ή να λένε τις πρώτες ατάκες τους πριν εμφανιστούν στη σκηνή (αρ. 17) –παλιά επιθεωρησιακή τακτική που χρησιμοποιούσαν δημοφιλείς κωμικοί για να εισπράξουν ακόμα μεγαλύτε-

31. Για παράδειγμα, από το νούμερο «Μοντέρνος Κινηματογράφος» με τη Ρένα Βλαχοπούλου (αρ. 13) έχουν διασωθεί αποσπάσματα από δύο τουλάχιστον διαφορετικές πηγές καθώς την ίδια περίοδο κυκλοφορούσαν μηνιαίες βιντεοκασέτες που είχαν τον χαρακτήρα «περιοδικού ποικίλης ύλης» ή «ανεξάρτητης πολιτικής εκπομπής» (*TV Press, Δήμος Αθηναίων*) [σε αντιδιαστολή με τη «στρατευμένη» δημόσια τηλεόραση, πρβλ. Ο.-Ε. Κασσαβέτη, *Η ελληνική βιντεοταινία (1985-1990)*, σσ. 169-170] στις οποίες περιλαμβάνονταν κάθε τόσο αποσπάσματα από επιθεωρήσεις. Έτσι, διαπιστώνει κανείς αλλαγές στο συγκεκριμένο νούμερο καθώς η ηθοποιός αυτοσχεδιάζει, δίνει τις ατάκες της σε άλλους ηθοποιούς ή προσθαφαιρεί κομμάτια από το κείμενο. Οι αντιδράσεις του κοινού επίσης είναι πιο θερμές στα αποσπάσματα που έχουν μαγνητοσκοπηθεί στην αρχή της σεζόν, ενώ στη βιντεοκασέτα, που γυρίστηκε στο τέλος της σεζόν, οι αντιδράσεις είναι μάλλον χλιαρές. Σε άλλη περίπτωση (αρ. 11) βλέπουμε ότι η Σοφία Φιλιππίδου απουσιάζει στο φινάλε της παράστασης από τη θέση στην οποία θα έπρεπε να βρίσκεται από όσο γνωρίζουμε βλέποντας πλάνα διαφορετικής μαγνητοσκόπησης της ίδιας σκηνής για λογαριασμό εκπομπής της δημόσιας τηλεόρασης.

32. Βλ. Απόστολος Πούλιος, «Μεταθεατρικότητα, αυτοαναφορικότητα και ετερότητα στην Επιθεώρηση: Η περίπτωση των *ad hoc* νούμερων», ανακοίνωση στο ΣΤ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο «Θέατρο και Ετερότητα: Θεωρία, δραματολογία και θεατρική πρακτική», Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017.

33. Κ. Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, σ. 342. Βλ. επίσης την ανταλλαγή απόψεων για τον τίτλο της επιθεώρησης *Πώς τη λεν τη βαζελίνη τούρκικα*; στο «Πώς τη λένε την... κακογουστιά ελληνικά», εφ. *Τα Νέα*, 21.4.1988, σ. 20.

ρο χειροκρότημα προτού καν εμφανιστούν.³⁴ Η κάμερα αποτυπώνει επίσης πλάνα από βοηθητικούς χώρους ή την πλατεία θεάτρων που δεν υπάρχουν πια (Σμαρούλα, αρ. 1, Καλουτά, αρ. 12) καθώς και τους τεχνικούς του θιάσου επί το έργο –παρόλο που είναι εμφανές ότι πρόκειται για σκηνοθετημένα και όχι αυθόρμητα πλάνα (αρ. 17).³⁵

Τέλος, τα μαγνητοσκοπημένα τεκμήρια των δεκαοκτώ επιθεωρήσεων προσφέρονται για σύγκριση με τις πληροφορίες που αντλούμε από άλλων ειδών τεκμήρια, κυρίως τα προγράμματα των παραστάσεων (τα εξώφυλλα των οποίων παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν συγκριθούν με τα εξώφυλλα των αντίστοιχων βιντεοταινιών) και τις πληροφορίες που βρίσκει εκεί κανείς για το περιεχόμενο της παράστασης αλλά και τα δημοσιεύματα στον Τύπο. Είναι ίσως μια σπάνια ευκαιρία να μπορεί να συγκρίνει κανείς τα μαγνητοσκοπημένα επί σκηνής δρώμενα με τις κριτικές της εποχής και να εκπλήσσει άλλοτε με την επιείκεια³⁶ κι άλλοτε με την αυστηρότητα³⁷ των κριτικών για συγκεκριμένες επιθεωρήσεις. Οι κριτικές μας ενημερώνουν επίσης για αλλαγές στις συνθήκες της παράστασης –για παράδειγμα διαβάζουμε ότι σε μια επιθεώρηση η μουσική και τα τραγούδια εκτελούνται ζωντανά, αλλά στην εκδοχή της βιντεοκασέτας τραγουδιούνται «πλέι-μπακ» (αρ. 1). Εξίσου ενδιαφέρον είναι να συγκρίνει κανείς τις προγραμματικές δηλώσεις των συντελεστών μιας επιθεώρησης³⁸ με το αποτέλεσμα που αποτυπώνει η κάμερα αλλά και τα δημοσιευμένα αποσπάσματα από νούμερα μιας παράστασης (συνήθως τακτική των –αντιπολιτευόμενων κυρίως– εφημερίδων να δημοσιεύουν καυστικά κείμενα, τα οποία παρουσιάζουν συχνά διαφορές από το κείμενο που ερμηνεύουν στη μαγνητοσκοπημένη εκδοχή της επιθεώρησης οι ηθοποιοί).³⁹

Η ζωή μετά το βίντεο-κλαμπ

Οι περισσότερες από αυτές τις μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις, παρά την επιτυχία που γνώρισαν την περίοδο της κυκλοφορίας τους, εξαφανίστηκαν από τη μνήμη των θεατών και των ερευνητών/τριών. Κάποια νούμερά τους παρουσιάστηκαν σε άλλες επιθεωρήσεις ερμηνευμένα από άλλους ηθοποιούς και χωρίς να δηλώνεται πάντα η προέλευσή τους.⁴⁰ Κάποια νούμερα παρουσιάστηκαν σε τηλεοπτικές εκπομπές ή σε άλλα ζωντανά θεάματα.⁴¹ Ελάχιστες επιθεωρήσεις μεταδόθηκαν από ιδιωτικούς τηλεοπτικούς

34. Σπεράντζα Βρανά, *Τα μπουλούκια, το θέατρο κι εγώ*, Αθήνα, Εξάντας, 1982, σ. 94.

35. Τις πιο πολλές σχετικές ιδέες φαίνεται πως είχε ο Όμηρος Ευστρατιάδης που υπέγραψε την τηλεσκηνοθεσία του *Φάγατε – Λιανήσατε – Τελειώσατε* (αρ. 17).

36. Περσεύς Αθηναίος, «Μας τελειώσες...», εφ. *Ημερησία*, 23.9.1987, σ. 42.

37. Θόδωρος Κρητικός, «Ο καλός, ο κακός και ο νάρκισσος», εφ. *Τα Νέα*, 12.1.1989, σ. 47.

38. Βαγγέλης Σαρακηνός, «Επιθεώρηση προφητεία...», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 17.10.1988, σ. 35.

39. «Μιμή, Πασόκ, Κλεφτόκ, Μασόκ», εφ. *Μεσημβρινή*, 9.12.1988, σσ. 23-25.

40. Κατά της διάρκειας περιοδείας με την επιθεώρηση *Εδώ ο κόσμος καίγεται και η Μιμή χτενίζεται* την άνοιξη του 1989, η Γωγώ Ατζολετάκη ερμήνευε το νούμερο «Δημητρούλα μου, γεια σου» που είχε παρουσιάσει πρώτη η Άννα Παναγιωτοπούλου στην επιθεώρηση *Σιχτίρεια '88*. Στο πρόγραμμα της παράστασης δεν δηλωνόταν η προέλευση του νούμερου ούτε οι συγγραφείς του.

41. Η Ελένη Γερασιμίδου επανέλαβε σε τηλεοπτική εκπομπή της κρατικής τηλεόρασης («Η Μικρή μας Επιθεώρηση του Χθες και του Σήμερα», ET1, 1991) νούμερό της από το *Όσα παίρνει ο άνεργος*. Επίσης σε εκπομπή της σειράς «Καρντάσιανς» του ANT1 προβλήθηκε βίντεο από το Koukles Club της

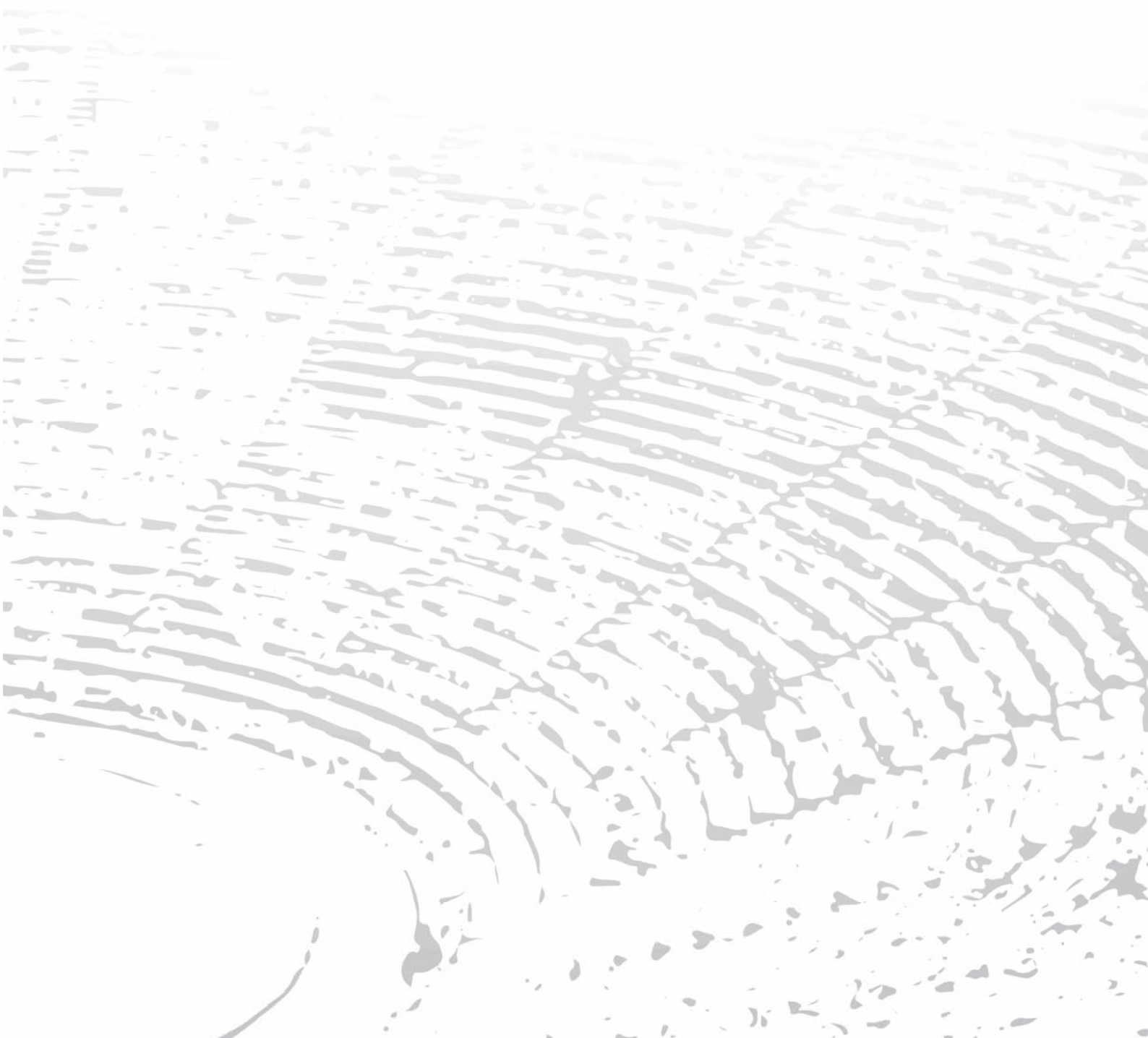
σταθμούς μικρής / τοπικής εμβέλειας, ενώ κατά καιρούς αποσπάσματα ή και ολόκληρες επιθεωρήσεις μεταφορτώνονται στο διαδίκτυο, σε ιστοσελίδες όπως το Youtube.

Τριάντα χρόνια μετά την πρώτη τους εμφάνιση και... εξαφάνιση, οι μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις ίσως κρύβουν τελικά χρήσιμες πληροφορίες για τη θεατρική και κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής τους. Ακόμα κι αν η παραγωγή των βιντεοταινιών αυτών ήταν αποτέλεσμα εμπορικών κινήσεων και συμφερόντων, παρουσιάζει σήμερα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη θεατρολογική έρευνα, αφού είναι σε θέση να μας θυμίσουν την «εφήμερη γοητεία» του επιθεωρησιακού είδους –γοητεία που τη δεκαετία του 1980 ήταν ήδη αρκετά θαμπή και σήμερα έχει ξεθωριάσει ακόμα περισσότερο. Κάθε μαγνητοσκοπημένη παράσταση παραμένει ένα πολύτιμο τεκμήριο: η πιο «πιστή προδοσία»⁴² της παράστασης. Και ως «πιστή» θα επιστρέφει πάντα.

Αθήνας, όπου η διεμφυλική καλλιτέχνη Ρία μιμείται τη Σοφία Φιλιππίδου σε νούμερο από τα Σιχτίρεια '88 χρησιμοποιώντας τον αυθεντικό ήχο από τη βιντεοταινία («Koukles Club - Η Ρία στα Καρντάσιανς Αντ1-Dalida & Σοφία Φιλιππίδου», στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=lzfwutIn8SU>, ημερομηνία πρόσβασης στις 15/12/2017).

42. M. de Marinis, «'A faithful betrayal of performance'...», *ό.π.*

Θ. ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ/ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΦΩΤΙΣΜΟΣ



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

*Πηγές σκηνικής εικόνας:
Τα «μυστικά» σπάνιων εκδόσεων θεατρικών έργων*

Τον Ιούλιο του 1888 ο Τζόρτζ Έισμαν (George Eastman), έφτασε στην ανακάλυψη που θα άλλαζε ριζικά την αντίληψη του ανθρώπινου είδους: δημιούργησε την πρώτη φωτογραφική μηχανή-κουτί (*box camera*), την οποία ονόμασε Kodak. Αυτή τη χρονιά ανοίγει τις πύλες του το θέατρο του Ανδρέα Συγγρού στην Αθήνα και τυπώνεται ένα ελληνικό «δράμα ιλαρόν», που δεν έμελλε να συνταράξει τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο της Ευρώπης ούτε καν της Ελλάδας. Ο τίτλος του είναι *Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*, ενός άγνωστου μέχρι σήμερα συγγραφέα, κρυμμένου πίσω από το ψευδώνυμο Ιλαρίων.¹ Η πένα ενός επίσης ανώνυμου σκιτσογράφου πλουτίζει το μικρό βιβλιαράκι με τέσσερις εικόνες που διεκδικούν τη θέση φωτογραφιών από μια προσδοκώμενη παράσταση. Την δυσέυρετη σήμερα έκδοση συνάντησα στα πρώτα μου ερευνητικά βήματα. Από τότε έλκει την προσοχή μου η εικονογράφηση των σπάνιων εκδόσεων θεατρικών έργων και συλλέγω τα “μυστικά” που θα μοιραστώ σήμερα μαζί σας. Τα φωτογραφικά αρχεία του Θεατρικού Μουσείου, του ΕΛΙΑ, του Εθνικού Θεάτρου και άλλων Ιδρυμάτων, οι εικόνες που διασώζουν εφημερίδες και περιοδικά έχουν ήδη απασχολήσει τη σύγχρονη έρευνα.² Επιχειρώ να σας δείξω μια ακόμα πηγή, η οποία αρκετές φορές φέρνει αθησαύριστο εικονογραφικό υλικό και ανοίγει γόνιμο διεπιστημονικό διάλογο.³

Στο πλαίσιο της μικρής αυτής ανακοίνωσης μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε το θέμα και να δούμε τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα από ένα ηθελημένα μεγάλο χρονικό φάσμα: από τον ύστερο 19ο αιώνα, από την καρδιά του Μεσοπολέμου και από την πρώτη δεκαετία της μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εποχής. Όπως είναι αναμενόμενο, τα έργα διαφέρουν ριζικά μεταξύ τους, αλλά διαθέτουν δυο τουλάχιστον κοινούς τόπους: α) αξι-οποιούν, διαφορετικά κάθε φορά καλλιτεχνικά προϊόντα της προφορικής παράδοσης –λα-

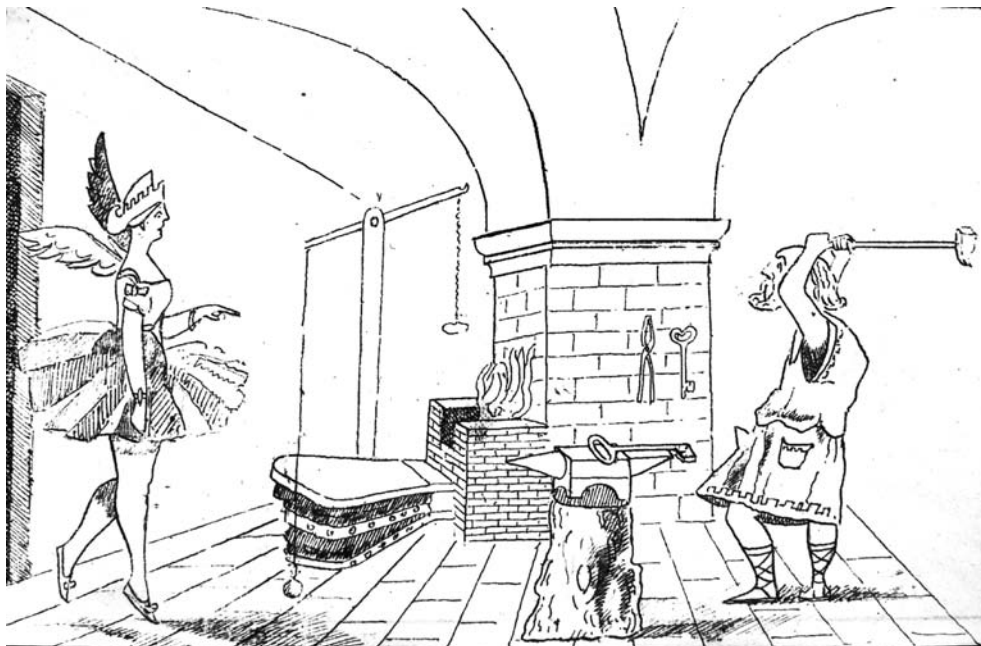
1. Ιλαρίων, *Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*. Δράμα ιλαρόν εις πράξεις τρεις, Αθήνα, Εκ του Τυπογραφείου Παρασκευά Λεωνή, 1888. Οι σελίδες των τεσσάρων εικόνων εντός του κειμένου δεν αριθμούνται. Λόγω του περιορισμού των λέξεων της ανακοίνωσης περιλαμβάνονται μόνο οι απολύτως απαραίτητες βιβλιογραφικές παραπομπές.

2. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, διδακτορική διατριβή, τόμ. Β΄, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2013.

3. Στην επεξεργασία των εικόνων της παρούσας εργασίας συνέβαλε καθοριστικά ο νέος αρχιτέκτονας Νίκος Ταξιλάρης, τον οποίο ευχαριστώ από καρδιάς.

ικά άσματα, δημοτικά τραγούδια, λαϊκά παραμύθια– και β) ενσωματώνουν στην έκδοση ερεθιστική εικονογράφηση. Προφανώς αυτό το δεύτερο πεδίο θα μας απασχολήσει εδώ.

Οι γνώσεις μας για την εγχώρια σκηνική πράξη, το ίδιο το σκηνικό γεγονός, στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, είναι πολύ περιορισμένες· δεν είναι μόνο η έλλειψη φωτογραφιών· «το ταξικό χάσμα που χωρίζει αυτή την εποχή τους αστούς συγγραφείς και δημοσιογράφους από τους λαϊκούς θεατρίνους» δεν έχει ακόμα γεφυρωθεί.⁴ Η κίνηση του Παρίωνος να ενσωματώσει στο τρίπρακτο δράμα του εικονογράφηση μας προσφέρει μια γεύση από την εποχή που η γαλλική οπερέτα έχει εισβάλει για τα καλά στην Αθήνα. Εξάλλου, από το συγκεκριμένο είδος ο συγγραφέας αντλεί πλούσια έμπνευση και οδηγείται σε μια εκρηκτική σύλληψη: τη μεταμφίεση του Δία σε Μωάμεθ για να μπορέσει να κατακτήσει μια Τουρκάλα καλλονή, τη Λειλά. Τη σκηνογραφική όψη των παραστάσεων των ξένων μπορούμε να συνθέσουμε μόνο έμμεσα από τις λεκτικές περιγραφές των ντόπιων, κυρίως μέσα από τις οργισμένες αντιδράσεις εκείνων που υποστηρίζουν ότι τα γαλλικά θεάματα ήρθαν να διαφθείρουν τα αμόλυντα ανατολίτικα ήθη.⁵



Εικ. 1. Παρίων, *Ο Ζευσ Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*, Αθήνα, 1888.

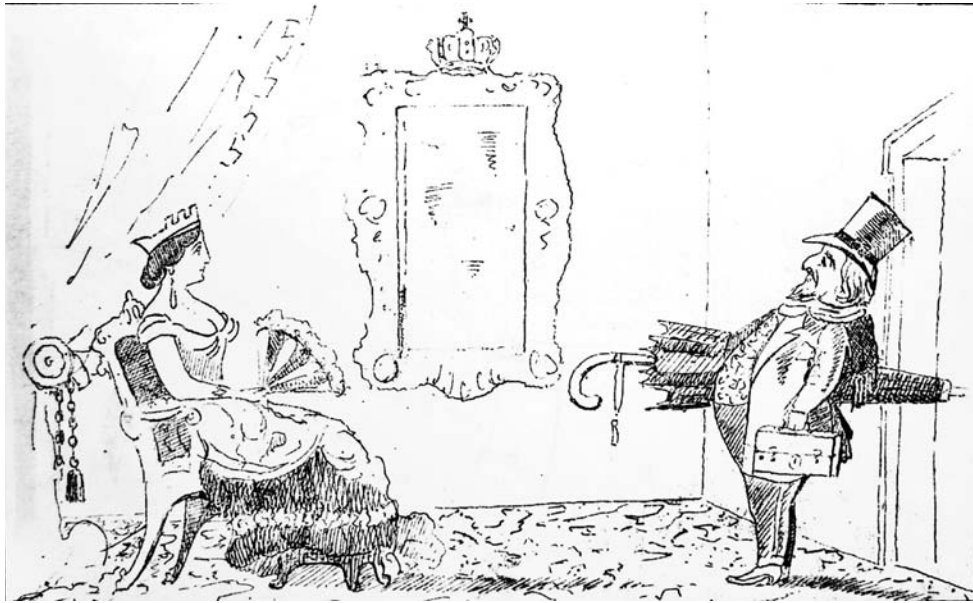
Πηγή: Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης

Η πρώτη εικόνα του κειμένου του Παρίωνος επιβεβαιώνει το δίκαιο των επιθέσεων, αφού παρουσιάζει την απεσταλμένη των θεών Ίριδα ως αφρότη μπαλαρίνα να αποκα-

4. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η τεχνική υποδομή των παραστάσεων», στον τόμο *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, τόμ. Β1, σσ. 163-180: 168.

5. Του ίδιου, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19ο αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004, σσ. 113-138.

λύπτει εντελώς ανεπίτρεπτα τα καλλίγραμμα πόδια της και να ζητά από τον γέροντα και κακοφορμισμένο Ήφαιστο τα χρυσά κλειδιά που παρήγγειλε η Ήρα για να ανοίγει «τα δώματα και τα κιβώτια» του Δία (σ. 11). Η συνάντηση γίνεται μέσα στο σιδεράδικο που διαθέτει όμως αξιοπρόσεκτη αρχιτεκτονική με επιβλητικές καμάρες και κολώνες. Ο σιδεράς του Δωδεκάθεου χτυπά το σφυρί του «επί του άκμονος» και ως γνήσιος ανατολίτης, τραγουδά λαϊκά άσματα της εποχής του συγγραφέα που παραπέμπουν σε τούρκικους αμανέδες και όχι σε οπερετικές μελωδίες (σ. 7).



Εικ. 2. Παρίων, Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον, Αθήνα, 1888.

Πηγή: Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης

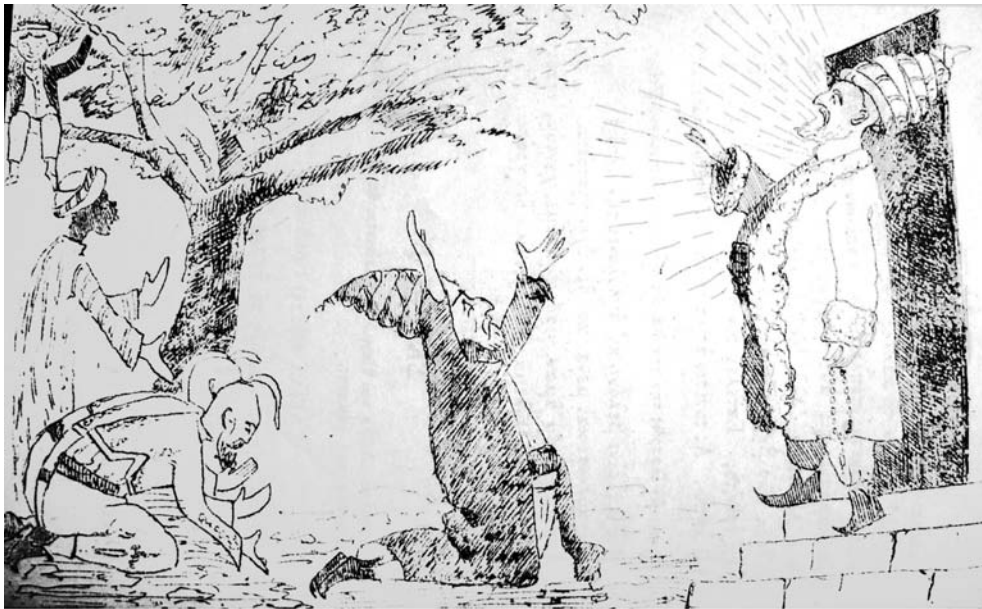
Η δεύτερη εικόνα μάς μεταφέρει στο «Ολύμπιον Δώμα», που έχει την όψη μιας σύγχρονης του συγγραφέα ανακτορικής αίθουσας. Στον θρόνο είναι καθισμένη η σύζυγος του Δία και δροσιζεται με «επίχρυση» βεντάλια (σ. 14). Τίποτα στην ενδυμασία της Ήρας δεν την κάνει να διαφέρει από μια χαριτόβρυτο Ευρωπαϊά βασίλισσα. Βαθιά είναι η ρήξη με τους ενδυματολογικούς κώδικες της Ανατολής: αποκαλύπτει με βαθύ ντεκολτέ το μπούστο της και στολίζει το κεφάλι της με κορώνα και μακριά σκουλαρίκια. Επιπλέον, στο βασιλικό στέμμα που κοσμεί το βαρύτιμο καθρέφτη του σπιτιού, μπορούμε να διακρίνουμε το σύμβολο της χριστιανικής πίστης, τον σταυρό, μια δακτυλοδεικτούμενη ανορθογραφία που εγκαθιστά στο Δωδεκάθεο τη δεσποτική μήτρα! Ο Ζευς παρουσιάζεται ως καλοθρεμμένος αστός, του οποίου η περιβολή έχει επίσης όλα τα διαπιστευτήρια της Εσπερίας. Οι προκλητικές επιλογές του Παρίωνα δεν σταματούν εδώ. Στη δεύτερη πράξη μεταφερόμαστε στον κήπο της πανέμορφης Οθωμανίδας, της Λεϊλά (σ. 45). Ο Ζεύς «περιβεβλημένος ενδυμασίαν ποικιλόχρουν Ανατολικήν» (σ. 44) τραγουδά έναν τούρκικο αμανέ της εποχής:

«Η αγάπ' είνε βελόνη κι' αγκυλώνει την καρδιά /
 Με αγκύλωσε και μένα, και δεν έχω γιατρεία. /
 Αμάν, κουζούμ, αμάν, γιαβρούμ, κάμε, χανούμ σνάφι /
 Μηδέ καλέμι Ουλεμά το ντέρτι μου δεν γράφει».

Για να συμπληρώσει παρακάτω:

«Ανάμεσα στα φρύδια σου ένα ντζαμί θα χτίσω, /
 και ντερβισάκι θα γενώ ν' αρθώ να προσκυνήσω» (σ. 45).

Ο ανώνυμος σκιτσογράφος δεν επιλέγει να αποτυπώσει την πεντάμορφη ανατολίτισσα που έχει κλέψει την καρδιά του Δία ούτε βεβαίως την ερωτική συνεύρεση του παράνομου ζευγαριού, όταν αποσύρεται σε μια καλύβα.



Εικ. 3. Ιλαρίων, Ο Ζεός Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον, Αθήνα, 1888.
 Πηγή: Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης

Η επόμενη εικόνα παρουσιάζει τον Δία να ακτινοβολεί μεταμορφωμένος σε Μωάμεθ και να αναγγέλλει στον πεσμένο στα γόνατα πατέρα της κόρης και την ακολουθία του ότι η Λειλά, ως άλλη αιεπάρθενος Μαρία θα φέρει στον κόσμο «άνδρα μέγαν», ο οποίος θα «δοξάσει το γένος των Μουσουλμάνων» (σ. 73). Στην τρίτη πράξη η δράση μεταφέρεται πάλι στον Όλυμπο, όπου ο Ιλαρίων σημειώνει ότι οι θεοί θα παρακολουθήσουν, «Δράμα ανατολικόν, τραγικόν και κωμικόν και πολύ διδακτικόν, εις πράξιν μίαν» (σ. 104), συνθέτοντας έτσι, τόσο πρώιμα, μια σκηνή θεάτρου εν θεάτρω.⁶

6. Ο Ερμής μεταμφιέζεται σε Δία και ο Γανυμήδης παριστάνει τη Λειλά, για να σατιρίσουν από κοινού τις συζυγικές απιστίες του πατέρα των θεών (βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία*, σσ. 136-137).



Εικ. 4. Παρίων, *Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*, Αθήνα, 1888.

Πηγή: Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης

Η τέταρτη και τελευταία σκηνή του έργου παρουσιάζει τη συμφιλίωση των θεών που κατά τον αριστοφανικό τρόπο χορεύουν και τραγουδούν τα παραδοσιακά κλέφτικα αυτή τη φορά, πριν πέσει η αυλαία. Η εικόνα όμως αποτυπώνει πολύ περισσότερα: το παλάτι των θεών παραμένει ένα εξευρωπαϊσμένο αστικό σαλόνι με βαρύτιμες κουρτίνες αλλά και με έναν αρχαιοπρεπή κίονα να δηλώνει την αδιαμφισβήτητη καταγωγή του Δωδεκάθεου. Η ενδυματολογική ποικιλία των χορευτών είναι τέτοια που επιτρέπει ανάμεσα στα φανταχτερά ευρωπαϊκά στολίδια, τους μαιάνδρους και τις κορώνες, να ενσωματωθεί αβίαστα ακόμα και η φουστανέλα, η πατροπαράδοτη στολή ενός ρωμιού κλεφταρματωλού. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι έχουμε μπροστά στα μάτια μας μια «εκσυγχρονισμένη» *Βαβυλωνία* (1836), για να θυμηθούμε την γραμμένη περισσότερο από μισό αιώνα πριν κωμωδία του Δ. Κ. Βυζάντιου. Η τόλμη του κρυμμένου, ωστόσο, πίσω από ψευδώνυμο συγγραφέα, όχι μόνο δεν επέτρεψε την παράσταση αλλά κλείδωσε το κείμενο στο χρονοντούλαπο της ιστορίας.

Και τώρα σας καλώ να κάνουμε ένα μεγάλο χρονικό άλμα για να βρεθούμε στον Μεσοπόλεμο. Η τέχνη της φωτογραφίας είναι πια διαδεδομένη ακόμα και στο νοτιότερο άκρο της βαλκανικής χερσονήσου. Οι φιλάρεσκες πόζες των πρωταγωνιστριών του ελληνικού θεάτρου μπορούν να κοσμούν τα εξώφυλλα θεατρικών έργων, όπως συμβαίνει με τη φωτογραφία της Κυβέλης σε μια σκηνή από το *Χελιδόνι* του Παύλου Νιρβάνα.⁷

7. Παύλος Νιρβάνας, *Θέατρον. Το χελιδόνι. Όταν σπάσει τα δεσμά του*, τόμ. Β', Αθήνα, Εκδότης Ιωάννης Ν. Σιδέρης, 1922.

Τρεις ασπρόμαυρες φωτογραφίες που αποτυπώνουν τις αντίστοιχες σκηνές από την παράσταση βρίσκουμε στην έκδοση του *Όρκου του πεθαμένου* του 1932.⁸ Τον ίδιο



Εικ. 5. Παύλος Νιρβάνας, *Θέατρον*, Αθήνα, 1922.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

καιρό οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου γεμίζουν υποσχέσεις το θεατρόφιλο κοινό της πρωτεύουσας, ενώ η παρουσία του σκηνοθέτη είναι σταθερή και η σκηνογραφία ένας διαμορφωμένος πια επαγγελματικός κλάδος. Εκτός από τον *Όρκο του πεθαμένου* γνωρίζουμε δυο ακόμα δραματοποιήσεις του πασίγνωστου δημοτικού τραγουδιού «Του νεκρού αδερφού», που θέλει τον πεθαμένο Κωνσταντή να σηκώνεται από το μνήμα για να φέρει πίσω στη χαροκαμένη μάνα του, που έχει θάψει εννιά γιούς, την παντρεμένη πολύ μακριά στα ξένα, μονάκριβη αδερφή του, την Αρετή.⁹ Ο συγγραφέας όμως αυτού του έργου, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, έχει τα εφόδια για να φροντίσει και το εικαστικό σκέλος του κειμένου του, καθώς μοιράζει τη δημιουργικότητά του ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική.¹⁰ Η έκδοση μάς παραδίδει τη διανομή και τους συντελεστές της πρώτης παράστασης που πραγματοποιήθηκε στο θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη, στις 7 Οκτωβρίου 1929, με τη θιασάρχη να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αρετής.

8. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, δράμα, πρόλογος Ν. Λάσκαρη, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Δημητράκου Α. Ε., 1932. Οι σελίδες που τοποθετούνται οι εικόνες δεν αριθμούνται.

9. Πρώτος ο Αργύρης Εφταλιώτης με τον *Βουρκόλακα* (1894) και ακολουθεί ο Φώτος Πολίτης με τον *Βρυκόλακα* (1908). Βιογραφικά στοιχεία για τους συγγραφείς και την περιγραφή των τριών έργων, στην ηλεκτρονική πηγή: www.theatrokaiiparadosi.thea.auth.gr (ημερομηνία πρόσβασης στις 19/9/2017). Τον *Όρκο του πεθαμένου* συνοδεύει ένας πρόλογος του Νικόλαου Λάσκαρη και ένα εισαγωγικό κεφάλαιο του Παπαντωνίου, αμφότερα ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτα για το ιδεολογικό τους φορτίο: την επιμονή να συνδέσουν το δράμα, αφενός με τον χωρισμό και τον πόνο της ξενιτιάς ενός «μετανάστη λαού» και αφετέρου με την πεποίθηση ότι το ελληνικό δημοτικό τραγούδι «δε συγκρίνεται με κανένα από τα άλλα» των βαλκανικών λαών, σσ. 19-20. Δηλαδή με τη βασανιστική επικαιρότητα, τους ιστορικούς όρους, μέσα στους οποίους συντίθεται η δραματοουργία του Μεσοπολέμου.

10. Ο Παπαντωνίου έχει διατελέσει καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, έχει διοριστεί διευθυντής της Εθνικής Βιβλιοθήκης και έχει κιάλας τιμηθεί με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών.

Η σκηνοθεσία του Σπύρου Μελά, η μουσική του Μάριου Βάρβογλη, η σκηνογραφία των Νίκου Καστανάκη (1896-1962) και Άγγελου Σπαχή (1903-1963), καθώς και ο δυναμικός θίασος δημιούργησαν το σύνολο των προϋποθέσεων για να αντέξει το έργο σε τριάντα συνεχείς επαναλήψεις, ρεκόρ σπάνιο, για εκείνη την εποχή.¹¹

Ο τόμος περιλαμβάνει δυο σχέδια της σκηνογραφίας, τα οποία υπογράφει ο ένας εκ των δυο σκηνογράφων, ο Σπαχής, ένας αυτοδίδακτος, όπως και ο Καστανάκης, καλλιτέχνης που δούλεψε στον χώρο της διαφήμισης και συνεργάστηκε με τον Φώτο Πολίτη, τον Σπύρο Μελά και τις βεντέτες του Μεσοπολέμου, την Κυβέλη και την Κοτοπούλη.¹²

Μαζί με τις τρεις φωτογραφίες η έκδοσή μας παραδίνει ένα διόλου ευκαταφρόνητο υλικό για το εικαστικό σκέλος του σκηνικού γεγονότος. Το πρώτο λοιπόν σχέδιο του Σπαχή αποτυπώνει τις μοντερνιστικές διαθέσεις του σκιτσογράφου και εικονογραφεί μια κεντρική σκηνή του δράματος: την εμφάνιση του βρυκολαχιασμένου αδερφού, του Κωνσταντή, στην Αρετή. Το μαυρόασπρο αντι-ιλουζιονιστικό σχέδιο με τον πελώριο φοίνικα σε πρώτο πλάνο εγκαθιστά στη σκηνή το εξωτικό περιβάλλον της Αφρικής, όπου βρίσκονται τα μεγάλα κτήματα του Δημήτρη Φλόκα, του πλούσιου άντρα που πήρε την Αρετή στα ξένα.

Το δεύτερο σχέδιο τοποθετείται στην αρχή του τρίτου μέρους και εικονογραφεί τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα: «Δάσος [...] νύχτα, το φεγγάρι. Ο κορμός ενός πεύκου πεσμένος», και έξι απόκοσμες νεράιδες που «χορεύουν στο βάθος ανάμεσα απ' τους κορμούς των δέντρων».¹³ Θα πρέπει να προσέξουμε ότι τα δυο σχέδια εικονογραφούν το «υπερβατικόν» του δράματος, ενώ οι τρεις φωτογραφίες τη γειωμένη, ρεαλιστική εικόνα της πραγματικότητας.



Εικ. 6. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα, 1932.

Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

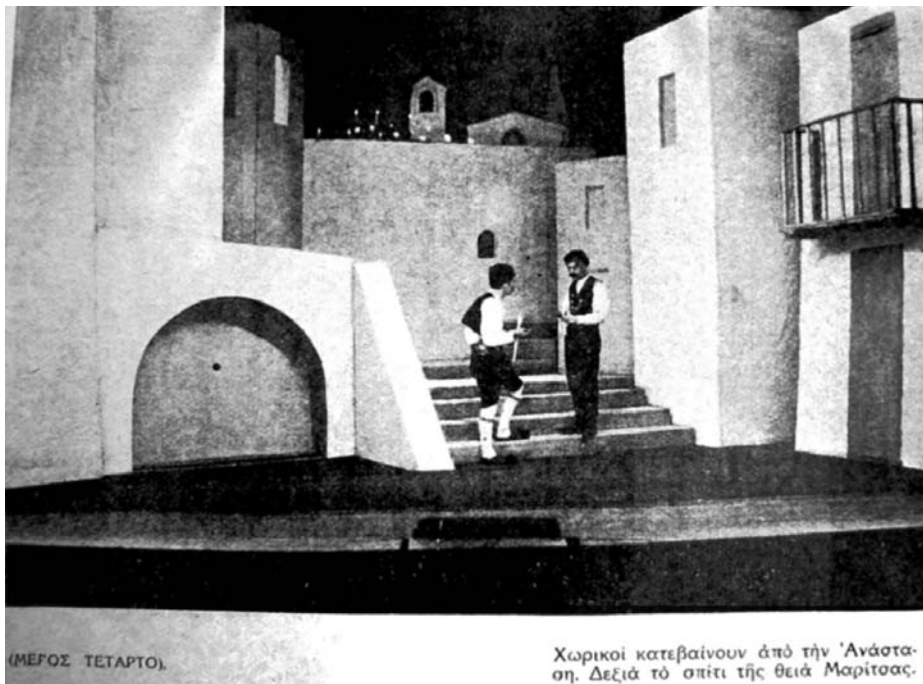
11. Ζ. Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, σ. 16.

12. Σύντομα βιογραφικά σημειώματα και καταγραφή των επώνυμων σκηνογραφικών εργασιών του Σπαχή και του Καστανάκη –οι περισσότερες σε συνεργασία μεταξύ τους, καθώς και με άλλους σκηνογράφους– βλ. Π. Κωνσταντινάκου, τόμ. Β', Παράρτημα II και III αντίστοιχα, χ.σ.

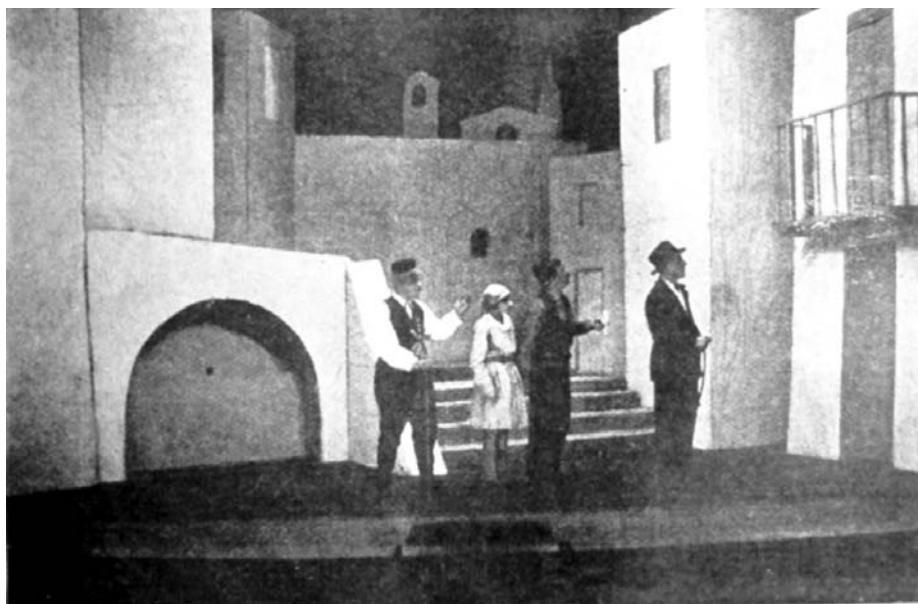
13. «Ο κ. Παπαντωνίου, αντί να γλυστρήσει εις καμμίαν ψευδοσαιξπηρικήν φαντασμαγορίαν βγάζοντας έξω χιλιάδες τέρατα με κέρατα και δεν ξεύρω ἕγω τι άλλο –πράγμα που του ἦτο εύκολον– έφερον εις την σκηνήν έξ φωτεινά πνεύματα, έξ νεράιδες της Ελληνικής μυθολογίας» (Ν. Λάσκαρης, «Πρόλογος», σ. 11). Η Κωνσταντινάκου παραθέτει για την ίδια παράσταση ένα σκίτσο του Δημητριάδη που βρίσκεται κοντά στην απόδοση του Σπαχή (τόμ. Β', εικ. 7.21, πηγή: εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 12.5.1929). Και μια ίδια φωτογραφία με τη δεύτερη φωτογραφία της έκδοσης (βλ. εικ. 6.36, πηγή: *Νέα Εστία*, τόμ. 27, τχ. 319, 1.4.1940, σ. 421).



Εικ. 7. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα, 1932.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.



Εικ. 8. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα, 1932.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.



(ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ)

Ο Μιγάλης κι οι χωριάτες μιλούν για τη θεία Μαρίτσα έξω απ' το κατάκλειστο σπίτι της.

Εικ. 9. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα, 1932.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.



(ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ)

Η Άρετή φτασμένη έξω από το σπίτι της μάνας της μιλεί με τόν ήσυχιο του Κωσταντή.—Στόν τοίχο φαίνεται ο ήσκιος.

Εικ. 10. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα, 1932.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Οι φωτογραφίες παρουσιάζουν τους δυο σκηνογράφους να μην έχουν απομακρυνθεί ουσιαστικά από τις σκηνικές οδηγίες του Παπαντωνίου.¹⁴

Προσφέρουν μαρτυρίες για τη στυλιζαρισμένη όψη του δημόσιου χώρου που αποτελεί το σκηνικό αυτού του μέρους, αλλά και πληροφορίες για το ενδυματολογικό σκέλος της παράστασης.

Στην τελευταία φωτογραφία δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο ότι το φάντασμα του Κωσταντή δεν εμφανίζεται, απλά στον τοίχο αποτυπώνεται η σκιά του.

Με το τρίτο χρονικό άλμα βρισκόμαστε στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Στο *Παραμύθι της ανέμης* ο Βασίλης Ρώτας¹⁵ πειραματίζεται χωρίς ενδοιασμούς με θεματικά μοτίβα αντλημένα από μια σειρά από πασίγνωστα λαϊκά παραμύθια: *Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι*,¹⁶ *Ο Σιμιγδαλένιος*,¹⁷ *Η μαγεμένη βασιλοπούλα*, *Η Γοργόνα και ο βασιλιάς Αλέξανδρος*,¹⁸ κ.ά. Ολοφάνερα είναι και τα σαιξπηρικά δάνεια. Χωρίς αναστολές η ποικιλία της δημοτικής γλώσσας που περιλαμβάνει διαλέκτους, ακόμα και σόλοικα, καινοτόμος η χρήση της κούκλας που παίρνει μέρος στη δράση: κούκλες είναι ο Τοξοφρύδης, η Μαϊμού και η Κοκώνα. Το αποτέλεσμα είναι ένας συναρπαστικός δραματολογικός πλούτος. Τα όχι και τόσο κρυμμένα “μυστικά” αρχίζουν από το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης: μέσα από το σκίτσο του μπερντέ του παραδοσιακού Καραγκιόζη προβάλλει ο τίτλος και η πρώτη ειδολογική ταξινόμηση του έργου, «κωμωδία» αλλά στο εσώφυλλο το είδος γίνεται «παραμυθόδραμα», μια μετατόπιση βεβαίως σημαίνουσα, ζήτημα όμως άλλης εργασίας.¹⁹ Ο τόμος περιλαμβάνει τα συναρπαστικά σχέδια

14. «Μια γραμμή από φώτα κατεβαίνει από ψηλά, απ’ την κορυφή του λόφου που είναι η εκκλησία. Οι χωρικοί φτάνουν λίγοι-λίγοι και φεύγουν από τ’ αριστερά. Στο δεξιό μέρος της σκηνής φαίνεται το σπίτι της θειάς Μαρίτσας. Η μπροστινή του όψη δίνει στη σκηνή. Παρουσιάζει δυο πατώματα χαμηλά. Το μπαλκόνι του παλιού, ερειπωμένο. Η μπαλκονόπορτα κλειστή, το παράθυρο κλειστό, η όψη του δείχνει την ερήμωση. Το κάτω πάτωμα έχει μόνο μια πόρτα, την είσοδο του σπιτιού, κλειστή κι αυτή. Δυο χωρικοί με τις λαμπάδες τους» (σ. 89).

15. Βασίλης Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, κωμωδία / παραμυθόδραμα, Αθήνα, Έκδοση του συγγραφέα, 1953.

16. Η Σαλαμάντρα είναι κακιά μητριά, η οποία όπως ακριβώς εκείνη στο παραμύθι της Χιονάτης, ρωτά τον «Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου, [...] ποια ναι ποιο ωραία και καλή;» (σ. 14), και έχει τάξει σκοπό της ζωής της να εξολοθρεύσει την πεντάμορφη κόρη του άντρα της. Η Ροδούλα αλλά και η Αγλαΐα του θεατρικού έργου θα εξαπατηθούν και θα βυθιστούν σε ύπνο-θάνατο (σ. 75), μέχρι να επιστρέψουν οι αγαπημένοι τους, ο Γιωργής και ο Αλής, που έχουν μάθει για το σατανικό σχέδιο της Σαλαμάντρας και καταφέρνουν να τις ξυπνήσουν (σ. 77). Αρκετές σκηνές του έργου παρουσιάζουν τους εφτά Τζουτζέδες, όπως εμφανίζονται οι εφτά νάνοι στο ομώνυμο παραμύθι, βλ. ενδεικτικά, σσ. 32, 65 και 76.

17. Ο κούκλος Τοξοφρύδης είναι «το ζαχαρένιο βασιλόπουλο», ενώ η Αγλαΐα μεταμφιέζεται με τα ρούχα της κούκλας σε Τοξοφρύδη, σσ. 19-24.

18. Βλ. σ. 68, και άλλα δάνεια από τη μυθολογία, σχετικά με τον Πρωτέα, σ. 70.

19. Σε ένα προλογικό σημείωμα ο Ρώτας αφηγείται την περιπέτεια της σύλληψης και συγγραφής του δράματος που ολοκληρώθηκε πέντε χρόνια πριν από την έκδοση, τον Σεπτέμβριο του 1948. Μας πληροφορεί επίσης για το κίνητρο της δημιουργίας του: η παραγγελία είχε γίνει από τον Γ. Χέλημη διευθυντή του Θεάτρου Κοτοπούλη, με σύσταση του σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη, και «με εντολή το έργο νάταν κατάλληλο και για παιδιά και πολύ ‘φαντασμαγορικό’, σε τρόπο που νάχε έδαφος να ‘δράσει’ ο τότε

του Μικρασιάτη μαθητή του Γιάννη Τσαρούχη, Μίνου Αργυράκη (Αϊδίνη, 1919 – Αθήνα, 1998), που στολίζουν οκτώ σελίδες του τόμου.²⁰ Είναι ο ζωγράφος του λευκώματος Οδός Ονειρών, που συνεπήρε τον Μάνο Χατζηδάκι οδηγώντας τη δική του έμπνευση στη σύνθεση της ομότιτλης μουσικής επιθεώρησης. Ο ίδιος ζωγράφος προίκισε εικαστικά το δράμα του Ρώτα.²¹



Εικ. 11. Βασίλης Ρώτας, Παραμύθι της ανέμης, Αθήνα, 1953.

Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Τη σκηνή ανοίγει με φιλιά και προσκυνήματα προς τους θεατές ο Μπαλαφάρας, ο θεατρίνος, που διαμορφώνεται πάνω στον σαιξπηρικό καμβά, όπως και οι επτά τζουτζέδες, ανάλογο των επτά νάνων, τους οποίους θα συναντήσουμε όταν η δράση μετατοπίζεται στο δάσος.²²

σκηνογράφος του θεάτρου κ. Ανεμογιάννης», αλλά το έργο για άγνωστους λόγους δεν παραστάθηκε. Στη συνέχεια, αφού πέρασαν δυο χρόνια, ο συγγραφέας το υπέβαλε στο Εθνικό Θέατρο, από το οποίο όμως, τον Ιούλιο του 1952, παίρνει αρνητική απάντηση την οποία υπογράφει ο γενικός διευθυντής, Γ. Μ. Θεοτοκάς – η πρωτοκολλημένη επιστολή ενσωματώνεται επίσης στην έκδοση, βλ. σ. 5.

20. Στην πρώτη εικόνα του τόμου, ανάμεσα στις σσ. 16-17, σημειώνεται ότι «τα σχέδια έκαμε, φιλική προσφορά, ο Μίνως Αργυράκης. Το εξώφυλλο ο Γρηγόρης». Το έργο δεν χωρίζεται σε πράξεις αλλά σε δώδεκα σκηνές, με τεράστια άλματα στους σκηνικούς τόπους: πύργος στη Λειβαδιά, πύργος στα Σάλωνα, δάσος στον Παρνασσό, κ.ά. Ξεκινά με «Πρόλογο στο προσκήνιο» (σ. 7). Περιλαμβάνει συχνά τραγούδια και μουσική όλων των ειδών (π.χ. στη σ. 84 έχει λαϊκή μουσική). Οι σελίδες της εικονογράφησης είναι διάσπαρτες μέσα στο κείμενο και δεν αριθμούνται.

21. Μίνως Αργυράκης, Οδός Ονειρών, Αθήνα, ίδια έκδοση, 1957. Επανέκδοση: Αθήνα, Εκδόσεις Δέκα, χ.χ.

22. Ο Μπαλαφάρας «φοράει φανταχτερή στολή με φιόγκους, κορδελάκια, φτερά και καπέλο, και τα λέει γρήγορα και με στόμφο, αλλά καθαρά και τονάτα, σαν θεατρίνος, ταχυδακτυλουργός» (σ. 7). Οι επτά Τζουτζέδες, «φοράνε κοντοβράκια και καπότες με κουκούλα, σαν χωριάτες. Οι φορεσιές τους πίσω



Εικ. 12. Βασίλης Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, Αθήνα, 1953.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Ο Ρήγας της Λειβαδιάς, που αν και βασιλέας «δεν ξέρει γράμματα», ανατρέφει την κόρη του τη Ροδούλα σαν αγόρι για να τον διαδεχτεί στο βασίλειο και «είναι ντυμένος



Εικ. 13. Βασίλης Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, Αθήνα, 1953.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

είναι έτσι καμουφλαρισμένες με χρωματιστά μπαλώματα, που, όταν πάρουμε ορισμένη στάση ο καθένας τους, να φαίνονται άλλος κούτσουρο, άλλος κοτρόνι, άλλος θάμνος και τέτοια. Έχουνε ο καθένας το ταγάρι του κρεμασμένο απ' τον ώμο, με εργαλεία, άλλος κασμά, άλλος φτυάρι, άλλοςτσιμπίδα, άλλος φουσερό. Χορός τους και τραγούδι καραγκιόζικο. Είναι όλοι εξαιρετικά μικρόσωμοι και κωμικοί, γιατί είναι χοντροί και ηλικιωμένοι, με γενειάδες μακριές, που τους φτάνουν ως το γόνατο» (σ. 32).

σαν χωριάτης του τόπου, στενοβράκι και πουκαμίσα, κοντοκάπι στους ώμους και κορώνα στο κεφάλι, όπως οι ρηγάδες της τράπουλας. Η Ροδούλα είναι κορίτσι ως δεκατέσσερω χρονών, αλλά ντυμένη αγόρι» (σ. 8), μας λέει ο Ρώτας. Και ο σκιτσογράφος διαβάζει προσεκτικά τις οδηγίες του συγγραφέα. Τη μέρα που γεννήθηκε η Ροδούλα άρπαξαν τον μονάκριβο γιο του Ρήγα, τον Γιωργή, παλληκάρι... ενός χρόνου, από την κούνια του. Η μάνα των παιδιών πέθανε απ' τον καημό της και ο Ρήγας πήρε γυναίκα του τη Σαλαμάντρα, μητριά κακιά για τη Ροδούλα –ολόιδια με εκείνη της Χιονάτης.²³ Η Σαλαμάντρα είναι ξαδέρφη του Μινωγά, του φοβερού Δράκου από την Κρήτη που ζητά κάθε τόσο ανθρώπινα κορμιά να φάει.

«Είναι μεγαλόσωμος, με πρόσθετα στήθια και μεριά, κοθόρνους, μάσκα με σαγωνιά μεγάλη και δυο αράδες δόντια, πυκνά φρύδια, γένια, μαλλιά, έχει ένα κέρατο χρυσό στο κούτελό του» (σ. 47). Και όπως βλέπουμε ο Αργυράκης αποδίδει τις περισσότερες από τις επιθυμίες του συγγραφέα.

Η Σαλαμάντρα έχει ακόλουθο τον Γιούπαρη, ο οποίος είναι «ντυμένος με βράκα· απ' τη μέση και πάνω το κορμί του γυμνό και ζουγραφισμένο όλο. Φορεί μαντήλι στο κεφάλι του, κι έχει μεγάλη μαχαίρα στη μέση του» (σ. 13).



Εικ. 14. Βασίλης Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, Αθήνα, 1953.

Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

23. Η περιγραφή της Σαλαμάντρας δεν συνοδεύεται από εικόνα: «Η Σαλαμάντρα είναι μαυρομαλούσα, θεωρητικιά ομορφιά, ντυμένη σαν τις κυρίες της μινωϊκής εποχής, την “κυρία με τα φίδια”. Αγέρωχη και κακιά, κρατάει βεντάγια κι έχει φίδια βραχιόλια στα γυμνά της μπράτσα. Στη μέση της τσαντάκι» (σ. 13).

Την ίδια μέρα που πήραν τον Γιωργή πήραν και τον γιο μιας τσιγγάνας, τον Αλή, συνομήλικο του βασιλόπαιδου. Τα δυο παιδιά καταλήγουν στο δάσος και μεγαλώνουν μαζί με τα «πουλιά και τα ζούδια» (σ. 26).²⁴



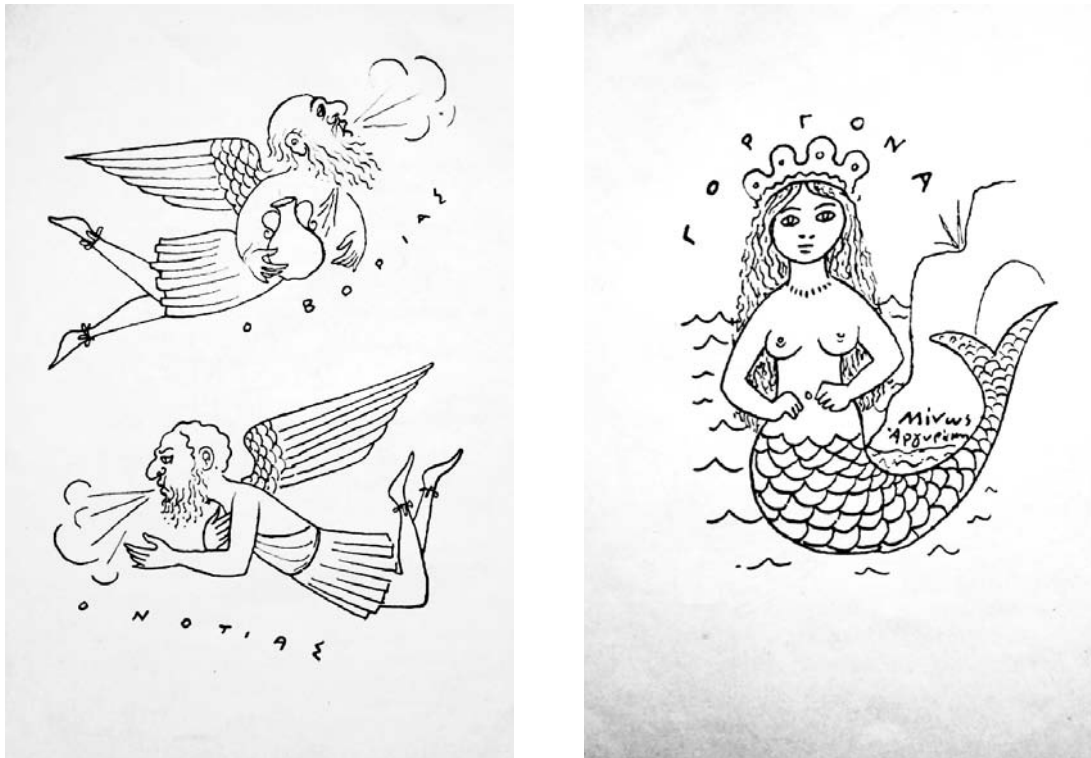
Εικ. 15. Βασίλης Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, Αθήνα, 1953.

Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Μετά από πολλές περιπέτειες, παραμυθιακά επεισόδια που περιλαμβάνουν μεταμφιέσεις σαιξπηρικού τύπου,²⁵ με τη βοήθεια των Ανέμων και της Γοργόνας της αδερφής του Μεγαλέξανδρου, στο *Παραμύθι της ανέμης*, όπως σε όλα τα παραμύθια, οι καλοί νικούν και ζούνε καλά κι εμείς καλύτερα...

24. Παραμυθένια σχημικά, όπως η κουφάλα ενός δέντρου που γίνεται σπιτάκι με κουρτινάκια και κορδελίτσες, πουλιά, «ζούδια», μουσικές (σ. 26). Η Μαϊμού, που είναι κούκλα, μιλάει «σόλοικα» σαν να είναι ξένη με φιλή κοριτσίστικη φωνή από «μικρόφωνο», ενώ η Χαρχάνα, μοιάζει με «στοιχειό του δάσους, σαν αρκούδα», αλλά είναι «καλόβολη χωριάτισσα» (σ. 26), και μιλάει σε διάλεκτο (σσ. 26, 28-30, 77). Η Χαρχάνα μεγάλωσε τα δυο παιδιά μαζί με τη «λαφίνα» που τα βύζαξε (σ. 30). Ο Αλής, μετά από πάλη με την Χαρχάνα, καταφέρνει να την πείσει να διηγηθεί την ιστορία των δυο παιδιών.

25. Η Ροδούλα, αλλάζει φύλο και παρουσιάζεται στον Αλή ως Ρωτόκριτος (σ. 38) και η Αγλαΐα στον Γιωργή, ως Άγγελος.

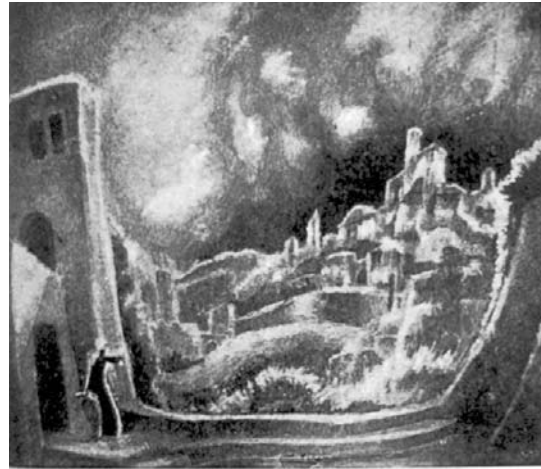


Εικ. 16. Βασίλης Ρώτας, *Παραμύθι της ανέμης*, Αθήνα, 1953.
 Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Πριν κλείσω την ανακοίνωσή μου, για να συμπληρώσουμε κάπως τα «μυστικά» των σπάνιων εκδόσεων, θα δείξω μερικές ακόμα εικόνες από τόμους θεατρικών έργων που δεν έχουμε όμως χρόνο να σχολιάσουμε. Μόλις δυο χρόνια μετά την έκδοση του *Όρκου του πεθαμένου*, που είδαμε παραπάνω, δόθηκε η παράσταση του *Ιούδα του Σπύρου Μελά* στο Εθνικό Θέατρο (4.10.1934) και την ίδια χρονιά το τετράπρακτο δράμα εκδόθηκε σε μάλλον πολυτελή για την εποχή τόμο.²⁶ Στην έκδοση σημειώνεται ότι «η εικονογράφηση ακολουθεί τη σκηνογραφική εμφάνιση» του έργου (σ. 10). Και τα δυο είχε αναλάβει ο επί μισό αιώνα σκηνογράφος του Εθνικού Θεάτρου (1931-1981), ο Κλεόβουλος Κλώνης (1907;-1988).²⁷

26. Σπύρος Μελάς (Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων), *Ιούδας*, δράμα σε τέσσερα μέρη, εικονογράφηση Κλ. Κλώνης, Αθήνα, Έκδοση Μιχαήλ Σαλίβερου α.ε., 1934.

27. Βιογραφικό σημείωμα και καταγραφή των επώνυμων σκηνογραφιών του Κλώνη, βλ. Π. Κωνσταντινάκου, τόμ. Β', παράρτημα II και III, χ.σ. Η μελέτη παραθέτει μια φωτογραφία της παράστασης σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, βλ. εικ. 7.18. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο ΕΛΙΑ. Στην εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19.10.1934, δημοσιεύεται επίσης μια φωτογραφία του σκηνικού και στην εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 4.10.1934, τρία σκίτσα των ηθοποιών· ευχαριστώ την Κατερίνα Καρρά που έθεσε υπόψη μου αυτό το υλικό.



Εικ. 17. Σπύρος Μελάς, *Ιούδας*, Αθήνα, 1934.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.



Εικ. 18. Σπύρος Μελάς, *Ιούδας*, Αθήνα, 1934.
Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Σας δείχνω μόνο τέσσερις από τις δέκα εικόνες του κειμένου που δεν κρύβουν τις οφειλές του σκηνογράφου στον Άππια και στον Έντουαρντ Γκρόντον Κρέηγκ.

Πολύ κοντά χρονικά βρίσκεται η δεύτερη έκδοση της *Ροδόπης* του Νικόλαου Ποριώτη.²⁸



Εικ. 19. *Θυμέλη*, τόμ. Α', τχ. 3-4, Οκτώβρης – Δεκέμβρης 1935.

Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Δεν πρέπει να διαφύγουν της προσοχής μας τα σύμβολα στο εξώφυλλο του περιοδικού. Τις οκτώ γραβούρες φιλοτέχνησε ένας καλλιτέχνης που συνδέθηκε με τον κόσμο της σκηνής, ο γλύπτης και ζωγράφος Πέτρος Ρούμπος (1873-1942), για να «στολίσει» όπως σημειώνει ο συγγραφέας τη δεύτερη έκδοση.²⁹ Παραθέτω μόνο ένα μικρό δείγμα από τρεις εικόνες.

28. Η *Ροδόπη* είναι ενσωματωμένη στο περιοδικό *Θυμέλη*, τόμ. Α', τχ. 3-4, Οκτώβρης – Δεκέμβρης 1935. Η τραγωδία που γράφτηκε το 1912 και τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1913 δραματοποιεί ένα ακόμη δημοτικό τραγούδι, «Του Μαυριανού και της αδερφής του».

29. Ο Πέτρος Ρούμπος όπως και ο Ανατολής Λαζαρίδης, που θα συναντήσουμε παρακάτω, δεν συγκαταλέγονται στον κατάλογο των Ελλήνων σκηνογράφων στη διατριβή της Κωνσταντινάκου. Ωστόσο, τουλάχιστον ο Πέτρος Ρούμπος συνδέθηκε με τον κόσμο της σκηνής. Ήταν ο σκηνογράφος στην παράσταση των *Παναθηναίων* του 1913. Η επιθεώρηση έσπασε «το ρεκόρ των εισπράξεων θερινού αθηναϊκού θεάτρου», αφού σχολιαστές υποστηρίζουν, ότι εισέπραξε το ποσό των 2.460 δραχμών, ενώ στη σκηνή «εμφανίζεται



Εικ. 20-22. *Θυμέλη*, τόμ. Α', τχ. 3-4, Οκτώβρης – Δεκέμβρης 1935.
 Πηγή: Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

εις υπερόχου σκηνογραφικής τέχνης εικόνα του κ. Πέτρου Ρούμπου ο Βασιλεύς Κωνσταντίνος εμπρός εις το κανόνι» (Ο Θεατρικός, «Η Α' των Παναθηναίων», εφ. Αθήναι, 28.5.1913). Στην Πινακοθήκη, τχ. 148-149, 1913, σ. 80, σημειώνεται ότι για την εν λόγω παράσταση «η δεσπ. Κοτοπούλη φιλοτιμώτατα εδαπάνησε έξ χιλιάδας –λέγουν– δραχμάς διά σκηνογραφίας –έργα του κ. Ρούμπου– και καινούργεις ωραίας

Την ίδια εποχή με *Το παραμύθι της ανέμης* τυπώνεται *Ο γυιός του ίσκιου* του Σπύρου Μελά και την έκδοση κοσμούν πέντε σχέδια του Ανατολή Λαζαρίδη (1916-1989).³⁰



Εικ. 23-24. Σπύρος Μελάς, *Ο γυιός του ίσκιου*, Αθήνα, 1952.

Πηγή: Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ.

ενδυμασίας». Ευχαριστώ την Κωνσταντζα Γεωργακάκη, που έθεσε στη διάθεση μου τα παραπάνω δημοσιεύματα. Στα βιογραφικά σημειώματα που μπόρεσα να δω δεν αναφέρεται η σχέση του Π. Ρούμπου με τη σκηνή, βλ. ενδεικτικά, Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαρακτές, 16ος – 20ός αιώνας*, Αθήνα, Μέλισσα, 2000, τόμ. 4ος, σσ. 109-110.

30. Σ. Μελάς, *Ο γυιός του ίσκιου*, δράμα σε τρία μέρη, Αθήνα, Βιβλιοθήκη «Ελληνικής Δημιουργίας», 1952. Στην έκδοση του θεατρικού έργου δεν σημειώνεται ολόκληρο το μικρό όνομα του Λαζαρίδη. Την ταυτότητα του καλλιτέχνη μπόρεσα να διαπιστώσω χάρη στη βοήθεια του καθηγητή Μάνου Στεφανίδη, τον οποίο ευχαριστώ και από τούτη τη θέση (βλ. Ευ. Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών*, τόμ. 2ος, σσ. 370-371).



Εικ. 25-26. Σπύρος Μελάς, *Ο γυιός του ίσκιου*, Αθήνα, 1952.

Πηγή: Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ.

Όλες οι εικόνες που σας έδειξα είναι τυπωμένες σε σημαδεμένες από τον χρόνο σελίδες, φημωμένες μέσα σε τόμους που φυλάσσονται σε ανήλιαγες αίθουσες αρχείων και βιβλιοθηκών, βυθισμένες στη σιωπή και το σκοτάδι της Ιστορίας. Μας περιμένουν και το ταξίδι είναι γεμάτο υποσχέσεις.

Εικονολογικές προσεγγίσεις του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου του Μεσοπολέμου

Το πρόβλημα των πηγών του ελαφρού μουσικού θεάτρου, και δη στο πλαίσιο του ελληνικού παραδείγματος, δεν είναι μόνο αντικειμενικό λόγω της έλλειψης οργανωμένων αρχείων και συστηματοποιημένων πηγών στο πεδίο αυτό, αλλά και μεθοδολογικό καθώς τα έγκυρα μεθοδολογικά εργαλεία της θεατρολογικής έρευνας αφορούν κατά κύριο λόγο το δραματικό θέατρο. Στο παρόν άρθρο θα κάνουμε μια πολύ σύντομη προσέγγιση της δυνατότητας να χρησιμοποιηθεί εικονογραφικό υλικό ως πηγή για την έρευνα του ελαφρού μουσικού θεάτρου, και δη του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου του Μεσοπολέμου, κατά την εποχή που το είδος αυτό διεκδικεί την πρωτοκαθεδρία στην εγχώρια σκηνή.¹ Θα σταθούμε σε τρεις κατηγορίες τέτοιου υλικού που αφθονούν, αλλά σπανίως αντιμετωπίζονται ως πηγές: τα εξώφυλλα από παρτιτούρες, τα πορτρέτα αστέρων και τις φωτογραφίες που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο αποτυπώνουν τη σκηνική εικόνα. Το ελαφρό μουσικό θέατρο είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο του οποίου τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά –που είχαν άλλωστε για δεκαετίες απαξιωθεί– συνδέονται άρρηκτα με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις στα πεδία της ιδεολογίας, των έμφυλων ταυτοτήτων, της αισθητικής, της πολιτικής, κ.ο.κ. Η εικονολογική προσέγγιση πηγών που δεν συνδέονται υποχρεωτικά και αποκλειστικά με την ίδια την παράσταση, μπορεί να μας δια φωτίσει σχετικά με τις αναπαραστάσεις αυτές, η ανασύσταση των οποίων είναι απαραίτητη για την κατανόηση της θέσης του ελαφρού μουσικού θεάτρου στον ευρύτερο πολιτισμικό χάρτη της εποχής του, αλλά βεβαίως και για την αποτίμησή του στη δική μας εποχή.

Μεθοδολογία / Θεωρία

Πριν από την παρουσίαση και τον σχολιασμό των επιλεγμένων εικονογραφικών δειγμάτων, θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη εισαγωγή στα μεθοδολογικά εργαλεία που θα χρησιμοποιηθούν. Εικονολογία και εικονογραφία είναι όροι με μακρά ιστορία και ποικίλη

1. Βλ. Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α': *Τα γεγονότα και τα ζητήματα* και τόμ. Β': *Οι άνθρωποι και τα έργα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009.

χρήση,² οι οποίοι επανήλθαν στο προσκήνιο τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στους κόλπους της Ιστορίας της Τέχνης, αλλά τα τελευταία χρόνια διεκδικούν ολοένα και πιο δυναμικά μια θέση ανάμεσα στα μεθοδολογικά εργαλεία της Ιστορίας του Θεάτρου και των Θεατρικών Σπουδών εν γένει.³

Υπεύθυνος για την επανεγγραφή των όρων στο λεξιλόγιο της Ιστορίας της Τέχνης είναι όπως είναι γνωστό ο Γερμανός ιστορικός της τέχνης Έρβιν Πανόφσκι (Erwin Panofsky), ο οποίος θέλοντας να προτείνει μια εναλλακτική προσέγγιση στη μορφολογική ανάλυση των έργων τέχνης που ήταν τότε κυρίαρχη, διαμόρφωσε μια προσέγγιση που εστίαζε όχι στη φόρμα αλλά στο «θέμα ή τη σημασία των έργων τέχνης». Σε άρθρο του, του 1932, ο Πανόφσκι κάνει τη διάκριση ανάμεσα σε 1) πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα, 2) σε δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα και 3) σε εγγενή σημασία ή περιεχόμενο, στα οποία αντιστοιχούν τρία στάδια της ερμηνείας: 1) η προ-εικονογραφική περιγραφή, 2) η εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια και 3) η εικονογραφική ερμηνεία με τη βαθύτερη έννοια (εικονογραφική σύνθεση).⁴ Η τελευταία, η «εικονογραφική ερμηνεία με τη βαθύτερη έννοια» μετονομάζεται σε μεταγενέστερη εκδοχή του άρθρου από τον ίδιο τον Πανόφσκι σε «εικονολογική ερμηνεία»,⁵ όρος ο οποίος έχει πλέον επικρατήσει. Πρέπει να τονίσουμε πως ο Πανόφσκι επιστράτη την προσοχή στο γεγονός ότι και τα τρία στάδια της ερμηνείας αναφέρονται σε «διαφορετικές όψεις του ίδιου φαινομένου, του έργου τέχνης στο σύνολό του», και τόσο η προ-εικονογραφική περιγραφή όσο και η εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια είναι απαραίτητες για να είναι σε θέση να επιτύχει κανείς την εικονολογική ερμηνεία που είναι έργο συνθετικό, και χρειάζεται να εμπλέξει τη μελέτη μιας σειράς τεκμηρίων, όπως:

«πολιτισμικά ντοκουμέντα που συνδέονται ιστορικά με το συγκεκριμένο έργο (ντοκουμέντα που φωτίζουν τις πολιτικές, τις κοινωνικές, τις θρησκευτικές, τις φιλοσοφικές ή τις ποιητικές τάσεις της συγκεκριμένης προσωπικότητας, περιόδου ή χώρας)».⁶

Η εικονογραφική και εικονολογική μέθοδος, που έχει γνωρίσει έκτοτε μεγάλη διάδοση αλλά και έντονη κριτική στους κόλπους της Ιστορίας της Τέχνης,⁷ έχει θα λέγαμε μεταλλαχθεί πλέον καθώς νέες προσεγγίσεις του φαινομένου της Τέχνης και του αντικειμένου της Ιστορίας της Τέχνης έχουν εν τω μεταξύ προκύψει· έχει επιπλέον προσαρμοστεί για

2. Βλ. Thomas F. Heck, «The Evolving Meanings of Iconology and Iconography: Towards some Descriptive Definitions», στο Thomas F. Heck (επιμ.), *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, New York, Rochester, University of Rochester Press, 1999, σσ. 7-41.

3. Βλ. Christopher B. Balme, *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, μτφρ. Ρωμανός Κοκκινιάκης – Βίκυ Λιακοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον, 2012, σσ. 130-133.

4. Έρβιν Πανόφσκι, «Εισαγωγή», στον τόμο *Μελέτες εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σσ. 23-58.

5. Erwin Panofsky, «Iconography and iconology: An introduction to the study of Renaissance Art», στο *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955, σσ. 26-54.

6. Ε. Πανόφσκι, «Εισαγωγή», σ. 37.

7. Βλ. ενδεικτικά Lyckle de Vries, «Iconography and iconology in art history: Panofsky's prescriptive definitions, and some art-historical responses to them», στο *Picturing Performance*, σσ. 42-64 και Michael Hatt – Charlotte Klonk, «Iconography - Iconology: Erwin Panofsky», στο *Art History: a Critical Introduction to its Methods*, Manchester, Manchester University Press, 2006, σσ. 96-119.

να ανταποκριθεί στις ανάγκες της Ιστορίας του Θεάτρου και των Θεατρικών Σπουδών εν γένει για να περιγράψει, να αναλύσει και να ερμηνεύσει τα εικονογραφικά τεκμήρια που σχετίζονται με την τέχνη του Θεάτρου. Η ονομαζόμενη 'θεατρική εικονογραφία' (theatre iconography) δεν μελετά αποκλειστικά τα 'μνημεία', δηλαδή τα σπουδαία έργα τέχνης που έχουν 'μνημειώδη' καλλιτεχνική αξία (monuments), αλλά όλων των ειδών τα τεκμήρια, ακόμα και τα 'εφήμερα'⁸ που έχουν αξία ιστορική (documents).⁹

Ελάχιστα συστηματική τα πρώτα χρόνια, στενά περιγραφική / τεκμηριωτική αλλά με έντονη τη συσσωρευτική, συλλεκτική διάσταση τα επόμενα¹⁰ και με γόνιμες εικονολογικές προεκτάσεις τα τελευταία χρόνια, αρχής γενομένης από τη δεκαετία του 1990, η θεατρική εικονογραφία έχει πλέον κατακτήσει μια θέση όχι μόνο ως επικουρικό εργαλείο για την 'αναστήλωση' της παράστασης που υπήρξε αρχικά το αντικείμενο της επιστήμης του θεάτρου, όπως υπενθυμίζει και ο Βάλτερ Πούχγερ στον παρόντα τόμο,¹¹ αλλά και ως ανεξάρτητος υπο-κλάδος των Θεατρικών Σπουδών.¹² Η εικονογραφική προσέγγιση έχει αποδειχτεί ιδιαίτερα χρήσιμη, αν όχι εξαιρετικά πολύτιμη, για τη μελέτη μορφών για τις οποίες εντοπίζονται άφθονες εικονογραφικές πηγές και λιγότερα γραπτά τεκμήρια, όπως η *commedia dell'arte* ή το αρχαίο ελληνικό θέατρο.¹³

Στα πρώτα χρόνια εικονογραφικής μελέτης θεατρικών τεκμηρίων, βασικό ζητούμενο παρέμενε το κατά πόσο τα ντοκουμέντα αυτά είναι αξιόπιστα ως τεκμήρια της Ιστορίας

8. Για τα θεατρικής φύσης 'εφήμερα' (ephemera) ως τεκμήρια της θεατρικής ιστορίας, βλ. ενδεικτικά: Annita Callaway, *Visual Ephemera: Theatrical Art in Nineteenth-century Australia*, Sidney, University of New South Wales Press, 2000.

9. Cesare Molinari, «About Iconography as a Source for Theatre History», αδημοσίευτη διάλεξη στο Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, Βενετία, Νοέμβριος 1991. Αναφέρεται στο Ch. Balme, «Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma», *Theatre Research International*, vol. 22(3), 1997, σ. 192.

10. Για τις μεθοδολογικές προκλήσεις της κατάταξης και τεκμηρίωσης σχετικών πηγών, βλ. Robert Erenstein, «Theatre Iconography: Traditions, Techniques and Trends», στο *Picturing Performance*, σσ. 136-149, όπου και γίνεται λόγος για το σύστημα κατάταξης οπτικών τεκμηρίων Iconclass του πανεπιστημίου του Leiden στην Ολλανδία, και Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Η διαχείριση θεατρικών φωτογραφικών τεκμηρίων: Η περίπτωση της συλλογής του ΕΛΙΑ», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1143-1155, όπου αποτυπώνεται η συστηματική εργασία τεκμηρίωσης στο πεδίο των παραστατικών τεχνών που λαμβάνει χώρα στην αρχεϊακή κιβωτό του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.

11. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ στον παρόντα τόμο

12. Ch. Balme, «Interpreting the pictorial record», σ. 192. Για μια σημαντική συλλογή εικονολογικών μελετών, αποτέλεσμα της εργασίας του European Science Foundation Network, βλ. Ch. Balme – R. Erenstein – C. Molinari (επιμ.), *European theatre iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network. Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000*, Rome, Bulzoni, 2002. Βλ. ακόμα το αφιέρωμα του περιοδικού *Theatre Research International*, vol. 22(3), 1997, με θέμα «Theatre Iconography» σε επιμέλεια του Robert L. Erenstein.

13. Ch. Balme, *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, σ. 131. Βλ. ενδεικτικά Oliver Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles, Getty Museum Publications, 2007· Richard Green – Eric Handley, *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*, μτφρ. Μαίρη Μάντζιου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996· και M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

του Θεάτρου, κατά πόσο καθρεφτίζουν δηλαδή πιστά τις πραγματικές συνθήκες και τα δεδομένα μιας παράστασης. Για το θέμα αυτό, για τον βαθμό σχέσης του τεκμηρίου με την ιστορική πραγματικότητα του θεάτρου όλων των εποχών, ο Ιταλός θεωρητικός Cesare Molinari έχει προτείνει μια κατηγοριοποίηση που διακρίνει τρία είδη: άμεσα ντοκουμέντα (direct), έμμεσα ντοκουμέντα (indirect) και ντοκουμέντα που αναπαριστούν μια ιδεώδη σύλληψη του θεάτρου (documents representing an ideal concept of the theatre). Άμεσα ντοκουμέντα είναι αυτά για τα οποία μπορεί να ανιχνευτεί με βεβαιότητα μια άμεση και ευθεία σχέση με ένα συγκεκριμένο θεατρικό γεγονός: πρόκειται για μικρό αριθμό στη μακρά Ιστορία του Θεάτρου, καθώς σχετίζονται με την έλευση της φωτογραφίας, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέσο επαλήθευσης της σκηνικής εικόνας. Έμμεσα ντοκουμέντα – η πιο πολυπληθής κατηγορία καθώς αναφέρονται σε όλες τις προηγούμενες περιόδους της Ιστορίας του Θεάτρου – χαρακτηρίζονται αυτά που μπορούν να τεκμηριώσουν μόνο μια έμμεση σχέση, ενώ τα ντοκουμέντα που αναπαριστούν μια ιδεώδη σύλληψη του θεάτρου δεν φιλοδοξούν να μεταφέρουν μια υπαρκτή εικόνα του θεάτρου της εποχής τους αλλά εικονογραφούν μια ιδεατή μορφή της.¹⁴

Σε κάθε περίπτωση, στην ανάλυση των εικονογραφικών πηγών πρέπει κανείς να λάβει υπόψη το γεγονός ότι η συντριπτική πλειονότητα των σχετικών τεκμηρίων δεν δημιουργήθηκε ως ρεαλιστική αποτύπωση ενός συγκεκριμένου θεατρικού γεγονότος, αλλά ανταποκρίνεται σε άλλες ανάγκες (π.χ. διαφήμιση) και υιοθετεί το λεξιλόγιο και τις συμβάσεις που διέπουν το εκάστοτε είδος στο οποίο ανήκει η πηγή (π.χ. φωτογραφία) ή την ιστορική εποχή κατά την οποία παράχθηκαν τα εν λόγω τεκμήρια.¹⁵

Υπό αυτό το πρίσμα, οι εικονογραφικές πηγές μπορούν να διαβαστούν όχι μόνο ως μάρτυρες μιας επί σκηνής πραγματικότητας, αλλά και ως σύνθετα ‘κείμενα’ που διαπραγματεύονται – επικυρώνουν, υποστηρίζουν ή αμφισβητούν – γενικότερα πολιτισμικά φαινόμενα κάθε εποχής και τύπου. Έτσι, η εικονολογική προσέγγιση των θεατρικών ντοκουμέντων, η ερμηνευτική απόπειρα «με τη βαθύτερη έννοια» κατά Πανόφσκι, είναι δυνατόν να λάβει ευρύτερες διαστάσεις και να συνδεθεί με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις στο ευρύ πολιτισμικό πεδίο, στο πλαίσιο πλέον των Πολιτισμικών Σπουδών.¹⁶

Παραδείγματα

Γίνεται, λοιπόν, εύκολα αντιληπτό ότι τα μεθοδολογικά εργαλεία της εικονολογίας μπορούν να βρουν ένα προνομιακό πεδίο εφαρμογής στο ελαφρό μουσικό θέατρο, όπου οι κοινωνικές αναπαραστάσεις έχουν δεσπόζουσα σημασία, ενίοτε υποκαθιστώντας το ίδιο το περιεχόμενο το οποίο είναι πολύ συχνά γενικό και στερεοτυπικό. Ως εκ τούτου, η εικονολογική προσέγγιση μπορεί να φανεί ιδιαιτέρως χρήσιμη στη μελέτη του ελαφρού μουσικού θεάτρου, το οποίο στο ελληνικό παράδειγμα έχει ακόμη παρά πολλά προ-

14. C. Molinari, «About Iconography as a Source for Theatre History», σσ. 3-4.

15. Ch. Balme, *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*, σ. 132.

16. Για την προσέγγιση θεατρικής εικονογραφίας και Πολιτισμικών Σπουδών, βλ. Gary Jay Williams, «Case Study: Theatre iconology and the actor as icon: David Garrick», στο Philip B. Zarrilli – Bruce McConachie – Gary Jay Williams – Carol Fisher Sorgenfrei, *Theatre Histories: An Introduction*, New York / London, Routledge, 2006, σσ. 230-239.

βλήματα πηγών. Το πρόβλημα αυτό των πηγών ξεκινάει από τα ίδια τα έργα, καθώς μέχρι πριν από πολύ λίγα χρόνια από το corpus των περίπου χιλίων έργων ελαφρού μουσικού θεάτρου που υπολογίζεται ότι παράχθηκαν κατά τον Μεσοπόλεμο γνωρίζαμε μερικές δεκάδες στην καλύτερη περίπτωση, κυρίως από την πλευρά της Επιθεώρησης, γιατί από την πλευρά της Οπερέτας η κατάσταση ήταν ακόμη χειρότερη: σήμερα, με την έλευση μιας νέας γενιάς ερευνητών, η έρευνα προχωρά με ικανοποιητικούς ρυθμούς.¹⁷ Ωστόσο, παρόλο τον πολλαπλασιασμό των πηγών και της βιβλιογραφίας, η ανασύνθεση του πεδίου των κοινωνικών αναπαραστάσεων παραμένει βασικό ζήτημα.

Εξώφυλλα από παρτιτούρες¹⁸

Οι παρτιτούρες συνδέονται άμεσα με το ελαφρό μουσικό θέατρο και συνιστούν ένα εμπορεύσιμο προϊόν, που αναδεικνύει τον λαϊκό (υπό την έννοια του popular) χαρακτήρα του θεάτρου αυτού. Όπως είναι γνωστό, μετά την πρεμιέρα κάθε έργου, κυρίως της Οπερέτας, τα τραγούδια που αποτελούσαν τα σουξέ των έργων αυτών, εκδίδονταν υπό τη μορφή παρτιτούρας, η οποία εμπεριείχε την αναγωγή για φωνή και πιάνο των τραγουδιών και συνοδευόταν από ένα εικονογραφημένο εξώφυλλο. Πρόκειται για εμπορεύσιμα πολιτιστικά προϊόντα που είχαν εξαιρετικά μεγάλη διάδοση: κατά κανόνα το τιράζ κάθε παρτιτούρας άγγιζε τις πολλές χιλιάδες καθιστώντας τες κεντρικά πολιτιστικά αντικείμενα.¹⁹

Τα εξώφυλλα των παρτιτούρων είναι μεικτά κείμενα – εικονοκείμενα,²⁰ που συνδυάζουν εικόνα με λόγο, καθώς εκεί αναγράφονται στοιχεία όπως τίτλος της παράστασης και είδος έργου, ονομασία θιάσου, όνομα συγγραφέα, συνθέτη, στιχουργού, τίτλοι και

17. Βλ. το κείμενο της Παρασκευής Νικήτα, «Λιμπρέτα ελληνικής οπερέτας στην περίοδο του Μεσοπολέμου» στον παρόντα τόμο, που συνοψίζει για πρώτη φορά δημοσίως τα ευρήματα της εν εξελίξει σχετικής διδακτορικής της έρευνας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

18. Τα δείγματα που παρουσιάζονται εδώ προέρχονται από ιδιωτική συλλογή. Σχετικά τεκμήρια περιλαμβάνονται επίσης στις εκδόσεις: Αργύρης Βουρνάς, *Παρτιτούρες. Μια μελωδική συλλογή*, Αθήνα, «συλλογές» – Αργύρης Βουρνάς, 2005· Χαρίλαος Πατέρας, *Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Αθήνα, Συλλογές – Αργύρης Βουρνάς, 1997· του ίδιου, *100 χρόνια Ελληνικής Οπερέτας (1908-2008)*, Αθήνα, Συλλογές – Αργύρης Βουρνάς, 2009 και Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα, Polaris, 2013. Στον ελληνικό χώρο εντοπίζονται επίσης ιστότοποι με δυνατότητα αναζήτησης σε μια πλούσια βάση δεδομένων: <http://digma.mmb.org.gr/Collection.aspx?cid=8> [Συλλογή Ελληνικά Τραγούδια της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη] και <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/> [Συλλογή έντυπων παρτιτούρων του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ/MIET].

19. Χαρακτηριστικά είναι όσα λέει ο Μενέλαος Θεοφανίδης για το πρώτο του τραγούδι «Θες να μ' αφήσεις» (δεκαετία του 1930): «... το τύπωσα με δικά μου λεφτά, και αφού έβγαλα 10.000 κομμάτια, για κείνη την εποχή πολλά βέβαια διότι ήτανε 20 εκδόσεις που δεν τα 'καναν οι μεγαλύτερες επιτυχίες» [Εκπομπή *Τα φώτα της ράμπας* δεν σβύνουν (sic) ποτέ. Κείμενα – αρχείο – παρουσίαση: Αρτέμης Μάτσας, Σκηνοθεσία: Θάνος Βαρσάμης (ψευδώνυμο του Θάνου Χρυσοβέργη). Παραγωγή: ΒΑΤΙΚΑ Α.Ε. Τηλεοπτικές Επιχειρήσεις]. Η εκπομπή προβλήθηκε φθινόπωρο (Οκτώβριο ή Νοέμβριο) του 1988 από την ΕΤ-2. Ευχαριστούμε τον Απόστολο Πούλιο για την πληροφορία.

20. Για τα εικονοκείμενα βλ. Peter Wagner (επιμ.), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin / New York, De Gruyter, 1996. Το πλησιέστερο ίσως στα αναγνωρίσιμα σήμερα

είδος τραγουδιών (π.χ. Tango, Fox Trot), στοιχεία εκδοτών και λιθογράφων, και υπογραφή εικαστικών καλλιτεχνών. Στη γραφιστική αποτύπωση του περιεχόμενου τους, οι εν λόγω παρτιτούρες ακολουθούν στη μεγάλη τους πλειονότητα συγχρονικά τις τάσεις της νεωτερικότητας, αν και τα περισσότερα εξώφυλλα που κυκλοφόρησαν στον ελληνικό χώρο είναι ανυπόγραφα.²¹ Αυτό ενδεχομένως εξηγείται από το γεγονός ότι ένας μεγάλος αριθμός τους δεν ήταν πρωτότυπες δημιουργίες, αλλά προσαρμογές ξένων προτύπων και αναπαράγονταν χωρίς την αρχική υπογραφή των αλλοδαπών καλλιτεχνών.²² Έτσι, νομιμοποιούμαστε να θεωρήσουμε τα προϊόντα αυτά στερεοτυπικά. Η εικονογραφική αυτή μορφή φαντασιακής διαπραγμάτευσης των έργων –καθώς δεν πρόκειται προφανώς για αποτυπώσεις της σκηηνικής τους υπόστασης– απαντάται σχεδόν αποκλειστικά στο ελαφρό μουσικό θέατρο, αλλά και στον συγγενικό χώρο του δυτικότροπου ελαφρού τραγουδιού, και αντανακλά τις κυρίαρχες ιδεολογικοαισθητικές τάσεις της εποχής.²³

Στα λίγα παραδείγματα που επιλέξαμε ανάμεσα στα εκατοντάδες που διασώζονται, έχει ενδιαφέρον να κάνουμε τις παρακάτω συνοπτικές παρατηρήσεις:

Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιών από την οπερέτα *Οι απάχηδες των Αθηνών* των Χατζηαποστόλου – Πρινέα, θίασος Σαμαρτζή, 1921 (εικ. 1): Η “δυτική” εκδοχή του εγχώριου μάγικου milieu, το οποίο μεταπολεμικά συνδέθηκε αποκλειστικά με το ρεμπέτικο, κάτι που είχε αντίκτυπο και στο νεοελληνικό εικονογραφικό φαντασιακό.

Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιών από την οπερέτα *Χαλιμά των Σακελλαρίδη* – Ποταμιάνου, θίασος Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη, 1926 (εικ. 2): Ο ορθόδοξος εξω-

συμφραζόμενα πολιτιστικό προϊόν του εξώφυλλου παρτιτούρας θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι το εξώφυλλο δίσκου.

21. Για παράδειγμα, στο σύνολο των 3904 ηλεκτρονικών δελτίων μιας ευρύτερης όμως περιόδου (1900-1970), από τη συλλογή του ΕΛΙΑ/MIET μόνο τα 520 διαθέτουν υπογραφή σκιτσογράφου, λιθογράφου κ.λπ. για το εξώφυλλο. Ευχαριστώ την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών για την παραχώρηση των στοιχείων. Το όνομα που εμφανίζεται συχνότερα σε αυτή τη συλλογή όσο και στη Συλλογή Ελληνικά Τραγούδια της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη είναι του ζωγράφου, εικονογράφου και σκιτσογράφου Δομένικου Βαρδακώστα (1905-1981) (για το συνολικό έργο του, βλ. Παναγιώτης Σ. Παπαδόπουλος, *Δομένικος Βαρδακώστας*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2008). Αντίθετα, σε αντίστοιχη διαδικτυακή ιδιωτική συλλογή με ξένες παρτιτούρες των ετών 1890-1940 (στην πλειονότητά τους γαλλικές), μόνο ένα ποσοστό 20% σε σύνολο 10.000 κομματιών δεν μπορεί να αποδοθεί σε συγκεκριμένο σχεδιαστή, επειδή είτε δεν διαθέτει υπογραφή είτε η υπογραφή ή η μονογραφή που τις συνοδεύουν δεν έχουν ταυτιστεί (<http://www.imagesmusicales.be/>).

22. Μια σύντομη περιδιάβαση στους παραπάνω ιστότοπους αρκεί για να καταδειχτεί το γεγονός.

23. Ακόμα και στην αγγλόγλωσση βιβλιογραφία ελάχιστα διαδεδομένη είναι η εικονολογική μελέτη τέτοιων τεκμηρίων. Βλ. ενδεικτικά, Daniel H. Foster, «Sheet Music Iconography and Music in the History of Transatlantic Minstrelsy», *Modern Language Quarterly*, vol. 70(1), 2009, σσ. 147-161 και Katherine Hajar, «The Pin-up, the Piano, and the Parlor: American Sheet Music, 1840-1860», *Imprint*, vol. 30(2), 2005, σσ. 7-21. Στην ελληνική βιβλιογραφία δεν απαντά καμία σχετική μελέτη, αν και κυκλοφορούν αναδημοσιεύσεις σχετικού υλικού. Για παράδειγμα, στους τόμους των εκδόσεων Συλλογές – Αργύρης Βουρνάς (βλ. υποσημείωση 18) δημοσιεύεται ικανός αριθμός εξωφύλλων από παρτιτούρες της μεσοπολεμικής εποχής (μαζί με προγράμματα ή δημοσιεύματα εφημερίδων), αλλά αυτά δεν ερμηνεύονται με κανέναν τρόπο. Εκτεταμένος σχολιασμός από τον Γιώργο Χατζηδάκη με τη μορφή λεξάντας συνοδεύει όλη την εικονογράφηση, συμπεριλαμβανομένων και των εξωφύλλων, στην έκδοση 1894-2014. *Η εφημερη γοητεία της επιθεώρησης*, αλλά σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί ολοκληρωμένη μελέτη.

τισμός της λάγνας Ανατολής, αλλά μέσα από μια ξεκάθαρα δυτική ματιά. Το βλέμμα του Έλληνα δημιουργού (τόσο της οπερέτας, όσο και του εξώφυλλου) τοποθετείται στη δυτική όχθη του οριενταλισμού.



Εικ. 1. Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιών από την οπερέτα *Οι απάχιδες των Αθηνών* των Χατζηχριστού – Πρινέα, θσ. Σαμαρτζή, 1921.
Πηγή: Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 2. Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιών από την οπερέτα *Χαλιμά* των Σακελλαρίδη – Ποταμιάνου, θσ. Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη, 1926.
Πηγή: Ιδιωτική συλλογή.

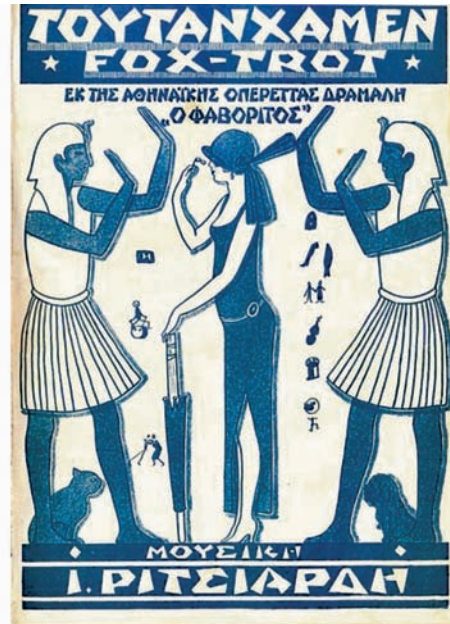
Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιού με τίτλο «Το συνάλλαγμα» του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη από την επιθεώρηση *Η Γκαρσόν* των Ασημακόπουλου – Καστέλη, θίασος Φιλιππίδη, 1925 (εικ. 3): Αφαιρετικότητα, προωθημένος γραφιστικός σχεδιασμός με ξεκάθαρες αναφορές στη σύγχρονη εικαστική γλώσσα και με κυβιστικές αναφορές. Η διείσδυση της μοντέρνας τέχνης συγχρονικά στο πεδίο του λαϊκού είναι αν μη τι άλλο εντυπωσιακή και αντίθετη προς το κυρίαρχο αφήγημα, το οποίο θέλει τη νεωτερικότητα στην εικαστική δημιουργία να έχει ελάχιστη διείσδυση στην ελληνική κοινωνία.²⁴

24. Σημειώνει σχετικά με τις εικαστικές τέχνες ο Ματθιόπουλος: «Εξπρεσιονιστές, κυβιστές, φουτουριστές, αφηρημένοι, ντανταϊστές, σουρεαλιστές συναποτελούσαν για το ευρύτερο φιλότεχνο κοινό αλλά και τους περισσότερους Αθηναίους καλλιτέχνες και τεχνοκρίτες ένα αδιάγνωστο και αδιάκριτο στις διαφορετικότητές του σύνολο, που συγκεφαλαιωνόταν και απορριπτόταν αστόχαστα κάτω από κυρίως γαλλικούς και ελάχιστα ξεκαθαρισμένους εννοιολογικά όρους, όπως 'μοντερνιτέ' (modernité), 'νουβωτέ' (nouveau), 'ζωντανή τέχνη' (art vivant) κ.ά.» (Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες κατά την περίοδο 1922-1940», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ επιμ., *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμ. Β' / Β2: ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2004, σ. 447).

Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιού με τίτλο «Τουτανχαμέν» από την οπερέτα *Ο Φαβορίτος* του Ιωσήφ Ριτσιάρδη, Οπερέτα Δράμαλη, 1947 (εικ. 4): Πολιτισμικός συγκρητισμός ως συνέπεια, προφανώς, της ανερχόμενης τουριστικής βιομηχανίας, η οποία άλλωστε θεματοποιείται συχνά στο ελαφρό μουσικό θέατρο. Καθόλου παράδοξα, το συγκεκριμένο εξώφυλλο συνιστά αντιγραφή εξωφύλλου ομότιτλου τραγουδιού από παλαιότερη ουγγαρέζικη οπερέτα, αναδεικνύοντας έτσι τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα του ελαφρού μουσικού θεάτρου, το οποίο δεν μπορεί να γίνει κατανοητό όταν αναγιγνώσκεται ως τοπικό φαινόμενο.



Εικ. 3. Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιού με τίτλο «Το συνάλλαγμα» του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη από την επιθεώρηση *Η Γκαρσόν των Ασημακόπουλου – Καστέλη*, θσ. Φιλιππίδη, 1925.
Πηγή: Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 4. Εξώφυλλο παρτιτούρας τραγουδιού με τίτλο «Τουτανχαμέν» από την οπερέτα *Ο Φαβορίτος* του Ιωσήφ Ριτσιάρδη, Οπερέτα Δράμαλη, 1947.
Πηγή: Ιδιωτική συλλογή.

Πορτρέτα ηθοποιών

Τα πορτρέτα ηθοποιών –αγαπημένο θέμα εικονολογικών αναλύσεων διεθνώς²⁵– δεν είναι βεβαίως αποκλειστικό προνόμιο του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Ωστόσο, ζητήματα

25. Από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά: Shearer West, *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*, New York, St. Martin's Press, 1991· Michael S. Wilson, «Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture», *Word & Image*, vol. 6(4), 1990, σσ. 368-394· Maria Ines Aliverti, «Major Portraits and Minor Series in Eighteenth Century Theatrical Portraiture», *Theatre Research International*, vol. 22(3), 1997, σσ. 234-254· Laurence Senelick, «Theatricality

που αγγίζουν τα όρια των κοινωνικών αναπαραστάσεων, ιδίως ό,τι αφορά το σώμα, την έμφυλη ταυτότητα, τη σεξουαλικότητα, απαντώνται επαναληπτικά στο ελαφρό μουσικό θέατρο μεταφέροντας στην εικονογραφία κατά την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής της ζητήματα που έτσι κι αλλιώς τίθενται και στη σκηνή –ή στην οθόνη, καθώς ο ανερχόμενος κινηματογράφος γίνεται σύντομα ένα συγκοινωνούν δοχείο με την ελαφρά σκηνή.

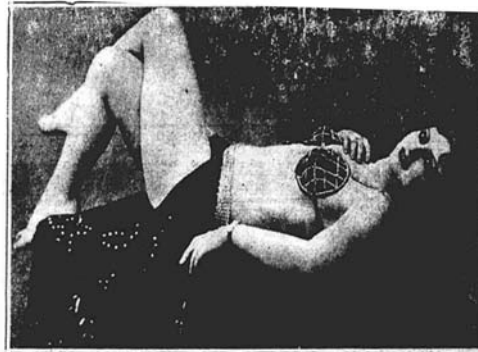
Ως ενδεικτικό παράδειγμα έχει επιλεγεί ένας «καλλιτεχνικός» διαγωνισμός που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ημερήσιος Τύπος* τον Ιούνιο του 1931 (7-23 Ιουνίου 1931). Με γενικό τίτλο «Ποίαν καλλιτέχνηδα / ηθοποιόν προτιμάτε;» ο Χρήστος Γιαννακόπουλος αξιοποιώντας και τις επαγγελματικές σχέσεις του με τη σκηνή, δημοσιεύει μια σειρά από συνεντεύξεις αστέρων του ελαφρού μουσικού θεάτρου [κατά σειρά εμφανίσεως: Ηρώ Χαντά (εικ. 5), Ζωζώ Νταλμάς (εικ. 6), Νίτσα Φιλοσόφου, Αφροδίτη Λαουτάρη, Μαρία Κούρμη, Λίτσα Λαζαρίδου, Λολότα Ιωαννίδου, Πέρσα Βλάχου, Έλλη Αφεντάκη, Ζαζά Μπριλάντη (εικ. 7), Λίζα Μπονέλλι (εικ. 9), Έννυ Τσάιν, Σοφία Βερώνη (εικ. 8), Καίτη Βερώνη, Υβόννη Βλαδιμήρου, Κούλα Γκιουζέπε]. Κάθε συνέντευξη συνοδεύεται από μια φωτογραφία κατά κανόνα ολόσωμη όσες ηθοποιοί δεν διαθέτουν προσωπικό αρχείο, έχουν φωτογραφηθεί ειδικά για τις ανάγκες του διαγωνισμού από τον Νίκο Ζωγράφο στο φωτογραφείο του. Το κοινό καλείται να δώσει ψήφο προτίμησης με αντάλλαγμα χρηματικά δώρα.²⁶ Βεβαίως,



Η ΧΑΝΤΑ, πρωταγωνίστρια της όπερέτας ΔΡΑΜΑΛΗ. Θέατρο «ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ» (Φωτογραφία του κ. Ν. Ζωγράφου)

Εικ. 5. Ολόσωμο πορτραίτο της καλλιτέχνης του ελαφρού μουσικού θεάτρου Ηρώς Χαντά.

Πηγή: εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 7.6.1931, σ. 2.



Η κούλα ΖΩΖΟ ΝΤΑΛΜΑΣ, της όπερέτας ΣΑΜΑΡΤΖΗ, Θέατρον ή ΟΑΣΙΣ. Εξ την ελίτ γυναικών.

Εικ. 6. Ολόσωμο πορτραίτο της καλλιτέχνης του ελαφρού μουσικού θεάτρου Ζωζώς Νταλμάς.

Πηγή: εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 8.6.1931, σ. 2.

Before the Camera: The Earliest Photographs of Actors», στο *European theatre iconography*, σσ. 317-330· και David Mayer, «The actress as photographic icon: from early photography to early film», στο Maggie B. Gale – John Stokes (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, σσ. 74-94. Στα ελληνικά: Κατερίνα Κωνσταντινάκου, «Φωτογραφία και θεατρικοί αστέρες: η περίπτωση της Κοτοπούλη και της Κυβέλης (1900-1920)», στο Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν*, Αθήνα, Ergo, 2011, σσ. 245-261.

26. Τα δημοσιεύματα σταματούν απότομα, πριν πραγματοποιηθούν όλες οι προγραμματισμένες συνεντεύξεις. Ο συντάκτης αποδίδει ευθύνες στις ίδιες τις πρωταγωνίστριες της ελαφράς μουσικής σκηνής, που αποδείχτηκαν εξαιρετικά απρόθυμες να διαθέσουν τον χρόνο ή να μπουν σε διαδικασία ανταγωνισμού (Χρ.

τα κριτήρια του ‘καλού ηθοποιού’ είναι αντίστοιχα με των διαγωνισμών ταλέντων σήμερα, αλλά έχει πάρα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον η αποτύπωση της σεξουαλικότητας, της ελευθεριότητας –αυτά είναι ζητήματα περίπου αυτονόητα με την πρώτη ματιά.



Ἡ κορμίστρια ΖΑΖΑ ΜΠΙΡΛΙΑΝΗ, τοῦ θεάτρου «ΕΙΡΗΝΟΠΟΛΙΣ»

Εικ. 7. Πορταίτο της καλλιτέχνιδας του ελαφροῦ μουσικῦ θεάτρου Ζαζάς Μπριλάντη.

Πηγή: εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 16.6.1931, σ. 2.



Ἡ Δούλι ΣΟΦΙΑ ΒΕΡΩΝΗ, τοῦ θεάτρου «ΤΡΙΑΝΟΝ»

Εικ. 8. Ολόσωμο πορταίτο της καλλιτέχνιδας του ελαφροῦ μουσικῦ θεάτρου Σοφίας Βερώνη.

Πηγή: εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 19.6.1931, σ. 2.



Ἡ «ΛΙΖΑ ΜΠΟΝΕΛΛΙ» τοῦ θεάτρου «ΕΝΤΕΝ»

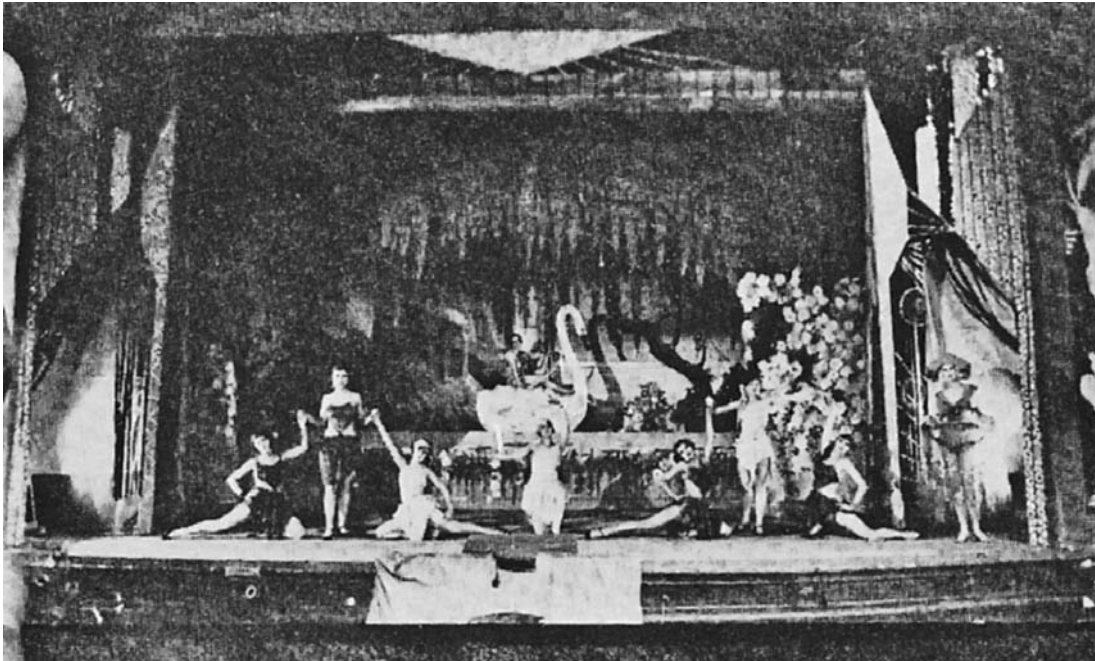
Εικ. 9. Ολόσωμο πορταίτο της καλλιτέχνιδας του ελαφροῦ μουσικῦ θεάτρου Λίζας Μπονέλλι. Πηγή: εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 17.6.1931, σ. 2.

Φωτογραφίες από παραστάσεις

Από το σύνολο των φωτογραφιών που έχουν διασωθεί σε εκδόσεις και αρχεία και μπορούν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο να συσχετιστούν με την επί σκηνής εικόνα, επικεντρωνόμαστε για τις ανάγκες του άρθρου σε μια κατηγορία που συνιστά, θα μπορούσαμε να πούμε, την κατεξοχήν εικόνα της ελαφράς σκηνής: ομαδικές φωτογραφίες, στις οποίες απεικονίζεται το μπαλέτο –ενίοτε και οι πρωταγωνιστές– ακινητοποιημένοι σε μια αγαλματώδη πόζα (tableau vivant) κατά κανόνα σε συμμετρική διάταξη, ενώ το κάδρο είναι αρκούντως γενικό, ώστε να διακρίνεται καθαρά και το σκηνικό. Στα

[ήστος] Γιαν.[νακόπουλος], «Περί μαρτυριών και ταλαιπωριών. Ολίγαί λέξεις ως επίλογος του θεατρικού μας διαγωνισμού. Ραντεβού. Συνεντεύξεις και αρνήσεις», εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 23.7.1931, σ. 2).

ταμπλό αυτά διαφαίνεται, πλάι στον υπονοούμενο ερωτισμό και το γυναικείο ημίγυμνο σώμα, η αυτάρεσκη επίδειξη της σκηνικής πολυτέλειας τόσο σε επίπεδο κοστουμιών όσο και σκηνικών με ταυτόχρονη κατοχύρωση της ευρωπαϊκής ταυτότητας.



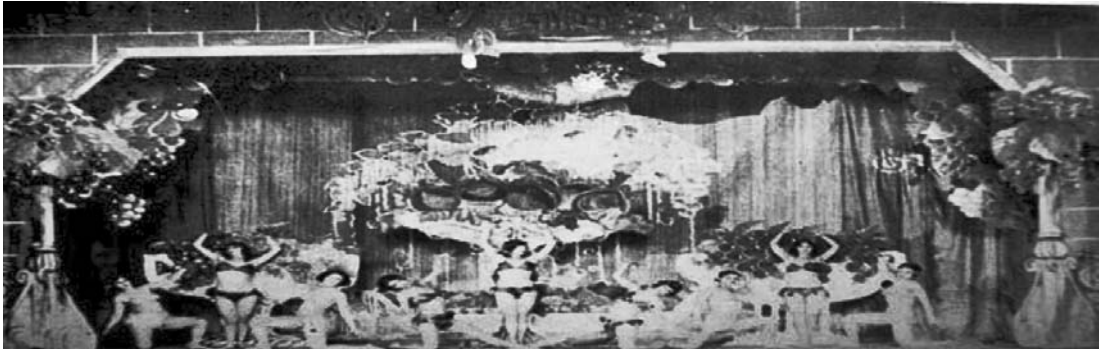
Εικ. 10. Φωτογραφία από την παράσταση της επιθεώρησης: Δραγάτσης – Καρακάσης – Σύλβιος – Κωνσταντινίδης, *Βαβυλωνία*, θσ. Καντιώτη-Ριτσάρδη, θτ. Κοτοπούλη, 1928. Σκηνογράφοι: Κλώνης, Αμπελάς, Αρμενόπουλος, Καστανάκης, Σπαχής. «Παλάτι του Βαλ» (φινάλε της Α΄ πράξης και αργότερα φινάλε όλης της επιθεώρησης).

Πηγή: Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. Α1-Α3, «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», Ερμής, Αθήνα, 1977, τόμ. Α1, σ. 128.

Χαρακτηριστικές αυτής της τάσης είναι οι φωτογραφίες από δύο ταμπλό από το ανέμβασμα της μεγάλης εμπορικής και καλλιτεχνικής επιτυχίας της επιθεωρησιακής σκηνης, της *Βαβυλωνίας* των Δραγάτση – Καρακάση – Σύλβιου – Κωνσταντινίδη σε σκηνοθεσία Αλέξη Αρντάνωφ (θίασος Καντιώτη – Ριτσάρδη, 1928).²⁷ Σε σύνολο 30 σκηνών, η κάθε μια με ξεχωριστή σκηνογραφία (σκηνογραφική ομάδα: Αμπελάς, Αρμενόπουλος, Κλώνης), τα δύο αυτά ταμπλό, που αποτυπώθηκαν με μηχανικά μέσα και έτσι διασώθηκαν από τη λήθη, πρέπει να ήταν από τα πιο εντυπωσιακά. Τόσο το Παλάτι του Βαβυλωνιακού βασιλιά Ήλιου, του Βηλ (φινάλε της Α΄ πράξης και αργότερα φινάλε όλης της επιθεώρησης) (εικ. 10) όσο και το Μπαλέτο των φρούτων («Οι κρεμαστοί κήποι της Βαβυλώνας») (εικ. 11) διακρίνονται για την ιδιαίτερος πλούσια εικονογραφία αλλά και τη συμμετρική και κλιμακωτή διάταξη ενός σχετικά πολυάριθμου μπαλέτου, χα-

27. Για την παράσταση της *Βαβυλωνίας* 1928 και τη σημασία της για την ελαφρά σκηνή της εποχής, βλ. Μ. Σεραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, σσ. 172-175.

ρακτηριστικά που εκκινούν από τη μακρά ευρωπαϊκή παράδοση της φαντασμαγορικής φεερί (féerie) του 18ου και 19ου αιώνα, χωρίς όμως την πολυπλοκότητα των σκηνικών μηχανισμών της,²⁸ και την οποία εκσυγχρονίζουν με την υιοθέτηση μιας έντονης διακοσμητικότητας.



Εικ. 11. Φωτογραφία από την παράσταση της επιθεώρησης: Δραγάτσης – Καρακάσης – Σύλβιος – Κωνσταντινίδης, *Βαβυλωνία*, θσ. Καντιώτη-Ριτσάρδη, θτ. Κοτοπούλη, 1928. Σκηνογράφοι: Κλώνης, Αμπελάς, Αρμενόπουλος, Καστανάκης, Σπαχής. «Μπαλέτο των φρούτων». Πηγή: Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1987, σ. 47, εικ. 98.

Στην ίδια κατεύθυνση κινούνται και ορισμένα άλλα εικονογραφικά δείγματα της ελαφράς μουσικής σκηνης της εποχής. Για παράδειγμα, σε φωτογραφία από την επιθεώρηση Ζούγκλα των Παπαδούκα – Σπυρόπουλου – Κωνσταντινίδη (θίασος Κυριακού – Φιλιππίδη, 1935) (εικ. 12) η διακοσμητικότητα των σκηνικών αντικατοπτρίζεται στα κοστουμίμα του πολυπληθούς μπαλέτου και των πρωταγωνιστών με τον έντονο εξωτισμό ευρωπαϊκού τύπου. Ακόμα, φωτογραφία από το ανέβασμα της οπερέτας *Πάμε στο ταμ-τουμ*; των Σύλβιου – Καρακάση (θίασος Πρινέα – Τριχά, 1935) που φυλάσσεται στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου, διασώζει το ενσάμπλ ντυμένο «επάνω σε σχέδια του Βογκ» μπροστά από σκηνικά «σε μακέτες του Βιεννέζου καλλιτέχνη Φον Γκόργκε».²⁹ Στην περίπτωση αυτή, η επίδειξη της ευρωπαϊκότητας εντείνεται και από την –πραγματική ή υποτιθέμενη εθνικότητα– της σκηνογραφικής – ενδυματολογικής ομάδας.³⁰ Στην

28. Για το είδος και την παράδοση της φεερί [féerie] του 18ου και 19ου αιώνα βλ. Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007. Στην αυγή του 20ού αιώνα, πριν ακόμα την ελληνική *Βαβυλωνία*, ανάλογα ταμπλό εντοπίζονται στη μεγάλη οθόνη με πρωτεργάτη τον Ζορζ Μελιές [Georges Méliès] (βλ. Katherine Singer Kovács, «Georges Méliès and the “Féerie”», *Cinema Journal*, vol. 16(1), 1976, σσ. 1-13). Γενικότερα για τη θέση της féerie στη σκηνή και την οθόνη, βλ. Frank Kessler, «The Féerie between Stage and Screen», στο Andre Gaudreault – Nicolas Dulac – Santiago Hidalgo (επιμ.), *A Companion to Early Cinema*, Oxford / Malden, Wiley-Blackwell, 2012.

29. «Πάμε στο Ταμ-Τουμ;», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 27.6.1935, σ. 2.

30. Καμία άλλη αναφορά ή πληροφορία δεν έχει εντοπιστεί ως τώρα για τον Φον Γκόργκε, πράγμα που δημιουργεί υπόνοιες περί ψευδωνυμίας. Για την επιστράτευση της Βογκ στην εν λόγω παράσταση και τη θέση της στο ενδυματολογικό τοπίο της ελαφράς σκηνης της εποχής, βλ. Κατερίνα Κωνσταντινάκου

επιθεώρηση *Λαμπαδηδρομία των Ασημακόπουλου – Κωνσταντινίδη* (θίασος Κυριακού, 1936) (εικ. 13), η ευρωπαϊκότητα εξασφαλίζεται όχι μόνο από το ίδιο το θέμα (τη νε-



Εικ. 12. Φωτογραφία από την παράσταση της επιθεώρησης: Παπαδούκας – Σπυρόπουλος – Κωνσταντινίδης, *Ζούγκλα*, θσ. Κυριακού – Φιλιππίδη, θτ. Αλάμπρα, 1935. Σκηνογράφος: Σιμ. Κοστούμια: Παούρη [γυναικείο μπαλέτο] & Τόγκας [ανδρικό μπαλέτο].

Πηγή: Κωνσταντζα Γεωργακάκη, 1894-2014. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα, Polaris, 2013, σ. 137.

όφαντη τελετή της αφής της ολυμπιακής φλόγας και τη συνακόλουθη λαμπαδηδρομία για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1936) αλλά και από τον μοντερνιστικό σχεδιασμό των σκηνικών με τη διαστρεβλωμένη προοπτική του πάλλευκου σταδίου μπροστά σε ένα σκούρο φόντο. Σε μια ακόμα φωτογραφία από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου, σε ταμπλό από την παράσταση της οπερέτας *Βενζίνα παρακαλώ!* των Σύλβιου – Καρακάση (θίασος Δράμαλη, 1931) η έντονη γεωμετρική σχηματοποίηση κυβιστικού ύφους των ζωγραφικών σκηνικών αγγίζει την αισθητική της μοντέρνας τέχνης, η διείσδυση της οποίας συγχρονικά είναι αν μη τι άλλο εντυπωσιακή. Οι σκηνικές αυτές εικόνες της δεκαετίας του 1930 είναι ενδεικτικές της τάσης για «ιδιοποίηση από την ελαφρά μουσική σκηνή του μοντέρνου ιδιώματος με σκοπό να ενισχυθεί η επινοητικότητα και η θεατρικότητα. “Είμαστε πάνω σε μια σκηνή θεάτρου, το προπύργιο της φαντασίας”, μοιάζουν να διακηρύσσουν».³¹ Την ίδια στιγμή, αναμετρώνται για άλλη μια φορά με

– Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Παρίσι - Αθήνα μέσω Ισπανίας: η παραμονή του ενδυματολόγου Χοσέ ντε Θαμόρα στην Ελλάδα (1934-1936)» στο Κατερίνα Κωνσταντινάκου – Μανώλης Σειραγάκης (επιμ.), *121 χρόνια ελληνική θεατρική Επιθεώρηση, Πρακτικά Συνεδρίου*, Ρέθυμνο, Κόκκορας, (υπό δημοσίευση).

31. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2013, σ. 126.

τον ευρωπαϊκό τους περίγυρο και τις κυρίαρχες ιδεολογικοαισθητικές τάσεις της εποχής ενσαρκώνοντας τις κοινωνικές αναπαραστάσεις στο ευρύ πολιτισμικό πεδίο.



Εικ. 13. Φωτογραφία από την παράσταση της επιθεώρησης: Ασημακόπουλος – Κωνσταντινίδης, *Λαμπαδηδρομία*, θσ. Κυριακού, θτ. Καζινό, 1936.

Σκηνογράφος: Σιμ.

Πηγή: Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, 1894-2014. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα. Polaris, 2013, σ. 147.

Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου: Σκίτσο και Σκηνή

Η πολυδιάστατη Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου¹ (εικ. 1), η οποία έγινε γνωστή στο ευρύ κοινό ως σκιτσογράφος μέσα από την πολυετή συνεργασία της με τις εφημερίδες *Μεσημβρινή* και *Καθημερινή*, αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση εικαστικής δημιουργού για το ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Επί πενήντα και πλέον έτη σκιστόαριζε ακαταπαύστως στιγμιότυπα από την πολιτιστική ζωή της χώρας –θέατρο, μουσική, χορό, μεγάλες προσωπικότητες, διάφορες εκδηλώσεις– συνοδεύοντας τα αντίστοιχα ρεπορτάζ και την κριτικογραφία των δύο αυτών εφημερίδων. Τα σκίτσα αυτά καθώς και πλήθος άλλων αδημοσίευτων μπορούν να χαρακτηριστούν ως τα αποτυπώματα της συναρπαστικής διαδρομής ενός αυτόπτη μάρτυρα της πρόσφατης ελληνικής πολιτιστικής ιστορίας.²

Η ίδια θεωρεί την ηλικία των οκτώ ετών ως αφετηρία της πορείας της. Στο τέλος της δεκαετίας του 1930 στην ιταλοκρατούμενη Ρόδο, σύμφωνα με μαρτυρία της, ένας μελοδραματικός θίασος με μονωδούς της Σκάλας του Μιλάνου παρουσίασε οκτώ παραστάσεις όπερας.³ Η μικρή Έλλη ήταν στο κοινό κάθε βράδυ και μαγεύτηκε από τον κόσμο της σκηνης. Η εμπειρία αυτή, η οποία χαραχθηκε στην παιδική ψυχή της, σε συνδυασμό με το ταλέντο της στη ζωγραφική, την «κληρονομημένη» από τον παππού της δημοσιογραφική κλίση⁴ και το πάθος της για να παρακολουθεί παραστάσεις, οδήγησαν χρόνια μετά στη διαμόρφωση μιας μοναδικής στο είδος της καλλιτέχνιδας και σε μια εξίσου μοναδική σταδιοδρομία που ξεκίνησε τελικά τη δεκαετία του 1960.

1. Για τη ζωή και το έργο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου βλ. ενδεικτικά Δ. Π. [Δημήτρης Παυλόπουλος], «Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τόμ. 4, σσ. 186-187 όπου και σχετική βιβλιογραφία, και στην ηλεκτρονική πηγή: <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/solomonidi-mpalanou-elli-2622/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/7/2017).

2. Η προσωπική γνωριμία της γράφουσας με την Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου έγινε το 2015 στο πλαίσιο της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής της με τίτλο: *Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974. Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη*, καθώς αναζητούσε στοιχεία για τις παραστάσεις στις οποίες η καλλιτέχνης συνέπραξε με την Εθνική Λυρική Σκηνή ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος.

3. *Σχέδια Έλλης Σολομωνίδη-Μπαλάνου. 1987-2007*, Αθήνα, Εκδόσεις Λούση Μπρατζιώτη, 2008, σ. 13. Προφανώς, η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου αναφέρεται σε παραστάσεις όπερας που δίνονταν στο Teatro Giacomo Puccini (σημερινό Εθνικό Θέατρο Ρόδου), το οποίο ξεκίνησε τη λειτουργία του το 1937.

4. Ο Σωκράτης Σολομωνίδης, παππούς της σκιτσογράφου, υπήρξε εκδότης της σημαντικής εφημερίδας της Σμύρνης, *Αμάλθεια*.

Μέχρι τότε, η πολυσχιδής Έλλη Σολομωνίδου που σχεδίαζε από μικρή, είχε παρακολουθήσει μαθήματα στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, είχε συνεργαστεί ως μακετίστα με το γραφείο του διακοσμητή Ανδρέα Γαβαλά και εργαζόταν ως μουσική παραγωγός στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. Ήταν το 1961, όμως, όταν η εκδότρια Ελένη Βλάχου, βλέποντας σχέδιά της, της ζήτησε να συνεργαστεί ως σκιτσογράφος με το περιοδικό *Εικόνες* και με τη νεοεκδοθείσα εφημερίδα *Μεσημβρινή*. Η πρόταση αυτή υπήρξε καθοριστική για τη μετέπειτα επαγγελματική εξέλιξή της.

Αρχικά, η Βλάχου πρότεινε είτε την εικονογράφηση της στήλης της μόδας ή των μυθιστορημάτων που δημοσιεύονταν στα έντυπά της, είτε το σκιτσάρισμα πολιτικών στιγμιότυπων από τις συνεδριάσεις της Βουλής. Ωστόσο, και οι δύο αυτές επιλογές δεν ικανοποίησαν την Έλλη Σολομωνίδου. Τότε, στη νεαρή αντιπροτάθηκε η αποτύπωση της καλλιτεχνικής επικαιρότητας σε σκίτσα, κάτι που έγινε αποδεκτό με ενθουσιασμό. Έτσι, η Έλλη Σολομωνίδου ξεκίνησε να παρακολουθεί γενικές δοκιμές καθώς και πρεμιέρες θεατρικών, μουσικών και χορευτικών παραστάσεων, δημιουργώντας σκίτσα προκειμένου να συνοδεύουν τα σχετικά ρεπορτάζ, τα άρθρα και κυρίως τις κριτικές. Η συνέχεια δικαίωσε απόλυτα τη Βλάχου, η οποία ουσιαστικά ήταν εκείνη που ανακάλυψε το ιδιαίτερο χάρισμα της Έλλης Σολομωνίδου και της έδωσε την ευκαιρία να το εκφράσει. Η σκιτσογράφος δεν ξέχασε ποτέ αυτό το γεγονός και δεκαετίες μετά δήλωνε για την εκδότρια:

«ήταν εκείνη που πρώτη είχε την ιδέα να ασχοληθώ με το σκηνικό στιγμιότυπο. Στη δική της εφημερίδα πρωτοείδαν το φως τα σκίτσα μου [...] Δεν λησμονώ ότι σ' εκείνην οφείλω αυτό που έγινα».⁵

Παράλληλα, το 1961 ξεκίνησε η διαδρομή της και στη σκηνογραφία. Και σε αυτό το πεδίο την ανακάλυψε ένας επιφανής άνθρωπος της εποχής, ο Κωστής Μπαστιάς, τότε διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας. Εκείνος, αφού είδε τα σχέδιά της, της πρότεινε να σκηνογραφήσει την όπερα *Βέρθερος* του Ζυλ Μασσέν που θα ανέβαζε η Εθνική Λυρική Σκηνή σε πρώτη παρουσίαση στο θέατρο Ολύμπια την καλλιτεχνική περίοδο 1961-1962. Έκτοτε, η Έλλη Σολομωνίδου υπέγραψε σκηνικά και κοστουμια για έναν περιορισμένο αριθμό παραστάσεων θεάτρου, όπερας, οπερέτας και χορού. Όμως, η καλλιτέχνιδα δεν ασχολήθηκε διεξοδικά με τη σκηνογραφία παρόλο που, όπως μαρτυρά η κριτική,⁶ άφηνε πολύ καλές εντυπώσεις με την ευαισθησία και τον επαγγελματισμό της. Στην πραγματικότητα, η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, όπως έγινε ευρύτερα γνωστή μετά τον γάμο της, αφιερώθηκε στη σκιτσογραφία και ήταν αυτή η μορφή τέχνης που τελικά κυριάρχησε στην καριέρα της.

Πέραν όμως από την καλλιτεχνική τους υπόσταση, τα σκίτσα της αποτέλεσαν στην ουσία ένα είδος «εικαστικού ρεπορτάζ», καθώς ακολουθούσαν κατά πόδας την καλλι-

5. 30 χρόνια σκίτσα Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου. Θέατρο, μουσική, χορός, Αθήνα, Εκδόσεις Λούση Μπρατζιώτη, 1988, σ. 8.

6. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά Ελένη Δουνδουλάκη, *Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974. Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2018.

τεχνική επικαιρότητα και δημοσιεύονταν, αντί φωτογραφιών, στα έντυπα της Βλάχου και των διαδόχων της. Έτσι, μέσα στα χρόνια, τα σκίτσα της συνόδευσαν τις κριτικές θεάτρου των Μανώλη Σκουλούδη, Αλέξη Διαμαντόπουλου, Στάθη Δρομάζου, Τάσου Λιγνάδη, Γιάννη Βαβέρη και Σπύρου Παγιατάκη, τις μουσικές κριτικές των Μίνου Δούνια, Γιώργου Λεωτσάκου, Γιάννη Βασιλειάδη, Καίτης Ρωμανού και Νίκου Δοντά και τις κριτικές χορού του Ανδρέα Ρικάκη. Σχέδιά της επίσης φιλοξενήθηκαν στη στήλη της Ελένης Μπίσιτσα. Μετά την ολοκλήρωση της συνεργασίας της με την *Καθημερινή*, σκίτσα της εμφανίστηκαν και σε κριτικές των Κυριάκου Λουκάκου και Κωστή Μπίτσιου στο ηλεκτρονικό περιοδικό *critics-point.gr*, καθώς η ακούραστη και αιθιαλής Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου πέρασε και στον κόσμο του διαδικτύου.

Ευτυχώς, ήδη από το 1961 η σκιτσογράφος διατήρησε ακέραια όλη την πλούσια παραγωγή της, ενώ τα τελευταία χρόνια η κόρη της, Σοφία Μπαλάνου, φρόντισε για την αρχειακή τακτοποίησή της. Το τεράστιο και εντελώς ιδιαίτερο σε περιεχόμενο αρχείο της, που βρίσκεται στην κατοχή της σε ιδιόκτητο χώρο, είναι εξαιρετικά καλά διατηρημένο, αποτελεί μια έκπληξη από αυτές που σπάνια βιώνει ένας θεατρολόγος στην ερευνητική ζωή του. Ένας πολύτιμος θησαυρός, μια πραγματική κιβωτός της ιστορίας της πολιτιστικής ζωής στην Ελλάδα από το 1960 ως σήμερα.⁷ Αξίζει δε, να σημειωθεί ότι το αρχείο είναι ενεργό, διαρκώς εμπλουτιζόμενο από νέο υλικό, καθώς η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου δεν σταματά να σκισάρει μέχρι σήμερα.

Το αρχειακό υλικό παρουσιάζει μια ποικιλία ως προς τους τύπους των τεκμηρίων. Ο κύριος όγκος του περιλαμβάνει πρωτότυπα σκίτσα ποικίλων διαστάσεων που ξεπερνούν, κατά προσέγγιση, τα 5000 και που δεν έχουν καταμετρηθεί πλήρως ούτε έχουν ακόμη ψηφιοποιηθεί. Το υλικό αυτό έχει ταξινομηθεί με εμπειρικό τρόπο ακολουθώντας θεματική κατάταξη. Για λόγους προστασίας και προσβασιμότητας το υλικό έχει εξολοκλήρου φωτοτυπηθεί σε χαρτί διαστάσεων Α4. Οι φωτοτυπίες αυτές με λεζάντες και στοιχεία των παραστάσεων και των εκδηλώσεων από τις οποίες προέρχονται, έχουν κατηγοριοποιηθεί και ταξινομηθεί σε 83 ντοσιέ. Από αυτά, 27 αφορούν στο θέατρο, 7 στην όπερα, 15 στη μουσική και 10 στον χορό. 14 ντοσιέ περιλαμβάνουν πορτρέτα προσωπικοτήτων της πολιτιστικής, πνευματικής και εν γένει δημόσιας ζωής, ενώ 10 ντοσιέ αφορούν σε διάφορα θέματα που περιλαμβάνουν στιγμές τις καθημερινής ζωής, της κοινωνικής επικαιρότητας, της ευρύτερης πολιτιστικής ζωής, τοπία και κτήρια, καθώς και εικονογραφήσεις βιβλίων. Στον θεματικό αυτό διαχωρισμό ενίοτε εμφανίζονται και υποκατηγορίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατηγορία θέατρο, η οποία περιλαμβάνει την υποκατηγορία Εθνικό Θέατρο, η οποία με τη σειρά της είναι χωρισμένη σε παραστάσεις έργων αρχαίου δράματος, νεοελλήνων και ξένων συγγραφέων οι οποίοι είναι ταξινομημένοι αλφαβητικά. Τα πρωτότυπα σκίτσα είναι αρχειοθετημένα με αντίστοιχο τρόπο σε μεγαλύτερα ντοσιέ και φακέλους ποικίλων διαστάσεων.

Πέραν των παραπάνω, στο αρχείο υπάρχουν ακόμη 36 ντοσιέ, ταξινομημένα χρονολογικά με τα δημοσιεύματα σε μορφή αποκόμματος, που περιλαμβάνουν τα σκίτσα από

7. Από το αρχείο αυτό έχουν προέλθει δυο επετειακές εκδόσεις για το έργο της με τίτλους: *30 χρόνια σκίτσα Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου. Θέατρο, μουσική, χορός, και Σχέδια Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου. 1987-2007*. Επίσης με υλικό του αρχείου έχουν πραγματοποιηθεί αρκετές εκθέσεις με τελευταία αυτή του 2015, στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός».

όλα τα έντυπα με τα οποία η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου είχε συνεργαστεί. Αυτά προέρχονται από: α) το περιοδικό *Εικόνες* από το 1961 έως το 1967, β) την εφημερίδα *Μεσημβρινή* από το 1961 έως το 1967 και από το 1980 έως το 1985 και γ) την εφημερίδα *Καθημερινή* από το 1974 έως το 2013.

Τέλος, το αρχείο περιλαμβάνει υλικό από την εργασία της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου ως σκηνογράφου: σχέδια, μακέτες σκηνικών και κοστούμιών και ελάχιστες φωτογραφίες από τις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές καταθέσεις της. Το υλικό αυτό είναι σε μεγάλο βαθμό αταξινομητό και αποτελεί το τελευταίο και πιο περιορισμένο τμήμα του αρχείου. Εκεί, ο ερευνητής θα συναντήσει τα οπτικά τεκμήρια του μικρού σκηνογραφικού της «ταξιδιού». Σίγουρα, μεταξύ άλλων, θα σταματήσει με επιστημονικό ενδιαφέρον αλλά και συγκίνηση στο έτος 1964 και στα έργα *Χάσης* του Δημητρίου Γουζέλη και *Θυέστης* του Πέτρου Κατσαϊτή. Πρόκειται για τις παραστάσεις της Νεοελληνικής Σκηνής του νεότερου τότε Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, που έκανε τα πρώτα του βήματα στη σκηνοθεσία και την αναβίωση των έργων του Επτανησιακού Θεάτρου. Η ολοκληρωμένη ταξινόμηση αυτού του τμήματος του αρχείου είναι βέβαιο ότι θα φέρει στο φως νέα στοιχεία και θα αναδείξει σίγουρα και τη σκηνογραφική πτυχή της καλλιτέχνιδας.

Το αρχείο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου, που περιέχει συμπυκνωμένη την εικαστική της μαρτυρία πενήντα και πλέον χρόνων, είναι πραγματικά πολύτιμο για την ελληνική θεατρολογική έρευνα. Όπως κάθε αρχείο αποτελεί ένα μέσο διάσωσης του παρελθόντος και μια κιβωτό μνήμης. Πέρα όμως από αυτό, το συγκεκριμένο αρχείο προσθέτει πολλά στοιχεία στην Ιστορία του Θεάτρου, της Όπερας, της Μουσικής, του Χορού και της εν γένει πολιτιστικής ζωής στην Ελλάδα του β' μισού του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα και ενισχύει τα αρχεία κρατικών οργανισμών, ιδιωτικών θιάσων και καλλιτεχνικών σχημάτων, συμπληρώνοντας τη μεγαλύτερη εικόνα. Ειδικά σε περιπτώσεις όπου το φωτογραφικό υλικό λανθάνει, δεν έχει συντηρηθεί σωστά ή είναι ανεπαρκές, τα σκίτσα της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου αποδεικνύονται εξαιρετικά βοηθητικά για τον ερευνητή, αποτελώντας μια αξιόπιστη πηγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας ουσιαστικής συμβολής είναι η περίπτωση του Φεστιβάλ Αθηνών, καθώς είναι γνωστό ότι ο συγκεκριμένος οργανισμός στερείται, σε πολύ μεγάλο βαθμό, αρχειακού υλικού για τις πρώτες δεκαετίες λειτουργίας του.

Εξίσου σημαντική είναι και η αισθητική αξία του αρχείου. Η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, η πρώτη και μοναδική γυναίκα της ελληνικής θεατρικής σκιτσογραφίας, με το έργο της συνεχίζει την παράδοση του θεατρικού σκίτσου που ξεκινάει στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα με το Θέμο Άννινο.⁸ Η ειδοποιός διαφορά της, όμως, σε σχέση με τους καλλιτεχνικούς πρόγονούς της, είναι η έντονη θεατρικότητα των σκί-

8. «Προπάντων, στη δεκαετία του 1930-1940, οι περισσότερες εφημερίδες συνόδευαν τις θεατρικές κριτικές με σκίτσα των κορυφαίων του καιρού –του Φωκ. Δημητριάδη, του Μίμη Βιτσώρη, του Ε. Τερζόπουλου, του Noir (Μαυριλάκου), του Σ. Πολενάκη, του Ε. Μπέζου, του Ε. Παπαδημητρίου. Αλλά κι ο αρχιτέκτονας και σκηνογράφος Κίμων Λάσκαρις και ο Μίνως Αργυράκης δόθηκαν, κάποια στιγμή, στη σκιτσογράφιση της Σκηνής μας», Μάριος Πλωρίτης στο *30 χρόνια...*, σσ. 11-12. Σκίτσα του Λάσκαρις στο «Κίμων Λάσκαρις. Ένας εραστής του θεάτρου», *Θέατρο*, τόμ. 33, 1973, σσ. 41-47 και *Φωκίων Δημητριάδης*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1983.

των της και η ικανότητα μεταφοράς στο χαρτί της σκηνικής ατμόσφαιρας. Αυτά τα δύο στοιχεία κάνουν τα σκίτσα της πιο ουσιαστικά, πιο ολοκληρωμένα και εντέλει πιο ενδιαφέροντα από τη φωτογραφία και τον ρεαλισμό της.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο κριτικός χορού Ανδρέας Ρικάκης διακρίνει αυτήν την παράμετρο στα σκίτσα της για τον χορό –τα πιο δύσκολα όπως παραδέχεται η ίδια λόγω της φευγαλέας κίνησης των χορευτών. Ο ίδιος σημειώνει ότι η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου έχει:

«τη μαγγανιστική ιδιότητα να μπορεί όχι να “πιάνει” τη στιγμή της χορευτικής κίνησης και να την “παγώνει” στο χαρτί αλλά να την “πιάνει” και να την “απογειώνει” στην εξέλιξη ή ανέλιξή της σε πλήρη απόσπαση από αυτό το χαρτί».⁹

Αντίστοιχα, ο κριτικός θεάτρου Κώστας Γεωργουσόπουλος παρατηρεί πως η καλλιτέχνη «βλέπει την κίνηση και αν αναγκάζεται να την παγώνει, δεν την νεκρώνει, όπως ο φακός, αλλά μας υποχρεώνει να τη δούμε ως επόμενη μιας άλλης θέσης και ως προηγούμενη μιας επόμενης», δημιουργώντας είναι ιδιότυπο ντοκουμέντο.¹⁰ Και αυτό καθίσταται απόλυτα μοναδικό καθώς έχει παράλληλα την προσωπική της καλλιτεχνική αισθητική. Αυτήν, ακριβώς, τη διάσταση επισημαίνει και ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης που παρατηρεί ότι η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου «σκιτσάρει όχι για να δείξει το ντοκουμέντο ενός γεγονότος αλλά ένα ντοκουμέντο της ψυχής της».¹¹

Η Ελένη Βλάχου θεωρούσε την Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου:

«ένα σπάνιο φυσικό ταλέντο [που είχε] τη δυνατότητα να ζωντανεύει με λίγες γραμμές ανθρώπους, κίνηση, πλαίσιο, περιβάλλον, να δίνει με ένα λιτό σχέδιο όλη την ατμόσφαιρα».¹²

Η επιτυχία της αυτή όμως δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα του φυσικού της χαρίσματος. Ήταν το συνδυαστικό αποτέλεσμα μιας έντονης καλλιτεχνικής οξυδέρκειας, μιας ενισχυμένης συνθετικής ικανότητας, μιας δεινότητας στην αποτύπωση της φόρμας και μιας ιδιαίτερης τεχνικής. Η τεχνική αυτή, η οποία αποκαλύπτεται μόνο αν κάποιος έρθει σε επαφή με τα πρωτότυπα έργα στο αρχείο της, προσομοιάζει σε αυτήν του κολλάζ.

Περιγράφοντας τον τρόπο εργασίας της, η ίδια η σκιτσογράφος αναφέρει:

«επειδή στις παραστάσεις δεν μπορούσα να πηγαίνω με ένα μεγάλο μπλοκ, πήγαινα με ένα μικρό μπλοκάκι 10 πόντων. Οπότε αναγκαστικά κρατούσα εικαστικές σημειώσεις. Ένα πορτραίτο, ένα στοιχείο από το σκηνικό, μια στιγμή της πρωταγωνίστριας, μια χειρονομία, ακόμη και ένα μέλος του σώματος τη φορά».¹³

Όλα αυτά σκιτσάρωνταν στο σκοτάδι ή με ελάχιστο φως «κλεμμένο» από τη σκηνή. Μετά την παράσταση, τα μικρά, αποσπασματικά σχέδια ντεκουπάρωνταν –κόβονταν γύρω γύρω– και αποτελούσαν έτσι το υλικό για ένα κολλάζ εμπνευσμένο από την παράσταση. Πολλές φορές χρειαζόταν τα σκίτσα να συμπληρωθούν με μαύρο μαρκαδόρο καθώς και με blanco όπου χρειαζόταν περισσότερο λευκό. Η τεχνική αυτή αποτυπώνει

9. Ανδρέας Ρικάκης, στο *Σχέδια...*, σ. 322.

10. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η άλλη ιστορία του θεάτρου», στο *Σχέδια...*, σ. 19.

11. *30 χρόνια...*, σ. 13.

12. Στο *ίδιο*, σ. 9.

13. Συνέντευξη της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου στη γράφουσα, 22.3.2017.

ται στην εικ. 2, όπου πλάι στα ντεκουπαρισμένα σκίτσα τα οποία συνδυασμένα αποτελούσαν την τελική εικόνα, υπάρχει το μπλοκάκι που χρησιμοποίησε η σκιτσογράφος (υποδεικνύεται με κόκκινο βέλος) προκειμένου ο αναγνώστης να αντιληφθεί τον εξαιρετικά περιορισμένο χώρο πάνω στον οποίο δημιουργούσε την πρώτη σκιτσογραφική ύλη της η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου. Το τελικό αποτέλεσμα στην εκτύπωση έδειχνε απολύτως ενιαίο. Ήταν όμως πάντα το προϊόν μιας χρονοβόρας συνθετικής διαδικασίας.

Καθίσταται λοιπόν προφανές ότι η Έλλη Σολομωνίδου-Μπαλάνου, ουσιαστικά είναι μια εικαστική καλλιτέχνης που καλούνταν να δημιουργήσει στην πλέον μικρή διάσταση, με τα πλέον ευτελή και απλά υλικά και κάτω από πολύ ιδιαίτερες συνθήκες. Με πολύ λιτά εκφραστικά μέσα, με αφαιρετικές γραμμές, με αποκλειστική χρήση του άσπρου-μαύρου και την αντίθεση φωτός-σκιάς, με μια σοφή σχεδιαστική οικονομία κατορθώνει να συλλάβει και να φυλακίσει στο μπλοκάκι τις στιγμές, τις μεγάλες ερμηνείες ηθοποιών, τραγουδιστών, μουσικών, χορευτών. Το πενάκι της έχει τέτοια δεινότητα ώστε αρκούν λίγες γραμμές για να μεταφέρουν στο φτηνό χαρτί της εφημερίδας την αίσθηση μιας συναυλίας κάτω από την Ακρόπολη.

Είναι κοινός τόπος ότι ο εφήμερος χαρακτήρας των παραστατικών τεχνών καθιστά προβληματική την ανασύστασή τους. Στο σημείο αυτό η συμβολή της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου και των σκίτσων της είναι απολύτως καιρία. Ο Γεωργουσόπουλος αναφέρει:

«περιδιαβάζοντας πολλές φορές στο πλουσιότατο αρχείο φωτογραφιών από παραστάσεις του Θεατρικού Μουσείου και έχοντας στη διάθεσή μου συχνά δέκα και είκοσι φωτογραφημένες και, όχι σπάνια, βιντεοσκοπημένες σκηνές του ίδιου έργου, κατέληξα στο συμπέρασμα πως η Έλλη Σολομωνίδα, με ένα μόνο σκίτσο της έχει συλλάβει βαθύτερα και θεατρικότερα το ύφος και το ήθος της παράστασης από τον φωτογράφο».¹⁴

Το αντίστοιχο συμβαίνει και με τα σκίτσα της από τις παραστάσεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, όπως διαπίστωσε η γράφουσα κατά την εκπόνηση της διδακτορικής της διατριβής. Με έναν αξιοθαύμαστο τρόπο, το μεγάλο θέαμα της Όπερας κατορθώνει να αποτυπωθεί με απίστευτη καλλιτεχνική ακρίβεια σε ένα τόσο δα μικρό σκίτσο που αποδίδει την ένταση, το πάθος, τον λυρισμό των μονωδών, τη δυναμικότητα των μαέστρων και της ορχήστρας, τη θεαματικότητα των σκηνικών και των κοστούμιών.

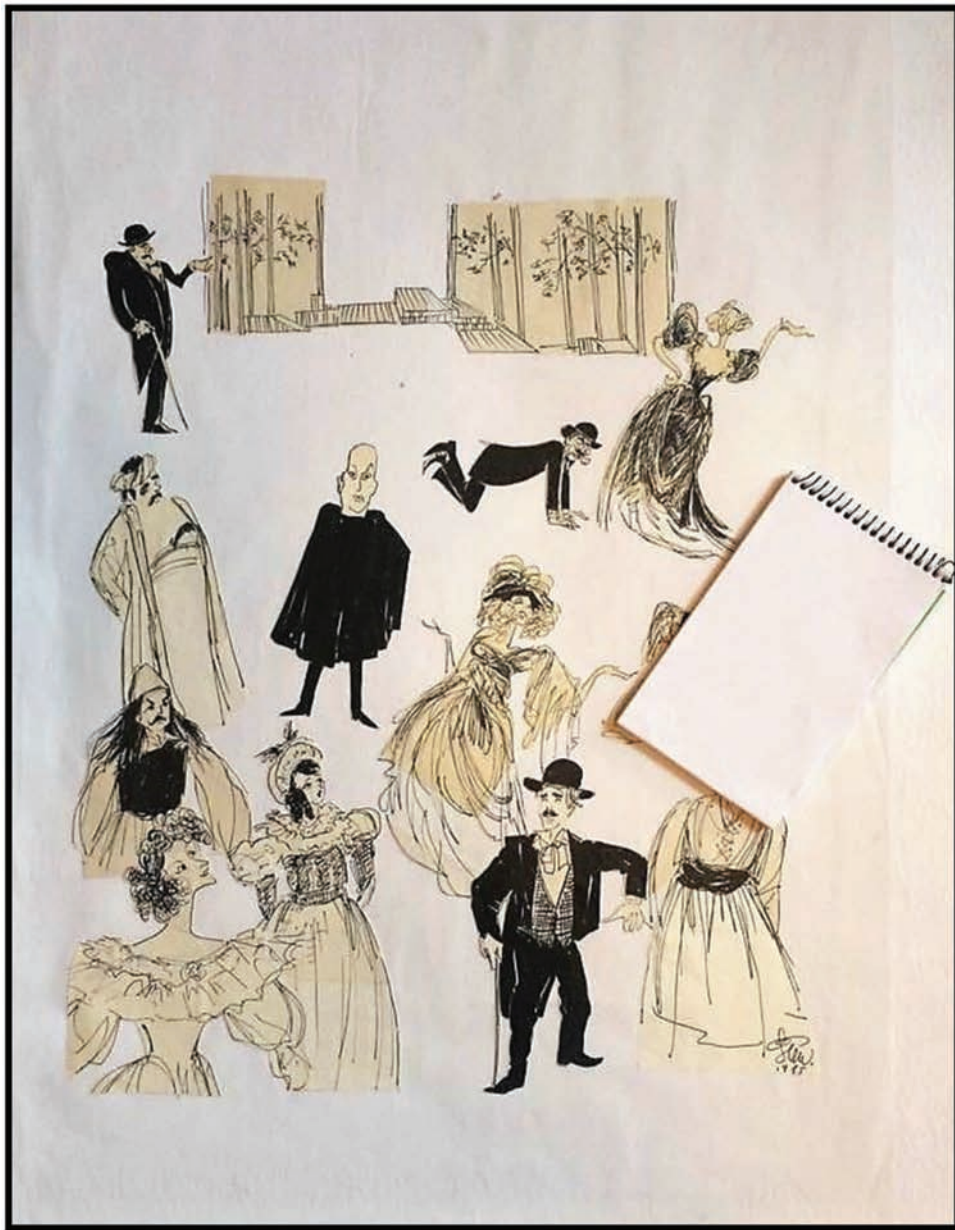
Όπως κάθε ιδιωτικό αρχείο καλλιτέχνη, έτσι και αυτό της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου έχει δημιουργηθεί και είναι δομημένο με έναν προσωπικό στόχο: να διαφυλάξει και να διατηρήσει με τον καλύτερο και ασφαλέστερο τρόπο το έργο της καλλιτέχνης. Περιστρέφεται δηλαδή γύρω από την προσωπικότητα, τη ζωή και την πορεία της κατόχου του. Το αρχείο αυτό όμως, και εκεί ακριβώς βρίσκεται η γοητευτική μοναδικότητά του, αποτελεί και μια λεπτομερή εικαστική καταγραφή που συμβάλλει σε έναν απώτερο στόχο: στη δημιουργία μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης εικόνας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της πολιτιστικής ζωής μιας ολόκληρης εποχής. Τα κυριολεκτικά αμέτρητα τεκμήρια του αρχείου της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου αναφέρονται σε εξίσου αμέτρητες στιγμές πολιτισμού, μεταφέρουν πλήθος πληροφορίες και αποτελούν ψηφίδες

14. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η άλλη ιστορία του θεάτρου», σσ. 18-19.

ενός τεράστιου μωσαϊκού που εκτείνεται από το 1961 ως σήμερα. Τα τεκμήρια αυτά, που δεν είναι άλλα από τα σκίτσα της, συνεισφέρουν στη γνώση και υποβοηθούν την κατανόηση των γεγονότων που αποτυπώνουν, καθώς η ίδια υπήρξε ένας υπερευαίσθητος δέκτης αλλά και ένας εξίσου δυναμικός αναμεταδότης των μηνυμάτων εξήντα σχεδόν χρόνων πολιτισμού, τα οποία μετέφερε στο χαρτί με το ακαταπόνητο πενάκι της.



Εικ. 1. Αυτοπροσωπογραφία Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.
Πηγή: Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.



Εικ. 2. Σύθεση Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου και μπλοκ εργασίας της καλλιτέχνιδας.
Πηγή: Αρχείο Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου, φωτ. Ελένη Δουνδουλάκη.

*Φως στην παράσταση.
Μία πρωτογενής πηγή για την ιστοριογραφία του θεάτρου
που χρήζει της προσοχής μας*

Η ανακοίνωση ασχολείται με μια σχετικά παραμελημένη πρωτογενή πηγή, που, ωστόσο, είναι εξαιρετικά σημαντική για την ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου.¹ Πρόκειται για τα κείμενα των τεχνικών θεάτρου όχι μόνο των φωτιστών-ηλεκτρολόγων θεάτρου αλλά όλων των τεχνικών, ηχητικών, υποβολέων, οδηγών σκηνης. Επίσης, εξετάζει τα πολύτιμα βιβλία σκηνοθεσίας που αποτελούν οδηγό για την ανασύσταση μιας παράστασης και την ιστορική τεκμηρίωσή της.

Με άλλα λόγια ο τίτλος της ανακοίνωσης είναι συνειδητά δίσημος. Η ανακοίνωση εξετάζει και επικεντρώνεται στα κείμενα των ηλεκτρολόγων του θεάτρου, στο «Φως στην παράσταση» με την έννοια ενός χαρακτηριστικού παραδείγματος, πώς κείμενα τεχνικών φωτισμού ενημερώνουν για τη συμβολή του φωτός στο τελικό παραστασιακό γεγονός μέσα από τις πληροφορίες που παρέχουν.² Ωστόσο, η ανακοίνωση εξετάζει όλα τα κείμενα τεχνικών ως πηγές ιστοριογραφίας και «φωτίζει» –μέσω ενός τεχνικού κειμένου– τις συνθήκες στησίματος μιας παράστασης, τις εκάστοτε κατά κύριο λόγο σκηνοθετικές επιλογές όχι μόνο στα φώτα, αλλά και στον ήχο, στις εισόδους κι εξόδους των ηθοποιών, στα φροντιστηριακά αντικείμενα, στο ύφος μιας παράστασης. Οι ιστορικοί του νεοελληνικού θεάτρου σποραδικά αξιοποίησαν και ανέδειξαν τη σημασία τεχνικών κειμένων, κυρίως χειρόγραφα του τέλους του 19ου ή των αρχών του 20ού αιώνα. Προκειμένου για τη μελέτη ή την έκδοση των κειμένων των παραστάσεων χρησιμοποιήθηκαν συχνά τα λεγόμενα «χειρόγραφα υποβολείου» που υπήρχαν στο Θεατρικό Μουσείο, ή και αλλού.³ Ωστόσο, απ' ότι τουλάχιστον γνωρίζω, η χρήση τους για

1. Στη σύντομη μελέτη της η Άννα Μαυρολέων (*Η έρευνα στο θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, εκδ. Σιδέρη, 2010, σ. 154) αναφέρεται επιγραμματικά σε αυτή την πηγή, χρησιμοποιώντας τον όρο «βιβλία σκηνης» και έχοντας κυρίως υπόψη της τα σχετικά κείμενα που διασώζονται στους φακέλους των δύο Κρατικών Θεάτρων.

2. Χρησιμοποιούνται κυρίως κείμενα τεχνικών φώτων γιατί πρόκειται για την πολυπληθέστερη τεχνική ειδικότητα που απαραιτήτως υπάρχει ως τεχνικός ασφαλείας σε κάθε θέατρο.

3. Ενδεικτικά αναφέρω την έκδοση των κειμένων των επιθεωρήσεων *Λίγο απ' όλα και Κινηματογράφος*, από «χειρόγραφα δουλειάς» που υπάρχουν στο σήμερα κλειστό Θεατρικό Μουσείο, στο Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τόμ. Α2, Εστία, 2003. Για τη διατύπωση βλ. σ. 30.

άλλου είδους παρατηρήσεις είναι μόνο σποραδική,⁴ παρά τις πλούσιες πληροφορίες που παρέχουν σε έναν ερευνητή. Σε αυτό συνέτεινε η δυσκολία εύρεσης τέτοιων κειμένων, ακόμα κι όταν πρόκειται για κείμενα τεχνικών της μεταπολεμικής εποχής.

Τα κείμενα των τεχνικών είναι συνήθως ξεχασμένα στα προσωπικά αρχεία των τεχνικών, όπου είναι δύσκολα προσπελάσιμα στους μελετητές, ή σε φακέλους παραγωγής των θεάτρων, ιδιωτικών και μη, ή ακόμα και καταχωνιασμένα επί χρόνια στα ηλεκτρολογεία των θεάτρων που αποτελούν τη στέγη τόσο των ηλεκτρολόγων θεάτρου, όσο και των ηχητικών. Εξαιρέση αποτελούν τα κείμενα των τεχνικών των δύο κρατικών θεάτρων. Θα αρχίσω από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος γιατί στο ψηφιακό αρχείο του περιλαμβάνονται τα κείμενα όλων των τεχνικών, σύνολο 2.191 κείμενα παραστάσεων. Η πρόσβαση στο ψηφιακό αρχείο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος είναι ελεύθερη στο κοινό και με μια απλή αναζήτηση με την επιλογή λ.χ. «κείμενο τεχνικού φωτισμών» μπορεί να βρει κανείς όλες τις 392 εγγραφές που είναι διαθέσιμες στον ερευνητή για μελέτη για τη συγκεκριμένη ειδικότητα. Το ίδιο ισχύει για τις 287 εγγραφές για τα κείμενα των τεχνικών ήχου, τις 509 εγγραφές για τα κείμενα του οδηγού σκηνης και τις 64 για τα κείμενα σκηνοθεσίας, ενώ από τις υπόλοιπες, 1 αφορά κείμενα βοηθού σκηνοθέτη, 26 κείμενα ηθοποιών, 9 κείμενα μουσικών.⁵ Όλα αυτά τα κείμενα δεν είναι διαθέσιμα στο διαδίκτυο στο σύνολό τους, αλλά συνήθως προβάλλονται δημόσια μόνο 4-5 σελίδες χωρίς σειρά και τυχαία μέσα από το κάθε κείμενο. Ωστόσο, για όλες τις εγγραφές υπάρχει η δυνατότητα αυτοψίας στη βιβλιοθήκη του ΚΘΒΕ και για αρκετές η δυνατότητα ψηφιακής χρήσης τους κατόπιν σχετικού αιτήματος, ενώ η ψηφιακή βιβλιοθήκη συνεχώς εμπλουτίζεται με νέες εγγραφές.⁶ Αντίθετα, η βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου δεν παρέχει τη δυνατότητα αναζήτησης στα διασωθέντα κείμενα τεχνικών. Η ψηφιακή μορφή της βιβλιοθήκης δίνει τη δυνατότητα μόνο για ηχητικά αποσπάσματα, βίντεο ή/και μουσικές παρτιτούρες από ορισμένες παραγωγές. Επίσης, η ψηφιακή μορφή της βιβλιοθήκης δεν περιλαμβάνει νέες εγγραφές από το 2006. Ωστόσο, και στη βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου σώζονται τα κείμενα των τεχνικών σκηνης, ηχητικών, ηλεκτρολόγων, οδηγών σκηνης, που περιέχουν πλήθος πληροφοριών για τον φωτισμό, τον ήχο αλλά και τις σκηνοθετικές επιλογές μιας παράστασης. Προς το παρόν τα κείμενα αυτά δεν είναι διαθέσιμα στο διαδίκτυο, δεν υπάρχει κατάλογος με το ποια και πόσα τέτοια κείμενα υπάρχουν και πρέπει κανείς να ελέγξει ξεχωριστά κάθε φάκελο παραγωγής για να επιβεβαιώσει την ύπαρξή τους.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν τα κείμενα που τιτλοφορούνται «οδηγοί» κι εντάσσονται στα αρχεία ~~σημαντικών~~ σκηνοθετών, ηθοποιών ή συγγραφέων ~~που φυλάσσονται σε διάφορα αρχεία~~. Τα ολιγοσέλιδα αυτά κείμενα αποτελούν κωδικοποιημένες περιλήψεις του

4. Ενδεικτικά αναφέρω τις παρατηρήσεις του Αντώνη Γλυτζουρή στο *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, 2001: τη χρήση των βιβλίων σκηνογραφίας της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, σ. 177 και υποσημείωση 421, τη χρήση του βιβλίου σκηνοθεσίας του Φ. Πολίτη για τον *Οιδίποδα Τύραννο* του ίδιου θιάσου, βλ. εικόνα 17.

5. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ntmg.gr/Default.aspx?lang=el-GR&page=23> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/4/2017). Ο κατάλογος των εγγραφών συνεχώς εμπλουτίζεται.

6. Ενδεχομένως η καλύτερη οργάνωση του αρχείου του ΚΘΒΕ να οφείλεται στην πρακτική ανάγκη των περιοδίων των πρώτων χρόνων λειτουργίας του που επέβαλε άριστα διατηρημένο αρχείο.

πλήρους κειμένου του έργου και ήταν, υποθέτουμε, «οδηγός» κυρίως για τις περιοδείες των θιάσων, όταν το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο απαιτούσε να θυμούνται οι ηθοποιοί χωρίς προηγούμενη πρόβα τις κινήσεις τους σε μια παράσταση, σε ποιο σημείο μπαίνουν ή βγαίνουν στη σκηνή, ποια φροντιστηριακά αντικείμενα χρειάζεται να φέρουν μαζί τους.⁷

Γιατί όμως ένα κείμενο τεχνικού είναι τόσο ενδιαφέρον και πώς μπορεί να αξιολογηθεί;

1. Καταρχάς τα τεχνικά κείμενα μπορούν να λειτουργήσουν αυτόνομα ως δείκτες για τον φωτισμό μιας παράστασης. Η ιστορική χρήση βέβαια της πληροφορίας που αντλούμε από ένα τέτοιο κείμενο ότι λ.χ. οι φωτισμοί σε μια παράσταση είναι περίπου 70, ενώ σε μια άλλη μόλις 20 και σε μια τρίτη 130, θα πρέπει να λάβει υπόψη της και διάφορους άλλους παράγοντες, όχι μόνο την προσωπικότητα και την εμπειρία ενός φωτιστή, αλλά και το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννιέται αυτή η επιλογή, λ.χ. ποιες είναι οι οικονομικές δυνατότητες του θιάσου, ποιο υλικό, πόσα και τι είδους φώτα είχε στη διάθεσή του ο τεχνικός του θεάτρου και άρα και ο φωτιστής. Επίσης, η ιστορική τεκμηρίωση θα πρέπει να λάβει υπόψη της το είδος του κειμένου προς παράσταση, το πότε παρεμβαίνει ένας φωτιστής στην παραγωγή, αν δηλαδή ένας φωτιστής έρχεται μόνο στις τελικές πρόβες ή αν συνεργάζεται στενά με τον σκηνοθέτη από την αρχή, τι γινόταν την ίδια εποχή σε άλλες παραγωγές, αν έχει κάποιο προσωπικό στίγμα ο εκάστοτε επαγγελματίας φωτιστής. Τέλος, όλες αυτές οι πληροφορίες που συλλέγονται είτε από το φωτιστικό πλάνο της παράστασης, είτε από το βιβλίο σκηνής του ηλεκτρολόγου, θα πρέπει να συμπληρώνονται από την αντίστοιχη κριτικογραφία.

2. Τα κείμενα μπορεί να συμβάλουν και στην κατανόηση της υποκριτικής μεθόδου ενός ηθοποιού, τη διαδικασία μελέτης του ρόλου του, κ.ο.κ. Πληροφορούμαστε μέσω αυτών την προσωπικότητα ενός ηθοποιού, τον τρόπο οργάνωσης και μελέτης του, την πορεία προσέγγισης ενός ρόλου. Λ.χ. το κείμενο του ηθοποιού Δημήτρη Καρέλλη για την παράσταση του έργου του Ευριπίδη *Κύκλωπας* στο ΚΘΒΕ, όπου υποδύοταν τον

7. Οι «οδηγοί» που εντοπίστηκαν στα αρχεία του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ είναι πολυάριθμοι (την εποχή συγγραφής της ανακοίνωσης δεκαεπτά) και εντάσσονται στα αρχεία Πέλου Κατσέλη, Θεόδωρου Ν. Συναδινού, Ασπασίας Παπαθανασίου, Άννας Συνοδινού, Κατίνας Παξινού και Αλέξη Μινωτή. Οι «οδηγοί» αφορούν παραστάσεις που παίχτηκαν σε περιοδεία. Λ.χ. υπάρχει «οδηγός» για το έργο του Συναδινού *Η κυρία εφοπλιστού* που έκανε πρεμιέρα στις 6 Αυγούστου 1918 από τον θίασο Κυβέλης, στο θέατρο Κυβέλης. Ο «οδηγός», όπως αναγράφεται στην πρώτη του σελίδα είναι από περιοδεία στη Θεσσαλονίκη το 1919. Επτά «οδηγοί παράστασης» σώζονται και στη συλλογή χειρογράφων του «Αρχείου Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου» στην [ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ](#) (κωδικοί ΕΒΕ 3620, ΕΒΕ 3622, ΕΒΕ 3638, ΕΒΕ 3752, ΕΒΕ 3839, ΕΒΕ 3889 και ΕΒΕ 4246). βλ. πίνακα χειρογράφων στο Κατερίνα Καρρά, «Το Αρχείο του Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου στην ΕΒΕ», *Σκηνή, τχ.* 10 (2018). Είναι μεταγενέστεροι από την πρώτη παρουσίαση του έργου κι έχουν, όπως αναφέρεται από την αναγραφή του τόπου, χρησιμοποιηθεί για τις ανάγκες μιας περιοδείας. Λ.χ. Το χειρόγραφο του κώδικα ΕΒΕ 3620, του έργου του Henry Bernstein, *Ο κλέπτης*, είναι κατανεμημένο σε δύο μέρη με ξεχωριστή το καθένα σελιδαρίθμηση και χρονολόγηση: Το πρώτο μέρος με πλήρες το κείμενο, είναι από τον θίασο Λουδοβίκου Λούη και φέρει χρονολογία 1907. Το β' τμήμα του χειρογράφου είναι ολιγοσέλιδο με σημειωμένο μόνο το «σενάριο» του έργου, εισόδους κι εξόδους των ηθοποιών, έναρξη και λήξη της μουσικής και φέρει χρονολογία 28 Μαΐου 1930 με τη σημείωση ότι αντιγράφηκε στην Κοζάνη από τον Σ.Ι. Σβορώνο,

επώνυμο ρόλο, δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την προσέγγιση του ρόλου εκ μέρους του καθώς και για τη σκηνοθετική παρέμβαση.⁸

3. Τα κείμενα μπορεί να αποτελέσουν δείκτη και για τις επιλογές ενός σκηνοθέτη, για παράδειγμα σε ποιο σημείο του κειμένου ή του παραστασιακού γεγονότος χρησιμοποιείται ατμοσφαιρικός φωτισμός ή μουσική, ποια αλλαγή φωτιστική ή μουσική προτείνεται και σε ποιο σημείο, αν η αλλαγή είναι απλώς λειτουργική λ.χ. για να αλλάξουν θέση οι ηθοποιοί ή αν ο σκηνοθέτης έχει σκοπό να επικεντρώσει την προσοχή του θεατή σε ένα συγκεκριμένο σκηνικό αντικείμενο που αποτελεί κεντρικό παράγοντα της σκηνοθεσίας και τη νοηματοδοτεί, ποια είναι η κίνηση των ηθοποιών που προτείνεται. Για παράδειγμα, οι οδηγίες που δίνονται στην πρώτη σελίδα του κειμένου τεχνικού φωτισμών για την έναρξη της παράστασης *Ο γύρος του θανάτου* του Θωμά Κοροβίνη στο ΚΘΒΕ είναι τόσο σαφείς, ώστε να μπορούμε να αναπαραστήσουμε την έναρξη της παράστασης με λεπτομέρειες κίνησης ηθοποιών, μουσικής και φώτων. Φανταζόμαστε ωσεί παρόντες την έναρξη της παράστασης με τους ηθοποιούς να μαζεύονται στο κέντρο, να πέφτει σκοτάδι και να ακούγεται το πιάνο ενώ σιγά-σιγά φωτίζεται η σκηνή.⁹ Συνήθως, όλα τα κείμενα σκηνοθεσίας είναι εξαιρετικά αποκαλυπτικά για τη σκηνοθεσία μιας παράστασης, περιλαμβάνοντας λεπτομερείς οδηγίες και σκίτσα για την κίνηση των ηθοποιών. Χαρακτηριστική είναι η σελίδα από την παραγωγή *Βασιλιάς Ληρ* του Σαίξπηρ στο ΚΘΒΕ.σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθνού.¹⁰

4. Δεν είναι σπάνια και η περίπτωση που ένα κείμενο τεχνικού μπορεί να αποτελέσει πηγή και για τα ίδια τα θεατρικά έργα, που όντας ανέκδοτα κινδυνεύουν να χαθούν ή είναι εξαιρετικά δυσεύρετα.¹¹ Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει και τις περιπτώσεις όπου η σύγκριση ανάμεσα σε ένα κείμενο που έχει εκδοθεί και του κειμένου μιας παράστασης αποδεικνύει τις μεταβολές που επέφερε ο συγγραφέας μετά τη σκηνική παρουσία ενός έργου, μεταβολές που συχνά δείχνουν την εξέλιξη του ή την επιρροή του παραστασιακού γεγονότος στο δραματικό κείμενο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των κειμένων των τεχνικών από παραγωγές έργων του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Στον φάκελο της παραγωγής του 1956 για την *Έβδομη μέρα της Δημιουργίας* στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου σώζονται τα κείμενα του ηχητικού, του υποβολέα και του ηλεκτρολόγου της παράστασης. Μια απλή αντιπαραβολή ανάμεσα σε αυτά και στην έκδοση του έργου,¹² που ακολούθησε αρκετά χρόνια μετά την παράσταση, δείχνει τις πάρα πολλές αλλαγές που επέφερε στο αρχικό κείμενο ο συγγραφέας, όχι μόνο αλλαγής

8. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ntng.gr/Default.aspx?lang=el-GR&page=23&col=23&sf2=9&pg=1&item=14223> (ημερομηνία πρόσβασης στις 2/9/2017).

9. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=40155&mode=23&item=43270> (ημερομηνία πρόσβασης στις 1/9/2017).

10. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ntng.gr/Default.aspx?lang=el-GR&page=23&col=23&sf2=2&pg=1&item=15175> (ημερομηνία πρόσβασης στις 2/9/2017).

11. Ενδεικτικά το κείμενο από την παράσταση *Η μεταμόρφωση της χρυσαλλίδας* της Μέλπως Αξιώτη που παίχτηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2012, σε σκηνοθεσία Νίκου Χατζόπουλου, ένα κείμενο ανέκδοτο και συνδεδεμένο με μία μόνο παραγωγή σώζεται στο προσωπικό αρχείο του τεχνικού φωτισμών της παράστασης.

12. Ι. Καμπανέλλης, «*Έβδομη μέρα της Δημιουργίας*», στον τόμο *Θέατρο*, Κέδρος, 1978, τόμ. Α', σσ. 21-87.

λέξεων ή φράσεων αλλά περικοπή ακόμα και ολόκληρων σκηνών ή αλλαγή του τέλους του έργου.¹³

5. Τέλος, τα τεχνικά κείμενα δίνουν έμμεσες πληροφορίες και για τους εκάστοτε τεχνικούς και τον τρόπο καταγραφής της τεχνικής παρτιτούρας μιας παράστασης, αλλά και αποτελούν ένδειξη για τη μόρφωση, την τεχνική κατάρτιση του τεχνικού προσωπικού των θιάσων, τις συνθήκες παραγωγής και οργάνωσης ενός θιάσου. Λ.χ. αν συγκρίνει ένας μελετητής τον τρόπο καταγραφής των φωτισμών από δύο τεχνικούς διαφορετικών θιάσων μπορεί να διακρίνει σημαντικές διαφορές. Οι οδηγίες των φωτιστών της νέας ΣΚΗΝΗΣ είναι εξαιρετικά αναλυτικές. Στο κείμενο λ.χ. του τεχνικού φωτισμών της παράστασης *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου¹⁴ έχει επισυναφθεί το φωτιστικό πλάνο του φωτιστή καθώς και κατάλογος των προβολέων και είναι εξαιρετικά σαφές μέσω αντίστοιχων συμβόλων και χρήσης άλλου χρώματος μελάνης ως προς το αν η αλλαγή του φωτισμού συνδέεται με ένα οπτικό ή ηχητικό σήμα της παράστασης. Αντίθετα, ο τεχνικός του *Blasted* της Σάρα Κέιν στο ΚΘΒΕ¹⁵ διακρίνει μόνο με έναν απλό αριθμό τους φωτισμούς της παράστασης, δεν περιλαμβάνει κατάλογο των φώτων και των φωτισμών και οι χειρόγραφες προσθήκες του στο κείμενο περιορίζονται στην αλλαγή του μονοτονικού συστήματος γραφής σε πολυτονικό.

Ερωτήματα βέβαια προκύπτουν πολλά για το θέμα της εργασίας και τη δυνατότητα τεκμηρίωσής της. Τι υλικό έχουμε στη διάθεσή μας για να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα; Αν στα αρχεία του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και του Εθνικού Θεάτρου υπάρχει μια συνέχεια και μια σχετική πληρότητα σε κείμενα οδηγού σκηνής, τεχνικού φωτισμού, χειριστή κονσόλας ήχου, τετράδιο σκηνοθεσίας, ακόμα και υποβολέα, τι γίνεται σε ιδιωτικούς θιάσους, όταν μια τέτοια μέριμνα για τη φύλαξη του φακέλου παραγωγής επαφίεται στην υπευθυνότητα του εκάστοτε τεχνικού, στην υπεύθυνη διαχείριση του θεάτρου, σε μια πρακτική ανάγκη, λχ. στην πιθανότητα επανάληψης της παράστασης; Ακόμα όμως κι αν υπάρχει η δυνατότητα της αναζήτησης υλικού σε θιάσους που ακόμα είναι σε λειτουργία, ή στα οργανωμένα αρχεία του Εθνικού και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, τί γίνεται με γνωστούς θιάσους, που σήμερα δεν υφίστανται;¹⁶

13. Οι αλλαγές αυτές δεν εντοπίζονται ούτε από τον Βάλτερ Πούχνερ στη μονογραφία του *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, εκδ. Παπαζήση, 2010 βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο για την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, σσ. 287-320. Σύντομη αναφορά σε κάποιες αλλαγές, αλλά μόνο σε μερικές περικοπές και στην αλλαγή του χαϊδευτικού ονόματος του πρωταγωνιστή έγινε από την Ευδοκία Δεληπέτρου στο Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2017, σ. 22. Ωστόσο, η μελετήτρια δεν αναφέρεται στις σημαντικές περικοπές των προσευχών που περιλαμβάνει το κείμενο του 1956, καθώς και στην αλλαγή του τέλους του έργου.

14. Το κείμενο του τεχνικού φωτισμών για την παράσταση *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου εντοπίστηκε στο προσωπικό αρχείο του Παναγιώτη Ψύχα, τεχνικού φώτων της νέας ΣΚΗΝΗΣ από το 1999 και έχει σημειωμένες παρατηρήσεις από τον τότε ηλεκτρολόγο του θεάτρου Θέμο Σβορώνο.

15. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=40121&mode=23&item=43271> (ημερομηνία πρόσβασης στην 1/9/2017).

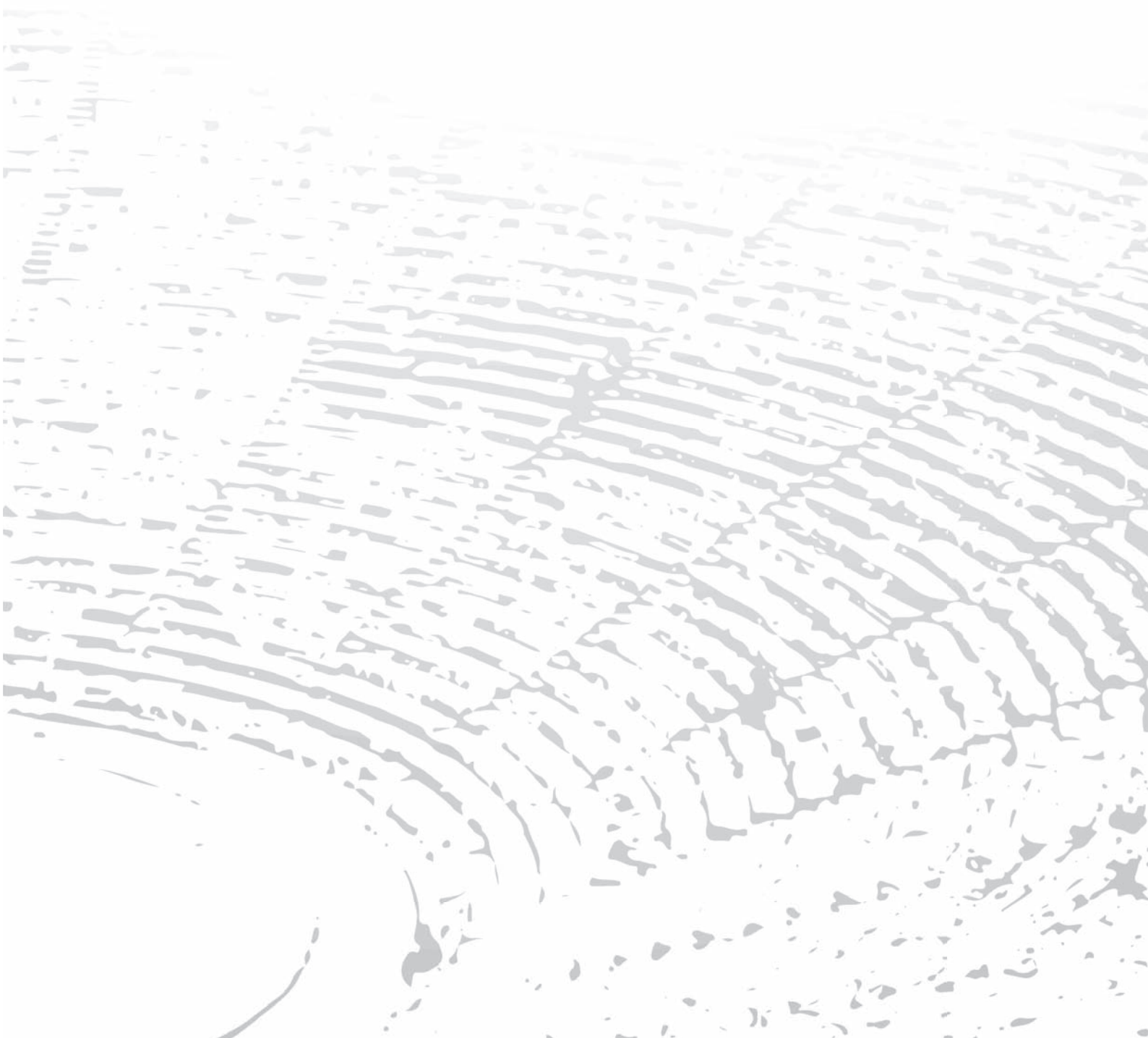
16. Λ.χ. Λ.χ. [redacted] τεύθυνη επί χρόνια της παραγωγής και διαχείρισης του Θεάτρου του Νότου του Γιάννη Χουβαρδά. Αφροδίτη Χριστοδούλου σημείωσε ότι οι φάκελοι παραγωγής του θεάτρου Αμόρε ήταν οργανωμένοι, περιλάμβαναν όλα τα διαθέσιμα κείμενα τεχνικών, αλλά μετά τη διάλυση του θιάσου είτε

Στόχος της κοινότητας των θεωρητικών του θεάτρου θα πρέπει να είναι εκτός των άλλων να ευαισθητοποιήσουν την ομάδα των πρακτικών του θεάτρου, και μάλιστα εκείνης της ομάδας που είναι πιο συνδεδεμένη με το εφήμερο της θεατρικής τέχνης και δεν αντιμετωπίζει το κείμενο παρά μόνο ως τεχνικό εργαλείο, όταν η παράσταση τελειώσει, το αρχείο των βιβλίων σκηνής να μην καταστρέφεται. Μια πρωτοβουλία των Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών και Θεάτρου στη γραμμή ευαισθητοποίησης των θιάσων για τη συστηματική φύλαξη αυτού του υλικού, που πλέον με τις δυνατότητες της ψηφιοποίησης μπορεί εύκολα να διαμοιραστεί, θα οδηγούσε στη διάσωσή του και θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια από τους ερευνητές για μελέτη, ιδιαίτερα σήμερα, που το Θεατρικό Μουσείο είναι κλειστό.¹⁷ Η ανοιχτή πρόσβαση σε ένα τέτοιο αρχειακό υλικό υψηλής καλλιτεχνικής και ιστορικής αξίας, ανατρέποντας τους συνήθεις περιορισμούς χρόνου και τόπου και ευαισθητοποιώντας σε θέματα διαφύλαξης πολιτιστικών τεκμηρίων, νομίζω ότι πρέπει να είναι ο στόχος.

παραδόθηκαν στο Θεατρικό Μουσείο, όπου αγνοείται η τύχη τους, είτε πετάχτηκαν λόγω ακριβώς του δύσχρηστου όγκου τους (προφορική μαρτυρία στην γράφουσα, 4.5.2017). Οι φάκελοι που περιλαμβάνουν αποκόμματα Τύπου, κριτικογραφία και φωτογραφικά τεκμήρια παραδόθηκαν στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

17. Α. Γλυτζουρής, «Δεν βρέθηκε ο εξυπηρετητής», *Σκηνή*, τχ. 8 (2016), σσ. 95-97.

Ι. ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

*Αποικιοκρατία, εξωτισμός και παραίτηση:
Το μονόπρακτο Σιμούν του August Strindberg
από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο*

Κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, εκτός από τον κατεξοχήν μεταφραστή του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα, Ιωάννη Ε. Χρυσάφη, και άλλοι Έλληνες προσεγγίζουν σποραδικά το έργο του Σουηδού συγγραφέα. Σε αντίθεση, όμως, με τον Χρυσάφη, που ασχολείται επί μακρόν τόσο με τη σκανδιναβική φιλολογία εν γένει όσο και με τον Στρίντμπεργκ ειδικότερα, οι υπόλοιποι μεταφραστές καταθέτουν συνήθως κάποιες μεμονωμένες απόπειρες. Αποτελούν 'διάττοντες αστέρες' στη μεταφραστική προσέγγιση του στριντμπεργκικού έργου, χωρίς να εγγράφονται σε ένα αντίστοιχο εκτεταμένο μεταφραστικό εγχείρημα όπως αυτό του Χρυσάφη, εγχείρημα το οποίο χαρακτηρίζει η συνέχεια και η συνοχή. Επιπλέον, πρόκειται κυρίως για μεταφράσεις που δεν εκδίδονται αυτοτελώς αλλά δημοσιεύονται συνήθως στον Τύπο της εποχής. Επίσης, οι μεταφραστές αυτοί δεν γνωρίζουν τη μητρική γλώσσα του δραματοουργού και αναγκάζονται μοιραία να βασιστούν σε ενδιάμεσες γλώσσες για να προσεγγίσουν το εκάστοτε έργο του. Ωστόσο, οι καταθέσεις αυτές συνεισφέρουν στο ψηφιδωτό της πρόσληψής του ενώ κάποιες φορές πρόκειται για μεταφράσεις που δεν έχουν προηγούμενο και απομένουν –ακόμα και έως τις μέρες μας– χωρίς επανάληψη.

Μια ανάλογη περίπτωση θα εξετάσουμε στη συγκεκριμένη ανακοίνωση: μια ξεχασμένη νεανική μετάφραση του κατοπινού διευθυντή του Εθνικού μας Θεάτρου, Αιμίλιου Χουρμούζιου (1904-1973). Η μετάφραση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, όχι μονάχα γιατί ανήκει στον Χουρμούζιο, στη σημαντική αυτή προσωπικότητα της μετέπειτα ελληνικής θεατρικής ζωής, αλλά κυρίως γιατί αποτελεί μια κατ' ουσίαν ανεπανάληπτη προσέγγιση στο πλαίσιο της ελληνικής γραμματείας και δραματολογίας ενός παραγνωρισμένου σήμερα έργου του μεγάλου Σουηδού δημιουργού.

Αρκετά χρόνια προτού κυκλοφορήσουν οι σημαντικές εκδόσεις του *Χορού του θανάτου* και της *Μητρικής στοργής* του Χρυσάφη (στα τέλη της δεκαετίας του 1930),¹ κυκλοφορεί μακριά από το αθηναϊκό κέντρο, στον κυπριακό Τύπο, η μετάφραση στα ελληνικά του μονόπρακτου έργου *Σιμούν*.

1. Αύγουστος Στρίντμπεργκ, *Ο Χορός του Θανάτου*, δράμα, μτφρ. Ι. Ε. Χρυσάφης, Εν Αθήναις, εκδ. οίκος Ελευθερουδάκης, 1930· του ίδιου, *Μητρική στοργή και άλλα δράματα*, μτφρ. Ι. Ε. Χρυσάφης, Εν Αθήναις, εκδ. οίκος Ελευθερουδάκης, 1930.

Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος είναι τότε στα πρώτα λογοτεχνικά βήματά του. Βρισκόμαστε στα 1924 και ο Μίλιος, «όπως τον αποκαλούσαν οι φίλοι του και όπως υπέγραφε τα νεανικά κείμενά του»,² είναι μόλις είκοσι ετών. Την εποχή εκείνη μεταφράζει Στρίντμπεργκ για λογαριασμό της εφημερίδας της Λεμεσού *Σάλπιγξ*, και συγκεκριμένα για τη φιλολογική σελίδα της. Η εφημερίδα *Σάλπιγξ*, στην οποία εκδίδεται αυτή η σπάνια μετάφραση του *Σιμούν*, πρωτοεκδίδεται στα 1884 από τον παππού του Αιμίλιου, τον Στυλιανό Χουρμούζιο (1850-1937),³ ενώ στα χέρια του πατέρα του, Ευριπίδη (1880-1971), περνάει στα 1912. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, μεγαλωμένος μέσα στο πνευματικά γόνιμο κλίμα της Λεμεσού εκείνης της περιόδου,⁴ αλλά και στο δραστήριο δημοσιογραφικό περιβάλλον της οικογενείας, βρίσκει εύκαιρο βήμα και δημοσιεύει τις πρώτες μεταφραστικές εργασίες του σε οικεία εστία. Η πρωτοπόρα για την εποχή της φιλολογική σελίδα της *Σάλπιγγος* ξεκινά από το 1922 και ο Μίλιος την αναλαμβάνει με στενό συνεργάτη τον ποιητή Γιάννη Παπαγγέλου, γνωστότερο ως Γιάννη Λέφκη.⁵

Ο Χουρμούζιος δεν περιορίζεται στην οικογενειακή εφημερίδα, αλλά από τον Απρίλιο του 1924 ξεκινά την έκδοση του αμιγώς λογοτεχνικού περιοδικού *Αβγή*, με συνεργάτες του τον Χριστόδουλο Χριστοδουλίδη, τον Αντώνη Ιντιάνο και τον Γιάννη Λεύκη, αλλά και με τη στήριξη του Γλαύκου Αλιθέρη και του Νίκου Νικολαΐδη.⁶ Στην *Αβγή* αναλαμβάνει, επίσης, αν και τόσο νέος, τον ρόλο του διευθυντή της έκδοσης. Το λογοτεχνικό περιοδικό του τολμά και αγκαλιάζει τον δημοτικισμό εκφράζοντας έναν θερμό θαυμασμό προς τον Ψυχάρη, ενώ συγχρόνως δηλώνει έναν ξεκάθαρο αριστερό πολιτικό προσανατολισμό.⁷ Ωστόσο, ο Χουρμούζιος δεν εγκαταλείπει την παράλληλη εργασία του στη φιλολογική σελίδα της *Σάλπιγγος*. Αφενός η *Σάλπιγξ* –που «είχε μεγαλύτερη κυκλοφορία»⁸ από τη δική του *Αβγή*– αποτελούσε την οικογενειακή εφημερίδα στην οποία όφειλε να συνεχίσει να γράφει, αφετέρου του προσέφερε ένα επιπλέον βήμα έκφρασης στις πνευματικές του αναζητήσεις. Παρά την ύπαρξη όμως αυτών των δημιουργικών διεξόδων, έναν μόλις χρόνο αργότερα, στα 1925, η έκδοση της *Αβγής* διακόπτεται⁹ και ο ίδιος αναχωρεί από την Κύπρο για την Αθήνα.¹⁰ Η απομάκρυνση από την ιδιαίτερη

2. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Στα παρασκήνια του λογοτεχνικού περιοδικού *Αβγή* (Λεμεσός, 1924-1925). Επιστολές και άλλο υλικό από το αρχείο του Αιμ. Χουρμούζιου», *Μικροφιλολογικά Τετράδια*, αρ. 15, [Παράρτημα περ. *Μικροφιλολογικά* (τχ. 35)], Λευκωσία, 2014, σ. 3.

3. Πίτσα Γαλάζη, «Αιμίλιος Χουρμούζιος, αρχή και τέλος Κύπρος», στο αφιέρωμα για τον Χουρμούζιο του περιοδικού *Νέα Εστία*, τόμ. 136, τχ. 1609, 15.7.1994, σσ. 1938-1947.

4. Της ίδιας, *Οδός Αιμίλιου Χουρμούζιου*, Αθήνα, Αρμός, 2005, σ. 43: «Η ζωή της Λεμεσού, μιας μικρής επαρχιακής πόλης, που τότε οι περιηγητές και οι ταξιδιώτες χαρακτήριζαν σαν 'την καρδιά της Κύπρου' [...] ήταν γεμάτη ζωή, πνευματική κίνηση, ανησυχίες και οράματα. Θα 'λεγα πως η πνευματική ζωή της μικρής τότε Λεμεσού ήταν αντιστρόφως ανάλογη με το μέγεθός της».

5. Στο ίδιο, σ. 49.

6. Α. Παπαλεοντίου, «Στα παρασκήνια του λογοτεχνικού περιοδικού *Αβγή*...», ό.π.

7. Στο ίδιο, σ. 52.

8. Π. Γαλάζη, «Αιμίλιος Χουρμούζιος, αρχή και τέλος Κύπρος», σ. 943.

9. Υπήρχαν, πάντως, βλέψεις του Χουρμούζιου «για την επανέκδοση της *Αβγής* στην ελληνική πρωτεύουσα», που όμως δεν στάθηκε εφικτό να υλοποιηθούν (βλ. Α. Παπαλεοντίου, «Στα παρασκήνια του λογοτεχνικού περιοδικού *Αβγή*...», σσ. 6, 23, 28, 43-44).

10. Εγκαθίσταται στην Αθήνα τον Μάιο του 1925. Βλ. στο ίδιο, σ. 29.

πατρίδα του θα προκύψει για χάρη των σπουδών του στη Νομική, όμως το ταξίδι αυτό θα μείνει χωρίς επιστροφή.¹¹ Η μετακόμιση στην Αθήνα θα σηματοδοτήσει εν τέλει την απαρχή μιας μακράς πορείας διαρκούς συμμετοχής και καίριας επιρροής τόσο στα φιλολογικά όσο και στα θεατρικά πράγματα της Ελλάδας.

Παρά την τελική εγκατάλειψη της Λεμεσού, θα προλάβει να δώσει νωρίτερα, μέσα στο σύντομο αυτό χρονικό διάστημα των δύο ετών της πνευματικής του προπαρασκευής και ενηλικίωσης ένα σημαντικό παρόν στη φιλολογική ζωή της Κύπρου. Η όλη του πορεία θα ξεκινήσει έχοντας ως αρχικά όπλα του «την αγάπη του για την λογοτεχνία και τη δημοσιογραφία».¹² Επί της ουσίας, όμως, ο τότε νεαρότατος Μίλιος θα καταπιαστεί ιδιαίτερα με τις μεταφράσεις, επηρεαζόμενος συχνά στις επιλογές του από τις περιπέτειες της Κύπρου που οδηγούν αναπόφευκτα σε έναν προσανατολισμό έντονα αντιαποικιακό.

Οι αναζητήσεις του στον χώρο της παγκόσμιας ξένης λογοτεχνίας θα στραφούν και στον σκανδιναβικό Βορρά. Έτσι, μέσα στο έτος 1924 θα δημοσιεύσει στη Σάλπιγγα το πεζό του Νορβηγού Björnsterne Björnson *Ο μύθος του μικρού Νιελς*,¹³ ενώ την ίδια χρονιά θα εκδώσει στην Αθήνα τη μετάφραση του μυθιστορήματος *Κάτω από τον άδειο ουρανό* του επίσης Νορβηγού Johan Bojer.¹⁴ Για την οικογενειακή εφημερίδα θα μεταφράσει λίγα χρόνια αργότερα και το *Liljecronas hem* της Σουηδέζας Selma Lagerlöf.¹⁵ Οι δε μεταφράσεις του θα βασιστούν τόσο στα αγγλικά όσο και στα γαλλικά που αποτελούν τις «δυο γλώσσες που μιλούσε άπταιστα».¹⁶ Όπως μαρτυρείται, παρά το γεγονός ότι ζούσε στην αγγλοκρατούμενη Κύπρο, συχνά προτιμούσε να μεταφράζει από τα γαλλικά, κυρίως γιατί η σχέση του με τη γαλλική παιδεία ήταν από νωρίς πολύ βαθιά,¹⁷ αλλά κι επειδή, ενδεχομένως, η γαλλική λειτουργούσε μέσα του ως ένδειξη διαμαρτυρίας, ως αντίποδας στη γλώσσα των κατακτητών της Μεγαλονήσου. Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής, ο νεαρός Χουρμούζιος επιλέγει τότε και το Σιμούν του Στρίντμπεργκ, το οποίο μεταφράζει επίσης μέσα στο 1924.¹⁸

11. Εξάλλου, το 1927 θα κλείσει οριστικά η Σάλπιγγη που κατά το τελευταίο έτος λειτουργίας της εκδίδεται στην Αθήνα, όπου θα μετεγκατασταθεί ολόκληρη η οικογένεια (βλ. Π. Γαλάζη, *Οδός Αιμίλιου Χουρμούζιου*, σ. 62· Λ. Παπαλεοντίου, «Στα παρασκήνια του λογοτεχνικού περιοδικού *Αβγή...*», σ. 11).

12. Π. Γαλάζη, «Αιμίλιος Χουρμούζιος, αρχή και τέλος Κύπρος», σ. 942.

13. Björnsterne Björnson, «*Ο μύθος του μικρού Νιελς*», μτφρ. Μίλιος Χουρμούζιος, εφ. *Σάλπιγγη* (Λεμεσός), 18.4.1924.

14. Johan Bojer, *Κάτω από τον άδειο ουρανό*. Μυθιστόρημα, μτφρ. Μίλιος Χουρμούζιος, Βιβλιοθήκη «Λογοτεχνίας» αρ. 4, Αθήνα, Εκδοτικών Βιβλιοπωλείων η «Λογοτεχνία», 1924.

15. Selma Lagerlöf, «*Το σπίτι του Λιλιεκρόνα*», μτφρ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], εφ. *Σάλπιγγη* (Λεμεσός), 16.8.1927. Υπό τον ίδιο τίτλο η Σουηδέζα συγγραφέας είχε εκδώσει ένα αυτοτελές μυθιστόρημα αλλά και ένα κεφάλαιο σε άλλο της μυθιστόρημα με τίτλο *Gösta Berlings saga*.

16. Π. Γαλάζη, «Αιμίλιος Χουρμούζιος, αρχή και τέλος Κύπρος», *ό.π.*

17. Της ίδιας, *Οδός Αιμίλιου Χουρμούζιου*, σ. 53.

18. August Strindberg, «*Σιμούν*», μτφρ. Μίλιος Χουρμούζιος, εφ. *Σάλπιγγη* (Λεμεσός), 29.8.1924 και 5.9.1924. Η ύπαρξη αυτής της μετάφρασης εμπεριέχεται και στην πολύτιμη καταγραφή του Λ. Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος ελληνισμού: Μικρασία – Κύπρος – Αίγυπτος 1880-1930: Βιβλιογραφική μελέτη*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, σ. 208.

Ο Στρίντμπεργκ γράφει το *Σιμούν* (*Samum*) κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Κοπεγχάγη το 1889, όταν έχει ήδη ολοκληρώσει ορισμένα μονόπρακτα που θα χρησιμοποιούσαν ως δραματουργική 'μαγιά' για τη δημιουργία του πειραματικού θεάτρου που θέλει να ιδρύσει έχοντας κατά νου το Théâtre Libre του Αντουάν. Τα κείμενα που έχουν προηγηθεί του *Σιμούν* δεν είναι άλλα από μερικά από τα πιο διάσημα έργα της αποκαλούμενης νατουραλιστικής περιόδου του: *Η δεσποινίς Τζούλια* (*Fröken Julie*), *Οι δανειστές* (*Fördringsägare*), *Η πιο δυνατή* (*Den starkare*), αλλά και ο λιγότερο γνωστός *Παρίας* (*Paria*). Και τα πέντε μαζί αποτελούν μία δραματουργική ενότητα που εστιάζει στη μορφή του μονόπρακτου.

Παράλληλα, ο Σουηδός δραματουργός χρησιμοποιεί ως πρότυπο τα *Quarts d'heure*,¹⁹ τα σύντομα θεατρικά κείμενα των Γάλλων δραματουργών Gustave Guiche και Henri Lavedan²⁰ που, όπως δηλώνεται από το όνομά τους, δεν καλύπτουν χρονικά παρά μόλις ένα τέταρτο της ώρας. Αντιστοίχως με τους Γάλλους Guiche και Lavedan, ο Στρίντμπεργκ αποφασίζει να πειραματιστεί γράφοντας εξίσου μικρά δράματα, διάρκειας ενός τετάρτου της ώρας, με τα οποία στοχεύει στην αφαίρεση, τη σκηνική λιτότητα και την ελαχιστοποίηση του απαιτούμενου σκηνικού χρόνου δράσης. Με αυτά τα βραχύχρονα μονόπρακτα ο συγγραφέας φιλοδοξεί να τροφοδοτήσει τις παραστάσεις του Σκανδιναβικού Πειραματικού Θεάτρου (*Strindbergs Forsøgsteater*), που επιχειρεί να ιδρύσει στη Δανία δίνοντας βήμα τόσο στον ίδιο ως θεατρικό συγγραφέα όσο και στην πρώτη σύζυγό του, Siri von Essen, ως ηθοποιό. Ο λόγος που ο δραματουργός επιλέγει για το εγχείρημα του Πειραματικού Θεάτρου του τη Δανία και όχι τη Σουηδία οφείλεται στο γεγονός ότι βρίσκει το περιβάλλον της πατρίδας του λιγότερο προετοιμασμένο και φιλόξενο.

Αν και έχει υποστηριχθεί ότι εξ ανάγκης ο συγγραφέας οδηγήθηκε στην απλούστευση των μορφών²¹ –προκειμένου τα έργα αυτά να μην προϋποθέτουν μεγάλες δυνατότητες από έναν μικρό θίασο, όπως το Σκανδιναβικό Πειραματικό Θέατρο για το οποίο προορίζονταν–, οι επιλογές που προκρίνει ο Στρίντμπεργκ δεν περιορίζονται μόνο στη δημιουργία ενός μη απαιτητικού σκηνικά ρεπερτορίου, αλλά αποτελούν την εφαρμογή της θεωρίας που διατυπώνει ο συγγραφέας για την πρωτοπορία στο θέατρο, στο δοκίμιό του «Περί σύγχρονου δράματος και σύγχρονου θεάτρου».²² Πράγματι, τα έργα

19. Οι συγγραφείς Guiche και Lavedan προχώρησαν στη συγγραφή δύο έργων διάρκειας ενός τετάρτου, όπως προδίδει και ο γενικός τίτλος *Quarts d'heure*, κάτω από τον οποίο παίχτηκαν. Πρόκειται για τα *Au mois de mai* και *Entre frères*, τα οποία παρουσιάστηκαν από τον Antoine στο Théâtre Libre, στις 23 Μαρτίου 1888. Βλ. σχετικά, Børge Gedsø Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*, Seattle, University of Washington Press, 1962, σσ. 116-117. Βλ. επίσης, Jean Chothia, *Directors in Perspective: André Antoine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, σ. 193.

20. Alfred Jolivet, *Le Théâtre de Strindberg*, στη σειρά <Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences>, Paris, Boivin & Cie, [c1931], σ. 185.

21. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Martin Lamm [*Strindberg*], μτφρ. – επιμ. Harry G. Carlson, New York, Benjamin Blom, 1971, σ. 223] ο Στρίντμπεργκ «μετέτρεψε την ανάγκη σε αρετή» («made a virtue of necessity»).

22. Βλ. το κείμενο του συγγραφέα «Om modernt drama och modernt teater», στον τόμο *Likt och olikt II*, στη σειρά <Samlade skrifter av August Strindberg>, vol. 17, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1913, σσ. 281-303.

Σιμούν (*Samum*), *Η πιο δυνατή* (*Den starkare*) και *Παρίας* (*Paria*) αποτελούν τα πιο σύντομα σε έκταση και διάρκεια έργα του ανάμεσα σε όλα του τα μονόπρακτα. Στην εφαρμογή αυτής της θεωρίας του έγκειται και η καινοτομία τους και όχι στο γεγονός ότι πρόκειται για έργα χωρίς πολλές πράξεις. Τα μονόπρακτα δεν ήταν άλλωστε μια άγνωστη θεατρική φόρμα ούτε στη Σουηδία αλλά ούτε και στον ίδιο τον Στρίντμπεργκ που είχε ξαναγράψει μονόπρακτα και νωρίτερα.

*

Η δράση του σύντομου Σιμούν φιλοξενείται μέσα σε ένα καθ' όλα μακάβριο σκηνικό, στο εσωτερικό ενός τάφου. Η γενικότερη γκραν γκινιόλ ατμόσφαιρά του οφείλεται στον απεριόριστο θαυμασμό του Σουηδού δραματουργού προς τον Αμερικανό ποιητή και συγγραφέα Edgar Allan Poe.²³ Ο Στρίντμπεργκ είχε γεννηθεί το 1849, τη χρονιά του θανάτου του Poe και ως εκ τούτου ήταν πεπεισμένος ότι η σύμπτωση αυτή όχι μόνο δεν ήταν τυχαία, αλλά αντιθέτως ήταν μοιραία, και ότι το πνεύμα του Poe κατοικούσε –τρόπον τινά– μέσα του.

Πριν από τη συγγραφή του Σιμούν, ο Στρίντμπεργκ είχε δανειστεί από τον φίλο του Ola Hansson μια συλλογή διηγημάτων του Poe που περιείχε μεταξύ άλλων και «Το βαρέλι του Αμοντιλάδο».²⁴ Ο Σουηδός δημιουργός είχε ήδη ολοκληρώσει τότε ένα μυθιστόρημα με τον τίτλο *Τσάνταλα* (*Tscandala*), το οποίο παραμένει αμετάφραστο στα ελληνικά. Αμέσως μόλις διάβασε Poe, ο Στρίντμπεργκ συγκλονίστηκε καθώς θεώρησε ότι το *Τσάνταλα* κινούνταν απολύτως μέσα στο πνεύμα του Αμερικανού συγγραφέα, και επιπλέον ότι ο ίδιος εμπνεύστηκε το δικό του μυθιστόρημα πριν ακόμα διαβάσει το παραμικρό από το *corpus* του προκατόχου του. Εντυπωσιασμένος από τα διηγήματα του Poe, ο Στρίντμπεργκ γράφει αμέσως μετά στον φίλο του Hansson ότι μόλις ολοκλήρωσε ένα «Εντγκαρ-Ποεϊκό» μονόπρακτο,²⁵ το Σιμούν. Με το σύντομο αυτό μονόπρακτο, ο Στρίντμπεργκ φιλοδοξούσε να επιτύχει μια ατμόσφαιρα φρίκης, επενδεδυμένης συνάμα με το μυστήριο της Ανατολής ακολουθώντας τον τίτλο της συλλογής διηγημάτων του Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Μολονότι ο δραματουργός προσέβλεπε στον νατουραλισμό και στο θέατρο του Αντουάν στο Παρίσι, ο ύστερος ρομαντισμός και ο γοτθισμός, όπως αυτός διαμορφώνεται στο έργο του Poe, δεν τον άφηγε διόλου ασυγκίνητο. Εν τούτοις, η επίδραση του Poe φιλτράρεται καθοριστικά μέσα από την

23. Michael Meyer, *Strindberg: A Biography*, New York, Random House, 1985, σσ. 208-209.

24. Σχετικά με τον θαυμασμό του Στρίντμπεργκ για τον Poe και την επίδραση του τελευταίου στον πρώτο, βλ. Carl L. Anderson, *Poe in Northlight: the Scandinavian Response to His Life and Work*, Durham-North Carolina, Duke University Press, 1973, σσ. 103-141.

25. «Έγραφα τελευταία ένα έξοχο Εντγκαρ-Ποεϊκό –το επονομαζόμενο Σιμούν (σε μία πράξη φυσικά), όπου μεταχειρίζομαι την ικανότητα του ανέμου της ερήμου να επιφέρει τρομακτικά οράματα, τα οποία οδηγούν τους Γάλλους στρατιώτες στην αυτοκτονία» [«Jag har sedan sist skrivit en briljant Edgar-Poe-are – *Samum* kallad (i en akt naturligtvis) där jag begagnat ökenvindens förmåga att framkalla skräcksyner som driva franska soldater till självmord»]. Βλ. Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Stockholm, Sveriges radio förlag, 1982, σ. 189.

ιδιότυπη ορμητική ιδιοσυγκρασία του Στρίντμπεργκ, όπως άλλωστε συνέβαινε και με κάθε άλλη επιρροή που δεχόταν κατά τη διάρκεια της συγγραφικής πορείας του.

Στο *Σιμούν* και στα άλλα μονόπρακτα της περιόδου, ο Στρίντμπεργκ επικεντρώνεται στην επονομαζόμενη «Μάχη των εγκεφάλων»,²⁶ επιπροσθέτως στη δύναμη της υποβολής, η οποία χρησιμοποιείται ως όπλο στην προσπάθεια επιβολής της ισχυρότερης θέλησης στην ασθενέστερη καθώς και στην τελική «Δολοφονία της ψυχής» του λιγότερου δυνατού.²⁷ Σύμφωνα με τα αποτελέσματα των πειραμάτων υπνωτισμού του Charcot αλλά και των πειραμάτων του Hippolyte Bernheim με την υποβολή, ο Στρίντμπεργκ προχωρά στη δραματουργική αξιοποίηση των μεθόδων της ψυχιατρικής στα θεατρικά έργα που γράφει τότε.²⁸

Το *Σιμούν* τοποθετείται χρονικά στη σύγχρονη προς τον συγγραφέα εποχή και εστιάζει στον πόλεμο των Γάλλων στην Αλγερία και στην κατάκτηση της αφρικανικής χώρας. Τα αισθήματα δυσαρέσκειας και μίσους των Αλγερινών προς τους Γάλλους κατακτητές στοιχειοθετούν το δραματικό υπόβαθρο του έργου. Η σκηνική του δράση τοποθετείται στο εσωτερικό ενός marabout, δηλαδή ενός τάφου κάποιου ιμάμη, αγίου των μουσουλμάνων. Το έργο αρθρώνεται σε τρεις σύντομες σκηνές ενώ και τα *dramatis personae* είναι τρία. Το κεντρικό μοτίβο του στηρίζεται στο θέμα της εκδίκησης. Η Biskra, μια Αλγερινή κοπέλα, σχεδιάζει με τον συμπατριώτη της Youssef την εξόντωση ενός λοχαγού του γαλλικού τάγματος των Ζουάβων, του Guimard. Σκοπός τους είναι να οδηγηθεί ο Guimard στην αυτοκτονία και όχι να δολοφονηθεί προκειμένου να αποφευχθούν πιθανά αντίποινα προς τον λαό τους από τα γαλλικά στρατεύματα. Ο Σιμούν, ο άνεμος που λυσομανά στην έρημο, χρησιμοποιείται ως φυσικός συμπαράστατος και αρωγός στα σχέδιά τους, καθώς συχνά οδηγεί τους ανυποψίαστους ξένους στα όρια της παραφροσύνης. Τον ήδη εξουθενωμένο από τις μάχες και από τον άνεμο της Σαχάρας λοχαγό Guimard, υποδέχεται η Biskra μέσα στο μαυσωλείο, όταν εκείνος ζητά εκεί φυσικό καταφύγιο. Με τη βοήθεια του Youssef που παραμένει κρυμμένος στο υπόγειο του κτηρίου, η άτεγκτη Biskra καθοδηγεί τον πυρετικό Guimard στην αυτό-εξόντωση παίζοντας ένα παραισθητικό παιχνίδι της γάτας με το ποντίκι, όπου με τη μέθοδο της υποβολής αποδομεί μεθοδικά κάθε ελπίδα και απαντοχή του Γάλλου λοχαγού. Όταν εκείνος εν τέλει σωριάζεται από αποπληξία, οι δύο συνωμότες θριαμβολογούν άγρια πάνω από το νεκρό του σώμα.

Παρά την αποτυχία του αρχικού εγχειρήματος του βραχύβιου Πειραματικού Θεάτρου του Στρίντμπεργκ στα 1889,²⁹ όπου το *Σιμούν* δεν θα προλάβει καν να παρασταθεί, η πρεμιέρα του έργου δεν θα καθυστερήσει. Η παγκόσμια 'πρώτη' του θα δοθεί στις

26. Οι απόψεις του συγγραφέα για τη «Μάχη των εγκεφάλων» καταγράφονται στο ομότιτλο κείμενό του (βλ. A. Strindberg, «Hjärnornas Kamp», στον τόμο *Prosabitar från 1880-talet*, στη σειρά <Samlade skrifter av August Strindberg>, vol. 22, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1914, σσ. 123-157).

27. Μαζί με τη «Μάχη των εγκεφάλων», η «Δολοφονία της ψυχής» εντάσσεται χρονικά στην ίδια ενότητα προβληματισμών και μεθοδολογικής προσέγγισης του δραματουργού (βλ. A. Strindberg, «Sjalamord (Apropos Rosmersholm)», στον τόμο *Prosabitar från 1880-talet*, σσ. 188-201).

28. B. G. Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*, σσ. 48-49.

29. Για τους λόγους της αποτυχίας του Πειραματικού θεάτρου στην Κοπεγχάγη, βλ. του ίδιου, *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*, σσ. 113-115.

25 Μαρτίου 1890 στη Σουηδία, στο Svenska Teatern, όπου θα παιχθεί μαζί με τους Δανειστές αλλά χωρίς επιτυχία. Δεν θα σταθεί δυνατό να αντιμετωπιστούν τα ιδιότυπα προβλήματα της σκηηνικής πραγμάτωσής του αλλά ούτε και να αποδοθεί η εφιαλτική ατμόσφαιρα που το περιβάλλει, ενώ και η πρωταγωνίστρια, Anna Lundberg, δεν θα μπορέσει να αρθεί στο ύψος της απαιτούμενης ερμηνείας.³⁰ Μεγαλύτερη επιτυχία θα γνωρίσει με την κατοπινή ερμηνεία της Harriet Bosse, της τρίτης συζύγου του Στρίντμπεργκ, τον Οκτώβριο του 1902, στο Dramaten, το Βασιλικό Θέατρο της Στοκχόλμης.³¹ Μολονότι το σύντομο μονόπρακτο, κατά το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, θα παρουσιαστεί σε αρκετές χώρες, όπως η Γερμανία, η Πολωνία, η Ρωσία, οι Ηνωμένες Πολιτείες, η Αγγλία, η Τσεχία,³² στην Ελλάδα δεν θα δει τα φώτα της σκηνης και θα τύχει μόνο της μετάφρασης του Χουρμούζιου.

Δεν γνωρίζουμε σε ποια από τις δύο ενδιάμεσες γλώσσες βασίστηκε ο Χουρμούζιος για τη μετάφρασή του.³³ Το Σιμούν είχε πάντως εκδοθεί στα γαλλικά ήδη από το 1893³⁴ ενώ στα αγγλικά από το 1906, όπου φιλοξενήθηκε αρχικά σε λογοτεχνικό περιοδικό και κατόπιν κυκλοφόρησε στη γνωστή μετάφραση του Edwin Björkman.³⁵ Η γαλλική πηγή της ελληνικής μετάφρασης μοιάζει πιθανότερη, καθώς την περίοδο εκείνη ο Χουρμούζιος παρακολουθεί την κίνηση των ξένων βιβλίων μέσα από τα δημοσιεύματα του γαλλικού αριστερού περιοδικού *Clarté*.³⁶ Επιπλέον τα έργα που επιλέγει κατά κύριο λόγο έχουν «ανθρωπιστικό και κοινωνιστικό προσανατολισμό», στα οποία «οι αδικημένοι της ζωής, θύματα του πολέμου ή των ισχυρών της γης, παρουσιάζονται αποφασισμένοι να επαναστατήσουν και να διεκδικήσουν το δίκαιό τους»,³⁷ όπως η ηρωίδα του Σιμούν.

Συμπερασματικά, το μονόπρακτο αυτό αποτέλεσε μια μεταφραστική επιλογή κατάλληλη για τη φιλολογική σελίδα της κυπριακής εφημερίδας, πρωτίστως εξαιτίας της σύντομης έκτασής του. Ο εξωτικός περίγυρός του και κυριότερα το θέμα της αντίδρα-

30. G. Ollén, *Strindbergs dramatik*, σ. 191.

31. Michael Robinson, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005*, vol. II: *The plays*, London, The Modern Humanities Research Association, 2008, σ. 991.

32. G. Ollén, *Strindbergs dramatik*, σ. 192.

33. Στο αφιέρωμα για τον Χουρμούζιο του περιοδικού *Νέα Εστία* αναφέρεται ότι γνώριζε επιπλέον πολύ καλά γερμανικά. Βλ. Μαρία Μάντακα-Τριφύλλη, «Αιμίλιος Χουρμούζιος, το μεταφραστικό του έργο», *Νέα Εστία*, τόμ. 136, τχ. 1609, 15.7.1994, σ. 931.

34. A. Strindberg, *Mademoiselle Julie, tragédie en prose, Simoun, arabesque dramatique, Traduction de M. Charles de Casanove, précédée d'une étude sur l'Œuvre de Strindberg par M. Georges Loiseau*, Paris, Albert Savine, 1893.

35. Του ίδιου, «Three plays: *The Outcast, Simoom, Debit and Credit*, translated from the German of Emil Schering by Mary Harned», *Poet Lore (A Magazine of Letters)*, vol. 17, no. 3, autumn 1906, σσ. 8-43. Η συγκεκριμένη μετάφραση επανεκδόθηκε αργότερα (R. G. Badger, Boston, 1911 & 1912), ενώ το Σιμούν κυκλοφόρησε κατόπιν σε μεταφράσεις του Edwin Björkman (*Plays, third series*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913, σσ. 65-77) και του Horace B. Samuel (*Miss Julie and Other Plays*, New York, Boni and Liveright, 1918, σσ. 157-167).

36. Α. Παπαλεοντίου, «Το λογοτεχνικό περιοδικό *Αβγή* (Λεμεσός, 1924-1925). Λογοτεχνικές, γλωσσικές, ιδεολογικές αναζητήσεις στην Κύπρο του Μεσοπολέμου», στο *Ο περιοδικός Τύπος στον Μεσοπόλεμο, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου (26 και 17 Μαρτίου 1999)*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη – Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σ. 190.

37. Ό.π.

σης έναντι των κατακτητών συνετέλεσαν καθοριστικά στην τελική επιλογή του νεαρού τότε Χουρμούζιου.

Θα θέλαμε, τέλος, να επισημάνουμε ότι η νεανική αυτή μετάφραση έργου Στρίντμπεργκ συνδέεται άρρηκτα με τις κατοπινές επιλογές του ως καλλιτεχνικού διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου. Μοιάζει αδύνατον να παραβλέψει κανείς τη σύνδεση μεταξύ των δύο: ότι δηλαδή ο νεαρός Μίλιος, που μετέφρασε στα είκοσι του χρόνια το *Σιμόν*, αποτέλεσε και τον διευθύνοντα νου, χάρη στον οποίο φιλοξενήθηκε για πρώτη φορά η δραματουργία του Σουηδού στην κρατική σκηνή. Εξάλλου, κατά τη διάρκεια της διεύθυνσής του, το Εθνικό Θέατρο όχι μόνο δεξιώθηκε για πρώτη φορά τα προ πολλού καταξιωμένα έργα της νατουραλιστικής περιόδου του δραματουργού, δηλαδή τη *Δεσποινίδα Τζούλια* και τον *Πατέρα*, αλλά παρουσίασε και την ελληνική ‘πρώτη’ του πολύσημου και απαιτητικού σκηνικά *Ονειροδράματος*,³⁸ προτού καν προβληθεί στην πατρίδα του δραματουργού η τηλεοπτική μεταφορά του σε σκηνοθεσία Ingmar Bergman.³⁹

38. Σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, το *Όνειρο*, όπως τιτλοφορήθηκε τότε το έργο, παρουσιάστηκε από τις 28 Φεβρουαρίου 1963 έως τις 17 Μαρτίου 1963.

39. Το *Ονειρόδραμα* σε σκηνοθεσία Bergman προβλήθηκε στη σουηδική τηλεόραση στις 2 Μαΐου 1963.

ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ

Η γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματουργία στο νεοελληνικό θέατρο: Το ρεπερτόριο στη δεκαετία του 1960

Η γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματουργία, ιδιαίτερα την δεκαετία του 1960, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στα ευρωπαϊκά και διεθνή θεατρικά δρώμενα. Ξεφεύγει από τον επιγονισμό και τον μιμητισμό παλαιότερων θεατρικών μορφών και αποκτά μια δική της ταυτότητα, μια πρωτοτυπία και μια αυθεντικότητα που κάνει αισθητή την παρουσία της στο θεατρικό γίγνεσθαι και την καταξιώνει σε διεθνές επίπεδο. Κύριο χαρακτηριστικό σε όλες της τις φάσεις αποτελεί η προσπάθεια αφομοίωσης και συνειδητοποίησης του τραυματικού παρελθόντος, η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο αυτό επενεργεί στο παρόν και η επίτευξη της κάθαρσης.

Η παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσει να καταδείξει με ποιον τρόπο το γερμανόφωνο μεταπολεμικό θέατρο –κυρίως στις πρώτες φάσεις της πρόσληψής του στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960– αποτέλεσε μέρος του διαλόγου της ελληνικής σκηνής με το παγκόσμιο θέατρο. Η παρούσα ομιλία αποτέλεσε μέρος της έρευνας της διπλωματικής μου εργασίας στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2003-2005) υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Λίλας Μαράκα και ήταν η πρώτη λεπτομερής και συστηματική καταγραφή με εξαγωγή συμπερασμάτων της παρουσίας της γερμανόφωνης μεταπολεμικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο, εξαιρουμένης της δραματουργίας του Μπέρτολτ Μπρεχτ που αποτελεί από μόνη της ένα τεράστιο κεφάλαιο και χρήζει ξεχωριστής μελέτης.¹

Οι πρώτες φάσεις της ελληνικής πρόσληψης οδηγούν στη δεκαετία του 1960. Στην Ελλάδα έχουν περάσει σαράντα χρόνια από τη Μικρασιατική καταστροφή, είκοσι από τη γερμανική Κατοχή και δέκα από τον Εμφύλιο. Πραγματοποιούνται ανακατατάξεις στον πολιτικό και κοινωνικό χάρτη της χώρας με την ανάπτυξη της ελληνικής οικονομίας και τη σαφή προσκόλληση στη δυτική πολιτική και κουλτούρα. Η Αμερική, η Αυστραλία και η Γερμανία γίνονται τα μεγαλύτερα κέντρα μετανάστευσης των Ελλήνων. Οι συγκρούσεις στους κόλπους της Δεξιάς (Καραμανλής, ανάκτορα) και η ανάπτυξη ενός αστικού δημοκρατικού κέντρου οδηγούν στις πρώτες εκδηλώσεις αμφισβήτησης με συλλαλητήρια και συγκεντρώσεις, παρόλο που τελικά το αίτημα της λαοκρατίας θα περάσει

1. Στυλιανή Κεραμίδα, *Η πρόσληψη της γερμανόφωνης μεταπολεμικής δραματουργίας στο Νεοελληνικό Θέατρο (1960-2005)*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ – Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2005.

στους κόλπους μιας μαρξιστικής φιλολογίας. Η αντιφατικότητα της ελληνικής κοινωνίας είναι έκδηλη. Από τη μια χιλιάδες κατεβαίνουν στην κηδεία του Λαμπράκη και από την άλλη χιλιάδες εισιτήρια κόβονται στην προβολή ταινιών της Αλίκης Βουγιουκλάκη και του Νίκου Ξανθόπουλου. Μέσα σε αυτό το πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο δημιουργήθηκαν θεατρικές παραστάσεις που αποτέλεσαν ένα αξιόλογο κεφαλαίο στην ιστορία της πρόσληψης του μεταπολεμικού γερμανόφωνου θεάτρου στην Ελλάδα. Το ελληνικό θέατρο όμως αναγεννιέται κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Αυτό οφείλεται στην πλήρη αστικοποίηση της νεοελληνικής κοινωνίας, στην εμφάνιση συγγραφέων από το σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο και στην ακμή του Εθνικού Θεάτρου και άλλων θεατρικών οργανισμών, οι οποίοι στόχευαν στη διαπαιδαγώγηση του κοινού. Σε γενικές όμως γραμμές κυριαρχεί ένα κλίμα συντηρητισμού που για δεκαετίες θα χαρακτηρίζει τη σκηνική τέχνη στο ελληνικό θέατρο. Στην Ελλάδα οι πρώτες φάσεις της πρόσληψης της μεταπολεμικής γερμανόφωνης δραματουργίας τη δεκαετία του 1960 οδηγούν στις παραστάσεις έργων θεατρικών συγγραφέων που μεγαλούργησαν στη δεκαετία του 1950 στις χώρες τους. Παρατηρείται λοιπόν το φαινόμενο της ανισοchronίας που καλλιεργείται από το εμπορικό θέατρο και τη διαμορφωμένη θεατρική σκηνή.

Η πρώτη παράσταση του έργου του Φρήντριχ Ντύρρενματτ *Η Επίσκεψη της Γηραιάς Κυρίας* (γράφτηκε το 1956) σημειώνεται τον Φεβρουάριο του 1961.² Κανένας άλλος γερμανόφωνος δραματογράφος δεν παρουσιάζει την ένταση της πρόσληψης που είχε ο Ντύρρενματτ εκείνη την εποχή. Ο συγγραφέας με το έργο αυτό παρωδεί και απομυθοποιεί τον κόσμο των αστών μέσα από τη σάτιρα και το γκροτέσκο. Οι επαναλήψεις του έργου συνεχίζονται με πολύ μεγάλη επιτυχία το 1963, 1964 και 1965. Η αίγλη, η ευρύτερη αποδοχή και καταξίωση των πρωταγωνιστών, της Κατίνας Παξινού και του Αλέξη Μινωτή, θα πρέπει να συνυπολογιστούν στους λόγους της συνέχισης της άνθησης του ρεπερτορίου αυτού για τρεις θεατρικές σαιζόν. Η παράσταση θεωρείται από τις ωραιότερες του Εθνικού Θεάτρου. Η σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή επαινείται ως άρτια συνδυάζοντας το θέαμα και τον λόγο. Η ερμηνεία όμως του ρόλου της Γηραιάς Κυρίας από την Παξινού επιδοκιμάστηκε ως «αληθινή δημιουργία».³ Μάλιστα γίνεται επίσημη πρόσκληση στον ίδιο τον Ντύρρενματτ να παραβρεθεί στην πρεμιέρα της παράστασης τη δεύτερη σαιζόν «έπειτα από επιθυμία που εξέφρασε ο διάσημος συγγραφέας να παρακολουθήσει την ελληνική παράσταση του έργου του, για την οποία του έχουν πει ότι είναι η καλύτερη από όσες έχουν δοθεί σ' όλο τον κόσμο».⁴

Τη συνέχεια της πρόσληψης υπαγορεύει ο Μαξ Φρις με το έργο *Ανδόρρα* το 1962 σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.⁵ Στον τομέα τόσο της θεατρικής διαπαιδαγώγησης του κοινού, όσο και της ανάδειξης νέων θεατρικών συγγραφέων ιδιαίτερη υπήρξε η συμβολή του Θεάτρου Τέχνης που ιδρύθηκε από τον Κάρολο Κουν στα χρόνια της Κατοχής.

2. Φρήντριχ Ντύρρενματτ, *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας*, Βασιλικό Θέατρο, 1961, σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, μετάφραση Γεώργιος Ν. Πολίτης.

3. Βάσος Βαρίκας, «Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας, κριτική για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου», στον τόμο: *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, Αθήνα, Παπαζήσης, [χ.χ], σσ. 7-11.

4. Εφ. *Τα Νέα*, 21.11.1964.

5. Μαξ Φρις, *Ανδόρρα*, Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν, 1962, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, μετάφραση Μάριος Πλωρίτης.

Ο Κουν γνώρισε στο ελληνικό κοινό το σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο με ένα μοναδικό αισθητήριο, όπως τα έργα του Φρις που κυριαρχούνται από την προβληματική του πολέμου και την ευθύνη των Γερμανών πολιτών απέναντι στο ναζιστικό καθεστώς. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε η πολιτική ρεπερτορίου του Κ. Κουν στη διαπαιδαγώγηση του ελληνικού κοινού και ιδιαίτερα του νεανικού που αντλούσε από τις παραστάσεις του φωτισμένου σκηνοθέτη τα στοιχεία του προβληματισμού του. Χαρακτηριστική είναι η απάντηση της Ρένης Πιττακή, όταν ρωτήθηκε από δημοσιογράφο γιατί έγινε ηθοποιός: «Το θέατρο με τράβηξε από τότε που μαθήτριά ακόμη είδα μια παράσταση με το έργο *Ανδρόρρα* του Μαξ Φρις. Με γοήτευσε το έργο και η ατμόσφαιρα του Θεάτρου Τέχνης».⁶ Ο σκηνοθέτης στην προσπάθειά του να εισαγάγει πρωτοποριακό ρεπερτόριο στην Ελλάδα βρίσκει υποστήριξη από την κριτική.⁷

Ένα δεύτερο έργο του Ντύρρενματτ, *Οι Φυσικοί*, ανεβαίνει με επικεφαλής τους δυο πρωταγωνιστές Αλέξη Μινωτή και Κατίνα Παξινού που με τα πιστοποιητικά της εμπορικής και καλλιτεχνικής επιτυχίας που είχε προηγηθεί με την *Επίσκεψη της Γηραιάς Κυρίας*, συνεχίζουν να καλλιεργούν τη δραματουργία του συγγραφέα στη Ελλάδα.⁸ Ο Μινωτής σκηνοθέτησε με συνέπεια και ευρηματικότητα το έργο, ενώ η ερμηνεία της Κατίνας Παξινού κρίθηκε για άλλη μια φορά απaráμιλλη.

Ένα χρόνο μετά, το 1963, βρίσκει τον δρόμο του για τη σκηνή το έργο του Μαξ Φρις, *Το Σινικό Τείχος*.⁹ Η παραγωγή της παράστασης ήταν πολυδάπανη και στην αρχή η κριτική αναφέρεται στα οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζει ο θίασος, μια και τα έξοδα ανέρχονταν σε 13.000 δρχ. ημερησίως. Το ανέβασμα του έργου παρόλα αυτά κατά γενική ομολογία ήταν ένα πραγματικό εγχείρημα και η παράστασή του θεωρήθηκε από τις ωραιότερες της σαιζόν. Παράλληλα, το 1963, υπάρχει μια μαρτυρία για μια παράσταση του έργου *Ο Αντιπρόσωπος* του Ρόλφ Χόχουτ στην επαρχία από τη Νέα Σκηνή Κ. Λειβαδέα.¹⁰

Το 1964 κάνει την εμφάνισή του το έργο *Ο Μπήντερμαν και οι Εμπρηστές*¹¹ του Φρις σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, στον οποίο, όπως ήδη αναφέραμε, οφείλει πολλά το ελληνικό κοινό ως προς τη γνωριμία του με τα παγκόσμια αριστουργήματα και ειδι-

6. Ρένη Πιττακή, «Το θέατρο είναι η ζωή μου», συνέντευξη στον συντάκτη μας Νίκο Παρνάσσα, εφ. *Σημερινά*, 24.3.1973.

7. Β. Βαρίκας, εφ. *Τα Νέα*, 11.10.1962· Γ. Δ., εφ. *Μακεδονία*, 20.6.1962· Σπύρος Γιαννάτος, εφ. *Ελευθερία*, 18.10.1962· Γιώργος Κιτσόπουλος, εφ. *Ελληνικός Βορράς*, 21.6.1963· Βασίλης Μανιάτης, *Επιθεώρηση Τέχνης*, Νοέμβριος 1962· εφ. *Ν. Ελεύθερος Λαός*, 20.6.1963· Κώστας Οικονομίδης, εφ. *Έθνος*, 10.10.1962· Κωστής Σκαλιόρας, *Ταχυδρόμος*, 13.10.1962· Νικόλαος Α. Σφενδόνης, εφ. *Θεσσαλονίκη*, 20.6.1963.

8. Φ. Ντύρρενματτ, *Οι φυσικοί*, Βασιλικόν Θέατρον, 1962-63, σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, μετάφραση Μίτση Κουγιουμτζόγλου.

9. Μαξ Φρις, *Σινικό τείχος*, Θίασος Α. Αλεξανδράκη – Α. Γεωργούλη, 1963-64, σκηνοθεσία-μετάφραση Λεωνίδα Τριβιζιάς.

10. Ρόλφ Χόχουτ, *Ο Αντιπρόσωπος*, Νέα Σκηνή Κ. Λειβαδέα, 1963-64, σκηνοθεσία-μετάφραση Κωστής Λειβαδέας.

11. Μ. Φρις, *Ο Μπήντερμαν και οι εμπρηστές*, Θέατρο Τέχνης, 1964-65, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, μετάφραση Κώστας Σταματίου.

κότερα σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων.¹² Η παράσταση εγκωμιάστηκε για την πρωτοπορία της εμπνεύσεως του σκηνοθέτη και τις απολαυστικές ερμηνείες των πρωταγωνιστών. Το ιδιαίτερα αγαπητό έργο από τη δεκαετία του 1960 λοιπόν γίνεται τεράστια επιτυχία στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων και ο Φρις πρέπει να θεωρηθεί ένας από τους πιο πολυπαιγμένους γερμανόφωνους θεατρικούς συγγραφείς στην Ελλάδα.

Η παρακολούθηση της ανίχνευσης των επιδράσεων του έργου του Πέτερ Βάις παρουσιάζει επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το έργο του *Μαρά-Σαντ*¹³ σταδιοδρομεί με επιτυχία στην ελληνική θεατρική σκηνή ως πρωτοποριακό έργο του μεταμπρεχτικού γερμανικού θεάτρου.¹⁴ Κατά την ομόφωνη σχεδόν γνώμη της κριτικής η δραματική δύναμη του καινοτόμου έργου του Βάις έγκειται στον πρωτότυπο τρόπο συγγραφής του που άνοιξε νέους δρόμους στην προσέγγιση του υλικού της Ιστορίας μέσα από το Θέατρο.¹⁵ Το έργο αυτό του Βάις χαρακτηρίζεται «μεγάλο»,¹⁶ καθώς θέτει «ερωτήματα του σήμερα και αντανακλά τη σύγχρονη πολιτική σκέψη και πραγματικότητα»¹⁷ και διαθέτει «το μεγάλο δίδαγμα της διδασχής».¹⁸ Σταθμό αποτέλεσε το πρώτο ανέβασμα του έργου το 1965 στην Αθήνα από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.¹⁹ Ο ρόλος της θεατρικής κριτικής ήταν ιδιαίτερα σημαντικός για την εδραίωση του έργου και του συγγραφέα του.²⁰ Σημαντικότερο όμως και από το ίδιο το έργο θεωρήθηκε η

12. Β. Βαρίκας, «Πρωτοποριακή κωμωδία, κριτική για την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, Ο Μπήντερμαν και οι εμπρηστές», στον τόμο: *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, σσ. 166-171.

13. Πέτερ Βάις, *Η καταδίωξη και δολοφονία του Ζαν Πωλ Μαρά, όπως παίχθηκε από τον θεατρικό όμιλο του ασύλου του Σαραντόν με τη διεύθυνση του κυρίου Ντε Σαντ*, Αθήνα, Θέατρο Τέχνης, 1966-67, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, μετάφραση Μάριος Πλωρίτης.

14. Η *δολοφονία του Μαρά* είναι το πιο πολυπαιγμένο έργο του Βάις με έντονη την παρουσία του κυρίως σε πολυπρόσωπους και μεγάλους θιάσους (Εθνικό Θέατρο, ΚΘΒΕ, Θέατρο Τέχνης, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, φοιτητικές ομάδες κ.λπ.) που επιθυμούν να ξεχωρίσουν με την εντυπωσιακή εικόνα του μεγάλου συνόλου και τη δυνατότητα αυτοσχεδιασμών λόγω της παρουσίας ρόλων όπως τροφίμων φρενοβλαβών, αφού μικροί και βουβοί ρόλοι παίζονται κυρίως από τους σπουδαστές των δραματικών σχολών των θιάσων. Οι Έλληνες σκηνοθέτες έστησαν θελκτικότερες παραστάσεις με αυξημένο το στοιχείο της θεαματικότητας. Το έργο γενικότερα αποτελεί ένα δέλεαρ με τη μορφολογία του για τους σκηνοθέτες και καλύπτει τις φιλοθεάμονες απαιτήσεις του θεατή. Συχνά όμως αυτό οδήγησε στην ανατροπή της ισορροπίας ανάμεσα στο θέαμα και το ίδιο το έργο, υποβιβάζοντας την ιστορικότητα, τον πολιτικό λόγο και την επαναστατική ουσία του τελευταίου. Τα αίτια της έντονης δραματικής παρουσίας του στην ελληνική σκηνή μπορούν ακόμα να αναζητηθούν στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο έργο παραμένει ανοιχτό αισθητικά. Επιπλέον η ιστορική παράσταση του Πήτερ Μπρουκ που ανέβηκε το 1964 από την Royal Shakespeare Company και τον επόμενο χρόνο έκανε πρεμιέρα στο Broadway, αποτέλεσε την καλύτερη διαφήμιση του έργου και του συγγραφέα του.

15. Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, στον πρόλογό του της μετάφρασης του έργου *Άσμα για το Σκιάχτρο της Λουσιτανίας*, Ερμείας, Αθήνα, 1971.

16. Στο πρόγραμμα της παράστασης Π. Βάις, *Η δολοφονία του Μαρά*, Αθήνα, Εθνικό Θέατρο – Τρίτη σκηνή: Γκαράζ, 1988, σκηνοθεσία Κοραής Δαμάτης, μετάφραση Μάριος Πλωρίτης.

17. Ελένη Βαροπούλου, εφ. *Βήμα*, 8.10.1989.

18. Περσεύς Αθηναίος, εφ. *Ημερησία*, 18.4.1989.

19. Δηώ Καγγελάρη, *Εποχή*, 2.4.1989.

20. Β. Βαρίκας, «*Η δολοφονία του Μαρά*, κριτική για την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης», στον τόμο: *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, σσ. 217-222· Ηρώ Λάμπρου, εφ. *Ελευθερία*, 19.4.1966· Νικόλαος Ι. Μέρτζος, εφ. *Ελληνικός Βορράς*, 18.9.1966· Βασίλης Ρώτας, περιοδικό *Λαϊκός Λόγος*, Φε-

σκηνοθετική εργασία του Κ. Κουν, ο οποίος επαινέθηκε από τους κριτικούς για την ιδιοφυΐα και τον μόχθο του καθώς και για την ανεκτίμητη ενημερωτική προσφορά του στο ελληνικό κοινό.²¹

Το 1966 ανεβαίνει το έργο του Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ, *Μπροστά έξω από την πόρτα*, από το θέατρο της Νέας Ιωνίας του Γιώργου Μιχαηλίδη σε μια σαφή προσπάθεια γνωριμίας του ελληνικού κοινού που κατοικεί στις παρυφές του αθηναϊκού κέντρου και σε προσφυγικές συννοικίες με τα ξένα πρότυπα της ευρωπαϊκής δραματουργίας.²² Οριοθετείται μια περίοδος στη θεατρική δραστηριότητα με σαφή προσανατολισμό προς τη θεατρική αποκέντρωση και παρατηρείται μια προσπάθεια διαπαιδαγώγησης του ελληνικού κοινού μέσω της επαφής των λαϊκότερων κοινωνικών στρωμάτων με το παγκόσμιο θέατρο.

Τα επόμενα χρόνια δεν ανεβαίνει στην Ελλάδα κανένα νέο έργο από το γερμανόφωνο χώρο που εξετάζουμε. Παράλληλα ο χρόνος κυλάει και για την πολιτική ιστορία της Ελλάδας με αποκορύφωμα τη δικτατορία των Συνταγματαρχών το 1967. Γενικότερα από την πλευρά της καλλιέργειας ενός σοβαρού ρεπερτορίου από τους ελληνικούς θιάσους τη δεκαετία του 1960 παρατηρείται μια διατήρηση της άνησης του γερμανόφωνου μεταπολεμικού θεάτρου με έναν σταθερό προσανατολισμό στους Ελβετούς Ντύρρενματτ και Φρις. Επιτυγχάνεται έτσι η χρυσή ισορροπία ανάμεσα στο ποιοτικό και εμπορικό θέατρο. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι γίνεται μια σημαντική ανατροπή αυτού του σταθερού προσανατολισμού με την παράσταση του *Μαρά-Σαντ* εκφράζοντας κυρίως τις μεμονωμένες προτιμήσεις του σκηνοθέτη Καρόλου Κουν και του θιάσου του προς ένα πιο πρωτοποριακό ρεπερτόριο. Τα περιθώρια όμως αισιοδοξίας για μια δραστικότερη και μαζικότερη ανανέωση της ελληνικής δραματουργίας είναι στενά.

Το 1968 στην Ευρώπη συντελούνται δύο ιστορικά γεγονότα: Η Άνοιξη της Πράγας και οι φοιτητικές εξεγέρσεις στη Γαλλία και την Δυτική Γερμανία. Η χρονιά αυτή σημαδεύεται και από μια θεατρική εξέγερση. Νέοι άνθρωποι του θεάτρου, σκηνοθέτες (π.χ. ο Πέτερ Στάν) και συγγραφείς (Μάρτιν Σπερ, Πέτερ Χάντκε) αρχίζουν να αμφισβητούν τις δομές του θεατρικού συστήματος. Παράλληλα οι συγγραφείς αυτοί εισάγουν μια καινούρια θεματική στο γερμανικό θέατρο. Στοχεύουν όχι μόνο σε μια ρήξη με τις κοινωνικοπολιτικές δομές αλλά και σε μια ρήξη με την κατεστημένη κοινωνική συμπεριφορά του ατόμου.

* * *

Η ιστορική πορεία ενός πολιτιστικού φαινομένου και ειδικά ενός φαινομένου με μεγάλη κοινωνική απήχηση, όπως είναι το Θέατρο, δεν είναι ανεξάρτητη από τη γενικότερη πολιτική και κοινωνική ιστορία του τόπου στον οποίο το πολιτιστικό φαινόμενο εμφανίζεται και εξελίσσεται. Σημαντικό ρόλο παίζει λοιπόν η παγκόσμια πορεία του αντικειμένου. Στο πλαίσιο της γερμανόφωνης λογοτεχνίας η Γερμανία, η Αυστρία και

βρουάριος-Μάρτιος 1966· Πάρις Τακόπουλος, «*Μαρά-Σαντ* του Πέτερ Βάις στο Θέατρο Τέχνης», στον τόμο: *Τα Κριτικά: Θέατρο 1966-1990*, Αθήνα, Ποταμός, 2002, σσ. 32-35.

21. Β. Βαρίκας, «*Η δολοφονία του Μαρά*, κριτική για την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης», ό.π.

22. Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ, *Μπροστά έξω από την πόρτα*, Θέατρο Νέα Ιωνίας, 1965-66, σκηνοθεσία Γιώργος Μιχαηλίδης, μετάφραση Παναγιώτης Σκούφης.

η Ελβετία παρουσιάζουν η κάθε μια ένα ιδιαίτερο χρώμα.²³ Στη Γερμανία παρουσιάζονται δύο είδη μεταπολεμικής δραματοουργίας: αυτή που προέρχεται από τη Δύση (Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας) και αυτή από την Ανατολή (Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας).²⁴ Παρόλα αυτά παρατηρείται μια συνέχεια που μπορεί να δικαιολογηθεί μέσα στο κοινό ιστορικό, γλωσσικό και γεωγραφικό πλαίσιο. Το χρονικό πλαίσιο που εξετάζουμε εδώ είναι η συγγραφική παραγωγή των δραματοουργών που εμφανίστηκαν στον γερμανόφωνο χώρο από το 1945 και εξής και έχουν επηρεαστεί από τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Η τάση του γερμανόφωνου θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι καθαρά πολιτική.²⁵ Το πολιτικό θέατρο σκοπεύει στην ίδια τη δομή του κοινωνικού συστήματος και ευαγγελίζεται την αλλαγή ή υποστηρίζει και εισηγείται την εφαρμογή ενός νέου συστήματος. Παρουσιάζονται έργα που με την επιθετικότητά τους εναντίον των κακώς κειμένων μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ή πολιτικής οργάνωσης κλόνισαν τα θεμέλιά της δημιουργώντας μια αποστροφή προς το υπάρχον κατεστημένο σύστημα. Σε αυτό το είδος ανήκουν τα έργα που παρουσιάστηκαν την περίοδο της δικτατορικής Επταετίας στην Ελλάδα και που δέχθηκαν τις επιδοκίμασιες του διψασμένου για πολιτικές ελευθερίες ελληνικού κοινού. Άλλες τάσεις της γερμανόφωνης μεταπολεμικής δραματοουργίας είναι ο κοινωνικός προβληματισμός μέσω του ρεαλισμού, οι νέες εκφραστικές αναζητήσεις μέσω της φαντασίας, του εφιάλτη, και το μεταμοντέρνο θέατρο, μέσω της ανάμειξης της ποιητικής γλώσσας με την υπαρξιακή και μεταφυσική αγωνία.

Η πρόσληψη της γερμανόφωνης μεταπολεμικής δραματοουργίας αποτελεί σημαντικό κεφαλαίο στην Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου. Οι βάσεις της ελληνόφωνης υποδοχής πρέπει να αναζητηθούν στις επιπτώσεις των κοινωνικών ανακατατάξεων που επέφεραν οι κλυδωνισμοί της εποχής (Β'.Π.Π., Εμφύλιος, Δικτατορία, κ.λπ.) και στη διαδικασία κοινωνικής μεταβολής με στόχο την κοινωνική νεωτερικότητα (Μεταπολίτευση κ.λπ.).²⁶ Ωστόσο προκαλεί εντύπωση πώς η υποδοχή Γερμανών, κυρίως, συγγραφέων –με εξαίρεση τον Μπρεχτ, ο οποίος θεωρείται το κατεξοχήν πρότυπο της μεταπολεμικής δραματοουργίας– είχε αρχικά τουλάχιστον προκαλέσει περιορισμένο ενδιαφέρον στους μελετητές, στους μεταφραστές και το ρεπερτόριο των θιάσων. Τα στοιχεία της παραστασιογραφίας και της κριτικογραφίας είναι ενδιαφέροντα, παρόλο που είναι περιορισμένα, κυρίως τη δεκαετία του 1960 και 1970. Σε αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο και το γεγονός ότι η γερμανική γλώσσα στις χώρες υποδοχής είχε υποστεί μια «μείωση» λόγω των πολιτικών και στρατιωτικών εξελίξεων.

23. «Αφιέρωμα στη σύγχρονη γερμανόφωνη λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, τχ. 149, αρ. 1733, Απρίλιος 2001, σσ. 615-626, 627-659.

24. Υπάρχουν βεβαία και μικρότερες γερμανόφωνες λογοτεχνίες όπως αυτή του ιταλικού νότιου Τιρόλου (Südtirol) και της Ρουμανίας.

25. Άλλο γνωστό παράδειγμα πολιτικού θεάτρου έχουμε και από τη Σοβιετική Ένωση και σχετίζεται άμεσα με τη σκηνοθετική δραστηριότητα του Vsevolod Meyerhold και το θέατρο σαν προπαγάνδα. Πρβλ. Edward Braun, «Meyerhold: Theater as Propaganda», στον τόμο: *The director and the stage*, London, Methuen, 1982, σσ. 130-144.

26. *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, 4ο Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα (17-24 Νοεμβρίου 1993).

Η μεταπολεμική γερμανόφωνη δραματουργία αποτελεί αισθητικό πρότυπο της δραματογραφίας που επηρεάζει σημαντικά τη διαμόρφωση του θεατρικού τοπίου στην Ελλάδα με κύριο εκπρόσωπο τον Μπέρτολτ Μπρεχτ.²⁷ Ειδική παραμένει η σχέση της ελληνικής σκηνής με τους δημοφιλείς Ελβετούς Μαξ Φρις και τον κατά δέκα χρόνια νεότερό του στη θεατρική σκηνή Φρήντριχ Ντύρρενματτ. Σύμφωνα με τον Μάρτιν Έσλιν:

«[...] όταν κατέρρευσε, στα 1933, ο γερμανικός πολιτισμός –είναι πολύ συζητήσιμο αν η αιτία αυτής της κατάρρευσης ήταν η άνοδος του Χίτλερ ή απλά το βασικό σύμπτωμά της– μια μόνο περιοχή της γερμανόφωνης Ευρώπης έμεινε ανέγγιχτη απ’ τη συμφορά: η γερμανική Ελβετία. Δεν είναι σύμπτωση λοιπόν ότι μερικοί απ’ τους καλύτερους συγγραφείς που δίνουν αυτή τη στιγμή ένα δημιουργικό παρόν γράφοντας γερμανικά είναι Ελβετοί –κι ανήκουν σ’ εκείνη ακριβώς τη γενιά που στην ίδια τη Γερμανία έμεινε ολοκληρωτικά στείρα, τη γενιά που γεννήθηκε ανάμεσα στα 1910 και 1920, και που τα χρόνια της διάπλάσής της τα κατάπιε η ναζιστική περίοδος».²⁸

Τους δύο αυτούς αξεπέραστους εκπρόσωπους της ελβετικής δραματουργίας τους συναντάμε πολλές φορές στην ελληνική σκηνή κατά το πέρασμα των δεκαετιών. Με ιδιαίτερη ένταση καλλιεργείται η δραματογραφία τους²⁹ τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, και κυρίως τα έργα τους που περιέχουν έντονα το στοιχείο της τραγικότητας και της ειρωνείας. Μια θεατρική κληρονομιά που αποδείχθηκε τελικά η πιο ισχυρή, η πιο ανθεκτική στον χρόνο, μια και τα έργα τους επαναλαμβάνονται και βρίσκονται σε μια στενή και μόνιμη αλληλοδιαπλοκή με τον ελληνικό θεατρικό χώρο.

Λιγοστά είναι τα δημοσιεύματα από Έλληνες μελετητές που θα μπορούσαν τη δεκαετία του 1960 και του 1970 να διαφωτίσουν τον ενδιαφερόμενο σκηνοθέτη ή αναγνώστη.³⁰ Οι Έλληνες δημιουργοί με περιορισμένη ελληνική βιβλιογραφία στη διάθεση τους, μην έχοντας δει ποτέ ξανά παραστάσεις των έργων στο εξωτερικό, ξέροντας πως έχουν να αντιμετωπίσουν ένα συντηρητικό κοινό ως προς την υποδοχή ρευμάτων, πραγματοποίησαν ένα προσωπικό άθλο που τις περισσότερες φορές έπεσε στο κενό. Πάντως οι λιτές αναφορές κινούν την περιέργεια της έρευνας για το βάθος και τα αίτια της πρόσληψης της σύγχρονης γερμανόφωνης δραματουργίας στην Ελλάδα. Κίνητρο των

27. Στην παρούσα ανακοίνωση δεν επικεντρωνόμαστε στην πρόσληψη του μεγάλου δραματουργού και θεατράνθρωπου μια και ο ίδιος αποτελεί ένα μοναδικό ξεχωριστό κεφάλαιο που αξίζει να μελετηθεί διεξοδικά και σε ατομική βάση. Εξάλλου η βασική δραματογραφία του Μπρεχτ επιτελέστηκε πριν ή κατά τη διάρκεια του πολέμου –άλλο αν έγινε γνωστή, και ειδικά στη Ελλάδα, πολύ αργότερα– οπότε ξεφεύγουμε από το χρονικό διάστημα το οποίο έχουμε ορίσει σαν αφετηρία.

28. Μάρτιν Έσλιν, «Μαξ Φρις: Η νεύρωση των ουδετέρων», στον τόμο: *Πέρα απ’ το παράλογο: Σύνομα χρονικά*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Αθήνα, Δωδώνη, 1989, σσ. 143-166.

29. «Ένα στυλ που οφείλει πολλά στον Μπερνάρ Σω, τον Θόρντον Ουάιλντερ και τον Μπέρτολτ Μπρεχτ, ένα στυλ που θα ήταν ίσως πιο ταιριαστό να το λέγαμε θέατρο διανοητικής φαντασίας – εκθέτει τα σύγχρονα προβλήματα, ακολουθώντας τη γραμμή της χωρίς ψευδαισθήσεις τραγικωμωδίας», (Μάρτιν Έσλιν, *Το θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, μεταφραστική επιμ. Φώντας Κονδύλης, 2η έκδ. Αθήνα, Θεωρία, 1970, 492 σελ.)

30. Για τη σωστή αντίληψη της επίδρασης της συγκεκριμένης δραματογραφίας έγινε προσπάθεια να αξιοποιηθούν και οι πρόλογοι και οι εισαγωγές των δραματικών έργων καθώς και θεωρητικά και θεατρολογικά συγγράμματα.

μεταφράσεων και των παραστάσεων θα πρέπει να ήταν ωστόσο η όψιμη επιτυχία των έργων στα μεγάλα θέατρα της Γερμανίας και της παγκόσμιας θεατρικής κοινότητας. Η ανάγκη αυτή προκύπτει εξάλλου από τη συγκρότηση του σύγχρονου επαγγελματικού θεάτρου στην Ελλάδα και συσχετίζεται με τη θεατρική πρακτική και την προσπάθεια των θιάσων, κυρίως στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, να προσφέρουν ένα ευρύ ρεπερτόριο σοβαρής δραματολογίας επιτυχημένης στην Ευρώπη.

Η μεγάλη ανατροπή θα γίνει τη δεκαετία του 1980, όπου όλο και πιο συχνά μεταφράζονται και εκδίδονται νέα γερμανόφωνα έργα κυρίως καλύπτοντας τις ανάγκες παράστασης. Συγγραφείς όπως ο Αυστριακός Πέτερ Χάντκε, που τολμάει ανοιχτά να αμφισβητήσει την παράδοση του θεάτρου ή ο Ανατολικογερμανός Χάινερ Μύλλερ, ο οποίος μεταφράζεται και παρουσιάζεται με μεγάλη συχνότητα στις ελληνικές σκηνές –περισσότερο στον απόηχο της διεθνούς επιτυχίας του– κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη νεοελληνική σκηνή από τη δεκαετία του 1980 και μετά.

Συμπερασματικά στην περίπτωση του σύγχρονου γερμανόφωνου θεάτρου συναντούμε τις επιδράσεις στην Ελλάδα με μια σημαντική καθυστέρηση, μια ανισοchronία.³¹ Οι προσληπτικές διαδικασίες επιτυγχάνονται με μικρή ταχύτητα, γεγονός που αποτελεί ένα γενικότερο τυπικό δεδομένο των πολιτισμικών μεταφορών από τη μητρόπολη στην περιφέρεια. Η παρουσίαση σύγχρονων γερμανόφωνων θεατρικών έργων και παραστάσεων στην Ελλάδα όμως καθυστερεί κάπως περισσότερο από ό,τι σε άλλες περιοχές της Ευρώπης. Η μελέτη της ταχύτητας της μεταφοράς έργων από τη Γερμανία, την Αυστρία και την Ελβετία στην Ελλάδα, δηλαδή το χρονικό διάστημα από την παράσταση ή έκδοση του έργου στο πρωτότυπο έως την παράσταση ή έκδοση της ελληνικής μετάφρασης, αναδεικνύει μια ανισοchronία, η οποία εκτείνεται από 10 έως 25 περίπου χρόνια. Αυτή η ταχύτητα μεταφοράς αυξάνεται εντυπωσιακά τις επόμενες δεκαετίες, όταν οι απαιτήσεις για νέο ρεπερτόριο και νέες μεταφράσεις έχουν αυξηθεί θεαματικά.

31. Βάλτερ Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στο Νεοελληνικό Θέατρο. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του “ξένου προτύπου”», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία: Δώδεκα Μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, 1988, σσ. 329-379· του ίδιου, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το Νεοελληνικό Θέατρο: Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σσ. 311-354· του ίδιου, «Το Νεοελληνικό Θέατρο – Θέατρο Ευρωπαϊκό: Μια πρώτη συγκριτική σύνθεση των προσληπτικών διαδικασιών στη νέα εικόνα του Νεοελληνικού Θεάτρου», στο Κωνσταντίνια Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου – Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με του Ευρωπαϊκό: διαδικασίες πρόσληψης στην Ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα* (Αθήνα, 18-21 Απριλίου 2002), Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο – Εργο, 2002, σσ. 29-39 (*Παράβασις. Παράρτημα-Μελετήματα 3*)· του ίδιου, «Καθυστέρηση;», στον τόμο: *Ράμπα και Παλκοσένικο*, Αθήνα, Πορεία, 2004, σσ. 473-487.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Δεδομένα, πηγές και προκλήσεις στην έρευνα για το σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου

Έχω τη δική μου γλώσσα, τη γλώσσα της Maryse Condé.
Μια γλώσσα που είναι τα γαλλικά, αλλά που είναι δική μου [...] ¹

Η γαλλόγραφη δραματουργία του κόσμου ως θεατρικό και θεατρολογικό πεδίο, φέρει έναν τριπλό και ιδιότυπο χαρακτηρισμό, ο οποίος εγείρει ενδιαφέροντα ερωτήματα. Ως «γαλλόφωνο»² ορίζουμε οποιοδήποτε έργο λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής το οποίο έχει γραφτεί και παραχθεί στη γαλλική γλώσσα, ανεξάρτητα από την εθνική, βιωματική και γλωσσική προέλευση του δημιουργού του. Εύλογα τίθεται η απορία αν στη γαλλόφωνη δραματουργία συμπεριλαμβάνεται και η καθαυτή γαλλική θεατρική παραγωγή. Μια πρώτη απάντηση θα ήταν πως ναι, αν λάβουμε υπόψη μας ότι η αυτόχθονη θεατρική παραγωγή είναι ως επί το πλείστον γραμμένη στη γαλλική γλώσσα. Εντούτοις, πολλοί σύγχρονοι θεωρητικοί εμμένουν στη διαφορά μεταξύ «γαλλικού» και «γαλλόφωνου». Επιχειρηματολογούν, αφενός υπέρ της σαφούς εθνικής ταυτότητας του πρώτου όρου που συμπαρασύρει συγκεκριμένα ιστορικά, πολιτισμικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά, και αφετέρου υπέρ της διασπορικής και πολυπολιτισμικής ιδιότητας του δεύτερου, ο οποίος τοποθετείται, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, γεωπολιτικά εκτός Γαλλίας.³ Κατά συνέπεια, ο χαρακτηρισμός «γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου»

1. Χαρακτηριστική φράση της γαλλόφωνης Αντιλλέζας συγγραφέως και δραματουργού Maryse Condé αναφορικά με τη γαλλογραφία της, στο Marie Poinot – Nicolas Treiber, «Entretien avec Maryse Condé», *Hommes et migrations*, τχ. 1301, 2013, σσ. 182-188, εδώ σσ. 186-187. Μετάφραση από τη γράφουσα.

2. Βλ. σχετικά για τη Γαλλοφωνία, τον ορισμό, το θεωρητικό της υπόβαθρο και τις γαλλόφωνες σπουδές Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999· Michel Beniamino – Lise Gauvin (επιμ.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005· Denise Brahim, *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2004· Dominique Combe, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, P.U.F., 2010· Marc Gondard – Maryse Bray, *Regards sur la francophonie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996· Lieven d'Hulst – Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones: états des lieux*, Lille, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2004· François Provenzano, «La 'Francophonie': définitions et usages», *Quaderni*, τχ. 62, χειμώνας 2006-07, σσ. 93-102· Michel Tétu, *Qu'est-ce que la FRANCOPHONIE ?*, Vanves, Hachette / Edicef, 1997 και Γιώργος Φρέρης, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1999.

3. Βλ. σχετικά François Cyrille, «Le débat francophone», *Recherches & Travaux*, τχ. 76, 2010, σσ. 131-147· F. Provenzano, «Les études littéraires francophones: à partir d'un État des lieux», *Revue des lettres*

αφορά δραματοουργίες γραμμένες στα γαλλικά από συγγραφείς που προέρχονται φυλετικά, γλωσσικά και βιωματικά από γεωγραφικά πεδία όλης της υφής της Γαλλίας και οι οποίες φέρουν και διεκδικούν την ιδιαιτερότητα των χαρακτηριστικών τους, εξ' ου και η υιοθέτηση του όρου «κόσμου».

Στην παρούσα μελέτη θα υιοθετήσουμε αυτό το συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο συμβαδίζει με τις αρχές του μανιφέστου «Για μια λογοτεχνία του κόσμου».⁵ Στο κείμενο αυτό που συντάχθηκε, υπογράφηκε και δημοσιοποιήθηκε στην εφημερίδα *Le Monde* τον Μάρτιο του 2007, σαράντα τέσσερις διακεκριμένοι Γάλλοι και γαλλόφωνοι λογοτέχνες και δραματοουργοί του κόσμου διεκδικούν το τέλος της γαλλοφωνίας ως κεντροποιημένη, εθνικοποιητική και ισοπεδωτική τάση αξιολόγησης γαλλόγραφων λογοτεχνιών και θεάτρων του κόσμου και την ανάδειξή τους ως αυτόνομα περιφερειακά πολιτισμικά συστήματα, άξια ανάγνωσης, παράστασης και ερμηνείας.⁶ Κατανοητό, λοιπόν, πως στον όρο «γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου», η σημασία δίνεται στην ανάδειξη γαλλόγραφου θεάτρου το οποίο μέχρι πρότινος, εξαιτίας πεπαλαιωμένων και αυθαίρετων αντιλήψεων, θεωρείτο περιφερειακό, περιθωριακό, «υπάλληλο», για να δανειστούμε τον χαρακτηρισμό της Gayatri Chakravorty Spivak,⁷ αδιάφορο ή ακόμα και υποδεέστερο σε σχέση με το θέατρο της Μητρόπολης.

Τα γεωγραφικά πεδία από όπου προέρχονται οι γαλλόγραφοι δραματοουργοί ενδέχεται να χαρακτηρίζονται από γαλλόφωνη δημογραφικά πυκνότητα και στενές ιστορικές και πολιτισμικές σχέσεις με τη Γαλλία. Για παράδειγμα, το Βέλγιο και ο Καναδάς. Επιπρόσθετα, το Μαγκρέμπ, οι χώρες της Κεντροδυτικής υποσαχάριας Αφρικής και το νησιωτικό σύμπλεγμα των Αντιλλών αποτελούν χώρους που εντάσσονται στη μακρά αποικιοκρατική ιστορία της Γαλλίας. Παρόλα αυτά, εντοπίζουμε και μεμονωμένες περιπτώσεις γαλλόγραφων δραματοουργών στα περισσότερα γεωγραφικά πεδία του κόσμου,

belges de langue française, τχ. 28, 2005, σσ. 94-104 και Γ. Φρέρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, σσ. 5-10.

4. Βλ. σχετικά με τα γεωγραφικά γαλλόφωνα πεδία Claire Riffard, «Francophonie littéraire: quelques réflexions autour des discours critiques», *Lianes*, τχ. 2, 9 octobre 2006, σσ. 1-10, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602> (ημερομηνία πρόσβασης στις 5/12/2016).

5. Muriel Barbery – Tahar Ben Jelloun – Alain Borer et al., «Pour une 'littérature-monde' en français», εφ. *Le Monde*, *Le Monde des livres*, 15.3.2007, στην ηλεκτρονική πηγή: http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html#rSU0CwE2CWJFEhPr.99 (ημερομηνία πρόσβασης στις 27/1/2017). Βλ. επίσης σχετικά Michel Le Bris – Jean Rouaud (επιμ.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007 και των ίδιων (επιμ.), *Je est un autre – Pour une identité-monde*, Paris, Gallimard, 2010.

6. Βλ. σχετικά Josefina Bueno Alonso, «Francophonie plurielle: l'expression d'une nouvelle identité culturelle», στο Ignacio Iñarrea Las Heras – María Jesús Salinero Cascante (συντ.), *El texto como encrucijada: estudios Franceses y Francófonos*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2003, vol. 1, σσ. 685-696 και Marie Virginie, «De la Francophonie 'centripète' à une Francophonie périphérique», *Alternative Francophone*, vol. 1, 2009, σσ. 58-68.

7. Βλ. σχετικά Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?», στο Cary Nelson – Lawrence Grossberg (επιμ.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign Illinois, University of Illinois Press, 1988, σσ. 66-111.

πολλά από τα οποία δεν χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό πληθυσμιακής γαλλοφωνίας και πολιτισμικής γαλλοφιλίας, όπως για παράδειγμα η Παλαιστίνη⁸ ή η Κίνα.⁹

Ο χαρακτηρισμός «σύγχρονο» έρχεται να περιπλέξει τη σημασία του όρου. Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς για τα πλαίσια που θέτει η λέξη «σύγχρονος». Πρόκειται για πλαίσια χρονικά; Για θεατρικά που γράφονται τώρα, στην εποχή μας; Και αν ναι, ποιο είναι το μεταίχμιο που τα χωρίζει με τα έργα του παρελθόντος; Πρόκειται για κριτήρια αισθητικά και θεματικά που υποδηλώνουν την απόσχιση των έργων από ακολουθούμενες έως τώρα δομές και τα αναδεικνύουν σε ρηξικέλευθες, πρωτότυπες και ανατρεπτικές δραματοουργίες;¹⁰ Και αν ναι, αυτή η διαπίστωση μπορεί να είναι τόσο ισοπεδωτική ώστε να χαρακτηρίζει με ωρολογιακή συγχρονία και σχολαστική ομοιογένεια όλα τα γεωγραφικά πεδία γαλλόγραφου θεάτρου; Αναμφίβολα κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύει ταυτόχρονα για όλους τους γεωγραφικούς χώρους παραγωγής γαλλόφωνου θεάτρου. Η ποικιλία των ιδιαιτεροτήτων τους σε επίπεδο ιστορικό, πολιτισμικό και γλωσσικό, όσο και στη σχέση τους με τη Γαλλία είναι δεδομένη.¹¹ Κατά συνέπεια, επιλέγουμε τον καθορισμό ενός χρονικού εύρους για τον χαρακτηρισμό «σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο».

Το εύρος αυτό εγκαινιάζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και προεκτείνεται έως σήμερα. Κατά την περίοδο αυτή, αλλά σε διαφορετικά χρονικά σημεία, παρατηρείται μια θεματική και αισθητική στροφή σε πλήθος γαλλόγραφων δραματοουργιών. Η στροφή αυτή χαρακτηρίζεται από την τάση για απομάκρυνση από τις μέχρι τότε υιοθετημένες φόρμες γραφής, στενά συνδεδεμένες με τα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα του γεωγραφικού χώρου. Επίσης, αναδεικνύεται η θέληση των δραματοουργών για ενασχόληση με θεματικές οι οποίες να προσεγγίζουν πανανθρώπινα ζητήματα, και όχι αποκλειστικά εθνικά ή γηγενή, καθώς και η επιλογή αισθητικών μέσων τα οποία να απομακρύνονται από αμιγώς εθνικά ή και φολκλορικά στοιχεία.¹² Ως τέτοιες ενδεικτικές θεματικές αναφέρουμε την ταυτοτική περιπλάνηση του ατόμου σε ένα διαρκές μεταβαλλόμενο παγκόσμιο τοπίο, τη θέση της γυναίκας, την εξορία και τη μετανάστευση, τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, τους εμφυλίους πολέμους, την παντοδυναμία του καταναλωτισμού και των ΜΜΕ, την καταπίεση στον εργασιακό και οικογενειακό

8. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του François Abou Salem, Γαλλο-Παλαιστίνιου συγγραφέα, ηθοποιού και σκηνοθέτη, γαλλόγραφης και γαλλόφωνης παραγωγής.

9. Βλ. ενδεικτικά τον Κινέζο γαλλόφωνο συγγραφέα, δραματοουργό, σκηνοθέτη και ζωγράφο Gao Xingjian.

10. Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, σ. 297.

11. Βλ. σχετικά Danièle Deltel, *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992· Christian Albert, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999· Véronique Bonnet (επιμ.), *Frontières de la francophonie; francophonie sans frontières. Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 30, Paris, Université Paris 13 / L'Harmattan, 2002 και Hafid Gafaïti – Patricia M.E. Lorcin – David G. Troyansky (επιμ.), *Migrances, Diasporas et Transculturalités francophones*, Paris, L'Harmattan, 2005.

12. Βλ. ενδεικτικά στο πεδίο της υποσαχάριας γαλλόφωνης θεατρικής παραγωγής το δραματικό έργο των Kossi Efoui και Koffi Kwahulé.

χώρο, τον εγκληματικό χαρακτήρα του θρησκευτικού φανατισμού, τον ρατσισμό, την τρομοκρατία, κ.ά.¹³

Εγείρονται όμως νέα ερωτήματα: γιατί έχει τόση σημασία η ανάλυση των σύγχρονων γαλλόγραφων δραματοουργιών; Γιατί αναδεικνύεται ως σημαντική η ταξινόμησή τους μέσα από τον διάυλο της γαλλοφωνίας; Θα απαντούσαμε ότι το ενδιαφέρον είναι γλωσσικό, θεατρολογικά πολυπολιτισμικό, καθώς και παραστασιακό-αναγνωστικό σε παγκόσμια κλίμακα. Η μελέτη αυτών των θεάτρων δίνει πολύ σημαντικά πορίσματα σχετικά με την ιδιότυπη χρήση των γαλλικών¹⁴ ως θεατρικού γλωσσικού κώδικα από αλλόφωνους ή αμιγώς γαλλόφωνους δημιουργούς. Προσφέρεται στον μελετητή η ευκαιρία να γνωρίσει μέσω της γαλλικής γλώσσας μια μεγάλη ποικιλία από θεατρικές κουλτούρες διαφορετικών γεωγραφικών και πολιτισμικών συστημάτων, που είτε γειτνιάζουν με το δικό του είτε διαφοροποιούνται. Τέλος, η γαλλογραφία δίνει τη δυνατότητα διεθνοποιημένης γνωστοποίησης και γνώσης των θεάτρων αυτών. Δεδομένου ότι η χρήση της γαλλικής καλύπτει όλη την υφήλιο με 274 εκατομμύρια γαλλόφωνους παντού ανά τον κόσμο, αναδύεται ένα εν δυνάμει ευρύτατο αναγνωστικό και θεατρικό κοινό.¹⁵

Μέσα σε αυτό το τεράστιο, πολυπολιτισμικό και σε διαρκή ζύμωση γαλλόφωνο χώρο, ο ερευνητής βρίσκεται αντιμέτωπος με μια συναρπαστική πρόκληση. Η έναρξη της θεατρολογικής περιπέτειας θα πρέπει όμως να βασιστεί σε ένα αξίωμα: είναι αυθαίρετο να επιχειρηθεί μια ομογενοποιητική προσέγγιση του σύγχρονου γαλλόφωνου θεάτρου του κόσμου χωρίς συγκεκριμένη παραμετροποίηση. Κάθε έργο, κάθε συγγραφέας, κάθε θεατρικό γαλλόφωνο πεδίο φέρει αδιαμφισβήτητες ιστορικο-κοινωνικές, πολιτισμικές και γλωσσικές ιδιαιτερότητες. Εδώ ακριβώς, βρίσκεται και ο λόγος για τον οποίο θα ήταν επιστημονικά καίριο να συνειδητοποιήσουμε κατά την έρευνά μας ότι πρόκειται όχι για γαλλόφωνο θέατρο, αλλά για γαλλόφωνα θέατρα.¹⁶ Αυτά, φέρουν εκ προοιμίου την ταυτοτική σφραγίδα του ίδιου του δραματοουργού, αλλά και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του γεωγραφικού πεδίου καταγωγής του. Από εκεί και πέρα, οποιαδήποτε παραστασιογραφική, θεματική ή αισθητική εξερεύνηση μέρους ή του συνόλου της θεατρικής παραγωγής ενός συγγραφέα, οποιαδήποτε ενασχόληση με αυτόνομο γαλλόφωνο θεατρικό πεδίο ή ακόμα και συσχέτιση αυτών των χώρων, των έργων και των δημιουργών, θα πρέπει να φέρει στοιχεία ενδεδεγμένης έρευνας και τεκμηρίωσης.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας, ο Έλληνας θεατρολόγος έχει να αντιμετωπίσει πρακτικές δυσκολίες. Αφενός, τη γεωγραφική απόσταση που τον χωρίζει από τα πάμπολλα

13. Βλ. ενδεικτικά το δραματοουργικό έργο του Ρουμάνου γαλλόφωνου συγγραφέα Matéi Visniec.

14. Βλ. σχετικά Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

15. Βλ. στατιστικά στοιχεία του Παγκόσμιου Οργανισμού Γαλλοφωνίας στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.francophonie.org/-La-Francophonie-en-chiffres-.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 18/12/2016).

16. Βλ. ενδεικτικά τις εξειδικευμένες μελέτες για τα γαλλόφωνα θέατρα του κόσμου, για παράδειγμα για το γαλλόγραφο θέατρο των Αντιλλών, Alvina Ruprecht, *Les théâtres francophones et créolophones*, Paris, L'Harmattan, 2003· για το γαλλόφωνο θέατρο στην Αφρική, Rogo Koffi M. Fiangor, *Le Théâtre africain francophone – analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2013· για το γαλλόφωνο θέατρο στον Καναδά, Joël Beddows – Louise Frappier (εποπτ.), *Histoire et Mémoire au Théâtre – Perspectives contemporaines*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2016· για το γαλλόφωνο βελγικό θέατρο, Paul Aron – Jacques De Decker – Philip Tirard (εποπτ.), *Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XXe siècle*, Bruxelles, Le Cri, 2004.

γεωγραφικά πεδία πραγμάτωσης των θεατρικών. Αφετέρου, την παρακολούθηση της θεατρικής παραγωγής, εκδόσεων και δράσεων. Κατά συνέπεια, απαιτούνται πολλοί υλικοί πόροι, μεγάλη υπομονή και επικαιροποίηση στην καταγραφή των ερευνητικών δεδομένων. Το βασικότερο όμως όλων είναι ότι χρειάζεται άριστη γνώση της γαλλικής γλώσσας, συνοδευμένη με γνώσεις γεωπολιτικής, ιστορικής, κοινωνικής, και πολιτιστικής φύσης για τον χώρο πεδίων της γαλλοφωνίας.

Για την άντληση ερευνητικών στοιχείων διαθέτουμε δύο είδη πηγών: την έντυπη και την ηλεκτρονική. Όσον αφορά στην πρώτη, ο ερευνητής έχει στη διάθεσή του πληθώρα θεατρικών βιβλιογραφικών πηγών και δεδομένων, όπως τις εκδόσεις των δραματουργικών γραφών, άρθρα στον περιοδικό Τύπο, επιστημονικά περιοδικά, ακαδημαϊκά συγγράμματα, συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων. Όλα αυτά δύναται να συλλέξει τόσο στη Γαλλία όσο και στα γεωγραφικά πεδία όπου παραστώνται ή/και εκδίδονται τα θεατρικά έργα. Αυτή όμως η ερευνητική δυνατότητα απαιτεί τεράστιο χρονικό και οικονομικό κόστος.

Το εμπόδιο αυτό έρχεται να επιλύσει με εντυπωσιακό τρόπο η ηλεκτρονική άντληση πηγών. Αυτή δίνει αναρίθμητα πλεονεκτήματα στον Έλληνα ερευνητή, διότι σε πραγματικό χρόνο, εύκολα και ανέξοδα του δίνεται η δυνατότητα να παρακολουθήσει τεκμηριωμένα το θεατρικό και θεατρολογικό υλικό.

Πιο συγκεκριμένα, στις προσωπικές ιστοσελίδες των συγγραφέων ο ερευνητής βρίσκει παραστασιογραφικά στοιχεία των έργων τους, βιογραφικά τους, πληθώρα άρθρων για το θέατρό τους και τις προσεχείς καλλιτεχνικές τους δράσεις. Στις ιστοσελίδες εκδοτικών οίκων γαλλόφωνων θεατρικών έργων, όπως ο οίκος Lansman που εκδίδει το μεγαλύτερο ποσοστό του σύγχρονου γαλλόφωνου θεάτρου του κόσμου, μπορούμε να ενημερωθούμε για την κυκλοφορία νέων έργων.¹⁷ Μια πολύτιμη ιστοσελίδα η οποία εξειδικεύεται στο σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου είναι αυτή του Φεστιβάλ Γαλλόφωνου Θεάτρου της Limoges, το οποίο κάθε Σεπτέμβριο φιλοξενεί γαλλόφωνους δημιουργούς από όλο τον κόσμο.¹⁸ Στη Limoges εδρεύει επίσης και η Γαλλόφωνη Βιβλιοθήκη Πολυμέσων,¹⁹ η οποία έχει να επιδείξει μια αξιοζήλευτη συλλογή από αρχεία και έργα σύγχρονων γαλλόφωνων συγγραφέων, σε πολλά από τα οποία ο χρήστης έχει τη δυνατότητα διαδικτυακής πρόσβασης. Αναλόγως, στον διαδικτυακό τόπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας,²⁰ όπου έχει ψηφιοποιηθεί ένας τεράστιος όγκος έργων, βρίσκουμε έναν σχετικά ικανοποιητικό αριθμό σύγχρονων γαλλόφωνων θεατρικών έργων, επίσης ηλεκτρονικά προσβάσιμα. Ολοκληρωμένες και διαρκώς επικαιροποιημένες πληροφορίες για θεατρικά σε επίπεδο παραστάσεων δίνονται ακόμα από ηλεκτρονικές πλατφόρμες, εξειδικευμένες στο γαλλικό και γαλλόφωνο θέατρο, όπως το *theatre-*

17. Βλ. πληροφορίες για τις εκδόσεις Lansman στην ηλεκτρονική πηγή: www.lansman.org (ημερομηνία πρόσβασης στις 19/2/2017).

18. Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο του Φεστιβάλ: <http://www.lesfrancophonies.fr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 26/2/2017).

19. Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο της Βιβλιοθήκης: <http://www.bm-limoges.fr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 9/1/2017).

20. Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας: <http://gallica.bnf.fr> (ημερομηνία πρόσβασης στις 23/11/2016).

contemporain.²¹ Άλλοι τρόποι εξεύρεσης υλικού είναι η ηλεκτρονική έκδοση έγκριτων εφημερίδων και περιοδικών, οι οποίες προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες για παραστάσεις καθώς και συνεντεύξεις με τους συγγραφείς, όπως για παράδειγμα η *Le Monde*²² ή η *Libération*.²³

Ένας άλλος τρόπος άντλησης υλικού, ο οποίος αποτελεί τον πολυτιμότερο, πόσω μάλλον όταν ο ερευνητής έχει το μεγάλο πλεονέκτημα να μελετά δραματογράφους που είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία εν ζωή και δράση, είναι η ηλεκτρονική επικοινωνία με τους ίδιους. Αυτή μπορεί να επιτευχθεί είτε από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είτε διά ηλεκτρονικής αλληλογραφίας.

Αναφορικά με τον πρώτο τρόπο, διαπιστώνουμε ότι οι περισσότεροι από τους δραματογράφους διαθέτουν προσωπική σελίδα στο Facebook ή/και στο Twitter. Οι σελίδες αυτές αναδεικνύονται ως οι πολυτιμότερες και καλύτερα τεκμηριωμένες πηγές εξεύρεσης υλικού, αφού προέρχονται από τον ίδιο τον δραματογράφο. Αντιληπτό, λοιπόν, γίνεται ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης λειτουργούν ως μια αντεστραμμένη ερευνητική πηγή, αφού αξιόλογο μέρος του υλικού δεν αναζητείται αλλά προσφέρεται, και μάλιστα από τον ίδιο τον δημιουργό. Έτσι, στο Facebook και στο Twitter αναγγέλλονται παραστάσεις, νέα θεατρικά, καινούργιες εκδόσεις, δίνονται σχόλια κι αναλύσεις από τους ίδιους τους θεατρικούς συγγραφείς.

Η ηλεκτρονική αλληλογραφία με τους δραματογράφους αποκτά επίσης μεγάλη αξία, διότι δίνεται η δυνατότητα επικοινωνίας, ανταλλαγής απόψεων με τον ίδιο τον δημιουργό, και εξασφάλισης θεατρικών κειμένων, με την προϋπόθεση βεβαίως της δικής του θετικής απόκρισης. Η ηλεκτρονική διεύθυνση μπορεί να εξασφαλιστεί μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος προς την ιστοσελίδα του συγγραφέα, στον λογαριασμό του στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ή και στον εκδοτικό του οίκο.

Υλικό θεατρολογικής έρευνας μπορούμε επίσης να συλλέξουμε από ηλεκτρονικές πλατφόρμες διάχυσης επιστημονικών και ερευνητικών πληροφοριών. Πρόκειται για βάσεις δεδομένων που περιλαμβάνουν επιστημονικά άρθρα, θεματικά ντοσιέ, διδακτορικές διατριβές, μονογραφίες και συγγράμματα για το γαλλόφωνο θέατρο.²⁴

Επιχειρώντας να αναδείξουμε τα παραστασιογραφικά, εκδοτικά και ερευνητικά δεδομένα του σύγχρονου γαλλόφωνου θεάτρου του κόσμου στην Ελλάδα, θα σχολιάσουμε την περιορισμένη ευρύτητά τους σε σύγκριση με έργα γαλλόφωνης λογοτεχνίας τα οποία χαίρουν ευρείας υποδοχής από ελληνικούς εκδοτικούς οίκους και το αντίστοιχο αναγνωστικό κοινό. Παρόλα αυτά, εντοπίζουμε αξιόλογες πρωτοβουλίες και δράσεις. Στο εκδοτικό πεδίο, πέντε έργα του Ρουμάνου γαλλόφωνου Matéi Visniec έχουν εκδοθεί από τις εκδόσεις Ύψιλον, όλα σε μετάφραση της Έρσης Βασιλικιώτη.²⁵ Το τελευταίο

21. Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο αυτής της θεατρικής βάσης δεδομένων: www.theatre-contemporain.net (ημερομηνία πρόσβασης στις 3/3/2017).

22. Βλ. σχετικά στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.lemonde.fr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 14/11/2016).

23. Βλ. σχετικά στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.liberation.fr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 15/11/2016).

24. Βλ. ενδεικτικά για τη γαλλόφωνη λογοτεχνία και το θέατρο του Μαγκρέμπ τη βάση δεδομένων LIMAG στην ηλεκτρονική πηγή: www.limag.com (ημερομηνία πρόσβασης στις 12/10/2016).

25. Ματέι Βίζνιεκ, *Εθνικότητά μου, το χρώμα του ανέμου*, Αθήνα, Ύψιλον, 2007· *Η λέξη Πρόσδος*

μάλιστα θεατρικό του *Μετανάααααστες ή είμαστε πάρα πολλοί επάνω σε αυτή την πουτάνα τη βάρκα* εκδόθηκε πρώτα στην Ελλάδα, τον Απρίλιο του 2016, ενώ στη Γαλλία δύο μήνες μετά, χαρίζοντας έτσι στην ελληνική εκδοτική κοινότητα μια μεγάλη πρωτιά και επιτυχία.²⁶ Μια άλλη πολύ σημαντική έκδοση, επίσης από τον οίκο Ύφιλον, είναι το μεταμοντέρνο θεατρικό *Misterioso-119* του Koffi Kwahulé, γαλλόφωνου συγγραφέα από την Ακτή Ελεφαντοστού, σε μετάφραση Μαρίας Ευσταθιάδη,²⁷ όπως και το έργο *Η Βιολέτ στη γη* της Καναδής γαλλόφωνης Carole Fréchette από τις εκδόσεις Γρηγόρη σε μετάφραση του Δημήτρη Φίλια.²⁸ Σε επίπεδο παραστάσεων, μεγάλη πρόσληψη έχει η δραματουργία του Matéi Visniec²⁹ αλλά και του Koffi Kwahulé,³⁰ ενώ άλλα γαλλόγραφα θεατρικά έχουν προσελκύσει το παραστασιακό ενδιαφέρον, όπως το έργο *Γυναίκες* του Λιβανο-Καναδού γαλλόφωνου δραματουργού και σκηνοθέτη Wadji Mouawad, που ανέβηκε το 2011 στο Ηρώδειο από τον θίασό του,³¹ και οι *Πυρκαγιές* του ιδίου, από το Εθνικό Θέατρο το 2012.³²

Οφείλουμε όμως να σταθούμε στο πολύτιμο σύγγραμμα του Γιώργου Φρέρη *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*,³³ το οποίο μπορεί μεν να περιλαμβάνει κυρίως στοιχεία για το σύνολο της γαλλόφωνης λογοτεχνίας του κόσμου, όμως αποτελεί μια εξαιρετικά σημαντική πυξίδα για τον ερευνητή των γαλλόφωνων σπουδών αλλά και του γαλλόγραφου θεάτρου, καθώς είναι το πρώτο, το μοναδικό και πληρέστερο σύγγραμμα στα ελληνικά για τη Γαλλοφωνία και τις συναφείς σπουδές.

στο στόμα της μητέρας μου ηχούσε πολύ φάλτσα, Αθήνα, Ύφιλον, 2007· Ζητείται κλόουν ηλικιωμένος, Αθήνα, Ύφιλον, 2009 και *Η Μηχανή Τσέχοφ*, Αθήνα, Ύφιλον, 2009.

26. Του ιδίου, *Μετανάααααστες ή είμαστε πάρα πολλοί επάνω σε αυτή την πουτάνα τη βάρκα*, μτφρ. Έρση Βασιλικιώτη, Αθήνα, Ύφιλον, 2016.

27. Koffi Kwahulé, *Misterioso – 119*, Αθήνα, Ύφιλον, 2007.

28. Carole Fréchette, *Η Βιολέτ στη γη*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2013.

29. Βλ. ενδεικτικά, θέατρο «Αυλαία» (2014), παράσταση βασισμένη σε τέσσερα μονόπρακτα του Matéi Visniec από το έργο του *Εθνικότητά μου το χρώμα του ανέμου: Η Πατρίς λυπάται πολύ, Σκέψου πως είσαι ο θεός, Περιμένετε να περάσει ο καύσωνας και Ο άνθρωπος μέσα στον κύκλο*, στην ηλεκτρονική πηγή: http://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=5&article_id=58475 (ημερομηνία πρόσβασης στις 18/1/2017)· Σκηνή Β' θεάτρου «Οδού Κεφαλληνίας», *Η λέξη Πρόσδος στο στόμα της μητέρας μου ηχούσε πολύ φάλτσα* (2014), στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.avgi.gr/article/10971/2732610/matia-se-dyo-parastaseis> (ημερομηνία πρόσβασης στις 26/1/2017)· Στέγη του Συνδέσου Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών Καβάλας, παράσταση του έργου *Εθνικότητά μου το χρώμα του ανέμου* (2017), στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.kavalapost.gr/176263/maria-koltsakidou-skinotheti-matei-vizniek-sto-theatrakitis-stegis/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 25/1/2017).

30. Θέατρο «Versus» (2011), Λεμεσός, *Misterioso-119*, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.theatroversus.com/misterioso-119-koffi-kwahule/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/12/2016)· θέατρο «Τεχνουργείο» (2015), *Misterioso-119*, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://theatertexnourgeio.blogspot.gr/2015/06/misterioso-119-koffi-kwahule-2o.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/12/2016).

31. Βλ. σχετικά Μυρτώ Λοβέρδου, «Μουαζντί Ουαουάντ: 'ο Σοφοκλής είναι ροκ'», εφ. *Το Βήμα*, 19.11.2011, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=406915> (ημερομηνία πρόσβασης στις 2/2/2017).

32. Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο του Εθνικού Θεάτρου: <https://www.n-t.gr/el/events/pirkacies/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 8/2/2017).

33. Γιώργος Φρέρης, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, ό.π.

Ολοκληρώνοντας την παρουσία του σύγχρονου γαλλόφωνου θεάτρου του κόσμου στην Ελλάδα, θα ήθελα να αναφέρω ότι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου που εδρεύει στο Ναύπλιο είναι το μόνο στην Ελλάδα και από τα ελάχιστα στην Ευρώπη, το οποίο θεραπεύει το συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο, με δύο μαθήματα στο 3ο και 4ο έτος σπουδών,³⁴ που παραδίδονται από τη γράφουσα, και τα οποία επικαιροποιούνται διαρκώς με βάση την ερευνητική και συγγραφική της δράση. Επίσης, στο ίδιο Τμήμα διοργανώνονται συστηματικά ομιλίες και εκδηλώσεις για τη σύγχρονη γαλλόφωνη δραματολογία.³⁵ Αποκορύφωμα αυτών των δράσεων αποτέλεσε το Συνέδριο του 2013 και ο συλλογικός τόμος που προέκυψε με θέμα το σύνολο των γαλλόφωνων γραμμάτων, του θεάτρου και των τεχνών, υπό τον τίτλο *Γαλλοφωνία και Πολυπολιτισμικότητα*.³⁶

Ανακεφαλαιώνοντας την προσέγγισή μας στο σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου ως εξειδικευμένο αντικείμενο έρευνας, θα πρέπει να τονίσουμε την ευρεία καλλιτεχνική, θεματική και αισθητική δυναμική του, στην οποία ο θεατρολόγος έχει πρόσβαση μέσω ποικίλων διαύλων και μέσων, έντυπων και κυρίως ηλεκτρονικών. Προσφέροντας συνεχείς ερευνητικές προκλήσεις, αναδεικνύεται όχι μόνο σε πολυδιάστατο, πολυποικίλο και πολυπολιτισμικό θεατρικό και θεατρολογικό πεδίο, αλλά και σε ένα άκρως ενδιαφέρον κειμενικό και καλλιτεχνικό μωσαϊκό που απεικονίζει θεματικά κι αισθητικά όλες τις σύγχρονες μεταλλάξεις του κόσμου μας, δικαιώνοντας απόλυτα το όραμα της σύγχρονης αντίληψης περί γαλλοφωνίας ως θεσμού, λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής έκφρασης που προάγει τις εκφάνσεις ενός κόσμου όχι «ομοιόμορφου, αλλά πλούσιου σε διαφορές, που ενθαρρύνει τον διάλογο μεταξύ των πολιτισμών» και που εγγυάται «την ύπαρξή τους, ώστε να συνεχίσουν να υφίστανται, να ζουν και να δημιουργούν».³⁷

34. Βλ. σχετικά στον διαδικτυακό τόπο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου: <http://ts.uop.gr/gr/proptixiakas/analitiko> (ημερομηνία πρόσβασης στις 14/2/2017).

35. Ενδεικτικά, αναφέρουμε την εκδήλωση Γαλλοφωνίας του 2015 με τίτλο: *Ταξίδι αναλογίου στο γαλλόφωνο θέατρο του κόσμου*, την εκδήλωση / εργαστήριο Γαλλοφωνίας του 2016 στο πλαίσιο του Συμποσίου Συγγραφέων Αργολίδας με τίτλο: *Ο Koffi Kwahulé στην Αργολίδα: σύγχρονες φυλακισμένες Μήδειες, Κλυταιμνήστρες και Ηλέκτρες ακούνε Τελόνιους Μονκ*, εξομολογούνται, θυμώνουν και ονειρεύονται, και την εκδήλωση Γαλλοφωνίας του 2017 με τίτλο: *Γαλλόφωνο θέατρο και δημιουργική διακειμενικότητα*.

36. Δημήτρης Φίλιας – Μαρία Βελιώτη – Αντιγόνη Βλαβιανού – Χριστίνα Οικονομοπούλου (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες – Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα*, Αθήνα, Γρηγόρης, 2013.

37. Abdou Diouf, τέως Γενικός Γραμματέας του Παγκόσμιου Οργανισμού Γαλλοφωνίας, εναρκτήρια ομιλία στη Γενική Συνέλευση της *Alliance Francophone*, Παρίσι, 20 Μαρτίου 2010, στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.francophonie.org/Discours-de-M-Abdou-Diouf-31558.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 16/3/2017).

Νέες διαστάσεις μεταφυσικής και θρησκευτικότητας
σε δώδεκα άγνωστα μονόπρακτα του Τένεσι Ουίλιαμς

Σύμφωνα με την Αφροδίτη Σφαιροπούλου «το μαρτυρικό τέλος των ηρώων της Σάρα Κέην συνδέεται, σε κάθε περίπτωση, με την απεύθυνση της αλήθειας τους όπως εκείνοι, μέσα από τη διαδικασία του μαρτυρίου, την ανακαλύπτουν και την καταθέτουν».¹ Η μελέτη της Σφαιροπούλου εισάγει την άποψη ότι πίσω από την αθεΐα που προβάλλεται στα έργα της Κέην υπάρχει μια βαθύτατη μεταφυσική, στενά συνδεδεμένη με τη διδασκαλία του Χριστιανισμού. Παρόμοιες παρατηρήσεις θα μπορούσαν να γίνουν και για το έργο του κορυφαίου Αμερικανού συγγραφέα Τένεσι Ουίλιαμς. Η θεατρολογική έρευνα εξετάζει εδώ και χρόνια τη βαθιά θρησκευτικότητα στα θεατρικά κείμενα του Ουίλιαμς και έχει επισημάνει επιρροές από την εκκλησιαστική γραμματεία.² Ωστόσο, η κυρίαρχη θέση στη βιβλιογραφία ερμηνεύει τα θρησκευτικά στοιχεία ως παρώδηση, παρά ως σοβαρή υποδήλωση θρησκευτικότητας στη δραματουργική γραφίδα του εν λόγω συγγραφέα.³

Η παρούσα θεώρηση ερμηνεύει το έργο του Τένεσι Ουίλιαμς ως ένα έργο ενοχών και εξιλέωσης.⁴ Το έργο αυτό δεν προσπαθεί να δικαιολογήσει, δεν προσπαθεί να ξεπλύνει τους σπίλους από την εκλιπούσα ηθική ακεραιότητα. Προσπαθεί μόνο να εισαγάγει ένα

1. Α. Σφαιροπούλου, *Ποιος φοβάται τη Sarah Kane; Για μια «Θεολογία της λογοτεχνίας και του θεάτρου»*, Αθήνα, Αρμός, 2015, σ. 219.

2. John M. Stud, «The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*», στο Matthew Roudané (επιμ.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, University Press, 1997, σσ. 128-146· Gilbert Debusscher, «Tennessee Williams as hagiographer: an aspect of obliquity in drama», *Revue des Langues Vivantes*, vol. 40, 1974, σσ. 449-456· Rory B. Egan, «Orpheus Christus Mississipiensis: Tennessee Williams' Xavier in Hell», *Classical and Modern Literature: A Quarterly*, vol. 14, 1993, σσ. 61-98· Alean Hale, «Tennessee Williams: The Preacher's Boy», *The Southern Quarterly*, vol. 38, no.1, fall 1999, σσ. 10-20· Annette J. Saddik, «The (Un)Represented Frangmentation of the Body in Tennessee Williams's *Desire and the Black Masseur* and *Suddenly last Summer*», *Modern Drama*, vol. 41, no. 3, 1998, σσ. 347-354 κ.α.

3. Βλ. ειδικά Lincoln Konkle, «Puritan paranoia: Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* as Calvinist nightmare», *American Drama*, vol. 7, no. 2, spring 1998, σσ. 51-72.

4. Χαρακτηριστική η φράση από το διήγημα *Desire and the Black Masseur*: «For the sins of the world are really only its partialities, its incompletions, and these are what sufferings must atone for» [Επειδή οι αμαρτίες του κόσμου είναι στην πραγματικότητα οι αδυναμίες του, οι ατέλειές του, και αυτές θα πρέπει να τις εξιλεώσει το μαρτύριο] (βλ. Tennessee Williams, *One Arm and other stories*, New York, 1967, σσ. 83-94).

αποφασιστικό παράγοντα, ένα συστατικό που αλλάζει ολότελα την εξίσωση: τον πόνο.⁵ Ξεκινά από τους Αγίους-μάρτυρες για να προσδιορίσει την έννοια της πνευματικής καταξίωσης και οδηγείται στον διαχωρισμό της σάρκας από την ψυχή.⁶ Άρρωστο είναι το σώμα, όχι η ψυχή. Η σάρκα μπορεί να ορίζει τις πράξεις αλλά όχι και την ψυχή. Ακόμη και μετά τον θάνατο η εκμηδένιση των υλικών καταλοίπων ήταν για τον ίδιο τον Ουίλιαμς σημαντική, αφού στη διαθήκη του όρισε πως επιθυμία του είναι να αποτεφρωθεί και να σκορπιστεί η τέφρα του στη θάλασσα.⁷ Όπως τα οστά του Άντονι Μπερνς στο *Desire and the Black Masseur* καταλήγουν στη λίμνη και η υλική του υπόσταση παύει να υφίσταται, έτσι και ο ίδιος νιώθει πως η απαλλαγή από το βάρος της ύλης πρέπει να γίνει με τρόπο εκκωφαντικό –σχεδόν πανηγυρικό– προκειμένου να εορταστεί η απελευθέρωση της ψυχής από την υλική φυλακή της καθώς και η συνακόλουθη ένωσή της με τον άυλο, πνευματικό κόσμο.

Έργα όπως *Η μάχη των αγγέλων*, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* και *Η νύχτα της ιγκουάνα* αντανακλούν ένα κωδικοποιημένο σύστημα αλληγορικού κηρύγματος, μέσα από το οποίο ο συγγραφέας προβάλλει λειτουργικά, θεολογικά και εκκλησιαστικά ζητήματα. Όλα τα έργα του Ουίλιαμς, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, είναι «θρησκευτικά», ιερά δράματα. Όλα παραπέμπουν στο μαρτύριο της Σταύρωσης. Συνδυετικός κρίκος ανάμεσα στο αρχέτυπο και στη θεατρική επαναδιαπραγμάτευση, ο ίδιος ο Ουίλιαμς που μιλά για τη ζωή του. Ο ίδιος φέρνει σε σύζευξη αρχέτυπα από τη Βίβλο και τους Βίους Αγίων-μαρτύρων με δεδομένα της δικής του ζωής για να κτίσει θεατρικούς χαρακτήρες.⁸

Το υλικό έρευνας και συγκεκριμένα οι πηγές αφθονούν. Ο Ουίλιαμς υπήρξε πολυγραφότατος και εκτός από τα λογοτεχνικά του κείμενα έχουν εκδοθεί τα απομνημονεύματά του, οι επιστολές του, τα ημερολόγιά του και η ζωή του έχει φωτιστεί ακόμη και από τα απομνημονεύματα της μητέρας του Edwina και του αδελφού του Dakin. Ωστόσο, πιο σημαντικές πηγές παραμένουν τα θεατρικά του έργα. Το 2000, οι γνωστοί εκδότες και μελετητές του έργου του Ουίλιαμς, Νικόλας Μοσχοβάκης και Ντέιβιντ Ρέσσελ ξεκίνησαν την προετοιμασία έκδοσης δώδεκα άγνωστων μονόπρακτων, τα οποία βρέθηκαν μετά τον θάνατο του συγγραφέα το 1983. Ο εκδοτικός οίκος Penguin τα εξέδωσε το 2005 και εν συνεχεία ο Ερρίκος Μπελιές τα μετέφρασε στα ελληνικά για τον εκδοτικό οίκο Ηριδανό, απ' όπου και κυκλοφόρησαν το 2013.

5. Καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση αυτού του παράγοντα είναι το διήγημα *Desire and the Black Masseur* (βλ. Williams, *Arm*, σσ. 83-94. Βλ. επίσης Ιωσήφ Βιβιλιάκης, «Ο μαύρος μασέρ και οι αμαρτίες του κόσμου», *Φρέαρ*, τχ. 18, Φεβρουάριος 2017, σσ. 198-205).

6. Οι αναφορές από τις πηγές είναι σαφείς. Ωστόσο, μελετητές του Ουίλιαμς όπως ο John Lahr (J. Lahr, *Tennessee Williams. Mad pilgrimage of the flesh*, London, 2014, ειδικά σσ. 80-88), επιλέγουν να τις εξηγούν μέσα από το σχήμα που θέλει τον Ουίλιαμς να διανύει διαδρομή που έχει ως αφετηρία της τη θρησκόληπτη καταπίεση του οικογενειακού περιβάλλοντος και τέρμα της τη σεξουαλική κραιπάλη (βλ. επίσης Steven Bruhm, «Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire», *Modern Drama*, vol. 34.4, Dec. 1991, σσ. 528-537· Denys T. Landry, *Dramatizing Whoredom: Prostitution in the Work of Tennessee Williams*, διδακτορική διατριβή, University of Montreal, 2010).

7. Ronald Hayman, *Tennessee Williams. Everyone else is an audience*, Essex, 1993, σ. 239.

8. Anthoulis Demosthenous, *Saint Tennessee Williams on Stage*, Athens, Κάπα Εκδοτική, 2016, σσ. 15-20.

Η συμβολή του υλικού αυτού στη συγκεκριμένη έρευνα έχει ειδικό βάρος. Το πρώτο στη σειρά μονόπρακτο τιτλοφορείται *Αυτή τη σκάλα πρέπει να προσέχεις*. Αν και η σκάλα στα έργα του Ουίλιαμς έχει συμβολισμό που συνδέεται με τη θεολογική κλίμακα των αρετών, δείχνει δηλαδή τη σύνδεση του επίγειου με τον επουράνιο κόσμο, όπως γίνεται στο έργο *Η Βασιλεία της γης*, στο συγκεκριμένο μονόπρακτο η σκάλα είναι ο κάθετος δρόμος που οδηγεί στην ηθική καταβαράθρωση. Πρόκειται για την κλειστή σκάλα ενός κινηματογράφου την οποία παραβιάζουν οι έφηβοι που θέλουν να απομονωθούν στον εξώστη για σεξουαλικές περιπτώξεις. Ο ιδιοκτήτης του σινεμά ουσιαστικά εκπορνεύει ανήλικα κορίτσια και προάγει τη διαφθορά. Ο κεντρικός ήρωας, ο Καρλ, υπάλληλος στον παρακμιακό κινηματογράφο, παραιτείται μετά από πολλά χρόνια υπηρεσίας μην αντέχοντας άλλο το βρώμικο περιβάλλον. Ο ίδιος δηλώνει: «Ήρθα εδώ καθαρός και φεύγω βρώμικος, με βρώμα δέκα χρόνων πάνω μου!».⁹ Στο έργο αυτό επαναλαμβάνεται η καλβινιστική ματιά του Ουίλιαμς που θέλει τον κόσμο μια δυστοπία όπου έχει κυριαρχήσει ο αμοραλισμός και η σεξουαλική ελευθεριότητα. Ταυτιζόμενος με τον Καρλ,¹⁰ αδημονεί για την αποχώρησή του από το πνευματικά τοξικό περιβάλλον, για την απόδρασή του από τον κόσμο της αμαρτίας και της απώλειας.

Το πιο ενδιαφέρον, μεταφυσικά, μονόπρακτο, έχει τίτλο *Ο κύριος Παραντάις*. Πρόκειται για διάλογο ανάμεσα σε νεαρή κοπέλα και απομονωμένο από τον κόσμο ποιητή. Η κοπέλα βρίσκει τυχαία μια ξεχασμένη ποιητική συλλογή του Παραντάις και κάνει τα αδύνατα δυνατά για να τον εντοπίσει.¹¹ Πιστεύει πως ο ποιητής πρέπει να ξανασυστηθεί στην κοινωνία και να απολαύσει τις δάφνες της αναγνώρισης του κοινού. Και πάλι εμφανίζεται το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, αφού ο ποιητής έχει σαφείς αναλογίες με τον Ουίλιαμς. Η κοπέλα προσπαθεί να τον πείσει να εμφανιστεί δημόσια, ώστε ο κόσμος να γνωρίσει την ποίησή του. Εκείνος απαντά:

«Σήμερα ο κόσμος ενδιαφέρεται για μπαρούτι. Η ποίηση δεν μπορεί να συναγωνιστεί τον ήχο των οβίδων που σκάνε... Ο πιο σίγουρος και άγριος τρόπος να καταστρέψεις τον ποιητή Άντονυ Παραντάις είναι να επιδείξεις τον άνθρωπο Τζόναθαν Τζόουνς – ή ό,τι απέμεινε απ' αυτόν. Ο Τζόουνς είναι η ζωντανή αντίθεση του Παραντάις. Ο Παραντάις δεν θα έχει την ευκαιρία να ανασάνει, παρά μόνο όταν πάψει ν' ανασαίνει ο Τζόουνς... Ο θάνατος είναι το μόνο πράγμα που μπορεί να σώσει τη

9. Τ. Ουίλιαμς, *Δώδεκα άγνωστα μονόπρακτα*, μτφρ. Ε. Μπελιές, Αθήνα, Ηριδανός, 2013, σ. 22.

10. Ο Ουίλιαμς φαίνεται να ταυτίζεται και με τον δεκαεξάχρονο νεαρό που έρχεται στον κινηματογράφο για να εργοδοτηθεί στη θέση του Καρλ. Αυτό συνάγεται από την αναφορά του στους γονείς του (σκληρός πατέρας – συντηρητική μητέρα) καθώς και από τη δήλωση ότι γράφει ποιήματα, δύο από τα οποία δημοσιεύθηκαν (βλ. στο ίδιο, σ. 26). Ο συγγραφέας ενώνει δύο πορείες: αυτήν που έχει τελειώσει και αυτήν που μόλις αρχίζει. Το γαϊτανάκι της συγκαλυμμένης εκπόρνευσης φαίνεται να είναι βασικός θεματικός άξονας του μονόπρακτου, με έντονη την αυτοαναφορικότητα που απαντάται σχεδόν σε όλα τα κείμενα του Ουίλιαμς.

11. Στο ίδιο, σ. 32: «Κοπέλα: Η μητέρα μου κι εγώ κυνηγάμε αντίκες στη Γαλλική Συνοικία. Μπήκαμε σ' ένα μικρό μαγαζί στην οδό Μπέριμπον. Εκεί είδαμε ένα κινέζικο τραπεζάκι για το τσάι, που το ένα του πόδι ήταν ελάχιστα κοντότερο από τα άλλα. Ο παλαιοπώλης είχε βάλει αυτό το βιβλίο κάτω από το κοντότερο πόδι, για να μην κουνιέται το τραπεζάκι». Ο Ουίλιαμς υποδηλώνει τη σημασία της ποίησης που διαμορφώνει το πλαίσιο της σταθερότητας και εξισορροπεί τα πράγματα, ενώ παράλληλα καταγράφει και την περιφρόνηση του κόσμου για την ποίηση και την πνευματική δημιουργία.

φήμη μου. Η ζωή κινείται προς τ' απάνω, ο θάνατος κινείται προς τα κάτω. Μόνο ο πιο τυφλός από τους τυφλούς δεν καταφέρνει να δει τι από τα δύο θριαμβεύει... Η ζωή! Η ζωή! Εγώ τους προκαλώ να προσπαθήσουν να σταματήσουν τη ζωή».¹²

Ο Ουίλιαμς μιλά για το επέκεινα.

Η λεγόμενη «ουιλιαμισιανή» θεολογία ξεδιπλώνεται στο εν λόγω μονόπρακτο με τρόπο ανάγλυφο. Η διάσταση της νέκρωσης του ανθρώπου ώστε αυτός να ζήσει πραγματικά παραπέμπει στον Απόστολο Παύλο.

Απόστολος Παύλος, Κορ. Α΄
(15.20-23, 26, 53-58)

Νυνί δε Χριστός εγήγερται εκ νεκρών, απαρχή των κεκοιμημένων εγένετο. Επειδή γαρ δι' ανθρώπου ο θάνατος, και δι' ανθρώπου αναστασις νεκρών. Όσπερ γαρ εν τω Αδάμ πάντες αποθνήσκουσιν, ούτω και εν τω Χριστώ πάντες ζωοποιηθήσονται... έσχατος εχθρός καταργείται ο θάνατος... δει γαρ το φθαρτόν τούτο ενδύσασθαι αφθαρσίαν και το θνητόν τούτο ενδύσεται αθανασίαν, τότε γενήσεται ο λόγος ο γεγραμμένος, κατεπόθη ο θάνατος εις νίκος.

Τένεσι Ουίλιαμς

«Παρανταίς: ...Κρατήστε το βιβλίο, θυμηθείτε τ' όνομά μου και παρακολουθήστε τη στήλη με τα Πένθη. Κάποια μέρα θα δείτε τ' όνομα Τζόναθαν Τζόουνς. Τότε μόνο ελάτε και ψάξτε να βρείτε τον Άντονυ Πάρανταίς. Τότε θα είναι ο κατάλληλος καιρός, όταν ο Τζόναθαν Τζόουνς θα είναι νεκρός. Ο Τζόουνς είναι η ζωντανή αντίθεση του Πάρανταίς. Ο Πάρανταίς δεν θα έχει την ευκαιρία ν' ανασάνει, παρά μόνο όταν πάψει ν' ανασαίνει ο Τζόουνς... Άμα εξοντώσουν τον κόσμο, μπορεί ν' αρχίσουν να ψάχνουν κάτω από κοντά πόδια τραπεζιών για βιβλιαράκια με ξεχασμένους στίχους... Ο ήλιος θα λάμπει σ' έναν καθαρό, γαλανό ουρανό... Ο κόσμος θα είναι ζεστός και γαλήνιος και νέος σαν το Αύριο. Και τότε, όλες εκείνες οι παλιές, οι γλυκές, ευγενικές φωνές θ' ακουστούν ξανά».¹³

Οι υπαινιγμοί για το επέκεινα είναι σε κάποια κείμενα απροκάλυπτοι και φανεροί ενώ σε άλλα συγκαλυμμένοι και σε μερικά τελείως αδιόρατοι «διά γυμνού οφθαλμού». Η ανάγκη για περιπλάνηση, καταπόνηση / κακοποίηση της σάρκας και η αγάπη για τη φύση σε συνδυασμό με την αποξένωση από τα εγχόσμια τον είχαν αγγίξει βαθιά. Ωστόσο, από πολύ νωρίς γράφει το έργο *Not about nightingales / Όχι για αηδόνια* (1938), ένα χρόνο πριν το μονόπρακτο *Ο κύριος Παρανταίς*, αποκηρύσσοντας ουσιαστικά την αποστασιοποίηση από τα τεκταινόμενα στον κόσμο.

12. Στο ίδιο, σ. 37.

13. Στο ίδιο, σσ. 37-38.

Το θέμα δεν εξαντλείται σε μια επιφανειακή ανάλυση. Ξεκινά από το κίνημα των Ρομαντικών και την επιρροή που άσκησε στον Ουίλιαμς, για να καταλήξει στην κάθειρξη του ανθρώπου στον επίγειο κόσμο, όπου περιπλανάται μάταια, υποφέροντας και βιώνοντας το μαρτύριο της ύλης.¹⁴ Οι φυλακισμένοι του *Όχι για αηδόνια* αποτελούν υποδηλώσεις των αηδονιών τα οποία ζουν σε κλουβιά, επειδή κάποιες «ανώτερες δυνάμεις» το αποφάσισαν. Η σύνδεση με το αηδόνι συμβολίζει τον περίκλειστο κόσμο τόσο της ηρωίδας του *The eccentricities of a Nightingale* όσο και του ζωγράφου με το όνομα *Nightingale*, στο *Vieux Carré*.¹⁵ Ο κύριος *Παρανταίς* επιβεβαιώνει την ερμηνεία που θέλει τον πνευματικό άνθρωπο να είναι αποξενωμένος από την ύλη, να έχει χάσει την ικανότητα να ζει στον επίγειο κόσμο και να ανυπομονεί να απεχδυθεί τον δερμάτινο χιτώνα του καθώς αντιλαμβάνεται τη Βασιλεία της Γης ως μια ανυπόφορη κάθειρξη.

Ο *Παλούκα*, το τρίτο στη σειρά μονόπρακτο, αναφέρεται σε ένα παλαίμαχο πυγμάχο που γνώρισε μεγάλες δόξες αλλά πλέον βρίσκεται σε παρακμή. Και πάλι η αίσθηση της φθοράς και του εφήμερου των ανθρώπινων κυριαρχεί όπως ο ψαλμός στην εξόδιο ακολουθία: «πάντα ματαιότης τα ανθρώπινα. Ουκ έστιν βασιλεύς ή στρατιώτης, πλούσιος ή πένης». Το απροσδόκητο, ευρηματικό τέλος του μονόπρακτου αποτελεί μια ανατροπή που δραματουργικά έχει στόχο την κορύφωση της συναισθηματικής φόρτισης. Ο παραλληλισμός των ρωμαϊκών αρένων, όπου οι χριστιανοί κατασπαράζονταν από λιοντάρια, με την πορεία του αγωνιστή θεατρικού συγγραφέα, αντανακλά θεματικά σχήματα τα οποία απαντώνται στο *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, στο διήγημα *Desire and the Black Masseur*, ακόμη και στη *Νύχτα της ιγκουάνα*.¹⁶ Η βρώση της σάρκας αποτελεί θέμα που παραπέμπει στη Θεία Ευχαριστία και στον τελετουργικό διαμελισμό του θυόμενου Χριστού. Έτσι, το ρινγκ θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια αλληγορική Αγία Τράπεζα, όπου το σώμα του Γκάλβεστον-Ουίλιαμς «τεμαχίζεται» από το σαρκοβόρο πλήθος των οπαδών.

14. Η τρυφερότητα και η ουτοπία αποτελούν δύο έννοιες που συνθέτουν μια βασική παράμετρο του κινήματος του Ρομαντισμού. Ο Θάνατος, για παράδειγμα, στην ποίηση του Shelley δεν είναι παρά μια αντιστραμμένη πλευρά του θέματος της αγάπης και του έρωτα. Η ποίηση μετέτρεψε τους Ρομαντικούς σε αλάστορες και υπερφύλους ανθρώπους που έβλεπαν τους εαυτούς τους ως προφητικές φιγούρες που με τα σιβυλλικά τους οράματα υποδείκνυαν στην κοινωνία τη «γη της επαγγελίας», χρησιμοποιώντας τη δύναμη της φαντασίας τους. Η απαξίωση του κοινωνικού περιβάλλοντος έστρεψε τους Ρομαντικούς στην ανάδειξη του φυσικού περιβάλλοντος. Η αλληγορία, βέβαια, που θέλει τις αλλαγές στη φύση να αποτελούν πρότυπο για τις αλλαγές και τη μεταβλητότητα που πρέπει να συνέχει τα ανθρώπινα πράγματα ώστε να υπάρχει αρμονία και ευτυχία είναι προφανής (βλ. Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα, Scripta, 2000· William A. Ulmer, *Shelleyan Eros. The rhetoric of romantic love*, Princeton, 1990· Carlos Baker, *Shelley's Major Poetry: The Fabric of a Vision*, Princeton, 1949).

15. Στο *Όχι για αηδόνια* ο Ουίλιαμς εκφράζεται με απαξίωση τόσο για τον κλήρο όσο και για την κοινωνία που αδικεί και ενίοτε κατασπαράζει τους αδύνατους, (βλ. Τέννεσση Γουίλιαμς, *Όχι για αηδόνια*, πρόγραμμα παράστασης του Θεάτρου Αργώ, μτφρ. Α. Κοέν, Αθήνα, 2010).

16. Η συνομιλία ανάμεσα σε ένα νέο και ένα βετεράνο πυγμάχο περιστρέφεται γύρω από τη ζωή του θρυλικού πυγμάχου Γκάλβεστον Τζο, ο οποίος δοξάστηκε αλλά εν συνεχεία βιώνει την ταπείνωση και τον εξευτελισμό. Στο τέλος αποκαλύπτεται ότι ο βετεράνος ήταν ο Γκάλβεστον Τζο. Βλ. Ουίλιαμς, *Δώδεκα*, σ. 51: «Προπονητής: ...Άκουσέ τους πως ουρλιάζουν! Αυτό τους αρέσει, να βλέπουν την αδυναμία κάποιου και να ουρλιάζουν. Όπως οι Ρωμαίοι που τάιζαν τα λιοντάρια με χριστιανούς». Ο Ουίλιαμς αναντίρρητα έβλεπε τον εαυτό του ως ένα σύγχρονο μάρτυρα που κατασπαράζεται.

Γιατί καπνίζεις τόσο πολύ, Λίλυ; Στο τέταρτο μονόπρακτο εικονογραφείται η αδελφή του Ουίλιαμς Ρόουζ, και η καταπιεστική μητέρα που έχει δημιουργήσει ένα κόσμο από στάχτες χωρίς η ίδια να συνειδητοποιεί την καταστροφική επιρροή της.¹⁷ Στο μονόπρακτο αυτό αναλύεται η σχέση του ατόμου με το περιβάλλον του και η εξέλιξη της σχέσης ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο. Η μητέρα με πρόφαση το μητρικό ενδιαφέρον υποσκάπτει την ψυχολογία της κόρης, ώστε τελικά γίνεται ο ηθικός αυτουργός για τον μεταφορικό και κυριολεκτικό πνιγμό της κόρης σε μια εφιαλτική αιθάλη. Το μοτίβο της διαβολικής κουροτρόφου Αμάντας του *Γυάλινου κόσμου*, της Βάιολετ Βέναμπλ του *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* επαναλαμβάνεται.

Το *Καλοκαίρι στη λίμνη* έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς τεκμηριώνει τη θέση ότι το υδάτινο στοιχείο στον Ουίλιαμς κωδικοποιεί ως σύμβολο το πνευματικό Βασίλειο των Ουρανών. Ο Ντόναλντ, ένα αγόρι 17 ετών συνειδητά πνίγεται στη λίμνη.¹⁸ Είναι μια επιλογή αυτοκτονίας αλλά και ένωσης με έναν άλλο κόσμο, αιώνιο και όχι προσωρινό. Το νερό είναι ο μεταφορέας-αγωγός που τον οδηγεί στον πνευματικό κόσμο της δικαίωσης. Εξάλλου, κατά τον Gaston Bachelard «...στη δυναμική ποίηση τα πράγματα δεν είναι αυτό που είναι, αλλά αυτό που γίνονται... Όταν κοιτάξεις το νερό είναι σα να κυλάς, να διαλύεσαι, είναι σα να πεθαίνεις».¹⁹ Ενδεικτικά, στο *Λεωφορείο ο πόθος* η Μπλανς θέλει να βρísκεται διαρκώς στο νερό (κάνει μπάνια), λατρεύει τα βροχερά βράδια της Νέας Ορλεάνης, προφητεύει το τέλος της στον ωκεανό. Στη *Νύχτα της ιγκουάνα* η τροπική βροχή προοιωνίζει το τέλος του αιωνόβιου παππού. Στο *Μίλα μου σαν τη βροχή* η ηρωίδα, υπό τον ήχο της συνεχούς βροχής, αφηγείται το μέλλον της, το οποίο ενδέχεται να είναι παρελθόν (να έχει ήδη πεθάνει). Τέλος, στη *Βασιλεία της γης* ο κατακλυσμός έρχεται να φέρει τον θάνατο, τη μετάβαση στο επέκεινα.

Το μεγάλο παιχνίδι, το επόμενο μονόπρακτο, εκτυλίσσεται σε ένα θάλαμο νοσοκομείου. Η σωματική αναπηρία εξερευνάται από τον Ουίλιαμς ως προέκταση της ψυχικής αναπηρίας. Το έργο τελειώνει με την ενατένιση του ουρανού, δηλαδή του Βασιλείου των Ουρανών, ως αντίδοτο στον πόνο.²⁰ Γι' αυτό ο Τζο, ένας από τους ασθενείς, αρνείται την παυσίπονη ένεση. Οι αντιθετικές εικόνες του Ουίλιαμς είναι και εδώ παρούσες. Η ζωή είναι πόνος, ο θάνατος αγαλλίαση, λύτρωση.²¹

Το ροζ δωμάτιο είναι ένα έργο βασισμένο στη σχέση ενός ερωτικού τριγώνου.²² Το αδιέξοδο των ερωτικών σχέσεων είναι και αυτό συνυφασμένο με τα αδιέξοδα και τις πολλά υποσχόμενες απολαύσεις του κόσμου των χοϊκών ανθρώπων, που ωστόσο δεν καλύπτει καμιά ψυχική, συναισθηματική, πνευματική ή άλλη ανάγκη.

17. Στο *ίδιο*, σσ. 40-63.

18. Στο *ίδιο*, σσ. 65-85. Η μητέρα του παρακολουθεί τη συνειδητή αποχώρηση του γιου της χωρίς να αντιλαμβάνεται τις δικές της ευθύνες.

19. Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, Αθήνα, Χατζηγιαννολή, 2007, σ. 53.

20. Τ. Ουίλλιαμς, *Δώδεκα*, σσ. 86-117.

21. «Ο Ντέιβ γέρνει μπροστά...Το πρόσωπό του κοιτάζει ψηλά. Σχεδόν αγωνίζεται ν' ανασάνει. Γέρνει ακόμα πιο πολύ προς το παράθυρο, ρουφώντας τον καπνό του τσιγάρου του και κοιτάζοντας τ' αστέρια», (στο *ίδιο*, σ. 117).

22. Στο *ίδιο*, σσ. 119-136.

Στο μονόπρακτο *Η γυναίκα του χοντρού* εμφανίζεται και πάλι το ερωτικό τρίγωνο ως ένα σχήμα πειρασμού.²³ Οι άνθρωποι αναζητούν πάντα την ευτυχία και ελπίζουν σε αυτήν τοποθετώντας την σε μια λανθασμένη βάση, εκείνη της επιφάνειας, της εικόνας. Η Βέρα δεν θέλει να είναι η γυναίκα του χοντρού, αλλά έχει βουλευτεί σε αυτό τον ρόλο. Ο Ντέννις αποτελεί ένα άλλο ανταγωνιστικό παράγοντα. Ο σύζυγος της παρέχει τα υλικά αγαθά ενώ ο επίδοξος εραστής τις σαρκικές απολαύσεις. Και οι δύο αποφάσεις είναι λανθασμένες καθώς δεν υπάρχει μια τρίτη που να βασίζεται σε μια πνευματική έλξη.

Σ' ευχαριστώ καλό πνεύμα ονομάζεται το επόμενο μονόπρακτο στο οποίο υπάρχει μια διάχυτη πικρή ειρωνεία για το φαινόμενο του πνευματιστικού κομπογιαννιτισμού. Η μητέρα Ντυ Κλο αποδομείται από το πρώην ποιμνιά της. Η σκληρή της τιμωρία συνοδεύεται με γκρέμισμα ολόκληρου του κόσμου της. Μοναδική εξαίρεση ένα κοριτσάκι, το οποίο παραμένει κοντά της δηλώνοντας ότι εξακολουθεί να πιστεύει στα πνεύματα.²⁴ Και πάλι ο συγγραφέας, στο πρόσωπο της μητέρας Ντυ Κλο, βλέπει τον αμαρτωλό άνθρωπο που θέλει να προσέλθει στην πίστη, αλλά το σαρκίον του τον καθλώνει σε μια ποταπή διάσταση του εαυτού του. Εμφανώς η πρωταγωνίστρια θέλει την αποδοχή και τη χρηματική αμοιβή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης του έργου είναι και η ίδια θύμα των παθών της.

Το δημοτικό σφαγείο είναι ένα μονόπρακτο που καυτηριάζει τα απολυταρχικά δικτατορικά καθεστώτα τα οποία αφαιρούν την ελεύθερη βούληση από την ανθρώπινη συνείδηση και την αντικαθιστούν με φόβο και δέος.²⁵ Ο κεντρικός χαρακτήρας προτιμά να παραμείνει πειθήνιος επενδύοντας στην ιδέα ότι οι ανάλγητοι κρατούντες θα εκτιμήσουν την επίδειξη υποταγής του, παρά να αντισταθεί και να διεκδικήσει με καλύτερους όρους τη σωτηρία του. Ο Ουίλιαμς υπαινίσσεται και πάλι την αδυναμία του ανθρώπου να ξεφύγει από τον μικρό εαυτό του, τον παραδομένο στην τρομοκρατία της εξουσίας, τον χειραγωγούμενο από το σκοτάδι. Η εφιαλτική δυστοπία παραπέμπει στα έργα Ορφέας στον Άδη, *Vieux Carré*, κ.ά.²⁶

Το προτελευταίο μονόπρακτο με τίτλο *Ο Αδάμ και η Εύα στο καράβι* αφορά φανταστικό διάλογο του αγαπημένου συγγραφέα του Ουίλιαμς, Ντάρελ Λώρενς, με ανώνυμη επισκέπτρια η οποία ζητά βοήθεια προκειμένου να ανακαλέσει στη μνήμη της τα στοιχεία του μοναδικού ανθρώπου που ενδιαφέρθηκε ερωτικά γι' αυτήν.²⁷ Η αρχετυπική αναφορά «ο Αδάμ και η Εύα» οδηγεί συνειρμικά σε βιβλικούς συμβολισμούς. Ο Ουίλιαμς σκιαγραφεί αυτό το ζευγάρι ως αντι-πρότυπο. Θέλει να δείξει το πώς οι άνθρωποι έχασαν τον συντονισμό και την αυθεντικότητα στην επαφή τους. Ο αποπρο-

23. Στο ίδιο, σσ. 137-164.

24. Στο ίδιο, σσ. 165- 179.

25. Στο ίδιο, σσ. 181-191.

26. Σχετικά βλ. Ανθούλλης Δημοσθένους, «Πολιτικά μικροσύμπαντα μη-δημοκρατίας στο έργο του Τέννις Ουίλιαμς: η περίπτωση του *Vieux Carré*», στο Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχγκερ (Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014), Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ, 2018, τόμ. Α', σσ. 433-448.

27. Τ. Ουίλιαμς, *Δώδεκα*, σσ. 193-214.

σανατολισμός, η απώλεια της μνήμης, η περιπλεγμένη εξέλιξη δηλώνει την απορρύθμιση των ανθρώπινων σχέσεων και την καταρράκωση των αξιών που αυτές συνεπάγονται.²⁸

Να πούμε θλιβερές ιστορίες για θανάτους βασιλισσών, είναι ο μακροσκελής τίτλος του τελευταίου μονόπρακτου. Πρόκειται για «διασκευή» στίχων του Σαίξπηρ από τον Ριχάρδο Β': «Καθίστε όλοι στο χώμα, να πούμε θλιβερές ιστορίες για θανάτους άλλων βασιλέων».²⁹ Ο τίτλος όμως αποτελεί λογοπαίγνιο καθώς «βασίλισσες» αποκαλούνται και οι τραβεστί. Ο Ουίλιαμς ασχολείται με την Κάντυ, μια τραβεστί που βιώνει το δικό της μαρτύριο στην προσπάθειά της να βρει την αληθινή αγάπη. Το θέμα της παρενδυσίας αναπτύσσεται γλαφυρά στο μονόπρακτο αυτό.

Η Κάντυ είναι άρρωστη. Ανάλογα, η φιλάσθενη Πριγκηπέσα στο *Όχι για αηδόνια* εκπροσωπεί μια υψηλή αισθητική και αντιμετωπίζει τον διωγμό και την κακοποίηση όχι μόνο από την υποκριτική κοινωνία, αλλά και από τους ανθρώπους στους οποίους αφήνεται συναισθηματικά.³⁰ Η Κάντυ είναι ένα πλάσμα που φέρει όλα τα χαρακτηριστικά των άφυλων αγγέλων του Ουίλιαμς. Ασχολείται με τη διακόσμηση εσωτερικών χώρων και αυτό της δίδει την ιδιότητα του καλλιτέχνη-πνευματικού ανθρώπου, ενώ και οι άλλες δύο τραβεστί του έργου φαίνεται να ενισχύουν την εντύπωση ότι ο συγγραφέας αποδίδει στις «βασίλισσες» ποιότητα διανοουμένων. Εξάλλου ο τίτλος, ο οποίος παραπέμπει στον Σαίξπηρ, αποτελεί στοιχείο που συνέχει τους πνευματικούς ανθρώπους που υπερασπίζονται την ομορφιά σε έναν άσχημο κόσμο, όπως ο τραβεστί Λοτ στη *Βασιλεία της Γης*, η Κάντυ, η Πριγκηπέσα στο *Όχι για αηδόνια*, κ.ο.κ.

Κλείνοντας, καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα πως τα δώδεκα αυτά μονόπρακτα μπορεί να μην αποτελούν έργα μείζονος σημασίας, εντούτοις έχουν σημαντική συμβολή στην έρευνα για τη μεταφυσική στον Τένεσι Ουίλιαμς. Μπορεί να μην εισάγουν καινούρια στοιχεία, ωστόσο αποτελούν αναπόσπαστα τμήματα ενός παζλ που μόνο αν ενωθούν όλα τα κομμάτια του μπορεί να δώσει ολοκληρωμένη εικόνα. Η συμπληρωματική αξία των πηγών αυτών δεν τις καθιστά λιγότερο σημαντικές. Το αντίθετο. Κάτω από αυτή την οπτική τα δώδεκα μονόπρακτα αποτελούν νέες πηγές με ιδιαίτερη σημασία για τους ερευνητές του έργου του κορυφαίου Αμερικανού συγγραφέα.

28. Παρόμοιες ιδέες εισάγονται στα έργα *Καλοκαίρι και καταχνιά*, *You touched me!*, και κυρίως στο *Περίοδος προσαρμογής*.

29. Τ. Ουίλιαμς, *Δώδεκα*, σσ. 215-254.

30. Τ. Γουίλιαμς, *Όχι για αηδόνια*, σ. 47.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

*Η συμβολή του Τύπου
στην πρόσληψη του σύγχρονου αγγλικού θεάτρου
τα πρώτα χρόνια μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*

Κατά τη διάρκεια της έρευνας για την πρόσληψη μιας ξενόγλωσσης δραματογραφίας ο Κερευνητής θα χρειαστεί να μελετήσει λεπτομερώς τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της περιόδου που τον ενδιαφέρει, ώστε να μπορέσει ταυτόχρονα να συλλέξει υλικό που να αφορά το θέμα του αλλά και να αποκτήσει μια γενικότερη εικόνα της θεατρικής δραστηριότητας, που θα του επιτρέψει να ερευνήσει την παρουσία του ξενόγλωσσου έργου σε συνάρτηση με τη θεατρική κατάσταση της εποχής. Συνεπώς, η αποδελτίωση των εφημερίδων δεν περιορίζεται στη συλλογή των κριτικών για τις παραστάσεις, αλλά επεκτείνεται σε ένα σύνολο δημοσιευμάτων –άρθρων, μελετημάτων, ανταποκρίσεων– που συντελούν στη γνωριμία του αναγνωστικού και θεατρόφιλου κοινού με την ξενόγλωσση δραματογραφία. Στην παρούσα εισήγηση θα εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο ο Τύπος –ημερήσιος και περιοδικός– συνέβαλε στη γνωριμία του ελληνικού κοινού με το αγγλικό θέατρο του 20ού αιώνα κατά τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Το σύγχρονο αγγλικό θέατρο κατέκτησε με αργό ρυθμό τη θέση που του αναλογούσε στην ελληνική σκηνή. Κατά τις πρώτες τέσσερις δεκαετίες του 20ού αιώνα το πιο συχνά παιγμένο σύγχρονο αγγλικό έργο ήταν η κωμωδία *Η θεία του Καρόλου* (*Charley's aunt*) του Brandon Thomas γραμμένη στα 1892, γεγονός που υποδεικνύει πόσο περιορισμένη απήχηση είχε το σύγχρονο αγγλικό θέατρο στη χώρα μας. Η διστακτική προσέγγιση των θιάσων του Μεσοπολέμου σε έργα των Somerset Maugham, Noel Coward και Jerome K. Jerome δεν επαρκεί για να εδραιώσει την παρουσία των σύγχρονων Άγγλων δραματοργών. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η τέχνη στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια των πρώτων τεσσάρων δεκαετιών έφτανε κυρίως μέσω της Γαλλίας ή της Γερμανίας.¹ Έτσι, ακόμα και τα σύγχρονα αγγλικά έργα που ανέβαιναν

1. Aliko Bacopoulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Athens, Diogenis, 1982, σ. 107: «Culture in Greece in the first thirty to forty years was mainly imported from France, Germany and Austria. French was the most important foreign language and any self-respecting person spoke it. Art, theater and light music were greatly influenced by what was popular at the time in Paris, since many of the Greek artists apprenticed themselves in the City of light for some years before they established themselves in their native land».

στη χώρα μας έβρισκαν συνήθως τον δρόμο τους μέσα από την επιτυχία που μπορεί να είχαν εξασφαλίσει σε μια από αυτές τις χώρες, κυρίως στη Γαλλία, με αποτελέσματα κείμενα που προτιμήθηκαν να ανήκουν στο ελαφρύ ρεπερτόριο, στο βουλεβάρτο, είτε πρόκειται για δραματικά είτε πρόκειται για κωμικά,² ενώ συχνά και η μετάφραση γινόταν από το γαλλικό ή γερμανικό κείμενο.

Η ουσιαστική πρόσληψη του αγγλικού θεάτρου του 20ού αιώνα ξεκινά αμέσως μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Κατά τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια μετά τη λήξη του παρατηρείται μια συνέχεια της παράδοσης του Μεσοπολέμου όσον αφορά στις επιλογές των αγγλικών έργων. Δηλαδή, συναντάμε συγγραφείς ήδη γνωστούς στο κοινό, όπως ο Maugham, ο Coward και η Margaret Kennedy, καθώς και έργα που ανήκουν στο ελαφρύ ρεπερτόριο: αισθηματικά και κοινωνικά δράματα, ανάλαφρες κωμωδίες και κομεντί. Μοναδική ηχηρή εξαίρεση συγγραφέα που δεν ανήκει στο ελαφρύ θέατρο αποτελεί ο J. B. Priestley, τα έργα του οποίου μάλιστα γνωρίζουν αρκετή επιτυχία. Η ουσιαστική διαφοροποίηση από την περίοδο του Μεσοπολέμου περιορίζεται στην αύξηση του αριθμού των έργων που παρουσιάζονται, γεγονός ωστόσο που συμβαδίζει με την αύξηση των θιάσων που δρουν το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα.

Βασική πηγή ενημέρωσης του θεατρόφιλου κοινού αποτελούν οι κριτικές που δημοσιεύονται σχεδόν σε όλα τα έντυπα της εποχής. Οι αντιδράσεις των κριτικών είναι άμεσες με κείμενά τους να δημοσιεύονται, εάν όχι την επομένη της πρεμιέρας, τότε μέσα στις επόμενες μέρες. Στα περισσότερα κριτικά σημειώματα υπάρχει σχεδόν πάντα μια περίληψη της υπόθεσης προτού γίνει η αποτίμηση της παράστασης ενώ δεν είναι λίγοι οι ενημερωμένοι κριτικοί που προβαίνουν σε συγκρίσεις του εκάστοτε έργου με άλλα του συγγραφέα,³ με έργα συναδέλφων του που χειρίζονται παρόμοια θέματα,⁴ ή

2. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004, σ. 71: «Κατά την περίοδο 1918-1924, στην αθηναϊκή σκηνή κυριαρχούν τα δράματα του τρέχοντος ρεαλιστικού χαρακτήρα, όπως το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο, το όψιμο ελληνικό ρεαλιστικό-νατουραλιστικό δράμα, η ελληνική αστική, εξωαστική και περιαστική ηθογραφία και το εγχώριο πατριωτικό και ιστορικό δράμα».

3. Ενδεικτικά: Μάριος Πλωρίτης, «Το Θέατρο: Εμείς κι ο χρόνος», εφ. *Ελευθερία*, 23.10.1946, σ. 2: «Αφού έκλεισε μια περίοδο όπου τα έργα “πλοκής” τον άσκησαν στους νόμους της θεατρικής τεχνικής και τον ανέδειξαν αληθινό μαέστρο της, ο Τζων Μπούτον Πρίσλεϊ μπαίνει ορμητικά στη χορεία των πειραματιστών του σύγχρονου θεάτρου με τη “Διλογία του χρόνου” που την απαρτίζουν το *Ήμουν κι άλλοτε εδώ* και το *Χτεςινό Ο χρόνος και οι Κονγουαίης*». Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Θεατρικά πρώτα: Ένας παράξενος ταξιδιώτης», εφ. *Ακρόπολις*, 3.7.1954, σ. 2: «Ο Τζέρομ Κλάπκα Τζέρομ ήταν ένας Άγγλος λογοτέχνης (1859-1927) που το κύριο χαρακτηριστικό της πέννας του ήταν το χιούμορ. Ήταν, δηλαδή, όπως λέμε στη γλώσσα μας, ένας ευθυμογράφος. Γνωστό στο θεατρόφιλο κοινό μας προϊόν της χιουμοριστικής τέχνης του είναι η κωμωδία *Η Φάνυ και το υπηρετικό πρόβλημα*, που την έπαιξε παλαιότερα η κα Κατερίνα και πιο πρόσφατα ο κ. Μουσούρης, με διαφορετικούς τίτλους».

4. Ενδεικτικά: Κ. Ο., «Θέατρον Ντο-Ρε: Ατμόπλοιο Τζόαν Ντάνβερς», εφ. *Έθνος*, 18.8.1952, σ. 2: «Το έργο αυτού του άγνωστου –τουλάχιστον στον υποφαινόμενο– Άγγλου συγγραφέα θα σημείωνε μεγάλη λαϊκή επιτυχία την εποχή που προξενούσαν βαθιά εντύπωση τα κοινωνικά δράματα του Ευγένιου Μπριέ και η *Χιονάτη* ή η *Ερυθρά Τήβεννος* του εθεωρούντο δημιουργίες δυνατές και ρωμαλέες». Λέων Κουκούλας, «Θεατρικές πρώτες: Ατμόπλοιο Τζόαν Ντάνβερς», εφ. *Αθηναϊκή*, 18.8.1952, σ. 2: «Το τρίπρακτο δράμα του Άγγλου συγγραφέως Φρανκ Στέητον, που ανέβασε χθες στο Ντο-Ρε η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, είναι από τα έργα εκείνα του διεθνούς δραματολογίου που αρέσουν στο πολύ κοινό όχι τόσο

βρίσκουν την ευκαιρία να σχολιάσουν το είδος στο οποίο εντάσσεται το υπό εξέταση έργο.⁵ Έτσι, πολύ συχνά ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να σχηματίσει μια γενικότερη εικόνα για τη δουλειά ενός συγγραφέα ή για το είδος που υπηρετεί μαθαίνοντας ταυτόχρονα για έργα που δεν είχαν ακόμα παιχτεί στη χώρα μας.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να γίνει ειδική μνεία στη συνεισφορά του Αιμίλιου Χουρμούζιου. Πολύ συχνά, πριν την πρεμιέρα ενός νέου έργου, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος δημοσίευε στην εφημερίδα *Καθημερινή*, όπου αρθρογραφούσε, εισαγωγικά κείμενα για τους συγγραφείς και τη δουλειά τους. Χάρη στη βαθιά γνώση των λογοτεχνικών και θεατρικών δεδομένων και εξελίξεων, παρουσίαζε μια ολοκληρωμένη εικόνα του έργου του εκάστοτε συγγραφέα, το ενέτασσε στην εποχή του και συχνά προέβαινε και σε κριτική αποτίμησή του. Δεν δίσταζε μάλιστα να ασκήσει κριτική στους θιάσους, ιδιαίτερα στο Εθνικό Θέατρο, επειδή, όπως αναφέρει:

«τα σύντομα προλογικά ή επεξηγηματικά σημειώματα του προγράμματος δεν αναπληρώνουν την υποχρέωση για μια ευρύτερη και πιο φωτισμένη εισαγωγή του κοινού στο πνεύμα της εποχής που το εμφανιζόμενο έργο απηχεί ή στη βαθύτερη φιλοσοφική πίστη του δημιουργού του».⁶

Μέσα λοιπόν από τα δικά του εισαγωγικά σημειώματα το αναγνωστικό κοινό ενημερώνεται για συγγραφείς όπως ο J. B. Priestley, ο James Barrie, ο Christopher Fry και ο Arthur Wing Pinero.

Όπως αναφέραμε στην αρχή της εισήγησης οι κριτικές δεν είναι τα μοναδικά κείμενα από τα οποία οι αναγνώστες μπορούσαν να ενημερωθούν για το αγγλικό θέατρο. Πρόσθετο ενδιαφέρον στην έρευνα σχετικά με την πρόσληψη του αγγλικού θεάτρου

για την καθαρή ποιητική αξία τους, όσο επειδή ανακινούν ζητήματα για τα οποία η κοινή γνώμη δείχνει πάντοτε μια ιδιαίτερη ευθιξία. Το παγκόσμιο θέατρο ιδεών έχει να παρουσιάσει πάμπολλα τέτοια έργα κοινωνικής πολεμικής και άλλα τόσα ονόματα που δεν εξεθώριασαν στο πέρασμα του χρόνου: Μπγιόρσον, Σούντερμαν, Χάλπμπε, Ροβέτα, Κυρέλ, Μπέρναρ Σω, Γκάλσγουόρθυ και άλλα».

5. Ενδεικτικά: Μάριος Πλωρίτης, «Σατανικό τηλεφώνημα», εφ. *Ελευθερία*, 16.11.1946, σ. 2: «Ομολογώ πως δεν έχω μεγάλη κλίση για τις αστυνομικές ιστορίες –προπάντων όταν η λύση τους βασίζεται σε κάποιο από μηχανής θεό, το άγνωστο ως πούμε δηλητήριο ή το μυστηριώδες μηχανήμα του νεκρού εφευρέτη... Όταν όμως το εναγώνιο “ποιος και πώς” παρουσιάζεται σαν πρόβλημα λογικής και συλλογισμών πάνω σε αμασκάρευτα δεδομένα, τότε το πράγμα μπορεί να έχει κάποιο ενδιαφέρον. [...] Οι Εγγλέζοι είναι οι αναμφισβήτητοι μαιτρ του είδους αυτού και οι μόνοι που το ανέβασαν μερικά σκαλιά πάνω από τη γρονθοκοπηματική περιπέτεια λαϊκών φυλλάδων. [...] Η θεατρική τέχνη δεν κέρδισε βέβαια τίποτα από το μπόλιασμα τούτο, αν και μερικές τέτοιες περιπέτειες κάνουν τον γύρο του κόσμου σε μεγάλες επιτυχίες». Μανώλης Σκουλούδης, «Το θέατρο και τα έργα του: Αγκάθα Κρίστι, *Μάρτυς κατηγορίας*», εφ. *Η Ώρα*, 4.9.1956, σ. 2: «Δεν υπάρχει χειρότερη τροφή για το πνεύμα από αυτά τα δηλητηριώδη ναρκωτικά του μυαλού που λέγονται αστυνομικά έργα, και που είναι τόσο περισσότερο βλαβερά όσο καλύτερα και συναρπαστικότερα είναι γραμμένα. [...] Είναι αυτόφωρο έγκλημα σε βάρος του καλύτερου εαυτού μας, σε βάρος του γούστου μας, σε βάρος της κοινής ανθρωπιάς. Δεν είναι κέντρισμα του μυαλού, αλλά ευτελής ερεθισμός των πιο σκοτεινών ενστίκτων της ύπαρξης μας. [...] Δεν είναι διασκέδαση, αλλά “παράδεισος τεχνητός”. [...] Δεν είναι το αθώο διάλλειμα της ζωής από της έγνοιες, αλλά ένοχη νοσταλγία του υποσυνείδητου προς την βαρβαρότητα».

6. Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «J. B. Priestley: Μια μορφή του αγγλικού θεάτρου», εφ. *Καθημερινή*, 18.10.1946, σ. 1.

στην Ελλάδα έχουν τα άρθρα που δημοσιεύονται χωρίς την αφορμή που προσφέρει μια συγκεκριμένη παράσταση. Είτε πρόκειται για ταξιδιωτικές εντυπώσεις, κείμενα επικαιρότητας ή σύντομα μελετήματα, τα άρθρα αυτά βοήθησαν στην εξοικείωση του ελληνικού αναγνωστικού κοινού με τη σύγχρονη αγγλική θεατρική δημιουργία και παρείχαν ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τους Άγγλους συγγραφείς –ακόμα κι αν μερικοί από αυτούς δεν είχαν παρουσιαστεί ακόμα στις ελληνικές σκηνές.

Συχνά κάνουν την εμφάνισή τους τόσο στις εφημερίδες όσο και στα περιοδικά ανταποκρίσεις από τη βρετανική πρωτεύουσα. Στις ανταποκρίσεις αυτές –οι οποίες τις περισσότερες φορές είναι ανυπόγραφες– συναντάμε εντυπώσεις από πρεμιέρες, κρίσεις για νέα έργα, και γενικότερα σχόλια για τη θεατρική κατάσταση στην Αγγλία.⁷ Εξίσου σημαντική είναι η συμβολή μεταφρασμένων και πρωτότυπων άρθρων που δημοσιεύονται στις εφημερίδες,⁸ καθώς και εκτενέστερων μελετημάτων που εμφανίζονται σε περιοδικά, όπως η *Νέα Εστία*, η *Ελληνική Δημιουργία* και η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*.⁹ Ενώ στα άρθρα η πληροφόρηση είναι, όπως είναι επόμενο, πιο συνοπτική, στα μελετήματα που δημοσιεύονται στα περιοδικά γίνονται συχνά λεπτομερείς αναλύσεις έργων και τάσεων στη σύγχρονη αγγλική δραματουργία.

Μελετώντας προσεχτικά το σύνολο των δημοσιευμάτων της εποχής διαπιστώνουμε ότι δύο είναι τα αξιοπρόσεχτα στοιχεία στην αρθρογραφία αυτής της περιόδου: η συχνή ενασχόληση του Τύπου με το ποιητικό δράμα και τους Άγγλους εκπροσώπους του και η πρώτη προσέγγιση στην «οργισμένη γενιά» των νεαρών Άγγλων συγγραφέων, τη στιγμή μάλιστα που κανένα έργο τους δεν είχε παρουσιαστεί ακόμα στη χώρα μας.

Το ποιητικό δράμα που γνώρισε μια σύντομη άνθηση στην Αγγλία κυρίως χάρη στις προσπάθειες των T. S. Eliot, W. H. Auden και Christopher Fry, εντάσσεται σε μια απόπειρα ανανέωσης του βαλτωμένου μεταπολεμικού αγγλικού θεάτρου. Την ίδια στιγμή το ζήτημα του ποιητικού θεάτρου φαίνεται να απασχολεί και την ελληνική κριτική: είναι εύκολη η αναβίωση του ποιητικού θεάτρου; Πώς αντιδρά το κοινό που είναι συνηθισμένο στο ρεαλιστικό θέατρο; Μέσα από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων ανοίγει ένας άτυπος διάλογος ανάμεσα στους διανοούμενους της εποχής που προβληματίζονται σχετικά με τη θέση του ποιητικού δράματος στη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα. Ο Άγγελος Τερζάκης π.χ. επισημαίνει με αυστηρότητα ότι συχνά αυτό που ξεχνάει κά-

7. Ενδεικτικά: Ελένη Γ. Βλάχου, «Γύρω από το θέατρο: εντυπώσεις από το Λονδίνο», εφ. *Καθημερινή*, 3.2.1946, σ. 1· «Τρία νέα έργα του Πρίστλεϋ», εφ. *Ελευθερία*, 5.11.1949, σ. 2.

8. Ενδεικτικά: «Απ' όσα λέγονται: Η ζωή και το έργο του Σώμερσετ Μωμ», εφ. *Το Βήμα*, 24.4.1953, σ. 2· «Μια απώλεια των γραμμάτων: Κάρολος Μόργκαν», εφ. *Καθημερινή*, 8.2.1958, σ. 1· James Bridie, «Ο Τζαίμς Μπράιντι περί θεάτρου και κοινού: ο συγγραφέας της *Δάφνης Λωρεόλα* ομιλεί διά το έργο του», εφ. *Καθημερινή*, 31.1.1951, σ. 1· Τάκης Μουζενίδης, «Ζωή και τέχνη: θέατρο χαρακτήρων», εφ. *Τα Νέα*, 5.9.1950, σ. 1· του ίδιου, «Ζωή και τέχνη: η λογοκρισία στο αγγλικό θέατρο», εφ. *Τα Νέα*, 6.2.1951, σσ. 1-2.

9. Ενδεικτικά: Π.Ο.Τ., «Από την Αγγλία: Λογοτεχνία, θέατρο, κ.λπ.», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 6, 1.5.1948, σσ. 425-427· C. J. Treurn, «Από την Αγγλία: το θέατρο στην Αγγλία», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 7, 15.5.1948, σ. 484· Augustus Muir, «Ο δραματογράφος James Bridie», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1950, σ. 21· Thomas C. Worsley, «Σύγχρονοι Άγγλοι δραματογράφοι», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Μάρτιος – Απρίλιος 1952, σσ. 406-409· Αλέξης Σολομός, «Συνοπτική ιστορία του αγγλικού θεάτρου», *Νέα Εστία*, τχ. 775, 1959, σσ. 1353-1363.

ποιος είναι ότι η δραματική ποίηση πρέπει πρώτα από όλα να είναι θέατρο. Το γεγονός ότι λογοτέχνες με λυρική διάθεση και πνευματικές ανησυχίες γράφουν θέατρο σε στίχο ή ρυθμική πρόζα δεν εγγυάται τη δημιουργία ποιητικού θεάτρου από τη στιγμή που αυτό δεν γίνεται κατανοητό παρά μόνο από την ελίτ των διανοούμενων.¹⁰ Φυσικά, ο Τερζάκης δεν παίρνει θέση κατά του ποιητικού δράματος, τίθεται γενικότερα κατά του θεάτρου που δεν ανοίγεται στο ευρύ κοινό και απευθύνεται μόνο σε μνημένους.¹¹ Ο Αλέξης Σολομός από την άλλη πλευρά είναι υπέρ της ύπαρξης του ποιητικού δράματος και μάλιστα ελληνικού. Θεωρεί ότι «η αισθητική απόλαυση χρειάζεται προπαίδεια»,¹² άρα το κοινό μπορεί να εκπαιδευτεί να απολαμβάνει το ποιητικό θέατρο. Για να πραγματοποιηθεί αυτό όμως, πρέπει το ποιητικό δράμα να εκμεταλλευτεί την προϋπάρχουσα παράδοση. Για να στηρίξει το επιχείρημά του ο Αλέξης Σολομός χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Christopher Fry, ο οποίος βασίστηκε σε όσα είχαν ήδη κατακτήσει πριν από αυτόν ο Eliot και ο Auden.

Οι δύο Άγγλοι εκπρόσωποι του ποιητικού δράματος που μονοπωλούν το ενδιαφέρον του Τύπου είναι ο T. S. Eliot και ο Christopher Fry. Φυσικά, δεν χρειάζεται να αιτιολογήσουμε το μεγάλο ενδιαφέρον που εκδηλώνεται αυτή την περίοδο για τον Eliot. Η βράβευσή του με το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1948 δίνει απλά ένα πρόσθετο κίνητρο στις εφημερίδες και τα περιοδικά να δημοσιεύσουν άρθρα και σύντομα μελετήματα τόσο αναφορικά με την ποιητική του δημιουργία όσο και με τις πρώτες του θεατρικές απόπειρες, καθώς μέχρι τότε έχει γράψει μόνο τον *Βράχο* (*The Rock*, 1934), το *Φόνος στη Μητρόπολη* (*Murder in the Cathedral*, 1935) και την *Οικογενειακή συγκέντρωση* (*The family reunion*, 1939).¹³ Η ενασχόληση του Τύπου με τον Eliot αποδεικνύεται ότι δεν είναι πρόσκαιρη ή ευκαιριακή, καθώς η δημοσίευση δύο νέων έργων κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, του *Κοκτέιλ πάρτυ* και του *Γηραιού πολιτικού*, γίνεται η αφορμή για νέο κύκλο άρθρων σχετικά με το ποιητικό δράμα και τις θεατρικές απόπειρες του Άγγλου ποιητή.¹⁴

10. Άγγελος Τερζάκης, «Οι άνθρωποι και το πνεύμα: Θέατρο για το κοινό», εφ. *Το Βήμα*, 9.7.1952, σσ. 1-2: «Ορισμένοι λογοτέχνες προικισμένοι με λυρική κυρίως διάθεση ή γενικές διανοητικές ανησυχίες, πιάνουν και γράφουν έργα σε ποιητική μορφή. Η μορφή αυτή, παρά τα φαινόμενα, περιορίζεται κυρίως στην επιφάνεια. Χρησιμοποιούν το μέσο του στίχου –ελεύθερου κατά προτίμηση– ή της ρυθμικής πρόζας, πλάθουν πρόσωπα σκιώδη, αφηρημένα, αλλά που είναι φορείς ιδεών, δημιουργούν μια μαγεία συγκεχυμένη ή δεν δημιουργούν μαγεία παρά μόνο σύγχυση, και το αποτέλεσμα αυτής της αλχημείας το διοχετεύουν στη σκηνή. Για τον πνευματικό σνομπ, το παρασκευάσμα αυτό λέγεται ποιητικό θέατρο. Για το νηφάλιο θεατή ή τον κατατοπισμένο, μια τέτοια προσφορά εξισούται με τη νοθεία».

11. «Το ποιητικό θέατρο της εποχής μας –εξαιρώ τις εξαιρέσεις– δεν ενδιαφέρει, δεν είναι νοητό, δεν συνεπαίρνει, δεν πείθει και δεν μαγεύει παρά μόνο τους μνημένους. [...] Όμως η αποστολή του θεάτρου δεν είναι αυτή. Ερμητικό θέατρο δεν υπάρχει. Κι αν αποπειραθεί να υπάρξει, θα τιμωρηθεί με τον αμείλικτο τρόπο που εφαρμόζει το κοινό. Θα απομονωθεί και θα σβήσει», (ό.π.).

12. Αλέξης Σολομός, «Σημειώματα τέχνης: Ποιητικό δράμα», εφ. *Καθημερινή*, 24.2.1957, σσ. 3-4.

13. Ενδεικτικά: «Το Βραβείον Νόμπελ εις τον κ. Τόμας Έλιοτ», εφ. *Καθημερινή*, 5.11.1948, σ. 1· Βάσος Βαρίκας, «Ο ποιητής της παρακμής», εφ. *Τα Νέα*, 12.11.1948, σσ. 1-2· Τάκης Μουζενίδης, «Το θέατρο του Έλιοτ», εφ. *Τα Νέα*, 9.11.1948, σσ. 1-2.

14. Ενδεικτικά: «Ο ποιητής Τ. Σ. Έλιοτ έγραψεν νέον θεατρικόν έργον: Ο γηραιός πολιτικός», εφ. *Καθημερινή*, 28.1.1958, σ. 1· «Ο γηραιός πολιτικός: Από την πρώτη του νέου έργου του κορυφαίου

Κι αν η ενασχόληση του Τύπου με τον Eliot κρίνεται ως αναμενόμενη, εάν μάλιστα αναλογιστούμε της αξία και την παγκόσμια προβολή του ποιητή, είναι αναπάντεχο το γεγονός ότι σχεδόν το ίδιο ενδιαφέρον επιδεικνύει ο Τύπος και για τον άλλο εκπρόσωπο του αγγλικού ποιητικού θεάτρου, τον Christopher Fry. Το μοναδικό θεατρικό έργο του Fry που παίχτηκε στη χώρα μας ήταν η ιστορική κωμωδία *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό* (*The dark is bright enough*, 1954) που ανέβηκε από το Εθνικό Θέατρο τον Νοέμβριο του 1957 σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου και σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Η παράσταση έτυχε μάλλον αρνητικής υποδοχής από τους κριτικούς και κανένα άλλο έργο του Fry δεν βρήκε τον δρόμο του για την ελληνική σκηνή. Με αφορμή την παράσταση, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος αφιερώνει δυο άρθρα του στον Fry: στο πρώτο αναφέρεται στη σχέση του με το ποιητικό δράμα γενικότερα ενώ στο δεύτερο υπάρχει μια λεπτομερής παρουσίαση των θεατρικών του δημιουργιών μέχρι εκείνη τη στιγμή.¹⁵ Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι συναντάμε αναφορές στον Fry ήδη από τη δεκαετία του 1940 χάρη σε μεταφρασμένα άρθρα και ανταποκρίσεις από το Λονδίνο.¹⁶ Χάρη σε αυτά τα άρθρα, καθώς και σε όσα δημοσιεύτηκαν τη δεκαετία του 1950,¹⁷ ανεξάρτητα από την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, ο Fry τυγχάνει προβολής δυσανάλογης με τη σκηνική του παρουσία στη χώρα μας.

Το ποιητικό δράμα ήταν μια τάση της αγγλικής δραματουργίας του Μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων που προσπάθησε να απομακρύνει το θέατρο από το τέλμα στο οποίο είχε περιπέσει. Η γενική θεατρική παραγωγή δεν κρινόταν ως επαρκής και τα αποτελέσματά της ήταν μάλλον απογοητευτικά.¹⁸ Τα τέλη της δεκαετίας του 1950 όμως, φέρνουν στο θεατρικό προσκήνιο μια καινούργια γενιά συγγραφέων, τους λεγόμενους «οργισμένους νέους», οι οποίοι έρχονται να ταράξουν τα λιμνάζοντα νερά. Το 1956 αποτελεί χρονιά σταθμό για το μεταπολεμικό αγγλικό θέατρο, καθώς με το ανέβασμα των *Οργισμένων νιάτων* του John Osborne από το Royal Court εντοπίζεται μια σταδιακή απομάκρυνση από την παράδοση των κωμωδιών του Noel Coward και του Somerset Maugham ή των δραμάτων του Terence Rattigan, και μια απόπειρα προσέγγισης των προβλημάτων της νεολαίας, των δύσκολων κοινωνικών συνθηκών, της κατάρρευσης της Βρετανικής Αυτοκρατορίας.

Στην Ελλάδα, τη συγκεκριμένη δεκαετία, δεν είχαν παρουσιαστεί ακόμα κάποια από τα έργα τους, ωστόσο ο Τύπος στρέφει την προσοχή του σε αυτούς και ενημερώνει

68ετούς Άγγλου συγγραφέα Τ. Σ. Έλιοτ», εφ. *Καθημερινή*, 28.8.1958, σ. 1· Stephen Spender, «Το Κοκτέιλ πάρτυ του Τ. Σ. Έλιοτ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1952, σσ. 362-364.

15. Αιμ. Χ., «Βιβλία και συγγραφείς: Το ποιητικό δράμα και ο Κρίστοφερ Φράυ», εφ. *Καθημερινή*, 31.10.1957, σ. 1 και «Βιβλία και συγγραφείς: Το θέατρο του Κρίστοφερ Φράυ», εφ. *Καθημερινή*, 7.11.1957, σσ. 1-2.

16. Π.Ο.Τ., «Από την Αγγλία: Λογοτεχνία, θέατρο, κ.λπ.», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 6, 1.5.1948, σσ. 425-427· Ronald Duncan, «Το σύγχρονο ποιητικό θέατρο στη Μ. Βρετανία», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1949, σσ. 19-20.

17. «Εξ αφορμής ενός θεατρικού επεισοδίου: ο συγγραφέας Φράυ και το έργο του», εφ. *Το Βήμα*, 27.1.1955· Τάκης Μουζενίδης, «Ζωή και τέχνη: η αναγέννησις του θεάτρου», εφ. *Τα Νέα*, 28.11.1950, σ. 2.

18. «Νέοι προσανατολισμοί: Το μεταπολεμικό θέατρο», εφ. *Καθημερινή*, 4.4.1953, σ. 1: «Η από του παρελθόντος φθινοπώρου θεατρική παραγωγή του Λονδίνου υπήρξεν αισθητώς πενιχρά. Τα νέα δράματα τα οποία επαίχθησαν, ήσαν ολίγα, κάποτε δε όχι και τόσο αξιόλογα».

το αναγνωστικό κοινό για τα όσα διαδραματίζονται στις αγγλικές σκηνές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δημοσίευση ενός μεταφρασμένου άρθρου του Άγγλου συγγραφέα Bill Hopkins, στο οποίο προσπαθεί να προσδιορίσει την ομάδα των «οργισμένων νέων» και τα πιστεύω τους λέγοντας ότι είναι: «μια ομάδα νέων συγγραφέων, οι οποίοι δεν είναι ικανοποιημένοι –για να μην πω τίποτα περισσότερο– με την κοινωνία και είναι αποφασισμένοι να την αλλάξουν».¹⁹ Η *Καθημερινή*, η οποία είναι πιθανόν η πιο ενημερωμένη εφημερίδα όσον αφορά τις θεατρικές εξελίξεις, δημοσιεύει ένα σκληρό κείμενο του John Osborne σχετικά με τη βαλτωμένη κατάσταση του αγγλικού θεάτρου, την πρωτοπορία και την εμπορική επιτυχία, ένα κείμενο στο οποίο ο Άγγλος δραματουργός βρίσκει την ευκαιρία να αναφερθεί στην αντίσταση που συναντά στην Αγγλία κάθε πρωτοποριακό ρεύμα από τους θεατρικούς επιχειρηματίες και τους κριτικούς των εφημερίδων.²⁰

Η «οργισμένη νεολαία» της Αγγλίας δεν προβάλλεται μόνο μέσα από αναδημοσιεύσεις ξένων άρθρων, αλλά και μέσα από ανταποκρίσεις Ελλήνων αρθρογράφων. Δύο τέτοια άρθρα του Άλκη Αγγελόγλου δημοσιεύει και πάλι η *Καθημερινή*. Στο πρώτο άρθρο του περιγράφει την εμφάνιση στο θεατρικό προσκήνιο των νέων δραματουργών κάνοντας αναφορά στα πιστεύω τους:

«Ο Χριστιανισμός είναι ένα νεκρό γράμμα, η πολιτική ηγεσία διεφθαρμένη και ανεπαρκής, και η μοναρχία ένας θεσμός που ενθαρρύνει τον σνομπισμό και που καλλιεργεί τη δουλοπρέπεια και την υποκρισία».²¹

Μιλάει για την επιτυχία του *Look back in anger* του John Osborne και παράλληλα επισημαίνει ότι η θεατρική κριτική της Αγγλίας είναι μοιρασμένη στα δύο: οι μισοί κριτικοί εξυφώνουν τους «οργισμένους» συγγραφείς και οι άλλοι μισοί τους απορρίπτουν, ενώ η απήχησή τους στο κοινό είναι μεγάλη. Στο δεύτερο άρθρο του αναφέρεται γενικότερα στην πνευματική ζωή του Λονδίνου, αλλά και εδώ το ενδιαφέρον του στρέφεται για ακόμα μια φορά στους «οργισμένους» συγγραφείς, εστιάζοντας στον, κατά κύριο λόγο μυθιστοριογράφο, Colin Wilson,²² ο οποίος πέρα από τη δυσπιστία του απέναντι σε αξίες και σύμβολα εκφράζει και την άποψη ότι «το χρέος του σημερινού συγγραφέα είναι να αντισταθεί».²³

Η πρώτη παράσταση των *Οργισμένων νιάτων* στη χώρα μας έρχεται με την έναρξη της δεκαετίας του 1960 από το, έως τότε συντηρητικό στις επιλογές του, Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.²⁴ Οι αντιδράσεις των κριτικών στο έργο ήταν μάλλον μοιρασμένες. Αν και σχεδόν όλοι κάνουν κάποιο σχόλιο για την απουσία δράσης και τον ισχύο μύθο, ορισμένοι εντοπίζουν αυτά που είχαν διακρίνει και οι Βρετανοί συνάδελφοι

19. Bill Hopkins, «Οι οργισμένοι νέοι κηρύσσουν και κτυπούν», εφ. *Το Βήμα*, 19.6.1958, σ. 6.

20. John Osborne, «Συντηρητικοί και επαναστάτες εις το σημερινόν αγγλικόν θέατρο», εφ. *Καθημερινή*, 7.4.1959, σσ. 1, 4.

21. Άλκη Αγγελόγλου, «Γράμματα από το Λονδίνο: Η ωργισμένη (sic) γενεά», εφ. *Καθημερινή*, 18.1.1959, σσ. 1-2.

22. Βρετανός συγγραφέας, κυρίως μυθιστοριογράφος, και φιλόσοφος, ο οποίος ξεκίνησε τη λογοτεχνική του καριέρα στα μέσα της δεκαετίας του 1950.

23. Άλκη Αγγελόγλου, «Γράμματα από το Λονδίνο: Μια ματιά στην πνευματική ζωή του Λονδίνου», εφ. *Καθημερινή*, 8.11.1959, σσ. 1, 10.

24. Εθνικό Θέατρο, Ιανουάριος 1960, μτφρ.: Εύα Μελά, σκην.: Αλέξης Σολομός.

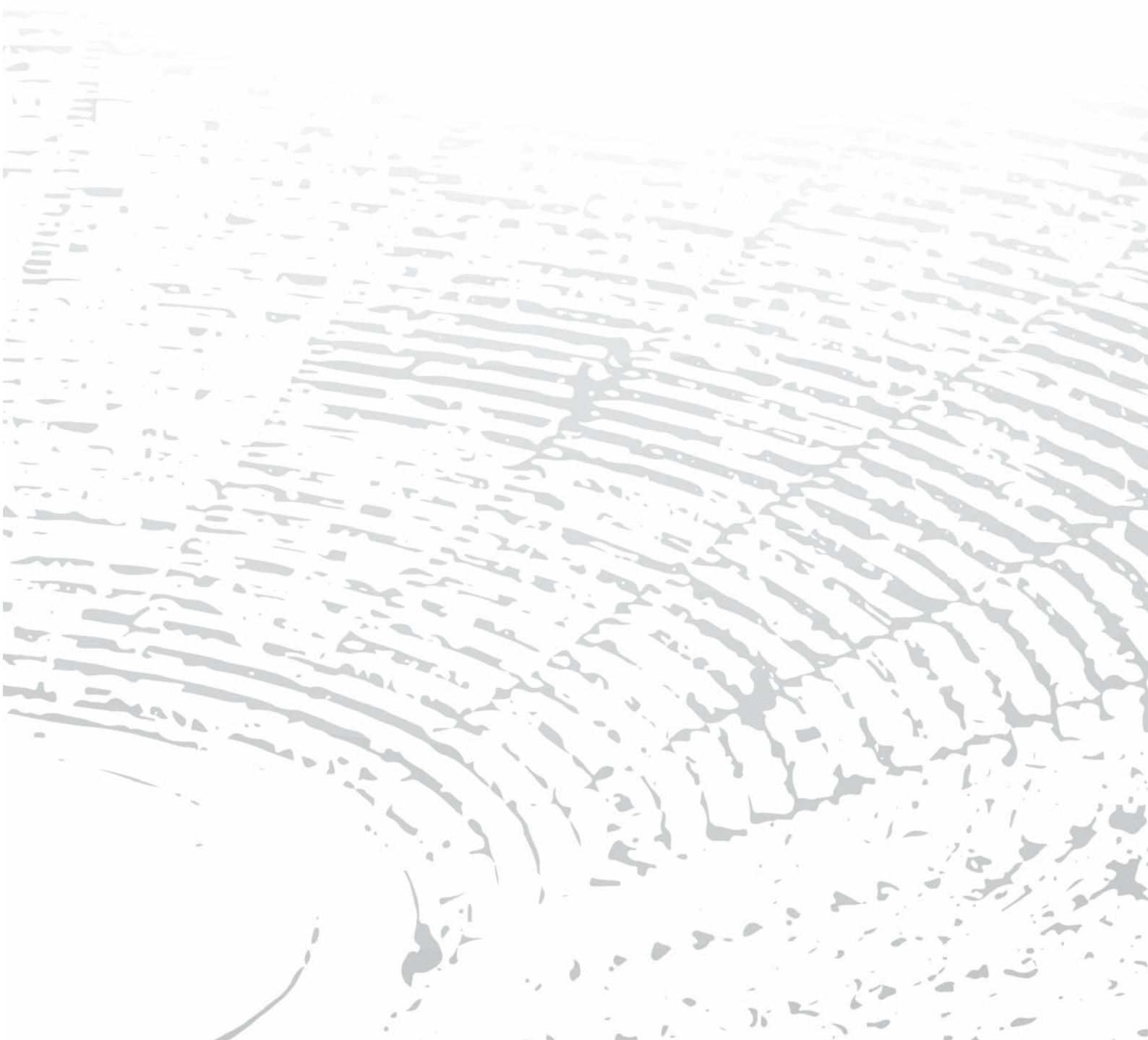
τους, τον κοινωνικό προβληματισμό και την κραυγή της νεολαίας που πορεύεται αβέβαιη σε μια σκληρή εποχή.²⁵ Για άλλους κριτικούς όμως το έργο δεν είναι άξιο παρουσίας, με τον Άλκη Θρύλο να το βρίσκει επιφανειακό και επίπεδο. Θεωρεί μάλιστα ότι η νέα γενιά που παρουσιάζει ο Osborne «διαμαρτύρεται κραυγαλέα και σπασμωδικά, έχει περιπέσει σε κατάσταση υστερίας και καταλήγει στους τεντυμπούσους».²⁶ Το πέρασμα του χρόνου ωστόσο δικαίωσε την επιλογή του Εθνικού Θεάτρου, τα Οργανισμένα νιάτα συνεχίζουν να ανεβαίνουν στη χώρα μας ακόμα και σήμερα και η γενιά των «οργανισμένων νέων» απέδειξε ότι δεν ήταν μια περιστασιακή φωνή διαμαρτυρίας, αλλά μια σπουδαία γενιά δραματουργών που κυριάρχησε τελικά στις αγγλικές σκηνές, εξορίζοντας το βουλεβάρτο και φέρνοντας στο προσκήνιο τον κοινωνικό προβληματισμό.

Φτάνοντας στο τέλος, μπορούμε να συνοψίσουμε τα βασικά στοιχεία της περιόδου όσον αφορά την παρουσία του αγγλικού θεάτρου στον ελληνικό Τύπο. Πολύ σημαντικό μπορεί να χαρακτηριστεί το γεγονός ότι χάρη στην έγκαιρη ενημέρωση εφημερίδων και περιοδικών ο αναγνώστης της εποχής είχε τη δυνατότητα να ενημερωθεί για συγγραφείς και έργα άπαιχτα στη χώρα μας καθώς και για τις θεατρικές εξελίξεις στη Βρετανία, παρά το γεγονός ότι οι θίασοι είχαν επιλέξει να περπατήσουν στα γνώριμα μονοπάτια της παράδοσης του Μεσοπολέμου. Το αγγλικό ποιητικό δράμα, το οποίο αγνοήθηκε από τους ελληνικούς θιάσους για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, αφού τα έργα του Eliot παρουσιάζονται για πρώτη φορά μόλις κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, τυγχάνει συχνής προβολής με τη δημοσίευση συχνών και λεπτομερών άρθρων. Οφείλουμε να σημειώσουμε βέβαια ότι καθ' όλη τη χρονική περίοδο που ξεκινά από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και φτάνει ως τις μέρες μας η αρθρογραφία προηγείται των θεατρικών εξελίξεων στη χώρα μας. Κι αν στη σημερινή εποχή του διαδικτύου αυτό μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα φυσιολογικό, για το χρονικό διάστημα που εξετάσαμε στην παρούσα εισήγηση αποτελεί ενδεικτικό του ενδιαφέροντος του Τύπου για την παγκόσμια καλλιτεχνική πορεία και πρωτοπορία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ενασχόληση με την ανερχόμενη γενιά των «οργανισμένων συγγραφέων», την πρώτη μεταπολεμική γενιά Άγγλων δραματουργών, που αν και δεν είχαν παρουσιαστεί στο ελληνικό θεατρικό σανίδι είχαν ήδη γίνει γνωστοί στο ευρύ κοινό χάρη στον Τύπο. Η ενημέρωση του Τύπου είναι μάλιστα τόσο έγκαιρη και λεπτομερής που ο αναγνώστης του τότε και ο ερευνητής του σήμερα θα μπορούσε να διακρίνει τάσεις και γεγονότα ή να παρακολουθήσει την πορεία του αγγλικού θεάτρου του 20ού αιώνα απλά και μόνο διαβάζοντας τα δημοσιεύματα του ελληνικού Τύπου.

25. Ενδεικτικά: Αναπληρωτής, «Θεατρικά νέα: Οργανισμένα Νειάτα: το έργο του Τζων Όσμπορν», εφ. *Έθνος*, 18.1.1960, σ. 2· Κλέων Β. Παράσχος, «Θεατρικά πρώτα: Οργανισμένα Νειάτα του Τζων Όσμπορν», εφ. *Καθημερινή*, 19.1.1960, σ. 3· Άγγελος Δόξας, «Βασιλικό Θέατρο: Τζων Όσμπορν: Οργανισμένα Νειάτα», *Καινούργια Εποχή*, χειμώνας 1959, σ. 284· Μάριος Πλωρίτης, «Το Θέατρον: Οργανισμένα νιάτα», εφ. *Ελευθερία*, 20.1.1960, σ. 2.

26. Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 782, 1.2.1960, σ. 203.

Κ. ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ / ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ



MIXAELA ANTΩNIOY

Η προφορική ιστορία ως εργαλείο για τη θεατρολογική έρευνα*

...μόνο μέσω της αυτοβιογραφίας μπορούμε να δούμε τον μηχανισμό εν δράσει, σύμφωνα με την ακριβή λειτουργία του που πολύ συχνά δεν ανταποκρίνεται στο ελάχιστο στον γραπτό νόμο.¹

Με αυτά τα λόγια, γραμμένα από τη φυλακή μεταξύ 1929-1935, ο φιλόσοφος και πολιτικός Antonio Gramsci, προσπαθεί να στρέψει την εστίαση της επιστήμης της Ιστορίας μακριά από τα κέντρα επιβολής της ορθόδοξης ιστορικής αφήγησης προς μια ιστορική επισκόπηση που θα πηγάζει από τον αρθρωμένο λόγο του ατόμου. Φυσικά, στο εν λόγω κείμενο, ο Gramsci αναφέρεται στην αυτοβιογραφία, όμως οι παράμετροι που θέτει, δηλαδή η επισκόπηση του «μηχανισμού εν δράσει» και η αμφισβήτηση ενός νόμου «γραπτού», ήτοι καταγεγραμμένου και συνακόλουθα κοινώς αποδεκτού και βαρύνοντος, περιλαμβάνονται στους θεμελιακούς στόχους της προφορικής ιστορίας. Άλλωστε, η προσπάθεια να κατανοηθεί η μη γραπτή πηγή, να δοθεί βήμα στους φιωμένους και παραγκωνισμένους και, ως εκ τούτου, να δομηθεί μια Ιστορία που να εναγκαλίζει το σύνολο των κοινωνικών στρωμάτων και ετεροτήτων της εκάστοτε κοινωνικής δομής αποτελούν τα βασικά κίνητρα των ερευνητών προφορικής ιστορίας.² Ή, όπως εύστοχα συνοφίζει ο θεμελιωτής της προφορικής ιστορίας Paul Thomson,³ με αυτό τον τρόπο «η ιστορία ...γίνεται πιο δημοκρατική».⁴ Ο όρος προφορική ιστορία είναι ευρύς και

* Αυτή η εργασία δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί αν ηθοποιοί και σκηνοθέτες δεν μου είχαν εμπιστευτεί τις πολύτιμες αναμνήσεις τους. Θα ήθελα να αναφέρω αυτούς τους ανθρώπους του θεάτρου, που οι φωνές τους βρίσκονται στο αρχείο μου: Αντώνης Αντωνίου, Δημήτρης Βάγιας, Χάρης Γρηγορόπουλος, Νίκος Διαμαντής, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Δημήτρης Ήμελλος, Έφη Θεοδώρου, Νίκος Καραθάνος, Κώστας Καζάκος, Δημήτρης Καταλειφός, Βασίλης Κολοβός, Γιώργος Κέντρος, Μαρία Κεχαγιόγλου, Μαρία Κωνσταντάρου, Δημήτρης Μαυρίκιος, Αμαλία Μουτούση, Μιράντα Οικονομίδου, Ράνια Οικονομίδου, Βασίλης Παπαβασιλείου, Ασπασία Παπαθανασίου, Ρένη Πιττακή, Μαριέττα Ριάλδη, Μαρία Σκουλά, Θόδωρος Τερζόπουλος, Αιμίλιος Χειλάκης, Καίτη Χρονοπούλου.

1. Antonio Gramsci, «Problems of Criticism», στο *Selections of Cultural Writings*, London, Lawrence and Wishart, 1985, σσ. 87-135: 133. Όπου δεν υπάρχει όνομα μεταφραστή, η μετάφραση είναι δική μου.

2. Lynn Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, μτφρ. Λουκάς Ρινόπουλος, Αθήνα, Πλέθρον, 2014, σσ. 33-34.

3. Robert Perks – Alistair Thomson, «Critical developments: introduction», στο R. Perks – A. Thomson (επιμ.), *The Oral History Reader*, 2nd ed., London / New York, Routledge, 2006, σσ. 1-13, ειδικά σ. 1.

4. Paul Thomson, «Ιστορία και η κοινότητα», στον τόμο *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική ιστορία*, μτφρ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν – Ν. Ποταμιάνος, Αθήνα, Πλέθρον, 2002, σ. 37.

«αναφέρεται στη διαδικασία διεξαγωγής και καταγραφής συνεντεύξεων προκειμένου να συγκεντρώσουμε πληροφορίες για το παρελθόν».⁵ Επομένως, η προφορική ιστορία ενέχει τη διαδικασία της παραγωγής, δηλαδή την πρωτοβουλία ενός ερευνητή να πάρει μια συνέντευξη από ένα υποκείμενο με απώτερο σκοπό να διαφωτισθεί μια αφώτιστη πτυχή της ιστορίας, αλλά, ταυτοχρόνως, αφορά και στον τρόπο με τον οποίο ο ερευνητής θα αναλύσει το εν λόγω υλικό με σκοπό να το χρησιμοποιήσει.

Η έννοια της προφορικής ιστορίας δεν είναι νέα, αντιθέτως «είναι τόσο παλιά όσο και η ίδια η Ιστορία».⁶ Η σύγχρονη προφορική ιστορία, όμως, εκκινεί διεθνώς ουσιαστικά μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.⁷ Στην Ελλάδα, ωστόσο, παρόλο που οι λαογράφοι, ήδη από τα τέλη του 19ου έως τα μέσα του 20ού αιώνα επικεντρώνονται στις μορφές προφορικής παράδοσης, η προφορική ιστορία άρχισε να εδραιώνεται στον επιστημονικό και ακαδημαϊκό χώρο μόλις την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα.⁸ Όπως γίνεται κατανοητό, λοιπόν, τα οφέλη που παρέχει στον ερευνητή η προφορική ιστορία μοιάζουν ακόμα αδιερεύνητα και γεμάτα καινούργιες και προκλητικές ευκαιρίες. Οι ιδιαιτερότητες που ενέχει αυτή η παραγωγή ζωντανής ιστορίας –διότι το εξέχον χαρακτηριστικό της προφορικής ιστορίας είναι ότι δεν ανακαλύπτεται, όπως συμβαίνει με τις συνήθεις ιστορικές πηγές, μα παράγεται–⁹ προσφέρουν ένα θησαυρό εργαλείων για τις Θεατρικές Σπουδές.¹⁰

Κατά πρώτον είναι σημαντικό να κάνουμε έναν καιρίο διαχωρισμό. Παραπάνω αναφέρθηκε ότι στόχος της προφορικής ιστορίας είναι να δώσει φωνή στους βωβούς παρατηρητές της ιθύνουσας ιστορίας. Εν προκειμένω, σε σχέση με το αντικείμενο της θεατρολογικής έρευνας, δεν είναι αυτός ο ακριβής στόχος ή τουλάχιστον δεν είναι μονάχα αυτός. Ως επί το πλείστον, ο ερευνητής θεατρικών σπουδών δεν εξετάζει εμπρόθετους δρώντες (agents) ή δράσεις που δεν έχουν τη δυνατότητα να εκφραστούν, διότι, εξ ορισμού, η θεατρική πράξη είναι μια μορφή έκφρασης. Στόχος του είναι να δώσει φωνή σε ένα στάδιο της θεατρικής παραγωγής που χάνεται για πάντα, κι αυτό είναι,

5. L. Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, σ. 12.

6. P. Thomson, «Ιστορικοί και προφορική ιστορία», στον τόμο *Φωνές από το παρελθόν*, σ. 55.

7. Το πρώτο κέντρο έρευνας προφορικής ιστορίας δημιουργήθηκε στο Columbia University από τον Alvin Nevins το 1948· R. Perks, «Critical Developments: introduction», σ. 2, όπου γίνεται μια επισκόπηση της εξέλιξης της προφορικής ιστορίας μέχρι την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, σσ. 1-13. Βλ. επίσης Donald A. Ritchie, «Introduction: The Evolution of Oral History», στο D. A. Ritchie (επιμ.), *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford, Oxford University Press, 2012, σσ. 3-19.

8. Οι Κ. Μπάδα και Ρ. Β. Μπούσχοτεν στην «Εισαγωγή» του *Φωνές από το παρελθόν* αναλύουν τη διαδικασία, επισημαίνουν το πρωτοπόρο έργο της Μέλπως Μερλιέ με τις αφηγήσεις προσφύγων από τη Μικρά Ασία και τη συμβολή της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος στη δεκαετία του 1980, όμως υποστηρίζουν ότι οι καρποί απέδωσαν τη δεκαετία του 1990· Κωνσταντίνα Μπάδα – Ρίχη Βαν Μπούσχοτεν, «Εισαγωγή – Η προφορική ιστορία στην Ελλάδα», στο *Φωνές από το Παρελθόν*, σσ. 23-28.

9. Dan Sipe, «The Future of Oral History and Moving Images» στο *Oral History Reader*, σσ. 406-415, ειδικά σσ. 409-410.

10. Στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών ο καθηγητής Πλάτων Μαυρομούστακος δίδαξε τα ακαδημαϊκά έτη 2002-03 και 2003-04, το σεμιναριακό μάθημα «Προφορική Ιστορία και Βιογραφία Ηθοποιών» με σκοπό τη διερεύνηση των δυνατοτήτων της προφορικής ιστορίας.

όπως μπορούμε να συναγάγουμε, η παράσταση. Το κείμενο ως αρχικό ερέθισμα αλλά και ως παρτιτούρα της παράστασης παραμένει. Οι κριτικές αποτελούν σημαντικό υλικό για την αποτίμηση, μα κυρίως για την πρόσληψη του παραστασιακού γεγονότος. Οι φωτογραφίες είναι ενδεικτικές της αισθητικής και μιας περιορισμένης *mise-en-scène*. Όμως όλοι όσοι έχουν δουλέψει στο θέατρο γνωρίζουν ότι δεν είναι λίγες οι φορές που το φωτογραφικό υλικό είναι «στημένο» για να χωρέσει στο κάδρο του φωτογράφου, απεικονίζει μεμονωμένα στιγμιότυπα, συχνά από πρόβες, πριν δηλαδή ολοκληρωθεί η διαδικασία των δοκιμών και φυσικά δεν δίνει τη ροή της κίνησης. Η βιντεοσκόπηση πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα μα κι αυτή είναι συχνά κακής ποιότητας, μονοκάμερη, τραβηγμένη σε ένα θεατρικό χώρο που δεν είναι αυτός για τον οποίο έχει «στηθεί» η παράσταση –κι αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, φερ' ειπείν για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος που περιοδεύουν την καλοκαιρινή περίοδο ανά την Ελλάδα. Εν προκειμένω, αν δεν συνομιλούσα με τον Δημήτρη Μαυρίκιο για την *Ηλέκτρα* που ανέβασε με το Εθνικό Θέατρο το 1998, δεν θα μπορούσα να έχω εικόνα ούτε των μαγνητοσκοπημένων προβολών που γίνονταν στα δέντρα –διότι το βίντεο δεν έχει καταγράψει αυτό το σημαντικό στοιχείο της παράστασης που αποτελεί και leitmotiv του σκηνοθέτη, ούτε της ακριβούς θέσης των ηθοποιών μέσα στον παραστασιακό χώρο.¹¹ Ήμουν μάλιστα έτοιμη να διαπράξω ένα σημαντικό λάθος θεωρώντας ότι ο ρόλος της Κορυφαίας-Μάντισσας, μιας φιγούρας/σκηνικού χαρακτήρα που εν τέλει θέτει σε λόγο το άλογο στοιχείο καθιστώντας το έλλογο, παρουσιάζεται στον ίδιο σκηνικό χώρο με την Κλυταιμνήστρα, που είχε μια τελείως διαφορετική λειτουργία εντός της παραστασιακής σύνθεσης.¹² Εν τέλει, σε καμία περίπτωση, η βιντεοσκόπηση δεν μπορεί να μεταδώσει την ενέργεια της σκηνής ούτε την ατμόσφαιρα της σκηνικής σύνθεσης ή της υποκριτικής.

Επιπροσθέτως, ένας ερευνητής πιθανόν να μην ενδιαφέρεται μόνο για την παράσταση αυτή καθαυτή. Όπως αναφέρουν οι Bernard Donoughue και George Jones, αποτιμώντας την αξία του υλικού που είχαν συλλέξει:

«[οι συνεντεύξεις] δεν ήταν απλώς ένα υποκατάστατο για τη συμπλήρωση κενών που άφησε η έλλειψη άλλων, αλλά οι ίδιες αποτελούσαν μια αρκετά διαφορετική και πολύτιμη πηγή».¹³

Υπάρχει λοιπόν η δυνατότητα, συγκεντρώνοντας αυτό το πρωτογενές υλικό, να στραφούμε στα δημιουργικά στάδια της παραγωγής μιας παράστασης που εξελίσσονται, αποφασίζονται και εκτελούνται κεκλεισμένων των θυρών. Αναφέρομαι, φυσικά, στη διαδικασία των δοκιμών, στην εκπαίδευση των ηθοποιών και στη συνεργασία του σκηνοθέτη με όλους τους συντελεστές της παράστασης, μα δεν είναι μόνο αυτά. Όταν ένας ερευνητής εξετάζει, φερ' ειπείν έναν θίασο, ένα σύνολο ανθρώπων που είτε καλούνται να υπηρετήσουν το όραμα ενός σκηνοθέτη, όπως συμβαίνει στην πλειονότητα των θεατρικών παραγωγών, είτε έλκονται από κοινές αξίες και συγκροτούν μια θεατρική ομάδα που στόχο έχει τη δημιουργία και κατάρτιση ενός κοινού κώδικα, όπως συνέβη επί

11. Μ. Αντωνίου, «Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο στην εκπνοή του εικοστού αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 15/2, 2017, σσ. 127-142.

12. Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με τον Δημήτρη Μαυρίκιο, 16 Ιουνίου 2016.

13. Αναφέρεται στο P. Thomson, *Φωνές από το παρελθόν*, σ. 129.

παραδείγματι αρχικά με την Εταιρεία Θεάτρου «Η Σκηνή» και με τις «Μορφές» στο θέατρο του «Εμπρός», αργότερα, τότε οι πληροφορίες αποκτούν τόσο κοινωνιολογικό ενδιαφέρον όσο ιστορικό αλλά και καλλιτεχνικό. Εν προκειμένω, μετά από έναν ικανό αριθμό συνεντεύξεων με ιδρυτικά μέλη της «Σκηνής» που ξεκίνησε ως ένας θίασος με στόχο το θέατρο συνόλου και όπου τα μέλη της ήταν ισότιμα και συναποφάσιζαν για το ρεπερτόριο, τη διανομή και τις βασικές καλλιτεχνικές, οργανωτικές ή οικονομικές επιλογές, είναι δυνατή η καταγραφή των ουσιαστικών παραμέτρων που ένωσαν τον θίασο, διασάλευσαν τη δομή του αργότερα, οδήγησαν στη διάλυση της αρχικής ομάδας και είχαν ως αποτέλεσμα τη γέννηση σημαντικών προσπαθειών όπως οι «Μορφές» ή το Θέατρο Σφενδόνη, καθώς και την εδραίωση του Θεάτρου της οδού Κυκλάδων ως τον χώρο του Λευτέρη Βογιατζή.¹⁴ Αυτοί οι λόγοι είναι καλλιτεχνικοί αλλά και διαπροσωπικοί, και η ανάδειξή τους θα αποτελέσει ισχυρό κομμάτι θεατρολογικής έρευνας.

Περαιτέρω, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να αποσαφηνίσουμε ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι που παρέχουν στον ερευνητή το υλικό για την έρευνα του θεάτρου. Πρέπει καταρχάς να συμφωνηθεί ότι είναι αδύνατο να εντοπισθεί το σύνολο των θεατών μιας παράστασης ή έστω ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα. Αλλά και αν ακόμα ήταν δυνατόν κάτι τέτοιο, το υλικό θα ήταν ογκώδες και θα έπρεπε να υποβληθεί τόσο σε ποσοτικό όσο και σε ποιοτικό έλεγχο (ηλικία, φύλλο, επάγγελμα, βιοτικό επίπεδο κ.ο.κ). Φυσικά, υπάρχουν έρευνες που έχουν επικεντρωθεί στην έρευνα και ανάλυση κοινού,¹⁵ όμως κατά κύριο λόγο η διαδικασία αυτή εντάσσεται στην πρόσληψη του παραστασιακού και όχι στην ανάλυση της διαδικασίας παραγωγής του.

Επομένως, στρεφόμαστε στους συντελεστές (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, μεταφραστές, σκηνογράφους, φωτιστές κ.ά.), τους οποίους οφείλουμε να μπορούμε να τους αξιολογούμε ανάλογα με τη θέση τους μέσα στο θεατρικό πεδίο. Όπως εξηγεί ο Pierre Bourdieu το πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής διέπεται από συγκεκριμένους νόμους¹⁶ όπου, αν κάνουμε μια αναγωγή με αδρές γραμμές στο θέατρο, και δη στο ελληνικό θεατρικό πεδίο, οι αντιπρόσωποι του εμπορικού θεάτρου κατέχουν τον έναν πόλο –αυτό των οικονομικά επιτυχημένων και ευρέως αναγνωρίσιμων ηθοποιών, σκηνοθετών κ.ά., οι οποίοι είναι αποδεκτοί από το ευρύ κοινό– και τον άλλο τον κατέχουν οι αντιπρόσωποι του ποιοτικού, όπως το ονομάζουμε, θεάτρου –ήτοι καλλιτέχνες που προτάσσουν την τέχνη αντί για το χρήμα, αντιτίθενται στις υπάρχουσες θεατρικές δομές ή μεθόδους κ.ο.κ. Φυσικά, όπως εξηγεί ο Bourdieu, το πεδίο είναι σε διαρκή κίνηση/ροή και η είσοδος του κάθε υποκειμένου εντός του επαναπροσδιορίζει τις θέσεις των υπόλοιπων μελών του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, με την πάροδο του χρόνου η νέα πρωτοπορία καθιερώνει-

14. Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με τον Δημήτρη Καταλειφό, 6 Δεκεμβρίου 2016· Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με τη Ράνια Οικονομίδου, 8 Μαρτίου 2017· Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με τον Βασίλη Παπαβασιλείου, 2 Απριλίου 2017· Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με τον Γιώργο Κέντρο, 10 Μαΐου 2017.

15. Ενδεικτικά αναφέρω για το εξωτερικό: Kirsty Sedgman, *Locating the Audience: How People Found Value in National Theatre Wales*, Bristol, Intellect, 2016· Maria Shevtsova, *Theatre and Cultural Interaction*, Sydney, University of Sydney, 1993· και για την Ελλάδα: Άννα Μαυρολέων, «Έρευνα κοινού», στο *Περί αναβίωσης*, Αθήνα, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2016, σσ. 195-245.

16. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, επιμέλεια Randal Johnson, Cambridge, Polity Press, 1993· του ίδιου, «The Emergence of a Dualist Structure», στο *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, transl. by Susan Emanuel, Stanford, Stanford University Press, 1995, σσ. 113-140.

ται και αντιπαρατίθεται για τη νομιμότητά της από τους καινούργιους εισερχόμενους που παίρνουν θέση (*prise de position*) στο πεδίο.¹⁷ Πρακτικά, ο ερευνητής καλείται να προσεγγίσει καλλιτέχνες που έχουν μια μακρά πορεία συνεισφοράς στον χώρο του θεάτρου, έχουν δηλαδή διέλθει από όλα τα στάδια που οδηγούν στην καταξίωση και στην τοποθέτησή τους στο ανώτατο σημείο του εμπορικού ή του ποιοτικού θεάτρου ή ακόμα και στην αντίθετη θέση, αυτή του αρνητή όλων των υπαρχουσών δομών (σ' αυτή την κατηγορία θα βάζαμε, φερ' ειπείν τον Λίνο Καρζή και για διαφορετικούς λόγους τη Μαριέττα Ριάλδη, αλλά ο κατάλογος μπορεί να είναι μακρύς). Επιπλέον, οφείλουμε να επισημάνουμε πως παρόλες τις αντίρροπες δυνάμεις που διέπουν το θεατρικό πεδίο και επηρεάζουν τη θέση των καλλιτεχνών εντός του αλλά και τον τρόπο έκφρασης του κάθε μέλους, είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη πως αυτοί οι άνθρωποι έχουν μάθει να εκφράζουν τις απόψεις τους δημόσια σε εφημερίδες, περιοδικά και τηλεοπτικά μέσα και όλοι, λίγο ή πολύ, έχουν κάποια στιγμή υπάρξει αναγνωρίσιμοι, αλλά και αναγνωρισμένοι, έστω και πρόσκαιρα, στο αντικείμενό τους.

Το ερώτημα, επομένως, που τίθεται είναι αν πρέπει να μιλάμε για μια προφορική ιστορία ελίτ και τα πιθανά προβλήματα που αυτό το γεγονός εγείρει στον ερευνητή. Ο Umberto Eco θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες είναι μέλη μιας «ελίτ χωρίς εξουσία» που δεν έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει κοινωνικές ή πολιτικές δομές¹⁸ –τη εξαιρέσει ελαχίστων οι οποίοι προωθούνται σε πολιτικές ή σημαίνουσες διοικητικές θέσεις, θα προσέθετα– όμως κατ' ουσίαν δεν παύουν να είναι ελίτ του δικού τους πεδίου. Η Lynn Abrams αφιερώνει ένα περιορισμένο κομμάτι στο *Θεωρία της Προφορικής Ιστορίας* για τις δυσκολίες που ανακύπτουν από αυτές τις συνεντεύξεις σε διακεκριμένα μέλη της εκάστοτε κοινότητας, δυσκολίες που αφορούν κυρίως στο γεγονός ότι πρόκειται για ανθρώπους που δεν έχουν φιμωθεί, είναι φορές δύσκολο να τους προσεγγίσεις και μπορεί η δυναμική της συνέντευξης να αντιστραφεί, καταλήγει όμως ότι τελικά μια συνέντευξη μπορεί και πρέπει να είναι «αδιαφοροποίητη».¹⁹

Οι παραπάνω παράμετροι χρήζουν ενδελεχέστερης εξέτασης. Πρώτον, η άρνηση ενός καλλιτέχνη να παραχωρήσει τον χρόνο και τις γνώσεις του για το αντικείμενό του είναι συνήθως φαινόμενο σπάνιο. Προσωπικά, δυο φορές έχω έρθει αντιμέτωπη με άρνηση. Δεύτερον, κατά κανόνα ο ερευνητής καλείται να συνομιλήσει με ανθρώπους που είναι εξοικειωμένοι με το εκτίθεσθαι και οφείλει να έχει τη γνώση και την πείρα να χειριστεί σωστά τόσο το στάδιο της παραγωγής του υλικού όσο και της αποτίμησής του, καθώς στην προφορική ιστορία η αφήγηση ενέχει το στοιχείο της επιτέλεσης.²⁰ Ως εκ τούτου, πρέπει να δίνεται σημασία στον τρόπο έκφρασης του σώματος και του λόγου, στην επιλογή των εκάστοτε λέξεων αλλά και της εκφοράς. Επί παραδείγματι, στη συνέντευξη της Ράνιας Οικονομίδου που στην αφήγησή της επικεντρωνόταν κυρίως στις διαπροσωπικές σχέσεις των συντελεστών, στις ζυμώσεις του θιάσου και στα οργανωτικά του, κάποια στιγμή η ηθοποιός παρασύρθηκε και άρχισε να μιλά για τη διαδικασία

17. P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, σσ. 29-73, ο ορισμός στη σ. 30.

18. Umberto Eco, «Η μπριζόλα και η πολιτική», στο *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Αντώνης Τσοπάνογλου, Αθήνα, Εκδόσεις Μαλλιάρης – Παιδεία, 1985, σσ. 115-119: 118.

19. L. Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, σσ. 220-221.

20. Στο ίδιο, σ. 181.

που ακολουθεί η ίδια ως ηθοποιός όταν πλησιάζει έναν ρόλο, για τον «τρόπο» της. Εκείνη τη στιγμή άλλαξε η στάση του σώματός της, το ηχώχρωμα της φωνής της και αν υπήρχε η δυνατότητα να απαλειφθούν οι λέξεις και να κρατηθεί η μελωδία της φωνής, ο οποιοσδήποτε αμέσως θα αντιλαμβανόταν ότι στην συγκεκριμένη στιγμή η ηθοποιός μιλούσε για κάτι που την άγγιζε προσωπικά.

Με αυτό το έρεισμα προχωράμε για να εξετάσουμε τι είναι αυτό που ζητάμε όταν παίρνουμε μια συνέντευξη. Ο Alessandro Portelli, που αν ο Paul Thomson και ο Alex Haley θεωρούνται θεμελιωτές του αγγλοσαξονικού και αμερικανικού μοντέλου, εκείνος θεωρείται ο εδραιωτής του ηπειρωτικού / ευρωπαϊκού, αποσαφηνίζει ότι ένας από τους κύριους στόχους της προφορικής ιστορίας είναι η υποκειμενικότητα. Εξηγεί:

«Το εξέχον και πολύτιμο στοιχείο που οι προφορικές πηγές επιβάλλουν στον ιστορικό, και το οποίο κανενός άλλου είδους πηγή δεν ενέχει σε αντίστοιχο μέτρο, είναι η υποκειμενικότητα του ομιλητή. ... [γιατί] Οι προφορικές πηγές δε μας λένε απλώς τι έκαναν οι άνθρωποι, μα και αυτό που ήθελαν να κάνουν, αυτό που πίστευαν ότι έχουν κάνει, και αυτό που τώρα πιστεύουν ότι έκαναν».²¹

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των παραπάνω είναι η αφήγηση της Ασπασίας Παπαθανασίου για τη σκηνοθεσία της στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1977, όπου η ίδια η ηθοποιός και σκηνοθέτης αναστοχαζόμενη τη δουλειά της θεώρησε ότι είχε αποτύχει καλλιτεχνικά διότι είχε επικεντρωθεί στην πολιτική διάσταση της τραγωδίας όπως της την επέβαλαν οι συνθήκες των ετών που ακολούθησαν την πτώση της Δικτατορίας.²² Παρακολουθώντας και αναλύοντας τη δυσέυρετη βιντεοσκόπηση της εν λόγω παράστασης²³ είναι δυνατόν να τεθεί η παράσταση εντός του χωροχρονικού της πλαισίου, όπως το εξηγεί ο Bakhtin,²⁴ αλλά και να φωτιστεί σε βάθος τόσο το συγκεκριμένο παραστασιακό γεγονός όσο και η οξύνοια, η ευαισθησία, η καλλιτεχνική εντιμότητα και η πολιτική τοποθέτηση της Παπαθανασίου συνάμα με τη συνολική της προσφορά ως καλλιτέχνη.

Η ζωντανή διαδικασία της συνέντευξης καθορίζεται από τη διυποκειμενικότητα ερευνητή – συνεντευξιαζόμενου και τη διαδικασία της παραγωγής της προφορικής ιστορίας. Με τον όρο *διυποκειμενικότητα* περιγράφεται η αλληλεπίδραση μεταξύ δύο υποκειμενικοτήτων, αυτή του ερωτώντος και αυτή του ερωτώμενου.²⁵ Κατ' επέκταση, το προσωπικό στοιχείο και ο τρόπος προσέγγισης παίζουν καταλυτικό ρόλο στο αποτέλεσμα, δηλαδή στο υλικό που θα παραχθεί από αυτή τη συνάντηση των δύο ανθρώπων. Σύμφωνα με τον Studs Terkel, εμβληματικό Αμερικανό ιστορικό προφορικής ιστορίας και συγγραφέα, ο σωστός ερευνητής οφείλει κατά βάση να έχει συνειδητοποιήσει ότι πρώτον, οι συνεντευξιαζόμενοι «σου κάνουν χάρη» (they're doing you a favor), και δεύτερον, ότι οφείλει «να ακούει και να περιμένει» (listen and wait). Η διαδικασία που περιγράφει ο Terkel εμπεριέχει μια ρευστότητα όπου τίποτα δεν πρέπει να μένει

21. Alessandro Portelli, «What Makes Oral History Different», στο *Oral History Reader*, σσ. 32-42: 38.

22. Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με την Ασπασία Παπαθανασίου, 10 Σεπτεμβρίου 2006.

23. Η σπουδαία ηθοποιός είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει ένα αντίγραφο.

24. Mikhail Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», στο Michael Holquist (επιμ.), *The Dialogic Imagination* (transl. by Caryl Emerson – Michael Holquist), Austin, University of Texas Press, 1981, σσ. 84-258.

25. L. Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, σ. 87.

αμετακίνητο. Αντιθέτως, ο ερευνητής οφείλει να είναι σε διαρκή εγρήγορση και να έχει τη δυνατότητα και την ευελιξία να κατευθύνει και να ακολουθεί ταυτόχρονα τον συνομιλητή του.²⁶ Εκ των άνω συνάγουμε πως η συνέντευξη είναι ένα ζωντανό, στοχευμένο γεγονός,²⁷ που το αποτέλεσμα της επαφίεται στη σωστή διεξαγωγή της και πως, καθώς ο ερευνητής αποτελεί μέρος της ερευνητικής διαδικασίας,²⁸ το υλικό που συλλέγεται εμφορείται μερικές φορές από συναίσθημα,²⁹ όμως εν τέλει είναι πρωτογενές, πρωτότυπο και μοναδικό ακριβώς επειδή είναι αποτέλεσμα της σύζευξης δύο ανθρώπων.

Καταλήγοντας, οφείλει να προταθεί η σημασία της μνήμης. Ως υποκείμενο της προφορικής ιστορίας³⁰ η μνήμη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με όλες τις προαναφερθείσες παραμέτρους και μέσω της ενθύμησης και του αναστοχασμού είναι ικανή να παράξει τις αναμνήσεις που καταγράφονται. Ισχυρό σημείο τριβής μεταξύ των αντιμαχομένων και των υπερμάχων της προφορικής ιστορίας³¹ υπήρξε το επιχείρημα των παραδοσιακών ιστορικών ότι η μνήμη δεν είναι ακριβής, αφού συχνά έχει παρέλθει ένας ικανός χρόνος από το γεγονός προς διερεύνηση. Όμως έρευνες κατέδειξαν ότι, ειδικά όταν αναφέρεται σε σημαντικά γεγονότα, είναι ακριβής και συγκεκριμένη.³² Στην πράξη, η πλειονότητα των ηθοποιών και σκηνοθετών με τους οποίους συνομίλησα είχαν μια ξεκάθαρη εικόνα του συνόλου των γεγονότων και των διαδικασιών. Επί παραδείγματι, η Αμαλία Μουτούση, όταν της έθεσα το ερώτημα του τρόπου και της διαδικασίας της προσέγγισής της προς ένα ρόλο και της συνεργασίας της με τους σκηνοθέτες είχε μια γραμμική αφήγηση των γεγονότων, ήταν ιδιαίτερα ενδελεχής, συγκεκριμένη, παραστατική, και θυμόταν λεπτομέρειες τόσο από δοκιμές όσο και από παραστάσεις.³³ Ενώ ο Δημήτρης Καταλειφός, που ήταν εξίσου γλαφυρός, αναλυτικός και ακριβής, είχε την τάση να πισωγυρίζει και να συμπληρώνει την αφήγησή του.³⁴ Το βέβαιο είναι ότι οι δύο καλλιτέχνες αναφέρονταν σε μεθόδους εργασίας που έχουν βιώσει και είναι εγγεγραμμένες στο σώμα, τη φωνή, την ψυχή και το μυαλό τους. Έχοντας διανύσει μια σεβαστή πορεία στο θέατρο, αναφέρονται σε λειτουργίες που έχουν αποτιμήσει, μπορούν να τις ανακαλέσουν από την αρχή μέχρι το τέλος, έχουν την ικανότητα να τις εντάξουν στο εκάστοτε παραστασιακό γεγονός, να τις εκτιμήσουν και να τις αναλύσουν.

Η αξία, εν τέλει, της προφορικής ιστορίας έγκειται στη δυνατότητα που παρέχει να ανοίγει πόρτες που ήταν κλειστές και να ζωντανεύει γεγονότα, διαδικασίες και δράσεις που αλλιώς θα πέθαιναν μαζί με τους ανθρώπους που τα ή τις έζησαν. Η ανάδειξη της

26. Studs Terkel – Tony Parler, «Interviewing an Interviewer», στο *Oral History Reader*, σσ. 122-128.

27. A. Portelli, «What Makes Oral History Different», σ. 39

28. L. Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, σ. 86

29. Στη συνέντευξή που μου παραχώρησε ο Δημήτρης Καταλειφός, όταν με ρώτησε με ποιον τρόπο θέλω να χρησιμοποιήσω το υλικό που είχαμε μόλις καταγράψει μου ζήτησε ειδικά να μην αφήσω έξω το συναίσθημα, βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτρη Καταλειφό, *ό.π.*

30. L. Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, σ. 113.

31. Ο Thomson αναφέρει ότι παραδοσιακοί ιστορικοί, όπως ο καθηγητής James Westfall Thomson, θεωρούσαν ότι η διεξαγωγή συνεντεύξεων ήταν «ένας παράξενος τρόπος συλλογής ιστορικών δεδομένων» (βλ. P. Thomson, *Φωνές από το παρελθόν*, σ. 56).

32. Αναλυτικά για τη μνήμη βλ. L. Abrams, «Μνήμη», στο *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, σ. 113.

33. Μ. Αντωνίου, συνέντευξη με την Αμαλία Μουτούση, 14 Μαρτίου 2017.

34. Συνέντευξη με τον Δημήτρη Καταλειφό, *ό.π.*

υποκειμενικής σκοπιάς και η μοναδικότητα του παραγόμενου υλικού την καθιστούν ισχυρό εργαλείο για τη θεατρολογική έρευνα, αν και εφόσον συνδυαστεί με τις άλλες υπάρχουσες πηγές και τα δεδομένα που είναι διαθέσιμα. Ή, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Portelli:

«Η ιστορική εργασία που χρησιμοποιεί τις προφορικές πηγές είναι ανολοκλήρωτη εξαιτίας της φύσεως των πηγών της, μα η ιστορική εργασία που αποκλείει τις προφορικές πηγές (εφόσον υπάρχουν) είναι ατελής εξ ορισμού».³⁵

35. A. Portelli, «What Makes Oral History Different», σ. 40.

KATEPINA MANΩΛΕΑ-ΠΙΤΣΙΩΡΗ

Η Ιστορία ως πηγή της θεατρολογικής έρευνας

«Για να αποτρέψουμε τη διακοπή της Ιστορίας
θα πρέπει να περάσουμε υποχρεωτικά από τη φαντασία»

Y. Haenel

«Στην πραγματικότητα ζούμε στον χειρότερο κόσμο που θα μπορούσε να υπάρξει.
Ασφαλώς, ο πόλεμος τελείωσε. Και σε όλους έγινε μάθημα: ποτέ πια πόλεμος.
Είστε, όμως, βέβαιοι ότι κατάλαβαν όλοι το μάθημα;»

Jonathan Litell, *Ευμενίδες*

Τη θεατρική χρονιά 2016-17, το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε ντοκουμέντα της σύγχρονης ελληνικής Ιστορίας με τον τίτλο, *Συνέβη στην Ελλάδα*. Επρόκειτο για μια σειρά σκηνικών δράσεων βασισμένων σε ιστορικά ντοκουμέντα, από τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους μέχρι σήμερα, που αποσκοπούσε να φωτίσει με ποικίλους τρόπους κάποια σημαντικά γεγονότα της πρόσφατης νεοελληνικής ιστορίας, να φέρει στην επιφάνεια πτυχές αμφιλεγόμενες και να αναθερμάνει τη συζήτηση πάνω στην ελληνική ή νεοελληνική ταυτότητα. «Γνωρίζοντας το χθες, προσπαθούμε να καταλάβουμε το σήμερα», ανέφερε το δελτίο Τύπου.¹

1. Οι συντελεστές των δράσεων ήταν: Σκηνοθεσία και διαμόρφωση κειμένου: Νίκος Χατζόπουλος. Σύμβουλος δραματουργίας: Πλάτων Μαυρομούστακος. Ιστορικός σύμβουλος: Άννα Καρακατσούλη. Συντονισμός ερευνητικής ομάδας: Ολυμπία Γλυκιώτη, Ελένη Κουτσιλαίου. Ερευνητική ομάδα: Αλέξανδρος Βαμβούκος, Ολυμπία Γλυκιώτη, Ευδοκία Δεληπέτρου, Κωνσταντίνος Καρασαββίδης, Ελένη Κουτσιλαίου, Αλεξάνδρα Κρητικού, Κατερίνα Μανωλέα, Λεωνίδας Παπαδόπουλος, Ελένη Σπετσιώτη. Βοηθός σκηνοθέτη: Αλέξανδρος Βαμβούκος. Οι σκηνικές δράσεις με τη σειρά που παρουσιάστηκαν, ήταν: α) «Έλληνες και Φιλέλληνες». Έρευνα: Νίκος Χατζόπουλος, Κώστας Καρασαββίδης, Αλέξανδρος Βαμβούκος. Διαμόρφωση κειμένου: Νίκος Χατζόπουλος, Αλέξανδρος Βαμβούκος, Ελένη Κουτσιλαίου, Ολυμπία Γλυκιώτη. Συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Άννα Μάσχα, Αλέξανδρος Μαυρόπουλος, Ηρώ Μπέζου, Γιωργής Τσουρής· β) «Συμπτώματα Κατοχής». Έρευνα – Δραματουργία: Ολυμπία Γλυκιώτη, Ελένη Κουτσιλαίου. Συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Άννα Μάσχα, Θανάσης Δήμου, Νίκος Χατζόπουλος· γ) «Από τους Βαλκανικούς στη Μικρασία». Έρευνα – Δραματουργία: Κατερίνα Μανωλέα, Λεωνίδας Παπαδόπουλος. Συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Μαρία Κίτσου, Νίκος Γιαλελής, Νίκος Καρδώνης και Νικόλας Χανακούλας· δ) «Βαυραοί και Βάρβαροι». Έρευνα: Αλεξάνδρα Κρητικού, Ελένη Σπετσιώτη. Δραματουργία: Ολυμπία Γλυκιώτη, Ελένη Κουτσιλαίου, Αλεξάνδρα Κρητικού, Ελένη Σπετσιώτη, Νίκος Χατζόπουλος. Συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Αλεξία Καλτσίκη, Γιώργος Κέντρος, Περικλής Μουστάκης, Μάρω Παπαδοπούλου, Κωνσταντίνα Τάκαλου· ε) «Η Μεγάλη Ιδέα». Έρευνα – Δραματουργία: Ευδοκία Δεληπέτρου. Συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Ιωάννα Μαυρέα, Γιάννης Κότσιφας, Χάρης Φραγκούλης.

Οι σκηνικές δράσεις ήταν σύνθεση ιστορικών και λογοτεχνικών κειμένων της νεότερης και σύγχρονης ελληνικής Ιστορίας. Με αφορμή αυτό το εγχείρημα σας καταθέτω μια σειρά από σκέψεις για κάποιους από τους σημαντικότερους σταθμούς εξέλιξης της Ιστορίας στο Θέατρο, που ανιχνεύθηκαν κατά τη διάρκεια της δραματουργικής έρευνας «Από τους Βαλκανικούς στη Μικρασία», σε συνεργασία με τον εξαίρετο Λεωνίδα Παπαδόπουλο.

Η αρχική ιδέα ήταν να δημιουργηθεί ένα σώμα κειμένων που θα αναζητούσε δάνεια στις Ιστορικές και Κοινωνικές Επιστήμες αποφεύγοντας ωστόσο άκριτες γενικεύσεις και δογματισμούς. Ο στόχος ήταν το θεατρικό αποτέλεσμα να κινείται με άνεση στον χώρο και τον χρόνο αλλά αντλώντας συστηματικά παραδείγματα από το ιδιαίτερο πεδίο αναφοράς της Ιστορίας και του ιστορικού ντοκουμέντου χωρίς ωστόσο να παθιάζεται κανείς με τη χρονολογία, ούτε όμως να αγνοεί και την αλλαγή στον ιστορικό χρόνο.²

Τέσσερις ηθοποιοί, τέσσερα πρόσωπα, ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος, ο Ελευθέριος Βενιζέλος, η Πηνελόπη Δέλτα –η ηθοποιός ήταν και σε ρόλο Αφηγήτριας– και ο Ιωάννης Μεταξάς.

Οι ηθοποιοί αφηγούνταν με το κείμενο στα χέρια τους, με αμεσότητα και ζωντάνια. Τα κοστουμιά αφαιρετικά λειτουργούσαν υπαινικτικά για το πρόσωπο. Η προσοχή εστιαζόταν κυρίως στο βλέμμα, στη φωνή και στην τεχνική της αφήγησης. Οι θεατές κάθονταν αντικρυστά και ανάμεσα τους σε έναν διάδρομο οι ηθοποιοί βρισκόνταν σε κίνηση ή σε στάση. Δύο γραφεία, το ένα απέναντι στο άλλο, και μια οθόνη συμπλήρωναν το παραλληλόγραμμο του χώρου που εμπεριείχε και τους θεατές. Η θεατρική ατμόσφαιρα δεν εμπόδιζε τη δραστηριότητα της σκέψης, το αντίθετο, την ευνοούσε.³

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στην ιδιαίτερη σχέση της Ιστορίας με το Θέατρο στη νεότερη και τη σύγχρονη Ιστορία, παρακολουθούμε στον 19ο αιώνα την εντυπωσιακή παραγωγή έργων με ιστορικό θέμα. Τραγωδίες και δράματα έχτιζαν τη θεατρική τους πλοκή συνδυάζοντας με τρόπο ευφάνταστο ιστορικά και λογοτεχνικά ρεύματα, αντιθέσεις, αντιφάσεις και διαφορές. Η αρχαιοελληνική ιστορία, ο Σαίξπηρ, η Γαλλική Επανάσταση, ο Διαφωτισμός, ο Ερρίκος Ίφεν, η θύελλα του Ρομαντισμού και οι ήρωες του 1821, μα πάνω από όλα η ιστορική σύνδεση του Βυζαντίου με την

2. Francois Dosse, *Η Ιστορία σε ψύχουλα*, Από τα *Annales* στη «Νέα Ιστορία», μτφρ. Αγγελική Βλαχοπούλου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 44.

3. Βιβλιογραφία της παράστασης: Μίλτον Γκάιλς, *Ο χαμένος παράδεισος: Σμύρνη 1922*, μτφρ. Αλέξης Καλοφωλιάς, Αθήνα, Μίνωας, 2008, 455 σελ.· Πηνελόπη Σ. Δέλτα, *Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος: Αρχείο της Π. Σ. Δέλτα*, τόμ. Α', επιμ. Π. Α. Ζάννας, Αθήνα, Ερμής, 1979, 391 σελ.· *Η ιστορία του Εθνικού Διχασμού, Κατά την αρθρογραφία του Ελευθέριου Βενιζέλου και του Ιωάννου Μεταξά*, Θεσσαλονίκη, Κυρομάνος, 2010, 553 σελ.· *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1978· Αθηνά Κακούρη, *Τα δύο Βήτα*, Αθήνα, ΚΑΠΟΝ, 2016, 287 σελ.· Σπύρος Β. Μαρκεζίνης, *Πολιτική ιστορία της νεωτέρας Ελλάδος*, τόμ. Α', Αθήναι, Πάπυρος, 1968, 463 σελ.· Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, *1915 Ο Εθνικός Διχασμός*, Αθήνα, Πατάκης, 2015, 343 σελ.· Ιωάννης Μεταξάς, *Το προσωπικό του ημερολόγιου*, τόμ. Β', επιμ. Χρ. Χρηστίδη, Αθήνα, Εστία, 1951· Michael Llewellyn Smith, *Το όραμα της Ιωνίας: Η Ελλάδα στη Μικρά Ασία 1919-1922*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002, 679 σελ.· Αλεξάνδρα Στεφανοπούλου, *Κωνσταντίνος – Πάολα: 100 ερωτικές επιστολές*, Αθήνα, Λιβάνης, 2012, 494 σ.

Αρχαία Ελλάδα, ήταν θέματα που απασχόλησαν τα ιστορικά δράματα.⁴ Το θέατρο θα αποτελέσει το θεωρητικό αλλά και σκηνικό χώρο δημόσιας έκφρασης⁵ με απώτερο σκοπό τη διαπαιδαγώγηση και καθοδήγηση ενός λαού υποδουλωμένου και απομονωμένου, με σκοπό την καλλιέργεια εθνικής συνείδησης και ελληνικής ταυτότητας. Στην ουσία επρόκειτο για πολιτικό θέατρο με τα κριτήρια της εποχής. Ο Βάλτερ Πούχνερ το ονομάζει «στρατευμένο ή έμμεσα στρατευμένο θέατρο».⁶ Προς το τέλος του 19ου αιώνα, η συνειδητοποίηση και η ανάγκη της ιστορικής διάστασης του παρόντος χρόνου,⁷ δημιούργησε έργα με επίκαιρα ιστορικά γεγονότα, τα πατριωτικά ή οθωνικά δράματα.⁸

Η διατύπωση της Μεγάλης Ιδέας από τον Ιωάννη Κωλέττη στην Εθνοσυνέλευση του 1844, το όνειρο της γρήγορης αστικής ανάπτυξης σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα και η γέννηση της Επιθεώρησης οδήγησαν το ελληνικό κράτος στον 20ό αιώνα.

Η σύνδεση της Ιστορίας με το Θέατρο θα αποκτήσει νέες διαδρομές. Το 1894, με αφορμή την ισπανική *revue Γκραν Βία*⁹ οι Αθηναίοι θα ανακαλύψουν τη θεατρική φόρμα που τους ήταν απαραίτητη για να δημιουργήσουν τη λατρεμένη Επιθεώρηση. Η ανάγκη για εξωστρέφεια, για έναν νέο τρόπο ζωής, για το χοντρό ακηδεμόνευτο αστέιο, για μουσική και χορό και μια πιπεράτη και εύπεπτη επικαιρότητα¹⁰ ήταν τα θεατρικά στοιχεία που η σύνθεσή τους δημιούργησε την Επιθεώρηση.

Η δεύτερη διαδρομή ήταν ο χώρος του δημοτικισμού. Επιφανείς συγγραφείς όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Βασίλης Ρώτας, ο Άγγελος Σικελιανός, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη¹¹ γοητεύθηκαν από τη διττή θεατρική σχέση της Ιστορίας και του Θεάτρου. Οι διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις των δημοτικιστών –συντηρητικός, εκσυγχρονιστικός χώρος– έδωσε την ευκαιρία στο ιστορικό θεατρικό έργο να εισχωρήσει σε νέες πολιτικές κατευθύνσεις¹² χωρίς να διακόψει την πορεία του. Ο μεγάλος χαμένος ίσως να παρέμεινε η ιστορική αλήθεια και η ιστορική ακρίβεια. Η παρουσία του Ελευθέριου Βενιζέλου την πρώτη δεκαετία του αιώνα στην κεντρική πολιτική σκηνή και η Μικρασιατική Καταστροφή το 1922, θα αποτελέσουν

4. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα: Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 15-186.

5. Βάλτερ Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου: Έξι μελετήματα*, Αθήνα, Παϊρίδης 1984, σ. 15.

6. Β. Πούχνερ, «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», στον τόμο *Βαλκανική Θεατρολογία: Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές χώρες*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, σ. 214.

7. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», στο Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988, σσ. 287-314.

8. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Ίκαρος, σσ. 228-244.

9. Λίλα Μαράκα, «Η θεατρική Επιθεώρηση στην Ελλάδα», στον τόμο *Δράμα και παράσταση: μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2006, σ. 153.

10. Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α': *Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009, σσ. 113-137.

11. Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 187.

12. Γλυκερία Κουκουρικού, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2001.

δύο θεμελιώδη ιστορικά γεγονότα για την Ελλάδα. Ο διωγμός από τη Μικρά Ασία και ο ερχομός των προσφύγων ήταν μια νέα κοινωνική πολιτική και οικονομική πραγματικότητα. Το Θέατρο απέφυγε να τη δει. Ήταν μια κοντόφθαλμη αντίδραση. Επέλεξε να συνεχίζει να εξωραΐζει τη δική του πραγματικότητα.

Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει κανείς να παραδεχτεί τη συνεχή διχαστική παρουσία των γεγονότων, των έργων και των ανθρώπων. Διχασμός, αδράνεια, διχόνοια και φόβος σε ένα χρονικό πλαίσιο όπως ήταν ο 20ός αιώνας, μια αδιάκοπη ροή έντονης και πολεμικής εθνικής και παγκόσμιας Ιστορίας με ασταθείς κυβερνήσεις, πραξικοπήματα και αυστηρή λογοκρισία ως το 1974 όπου τη δικτατορία των Συνταγματαρχών ακολούθησε η Κοινοβουλευτική Δημοκρατία. Το πολιτικό κλίμα σταδιακά άρχισε να βελτιώνεται. Κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης δύο κυρίως είδη ιστορικής θεατρικής γραφής διακρίθηκαν. Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και η ιστορική-πολιτική Επιθεώρηση. Το πρώτο, άμεσα συνδεδεμένο με την επανεξέταση της πραγματικότητας χρησιμοποιούσε ντοκουμέντα και αυθεντικές μαρτυρίες, φωτογραφίες, φιλμ με σκοπό την ιστορική αλήθεια.¹³ Το 1973, ο Βασίλης Βασιλικός δημοσίευσε το θεατρικό έργο η *Δίκη των Εξ* συνδέοντας το Θέατρο-Ντοκουμέντο με τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής.

Το δεύτερο είδος, η Επιθεώρηση, συνδέθηκε με στοιχεία αντιδικτατορικών εκδηλώσεων, κάποιες μεσούσης της Δικτατορίας, οι περισσότερες μετά το 1974.¹⁴ Ήταν σύνθεση σπονδυλωτών σκηνών με ιστορικό περιεχόμενο, μουσική και τραγούδια και κυρίως, με μια ζωτική ανάγκη να διασκεδαστεί ένας παλλαϊκός τρόμος δεκαετιών.¹⁵

Ο άνθρωπος όμως που σφράγισε με το έργο του τη μεταπολιτευτική περίοδο, που ασχολήθηκε με την Ιστορία και το Θέατρο στον Κινηματογράφο, είναι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. Συνέλαβε ευφυώς τη σύνθεση όλων των τεχνών γύρω από την Ιστορία και τους ανθρώπους που την έζησαν. Ο τρόπος που αντιλήφθηκε το στήσιμο των κινηματογραφικών πλάνων και σκηνών κρύβει πολλά θεατρικά στοιχεία, οι σιωπές του θυμίζουν Μπέκετ, τα μεγάλα και ανοιχτά πλάνα του θυμίζουν το θέατρο του Πισκάτορ.¹⁶

Φαίνεται πως ο Έρβιν Πισκάτορ και το *Πολιτικό θέατρο*¹⁷ έχει επηρεάσει το έργο του Αγγελόπουλου. Διά μέσου της μυθοπλασίας και της φαντασίας κατάφερε να αναδείξει ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της σύγχρονης Ιστορίας, από το 1936 ως το 2012, χρονολογία του θανάτου του. Αντιλήφθηκε ότι οι πρωταγωνιστές ήταν οι άνθρωποι που η Ιστορία είχε γραφτεί στο σώμα τους. Έφερε μπροστά στα μάτια των θεατών μια οργανική ελληνική ιστορία του 20ού αιώνα. Ο *Θίασος*¹⁸ εκφράζει με τον καλύτερο ίσως τρόπο τη σχέση της Ιστορίας και του Θεάτρου. Μέσα από έναν πλανόδιο θίασο

13. Α. Μαράκα, «Θέατρο-Ντοκουμέντο», στον τόμο *Θέατρο και δράμα: μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2005, σ. 157.

14. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2005, σσ. 149-152.

15. Α. Μαράκα, «Η ελληνική θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», στον τόμο *Δράμα και παράσταση: μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 196.

16. Χανς Γιοαχίμ Σριμπφ, «Το θέατρο Πισκάτορ, Μπρεχτ, Χόχουτ», *Θέατρο*, τχ. 44-45, Μάρτης – Ιούνης 1975, σ. 87.

17. Erwin Piscator, *Le Théâtre Politique*, trad. par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche Editeur, σ. 275.

18. Νίκος Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1990, σ. 63.

που γυρίζει στην επαρχία παίζοντας τη Γκόλφω του Περεσιάδη, παρακολουθούμε δύο δεκαετιών ζωής, από το 1939 ως το 1952. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 η γέννηση της ιστορίας του παρόντος χρόνου¹⁹ και η ανάδειξη της σημασίας της προφορικής ιστορίας²⁰ κινητοποίησε νέες δυνάμεις. Σταδιακά άρχισαν να παρουσιάζονται παραστάσεις με κείμενα μαρτυριών.

Στον παρόντα χρόνο, για άλλη μια φορά, η Ιστορία εισβάλλει μέσα στα σπίτια. Χιλιάδες άνθρωποι μετακινούνται, πρόσφυγες και μετανάστες, από τη μια πλευρά του ορίζοντα στην άλλη. Παγκοσμίως, σημαντικοί καλλιτέχνες από όλες τις τέχνες επιχειρούν να συνδέσουν το δημόσιο με το ιδιωτικό, το χθες με το σήμερα, το ντοκουμέντο και τις ιστορικές πηγές με τη σύγχρονη τεχνολογία. Αποδεχόμενοι ότι το δίκιο και η αλήθεια δεν είναι μόνο ένα, ίσως είναι μια ευκαιρία με βοηθό την περιέργεια να ανακαλύψουμε τι πραγματικά, συνέβη στην Ελλάδα.

19. Gerard Noiriel, *Τι είναι η σύγχρονη ιστορία*, μτφρ. Μαρία Κορασίδου, Αθήνα, Gutenberg, 2005, σ. 50.

20. Paul Thompson, *Φωνές από το παρελθόν: προφορική ιστορία*, μτφρ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν – Ν. Ποταμιάνος, Αθήνα, Πλέθρον, σ. 18.

ΑΛΙΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

*Το θεατρικό κείμενο ως πηγή ιστορικής έρευνας:
Η Απεργία του Γ. Σκούρτη*

Εξιστορώντας το χρονικό μιας απεργίας που έλαβε χώρα στο Βέλγιο, στο εργοστάσιο Ελαστικών της Michelin το 1970, το θεατρικό έργο *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν* του Γιώργου Σκούρτη (το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη στο Φεστιβάλ των Δημητρίων, το 1975), αναλύει με θεατρικούς όρους τα ιστορικά γεγονότα αναφέροντας ταυτόχρονα και άλλες σημαντικές ιστορικές στιγμές του εργατικού κινήματος (όπως για παράδειγμα τη «ματωμένη επανάσταση» στις Αστούριες της Ισπανίας, το 1934).

Το θεατρικό αυτό έργο (ακολουθώντας τη μορφή του Θεάτρου Ντοκουμέντο) δεν επιδιώκει την απλή αναπαράσταση του συγκεκριμένου ιστορικού γεγονότος. Προσπαθεί να συμβάλει στην αποκάλυψη γεγονότων που έχουν αποσιωπηθεί ή παραποιηθεί, καθώς και στη διαφώτιση του αναγνώστη και στη συνειδητοποίηση των κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων της εποχής εκείνης. Αυτά έχουν επιπτώσεις στη διαμόρφωση του παρόντος και του μέλλοντος, ενώ βασίζονται σε αυθεντικό, ιστορικά τεκμηριωμένο υλικό (μελέτες, συνεντεύξεις των απεργών κ.λπ.), το οποίο συνδέεται μέσα από το έργο με το κοινωνικό παρόν.

Στην παρούσα εισήγηση επιδιώκεται μια σύγκριση των γεγονότων της απεργίας της Michelin το 1970 από την μια πλευρά, όπως παρουσιάζονται στο έργο του Σκούρτη, και από την άλλη πλευρά, όπως αποτυπώθηκαν σε ιστορικές πηγές της εποχής (κείμενα, εφημερίδες κ.λπ.) καταγράφοντας τις απόψεις των ίδιων των απεργών μέσα από τις συνεντεύξεις τους και τα κείμενά τους.

Οι κοινωνικές διαμάχες που η συγκεκριμένη επιχείρηση γνώρισε στο τέλος του τρίτου τριμήνου του 1969 και του πρώτου εξαμήνου του 1970 βρήκαν την αφετηρία τους στις πράξεις μιας ομάδας εργατών εκ των οποίων οι περισσότεροι ήταν μετανάστες, κυρίως από την Ισπανία.¹

Τον Οκτώβριο του 1969 η επιτροπή των εργατών της Michelin καλούσε τους εργαζόμενους να αντιδράσουν στις συνθήκες εργασίας τις οποίες χαρακτήριζαν απάνθρωπες, αναφορικά με τον ρυθμό εργασίας, την ασφάλεια και την υγιεινή, καθώς και τις σχέσεις των εργαζομένων με τους υπεύθυνους.²

1. Dongkyu Shin, «Main-d'œuvre immigrée et revendications qualitatives. La grève sauvage chez Michelin à Leeuw Saint Pierre en 1970», *Revue Belge d'Histoire Contemporaine*, vol. 42(1), 2012, σ. 108.

2. Στο ίδιο, σ. 106.

Όπως αναφέρει ο Λουκάς, ένας από τους εργάτες στο θεατρικό έργο:

«Τα γεγονότα που οδήγησαν στην απεργία του Φλεβάρη, άρχισαν γύρω στον Σεπτέμβρη του '69. Κάναμε τότε μερικές προσπάθειες να μαζευτούμε εμείς οι εργάτες –ντόπιοι και ξένοι– και να μιλήσουμε για τα προβλήματά μας».³

Οι συζητήσεις ανάμεσα στους εργαζόμενους και στους οργανωμένους συνδικαλιστές της επιχείρησης κατέληξαν στον ορισμό δύο εκπροσώπων από τους ξένους εργαζόμενους, οι οποίοι θα παρουσιάζαν για πρώτη φορά τις διεκδικήσεις τους: 4 φράγκα αύξηση στην ωριαία αντιμισθία και 15 φράγκα στο πριμ της νυχτερινής εργασίας αντί για 9 φράγκα που ήταν πρώτα, ρούχα εργασίας, καινούργιες τουαλέτες, ντους, χώρους για τους καπνιστές, καλύτερη καθαριότητα της καντίνας και των πιάτων που χρησιμοποιούσαν, να δοθεί σε κάθε εργάτη ένα αντίγραφο του φύλλου παραγωγής του με τρόπο ώστε να του επιτρέπει να ελέγχει την πληρωμή του και να πληρώνονται τον μισθό τους 3 φορές τον μήνα αντί για 2.⁴

Αυτές οι διεκδικήσεις αρχικά απορρίφθηκαν από τη διεύθυνση και δεν έτυχαν της υποστήριξης των κεντρικών συνδικαλιστικών οργάνων της επιχείρησης, με αποτέλεσμα οι εργάτες να φοβηθούν ότι θα χάσουν το πριμ που έπαιρναν στο τέλος της χρονιάς και οι διεκδικήσεις να παύσουν έως τις αρχές του 1970.⁵

Ο Γραμματέας του συνδικάτου στο έργο λέει:

«Λοιπόν, παιδιά, δεν γίνεται τίποτα. Εξετάσαμε το θέμα, νομικά δεν έχετε το δικαίωμα να ζητάτε ή να κάνετε τίποτα στη διάρκεια που ισχύει το συλλογικό συμβόλαιο. Έτσι λένε τα χαρτιά».⁶

Στο ξεκίνημα του Φεβρουαρίου του 1970 μια καινούργια επιτάχυνση στους ρυθμούς της εργασίας μέσα από τη μείωση του αριθμού των εργατών του κάθε πόστου, πυροδότησε ξανά τη δυσαρέσκεια των εργαζομένων.

Οι κινητοποιήσεις ξεκίνησαν με τις βάρδιες που δούλευαν 6:00-14:00 και 14:00-10:00, την Τετάρτη 4 Φεβρουαρίου, να κάνουν η καθεμιά μια μικρή προειδοποιητική στάση εργασίας μισής ώρας.

Αντίστοιχα, αναφέρεται στο έργο από τον Αντόνιο:

«Μετά την άρνηση της διεύθυνσης να δεχτεί τα αιτήματά μας, αποφασίσαμε να κάνουμε μισή ώρα στάση εργασίας για διαμαρτυρία».⁷

Σύμφωνα με συνέντευξη εργάτη (του Χοσέ) οι προϊστάμενοι ενημέρωσαν για τη στάση τη διεύθυνση, της οποίας η αρνητική αντίδραση πυροδότησε την εξαγγελία κανονικής απεργίας από την πρωινή βάρδια της Πέμπτης 5 Φεβρουαρίου.⁸

3. Γιώργος Σκούρτης, *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*, Αθήνα, Κέδρος, 1976, σ. 20.

4. D. Shin, «Main-d'œuvre immigrée et revendications qualitatives...», σ. 114.

5. Pierre Mazataud, «Les salariés dans les usines Michelin de Clermont en 1970, Radiographie d'une main-d'œuvre», στο André Gueslin (επιμ.), *Les hommes du pneu, Les ouvriers Michelin (1940-1980)*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1999, σ. 270.

6. Γ. Σκούρτης, *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων*, σ. 25.

7. Στο ίδιο, σ. 32.

8. «Le conflit social à l'usine Michelin (fin 1969 - mi 1970) dans le contexte des grèves sauvages», *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 491, no. 26, 1970, σ. 4.

Στο κείμενο του Σκούρτη αναφέρεται από τη Μπερνάντα:

«Αυτό ήταν όλο. Στις δέκα και τέταρτο το βράδυ, έρχεται κι η άλλη βάρδια και στις και τέταρτο το εργοστάσιο μαρμάρωσε».

Η Ροσσάνα, άλλος χαρακτήρας του έργου, προσθέτει:

«Όσοι δεν θέλανε να μείνουμε μαζί μας, πήγανε στα σπίτια τους. Εμείς οι άλλοι, βάλαμε σκοπιές στα πόστα και στις πόρτες...»

Και ο Μωχάμετ συμπληρώνει:

«Και πήγαμε στην καντίνα να γιορτάσουμε την νίκη μας».⁹

Τις επόμενες ημέρες οι δυο αντιπρόσωποι των μεταναστών, μελών της απεργιακής επιτροπής συναντήθηκαν με την επίσημη συνδικαλιστική οργάνωση της επιχείρησης, προκειμένου να ανακοινώσουν τις τοποθετήσεις τους και να δημιουργήσουν μια ενιαία ατζέντα με διεκδικήσεις.

Η συνδικαλιστική οργάνωση δεν αναγνώρισε την αντιπροσώπευση της απεργιακής επιτροπής εξαγγέλλοντας μια ξεχωριστή συνάντηση μόνο των συνδικαλιστών.¹⁰

Ο Γραμματέας του συνδικάτου στο θεατρικό αναφέρει:

«Ακούστε, παιδιά. Το συνδικάτο είναι ο πατέρας του εργάτη. Αλλά μην του ζητάτε να επεμβαίνει εκεί που δεν μπορεί. Η αύξηση της παραγωγής είναι στο κουμάντο της επιχείρησης. Δεν έχει καμία απολύτως δέσμευση. Την επιχείρηση δεν τη δεσμεύουν οι άνθρωποι, αλλά μόνο οι μηχανές».¹¹

Αντίστοιχα, σύμφωνα με συνεντεύξεις εργαζομένων η απεργιακή επιτροπή απάντησε:

«Η απεργία συνεχίζεται. Έχουμε δίκιο. Είναι τα συνδικάτα τα οποία πρέπει να μας αναγνωρίσουν και να δεχτούν τις διεκδικήσεις μας. Η αλληλεγγύη μας και η δράση μας θα συνεχιστούν για να κερδίσουμε τις διεκδικήσεις μας».¹²

Όπως αναφέρει ο Λουκάς στο έργο του Σκούρτη:

«Η απεργία του Φλεβάρη τέλειωσε σε δεκαπέντε μέρες χωρίς κανένα αποτέλεσμα, κανένα κέρδος σχετικά μ' αυτά που ζητούσαμε. Είχε όμως άλλα αποτελέσματα, ουσιαστικά για εμάς. Τα κυριότερα ήσαν τρία: το πρώτο, πως με την απεργία του Φλεβάρη αναγκαστήκαμε από τα γεγονότα να δούμε και να πιστέψουμε στη δύναμή μας. Το δεύτερο, πως η ανάγκη για οργάνωση ήτανε μεγαλύτερη απ' την ανάγκη για εκτόνωση στη δράση και το τρίτο, πως έσπασε πια ο φόβος ανάμεσά μας κι όλοι νιώθαμε πως κάπου ανήκουμε, πως κάτι το κοινό μας συνδέει και πως όλοι μαζί –ντόπιοι και ξένοι– θα σπάζαμε αυτές τις σχέσεις σκλάβου και αφεντικού».¹³

Η άρνηση όμως της διεύθυνσης να ικανοποιήσει τις διεκδικήσεις των εργαζομένων καθώς και η επιθυμία για υπογραφή συμβολαίου ενός χρόνου αντί για δύο δημιούργησε νέα ανάγκη για ανάληψη πρωτοβουλιών, με την εργατική επιτροπή να συνεχίζει

9. Γ. Σκούρτης, *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων*, σ. 48.

10. D. Shin, «Main-d'œuvre immigrée et revendications qualitatives...», σ. 127.

11. Γ. Σκούρτης, *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων*, σ. 43.

12. «Le conflit social à l'usine Michelin (fin 1969 - mi 1970) ...», σ. 5.

13. Γ. Σκούρτης, *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων*, σ. 55.

τη δράση της μέσω εβδομαδιαίων συναντήσεων και συζητήσεων με τους εργάτες, ενώ διοίκηση και συνδικαλιστική οργάνωση αρνούνται να μειώσουν τη χρονική διάρκεια του επόμενου συμβολαίου που θα υπογραφεί σε λίγους μήνες υπό την απειλή απολύσεων.

Το συνδικάτο προκειμένου να διασφαλίσει τις δημοκρατικές διαδικασίες προτείνει τη διενέργεια δημοψηφίσματος με ερώτημα: Ναι ή Όχι στην απεργία.

Όπως αναφέρει ο Ζοζέ στο έργο:

«Το να ψηφίσουμε “Ναι” στην απεργία, ήταν κάπως δύσκολο, ύστερα από την αποτυχία του Φλεβάρη και τη διαρκή τρομοκρατία του αφεντικού. Μολονότι είμαστε αποφασισμένοι, τη στιγμή της ψηφοφορίας θα ρίχναμε “Όχι”. Αυτό το ήξερε τ’ αφεντικό. Αν πάλι ψηφίζαμε “Όχι”, τον λόγο θα είχε η τράπεζα των διαπραγματεύσεων στο τέλος του μήνα Μάη»,¹⁴

όπου και έληγε το συμβόλαιο και θα έπρεπε να υπογραφεί το καινούργιο.

Ταυτόχρονα, μια ψήφος ενάντια στην απεργία θα σήμαινε ότι είναι μια ψήφος που θα δεχόταν τη σύμβαση των δύο χρόνων. Με αυτό τον τρόπο η διοίκηση προσπαθούσε να κερδίσει χρόνο προκειμένου να μην ξεσπάσει νέα απεργία έως το καλοκαίρι, να μειωθούν οι αντιπαραθέσεις και να υπογραφεί το διετές συμβόλαιο.

Την Πέμπτη 11 Ιουνίου οι συνδικαλιστές μαζί με τους προϊσταμένους προσπαθούν να οργανώσουν ένα νέο δημοψήφισμα με ερώτημα: Απεργία ή συμβόλαιο δύο ετών.

Όπως ανέφερε εργάτης του εργοστασίου σε συνέντευξή του (Antoine) η επιτροπή των εργατών καλεί τους εργαζόμενους να μπούκοτάρουν αυτό το δημοψήφισμα και την Παρασκευή 4 η ώρα το πρωί τους καλεί να καταλάβουν το εργοστάσιο. Οι εργάτες της νυχτερινής βάρδιας δέχονται την ομάδα της πρωινής βάρδιας στην πόρτα του εργοστασίου. Η παραγωγή σταματάει εντελώς.¹⁵

Στο έργο, αυτό καταγράφεται με τα λόγια του Λουκά που αναφέρει:

«Σ’ αυτή τη δημοκρατία των αφεντικών, δεν μας έμενε άλλη λύση παρά να φτιάξουμε τη δική μας δημοκρατία, των εργατών».¹⁶

Και ακολουθεί το κείμενο της κατάληψης όπως το αποτυπώνει ο Σκούρτης στο έργο του:

«Τι να κάναμε, λοιπόν; Να ψηφίζαμε πάλι; Μας κοροιδεύαν μπρος στα μάτια μας. Θέλανε να μας κλείσουν με το ζόρι δύο χρόνια συμβόλαιο, για να μην μπορούμε ν’ ανασάνουμε και για να μπορούν να μας κλέβουνε. Αρνηθήκαμε. Μόλις μάθαμε τα νέα, η επιτροπή έκανε συγκέντρωση στην καντίνα, όπου μιλήσαμε όλοι με τη σειρά, κρίναμε την κατάσταση, είδαμε την κοροϊδία, κάναμε τις προτάσεις μας, άλλοι θέλανε την απεργία, άλλοι όχι, άλλοι τη θέλανε χωρίς το συνδικάτο, αλλά πάλι το πρόβλημα ήταν το δημοψήφισμα, ήταν κοροϊδία φανερή, τώρα πια δεν θέλαμε ούτε την απεργία, γιατί κι αυτή θα γινότανε έξω απ’ το εργοστάσιο, στις πόρτες και στα καφενεία, πάλι θα μας χωρίζαν, πάλι θα χάναμε ο ένας το κουράγιο του άλλου, πάλι θα μας σπρώχνανε οι επιστάτες και πάλι θα καλούσαν την αστυνομία. Τώρα έπρεπε να μείνουμε μέσα στο εργοστάσιο, να τρώγαμε μαζί, να κοιμόμαστε μαζί, να παίζαμε στην αυλή και στην καντίνα, να κάναμε βόλτες σ’ ολόκληρο το εργοστάσιο,

14. Στο ίδιο, σ. 71.

15. «Le conflit social à l’usine Michelin (fin 1969 - mi 1970) ...», σ. 11.

16. Γ. Σκούρτης, *Απεργία, ή, Η πάλη των τάξεων*, σ. 93.

να βλέπαμε όλα τα τμήματα, όλες τις μηχανές, να μιλούσαμε ο ένας στον άλλον για τη δουλειά του, γιατί μέχρι τότε δεν ξέραμε τίποτα, μονάχα τη βίδα που βιδώναμε και το λάστιχο που ξύναμε. Γινόταν πανδαιμόνιο... Μερικοί φωνάζανε πως τάχα δεν είμαστε ακόμη ώριμοι για τέτοια πράγματα, αλλά πάλι κάποιιοι άλλοι απαντήσανε πως ίσα-ίσα η γνώση κι η ωριμότητα στη δράση αποκτιέται, μερικοί φύγανε νευριασμένοι, αλλά οι πιο πολλοί, τρακόσοι-πεντακόσοι, φωνάζανε πως η κατάληψη θα ήταν εύκολη για μας, εμείς δουλεύουμε το εργοστάσιο, εμείς τις βαρειές τις μηχανές, εμείς κινούμε τους μοχλούς και τους ιμάντες, εμείς το κλείνουμε κι εμείς τ' ανοίγουμε, είναι δικό μας, κομμάτι απ' την ψυχή μας και τη σάρκα μας. Κι έτσι αποφασίσαμε να καταλάβουμε το εργοστάσιο. Και να πως έγινε. Παρασκευή, στις 4 χαράματα, οι Προσωπάρχες με τους Επιστάτες, βγήκανε σεργιάνι με τις κάλπες για να πάρουνε την ψήφο μας. Τότε εμείς σταματήσαμε τις μηχανές και βγήκαμε σε όλους τους διαδρόμους φωνάζοντας: "Έεε.. Μην ψηφίζετε.. Ρίχτε τις κάλπες στα σκουπίδια... Στόπ στις μηχανές.. Έξω οι Προσωπάρχες... Κατεβάστε τους μοχλούς... Διώξτε τους Επιστάτες... Κλείστε τους διακόπτες..." κι άλλα πολλά παρόμοια. Τ' αφεντικό και τα τσιράκια του τάχανε χαμένα. Άρχισαν να τρέχουν σαν μανιακοί απειλώντας και φωνάζοντας. Έπρεπε νάσαστε εκεί πέρα να τους βλέπατε, πόσο γελοίοι και κακόμοιροι είχανε γίνει ξαφνικά, ξαφνικά σαν βλέπαν τους μοχλούς να κατεβαίνουν και τους διαδρόμους να γεμίζουν απ' τα χέρια που μέχρι χτες δουλεύαν και χτυπιόντουσαν για χάρη τους. Σε πέντε λεπτά, σε δέκα, σε τριάντα, είχανε φύγει άρον-άρον, πηδήξαν πόρτες και παράθυρα κι εμείς κοιτάζαμε και δεν πιστεύαμε, τόση ήταν η χαρά μας και η έκπληξη. ΝΑΙ, έπρεπε να γίνει αυτό, καλά που έγινε, για να δούμε επιτέλους πόση δύναμη και γνώση έχουμε. Και μετά, ήρθε η άλλη βάρδια και μετά η άλλη, μαζευτήκαμε όλοι, γινήκαμε πολλοί, αμέτρητοι, κλείσαμε τις πόρτες, βάλαμε φρουρούς σε όλες τις γωνιές, ανάψαμε όλα τα φώτα και ξεχυθήκαμε να δούμε και ν' αγαπήσουμε για πρώτη μας φορά, εκείνο το θηρίο που το λέγαν εργοστάσιο και που μέχρι χτες μας έπινε το αίμα. Ήταν δικό μας πια! Δικό μας!»¹⁷

Θα πρέπει να αναφερθεί πως ορισμένα χωρία από το κείμενο της κατάληψης έχουν διατυπωθεί και στις συνεντεύξεις των εργατών έπειτα από την απεργία, ενώ στο θεατρικό δεν αποσαφηνίζεται με ποιο τρόπο γίνεται η ανάγνωση του κειμένου, για παράδειγμα από έναν ηθοποιό ή από περισσότερους, ενώ πιθανά η ανάγνωση να γίνεται από τον Λουκά που μιλάει αμέσως πριν το κείμενο.

Το έργο του Σκούρτη, λοιπόν, τελειώνει με την κατάληψη του εργοστασίου από τους εργάτες, την ανάγνωση του κειμένου και την ανάρτηση ενός πανό αλληλεγγύης υπό την μουσική του τραγουδιού της κατάληψης πάνω στο οποίο αναγράφεται: «Το εργοστάσιο αυτό το κρατάνε οι εργάτες. Ζητάμε τη συμπαραστάσή σας».¹⁸

Η πραγματικότητα, όμως, ήταν κάπως διαφορετική, αφού την απόφαση των εργατών για κατάληψη του εργοστασίου ακολούθησε η βίαιη αντίδραση της διεύθυνσης, στην οποία ο Σκούρτης αναφέρεται μόνο στο οπισθόφυλλο του θεατρικού του έργου.

Συγκεκριμένα, την ίδια μέρα το μεσημέρι η διεύθυνση αποφασίζει να απολύσει 6 εργάτες, μέλη της επιτροπής των εργατών. Μεταξύ αυτών είναι και οι δύο εκπρόσωποι των μεταναστών.

17. Στο ίδιο, σσ. 93-95.

18. Ο.π., σ. 95.

Αυτές οι απολύσεις με τη σειρά τους έρχονται να τροφοδοτήσουν και άλλα αντίποινα. Ένα νέο κείμενο μοιράζεται τη Δευτέρα 15 Ιουνίου από την επιτροπή των εργατών οι οποίοι είχαν καταλάβει το εργοστάσιο και ζητάνε την επαναπρόσληψη των απολυμένων εργαζομένων μαζί με άλλες διεκδικήσεις.¹⁹

Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις των εργατών η διοίκηση βλέποντας ότι κανένας δεν δουλεύει, καλεί όλους τους προϊσταμένους από όλα τα εργαστήρια των νημάτων και οργανώνουν ένα μπαραζ με καροτσάκια και με κιβώτια ανάμεσα στις μηχανές και στους εργαζόμενους. Τρεις εργάτες αρχίζουν να δουλεύουν ενώ εκείνη τη στιγμή σηκώνονται οι καταληψίες και μπαίνουν μπροστά τους. Οι προϊστάμενοι σπρώχνουν τότε τα καροτσάκια προς την κατεύθυνσή τους χτυπώντας δύο εργάτες. Η διεύθυνση καλεί όλους τους εργαζόμενους στην αυλή του εργοστασίου ενώ ακόμα και οι εργάτες που ήταν σύμμαχοι στους καταληψίες, και ήταν η πλειοψηφία, αλλά δεν είχαν καταλάβει μαζί τους το εργοστάσιο, βγαίνουν για να ακούσουν τον διευθυντή. Όταν βγαίνουν, διαπιστώνουν όλοι ότι οι προϊστάμενοι και οι υπάλληλοι κρατάνε πανό και φωνάζουν ρατσιστικά, εθνικιστικά και φασιστικά συνθήματα όπως: «Οι ξένοι έξω από εδώ», «Θέλουμε να δουλέψουμε», «Ζήτω ο Φράνκο», «Ξαναγυρίστε στους στρατιωτικούς», «Δολοφόνοι κομμουνιστές». Οι καταληψίες βλέποντας τι γίνεται έξω αποφασίζουν να πάνε όλοι μαζί στην καντίνα αρνούμενοι αυτό που ήθελε η διοίκηση, δηλαδή τη σύγκρουση.²⁰

Στην καντίνα βρίσκονται περίπου 300 άτομα, άντρες και γυναίκες. Ο επιστάτης σπάει το τζάμι που διαχωρίζει την καντίνα με το διπλανό δωμάτιο και οι εργοδηγοί πετάνε πολλά αντικείμενα μέσα στην καντίνα, τα οποία σπάνε βγάζοντας μια αρκετά μεγάλη ποσότητα γκαζιού κάνοντας πολλά άτομα να νιώθουν ασφυξία.

Τα προϊόντα αυτά ήταν γκάζι και καυστική ποτάσα. Βγήκαν όλοι από την καντίνα κουβαλώντας τους άντρες και τις γυναίκες που είχαν πάθει ασφυξία, αλλά εκείνη τη στιγμή χτυπήθηκαν από μια ομάδα προϊσταμένων και από μερικούς εργάτες.

Στη συνέχεια η αστυνομία μπαίνει στο εργοστάσιο και κάνει μέτωπο ανάμεσα στους προϊσταμένους και στους καταληψίες, με τους καταληψίες να αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το εργοστάσιο.²¹

Την Κυριακή 21 Ιουνίου, η γενική συνέλευση των απεργών αποφασίζει να ξαναπιάνουν δουλειά τη Δευτέρα οι εργάτες οι οποίοι δεν είχαν απολυθεί. Περίπου 70 εργαζόμενοι παρουσιάζονται στο εργοστάσιο και οι 22 διώχονται και πάλι για τα σπίτια τους στο πλαίσιο ενός γράμματος απόλυσης, το οποίο θα τους σταλεί αργότερα. Ο συνολικός αριθμός των ατόμων που απολύθηκαν ήταν 50. Οι απολύσεις εξαπλώνονται και την επόμενη εβδομάδα κατά τη διάρκεια της οποίας οι μόνιμοι εργαζόμενοι συνδικαλιστές υπογράφουν τη σύμβαση των 2 χρόνων, αλλά με καλύτερους όρους.²²

Στις 29 Ιουνίου 1970 η επιτροπή των εργατών δημοσιοποιεί το τελευταίο της κείμενο:

19. D. Shin, «Main-d'œuvre immigrée et revendications qualitatives...», σσ. 128-130.

20. «Le conflit social à l'usine Michelin (fin 1969 - mi 1970) ...», σ. 15.

21. Στο ίδιο, σσ. 17-18.

22. Ο.π., σ. 17.

«Σύντροφοι,

δεν ήσασταν όλοι μαζί μας από την αρχή της μάχης. Δεν σας θυμώνουμε γιατί ξέρουμε ότι είναι δύσκολο να μάχεται κανείς ενωμένος, είδαμε πως το αφεντικό προσπάθησε να μας χωρίσει. Τι θέλουμε; Όπως εσείς, να μην αφήσουμε να εκμεταλλεύονται τους εργαζόμενους οι προϊστάμενοι και τα αφεντικά σε απάνθρωπες συνθήκες.

Δεν ήσασταν σύμφωνοι για μια σύμβαση 2 χρόνων. Τώρα υπογράφηκε. Αλλά πρέπει να ξέρετε ότι μέσα σε αυτή τη σύμβαση οι ευνοϊκοί όροι για όλους κερδήθηκαν χάρη στη δικιά μας δύναμη. Πρέπει να ξέρετε επίσης ότι αν η σύμβαση υπογράφηκε για 2 χρόνια ενάντια στη θέλησή σας, ήταν το αποτέλεσμα της συμφωνίας κάτω από το τραπέζι του αφεντικού με τους μόνιμους συνδικαλιστές, είναι το αποτέλεσμα της εγγληματικής δράσης των υπεύθυνων της καντίνας την ημέρα του τέλους της κατάληψης.

Σύντροφοι,

προκειμένου αυτό να μην επαναληφθεί,

προκειμένου ο ρατσισμός να μην είναι νόμος στο εργοστάσιό μας,

προκειμένου κανένα άτομο να μην μπορεί να σπάσει την αλληλεγγύη της εργατικής τάξης,

εμείς, τα μέλη της επιτροπής των εργατών της Michelin –ακόμη κι αν σήμερα είμαστε έξω– σας λέμε:

ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΟΡΓΑΝΩΘΟΥΜΕ

Η ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ ΔΕΝ ΠΕΘΑΝΕ

Η ΜΑΧΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ».²³

23. Ό.π., σσ. 17-18.

ΘΕΟΔΩΡΑ ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΗ

Το θεατρικό έργο ως μέρος της μυθοπλαστικής αφήγησης στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία

Μια εισαγωγή

Εκκινώντας από τη θέση ότι η λογοτεχνία και το θέατρο είναι δύο άρρηκτα δεμένοι καλλιτεχνικοί χώροι καθώς ένα θεατρικό έργο είναι κατά βάση λογοτεχνικό προϊόν που υπακούει σε δραματικούς κανόνες, η παρούσα μελέτη εξετάζει το θεατρικό κείμενο σε συνθήκες ένταξης του εντός μυθιστορηματικού πλαισίου, κάτι που συναντάται ιδιαίτερα στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα.

Οι θεατρολόγοι, βέβαια, τηρούν μιαν έντονα κριτική στάση απέναντι στον συσχετισμό Θεάτρου και Λογοτεχνίας, κινούμενοι περισσότερο υπέρ της αυτονομίας των δύο ειδών.¹ Η συνύπαρξη ωστόσο του (τελεσμένου) λόγου και της (νοητής) πράξης, της (πραγματικής / τελεσμένης) αφήγησης και της (νοητής / εικονικής) θεατρικής επιτέλεσης μέσα σε έργα της μεταμοντέρνας πεζογραφίας αναδεικνύει τη σύγκλιση των δύο χώρων σε μια μυθοπλαστική εφαρμογή. Όπως θα φανεί, η σύγχρονη μυθοπλασία τους επανενώνει δυναμικά αποκαθιστώντας εκ νέου τη σχέση τους.

Συγκεκριμένα, το θεατρικό κείμενο, στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, αποτελεί συστατικό μέρος του λογοτεχνικού έργου, εγκιβωτισμένο στο μυθοπλαστικό περιβάλλον, με αποτέλεσμα τον συμφυρμό και την αλληλενέργειά τους. Το θεατρικό έργο, ως στοιχείο της ποιητικής του μυθιστορηματικού συνόλου, αποδεικνύεται μια επιλεγμένη φόρμα με συγκεκριμένη σήμανση, με προσδοκώμενα σημασιολογικά αποτελέσματα. Εδώ, θα μας απασχολήσει –παραδειγματικά– το μυθιστόρημα του Λευτέρη Καλοσπύρου *Η μοναδική οικογένεια* (2013), σε μιαν απόπειρα να απαντηθεί το ερώτημα γιατί ο συγγραφέας επιλέγει τον δραματικό λόγο ενώ δηλώνει εξ αρχής ότι γράφει μυθιστόρημα.

Πειραματισμοί στο Θέατρο και τη Λογοτεχνία

Όπως παρατηρεί ο Πεφάνης:

«[η] δραματοουργία έχει σήμερα εξελιχθεί, ανοίγεται σε σκηνικές πολυφωνίες, είναι μάλλον πολύπλευρη και ρευστή, εξελισσόμενη με διακυμάνσεις, με παλίνδρομες

1. Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, 2^η έκδ., Αθήνα, Παπαζήσης, 2012, σσ. 205-278 και 353-424· του ίδιου, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2013, σσ. 367-430.

διολισθήσεις από και προς την παράσταση, ανοιχτή σε διαδικασίες πρόσληψης πιο ενεργητικές και παιγνιώδεις.»²

Ο ίδιος αναγνωρίζει ότι «υπάρχουν [...] διάφορες επιδράσεις των παραστασιακών εμπειριών όχι μόνο στις θεατρικές παραστάσεις, αλλά και στην ίδια τη δραματική γραφή [...] ιδίως σε μια ιστορική φάση και μια επιστημολογική συγκυρία όπου ευνοούνται οι διασταυρώσεις, οι συνθέσεις, οι δυναμικοί συσχετισμοί».³ Η εμφάνιση, βέβαια, τέτοιων πειραματικών μορφών θεατρικής έκφρασης δεν είναι ανεξάρτητη από τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς της εποχής, της οποίας το θέατρο είναι προϊόν, δεδομένου ότι αυτό νοείται «ως επικοινωνιακό σύστημα διαδραστικής σχέσης με την κοινωνία και το ιστορικό γίγνεσθαι, που ανά πάσα στιγμή ανατροφοδοτείται και επανακαθορίζεται».⁴

Η ιδιότητα, ωστόσο, του 'θεατρικού', ως στοιχείου κοινωνικών γεγονότων και καταστάσεων ή επικοινωνιακής πρακτικής, έχει υποστηριχθεί και στη θεωρία των κοινωνικών ρόλων και της κοινωνικής επιτελεσικότητας από θεωρητικούς όπως παλαιότερα ο Goffman⁵ ή πιο πρόσφατα η Butler,⁶ οι οποίοι αναλύουν τον πολιτισμό και την ανθρώπινη συμπεριφορά με τους όρους μιας θεατρικής παράστασης, μολοντί στην περίπτωση αυτή οι έννοιες της μίμησης και του ρόλου λειτουργούν μονόδρομα –έξω από τη θεατρική σύμβαση και συναίνεση υποκριτών-θεατών.⁷

Παράλληλα, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι το θέατρο είναι ένα 'μέσο' «ή μάλλον 'πολυμέσον' στο οποίο συνδυάζονται πολλά media»⁸ και χρησιμοποιούνται ποικίλες τεχνικές και τρόποι μετάδοσης. Την ίδια την παράσταση χαρακτηρίζει μια «mediality», το «ενδιάμεσο γίγνεσθαι»⁹ μεταξύ ηθοποιών και θεατών, ή «μεταξύ του αντικειμενικά υπάρχοντος και του εικονικά εμφανιζόμενου»,¹⁰ καθώς μεσολαβεί στη μεταφορά μηνυμάτων μεταξύ τους, γι' αυτό και συνιστά ένα «μοντέλο ζωής».¹¹

2. Του ίδιου, «Το κείμενο και η σκηνή, το *fictum* και το *factum*. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2014, σ. 83.

3. Στο ίδιο, σ. 84.

4. Θόδωρος Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2015, σ. 72.

5. Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μ. Γκόφα, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, εισ. Δ. Μακρυνιώτη, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2006· επίσης, David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Ε. Αστερίου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007, σσ. 23-30· Ρίτσαρντ Σένετ, *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μτφρ. Γ. Ν. Μερτίκας, επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα, Νεφέλη, 1999.

6. Judith Butler, «Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory», *Theatre Journal*, vol. 40, no 4, 1988, σσ. 519-531.

7. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σσ. 25 και 41-42.

8. Walter Puchner, *Η επιστήμη του θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα, Κίχλη, 2014, σ. 55.

9. Βάλτερ Πούχνερ, «Αισθητική της τελεσικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», *Παράβασις*, τόμ.12/2, 2014, σ. 20.

10. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σ. 625.

11. Β. Πούχνερ, «Αισθητική της τελεσικότητας», σ. 37.

Η σύγχρονη πεζογραφία από την άλλη έχει να επιδείξει έργα σε όλο και πιο σύνθετες μορφές, ανατρεπτικές προηγούμενων καθιερωμένων τρόπων γραφής, έργα τα οποία μάλιστα αποκτούν όλο και μεγαλύτερη 'θεατρικότητα' ανταγωνιζόμενα την παραστατικότητα της απόλυτα ηγεμονικής τεχνολογικής εικόνας ή/και 'εικονικής πραγματικότητας'. Μία από τις νέες αυτές μορφές είναι η 'μεταμυθοπλασία'. Ο όρος –ενταγμένος μέσα στο πλέγμα των πολιτισμικών εκφάνσεων του μεταμοντερνισμού– χαρακτηρίζει τη μυθοπλασία για τη μυθοπλασία, αυτήν που περιγράφει την αφηγηματική και γλωσσική της ταυτότητα.¹² Αναφέρεται στη μυθιστορηματική γραφή που με τρόπο μεθοδικό υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μια κατασκευή –επί τη βάση συγκεκριμένων συμβάσεων, τις οποίες προβάλλει και ελέγχει. Η επίδειξη της κατασκευής και, ενίοτε, η παρώδηση των λογοτεχνικών κανόνων και η ακύρωση των παραδοσιακών αφηγηματικών τεχνικών θέτουν εν αμφιβόλω τα όρια της γλώσσας, της ταυτότητας, αλλά και τα όρια ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Η Linda Hutcheon, μάλιστα, βλέπει στη μεταμυθοπλασία μια κειμενική αυτοεπίγνωση που την καθιστά 'ναρκισσιστική'.¹³ Στην κατεύθυνση αυτή επιστρατεύονται διάφορα τεχνάσματα: παρέμβαση του αφηγητή, δραματοποίηση του αναγνώστη, θεματοποίηση της γραφής και της ανάγνωσης, εγκιβωτισμός, χρήση της *mise en abyme*, αντικατοπτρισμοί ή διπλασιασμοί, κειμενικά θραύσματα που αντικαθιστούν τη συνεχή αφήγηση με συνεπακόλουθη υποβάθμιση της πλοκής, είναι ορισμένες από τις αφηγηματικές επιλογές του μεταμυθοπλαστικού πεζού λόγου.

Τα τεχνάσματα αυτά γίνονται αντιληπτά, κατά το μάλλον ή ήττον, ως πρακτικές ανοικείωσης του αναγνώστη, ξενότητας ή «παραξενέματος»,¹⁴ ανάλογο των μπρεχτικών τεχνικών αποστασιοποίησης ή «απο-οικειοποίησης»,¹⁵ συνεπεία των οποίων καταργείται η ψευδαίσθηση ώστε τελικά ο αναγνώστης / θεατής να αποξενώνεται και –με όρους θεατρικούς– να αποστασιοποιείται.¹⁶ Η μοναδική οικογένεια¹⁷ είναι ένα έργο που υιοθετεί αυτή την πρακτική κατά την ενσωμάτωση του θεατρικού κειμένου στο μυθιστορηματικό πλαίσιο: αμέσως μετά τη σελίδα τίτλου ο αναγνώστης βρίσκεται ενώπιον μιας ανοικειωτικής έκπληξης: «Ανδρέας Αριθμέντης, *Η μοναδική οικογένεια*. Θεατρικό έργο, Αθήνα 2012».

Ο αναγνώστης, λοιπόν, τίθεται πολύ πρώιμα ενώπιον μιας –κατά τον Πούχγερ– «σημαδιακής στιγμής».¹⁸

12. Βλ. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984.

13. Στο ίδιο, σσ. 7, 19.

14. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σ. 53.

15. Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012, σ. 143. Βλ. και Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2010, σσ. 543-547.

16. Βλ. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σσ. 54, 355 κ.ε.

17. Λευτέρης Καλοσπύρος, *Η μοναδική οικογένεια. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Πόλις, 2013, σ. 97. Στο εξής, οι αριθμοί εντός της παρένθεσης θα αναφέρονται σε αυτήν την έκδοση.

18. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σσ. 455-462, 560-561.

Προσεγγίζοντας ένα δυστοπικό κειμενικό σύμπαν

Στο μυθιστόρημα του Καλοσπύρου παρουσιάζεται η ιστορία της «μοναδικής ελληνικής οικογένειας που δεν έπαιξε στο Χρηματιστήριο» (σ. 97) την περίοδο πριν την κρίση. Την ιστορία αυτή γράφει εν είδει θεατρικού έργου ο Αντρέας Αριθμέντης (λίγο πριν δώσει τέλος στη ζωή του), συγγραφέας και αρχιτέκτων, όπως και ο αδελφός και ο πατέρας του. Το θεατρικό αυτό έργο είναι το μόνο που ολοκληρώνει, καθ' ομολογία δική του (σ. 218), ο Αντρέας Αριθμέντης στη σύντομη συγγραφική του καριέρα.

Το δραματικό κείμενο αναπτύσσεται σε τρεις πράξεις. Έχει πρόσωπα πρωταγωνιστικά (μητέρα Μάρθα, κόρη Χριστίνα, πατέρας Μιχάλης, συγγραφέας και αυτός, τις φίλες της οικογένειας Ρωξάνη και Αλίχη, τον τηλεοπτικό παραγωγό και έναν παρουσιαστή) αλλά και «έκτακτες συμμετοχές» (σ. 9) όπως τις χαρακτηρίζει ο θεατρικός συγγραφέας. Αξίζει να προσεχθούν αυτές οι έκτακτες συμμετοχές, ο ίδιος ο θεατρικός συγγραφέας δηλαδή (Αντρέας Αριθμέντης), ο αδελφός του Αλέξης και ο πατέρας τους (Αντρέας ο πρεσβύτερος). Συμμετέχουν, ακόμη, δύο γυναικεία πρόσωπα, η Αθανασία (αδελφή της Μάρθας) και η Ντάλια, φίλη του Αλέξη.

Στην Α' πράξη, η μητέρα Μάρθα επισκέπτεται μαζί με την εννιάχρονη κόρη της Χριστίνα τον διευθυντή καναλιού και παραγωγό ενός τηλεοπτικού παιχνιδιού γνώσεων με σημαντικό οικονομικό έπαθλο για τον νικητή, προκειμένου να τον πείσει να δεχθεί τη Χριστίνα να συμμετάσχει σε αυτό –παρά τη μικρή ηλικία της– ως άτομο με εξαιρετικές νοητικές ικανότητες και γνώσεις, ως παιδί-θαύμα. Ο παραγωγός αρνείται αρχικά, πείθεται όμως στη συνέχεια.

Στη Β' πράξη, μεταφερόμαστε (σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες) δυο χρόνια πριν από τον χρόνο δράσης της Α' πράξης. Εδώ, παρουσιάζεται ο χαρακτήρας του Μιχάλη –συγγραφέα ευπώλητων ρομάντζων αλλά και ανέκδοτων σοβαρών αφηγημάτων– για τον οποίον αποκαλύπτεται ότι πάσχει από κάποια σοβαρή νόσο, ενώ εξαφανίζεται μια νύχτα έκλειψης της σελήνης.

Τέλος, στη Γ' πράξη, το παιδί-θαύμα, επάνω στη σκηνή μιας σχολικής θεατρικής αίθουσας, αναπτύσσει ένα μονόλογο (ένα θέατρο μέσα στο θέατρο δηλαδή), τον οποίον μάλλον απευθύνει σε φανταστικούς θεατές, και με τον οποίον (παίζοντας «κρυφτό με τις λέξεις», σ. 287), προσποιούμενη διάφορα πρόσωπα ενημερώνει –μέσω πάλι μιας εγκιβωτισμένης ιστορίας– το φανταστικό κοινό της για την τύχη της οικογένειάς της και δη, για το τέλος του πατέρα της. Λίγο πριν την αυλαία πέφτει σε ένα παραισθητικό παραλήρημα και σωριάζεται στο δάπεδο της σκηνής.

Το θεατρικό έργο, όμως, δεν εξαντλείται στις τρεις αυτές πράξεις, έτσι όπως τις αναμένουμε στο πλαίσιο ενός θεατρικού κειμένου, αλλά ανάμεσά τους, ή καλύτερα μέσα τους εγκιβωτίζονται με τη σειρά τους άλλα κείμενα –θεματικής ομοιότητας με το θεατρικό–, όπως τα διηγήματα του ίδιου του θεατρικού συγγραφέα Αριθμέντη και του αδελφού και του πατέρα τους, και άλλες ακόμη μεταδιηγητικές αφηγήσεις τρίτων ενδοθεατρικών προσώπων. Πέραν τούτων, στο σύνολο του θεατρικού έργου αναγνωρίζουμε διαρκώς τη λειτουργία μιας έντονης διακειμενικότητας, μιας (συμπερίληψης και) συνομιλίας πλήθους διασταυρούμενων λογοτεχνικών, θεατρικών, εικαστικών, κινηματογραφικών και τηλεοπτικών, θεωρητικών, φιλοσοφικών, μουσικών έργων της εγχώριας και ξένης παραγωγής, ακόμη και έργων της μεταμοντέρνας κουλτούρας –κολάζ,

τηλεπαιχνίδια, reality shows, performances (σσ. 16, 142, 141)– ενώ δεν λείπουν και οι πολιτικοί υπαινιγμοί, έτσι που τελικά να μπορούμε να μιλάμε για ένα «μνημονικό παλίμψηστο» (266) κειμένων και εκφραστικών τρόπων.¹⁹ Ο Γραμματάς δεν χαρακτηρίζει τυχαία το θέατρο ως «παμμουσία τεχνών», «πεδίο συνδιαλλαγής και συνάρθρωσης όλων των Μουσών που αντιπροσωπεύουν και μορφοποιούν δηλωτικά τις ποικίλες όψεις [...] της πολιτιστικής δημιουργίας».²⁰

Παράλληλα, ο θεατρικός συγγραφέας Αριθμέντης αποστέλλει από το κινητό του σκηνικές οδηγίες, σημειώσεις και σχόλια πάνω στο έργο του, ακόμη και άρθρα δημοσιογραφικού ή επιστημονικού χαρακτήρα που μπορεί να σχετίζονται με την υπόθεση του θεατρικού του. Η εικόνα του κειμένου διαμορφώνεται σε ένα πολυδιάστατο 'θέαμα' με πολλές διαφορετικές γραμματοσειρές, τύπους γραμμάτων και μορφοποίηση των παραγράφων του. Επιπλέον, πρόκειται για αφηγηματικά πολυεπίπεδο, πολυμεσικό κείμενο, που συσσωματώνει τεχνικές, είδη λόγου και υφολογικές επιλογές:²¹ έτσι, συνδυάζονται λόγος δραματικός, αφηγηματικός, περιγραφικός, υπομνηματικός, ειδησεογραφικός, επιστημονικός, ακόμη και πρακτικές ψηφιακού γραμματισμού. Ένα ετερογενές μείγμα, ένα *pastiche* που συνδυάζει τόσο διαφορετικές φόρμες γραφής σε ένα υβριδικό προϊόν που ξαφνιάζει, ξενίζει και ανοικειώνει. Με αυτή την ενσωμάτωση ποικίλων ειδών λόγου και κωδίκων, οι Bennett και Royle θα μιλούσαν για μια performance, μια «κειμενική αποπλάνηση», που «ενισχύεται επιπλέον από το γεγονός ότι το κείμενο εμπλέκεται με τον κόσμο μέσω ενός αριθμού ειδικών λόγων (discourses)».²² Όπως θα δούμε, μια τέτοια αποπλανητική επιδίωξη εμφιλοχωρεί στις διαρκείς μεταμορφώσεις του ίδιου του λόγου, μέσω του οποίου το νόημα μετασχηματίζεται αδιάλειπτα, ή, καλύτερα, υπαινίσσεται τις πιθανές ερμηνείες του.

Μετερχόμενο όλα αυτά τα μέσα, το κειμενικό σύμπαν διαμορφώνεται σαν καμβάς διασταυρούμενων ιστοριών, σαν ένα «σταυρόλεξο αφηγήσεων»²³ για δυνατούς λύτες, επιτυγχάνοντας την αίσθηση λαβυρίνθου,²⁴ ακόμη και διανοητικού ιλίγγου, αμφιθυμίας και αμφισβήτησης ως και για την έννοια του χρόνου (αφού συχνά ανιχνεύονται παλίν-

19. Κατά τον Γραμματά, η μεταμοντέρνα παράσταση «διαβάζεται ως ένα “παλίμψηστο”, στο οποίο ανιχνεύονται θραύσματα διακειμενικού χαρακτήρα, αναφορές και υπαινιγμοί σε αντίστοιχες παραστάσεις του παρελθόντος, αλλά και σε σύγχρονα δεδομένα από την τέχνη, την επιστήμη και την κοινωνία της παγκοσμιοποιημένης πραγματικότητας» (Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σ. 614).

20. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πάμμουσος παιδαγωγία*, Αθήνα, Υπ. Παιδείας και Θρησκευμάτων, 2013, σ. 7. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://gtheodore.files.wordpress.com/2013/11/cf84cebf-ceb8ceb5ceb1cf84cf81cebf-cf89cf83-cf80ceb1cebccebccebf85cf83cebf83-cf83cf85cebdcebfcebf4cebf83-cf84ceb5cf87cebdcf89cebd-1.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/9/2017).

21. Για μια «εντυπωσιακή πολυφία» μιλά ο Θοδωρής Σταμάτης, στο άρθρο «Η “Μοναδική οικογένεια” του Λευτέρη Καλοσπύρου» στην ηλεκτρονική πηγή: <https://megalovysma.wordpress.com/2014/04/23/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/9/2017).

22. Andrew Bennett – Nicholas Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, 3rd ed., Harlow, Pearson, 2004, σσ. 30-31. Και ο Πεφάνης καταθέτει την άποψη ότι το κείμενο μπορεί να εκληφθεί «ως παράσταση και αυτό, όπως και [η] θεατρική παράσταση ως παραγωγή εικόνων, νοημάτων και συναισθημάτων μέσω της αναγνωστικής πράξης και της δυναμικής του σκηνοθεσίας» (Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σ. 401).

23. Βαγγέλης Χατζήβασιλείου, «Το σταυρόλεξο των αφηγήσεων» στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=537411> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/9/2017).

24. Πρόκειται «για μια αδιέξοδη μεταμοντέρνα αισθητική των διαρκών εγκιβωτισμών» (Γιώργος

δρομες κινήσεις ανάμεσα σε παρόν-παρελθόν-μέλλον), για το αληθές ή την ψευδαίσθησή. Με αυτές τις πρακτικές και τις συνδηλώσεις τους βρισκόμαστε ενώπιον συνθηκών διάλυσης, συχνά παράλογων και ακατανόητων, αντίστοιχα συναντώμενων στο θέατρο του Παραλόγου: «ο Beckett σκόπιμα συνθέτει και διαλύει δομές και μοντέλα, με στόχο να μας εμπλέξει στις διαδικασίες, να μας φέρει πρόσωπο με πρόσωπο»²⁵ με αποδομητικές και έκκεντρες καταστάσεις.²⁶

Οστόσο, η λογοτεχνία είναι μια ερμηνεία, η οποία «μεταφράζει το πραγματικό, τη ζωή, τη φύση, όπως το κάνουν οι άλλες τέχνες»,²⁷ ενώ ο συγγραφέας, νοούμενος ως παραγωγός κειμένων, ως 'ποιητής', είναι «ζωντανός καθρέφτης του ορατού και αόρατου σύμπαντος, θέατρο ο ίδιος μιας πνευματικής πραγματικότητας».²⁸ Σε ένα τέτοιο πλαίσιο θεωρούμε ότι οι δομές της *Μοναδικής οικογένειας* αντανακλούν²⁹ βαθιές ανθρώπινες ανησυχίες, τη χαώδη πολυμορφία και αποσπασματικότητα, τη θραυσματικότητα³⁰ της μεταμοντέρνας εποχής μας.³¹ Το ίδιο το κείμενο, ως περίπλοκο συννοητό αναφορών σε διαφορετικούς λόγους, θέτει εαυτόν σε σχέση με τον 'κόσμο'. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Καστοριάδη, «ένα έργο είναι καλλιτεχνικό στο μέτρο που αναδύεται μέσα από το χάος και κάνει να φανεί, στα μάτια της συλλογικότητας αυτό το χάος. Είναι επομένως ένα "παράθυρο της κοινωνίας που ατενίζει το χάος και ταυτόχρονα η μορφή που έχει δοθεί σε αυτό το χάος"».³²

Αντίστοιχα, το θέατρο είναι, κατά τον Πούχγερ, «μια αναδημιουργία της πραγματικότητας, μια νέα ανασυγκρότηση της κοινωνικά αποδεκτής πραγματικότητας»,³³ μια «μίμηση και υπέρβαση της μίμησης»³⁴ που υλοποιείται «με τα υλικά της υπαρκτής

N. Περαντωνάκης, «Λαβύρινθος χωρίς Μινώταυρο», στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.bookpress.gr/kritikes/pezografia/kalospyros-monadiki-oikogeneia> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/9/2017).

25. Σ. Πατσαλίδης, «Mise en scène vs mise en abîme: περί ορατών και αόρατων θεάτρων στον Samuel Beckett και μετά», στον τόμο *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 77.

26. Ο Πατσαλίδης παρατηρεί ότι «ο Beckett σχολιάζει την "έκκεντρη" θέση του δραματικού κόσμου και αυτών που τον κατοικούν» (στο ίδιο, σ. 80).

27. Pierre Brunel – Claude Pichois – André-Michel Rousseau, *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*; πρόλ. – μτφρ. – σημ. Δ. Αγγελάτος, 5^η έκδ., Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ. 226.

28. Στο ίδιο, σ. 223.

29. Βλ. Lucien Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ε. Βέλτσου – Π. Ρυλμόν, Αθήνα, Πλέθρον, 2000, ιδιαίτερα την πρότασή του για τη δομική-γενετική μέθοδο στην ανάλυση του λογοτεχνικού έργου, σσ. 73-98.

30. Κατά τον Πατσαλίδη, το μεταμοντέρνο θέατρο συνιστά «ένα τυχαίο παιχνίδι σημαινόντων που [...] ανακατώνει τα θραύσματα προϋπαρχόντων κειμένων, τα κομμάτια άλλων πολιτισμών, σωμάτων, λόγων και ήχων, που καταλήγουν σε ένα *bricolage* αισθήσεων και παραισθήσεων, ιστοριών και μυθιστοριών. [...] [Μ]ας υπενθυμίζει διαρκώς ότι η πραγματικότητά είναι μια απέραντη Disneyland, [...] [που] στήθηκε ώστε να αποκρύψει το γεγονός ότι το πραγματικό δεν είναι πλέον πραγματικό» (Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 147).

31. Βλ. Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2002.

32. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σσ. 169-170.

33. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σ. 152.

34. Στο ίδιο, σσ. 152-153.

πραγματικότητας».³⁵ Στον διχασμό του κόσμου σε φαινομενικό (απτό και ορατό) και ουσιαστικό (μεταφυσικό και ιδεατό), όπως τον εξηγούν οι φαινομενολόγοι, το θέατρο παίζει έναν παραβολικό ρόλο:

«ο κόσμος των φαινομένων είναι τόσο ψεύτικος και τόσο αληθινός όσο το θέατρο –ψεύτικος γιατί είναι απλώς “φαίνεσθαι” και όχι “είναι” [...], αληθινός γιατί μόνο αυτός μας είναι προσιτός, σε αυτόν διαδραματίζεται η ζωή μας».³⁶

Το θέατρο είναι το ζωντανό παράδειγμα «της ιδιάζουσας αναπληρωματικής σχέσης ανάμεσα στα “φαινόμενα” και τα “νοούμενα”».³⁷ Ιδιαίτερα δε, το μεταμοντέρνο θέατρο «πολλαπλασιάζει τα “φαινόμενα” και τις (μυθ)ιστορίες, ώστε να απομακρύνει ακόμη πιο πολύ το πραγματικό και να εκθέσει την κατασκευασμένη του φυσιογνωμία».³⁸

Στο μυθιστόρημα-θεατρικό έργο *Η μοναδική οικογένεια*, η προσποίηση, το κρυφτό πραγματικού-φανταστικού, το απατηλό και η αυταπάτη, η ψευδαίσθηση, μας θέτουν ενώπιον σοβαρών προβληματισμών και αμφισβητήσεων για αυτό που φαίνεται και για ό,τι είναι πραγματικά. Έτσι, αποδίδοντας τη μυθιστορηματική πραγματικότητα με όρους θεατρικούς –δηλ. με τα στοιχεία της φαινομενικότητας και του πλασματικού–, επιβεβαιώνεται διαρκώς μια συγκεχυμένη και ατελεύτητα αβέβαιη (μη)πραγματικότητα. Ο σπόρος της αμφιβολίας εισδύει με όχημα το παιχνίδι του ‘είναι’ και ‘μη είναι’ που απασχολεί ιδιαίτερα τον Αντρέα Αριθμέντη όταν, απευθυνόμενος στον αναγνώστη ή/και θεατή, παρουσιάζει και προλογίζει το διήγημα του αδελφού του Αλέξη:

«Το κομμάτι της υπόθεσης που ενδιαφέρει εσάς και μένα είναι ότι η παραπάνω ιστορία, αληθινή / φανταστική, ο ήρωας που ενέπνευσε / δεν ενέπνευσε τους 2 συγγραφείς, που ήταν / δεν ήταν αληθινός, και το πόσο αληθινές / φανταστικές ήταν οι (βιο)μυθιστορίες που έπλασαν οι 2 συγγραφείς στα βιβλία τους, [...] είναι η πρωταρχική πηγή έμπνευσης του νέου μυθιστορήματος του πατέρα μου» (σσ. 59-60).

Αυτή η εναλλασσόμενη αμφιβολία μεταξύ αληθινού / φανταστικού, είναι / μη είναι, ενισχύεται ακριβώς από το θεατρικό παιχνίδι: όπως παρατηρεί ο Πεφάνης:

«[η] παράσταση διανοίγει ένα πεδίο φαντασιακών δυνατοτήτων, όπου όμως το φαντασιακό δεν καθορίζεται από την αυτονομία του ως προς την πραγματικότητα αλλά, αντιθέτως, από τον ουσιώδη δεσμό του με το πραγματικό, βάσει του οποίου και μέσω του οποίου μπορεί να προβεί στην επαναξιολόγηση ή και στην αμφισβήτηση των προδηλοτήτων.»³⁹

Πράγματι, το έργο βαίνει, όπως θα διαπιστώσουμε, από τα φαινόμενα στα νοούμενα, στο τέλος των φαινομένων. Γι’ αυτό ο συγγραφέας Αριθμέντης σημειώνει υπαινικτικά: «Σώστε τα φαινόμενα» (σ. 215)!

35. Στο ίδιο, σ. 153.

36. Στο ίδιο, σ. 154.

37. Στο ίδιο, σ. 155.

38. Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 147.

39. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σ. 386.

Είδωλα και κατοπτρισμοί: μεταξύ υπαρκτού και φασματικού

Από το κινητό του τηλέφωνο ο 'θεατρικός' συγγραφέας Αντρέας Αριθμέντης στέλνει την εξής σημείωση:

«[...] να φάξω να βρω σχετικά άρθρα για τη σύνδεση ανάμεσα σε μιμίδια κ νευρώνες-καθρέπτες. (μιμίδια= τα γονίδια της μίμησης – αν όντως έχουν βιολογική υπόσταση, παύουν να είναι αφηρημένες ιδέες, κοινωνιολογικές έννοιες)» (σ. 39).⁴⁰

Η έννοια του καθρέφτη και της αναπαραγωγής του ειδώλου που αντανακλάται σε αυτόν απασχολεί συστηματικά το κείμενο που εξετάζουμε. Ένας από τους εγκιβωτισμένους ήρωες, ο Μανόλης, προσωπείο του Μιχάλη σε μια κατοπτρικά ανακλώμενη εγκιβωτισμένη ιστορία, έρχεται αντιμέτωπος με τους αλλεπάλληλους εγκιβωτισμούς που προκαλεί το γυαλί και ο καθρέφτης, όταν

«είδε [τη Νάνσυ] να τον κοιτάζει μέσα από τον καθρέφτη. Στην αρχή ήταν μια φευγαλέα αντανάκλαση στο επικαλυμμένο με φύλλο ασημιού γυαλί: το γραμμοσκιασμένο περίγραμμα ενός προσώπου που αποτυπώθηκε παραμορφωμένο σαν κλεψύδρα στο ρομβοειδές πλαίσιο της οθόνης της τηλεόρασης [...] και ήταν εγκιβωτισμένη στον καθρέφτη μοιάζοντας επίσης με κλεψύδρα. Πολύ γρήγορα η μπερδεμένη εικόνα εξομαλύνθηκε: το θαμπό γυναικείο πρόσωπο ξεκόλλησε από τους αλλεπάλληλους εγκιβωτισμούς και σταθεροποιήθηκε στον καθρέφτη [...]» (σ. 201).

Παρόμοια, στη φανταστική της 'παράσταση' στη Γ' πράξη, η Χριστίνα αναγνωρίζει ότι σε «όλη [της] τη ζωή [ήταν] μια απάτη» (σ. 287):

«Όμως εγώ φοβάμαι [...] ότι είμαι κι εγώ μια απάτη, σαν τον μπαμπά μου, σαν τον αγαπημένο συγγραφέα του μπαμπά μου και σαν τον ήρωα του αγαπημένου συγγραφέα του μπαμπά μου» (σ. 291).

Σε όλους αυτούς τους αντικατοπτρισμούς το είδωλο των ηρώων όσο και του συγγραφέα –όπως και των διαδοχικά εγκιβωτισμένων ιστοριών ή και διαχειμένων (όπως τα είδαμε πιο πάνω) ιστοριών που η μια φωτίζει την άλλη και όλες μαζί το θεατρικό–βρίσκονται σε μια *mise en abyme* καταβύθιση, σε ατέρμονες σειριακές αντανακλάσεις και αναπαραγωγές, μια επ' άπειρον επαναλαμβανόμενη δομή,⁴¹ τέτοια που τα ίχνη του συγγραφέα, των ηρώων ή/και του πρωτοτύπου / αρχικού κειμένου (ακόμη και του ίδιου του αναγνώστη / θεατή που 'παρακολουθεί') να εξαφανίζονται στην άβυσσο διολισθαίνοντας σε συγκεχυμένες καταστάσεις αλλά και αφήνοντας πίσω τους αντίγραφα.

Πρόσωπα και προσωπεία στη σκηνή

Οι λειτουργίες του θεατρικού ανιχνεύονται και στο επίπεδο της υποκριτικής και των ρόλων. Σύμφωνα με τον Γραμματά, «η έννοια της μίμησης αποτελεί την ουσία της θεατρικής κατάστασης και προκύπτει από τη μετατροπή του "φυσικού ρόλου" [...] σε

40. Το 'μιμίδιο' ορίζεται ως μονάδα πολιτισμικής μεταβίβασης ή ως μονάδα μίμησης με την ευρύτερη έννοια του όρου (βλ. σχετικά Ρίτσαρτ Ντόκινς, *Το εγωιστικό γονίδιο*, μτφρ. Π. Δεληβοριάς, Αθήνα, Κάτοπτρο, 2017).

41. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

“θεατρικό ρόλο”, δηλαδή σε μια ψευδαισθητική πραγματικότητα» που όμως «στερείται ουσίας». ⁴² Έτσι, η υποκριτική νοείται ως τέχνη και τεχνική της μεταμφίεσης και μετατροπής της προσωπικότητας του υποκριτή σε δραματικό πρόσωπο.

Οι αναφορές στη μεταμορφωτική δράση της θεατρικής πράξης που βασίζεται στο παιχνίδι των ρόλων αποτελούν κοινό τόπο στον καταληκτικό μονόλογο της Χριστίνας –στην τελευταία πράξη– αλλά και σε όλο το έργο. Ο Πατσαλίδης επισημαίνει ότι οι μονόλογοι «μας προϊδεάζουν για κρυμμένες συγκρούσεις». ⁴³ Και αυτό επαληθεύεται μέσα από τις σταδιακές αποκαλύψεις της μικρής ηρωίδας για τα μυστικά και τις ‘αλήθειες’ της «μοναδικής» της οικογένειας. Η ίδια διακρίνει, μάλιστα, τη θεατρική σύμβαση ότι ο ηθοποιός υποδύεται κάτι άλλο από αυτό που είναι πραγματικά σαν οντότητα:

«Στο θέατρο υπάρχουν πολλές περιπτώσεις που ένας άντρας υποδύεται τον ρόλο μιας γυναίκας και το αντίστροφο» (σ. 294).

Εξάλλου, όπως παραδέχεται η μητέρα της, η μικρή της κόρη «[υ]ποδύεται ρόλους, επινοεί φανταστικούς φίλους, ζει σε κόσμους παράλληλους» (σ. 129) ενώ «η διάθεση και το ύφος της μεταβάλλονται κάθε που αλλάζει θέση στο τραπέζι» του σκακιού της (σ. 133). Αλλά και οι άλλοι χαρακτήρες του θεατρικού έργου προσποιούνται κάτι άλλο από αυτό που είναι: τόσο η Μάρθα όσο και ο Μιχάλης (γονείς της Χριστίνας) αποκρύπτουν στοιχεία της πραγματικής ταυτότητας και των συναισθημάτων τους ενώ μεταμορφώνονται σε άλλα πρόσωπα μέσα στις ένθετες ιστορίες.

Τα δεδομένα αυτά συμπληρώνονται και με σκηνικά στοιχεία, όπως η μάσκα που φορά ο Μιχάλης λίγο πριν πεθάνει. Ένα υλικό αντικείμενο που αντιπροσωπεύει την αλλαγή της προσωπικότητας, μια τεχνική μεταμόρφωσης του φορέα «σε κάποιον που δεν είναι», ⁴⁴ μια προσποίηση που δεν επιτρέπει να αναγνωριστεί η πραγματική ταυτότητα του κατόχου. Όπως παρατηρεί ο Πεφάνης, η μάσκα «είναι το κατώφλι της ετεροπροσωπίας και της αμφισημίας», ⁴⁵ ενώ «εκφράζει την επιθυμία μιας κοινωνίας να καταναλώσει την ταυτότητά της και να επενδύσει σε νέους ρόλους». ⁴⁶

Μιλώντας για πρόσωπα και προσώπεια πρέπει να σταθούμε σε εκείνο του συγγραφέα Ανδρέα Αριθμέντη, αλλά και όλων των εγκιβωτισμένων συγγραφέων, όπως του Μιχάλη. Το κείμενο που εξετάζουμε διακρίνεται για την έντονη αυτοαναφορικότητά του με την ανάδειξη της παρουσίας του δημιουργού ανά πάσα στιγμή και τόπο, η οποία στο πλαίσιο του θεατρικού φαινομένου επηρεάζει και «συγκροτεί την ίδια τη σκηνική πράξη, την ίδια στιγμή και στον ίδιο χώρο με τους αποδέκτες της πράξης αυτής». ⁴⁷ Γι’ αυτό ο Γραμματάς παρατηρεί ότι στο μεταδραματικό θέατρο ο συγγραφέας «έχει πάψει πια να είναι μια περιχαρακωμένη στο δικό της “εγώ” δημιουργική συνείδηση και έχει μετατραπεί σε επικοινωνιακό μεσολαβητή διά του οποίου επιτελείται η επαφή

42. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σ. 23.

43. Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 442.

44. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σ. 117.

45. Γ. Π. Πεφάνης, «Το βλέμμα της μάσκας», στον τόμο *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου. Δοκίμια και άρθρα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2009, σ. 37.

46. Στο ίδιο, σ. 38.

47. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σ. 403.

ετερογενών, κάποτε και ασύμβατων νοημάτων».⁴⁸ Έτσι, «προκύπτει μια νέα συλλογική εικόνα για την έννοια “συγγραφέας” και του αποδίδεται ένας νέος ρόλος, [...] σε τρόπο ώστε τα όρια του συγγραφέα, του ηθοποιού, του χαρακτήρα και του θεατή γίνονται δυσδιάκριτα».⁴⁹

Πράγματι, στη *Μοναδική οικογένεια* το παιχνίδι των ρόλων και της υποκριτικής αφορά και το πρόσωπο του θεατρικού συγγραφέα, ο οποίος αν και εξωδραματικός όπως θα έπρεπε, μετά την Α' πράξη προχωρά σε μια αυτοπαρουσίαση: «Λίγα Λόγια για Μένα», λέει (σ. 40), μέσα από τα κείμενα που υποτίθεται έχει συγγράψει πέραν του θεατρικού του. Ο ίδιος, λοιπόν, ο δραματουργός γίνεται πρωταγωνιστής στο έργο του. Εξελικτικά, συσσωματώνει το σύνολο των συγγραφέων των οποίων τα κείμενα εγκιβωτίζονται στην υπερδομή του μυθιστορηματικού όλου, έτσι που όλοι αυτοί να είναι ποικίλα προσωπεία ενός και μόνο δημιουργού. Η πολλαπλότητα των προσωπειών αυτών όμως, διαμορφώνει μια έντονη αίσθηση κερματισμού του εαυτού. Γι' αυτό ο Πατσαλίδης αναγνωρίζει την υποκειμενικότητα «ως το ίχνος πολλών και διαπλεκόμενων λόγων, το παράγωγο ενός σχετικιστικού συστήματος, το οποίο είναι απόρροια του ίδιου του λόγου».⁵⁰

Όντως, το κείμενο επιδίδεται σε έναν επ' άπειρον αντικατοπτρικό πολλαπλασιασμό του ειδώλου του συγγραφέα (ανάμεσα σε καθρέφτες που αναπαράγουν την εικόνα του, τα προσωπεία του, συχνά παραμορφωμένα ή και αντεστραμμένα). Καθένα από αυτά τα προσωπεία-συγγραφείς αντλεί από το δικό του 'εργαστήριο' και καταθέτει τη δική του άποψη για τη συγγραφή και τις τεχνικές της. Μία εξ αυτών των συγγραφέων εκθέτει την τέχνη της ως εξής:

«Όταν γράφω λογοτεχνία, δεν διαβάζω πολύ, για να μην επηρεάζομαι. Προσπαθώ να αφήσω τη φαντασία μου ελεύθερη να κάνει πράγματα που θα με εκπλήξουν. Όταν ψάχνεις ένα θέμα και οι πληροφορίες στο ίντερνετ είναι ανοιχτές για όλους, τότε οι πιο πολλοί θα γράψουν πάνω-κάτω τα ίδια πράγματα» (σσ. 148-149).

Άλλοτε πάλι, ο δραματουργός δεσμεύεται απέναντι στην αυτονομία των ηρώων του:

«ο Μιχάλης, η Μάρθα και η Χριστίνα δεν θα γίνουν τα φερέφωνα μου» (σ. 140), «περίεργο, γιατί εγώ σαν χαρακτήρας είμαι το ακριβώς αντίθετο από την ηρωίδα μου» (σ. 149).

Κάθε τέτοιο προσωπείο συνιστά ένα μετα-σχόλιο του Ανδρέα Αριθμέντη στον ρόλο του ως συγγραφέα. Εδώ όμως, θα βρίσκαμε και την τεχνική του μπρεχτικού υποκριτή να γίνεται ο ίδιος όργανο εφαρμογής της θεωρίας του, όχημα της σημασίας και της πρόσληψής του από τον θεατή.⁵¹

Πέραν όσων ειπώθηκαν για πρόσωπα και προσωπεία, τη λειτουργία της υποκριτικής θα την αναγνωρίσουμε, εν τέλει, στη μεταμόρφωση του ίδιου του μυθιστορήματος σε θεατρικό έργο: από το εξώφυλλο «Λευτέρης Καλοσπύρος, *Η μοναδική οικογένεια*. Μυθιστόρημα, Αθήνα, Πόλις, 2013» μεταλλάσσεται, μεταμφιέζεται –θα λέγαμε– σε

48. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σσ. 616-617.

49. Στο ίδιο, σ. 631.

50. Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 137.

51. Βλ. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σ. 59.

«Αντρέας Αριθμέντης, *Θεατρικό έργο*, Αθήνα, 2012». Πρόκειται για ενσυνείδητη επιλογή κειμενικής μεταμόρφωσης.

Στην πλατεία

Σε αυτή την παράσταση των εύπλαστων προσωπείων και των διασπαστικών ροπών εισέρχεται και ο αναγνώστης / θεατής διεκδικώντας τη θέση του στο σχήμα πρόκληση-ανταπόκριση που αναδύεται στο πλαίσιο της θεατρικής κατάστασης.⁵² Η θεατρική πράξη, βεβαίως, προϋποθέτει και απαιτεί τη συμπαρουσία του θεατή. Αυτός, σύμφωνα με τον Πεφάνη, έχει κατ' αρχήν «κειμενική υπόσταση»,⁵³ όντας «απαράγραπτος όρος της επικείμενης παράστασης του κειμένου».⁵⁴ Ο δραματικός λόγος «ως μια ζώσα ομιλιακή πράξη, γίνεται, κατά τρόπο κυριαρχικό, συνεχής έκκληση προς το κοινό».⁵⁵ Αυτή η διαλεκτική σχέση ερείδεται στο αίσθημα του συνανήκειν που αναπτύσσεται στη διάρκεια της εμπειρίας που μοιράζονται θεατές και ηθοποιοί ως μέλη της ίδιας ομάδας οικειότητας εν τόπω και χρόνω, ως «διφυσείς οντότητες, ενταγμένες σταθερά σε μια διαδικασία του γίνεσθαι».⁵⁶ Κατά τον Πούχγερ, το «κοινό δημιουργείται από τη συλλογική βίωση της παράστασης ως ενδιάμεσου γίνεσθαι».⁵⁷ Έτσι, ηθοποιοί και θεατές είναι «δημιουργήματα της παράστασης»⁵⁸ αλλά και συνδημιουργοί της.

Η παρουσία του θεατή γίνεται πολλαπλά αντιληπτή στη *Μοναδική οικογένεια*, από την πρώτη κιόλας στιγμή της μεταμόρφωσης του κειμένου από «μυθιστόρημα» σε «θεατρικό έργο». Πρόκειται για μια πρόκληση και έκκληση προς τον θεατή «να συμμετάσχει στις διαδοχικές μεταμορφώσεις».⁵⁹ Κατ' αρχάς, οι σκηνικές οδηγίες (σσ. 11-12, 83-87, 103, 122, 164, 207, 286 κ.α.), που επηρεάζουν αποφασιστικά την τελική πρόσληψη του έργου, νοούνται ως διάλογος με τον αναγνώστη, τον οποίον και δραματοποιούν κάνοντάς τον εξ αρχής παρόντα θεατή της παράστασης:

«Η καρέκλα του διευθυντή της εταιρείας είναι στραμμένη πλάτη προς το κοινό. [...] Ο φωτισμός είναι εκτυφλωτικός, σαν να βρισκόμαστε σε δωμάτιο ανάκρισης» (σ. 11).

Έπειτα, οι περιγραφές της εικονικής πραγματικότητας των reality shows, των video games (σ. 19) και της performance (σ. 16) αποκτούν οντότητα μπροστά στην παρουσία ενός πραγματικού ή δυνητικού θεατή, κάτι που ο δραματουργός Αριθμέντης υπενθυμίζει διαρκώς με τις αποστροφές του προς το κοινό:

«Θυμάστε την ιστορία, αποκλείεται να μην τη θυμάστε ή να μην τη γνωρίζετε ακόμη κι αν γεννηθήκατε αργότερα» (σ. 76).

52. Βλ. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σσ. 447-454.

53. Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, σ. 403.

54. Στο ίδιο, σ. 404.

55. Στο ίδιο, σ. 406.

56. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σ. 455.

57. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σ. 551.

58. Στο ίδιο, σ. 561.

59. Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, σ. 408.

Τέλος, θεατής και θέαση δραματοποιούνται (ως δημιουργήματα της παράστασης), όταν για παράδειγμα ένας από τους πολλούς εγκλιβωτισμένους μυθιστορηματικούς ήρωες παρακολουθεί μια αστυνομική ταινία στη μικρή οθόνη.

«αδυνατώντας να καταλάβει αν αυτό που τον είχε ξυπνήσει ήταν αληθινό ή άλλη μια μετάδοση γεμάτη παράσιτα από ένα χαλασμένο κανάλι της πραγματικότητας που είχε εκβάλλει κατά λάθος στον ευθυγραμμισμένο, χωρίς όνειρα ύπνο του» (σ. 196).

Όπως επισημαίνει ο Πούχγερ, το σύγχρονο θέατρο «δημιουργεί καταστάσεις κρίσεως, στις οποίες όλοι οι συμμετέχοντες βγαίνουν από τις βεβαιότητες και τις ασφάλειες». ⁶⁰ Έτσι, ο θεατής καλείται να ασκηθεί σε μια δημιουργική 'ανάγνωση', μια «δημιουργική "απάντηση"» ⁶¹ στα ερωτήματα που υποβάλλει το έργο για τη σχετικότητα μεταξύ αλήθειας / πραγματικότητας και ψεύδους / φαντασίας, την ενδεχομενικότητα ⁶² και τη ρευστότητα των ορίων τους.

Σε αναζήτηση της σημασίας, θεατρικό τω τρόπω

Σύμφωνα με τον Πεφάνη, ο δραματικός λόγος είναι ένας εν δυνάμει παραστασιακός λόγος με την έννοια ότι «προετοιμάζει τη μετουσίωσή του σε σκηνικό λόγο». ⁶³ Είναι «ο κατ' εξοχήν λόγος της δυναμικότητας, της συμβολικότητας και της εκκρεμότητας», ⁶⁴ δεδομένου ότι σε κάθε αναγνωστική προσέγγιση ή παραστασιακή επιτέλεση δημιουργεί νέες πιθανές ερμηνείες και νέους συμβολισμούς. Γι' αυτό, οι θεατρικές σκηνές χαρακτηρίζονται ως «ανοιχτά συστήματα νοήματος» ⁶⁵ που πληρούνται συνεπικουρία ενός παρόντος και διαρκώς μεταλλασσόμενου θεατρικού κοινού.

Σε επίπεδο σημειολογικό, το θεατρικό έργο λειτουργεί ως «ένας εν δράσει συμβολισμός», ⁶⁶ «που κωδικοποιεί και μεταγράφει δευτερογενώς την πραγματικότητα». ⁶⁷ Στην κατεύθυνση αυτή, αξιοποιεί τη μεταφορά και τη μετωνυμία και άλλα σχήματα λόγου και αφηγηματικές τεχνικές, ⁶⁸ στοιχεία τα οποία μεταφέρονται και στη θεατρική παράσταση ως 'μεταποίηση' μιας μορφής (κείμενο) σε μιαν άλλη (εικόνα). ⁶⁹ Εξάλλου, η ίδια η εγγεγραμμένη στο δραματικό κείμενο παραστασιμότητα ενισχύει αυτήν τη μεταφορά του λόγου σε εικόνα. ⁷⁰ Μια τέτοια μεταμόρφωση, πράγματι, επιτυγχάνεται στο παρόν έργο, όπως μάλιστα ορίζεται από τον ρηξικέλευθο τρόπο μεταφορικής έκφρασης που προτείνει ο δημιουργός του:

60. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σ. 561.

61. Στο ίδιο, σ. 562.

62. Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σσ. 398-409.

63. Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, σ. 354.

64. Στο ίδιο, σ. 353.

65. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σ. 151.

66. Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, σ. 187.

67. Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, σ. 73.

68. Βλ. στο ίδιο, σ. 265.

69. Βλ. στο ίδιο, σσ. 67-68.

70. Βλ. στο ίδιο, σ. 473.

«το ιδανικό μυθιστόρημα θα πρέπει να αποτελείται από ιστορίες-μέσα-στις-ιστορίες που με τον καιρό θα αντικαταστήσουν τις μεταφορές και τις παρομοιώσεις που έχουν ξεμείνει από το μυθιστόρημα του 19ου και του 20ού αιώνα» (σ. 170).

Η ρήση αυτή, βέβαια, αποκαλύπτει απερίφραστα την πρόθεση του συγγραφέα και αποσαφηνίζει τον οργανωτικό σχεδιασμό και τον συμβολικό χαρακτήρα του έργου του: μέσω των δομικών / κατασκευαστικών τεχνικών που ήδη επισημάνθηκαν, δραματοποιείται η ίδια η γραφή και οι τρόποι της αλλά και η ανάγνωση (σσ. 58-70) (όπως ακριβώς τα πρόσωπα των ηρώων, του συγγραφέα, των θεατών), καθώς και η ίδια η κατασκευαστικότητα του λογοτεχνικού έργου (σσ. 79-82, 91-93). Τόσο η γραφή όσο και η ανάγνωση λαμβάνουν διαστάσεις δρώντων προσώπων καθώς στοιχειοθετούνται ως εν εξελίξει ζώντες οργανισμοί, οντότητες εν δράσει υπό συνεχή διαπραγμάτευση, κατασκευή και διαμόρφωση, και μάλιστα με την (συνυφασμένη με το θέατρο) κινητικότητα⁷¹ και τον ρυθμό μιας παράστασης αυτής καθεαυτής –παρά τη ‘φαινομενική’ στατικότητα της πλοκής: ακατάσχετη διαδοχή ειδών λόγου, συνεχής ροή διακειμενικών αναφορών, παλινδρομήσεις, μετατοπίσεις, περιπέτειες και σημαδιακές στιγμές.

Το θεατρικό έργο γίνεται έτσι ένα ενσώματο προϊόν που διαμεσολαβεί μεταξύ αναγνώστη / θεατή και ανάγνωσης / παράστασης, αφήγησης και δράσης. Πρόκειται για ένα επινοημένο ενδοδιακείμενο, ένα ‘fictum’, που διαλέγεται με το πλαίσιο του (το μυθιστορηματικό δηλ. περιβάλλον) ως η συντελεσμένη / δεδομένη πραγμάτωσή του, ως ένα ‘factum’,⁷² στοιχεία τα οποία, εν τέλει, συνοικοδομούν τη θεατρική παράσταση.⁷³

Σε αυτή τη θέαση των πραγμάτων η γραφή ως έμπνευση και διαδικασία, ο δημιουργός και το δημιούργημά του ταυτίζονται με τα επώνυμα πρόσωπα του θεατρικού έργου και τα αντίστοιχα προσωπεία ή αντίγραφα τους: Η μούσα-έμπνευση-μητέρα Μάρθα (μούσα ‘επικών’ καταγωγικά διαστάσεων). Ο συγγραφέας-καλλιτέχνης-πατέρας Μιχάλης (‘ποιητής’ επικών διαστάσεων και αυτός, στην εναγώνια προσπάθειά του να συνθέσει τις περιπέτειες της γραφής). Τέλος, το καλλιτέχνημα-Χριστίνα, παιδί-θαύμα (δηλ. καλλιτεχνικό ‘αριστούργημα’, ένα σύγχρονο, μεταμοντέρνο ‘έπος’, μια ‘Οδύσεια’ της γραφής), απότοκο της γονιμοποιητικής συνεύρεσης της πνευματικής καθοδήγησης με την καλλιτεχνική δράση. Σε αυτές τις παραβολικές παρατηρήσεις η ανατροπή έρχεται όταν στον καταληκτικό μονόλογό του το καλλιτέχνημα-Χριστίνα αποκαλύπτεται σαν μια «απάτη» (σ. 287) που, ακολουθώντας τον θάνατο του συγγραφέα-Μιχάλη, σταδιακά αποσυντίθεται μέχρι την τελική αποδόμησή του, διαδικασία –ωστόσο– που έχει προετοιμαστεί επιμελώς στη διάρκεια όλης της συνονθυλευματικής, ανασφαλούς, αλλά και ‘επικής’⁷⁴ σύνθεσης και αποσύνθεσής του.

71. Βλ. Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, σ. 135.

72. Βλ. στο ίδιο, σ. 515.

73. Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, σ. 387.

74. Επεκτείνοντας περαιτέρω τις σκέψεις αυτές, θα μπορούσαμε να ανατρέξουμε στον τρόπο σύνθεσης των επών που, πέραν της πρωτότυπης ποιητικής έμπνευσης, αντλούσαν αποσπάσματα από το αποθετήριο των επικών κύκλων. Η *Μοναδική οικογένεια* κινούμενη στη διπλή κατεύθυνση, προς και από τη σύνθεση, καταδεικνύει τη θέση της για τη μη-αυθεντία του ποιητή-καλλιτέχνη.

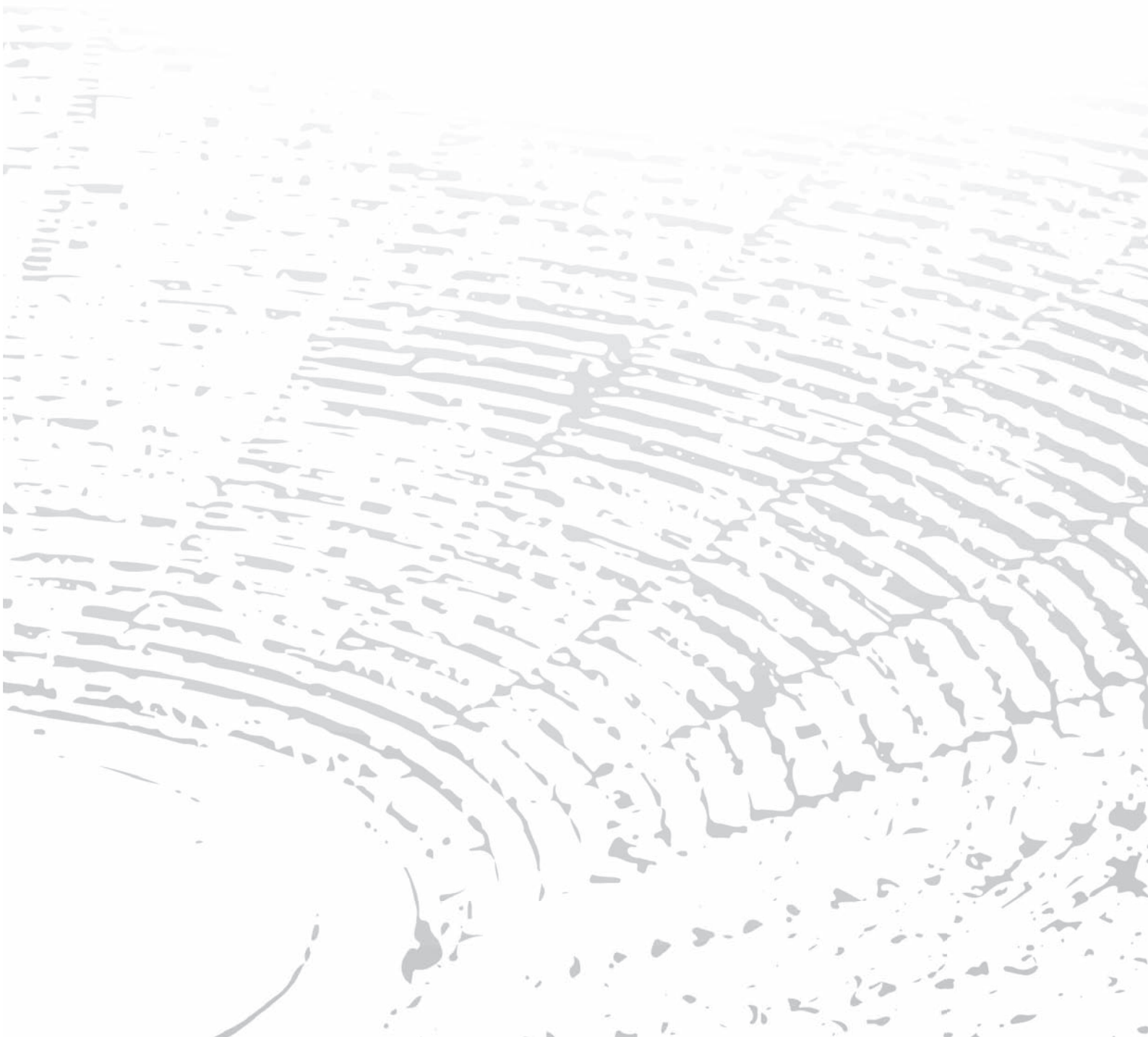
Στη λήξη του έργου όλα τίθενται εν αμφιβόλω. Η μόνη αλήθεια που παραμένει τελικά είναι αυτή που υπαινίσσεται η θεατρική συνθήκη και αποκαλύπτεται διά στόματος Ανδρέα Αριθμένη:

«Μόνο αλήθειες στο θεατρικό, μόνο αλήθειες
δεν έχω άλλο χρόνο» (σ. 163).

Αυτό, λοιπόν, το μπρεχτικών διαστάσεων ‘επικό’ θεατρικό έργο, σε μια «παράσταση των συνθετικών του υλικών»⁷⁵ επιλέγεται ως συγκεκριμένη μορφή και σύνθεση λόγου, για να αποκαλύψει, μέσα από την κατάργηση των ψευδαισθήσεων, την ανοικείωση και την παραδοξότητα, τη μόνη αλήθεια, τη σχετικότητα ακριβώς και την κατασκευαστότητά της. Στην προοπτική αυτή ο ίδιος ο τίτλος είναι ακυρωτικός, αφού η *Μοναδική οικογένεια* μόνο «μοναδική» δεν είναι μέσα στον κυκεώνα της πολυδιάσπασης και της επανάληψής της.

75. Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 451.

Α. ΤΟΠΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ



ΕΛΕΝΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ

*Πηγές της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου:
Μια πρώτη χαρτογράφηση*

«Όλοι όσοι βρισκόμαστε σ' αυτή την αίθουσα γινόμαστε μάρτυρες της εγκαθίδρυσης της θεατρολογικής επιστήμης στην Κύπρο». Με αυτά τα λόγια, ενάμισι περίπου χρόνο πριν, στο πρώτο θεατρολογικό συνέδριο στην Κύπρο, ο Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Βάλτερ Πούχνερ αποτύπωνε την κατάσταση στην οποία βρισκόταν και βρίσκεται η έρευνα του κυπριακού θεάτρου. Ήταν γεγονός πως τότε για πρώτη φορά μελετητές από Ελλάδα και Κύπρο συναντήθηκαν, προσφέροντας ο κάθε ένας μια διαφορετική ψηφίδα, σηματοδοτώντας έτσι την έναρξη μιας πορείας που δειλά δειλά θα ξετύλιγε το κουβάρι της γνώσης.¹ Είναι αλήθεια πως οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ερευνητής όταν βρίσκεται μπροστά σε ένα αχαρτογράφητο τοπίο, όπως είναι αυτό της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου, είναι πολλές, αλλά συνάμα συναρπαστικές. Τα κενά αρκετά, οι μελετητές λίγοι και οι πηγές διασκορπισμένες και πολύ συχνά θαμμένες σε παλιά κιτάπια.

Αυτή, λοιπόν, ήταν και συνεχίζει να είναι η πρόκληση του δικού μου ερευνητικού ταξιδιού για το θέατρο του τόπου μου. Με την παρούσα ανακοίνωση γίνεται προσπάθεια μιας πρώτης χαρτογράφησης των πηγών της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η αναζήτηση μας αποκαλύπτει στοιχεία για ανθρώπους, παραστάσεις, εκδόσεις και θεατρικούς χώρους. Αφορμή γι' αυτό το ταξίδι στάθηκε η μεταπτυχιακή μου εργασία που έχει κατατεθεί στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ με θέμα τις περιοδείες των ελληνικών θιάσων στην Κύπρο από το 1897 μέχρι και το 1907. Ένα θέμα που αναδεικνύει πως οι περιοδείες των ελληνικών θιάσων συνθέτουν σε μεγάλο βαθμό το τοπίο διαμόρφωσης του επαγγελματικού θεάτρου στο νησί μέχρι το 1940 περίπου.

Ο ερευνητής που αποφασίζει να ασχοληθεί με το θέμα έρχεται αντιμέτωπος αρχικά με την εικόνα που του δίνουν οι δευτερογενείς πηγές. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι δύο βασικές μελέτες ιστορίας του κυπριακού θεάτρου που εκτείνονται σε μεγάλη χρονική διάρκεια είναι οι μελέτες των Μιχάλη Μουστερή και Γιάννη Κατσούρη.² Δύο

1. Το επιστημονικό συνέδριο με θέμα «Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο» πραγματοποιήθηκε στις 30-31 Οκτωβρίου 2015 και ήταν αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Κατσούρη.

2. Μιχάλης Μουστερής, *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου: Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός, Μ. Π. Μουστερής, 1988· Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο 1860-1959*, Λευκωσία, Στ. Λειβαδιώτη, 2005. Για το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα βλ. Άντρη Χ. Κωνστα-

εργασίες ζωής που αποτελούν μια σπουδαία δουλειά υποδομής και τροφή για περαιτέρω έρευνα, έχοντας ωστόσο κάποιες ελλείψεις που πρέπει να συμπληρωθούν.

Συνεπώς, η διαδρομή μας οδηγεί πρωτίστως στην έρευνα των πρωτογενών πηγών. Ο πιο ασφαλής δρόμος για την ανεύρεση πληροφοριών και τεκμηρίων είναι ο κυπριακός Τύπος της εποχής, ο οποίος φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, στο Αρχείο του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών στη Λευκωσία, αλλά και στο Ερευνητικό Κέντρο Λεμεσού. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως στο γραφείο Τύπου και Πληροφοριών ο ερευνητής μπορεί να έχει πρόσβαση στο ψηφιοποιημένο αρχείο εφημερίδων που είναι καταχωρημένο σε διακομιστή, ο οποίος είναι εφοδιασμένος με λογισμικό πρόγραμμα μηχανισμού αναζήτησης λέξεων. Το ψηφιοποιημένο αρχειακό υλικό αρχίζει το 1878 και ξεπερνά τον ένα αιώνα.

Συγκεκριμένα, για τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα εντοπίζονται 20 περίπου ελληνόφωνα εβδομαδιαία έντυπα τα οποία κυκλοφορούν στο νησί.³ Η ιδιαιτερότητα, ωστόσο, της γεωγραφικής θέσης της Κύπρου ως σταυροδρόμι της Μεσογείου, καθώς και ως τόπος διεθνούς ενδιαφέροντος με επιρροές από Ανατολή και Δύση αντικατοπτρίζεται και στις πηγές, καθώς δεν μιλάμε μόνο για ελληνόφωνα έντυπα αλλά και για αγγλόφωνα και τουρκόφωνα. Όσον αφορά την αποδελτίωση των εντύπων να σημειώσουμε πως η μόνη αποδελτίωση κυπριακού Τύπου έγινε από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο σε έξι εφημερίδες οι οποίες εκδίδονται πριν το 1900.⁴

Τα θέματα με τα οποία ασχολείται ο Τύπος στην υπό εξέταση περίοδο αφορούν κυρίως τις έντονες ανακατατάξεις που προκύπτουν στο πολιτικοκοινωνικό περιβάλλον του νησιού. Από το 1878, που λειτουργεί το πρώτο τυπογραφείο στη Λάρνακα, κυρίαρχο θέμα στις εφημερίδες αποτελούν οι εξελίξεις και οι αλλαγές που έφερε στο νησί ο ερχομός των Άγγλων. Από το 1900 και μετά βλέπουμε πως η δημοσιογραφική κοινότητα εστιάζει το ενδιαφέρον της στον εμφύλιο διχασμό που προκαλεί το Αρχιεπισκοπικό Ζήτημα, ενώ από το 1914 μονοπωλεί το ενδιαφέρον η προσάρτηση της Κύπρου στη Βρετανία και τα ζητήματα που προκύπτουν από αυτή.

Όσον αφορά τη θέση που κατείχε το θέατρο στην κυπριακή αρθρογραφία, είναι θα λέγαμε ενδεικτική της θέσης που είχε το θέατρο στη ζωή των ανθρώπων. Αυτή την εποχή στην Κύπρο δεν έχει διαμορφωθεί ακόμα το επαγγελματικό θέατρο, οπότε η «γνωριμία» με τη θεατρική τέχνη οφείλεται αποκλειστικά στους περιοδεύοντες ξένους θιάσους. Οι άγουρες θεατρικές κριτικές που εντοπίζονται στον Τύπο είναι ενδεικτικές της αφέλειας με την οποία προσεγγίζονται οι παραστάσεις τους στο νησί.

ντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974). Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.

3. Περισσότερες πληροφορίες για τα τεχνικά χαρακτηριστικά στοιχεία των εφημερίδων, τα βιογραφικά στοιχεία των βασικών συντελεστών έκδοσης καθώς και πλήρης ή μερική αποδελτίωση των περιεχομένων τους, βρίσκουμε στους σχετικούς τόμους του καθηγητή Ανδρέα Κλ. Σοφοκλέους με τίτλο *Συμβολή στην ιστορία του κυπριακού τύπου*. Η σειρά των έξι τόμων αφορά την περίοδο 1878-1960.

4. Εφ. *Αλήθεια* (1881-1882, 1885, 1888-1889), εφ. *Αναγέννησις* (1897), εφ. *Το Έθνος*, (1891-1892), εφ. *Ευαγόρας* (1891-1899), εφ. *Νέον Κίτιον* (1880), εφ. *Σάπλιγξ* (1894-1899).

Λίγα είναι τα έντυπα που προσφέρουν απλόχερα χώρο στις σελίδες τους για κάτι παραπάνω από μια αναφορά θεατρικής παράστασης στα «Κοινωνικά». Οι αρθρογράφοι της εποχής φαίνεται πως δεν έχουν τη γνώση αλλά ούτε την εμπειρία να αναγνώσουν μια θεατρική παράσταση και μένουν σε επιφανειακές κρίσεις της υποκριτικής των ηθοποιών και ανάλυσης του θεατρικού κειμένου.⁵ Πολλοί είναι ακόμα οι αρθρογράφοι που αντιμετωπίζουν τις παραστάσεις ως εργαλείο μόρφωσης και διδασχής των εθνικών ιδεωδών και τις αξιολογούν ως τέτοιες.⁶ Στο γύρισμα του αιώνα, ο ηθικοπλαστικός ρόλος που έπρεπε να έχει το θέατρο της εποχής παρουσιάζεται ως το βασικότερο επιχείρημα των Κυπρίων αρθρογράφων, ένα επιχείρημα που πολλές φορές χρησιμοποιείται ως διαφήμιση προκειμένου να προσελκύσει περισσότερο κόσμο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση κριτικής που αναφέρεται στην παράσταση του έργου *Αθανάσιος Διάκος*. Παρότι η παράσταση χαρακτηρίζεται οικτρή, επιβραβεύεται για τον εθνικό ενθουσιασμό που προκάλεσε στις καρδιές του κοινού.⁷

Λαμπερές εξαιρέσεις στον κυπριακό Τύπο αποτελούν οι θεατρικές στήλες που εμφανίζονται κατά διαστήματα σε συγκεκριμένα έντυπα. Αντιπροσωπευτικό δείγμα είναι η στήλη του Όλυμπου Κέρκη (= Ευγένιου Ζήνωνος) με τίτλο «Θεατρική Ηχώ» στην εφημερίδα *Σάλπιγξ* το 1897, η οποία στη συνέχεια μετονομάζεται σε «Μολυβιές απ' το θέατρο». Στη στήλη του ο αναγνώστης μπορεί να εντοπίσει εκτενή κριτικά κείμενα που αφορούν τις παραστάσεις των ελληνικών θιάσων στην Κύπρο αλλά και συνεχείς μομφές σχετικά με την προχειρότητα με την οποία αντιμετωπίζουν οι Κύπριοι το θέατρο. Ο ίδιος θα προβεί σε προτάσεις σχετικές με τη δημιουργία κατάλληλης θεατρικής στέγης αλλά και εξοπλισμού ικανού να φιλοξενήσει τους επαγγελματίες που επισκέπτονταν το νησί. Αξιοσημείωτο είναι πως πολλές φορές οι μομφές του στρέφονται ακόμα και προς το ίδιο το κοινό που δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί την ποιότητα των παραστάσεων και δεν στηρίζει τους θιάσους.

Εξαίρεση αποτελεί επίσης η εφημερίδα *Αλήθεια*, ίσως μια από τις τρεις πιο πλούσιες σε θεατρικές ειδήσεις εφημερίδα. Το συγκεκριμένο έντυπο φαίνεται να καλύπτει ανελλιπώς τη θεατρική δραστηριότητα του νησιού, όποτε αυτή υπάρχει, μέσα από τη στήλη «Θεατρικά». Αξιοσημείωτο είναι πως στις σελίδες της ο ερευνητής θα εντοπίσει βασικά στοιχεία για περιπτώσεις έργων που η τύχη τους ακόμα αγνοείται. Το έργο *Νετζιμπέ* του Μενέλαου Δ. Φραγκούδη είναι ένα από τα ελάχιστα κυπριακά δράματα που παρουσιάστηκε από ελληνικό θιάσο και υποβλήθηκε στον Λασσάνειο διαγωνισμό. Ωστόσο, αυτή η πρώτη εκδοχή του 1896 αγνοείται και το μόνο που έχουμε είναι η επεξεργασμένη δεύτερη εκδοχή του στον *Νουμά*, οκτώ χρόνια μετά.⁸ Εξέχουσας σημασίας αποδεικνύονται τα δύο μοναδικά δημοσιεύματα που αναφέρονται στο συγκεκριμένο κείμενο, τα οποία μας αποκαλύπτουν πως το έργο του 1905 είναι η δεύτερη μορφή του

5. Περισσότερα για τη λογοτεχνική κριτική στα κυπριακά έντυπα βλ. Ελευθέριος Παπαλεοντίου, *Τα πρώτα βήματα της κυπριακής λογοτεχνικής κριτικής 1880-1930*, Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, 1997.

6. Βλ. ενδεικτικά «Τα θέατρα και η ηθική», εφ. *Σάλπιγξ*, 30.8.1897 και εφ. *Νέον Έθνος*, 8.12.1901.

7. Εφ. *Αλήθεια*, 5.1.1907.

8. *Νουμάς*, τχ. 165, 25.9.1905, σσ. 10-11.

κειμένου, επεξεργασμένο από τον ίδιο τον συγγραφέα σύμφωνα με τις κριτικές που του έγιναν από τους συντάκτες, το 1897.⁹

Η αποδελτίωση των εφημερίδων της δεκαετίας 1897-1907, 14 στο σύνολο, είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία παραστασιολογίου που μας οδηγεί στον σχηματισμό μιας εικόνας για τη δραστηριότητα των επαγγελματιών ελληνικών θιάσων στην Κύπρο αλλά και των χώρων που τους φιλοξενούσαν.¹⁰ Συγκεκριμένα καταγράφηκαν σχεδόν 500 παραστάσεις και 22 μη θεατρικοί χώροι σε όλη την Κύπρο. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους θιάσους «Θέσις» του Ξενοφώντα Ησαΐα, τον θίασο Περικλή Χριστοφορίδη, Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών, Θίασος Κωνσταντίνου Σαγιώρ, Θίασος Νικόλαου Καρδοβίλη, Ελληνικός Δραματικός και Κωμειδυλλιακός Θίασος «Διόνυσος», Θίασος «Αριστοφάνης», Ελληνικός Δραματικός Θίασος «Φοίνιξ», Δραματικός Θίασος «Ορφεύς», Δραματικός Θίασος Ιωάννη Βονασέρα, Εταιρεία Ελλήνων Ηθοποιών, Θίασος «Νέος Μένανδρος» κ.ά.

Στον Τύπο, εκτός από τις αναμενόμενες μαρτυρίες, όπως ποιο έργο ανέβηκε, ποιου συγγραφέα και με ποιους ηθοποιούς, αντλούμε και κάποιες χρήσιμες πληροφορίες για το πνευματικό δυναμικό της χώρας. Είναι αλήθεια πως κατά τη διάρκεια της έρευνας βρέθηκα αντιμέτωπη με άγνωστα για μένα ονόματα τα οποία σιγά σιγά με κάποιον τρόπο γίνονταν οικεία. Η επαναλαμβανόμενη εμφάνισή τους στον Τύπο άρχισε να διαμορφώνει έναν κύκλο δημιουργών οι οποίοι στάθηκαν καθοριστικοί συντελεστές των κυπριακών γραμμάτων. Οι άνθρωποι αυτοί, όλοι ερασιτέχνες, εντοπίζονται να συμμετέχουν στις παραστάσεις των ελληνικών θιάσων, να γράφουν έργα τα οποία έπαιζαν οι ελληνικοί θίασοι, να κινούνται επιχειρηματικά στον χώρο του θεάματος, να συμβάλλουν ο καθένας με τον δικό του τρόπο στα θεατρικά τεχταινόμενα του τόπου τους. Χαρακτηριστικά ονόματα είναι αυτά των Κωνσταντίνου Κλεοβούλου, Κωνσταντίνου Σεραφείμ, Κώστα Φυσεντζίδα, Θρασύβουλου Αυτονόμου, Αλέκου Ζήνωνος, Γιάγκου Λανίτη κ.ά.

Η δεύτερη κατηγορία πηγών που προκύπτει από την αποδελτίωση του κυπριακού Τύπου είναι αυτή των εκδόσεων. Μέσα από τις σελίδες των εφημερίδων της περιόδου μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για βιβλία που εξέδιδαν στο νησί όχι μόνο οι Κύπριοι αλλά και οι Έλληνες καλλιτέχνες κατά την παραμονή τους εκεί. Το στοίχημα του μελετητή είναι να καταφέρει να ανακαλύψει αν όντως τα βιβλία εκδόθηκαν και που βρίσκονται σήμερα. Χαρακτηριστικά να αναφέρουμε το *Μαργαρίται του ελληνικού θεάτρου* του ηθοποιού Βασίλη Χαϊιάζή, το οποίο εκδίδει το 1906 στη Λάρνακα και περιλαμβάνει έργα όπως *Το όνειρο* του Πολέμη, *Ο διαβάτης* του Κοπέ, *Η κατάρα της μάνας* του Αντωνιάδη, *Η τριχά* του Δεληκατερίνη, τα *Μπε μπέ* του Κοτσελόπουλου και *Το παραμύθι της*

9. Στην εφημερίδα *Αλήθεια*, 27/11.3.1897 εντοπίζουμε περίληψη καθώς και ανάλυση του έργου. Περισσότερα όμως για το έργο και την τύχη του μέσα στα έντυπα βλ. Λεωνίδας Γαλάζης, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο (1869-1925)*, Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, 2012. Η μελέτη του Γαλάζη εστιάζει αποκλειστικά στα θεατρικά κείμενα και είναι μια σπουδαία δουλειά υποδομής για το κυπριακό θέατρο καθώς είναι η πρώτη διεισδυτική εργασία που ερευνά τη γέννηση και διατύπωση του νεότερου κυπριακού θεατρικού λόγου.

10. Το παραστασιολόγιο είναι διαθέσιμο στην ηλεκτρονική σελίδα του Ιδρυματικού Καταθετηρίου Επιστημονικών Εργασιών του ΑΠΘ στην ηλεκτρονική πηγή: <http://ikee.lib.auth.gr/record/286753/files/GRI-2017-18117.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης στις 2/8/2017).

Ρήγαινας του Κύπριου Ευγένιου Ζήνωνος. Αντίστοιχη περίπτωση είναι και ο Ξενοφών Ησαΐας ο οποίος τον ίδιο χρόνο εκδίδει στη Λευκωσία τον *Κοινωνικό Θάνατο* του Παύλου Γιακωμμέττη, «Δράμα εις πράξεις πέντε μεταφρασθέν εκ του ιταλικού».

Η αναφορά στις συγκεκριμένες εκδόσεις γίνεται γιατί σύμφωνα με τον ιστορικό Πέτρο Παπαπολυβίου βρίσκονται και οι δύο στη Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου και περιλαμβάνουν κατάλογο συνδρομητών, τόσο στην Κύπρο όσο και στο εξωτερικό. Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να αναφέρουμε πως στη Βρετανική Βιβλιοθήκη φυλάσσεται ένας πολύ μεγάλος αριθμός κυπριακών βιβλίων που εκδόθηκαν κατά την περίοδο της Αγγλοκρατίας, τα οποία δεν εντοπίζονται σε καμία Κυπριακή Βιβλιοθήκη.

Μένοντας στο ίδιο κεφάλαιο θα πρέπει να αναφερθούμε σύντομα και στις πολύ σημαντικές εκδόσεις ξένων περιηγητών που επισκέφτηκαν την Κύπρο την περίοδο αυτή. Υπάρχει ένας αριθμός περιηγητών οι οποίοι με την επιστροφή τους στη χώρα τους κατέγραψαν και εξέδωσαν βιβλία αποτυπώνοντας τις συνήθειες, τα ήθη, τα έθιμα και τις κοινωνικές εκδηλώσεις των ανθρώπων της περιόδου. Επιμελημένες επανεκδόσεις περιηγητών έχουν κυκλοφορήσει και διατεθεί στο εμπόριο από το Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου.¹¹

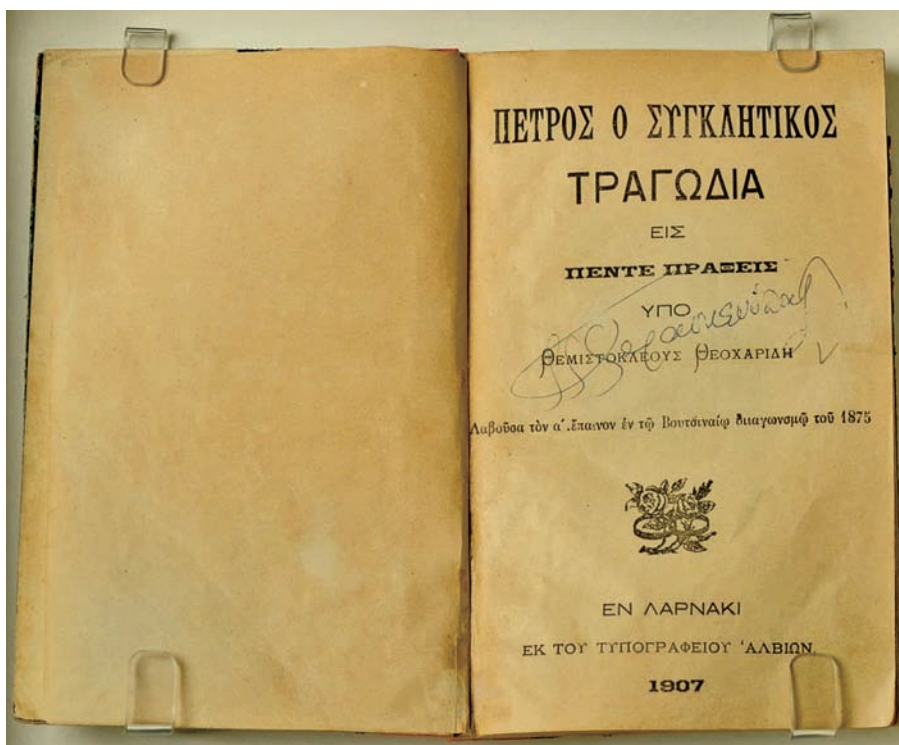
Η τρίτη κατηγορία πηγών με την οποία θα ασχοληθούμε είναι αυτή των αρχείων. Σημαντική πηγή αρχειακού υλικού υπάρχει στο Μουσείο και στο σχολείο του Παγκυπρίου Γυμνασίου. Το Παγκύπριο Γυμνάσιο αποτελεί το αρχαιότερο σχολείο Μέσης Εκπαίδευσης της Κύπρου με μεγάλη συλλογή η οποία χρονολογείται από το 1920. Πλούσιο αρχείο είχε επίσης στην κατοχή του ο βασικότερος μελετητής της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου Γιάννης Κατσούρης. Πολλά από τα τεκμήριά του παρατίθενται στα βιβλία του, ωστόσο το γεγονός πως το προσωπικό του αρχείο δεν έχει επαρκώς αρχειοθετηθεί ούτε δωριθεί στο σύνολό του σε κάποιο μουσείο δυσχεραίνει την έρευνα.

Για το τέλος άφησα όχι την έσχατη πηγή αλλά αυτή που με τα χρόνια θα γίνεται όλο και πιο πλούσια. Το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου που αν και ιδρύθηκε πρόσφατα κρύβει στα συρτάρια του πολύτιμους θησαυρούς. Το Θεατρικό Μουσείο Κύπρου είναι ίσως ο μοναδικός φορέας που κατάφερε να συγκεντρώσει –κυρίως χάρη στον Νίκο Νικολαΐδη– μεγάλο αρχείο με θεατρικά φυλλάδια, προγράμματα, φωτογραφίες, χειρόγραφα, δακτυλόγραφα θεατρικά κείμενα, τεύχη και τόμους εφημερίδων και περιοδικών. Το Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, εκτός από τη θεατρική συλλογή του Νίκου

11. Ενδεικτικά, Emile Deschamps, *Στην Κύπρο, τη χώρα της Αφροδίτης. Από το ημερολόγιο ενός ταξιδιώτη*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, 2005. Ο Emile Deschamps είναι ο πρώτος Γάλλος περιηγητής που επισκέπτεται το νησί μετά την άφιξη των Άγγλων. Φτάνει στην Κύπρο το 1892 και περιγράφει τις συνθήκες, τα ήθη, έθιμα και τις κοινωνικές εκδηλώσεις· Basil Stewart, *Οι εμπειρίες μου από την Κύπρο*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Τραπεζής Κύπρου, 2008. Ο Άγγλος περιηγητής φτάνει στην Κύπρο το 1904 και αποτυπώνει κι αυτός την εικόνα της εποχής· Magda Ohnefalsch-Richter, *Ελληνικά ήθη και έθιμα στην Κύπρο*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Τραπεζής Κύπρου, 1994. Η Magda Ohnefalsch-Richter διέμενε στην Κύπρο την περίοδο 1894-1912· Major B.D.A Donne, *Records of the Ottoman Conquest*, Λευκωσία, Cyprus Guide and Directory, 2000. Το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί επανέκδοση του πρώτου αγγλικού βιβλίου που τυπώθηκε στην Κύπρο το 1885 και περιλαμβάνει το ημερολόγιο του ταγματάρχη Donne στην Κύπρο για την περίοδο 1880-82· Άννα Μαραγκού, *Ο πρόξενος Λουίτζι Πάλμα ντι Τσεσνόλα 1832-1904: Έργα και ημέραι*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Τραπεζής Κύπρου, 2000.

Νικολαΐδη, περιλαμβάνει επίσης το αρχείο του Γεώργιου Φιλή για τον Οργανισμό Θεατρικής Ανάπτυξης Κύπρου, το φωτογραφικό αρχείο του Γιώργου Βατυλιώτη, υλικό από το αρχείο του Θ.Ο.Κ., καθώς και πλούσιο υλικό από επαγγελματίες του θεάτρου και θιάσους που δώρισαν αντικείμενα από τα αρχεία τους.¹²

Κάποια από τα παλαιότερα τεκμήρια που εντοπίζονται στο Μουσείο είναι η κυπριακή έκδοση της τραγωδίας του Θεμιστοκλή Θεοχαρίδη με τίτλο *Πέτρος ο Συγκλητικός*. Το συγκεκριμένο έργο έλαβε έπαινο στον Βουτσινάιο διαγωνισμό το 1875 και αποτελεί την παλαιότερη έκδοση θεατρικού έργου στη Θεατρική Συλλογή του Νίκου Νικολαΐδη.



Εικ. 1. Αρχείο Νίκου Σ. Νικολαΐδη, Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Φωτογραφία: Παύλος Βρυωνίδης

Από ενημερωτικά φυλλάδια παραθέτουμε ενδεικτικά εκείνο της παράστασης *Ευγένεια υποχρεώνει* του θιάσου που συγκρότησαν οι Ροζαλία Νίκα, Εδμόνδος Φυρστ και Τηλέμαχος Λεπενιώτης το 1912, στο οποίο αναγράφονται πληροφορίες για τις επερχόμενες παραστάσεις του θιάσου. Ένα ακόμα ενημερωτικό έντυπο που βρίσκεται στη συλλογή του Μουσείου είναι από την παράσταση της επιθεώρησης *Πολεμικά Πα-*

12. Φωτογραφίες και πληροφορίες για όλα τα εκθέματα του Θεατρικού Μουσείου εντοπίζουμε στο Άντρη Κωνσταντίνου (επιμ.), *Θεατρικό Μουσείο Κύπρου: κατάλογος εκθεμάτων*, Λεμεσός, Bookworm Publication, 2016.

ναθήγαια του 1913 που παρουσίασε στην Κύπρο ο θίασος της Αγνής Ρεζάν και του Περικλή Γαβριηλίδη.



Εικ. 2. Αρχείο Νίκου Σ. Νικολαΐδη, Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Φωτογραφίες: Παύλος Βρυωνίδης

Κλείνοντας, θα ήθελα να αναφερθώ στις ελπιδοφόρες προσπάθειες που γίνονται σε συνεργασία με το Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Λεμεσού, το αρχειακό υλικό που βρίσκεται στις αποθήκες του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου να ψηφιοποιηθεί και να είναι εύκολα προσβάσιμο στους ερευνητές διαδικτυακά μέσω του προγράμματος Υλάτης.¹³ Το Θεατρικό Μουσείο έχει αδιαμφισβήτητα ακόμα πολύ δρόμο μπροστά του, είναι ωστόσο σημαντικό να γίνονται ενέργειες που ενθαρρύνουν τους ερευνητές να συνεχίσουν να φάχνουν και να δουλεύουν. Ακόμα πιο σημαντικό όμως είναι τα αρχεία και η κληρονομιά μας να παραμένουν προστατευμένα και τα μουσεία μας ανοιχτά.

13. Πολλά θεατρικά τεκμήρια που βρίσκονταν στη συλλογή του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου έχουν ήδη ψηφιοποιηθεί και είναι προσβάσιμα μέσω του προγράμματος Αψίδα στην ηλεκτρονική πηγή: <https://apsida.cut.ac.cy> (ημερομηνία πρόσβασης στις 2/8/2017).

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ

Ο Τύπος ως πηγή γνώσης και εργαλείο διαμόρφωσης
της θεατρικής ιστορίας της Θεσσαλονίκης
από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το 1916

Ο ερευνητής που θέλει να προσεγγίσει τη θεατρική ιστορία ενός τόπου ανάμεσα σε άλλες πηγές χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο τον Τύπο, εγχώριο και μη, προκειμένου να αναζητήσει τις πληροφορίες που χρειάζεται για να ανασυνθέσει τη θεατρική εικόνα μιας εποχής και μιας περιοχής. Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, ο Τύπος υπήρξε το κύριο εργαλείο έρευνας και προσέγγισης της θεατρικής πραγματικότητας από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα έως το 1916.

Η περίπτωση της Θεσσαλονίκης είναι ιδιαίτερη λόγω της πολυπολιτισμικής της ταυτότητας. Εκπρόσωποι όλων των κοινοτήτων που κατοικούσαν στην πόλη εξέδωσαν εφημερίδες στη δική τους γλώσσα, με ειδήσεις και σχόλια που αφορούσαν την κάθε κοινότητα χωριστά, αλλά και γεγονότα που ενδιέφεραν όλους τους κατοίκους της περιοχής.¹

Εκτός από τις τουρκικές,² τις ελληνικές και τις εβραϊκές εφημερίδες,³ υπήρχαν στη Θεσσαλονίκη της εποχής έντυπα και σε άλλες γλώσσες, όπως στα γαλλικά, τα βουλγα-

1. Σχετικά με την ιστορία του Τύπου στη Θεσσαλονίκη υπάρχει αρκετά εκτεταμένη βιβλιογραφία. Εδώ θα παραθέσουμε μερικούς ενδεικτικούς τίτλους μέσα από τους οποίους ο αναγνώστης μπορεί να σχηματίσει μια πλήρη εικόνα της εφημεριδογραφίας της Θεσσαλονίκης, τόσο κατά την Τουρκοκρατία, αλλά και για το χρονικό διάστημα μέχρι το 1922: Μανώλης Κανδυλάκης, *Εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης*, τόμ. Α': Τουρκοκρατία, τόμ. Β': 1912-1923, Θεσσαλονίκη, University Studio Press / Έκφραση, 2000· Γιώργος Αναστασιάδης, «Εφημερίδες της Θεσσαλονίκης», εφ. *Καθημερινή*, *Επτά ημέρες*, 26.2.1995· Ένωση Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Μακεδονίας-Θράκης, «Διάγραμμα ιστορίας του ελληνικού Τύπου της Θεσσαλονίκης – Χρονικό της Ενώσεως – 65 Χρόνια ΕΣΗΕΜΘ», στο *Ετήσιο Ημερολόγιο του έτους 1987*· Γεώργιος Ζωγραφάκης, «Πρώτες εφημερίδες και δημοσιογράφοι», *Μακεδονική Ζωή*, τχ. 92, Ιανουάριος 1974· Αλέκα Καραδήμου-Γερολύμπου, «Ο Τύπος και η διαμόρφωση μιας συνείδησης της πόλης στα τέλη του 19ου αιώνα», στο *Η νεότερη Ιστορία της Θεσσαλονίκης και ο Τύπος*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης και Πολιτιστικού Κέντρου Εθνικής Τραπέζης, 1993· Χρήστος Λαμπρινός, «Ο ελληνικός Τύπος στη Θεσσαλονίκη, αρχές και εξέλιξη», στο *Λεύκωμα: Μακεδονία, Θεσσαλονίκη αφιέρωμα τεσσαρακονταετηρίδος*, Θεσσαλονίκη, 1980, σσ. 377-406.

2. Αν και το τουρκικό στοιχείο στην πόλη, ιδιαίτερα βεβαίως κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας ήταν πολυάριθμο, η πρώτη τουρκική εφημερίδα κυκλοφόρησε πολύ αργά σε σχέση με τις αντίστοιχες της Κωνσταντινούπολης.

3. Ο Μανώλης Κανδυλάκης στο βιβλίο του *Εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης*, καταγράφει σχεδόν 40 εβραϊκές εφημερίδες και περιοδικά στο διάστημα μεταξύ 1870 και 1916.

ρικά, τα αλβανικά, τα σερβικά, τα ρουμανικά, αλλά και τα αγγλικά, τα ιταλικά, τα αρμενικά και τα αραβικά. Πολλά από αυτά δεν διασώθηκαν ενώ άλλα ήταν αδύνατον να ερευνηθούν λόγω γλώσσας. Η δυσκολία ανάγνωσης του τουρκικού Τύπου για παράδειγμα όπως και του εβραϊκού, στον οποίο επικρατούσε κατά κύριο λόγο η γραφή «ρασί» είναι τεράστια. Σε ό,τι δε, αφορά τις τουρκικές εφημερίδες η δυσκολία γίνεται ακόμα μεγαλύτερη, μιας και σε μεγάλο κομμάτι των τουρκικών αρχείων δεν έχει πρόσβαση το κοινό. Όμως, οι ελληνόγλωσσες και οι γαλλόγλωσσες εφημερίδες που ήταν πολυάριθμες μπόρεσαν να καλύψουν σε μεγάλο βαθμό το αντικείμενο της έρευνάς μας. Στο σημείο αυτό εξάλλου, πρέπει να τονίσουμε πως οι περισσότερες γαλλόφωνες εφημερίδες της περιοχής ήταν εβραϊκών συμφερόντων, γι' αυτό και έβριθαν θεατρικών ειδήσεων σχετικών με τη θεατρική δραστηριότητα της εβραϊκής κοινότητας της πόλης. Εξάλλου, ιδιαίτερη μνεία πρέπει να κάνουμε στο βιβλίο της Elena Romero, *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardies orientales* (Madrid, "Instituto Arias Montano", 1983), στο οποίο υπάρχουν καταγραμμένες θεατρικές ειδήσεις από γαλλόφωνες και εβραϊόγλωσσες εφημερίδες της οθωμανικής επικράτειας που αφορούν στη θεατρική δραστηριότητα των εκάστοτε εβραϊκών κοινοτήτων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.⁴

Στο διάστημα από το 1875 έως το 1916 κυκλοφόρησαν συνολικά στη Θεσσαλονίκη πάνω από 40 ελληνόγλωσσες εφημερίδες και περισσότερα από 15 ελληνικά περιοδικά.⁵ Ο ερευνητής πάντως που θα θελήσει να έρθει σε επαφή με τη Θεσσαλονίκη της εποχής αυτής αντλώντας πληροφορίες μέσα από τον ελληνικό Τύπο, θα πρέπει να γνωρίζει πως αν και οι εφημερίδες και τα έντυπα γενικότερα ήταν πολλά, μεγάλος αριθμός από αυτά ήταν εξαιρετικά βραχύβια ώστε να αφήσουν ικανοποιητικά δείγματα γραφής και να χρησιμεύσουν ως πραγματική πηγή για την άντληση θεατρικών ειδήσεων. Ακόμα, πρέπει να έχει κανείς υπόψη του πως την περίοδο αυτή ήταν πολύ δύσκολο να δοθεί άδεια για την κυκλοφορία ελληνικής εφημερίδας, ακόμα περισσότερο για να κυκλοφορήσουν δύο εφημερίδες ταυτόχρονα. Για πρώτη φορά δόθηκε άδεια για δεύτερη εφημερίδα το 1909, όταν μαζί με τον *Φάρο της Μακεδονίας* κυκλοφόρησε και η *Αλήθεια*.⁶ Αργότερα, κυκλοφόρησε και η *Μακεδονία* μαζί με τη *Νέα Αλήθεια*. Για όλους τους παραπάνω λόγους δεν υπάρχει ο πλουραλισμός της άποψης και της πληροφορίας που θα συναντήσει κανείς στον Τύπο σε μεταγενέστερες περιόδους.

4. Σύμφωνα με την ίδια καταγραφή του Κανδυλάκη, στο ίδιο χρονικό διάστημα, από το 1890 μέχρι το 1916 κυκλοφόρησαν στη Θεσσαλονίκη περίπου 15 γαλλόφωνες εφημερίδες. Ο Κανδηλάκης στον Β' τόμο του βιβλίου του για την εφημεριδογραφία στη Θεσσαλονίκη τονίζει πως οι γαλλόγλωσσες εφημερίδες χωρίζονταν σε εβραϊκές και γενικές, και οι εβραϊκές σε σιωνιστικές και ειδησεογραφικές γενικού ενδιαφέροντος (σ. 489).

5. Οι μεγαλύτερες ελληνόφωνες εφημερίδες της Θεσσαλονίκης από το 1875 μέχρι το 1916 ήταν οι ακόλουθες: *Ερμής*, *Ο Φάρος της Μακεδονίας*, *Ο Φάρος της Θεσσαλονίκης*, *Αλήθεια*, *Νέα Αλήθεια*, *Μακεδονία* και *Παμμακεδονική*.

6. Άδεια έκδοσης και δεύτερης ελληνικής εφημερίδας στη Θεσσαλονίκη δόθηκε λίγες εβδομάδες μετά την ανατίναξη στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης του γαλλικού ατμόπλοιου «Γκουαταλκιβίρ» και τις εκρήξεις βομβών σε κεντρικά σημεία μέσα στη Θεσσαλονίκη, το 1903. Η άδεια, όπως και αυτή του *Ερμή* χορηγήθηκε με δυσκολία και ύστερα από ανταλλάγματα προς την τουρκική διοίκηση (Μ. Κανδυλάκης, *Εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης*, Α' τόμ., σ. 115).

Το ότι το θέατρο στον χώρο της Θεσσαλονίκης δεν γεννήθηκε με την εμφάνιση της πρώτης ελληνικής εφημερίδας το 1875 είναι σαφές. Άρα, η προσέγγιση και καταγραφή του θεατρικού γίγνεσθαι της πόλης πριν από την ιστορική αυτή στιγμή μπορεί να γίνει μόνο μέσα από την αποδελτίωση των εφημερίδων και περιοδικών άλλων περιοχών, η οποία όμως δυστυχώς έδωσε πενιχρά αποτελέσματα σχετικά με το θέατρο στη Θεσσαλονίκη.

Η εμφάνιση του *Ερμή* την άνοιξη του 1875 συνέπεσε σχεδόν με την ταυτόχρονη εμφάνιση δύο θιάσων στην πόλη της Θεσσαλονίκης, του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη. Ο *Ερμής* αμέσως ασχολήθηκε με τα θεατρικά πράγματα της πόλης, όπως άλλωστε και όλες οι εφημερίδες που εμφανίστηκαν αργότερα.

Από τα διάφορα σχόλια που αλιεύσαμε από τον Τύπο της περιόδου μπορούμε να συμπεράνουμε πως βασικό κίνητρο για την ενασχόληση με το θέατρο υπήρξε η αποδοχή της αξίας του Θεάτρου για την κοινωνία και η προσπάθεια προβολής της αξίας αυτής στο κοινό της πόλης. Μια από τις βασικές πτυχές του Θεάτρου που αναδεικνύεται από τα διάφορα έντυπα ως βασική λειτουργία του και αδιαμφισβήτητη προσφορά του είναι ο διδακτικός του χαρακτήρας. Για πολλούς ανώνυμους συγγραφείς σύντομων ή εκτενέστερων άρθρων, σκοπός του Θεάτρου είναι να διδάξει και όχι να διασκεδάσει το κοινό. Γι' αυτό και συμβάλλει στην πνευματική του καλλιέργεια. Την εποχή μάλιστα των έντονων εθνικών ανταγωνισμών και διεκδικήσεων, το Θέατρο προβλήθηκε από τον Τύπο ως ένα εργαλείο ανάπτυξης της εθνικής συνείδησης γι' αυτό και αντιμετωπίστηκε ως εθνικό καθήκον η ενίσχυση του θεάτρου και της ελληνικής σκηνής.

Περαιτέρω λόγοι που έκαναν τον Τύπο να υποστηρίξει τη θεατρική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη ήταν η πεποίθηση πως το Θέατρο εξευγενίζει την καρδιά του ανθρώπου μέσα από τη μίμηση ευγενών πράξεων και πως αποτελεί απαραίτητο στοιχείο πολιτισμού.

Έτσι, οι ελληνικές εφημερίδες από την αρχή θεώρησαν καθήκον τους να διαφημίζουν όλες τις παραστάσεις των ελληνικών επαγγελματικών θιάσων που πραγματοποιούνταν στον χώρο της Θεσσαλονίκης. Άλλοτε επαινούσαν τους ηθοποιούς για την υποκριτική τους δεινότητα και άλλοτε προσκαλούσαν το κοινό να συμμετέχει πιο ενεργά σε παραστάσεις σημαντικές. Ιδιαίτερο ήταν το ενδιαφέρον τους μάλιστα για τις ευεργετικές παραστάσεις που δίνονταν συχνά για την υποστήριξη των καλλιτεχνών. Ακόμα, ζητούσαν την επανάληψη έργων με το επιχείρημα της απήχησης που είχαν στο κοινό ενώ δεν είναι σπάνιες οι φορές που δημοσιεύονταν οι υποθέσεις των έργων που επρόκειτο να ανεβούν στη σκηνή.

Η ενασχόληση των εφημερίδων όμως με τα θεατρικά πράγματα της πόλης δεν περιοριζόταν μόνο σε μια απλή διαφημιστική προσπάθεια προκειμένου να ενισχυθεί οικονομικά ένας θιάσος από την παρουσία των θεατών, αλλά έδειχνε ακόμα και το αγνό ενδιαφέρον του Τύπου για τη θεατρική τέχνη και την υποστηρικτική του διάθεση απέναντί της. Συχνοί ήταν έτσι οι έπαινοι στους ηθοποιούς ενός θιάσου για την ηθοποιία τους μέσα στο πλαίσιο συγκεκριμένων παραστάσεων, ενώ εγκωμιαστικά ήταν και τα σχόλια για πολλές από τις παραστάσεις γενικότερα.

Το ότι το θέατρο υπήρξε για τον ελληνικό Τύπο της Θεσσαλονίκης ένα σημαντικό κεφάλαιο για την εξέλιξη του τόπου, φαίνεται και από γενικότερες τοποθετήσεις που βρίσκουμε στα έντυπα γύρω από το ζήτημα αυτό. Συχνή είναι η τοποθέτηση υπέρ ενός

ελληνικού θεάτρου που θα βοηθούσε στην πνευματική ανάταση του τόπου. Μόνο που κάθε εφημερίδα έδινε έμφαση και σε ένα άλλο στοιχείο της ελληνικότητας. Ο *Ερμής* ζητούσε τη δημιουργία μιας μόνιμης θεατρικής αίθουσας, η οποία θα υποστηριζόταν οικονομικά από την ελληνική κοινότητα. Επ' ευκαιρία μάλιστα της τελευταίας παράστασης που έδωσε στην πόλη ο θίασος του Δημοσθένη Αλεξιάδη τον Απρίλιο του 1880, εξέφρασε δημόσια την ευχή να ληφθεί πρόνοια στην κοινότητα της Θεσσαλονίκης από τους αρμόδιους ώστε να ιδρυθεί στο μέλλον εθνικό ελληνικό θέατρο στην πόλη.⁷

Από την άλλη πλευρά ο *Φάρος της Μακεδονίας*, σε άρθρο του το 1881, διατύπωνε την άποψη πως για να υπάρξει ελληνικό θέατρο έπρεπε να ανέβουν στη σκηνή ελληνικά έργα, γι' αυτό και ήταν απαραίτητη μια πλούσια θεατρική βιβλιοθήκη. Με τον όρο ελληνικά έργα δεν εννοούσε απαραίτητα έργα Ελλήνων συγγραφέων αλλά έργα σε ελληνική γλώσσα, καλές δηλαδή μεταφράσεις των αξιόλογων έργων του ξένου δραματολογίου.⁸ Έτσι, από τον Ιούνιο του 1880 ο *Φάρος της Μακεδονίας* ανέλαβε την έκδοση περιοδικού με τον τίτλο *Θεατρική Βιβλιοθήκη*, το οποίο είχε ως στόχο τον εμπλουτισμό του ελληνικού δραματολογίου μέσα από τη δημοσίευση δραμάτων, τραγωδιών και κωμωδιών, προκειμένου να βοηθήσει τους ηθοποιούς να καλλιεργήσουν την τέχνη τους.

Ακόμα, ο *Φάρος* είχε αλληλογραφία με εκδότες δραματικών έργων στο εξωτερικό, ώστε να είναι ενημερωμένος για τη δραματική ποίηση στην Ευρώπη. Στη *Θεατρική Βιβλιοθήκη* του *Φάρου* δημοσιεύτηκαν πληθώρα έργων του ξένου δραματολογίου: ενδεικτικά, αναφέρουμε τους τίτλους: *Η επαίτις*, ο μεταφραστής της οποίας δυστυχώς δεν αναφέρεται, ο *Οθέλλος*, ο *Μαύρος της Βενετίας*, σε μετάφραση Δ. Βικέλα, *Ιωσίας ο Ακτοφύλαξ*, ο μεταφραστής του οποίου δυστυχώς και πάλι δεν αναφέρεται, ενώ η εφημερίδα ενημέρωνε το κοινό πως αργότερα θα δημοσιευθεί και το δράμα του Μαρίνου Κουτούβαλη *Η Δάφνη*, το οποίο ήταν πρωτότυπο έργο του Κουτούβαλη και είχε επανειλημμένως παρασταθεί στη Θεσσαλονίκη. Ακόμα γνωρίζουμε πως δημοσίευσε τον *Τουρκουεμάδα* του Βίκτωρος Ουγκώ και τον *Κλαβίγιο* του Γκαίτε.⁹

Δυστυχώς, καθότι η *Θεατρική Βιβλιοθήκη* ήταν ένα ανεξάρτητο έντυπο, δεν καταφέραμε να την εντοπίσουμε ώστε να αποκτήσουμε ίδια άποψη για τα δημοσιευμένα έργα. Μας ανακοινώνονται μόνο ως τίτλοι μέσα από τις σελίδες του *Φάρου* ενώ, όπως φαίνεται άλλωστε και από τα παραδείγματα που δόθηκαν πιο πάνω, κατά τρόπο μάλλον παράδοξο παραλείπονται συχνά τα ονόματα των μεταφραστών των έργων.

Το δραματολόγιο πάντως, ενδιέφερε γενικότερα τις εφημερίδες της Θεσσαλονίκης της εποχής. Ο *Ερμής* σχολίασε αρνητικά τα έργα που επέλεξε να παρουσιάσει στην πόλη ο θίασος Ευριπίδης το καλοκαίρι του 1875 και τον Αύγουστο του 1875 ανέφερε χαρακτηριστικά σε άρθρο του:

«Συνιστώμεν τη εταιρεία ταύτη να καταβάλη την αυτήν περίσκεψιν περί την εκλογήν των παρασταθησομένων δραμάτων, καθότι πολλάκις το άτεχνον ή έξαλλον δράμα κατέστρεψε τους ηθοποιούς και αν ήταν δυνατόν να απέχωσι της παραστάσεως

7. Εφ. *Ερμής*, 15.4.1880.

8. Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 24.4.1881.

9. Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 8.5.1881.

κωμωδιών. Δεν δύνανται να φαντασθώσι πού συμβαίνει πολλάκις να στραφώσιν οι γέλωτες των θεατών.»¹⁰

Δεν γνωρίζουμε αν τα πυρά του *Ερμή* στρέφονταν κατά της μονόπρακτης κωμωδίας *Τα δύο αγάλματα*, που παρουσίασε εκείνο το καλοκαίρι ο θίασος Ευριπίδης στο κοινό της πόλης, πάντως είναι σαφής η απαίτησή του για ένα πιο σοβαρό ρεπερτόριο με έργα αξιώσεων.

Συχνά, οι εφημερίδες προχωρούσαν σε προτάσεις συγκεκριμένων έργων που θεωρούσαν κατάλληλα για παράσταση μπροστά στο κοινό της Θεσσαλονίκης. Έτσι, ο *Φάρος* για παράδειγμα, συνιστά το ανέβασμα της *Λουκρητίας Βοργία*, αποκαλύπτοντας την απήχηση που είχαν τα έργα του Ουγκώ στην Ελλάδα, του *Μανιώδους*, ενός από τα πρότυπα του μελοδράματος που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένο στο ελληνικό κοινό και των κωμωδιών *Τα βάσανα του Βασιλάκη και Κηδεία και χορός*.¹¹

Από όλα τα έργα πάντως που παρουσίασαν οι διάφοροι θίασοι στη Θεσσαλονίκη και από όλους τους συγγραφείς, αδιαμφισβήτητης αποδοχής έχαιρε ο *Σαίξπηρ*, καθώς τα έργα του *Άμλετ* και *Οθέλλος*, που παραστάθηκαν αρκετές φορές, κρίθηκαν ως δείγματα υψηλής δραματουργικής τέχνης.¹²

Πέρα όμως από αναφορές σε συγγραφείς και έργα, ο Τύπος διατύπωσε και γενικότερες θέσεις για την αξία ενός θεατρικού έργου που αποκαλύπτουν τα κριτήρια αξιολόγησής του. Ένα έργο χαρακτηριζόταν καλό, όταν προήγαγε την ευσέβεια και τη χριστιανική αρετή, όταν ήταν έντεχνο και είχε σαφήνεια, όταν διακρινόταν για τις θεαματικές του εικόνες, τις ποιητικές και τις γλωσσικές αρετές του, όταν είχε κωμικά και σατιρικά στοιχεία όπου έπρεπε, όταν παρείχε διδακτικές συμβουλές στο ακροατήριο. Ακόμα, ένα αξιόλογο έργο έπρεπε να αναδεικνύει τα υψηλά αισθήματα των ηρώων του, να προβάλλει την ευαισθησία και την ακεραιότητα των ευγενικών ψυχών, ενώ η αρετή έπρεπε πάντα να θριαμβεύει και να αποδεικνύεται η αθωότητα. Εξάλλου, η αληθοφάνεια της υπόθεσης και η φυσικότητα των χαρακτήρων προβάλλονταν συχνά ως προτερήματα ενός έργου, όπως επίσης και η ικανότητά του να συγκινήσει το κοινό με μια ικανοποιητική λύση.¹³

Ο Τύπος της πόλης δεν θα μπορούσε να μην ασχοληθεί με την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών και να διατυπώσει κρίσεις γύρω από την απόδοση των θιάσων γενικότερα. Στην κριτική του πάντως αυτή δεν ήταν πάντα ευγενικός και υποστηρικτικός, αλλά όταν χρειαζόταν επικριτικός. Συχνά, βρίσκουμε στις σελίδες των εφημερίδων παράπονα για την έλλειψη επαγγελματισμού των θιάσων, η οποία εντοπιζόταν στην αδυναμία κάποιων μελών να μάθουν τα λόγια τους, με αποτέλεσμα να είναι απαραίτητη η διαρκής παρέμβαση υποβολέα. Η συγκεκριμένη αδυναμία δε, θεωρείτο ασέβεια προς το κοινό.¹⁴

10. Εφ. *Ερμής*, 12.8.1875.

11. Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 23.6.1882 και 10.7.1882.

12. Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 20.10.1884.

13. Οι γενικές αυτές θέσεις προέκυπταν πάντα μέσα από αναφορές σε συγκεκριμένες παραστάσεις. Για παράδειγμα ο *Ερμής* για την παράσταση του έργου *Μαρία Ιωάννα* από τον δραματικό θίασο Σοφοκλής στις 22 Ιουλίου 1880 εκφράζει την άποψη πως το έργο δεν ήταν ούτε έντεχνο και στερείτο σαφήνειας.

14. Εφ. *Ερμής*, 8.8.1880.

Από την άλλη πλευρά πάλι, δεν δίσταζαν να αφιερώσουν διθυραμβικές κριτικές σε ηθοποιούς που θεωρούσαν ταλέντα της υποκριτικής τέχνης. Μια τέτοια περίπτωση ήταν η Κοτοπούλη, για την οποία η *Μακεδονία* σε άρθρο της το 1912 και εν όψει της άφιξης της για σειρά παραστάσεων στην πόλη γράφει πως είναι η σημαιοφόρος της αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου, γιατί σε αντίθεση με την Παρασκευοπούλου και τη Βερώνη υιοθέτησε ένα πολύ φυσικό παίξιμο. Εξάλλου, η αξία της Κοτοπούλη, σύμφωνα πάντα με την εφημερίδα, γίνεται κατανοητή αν αναλογιστεί κανείς τις συνθήκες του θεάτρου στην Ελλάδα, όπου ελλείπει εξειδίκευση κάθε ηθοποιός είναι υποχρεωμένος να παίζει πολλούς και διαφορετικούς ρόλους πάνω στη σκηνή, δραματικούς και κωμικούς. Και η Κοτοπούλη είναι απaráμιλλη καλλιτέχνης, συνεχίζει το άρθρο της *Μακεδονίας*, γιατί μπορεί και υποδύεται με την ίδια επιτυχία πολλούς και διαφορετικούς ρόλους σε δράμα ή κωμωδία. Η εφημερίδα υποστηρίζει πως η κίνησή της, η χάρη της, ο τόνος της φωνής της, η έκφραση του προσώπου της, το γέλιο της, όλα είναι αμίμητα.¹⁵

Πέρα όμως από την κριτική σε συγκεκριμένα πρόσωπα του θεάτρου βρίσκουμε και γενικότερες αναφορές για το τι σημαίνει καλή υποκριτική τέχνη και πότε ένας ηθοποιός θεωρείται επιτυχημένος. Δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στη φυσικότητα του ύφους, στο βάθος της κατανόησης του χαρακτήρα και στην ωραία απαγγελία. Ο ηθοποιός έπρεπε ακόμα να έχει καλή φωνή όταν συμμετείχε σε μελοδραματικό θίασο, αλλά και ωραίο παρουσιαστικό.¹⁶

Τέλος, ο Τύπος της Θεσσαλονίκης ασχολήθηκε και με το θεατρικό κοινό. Όχι μόνο το προσκαλούσε στην εκάστοτε παράσταση, όχι μόνο του υποδείκνυε τον πολύ σημαντικό του ρόλο στην επιτυχία ενός έργου, το παρακινούσε κιόλας να υποστηρίξει με την παρουσία του μια παράσταση. Το επέπληττε ακόμα επειδή πολλές φορές δεν είχε την πρόεπουσα συμπεριφορά μέσα σε ένα θεατρικό χώρο δείχνοντας ασέβεια απέναντι στους ηθοποιούς, ή όταν η προσέλευσή του δεν ήταν αθρόα σε έργα που θεωρούνταν σημαντικά και σε θιάσους κύρους.¹⁷

Ο ελληνικός Τύπος δεν ασχολήθηκε μόνο με τους ελληνικούς αλλά και με τους ξένους μελοδραματικούς θιάσους που εμφανίζονταν στην πόλη, όπως και με τις ερασιτεχνικές παραστάσεις που έλαβαν χώρα στα πλαίσια της ελληνικής κοινότητας από διάφορα σχολεία και συλλόγους της εποχής. Είναι ίσως αλήθεια πως τα έντυπα δεν έδωσαν στις παραστάσεις αυτές τη βαρύτητα και τον χώρο που αφιέρωσαν στις παραστάσεις των ελληνικών επαγγελματικών θιάσων. Η γενική εικόνα όμως που μας δίνεται είναι πολύ θετική, γιατί οι εφημερίδες φρόντιζαν όχι μόνο να αναγγέλλουν τις παραστάσεις των μελοδραματικών θιάσων αλλά συνήθως να τις κρίνουν θετικά.

Όσο για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις της κοινότητας, μπορεί ο Τύπος να μην τις κατέγραψε με τη λεπτομέρεια που κατέγραφε τις αντίστοιχες προσπάθειες της εβραϊκής κοινότητας, ο εβραϊκός και γαλλόφωνος Τύπος της εποχής κατάφερε όμως να μας δώσει μια αρκετά καλή εικόνα του ερασιτεχνικού θεάτρου της ελληνικής κοινότητας. Κυρί-

15. Εφ. *Μακεδονία*, 28.3.1912.

16. Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 16.10.1882.

17. Ενδεικτική είναι η αγανάκτηση του *Φάρου της Μακεδονίας* στο φύλλο της 17.4.1883 με το κοινό της πόλης το οποίο δεν τίμησε όσο θα έπρεπε τις παραστάσεις του θιάσου του Ταβουλάρη, μην αναγνωρίζοντας το καλό και ποιοτικό θέατρο.

ως, αναφορές γίνονταν σε σχολικά έργα τα οποία συνήθως παίζονταν είτε με αφορμή κάποια γιορτή, είτε για να εξοικονομηθούν χρήματα προκειμένου για τις ανάγκες των σχολείων. Ο Τύπος πάντα υπήρξε υποστηρικτικός στις προσπάθειες αυτές, όχι τόσο για να αναδείξει την αξία της τέχνης του θεάτρου στην εκπαίδευση, όσο γιατί έβλεπε τις παραστάσεις αυτές ως ένα μέσο για να επιτευχθούν άλλοι, πιο πρακτικοί στόχοι, τους οποίους ήθελε και αυτός με τον τρόπο του να ενισχύσει, να υπηρετήσει.

Ο τρόπος με τον οποίο δίνονταν όλες οι παραπάνω πληροφορίες από τις ελληνικές εφημερίδες για τις παραστάσεις των ελληνικών και ξένων θιάσων δεν ήταν πάντα ο πιο οργανωμένος, όμως είμαστε σε θέση να ισχυριστούμε πως οι περισσότερες επαγγελματικές παραστάσεις αλλά και μεγάλος αριθμός ερασιτεχνικών παραστάσεων έχουν καταγραφεί στις ελληνικές εφημερίδες της πόλης από την πρώτη κιόλας στιγμή της εμφάνισής τους. Όμως, με την πάροδο των χρόνων οι πληροφορίες δίνονταν πιο αναλυτικά και διεξοδικά, ως εκ τούτου το έργο των ερευνητών γίνεται ευκολότερο.

Αρχικά, παρατηρούνται ελλείψεις στις θεατρικές ειδήσεις για τα διάφορα θεατρικά σχήματα. Οι ελλείψεις αυτές εντοπίζονται κυρίως στις αναφορές των ονομάτων των θιάσων, των συντελεστών των παραστάσεων, αλλά και των μελών των θιάσων, καθώς και των θεατρικών χώρων και των ονομάτων των συγγραφέων, ειδικά των μονόπρακτων κωμωδιών, αλλά και των ονομάτων των μεταφραστών του ξένου δραματολογίου.

Με το πέρασμα του χρόνου τα παραπάνω προβλήματα ελαττώνονται, ο ελληνικός Τύπος γίνεται πιο συστηματικός στις αναφορές του στα θεατρικά πράγματα της πόλης ενώ αφιερώνει σημαντικό χώρο και σε άλλα ζητήματα που αφορούν στο θέατρο.

Σημαντικό είναι τέλος να ειπωθούν δυο λόγια για την προβολή του εβραϊκού θεάτρου από τον εβραϊκό Τύπο. Είναι για μας σήμερα φανερό πως το θέατρο της εβραϊκής κοινότητας δεν αναπτύχθηκε μόνο στην πρακτική του μορφή μέσα από τις πολυάριθμες ερασιτεχνικές παραστάσεις που έλαβαν χώρα σε διάφορα σημεία της πόλης και κυρίως στο γνωστό θέατρο Έντεν. Ακόμα, γράφτηκαν και πολυάριθμα κείμενα για να γίνουν αντικείμενο των παραστάσεων αυτών.

Τα δημοσιεύματα του εβραϊκού Τύπου, όταν ασχολούνται με τα θεατρικά έργα, τα προσεγγίζουν ποικιλοτρόπως. Άλλοτε εστιάζουν σε θρησκευτικά ζητήματα που ανακύπτουν ή παρουσιάζουν την εβραϊκή ιστορία και θρησκεία συμβάλλοντας στην αφύπνιση και διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των Εβραίων.

Κάποιες άλλες φορές τα δημοσιεύματα του εβραϊκού Τύπου αναδεικνύουν τη διδακτική λειτουργία των κειμένων αντιμετωπίζοντάς τα ως μέσο εκπαίδευσης και διαπαιδαγώγησης των θεατών τους πάνω σε ποικίλα ζητήματα, ή ως μέσω πολιτικο-ιδεολογικών τοποθετήσεων, όπως είναι η περίπτωση των έργων της *Φεντερασιόν*, προκειμένου να προβληθούν οι σοσιαλιστικές της θέσεις.

Πάντως, οι αναφορές στα θεατρικά κείμενα είναι ελάχιστες. Η πρακτική αυτή από μέρους των εβραϊκών εφημερίδων αναδεικνύει τη γενικότερη άποψή τους πως το κείμενο εξελίχθηκε υπό τη λογική ενός αυτονόητου και παράλληλα χρήσιμου εργαλείου για την καλλιέργεια του πρακτικού θεάτρου, αλλά και ενός μέσου που βοηθούσε στην εκπλήρωση εκπαιδευτικών στόχων, στην ενίσχυση φιλανθρωπικών δραστηριοτήτων, όπως και στη γενικότερη διαφώτιση των κατοίκων της εβραϊκής κοινότητας.

Ελάχιστα μαθαίνουμε ακόμα για την υποκριτική ικανότητα των ερασιτεχνών-ηθοποιών των παραστάσεων. Οι λίγες μα πάντα κολακευτικές κουβέντες που γράφονταν στον

Τύπο για την απόδοσή τους αποσκοπούσαν μόνο στην ενθάρρυνσή τους προκειμένου να συνεχίσουν την ενασχόλησή τους με το θέατρο. Ακριβώς επειδή το εβραϊκό θέατρο άλλωστε υπήρξε αποκλειστικά ερασιτεχνικό, δεν αντιμετωπίστηκε ως καλλιτέχνημα αλλά περισσότερο ως μέσο για την επίτευξη άλλων στόχων.

Συχνά, οι εφημερίδες της εποχής αναφερόμενες στις ερασιτεχνικές παραστάσεις και προκειμένου να τονίσουν το μέγεθος της επιτυχίας τους, χρησιμοποιούσαν μεγάλα νούμερα για να προσδιορίσουν τον αριθμό των θεατών που τις παρακολουθούσαν. Ο μεγάλος αριθμός έπρεπε να εκληφθεί ως δείγμα επιτυχίας μιας θεατρικής προσπάθειας. Εάν οι αριθμοί είναι πραγματικοί, είναι σαφές πως οι εκδηλώσεις αυτές αποτελούσαν μεγάλο γεγονός για την εβραϊκή κοινότητα, εφόσον κατάφεραν να μαζέψουν μια τόσο μεγάλη μερίδα των κατοίκων της.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και υπό το πρίσμα μιας άλλης λειτουργίας του ερασιτεχνικού θεάτρου, που έχει λιγότερη σχέση με το θέατρο και περισσότερο με την κοινωνική δράση, σπανιότατα μαθαίνουμε κάτι για τον σκηνικό διάκοσμο ή για τα κοστούμια που χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να υλοποιηθεί μια παράσταση. Ακόμα, ελάχιστες πληροφορίες διαθέτουμε σχετικά με τη μουσική που μπορεί να επένδυσε κάποιες από τις θεατρικές αυτές προσπάθειες.

Η πιο χαρακτηριστική και πειστική ίσως ένδειξη πως το θέατρο υπήρξε περισσότερο μια συλλογική δραστηριότητα της εβραϊκής κοινότητας και όχι ένα δημιουργημα καλλιτεχνικής ανησυχίας, είναι το γεγονός πως η μοναδική διεξοδική αναφορά που βρίσκουμε σε σημεία της παράστασης είναι τα ονόματα των ερασιτεχνών που έπαιρναν μέρος σε αυτές. Πολλά από τα ονόματα εμφανίζονται ξανά και ξανά μπροστά μας, με την επισήμανση πάντοτε πως αποτελούσαν εξέχοντα μέλη της εβραϊκής κοινότητας.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

Η αξιοποίηση των συμβολαιογραφικών και δικαστικών αρχείων στην έρευνα για το θέατρο στη Λαμία

Στις αρχές του 1990, τα Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Φθιώτιδας απέκτησαν ένα μεγάλο αριθμό από συμβολαιογραφικά αρχεία, τα οποία κάλυπταν την περίοδο από το 1836 έως περίπου τη Μικρασιατική Καταστροφή. Έχοντας οι περισσότεροι τοπικοί ερευνητές την εντύπωση ότι αφορούν κυρίως αγοραπωλησίες ακινήτων, δεν θεωρούσαμε ότι μπορούν να βοηθήσουν και πολύ την έρευνα άλλων θεμάτων. Με αυτή την πίστη, μια μάλλον αδιάφορη αρχικά περιδιάβαση σε αυτά αποκάλυψε ότι κρύβουν έναν μεγάλο πλούτο θεμάτων, έναν πραγματικό θησαυρό πληροφοριών και στοιχείων για πολλές πλευρές του παρελθόντος.

Έτσι ξεκίνησε μια αναλυτική και συστηματική έρευνα σε έναν τεράστιο αριθμό συμβολαίων, με σκοπό τον εντοπισμό πληροφοριών για τη μουσική και το θέατρο. Τα στοιχεία που εντοπίστηκαν ήταν μεν λίγα αλλά αρκετά ενδιαφέροντα, αφού θα πρέπει να επισημάνουμε ότι οι μέχρι τότε πηγές άντλησης στοιχείων ήταν οι παλιές τοπικές εφημερίδες. Αυτές όμως παρουσίαζαν δύο μειονεκτήματα: 1. τον μικρό αριθμό φύλλων που έχουν διασωθεί και 2. το μικρό ενδιαφέρον για τη μουσική και το θέατρο που έδειχναν.

Εκτός από τα συμβόλαια ερευνήθηκαν και δικαστικά αρχεία και Βιβλία Ληξιαρχείου του Δήμου Λαμιέων.

Τα πιο παλιά στοιχεία ανάγονται στο 1837 και αφορούν τον θεατρικό συγγραφέα και στρατιωτικό Μιλτιάδη Χουρμούζη, ο οποίος ζούσε τότε στη Λαμία υπηρετώντας ως αξιωματικός της Οροφυλακής. Ο τότε Διευθυντής του Ιστορικού Αρχείου και ερευνητής-συγγραφέας Δημήτριος Νάτσιος εντόπισε αρχικά το προικοσύμφωνο του Χουρμούζη. Σταδιακά εντοπίστηκαν και άλλα συμβόλαια σχετικά με την οικονομική αλλά και την οικογενειακή του κατάσταση, τα οποία επιβεβαιώνουν πλήρως την άποψη ότι το μικρό όνομα τού Χουρμούζη ήταν Μιλτιάδης και όχι Μιχαήλ, όπως πιστευόταν μέχρι τότε, και φανερώνουν άλλες κι άλλες πτυχές του βίου και της πολιτείας του στη Φθιώτιδα.¹

Πριν προχωρήσουμε στις επόμενες πληροφορίες, να σημειώσουμε ότι η Λαμία μέχρι το 1960 δεν διέθετε θεατρική σκηνή και οι περισσότερες παραστάσεις δίνονταν στο

1. Δημήτριος Θ. Νάτσιος, *Ο Μιλτιάδης Χουρμούζης στην πόλη της Λαμίας*, Λαμία, ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Ρούμελης, 2004.

εσωτερικό των μεγάλων καφενείων και στο Κουρσούμ-τζαμί² τον χειμώνα, και στα προαύλια των εξοχικών καφενείων το καλοκαίρι (εικ. 1).



Εικ. 1. Το Κουρσούμ-τζαμί.

Στα αρχεία του 1886 βρέθηκε το σημαντικότερο ίσως συμβόλαιο: η σύμβαση του θιασάρχη Ιωάννου Βασιλειάδη («Διευθυντής δραμάτων ελληνικού θιάσου», αναφέρεται στο συμβόλαιο) με τον καφεπώλη-θεατρώνη Γεώργιο Κυριακό.³ Στο συμβόλαιο προβλέπονταν:

1. Να δοθούν 25 παραστάσεις στο εξοχικό καφενείο του δεύτερου, τέσσερις κάθε εβδομάδα, με έναρξη στις 28 Μαΐου.
2. Ο καφεπώλης θα έπαιρνε ως αμοιβή το 25% των εισπράξεων του θιάσου αμέσως μετά το πέρας κάθε παράστασης.
3. Ο καφεπώλης ήταν υποχρεωμένος να περιτοιχίσει με ξύλα την αυλή του καφενείου και να χορηγήσει στον θίασο τον αναγκαίο για τις παραστάσεις φωτισμό.
4. Ματαιώση παράστασης θα μπορούσε να γίνει μόνο λόγω αποδεδειγμένης ασθένειας ηθοποιού ή λόγω κακοκαιρίας, και
5. Σε περίπτωση αθέτησης της συμφωνίας από οποιονδήποτε από τους συμβαλλομένους οριζόταν ως ποινική ρήτρα το ποσό των 500 δρχ.

Ένα άλλο παρόμοιο συμβόλαιο αφορά παραστάσεις Φασουλής (δηλ. κουκλοθέατρου) το 1890.⁴ Η συμφωνία έγινε μεταξύ του καφεπώλη Κωνσταντίνου Κατσίκη και του Σπύρου Δεσπόζητου, μουσικού, κάτοικου Πειραιώς, ο οποίος αναλαμβάνει:

2. Το Κουρσούμ-τζαμί βρισκόταν στην οδό Ύψηλάντου. Στη θέση του, το 1912, χτίστηκε το Παρθεναγωγείο Λαμίας, σημερινό 6ο Γυμνάσιο.

3. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Π. Μαυρίκα, αρ. συμβ. 2155/26.5.1886.

4. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Φθιώτιδος, αρχείο Χ. Ζέρβα, αρ. συμβ. 1472/4.5.1890.

«[...] μετά της εταιρίας του, συνισταμένης εκ δύο ή τριών ετέρων μουσικών, μιας αοιδού και ενός κωμωδού (φασουλή), [να] εκτελή, κατά πάσαν εσπέραν, εν τω διαληφθέντι καφφενείω, παραστάσεις κωμικής και τραγωδίας, παιανίζουσης ταυτοχρόνως και της μουσικής του [...].»

Ας δούμε τους βασικούς όρους του συμβολαίου:

1. Διάρκεια παραστάσεων ένας μήνας, από 10 Μαΐου έως 10 Ιουνίου, κάθε βράδυ, απαραίτητα έως τα μεσάνυχτα. Ματαιίωση προβλεπόταν μόνο σε περίπτωση κακοκαιρίας.
2. Ως αμοιβή του καφεπώλη προς τον Σπύρο Δεσπόζητο συμφωνήθηκε το ποσό των 10 δραχμών για κάθε παράσταση, και
3. Δόθηκε προκαταβολή δραχμών 150, δηλ. το μισό της συνολικής αμοιβής. Αν όμως ο Σπύρος Δεσπόζητος δεν θα είχε στις παραστάσεις του κωμωδόν (Φασουλή), ήταν υποχρεωμένος να την επιστρέψει.

Αλλά και το 1886 μνημονεύονται θερινές παραστάσεις Φασουλή.⁵ Η έρευνα σε δικαστικά πρακτικά φανέρωσε και μια περίπτωση κλοπής, για την οποία ανακρίνονταν τέσσερα άτομα. Στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν άλλοθι, διαβάζουμε ότι ο Κ.Ο. κατέθεσε ότι:

«[...] αφ' εσπέρας της πράξεως μετέβη εις την οικίαν του και συνωμίλει μετά των γειτόνων του και κατά την 9ην μέχρι της 10ης ώρας της νυκτός, μετέβη εις το δωμάτιόν του ο Δ.Τ., ειπών αυτώ να πάνε εις τον Φασουλή [...].»

Το 1874 τοπική εφημερίδα της Λαμίας στηλιτεύει το γεγονός ότι ένας ιταλικός θίασος «κωμωδειλίων», όπως γράφει, «εξηκολούθησε τας παραστάσεις του και μετά την έναρξιν των ημερών της νηστείας και προσευχής»,⁶ δηλ. της Σαρακοστής. Γεννιέται όμως το ερώτημα, τι είδους θίασος ήταν αυτός. Τι θα μπορούσε να υπερβαίνει τη διαφορετικότητα των γλωσσών; Ίσως η παντομίμα ή ένας θίασος ποικιλιών.

Ένα συμβόλαιο λίγους μήνες πριν δείχνει ότι τότε βρισκόταν στη Λαμία η Τερέζα Πανδόλφι και υποσχόταν να διδάξει τη σχοινοβατική τέχνη σε δυο ελληνικής καταγωγής αδέρφια.⁷ Να έχει άραγε σχέση με τις παραστάσεις του 1874; Είναι πολύ πιθανό... Η παρουσία, όμως, της Πανδόλφι ανιχνεύεται και σε συμβόλαιο του 1859, δηλ. 15 χρόνια νωρίτερα. Πρόκειται για ένα πληρεξούσιο σε κάποιο δικηγόρο, στο οποίο αναφέρονται επίσης: ο Νταμιάνο Πανδόλφι, ο Ιγνάτιος Πανσέρα και ο Ιωάννης Πανσέρα, «δάσκαλοι του χορού και της οργανικής μουσικής» και κάτοικοι του Παλέρμο της Σικελίας.⁸

Από τον Γιάννη Σιδέρη γνωστή είναι βέβαια η αναφορά στους αδελφούς Πανδόλφι ως εισηγητών και καθιερωτών της παντομίμας στην Ελλάδα των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αι.⁹ Αυτούς τους νεότερους Πανδόλφι βρίσκουμε στη Λαμία το 1883 και το

5. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, Πρακτικά Συμβουλίου Πλημμελειοδικών Λαμίας αριθ. 94 και 112/1886.

6. Εφ. Φωνή του Λαού (Λαμίας), 9.3.1874.

7. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδας, αρχείο Σ. Πετσοπούλη, αρ. συμβ. 600/20.4.1873.

8. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδας, αρχείο Κ. Δυοβουνιώτη, αρ. συμβ. 1717/16.1.1859.

9. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, τόμ. Α', σσ. 144-145.

1900, όπως δείχνουν δυο συμβόλαια. Πρόκειται για τους Κωνσταντίνο και Αλέξανδρο Πανδόλφι. Έχουν άραγε σχέση με το ζευγάρι που προαναφέραμε; Να ένα άλλο ερώτημα προς διερεύνηση.

Αναλυτικότερα: Το συμβόλαιο του 1883 μαρτυρά μεν την παρουσία των Πανδόλφι στη Λαμία, αφορά όμως παραστάσεις που θα δίνονταν στον Βόλο. Μας πληροφορεί για τη συγκρότηση του θιάσου αλλά και για το μοίρασμα των κερδών.¹⁰

Ο θίασος (Θεατρική Εταιρία Παντόλφη αναφέρεται στο συμβόλαιο) ήταν οκταμελής, αποτελούμενος από τους: Αλέξανδρο και Κωνσταντίνο Παντόλφη, ηθοποιούς, κατοίκους Πάρμας, οι οποίοι υποχρεούνται να λαμβάνουν μέρος εις τας παραστάσεις μετά «δύο γυναικών και δύο ετέρων ανδρών» (των οποίων δεν αναφέρονται τα ονόματα) και τους Ανδρέα Φορμαντίνη μετά της συζύγου του Βικτωρίας. Τα κέρδη τώρα του θιάσου θα διανεμόνταν σε 8 ίσες μερίδες. Ίσως να ήταν ένα θίασος ποικιλιών.

Το συμβόλαιο αυτό παρέπεμπε σε ένα άλλο που είχε συνταχθεί στον Βόλο λίγες μέρες νωρίτερα και αφορούσε τις εκεί παραστάσεις.¹¹ Τα κυριότερα σημεία του συνοψίζονται ως εξής:

1. Οι δύο Βολιώτες που μισθώνουν τον θίασο, υπόσχονται να «διασκευάσουν» μια αποθήκη σε θέατρο.
2. Οι παραστάσεις θα διαρκούσαν 4 μήνες, από 10 Νοεμβρίου 1883 έως 10 Μαρτίου 1884, άνευ διακοπής.
3. Θα υπήρχε εισιτήριο στην είσοδο και τα έσοδα θα μοιράζονταν εξ ίσου θίασος και καταστηματαρχες.
4. Αν όμως συμφωνούσαν να καταργηθεί το εισιτήριο στην είσοδο, θα πληρωνόταν ο θίασος 10 δραχμές για κάθε παράσταση.
5. Και στις δυο περιπτώσεις οι ηθοποιοί στη διάρκεια των παραστάσεων θα μπορούν να κυκλοφορούν δίσκο για συλλογή χρημάτων αποκλειστικά για αυτούς.

Το δεύτερο συμβόλαιο του 1900 αφορά την πώληση από τον Κωνσταντίνο Πανδόλφι ενός βιολιού, «παλαιού, μεταχειρισμένου και ραγισμένου», σε κάποιον Λαμιώτη μουσικό.¹²

Το 1884, σε ένα συμβόλαιο μίσθωσης ενός καφέ-σαντάν από έναν ιδιοκτήτη καφενείου βρίσκουμε την πληροφορία ότι συμμετείχε σε αυτό και ένας ηθοποιός παντομίμας προφανώς. Το συμβόλαιο γράφει «εις κωμικός», ο οποίος «δix της εβδομάδος θα κάμνη και παντομίμας».¹³ Δυστυχώς δεν γράφει το όνομά του.

Ένα άλλο συμβόλαιο φανερώνει την παρουσία στη Λαμία του 1889, του σημαντικού караγκιοζοπαίχτη Χρήστου Κόντου. Δυστυχώς όμως είναι πληρεξούσιο και αποτελεί τη μοναδική έως τώρα μαρτυρία για Θέατρο Σκιών στη Λαμία του 19ου αιώνα.¹⁴ Γράφει: «[...] ενεφανίσθη [...] ο Χρήστος Κόντος, ηθοποιός, κάτοικος Ελευσίνος και ήδη διαμένων εν Λαμία [...]».

Τέλος, το 1910, από ένα συμβόλαιο ρύθμισης περιουσιακών θεμάτων μαθαίνουμε ότι ο караγκιοζοπαίχτης Γιώργος Κρανιώτης, ο οποίος φαίνεται ότι έδινε παραστάσεις

10. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδας, αρχείο Ι. Καϊλάνη, αρ. συμβ. 4132/15.10.1883.

11. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Μαγνησίας, αρχείο Δ. Σουρανή, αρ. συμβ. 771/4.10.1883.

12. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Π. Μαυρίκα, αρ. συμβ. 24939/9.2.1900.

13. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Ι. Καϊλάνη, αρ. συμβ. 4683/4.2.1884.

14. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Ι. Καϊλάνη, αρ. συμβ. 11943/13.6.1889.

για πολλά χρόνια στη Λαμία,¹⁵ καταγόταν από το Βουλγαρέλι της Άρτας,¹⁶ αν και ο Δημήτρης Μόλλας θεωρεί ότι καταγόταν από το Καρπενήσι.¹⁷

Στα δικαστικά πρακτικά καταγράφονται και οι αλλαγές στους εκλογικούς καταλόγους των Δήμων. Στον εκλογικό κατάλογο Λαμίας του 1906, συναντάμε στους μετεγγραφέντες της χρονιάς αυτής το όνομα του ηθοποιού Στέφανου Διακόπουλου του Κωνσταντίνου, 43 ετών τότε.¹⁸ Η πιο λογική εξήγηση που δίνουμε είναι να βρισκόταν εδώ για σειρά παραστάσεων, χωρίς να ξέρουμε όμως με ποιον θίασο. Γνωρίζουμε πάντως ότι για πολλά χρόνια ανήκε στον θίασο Αδελφότης του θιασάρχη Βάθη. Ο θίασος αυτός είχε παίξει στη Λαμία το 1908.

Στον ίδιο θίασο ανήκε και ο Χρήστος Καραγιάννης, ο οποίος τη χρονιά αυτή (1908) βρέθηκε στη Λαμία, όπως μαρτυρά σχετικό συμβόλαιο. Αλλά η παρουσία του δεν αφορά θεατρικό γεγονός παρά οικογενειακές του υποθέσεις. Είναι ένα δωρητήριο συμβόλαιο του ετοιμοθάνατου πατέρα του προς αυτόν και το παραθέτουμε γιατί πρόκειται για ένα συγκινητικό κείμενο.¹⁹

«[...] ο Αθ. Καραγιάννης, ένεκα της κατεχούσης αυτώ ασθενείας και προβλέπων εγγύς τον θάνατόν του, και θέλων να ανταμείψη τον υιόν του Χρήστον Αθ. Καραγιάννην, διά τας εξαιρετικές περιποιήσεις και περιθάλψεις ας, επίτηδες ελθών εξ Αθηνών, τω παρείχε κατά το διάστημα της ασθενείας και δι' όσον εν τω μέλλοντι θέλει τω παράσχει, δωρείται [...] άπασαν την κινητήν και ακινήτον περιουσίαν του [...].»

Η έρευνα στα Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδας μας φανέρωσε την ύπαρξη στη Λαμία κι ενός συνθέτη: του Αθανάσιου Ζαχαρόπουλου. Ο Ζαχαρόπουλος είχε γεννηθεί στη Λαμία το 1851 και υπήρξε δημοφιλής συνθέτης τραγουδιών στο στυλ της εποχής (καντάδες) και χορευτικής ευρωπαϊκής μουσικής.²⁰ Από ένα όμως πληρεξούσιό του σε διάφορους δικηγόρους και στον πεθερό του Ιωάννη Τριπολιτσιώτη μαθαίνουμε ότι είχε βραβευτεί για συνθέσεις θεατρικής μουσικής, τις οποίες είχε υποβάλει σε διαγωνισμό των Ολυμπίων. Το σχετικό απόσπασμα έχει ως εξής:

«[...] Και προσέτι εις τον Ι. Τριπολιτσιώτην χορηγεί την εντολήν και πληρεξουσιότητα να λαμβάνη χρήματα και ιδίως να λάβη δραχμάς εκατόν (100) παρά του Κεντρικού Ταμείου της εν Αθήναις Ολυμπιακής Επιτροπής, αι οποίαι εδόθησαν αυτώ ως αμοιβή επί της επαινεθείσης μουσικής μονωδίας του εκ της τραγωδίας “Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη”, προς δε, να λάβη επίσης και τα μουσικά έργα του “Ο ερωτευμένος γέρων”, κωμωδιάν μελοποιημένην και την άνω επαινεθείσαν μονωδιάν των στίχων της τραγωδίας του Μάρκου Μπότσαρη και χορηγήση τας περί της παραλαβής αποδείξεις [...].»²¹

15. Εφ. Αστήρ (Λαμίας), 2.8.1909 και 9.6.1910.

16. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Κοντομήτρου, αρ.συμβ. 9555/13.7.1910.

17. Δημήτρης Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης μας – Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2002, σσ. 162-163.

18. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Πρωτοδικείου Λαμίας, αρ. απόφασης 67/20.2.1906.

19. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Κοντομήτρου, αρ.συμβ. 7841/4.9.1908.

20. Γιώργος Σταυρόπουλος, *Μουσική και μουσικοί – Θέατρο και θεατρικοί (Λαμία 1834-1940)*, Λαμία, Οικονόμος, 2006, σσ. 20-26.

21. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Φθιώτιδος, αρχείο Χ. Ζέρβα, αρ.συμβ. 1358/20.3.1890.

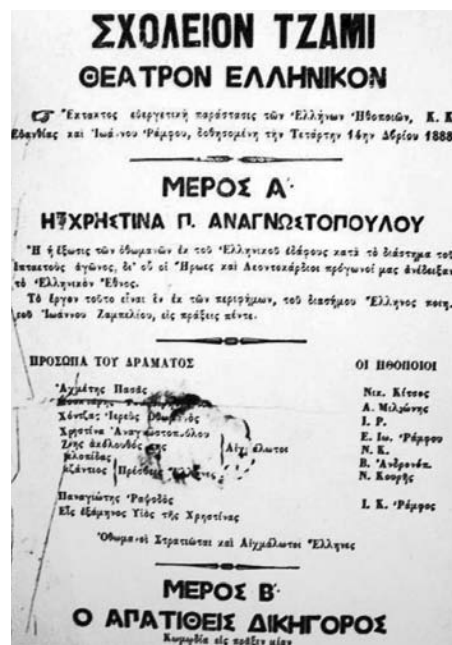
Το πιο ενδιαφέρον, ίσως, «εύρημα», εντοπίστηκε σε αρχεία πλειστηριασμών του 19ου αι. και είναι ένα πρόγραμμα παραστάσεων του θιάσου του Ιωάννου Ράμφου τον Δεκέμβριο του 1888. Πρόκειται για την ευεργετική –υπέρ του ζεύγους Ράμφου– παράσταση, αφού το ίδιο είχε ήδη γίνει και για τους υπολοίπους τέσσερεις ηθοποιούς του θιάσου. Η παράσταση δόθηκε στο Κουρσούμ-τζαμί της Λαμίας, όπου παλιότερα στεγαζόταν το Δημοτικό Σχολείο Αρρένων, γι' αυτό και η επωνυμία Σχολείον Τζαμί. Ο χώρος αυτός, ελλείψει στεγασμένου θεάτρου, φιλοξενούσε επί σειράν ετών τις παραστάσεις πολλών θιάσων κατά τη χειμερινή περίοδο. Το πρόγραμμα της παράστασης περιλάμβανε δύο έργα: ένα δράμα, που αντλούσε το θέμα του από την ελληνική επανάσταση: τη Χριστίνα του Ιωάννου Ζαμπελίου και τη μονόπρακτη κωμωδία Ο απατηθείς δικηγόρος. Στο τέλος της παράστασης θα μοιράζονταν στους θεατές και δώρα! (βλ. εικ. 2).

Άλλο ένα συμβόλαιο με ενδιαφέρον είναι κι αυτό της απόπειρας οικοδόμησης ενός κλειστού θεάτρου, του πρώτου στη Λαμία. Πρόκειται για το λεγόμενο Πάνειο Θέατρο προς τιμήν του Οδυσσέα Πάνου, πλούσιου γαιοκτήμονα της περιοχής και βασιικού χορηγού του.²² Το συμβόλαιο μας δίνει πολλές τεχνικές και οικονομικές λεπτομέρειες για το χτίσιμο του θεάτρου, το οποίο άρχισε το 1900 αλλά δεν τέλειωσε ποτέ. Βασική αιτία, τα συνεχή εγκεφαλικά επεισόδια που έπληξαν τον χορηγό και τα οποία προκάλεσαν την αναστολή της χρηματοδότησης αφού είχαν ήδη εκταμιευθεί 12.500 δραχμές από τις υπεσχημένες 30.000. Οι δικαστικές προσφυγές του Δήμου Λαμιέων δεν έφεραν αποτέλεσμα και ο θάνατος του Πάνου το 1903 άφησε το θέατρο ημιτελές, με δηλωμένη την άρνηση των κληρονόμων του να συνεχίσουν τη χορηγία.²³ Παρά τις κατά καιρούς προσπάθειες για την ολοκλήρωσή του, αυτό δεν κατέστη δυνατό και γύρω στο 1965 κατεδαφίστηκε για να χτιστεί στη θέση του το σημερινό Θερινό Δημοτικό Θέατρο της Λαμίας.

Έτσι, και για πολλές δεκαετίες οι παραστάσεις θεατρικών έργων συνέχισαν να γίνονται τον χειμώνα σε αίθουσες καφενείων ή και σε σχολικές αίθουσες ενώ το καλοκαίρι στα εξοχικά καφενεία, τα οποία συνήθως βρίσκονταν στις παρυφές της πόλης.

Για μια πληρέστερη εικόνα των εξοχικών κέντρων και των εγκαταστάσεών τους, παραθέτουμε δυο σύντομα αποσπάσματα με μικρές αναφορές στις θεατρικές τους εγκαταστάσεις.

Το πρώτο προέρχεται από δικαστικά αρχεία και αναφέρει τα εξής:



Εικ. 2. Το Πρόγραμμα του Θιάσου Ράμφου

22. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Φθιώτιδος, αρχείο Ρέντζου, αρ. συμβ. 8246/17.5.1900.

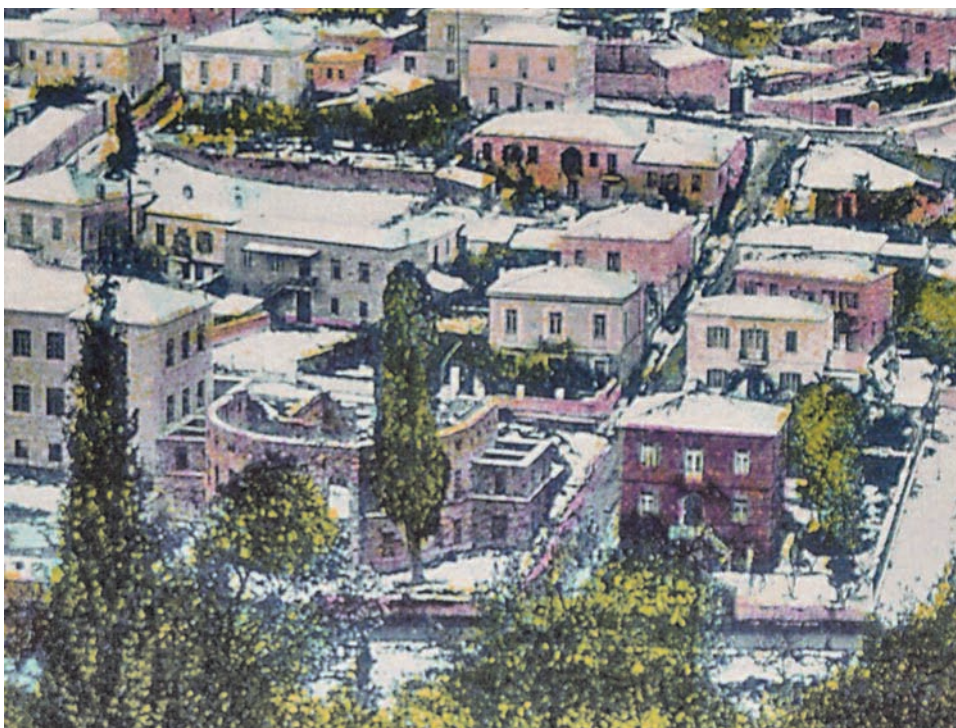
23. Γ. Σταυρόπουλος, *Μουσική και μουσικοί – Θέατρο και θεατρίνοι (Λαμία 1834-1940)*, ό.π.

«[...] και του εν τω περιβολίω καφενείου, συγκειμένου εκ μιάς οικοδομής κεραμοσκεπούς και λιθοκτίστου δι' οικίαν, θεάτρου τσιγκοσκεπούς και του μετά την οικίαν απεχομένου φωτογραφείου. [...]»²⁴

Ενώ το δεύτερο από ένα συμφωνητικό ενοικιάσεως ενός από αυτά, στα πρώτα χρόνια του εξηλεκτρισμού της Λαμίας (δεκαετία 1910-1920):

«[...] ο Ευστάθιος Μανιάς εκμισθοί προς τον Γεώργιον Μιχάλτσον έν μαγαζέιον του μετά του θεάτρου και της εν αυτοίς υπαρχούσης εγκαταστάσεως ηλεκτροφωτισμού, μετά των λαμπτήρων και αμπαζούρ, δύο των πεντακοσίων κηρίων, ενός εκατόν κηρίων και τριών πενήκοντα κηρίων, κείμενον ενταύθα και κατά την θέσιν “Πηγαδούλια” [...]»²⁵

Φθάνοντας στο τέλος της εισήγησης, ίσως συμφωνήσετε ότι μια ενδιαφέρουσα πηγή άντλησης πληροφοριών για το θέατρο στη χώρα μας, είναι σίγουρα τα συμβολαιογραφικά και δικαστικά αρχεία, την έρευνα των οποίων προτείνουμε ανεπιφύλακτα στους ερευνητές.



Εικ. 3. Το ημιτελές Πάνειον Θέατρο.

24. Γ.Α.Κ. – Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, Αρχείο Πρωτοδικείου Λαμίας, Βιβλίο Υποθηκών αρ. 45, αρ. απόφασης 109/31.3.1900.

25. Γ.Α.Κ. - Αρχεία Ν. Φθιώτιδος, αρχείο Παπακυριτσόπουλου, αρ. συμβ. 4758/10.3.1920.

Ηράκλειο και Χανιά: Η θεατρική ζωή στην αυγή του 20ού αιώνα

Η παρούσα ανακοίνωση έχει ως στόχο να παρουσιάσει συνοπτικά τις σημαντικότερες και πιο ενδιαφέρουσες παραστάσεις και «στιγμές» της θεατρικής ζωής των Χανίων και του Ηρακλείου από το 1896 έως το 1922, βασιζόμενο στον τοπικό Τύπο της εποχής. Προτού καταγραφούν τα θεατρικά δρώμενα, αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά στην ιστορία της Κρήτης εκείνης της εποχής καθώς επηρέαζε άμεσα την κοινωνική και θεατρική ζωή της νήσου.

Από το 1896, όπου τυπικά η Κρήτη αποκτάει την αυτονομία της μέχρι το 1922, οι πολιτικές και κοινωνικές συγκρούσεις δεν παύουν. Η κηδεμονία των ευρωπαϊκών δυνάμεων, η διοίκηση του πρίγκιπα Γεωργίου Β', η ατολμία στο θέμα της «πολυπόθητης» ένωσης με την Ελλάδα, η αντιπολίτευση με εξέχουσα μορφή τον νεαρό πολιτικό Ελευθέριο Βενιζέλο και η επανάσταση στον Θέρισσο μετατρέπουν την Κρήτη στο κέντρο ενδιαφέροντος ολόκληρης της Ευρώπης. Πέρα όμως από τα εθνικά και πολιτικά ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι Κρητικοί εκείνη την εποχή, η νήσος βρίσκεται πάλι στο επίκεντρο των ευρωπαϊκών εξελίξεων όταν η Ελλάδα πρέπει να επιλέξει στρατόπεδο στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο που ξεσπάει το 1914. Η σύγκρουση του Ελευθερίου Βενιζέλου και του Βασιλιά Κωνσταντίνου πήρε τη μορφή διχασμού, με αποτέλεσμα να σχηματιστεί «η προσωρινή Κυβέρνηση της Τριανδρίας» με έδρα τα Χανιά, πριν μετασχηματιστεί στην Κυβέρνηση Εθνικής Αμύνης. Το τέλος του πολέμου βρίσκει την Ελλάδα στο πλευρό των νικητών, θέτοντας έτσι τις βάσεις για την υπογραφή της συνθήκης των Σεβρών το καλοκαίρι του 1920, που αναφέρεται στην Ελλάδα «των πέντε θαλασσών και των δύο ηπείρων». Όμως, η ένταση κι οι συγκρούσεις δεν σταματούν ούτε τότε για την Κρήτη και τον Ελληνισμό, καθώς το 1922 συμβαίνει η Μικρασιατική Καταστροφή, όπου η Κρήτη που είναι από τους πρώτους προορισμούς των προσφύγων πρέπει να είναι σε ετοιμότητα για να υποδεχθεί και να βοηθήσει τους χιλιάδες πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία.

Κατά τη διάρκεια αυτών των ταραγμένων πολιτικά και κοινωνικά χρόνων, πολλοί θίασοι θέλησαν να δώσουν παραστάσεις. Οι πληροφορίες για τη θεατρική ζωή στην Κρήτη από τον τοπικό Τύπο ξεκινούν από το 1901. Η χανιώτικη εφημερίδα *Πατρίς* στις 6 Ιανουαρίου προαναγγέλλει την απογευματινή παράσταση των ηθοποιών Σμαράγδας Ησαΐα και Α. Χαλικιόπουλου. Το σύντομο δημοσίευμα καταγράφει τα έργα που θα παρουσιαστούν στο κοινό. Αυτά είναι το δράμα του Βενόστα *Σωματέμπορας*, η κωμωδία *Η επάνοδος του εραστή*, ενώ θα ερμηνευθεί και η μονωδία «Νάνι Νάνι» από την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του συνθέτη Παύλου Καρρέρ. Η παράσταση ανεβαίνει στο Δημοτικό Θέατρο Κήπου, καθώς δεν υπάρχει θέατρο στα Χανιά εκείνη την εποχή.

Η απουσία θεατρικών εγκαταστάσεων υποδηλώνει πως μέχρι εκείνη τη χρονική περίοδο δεν υπήρξε η ανάγκη να διαμορφωθεί ένας χώρος που θα φιλοξενούσε θεατρικές παραστάσεις υπό οποιεσδήποτε καιρικές συνθήκες.

Ο επόμενος θίασος που επισκέπτεται το Ηράκλειο είναι αυτός της Αικατερίνης Βερώνη και του Γεωργίου Γεννάδη το 1901. Στο Ηράκλειο, η Βερώνη μαζί με τους Κωνσταντίνο Χέλμη, Γεώργιο Πετρίδη, Νίκο Χαλκιόπουλο ανεβάζουν την παράσταση του έργου *Φαιδώρα*, με το θέατρο να είναι γεμάτο κόσμο και όπως γράφει ο Τύπος, η Βερώνη αποδεικνύει ότι είναι η βασίλισσα της ελληνικής σκηνής.

«[...]Το θέατρον ήταν κατάμεστον θεατών αμφοτέρων των φύλων σπευσάντων να θαυμάσωσι και ιδίοις όμμασι την τοσούτω περιφημισμένην Ελληνίδα καλλιτέχνηδα. Όντως δε η κ. Αικατερίνη Βερώνη απέδειξε, μυριστήν ταύτη φοράν, ότι είνε η βασίλισσα της Ελληνικής Σκηνής, υποκριθείσα μετ' απαραμίλλου τέχνης και επιτυχίας το πρόσωπον της Φαιδώρας. Αλλά και ο κ. Γεννάδης υπεκρίθη απαισίτως τον κόμητα Ιπανώφ, επισπάσας επανειλημμένως την επιδοκιμασίαν των θεατών. Επίσης και οι λοιποί ηθοποιοί κατά το μάλλον και ήττον έπαιξαν λαμπρά τα μέρη των. Εν γένει όλος ο θίασος είνε κάλλιστα κατηρτισμένος και ανώτερος πάντων όσοι μέχρι τούδε επεσκέφθησαν την πόλιν μας.

ΣΗΜ. Αλλά μίαν παράκλησιν και ημείς εντεύθεν προς την κ. Βερώνη. Να μη μας ξεχάση, τελειώνουσα εις το Ηράκλειον τας παραστάσεις της».
(εφ. *Πατρίς*, 1.12.1901).

Επόμενη στάση του θιάσου είναι τα Χανιά όπου θα δώσει παραστάσεις στο θέατρο του Δημοτικού Κήπου. Κι εκεί οι ηθοποιοί αποσπούν θετικά σχόλια με την εφημερίδα *Κήρυξ* να γράφει πως η Βερώνη κατέχει αναμφισβήτητα τα σκήπτρα ως πρωταγωνίστρια της ελληνικής σκηνής και ταυτόχρονα να υποστηρίζει ότι η παρουσία του Γεννάδη στο ελληνικό θέατρο συμβάλλει στην πρόοδο της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα.

Το 1907, δυο χρόνια μετά την επανάσταση στον Θέρισσο κι ενώ οι Κρητικοί αγωνίζονται για την ένωση με την Ελλάδα, ο θίασος του Κωνσταντίνου Βεντούρα περιοδεύει στα Χανιά. Ο Ελληνικός Δραματικός Θίασος φτάνει την Πέμπτη 15 Μαρτίου του 1907.¹ Ο θίασος αποτελείται από τη νεαρή ηθοποιό Νίτσα Μουστάκα, τον Νίκο Κυριακίδη, τη Χαρίκλεια Κυριακίδη, τον Κωνσταντίνο Μουστάκα, που υπήρξε ηθοποιός του Βασιλικού Θεάτρου² και τον κωμικό Δημήτρη Καζούρη.³ Τα δημοσιεύματα της εφημερίδας *Λευκά Όρη*, με τίτλο «Θεατρικά» γράφουν ότι η έναρξη των παραστάσεων πραγματοποιείται στις 17 Μαρτίου, με την κωμωδία του κλασσικού ρεπερτορίου *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* του William Shakespeare. Η Νίτσα Μουστάκα και ο Νίκος Κυριακίδης ερμηνεύουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους της *Στρίγγλας* (Κατερίνα) και του Πετρούκιου, αντίστοιχα.⁴ Στις 28 Μαρτίου δίνεται η παράσταση *Η Τιμή* του Γερμανού θεατρικού συγγραφέα Hermann Sudermann, που γράφτηκε το 1889. Πρόκειται για ένα κοινωνικό δράμα που λίγα χρόνια πριν είχε παιχτεί στη Γερμανία και γνώρισε μεγάλη

1. Εφ. *Υψηλά Λευκά Όρη*, 15.3.1907, σ. 2.

2. Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί «Αναζητώντας τις ρίζες»*, τόμ. Α': *Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, Αθήνα / Γιάννενα, Δωδώνη, 1995, σ. 192.

3. Εφ. *Υψηλά Λευκά Όρη*, 16.3.1907, σ. 2.

4. Εφ. *Υψηλά Λευκά Όρη*, 15.3.1907, σ. 2.

επιτυχία. Η εφημερίδα δημοσιεύει μια μικρή κριτική, όπου εξαιρεί τον πρωταγωνιστή Νίκο Κυριακίδη.

Η θετική εντύπωση που έχει προκαλέσει στην τοπική κοινωνία ο θίασος του Βεντούρα γίνεται αισθητή επίσης από την πρόταση που του απευθύνει ο σύλλογος «Ιερός Λόχος». Αν και δεν υπάρχουν πληροφορίες για το είδος αυτού του συλλόγου είναι πιθανό να σχετίζεται με το στράτευμα «Ιερός Λόχος» που ιδρύθηκε κατά τη διάρκεια της Κρητικής Επανάστασης. Ο σύλλογος προτείνει να δοθεί μια παράσταση, τα έσοδα της οποίας θα δοθούν για την ίδρυση Κρητικού Σκοπευτηρίου. Ο θίασος ανταποκρίνεται θετικά και ανεβάζει το θεατρικό έργο του Σπυριδώνος Περεσιάδη *Εσμέ η Τουρκοπούλα*, πατριωτικό ειδύλλιο που γράφτηκε το 1896, ενώ στα διαλείμματα απαγγέλλονται τα ποιήματα «Ο Κανάρης» και «Ο Επαίτης Καπετάνιος» από τον Κωνσταντίνο Βεντούρα και το Νίκο Χριστουλάκη, αντίστοιχα.⁵ Η επιλογή του έργου αλλά και των ποιημάτων δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς όλα έχουν έντονα πατριωτικό χαρακτήρα. Όπως ήταν φυσικό, μια παράσταση με πατριωτικό χαρακτήρα και ελληνοπρεπές περιεχόμενο προκαλεί το ενδιαφέρον των Χανιωτών και την εκτίμηση του Τύπου, που κάνει λόγο για θεατρική νίκη σχετικά με τη σκηνική αναπαράσταση του έργου. Ο θίασος διακόπτει τις παραστάσεις του περίπου στις 14 Απριλίου, λόγω της Μεγάλης Εβδομάδας και επανέρχεται την εβδομάδα του Πάσχα. Αυτές είναι και οι τελευταίες πληροφορίες για την επιτυχημένη περιοδεία του Ελληνικού Δραματικού Θιάσου στα Χανιά, που όπως τόνιζαν τα δημοσιεύματα δεν άφησε σε καμία περίπτωση ασυγκίνητο το θεατρόφιλο κοινό.

Σειρά έχει ο θίασος «ανδρείκελων» του Χρήστου Κονιτσιώτη. Στις 28 Φεβρουαρίου του 1908 στην εφημερίδα *Υψηλά Λευκά Όρη* δημοσιεύεται η είδηση ότι στο ζυθοπωλείο του Αντώνη Παπαδάκη δίνει τις παραστάσεις του ο θίασος «ανδρείκελων» του Χρήστου Κονιτσιώτη, ο οποίος αποκαλείται «ο βασιλεύς της γελωτοθεραπείας».

«Απίστευτος συρροή εκλεκτού κόσμου και δη εκ του ωραίου φύλου, συγκεντρώνεται εις τας παραστάσεις του αμίμητου και ευφυολόγου κ. Χρ. Κονιτσιώτου όπου με τα έξοχα αυτά ανδρείκελά του έχει τρελλάνει όλον τον κόσμο. Από νωρίς όλες οι θέσεις κατειλημμένα [...].»

Στη συνέχεια, ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Υψηλά Λευκά Όρη* στις 20 Μαρτίου ενημερώνει τους αναγνώστες του για την κοσμοσυρροή και τους συμβουλεύει να καταφθάνουν στο ζυθοπωλείο του Αντώνη Παπαδάκη όσο το δυνατόν νωρίτερα για να βρουν θέση. Στις 20 Μαρτίου η παράσταση του θιάσου «ανδρείκελων» χωρίζεται σε τρία διαφορετικά μέρη. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται στο κοινό «Διάφοροι Χοροί υπό Ισπανών Αξιωματικών, Υπάξιωματικών και Στρατιωτικών», το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την παράσταση *Τα έργα του Σατανά* και τέλος τη μόνοπρακτη κωμωδία *Ο χαρτοπαίκτης* του Μ. Χουρμούζη. Ο αρθρογράφος τονίζει τη θεαματικότητα των σκηνικών και των κοστούμιών, κυρίως του δεύτερου έργου. Αναφέρει την παρουσία σκελετών και νεκροταφείων, απαραίτητα στοιχεία για την ολοκληρωμένη αναπαράσταση του θεατρικού κειμένου. Οι Χανιώτες περνούν όλο το Μάρτιο του 1908 και πιθανόν ορισμένες ημέρες του Απριλίου «συντροφιά» με τις παραστάσεις «ανδρείκελων», καθώς ήταν η μόνη θεατρική δραστηριότητα στα Χανιά εκείνη την περίοδο.

5. Εφ. *Νέα Έρευνα*, 14.4.1907, σ. 2.

Το 1911 το θέατρο εδραιώνεται με ένα πιο συστηματικό και επίσημο τρόπο στην ζωή των Χανιωτών. Στις 4 Μαρτίου εγκαινιάζεται η πρώτη εβδομαδιαία θεατρική στήλη στην εφημερίδα *Το Σύνταγμα*, με τον τίτλο «Θεατρική Επιθεώρησης» και υπογράφεται από τον αρθρογράφο Εμ. Ροδ. Σε αυτό το πρώτο άρθρο, αναγγέλλει μια σημαντική είδηση για τα θεατρικά πράγματα της Κρήτης. Ο φιλολογικός σύλλογος «Χρυσόστομος» εγκαινιάζει μια αίθουσα που θα λειτουργεί ως θέατρο. Ο συντάκτης ευχαριστεί τον πρόεδρο του συλλόγου για το «περικαλές θέατρο». Ο πρώτος θιάσος που φιλοξενεί το νέο θέατρο των Χανίων είναι αυτός της Βασιλείας Στεφάνου, που είχε επισκεφτεί το νησί πριν από ένα χρόνο. Το Σάββατο 26 Φεβρουαρίου, ο θιάσος ανεβάζει αρχικά το έργο *Διά το χρήμα* του συγγραφέα Ιωάννη Δεληκατερίνη. Ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Σύνταγμα* ασκεί κριτική τόσο στο θεατρικό κείμενο όσο και στη σκηηνική του αναπαράσταση. Θεωρεί ότι το έργο του Δεληκατερίνη είναι σύγχρονο και ρεαλιστικό, καθώς δείχνει τα αρνητικά της μετανάστευσης στην Αμερική, που εκείνη την περίοδο βρίσκεται σε άνθηση (στις εφημερίδες υπάρχουν διαφημίσεις πλοίων, που υπόσχονται ασφαλές ταξίδι προς την άλλη άκρη του Ατλαντικού) και την πτώση των ηθικών αξιών.

«[...] Η δοθείσα την εσπέραν του παρελθόντος Σαββάτου πρώτη παράστασις του θιάσου με το έξοχον και διδακτικώτατον έργον *Διά το χρήμα* του διαπρεπούς λογογράφου του *Αστεως* κ. Ι. Δεληκατερίνη επέτυχε θαυμασίως και εφάνη αληθώς αντάξιον των προσδοκιών των θεατών. Απόδειξις τούτου τα ραγδαία χειροκροτήματα και η επανειλημμένη επί της σκηνης πρόσκλησις των ηθοποιών. Η υπόθεσις του έργου επιτυχής και σύγχρονος –υποδεικνύουσα τα κακά της εις Αμερικην μεταναστεύσεως και καυτηριάζουσα τη σημερινήν έκλυσιν των κοινωνικών ηθών, με λόγους διά τας αδαμαντίνους και ισχυράς φύσεις– η πλοκή καλή και η εκτέλεσις αρίστη. Αληθώς δε μόνον εις αχαρακτήριστους θεατάς δεν θα ήρσεν υφ' όλας τας απόψεις το επίκαιρον έργον τούτο και η εκτέλεσις αυτού, και θα ήτο ευχής έργον εάν επαναλαμβάνετο η διδασκαλία αυτού [...]»⁶

Η παράσταση που όμως ξεχωρίζει είναι αυτή του έργου *Η Κρήτη Παλαιούσα* του Κρητικού Αντώνη Βορεάδη, που υπήρξε αγωνιστής για την ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα, δημοσιογράφος και ο πρώτος Νομάρχης του Ρεθύμνου. Όπως «μαρτυρά» ο τίτλος, το έργο αναφέρεται στους αγώνες της Κρήτης για την απελευθέρωση και την ένωση με την Ελλάδα. Ο συντάκτης χωρίς να κρύβει την εκτίμησή του στο πρόσωπο του Βορεάδη, γράφει πως το έργο είναι ανώτερο από κάθε κριτική και αναφέρει ότι δόθηκε ανθοδέσμη στον συγγραφέα και εκφωνήθηκε λόγος προς τιμήν του. Αναφορικά με την παράσταση θεωρεί ότι ο Χέλμης ενσάρκωσε με επιτυχία τον ήρωα Κοντολέοντα, ενώ διακρίθηκαν και τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου, όπως οι Π. Γεωργόπουλος, Πλεμενίδης, Χαλκιάπουλος.

«[...] Εν τοσούτω συγχαίροντες από καρδιάς τον ερίτιμον κ. Αντ. Βορεάδη, τον τόσον επιτυχώς δραματοποιήσαντα μίαν σελίδα της δραματικής Κρητικής Ιστορίας, διερμηνεύομεν την επιθυμίαν πολλών όπως επαναληφθή το έργον τούτο το τόσον συγκινήσαν και δικαίως καταχειροκροτηθέν.»⁷

6. Εφ. *Το Σύνταγμα*, 4.3.1911, σ. 2.

7. Ο.π.

Στις 12 Μαρτίου ανεβαίνει το θεατρικό έργο *Κρήτη Στεφανουμένη*, που επίσης αναφέρεται στους αγώνες του κρητικού λαού εναντίον των Τούρκων κατακτητών. Ο κριτικός του *Συντάγματος* που υπογράφει το άρθρο με το αρχικό γράμμα Ρ., τονίζει τη συμβολή του συγγραφέα Καλλιγιάννη στην ανάπτυξη της κρητικής φιλολογίας και ξεχωρίζει την πρώτη και την τρίτη πράξη για τη μεγαλοπρέπειά τους. Ο συγγραφέας χειροκροτείται από το κοινό ενώ του δίνεται ανθοδέσμη ως ένδειξη συγχαρητηρίων και θαυμασμού. Ο αρθρογράφος έχοντας εστιάσει την κριτική του στην πορεία του συγγραφέα, δεν σχολιάζει την επίδοση του θιάσου σ' αυτήν την παράσταση.⁸ Μέχρι το τέλος Μαρτίου το ενδιαφέρον του κοινού για τον θίασο και τις παραστάσεις του έχει μειωθεί αισθητά και οι θεατές είναι πια λιγιστοί.

Το δεύτερο μισό της χρονιάς δεν κυλάει τόσο θετικά για τα θεατρικά δρώμενα των Χανίων, καθώς οι επαφές του φιλολογικού συλλόγου «Χρυσόστομος» με θιάσους της Αθήνας δεν ευδοκιμούν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του θιάσου της νεαρής τότε Μαρίκας Κοτοπούλη. Σύμφωνα με τον τοπικό Τύπο, από τις 8 Δεκεμβρίου ο θιάσός της βρίσκεται σε περιοδεία στο Ηράκλειο χωρίς να είναι εξακριβωμένη η ημερομηνία άφιξής του. Στις 20 Δεκεμβρίου δημοσιεύεται επιστολή υπογεγραμμένη από την ίδια την Κοτοπούλη στην εφημερίδα *Κήρυξ*, όπου αναφέρει ότι οι ηθοποιοί του θιάσου δέχονται να περιοδεύσουν στα Χανιά για 10-15 παραστάσεις αν εξασφαλιστούν τα μισθολόγια τους, τα έξοδα μετακινήσεων, τα ποσοστά επί των παραστάσεων, τα ποσοστά του βεστιαρίου και τα έκτακτα έξοδα παραστάσεων 500 φράγκων.

«Κύριε Ξενουδάκη,

Αι εδώ παραστάσεις μας λήγουν το πρώτον δεκαήμερον του μηνός Ιανουαρίου οπότε δυνάμεθα να υπάγωμεν εις Χανιά διά 10-15 παραστάσεις διδομένας καθ' εκάστην και με χρηματικήν εξασφάλισιν δι' έξοδα μεταβάσεως, μισθολόγιον ηθοποιών, ποσοστά έργων, ποσοστά βεστιαρίου και έκτακτα έξοδα φράγκων πεντακοσίων (500) δι' εκάστην παράστασιν, παρακαλώ δε όπως μοι απαντήσετε όσον το δυνατόν ταχύτερα, διότι επείγομαι να δώσω απάντησιν εις Αθήνας.

Μεθ' υπολήψεως,

Μαρίκα Κοτοπούλη.»⁹

Οι απαιτήσεις του θιάσου δεν είναι δυνατόν να ικανοποιηθούν από τον «Χρυσόστομο» κι έτσι το κοινό των Χανίων δεν θα γνωρίσει το ταλέντο της Κοτοπούλη και του Μυράτ. Στο Ηράκλειο όμως οι παραστάσεις του θιάσου εκθειάζονται. Ο φιλόλογος και συγγραφέας Αγησίλαος Σ. Καραμπάσης γράφει στη *Νέα Εφημερίς* τον Φεβρουάριο του 1912 ένα εγκωμιαστικό άρθρο για την Κοτοπούλη και τις παραστάσεις της. Η πρώτη παράσταση στο Ηράκλειο είναι η *Άννα Καρένινα* του Leo Tolstoy (Λέων Τολστόι), όπου η ερμηνεία της Κοτοπούλη είναι «τέλεια». Σύμφωνα με τον κριτικό η μεγάλη πρωταγωνίστρια, φύσει ευαίσθητη και ευφυέστατη, δίνει πάντοτε εξαιρετικές ερμηνείες. Πέρα όμως από το μεγάλο της ταλέντο, κατά τον συγγραφέα, είναι μια γυναίκα εντυπωσιακή όπου μπορεί να παρασύρει με τη φυσική της παρουσία, το βλέμμα της, τη φωνή και το εκτόπισμά της πάνω στη σκηνή τους θεατές και να προκαλέσει συγκίνηση, ακόμη και στους πιο σοβαρούς. Ο Καραμπάσης, αφού επαινεί το ήθος της, ανακαλεί την πα-

8. Εφ. *Το Σύνταγμα*, 18.3.1911, σ. 2.

9. Εφ. *Κήρυξ*, 20.12.1911, σ. 2.

λαιότερη ερμηνεία της στον ρόλο της Ηλέκτρας στην ομότιτλη τραγωδία του Hugo von Hofmannsthal, όπου απέδειξε το σπάνιο ταλέντο της ως τραγωδός. Όπως ήταν λογικό σχολιάζεται και ο θίασος που τη συνοδεύει, τα μέλη του οποίου ήταν οι Μήτσος Μυράτ, Χρυσούλα Μυράτ, Φωτεινή Λούη, Σαπφώ Αλκαίου, Αθανάσιος Μαρίκος, Αιμιλία Μαρίκου, Λουδοβίκος Λούης, Αγάθη Περίδου, Αθανάσιος Περίδης, Νίκος Παπαγεωργίου, Βασίλης Αργυρόπουλος, Πάνος Ταβουλάρης, Χαρίκλεια Ταβουλάρη, Χ. Τσερτίνη. Ο αρθρογράφος της *Νέας Εφημερίδος* ωστόσο, ξεχωρίζει τον Μήτσο Μυράτ, τόσο για την ερμηνευτική του ζωντάνια όσο και για τη συμπάθεια που εμπνέει στην τοπική κοινωνία.

Οι επιλογές του θιάσου σχετικά με τα θεατρικά έργα δεν αφήνουν αδιάφορη την τοπική κοινωνία, όπως το έργο *Με κάθε θυσία* της Πετρούλας Ψηλορείτη. Έτσι, στις 10 Φεβρουάριου του 1912 δημοσιεύεται σε τοπική εφημερίδα ένα άρθρο, ο συντάκτης του οποίου αναφέρεται στη συνολική εικόνα του θιάσου που βρίσκεται στο Ηράκλειο λέγοντας μεταξύ άλλων πως υπήρξαν κάποια έργα που κρίθηκαν ως ακατάλληλα για την τοπική κοινωνία και ιδιαίτερα για τις δεσποινίδες που παρακολούθησαν την παράσταση. Συγκεκριμένα γράφει:

«[...] Υπό του θιάσου όμως Κοτοπούλη εδόθησαν και έργα τινά πολύ ανοικτά, σόκιν ως λέγουν, τα οποία δύνανται μεν να δίδονται εις αναπτυγμένας κοινωνίας και αποδεικνύουν μίαν φιλολογικήν τάσιν και εξέλιξιν σύγχρονον, αλλά διά την κοινωνίαν μας, ήτις δεν είναι και τόσον ανεπτυγμένη και ήτις διέρχεται μεταβατικήν τινά κατάστασιν, δεν χτυπούν καλά στο αυτί και τολμώμεν να είπωμεν μετά θάρρους, ότι, αντί να ωφελήσουν, βλάπτουν.

Γυναίκες και δεσποινίδες ημιαναπτυγμένα ή ήμισα ανεπτυγμένα διδάσκονται ουχί αγαθά και ηθικά, όταν ορθά κοφτά βλέπουν και ακούουν την ασχημοσύνην ομιλούσαν και παίζουσιν και γελώσαν [...]»¹⁰

Στις 17 Μαρτίου του 1919 αναγγέλλεται στην εφ. *Νέα Εφημερίς* ότι σε λίγες μέρες θα περιοδεύσει στο Ηράκλειο ο θίασος του Ευτύχιου Βονασέρα. Ο θίασος σκοπεύει να δώσει 20 προγραμματισμένες παραστάσεις και αποτελείται μεταξύ άλλων, από τον κωμικό Θεμιστοκλή Νέξερ, τον Τηλέμαχο Λεπενιώτη, την Ελένη Καμπότη, τον Αθανάσιο Μαρίκο, τον Β. Ζήωνα, τον Άγγελο Βάζα, τον Δημήτριο Συράκο, τον Νίκο Χαλκιόπουλο, τη Βάσω Δημοπούλου, τη γνωστή υψίφωνο Βρυσούλα Παντοπούλου, τη Ζηνοβία Παρασκευοπούλου, τη Ζ. Συρράκου, τη Μαρίκα Βάζα, την Ε. Κουκουδάκη, τη Μ. Λύτρα, τη Μ. Λεπενιώτου, τη Μ. Νέξερ, την Α. Σταματοπούλου, την Ι. Σταματοπούλου, τη Σοφία Χαλκιοπούλου, τον τενόρο Νίκο Χατζηλουκά και ένα τριμελές ρωσικό μπαλέτο. Ο «πολυσύνθετος» και πολυ-διαφημισμένος αυτός θίασος φτάνει στα Χανιά γύρω στις 12 Απριλίου.¹¹

Τρεις παραστάσεις του κέρδισαν ιδιαίτερα το ενδιαφέρον των δημοσιογράφων και του κοινού. Στις 8 Μαΐου δίνεται η *Επιθεώρησης του 1918*, που σημειώνει εμπορική επιτυχία. Στις 14 Μαΐου, στο πρωτοσέλιδο της *Νέας Εφημερίδος* δημοσιεύεται άρθρο, όπου υποστηρίζεται η άποψη πως η Επιθεώρηση δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη, αλλά είναι περισσότερο ένας είδος που στοχεύει στην ικανοποίηση και τέρψη των αισθήσεων του κοινού που πιθανώς έχει κουραστεί από τα έργα που απαιτούν οξυμένη αντίληψη και στοχεύουν στη διάνοια.

10. Εφ. *Το Σύνταγμα*, 10.2.1912, σ. 3.

11. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 19.4.1919, σ. 4.

«ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ

Το θεατρικόν αυτό είδος το οποίον δεν έχει καμία απολύτως σχέσιν με την Τέχνην όσην με την στιγμιαίαν ικανοποίησιν των αισθήσεων είναι ένα προϊόν που επέβαλλον, η κουρασμένη από τον αγώνα αντίληψις. Το δράμα απεσύρθη ευγενώς θλιμμένον και αφήκε την θέσιν του εις την Επιθεώρησιν και το Κομεντί και την Οπερέτταν. Το ίδιο έκαμε και το Μελόδραμα. Έτσι το κοινόν, τουλάχιστον, το ελληνικόν, αθροάν πηγαίνει σε κάθε επιθεώρησιν και εσχάτως μάλιστα περισσότερο όσον και αν ηλαττώθη η σάτυρά των και τα αστεία των δικαιολογούν πληρέστατα την έκφρασιν ότι πηγαίνει στο θέατρον για να “δροσισθή”. Όμως μιλώντας κανείς για τα πρόσωπα που μας φέρνουν κάθε τόσο κι εδώ την εξέλιξιν αυτήν του Θεάτρου, και ειδικά για την προχθεσινήν επιθεώρησιν δεν μπορούμε παρά να εκφράσωμεν τας καλύτερας εντυπώσεις που άφηκαν η δις Παρασκευοπούλου και οι δροσερές φωνές των δίδων, Άννας και Λέλας Σταματοπούλου και της Κας Καβάδα. Το χαριτωμένο συμυριώτικο τραγούδι το οποίον τόσον επίκαιρα παρενεβλήθη, και όλα τα άλλα πρόσωπα που λυπούμεθα γιατί ο μικρός μας χώρος δεν μας επιτρέπει να εκταθώμεν.»

Η δεύτερη παράσταση είναι η οπερέτα του συνθέτη Σπυρίδωνος Λεπενιώτη. Η οπερέτα αποσπά διθυραμβικές κριτικές, όπως και οι ερμηνείες των ηθοποιών.

«Χθές το εσπέρας επαίχθη μετά μεγίστης επιτυχίας υπό του θιάσου η προαγγελθείσα οπερέττα *Πρίγκηψ και Σία*. Η εντύπωσις υπήρξεν αρίστη. Η επιτυχία απάντων των ηθοποιών είναι ανωτέρα πάσης περιγραφής. Θερμά συγχαρητήρια απευθύνομεν και εις τον μουσικοσυνθέτην αυτής κ. Σπ. Λεπενιώτην, όστις διά της μοναδικής τέχνης του κατόρθωσε να μας αποδώση μιάν εικόνα της αθηναϊκής ζωής, ολοζώντανη δε την Εθνικήν μας μουσικήν. Αύριον θα καταχωρήσωμεν αναλυτικήν του έργου κριτικήν. Επαναλαμβάνεται κατά γενικήν του κοινού απαίτησιν το αυτό έργον.»

Η επιτυχημένη πορεία του θιάσου συνεχίζεται με το κοινό να αγκαλιάζει τις παραστάσεις του. Στις 26 Ιουλίου του 1919 η *Νέα Εφημερίς* δημοσιεύει την επιστολή ενός θεατή του θεατρικού έργου *Μονμάρτη*.

«Αγαπητέ κ. Διευθυντά.

Με την μέθοδον της καρέκλας –παρ’ ολίγον να είπω του “Παπά”–, οι θεατρώναι μας μπορούν να καυχηθούν πως τα καταφέρνουν μια χαρά. Αφού πωλούν εισιτήρια διακεκριμένης (;) θέσεως αριθμούμενα από το 1, η καρέκλα παρεμβαίνουσα λίαν σκανδαλωδώς και ενθαρρυνομένη από την βλακώδη ανοχήν των κυρίων διακεκριμένων, εξελίσσεται ένθεν της πλατείας του θεάτρου εις μακρούς και πολλούς στίχους ούτως ώστε ο ευτυχέστερος διακεκριμένος κύριος δεν έχει πραγματικόν αριθμόν καθισμάτων ουχί ελάσσονα του 500.

Κατ’ αυτόν τον τρόπον τείνει να καταργηθή όχι μόνον η πρώτη θέσις αλλά και η δευτέρα και η τρίτη, αφού εις ολίγων ποδών απόστασιν από της εισόδου του θεάτρου βλέπει κανείς διακεκριμένους.

Και τώρα θα ήμουν περιέργος, αγαπητέ μου κ. Διευθυντά, να μου λύσετε μιαν απορίαν. Πού μπορεί κανείς να αναζητήσει τους “αδιακρίτους”; Επί της σκηνής ή εις την είσοδον του θεάτρου;

Ένας.....διακεκριμένος.»¹²

12. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 26.7.1919, σ. 1.

Ο θεατής της παράστασης φαίνεται ότι ενοχλήθηκε επειδή δεν τηρήθηκε η ταξική διακύμανση της αίθουσας. Οι εύποροι θεατές έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν την παράσταση εξασφαλίζοντας εισιτήρια κοντά στη σκηνή, ενώ οι θεατές που ανήκουν στις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις μπορούν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις από τις τελευταίες θέσεις της πλατείας του θεάτρου. Επίσης, αυτή η επιστολή που στρέφεται κατά του διευθυντή του θεάτρου, δείχνει με ένα αρκετά άμεσο τρόπο την απήχηση και τη μαζικότητα των παραστάσεων του Βονασέρα και των συνεργατών του μετά από δυο μήνες παραμονής στην Κρήτη.

Στο τέλος του 1919 η Βασιλεία Στεφάνου φτάνει στην Κρήτη και συγκεκριμένα την 1η Δεκεμβρίου. Μαζί της είναι το ζεύγος Βασιλάκη, η Λουκίση, η Πέτρου, το ζεύγος Βάζα, το ζεύγος Βονασέρα με τις κόρες του, το ζεύγος Σύλβα, η Χαλκιοπούλου, η Κοντολέων, ο Θεοδωρίδης, ο Μπάρκας, ο Καζούρης, ο Εύδης, ο Καραγιώργος, ο Αθανάσιος Μαρίκος Αθανάσιος και ο μουσικός Καββαδίας.¹³ Η πιο πολυδιαφημισμένη και πολυαναμενόμενη παράσταση του θιάσου είναι η *Λα Πουπέ (La Poupée)* του Edmond Audran, που πραγματοποιείται στις 23 Δεκεμβρίου του 1919 και οι δημοσιογράφοι δεν παραλείπουν να σχολιάσουν το σκηνικό αποτέλεσμα. Η παράσταση δίνεται σε ένα ασφυκτικά γεμάτο θέατρο με το κοινό να χειροκροτεί κατενθουσιασμένο στο τέλος της.

«[...] Όσοι περίμεναν το εξαιρετικόν το έλαβαν απ' αρχής μέχρι τέλους. Και ήτο αληθώς η πρώτη βραδεία, που ο θιάσος παρουσιάσθη εις το ύψος του. Επικεφαλής ετέθη το ζεύγος Βασιλάκη. Η θιασαρχίνα, χωρίς καμίαν σχετικότητα, επαρουσίασε μίαν Πουπέ εξαιρετική. Δεν εκόπιασε καθόλου διά τούτο. Η σανίδα της ελληνικής Οπερέττας γνωρίζει πολλούς θριάμβους της. Εξαιρετικώς όμως προχθές επέτυχε ν' αρπάσει όλας τας ευκαιρίας που υπάρχουν εις την οπερέτταν αυτήν, διά να παρουσιάση όλην την χαριτωμένην τέχνην της και να σκορπίση τον ενθουσιασμόν που παρετηρήθη από όλους. Από τον ενθουσιασμόν αυτόν, ας πάρη το ιδικόν του μέρος και ο κ. Βασιλάκης.[...]»¹⁴

Στη συνέχεια ο δημοσιογράφος – κριτικός «Ψ» (Ι. Θεοδωρίδης) της *Νέας Εφημερίδος* σχολιάζει τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου. Ο Μπάρκας υπήρξε εξαιρετικός ως Λανσελότ τονίζοντας την αγνότητα του χαρακτήρα του. Στην επιτυχία της παράστασης συνέβαλαν επίσης οι ηθοποιοί Εύδης και Μαρίκος, καθώς και τα κοστούμια και τα σκηνικά που ταίριαζαν με τις ανάγκες της οπερέττας. Η μοναδική «παραφωνία» εντοπίζεται από τον κριτικό στην ορχήστρα, όπου υπήρχε κάποια «έλλειψις», που όμως δεν επισκίασε το άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η συγκεκριμένη παράσταση παίζεται άλλες δυο φορές με εξίσου μεγάλη επιτυχία.

Στις 18 Ιανουαρίου δημοσιεύεται ένα άρθρο όπου αναφέρει ότι ο θιάσος πρόκειται να αποχωρήσει από το Ηράκλειο την επόμενη μέρα, είδηση που όπως αποδείχθηκε δεν ίσχυε. Το σημαντικό όμως στο κείμενο αυτό είναι η κριτική που ασκείται στην καλλιτεχνική και οικονομική στήριξη του κοινού απέναντι στους θιάσους και στους ηθοποιούς που περιοδεύουν στην πόλη τους. Φαίνεται πως οι θεατές δεν έχουν τιμήσει μέσω της παρουσίας τους τον θίασο της Βασιλείας Στεφάνου, όπως θα όφειλαν, γι' αυτό τον λόγο δημοσιεύεται αυτό το άρθρο.

13. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 1.12.1919, σ. 2.

14. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 25.12.1919, σ. 1.

«Τώρα πια ο θίασος ετελείωσε τας παραστάσεις συνδρομής και δεν υπολείπεται ή χρονικόν διάστημα μικρότατον από την ημέραν της αναχωρήσεώς του. Δεν θα περάσουν σαρανταοκτώ ώραι από την στιγμήν που θα φύγη ο θίασος και η καλή μας πόλις, το νοικοκυρεμένο Κάστρο θα αναλάβη την νυσταλέαν επαρχιοτικότητά του. Τώρα όμως που έχομε τον θίασον και μπορούμε να περνούμε δύο ώρες συγκεντρώσεως εις το θέατρον, υπάρχουν οι αιώνιοι παραπονιάρηδες που θέλουν καλά και σώνει για να ευχαριστηθούν, όλους τους διακεκριμένους δραματικούς και κωμικούς της ελληνικής σκηνης συγκεντρωμένους πάνω στο πάλκο, για να καταδεχθούν να μειδιάσουν ή να συγκινηθούν. Δεν σκέπτονται όμως ότι με συνδρομή 500 δραχμών καθ' εσπέραν που με τας απαιρήτους αργίας τρις της εβδομάδος κατεβαίνει μόνο 275 δραχμάς, δεν πρέπει να 'χουν την αξίωσιν ούτε να έλθη εις το μέλλον άλλος θίασος, αλλ' ούτε και οι υπάρχοντες ηθοποιοί να παίζουν με όρεξιν προ των κενών καθισμάτων. Αλλά το ζήτημα αυτό θέλει μεγαλύτερη συζήτησι από την επιτρεπομένη εις τον στενόν χώρον της στηλίτσας αυτής, και έτσι την αφήνομεν.»

Μετά την αναχώρηση του θιάσου της Βασιλάκη από το Ηράκλειο, καταφθάνει ο θίασος Πλέσσα – Κυπαρίσση. Δύο παραστάσεις που βλέπουν για πρώτη φορά οι Κρητικοί χάρη σε αυτόν τον θίασο είναι *Στα Παραπήγματα* και *Η Πριγκίπισσα της Τζάρδας*.

Η ελληνική οπερέτα *Στα παραπήγματα* των Νικολάου Λάσκαρη και Θεόφραστου Σακελλαρίδη ανεβαίνει στις 21 Δεκεμβρίου. Η *Νέα Εφημερίς* την χαρακτήρισε «ως την ομορφότερη ελληνική οπερέττα», ενώ και ολόκληρος ο θίασος αποσπά εγκωμιαστικές κριτικές. Λίγες μέρες αργότερα από την επιτυχία της εν λόγω παράστασης, ο θίασος ανεβάζει μια ακόμη οπερέτα που αρέσει στο κοινό, παρά την έλλειψη σκηνικών, όπως γράφει ο τοπικός Τύπος. Συγκεκριμένα, στις 28 Δεκεμβρίου δίνεται για πρώτη φορά η παράσταση της οπερέτας των τριών πράξεων, η *Πριγκίπισσα της Τζάρδας* του Emmerich Kálmán.

«Η τόση προθυμία ην απέδειξεν η κοινωνία Ηρακλείου εις την νέαν συνδρομήν των οκτώ παραστάσεων του θιάσου Πλέσσα – Κυπαρίσση αποδεικνύει την εκτίμησιν ης απολαύει ο ούτος εν Ηρακλείω. Πρέπει να ομολογηθή ότι πρώτην φοράν έρχεται εις την πόλιν μας θίασος τόσον πειθαρχικώς οργανωμένος και με τόσην προθυμίαν και αγάπην προς το έργον του.

Την προχθεσινήν οπερέτταν *Πριγκίπισσαν Τζάρνταν* με την ωραία μουσικήν της και την σκηνικήν δυσκολίαν παρ' όλην την έλλειψιν των σκηνικών μέσων, κατώρθωσαν να μας την παρουσιάσουν εκτάκτως ωραία χάρις στην κ. Σωσώ Κανδύλη και κ. Ξένην Πλέσσα που ως πάντοτε ευσυνείδητες αρτίστες παρουσιάζουν τον ρόλο τους πάντα άρτια, και εις τους κ. Ν. Πλέσσα, Λούλουδα και Μπάρτζον, ο πρώτος με την εκλεκτήν κωμική του δύναμη και οι δύο άλλοι με την ωραία φωνή τους. Για την εκτέλεσιν της *Πριγκίπισσας Τζάρντας* οφείλεται στον θίασο το μεγαλύτερο μπράβο από όλη τη θεατρική περίοδο.»¹⁵

Το 1921 επισκέπτεται τη νήσο ο θίασος των Νίνας και Φρόσως Κόκκου, κόρες των ηθοποιών Νικολάου και Ανθίππησ Κόκκου. Ο Τύπος φροντίζει να ενημερώνει συνεχώς το κοινό για την ανάγκη οικονομικής στήριξης του θιάσου, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η περιοδεία. Τελικά, ο θίασος φτάνει στο Ηράκλειο την 1η Ιουνίου, όπου δίνει τις παραστάσεις του στο θερινό θέατρο Πολυθέαμα σύμφωνα με τον τοπικό Τύπο.

15. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 30.12.1920, σ. 2.

Παράλληλα με την παραμονή και την προετοιμασία των παραστάσεων του θιάσου των αδελφών Κόκκου, οι κάτοικοι των Χανίων διασκεδάζουν με τις παραστάσεις του Φασουλή.¹⁶ Αν και τα σχόλια των εφημερίδων είναι θετικά τόσο για το ταλέντο των ηθοποιών όσο και για τη σκηνική τους παρουσία, δεν καταφέρνουν να προσελκύσουν το θεατρικό κοινό. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα της *Νέας Εφημερίδος* στις 20.7.1921:

«[...] Επιτρέπεται να αφήνεται η ευκαιρία της καλλιτεχνικής αυτής ευχαριστήσεως και να προτιμάται το ξάπλωμα επί των καρεκλών των καφενείων της πλατείας;».

Στις 29 Σεπτεμβρίου δίνεται η παράσταση *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* του Shakespeare κι η κριτική που δημοσιεύεται στον τοπικό Τύπο την 1η Οκτωβρίου του 1921 προκαλεί εντύπωση στον σημερινό αναγνώστη και θεατή.

«Προχθές βράδυ δόθηκεν η τιμητική της κ. Ανθίπης Κόκκου. Όλος ο κόσμος...αηδίασε σε βαθμό αποκρουστικό. Η ωραιότερα εκδήλωσις της κρίσεως του κοινού ήταν η πεντάρα που πέταξε κάποιος στην τελευταία πράξην τη στιγμή που κλειούσεν η αυλαία. Είναι περίεργοι μερικοί διευθυνταί θιάσων να στερούνται της στοιχειώδους ψυχολογικής αντιλήψεως διά το κοινόν προ του οποίου παίζουν. Δεν υπήρχον έργα νεώτερα σαν το αποψινό που διάλεξεν ο κ. Αμηράς για την τιμητικὴν του, παρά ξέθαψαν σκονισμένα τετράδια σαχλαναλάτων μεσαιωνικών ερώτων που μπορούν ν' απασχολούν μόνον τους καραγκιόζηδες και τους φασουλήδες με τους Αρμάνδους; Ευτυχώς το αποψινό έργο, έργο τελευταίο, νεωτεριστικό και πρωτότυπο θα μας κάμη να ξεχάσωμε κάπως την προχθεσινοβράδυνη απογοήτευσί του κ. Ρωμαίου και της Δίδος Ιουλιέττας.»¹⁷

Φαίνεται ότι τα πρώτα χρόνια του επαγγελματικού θεάτρου η κριτική λειτουργεί μ' ένα τρόπο πιο μονοδιάστατο και υποκειμενικό. Η έλλειψη παιδείας και συστηματικής «επαφής» με λογοτεχνικά κείμενα και ρεύματα επηρεάζει τον τρόπο που οι θεατές αντιμετωπίζουν τα θεατρικά κείμενα ενώ δεν είναι σε θέση ακόμη να εντοπίσουν το διαχρονικό τους περιεχόμενο και τις λογοτεχνικές τους αρετές. Επίσης, η πιθανόν βεβιασμένη ανάγκη των Κρητικών να γίνουν κοινωνοί των σύγχρονων αισθητικών και θεατρικών ρευμάτων, δεν τους επέτρεπε να αξιολογήσουν και να εκτιμήσουν έργα του κλασικού ρεπερτορίου που τα ρούχα τους και τα σκηνικά τους παρέπεμπαν στο παρελθόν.

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός για τη θεατρική ζωή και εξέλιξη του Ηρακλείου είναι η κατασκευή θεάτρου στην πόλη. Σύμφωνα με πληροφορίες που αντλούνται από τον τοπικό Τύπο, το θέατρο είναι έργο του γνωστού στην Αθήνα μηχανικού, Αχιλλέα Γεωργιάδη. Το νέο θέατρο, πέρα από την αίθουσα θεάτρου και τους βοηθητικούς χώρους, περιλαμβάνει και χώρο καφενείου. Σε αυτό θα στεγάζονται οι θίασοι τόσο τη χειμερινή όσο και τη θερινή θεατρική περίοδο, ενώ αυτός που έχει αναλάβει να συμβάλει και να προωθήσει την κατασκευή του ονομάζεται Αλέξανδρος Πουλακάκης. Το θέατρο αναμένεται να είναι έτοιμο μετά τον Ιανουάριο του 1922. Μάλιστα τον Ιούλιο του 1922 δημοσιεύεται στον ηρακλειώτικο Τύπο πως ο θίασος της Ροζαλίας Νικα αναμένεται να

16. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 16.6.1920, σ. 2.

17. Εφ. *Νέα Εφημερίς*, 1.10.1921, σ. 2.

παίξει στο νέο αυτό θέατρο, με την προϋπόθεση όμως οι εγγραφές των συνδρομητών να είναι πολλές και να συμπληρωθούν το συντομότερο δυνατό.

Όμως, το καλοκαίρι του 1922 σημαδεύεται από τα αιματηρά γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής. Η Κρήτη, όπως και η υπόλοιπη Ελλάδα, δέχεται τους πρόσφυγες, που πρέπει να περιθάλψει και να βοηθήσει να ενταχθούν στην τοπική κοινωνία. Τα θέατρα είναι από τους χώρους που «φιλοξενούν» τους πρόσφυγες και μέσα στο κλίμα της εθνικής τραγωδίας οι θεατρικές και κοσμικές εκδηλώσεις αναβάλλονται, όπως είναι φυσικό.

Όταν περάσουν οι πρώτοι μήνες μετά την καταστροφή, τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν. Κρίνεται σημαντικό να ενταχθούν οι πρόσφυγες μέσα στο υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο και να μπορέσουν να κτίσουν τη ζωή τους από το μηδέν σε νέες συνθήκες, όχι τόσο φιλόξενες στην πραγματικότητα. Στην Κρήτη αυτή η επιθυμία ένταξης και συμμετοχής στο κοινωνικό και καλλιτεχνικό γίγνεσθαι εκφράζεται μέσα από το «προσφυγικό» θέατρο. Τον Δεκέμβριο του 1922 στο θέατρο Πανελλήνιον, ο θίασος Σμυρναίων προσφύγων δίνει παραστάσεις. Το δραματολόγιο του θιάσου αποτελείται από δραματικά έργα με πατριωτικό χαρακτήρα, όπως το θεατρικό έργο *Στα ελληνοτουρκικά σύνορα*, που ανεβαίνει στις 4 Δεκεμβρίου.

Οι παραστάσεις του θιάσου δίνονται καθημερινά ανεβάζοντας γνωστά έργα στο κρητικό κοινό.

«Ο θίασος των προσφύγων συνεχίζει καθ' εκάστην τας παραστάσεις εις το Πανελλήνιον εν μέσω πολλού και εκλεκτού κόσμου με διάφορα έργα επιθεωρήσεων, δραμάτων και λοιπά.

Σήμερα Πέμπτην δίδεται η τιμητική της Δίδος Χρυσής Καπλαντζή, Ιωάννου Σταθοπούλου και Ιωάννου Καρολίδου με το έξοχον δράμα ο *Ναύτης Βανβρούστ*. Εις τα διαλείμματα θα παιανίζη ολόκληρος η μουσική του Απόλλωνος.»

Οι πληροφορίες για τον εν λόγω θίασο σταματούν στις 18 Δεκεμβρίου 1922. Ο ημερήσιος Τύπος ενημερώνει το κοινό ότι ο θίασος θα παρουσιάσει στο πρώτο μέρος του προγράμματός του, την *Ανάμεικτη Επιθεώρηση*, και στο δεύτερο το έργο *Μίχος Γιούρος*. Τα δημοσιεύματα υποδηλώνουν ότι οι Ηρακλειώτες παρακολουθούν τις παραστάσεις των προσφύγων ηθοποιών και ενισχύουν την προσπάθεια αυτή που πολλές φορές αποκτά πολιτικά και εθνικά χαρακτηριστικά. Ενδεικτικό του κλίματος της εποχής και της πολιτικής κατάστασης είναι ότι την ημέρα της γιορτής του Αγίου Ελευθερίου κατά τα διαλείμματα των παραστάσεων παίζεται ο ύμνος του Ελευθερίου Βενιζέλου.

Μέσω του τοπικού Τύπου αντλούνται πληροφορίες και για το ερασιτεχνικό θέατρο στις δυο μεγάλες πόλεις της Κρήτης. Το ερασιτεχνικό θέατρο εκείνη την εποχή περιλαμβάνει κυρίως μαθητικές παραστάσεις καθώς οι ερασιτεχνικοί φιλολογικοί σύλλογοι ασχολούνται κατά βάση με μουσικές εσπερίδες. Έτσι τον Ιανουάριο του 1903, οι μαθητές του Γυμνασίου των Χανίων προχωρούν στο ανέβασμα ενός πολύ σημαντικού έργου, όπως η αρχαία ελληνική τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Η παράσταση του σχολείου δίνεται στο πλαίσιο της εορτής των Τριών Ιεραρχών και μέσα στο κατάμεστο θέατρο παρευρίσκονται οι σύμβουλοι Παιδείας και Εσωτερικών, καθώς κι οι πρόξενοι της Γαλλίας και Ιταλίας. Το αποτέλεσμα σύμφωνα με τον Τύπο, είναι ανώτερο από τις απαιτήσεις του κοινού εφόσον οι μαθητές ερμηνεύουν τους ρόλους τους με επιτυχία. Και τα επόμενα χρόνια οι μαθητικές γιορτές συμπεριλαμβάνουν πολλές φορές, εκτός

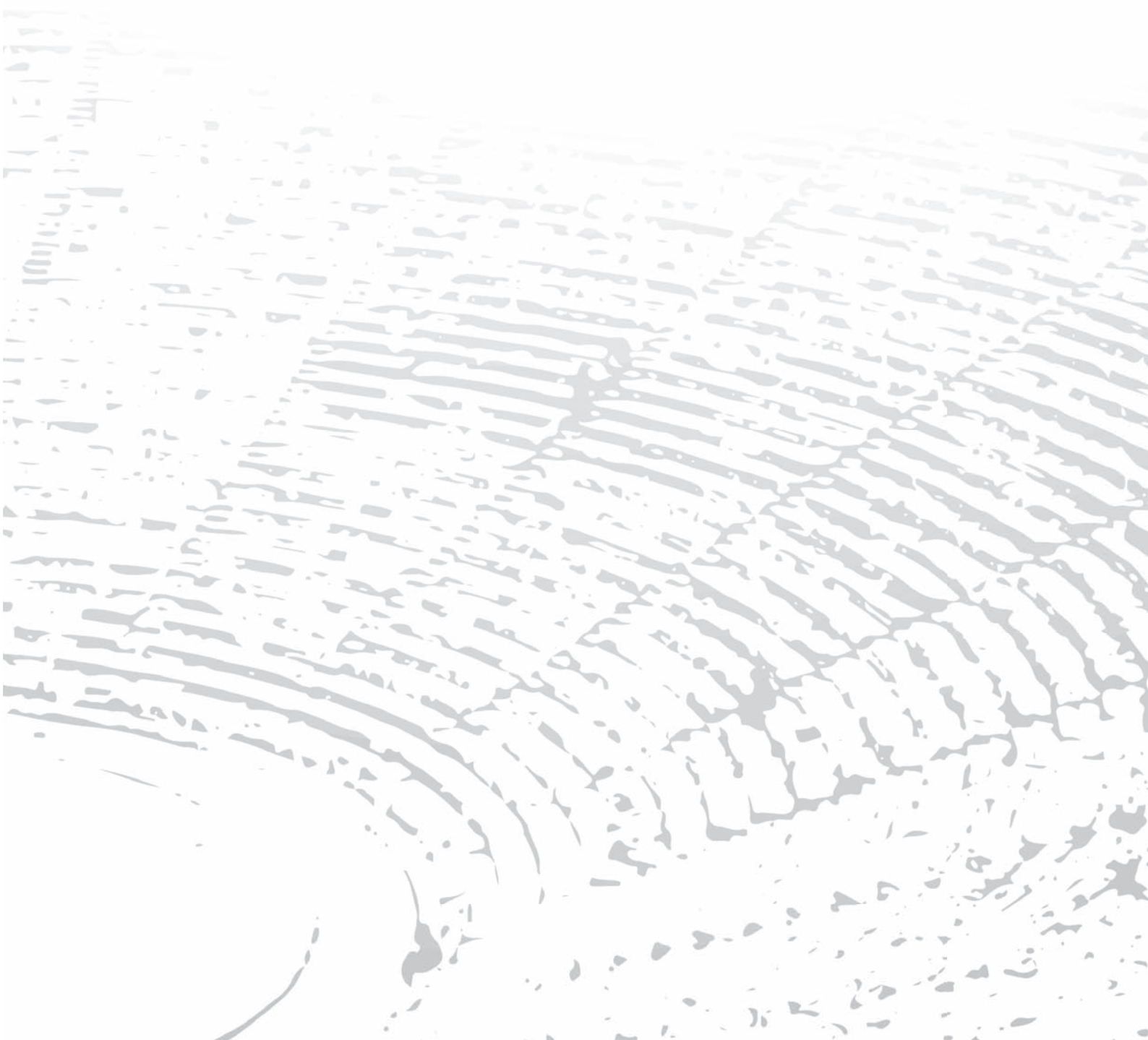
από τις καθιερωμένες γυμναστικές επιδείξεις, τραγούδια, απαγγελίες ποιημάτων, χορό και σύντομους θεατρικούς διαλόγους. Πολλές φορές μάλιστα σ' αυτές τις παραστάσεις χρησιμοποιείται ο χώρος του θεάτρου της πόλης. Μια τέτοια περίπτωση είναι και η σχολική γιορτή που δίνεται στις 2 Μαΐου του 1921 στο θέατρο του Ηρακλείου, Πολυθέαμα.

Στα Χανιά, το 1922, υπάρχει όμιλος ερασιτεχνών ηθοποιών που ανεβάζει γνωστά θεατρικά έργα, όπως οι *Φοιτηταί* του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Επηρεασμένος από τις παραστάσεις των επαγγελματικών θιάσων επιλέγει να ανεβάσει ένα έργο, γνωστό στην τοπική κοινωνία. Πρόκειται για το *Κουρέλι* του Dario Niccodemi, που ανεβαίνει στις 5 Μαΐου του 1922, ενώ δεν λείπουν και τα πατριωτικά έργα, κυρίως μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, γι' αυτό λίγες μέρες αργότερα παρουσιάζουν το πατριωτικό έργο *Οι Καλλέργαι* του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη. Το έργο αυτό αναφέρεται στην Κρητική επανάσταση και παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1868, με τους Αθηναίους κριτικούς να σχολιάζουν θετικά τον ελληνικό και πατριωτικό του χαρακτήρα αλλά όχι τη σκηνική του παρουσίαση.

Οι πληροφορίες για το ερασιτεχνικό θέατρο είναι πενιχρές καθώς υπάρχουν ελάχιστα δημοσιεύματα και αναφορές για ερασιτεχνικούς θιάσους στον τοπικό Τύπο. Δείχνουν όμως πως στην αυγή της τρίτης δεκαετίας του 20ού αιώνα εμφανίζεται η τάση για την ανάπτυξη του ερασιτεχνικού θεάτρου στην Κρήτη. Αυτή η στροφή στο «οργανωμένο» ερασιτεχνικό θέατρο οφείλεται άμεσα ή έμμεσα στις παραστάσεις του επαγγελματικού θεάτρου που ενέπνευσαν και καλλιέργησαν, στον βαθμό που μπορούσαν και με τα μέσα που διέθεταν, την αγάπη και την ανάγκη του κρητικού κοινού για την θεατρική τέχνη.

Μελετώντας τις τοπικές εφημερίδες γίνεται σαφές πως οι θεατές υποτίμησαν ορισμένα θεατρικά έργα και παραστάσεις είτε γιατί τα θεώρησαν προκλητικά είτε γιατί δεν είχαν τις γνώσεις και την παιδεία να τα εκτιμήσουν. Όμως είναι αξιοσημείωτο πως ο ημερήσιος Τύπος δεν αρκέστηκε στο να ενημερώνει τους Κρητικούς με απλές εξαγγελίες παραστάσεων, αλλά προσπάθησε να ασκήσει κριτική στα σκηνικά, στα κοστούμια και τις ερμηνείες των ηθοποιών. Τέλος, η ποικιλία στα θεατρικά θεάματα έδωσε την ευκαιρία στους Κρητικούς να δουν παραστάσεις λαϊκού θεάτρου αλλά και γνωστά μελοδραματικά έργα, ακόμη κι αν δεν ήταν σε θέση να κατανοήσουν τη σημασία τους ή την καλλιτεχνική τους αξία. Όλη αυτή η θεατρική κίνηση με τα αντιφατικά της χαρακτηριστικά, την προχειρότητα, τα προκλητικά έργα και τις υπερβολές αναμφισβήτητα συνέβαλε στη δημιουργία θεατρικής «συνείδησης», στην ψυχαγωγία του κρητικού λαού, αλλά και στην ανάπτυξη συστηματικής σχεδόν θεατρικής κριτικής. Η Κρήτη κατάφερε μέσα σε 26 χρόνια να γίνει σταθερός σταθμός περιοδειών μεγάλων αθηναϊκών θιάσων και να αναδειχθεί σε προσοδοφόρα αγορά για θεατρικές δραστηριότητες, παρά τις αντικειμενικές δυσκολίες όπως η απόσταση από το κέντρο της θεατρικής ζωής του ελληνικού κράτους και η απουσία των κατάλληλων θεατρικών εγκαταστάσεων.

Μ. ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ



*Ανεύρεση στοιχείων για τις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις
στην Οδησό*

Στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Το Ελληνικό Θέατρο στην εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας» (History of Greek theatre and drama from the Middle Ages to the Greek Revolution of 1821) της Ακαδημίας Αθηνών πραγματοποιήθηκαν το 2008, το 2009 και το 2010, τρία ερευνητικά ταξίδια στην Οδησό, τα οποία είχαν ως σκοπό τη συστηματική τεκμηρίωση του ελληνικού θεάτρου με τη διερεύνηση των βιβλιοθηκών και αρχείων της ελληνικής παροικίας του εξωτερικού για τον εντοπισμό ανέκδοτων χειρογράφων δραματικών έργων, τη συλλογή ανέκδοτων πηγών και άγνωστων στοιχείων της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, πληροφοριών, εγγράφων και άλλων τεκμηρίων για τις θεατρικές παραστάσεις του παρελθόντος. Τα πορίσματα της έρευνας σε συνεργασία με τον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, ήδη έχουν δημοσιευτεί στους σχετικούς απολογισμούς,¹ καθώς και στη μονογραφία *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914: Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και στις Παρευξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*.²

Η προεπαναστατική θεατρική παραγωγή της ελληνικής διασποράς στην Οδησό είχε ήδη γίνει αντικείμενο μελέτης από διακεκριμένους επιστήμονες και φανερώθηκε η προσήλωση σε θέματα ιστορικά και ηρωικά από την αρχαία ή πρόσφατη ελληνική Ιστορία. Η ιδέα πως το ελληνικό θέατρο δεν έπαψε μετά την Επανάσταση³ να καλλι-

1. Βλ. Ιρένα Μπογκντάνοβιτς – Βάλτερ Πούχνερ, «Από τη Φιλική Εταιρία στον Γρηγόριο Μαρασλή: Αποτελέσματα ερευνητικής αποστολής της Ελληνικής Θεατρολογίας στην Οδησό», *Παράβασις*, τόμ. 9, 2009, σσ. 293-303· των ίδιων, «Οι ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στην Οδησό κατά τον 19ο αιώνα: Δεύτερη θεατρολογική αποστολή στα αρχεία και στις βιβλιοθήκες της κριμαϊκής πόλης», *Παράβασις*, τόμ. 10, 2010, σσ. 193-210· των ίδιων, «Ελληνικοί μελοδραματικοί θίασοι και λυρικοί καλλιτέχνες στην Οδησό πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (1880-1914)», *Πολυφωνία, μουσικολογικό περιοδικό*, τόμ. 24, 2014, σσ. 108-120.

2. Των ίδιων, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και στις παρευξείνιες χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2013.

3. Τα θεατρικά δρώμενα της ελληνικής κοινότητας της Οδησού πριν το '21 αναφέρονται επανειλημμένα στις ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου (βλ. Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, 1938, τόμ. Α', σσ. 150-178· Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990, τόμ. Α', σσ. 22-23). Τον Νοέμβριο του 1814 ανέβηκε ο *Θεμιστοκλής εν*

εργείται στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας πάντα υπήρχε ενισχυόταν κατά καιρούς από σποραδικές ανακαλύψεις, όπως από την ομάδα ερευνητών του Θόδωρου Χατζηπανταζή,⁴ η οποία κατά την αποδελτίωση του κωνσταντινουπολίτικου ελληνικού Τύπου βρήκε ειδήσεις για επαγγελματικές παραστάσεις μετά το 1860, καθώς και από τις μελέτες της καθηγήτριας Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου,⁵ η οποία μας προμήθευσε με βιβλιογραφία για το θέατρο του Απόδημου Ελληνισμού στον οποίο έχει αφιερώσει την πνευματική της ζωή. Και από αυτήν την θέση την ευχαριστούμε!

Το ερευνητικό πρόγραμμα στην Οδησό ανέλαβε να συγκεντρώσει όλα τα σχετικά με το ελληνικό θέατρο δημοσιεύματα που εμφανίζονται στον τοπικό Τύπο στο διάστημα των εκατό περίπου χρόνων, δηλαδή από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι τις 7

Περσία του Metastasio, το καλοκαίρι του 1816 παίζεται ένα δράμα αγνώστου συγγραφέα, *Σουλιώτες*, τον Οκτώβριο του 1817 η τραγωδία *Λεωνίδα εν Θερμοπύλαις*, η οποία εκδόθηκε ανώνυμα το 1816 με τη χρηματοδότηση του Υδραίου καπετάνιου Νικολάου Παντελή Νικολάκη. Τον Φεβρουάριο του 1818 ανέβηκε η αρχαία τραγωδία *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή σε διασκευή του Νικολάου Πίγκολου και τον Σεπτέμβριο του 1818 το πρωτότυπο έργο του *Θάνατος του Δημοσθένους*. Στη Βιέννη την ίδια εποχή τυπώνεται το χαμένο ιστορικό δράμα *Οι Στρελίτζοι* του Joseph Marius Babo σε μετάφραση του Ιωάννη Κοκκινάκη που ήταν προορισμένο να παρασταθεί στην Οδησό. Το ρεπερτόριο του ελληνικού ερασιτεχνικού θιάσου εμπλουτίζεται το 1819 με δύο έργα του Γεωργίου Λασσάνη, ο οποίος έγραψε το δραματοποιημένο διάλογο *Η Ελλάδα και ο Ξένος* και την τρίπρακτη τραγωδία *Αρμόδιος και Αριστογείτων*. Το 1820 παίχθηκαν δύο δράματα του Voltaire, ο *Μωάμεθ* και ο *Θάνατος του Καίσαρος*. Το πρόγραμμα του ελληνικού ερασιτεχνικού θιάσου περιλάμβανε και επαναλήψεις επιτυχημένων έργων που είχαν στο προαναφερόμενο ρεπερτόριο τους. Βλ. Άννα Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818): Αθσαύριστα στοιχεία», *Εραμιστής*, τόμ. 16, 1980, σσ. 229-238 (και στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, 18ος-19ος αι.*, Αθήνα, 1993, σσ. 39-49), καθώς και της ίδιας, «Το εθνικό θέατρο των Ελλήνων στην Οδησό», *Ε-Ιστορικά: «Φιλική Εταιρία, Άγνωστες πτυχές της μυστικής οργάνωσης»*, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 14.9.2000, σσ. 42-49· Γεώργιος Ι. Ζωΐδης, «Το θέατρο της Φιλικής Εταιρίας», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρίλιος 1963, σσ. 260-281, ιδίως σσ. 263-266· Αγγελική Φενερλή-Παναγιωτοπούλου, «Το θεατρικό έργο Σουλιώτες, 1809-1827», *Εραμιστής*, τόμ. 3 (15/16), 1965, σσ. 157-164· Δημήτρης Σπάθης, «Ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Νικόλαο Πίγκολο», *Εραμιστής*, τόμ. 15, 1979, σσ. 256-320 (και στον τόμο *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, σσ. 145-198)· Β. Πούχνερ, «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», στον τόμο *Είδωλα και ομοιώματα: Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, σσ. 73-76· του ίδιου (επιμ.), *Γεωργίου Λασσάνη. Τα θεατρικά: Ελλάς (Μόσχα 1820) και Αρμόδιος και Αριστογείτων (Οδησός 1819)*, Αθήνα, 2002, κ.ά.

4. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειου: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή (1828-1875)*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, τόμ. Α/2, σ. 666, καθώς και σσ. 984-985.

5. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, 2 τόμ., Αθήνα 1994, 1996· της ίδιας, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-220· της ίδιας, «Το θέατρο του Ελληνισμού της Διασποράς 19ος-20ός αιώνας: Συμβολή ενός πανεπιστημιακού μαθήματος στη διδασκαλία της ιστορίας του Ελληνισμού της Διασποράς», στο *Ιστορία της νεοελληνικής Διασποράς: Έρευνα και Διδασκαλία. Πρακτικά Συνεδρίου, Ρέθυμνο 4-6 Ιουλίου 2003*, τόμ. 2, Ρέθυμνο, 2004, σσ. 377-385· της ίδιας, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη, Οκτώ μελετήματα*, Αθήνα, 2006· της ίδιας, «Θέατρο στην Οδησό», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Εύξεινος Πόντος*, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://blacksea.ehw.gr/Forms/fLemmaBody.aspx?lemmaid=11100>, κ.ά.

Φεβρουάριου 1920, όταν ο Κόκκινος Στρατός κατέλαβε οριστικά την κριμαϊκή πόλη. Εκ πρώτης όψεως ο στόχος ήταν εξαιρετικά φιλόδοξος, αλλά ευτυχώς ο παράγοντας της τύχης στην περίπτωση του ερευνητικού ταξιδιού στάθηκε με το μέρος μας.

Οι σχετικές αναζητήσεις πραγματοποιήθηκαν στην κρατική βιβλιοθήκη και στο αρχείο της Οδησού. Τα πιο έγκυρα στοιχεία για το ελληνικό θέατρο εντοπίστηκαν στις εφημερίδες και στα περιοδικά του 19ου και 20ού αιώνα στην «Επιστημονική Βιβλιοθήκη Μαξίμ Γκόρκι», όπου και διεξήχθη η σχετική αποδελτίωση τριών ρωσικών και πέντε ελληνικών τοπικών εφημερίδων που κυκλοφορούσαν στην Οδησό κατά τον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα.⁶ Σήμερα διασταυρώνοντας τις πληροφορίες από τις τρεις ρωσικές εφημερίδες *Odesckij Vьstnik*, *Odesckij Listok* και *Odesckia Novosti* που εξετάστηκαν και ψηφιοποιήθηκαν, σχηματίζουμε και συμπληρώνουμε την εικόνα για τους περιοδεύοντες θιάσους κατά τον 19ο αιώνα. Στη διάθεσή μας έχουμε κριτικές από τον τοπικό Τύπο, το ρεπερτόριο, αίθουσες των μετακλήσεων για τις ακόλουθες χρονιές: 1867, 1869, 1874-75, 1880, 1884-85, όπου αναφέρονται διάφοροι θίασοι, όπως του Χαλκιόπουλου, Καρδοβίλλη, Διονύσου Ταβουλάρη κ.λπ.· το 1890 ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος (1888-1890) του Ιωάννη Καραγιάννη στο πλαίσιο μεγάλης περιοδείας δίνει σειρά παραστάσεων, το 1892 φτάνει ο θίασος Μένανδρος του Ταβουλάρη και τη σεζόν 1895-96 καταφθάνει στην Οδησό, η μεγάλη πρωταγωνίστρια του ελληνικού θεάτρου Ευαγγελία Παρασκευοπούλου για σειρά παραστάσεων.⁷ Πλήρη εικόνα για τους περιοδεύοντες θιάσους στο διάστημα 1900-1914 καθώς και για μερικές παραστάσεις μέχρι την είσοδο του Κόκκινου Στρατού, το 1920, σχηματίζουμε διασταυρώνοντας τις πληροφορίες από τις δύο ήδη αναφερόμενες ρωσικές εφημερίδες *Odesckij Listok* (*Odesski Listok*) και *Odesckia Novosti* (*Odessia Novosti*), καθώς και από τις πέντε τοπικές ελληνικές εφημερίδες *Κόσμος*, *Φως*, *Ελληνικός Αστήρ*, *Ήλιος*, *Αναγέννηση*, οι οποίες τυπώνονται στο διάστημα 1906-1917 στην Οδησό και τεκμηριώνουν τα στοιχεία για τους ελληνικούς περιοδεύοντες θιάσους. Από τον ρωσικό και ελληνικό τοπικό Τύπο έχουμε στη διάθεσή μας κριτικές για τους Έλληνες καλλιτέχνες και θιάσους, όπως ο ελληνικής καταγωγής λυρικός οξύφωνος Ιωάννης Αποστόλου, η Χαρίκλεια Νταρκλέ, το μεγαλύτερο είδωλο της εποχής, το ζεύγος Κοκκίνη, ο θίασος γνωστός στην Ανατολή ως Νέα Αθηναϊκή Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου που καταφθάνει το 1905 στην Οδησό, ο ελληνικός δραματικός θίασος Ευριπίδης του Μιχαήλ Δανιήλ, η Κυβέλη Αδριανού με τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου το 1907, ο Συνεταιρικός Θίασος, ο Μέγας Ελληνικός Δραματικός Θίασος με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου το 1909-10, ο Αριστοφάνης του Απέργη, ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος ή Ελληνική Εθνική Όπερα, υπό τη διεύθυνση του Διονυσίου Λαυράγκα (1910 και 1912), ο Σπύρος Σαμάρας

6. Η πρώτη εφημερίδα στην Οδησό κυκλοφόρησε στα γαλλικά το 1820, στην αρχή ονομαζόταν η *Messenger* που άλλαξε το 1827 τίτλο στο *Journal d'Odessa*, ενώ από το 1827 άρχισε να βγαίνει και δίγλωσση σαν *Journal d'Odessa / Odesckij Vьstnik*. Κάθε μετέπειτα έρευνα πρέπει να περιορίζεται στην επιστημονική «Βιβλιοθήκη Μαξίμ Γκόρκι», επειδή μόνο η αποδελτίωση των ρωσικών και τοπικών ελληνικών εφημερίδων αποφέρει αποκλειστικές πληροφορίες για τις ελληνικές παραστάσεις κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα.

7. Βλ. το παραστασιολόγιο καθώς και την επιλογή ρωσικών κριτικών σε μετάφραση στο Ι. Μπογκνάνοβιτς – Β. Πούχγερ, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914*, σσ. 34-58.

(1861-1917), ο κορυφαίος συνθέτης της Επτανησιακής Σχολής κ.λπ.⁸ Οι τοπικές εφημερίδες της Οδησού προσφέρουν και τις θεατρικές ειδήσεις από τον ευρύτερο χώρο του Ελληνισμού στις παρευξείνιες χώρες γύρω από τη Μαύρη Θάλασσα. Δηλαδή, ανάμεσα στις σχετικές πληροφορίες για τις επισκέψεις περιοδευόντων θιάσων από την Ελλάδα, τις ερασιτεχνικές παραστάσεις και μουσικοδραματικές δραστηριότητες, ανιχνεύθηκε και μια σειρά από πληροφορίες για τις ελληνικές κοινότητες σε πόλεις των παρευξείνιων χωρών, που είτε προβαίνουν στην ίδρυση μορφωτικών συλλόγων που πραγματοποιούν επίσης θεατρικές παραστάσεις, συχνά για φιλανθρωπικούς σκοπούς ή υπέρ των ελληνικών σχολείων, είτε υποδέχονται ελληνικούς επαγγελματικούς θιάσους για σύντομη παραμονή και σχετικές παραστάσεις.⁹ Εξετάστηκαν και ρωσικά θεατρικά περιοδικά και βιβλία που βοήθησαν στη διαμόρφωση μιας γενικότερης εικόνας της θεατρικής ζωής στην Οδησό, έτσι ώστε να αξιολογηθούν τα ελληνικά θεατρικά δρώμενα μέσα σε ένα σφαιρικό πλαίσιο των θεατρικών δραστηριοτήτων στην πόλη.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, στο κέντρο της προσπάθειάς μας ήταν η παραστασιογραφία, όπως προκύπτει από τον ρωσικό και ελληνικό Τύπο της πόλης, και η παράθεση των θεατρικών κριτικών και ανταποκρίσεων από τις ερασιτεχνικές μουσικοφιλολογικές βραδιές που συνδέονταν συνήθως με το ελληνικό σχολείο, τόσο στην Οδησό όσο και σε άλλες ελληνικές κοινότητες γύρω από τον Εύξεινο Πόντο. Τα κείμενα αυτά αξίζουν κάποιος προσοχής, όχι μόνο για τις αντιλήψεις και νοοτροπίες των συντακτών τους, αλλά γιατί μαρτυρούν και τη σημαντική συσπείρωση των ελληνόφωνων πληθυσμών στην Τσαρική Αυτοκρατορία, ιδίως προς τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού γύρω από το ζήτημα της διατήρησης της εθνικής ταυτότητας και αυτογνωσίας.

Το δεύτερο μέρος της έρευνας πραγματοποιήθηκε στο «Κρατικό Αρχείο»,¹⁰ το οποίο ήταν υπό ανακαίνιση και κλειστό για τους επισκέπτες. Εξασφαλίζοντας την απαραίτητη άδεια εξετάστηκαν οι δυσανάγνωστες καρτέλες που δυσχέραιναν σε απελπιστικό βαθμό κάθε αναζήτηση. Περίπου εκατό κακογραμμένα δελτία αναφέρονταν στο θέατρο αλλά δυστυχώς ήταν οικονομικού ή διοικητικού περιεχομένου. Δέκα που παρουσίαζαν κάποιο ενδιαφέρον (στον τίτλο είχαν την ένδειξη ότι στους φακέλους θα βρίσκονταν αφίσες, προγράμματα ή ρεπερτόριο) φωτογραφήθηκαν, αλλά ήταν από την αρχή φανερό ότι οι κρατικές υπηρεσίες του κομμουνιστικού καθεστώτος τα είχαν «ξεσκονίσει» όλα και άφησαν μόνο το εικονικό αρχείο. Την εικασία μας επιβεβαίωσε και ο Ιουσένκο, ο διευθυντής του Ρωσικού Δραματικού Θεάτρου όπου κατά τον 19ο αιώνα φιλοξενήθηκαν και οι ελληνικοί θίασοι, και από τον ίδιο ήταν που πληροφορηθήκαμε ότι στο τοπικό αρχείο δεν υπάρχει υλικό σχετικά με τις θεατρικές δραστηριότητες έως το 1920. Παρ' όλα αυτά στο κρατικό αρχείο εντοπίστηκε ένας σημαντικός φάκελος ελληνικού φορέα, τα έγγραφα της Ελληνικής Αγαθοεργού Κοινότητας (*Οδесское греческое благотворительное общество*, 1871-1917), η οποία δημιουργήθηκε το 1871 και ανέπτυξε μια σειρά από

8. Βλ. στο ίδιο, σσ. 59-188.

9. Βλ. στο ίδιο, σσ. 188-247.

10. Το «Κρατικό Αρχείο» ήταν υπό ανακαίνιση και κλειστό για τους επισκέπτες. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στην υποδιευθύντρια Λ. Γ. Μπελοούσοβα, η οποία μας έδωσε την άδεια πρόσβασης και εργασίας ώστε να αναπαραγάγουμε ένα μέρος του υλικού σε ψηφιακή μορφή.

φιλανθρωπικές και ευεργετικές δραστηριότητες, και ταυτόχρονα ήταν ένας πολιτιστικός σύλλογος με σαφώς πατριωτικά και απροκάλυπτα εθνικά κριτήρια, με σκοπό να αντισταθεί στην πολιτιστική και γλωσσική αφομοίωση μέσα στον περιβάλλοντα κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο.¹¹ Εξετάστηκαν 27 φάκελοι¹² και, εκτός από μερικές αναφορές για τη θεατρική δραστηριότητα, στον φάκελο 10 (765-1-10) στις σελίδες 172-185 βρέθηκε έργο δύο πράξεων με πέντε σκηνές, πατριωτικού χαρακτήρα, γραμμένο σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο από τον Β. Αργυρόπουλο με τίτλο *Η Αποθεώσις του Κωνσταντίνου ΙΒ΄*. Η έκπληξη της ανεύρεσης οδήγησε στη φωτογραφική ανατύπωση του χειρογράφου. Στην ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία δεν υπάρχει μνεία για το έργο και η ταυτότητα του συγγραφέα δεν μπορεί με σιγουριά να αποδοθεί στον ηθοποιό Βασίλη Αργυρόπουλο που δραστηριοποιήθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα. Το έργο, όπως προδίδει ο τίτλος είναι ηρωικού-πατριωτικού χαρακτήρα και συνδεδεμένο με τον Κωνσταντίνο Α΄ (1868-1923) εξαιρετικά δημοφιλή στον λαό που τον ονόμαζε Κωνσταντίνο ΙΒ΄, ως νόμιμο διάδοχο του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου.

Το έργο εκτυλίσσεται μέσα στη νύχτα, στη μεγαλόπρεπη αίθουσα του ανακτόρου, όπου φαίνεται η κλίνη του πρίγκιπα διαδόχου. Στο πρώτο μέρος εμφανίζονται κατά σειρά τα εξής πρόσωπα: ο Μέγας Αλέξανδρος, ο Λεωνίδας, ο Μάρκος Μπότσαρης και ο Αθανάσιος Διάκος, οι οποίοι σε μακροσκελείς μονόλογους και με διθυραμβικά λόγια επικαλούνται το ένδοξο παρελθόν και τους ήρωες, ώστε να ενθαρρύνουν τον πρίγκιπα προς τη νίκη. Τη στιγμή που αποσύρονται εμφανίζεται η αλληγορική προσωποποίηση της μαυροφορεμένης Κρήτης, η οποία θρηνεί τη σκλαβιά της ενώ οι υπόλοιποι προσπαθούν να την παρηγορήσουν. Στο δεύτερο μέρος, που ονομάζεται «μετασκευή», εμφανίζεται ο ίδιος ο «Κωνσταντίνος Βασιλεύς, δωδέκατος Ελλάδος» που αναρωτιέται αν «ήταν όνειρο, όραμα ή αλήθεια» τα φαντάσματα των τεσσάρων λαμπρών ηρώων που προηγουμένως εμφανίστηκαν υμνώντας τα κατορθώματά τους. Στην τέταρτη σκηνή, δίπλα στον βασιλιά είναι και ο Βενιζέλος και μαζί υποδέχονται την Κρήτη υποσχόμενοι την ελευθερία. Στη συνέχεια από το βάθος, όπου φαίνεται ο αρχαίος ναός, προβάλλει η αλληγορική προσωποποίηση της Ελλάδας αγκαλιά με τη Μακεδονία και την Ήπειρο, οι

11. John A. Mazis, *The Greeks of Odessa. Diaspora Leadership in Late Imperial Russia*, New York, 2004.

12. Βρέθηκαν και τα παρακάτω στοιχεία που έχουν σχέση με την ελληνική θεατρική δραστηριότητα: α) στον φάκελο 16 (765-1-16) εντοπίστηκε μια δίγλωσση αφίσα, στα ρωσικά και ελληνικά, που αναφέρει ότι την Πέμπτη, 15 Μαΐου 1903 το Αθηναϊκόν Θέατρον υπό την διεύθυνση του Δ. Γαϊτανοπούλου θα δώσει στο Νέο Θέατρο (*Новой театр*) μία και μόνη παράσταση: μέρος Α΄ *Η Ψυχοκόρη* του ηθοποιού Ι. Βοτσάρη, ένα δραματικό ειδύλλιο σε τέσσερις πράξεις με εθνικό άσμα και χορό. Στο μέρος Β΄ ανέβηκε η μονόπρακτη κωμωδία *Ζητείται υπηρέτης* του Μπάμπη Άννινου. Στον ίδιο φάκελο βρίσκεται και το γράμμα του ηθοποιού Ι. Βοτσάρη που έστειλε στην Ελληνική Αγαθοεργό Κοινότητα, β) στον φάκελο 24 (765-1-24) βρέθηκαν στοιχεία οικονομικού χαρακτήρα για παράσταση της Ελληνικής Αγαθοεργού Κοινότητας, η οποία ανέβηκε στο Μικρό Θέατρο (*Малый Театр*) στις 11 Απριλίου 1918, γ) στον φάκελο 21 (765-1-21) βρέθηκε κατάλογος της βιβλιοθήκης της Ελληνικής Αγαθοεργού Κοινότητας. Ανάμεσα στα 880 βιβλία που κατατάσσονται θεματικά (θρησκευτικά, παιδαγωγικά, οικονομικά, γεωγραφία, ιστορία, φυσικομαθηματικά, ποίηση, δράματα, κωμωδίες, διηγήματα, γραμματική, φιλολογία ξένη, λογοτεχνία, αρχαίοι συγγραφείς, ημερολόγια, λεξικά και περιοδικά) καταγράφονται στις σελίδες 33-36 τα δραματικά έργα και στη σελίδα 37 οι κωμωδίες. Σελίδες που έχουν άμεση σχέση με τα θεατρικά έργα φωτογραφήθηκαν.

οποίες ενώνονται με την Κρήτη και το έργο τελειώνει με όλους τους πρωταγωνιστές επί σκηνής σε μία αισιόδοξη ατμόσφαιρα για την πραγματοποίηση της «Μεγάλης Ιδέας».

Τελικά, η έρευνα στην Οδησό εκπλήρωσε το βασικό της στόχο, δηλαδή τη συμπλήρωση της ελληνικής παραστασιογραφίας των μετακινούμενων θιάσων μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ανέδειξε το κυριότερο λιμάνι της Μαύρης Θάλασσας, ως σημαντικό σταθμό των ελληνικών θιάσων στα ταξίδια τους στη Ρουμανία και τη Βουλγαρία, την Κριμαία και την Αζοφική, ως τον Καύκασο, τη Γεωργία και τον Αντικαύκασο στα βάθη της Μικρασίας.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ

*New York Public Library for the Performing Arts:
Αποθησαυρίζοντας τις συλλογές της για το Νεοελληνικό Θέατρο*

Στις 17 Απριλίου του 1907, το Ellis Island γνώρισε την πιο «πολυσύχναστη» μέρα στην ιστορία του.¹ Ήταν η μέρα που υποδέχτηκε στο σταθμό υποδοχής του 11.747 μετανάστες.² Πρόκειται για αριθμό ρεκόρ δεδομένου ότι συνήθως σε μία μέση μέρα εργασιών, οι ιθύνοντες επεξεργάζονταν περίπου τα έγγραφα 5.000 νεοαφιχθέντων.³ Οπότε δικαιολογημένα η 17η Απριλίου του 1907 θεωρήθηκε μια δύσκολη μέρα στη δουλειά!⁴ Σύμφωνα με το Ellis Island Foundation κατά τη διάρκεια αυτού του ιστορικού μήνα για την αμερικανική μετανάστευση, στο λιμάνι της Νέας Υόρκης έφθασαν 197 πλοία και περισσότεροι από 250.000 επιβάτες από όλο τον κόσμο. Συνολικά, το 1907 έφθασαν στη Νέα Υόρκη με νόμιμες διαδικασίες 1.004.756 μετανάστες.⁵

Από το 2004 και κάθε χρόνο η Νέα Υόρκη και συγκεκριμένα το Γραφείο Μετανάστευσης θεσμοθέτησε μια εορταστική εβδομάδα, την «Εβδομάδα Μεταναστευτικής Κληρονομιάς», η οποία διαρκεί –συνήθως– από τις 17 Απριλίου, ημερομηνία ορόσημο, έως τις 24 Απριλίου και στόχο έχει αφ’ ενός να τιμήσει τη συνεισφορά των μεταναστών στην πόλη της Νέας Υόρκης και αφ’ ετέρου να αναδείξει θέματα σε σχέση με την διαπολιτισμική κατανόηση.

Η «Εβδομάδα Μεταναστευτικής Κληρονομιάς»⁶ του 2017 συνέπεσε με τους αυξημένους μεταναστευτικούς ελέγχους και την εμπρηστική ρητορική της κυβέρνησης

1. «An immigrant’s kiss», *Ancestry*, vol. 25, no. 1, January – February 2007, σ. 37.

2. Ivan Chermayeff – Fred Wasserman – Mary J. Shapiro, *Ellis Island: An Illustrated History of the Immigrant Experience*, New York, Macmillan, 1991, σ. 109.

3. O. B. Waxman, «Ellis Island’s Busiest Day Ever Was 110 Years Ago. Here’s Why», *TIME*, vol. 189, no. 14, σσ. 23-25.

4. Brian Keely, *International migration: The human face of globalization*, Paris, OECD, 2009, σ. 20.

5. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://medium.com/living-history/ellis-island-909a81ba892d> (ημερομηνία πρόσβασης στις 15/8/2017).

6. «Immigrants are NY: Upholding our Values»: Immigrant Heritage Week 2017, April 17th-23rd. Mayor’s Office of Immigrant Affairs. Nisha Agarwal Commissioner: «Special Events Immigrant Heritage Week Immigrant Heritage Week 2017. The City of New York is the ultimate city of immigrants. Each year, New Yorkers hold a week-long celebration of our collective immigrant heritage – Immigrant Heritage Week (IHW). Our theme this year is: “Immigrants are NY: Upholding our Values”. Along with the Statue of Liberty, Ellis Island is the brightest symbol of our immigrant history. On April 17, 1907, more immigrants entered the U.S. through Ellis Island than any other day in history. In recognition of that fact, this year

Τραμπ εναντίον των μεταναστών στις Η.Π.Α.⁷ Οι μεταναστευτικές ιστορίες του θεσμού δεν ήταν ποτέ πιο πολύτιμες παρά σε αυτήν τη σύγχρονη συγκυρία. Δεν είναι τυχαίο ότι διατρέχοντας το πρόγραμμα της χρονιάς εκείνης αρκετοί από τους εμπλεκόμενους φορείς προέρχονται από τις χώρες του απαγορευτικού διατάγματος Τραμπ.⁸ Το πρόγραμμα περιελάμβανε κυρίως θεατρικές παραστάσεις, θεατρικά αναλόγια μεταναστευτικών μαρτυριών, συναυλίες, χορευτικές παραστάσεις και 13 εκδηλώσεις μνήμης που πραγματοποιήθηκαν στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης.

Ήδη από την έναρξη αυτών των δωρεάν ή χαμηλού κόστους εκδηλώσεων η Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης πρωτοστάτησε σε ανάλογες δράσεις στις βιβλιοθήκες της στο Μανχάταν, στο Μπρονξ αλλά και στο Staten Island.⁹ Και δεν θα μπορούσε να απέχει από τους εορτασμούς αυτούς δεδομένου ότι πολλά από τα 51.000.000 καταλογωγραφημένα τεκμήρια που έχει στην κατοχή της, προέρχονται από τους μετανάστες του 19ου και του πρώτου μισού του 20ού αι. καθώς βεβαίως πολλές από τις συλλογές¹⁰ της σχετίζονται με τις μεταναστευτικές ροές προς στις Η.Π.Α.¹¹

Η παγκόσμια κινητικότητα των πληθυσμών γίνεται κατανοητή στην πραγματική της διάσταση μόνο σε αστικούς πυρήνες όπως είναι η Νέα Υόρκη, η Κωνσταντινούπολη, το Σύδνεϋ, το Βερολίνο, το Κάιρο κ.α.¹² Διατρέχοντας τις συλλογές της Δημόσιας Βιβλιοθή-

Immigrant Heritage Week starts on April 17th and runs through April 23rd. The City hosts a number of celebratory events throughout the week».

7. Βλ. ενδεικτικά: Sabrina Siddiqui – Lauren Gambino – Oliver Laughland, «Trump travel ban: new order targeting six Muslim-majority countries signed», *The Guardian*, 6.3.2017· «Trump’s crusade against immigrants is an attack on America», *The Washington Post*, 3.12.2017· Ben Jacobs, «Donald Trump proposes law to cut immigration numbers by half in 10 years», *The Guardian*, 2.8.2017.

8. Ενδεικτικές εκδηλώσεις από την εορταστική εβδομάδα του 2017: Healing through Yoga, Mali Meets Morocco, Secretos Prohibidos, Black Speculative Arts Movement Convention, The Glories of India, Trip to Northern India, Masters of Wushu: A Martial Arts Spectacular, Celebrate Bangla New Year with Music, Song, Dance and Henna Hand Painting, Queens Library at Woodside, Music and Dance of the Philippines, Celebration of Life: Poetry, Dance, and all that Jazz!, Telling Immigrant Stories through Theatre, Carnegie Hall Neighborhood Concert: The Canales Project’s Between Two Worlds κ.ά.

9. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.nypl.org/events/classes/calendar>. Η Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης προσφέρει περισσότερα από 93.000 δωρεάν προγράμματα ετησίως απευθυνόμενη σε όλες τις ηλικιακές ομάδες.

10. Σημαντική είναι η ψηφιοποιημένη φωτογραφική συλλογή: Ellis Island Photographs from the Collection of William Williams, Commissioner of Immigration, 1902-1913. Ο William Williams (1862-1947) συνέλεξε αυτές τις φωτογραφίες την περίοδο που υπηρέτησε ως Επίτροπος Μετανάστευσης στο λιμάνι της Νέας Υόρκης, στο Ellis Island, τις περιόδους 1902-1905 και 1909-1913. Το κληροδότημα εμπεριέχει και χειρόγραφα του που βρίσκονται στο Τμήμα Χειρόγραφων και Αρχείων. Η ψηφιακή μορφή του αρχείου έχει δύο μέρη: Φωτογραφίες μεταναστών και φωτογραφίες του Ellis Island και του Λιμανιού της Νέας Υόρκης.

11. Συχνά πραγματοποιούνται περιοδικές εκθέσεις με αρχαιολογικό υλικό της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Νέας Υόρκης, π.χ. «Tribute to Immigrants Set for Public Library», *New York Times*, 16.6.1986: «“The Ellis Island Experience”, a collection of photographs, manuscripts, maps, letters and memorabilia from the library’s permanent collection».

12. Nikos Papastergiadis, *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, Cambridge, Polity Press, 2013. Βλ. κυρίως στα τέλη του 19ου αι. τη μείωση του αγροτικού

κης της Νέας Υόρκης προκειμένου να ερευνήσει τις διαστάσεις του παγκόσμιου θεατρικού δικτύου, ο μελετητής αντιλαμβάνεται την αξία και τη συμβολή των μεταναστευτικών ομάδων και μεταξύ αυτών, πόσο μάλλον του ελληνικού μεταναστευτικού θεάτρου, σε αυτή την παγκόσμια ζώνη παραστατικών τεχνών.¹³ Οι πολιτιστικές ενσωματώσεις και αλληλεπιδράσεις καθώς και ο επαναπροσδιορισμός, η επαναπρόσληψη της κουλτούρας μέσα σε ένα νέο περιβάλλον αποτυπώνονται στο πλήθος των αρχείων της NYPL, που έχουν σχέση με τις μεταναστευτικές ομάδες. Διαφαίνεται ξεκάθαρα ο τρόπος με τον οποίο διαχωρίζονται οι ταυτότητες, οι πολιτιστικές εμπειρίες και οι πρακτικές από τον τόπο προέλευσης των μεταναστών, αλλά και ο τρόπος με τον οποίον διαταράσσεται η σύνδεση κουλτούρας της μητρόπολης καταγωγής με την κουλτούρα της νέας πατρίδας.

Κάθε χρόνο, έχει αποδειχτεί στατιστικά ότι το αρχείο αποκομμάτων εφημερίδων και περιοδικών που αποδελτίωσε το προσωπικό της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Νέας Υόρκης στη διάρκεια του 20ού αιώνα είναι η συλλογή με τη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα από όλες συλλογές του Τμήματος Θεάτρου της Βιβλιοθήκης.¹⁴ Εδώ, οι ερευνητές μπορούν να βρουν κριτικές, καταλόγους θεαμάτων, σχόλια, συνεντεύξεις, δελτία τύπου και ειδησεογραφικά δελτία για το θέατρο. Το γεγονός ότι η συλλογή αυτή παρουσιάζει μεγάλη επιτόπια επισκεψιμότητα οφείλεται σε δύο δεδομένα: αφενός γιατί η συλλογή δεν είναι ψηφιοποιημένη και αφετέρου γιατί ένα μεγάλο μέρος της είναι μερικώς καταλογογραφημένο.¹⁵ Οπότε ο ερευνητής μόνο τυχαία μπορεί να εντοπίσει δελτία θεατρικού/θεατρολογικού ενδιαφέροντος που σχετίζονται με όλες τις μεταναστευτικές ομάδες. Σε αυτό το Τμήμα, βρίσκονται πολυάριθμα δελτία που σχετίζονται με το ελληνικό θέατρο στις Η.Π.Α., με έμφαση στη Νέα Υόρκη, από το 1903 και όλο τον 20ό αι. Τα εν λόγω τεκμήρια αφορούν στην ελληνική δραματουργία, σε ερασιτεχνικές και επαγγελματικές παραστάσεις, στη λειτουργία μονίμων και περιοδούντων θιάσων, στην παρουσίαση Ελλήνων καλλιτεχνών κ.α.

Εκτός από τα προαναφερθέντα αποκόμματα, μπορούν να ερευνηθούν οι εξής πηγές τεκμηρίων της PLNY:

- 1) Αρχεία και χειρόγραφα, όπου εκεί εντοπίζονται προφορικές μαρτυρίες,¹⁶ προσωπικά αρχεία καλλιτεχνών¹⁷ κ.ά.,

πληθυσμού (depeasantization) και τη μετακίνησή του από την Ανατολική Ευρώπη στις βιομηχανικές ζώνες του Νέου Κόσμου.

13. Paul Hopper, *Understanding cultural globalization*, Cambridge, Polity Press, 2007, σσ. 26, 183.

14. Στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου τα αντίστοιχα αρχεία αποκομμάτων τύπου δεν ήταν δυστυχώς καταλογογραφημένα.

15. Υπάρχει το δελτίο αλλά δεν έχει καταχωριστεί στους καταλόγους αναζήτησης.

16. Greek Immigrant Oral History: clippings, ARCHIVAL MIX | Available at Performing Arts Research Collections – Recorded Sound (*L-CLP (Greek Immigrant Oral History). Επίσης στον ίδιο αρχειακό τομέα υπάρχουν και τα Greek Cafe Music (Discography): clippings, ARCHIVAL MIX | Available at Performing Arts Research Collections – Recorded Sound (*L-CLP (Greek Cafe Music (Discography) και το Greek Sacred and Secular Music Society: clippings ARCHIVAL MIX | Available at Performing Arts Research Collections – Recorded Sound (*L-CLP (Greek Sacred and Secular Music Society), τα οποία αποτελούν σημαντική παρακαταθήκη για την ελληνική Μουσικολογία.

17. Όπως το προσωπικό αρχείο του Athan Karras βλ. Athan Karras papers, 1955-1963, Billy Rose Theatre Division | *T-Mss 2001-049.21 linear feet (1 box). Πρόκειται για το πλήρες αρχείο του ηθοποιού,

- 2) Πλήθος επιστημονικών μονογραφιών, βιογραφιών, αυτοβιογραφιών, ιστορικών μυθιστορημάτων από όπου αντλούνται στοιχεία για την ελληνοαμερικανική δραματουργία και θεατρική πρακτική, όπως παράδειγμα η αυτοβιογραφία του Ευτύχιου Βονασέρα.¹⁸
- 3) Τυπωμένα θεατρικά έργα Ελλήνων μεταναστών, όπως το τετράπρακτο πατριωτικό δράμα *Ο Λιποτάχτης* του Μίμη Δημητρίου, που εκδόθηκε στη Μασαχουσέτη το 1919.¹⁹
- 4) Βάσεις δεδομένων, άρθρων και ψηφιοποιημένου τύπου. Εκεί ο μελετητής έχει πρόσβαση υπό μορφή microfilm, σε δέκα ελληνικές εφημερίδες, με πιο σημαντικές, τις εφημερίδες *Οργάνωσις*, *Φωνή του Εργάτου* και *Εμπρός*, δηλαδή τις ελληνόφωνες κομμουνιστικές, σοσιαλιστικές εφημερίδες, οι οποίες δημοσιεύουν πλήθος διαφημιστικών καταχωρήσεων για το ελληνοαμερικανικό θέατρο και παράλληλα σχετική σημαντική αρθρογραφία, όπως επίσης και σε επτά ελληνικά περιοδικά όπως *Ο Πρωτοπόρος*.²⁰
- 5) Ψηφιοποιημένη συλλογή, η οποία εμπεριέχει φωτογραφίες και χειρόγραφα. Εκεί, ο μελετητής μπορεί να ανατρέξει σε αρχεία που σχετίζονται κυρίως με την πρόσληψη του αρχαίου δράματος κατά το δεύτερο μισό του 19ου και τον 20ό αιώνα, όπως η αυθεντική φωτογραφία (1896) του Mounet-Sully στον ρόλο του Οιδίποδα.²¹

Την τελευταία δεκαετία το πλήθος του ψηφιοποιημένου υλικού, βάσεις δεδομένων, digital archives ανοίγουν νέους τρόπους ακαδημαϊκής επικοινωνίας και νέες ψηφιακές πλατφόρμες αποτελούν πρόκληση για τους σύγχρονους μελετητές.²² Για κάποια από αυτά εγείρονται ζητούμενα πνευματικής ιδιοκτησίας. Δημιουργούνται νέες πρακτικές ψηφιακής επεξεργασίας και ψηφιακής αρχειοθέτησης σχετικά με την προβολή, εμφάνιση και αναδιάταξη του αρχειακού υλικού. Οι ψηφιακές πλατφόρμες αρχειοθέτησης και τα νέα ψηφιακά εκθέματα καθορίζουν έναν διαφορετικό τρόπο παραγωγής και κυκλοφορίας της γνώσης. Από τα 51.000.000 τεκμήρια της Δημόσιας Βιβλιοθήκης έχουν

σκηνοθέτη, χορογράφου και χορευτή, το οποίο εκτείνεται από το 1955 έως το 1963 και περιλαμβάνει αλληλογραφία, εισιτήρια, προγράμματα, αποδελτιωμένο Τύπο κ.ά.

18. Eutychios Vonaseras, *Saranta chronia theatrou stē glykeia mou manna pou ētan ho peio megalos mou philos*, New York, Ekdotikon Katastēma Ch.M. Stamatakē, [192-?], 288 σελ., 20 cm. Performing Arts Research Collections – Theatre, MWES (Bonaseras, E.) (Bonaseras, E. [*Saranta chronia theatrou*]).

19. Mimes Dēmētriou, *Ho “Lipotachtēs”*. *Patriōtikon drama eis praxeis tessaras, hypo Mimē P. Dēmētriou*, Lowell, Mass., Typois Hai “Neai Athēnai”, [1919?], 47 σελ., port. 23 cm, SASB M2 - General Research Room 315, JFE 76-3047.

20. *He phoni tou ergatou = The voice of the worker*, New York, Greek Federation of the Workers’ Party, 1918-1923 - *ZY (*Phoni tou ergatou*. New York) Dec. 20, 1922 – Jun. 30, 1923· *Organosis*, Brooklyn, N.Y.: the Greek Branches of the Socialist Labor Party of America, 19-- - *ZY (*Organosis*) Sept. 1922 – Oct. 15, 1924· *Empros*, Chicago, Ill.: Greek Language Section of the Workers’ (Communist) Party of America, 1923 - *ZY 88-30 (*Empros*) July 2, 1937 - June 28, 1938, *ZY 88-30 (*Empros*) July 1, 1938 – Dec. 30, 1938, *ZY 88-30 (*Empros*) July 24, 1926 - June 29, 1937· *Prōtoporos* [microform], New York, Greek Workers Educational Federation of America, 1935-1937.

21. Φωτογραφία του Napoleon Sarony (1821-1896), Universal Unique Identifier (UUID): 218dd6b0-c5be-012f-1f9f-58d385a7bc34.

22. Mingquan Zhou – Guohua Geng – Zhongke Wu, *Digital Preservation Technology for Cultural Heritage*, Berlin, Springer, 2012, σσ. 6-7.

ψηφιοποιηθεί τα 700.000. Από αυτά όμως είναι δημοσιευμένα με ελεύθερη πρόσβαση μόνο τα 180.000, τα οποία, επίσης, δεν είναι ακριβώς προσβάσιμα, δεδομένου ότι στην επίσημη διαδικτυακή πλατφόρμα της Βιβλιοθήκης συχνά η πρόσβαση σε αυτά τα δεδομένα δεν είναι εφικτή.

Σχετικά με τα τεκμήρια που αφορούν το μεταναστευτικό ελληνικό θέατρο στις Η.Π.Α. (σύνολο 2.318 καταγραφές) κανένα στοιχείο δεν είναι ψηφιακά προσβάσιμο μέσω διαδικτύου. Αντιλαμβάνομαι ότι η παροχή άδειας πρόσβασης σε πρωτότυπο υλικό αποτελεί ηθική δέσμευση για όλους τους υπεύθυνους για την αρχειοφύλαξη. Από τη μια παρέχουν ισότιμη και ανοικτή πρόσβαση σε αρχεία και απ' την άλλη πρέπει να διαφυλάξουν την πνευματική ιδιοκτησία των συλλογών. Σε ένα αναλογικό περιβάλλον, αυτή η ευθύνη είναι κάπως κατανοητή. Ωστόσο, σε έναν ψηφιακό κόσμο, η πρόσβαση σε πρωτότυπα στοιχεία και η διαφύλαξη της πνευματικής τους ακεραιότητας καθίσταται ζήτημα ιδιαίτερα περίπλοκο (Κώδικας Δεοντολογίας 2005 του SAA για Archivists V & VI).

Σε σχέση με το πλήθος των τεκμηρίων του παγκόσμιου θεάτρου της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Νέας Υόρκης προκύπτουν τα εξής: ο 19ος αι. είναι ο αιώνας της παγκόσμιας μετακίνησης των πληθυσμών. Ο πλανήτης αρχίζει να μεταμορφώνεται σε ένα παγκόσμιο διακρατικό δίκτυο, θεμελιώνοντας τη συνδεδετικότητα και τον ανερχόμενο εκσυγχρονισμό σε νέες θεσμικές και οικονομικές βάσεις. Η ατμομηχανή, ο τηλεγράφος και ο σιδηρόδρομος εκμηδενίζουν τις αποστάσεις και θέτουν τις βάσεις της απεδαφικοποίησης. Η αποικιοκρατία γιγαντώνεται και ο ιμπεριαλισμός μετακινεί τους πληθυσμούς από και προς τις μητροπόλεις. Διαμορφώνεται το περιβάλλον της πρώτης παγκοσμιοποίησης στα πολυπολιτισμικά μητροπολιτικά κέντρα. Κυρίως μετά το δεύτερο μισό του 19ου αι. αναπτύσσεται μια παράλληλη παγκόσμια θεατρική κινητικότητα δημιουργώντας το πρώτο παγκόσμιο διακρατικό θεατρικό δίκτυο. Νέες θεατρικές πρακτικές, κείμενα, ηθοποιοί, τραγουδιστές κ.λπ. μετακινούνται και σχηματίζουν μια νέα παγκόσμια θεατρική πραγματικότητα.

Χαρτογραφώντας το παγκόσμιο θεατρικό τοπίο του τέλους του 19ου και του 20ού αι. η ελληνική κινητικότητα κατέχει εξέχουσα θέση σε αυτή τη διεθνή θεατρική κινητικότητα. Το ελληνικό θέατρο της Διασποράς, μέσω των εκπροσώπων του (ηθοποιών, ιμπρεσάριων, εικαστικών καλλιτεχνών, ιδιοκτητών θεάτρων κ.λπ.), εξελίσσεται ως παγκόσμιος σύνδεσμος της ελληνικότητας, ως διατοπικός διαμεσολαβητής του ελληνικού θεατρικού φαινομένου και παράλληλα αποκρυσταλλώνεται ως αναπόσπαστο μέρος ενός διαπολιτισμικού παγκόσμιου θεσμού. Η ελληνική θεατρική κινητικότητα εντοπίζεται κατανοητή σε όλη την υφήλιο, ενσωματωμένη σε πολιτιστικές κοινότητες πέρα από τις χωρικές διαστάσεις.

Διατρέχοντας τις συλλογές της υπό εξέταση Βιβλιοθήκης εντοπίζονται τεκμήρια όλων των μεταναστευτικών ομάδων στις Η.Π.Α. Μέσω των παραστατικών τεχνών αποτυπώνονται οι διαπολιτισμικές εμπειρίες των μεταναστών αλλά και άλλων εθνοτικών ομάδων, οι οποίες είχαν πολλά κοινά χαρακτηριστικά, ως προς τη θεματολογία, π.χ. τη μεταναστευτική εμπειρία, τους χώρους διεξαγωγής των παραστάσεων κ.λπ. παράγοντας παρόμοιες αισθητικές εμπειρίες αλλά και μηχανισμούς ενσωμάτωσης στις χώρες υποδοχής. Οι πολυκατευθυντικές διακρατικές ροές συνδέονται μεταξύ τους και οι μεταναστευτικές κοινότητες παράγουν το παγκοσμιοποιημένο πολυπολιτισμικό περιβάλλον της Νέας Υόρκης. Οι κοινωνικές και πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις φαίνεται να

γίνονται αποτελεσματικές, καθώς π.χ. οι προαναφερθείσες εκδηλώσεις της «Εβδομάδας Μεταναστευτικής Κληρονομιάς» έχουν αποδειχθεί εξαιρετικές δημόσιες ευκαιρίες για κοινωνικό-πολιτισμικές συναντήσεις, εξοικείωση με την ετερότητα, συνένωση, αμοιβαιότητα και με τις διαπολιτισμικές ανταλλαγές. Στοιχεία που δίνουν στη Νέα Υόρκη το πλεονέκτημα του πολιτιστικού πλουραλισμού, όπως αυτός αναδύεται μέσα από τα αρχεία της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Νέας Υόρκης.

ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ

Η Ζιζέλ Πρασινός και το άγνωστο θεατρικό της έργο μέσα από το αρχείο της

Θα ήθελα κατ' αρχάς να ευχαριστήσω την αγαπητή καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου, της οποίας το ενδιαφέρον για την όχι ιδιαίτερα γνωστή στην Ελλάδα λογοτέχνιδα Ζιζέλ Πρασινός μου δίνει την ευκαιρία να παρουσιάσω ορισμένες αθησαύριστες πτυχές του έργου της, όπως είναι τα θεατρικά της κείμενα. Επιπροσθέτως, η ανακοίνωσή μου αυτή θέλει να αποτίσει φόρο τιμής στο παιδί-θαύμα του Σουρεαλισμού, μια παρεξηγημένη και εξεγευμένη σουρεαλίστρια που αποδήμησε πλήρης ημερών στις 15 Νοεμβρίου του 2015 στο Παρίσι, την οποία ευτύχησα να γνωρίσω το μακρινό 1986.

Προτού ωστόσο παρουσιάσω το έργο αυτής της εμβληματικής για τα γαλλικά γράμματα γυναικείας μορφής, θα ξετυλίξω την άκρη του νήματος της ζωής της που βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη. Η Ζιζέλ Πρασινός γεννιέται στην Πόλη το 1920. Πατέρας της είναι ο Λύσανδρος Πράσινος, επιφανής λόγιος, ποιητής και πεζογράφος, ζωγράφος και μεταφραστής, βαθύς γνώστης της ελληνικής, γαλλικής και ιταλικής γραμματείας. Έχει σπουδάσει νομικά στην Αθήνα αλλά ασκεί το επάγγελμα του καθηγητή γαλλικής γλώσσας σε Γυμνάσια της Πόλης. Μολονότι ανήκει στον «ελάσσονα» ελληνισμό της «καθ' ημάς» Ανατολής, υπήρξε δάσκαλος ενός σημαντικού εκπροσώπου της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς του «μείζονος» ελληνισμού, του Θράσου Καστανάκη¹ και καλός φίλος του Κωνσταντινουπολίτη ποιητή Όμηρου Μπεκέ, ιδιαίτερα γνωστού στα χρόνια του στη δυτικοευρωπαϊκή Διασπορά. Ο Λύσανδρος Πράσινος γίνεται η ψυχή του περιοδικού *Λόγος*, το οποίο είχε αποφασίσει να εκδώσει αμέσως μετά την υπογραφή της συνθήκης του Μούδρου και την ανακωχή, τον Νοέμβρη του 1918, ο Χιώτης Γιάννης Χαλκούσης,² στενός φίλος του εθνομάρτυρα Μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσοστόμου. Το νέο αυτό φιλολογικό περιοδικό ακολουθεί τις τύχες του ελληνοτουρκικού πολέμου και εκδίδεται τακτικά από τον Νοέμβρη του 1918 επί σχεδόν τέσσερα έτη ενώ διακόπτεται η κυκλοφορία του τον Ιούλιο του 1922, λίγο πριν από την επερχόμενη καταστροφή του

1. Βλ. αναφορές και στο σπίτι του Καστανάκη στην Antibes, το οποίο κληροδότησε στην Πρασινός στο José Ensich – Rosemarie Kieffer, *À l'écoute de Gisèle Prassinos, Une voix grecque*, Québec, Ed. Naaman, 1986, σσ. 54, 68. Βλ. επίσης το τεκμήριο 758 του αρχείου της στο Maria Spiridopoulou, *L'œuvre et le fonds littéraire de Gisèle Prassinos*, Αθήνα, Printa, 2017, σ. 205.

2. Τα δύο πρώτα χρόνια (1919-1920) ο Χαλκούσης συνδιευθύνει το περιοδικό μαζί με τον Όμηρο Μπεκέ.

μικρασιατικού ελληνισμού και τον τρομακτικό Σεπτέμβρη του 1922. Διευθυντής ύλης στον *Λόγο* είναι ο Πράσιнос,³ ο οποίος –φιλοξενώντας ποιήματα του Παλαμά και του Καρυωτάκη– συνεχίζει τη βαθιά ριζωμένη στην Πόλη πνευματική παράδοση της καλλιέργειας της δημόδους γλώσσας αλλά και την παράδοση που είχε δημιουργήσει ο ίδιος ο Μπεκές, όταν δημοσίευσε την επιστολή του Σμυρνιού Μιλάνου στην οποία μιλά για το «γκρέμισμα της μπαλσαμωμένης αυτής μούμιας της καθαρεύουσας».⁴ Δημιουργείται έτσι ένας πυρήνας αρθρογράφων και υποστηρικτών του περιοδικού, ανάμεσα στους οποίους ο Ψυχάρης, ο Πάλλης και ο Βλαστός. Ο ίδιος ο Λύσανδρος θα μεταφράσει 32 άσματα από την *Κόλαση* του Δάντη, τα οποία δημοσιεύονται στα τεύχη του περιοδικού⁵ και συγχρόνως θα κάνει εύστοχες κριτικές σημαντικών βιβλίων και ποιητικών συλλογών. Τον Μάιο του 1920 αποχωρεί από το περιοδικό ο Όμηρος Μπεκές, ο οποίος φεύγει από την Πόλη, ενώ ο Πράσιнос παραμένει διευθυντής ύλης μέχρι τον Απρίλη του 1922 και το τέταρτο τεύχος. Στο τελευταίο τεύχος 6-7 του Ιουνίου – Ιουλίου έχει απομείνει μόνο ο Γιάννης Χαλκούσης ως διευθυντής.

Από τις μαρτυρίες⁶ της κόρης του Ζιζέλ, μαθαίνουμε ότι ο εκλεπτυσμένος αυτός άντρας, με το επίμηκες πρόσωπο που θύμιζε Ιησού Χριστό, τα λεπτά χαρακτηριστικά, την αστική εμφάνιση και τα άριστα γαλλικά, αναγκάζεται να κρυφτεί για να γλυτώσει από τις βαριές εργασίες, όπως το σπάσιμο της πέτρας, για τις οποίες προόριζε η τουρκική κυβέρνηση τους Έλληνες γνωρίζοντας καλά πως δεν θα πολεμούσαν τους ομοεθνείς τους. Έτσι, όταν ο Τούρκος αξιωματικός τον βλέπει, καταλαβαίνει αμέσως πως αν τον στρατολογήσει, θα είναι σαν να τον καταδικάζει σε σίγουρο θάνατο γι' αυτό και τον βοηθά. Σύμφωνα με τον οικογενειακό θρύλο, ο Λύσανδρος κρύφτηκε σε μια ντουλάπα, μέχρι τη στιγμή που ο αξιωματικός του διεμήνυσε πως τον είχε διαγράψει από τους καταλόγους δηλώνοντας τον νεκρό.

Εκτοπισμένος, εκπατρισμένος, ξεριζωμένος, ξενιτεμένος... Ο Λύσανδρος δεν υφίσταται καμιά βαθμιαία απώλεια της κουλτούρας καταγωγής του, κανενός είδους «αποπολιτισμό» σύμφωνα με τον όρο του Τοντόροφ.⁷ Διατηρεί την πολιτισμική του ταυτότητα και συγκεντρώνει κάθε Κυριακή στο σπίτι του τους παλιούς μαθητές του διαβάζοντάς τους αγαπημένους συγγραφείς που ολόένα ανακαλύπτει στα βιβλία του, αυτά που κοσμούν ένα ολόκληρο δωμάτιο στο φτωχικό τεσσάρι της Ναντέρ. Έχει εγκατασταθεί πλέον στο Παρίσι μαζί με την πολυμελή οικογένειά του, τη βενετσιάνικης καταγωγής γυναίκα του, τα δύο του παιδιά, τη Ζιζέλ και τον Μάριο, τις δύο κουνιάδες του, και τα πεθερικά του, τον Γάλλο πεθερό του και την Ελληνίδα δεύτερη γυναίκα του. Η εξορία είναι λύτρωση και συνάμα οδύνη. Πόσες εξορίες όμως υπάρχουν στ' αλήθεια; Για τον

3. Η συνεργασία του με τον Χαλκούση διακόπτεται το 1922, όταν ο Πράσιнос φεύγει από την Κωνσταντινούπολη και από το τεύχος 6 το περιοδικό διευθύνεται μόνο από τον Χαλκούση.

4. Βλ. *Ο Λόγος*, τχ. 7, Μάης 1919, σ. 280.

5. Βλ. 1919 (τχ. 7, 8, 10-12, 1-2), 1920 (τχ. 3-12, 1-2) και 1921 (τχ. 3-12) στο Λευτέρης Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος ελληνισμού*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο ελληνικής γλώσσας, 1998.

6. Βλ. Annie Richard, *Le mondu suspendu de Gisèle Prassinou*, Paris, HB Editions, 1997, σσ. 10-11. Βλ. επίσης συνέντευξη της Μ. Σπυριδοπούλου με την Ζ. Πρασινός στο Gisèle Prassinou, «Une quête de l'identité à travers la Grèce, la France et l'Italie, (Entretien avec Maria Spiridopoulou)», *Δια-χειμένα*, τχ. 9, 2007, σσ. 191-198.

7. Βλ. Τσβετάν Τοντόροφ, *Ο εκπατρισμένος*, μτφρ. Οντέτ Βαρών-Βασάρ, Αθήνα, Πόλις, 1999.

Λύσανδρο είναι τουλάχιστον δύο: μία εξωτερική και χωροχρονική και μία εσωτερική, υπαρξιακή, που ριζώνει μέσα του και τον αποξενώνει όλο και περισσότερο από τον πρότερο αστικό βίο του δημιουργώντας μια επικίνδυνη σχέση ανάμεσα στις αγαπημένες και δημιουργικές του ασχολίες και τον αγώνα του για επιβίωση. Η αλληλογραφία του με τον Καστανάκη αλλά και οι επιστολές του Όμηρου Μπεκέ και του Χαλκούση προς αυτόν καταμαρτυρούν τον πεσιμισμό του και τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης στο Παρίσι:⁸ η ξενιτιά και το αίσθημα της αρρώστιας και των γηρατειών ενοικούν μέσα του ενισχυόμενα από το βάρος της απώλειας της γυναίκας του, το 1927. Μοναδική του χαρά είναι τα δυο του παιδιά και οι ώρες απομόνωσης με τα αγαπημένα του βιβλία, με τα αγαπημένα του μικροαντικείμενα και τα πινέλα του. Λέει γι' αυτόν η Πρασινός:

«εργαζόταν σ' ένα ατελιέ και σχεδίαζε βίβες, ήταν πάντα μαύρος, σοβαρός, σιωπηλός. Ο πατέρας μου έγραφε, δεν διάβασα ποτέ τα έργα του, αφού έγραφε ελληνικά. Όταν πέθανε, το 1936, ο Θράσος δημοσίευσε κάτι δικό του σ' ένα ελληνικό περιοδικό. Του άρεσε να μιλάει για λογοτεχνία, ζωγραφική και μουσική, όμως με ανθρώπους που δεν γνώριζε δεν μιλούσε καθόλου. Ήταν ντροπαλός, μιλούσε απότομα και περιφρονητικά στο μετρό ή στο λεωφορείο.»⁹

Εξίσου εξόριστη είναι όμως και η μικρή Ζιζέλ Πράσινος που δε μιλά ούτε τη μητρική γλώσσα αλλά ούτε και την πατρική. Είναι εξόριστη από τον τόπο, τη γλώσσα, την καταγωγή. Από την Κωνσταντινούπολη, όπου γεννήθηκε, δεν έχει αναμνήσεις: «δε θυμάμαι τίποτα γι' αυτή την ελληνική ζωή, όλα αναμειγνύονται, όσα έμαθα μετά μαζί με τα λίγα που συγκράτησα. Τι να ξέρω;».¹⁰ Πρόκειται λοιπόν για μια άπατρη; Για μια αινιγματική μορφή της οποίας το πολιτισμικό και γλωσσικό περίγραμμα είναι ακαθόριστο; Μπορούμε άραγε να τη θεωρήσουμε ως μια εξόριστη Ελληνίδα από τη στιγμή που έφτασε στη Γαλλία στην ηλικία των δύο ετών και δεν μιλούσε ελληνικά ενώ στη συνέχεια έμαθε μόνο τα γαλλικά; Ή είναι μια γαλλόφωνη συγγραφέας, όπως συχνά θεωρείται από την ελληνική κριτική; Για τους Γάλλους, πότε είναι Γαλλίδα συγγραφέας ελληνικής καταγωγής και πότε Γαλλίδα που απλά γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, στην Ιστανμπούλ κατά τους Ευρωπαίους. Η Ζιζέλ Πρασινός θα μεγαλώσει όμως και θα διαμορφωθεί μέσα σ' ένα πολυγλωσσικό περιβάλλον με ελληνικά, γαλλικά και λανθάνοντα ιταλικά πολιτισμικά στοιχεία, στο οποίο όμως την πρωτοκαθεδρία έχει η μορφή του πατέρα της Λύσανδρου και συνεπαγωγικά η σημαίνουσα γι' αυτήν ελληνική του ταυτότητα. Να γιατί, αντίθετα από τον αδελφό της Μάριο, δεν θα θελήσει ποτέ να πάρει τη γαλλική υπηκοότητα και θα βιώσει το καθεστώς της ξένης, όταν τις παραμονές του πολέμου δυσκολεύεται να βρει δουλειά εξαιτίας ενός γαλλικού νόμου που προσδιορίζει επακριβώς τον αριθμό των υπό πρόσληψη ξένων.¹¹

Η σχέση λατρείας και θαυμασμού προς τον πατέρα της θα καθορίσει και την πανηγυρική της είσοδο στην ομάδα των Σουρεαλιστών το 1934, όταν ο αδελφός της Μάριος

8. Βλ. αρχειακό υλικό στο ΕΛ.Ι.Α. (κωδικός Α.Ε. 319).

9. Μ. Spiridopoulou, *L'œuvre et le fonds littéraire de Gisèle Prassinos*, ό.π.

10. Α. Richard, *Le mondu suspendu de Gisèle Prassinos*, ό.π.

11. Στο ίδιο, σ. 13. Βλ. επίσης Madeleine Cottenet-Hage, *Gisèle Prassinos ou le désir du lieu intime*, Paris, Jean-Michel Place, 1988, σσ. 25, 32.

δείχνει κείμενά της στον Ανρί Παρισό,¹² και αυτός με τη σειρά του τα παρουσιάζει στον Αντρέ Μπρετόν. Η συνέχεια έχει αποτυπωθεί σε μια πασίγνωστη φωτογραφία του Μαν Ρέυ στο σπίτι του με όλη την ομάδα. Η εμφάνιση της 14χρονης Ζιζέλ το 1934 με τα αυτοματικά της κείμενα είναι, κατά τη γνώμη μου, ιστορικής σημασίας για τον Σουρεαλισμό για πολλούς λόγους. Αναφέρω τους εξής: επιβεβαιώνει τον μύθο της αυτόματης γραφής τη στιγμή ακριβώς που ο αυτοματισμός εκδηλώνει τα πρώτα σημάδια κρίσης, ενισχύει τον σουρεαλιστικό μύθο της ποίησης που ανήκει σε όλους, συμβάλλει καθοριστικά στη δημιουργία του νέου μυθολογήματος της γυναίκας-παιδιού και τέλος αποτελεί την πρώτη γυναικεία παρουσία στον κόσμο της ανδροκρατούμενης ομάδας των Σουρεαλιστών.¹³ «Ενσάρκωνα τη θεωρία τους για το υποσυνείδητο»¹⁴ θα γράψει αργότερα με σκεπτικισμό η Πράσιнос, ενώ για τις συναντήσεις της με την ομάδα αναφέρει:

«Μου προκαλούσαν δέος και μου συμπεριφέρονταν σαν αντικείμενο. Με αποκαλούσαν γυναίκα-παιδί αλλά δεν ξέρω γιατί: παιδί εντάξει, αλλά όχι και γυναίκα... Ούτε καν μου μιλούσαν απευθείας όπως σ' έναν κανονικό άνθρωπο, μιλούσαν για μένα μεταξύ τους ενώ εγώ ήμουν παρούσα.»¹⁵

Κι ενώ η μικρή Ζιζέλ νιώθει άσχημα εξαιτίας του μακιγιάζ που της είχε κάνει ο Μαν Ρέυ, δέχεται αδιαμαρτύρητα να διαβάσει μπροστά σε κείνους τους άγνωστους κυρίως το κείμενό της, αφού η τραυματισμένη, αλλοιωμένη εικόνα του εαυτού της, παγιδευμένη σε κείνη τη φωτογραφία, αντιπροσωπεύει όχι μόνο το θαυμασμό των Σουρεαλιστών, αλλά κυρίως ένα είδος απόδειξης της δικής της αξίας κεντρίζοντας με τον τρόπο αυτό το ενδιαφέρον του πατέρα της για το άτομό της. Η αυτόματη γραφή μετατρέπεται έτσι σε παιχνίδι προκαλώντας τα γέλια του πατέρα και αποτελεί μια προσπάθεια να τραβήξει την προσοχή του, να καταργήσει την απόσταση μεταξύ του ανδρικού και του γυναικείου κόσμου της οικογένειας:

«Ο πατέρας μου δεν μπορούσε να το πιστέψει πως με είχαν προσέξει στην ομάδα αυτή και πιστεύω πως συνέχισα να γράφω για να με προσέχει. Τον απασχολούσε πάντα η καλλιέργεια του αδελφού μου, η δική μου λιγότερο. Με λάλτρευε αλλά στις ανατολίτικες οικογένειες η μόρφωση δεν είναι για τα κορίτσια. Συνεπώς, για να τον ευχαριστήσω, ξάπλωνα στο πάτωμα στο δωμάτιό μου και έγραφα, έγραφα ασταμάτητα... για να τον εκπλήξω...»¹⁶

Λατρεία προς τον πατέρα και διπλό τραύμα: η Πράσιнос νιώθει εξορισμένη από την κουλτούρα του πατέρα, ο οποίος απευθύνεται κυρίως στον γιο τροφοδοτώντας έτσι

12. G. Prassinou, «Une quête de l'identité à travers la Grèce, la France et l'Italie, (Entretien avec Maria Spiridopoulou)», σσ. 191-192.

13. M. Spiridopoulou, «Gisèle Prassinou: l'enfant cruelle et les métissages de l'écriture et du corps», στο Bruera Franca – Cathy Margailan (επιμ.), *Le Troisième sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, σ. 165.

14. Της ίδιας, *L'œuvre et le fonds littéraire de Gisèle Prassinou*, σ. 200.

15. Της ίδιας, «Gisèle Prassinou: la mémoire de l'enfance, la pluralité des cultures et la porosité des identités», στο *Actes du Colloque International Médiation et réception dans l'espace culturel franco-hellénique*, Université d'Athènes, Faculté des Lettres, 13-15 décembre 2013, Αθήνα, Αιγόκερως, 2015, σ. 102.

16. Ο.π.

ένα αίσθημα κατωτερότητας στην κόρη του.¹⁷ Και συγχρόνως είναι εξόριστη από τον ίδιο της τον εαυτό εξαιτίας της σουρεαλιστικής εμπειρίας που της επιβάλλει μιαν αμφίσημη εικόνα του εαυτού της: την κατασκευασμένη ταυτότητα του παιδιού-θαύματος, που πρέπει ωστόσο να μείνει αγνό και αδαές για να μην καταστρέψει την πηγή του αυτοματισμού. Έτσι, η Ζιζέλ είναι εξόριστη από κάθε κουλτούρα και ομολογεί πως είναι δύο πρόσωπα:

«Η Ζιζέλ Πρασινός –η τυπωμένη, η στολισμένη και νυσταγμένη, που παρακολουθούσε τις συνεδρίες στην Place Blanche, αδιαφορώντας για τις τιμές– και εγώ, που δεν είχα καμία σχέση με τη νεαρή, πολύ ντροπαλή ποιήτρια.»¹⁸

Η Ζιζέλ Πρασινός ξεχωρίζει ως η μόνη γυναίκα ανάμεσα σε 42 ονόματα στην αρχική έκδοση της *Ανθολογίας του Μαύρου Χιούμορ* του Μπρετόν,¹⁹ ενώ στην οριστική έκδοση με τους 45 συγγραφείς μοιράζεται αυτή την ξεχωριστή τιμή μαζί με τη Λεονόρ Κάρινκτον. Στο κριτικό σημείωμα που προτάσσει στη συγγραφέα, μέσα σε μιάμιση περίπου σελίδα ο Μπρετόν πλέκει ένα εγκώμιο γι' αυτήν γεμάτο αναφορές από τις τέχνες και τη λογοτεχνία. Η Πρασινός είναι το έργο που ο Νταλί ονόμασε *Αυτοκρατορικό μνημείο στη γυναίκα-παιδί* (1929), η *Νεαρή χίμαιρα* του Ερνστ (1920), η μυστηριώδης, διφορούμενη νεαρή μαθήτρια που ταυτίστηκε με τη μούσα της «Αυτόματης Γραφής» και κοσμεί το εξώφυλλο της *Σουρεαλιστικής Επανάστασης*.²⁰ Η ιστορική θέση της στον Σουρεαλισμό τεκμαίρεται επιπροσθέτως αν συνυπολογίσουμε πως είναι η μόνη γυναίκα στην οποία έγινε η τιμή να τυπώσει έργα της και μάλιστα σε ηλικία μόλις 15 χρόνων²¹ και τέλος από τις ελάχιστες σουρεαλίστριες που έγραψαν στη γαλλική γλώσσα. Οι περισσότερες από τις σουρεαλίστριες δεν είναι Γαλλίδες²² ενώ η μικρή γαλλόφωνη Ζιζέλ, που στην πραγματικότητα δεν μιλά άλλη γλώσσα εκτός από τα γαλλικά, έχει το εκδοτικό προβάδισμα απέναντι σε πολλές άλλες συγγραφείς των οποίων τα έργα μεταφράστηκαν τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα στη Γαλλία. Μετά το 1939 η Πρασινός σταματά να εκδίδει, μολονότι συνεχίζει να γράφει ποιήματα και μικρά αφηγήματα ως το 1950 όπως απορρέει από το πλούσιο αρχείο της.²³

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό πολιτισμικό στοιχείο που συμβάλλει καίρια στη δημιουργία της δικής της αφηγηματικής ταυτότητας, αποδεσμευμένης από τις επιταγές του Σουρε-

17. Στο ίδιο, σσ. 103-106.

18. M. Cottenet-Hage, *Gisèle Prassinou ou le désir du lieu intime*, ό.π.

19. Η αρχική έκδοση ήταν έτοιμη το 1939-40 αλλά απαγορεύτηκε από το καθεστώς Βισύ και έτσι ουσιαστικά η *Ανθολογία* τυπώθηκε το 1947 και οριστικοποιήθηκε το 1966 στον εκδότη Jean-Jacques Pauvert. Στην οριστική έκδοση έχουν συμπεριληφθεί τα ονόματα της Λεονόρ Κάρινκτον, της Ζιζέλ Πρασινός, του Ζαν Φερού και του Ζαν-Πιερ Ντυπρέ.

20. Βλ. *La Revolution surréaliste*, no. 9-10, 1.10.1927: Εξώφυλλο: Κορίτσι καθισμένο σε θρανίο: «Η αυτόματη γραφή».

21. Σχετικά με την πλούσια εκδοτική δραστηριότητα της Πρασινός την περίοδο 1934-1938 βλ. Catherine Prassinou – Thierry Rye (επιμ.), *Correspondance Henri Parisot avec Gisèle et Mario Prassinou*, Paris, Éd. Joelle Losfeld, 2003.

22. Η Λεονόρ Κάρινκτον, η Αϊλίν Αγκάρ και η Κολκούν είναι Αγγλίδες, η Όπενχαϊμ είναι Ελβετίδα, η Τζόους Μάνσουρ Αιγύπτια, η Λεονόρ Φίνι Αργεντινο-ιταλίδα, η Νέλλυ Καπλάν Αργεντινή, η Ρεμέντιος Βάρο Ισπανίδα, η Τογιέν Τσέχα, η Ούνικα Ζουρν Γερμανίδα.

23. Βλ. M. Spiridopoulou, *L'œuvre et le fonds littéraire de Gisèle Prassinou*, ό.π.

αλισμού, είναι η προσέγγιση της ελληνικής γλώσσας και κουλτούρας μέσα από τον γάμο της το 1949 με τον Πέτρο Φρυδά, Έλληνα λόγιο από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Ο Φρυδάς αντιπροσωπεύει τον πολύτιμο ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσα στον πατέρα της και την ελληνική κουλτούρα, και την αντίστροφη πορεία της Ζιζέλ από την άγνοια στον κόσμο της λογοτεχνίας, από τον αυτοματισμό στη συνειδητή συγγραφή. Της επιβάλλει στοργικά να διαβάζει συνέχεια για να καλύψει τα κενά της και το 1955 της προτείνει να πάψει να εργάζεται για να αφοσιωθεί στο γράψιμο.²⁴ Οι καλοκαιρινές επισκέψεις της στην Αντίμπ, φιλοξενούμενη στο σπίτι του Θράσου Καστανάκη, την φέρνουν ακόμη πιο κοντά με την ελληνική γλώσσα και την ωθούν να αναλάβει μαζί με τον Φρυδά τη μετάφραση μυθιστορημάτων του Καζαντζάκη, τον οποίο γνωρίζει προσωπικά, αφού το σπίτι του βρίσκεται ακριβώς απέναντι από αυτό του Καστανάκη. Η μεταφραστική της αυτή δραστηριότητα αποδεικνύεται καθοριστική για την ανάδειξη του συγγραφικού της ταλέντου και τη δημιουργία του μετασουρεαλιστικού της έργου. Θα το παραδεχτεί και η ίδια λέγοντας χαρακτηριστικά:

«χρειάστηκε να μεταφράσω με τον άντρα μου ένα μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη για να ξαναβρώ τον ενθουσιασμό. Όταν κοίταξα τις 500 σελίδες της μετάφρασης *Ελευθερία ή θάνατος*, είπα μέσα μου: κι αν έγραφα τουλάχιστον τις μισές; Εκείνη ακριβώς τη στιγμή αποφάσισα να γράψω τη βιογραφία μου».²⁵

Το έργο της Ζιζέλ Πρασινός αναδεικνύεται ιδιαίτερα πλούσιο μέσα από το προσωπικό αρχείο της που βρίσκεται στην Ιστορική Βιβλιοθήκη της πόλης του Παρισιού αποτελώντας πολύτιμο υλικό και μαρτυρία του πολυσχιδούς ταλέντου της, συγγραφικού και καλλιτεχνικού. Αποτελείται από 768 τεκμήρια αδημοσίευτων και δημοσιευμένων έργων, τοποθετημένων μέσα σε 14 κουτιά, χωρίς συγκεκριμένο ταξινομικό κριτήριο π.χ. χρονολογικό, ειδολογικό, θεματικό.²⁶ Έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον μελετητή τα προσωπικά της ημερολόγια, στα οποία καταγράφει αφενός τις εντυπώσεις της από τα ταξίδια που έκανε στην Ελλάδα και αφετέρου την εμπειρία της με την ομάδα των Σουρεαλιστών. Το είδος των τεκμηρίων είναι πολυποίκιλο: τετράδια εμπορίου και τετράδια καλλιτεχνικά και αυτοσχέδια, σκόρπια φύλλα δακτυλογραφημένα και χειρόγραφα, τεύχη πολύφυλλα, μπλοκ σημειώσεων μικρά και μεγάλα, σκόρπια χαρτάκια, φωτογραφίες, σχέδια. Το αρχείο αυτό μπορεί να χωριστεί σε 4 μέρη: στα λογοτεχνικά τεκμήρια, στα καλλιτεχνικά, στα μεταφραστικά και στα τεκμήρια προσωπικού χαρακτήρα. Το λογοτεχνικό έργο της Πρασινός αποτελείται από ποιήματα, διηγήματα, μυθιστορήματα, νουβέλες, θεατρικά έργα, σουρεαλιστικού και μετασουρεαλιστικού χαρακτήρα. Η καλλιτεχνική της δραστηριότητα αναδύεται δυναμικά μέσα από φιλοτεχνημένα εξώφυλλα αυτοσχέδιων τετραδίων, μέσα από τα ασπρόμαυρα αλλά και τα χρωματιστά σχέδια που συνοδεύουν αρκετά αυτοματικά κείμενά της, μέσα από τα προπαρασκευαστικά σχέδια για τα μεγάλα έργα της, τα οποία φιλοτεχνούσε με διάφορα κομμάτια τσόχας και τα

24. Στο ίδιο, σσ. 198-199.

25. S. Druet, «Gisèle Prassinós: d'Alice II à la reconquête de l'esprit d'enfance», στην ηλεκτρονική πηγή <http://litur.free.fr/112.htm>

26. Βλ. σχετικά την περιγραφή του αρχείου στο M. Spiridopoulou, *L'œuvre et le fonds littéraire de Gisèle Prassinós*, σσ. 61-62.

ονόμαζε *tentures*,²⁷ και τέλος μέσα από αυτές τις ίδιες τις *tentures* που βρίσκονται στον 1ο όροφο και τις οποίες μπορέσαμε να δούμε από κοντά. Από τα τεκμήρια προσωπικού χαρακτήρα ξεχωρίζουν η αλληλογραφία της, πολλά αυτοβιογραφικά κείμενα και ημερολόγια αλλά και οικογενειακές φωτογραφίες δικές της μαζί με τον αδελφό της, όπως και μία φωτογραφία με μια μικρή κατασκευή, την οποία είχε φτιάξει μαζί με τον πατέρα της και τον αδελφό της με τίτλο *Ικρίωμα*.

Μέσα σ' αυτό το πλούσιο και εν πολλοίς ανέκδοτο λογοτεχνικό έργο της Πρασινός, και με βάση την ειδολογική διαφορετικότητα των τεκμηρίων εντοπίστηκαν συνολικά 8 φάκελοι με θεατρικά τεκμήρια που σηματοδοτούν μίαν εντελώς άγνωστη πτυχή του συγγραφικού της έργου, αδημοσίετου και στη Γαλλία, τη χώρα όπου έζησε και εξέδωσε το έργο της. Οι φάκελοι που περιέχουν ολοκληρωμένα και ημιτελή θεατρικά έργα της Πρασινός είναι 7 (686, 687, 688, 689, 690, 691, 692), ενώ ένας όγδοος (702) περιέχει σημειώσεις για ένα θεατρικό έργο. Τρεις φάκελοι έχουν περισσότερα του ενός τεκμήρια είτε με διαφορετικό ειδολογικό χαρακτήρα είτε με διαφορετικές εκδοχές του ίδιου έργου. Όπου πρόκειται για το ίδιο έργο, κρατάμε την καταλογογράφηση της Βιβλιοθήκης αλλά την υποδιαιρούμε σε μικρότερα μέρη.

Το 686 περιέχει το θεατρικό έργο *Αλέξανδρος*, θεατρική διασκευή του ομώνυμου αδημοσίετου μυθιστορήματος που βρίσκεται στο ίδιο αρχείο. Υποδιαιρείται σε δύο μέρη: το 686α περιέχει 2 χειρόγραφα 80 φύλλων το καθένα, το ένα πρόχειρο και το άλλο καθαρογραμμένο. Το 686β περιέχει την οριστική μορφή του θεατρικού έργου, αποτελούμενου από 1 δακτυλόγραφο και 1 φωτοτυπημένο αντίγραφό του με 85 φύλλα το καθένα. Το θεατρικό έργο αποτελείται από 7 σκηνές, δεν είναι χωρισμένο σε πράξεις και έχει κατατεθεί στην Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων και Συνθετών με ημερομηνία 13 Μαρτίου 1974.

Το 687 είναι ένα τετράδιο με το προσχέδιο ενός τρίπρακτου θεατρικού έργου, πάνω στο οποίο υπάρχει η ιδιόχειρη σημείωση της συγγραφέως: «Πιθανός τίτλος *L'ancienne, Les adolescents*, 1966». Αποτελείται από 21 χειρόγραφα φύλλα με το περιεχόμενο του έργου και την πρώτη μόνο σκηνή της πρώτης πράξης. Μια άλλη εξίσου χειρόγραφη και με πολλές διορθώσεις εκδοχή της ίδιας σκηνής, σε ημιδιάφανο ριζόχαρτο και με την προσθήκη ενός ακόμη πιθανού τίτλου (*La boulangère*) βρίσκεται στο καταλογογραφημένο σύμφωνα με τη Βιβλιοθήκη τεκμήριο 688 (ενώ θα έπρεπε να αποτελεί υποδιαίρεση του προηγούμενου τεκμηρίου). Το τεκμήριο 690 περιέχει το ημιτελές έργο *Η εξορία*, σε δραματική μονολογική μορφή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο φάκελος 689· περιέχει 4 τυπωμένα φύλλα και 2 δακτυλογραφημένα αντίγραφα 70 σελίδων του θεατρικού έργου με τίτλο *Le cavalier*, θεατρική διασκευή της ομώνυμης νουβέλας, η οποία δίνει τον τίτλο της και στη συλλογή που κυκλοφόρησε το 1961 στις εκδόσεις Plon. Στο ένα από τα δύο αντίγραφα, στο αριστερό περιθώριο υπάρχουν σκηνοθετικές οδηγίες για κάθε πρόσωπο κάθε φορά που μιλά. Από τα 4 φύλλα απορρέουν πληροφορίες σχετικές με τη θεατρική παράσταση που δόθηκε στις 9 Ιουνίου 1973 στο Chateau de la Motte, στην Προβηγκία, σε σκηνοθεσία του Marc Jollet και διήρκεσε 1,5 ώρα. Η παράσταση έλαβε χώρα στην ιδιοκτησία του

27. Στο ίδιο, σσ. 183-190 (στις σελίδες αυτές έχουν καταχωριθεί οι φωτογραφίες όλων των έργων της).

ζωγράφου Hubert Damon, στο πλαίσιο των πολιτιστικών εκδηλώσεων που διοργάνωνε ο ίδιος με θέμα «Συναντήσεις με δημιουργούς γύρω από ζωντανά έργα». Ο ιππότης άνοιξε το τριήμερο των εκδηλώσεων που περιλάμβαναν επίσης κοντσέρτα, εκθέσεις, χορογραφίες βασισμένες σε ποιητικά κείμενα, ρεσιτάλ πιάνου και τραγούδια.

Ο φάκελος 692 περιέχει μία επιστολή και δύο δακτυλογραφημένες εκδοχές του θεατρικού έργου *Un parterre de fleurs*. Η πρώτη εκδοχή είναι ένα δεμένο δακτυλόγραφο και αποτελεί την επεξεργασμένη μορφή του θεατρικού έργου για τη ραδιοφωνική εκπομπή της καλλιτεχνικής παραγωγού Lily Siou. Αποτελείται από 62 φύλλα και δεν έχει σκηνικές οδηγίες. Στο εξώφυλλο στα δεξιά υπάρχει σφραγίδα με το λογότυπο της *Εταιρείας θεατρικών και λογοτεχνικών αντιγράφων* (δύο θεατρικές μάσκες) και ακριβώς από κάτω το όνομα της εκπομπής με κεφαλαία (CARTE BLANCHE). Τα πρόσωπα είναι έξι. Η μετάδοση του έργου άρχισε στις 2 Νοεμβρίου 1963, στις 9.30 το βράδυ, στον σταθμό RTF Promotion, ο οποίος τον επόμενο μήνα μετονομάστηκε στο σημερινό France Culture. Ολοκληρώθηκε σε 7 εκπομπές.

Η δεύτερη μορφή είναι 65 άδευτα φύλλα με σκηνικές οδηγίες στην αριστερή στήλη και διαλόγους στη δεξιά. Τη συνοδεύει μια δακτυλόγραφη επιστολή με ημερομηνία 24 Οκτωβρίου 1967, με αποστολέα τον συγγραφέα και ζωγράφο Jean-Pierre Burgart, υπεύθυνο του Γραφείου Γαλλικής Ραδιοτηλεόρασης, την περίοδο 1962-1974. Ο Μπουργκάρ αναφέρει τον Έλληνα σκηνοθέτη Άδωνι Κύρου, λέγοντας ότι θα μπορούσε να διασκευάσει τηλεοπτικά το έργο, μολονότι δεν έχει σκηνοθετήσει παρά μόνο αστυνομικά μέχρι εκείνη την περίοδο. Ζητά τη γνώμη της Πρασινός επ' αυτού και κάνει λόγο και για έναν Βέλγο παραγωγό φανταστικών ταινιών. Προφανώς, μετά τη ραδιοφωνική παρουσίαση του θεατρικού έργου εκδηλώνεται το ενδιαφέρον για την τηλεοπτική μεταφορά του.

Δυστυχώς το αρχείο της Πρασινός δεν έχει ψηφιοποιηθεί και χρειάστηκε να γίνει τρίμηνη επιτόπια έρευνα και καταγραφή του για να μπορέσουμε να το δούμε ολόκληρο. Επειδή όταν επισκεφτήκαμε τη Βιβλιοθήκη το 2012 και το 2013 η Πρασινός ήταν σε οίκο ευγηρίας και τα πνευματικά της δικαιώματα τα διαχειριζόταν η δικηγόρος της Mme Marchal, η κατά τα άλλα εξυπηρετική και ευγενική διευθύντρια Mme Emmanuelle Toulet δεν μπόρεσε να μας επιτρέψει να φωτογραφίσουμε κανένα τεκμήριο. Ελπίζουμε η ανιψιά της, Κατρίν Πρασινός, κόρη του αδελφού της Μάριου –η οποία έχει σκοπό να δωρίσει στο ΕΛΙΑ την υπόλοιπη αλληλογραφία του παππού της Λύσανδρου με τον Θράσο Καστανάκη– να δώσει την ευκαιρία στους μελετητές εκτός Γαλλίας να ερευνηθούν απρόσκοπτα στο Παρίσι το πλούσιο αυτό αρχείο της θείας της. Εξάλλου, ένα αρχείο είναι ένα σύνολο από σημεία που επιζητούν την αποκωδικοποίησή τους και καλούν τους ερευνητές-παραλήπτες να το τοποθετήσουν σ' έναν νέο ερμηνευτικό χωροχρόνο επανοηματοδοτώντας έτσι το έργο και τη ζωή ενός συγγραφέα.

ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

Το Αρχείο Δαρδάλη και η θεατρική ζωή των Ελλήνων μεταναστών στην προπολεμική Αυστραλία

Η παρούσα ανακοίνωση αφορά στις πηγές των Αρχείων Δαρδάλη της ελληνικής Διασποράς στην Αυστραλία, σε συνάρτηση με την πρώιμη θεατρική ζωή των Ελλήνων μεταναστών. Τα αρχεία, ανάμεσα σε ένα σπάνιο υλικό ποικίλων θεμάτων, περιέχουν πληροφορίες προπολεμικών παραστάσεων του Ελληνισμού στην Αυστραλία. Η παραστασιολογία του ελληνικού θεάτρου των ομογενών μεταξύ των ετών 1917 έως 1947, στοχεύει να αναδείξει την αδιαρραγή σχέση της παροικίας με το νεοελληνικό θέατρο. Παράλληλα, η παρουσία των Ελλήνων παροίκων στο αυστραλιανό θέατρο, σκοπεύει να ενισχύσει την αντίληψη ότι ο Ελληνισμός συνετέλεσε στην εγχώρια καλλιτεχνική θεατρική δημιουργία.

Τα Αρχεία Δαρδάλη ιδρύθηκαν το έτος 1997 από το Εθνικό Κέντρο Ελληνικών Μελετών και Έρευνας του Πανεπιστημίου La Trobe, στη Μελβούρνη.¹ Ο κύριος ευεργέτης ήταν ο Έλληνας επιχειρηματίας της Αυστραλίας, Ζήσης Δαρδάλης. Ωστόσο, το έτος 2008 διακόπηκε η λειτουργία του κέντρου. Τον Μάρτιο του 2013 η βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου La Trobe ανέλαβε να αρχειοθετήσει το εγκλεισμένο σε παλέτες και χιλιάδες κουτιά περιεχόμενο των αρχείων στο πλαίσιο ενός τριετούς project.² Ύστερα από την επαναλειτουργία του κέντρου³ και την ανάρτηση του υλικού στο διαδίκτυο πραγματοποιήθηκε η επιτόπια έρευνά μου. Το αρχείο συμπεριλαμβάνει συλλογές βιβλίων, εφημερίδων, περιοδικών, έργων τέχνης, φωτογραφιών, οπτικοακουστικών μέσωσν κι άλλων αντικειμένων που σχετίζονται με τη μετανάστευση των Ελλήνων στην Αυστραλία. Ωστόσο, μόνο το ήμισυ του υλικού έχει έως τώρα αρχειοθετηθεί. Το υπόλοιπο παραμένει εγκλιβωτισμένο εντός του χώρου φιλοξενίας των δεκαοκτώ αιθουσών ενός πρώην σχολείου, πλησίον του Πανεπιστημίου. Το καταγεγραμμένο on line υλικό είναι προσβάσιμο κατόπιν παραγγελίας στη βιβλιοθήκη του La Trobe. Τα Αρχεία Δαρδάλη αναμένουν ερευνητές από όλο τον κόσμο και από το ενδιαφέρον των μελετητών θα κριθεί η περαιτέρω τύχη τους μελλοντικά.

1. Το Εθνικό Κέντρο Ελληνικών Μελετών και Έρευνας του Πανεπιστημίου La Trobe, *Ενημερωτικό Δελτίο*, τχ. 34, Δεκέμβριος 2006, Κοινοφελές ίδρυμα Αλέξανδρος Ωνάσης.

2. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.lib.latrobe.edu.au/greek-archives/hdms.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 9/2/2017).

3. «Αρχεία Δαρδάλη: Η διάσωση επιτεύχθηκε», εφ. *Neos Kosmos*, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://neoskopos.com/news/el/node/57530> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/3/2017)

Η συλλογή εφημερίδων αποτελεί ένα καλό σημείο εκκίνησης της έρευνας καθώς καλύπτει σημαντικές ιστορικές, πολιτικές και πολιτισμικές πτυχές της ελληνικής Διασποράς.⁴ Η μελέτη των πηγών στα Αρχεία Δαρδάλη υπήρξε ιδιαίτερα ευχάριστη εμπειρία. Η φιλόξενη πανεπιστημιακή αρωγή, οι προηγμένες βιβλιοθηκονομικές υποδομές που περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων ηλεκτρονικούς υπολογιστές προηγμένης τεχνολογίας, μου κατέστησαν εφικτό να συλλέξω από άρθρα της ομογενειακής εφημερίδος του *Πανελληνίου Κήρυκα* των ετών 1926-1947⁵ στοιχεία για τη θεατρική παροικιακή ζωή των Ελλήνων μεταναστών και φωτογραφικό υλικό τα οποία θα παραθέσω. Η επιτόπια έρευνά μου συνεχίστηκε επίσης στις State Library της Μελβούρνης και του Σίδνεϋ, στα τηρούμενα αρχεία των ομογενειακών εφημερίδων *Εθνική Σάλπιξ* (1923-24)⁶ και *Ωκεανός* (1914). Επιπλέον, τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τον ομογενειακό Τύπο επεκτάθηκαν και διασταυρώθηκαν με παράλληλη έρευνα στα Εθνικά Αρχεία της Αυστραλίας και τον εγχώριο Τύπο εδραιώνοντας την αξιοπιστία των πηγών.

Από την ίδρυση της Αυστραλιανής Κοινοπολιτείας, επιφανείς Ελληνίδες, όπως η Αικατερίνη Πλέσσοσ⁷ και η Διαμαντίνα Ρώμα,⁸ σύζυγοι Κυβερνητών, κόμισαν την αγάπη για το αρχαίο ελληνικό πνεύμα και τη γραμματεία. Η παράδοση των επιφανών Ελλήνων συνεχίστηκε έως την προπολεμική περίοδο με την άφιξη ομογενών, που ως διαπρεπείς επιστήμονες και επιχειρηματίες έδρασαν ευεργετικά για τον Ελληνισμό, όπως οι πρόξενοι Αντώνιος Λεκατσάς⁹ και Κωνσταντίνος Κυριαζόπουλος.¹⁰ Ο Κυριαζόπουλος, ιατρός στο επάγγελμα, συνέγραψε το κωμειδύλιο *Αδιάκριτος Μουσαφίρης*.¹¹ Επίσης, οι αφοί Μιχελίδη, καπνοβιομήχανοι στο Πέρθ, προσείλκυσαν εργασιακά τους Δημήτριο Ιωαννίδη¹² και Στέλιο Σαλίγκαρο¹³ που δημιούργησαν μια εξαιρετική μουσικοθεατρική δραστηριότητα.

Οι ελληνικές κοινότητες ιδρύονται ανάμεσα στα 1892 έως 1912 στις μεγάλες πόλεις της Αυστραλίας παράλληλα με τις εθνοτοπικιστικές αδελφότητες. Προπολεμικά έχουν καταγραφεί 14 εν ενεργεία σωματεία. Στο ετερογενές κράμα των πρώτων μεταναστών οι επί μέρους αδελφότητες λειτούργησαν ως κοιτίδα διατήρησης τοπικών εθίμων, εξά-

4. Βλ. σχετικά για τον ρόλο του Τύπου στο Γιώργος Καναράκης, *Ο ελληνικός τύπος στους Αντίποδες, Αυστραλία και Νέα Ζηλανδία*, (Ο Ελληνισμός της Διασποράς 1), Αθήνα, Γρηγόρης, 2000.

5. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, Ανεξάρτητος Προοδευτική Εφημερίς των εν Αυστραλία Ελλήνων / *Hellenic Herald*, The leading Greek newspaper in Australasia, Sydney, 1926-1946.

6. *Εθνική Σάλπιγγα*, Εβδομαδιαία Εφημερίς των εν Αυστραλία Ελλήνων / *Ethniki Salpinx*, Weekly Greek newspaper of Australia, Melbourne, 1923-1925.

7. «Byron's Last Friend. A Notable Career. Death Of Mrs. Crummer», εφ. *Sydney Morning Herald* (NSW), 12.8.1907, σ. 6.

8. «The Late Lady Bowen», εφ. *The Brisbane Courier* (QSL), 27.11.1893, σ. 6.

9. «Obituary Consul For Greece», εφ. *Advocate* (Vic), 2.8.1946, σ. 2.

10. Βλ. και νεκρολογία σε εφημερίδες: «Obituary Dr. C.M. Krizos», εφ. *Argus* (Vic), 22.8.1939, σ. 2 και εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 7.9.1939.

11. Γ. Καναράκης, *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, Αθήνα, Ίδρυμα Νεοελληνικών Μελετών – Μελετήματα, 1985, σ. 69.

12. «Hellenic association concert», εφ. *Australian* (Perth), 26.6.1939, σ. 15.

13. «Entertainment», εφ. *West Australian* (Perth), 23.6.1939, σ. 6 και εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 15.6.1939.

σκησης της γλωσσικής ντοπιολαλιάς¹⁴ και ενίσχυσης του φρονήματος του απόδημου Ελληνισμού.¹⁵ Επιπλέον, στο πλαίσιο γενικότερων εκδηλώσεων ανεβάσθηκαν τα πρώτα νεοελληνικά θεατρικά έργα. Τα πλέον ενεργά σωματεία ήταν των Καστελοριζίων και των Ιθακησίων ενώ για πολλές παραστάσεις που θα αναφερθούμε ακολούθως συνέβαλε η ερασιτεχνική ομάδα των σωματείων του Ορφέα και των Νοτιομακεδόνων.

Με ελάχιστες φωτεινές εξαιρέσεις το θέατρο των Ελλήνων ομογενών ήταν ερασιτεχνικό και το ρεπερτόριο του περιελάμβανε κυρίως έργα εθνικού χαρακτήρα. Ωστόσο, υπήρχε παράλληλα και σχολικό θέατρο, ενώ δεν έλλειψε και η παρουσία δύο ελληνικών περιοδεύοντων θιάσων στους οποίους έκαναν ιδιαίτερη μνεία άρθρα του Τύπου της Αυστραλίας.

Θέατρο Ελλήνων Ομογενών

Σύμφωνα με τις πηγές, το 1916 στο Σύδνεϋ ανεβάσθηκε το έργο *Σκλάβοι*¹⁶ από την Ελληνική Ερασιτεχνική Φιλοδραματική Εταιρία. Ακολούθως, από το 1927 έως το 1930 παρουσιάσθηκαν σε κοινοτικές εκδηλώσεις *Οι Βασιλείς της ρέγγας*, *Η δημοπρασία* και *Η θανάτωση του Αλή Πασά*.¹⁷ Ο Ελληνικός Θίασος Αυστραλίας¹⁸ το έτος 1931 ανέβασε τα έργα: *Το κουρέλι*, *Τιμή άδοξη*, *Μια νύχτα στην Αθήνα*, *Ψυχοσάββατον*, *Τόχαψε ο θεός*, ενώ το επόμενο έτος, 1932, παρουσίασε τον *Σταυρό του Σωτήρος*, τον *Δραγομάνο* και νούμερα αθηναϊκών επιθεωρήσεων.¹⁹ Στη συνέχεια, από διαφόρους ομίλους παρουσιάζονται από το 1933 έως το 1945, *Η προσφυγοπούλα*, *Το μυστικό σχολείο*,²⁰ *Ο υπηρέτης του κόμητος*, *Το φόρεμα της κυρίας*, *Οι τρεις απένταροι*, *Το κυδώνι*, *Στέλλα Βιολάντη*, *Ζητείται υπηρέτης*, *Ο πειρασμός*, *Μαλλιά κουβάρια*, *Ο πνευματισμός*, *Εις τα στραβά*²¹ και άλλα. Ο θεατρικός Όμιλος Ελλήνων Στρατιωτών ανεβάζει επί σκηνής το 1946 *Το μήλο της έριδος* και *Το τσαρούχι*.²² Επίσης, ανεβάζει τα έργα του Ιωαννίδη, *Ο Ανανίας στην Αυστραλία*, συνέχεια του έργου *Ο θεός από την Αυστραλία*, *Στης δόξας τα λημέρια* και τον *Χορχόρ Αγά*.²³

Στη Μελβούρνη, ο Σύλλογος Ελληνίδων Γυναικών παρουσίασε το έτος 1917 το κωμειδύλιο του Κωνσταντίνου Κυριαζόπουλου, *Ο αδιάκριτος μουσαφίρης* στο πλαίσιο με-

14. Όπως για παράδειγμα απαγγέλθηκαν σε οικογενειακή συνάντηση του σωματείου των Κυπρίων *Ευαγόρας* σε δραματοποιημένη μορφή στην κυπριακή διάλεκτο τα ποιήματα «Γιαλουρού» και «Κάπελλας», τον Ιούνιο 1939 (εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 8.6.1939).

15. «Hellenic Association», εφ. *The Argus (Melbourne)*, 5.1.1909, σ. 5.

16. «The Greek Dramatic society», εφ. *Sydney Morning Herald*, 13.7.1916, σ. 10 και «Drama in Greek», εφ. *Evening News (NSW)*, 13.7.1916, σ. 10.

17. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 20.9.1927, 5.7.1928, 5.3.1930.

18. Ο *Πανελλήνιος Κήρυξ*, στις 26 Μαρτίου 1931, αναφέρει: «Μια ευχάριστη αγγελία: Αποκτήσαμε ελληνικό θίασο, με πρωτοστατήσαντες τους Γ. Παίζη, Γ. Πυρπασόπουλο, Ο. Ρήγα».

19. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 1.2.1932.

20. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 14.4.1936.

21. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 18.5.1933, 1.8.1935, 14.4.1936, 29.12.1938, 23.2.1939, 4.5.1939, 30.8.1945.

22. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 25.4.1946.

23. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 16.4.1946.

γαλύτερης εκδήλωσης.²⁴ Η εφημερίδα *Age* αναφέρεται σε θεατρικό έργο²⁵ του Στέφανου Δάφνη που παραστάθηκε στα εγκαίνια Έκθεσης Ελληνικής Τέχνης και Χειροτεχνίας, ανάμεσα σε πρόγραμμα ελληνικών παραδοσιακών χορών.²⁶ Από τον ομογενειακό Τύπο πληροφορούμεθα ότι το 1923 παρουσιάστηκε το έργο *Οι δύο λοχία*²⁷ και το 1924 *Η Θυμούλα η Γαλαξειδιώτισσα*.²⁸ Ακολούθως, το 1926 ανεβάστηκαν οι κωμωδίες: *Πολιτικός ανεμόμυλος*, *Υποβρύχιο*.²⁹ Από το 1927 έως και το 1934, παρουσιάζονται αρκετές φορές τα έργα: *Αθανάσιος Διάκος*, *Σκλάβοι*, *Γκόλφω*, *Το κοκκαλάκι της νυχτερίδας*, *Ενοικιάζεται*, *Η αντιπεθερινή*, *Ο πνευματισμός*, *Για την Τιμήν*, *Καναρίνι*, *Μαρία η Πενταγιώτισσα*, *Εσμέ η Τουρκοπούλα*.³⁰ Στο θέατρο Garrick του Θ. Πολίτου που παρουσιάζει έργα παντομίμας, το 1935 ανεβάζεται *Η τύχη του κουραμπιέ*, μόνοπρακτος κωμωδία έργου του ομογενούς Αδάμ Ταυλαρίδη.³¹ Το ίδιο έτος, 1935, παρουσιάζονται *Οι τύραννοι κι εκδικηταί*, *Η κόμισσα ζητιάνοι*, *Οι επιστήμονες*, *Ο Αγαθόπουλος*.³² Το 1936, *Η Γκόλφω*,³³ *Ζητείται Υπηρέτης*,³⁴ *Η Ανάσταση του Λαζάρου*.³⁵ Το έτος 1938 έως και



Εικ. 1. Δημ. Ιωαννίδης
Πηγή: Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*,
23.2.1939.



Εικ. 2. Στ. Σαλίγκαρος.
Πηγή: Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*,
20.7.1939.

24. «[Παρουσιάστηκε] μια σύντομη comedietta σε μια πράξη, που ανεβάστηκε εξ ολοκλήρου από Έλληνες ερασιτέχνες ηθοποιούς της Μελβούρνης... έργο του Έλληνα επαγγελματία συζύγου της κας Αντιγόνης Κυριαζοπούλου, που είναι η πρόεδρος του Συνδέσμου στη Βικτώρια» (εφ. *Punch*, Melbourne, 1.11.1917, σ. 35).

25. Αναφέρει ότι «το δράμα παίχθηκε από το μέλη της Ελληνικής Κοινότητας και αντανάκλα τη βουκολική ζωή της σύγχρονης Ελλάδας».

26. Εφ. *Argus* (Melbourne), 25.7.1933, σ. 3.

27. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 2.5.1923.

28. *Ό.π.*, 21.5.1924.

29. *Ό.π.*, 8.11.1926.

30. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 9.8.1927, 20.3.1929, 1.8.1929, 9.7.1930, 22.10.1931, 23.2.1933, 30.4.1933, 6.6.1933, 17.1.1934.

31. *Ό.π.*, 7.3.1935.

32. *Ό.π.*, 1.7.1935.

33. *Ό.π.*, 16.4.1936.

34. *Ό.π.*, 18.6.1936.

35. *Ό.π.*, 10.12.1936.

το 1941 παρουσιάζονται επανειλημμένα τα έργα: *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*,³⁶ *Στέλλα Βιολάντη*,³⁷ *Ο πειρασμός*,³⁸ *Τ' αρραβωνιάσματα*.³⁹

Στο Πέρθ, θεατρικές παραστάσεις ξεκινούν από το έτος 1928 με τα έργα *Πνευματισμός*, *Ανεμοχάφιμο*.⁴⁰ Το έτος 1930 παρουσιάστηκε η *Κωμωδία Καραγκιόζη*, ενώ το 1931 *Ο Χορχόρ Αγάς*, σε διασκευή Ιωαννίδη.⁴¹ Στο Πέρθ, από το 1931 έως το 1938 ανέβασε ο Ιωαννίδης⁴² τις επιθεωρήσεις: *Βιεννέζικες βραδιές*, *Αυστραλέζικο ραβαΐσι*, *Αυστραλομάνια*· τις κωμωδίες: *Με το ζόρι γαμβρός*, *Η θεία Πουλχερία*, *Η ντάμα μπαστούνι*, *Το κοκαλάκι της νυχτερίδας*.⁴³ τα μουσικά έργα: *Μες στην φωτιά και τον έρωτα*, *Ο νεοφερμένος στην Αυστραλία*, *Η παλιά αθηναϊκή σερενάτα*, *Το τραγούδι της ανατολικής αγάπης*, *Το εμβατήριο των Anzac*.⁴⁴ Επίσης, τις διασκευές από τα ομώνυμα κινηματογραφικά έργα *Βιεννέζικη όπερα* του Κάλμαν, *Τσιγγάνα πριγκίπισσα*.⁴⁵ Το 1939 συνέγραψε και παρουσίασε τα έργα: *Αθηναϊκές βραδιές / Athenian nights*,⁴⁶ δίπρακτη ελληνική επιθεώρηση και το *Κάπου στο Πέρθ / Somewhere in Perth*,⁴⁷ πρωτότυπη οπερέτα δικής του εμπνεύσεως.⁴⁸ Το κείμενο και οι στίχοι ήταν στα αγγλικά, σε μουσική του Στ. Σαλίγκαρου. Τα δύο τελευταία έργα σημείωσαν μεγάλη επιτυχία και αγαπήθηκαν από τους Αυστραλούς. Το επόμενο έτος, 1940, ο Ιωαννίδης παρουσίασε τα έργα του: *Σκλάβοι*, *Ο Ανανίας στην Αυστραλία*, *Φώτω η Σουλιωτοπούλα*, *Ο θεός από την Αυστραλία*.⁴⁹ Επίσης, παρουσιάστηκε το μουσικό έργο *Persia Perhaps*, σε μουσική σύνθεση Σαλίγκαρου, ενώ το κείμενο της κωμωδίας το συνέγραψε ο J. Maeperson. Αντίστοιχα, ο Ιωαννίδης συνέγραψε και παρουσίασε το έργο *The Queen of Hearts*.⁵⁰ Αλλά, από τις ανταποκρίσεις της εφημερίδας του *Πανελληνίου Κήρυκα* που καταφθάνουν συνοδευόμενες με φωτογραφίες, πληροφορούμαστε για επιτυχημένες παραστάσεις που δίδονται σε Αδελαΐδα, Βρισβάνη, Μακαΐη, Ινσιφαΐηλ, Νιούκαστλ.

36. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 29.12.1938.

37. *Ο.π.*, 12.5.1938, 23.2.1939, 2.4.1939.

38. *Ο.π.*, 6.7.1939, 20.7.1939.

39. *Ο.π.*, 8.12.1941, 7.6.1942.

40. *Ο.π.*, 1.11.1928.

41. *Ο.π.*, 11.9.1930, 20.10.1931.

42. Ο συγγραφέας Δημήτριος Ιωαννίδης, έχοντας έλθει σε επαφή στο παρελθόν με την παράδοση της δραματουργίας της Σμύρνης, διαμόρφωσε και προσάρμοσε τις προσλαμβάνουσές του στην αυστραλιανή πραγματικότητα (βλ. και Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Σμυρναϊκή δραματουργία: Πρωτότυπες θεατρικές εκδόσεις στη Σμύρνη του 19ου αιώνα», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, αρ. 16, 2009, σσ. 211-286).

43. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 3.8.1939, 25.1.1940.

44. *Ο.π.*, 15.6.1939.

45. «Entertainments. Current Films In Perth», εφ. *West Australian* (Perth), 26.6.1939, σ. 15.

46. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 31.8.1939, 5.10.1939, 28.10.1939.

47. *Ο.π.*, 25.1.1940.

48. Η υπόθεση του έργου αναφέρεται στην ενίσχυση των τοπικών προϊόντων της πόλεως Πέρθ και το έργο ανεβάστηκε εφόσον επιλέχθηκε στον διαγωνισμό που προκήρυξε το σωματείο Local product League (εφ. *The Daily News*, Perth, 28.9.1940, σ. 12).

49. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 23.5.1940, 4.4.1940 και εφ. *Sunday Times* (Perth), 18.8.1940, σ. 10.

50. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 3.6.1942.

Σχολικό Θέατρο της Ομογένειας



Εικ. 3. Σχολική παράσταση *Μήδειας*, το 1935 στο Σύνδευ.
 Πηγή: Εφ. Πανελλήνιος Κήρυκας, 5.12.1935

Το σχολικό κοινοτικό θέατρο της Αυστραλίας παρουσιάζει αξιόλογη δράση, καθώς καταφθάνουν από την Ελλάδα δασκάλες για να διδάξουν στα Κοινοτικά Σχολεία από το 1928. Και προγενέστερα ίσως λειτουργούσαν τμήματα διδασκαλίας ελληνικών για παιδιά ομογενών σε διάφορες πόλεις της Αυστραλίας. Μάλιστα, υπάρχει λεπτομερής αναφορά σε μαθητική θεατρική παράσταση του Μάρκου Μπότσαρη που παρακολούθησε το 1924 στη Βρισβάνη ένας Αυστραλός, την οποία διοργάνωσε δασκάλα Μικρασιάτισσα που διέφυγε περιπετειωδώς της καταστροφής του 1922, με τον τίτλο *With the Greeks of Brisbane, A Hellenic Concert*.⁵¹ Ωστόσο, στο Σύνδευ οι μαθητικές παραστάσεις των διδασκαλισσών Βέργου και Περιβολάρη, μεταξύ των ετών 1928-1934 καταγράφονται στα φύλλα του Πανελλήνιου Κήρυκα και αποτελούν γεγονότα που παρακολουθεί σύσσωμη η παροικία. Το δραματολόγιο των έργων αποτελείται από κωμωδίες όπως: *Ιατρός και κυρία*, *Τα λάθη της Σταμάτας*, *Το ψέμα του Πετράκη*, *Οι γιατροί του Γιαννάκη*, *Τα έξοδα της δίκης*, *Μανάβης και Υπηρέτρια*, *Η Παγώνα στο Δικαστήριο*, ή δραματάκια όπως: *Αλέξανδρος Υψηλάντης*, *Η λίρα*, *Το Εθνικό ξύπνημα του Γούναρη*, *Αποχωρισμός Έκτορος και Ανδρομάχης*, *Η πίστη του Κανάρη*, *Κολοκοτρώνης*, *Προσφυγοπούλα*, *Θεμιστοκλής*, *Μ. Αλέξανδρος*,⁵² κ.ά. Τον Δεκέμβριο του έτους 1935, κατά την Εβδομάδα του Διεθνούς Δράματος, παρουσιάστηκε υπό τη διεύθυνση της Ευανθίας Βέργου το έργο *Μήδεια*.⁵³ Η Μελβούρνη παραλαμβάνει τη σκυτάλη των επιτυχημένων σχολικών παραστάσεων όταν έρχεται το 1935 η διδασκά-

51. Εφ. *Brisbane Courier*, 27.12.1924.

52. Εφ. Πανελλήνιος Κήρυκας, 1.4.1937.

53. Εφ. Πανελλήνιος Κήρυκας, 5.12.1935.

λισσα Αλεξάνδρα Βραχνά και παρουσιάζει αντίστοιχα μαθητικές παραστάσεις με έργα όπως: *Σούλι*, *Μεσολόγγι*, *Ονειρόδραμα*, *Παραμυθόδραμα*,⁵⁴ κ.ά. Το ίδιο συμβαίνει σε Βρισβάνη, Αδελαΐδα, Μακαΐη, Γουέλλινγκτον και Πέρθ.

Περιοδεύοντες Θίασοι στην Αυστραλία

Η πρώιμη θεατρική ζωή των Ελλήνων μεταναστών στην Αυστραλία ενισχύεται την περίοδο 1923-24, από δύο αθηναϊκούς θιάσους, οι οποίοι σε παγκόσμια περιοδεία που πραγματοποίησαν, παρουσίασαν, πριν καταλήξουν στην Αμερική, παραστάσεις στις μεγάλες πόλεις της Αυστραλίας. Πρόκειται για τον θίασο της Βρυσούλας Παντοπούλου⁵⁵ και τον Αθηναϊκό Θίασο.⁵⁶ Στην *Εθνική Σάλπιγγα* το έτος 1923, αναφέρεται χαρακτηριστικά:

«[χαιρετίζεται] η εξ Ελλάδος Ελληνική Οπερέτα της κας Βρυσούλας Παντοπούλου, που έχει στο προσωπικό του θιάσου εκτός από την ίδια, τον κωμικό Δέρβη, τον βαρύτονο Μιχαηλίδη, τις κας Καρνέρη και Μιχαηλίδου, τον θιασάρχη Ταβουλαρίδη (σύζυγο της Βρυσούλας) και τον συνθέτη Ζάττα.»⁵⁷

Σημειώνουν επιτυχία με τις παραστάσεις: *Επιθεώρησις Πι και Φι*, τις οπερέτες *Πριγκίπισσα του Τζαρδάζ*, *Μαντάμ Ντιτούς*, *Χορχόρ Αγάς*,⁵⁸ κ.ά. Ο θίασος δίνει παραστάσεις για την Ομογένεια αλλά απευθύνεται και στο αυστραλιανό κοινό, με ειδικές συνθέσεις του Ζάττα που συμπράττει με τη νεαρή Αυστραλή καλλιτέχνη Μπέριλ Πράντ.⁵⁹ Στο Σύδνεϋ, οι εγχώριες εφημερίδες διαφημίζουν τα κοντσέρτα του θιάσου. Εξυμνούν την Παντοπούλου ως την Calli Curli της Αθήνας και δίνουν μια εικόνα των μελοδραματικών συνθέσεων του Ζάττα. Αναφέρονται στα έργα: *Εμβατήριο των αιγυπτιακών πυραμίδων*, *Ηλιοβασίλεμα στον Ινδικό Ωκεανό* και το *Τόλμημα*, που όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν:

«απεικονίζει σκηνές και περιστατικά από την κήρυξη του πολέμου και την αναχώρηση των Αυστραλών για τα Δαρδανέλια... Περιλαμβάνει αλλοιώσεις σαν να διέρχεται κανείς ανάμεσα από ταραχώδη και νυκτερινά περάσματα.»⁶⁰

Η παρουσία ηθοποιών της μητροπολιτικής Ελλάδας στην Αυστραλία συνεχίζεται το 1923, με την άφιξη της Αθηναϊκής Δραματικής Εταιρίας που επίσης χαιρετίζεται με εξαιρετικά κολακευτικά σχόλια από Έλληνες και Αυστραλούς.⁶¹ Ο θίασος περιοδεύει σε Σύδνεϋ, Βρισβάνη, Μελβούρνη, Πέρθ. Οι παραστάσεις του *Οιδίποδα* αφήνουν εποχή.⁶²

54. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 11.4.1935, 31.10.1935.

55. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 2.5.1923.

56. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 3.9.1923.

57. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 4.6.1924.

58. Εφ. *Cairns Post* (Vic), 8.11.1923, σ. 7.

59. Εφ. *Sunday Times* (NSW), 11.9.1923, σ. 23.

60. Εφ. *Sunday Morning Herald* (NSW), 12.9.1923, σ. 15.

61. Εφ. *The Brisbane Courier* (Qld.), 24.10.1923, σ. 5 και στην ηλεκτρονική πηγή: <http://nla.gov.au/nla.news-article20657257> (ημερομηνία πρόσβασης στις 8/9/2016).

62. «Greek players», εφ. *Sunday Morning Herald*, 7.8.1923, σ. 10.



Εικ. 4. Μέλη του Αθηναϊκού Θιάσου, όπως τα παρουσιάζει η εφημερίδα *Εθνική Σάλπιξ*, το 1923.

Πηγή: εφ. *Εθνική Σάλπιξ*, 3.9.1923.

Επίσης παρουσιάζουν επιτυχώς τη *Βοσκοπούλα*, την επιθεώρηση *Cinema Cambare*, τη *Γκόλφω*, *Δικαίωμα ο Έρωσ*,⁶³ κ.ά. Ο ομογενειακός Τύπος αναφέρεται στους ηθοποιούς της Αθηναϊκής Εταιρίας, Άννα Νέζερ, Λίζα Κουρούκλη, Μαρία Ποφάντη, Θεμιστοκλή Νέζερ, Γ. Κουρούκλη, Ι. Ιωαννίδη, Α. Πάρα, Θεόδωρο Ποφάντη, που είναι μορφωμένοι και πολύγλωσσοι. Ενδιαφέρον έχει και η ανώνυμη θεατρική κριτική σχετικά με την παράσταση του έργου *Δικαίωμα ο Έρωσ* που δόθηκε στη Μελβούρνη, που αναφέρει:

«Ούτε οι πεθαμένοι φίλοι μου, συν τον μακαρίτη και αγαπητό Δημητρακόπουλο, ούτε οι ζώντες Άννινος, Τσοκόπουλος, Νιρβάνας, Λάσκαρης, Δεληκατερίνης, ούτε εγώ το φανταζόμουν ότι θα αφήσω την Ομόνοια και θα ευρεθώ στην Αυστραλία και εδώ να δώ ελληνικό θίασο και μάλιστα Αθηναϊκό.»

Και συνεχίζει...

63. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 3.9.1923.

«στο άκουσμα... γνωστών ονομάτων, είπα ότι δανείστηκαν κάποιοι αχρείοι τα ονόματα από τους αγαπητούς μου ηθοποιούς, Ποφάντη, Νέζερ, Κουρούκλη. Αλλά έκπληξις... Είναι αυτοί οι γνωστοί μου τους οποίους παρηκολούθησα με τόσο ενδιαφέρον στο Κεντρικό, και το Πανελλήνιο και την Αλάμβρα και όλα τα... κέντρα. Το Σάββατο έδίδαξαν του Νορδάου το αριστούργημα *Δικαίωμα ο έρωας*... Ας πάω είπα... Όασις εν τη ερήμω... κ.λπ.»⁶⁴

Ομογένεια και Θέατρο

Όπως προκύπτει, υπήρχε ένα αξιόλογο θεατρικό κοινό που είχε γνώση του δραματολογίου και των προτιμήσεων της αθηναϊκής σκηνής. Αφικνούμενοι στη μακρινή Αυστραλία οι λογιότεροι Έλληνες μετανάστες μετέφεραν στις αποσκευές τους θεατρικά έργα των Περεσειάδη, Λάσκαρη, Δάφνη, Χρηστοβασίλη, Μπόγρη, Ξενόπουλου, που αναπαρέστησαν σκηνικά. Τα κείμενα αυτών των έργων στεγάζονται στα Αρχεία Δαρδάλη, όπως οι κυκλοφορούσες εφημερίδες της εποχής που κατέφθαναν στο παροικιακό αναγνωστικό κοινό. Ήδη, το έτος 1914 η εφημερίδα *Ωκεανός*, αναφέρει ότι γίνονταν δεκτές παραγγελίες κάθε φύσεως αθηναϊκού εντύπου, ενώ διαφημιζετο η διανομή του *Ημερολογίου του Σκόκου* από όπου εμπνεύσθηκε, όπως αναφέρει ο Κωνσταντίνος Κυριαζόπουλος, το πρωτότυπο κωμειδύλιο *Αδιάκριτος Μουσαφίρης*. Στο έργο αυτό που ο συγγραφέας τύπωσε στην Αθήνα, στις εκδόσεις Πάλλη το 1923, αναφέρεται ότι το μουσικό μέρος το συνέθεσε ο Δημοσθένης Ζάττας. Στον ομογενειακό Τύπο, εκτός από τις πολιτικές ανταποκρίσεις από την Ελλάδα, γίνεται συχνά αναφορά σε πνευματικά και καλλιτεχνικά γεγονότα. Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, ο εορτασμός των Δελφικών Εορτών⁶⁵ με τις παραστάσεις του *Προμηθέα Δεσμώτη* και των *Ικέτιδων*,⁶⁶ άρθρο του Σιδέρη για τη σχέση του Ρήγα Φεραίου με το θέατρο,⁶⁷ και άλλα άρθρα που φιλοξενούνται στις στήλες του αναδεικνύουν τα ενδιαφέροντα της παροικίας. Οι συγγραφείς των θεατρικών έργων πρόερχονται από κέντρα της Μεγάλης Ελλάδας ενώ στη συνέχεια ενδιατρέβουν εις τας Αθήνας. Η Αδριανούπολη είναι η γενέτειρα του Κωνσταντίνου Κυριαζόπουλου, στη Σμύρνη σπουδάζει ο πολυγραφότατος Δημήτριος Ιωαννίδης,⁶⁸ ενώ ο θεατράνθρωπος Γεώργιος Παϊζής έχοντας στη φαρέτρα του σπουδές υποκριτικής στην Αθήνα σκηνοθετεί παροικιακές εκδηλώσεις.⁶⁹ Εκτός από τις αμιγώς θεατρικές εκδηλώσεις, συχνά

64. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 25.7.1923.

65. Στο φύλλο της 12ης Ιουνίου 1930 του *Πανελληνίου Κήρυκα*, πληροφορούμαστε ότι ο πρόξενος Αντώνιος Λεκατσάς κατά την επίσκεψή του το ίδιο έτος στην Αθήνα, κατέθεσε στην Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος για λογαριασμό της Επιτροπής των Δελφικών Εορτών το ποσό των 89.607.080 δρχ., το οποίο συγκέντρωσαν οι ομογενείς της Αυστραλίας, από τις ανά πόλεις εκδηλώσεις υπέρ του εορτασμού της Εκατονταετηρίδος στην Ελλάδα.

66. Εφ. *Εθνική Σάλπιγγα*, 12.6.1930.

67. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 28.8.1947.

68. G. Kanarakis, «D. Joannides», στον τόμο *In the Wake of Odysseus: Portraits of Greek Settlers in Australia*, (Series: Greek – Australian Studies Publications, no 5), Melbourne, RMIT University, 1997, σ. 162.

69. Ο Γ. Παϊζής ήταν μια πολύπλευρη προσωπικότητα. Συνέγραφε ποιήματα, διηγήματα, θεατρικά έργα, πρωτοστάτησε στα θεατρικά δρώμενα της ελληνικής παροικίας αλλά και στην αυστραλιανή σκηνή. Βλ. Γ. Καναράκης, *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, σσ. 61-80.

η ελληνική Ομογένεια παρουσιάζεται σε θεατρικά δρώμενα αναπαριστώντας ιστορικά γεγονότα της κλασικής αρχαιότητας, σε εκδηλώσεις που συμμετέχουν τα έθνη της Αυστραλιανής Κοινοπολιτείας.

Η ελληνική παρουσία στην αυστραλιανή σκηνή

Ωστόσο, αντίστοιχα σημαντική είναι η ένταξη των πρώτων ομογενών στα δρώμενα της αυστραλιανής σκηνής. Ο John Raftopoulos και ο Florias το 1916 έλαβαν μέρος ως ηθοποιοί σε αυστραλιανές παραστάσεις.⁷⁰ Ο Γεώργιος Παϊζής⁷¹ που ίδρυσε τον θίασο Austral Players σκηνοθετεί επιτυχώς στη Μελβούρνη θεατρικές παραστάσεις.⁷² Ο Ραούλ Καρδαμάτης ως θεατρικός παραγωγός, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, εισάγει τη γερμανική σχολή του δασκάλου στο Βερολίνο, Μαξ Ράινχαρτ, με καινοτόμες επιτυχίες.⁷³ Στο μουσικό θέατρο τη δεκαετία 1930-1940, διαπρέπουν οι Αγγέλα Παρσέλη, Νίκος Βλαχόπουλος, Άγγελος Γκιρντής, Βασίλης Κουτσούκος, Άρτεμις Λινού. Αρχικά, μαγεύουν το παροικιακό κοινό ενώ στη συνέχεια κάνουν καριέρα ως μέλη οπερετικών θιάσων. Η Αγγέλα Παρσέλη επιλέγεται να τραγουδήσει στο Κόβεντ Γκάρντεν του Λονδίνου, στην όπερα *Μπορίς Γκουντουνόφ*.⁷⁴ Ο Denis Athenson από την Πάτρα, με σπουδές στην Αμερική, δίνει συναυλίες στη Μελβούρνη και συμμετέχει σε περιοδείες μελοδράματος. Τα τέκνα του Αλέξανδρου Γρίβα, διευθυντή της εφημερίδας *Πανελλήνιος Κήρυκας*, που και ο ίδιος ήταν ερασιτέχνης ηθοποιός στις πρώτες παραστάσεις της ομογένειας, Milton, Roland και Cecil, συμμετέχουν σε θεατρικές παραγωγές.⁷⁵ Το ίδιο και η δασκάλα της δραματικής τέχνης, Σοφία Περγάμαλη.⁷⁶ Ο ηθοποιός Rudy Rico ή Δημήτριος Κολύβας, ξεκινά από την Αυστραλία για το Χόλλυγουντ, όπου σημειώνει αξιόλογη πορεία. Επιστρέφοντας στο Tivoli Theatre του Σύδνεϋ δίνει παραστάσεις έως την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, ο ποιητής και ηθοποιός Stathis Raftopoulos ως στρατιώτης παρουσιάζει σκετς σατυρικού περιεχομένου στο campus της Tatura.⁷⁷

Οι νεαροί βλαστοί της παροικίας κάνουν το ντεμπούτο τους στις εκδηλώσεις της Ομογένειας, αλλά ανοίγονται καλλιτεχνικά στο στερέωμα της αυστραλιανής σκηνής, διασχίζουν Ευρώπη ή Αμερική κατέχοντας το διεθνές εισιτήριο της γλώσσας και το ελληνικό ταμπεραμέντο. Η παρουσίαση της δράσης του εξευρωπαϊσμένου ομογενειακού στοιχείου στο αυστραλιανό θέατρο καθιστά τον Ελληνισμό συμμετόχο και συνδημιουργό της εγχώριας θεατρικής κουλτούρας.

70. Anastasios M. Tamis, «The Artistic presence of the Hellenes, The Theatre», στο *The Australian People, An Encyclopedia of the Nation, Its people and their Origins*, JAMS JUPP, σ. 411.

71. Ο ίδιος είχε βραβευθεί για τη συγγραφή του μονόπρακτου έργου του *Carrion Crow*, στον καλλιτεχνικό διαγωνισμό της πόλεως Σίδνεϋ, Sydney Eistedfond, το οποίο αναπαραστάθηκε σκηνικά στις 16.10.1935 στο Emerson Hall.

72. «The Austral Players», εφ. *The Catholic press* (Vic.), 2.7.1936, σ. 17.

73. Εφ. *The Sydney Herald* (NSW), 22.4.1933 και εφ. *Sydney Morning Herald*, 1.6.1935, κ.ά.

74. Εφ. *West Australian* (Perth), 14.11.1934, σ. 5.

75. G. Kanarakis, «Alexander Grivas», στον τόμο *In the Wake of Odysseus*, σσ. 119-120.

76. Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυκας*, 22.2.1949.

77. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, δημιουργήθηκαν στρατόπεδα κρατουμένων πολέμου στην Αυστραλία, στην περιοχή Tatura, βορειοανατολικά της Βικτώριας.



Εικ. 5. Κωμικό σκετς, στο Totura campus, 1942.

Στάθης Ραφτόπουλος: Μουσολίνι, Jack McMan: Χίτλερ, Matt Harisson: General Von Boc.

Πηγή: Αρχείο Δαρδάλη, «Framed photograph, Rafto the Magician (Stathis Raftopoulos) performances with others, at Tatura Australian Army Camp, 1941, explanatory label attached».

Αποτίμηση θεατρικής δράσης Ομογενών

Από τη μελέτη των παροικιακών δρώμενων και την αθρόα συμμετοχή των πρώτων ομογενών στις κοινοτικές και εθνοτοπικές συγκεντρώσεις, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι κατά την περίοδο 1917 έως και 1947, στις πόλεις του Σύδνεϋ της Μελβούρνης, της Βρισβάνης, της Αδελαΐδας, του Πέρθ, του Ινσιφάιηλ, κ.α. υπήρχε αδιάλειπτα θεατρική ζωή. Συνδυαστικά, αναφορές του Πανελληνίου Κήρυκα σε κοινωνικές και κοινοτικές εκδηλώσεις εμφανίζουν την ποικίλη δράση των πρώτων ομογενών που είχαν ενεργό ρόλο και δραστηριότητα στα κοινοτικά πράγματα με πολλαπλές ιδιότητες και ρόλους. Βιοπορίζονταν με διάφορα επαγγέλματα ενώ ταυτόχρονα ήταν μέλη διοικητικών συμβουλίων εθνοτοπικών ή κοινοτικών οργανώσεων της Ομογένειας, δάσκαλοι, ηθοποιοί ερασιτεχνικών παραστάσεων, σκηνοθέτες μαθητικών παραστάσεων, αλλά και φιλοξενούσαν σε ιδιόκτητους χώρους κινηματοθεάτρων ή καταστημάτων καφενείων θεατρικές παραστάσεις και εκδηλώσεις της Ομογένειας. Οπωσδήποτε, ο Αθηναϊκός Θίασος ήταν «μια όασις εν τη ερήμω», όπως χαρακτηριστικά αναφερόταν στην τοπική εφημερίδα, καθότι το πρώιμο παροικιακό θέατρο ήταν κυρίως ερασιτεχνικό, ωστόσο υπό τις αντίξοες συνθήκες της μεταναστευτικής εμπειρίας αναπαρήγαγαν πιστά ένα κομμάτι του ελληνικού θεάτρου. Οι προπολεμικοί Έλληνες μετανάστες κράτησαν άσβηστη τη φλόγα της αγάπης για τα θεατρικά δρώμενα και την παρέδωσαν στους επαγγελματικούς θιάσους της μεταπολεμικής περιόδου.

Το θέατρο των Ελλήνων στην Αυστραλία ως πηγή έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία

Στη διδακτορική μου διατριβή με θέμα: «Το δίγλωσσο μεταπολεμικό θέατρο της Διασποράς: Η περίπτωση των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων στην Αυστραλία, πρώτης και δεύτερης γενιάς» όπου διερευνήθηκαν εκατό χρόνια θεατρικής πορείας των Ελλήνων στην Αυστραλία επιχειρείται μια σύντομη καταγραφή της ιστορίας του θεάτρου της ελληνικής Διασποράς στην Αυστραλία με έμφαση στη μεταπολεμική περίοδο, τη δραματουργική επεξεργασία επιλεγμένων δραματικών κειμένων και μια σύντομη αναφορά στη σημειολογία παραστάσεων. Επίσης, εντοπίζεται ο κοινωνικός ρόλος και η αποστολή αυτού του είδους θεάτρου, του μεταναστευτικού, αφού όλα τα θέματα που επιχειρούνται να διερευνηθούν επιτελούνται μέσα στο μεταναστευτικό πλαίσιο. Μέσα από συνεντεύξεις, έστω και σύντομα, εστιάζεται το ενδιαφέρον στους συντελεστές της και μέσα από άρθρα, δελτία τύπου και δημοσιεύματα σε περιοδικά γίνεται σύντομη αναφορά στους μηχανισμούς πρόσληψης του θεάτρου αγγίζοντας την κοινωνιολογία του θεάτρου της Διασποράς.

Μια εμπεριστατωμένη μελέτη για τους Έλληνες συγγραφείς είναι αναγκαία και δεν έχει σημασία σε ποια γλώσσα γράφουν οι συγγραφείς ή κατά πόσον τα θέματά τους είναι «ελληνικά» ή όχι, γιατί αυτό που έχει σημασία είναι να διερευνηθεί η ελληνο-αυστραλιανή συνείδηση (Greek-Australian consciousness) και πώς αυτή επηρεάζει τους συγγραφείς σε διάφορα στάδια της ανάπτυξής τους, αφού η «κουλτούρα» (culture) δεν είναι στατική. Ο θεατρικός συγγραφέας – μετανάστης συγκεντρώνει και ενεργοποιεί διαδικασίες πολυτοπικού χαρακτήρα, όπως αυτές μεταβάλλονται από τοπική γνώση σε συλλογική συνειδητότητα και, είτε συνειδητά είτε εν αγνοία του, λειτουργεί ως πολυτοπικός εθνογράφος.

Η έννοια της «πολυτοπικής» εθνογραφίας, την οποία εισήγαγε ο George Marcus¹ ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '90 προκάλεσε κλυδωνισμούς στις κοινότητες των κοινωνικών ανθρωπολόγων. Σήμαινε την απομάκρυνσή τους από τις παραδοσιακές συνιστώσες της μεθοδολογίας της κοινωνικής ανθρωπολογίας, οι οποίες σχετίζονται με τη μελέτη των «εξωτικών» κοινωνιών σε γραμμικό χωρικό επίπεδο. Η πολυτοπική εθνογραφία υποστηρίζει ότι οποιαδήποτε εθνογραφία ενός πολιτιστικού σχηματισμού στο

1. George E. Marcus, «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography», *Annual Review of Anthropology*, vol. 24(1), 1995, σσ. 95-117.

παγκόσμιο σύστημα είναι μια εθνογραφία του συστήματος, και επομένως δεν μπορεί να γίνει κατανοητή μόνον από την άποψη της συμβατικής εθνογραφικής έρευνας, όπως αυτή μελετά, υπό το πρίσμα δηλαδή ενός μεμονωμένου πεδίου.

Στόχος της πολυτοπικής εθνογραφίας δεν είναι η ολιστική αναπαράσταση, δηλαδή μια εθνογραφική απεικόνιση του παγκόσμιου συστήματος ως συνόλου.² Πιο συγκεκριμένα, ο Marcus εντόπισε την αναγκαιότητα μιας νέας μεθοδολογικής προσέγγισης στην ανθρωπολογική / εθνογραφική έρευνα, που αφορούσε την προσαρμογή των μακροχρόνιων εθνογραφικών πρακτικών στις προδιαγραφές υπαρκτών πολύπλοκων πεδίων μελέτης. Πρότεινε η εθνογραφική έρευνα να «κινείται» έξω από τις απλές θέσεις και τις τοπικές συνθήκες των συμβατικών σχεδίων εθνογραφίας, με σκοπό να εξετάσει την κυκλοφορία των «πολιτιστικών νοημάτων», των «αντικειμένων» και των «ταυτοτήτων» διάχυτων στον χωροχρόνο.³ Ο Marcus δίνει έμφαση στον εντοπισμό και στην περιγραφή των συνδέσεων και των ενώσεων των «πεδίων», που προγενέστερα θεωρούνταν ασύμμετρα / δυσανάλογα. Ο Marcus αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να αναπτύξουν οι εθνογράφοι έμμεσο ακτιβισμό, μέσα από τη μελέτη και τη συμμετοχική παρατήρηση των άλλων ατόμων και ομάδων που ασχολούνται με πραγματικές δραστηριότητες της ζωής τους.

Σύμφωνα με τον Marcus, η «κινητή» εθνογραφία που εισήγαγε ήταν τρόπος επιτόπιας έρευνας, ώστε τα αντικείμενα μελέτης να μπορούν να μελετηθούν σε περισσότερους από έναν «τόπο». Είναι πλέον τρόπος της εθνογραφίας να δημιουργεί δικά της επιχειρήματα και να παρέχει τα δικά της πλαίσια / περιβάλλοντα ενδιαφέροντος αντί να περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη θέση. Ο Marcus δίνει έμφαση στον εντοπισμό και στην περιγραφή των συνδέσεων και των ενώσεων των «πεδίων», που προγενέστερα θεωρούνταν ασύμμετρα / δυσανάλογα. Ο Marcus επίσης, υποστηρίζει πως η «πολυτοπική» εθνογραφία παρουσιάζει νέες προκλήσεις, τόσο στην πραγμάτωση μιας επιτόπιας έρευνας όσο και στη συγγραφή μιας εθνογραφικής έρευνας.⁴ Η ίδια η διατριβή χρειάζεται να επικεντρωθεί σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία, δηλαδή να ιδωθεί ως έρευνα ενός «πεδίου» και να αποτελέσει ένα από τα πεδία / τόπους της επιτόπιας έρευνας, ταυτόχρονα όμως πλαισιώνεται και μερικώς βασίζεται σε μια πολυτοπική έρευνα που παρέχει για το κείμενό της την ειδική σημασία και τα επιχειρήματα μιας εθνογραφίας. Επίσης υποστηρίζει πως πέρα από το «πεδίο», εθνογραφία υπάρχει σε όλη τη διαδρομή της ερευνητικής διαδικασίας και όχι μόνον στο «σύστημα» ή στην «ιστορία» ή στη «μεγάλη ιστορική αφήγηση». Η επινόηση και μορφοποίηση ενός «φαντασιακού» πολυτοπικού ερευνητικού πεδίου είναι εθνογραφία. Μπορεί να μη διαθέτει κυριολεκτικά «τόπους», αλλά διαθεματικά επιστημονικά πεδία, τα οποία μέσα από μια εμπειρική εγκυρότητα μπορεί να αποτελέσουν το κλειδί για να επαληθευτούν πιο φιλόδοξες και ισχυρές αξιώσεις μέσω της εθνογραφικής ευαισθησίας.⁵

Είναι σημαντικό να τονιστεί πως η «παραδοσιακή» προϋπόθεση στον σχεδιασμό μιας εθνογραφικής έρευνας ήταν το πεδίο έρευνας να αφορά ένα θέμα που να βρίσκε-

2. Στο ίδιο, σ. 95.

3. Ό.π.

4. G. E. Marcus, *Ethnography through Thick and Thin*, Princeton University Press, 1998, σ. 14.

5. Ό.π.

ται μακριά από τον «εαυτό» του ερευνητή, γιατί ενδεχομένως να μεροληπτούσε σχετικά με τον τρόπο που θα περιέγραφε ή θα έβλεπε το «αντικείμενο» έρευνας μέσα από τη δική του αυτοπροβολή. Αντιθέτως, ο Marcus υποστηρίζει πως η προσωπική σύνδεση ή συγγένεια με το αντικείμενο ή τα υποκείμενα της έρευνας παρέχει ισχυρά κίνητρα για τον σχεδιασμό και τη μορφοποίηση της εθνογραφικής έρευνας και δεν θα πρέπει ο ερευνητής να αποκόπτεται πρόωρα ή να απομακρύνεται από τις ουσιαστικές «πηγές» του που είναι τα κίνητρα και η δύναμη, προτού ολοκληρωθεί πλήρως η εξερεύνηση των προσωπικών διαστάσεων του ερευνητικού έργου.

Η διερεύνηση σε βάθος ενός συγγενούς προς τον ερευνητή θέματος συνιστά το κλειδί στην προσέγγιση ενός πιο γενικού κοινωνικο-πολιτιστικού προβλήματος ή ζητήματος. Κατά την «κίνηση» της μετατόπισης από το «οικείο» στο «κοινωνικό» ζήτημα –από την προσωπική εμπλοκή στην αποστασιοποιημένη μελέτη–, αναδύεται σχεδόν με φυσικό τρόπο ένας πολυτοπικός καμβάς της εθνογραφικής έρευνας. Οι ίδιες οι συγγένειες που κινητοποιούν τη διερεύνηση και στη συνέχεια την προβολή είναι όλα μέρος μιας διαδικασίας που οδηγεί αναπόφευκτα σε πολυτοπικό πλαίσιο, το οποίο πρέπει να αντιμετωπιστεί εθνογραφικά, είτε έχει πραγματικά διερευνηθεί όλος ο χώρος είτε όχι.⁶

Τα εθνογραφικά πεδία, που μεθοδολογικά και θεωρητικά στρέφονται στην «πολυτοπική» ανθρωπολογία, αφορούν σε ζητήματα όπως «Πολιτισμός, Εθνοτισμός και μετά-Αποικιακοί λόγοι», «σχέση Ανθρωπολογίας και Ιστορίας», «Ανθρωπολογία, αναπαραστάσεις και Τέχνη», «προσέγγιση των αρχαιικών πηγών», «ανάλυση του λόγου των ΜΜΕ», «μετανάστευση», «πολυπολιτισμικότητα» και «νέες ταυτότητες». Στην πολυτοπική εθνογραφία εμφανίζονται διεπιστημονικές προσεγγίσεις σε επιτόπια έρευνα μέσα από μεθόδους από τις πολιτιστικές μελέτες, μελέτες των μέσων ενημέρωσης, της επιστήμης, της τεχνολογίας και άλλες.

Στην πολυτοπική εθνογραφία η έρευνα εντοπίζει ένα θέμα σε όλα του τα χωρικά και χρονικά όρια, για παράδειγμα μια πολυτοπική εθνογραφία μπορεί να ακολουθήσει ένα «πράγμα» (υλικό ή άυλο), όπως ένα συγκεκριμένο προϊόν στη μεταφορά μέσω των δικτύων του παγκόσμιου καπιταλισμού. Η πολυτοπική εθνογραφία μπορεί επίσης να ακολουθήσει τις εθνοτικές ομάδες της Διασποράς, τις ιστορίες ή μύθους σε διάφορες τοποθεσίες και σε πολλαπλές χρονικές περιόδους, όπως εμφανίζονται στη «μεταφορά» σε πολλές εθνογραφικές περιοχές, ή τις βιογραφίες των μεμονωμένων ατόμων ή ομάδων καθώς κινούνται μέσα στον χώρο και τον χρόνο. Μπορεί ακόμη να ακολουθήσει συγκρούσεις που ξεπερνούν τα όρια ενός τόπου.

Ο George Marcus στο δοκίμιό του «Εθνογραφία σε παγκόσμιο / του παγκόσμιου συστήματος: Η εμφάνιση της Πολυτοπικής Εθνογραφίας» καταλήγει με τη συζήτηση του ρόλου του εθνογράφου ως ακτιβιστή. Ισχυρίζεται ότι η «κίνηση» μεταξύ των δικτυακών τόπων (και των επιπέδων της κοινωνίας) προσδίδει έναν χαρακτήρα ακτιβισμού στην πολυτοπική έρευνα,⁷ διότι ο εθνογράφος στη διεξαγωγή της έρευνας αναλαμβάνει να υπηρετήσει πολλές προσωρινές ταυτότητες και πολιτιστικά περιβάλλοντα δημιουργώντας μια λογική έρευνας περισσότερο από εθνογραφική. Είναι αυτή η ποιότητα που

6. Στο ίδιο, σ. 15.

7. G. E. Marcus, «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography», ό.π.

παρέχει την αίσθηση ότι είναι ένας ακτιβιστής.⁸ Ο Marcus αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να αναπτύξουν οι εθνογράφοι έμμεσο ακτιβισμό, μέσα από τη μελέτη και τη συμμετοχική παρατήρηση των άλλων ατόμων και ομάδων που ασχολούνται με πραγματικές δραστηριότητες της ζωής τους.

Παραδόξως, ο εθνογράφος της πολυτοπικής έρευνας διατηρεί ουσιαστική επαφή με την παραδοσιακή πρακτική της συμμετοχικής παρατήρησης της εθνογραφίας του ενός πεδίου, μέσω της έμμεσης αίσθησης ακτιβισμού, εξαιτίας της πολυτοπικότητας και των προσωπικών σχέσεων με τους δημιουργούς πολιτισμού (π.χ. καλλιτέχνες, κινηματογραφιστές, συντελεστές). Η συνθήκη της μετατόπισης της προσωπικής του τοποθέτησης σε σχέση με τις ενεργές συνομιλίες των τόπων, όπως συμπλέκονται με τις δικές του, γεννά μια σαφή αίσθηση ότι πράττει κάτι πέρα και πάνω από εθνογραφία.

Η ταυτότητα του εθνογράφου, η οποία προσδίδει ενότητα στη μετακίνησή του μέσα σε ασύνδετους χώρους, είναι αυτή του έμμεσου ακτιβισμού, που προκύπτει από το έργο σε ποικίλους τύπους, όπου η πολιτική και η δεοντολογία του ενός αντανακλάται στο έργο που εκπονείται και από άλλους. Είναι, λοιπόν, αυτή η κίνηση μεταξύ τόπων (και επιπέδων κοινωνίας) που προσδίδει χαρακτήρα ακτιβισμού σε μια τέτοιου είδους έρευνα / διερεύνηση.⁹

Κατά τον George Marcus, στο δοκίμιό του «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography» (1995), («Εθνογραφία σε / του παγκόσμιου συστήματος: Η εμφάνιση της Πολυτοπικής Εθνογραφίας»), η χρήση της πολυτοπικής εθνογραφίας στις έρευνες της μετανάστευσης και άλλων μετακινούμενων πληθυσμών έχει καθιερώσει νέες μεθοδολογικές προσεγγίσεις στο ζήτημα της συγκρότησης εθνοτικών ταυτοτήτων και της σύνδεσής τους με εθνικές πολιτικές. Ο Marcus υιοθετεί την κριτική της Donna Haraway, «A Cyborg Manifesto Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century»,¹⁰ η οποία εισάγει τη θεωρητική αντίληψη του ‘*affinity*’ rather than ‘*identity*’ αμφισβητώντας τις παραδοσιακές αντιλήψεις σχετικά με το τι συνιστά ταυτότητα. Η κριτική της εστιάζεται σε στερεότυπες τακτικές, όπως εκείνες του φεμινισμού που προσδίδουν «ετικέτα ταυτότητας» (identity politic) θυματοποιώντας και δημιουργώντας προδιαγραφές αποκλεισμού. Η πρότασή της συγκλίνει στη στρατηγική συγχώνευσης ταυτοτήτων αναδεικνύοντας την υβριδική υπόστασή τους και στην κατάργηση των αυστηρών διαχωριστικών και περιοριστικών ορίων που προκύπτουν από την αυστηρή έννοια του όρου «ταυτότητα». Με τον όρο ‘*affinity*’ επιτρέπει ερμηνείες, όπως στενή σχέση (οργανική ομοιότητα), πνευματική συγγένεια, έλξη, σύνδεση, σε αντιδιαστολή με τον όρο της αναγνώρισης / ταύτισης μέσα ή έξω από οριοθετημένα πλαίσια οντότητας που λειτουργούν μόνον βασισμένα σε ψευδο-συνειδήσεις. Μένει λοιπόν να φανεί κατά πόσον οι δυτικές γνωστές σε μας «επιστημολογίες» θα ανταποκριθούν επαρκώς στην οικοδόμηση αποτελεσματικών συνδέσεων (effective affinities).¹¹

8. Ό.π.

9. Στο ίδιο, σσ. 113-115.

10. Donna Haraway, «A Cyborg Manifesto Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», στον τόμο *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, σσ. 149-181.

11. Στο ίδιο, σ. 153.

Οι πολυτοπικές εθνογραφίες ορίζουν τα αντικείμενα μελέτης τους με διαφορετικές τεχνικές μέσα από προσχεδιασμένη ή ευκαιριακή κίνηση. Αυτές οι πρακτικές γίνονται αντιληπτές ως εξής:

Α. Ακολούθησε τους ανθρώπους: Η τεχνική αυτή είναι ο πλέον προφανής και συμβατικός τρόπος υλοποίησης της πολυτοπικής εθνογραφίας. Ο εθνογράφος καλείται να ακολουθήσει και να παραμείνει με τις κινήσεις μιας συγκεκριμένης ομάδας των αρχικών υποκειμένων έρευνας για μια εκτεταμένη χρονική περίοδο. Ο Marcus την περιγράφει ως βασική τεχνική που χρησιμοποιείται από την έναρξη της συμμετοχικής παρατήρησης. Απεικονίζει προηγούμενες μελέτες που το έχουν πράξει, κυρίως αυτήν του Bronislaw Malinowski, την οποία δημοσίευσε στο βιβλίο του με τον τίτλο *Argonauts of the Western Pacific / Αργοναύτες του Δυτικού Ειρηνικού* (1922).¹² Οι μελέτες της μετανάστευσης είναι ίσως το πιο κοινό σύγχρονο είδος έρευνας αυτής της τεχνικής της πολυτοπικής εθνογραφίας. Στο πλαίσιο του ερευνητικού αυτού μοτίβου, οι μεταναστευτικές μελέτες μετακινούνται και χαρτογραφούνται στο έδαφος των μελετών Διασποράς, όπως οι δεύτερες έχουν εμφανιστεί ως ένα από τα βασικά είδη των πολιτισμικών μελετών. Η έννοια του «συστήματος» προκύπτει από τη σύνδεση εθνογραφικών πορτρέτων των διερευνούμενων υποκειμένων με τον συσχετισμό των πορτρέτων με τις τύχες των ιδίων υποκειμένων σε άλλες τοποθεσίες.

Β. Ακολούθησε το Πράγμα (αντικείμενο υλικό / άυλο): Αυτή είναι ίσως η πιο συνήθης προσέγγιση της εθνογραφικής μελέτης των διαδικασιών του παγκόσμιου καπιταλιστικού συστήματος. Η συγκεκριμένη τεχνική δόμησης του πολυτοπικού χώρου έρευνας περιλαμβάνει την παρακολούθηση / ανεύρεση / ιχνηλάτηση της κυκλοφορίας ενός αντικειμένου αρχικά εκλαμβανόμενου ως υλικού, όπως εμπορεύσιμα αγαθά, δώρα, χρήματα, έργα τέχνης και πνευματική ιδιοκτησία. Περαιτέρω, περιλαμβάνει την έρευνα καθώς ένα αντικείμενο, κυρίως του εμπορίου ή το νόμισμα, ταξιδεύει μέσω ενός πολιτιστικού δικτύου.

Γ. Ακολούθησε τη Μεταφορά: Αυτός ο τρόπος κατασκευής πολυτοπικής εθνογραφικής έρευνας είναι ιδιαίτερα ισχυρός για τη συρραφή τοποθεσιών πολιτιστικής παραγωγής που δεν είχαν προφανώς συνδεθεί και, κατά συνέπεια, για τη δημιουργία εμπειρικά υποστηριγμένων νέων οραματισμών των κοινωνικών τοπίων. Όταν το ζητούμενο εντοπίζεται στη σφαίρα του λόγου και των συνειρμών σκέψης, νόησης, τότε η κυκλοφορία των σημείων, συμβόλων και μεταφορών καθοδηγεί τον σχεδιασμό της εθνογραφίας. Αυτή η τεχνική περιλαμβάνει την προσπάθεια εντοπισμού των κοινωνικών συσχετίσεων και των θεμελίων των συνδέσεων που είναι πιο ξεκάθαρα ζωντανές στη χρήση της γλώσσας, στον Τύπο ή στα οπτικά μέσα.

Δ. Ακολούθησε την Πλοκή, Ιστορία, ή Αλληγορία: Υπάρχουν ιστορίες ή αφηγήσεις ειπωμένες στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας του ενός πεδίου που θα μπορούσαν οι ίδιες να χρησιμεύσουν ως μια ευρετική μέθοδος για τον εθνογράφο στην κατασκευή μιας πολυτοπικής εθνογραφικής έρευνας. Αυτή ήταν μια συνηθισμένη τεχνική στην πειθαρχική ιστορία της κατά τον Levi-Strauss (Levi-Straussian) ανάλυσης μύθου μέσα στις λεγόμενες παραδοσιακές κοινωνίες. Στο πλαίσιο της νεωτερικότητας ο χαρακτήρας από

12. Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, London, Routledge Classics, 2002, 536 σ.

τις ιστορίες που οι άνθρωποι λένε ως μύθο στις καθημερινές τους καταστάσεις δεν είναι τόσο σημαντικός για τους εθνογράφους για τον εντοπισμό διαδικασιών και οργανώσεων στο πλαίσιο του παγκόσμιου συστήματος, όπως είναι η δική τους αίσθηση τοποθέτησης των κοινωνικών τοπίων. Ίσως το μόνο είδος εργασίας, όπου η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται τώρα είναι η ανανέωση του ενδιαφέροντος μεταξύ ανθρωπολόγων και άλλων στην κοινωνική μνήμη. Η πρόσφατη συλλογή του Boyarin σχετικά με τη χαρτογράφηση της μνήμης αφορά κοινωνικούς αγώνες σε εναλλακτικά οράματα για τον ορισμό της συλλογικής πραγματικότητας. Διαδικασίες θύμησης και λήθης παράγουν ακριβώς αυτά τα είδη των αφηγήσεων, πλοκών και αλληγοριών που απειλούν να αναμορφώσουν, συχνά με τρόπους που διαταράσσουν, εκδοχές (μύθων στην πραγματικότητα), που εξυπηρετούν κράτη και θεσμικές διατάξεις. Με τον τρόπο αυτό τέτοιες αφηγήσεις και πλοκές είναι μια πλούσια πηγή συνδέσεων, ενώσεων και προτεινόμενων σχέσεων για τη διαμόρφωση πολυτοπικών αντικειμένων της έρευνας.

Ε. Ακολούθησε τη Ζωή ή τη Βιογραφία: Η ιστορία ζωής, ένας ιδιαίτερα δημοφιλής τύπος συλλογής εθνογραφικών δεδομένων τελευταία, αποτελεί μια ειδική περίπτωση της τεχνικής «Ακολούθησε την Πλοκή». Η χρήση της βιογραφικής αφήγησης δεν έχει αξιολογηθεί δεόντως ως μέσο σχεδιασμού πολυτοπικής έρευνας, μολονότι η εθνογραφική αξία παραγωγής και ανάπτυξης ιστοριών ζωής έχει τύχει αναστοχασμού σε μεγάλο βαθμό. Οι ιστορίες ζωής αποκαλύπτουν αντιπαραθέσεις κοινωνικών πλαισίων μέσα από μια διαδοχή αφηγήσεων προσωπικών εμπειριών που μπορεί να αποκρύπτονται στη δομική μελέτη των διαδικασιών ως έχουν.

Στ. Ακολούθησε τη Σύγκρουση: Η τεχνική αυτή αναπτύσσεται σε δύο άξονες: α) στην παραδοσιακή εθνογραφία κοινωνιών μικρής κλίμακας, π.χ. η ανθρωπολογία του δικαίου ακολουθώντας τα εμπλεκόμενα μέρη σε συγκρούσεις, και β) στις πιο πολύπλοκες δημόσιες σφαίρες των σύγχρονων κοινωνιών, όπου η τεχνική αυτή συνιστά πολύ πιο κεντρική οργανωτική αρχή για πολυτοπική εθνογραφία.

Ως εκ τούτου, η εθνογραφική προσέγγιση του δίγλωσσου μεταπολεμικού θεάτρου της Διασποράς αναλύεται σε δύο άξονες που προϋποθέτουν: α) την «εμβάπτιση» του παρατηρητή στο υπό έρευνα κοινωνικό πλέγμα, με σκοπό την κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων των ερευνητικών παραμέτρων και β) τη διατήρηση της επιστημονικότητας της έρευνας ώστε να διασφαλιστεί η αντικειμενική καταγραφή και ερμηνεία του εξεταζόμενου φαινομένου με οδηγό τους σκοπούς και στόχους της μελέτης.

Στο παρόν ερευνητικό έργο, η διττή υπόσταση του μελετητή, όπως υπαγορεύεται από την εθνογραφική έρευνα, συγκλίνει μεν κατά ένα τρόπο στον διττό χαρακτήρα του εθνογράφου θεατρικού συγγραφέα της Διασποράς, διαφοροποιείται δε ως προς την αναλογία υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας που τους διακρίνει.

Οι δύο εθνογράφοι, θεατρικός συγγραφέας της Διασποράς και μελετητής, υπό μία έννοια αναπτύσσουν έναν «εξ αγχιστείας δεσμό συγγένειας» με τον πρώτο να αποτελεί τον κύριο μοχλό δημιουργίας σε ρόλο κοινωνικού, θεατρικού και ιστοριογραφικού συντελεστή και τον δεύτερο να γίνεται κοινωνός και ερμηνευτής των παραπάνω, ισοροπιστής και συντελεστής με τη σειρά του.

Οι δύο άξονες της εμβάπτισης και της επιστημονικότητας συνδέουν το θεωρητικό υπόβαθρο με το εφαρμοσμένο σκέλος της έρευνας καθώς επίσης καθορίζουν τον τρόπο συλλογής και μετέπειτα ανάλυσης δεδομένων υπό το πρίσμα του «πολυεπίπεδου

δομοαναλυτικού μοντέλου»¹³ μεταξύ άλλων, ώστε να απαντηθούν τα ερωτήματα που προκύπτουν και ενδιαφέρουν τον ερευνητή, δηλαδή: α) τι συνέβη στο παρελθόν, τι συμβαίνει στο παρόν και τι μπορεί να συμβεί στο μέλλον, β) πώς τοποθετούνται τα γεγονότα αυτά στο ευρύτερο πλαίσιο της κοινότητας και τι ρόλο μπορεί να παίξουν στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, γ) πώς η καταγραφή και η ερμηνεία συντελούν στην πραγματική αποτίμηση του έργου των μεταπολεμικών θεατρικών συγγραφέων που ανήκουν στην αλληλουχία των μεταπολεμικών γενεών μεταναστών και αποτελούν ορόσημο για την απαρχή της διάπλασης μιας πιο συνειδητής διαδοχής.

Η επιτόπια ποιοτική μελέτη αποτελεί ουσιαστικά τη μετατόπιση του ερευνητή από τον δικό του κόσμο στον κόσμο ενός άλλου, στον κόσμο των «υποκειμένων» της έρευνάς του. Ανάμεσα σε αυτόν και τα υποκείμενά του υπάρχει συνήθως μια μη κοινή πραγματικότητα. Αυτή την «ενδιάμεση» πραγματικότητα καλείται να ανακαλύψει. Όταν ταξιδεύει κανείς σε έναν τόπο, συνήθως βλέπει μόνον αυτά που εσκεμμένα του επιδεικνύουν, δηλαδή την επιφάνεια των πραγμάτων. Το βάθος αποκαλύπτεται μόνο σε εκείνους που από τη μια μεριά έχουν την υπομονή, τη θέληση, τον τρόπο και την έμπνευση να προσηλωθούν και να διεισδύσουν σε μια «άλλη» κοινωνία, καθώς επίσης και σε εκείνους που επιτρέπουν στους εαυτούς τους «να δουν». Ο φόβος για το άγνωστο μπορεί να επισπεύσει στον «ταξιδιώτη-ερευνητή» την ανάγκη του να ερμηνεύσει, να κρίνει και να συγκρίνει μέσα από τα «δικά» του μάτια, προκειμένου να κατατάξει τα «πράγματα» βιαστικά κι έτσι να ησυχάσει.

Μέσα από αυτήν τη μελέτη δημιουργώντας ένα προσωπικό αρχείο εξετάζονται εκατό χρόνια θεατρικής δραστηριότητας των Ελλήνων στην Αυστραλία ταξινομημένη σε προπολεμική και μεταπολεμική περίοδο. Στην κάθε περίοδο υπάρχει καταγραφή των ντόπιων ελληνικών θιάσων και θεατρικών ομάδων, καθώς και περιοδεύοντες ελληνικοί θίασοι στην Αυστραλία στις μεγαλύτερες πόλεις όπου υπήρχε θεατρική δραστηριότητα, όπως: α. Σύδνεϊ, β. Μελβούρνη, γ. Περθ, δ. Βρισβάνη, ε. Χόμπαρτ.

Το υλικό αποτυπώθηκε μέσα από την αξιοποίηση παλαιών και νέων ερευνητικών εργαλείων όπως: α. ο Τύπος ελληνόφωνος και αγγλόφωνος (εφημερίδες, περιοδικά, ημερολόγια, λευκώματα): i) αποδελιτώσεις εφημερίδων: 710, ii) άρθρα – δελτία τύπου σε περιοδικά: 52, iii) ημερολόγια – λευκώματα: 10· β. Συνεντεύξεις: 75· γ. Βιβλιογραφία ελληνική και ξένη, έντυπη και ηλεκτρονική (μελέτες, μονογραφίες, άρθρα, κ.λπ.): δ. Θεατρικά προγράμματα: 365· ε. Θεατρικά έργα: 294· στ. Αφίσες: 49· ζ. Ψηφιακό και οπτικοακουστικό υλικό (βιντεοσκοπημένες και ηχογραφημένες παραστάσεις, φωτογραφίες): 133.

Το μεγαλύτερο μέρος του παραπάνω υλικού που αφορούσε τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς οργανώθηκε σε μορφή Portfolio (74 φάκελοι) όπου σε κάθε φάκελο υπάρχουν: α) συνέντευξη / συνεντεύξεις, β) θεατρικά κείμενα, γ) άρθρα, δ) μελέτες, ε) βιντεοσκοπημένες παραστάσεις, στ) φωτογραφίες, ζ) προγράμματα παραστάσεων και η) αφίσες.

Μέσα από την έρευνα εντοπίστηκαν:

13. Μιχάλης Δαμανάκης, *Ταυτότητες και εκπαίδευση στη Διασπορά*, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 2007 (Σειρά: Διαπολιτισμική Αγωγή), σ. 32.

1. Πρωτεργάτες του θεάτρου των Ελλήνων στην Αυστραλία (1915-1962): α. Σύδνεϋ (4), β. Μελβούρνη (5), Σύνολο: 9.
2. Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς στην Αυστραλία: Α. Πρώτη γενιά (1963 – σήμερα): α. Μελβούρνη (20), β. Σύδνεϋ (7), γ. Αδελαΐδα (3), δ. Περθ (1). Σύνολο: 31.
3. Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς στην Αυστραλία: Β. Δεύτερη γενιά (1977 – σήμερα): α. Βρισβάνη (1), β. Σύδνεϋ (11), γ. Μελβούρνη (15), δ. Χόμπαρτ (1), ε. Περθ (3), στ. Αδελαΐδα (1). Σύνολο: 32.

Τέλος, στον κατάλογο των θεατρικών κειμένων που διατρέχουν τη μελέτη καταγράφονται 267 θεατρικά κείμενα (από το προσωπικό μου αρχείο) με τον εξής τρόπο ταξινόμησης: Επώνυμο / Όνομα / Τίτλος / Είδος / Έτος έκδ. / Έτος παράστασης / Γλώσσα / Αριθμός σελίδων. Π.χ.: 1. Αγγελίδης Αλέκος, *Τα προξενιά* (2009) – σατιρικό πεζοτρόγυδο, αυτοέκδοση, Μελβούρνη, 40 σελίδες.

Το ίδιο έργο έχω στο αρχείο μου σε δακτυλογραφημένες σελίδες και χειρόγραφο εξώφυλλο από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Συμπεράσματα

Το ελληνόφωνο παροιγιακό θέατρο μπορεί να ενταχθεί οργανικά στο σώμα του νεοελληνικού θεάτρου και το αγγλόφωνο μπορεί να ταξινομηθεί στο αυστραλιανό θέατρο. Μπορεί η θεματολογία των Ελληνοαυστραλών θεατρικών συγγραφέων να κινείται σε ένα «μεταίχμιο», δεν χρειάζεται όμως να παραμένει εγκλωβισμένη σε αυτό, απρόσιτη σχεδόν στον Έλληνα αναγνώστη, θεατή ή κριτικό, λόγω της απόστασης, της γλώσσας (για όσους γράφουν στα αγγλικά) και της πλημμελούς προώθησης. Μέσα από την πληθώρα άρθρων σε εφημερίδες και περιοδικά, ελληνικά και ξένα, αλλά και τη διαδικτυακή διασύνδεση, η νεοελληνική κριτική στην Ελλάδα μπορεί να αντιμετωπίζει πλέον τη λογοτεχνία των αποδήμων ως μέρος του κορμού των Νεοελληνικών Γραμμάτων και όχι ως ένα φαινόμενο περιφερειακής ακόμη σημασίας, αφού το βλέμμα των Ελλήνων της Διασποράς είναι πάντοτε στραμμένο και προς την κατεύθυνση της Ελλάδας.

Οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς στην Αυστραλία

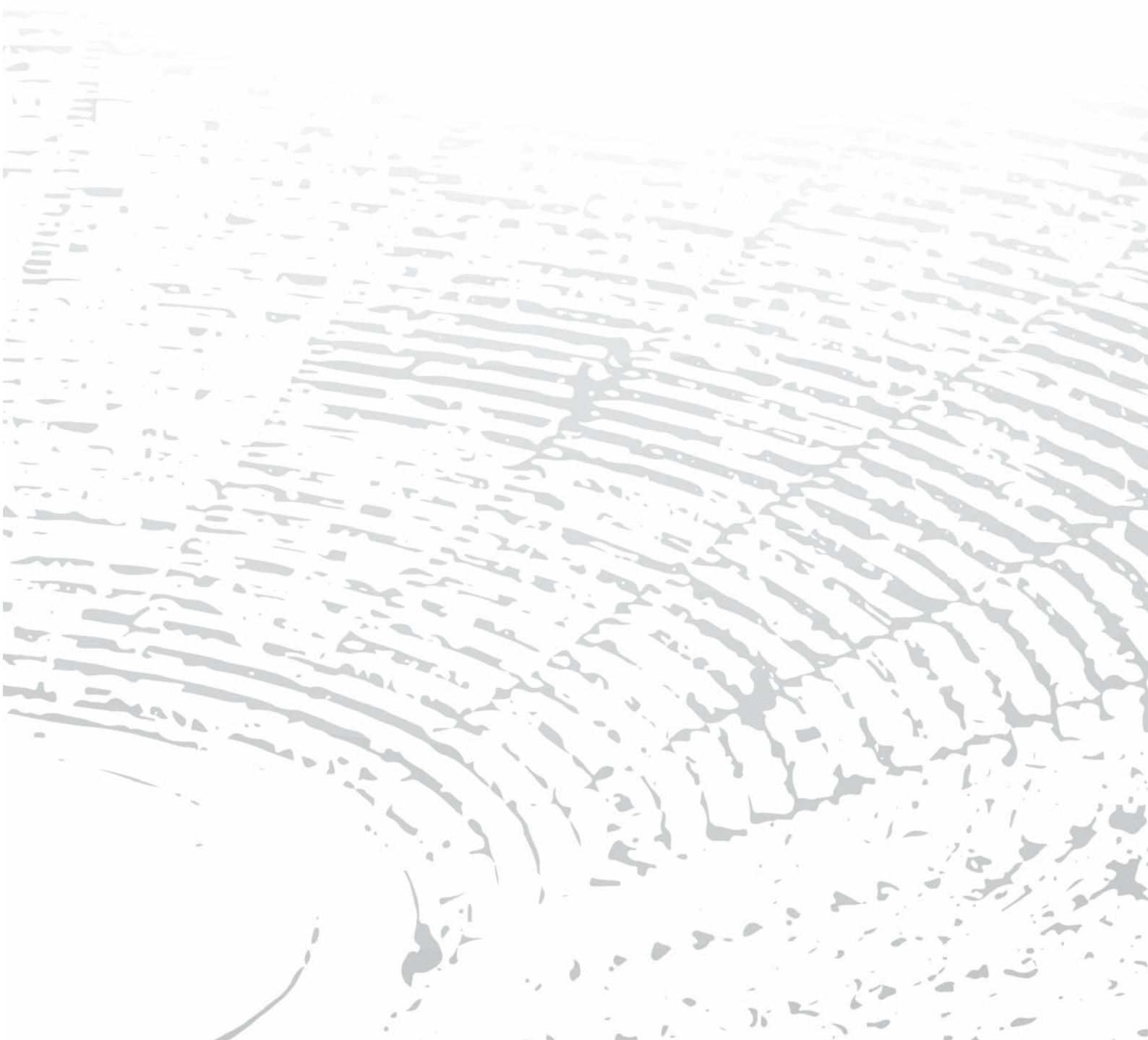
Οι θεατρικοί συγγραφείς μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς ως εθνογράφοι α. αναδιπλώνουν και αναπαράγουν τα ελληνικά και αυστραλιανά σύγχρονα ζητήματα που τους απασχολούν, β. συμμετέχουν σε εκδηλώσεις λόγου μέσα από τους χαρακτήρες τους, άλλοτε στην ελληνική με τη μεστή χρήση της εθνολέκτου, άλλοτε στην αγγλική γλώσσα με εμφανείς τις διαπολιτισμικές επιδράσεις, γ. χρησιμοποιούν τη μεταναστευτική τους εμπειρία, την οποία αποκομίζουν από συγκεκριμένο ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό πλαίσιο και τη «μορφώνουν» με αμιγή στοιχεία ταυτότητας μετανάστη, δ. κοινωνούν τα εν δυνάμει συνδετικά συστατικά της υπό διαμόρφωση συλλογικής συνείδησης.

Οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς στην Αυστραλία α. αναπτύσσουν και εξελίσσουν τη δική τους επικοινωνιακή επάρκεια, β. μεταφέρουν γνώσεις, εμπειρίες, γλώσσα/-ες, μουσική, τραγούδια και μύθους, γ. αναδεικνύουν τον «διάλογο» μεταξύ πρώτης και δεύτερης γενιάς συγκριτικά αλλά και σε αντιπαραβολή.

Ειδικότερα, οι γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς ως λαμπαδηδρόμοι α. προκαλούν την επικρατούσα τάση, την πατριαρχική εξουσία, τις διακρίσεις και την εκμετάλλευση, β. εισάγουν στα έργα τους χαρακτήρες, σχέσεις και υποσχέσεις, όπως εκείνες τις κατανοούν και ερμηνεύουν, γ. αρθρώνουν τη δική τους αλήθεια με τη δική τους «φωνή», γλώσσα, σκέψη και συναίσθημα, δ. εκθέτουν τον παραδοσιακό και σύγχρονο τρόπο ζωής, και ε. αναδεικνύουν τον αιώνιο διάλογο μεταξύ μητέρας και κόρης.

Συμπερασματικά, ο μεταναστευτικός πολιτισμός ως μια διαδικασία που ταξιδεύει ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς μπορεί να θεωρηθεί ως διαδικασία «εναλλαγής» βασικών παραδοσιακών αξιών σε σύγχρονες κληροδοτημένες αρετές από τη μια γενιά στην άλλη. Οι πολυπλοκότητες της μεταναστευτικής κουλτούρας και των ταυτοτήτων διαμορφώνονται και διαχέονται με ευλάβεια από την πρώτη γενιά Ελλήνων στη δεύτερη. Το ίδιο συμβαίνει και ανάμεσα στους θεατρικούς συγγραφείς πρώτης και δεύτερης γενιάς.

Ν. ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ /
ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

*Παιδική κωμωδία και διαπαιδαγώγηση:
Η περίπτωση του περιοδικού Φιλόστοργος Μήτηρ*

Κατά τον 19ο αιώνα παρατηρείται άνθηση των παιδικών περιοδικών στην Ευρώπη, αλλά και στην Ελλάδα.¹ Στο σύνολό τους τα παιδικά έντυπα διακρίνονται για τον διδακτικό τους χαρακτήρα, έχουν έντονο θρησκευτικό και ηθικοπλαστικό περιεχόμενο, απηχούν τις παιδαγωγικές αντιλήψεις και υπακούουν στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής. Κοινός στόχος τους είναι η παροχή *τερπνής και ωφέλιμης ύλης*,² στόχος που δεν διαφέρει από εκείνον των ευρωπαϊκών παιδικών περιοδικών. Τα γαλλικά παιδικά περιοδικά³ του πρώτου μισού του 19ου αιώνα (1815-1848) αποτελούν πρότυπο για πολλά ελληνικά περιοδικά. Στην πλειοψηφία τους τα έντυπα αυτά περιλαμβάνουν δύο ενότητες. Η πρώτη αφορά στις κατευθύνσεις που χαρακτηρίζονται «ωφέλιμες», όπως θρησκεία, ηθική, ιστορία, γεωγραφία, λογοτεχνία, καλές τέχνες, βιομηχανική παραγωγή, υγιεινή, φυσικές επιστήμες, χημεία. Η δεύτερη αφορά στη δημιουργικότητα («το τερπνόν»): σχέδιο, μουσική, κέντημα, μαγειρική, γρίφους, αινίγματα, παιχνίδια, ποιήματα, μύθους, ειδήσεις από το θέατρο και βιβλιογραφία.

Τα ελληνικά παιδικά περιοδικά του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα επιδιώκουν να διαμορφώσουν την εθνική, κοινωνική και ηθική συνείδηση των παιδιών, ενώ παράλληλα επιχειρούν να συμβάλλουν στην ανάπτυξη του γλωσσικού και αισθητικού τους κριτηρίου. Η ηθική, η διδασκαλία και η ψυχαγωγία είναι οι τρεις στόχοι που θέτουν οι παιδικές εκδόσεις. Τα θέματα που απαντώνται συχνότερα, στοχεύουν στην υπεράσπιση των ηθικών και θρησκευτικών αξιών. Χαρακτηριστικά, οι καλές πράξεις ανταμείβονται ενώ οι κακές τιμωρούνται.⁴ Ο διδακτισμός που κυριαρχεί στην παιδική λογοτεχνία του 19ου αιώνα δεν στοχεύει μόνον στην παροχή πληροφοριών και ωφέλιμων γνώσεων, αλλά και στην αναπαραγωγή προτύπων συμπεριφοράς που θα συμβάλλουν στην κοινωνική

1. Το πρώτο ελληνικό παιδικό περιοδικό είναι η *Παιδική Αποθήκη* (1836), (βλ. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Η «Παιδική Αποθήκη» και ο Δημήτριος Πανταζής. Το πρώτο ελληνικό παιδικό περιοδικό κι ο εκδότης του: Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1989).

2. Μάρθα Καρπόζηλου, *Ελληνικός νεανικός τύπος (1830-1914). Καταγραφή*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 1987, σ. 19.

3. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του γαλλικού εβδομαδιαίου εικονογραφημένου περιοδικού *Le Dimanche des enfants, Journal des récréations* (1840-1851).

4. Alan Fourment, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*, Paris, Éole, 1987, σ. 63.

ισορροπία και σταθερότητα. Για τον λόγο αυτό, τα έργα που απευθύνονται στα παιδιά αναδεικνύουν ηθικά διδάγματα, καθώς συχνά η λύση των προβλημάτων και των δυσκολιών προκαθορίζεται από τις ηθικές επιταγές.

Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, τα παιδικά περιοδικά συμπληρώνουν το πνεύμα και τις απαιτήσεις των σχολικών εγχειριδίων, ενώ η ψυχαγωγική τους αποστολή εξαντλείται στη δημοσίευση ποιημάτων και τερπνών και ωφέλιμων διηγημάτων. Στόχος τους παραμένει η συμπλήρωση της αγωγής που παρέχεται από το σχολικό ή οικογενειακό περιβάλλον. Περιορίζονται λοιπόν στην παροχή ωφέλιμων συμβουλών με στόχο να συμβάλλουν στη βελτίωση του χαρακτήρα των παιδιών, καθώς οι αξίες που προβάλλουν είναι συνήθως η τιμιότητα, η υπακοή στις προτροπές των ενηλίκων και η επιμέλεια. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι, την περίοδο αυτή, το παιχνίδι δεν αποτελεί μια αυτόνομη δραστηριότητα για την παιδική ηλικία, αλλά ένα ακόμη μέσο, το οποίο υπό ορισμένες συνθήκες μπορεί να συνεισφέρει στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών.⁵ Για τον λόγο αυτό, σε πολλά από τα περιοδικά της εποχής, τα οποία προβάλλουν τις αρετές της επιμέλειας και της εργατικότητας, το παιχνίδι παρουσιάζεται ως συνώνυμο της αργίας και της αταξίας. Χαρακτηριστικά, στο περιοδικό *Φιλόστοργος Μήτηρ* σημειώνεται το εξής:

«[...] πρόσεχε να μη χάνης τον καιρόν σου· διότι εις τον μαθητεύομενον ο καιρός είναι ο θησαυρός του μέλλοντός του, και η μόνη αποζημίωσις, την οποίαν δίδει εις τον κύριόν του διά την διδασκαλίαν του· όθεν μεταχειρίζου αυτόν ευσυνειδότης. Όταν σε στέλλωσιν εις θελήματα, μη παίξης εις τους δρόμους [...].»⁶

Η *Φιλόστοργος Μήτηρ* (1862-1866), «σύγγραμμα περιοδικόν και τερπνόν μετά εικονογραφιών, εκδιδόμενον δις του μηνός, εν Αθήναις, υπό του Μάρκου Δ. Σακκορράφου», θέτει ως στόχο τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών, ώστε αυτά να γίνουν χρηστοί και ενάρετοι πολίτες, ωφέλιμοι για τον πλησίον και την πατρίδα. Ο χαρακτήρας του περιοδικού είναι έντονα ηθικός και διδακτικός, καθώς αποβλέπει στη δημιουργία τέκνων ευπειθών, ενάρετων πολιτών και ευσεβών χριστιανών.⁷ Στην ύλη λοιπόν του περιοδικού κυριαρχούν θέματα σχετικά με την ιστορία, τη φυσική ιστορία, τη μυθολογία, τις τέχνες και τις επιστήμες, αλλά και διηγήματα, ανέκδοτα, περιγραφές και ηθικές εφαρμογές. Σποραδικά, εμφανίζονται σε συνέχειες θεατρικά κείμενα, δράματα και κωμωδίες, τα οποία κατά τη συνήθη πρακτική της εποχής ήταν ανυπόγραφα. Κατά το δεύτερο έτος της κυκλοφορίας του περιοδικού, το 1863, δημοσιεύεται για πρώτη φορά το θεατρικό έργο *Ανεζιώ και ο σκύλος της*, «παράστασις κωμική εις πράξιν μίαν και επτά σκηνάς.»⁸ Η κωμωδία αυτή

5. Κατά την Πάτσιοι, το παιδικό παιχνίδι δεν αποτελεί αυτόνομη δραστηριότητα, αλλά μπορεί υπό συγκεκριμένες συνθήκες να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της διαπαιδαγώγησης προωθώντας τις αρετές της υπακοής, της τάξης και της άσκησης του καθήκοντος (βλ. Βίκυ Πάτσιοι, «Η τέρψις των παιδών. Αναπαραστάσεις του παιχνιδιού στην ελληνική λογοτεχνία του 19ου αιώνα», στο Κλειώ Γκουγκουλή – Αφροδίτη Κούρια, επιμ., *Παιδί και παιχνίδι στη νεοελληνική κοινωνία (19ος και 20ός αιώνες)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 271).

6. Αλτεμόντης, «Ο κύριος Αλτεμόντης εκθέτει εις τον Παύλον ποια είναι τα καθήκοντα μαθητού τέχνης τινός», *Φιλόστοργος Μήτηρ*, τόμ. Α', αρ. 7, 15.2.1862, σ. 107.

7. Στο ίδιο, σσ. 270-271.

8. «*Ανεζιώ και ο σκύλος της*», *Φιλόστοργος Μήτηρ*, τόμ. Β', αρ. 9, 15.5.1863, σσ. 132-135. Τα πρό-

εκτυλίσσεται σε ένα μικρό χωριό, τα χαμηλά σπίτια του οποίου χωρίζονται από έναν κεντρικό δρόμο. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει το σπίτι της Ανεζιώς, το οποίο είναι το ωραιότερο και το καθαρότερο. Η υπόθεση του έργου αφορά στα παθήματα της Ανεζιώς, η οποία εξαιτίας του δύστροπου και αυταρχικού χαρακτήρα της προκαλεί το γέλιο τόσο των γειτόνων της όσο και των μικρών παιδιών που προσέρχονται στο σχολείο. Ιδιότροπη, φιλάργυρη και μεμφίμοιρη η Ανεζιώ αρνείται τη βοήθεια των συγχωριανών της που πρόθυμοι προστρέχουν να την βοηθήσουν, όταν εκείνη γλιστρά και πέφτει, εξαιτίας του χυμένου γάλατος, επάνω στον σκύλο της. Τον ίδιο δύστροπο χαρακτήρα φαίνεται να έχει και ο Αζόρ, ο οποίος την δαγκώνει ενόσω εκείνη τον χαϊδεύει. Το έργο τελειώνει με αυτοσχέδια περιπαικτικά τραγούδια για τα παθήματα της γεροντοκόρης Ανεζιώ.

Την ίδια χρονιά, στο περιοδικό δημοσιεύεται η κωμωδία σε δύο πράξεις (η πρώτη πράξη σε πέντε σκηνές ενώ η δεύτερη πράξη σε τέσσερις σκηνές), *Ο μικρός λαίμαργος*.⁹ Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε ένα αστικό σπίτι, όπου τα δύο μεγαλύτερα αδέρφια, ο Γεώργιος και η Ιωάννα, διαβάζουν τα μαθήματά τους. Η Ιωάννα είναι επιμελής και επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και φροντίδα για τον αμελή, ανυπάκουο και λαίμαργο, μικρό της αδελφό. Η αντίθεση των δύο αυτών χαρακτήρων κυριαρχεί στην κωμωδία. Σκοπός του συγγραφέα είναι να καταδείξει μέσα από μια σειρά αστείων παθημάτων (ο Γεώργιος παραλίγο να πνιγεί από τη λαιμαργία του τρώγοντας ψωμί ή πασαλείβεται ολόκληρος βουτώντας στη μουσταλευριά), το ελάττωμα της λαιμαργίας και της ανυπακοής. Στο έργο, ο ρόλος της μητέρας είναι να συμβουλεύει τα παιδιά, να ελέγχει την πρόοδό τους στα μαθήματα, ενώ ο πατέρας παρουσιάζεται στο τέλος αυστηρός και ολιγόλογος και αποσπά την υπόσχεση του μικρού λαίμαργου Γεωργίου ότι θα συμμορφωθεί στο άμεσο μέλλον.

Το 1865 δημοσιεύεται η κωμωδία «εις πράξιν μίαν», *Οι παραμάγειροι του Βασιλέως Κόκκω*.¹⁰ Το έργο εκτυλίσσεται σε ένα «ωραίο ινδικόν παλάτιον, περικυκλωμένον από ανθώνας και λειβάδια».¹¹ Και η κωμωδία αυτή περιστρέφεται γύρω από το ελάττωμα της λαιμαργίας. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου, όταν οι Βασιλείς απουσιάζουν από το παλάτι, οι τρεις παραμάγειροι αποφασίζουν να ανοίξουν κρυφά τις αποθήκες με τα άφθονα τρόφιμα και ποτά και να τα οικειοποιηθούν. Η οικονόμος όμως του παλατιού, πιστή στους Βασιλείς και αδυνατώντας να αποτρέψει τα σχέδια των μαγείρων, αποφασίζει να τους δώσει ένα μάθημα. Γεμίζει λοιπόν μερικά μπουκάλια με καθάρσιο και το προσφέρει στους μάγειρες. Εκείνοι κυλίνονται καταγής από τους πόνους, ημιθανείς. Ο συγγραφέας στο τέλος της κωμωδίας επισημαίνει ότι:

σωπα του έργου είναι: Κοκκωνίτσα Ανεζιώ (φιλάργυρον και μεμφίμοιρον γεροντοκόριτσον), Αικατερίνη (γείτων της Ανεζιώς), Σταμάτα (μικρά χωρική), Νεανίσκος τις, Πολλά παιδιά του χωριού, Αζόρ (σκύλος της κοκκωνίτσας Ανεζιώς).

9. «*Ο μικρός λαίμαργος*», *Φιλόστοργος Μήτηρ*, τόμ. Β', αρ. 18, 15.9.1863, σσ. 283-285 και αρ. 19, 1.10.1863, σσ. 302-304. Τα πρόσωπα του έργου είναι: Γεώργιος, Ιωάννα, Ευμορφούλα (τριετής), τέκνα της Θωμαΐδος και του Γεράνη, Πανάγος (φίλος του Γεωργίου), Λευκή (αδελφή του Πανάγου και φίλη της Ιωάννας), Κ. Γεράνης, Θωμαΐς (η σύζυγός του), Εις Υπηρέτης.

10. «*Οι παραμάγειροι του Βασιλέως Κόκκω*», *Φιλόστοργος Μήτηρ*, τόμ. Δ', αρ. 1, 1.1.1865, σσ. 12-15. Τα πρόσωπα του έργου είναι: Ιάκωβος (πρώτος παραμάγειρος), Φραγκίσκος (δεύτερος παραμάγειρος), Ιωάννης (τρίτος παραμάγειρος), Βάμβουλα (η οικονόμος του παλατιού).

11. Στο ίδιο, σ. 12.

«Τοιαύτα είναι τα αποτελέσματα της λαιμαργίας και της παρακοής [...] ότι αν κανείς από τους μικρούς αναγνώστες μας έχει αυτήν την κακήν συνήθειαν της λαιμαργίας, θα προσπαθήση να διορθωθή διά να μην βλάβη την υγείαν του και γίνη παίγνιον των ανθρώπων. Ο λαιμαργος διά να ευχαριστήση την κοιλίαν του, καταφεύγει πολλάκις και εις το ψεύδος, και εις την απάτην και εις αυτήν ακόμη την κλοπήν. Ποιος λοιπόν συλλογιζόμενος ότι διά πρόσκαιρον ευχαρίστησιν του λάρυγγος θα γίνη ένοχος τοιούτων κακών και δεν θα φανή τόσον γενναίος να αποβάλη την μισαράν αυτήν συνήθειαν; Εύχομαι ώστε η ειρημένη κωμωδία να γίνη αφορμή προς διόρθωσιν όλων των λαιμαργων και απειθών παιδιών, καθώς έγεινον αφορμή διασκεδάσεως.»¹²

Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται η κωμωδία σε δύο πράξεις, *Ο Φαντασμένος*.¹³ Η πρώτη πράξη έχει δύο σκηνές ενώ η δεύτερη έχει μία σκηνή. Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται σε ένα αστικό σπίτι της εποχής. Με αφορμή την ονομαστική εορτή ενός θείου αναδεικνύονται τα ελαττώματα ενός εκ των δεκαπεντάχρονων αγοριών, η έπαρση και η αλαζονεία. Ο νεαρός Θηραμένης στο τέλος μετανοεί και αποσπά τη συγχώρεση της μητέρας του και των υπολοίπων παρευρισκομένων, δηλώνοντας ότι «[...] απ' εδώ και εμπρός θα γίνω αληθινός και απλούς».¹⁴ Το κείμενο είναι ιδιαίτερος διδακτικό αφού εξαρχής η μητέρα Δεσποινιώ συμβουλεύει την κόρη της να έχει υπομονή, να μην παίρνει τα πράγματα ασυλλόγιστα όπως κάνουν οι φαντασμένοι, ούτε πάλι να τρομάζει διά κάθε τι, όπως κάνουν οι οκνηροί και οι νωθροί. Χαρακτηριστική είναι η παραίνεσή της: «Έσο μετριόφρων, αλλ' αποφασιστική εις τα έργα σου».¹⁵ Στο πλαίσιο της χριστιανικής ηθικής η μητέρα προβάλλει τις αξίες της εποχής και συμβουλεύει τον υιό της Κυριακό να είναι φιλεύσπλαχνος, να βοηθά τους φτωχούς, πιστεύοντας ότι ο Θεός θα ανταμείψει τις καλές του πράξεις. Χαρακτηριστική είναι η φράση «μη κάμνης εις άλλους ό,τι δεν θέλεις να σου κάμνωσιν άλλοι».¹⁶

Στις τέσσερις αυτές κωμωδίες ο διδακτικός χαρακτήρας και η ηθικοπλαστική διάθεση είναι ιδιαίτερος εμφανείς. Ο συγγραφέας αποβλέπει στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών επισημαίνοντας τις ολέθριες συνέπειες που μπορεί να έχουν οι κακές συνήθειες, όπως η λαιμαργία, η αλαζονεία, η ανυπακοή. Ο σκοπός αυτός δηλώνεται άμεσα στο έργο *Οι παραμάγειροι του βασιλέως Κόκκω*, καθώς στο τέλος ο συγγραφέας σημειώνει ότι η κωμωδία αυτή στοχεύει στη συμμόρφωση των ανυπάκουων και λαιμαργων παιδιών. Το ελάττωμα της λαιμαργίας θα αποτελέσει το θέμα και της κωμωδίας *Ο μικρός λαιμαργος*, στην οποία μια σειρά αστείων παθημάτων οδηγεί το μικρό αγόρι να μετανοήσει και να υποσχεθεί ότι θα συμμορφωθεί με τις υποδείξεις των γονέων του.

12. Στο ίδιο, σ. 15.

13. «*Ο φαντασμένος*», *Φιλόστοργος Μήτηρ*, τόμ. Δ', αρ. 15, 1.8.1865, σσ. 236-238 και αρ. 16, 15.8.1865, σσ. 249-253. Τα πρόσωπα της κωμωδίας αυτής είναι: Κοκκώνα Δεσποινιώ (χήρα ιατρού), Κυριακός, (υιός της, ετών δεκαπέντε), Ανθούλα (θυγάτηρ της, ετών δεκατριών), Κοκκώνα Καννελιώ (χήρα εμπόρου και αδελφή της Κοκκώνας Δεσποινιώς), Θηραμένης (υιός της, ετών δεκαπέντε), Φαίδρα (θυγάτηρ της, δωδεκαετής), Κυρ Κοσμάς (αδελφός της Κοκκώνας Δεσποινιώς και της Κοκκώνας Καννελιώς), Εις Υπηρέτης, Μια θαλαμηπόλος.

14. Στο ίδιο, σ. 253.

15. Στο ίδιο, σ. 236.

16. Στο ίδιο, σ. 237.

Τα κορίτσια στις κωμωδίες *Ο μικρός λαίμαργος* και *Ο φαντασμένος* παρουσιάζονται υπάκουα, συνετά, επιμελή στα μαθήματα, στοργικά απέναντι στα αδέρφια τους, ενώ αντίθετα τα αγόρια εμφανίζονται περισσότερο ανυπάκουα και αμελή. Η δράση των νεαρών κοριτσιών στις κωμωδίες αυτές είναι περισσότερο περιορισμένη από αυτή των αγοριών. Παρουσιάζονται ευαίσθητα, ευσεβή κι ευγενικά, με έντονο το αίσθημα της ευθύνης και του καθήκοντος. Τα χαρακτηρίζει η ανεκτικότητα και η υπομονή, απαραίτητες αρετές για τον ρόλο της μητέρας που θα ακολουθήσει. Τα νεαρά αγόρια εμφανίζονται περισσότερο δραστήρια και κοινωνικά ενώ παράλληλα παρουσιάζονται άτακτα, ανεύθυνα και απείθαρχα.

Μέσα από τις κωμωδίες αυτές αναδεικνύεται ο ρόλος της γυναίκας στην οικογένεια κατά τον 19ο αιώνα. Η γυναίκα περιορίζεται, κατά κύριο λόγο, στον ρόλο της συζύγου και μητέρας. Ασχολείται αποκλειστικά με τη λειτουργία του σπιτιού και την ανατροφή των παιδιών. Ενδιαφέρεται για την πρόοδό τους και τις επιδόσεις τους στο σχολείο. Πιο ευαίσθητες και ευάλωτες από τους άντρες, οι γυναίκες στέκονται κοντά στα παιδιά προσπαθώντας να τα νουθετήσουν για θέματα σχετικά με την ηθική. Συχνά, φαίνονται να συμπάσχουν καθώς χαίρονται με τα χαρίσματα και τα επιτεύγματα των παιδιών τους και υποφέρουν με τις αποτυχίες και τα παραστρατήματά τους. Η γυναίκα, πάντοτε παρούσα στην οικογένεια, εμφανίζεται περισσότερο συναισθηματική και συχνά προσπαθεί να υποστηρίξει τα παιδιά της έναντι του συζύγου, ο οποίος τις περισσότερες φορές είναι απών. Συχνά, όπως στην κωμωδία *Ο φαντασμένος*, η μητέρα κακομαθαίνει τα αγόρια κυρίως εξαιτίας της υπερβολικής της αγάπης. Φαίνεται να αδυνατεί να τα μαλώσει ή να τα επιπλήξει, ρόλο που αναλαμβάνει ο πατέρας ή όταν αυτός απουσιάζει, ο θεός.

Ο ρόλος του άνδρα στις κωμωδίες αυτές είναι περιορισμένος. Αυτό συμβαίνει είτε επειδή ο άνδρας-σύζυγος δεν βρίσκεται στη ζωή, όπως συμβαίνει στην κωμωδία *Ο φαντασμένος* είτε επειδή εμφανίζεται στο τέλος της τέταρτης και τελευταίας σκηνής, όπως στην κωμωδία *Ο μικρός λαίμαργος*. Η παρουσία του όμως, αν και περιορισμένη, είναι καταλυτική καθώς κατορθώνει χωρίς ιδιαίτερο κόπο να επιβάλει την τάξη και να συνετίσει τον γιό του.

Οι δύο κωμωδίες *Ο μικρός λαίμαργος* και *Ο φαντασμένος* λαμβάνουν χώρα σε ένα αστικό περιβάλλον, ενώ η κωμωδία *Ανεζιώ και ο σκύλος* της εκτυλίσσεται σε ένα μικρό χωριό. Το έργο *Οι παραμάγειροι του Βασιλέως Κόκκω* αντίθετα, εκτυλίσσεται σε ένα φανταστικό περιβάλλον, σε ένα παλάτι στις Ινδίες.

Μέχρι τον 18ο αιώνα τα παιδιά θεωρούνται μικρογραφία των μεγάλων και η παιδική ηλικία περίοδος προετοιμασίας της ενήλικης ζωής. Ορισμένοι παιδαγωγοί και φιλόσοφοι, όπως ο Ioannes Amos Comenius (1592-1670)¹⁷ και ο John Locke (1632-1704),¹⁸ είχαν αναγνωρίσει την ιδιαιτερότητα και τις ανάγκες της παιδικής ηλικίας. Μέσω των

17. Εισήγαγε τα εικονογραφημένα συγγράμματα, γραμμένα στην τοπική γλώσσα και όχι στα λατινικά, εφάρμοσε αποδοτικές διδακτικές μεθόδους ακολουθώντας τη φυσική ανάπτυξη από τα απλά σε πιο σύνθετα θέματα, υποστήριξε τη διά βίου μάθηση, ανέπτυξε τη λογική σκέψη σε σχέση με τη στείρα απομνημόνευση και παρουσίασε και υποστήριξε την εκπαίδευση των φτωχών παιδιών, αλλά και βοήθησε την πρόσβαση των γυναικών στη μόρφωση.

18. Έβλεπε τη μάθηση ως ένα χαλαρό και παιγνιώδες αντικείμενο. Το παιδί θα πρέπει να αγαπήσει αυτό που μαθαίνει και όχι να εξαναγκαστεί.

κειμένων τους διαφαίνεται η ανάγκη να προσαρμοστεί η εκπαίδευση στις ιδιαιτερότητες αυτές. Το 1762 ο Rousseau γράφει τον *Émile* και θέτει τις βάσεις για τις αρχές της αγωγής λαμβάνοντας υπόψη τη φύση του παιδιού. Την ίδια εποχή διατυπώνονται και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες νέες παιδαγωγικές προτάσεις που διαμορφώνονται με βάση τη μελέτη της παιδικής συμπεριφοράς και ιδιοσυγκρασίας. Στην Ελλάδα οι απόψεις του Locke για την εισαγωγή του παιχνιδιού στην εκπαίδευση βρίσκουν ανταπόκριση στο έργο του δασκάλου του Γένους, συγγραφέα και μεταφραστή Ιωσήπου Μοισιόδακος (1725-1800) *Πραγματεία περί παιδων αγωγής ή Παιδαγωγία* (1779), του δασκάλου και κληρικού Γαβριήλ Καλλονά (1724-1795) *Παιδαγωγία* (1800), καθώς και στο έργο του δασκάλου του Γένους, ιστορικού και φιλοσόφου Κωνσταντίνου Μ. Κούμα (1777-1836).¹⁹

Τα πρώτα ιστορικά και οικογενειακά μυθιστορήματα για παιδιά που εμφανίζονται τον 19ο αιώνα λειτουργούν συμπληρωματικά της σχολικής διδασκαλίας, προσφέροντας στα παιδιά γνώσεις σχετικές με την επιστήμη, τη φύση και τη γεωγραφία.

Στις 27 Απριλίου του 1822 η Πελοποννησιακή Γερουσία αναγγέλλει την ίδρυση αλληλοδιδασκτικού σχολείου στην Τρίπολη ενώ ένα χρόνο αργότερα, το 1823, η Β' Εθνοσυνέλευση στο Άστρος εισάγει επίσημα την αλληλοδιδασκτική ως παιδαγωγική μέθοδο,²⁰ η οποία διατηρείται έως το 1880, όταν αποφασίζεται η αντικατάστασή της από τη συν-διδασκτική. Η αυστηρή πειθαρχία, η έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας του παιδιού με τον δάσκαλο, συνέπειες της αλληλοδιδασκτικής μεθόδου, απομακρύνει το σχολείο από την κοινωνία. Με το Διάταγμα του 1834 οργανώνεται η Δημοτική Εκπαίδευση στην Ελλάδα.²¹ Η ανάγκη για την εκπαίδευση των δασκάλων οδηγεί στην ίδρυση του πρώτου Διδασκαλείου ή Διδασκαλοδιδασκτηρίου²² με έδρα αρχικά το Ναύπλιο και στη συνέχεια την Αθήνα. Το μάθημα της Παιδαγωγικής καθιερώνεται και διδάσκεται από το 1837 με πρώτο καθηγητή τον Γεώργιο Παγώντα.²³ Το 1836 ιδρύεται η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία²⁴ που θα διαμορφώσει τη γυναικεία εκπαίδευση στα χρόνια που θα

19. Κωνσταντίνος Μ. Κούμας, *Σύνταγμα φιλοσοφίας*, τόμ. Γ', Βιέννη, Τυπογραφείο Ιωαν. Βαρθ. Τεσεβεχίου, 1819.

20. Άρθρο πζ' (κεφάλαιο Γ'), στον Νόμο της Επιδάουρου. Με το διάταγμα της 27.7.1830 ορίστηκε η υποχρεωτική εφαρμογή στα σχολεία του νέου Οδηγού της αλληλοδιδασκτικής μεθόδου του Ι. Π. Κοκκώνη, με τίτλο: *Εγχειρίδιον διά τα αλληλοδιδασκτικά σχολεία ή Οδηγός της αλληλοδιδασκτικής μεθόδου υπό του Σαραζίνου*. Το 1842 κυκλοφόρησε ο νέος οδηγός με τίτλο *Εγχειρίδιον ή Οδηγός της αλληλοδιδασκτικής μεθόδου. νέος τελειοποιημένος και πληρέστερος του μέχρι τούδε εν χρήσει Οδηγού του Σαραζίνου*. Για το ιστορικό της αλληλοδιδασκτικής στην Ευρώπη πριν την εφαρμογή της στην Ελλάδα, βλ. Άννα Κοκκωνή, *Το νεοελληνικό σχολείο και ο πολιτικός ρόλος των παιδαγωγικών συστημάτων*, Αθήνα, Κριτική, 1997, σσ. 90-93 και Ιωσήφ Σολομών, *Εξουσία και τάξη στο νεοελληνικό σχολείο. Μια τυπολογία των σχολικών χώρων και πρακτικών 1820-1900*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σσ. 163-223.

21. Αλέξης Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε (τεκμήρια Ιστορίας)*, τόμ. Α': 1821-1894, Αθήνα, Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1999.

22. Νόμος «Περί δημοτικών σχολείων» της 3ης Μαρτίου 1834, άρθρα 6 και 65.

23. Νόμος «Περί δημοτικών σχολείων» του 1834, άρθρο 65. Βλ. Παναγιώτης Παπακωνσταντίνου – Αποστόλης Ανδρέου, *Τα Διδασκαλεία και η ανάπτυξη της παιδαγωγικής σκέψης 1875-1914*, Αθήνα, Οδυσσεύς 1992, σ. 67 και Χρήστος Αντωνίου, *Η εκπαίδευση των Ελλήνων δασκάλων (1828-2000)*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002, σσ. 28-29.

24. Από το 1871 και εξής στο Διδασκαλείο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας το μάθημα της Παιδαγωγικής διδάσκει ο Αριστείδης Σπαθάκης. Το 1875, ο Σπαθάκης εκδίδει το *Εγχειρίδιον παιδαγωγικής προς*

ακολουθήσουν. Στη σημασία της ηθικής διαπαιδαγώγησης των αγοριών και κοριτσιών αναφέρεται η Κεχαγιά η οποία υποστηρίζει ότι: «[...] το γενναίον και το ατρόμητον κατά τους αγώνας» πρέπει να χαρακτηρίζει τους άνδρες, ενώ «[...] η αφοσίωσις, η αυταπάρνησις, η του πλησίον αγάπη» τις γυναίκες,²⁵ εκφράζοντας την κρατούσα άποψη της εποχής για τα χαρακτηριστικά και τον κοινωνικό ρόλο των δύο φύλων. Η διαπαιδαγώγηση των κοριτσιών, από τα μέσα κυρίως του 19ου αιώνα, αποβλέπει στην καλλιέργεια της ηθικής, ώστε να καταστούν ενάρετες θυγατέρες, μητέρες και σύζυγοι, ενώ τα αγόρια προετοιμάζονται να υπηρετήσουν τον δημόσιο βίο ως ενάρετοι πολίτες.²⁶ Η σεμνότητα, η πραότητα, η καρτερία, η νηφαλιότητα, η χρηστοθήθεια, η κοσμιότητα, η αφοσίωση στην οικογένεια, το αίσθημα της ευσέβειας και της φιλανθρωπίας είναι οι αρετές που διαμορφώνουν το γυναικείο πρότυπο της εποχής. Έμφαση δίνεται επίσης στον φιλανθρωπικό ρόλο της γυναίκας, ο οποίος υλοποιείται με την «ελεημοσύνη» και την «αγαθοεργία», καθώς η φιλανθρωπία προβάλλεται ως εγγενής τάση της γυναικείας φύσης και συνιστά ουσιαστικά «πρακτική» προέκταση των «φύσει» γυναικείων αρετών της αγάπης, της αφοσίωσης, της αυταπάρνησης.²⁷ Επισημαίνεται ότι στο σύνολο η διαπαιδαγώγηση αποσκοπεί αφενός μεν στον περιορισμό των έντονων συναισθηματικών εκδηλώσεων του ατόμου αφετέρου δε στην ομαλή ένταξή του στο κοινωνικό σύνολο.

Ωστόσο, από το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα ικανός αριθμός γυναικών μέσω του περιοδικού Τύπου εκφράζει απόψεις ριζοσπαστικές για την εποχή ως προς την ανέλιξη των γυναικών στον δημόσιο βίο. Η τάση αυτή λαμβάνει χώρα στα αστικά κατά κύριο λόγο κέντρα και κυρίως στις κοινότητες εκείνες που παρουσιάζουν παράλληλα με τη δημογραφική πυκνότητα, οικονομική ανάπτυξη και πνευματική κίνηση, δηλαδή πρωτίστως στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη, αλλά και στη Θεσσαλονίκη, τη Φιλιππούπολη, την Αδριανούπολη, την Τραπεζούντα. Στην περίπτωση αυτή, η γυναικεία εκπαίδευση προβάλλεται όχι μόνον ως κοινωνική αναγκαιότητα αλλά και ως ανθρωπιστική επιταγή. Μέσα από τον γυναικείο περιοδικό Τύπο²⁸ διαφαίνονται επιδράσεις του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, οι οποίες αφορούν κατά κύριο λόγο προνομιούχα οικονομικά και κοι-

χρήσιν των επιτετραμμένων την των παιδων αγωγήν, (βλ. Βασίλειος Φούκας, *Η παιδαγωγική κατάρτιση των εκπαιδευτικών Μέσης Εκπαίδευσης στην Ελλάδα (1837-1910): αναζητήσεις, θέσεις, προοπτικές*, Θεσσαλονίκη, Αδελφοί Κυριακίδη, 2005, σσ. 177-182).

25. Καλλιόπη Κεχαγιά, *Παιδαγωγικά μελέται, ήτοι λόγοι εκφωνηθέντες εν τω Ζαππείω*, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Βουτυρά, 1880, σσ. 39, 98.

26. Κατερίνα Δαλακούρα, *Η εκπαίδευση των γυναικών στις ελληνικές κοινότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Κοινωνικοποίηση στα πρότυπα της πατριαρχίας και του εθνικισμού (19ος αιώνας-1922)*, Αθήνα, Gutenberg, 2008, σ. 268. Βλ. επίσης: Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «Θεωρητικό πλαίσιο και κατευθύνσεις ελληνικών εκδόσεων που σχετίζονται με τη Χρηστοθήθεια, Παιδαγωγία και Παιδαγωγική (τέλος 18ου, αρχές 19ου αι.)», στο Νίκος Τερζής (επιμ.), *Μελέτη της εκπαίδευσης του νεοελληνισμού πριν από το κράτος – έξω από το κράτος – στο κράτος*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη, 2010, σσ. 76-80.

27. Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, *Συζύγου καθήκοντα προς χρήσιν των παρθεναγωγείων*, Εν Πειραιεί, εκ του τυπογραφείου «Σφαίρα», 1880, σσ. 27-55.

28. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του περιοδικού *Κυψέλη*, «σύγγραμμα περιοδικόν γυναικείον», το οποίο εκδίδεται τον Μάιο του 1845 στην Κωνσταντινούπολη, από την εκπαιδευτικό και ποιήτρια Ευφροσύνη Σαμαρτζίδου.

νωνικά στρώματα. Η ισότητα των δύο φύλων στηρίζεται εξάλλου στις φυσιοκρατικές ιδέες του Διαφωτισμού. Στο πλαίσιο αυτό το δικαίωμα στην εκπαίδευση αφορά εξίσου στις γυναίκες και στους άνδρες. Η εκπαίδευση θα πρέπει να είναι κοινή για όλους, ανεξαρτήτως φύλου και κοινωνικής τάξεως.

Το γυναικείο πρότυπο, όπως προβάλλεται στα παιδικά θεατρικά έργα του περιοδικού *Φιλόστοργος Μήτηρ*, υπηρετεί τις παραδοσιακές αρχές για τη θέση της γυναίκας στην οικογένεια και για τον ρόλο που καλείται να επιτελέσει.

Το θέατρο για παιδιά στην περίπτωση αυτή αντιμετωπίζεται ως ένα ακόμη μέσο διαπαιδαγώγησης. Το σχολικό περιβάλλον, ο κοινωνικός χώρος της αναγνωρισμένης παιδικής ηλικίας, όπως σημειώνει η Λαδογιάννη, θα αποτελέσει σε ένα μεγάλο μέρος του 19ου αλλά και στις αρχές του 20ού αιώνα τον χώρο ανάπτυξης και ανάδειξης του θεάτρου για παιδιά.²⁹ Ως εκ τούτου, τα περισσότερα θεατρικά έργα που απευθύνονται στα παιδιά διακρίνονται για τον διδακτικό και ηθικοπλαστικό τους χαρακτήρα.

29. Γεωργία Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2011, σ. 17.

ΜΑΡΙΑ Α. ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

*Μίλτος Κουντουράς (1889-1940):
Το θέατρο στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης (1927-1930).
Η περίπτωση των χειρόγραφων τετραδίων
με θεατρικά έργα μαθητριών του*

Ο Μίλτος Κουντουράς γεννήθηκε το 1889 στο χωριό Σκόπελο της Κοινότητας Πλωμαρίου Λέσβου, όπου και έμεινε μέχρι τη λήξη των μαθητικών του χρόνων. Σε ηλικία 18 χρόνων γράφτηκε στη Φαρμακευτική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και λίγους μήνες αργότερα μεταγράφηκε στη Φιλοσοφική Σχολή. Ο Κουντουράς από νωρίς έδειξε κλίση προς τη λογοτεχνία. Το γενικότερο ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία, την ποίηση αλλά και τη δραματουργία επηρέασαν βαθιά την παιδαγωγική και πρακτική του σκέψη μεταγενέστερα.¹

Ο Κουντουράς (1923-26) πραγματοποιεί μεταπτυχιακές σπουδές με κρατική υποτροφία στη Γερμανία. Πρόκειται για μια εποχή μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την πολιτική αλλαγή, όπου η Γερμανία έσφυζε από πνευματική ζωή. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο συνθηκών, ο Κουντουράς προσπάθησε να επωφεληθεί, τόσο με την ακρόαση διδασκαλιών όσο και με την από κοντά παρακολούθηση και διερεύνηση της λειτουργίας προοδευτικών σχολείων (Σχολείο Εργασίας, καθώς και τη συναναστροφή με προσωπικότητες που εφάρμοζαν τις νέες αυτές θεωρίες).² Συμμετείχε στη θεατρική κίνηση παρακολουθώντας παραστάσεις του σκηνοθέτη Μαξ Ράινχαρτ και συμμετείχε σε πανεπιστημιακά σεμινάρια Ψυχολογίας, Διδακτικής, Θεωρίας και Οργάνωσης της Αγωγής και σε σεμινάρια σχετικά με τη θέση και τη σχέση του Θεάτρου και της Τέχνης στην εκπαίδευση.³

Κατ' επέκταση λοιπόν, η πιο ουσιαστική επαφή του Κουντουρά με το θέατρο επιτελέστηκε κατά το διάστημα της παραμονής του στη Γερμανία, όπου δέχθηκε και γενικότερα τις ανάλογες επιδράσεις, οι οποίες διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό τη σκέψη

1. Φιλομήλα Λοάρη, *Ο Μίλτος Κουντουράς και η παιδαγωγική του σκέψη και δράση κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα: η «Ιερή Τριετία» στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 34.

2. Ιγνάτιος Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, Αθήνα, Εκδόσεις Ατραπός, 2005, σ. 41.

3. Θόδωρος Γραμματάς, «Το θέατρο ως μέσο αγωγής και παιδείας: Το παιδαγωγικό όραμα του Μίλτου Κουντουρά», στο Αθανάσιος Τριλιανός – Ιγνάτιος Καράμηνας (επιμ.), *Μίλτος Κουντουράς, ένας οραματιστής παιδαγωγός και ανιδιοτελής δάσκαλος*, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα, Εκδόσεις Ατραπός, 2003, σσ. 46-63.

και την προσωπικότητά του. Αργότερα, το ενδιαφέρον του Μίλτου Κουντουρά για την τέχνη, εμποτισμένο από τη θεωρητική κατάρτιση και εμπειρική γνώση στη Γερμανία, αποτελεί το επίκεντρο για τη σύνθεση του οράματός του για το Νέο Σχολείο, το οποίο και βρίσκει εφαρμογή κυρίως κατά την τριετή περίοδο (1927-30) της διεύθυνσης του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης.⁴

Κατά την τριετία της διεύθυνσης του Μίλτου Κουντουρά, στην ατμόσφαιρα του σχολείου ήταν έντονα διάχυτη μια ποιητική διάθεση. Η τέχνη σε όλες της τις διαστάσεις –θέατρο, μουσική, χορός– αλλά και σε άλλες μορφές της αποτελεί τον κεντρικό άξονα στην προσπάθεια του Κουντουρά για ανανέωση της Παιδαγωγικής. Οι μορφές τέχνης κατέχουν στην παιδαγωγική του πρωτεύοντα ρόλο, αφενός στο πρόγραμμα των μαθημάτων και αφετέρου στον τρόπο λειτουργίας του σχολείου ευρύτερα.⁵ Πίστευε ότι ο άνθρωπος περικλείει όλη την ανθρωπότητα μέσα του και φτάνει να αγριίξει τον υπεράνθρωπο μόνο με τα δημιουργήματα της τέχνης.⁶ Θεωρούσε την τέχνη ως το αβίαστο, αληθινό και αιώνιο δημιουργήμα του ανθρώπου, ως αναγκαίο και ανάλογο προϊόν με την αρμονική εκδήλωση των δυνάμεων του, ως θεϊκό δείκτη κάθε φορά για τον δρόμο του, ως τη φυσιολογική τάση του ανθρώπου και την προς αυτόπραγματώση του Εγώ.⁷

Θέατρο και Παιδαγωγική

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Μίλτος Κουντουράς εντάσσει το θέατρο στο σχολείο δημιουργώντας το σχολικό θέατρο. Ωστόσο, για τον Κουντουρά το σχολικό θέατρο και οι θεατρικές παραστάσεις που παρουσιάζονται από τις μαθήτριες δεν έχουν τίποτε το κοινό με τα συνηθισμένα θέατρα.⁸ Τα έργα των παιδιών και οι παραστάσεις του σχολικού θεάτρου δεν είναι –και δεν φιλοδοξούν να είναι– έργα τέχνης, όπως τα εννοεί κανείς στο συνηθισμένο κοσμικό θέατρο. Το θέατρο για παιδιά, το σχολικό θέατρο δεν προσβλέπει στη δημιουργία και απόδοση έργων καλλιτεχνικών, όπως δίνονται εκτός του σχολικού πλαισίου. Το σχολικό θέατρο δεν αποσκοπεί να δημιουργήσει κοσμικούς καλλιτέχνες γιατί σε μια τέτοια περίπτωση, ένα τέτοιο θέατρο θα λειτουργούσε με τρόπο τυραννικό στο σχολείο. Μια τέτοια προσέγγιση θα έβλαπτε ουσιωδώς το έργο της αγωγής, όπως το αντιλαμβανόταν ο Κουντουράς, δηλαδή της αγωγής της προσωπικότητας η οποία εξελίσσεται προς την ατομική δημιουργία.⁹

Συγκεκριμένα, για τον Κουντουρά το σχολικό θέατρο στηρίζεται σε τρεις άξονες:¹⁰ ο πρώτος άξονας είναι η δημιουργικότητα του παιδιού, ώστε να προωθείται η αυτο-εξέλιξή του ως προς τη σωματική, την πνευματική και την ψυχική διάσταση, ο δεύτερος

4. Ό.π.

5. Ι. Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, σ. 58.

6. Χ. Πρωΐδου-Ραζή, «Η τέχνη ως μέσον αγωγής στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης», στο Χ. Λ. Τσολάκη (επιμ.), *Μίλτος Κουντουράς, Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Βάνιας, 1991, σ. 98.

7. Στο ίδιο, σ. 113.

8. Ι. Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, σ. 75.

9. Χ. Πρωΐδου-Ραζή, «Η τέχνη ως μέσον αγωγής στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης», σσ. 99-100.

10. Ι. Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, ό.π.

άξονας είναι ότι το σχολικό θέατρο πρέπει να στηρίζεται στην καλλιέργεια της τέχνης που αντανακλά στην ψυχή του παιδιού τη δημιουργική της εξέλιξη, και ο τρίτος άξονας είναι αυτός της στήριξης του σχολικού θεάτρου για τον Κουντουρά. Αυτός αφορά στη χαρά του παιδιού, όπως προκύπτει από τη χαρά των ασκήσεων, του πνεύματος και της διανοίας. Για τον Μίλτο Κουντουρά το σχολικό θέατρο θα πρέπει να είναι η αυτοπραγμάτωση σε μια ποιητική εικόνα της ψυχής της παιδικής κοινωνίας.¹¹

Έτσι, το θέατρο οφείλει να είναι μια έκφραση του ίδιου του παιδιού, η οποία θα πρέπει να αντιμετωπίζεται με σεβασμό. Άρα, προκειμένου να κατανοήσει κανείς τι θα πρέπει να παρουσιάζει ένα παιδικό θέατρο θα πρέπει πρώτα να κατανοηθεί η παιδική ψυχή, η εποχή και η έννοια της εξέλιξής της, τα αίτια από τα οποία ξεκινά και τους σκοπούς προς τους οποίους στρέφεται.¹²

Άλλωστε, για τον Κουντουρά ο στόχος ήταν η διαμόρφωση μιας ανθρωποκεντρικής παιδείας, η οποία περνά και μέσα από την τέχνη. Ο τρόπος με τον οποίο ο Μίλτος Κουντουράς εργαζόταν για το σχολικό θέατρο ήταν πολυδιάστατος. Στη σκέψη του περιλαμβάνονταν οι διαστάσεις της θεατρικής δημιουργίας, όπως η λογοτεχνική δημιουργικότητα, η κίνηση, η ομαδική συνεργασία, η χειροτεχνία, οι κατασκευές, ακόμη και η κριτική με την έννοια της καλοπροαίρετης κριτικής που αποσκοπεί στη βελτίωση και εξέλιξη.¹³

Η φιλοδοξία του Κουντουρά ήταν να γίνει το θέατρο η συνισταμένη μιας καθολικής διδασκαλίας, μια συνεργασία όλων των μαθημάτων με όχημα τη θεατρική παράσταση, εμπλέκοντας έτσι την έκθεση, τη χειροτεχνία και τη γεωγραφία με το σχολικό θέατρο.¹⁴ Παράλληλα όμως, είχε στον νου του και την επιστημονική έρευνα. Ο σκοπός του Κουντουρά ήταν να ενσωματώσει στο σχολείο τη δραματοποίηση της ιστορίας. Σκοπός του ήταν, επομένως, μέσα από τη δράση και τη χαρά μιας θεατρικής παράστασης να καταφέρει την εμπάθυνση στην κοινωνική ζωή, τα ιστορικά γεγονότα, τα πρόσωπα και τις καταστάσεις.¹⁵

Θεωρούσε ότι το μεγάλο θέμα της τέχνης στο σχολείο αναφορικά με όλες τις μορφές τέχνης χωρίζεται σε δύο μέρη: Το πρώτο μέρος είναι το μέρος της μελέτης και αφορά στην επιλογή εκείνων των έργων τέχνης που πρέπει να προσφέρει κανείς στο παιδί ως ερεθίσματα. Το δεύτερο μέρος είναι το μέρος της έρευνας, το οποίο ουσιαστικά αφορά στην ενθάρρυνση του παιδιού ώστε να οδηγηθεί το ίδιο στη δημιουργία με αποτέλεσμα το παιδικό δημιούργημα.¹⁶

Με αυτή την προσέγγιση, σε όλες τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης κατά την τριετία της διεύθυνσης του Κουντουρά, εντάσσονταν οι πρακτικές του Σχολείου Εργασίας και σχεδόν όλα τα μαθήματα συσχετιζόνταν με το θέατρο, τη μουσική, τον χορό, την απαγγελία και την ποίηση.¹⁷ Έτσι, από τα διάφορα μαθήματα του προγράμματος σπουδών προέκυπταν τα θέματα από τα οποία εμπνέονταν

11. Μίλτος Κουντουράς, *Κλείστε τα σχολεία*, (εκπαιδευτικά άπαντα), τόμ. Α' - Β', επιμέλεια Α. Δημαράς, Αθήνα, Γνώση, 1985, σσ. 155-156 και Ι. Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, σ. 76.

12. Ι. Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, σ. 76.

13. Στο ίδιο, σσ. 76-77.

14. Χ. Πρωΐδου-Ραζή, «Η τέχνη ως μέσον αγωγής στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης», σ. 99.

15. Ι. Καράμηνας, *Ο παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς*, ό.π.

16. Χ. Πρωΐδου-Ραζή, «Η τέχνη ως μέσον αγωγής στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης», σ. 104.

17. Στο ίδιο, σ. 99.

τα ίδια τα παιδιά για το θέατρο και αντλούσαν θέματα τα οποία στη συνέχεια γίνονταν εμβατήρια γυμναστικής, στίχοι για τραγούδια αλλά και θεατρικά έργα. Η έμπνευση αυτή προέκυπτε ως αυθόρμητη εξέλιξη μετά την ανάλυση κάποιου διηγήματος στο μάθημα, κάποιου ποιήματος, κάποιου κεφαλαίου της ιστορίας ή των θρησκευτικών.¹⁸

Ιδιαίτερη έμπνευση για τα παιδιά προσέφεραν οι λαϊκές παραδόσεις. Μερικά παραδείγματα από τα οποία τα παιδιά άντλησαν υλικό για τη σχολική θεατρική παράσταση αποτελούν *Οι Καλικάντζαροι*, *Το Χωριάτικο Νυχτέρι*, *Ο Κλείδωνας* και *Το Προζύμι*, ένα έθιμο της Έδεσσας.¹⁹ Ακόμα, αφορμές δίνονταν στα παιδιά από πολλά λογοτεχνικά έργα, από τα οποία προέκυπταν διασκευές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν έργα τα οποία προέκυψαν από λογοτεχνικές διασκευές ομώνυμων διηγημάτων του Ζαχαρία Παπαντωνίου, όπως η *Ζορζέτα* και *Ολέθριος ο λοχαγός*.²⁰

Επίσης, δραματοποιούνταν υποθέσεις διηγημάτων από τα νεοελληνικά αναγνώσματα. Τέτοια παραδείγματα ήταν το έργο του Πολυλά *Ένα μικρό λάθος*. Άλλο τομέα έμπνευσης για τα παιδιά αποτελούσε και η καθημερινή ζωή.

Η παρουσίαση θεατρικών έργων ήταν συχνή στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης κατά την τριετία της διεύθυνσης του Μίλτου Κουντουρά. Πέρα από τα έργα που προέκυπταν από την έμπνευση των παιδιών από τις προαναφερόμενες πηγές της λαϊκής παράδοσης, της δημοτικής ποίησης, της έντεχνης ποίησης και της ευρύτερης λογοτεχνίας αλλά και της καθημερινής ζωής, παρουσιάζονταν και πρωτότυπα έργα από την ελληνική παράδοση, όπως για παράδειγμα *Η Θυσία του Αβραάμ* του Γεωργίου Χορτάτση.²¹

Ακόμη, ένα θεατρικό έργο μπορούσε να προκύψει ως συνδυασμός ενός πρωτότυπου θεατρικού έργου και της έμπνευσης των παιδιών από κάποιο μάθημα. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η θεατρική παράσταση του έργου *Ο Σωκράτης*, το οποίο ήταν ένα έργο εμπνευσμένο από το μάθημα των αρχαίων ελληνικών. Για το συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιήθηκε ως βοήθημα η λογοτεχνική μετάφραση του πλατωνικού διαλόγου *Φαίδων και Κρίτων* του Παύλου Νιρβάνα, οδηγώντας σε μία από τις πιο πετυχημένες παραστάσεις του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης.²²

Το χειρόγραφο του συγκεκριμένου θεατρικού έργου βρέθηκε στο αρχείο της Αφρούλας Κανάκη-Πασχαλίδου, μαθήτριας του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης κατά την περίοδο της ιερής τριετίας (1927-30) της διεύθυνσής και της εφαρμογής του οράματος του Μίλτου Κουντουρά, το οποίο δόθηκε δωρεά στο ΕΛΙΑ Θεσσαλονίκης τον Φεβρουάριο του 2008 από τα παιδιά της, Πόπη Μοσκόφ και Μάκη Πασχαλίδη και είχα την ευκαιρία να μελετήσω, να φωτογραφήσω και να ψηφιοποιήσω για τις ανάγκες της διδακτορικής μου διατριβής με θέμα: «Το θέατρο στην ελληνική Εκπαίδευση στον 20ό αιώνα μέσα από τη Νομοθεσία με έμφαση στην περίοδο 1900-1940».

Η Αφροδίτη (Αφρούλα) Κανάκη-Πασχαλίδου, κόρη του Λεωνίδα και της Καλλιόπης Κανάκη, γεννήθηκε το 1914 στη Συληβρία της Ανατολικής Θράκης. Φοίτησε στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης (1928-1934), του οποίου τη διεύθυνση είχε αναλάβει την

18. Ό.π.

19. Στο ίδιο, σ. 100.

20. Ό.π.

21. Στο ίδιο, σ. 101.

22. Ό.π.

περίοδο εκείνη (1927-30) ο Μίλτος Κουντουράς, όπως ήδη έχουμε πει. Μετά τη συνταξιοδότησή της μαζί με άλλες μαθήτριες του Μίλτου Κουντουρά εργάστηκαν για πολλά χρόνια για την ανάδειξη του έργου του έως τότε λησμονημένου παιδαγωγού. Πρώτος καρπός της δραστηριότητας των παλιών μαθητριών υπήρξε ο συλλογικός τόμος *Μίλτος Κουντουράς. Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης 1927-1930*, Αθήνα, Gutenberg, 1976.

Το εν λόγω αρχείο περιλαμβάνει στοιχεία για τα μαθητικά χρόνια της Αφρούλας Κανάκη-Πασχαλίδου, την επαγγελματική της σταδιοδρομία στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, καθώς και το ιδιαίτερο έργο της ίδιας και άλλων μαθητριών του Κουντουρά για την ανάδειξη του έργου του παιδαγωγού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το υλικό από το Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης, όπου διατηρούνται ομαδικές και ατομικές εργασίες, θεατρικά κείμενα, ημερολόγια και πρακτικά συγκεντρώσεων, υλικό από εκδηλώσεις και σχετικά αφιερώματα στον Τύπο της εποχής, αλληλογραφία, φωτογραφίες και γενικά υλικό που αφενός φωτίζει τον τρόπο λειτουργίας του σχολείου και αφετέρου αποκαλύπτει τον τρόπο που οι ίδιες οι μαθήτριες βίωναν την εμπειρία τους στο ιδιαίτερο αυτό σχολείο, υλικό που έχει αξιοποιηθεί στη διδακτορική μου διατριβή. Το αρχείο επίσης περιλαμβάνει αντίγραφα και φωτοαντίγραφα από το ιδιωτικό αρχείο του Μίλτου Κουντουρά, καθώς και πλούσιο υλικό από την επαγγελματική δράση της Αφρούλας Κανάκη-Πασχαλίδου από τα χρόνια της διδασκαλίας της. Το σύνολο του αρχείου είναι κατανομημένο σε δεκαεπτά φακέλους.

Στον πρώτο φάκελο (1) και συγκεκριμένα στον υπο-φάκελο με την αρίθμηση «1.3 Θεατρικά, εορτές, εκδρομές (1929-1933)» βρίσκουμε τη συλλογή «Θεατρικά Έργα (1929-1933)», που περιλαμβάνει τα ακόλουθα χειρόγραφα τετράδια με θεατρικά έργα των μαθητριών της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου: *Οι τελευταίες μέρες του Σωκράτη – Τρίπραχτο Δράμα* (μαθήτριες Β τάξης, Νοέμβριος 1929), *Αποκριάτικο Γλέντι: Ηθογραφία Έδεσσας* (μαθήτριες Γ τάξης, ομάδας Β, Φλεβάρης 1930), *Ύστερα από Χρόνια – Δράμα Δίπραχτο* (μαθήτριες Δ ομάδας, Νοέμβριος του 1930), *Στην Εποχή μας* (Δραματάκι των μαθητριών της Δ τάξης, 22 Δεκεμβρίου 1931), *Με τις θύμισες – Μονόπραχτο εργάκι* [αχρονολόγητο], *Στη βρύση για νερό (Μακεδονική εικόνα)* (μαθήτριες Ε ομάδας, Γ τάξης, 1930-31), *Χωριάτικο Νυχτέρι (κουτσομπολιό)* (μαθήτριες Ε ομάδας, Β τάξης, 1930), *Μια οικογένεια – Δίπραχτο δραματάκι* (μαθήτριες της Β ομάδας, Ε τάξης [αχρονολόγητο]), *[Χωρίς Τίτλο]* (Δράμα μαθητριών Β ομάδας, Α τάξης, 1929), *Ο θάνατος του Περικλέους* (διασκευή στο ομώνυμο έργο του Δ. Κορομηλά, [αχρονολόγητο]) και τέλος *Διασκευή πάνω στο «Παραμύθι» του Μαλακάση* (μαθήτριες Στ, ομάδας [αχρονολόγητο]).

Περιγράφοντας και παρουσιάζοντας, λοιπόν, το πρώτο (για την παρούσα ανακοίνωση) χειρόγραφο θεατρικό έργο των μαθητριών με τίτλο: *Οι τελευταίες μέρες του Σωκράτη*, καταθέτουμε ότι πρόκειται για ένα δωδεκασέλιδο χειρόγραφο και μια σελίδα τίτλου, γραμμένο σε φύλλα τετραδίου. Στον υπότιτλο του έργου, το θεατρικό κείμενο χαρακτηρίζεται τρίπραχτο δράμα, φτιαγμένο όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται από τις Αμαλία Δελώ, Αφρούλα Κανάκη και την Άρτεμη Παπαδοπούλου, μαθήτριες της Β τάξης του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης. Το έργο γράφτηκε τον Νοέμβριο του 1929 και παίχτηκε στις 8 Ιουνίου 1930, ημέρα Κυριακή, στις 7:00 μ.μ., στην αυλή του Διδασκαλείου, από τα ίδια τα παιδιά στο πλαίσιο της καλοκαιρινής γιορτής του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης κατά το σχολικό έτος 1929-30, σύμφωνα με το διασωθέν πρόγραμμα της συγκεκριμένης σχολικής γιορτής.

Στην πρώτη σελίδα του χειρογράφου βλέπουμε πως οι μαθήτριες χρησιμοποίησαν για βοηθήματα τα έργα *Απολογία Σωκράτους* του Πλάτωνος, σε λογοτεχνική μετάφραση του Παύλου Νιρβάνα και πρόλογο του Σίμου Μενάρδου (*Πλάτωνος Απολογία Σωκράτους*, μτφρ. Παύλου Νιρβάνα, πρόλογος Σίμος Μενάρδος, Εν Αθήναις, Εκδόσεις Ελευθερουδάκης, 1923) και τη σχολική μετάφραση Πλάτωνος Κρίτων του Αχιλλέως Τζααρτζάνου. Στη συνέχεια μας δίνεται η διανομή του έργου:

«Πρόσωπα:

Σωκράτης:	Άρτεμη Παπαδοπούλου
Κρίτων:	Αφρούλα Κανάκη
Φρουρός:	Μαρίκα Θεολογίδου
Δικαστές:	Τσακίρη και Δεσίπρη
5-6 μαθήτριες:	Κατίνα Δανιηλίδου Ευαγγελία Καμπαζή Μαρίκα Καλαφάτη Κατίνα Γέτσιου και Μαρίκα Ροδίτη»

Το έργο χωρίζεται σε τρεις πράξεις και πραγματεύεται την πρόταση απόδρασης του Σωκράτη από τον Κρίτωνα. Στην Α' πράξη, η σκηνή παριστάνει το εξωτερικό μιας φυλακής και παράμερα σε μια γωνιά, πάνω σε μια πέτρα κάθεται ένας φρουρός με το όπλο του στο χέρι. Πριν χαράξει ακόμα, εμφανίζεται ο Κρίτων, πλούσιος μαθητής του Σωκράτη και προσπαθεί να δωροδοκήσει τον Φρουρό για να σώσει τον Σωκράτη από τον θάνατο. Τελικά, ο Φρουρός μπροστά στο χρυσάφι που του προτείνει ο Κρίτων, πείθεται και του επιτρέπει να μπει μέσα στη φυλακή για να μιλήσει με τον Σωκράτη. Στη β' σκηνή παρουσιάζεται το εσωτερικό της φυλακής και ο Σωκράτης να κοιμάται πάνω σε αχυρένιο στρώμα. Σε όλο το φάσμα της Β' πράξης, ο Κρίτων προσπαθεί να πείσει τον Σωκράτη να αποδράσει, απόπειρα που κρίνεται αναποτελεσματική, καθότι ο Σωκράτης μένει πιστός στη διδασκαλία του για ενάρετη, δίκαιη ζωή και σεβασμό στους Νόμους. Στη Γ' πράξη οι μαθητές επισκέπτονται τον Σωκράτη για τον στερνό αποχαιρετισμό και παρακολουθούμε τη σταθερότητα των λόγων του δασκάλου τόσο προς τους μαθητές όσο και την ψυχραιμία με την οποία πίνει το κώνειο ενώ οι μαθητές του λυγίζουν.

Το εμπνευσμένο αυτό θεατρικό έργο από το μάθημα των αρχαίων ελληνικών, στάθηκε από τα πιο επιτυχημένα δράματα και απέσπασε το χειροκρότημα όλων τόσο στην παράσταση του 1930 στη Θεσσαλονίκη όσο και όταν παρουσιάστηκε στη γιορτή που έδωσε το Διδασκαλείο στη Φλώρινα (1930)^{23,24} σε εκδρομή-επίσκεψη σε σχολείο εκεί.

Το δεύτερο έργο κατά χρονολογική σειρά, στα χειρόγραφα τετράδια των μαθητριών φέρει τον τίτλο: *Αποκριάτικο Γλέντι*, με υπότιτλο: *Ηθογραφία Έδεσσας*. Πρόκειται για ένα ακόμα χειρόγραφο των μαθητριών του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης, γραμμένο σε δέκα χειρόγραφες σελίδες και μία σελίδα τίτλου, εργασία των μαθητριών

23. Μίλτος Κουντουράς. *Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης 1927-1930*, Αθήνα, Gutenberg, 1976, σσ. 110-114.

24. «Η άφιξη του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης εις την πόλιν μας», εφ. *Η Μακεδονική*, 23.5.1930, σ. 2.

της Γ τάξης της Β ομάδας, τον Φεβρουάριο του 1930 (Φλεβάρης του 1930, όπως χαρακτηριστικά αναγράφεται στο χειρόγραφο).

Αναφερόμαστε σε ένα μονόπρακτο δράμα, με κεντρικό θεματικό πυρήνα ένα αποκριάτικο, οικογενειακό γλέντι, εμπνευσμένο από λαϊκά ήθη και έθιμα του τόπου και της ιδιαίτερης κοινωνίας των μαθητριών, γεγονός που πλησιάζει μια από τις ιστορικές ή και προϊστορικές ρίζες του Θεάτρου, όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Βάλτερ Πούχνερ²⁵ αναφορικά με τη γένεση του Θεάτρου.

Τα πρόσωπα του έργου είναι:

«**Πρόσωπα:**

Παππούς

Γιαγιά

Τίλκα, κόρη τους

Τάκης, άντρας της

Γιαννάκης, παιδί τους

Ρήνα, κόρη του παπού [στο χειρόγραφο παπού, με ένα «π»]

Δημήτρης, άντρας της

Λενιώ }

Μαριώ } παιδιά τους

Νίκος }»

Η δράση εστιάζεται στο σπίτι του παππού, όπου η κάμαρη είναι χωριάτικα στολισμένη. Ο παππούς και η γιαγιά κάθονται με το εγγονάκι τους τον Γιαννάκη κοντά σε ένα μαγκάλι. Από τη μεταξύ τους συζήτηση συμπεραίνουμε ότι προετοιμάζονται για αποκριάτικο γλέντι και περιμένουν τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας μεταμφιεσμένα Τζαμαλάρια,²⁶ όπου χαρακτηρίζονται αρχετυπικά πρόσωπα, εξέλιξη των οποίων θεωρούνται τα σημερινά Ρουγκάτσια (Ρουγκατσάρια²⁷ τα ονομάζει ο Βάλτερ Πούχνερ), με σκοπό την επαιτεία και κατ' επέκταση την καλοχρονιά. Οι Τζαμαλαραίοι, τσομπάνηδες των Πιερίων, μεταμφιέζονταν τα Φώτα και κατέβαιναν στα σπίτια των τσελιγκάδων εντεύθεν του Αλιάκμονα (στη χώρα των αρχαίων Αιγών), στα χωριά Παλατίτσια, Συκιά, Μελίκη, Νεόκαστρο, για χρόνια πολλά και μπαξίσι. Με τις ποιμενικές κάπες και το προσωπίο με το κρανίο και τα κέρατα τράγου, έλεγαν τα κάλαντα και περνούσαν σε ξύλινο οβελία τα δώρα του κεχαγιά που ήταν συνήθως ένα κομμάτι παστό χοιρινό.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι, όπως επισημαίνει και ο Γιώργης Μελίκης,²⁸ οι μαθήτριες, προφανώς λόγω μεταμφίεσης συνέχεαν τα έθιμα του Δωδεκαήμερου με τα έθιμα της Αποκριάς. Πράγματι, συν τη πορεία της συζήτησης καταφθάνουν οι μασκαρεμένοι για να ξεκινήσει το γλέντι και να απολαύσουν τα εδέσματα που έχουν προετοιμάσει και αγοράσει. Το γλέντι και κατ' επέκταση το δραματάκι κλείνει με την αναφορά στο έθιμο του Χάσκα. Πρόκειται για το έθιμο όπου το βράδυ της αποκριάς οι άντρες επισκέπτονται τους γονείς, οι νύφες τα πεθερικά, τους κουμπάρους και τους άλλους συγγενείς,

25. Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2010, σσ. 49-52.

26. Γιώργης Μελίκης, *Μάσκες*, Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2016, σσ. 2-3.

27. Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, 1985, σ. 33.

28. Γ. Μελίκης, *Μάσκες*, σ. 20.

φιλώντας τους το χέρι για να δείξουν σεβασμό και να ζητήσουν συγχώρεση κατά το χριστιανικό έθιμο. Αργότερα όλα τα μέλη της οικογένειας συγκεντρώνονται γύρω από το τραπέζι και ο αρχηγός της οικογένειας, εν προκειμένω ο παππούς, διενεργεί το έθιμο του Χάσκα. Κρεμάει δηλαδή σε έναν πλάστη, εδώ σε μια ρόκα, ένα σκοινί που στην απόληξή του έχει ένα βρασμένο αυγό. Το αυγό προσπαθεί κάθε μέλος της οικογένειας να το δαγκώσει χωρίς να χρησιμοποιήσει τα χέρια του, προκαλώντας ο καθένας το γέλιο των άλλων. Το λευκό βρασμένο αυγό συμβολίζει την έναρξη της σαρακοστής και της νηστείας. Κατά το έθιμο του Χάσκα οι χριστιανοί σφραγίζουν το στόμα τους για τη νηστεία με το λευκό αυγό, όπου η διαδικασία λαμβάνει τέλος την Κυριακή του Πάσχα με το κόκκινο αυγό, που σηματοδοτεί το τέλος της νηστείας και την ελεύθερη πια απόλαυση στο φαγητό. Με τον τρόπο αυτό και ένα χωριάτικο τραγούδι ολοκληρώνεται το μονόπρακτο έργο των μαθητριών.

Και ολοκληρώνοντας την παρούσα ανακοίνωση, παρουσιάζουμε το τρίτο από τα προαποφασισμένα θεατρικό έργο, από τα χειρόγραφα τετράδια των μαθητριών με τίτλο: *Ύστερα από Χρόνια – Δράμα Δίπρακτο*, γραμμένο από τις μαθήτριες της Δ ομάδας, τον Νοέμβριο του 1930, το οποίο παίχτηκε τόσο σύμφωνα με την αντίστοιχη σημείωση του χειρογράφου όσο και σύμφωνα με το διασωθέν πρόγραμμα των μαθητικών εκδηλώσεων, στις 23 Δεκεμβρίου του 1930, στη χριστουγεννιάτικη γιορτή του Σχολείου. Το έργο γράφτηκε από τις μαθήτριες: Ρηγοπούλου, Οικονομίδου, Δακτιλίδου, Μεντίζη και Χημεντού.

Πρόκειται για ένα δίπρακτο δράμα με κεντρικό θεματικό άξονα την επιδίωξη βελτίωσης του βιοπορισμού της οικογένειας μέσα από τη μόρφωση και τις σπουδές κάποιου μέλους της, γραμμένο σε δεκαεξασέλιδο χειρόγραφο τετράδιο και μια σελίδα τίτλου.

Τα πρόσωπα του έργου και η διανομή για την παράσταση της 23ης Δεκεμβρίου 1930 είναι:

«Πρόσωπα:

Παππούς:	Χημεντού
Μαρίτσα:	Διονισίου
Μήτρος (μικρός):	Τούλα
Γεωπόνος Μήτρος:	Κανάκη
κ. Αντρέας:	Θεολογίδου
Παιδιά:	Μίχου, Προκοπίου»

Η δράση εστιάζεται στο σπίτι ενός κτηνοτρόφου, δηλαδή του παππού, όπου ζει με τα δυο του εγγόνια, τη Μαρίτσα και τον Μήτρο. Ο Μήτρος αγαπά τα γράμματα, χαρακτηριστικό του γνώρισμα που έρχεται σε παραξένισμα με την εικόνα και τις συνήθειες της οικογένειας, όπου θεωρούν τα πολλά γράμματα περιττά. Τελικά, ο παππούς πείθεται από έναν γείτονά τους που αναλαμβάνει και τη φροντίδα του παιδιού, να ξενιτευτεί για να σπουδάσει ο εγγονός του, προκειμένου να πραγματοποιήσει το όνειρό του. Στη β' σκηνή βρίσκουμε τον παππού και τη Μαρίτσα να κάθονται και να μιλούν γύρω από το χριστουγεννιάτικο τραπέζι αναπολώντας οικογενειακές στιγμές με τον Μήτρο, τον οποίο έχουν να δουν χρόνια. Και ενώ μιλούν, χτυπά η πόρτα και μπαίνει ο Μήτρος, μεγάλος πια και έχοντας γίνει γεωπόνος. Φέρνει σε όλους δώρα και το νέο της βελτίωσης και αξιοποίησης του τόπου του με την εργασία του ίδιου και μιας ομάδας έμπειρων επιστημόνων. Το έργο κλείνει με την ευχαρίστηση της οικογένειας και ιδίως την ικανοποίηση του παππού για την πρόοδο του εγγονού του.

Από όλα τα παραπάνω προκύπτει ότι πάνω από όλα, αυτό που επεδίωκε και πέτυχε ο Κουντουράς ήταν να βιώσουν οι μαθήτριες τη θεατρική συνείδηση ως μια διαδικασία που αναπτυσσόταν αργά και σταθερά. Η επίτευξη αυτού του στόχου αποτελεί στην πραγματικότητα και την ουσιαστική παιδαγωγική επανάσταση που έφερε ο Μίλτος Κουντουράς μέσα από την παιδαγωγική του μέθοδο και το σύνολο της δράσης του ανάγοντας το θέατρο σε παράγοντα ανάπτυξης, διαμόρφωσης και συγκρότησης της προσωπικότητας του ατόμου.²⁹

29. Αναστάσιος Ταχτάλογλου, *Μίλτος Κουντουράς (1889-1940) – Ο Έλληνας*, 2^η έκδ., Ξάνθη, Εκδόσεις Σπανίδη, 2006, σ. 211.

Αρχείο Θανάση Φωτιάδη: Μια μικρή κιβωτός Θεάτρου Σκιών

In memoriam Θ. Φωτιάδη

Ο Θανάσης Φωτιάδης (Κωνσταντινούπολη 1921 – Αθήνα 1989) (στο εξής Θ.Φ.), υπήρξε πολύπλευρη πνευματική προσωπικότητα με πολιτικές απόψεις που σμίλευσαν τη μαχητική ζωή και το έργο του. Αν και νομικός στο επάγγελμα ασχολήθηκε εντατικά με ένα πλήθος πολιτιστικών δραστηριοτήτων: ποίηση,¹ λαογραφία,² μυθιστόρημα,³ θέατρο,⁴ ελληνικό θέατρο Σκιών (στο εξής Ε.Θ.Σ.), σάτιρα,⁵ εικαστικά (Εικ. 1), κ.ά.⁶ Στο πλαίσιο

1. Βλ. ενδεικτικά ποιητικές συλλογές του Θ.Φ.: *Νοτιές* (1943), *Αντίσταση* (1945, 1975), *Πανοπλίες* (1945), *Ναυτικό φυλλάδιο* (1957), *Διαδρομή* (1964), *Ένας θαυμάσιος περίπατος* (1965), *Ληξίαρχος* (1966), *Ληξίαρχος Β'* (1970), *Μηλότοπος* (1980), *Μητρώον (1943-1977)* (1980). Επίσης συμμετείχε (1954) στην ομαδική συγγραφή του ποιήματος «Η νύχτα, ο φόνος και το πρόσωπο» με τον Τ. Σινόπουλο κ.ά.

2. Βλ. ενδεικτικά Θ.Φ., *Γυναικοκρατία: (μητριαρχία). Ελληνική συμβολή στην Εθνολογία*, Αθήνα, Χατζηνικολής, 1980 καθώς και του ίδιου (επιμ.), *Όφισ γυρεύει σπήλαιον*, Αθήνα, Συλλογές, 1985. Επίσης του ίδιου, *Νύφη – γαμπρός και συγγενολόι. Απαρχές και διαδρομή του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα, 1988, καθώς και «Θ. Φωτιάδης, “Ελληνικός λαϊκός γάμος” (αριθμ. 323)», *Βιβλιοφιλία*, τχ. 138, Οκτώβρης – Νοέμβριος – Δεκέμβριος 2012, σ. 62. Φαίνεται ακόμα, πως ο Θ.Φ. παρακολούθησε εκπαιδευτικό σεμινάριο που οργάνωσαν η Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού και το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, με αντικείμενο «Λαογραφικά Μουσεία και Συλλογές: Οργάνωση – Λειτουργία» (Αθήνα, 7-10.5.1985).

3. Θ.Φ., *Ερατώ: μια σύγχρονη περιπέτεια στην Ελλάδα*, Αθήνα, Δωδώνη, 1971.

4. Θ.Φ., *Η μεγάλη θεά Ειρήνη (κείμενο για ορατόριο)*, Αθήνα, 1984.

5. Προφανώς σε όμορο πλαίσιο με το Μπάμπης Άννινος, «Αι πηγαί του γέλωτος», στον τόμο *Ο σύλλογος των εισαγγελέων και άλλα ευθυμογραφήματα*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης-Νίκας, [1908;], σσ. 313-365, βλ. ενδεικτικά Αθανάσιος Φωτιάδης, λόγιος, *Το λιβάδι με τους μαργαρίτες: ήτοι ρήσεις τερπναί και εμμέσως ωφέλιμοι, ενδελεχώς ερανισθείσαι, χάριν του απανταχού φιλοπροόδου, φιλοσκόμονος, φιλόγλωσσου αλλά και ρηξικέλευθου Ελληνισμού*, Αθήνησι, Γρηγόρης, 1965. Ακόμα, του ίδιου, *Το περιβόλι με τους μαργαρίτες*, Αθήνησι, Γρηγόρης, 1966, αλλά και το τρίτομο *Λεξικό Σάτιρας*, που δεν πρόλαβε να κυκλοφορήσει.

6. Για την ευρυμάθειά του Θ.Φ. βλ. και Κλείτος Κύρου, *Οπισθοδρομήσεις: αναδρομή ζωής*, επιμέλεια Γ. Καλιεντζίδη, Αθήνα, Άγρα, 2001, σσ. 81-84. Ως φοιτητής της Νομικής συνδέθηκε με την Αριστερά, οργανώθηκε στην ΕΠΟΝ κι έγινε αρχισυντάκτης του περιοδικού της *Λεύτερα Νιάτα*, ενώ με τους Μ. Αναγνωστάκη, Κλ. Κύρου, Π. Θασίτη και Γ. Καφταντζή συγκρότησε τον κύκλο του φοιτητικού περιοδικού *Ξεκίνημα*. Στο *Ξεκίνημα* υπέγραψε –κάποτε ως Νικήτας Βενιέρης– βιβλιοκρισίες, κριτικές θεάτρου και καλλιτεχνικών εκθέσεων. Για το *Ξεκίνημα* βλ. αναλυτικά Δ. Νεοφώτιστος, *Το περιοδικό «Ξεκίνημα» και η σχέση του με το λογοτεχνικό πλαίσιο της εποχής*, μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη, 2009. Για τον *Φοιτητή*, που ακολούθησε το *Ξεκίνημα*, και την αντιστασιακή δράση στη Θεσσαλονίκη, βλ. αναλυτικά Γ. Καφταντζής, *Το Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης στον καιρό της Κατοχής*, Θεσσαλονίκη, χ.χ.

αυτό διατύπωσε θέσεις του, συχνά με αφορμή συνέδρια,⁷ για πτυχές πολιτισμού και πολιτικής.⁸

Ανάμεσα στα έργα του, ιδιαίτερη θέση κατέλαβε ο πολυσέλιδος *Καραγκιόζης, ο πρόσφυγας* (στο εξής *Κ.Π.*), με τον σημαίνοντα τίτλο,⁹ όπου επιχειρήθηκε ευρύτερη παρουσίαση του Ε.Θ.Σ., φωτίζοντας όχι μόνο πιθανές ρίζες και αντανάκλασεις του αλλά και όψεις του παγκόσμιου Μικροθεάτρου και του διαλόγου του με τις υπόλοιπες τέχνες. Επιπλέον η έκδοση μαρτυράει τμήμα του ογκώδους Αρχείου Θ.Φ., μέρος του οποίου δωρήθηκε (2010 κ.ε.) στη γράφουσα από τον υιό των Θανάση και Καλλιόπης Φωτιάδου, Χρήστο.¹⁰

Καθώς αυτή ήταν η τρίτη μάλλον εκκαθάριση του Αρχείου,¹¹ εντοπίστηκαν λίγα σύνεργα / εικαστικά έργα καραγκιοζοπαικτών και καθόλου ηχητικά αρχεία.¹² Το δωρηθέν

7. Βλ. ενδεικτικά συμμετοχή του Θ.Φ. στην Ε' Πανελλαδική Συνάντηση Πολιτιστικών Φορέων (Αθήνα, 13-15.4.1984), εκπροσωπώντας το Ε.Θ.Σ.

8. Θ.Φ., «Η πνευματική αντίσταση στη Θεσσαλονίκη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΕ', τχ. 87/88, Μάρτιος – Απρίλιος 1962, σσ. 434-442. Ακόμα, του ίδιου, «Η πολιτιστική Αντίσταση στη Θεσσαλονίκη (1941-1944)», *Διαβάζω*, τχ. 58, 1982, σσ. 68-70.

9. Αθανάσιος Φωτιάδης, λόγιος, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας: εθνογραφική μελέτη*, Αθήνα, Gutenberg, 1977. Σκέψεις του Θ.Φ. για την καταγωγή του Ε.Θ.Σ. αντικατοπτρίζονται όχι μόνο στον τίτλο αλλά και στο εξώφυλλο της έκδοσης που οραματίστηκε ο ίδιος και υλοποίησε ο Ε. Σπαθάρης. Στο ίδιο πλαίσιο χαρακτηριστικός είναι ο σχεδιασμός της σφραγίδας της εταιρείας των καλλιτεχνικών του δραστηριοτήτων, όπου απεικονίζονται Καραγκιόζης – Κολλητήρης πλάι στην παράγκα έναντι σε Βεζυροπούλα – μπαρμπα-Γιώργο (όχι Πασά) πλάι στο σαράι, με υπερμεγέθη σπονδυλωτό όφι να στρέφεται σε αυτούς. Το δε χρώμα μελάνης στις εκτυπώσεις του παραπάνω σκίτσου σε επιστολόχαρτα – φακέλους ήταν το γαλανό παραπέμποντας στα χρώματα της ελληνικής σημαίας.

10. Τον Ιανουάριο του 2010 μέσω του καραγκιοζοπαίκτη Γ. Νταγιάκου που είχε νεαρός γνωρίσει τον γείτονά του Θ.Φ. και την οικογένειά του, συνάντησα τον γιο του Θανάση, Χρήστο. Στη μικρή οικογενειακή μονοκατοικία που γειτόνευε με την οικία του Ευγ. Σπαθάρη, προσπερνώντας τις μεγάλες βιβλιοθήκες του σαλονιού, οδηγήθηκα στη βιβλιοθήκη του χολ όπου στεγαζόνταν ελληνικά και ξένα βιβλία γύρω από το Μικροθέατρο, χειρόγραφα και δακτυλόγραφα του Θ.Φ. και άλλων, δημοσιεύματα Τύπου. Με τη γενναιόδωρη συνδρομή του Χρ. Φωτιάδη επιλέχθηκε έντυπο υλικό των ενδιαφερόντων μου, με προτεραιότητα σε εξαντλημένες, δυσπρόσιτες εκδόσεις και διπλά αντίτυπα, μαζί με ποικίλα ντοσιέ, που περιείχαν υλικό που θα κατέγραφα κι ενδεχομένως εν καιρώ θα μελετούσα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να λείπουν από την καταγραφή της συλλογής χαρακτηριστικά βιβλία της Συλλογής Θ.Φ., όπως *Τα απομνημονεύματα* του Σ. Σπαθάρη, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη* των εκδ. Ερμής, ο *Ρωμικός* του Γ. Σουρή, *Τα χαρτονόμουτρα* του Γ. Σκαρίμπα, *Ο Καραγκιόζης παρολίγον βεζύρης* του Γ. Σκούρη, κ.ά. Καθώς στο επόμενο διάστημα ο Χρ. Φωτιάδης συνέχισε τις εκκαθαρίσεις, το αρχικό δωρηθέν υλικό διευρύνθηκε, κυρίως με αλληλογραφία, φωτογραφίες και χειρόγραφα σημειώματα του Θ.Φ., σχετικά με το Θέατρο Σκιών. Καθώς η μόνη παράκληση του Χρ. Φωτιάδη ήταν να αξιοποιηθεί το Αρχείο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, στοιχεία ή αντίγραφα του παραχωρήθηκαν όποτε μου ζητήθηκε, όπως λ.χ. στον θεατράνθρωπο και αλλοτινό συνεργάτη του Θ.Φ., Γ. Καλατζόπουλο, στη φιλόλογο – υπεύθυνη βιβλιοθήκης του Σισμανόγλειου Μεγάρου Κωνσταντινουπόλεως Ευ. Αχλάδη, στην αναπληρώτρια καθηγήτρια Ir. Tresoukova, στη μεταπτυχιακή φοιτήτρια θεατρολογίας Ελ. Τζαβολάκη.

11. Μια πρώτη εκκαθάριση είχε γίνει από τον ίδιο τον Θ.Φ. μέσω δωρεάς του (1978) στο ΕΛΙΑ και μια δεύτερη μετά τον θάνατό του μέσω πώλησης στον καραγκιοζοπαίκτη Θ. Σπυρόπουλο. Για την πρώτη βλ. Αρχείο Θανάση & Καλλιόπης Φωτιάδη, Α.Ε. 1/05 ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ. Επιπλέον, βλ. Αρχεία Κ. Γεωργουσόπουλου, εισερχόμενη αλληλογραφία, υποφάκελος 8.4. και Γ. Σκαρίμπα, εισερχόμενη αλληλογραφία 1959, 1962, φάκ. 4.1.

12. Εξαιρέση αποτελούν κάποια εικαστικά έργα των Σπαθάρηδων και του Θ. Σπυρόπουλου, που δημοπρατήθηκαν στο επόμενο διάστημα. Για τα υπόλοιπα, βλ. Παράρτημα / Αντικείμενα.

(έντυπο) υλικό κατηγοριοποιήθηκε συμβατικά, με δημοσιευμένα / ανέκδοτα, ολοκληρωμένα και μη, κείμενα του Θ.Φ. να απαρτίζουν την πρώτη ομάδα και κείμενα άλλων μια δεύτερη. Ανάμεσα στην πρώτη ομάδα ξεχωρίζουν ένα αντίτυπο του *Κ.Π.* με χειρόγραφες διορθώσεις, αρθρογραφία, σχολιασμός / διάλογός του με άλλους συγγραφείς / καλλιτέχνες¹³ αλλά και θεατρικά του έργα (*Στρατηγός Μακρυγιάννης και Καραγκιόζης λαός*,¹⁴ *Φτωχοπρόδρομος και Αυγούστα*,¹⁵ κ.ά.). Ακόμα, προσχέδιο έκδοσης με θέμα τη σχέση Παιδιού – Καραγκιόζη με περιεχόμενο επιστολές, εκθέσεις και σκίτσα μαθητών γύρω από το Ε.Θ.Σ.,¹⁶ ομοιάζοντας στο θέμα βιβλίου που εκδόθηκε μετά τον θάνατο του Θ.Φ.¹⁷

Περαιτέρω, στην Αλληλογραφία του Θ.Φ. εντοπίζονται κυρίως εισερχόμενες επιστολές α) με ευχαριστίες παραλαβής ανατύπων άρθρων του ή του *Κ.Π.*, ευρέος κύκλου συνοδοιπόρων, πνευματικών ανθρώπων, πολιτιστικών φορέων,¹⁸ β) πρότασης αγοράς του Αρχείου Θ.Φ.,¹⁹ γ) γύρω από εγχείρημα αγγλικής έκδοσης του *Κ.Π.*²⁰ Ομοίως, εντοπίζονται εξερχόμενες επιστολές α) διερεύνησης συνεργασιών (π.χ. με τον Τούρκο συγ-

13. Βλ. Παράρτημα / Κείμενα Θ.Φ.

14. Βλ. αναλυτικά Α. Χοτζάκογλου, «Από τον Καραγκιόζη στο Μακρυγιάννη: Θ. Φωτιάδης και Θεάτρο Σκιών», εφ. *Αμαρυσία*, 28.4.2010 και 14.8.2010, σσ. 14-15 και 19 αντιστοίχως. Πέραν του κειμένου, εντοπίστηκαν προγράμματα της παράστασης, σχετικό φωτογραφικό υλικό και δημοσιεύματα Τύπου.

15. Ημιτελές χειρόγραφο του έργου σε συνάρτηση με την αλληλογραφία Θ.Φ. – Ι. Χατζηφώτη, είναι ενδεικτικά πλεκόμενων μικρών ιστοριών που μπορεί να φωτίσει ένα ιδιωτικό αρχείο. Ειδικότερα, ο Θ.Φ. επεσήμανε ομοιότητες Καραγκιόζη – Πτωχοπρόδρομου (Θ.Φ., *Καραγκιόζης πρόσφυγας*, υποσφ. 9, σσ. 55-58). Αργότερα, αλληλογραφώντας με τον Ι. Χατζηφώτη και έχοντας υπ' όψιν σχετική μελέτη του (Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Φιλοσοφία του κρασοπατέρος και άλλα πτωχοπροδρομικά*, Αθήνα, Γρηγόρης, 1969), ζήτησε βιβλιογραφική συνδρομή θυμίζοντας και το σχετικό κεφάλαιο του *Κ.Π.* Στον *Κ.Π.* δε, ενσωμάτωσε, μάλλον ως προσθήκη τελευταίας στιγμής, ένα κείμενο του Ι. Χατζηφώτη για την ελληνικότητα του Καραγκιόζη (Θ.Φ., *Καραγκιόζης πρόσφυγας*, σ. 401). Είναι γνωστό πως ο Ι. Χατζηφώτης μετέφερε (Δεκέμβριος 1979) στο Θεάτρο Σκιών τα *Πτωχοπροδρομικά* ενώ το βιβλίο (Ιωάννης Μ. Χατζηφώτης, *Ο Καραγκιόζης φτωχοπρόδρομος: η βυζαντινή καταγωγή, η γέννηση και η διαμόρφωση του Ρωμείου Καραγκιόζη*, Αθήνα, Γραμμή, 1981), που περιείχε το διασκευασμένο κείμενό του –και όχι τη ζωηρότερη σκηνική διασκευή του Δ. Μόλλα–, βρέθηκε άνευ αφιέρωσης στη βιβλιοθήκη του Θ.Φ. Από την εισαγωγή του Ι. Χατζηφώτη τεκμαίρεται όχι μόνον σύμπνοια απόψεων των δύο μελετητών αλλά και γνωριμία τους (βλ. σσ. 34-35). Αυτό που δεν είναι σαφές όμως είναι το ποιος πρωτοσκέφτηκε τη μεταφορά των *Πτωχοπροδρομικών* στο Ε.Θ.Σ. Για τη σχέση Πτωχοπρόδρομου – Καραγκιόζη και σύμπνοιας Θ.Φ. – Ι. Χατζηφώτη βλ. και Markét Kulháňková, «Αποτελεί ο Πτωχοπρόδρομος λογοτεχνικό πρόδρομο του Καραγκιόζη;», στον τόμο Κ. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ε.Ε.Ν.Σ.*, (Γρανάδα 9-12.9.2010), Αθήνα, 2011, τόμ. Β', σσ. 513-521.

16. Τα χειρόγραφα αυτά είχε νωρίτερα εμπιστευτεί ο Θ.Φ. στον Γ. Νταγιάνκο, ζητώντας του να τα καθαρογράψει ώστε εμπλουτισμένα με ανάλογα παιδικά σκίτσα του Φώτη Νταγιάνκου, μικρότερου αδελφού του Καραγκιόζοπαίκτη, να προωθηθούν προς έκδοση. Το σχέδιο αυτό δεν ευοδόθηκε.

17. Μιχάλης Ιερωνυμίδης, *Αγαπητέ Καραγκιόζη: γράμματα και σχέδια παιδιών του δημοτικού σχολείου για τον Καραγκιόζη και άλλους ήρωες Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, Καλέντης, 1990.

18. Βλ. Παράρτημα / Εισερχόμενη αλληλογραφία που απαρτίζεται κυρίως από ευχαριστήριες απαντητικές επιστολές.

19. Σχετικό αίτημα απέρριψαν οι: Γεννάδειος Σχολή, Μουσείο Μπενάκη.

20. Το θέμα θίγεται σε επιστολές των Κ. Μητσάκη, Ν. Γιαλούρη. Για τη σχέση Κ. Μητσάκη – Θεάτρου Σκιών βλ. ενδεικτικά «Θεάτρο Σκιών», <Τέχνη και Γράμματα>, εφ. *Μακεδονία*, 2.8.1974, σ. 2.

γραφέα Metin And),²¹ β) επίλυσης προβλημάτων με συνεργάτες (λ.χ. με εκδότη Κ.Π.,²² θεατράνθρωπο Γ. Καλατζόπουλο),²³ γ) αιτήματος βιβλιογραφικής συνδρομής (π.χ. προς Ι. Μ. Χατζηφώτη, Τρ. Κυριακίδη), δ) έκφρασης κριτικής και παραπόνων (π.χ. προς Ηλ. Πετρόπουλο),²⁴ ποικίλες επιστολές που μαρτυρούν αγωνιώδη αναζήτηση βιβλιογραφίας²⁵ και συμμάχων.²⁶ Το Αρχείο συμπληρώνουν εξώδικες διαμαρτυρίες (λ.χ. προς Γ. Χαρίδημο – Β. Πλάτανο – εφ. *Αυγή*)²⁷ και κοινοποιήσεις αποφάσεων συλλογικών φορέων, όπως η παύση του από νομικό σύμβουλο του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών που σε συνδυασμό με ανταλλαγή επιστολών στον Τύπο με τους Γ. Χαρίδημο, Π. Μιχόπουλο αποκαλύπτει νεφελώδεις σχέσεις με μερίδα καραγκιζοπαικτών.

Έτερο σημαντικό τμήμα της Αλληλογραφίας Θ.Φ. αποκαλύπτει –μέσω επαφών του με πρεσβείες, Έλληνες της Διασποράς, μέλη της Unima, διοργανωτές Φεστιβάλ, διευθυντές εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, κ.λπ.–²⁸ μια λιγότερο γνωστή επαγγελματική ιδιότητά του. Αυτήν του ατζέντη των καραγκιζοπαικτών Ευγένιου Σπαθάρη και αργότερα Θανάση Σπυρόπουλου (γένν. 1931).²⁹

Με την τελευταία δραστηριότητα συνδέεται κι ένα σχετιζόμενο με τον Ευγένιο Σπαθάρη σημαντικό τμήμα του Φωτογραφικού Αρχείου, που ψήγματά του μόνον έχουν

21. Εδώ ο Θ.Φ. ζητάει τα δικαιώματα μετάφρασης βιβλίου του στα ελληνικά. Τεχμαίρεται πως πρόκειται για το Μ. And, *Dionysos ve Anadolu çöyölüsü*, Istanbul, 1962.

22. Εκφράζονται (14.7.1977) παράπονα κυρίως για την καθυστέρηση κυκλοφορίας του Κ.Π. και γίνονται κάποιες υποδείξεις για την έκδοση.

23. Εκφράζονται παράπονα για πτυχές της συνεργασίας του με τον θίασο Θέατρο για τον Λαό, μέλος του οποίου ήταν ο Γ. Καλατζόπουλος.

24. Εκφράζονται (11.12.1978) δυσμενή σχόλια για βιβλίο (*Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*) του Ηλ. Πετρόπουλου, τον οποίον αποκαλεί «υποκοσμολόγο» και παράπονα πως αγνοήθηκε ο Κ.Π.

25. Βλ. π.χ. στην εισερχόμενη αλληλογραφία απαντητικό έγγραφο (3.3.1977) του δημάρχου Αμφιλοχίας γύρω από τον θάνατο του εκδότη της εφ. *Φωνή του Βάλτου*, Α. Γιώτη, τεύχη της οποίας θα αναζητούσε ο Θ.Φ. Επίσης, βλ. επιστολή (Πράγα, 7.10.1980) των Χαρά – Χρήστου (;) με επίκεντρο βιβλιογραφία γύρω από το τσεχοσλοβάκιμο Κουκλοθέατρο. Στο ίδιο πλαίσιο, στην εξερχόμενη αλληλογραφία βλ. επιστολή (9.1.1978) προς Τριαντάφυλλο Κυριακίδη, μέλος τοπικού κουκλοθιάσου της Βουλγαρίας.

26. Βλ. ενδεικτικά απαντητική επιστολή (6.9.1984) της Inge Borde-Klein (Unima Berlin).

27. Αιτία στάθηκε συνέντευξη του Γ. Χαρίδημου στον Β. Πλάτανο (Β. Πλάτανος, «Άλλοι δουλεύουν κι άλλοι τρώνε από τον Καραγκιόζη», εφ. *Αυγή*, 23.4.1978), όπου διατυπώθηκαν οξείες χαρακτηρισμοί για τον Θ.Φ. Βλ. ενδεικτικά: [Γ. Χαρίδημος:] ...«μπήκε στη μέση ο μεσολαβητής-νονός Φωτιάδης και μαζί με τον Σπυρόπουλο τσακώσανε το πεντακοσάρικο. Άσχετοι άνθρωποι μας εκθέτουν»... Ο Γ. Χαρίδημος αναφερόταν στην αγορά Αρχείου Θ.Σ. του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών από τον Θ. Σπυρόπουλο κατόπιν γνωμοδότησης επιστημονικής επιτροπής, προς 500.000 δρχ. Βλ. ενδεικτικά: «Αγοράστηκαν 950 φιγούρες του Καραγκιόζη», εφ. *Μακεδονία*, 15.1.1977, σ. 11.

28. Βλ. αλληλογραφία με Κολλέγιο Αθηνών, Κολλέγιο Ψυχικού, Λέσχη Αξιωματικών Ενόπλων Δυνάμεων, καραγκιζοπαίκτη Κ. Ζουγανέλη.

29. Υπό το πρίσμα της επαγγελματικής και φιλικής σχέσης Θ.Φ. – Θ. Σπυρόπουλου, μπορεί να ταυτίσει κανείς και υλικό γύρω από το Ε.Θ.Σ. και κάποτε και τον Θ. Σπυρόπουλο, που κείται στο αρχείο του «Κρατικού Θεάτρου Κούκλας Ομπραζτσόφ». Για μια πρώτη παρουσίαση του υλικού, χωρίς ωστόσο συσχέτισή του με τον Θ.Φ., βλ. Irina V. Tresorukova, «Ελληνικό Θέατρο Σκιών στη Ρωσία: αρχεία, δημοσιεύσεις, μελέτες», στον τόμο Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Ελληνικό Θέατρο Σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούγχερ)»*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas, 2016, σσ. 691-698.

δημοσιευτεί χωρίς να διασαφηνίζεται η προέλευσή τους.³⁰ Φωτογραφικά άλμπουμ τεκμηριώνουν τη συνεργασία των δύο ανδρών που οδήγησε σε περιοδεία στην Ευρώπη. Παραστάσεις δόθηκαν στη Γερμανία μέσω των Ελληνικών Κοινοτήτων, αλλά και μέσω του νομικού Αλ. Μπέτση στη Δανία, όπου ο νεοελληνιστής Ole Wahl Olsen επιμελήθηκε την κινηματογράφιση δύο μικρών ταινιών –που σήμερα λανθάνουν– με τον Ευγ. Σπαθάρη. Η συνεργασία Σπαθάρη – Olsen φαίνεται πως συνεχίστηκε και μετά το πέρας της συνεργασίας Σπαθάρη – Φωτιάδη, με αμοιβαίες μεταβάσεις σε Δανία – Ελλάδα κι ευρύτερες ζυμώσεις, βήματα των οποίων ανιχνεύονται και σε ρωσικά αρχεία.³¹ Χάρη στο αρχείο αυτό αποκαλύπτονται πέραν της πατρότητας και του περιεχομένου των σχετικών δελτίων τύπου που δημοσιεύονταν στον ελλαδικό Τύπο, οι ακριβείς διαδρομές που ακολουθήθηκαν αλλά και τα οικονομικά ωφέλη που απέφεραν. Στο ίδιο αρχείο αξιόποροσκτη θέση καταλαμβάνει η «οικογενειακή» φωτογραφία των Καραγκιοζοπαικτών, την οποία πρώτος εντόπισε στο αρχείο του Ευγ. Σπαθάρη με χειρόγραφη σημείωση του Σ. Σπαθάρη και δημοσίευσε ο Θ.Φ. επιχειρώντας και ταύτιση των εικονιζομένων.

Σε επόμενη κατηγορία εντάσσονται άλλων συγγραφέων ελληνικά και ξενόγλωσσα βιβλία και άρθρα γύρω από τα: Θέατρο (Σκιών), Κουκλοθέατρο, Γελοιογραφία, Μάσκες, Καλές Τέχνες. Επίσης, ημερολόγια με έμπνευση το Ε.Θ.Σ., εκδόσεις εικονογραφημένες από Καραγκιοζοπαίχτες, ποικίλα βιβλία με αναφορές στο Θ.Σ., παιδικά βιβλία με λαϊκότροπη εικονογράφιση, κάποια με αφιέρωση στον Θ.Φ. Δίπλα σε αυτά, λαϊκά φυλλάδια Καραγκιοζή και ελληνικά κόμικς Καραγκιοζή που προσφέρουν απαντήσεις σε ανοιχτά θέματα της σχετικής βιβλιογραφίας.³²

Πλάι τους ξεχωρίζουν λίγα διαφημιστικά φυλλάδια³³ καθώς και μια μικρή συλλογή θεατρικών προγραμμάτων θιάσων Μαριονέτας Σάλτζμπουργκ και Οθέλλο Σάρτζι (Αθήνα, 1975), θιάσου Κούκλας Ομπρατζτσώφ (Αθήνα, 1978),³⁴ Μαύρου Θεάτρου της Πράγας (Αθήνα, 1985), ξένων κουκλοθιάσων (λ.χ. Cannon Hill Puppet Theatre), που έδωσαν πα-

30. Θ.Φ., *Καραγκιοζής πρόσφυγας*, υποσ. 9, σσ. 306-307, 506, 522. Πλέον βλ. Ανθή Χοτζάκογλου, «Το Πάσχα του Καραγκιοζή στην Ευρώπη», *Ο Καραγκιοζής μας*, τχ. 133, Απρίλιος 2019, σσ. 9-12.

31. Για την επιστολή του O. W. Olsen, όπου προτείνεται μετάβαση Olsen – Ευγ. Σπαθάρη στη Σοβιετική Ένωση και προβολή των δύο ταινιών, βλ. Ir. V. Tresorukova, «Ελληνικό Θέατρο Σκιών στη Ρωσία...», υποσ. 29.

32. Ενδεικτικό της πολύπλευρης αξίας μιας τέτοιας Συλλογής είναι η περίπτωση των –χωρίς αναγραφόμενη χρονολογία– τευχών εκδ. Λιναρδάτου. Έτσι, αν και ως τώρα αναπαράγεται ευρέως και αυθαίρετως ως χρονολογία έκδοσης το 1970, από τον δεμένο τόμο επιμέλειας του Ευγ. Σπαθάρη προκύπτει ως χρονολογία έκδοσης το 1965, γεγονός που επαληθεύτηκε μετά από επικοινωνία με τον εκδοτικό οίκο.

33. Βλ. π.χ. φυλλάδιο «Έκθεση Θεάτρου Σκιών στον χρόνο από τον θάνατο του Σωτήρη Σπαθάρη», Διεθνές Καλλιτεχνικό Κέντρο Εικαστικών Τεχνών Ατενέουμ, 14.5 – 14.6.1975. Ακόμα, φέιγ βολάν Μ. Αθηναίου για τις παραστάσεις των έργων *Κίσσας ο Λεβέντης* και *Ο Καραγκιοζής δάσκαλος* (κινηματογράφος Διάνα, Μαρούσι) καθώς και *Ο Μ. Αλέξανδρος, Τα αινίγματα της Βεζυροπούλας, Ο Καραγκιοζής δάσκαλος* (κινηματογράφος Βάνα, Σούρμενα).

34. Τα αρχειοθετημένα αποκόμματα Τύπου (1957, 1978) για τον Ομπρατζτσώφ ξεπερνούν τα είκοσι πέντε. Σχετικό κείμενο και φωτογραφία αναδημοσιεύονται στο Θ.Φ., *Καραγκιοζής πρόσφυγας*, υποσ. 9, σσ. 44-45, ενώ σχετικό υλικό ανιχνεύεται και στο Αρχείο του Ομπρατζτσώφ (βλ. υποσ. 29). Αξιοσημείωτο είναι χειρόγραφο σημείωμα (30.4.1978) (προσχέδιο προς μετάφραση;) του Θ.Φ. προς τον Ομπρατζτσώφ ως συνοδευτικό βιβλίου του Θ.Φ. (Κ.Π.;) που θα προσφέρθηκε στον καλλιτέχνη.

ραστάσεις επ' αφορμής Φεστιβάλ (π.χ. Unima XIV Internationales Puppentheaterfestival 1984 in Dresden).

Αξιοπρόσεκτη θέση κατέχει η συλλογή δημοσιευμάτων Τύπου, εκ των οποίων κάποια είναι σπάνια ή αβιβλιογράφητα και χρονολογούνται από το 1888 έως τον θάνατο του συγγραφέα.³⁵ Μεταγενέστερα δημοσιεύματα (ca. 1990-2010), αποτελούν προσθήκες του Χρ. Φωτιάδη, που φρόντιζε να εμπλουτίζει τη Συλλογή.

Σε ό,τι αφορά σήμερα το Αρχείο Θ.Φ., οι εκκαθαρίσεις του συνεχίζονται καθώς τμήματά του δημοπρατούνται (2010 κ.ε.),³⁶ ενώ παλαιότερα κομμάτια του έρχονται στο φως σταδιακά εντός και εκτός Ελλάδας.³⁷

Η σύντομη επισκόπηση του Αρχείου επιβεβαιώνει πολυπραγμοσύνη και πάθος του συγγραφέα – συλλέκτη, σχολαστικότητα, επιμονή, μαχητικότητα, έντονο περί δικαίου αίσθημα, υπερηφάνεια, αγωνία αλλά και απογοήτευση, που ακολούθησε την έκδοση του πολυαναμενόμενου *Κ.Π.*, καθώς αντί της γενικής αποδοχής που ανέμενε, λαβώθηκε από πυρά μελετητών και караγκιοζοπαϊκτών. Ίσως αυτή ήταν και η αιτία, μαζί με τον αδόκητο θάνατό του, που δεν προχώρησε στις υπόλοιπες σχετικές εκδόσεις που οραματιζόταν. Όπως μάλλον κάθε ιδιωτικό αρχείο, έτσι κι αυτό έχει εν τέλει μορφή απομνημονευμάτων του συλλέκτη του αλλά παράλληλα και παρακαταθήκης στις επόμενες γενιές ερευνητών συνιστώντας μια κιβωτό τεκμηριών γύρω από το Μικροθέατρο που αφορά σε караγκιοζοπαϊκτες με δράση κυρίως κατά τις δεκαετίες 1960, 1970 και 1980

35. Δυσχέρεια χειρισμού του συγκεκριμένου αρχείου αποτελεί συχνά η μη αναγραφή πηγής προέλευσης ή ημερομηνίας. Σε κάποιες περιπτώσεις, η ταύτιση έγινε μέσω βιβλιογραφίας, αρχείων Τύπου (π.χ. εφ. *Ριζοσπάστης*), σε άλλες μέσω έτερων ιδιωτικών αρχείων, όπως αυτών του τεχνοκρτικού Τ. Σπητέρη, του εικαστικού Χρ. Κυριαζή, του δημοσιογράφου Δ. Γκιώνη, ενώ σε έτερες εκκρεμεί ακόμα.

36. Βλ. ενδεικτικά: *Βιβλιοφιλία*, τχ. 128, Απρίλιος – Μάιος – Ιούνιος 2010, σσ. 4-6, 65-70, εξώφυλλο, οπισθόφυλλο και passim· τχ. 130, Οκτώβρης – Νοέμβρης – Δεκέμβρης 2010· τχ. 137, Ιούλιος – Αύγουστος 2012, σ. 56, οπισθόφυλλο. Ακόμα, φιγούρα («Λένιν») κατασκευής Γ. Χατζή –βλ. *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σ. 82– δημοπρατήθηκε (Σπανός, Μάρτιος 2011, υπ' αριθμ. 101/0216) κι επαναδημοπρατήθηκε στις Η.Π.Α. Έτερο υλικό, προερχόμενο από τον Θ. Σπυρόπουλο, δημοπρατήθηκε (π.χ. Σπανός, Μάρτιος 2011, υπ' αριθμ. 100/0288, 0219) και κάποιο (χειρόγραφο αυτοβιογραφία του Θ. Σπυρόπουλου δημοσιευμένη στον *Κ.Π.* [σσ. 253-258] και μια σελίδα με πρόχειρα σκίτσα, θεατρικό πρόγραμμα του πρώτου ανεβάσματος του *Μεγάλου μας τσίρκου*, δύο φυλλάδια του Ευγ. Σπαθάρη σε έκδοση Αφών Λιναρδάτου) αγοράσθηκε μέσω δημοπρασίας από τον συλλέκτη Π. Μαζαράκη. Επίσης, εξαιρετική ρεκλάμα (*Δημαρχιακά Εκλογαί*) του Ευγ. Σπαθάρη που δημοπρατήθηκε (*Βιβλιοφιλία*, τχ. 128, υποσ. 36), εκτίθεται πλέον στο Μουσείο Μπενάκη (Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα).

37. Ενδεικτικά ως σημειωθεί ότι τμήμα του αρχείου που πέρασε (ca. 1989) στην κατοχή του Θ. Σπυρόπουλου εντοπίζεται πλέον στο κυπριακό Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α. και στο αθηναϊκό ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ. Στο Σ.Ο.Φ.Ι.Α. λ.χ. εντοπίστηκαν δύο ασπρόμαυρες φωτογραφίες, όπου εικονίζεται ο Αδ. Διαμαντής εν μέσω φιγουρών του Κύπριου Χρ. Πάφιου, καθήμενος σε κασέλα του Κύπριου караγκιοζοπαϊκτή – ταχυδακτυλογράφου Ν. Ιωάννου, με τον *Κ.Π.* ανά χείρας. Οι φωτογραφίες και η διαδρομή τους παρουσιάστηκαν στη διάλεξη της γράφουσας, «Ο караγκιοζοπαϊκτής, θαυματοποιός και λαϊκός ζωγράφος, Νίκος Ιωάννου (1904-1985). Ερμηνεύοντας Αρχεία του Μουσείου Λαϊκής Τέχνης Κύπρου και Ιδιωτών», Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 12.2.2014. Δίπλα σε αυτά, φάκελος με εξερχόμενη αλληλογραφία του Θ. Φωτιάδη εντοπίστηκε στην Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, σε υποαρχείο εισερχόμενης αλληλογραφίας του ιδρυτή της Αδ. Διαμαντή, ενώ άλλες ψηφίδες του παζλ ανιχνεύονται στο Αρχείο Σ. Ομπρατζάτσωφ. Στο δε ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ κείται φάκελος αλληλογραφίας του Θ.Φ. με τον Τ. Δεμοδό [Π. Κωνσταντινόπουλο] με θέμα το έργο του δεύτερου *Στρατηγός Χατζηχρήστος*.

καθώς και αρχεία τους αλλά και μελετητές, ενώ μοιάζει και με έναν ιδιότυπο καθρέπτη. Στα λάθη, τα πάθη, τις αγωνίες, τις δυσχέρειες αλλά και κάθε ενθουσιασμό που βίωσε ο συγγραφέας, συχνά ο ερευνητής μπορεί να δει αντανακλάσεις δικών του διαδρομών.



Εικ. 1. Εικαστικό έργο (1963) του Θ. Φωτιάδη με έμπνευση από το Θέατρο Σκιών. Συλλογή Χρ. Φωτιάδη / Φωτογραφία Α. Χοτζάκογλου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

(Καταγραφή Αρχείου Θ.Φ. / Συλλογή Α. Χοτζάκογλου)

Α. ΚΕΙΜΕΝΑ Θ. ΦΩΤΙΑΔΗ

ΒΙΒΛΙΑ

- *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας* (με χειρόγραφες διορθώσεις) [ηλεκτρονικό αντίγραφο]
- Υλικό βιβλίου με θέμα τη σχέση Παιδιού – Καραγκιόζη, βασισμένο σε κείμενα μαθητών Στ' τάξης, κυρίως του Τοσίτσειου Δημοτικού Σχολείου [ανέκδοτο]
 - α. Χειρόγραφα σενάρια Θεάτρου Σκιών
 - β. Καθαρογραμμένα τα άνω σενάρια
 - γ. Πληροφοριακά κείμενα για το Θέατρο Σκιών

ΑΡΘΡΑ / ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- «Το 1975, χρονιά Καραγκιόζη», *Χρονικό '75*, τόμ. 6, Σεπτέμβριος '74 – Αύγουστος '75, σσ. 261-262.
- «Ελληνικό Θέατρο Σκιών: στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη / The origin of the Greek Shadow Theatre», *Άνθρωπος*, τχ. 2, Δεκέμβριος 1974, σσ. 69-90.
- «Βυζαντινές ρίζες του Καραγκιόζη», *Τετράδιο*, τχ. 7-8, Δεκέμβριος 1974 – Γενάρης 1975, σσ. 9, 4 (17).
- «Ο Ετζεβίτ Πασάς στην Κύπρο...: τελευταίο έργο του Ευγ. Σπαθάρη», *Τετράδιο*, τχ. 7-8, Δεκέμβριος 1974 – Γενάρης 1975, σ. 9, εξώφυλλο.
- (εισαγωγή-παρουσίαση), *Οκτώ χαρακτηριστικά από παλιά έργα Μόλλα και Δεδούσαρου: Θέατρον Καραγκιόζη*, γραφική επιμέλεια: Β. Χριστιανός, Αθήνα, Συλλέκτης, 1975.
- «Δυο κείμενα για τον Καραγκιόζη: ρίζες στο λαό...», *Τετράδιο*, τχ. 17, Φλεβάρης 1975, σσ. 34-35.
- «Ο Καραγκιόζης και η προέλευσή του», *Εργόχειρο*, Μάης 1975, σσ. 40-41.
- «Περί Σ. Σπαθάρη», <Επιστολές>, *Αντί*, τχ. 26-27, 6.9.1975, σ. 61. [σχόλια στο άρθρο του Αλ. Γ. Ξύδη, «Εικαστικό Χρονικό», *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 21, 14.6.1975, σ. 52]
- «Ο Καραγκιόζης αποτελεί κοινωνική διαμαρτυρία;», *Τομές*, τχ. 9, Σεπτέμβριος 1975, σσ. 41-44.
- «Πότε γεννήθηκε ο Μπαρμπαγιώργος του Καραγκιόζη μας», *Νιοχώρι*, έτος Στ', τχ. 45, 1975(;), σσ. 239-241, 247.
- «Δυο φιγούρες ιστορούν πολλά: του Ταχήρ και του Βεληγκέκα», *Νιοχώρι*, έτος Στ', τχ. 46, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1975, σσ. 270-272.
- «Η φιγούρα Ταχήρ υπήρξε ιστορικά», *Τετράδιο*, [τχ. 14], Οκτώβριος 1975, σσ. 45-46.
- «Πάλι και πάντα Καραγκιόζης», *Ταχυδρόμος*, τχ. 47, 11.12.1975, σσ. 36-37.
 - α. «Συμπληρωματικά για τον Καραγκιόζη», [εφ. *Η Καθημερινή*], 13.12.1975 [επιστολή – απάντηση σε άρθρο (7.12.1975) του Αχ. Χατζόπουλου].
 - β. δακτυλόγραφη δισέλιδη επιστολή διαμαρτυρίας – σχόλιο σε άρθρο (εφ. *Η Καθημερινή*, 7.12.1975, σ. 15) του Αχ. Χατζόπουλου [το πλήρες κείμενο που απεστάλη, από το οποίο περικόπηκαν σαράντα λέξεις κατά τη δημοσίευσή του].

- «Πενήντα χρόνια Καραγκιόζης. 1925-1975: πενήντα χρόνια του σωματειακού Καραγκιόζη!», εφ. *Το Βήμα*, 14.12.1975, [σ. 10] [α' δημοσίευση της περιφημης «οικογενειακής» φωτογραφίας των καραγκιοζοπαικτών που έκτοτε αναδημοσιεύθηκε ευρέως].
- «Καραγκιόζης καὶ “Βαβυλωνία”. Ο Δ. Κ. Βυζάντιος και το πρώιμο Νεοελληνικό Θέατρο. Με την ευκαιρία των εκδηλώσεων του Θεάτρου Σκιών», εφ. *Αυγή*, 21.12.1975.
- «Περί Καραγκιόζης», εφ. *Η Καθημερινή*, 21.12.1975 [επιστολή – απάντηση σε επιστολή Γ. Χαρίδημου (16.12.1975) και ανταπάντηση Γ. Χαρίδημου].
- (επιμ.) «Ο θαυμάσιος κόσμος του Καραγκιόζη: αφιέρωμα στα 50 χρόνια του Σωματειακού Θεάτρου Σκιών (1926-1976)», *Συλλέκτης*, Δεκέμβρης 1975, σσ. 175-179.
- «Ο Καραγκιόζης Μακρονησιώτης», *Αντί*, τχ. 36, 10.1.1976, σσ. 28-29.
- «Η Θεσσαλονίκη στον χορό... Ένας Γενάρης όλο Καραγκιόζη», *Τετράδιο*, [τχ. 18], Μάρτιος 1976, σσ. 30-31.
- «Ο Μακρυγιάννης βλέπει Καραγκιόζη», <Καραγκιόζης>, *Τετράδιο*, χ.χ. [1975-76], σ. 45.
- «Η προέλευση του Καραγκιόζη», *Εργόχειρο*, τχ. 361, Οκτώβρης 1978, σσ. 16-19 +
- «Το μουσείο Ζυγομαλά (και ο λαϊκός πολιτισμός της Αττικής)», <Επιφυλλίδες της Αμαρυσίας>, εφ. *Αμαρυσία*, 14.9.1979, χ.σ.
- «Ο φίλος μας Καραγκιόζης», <Επιφυλλίδες της Αμαρυσίας>, εφ. *Αμαρυσία*, 10.7.1980, χ.σ.
- «Για τον Καραγκιόζη», <Επιστολές>, *Πολίτης*, τχ. 52, Ιούνιος – Ιούλιος 1982, σσ. 76-77 [επισημάνσεις στο άρθρο του Θ. Χατζηπανταζή. «Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890», *Ο Πολίτης*, τχ. 49, Μάρτιος 1982, σσ. 64-87 και απάντηση του Θ. Χατζηπανταζή] [Η ανταπάντηση του Θ.Φ. δεν δημοσιεύθηκε].
- «Βιβλιοκρισία για το Αικ. Μυστακίδου *Karagoz: το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*. Αθήνα, Ερμής, 1982», *Σύγχρονοι Καιροί*, τχ. 3, 1983, χ.σ.
- «Ο Καραγκιόζης, ανεπανάληπτη και ανεξάντλητη πηγή εθνικο-πολιτιστικού φρονήματισμού», περίληψη παρέμβασης στο Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημόνων – Συγγραφέων – Καλλιτεχνών για την Ειρήνη και τον Πολιτισμό, Αθήνα, 16-18.12.1983 [δακτυλόγραφο σε ελληνική και γαλλική γλώσσα] [ανέκδοτο].
- «Η καθαρεύουσα του Καραγκιόζη», <Διάλογος>, *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 256, 16.3.1984, [σ. 51] [επισημάνσεις στο άρθρο: Γ. Κιουρτσάκης, «Η Καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη: λόγιες διαστρεβλώσεις και λαϊκές αντιστάσεις», *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 230, 29.4.1983, σσ. 42-49].
- «Ποιες αιτίες κρατούν το Θέατρο Καραγκιόζη στο προσκήνιο της πολιτι[στ]ικής μας ζωής», εφ. *Αμαρυσία*, 26.2.1985, σσ. 1, 4, 6-7.
- επιστολή – απάντηση σε άρθρο (25.11.1985) του Δ. Αναγνωστόπουλου για εκδήλωση Καραγκιόζη στο Μαρούσι, εφ. *Αμαρυσία*, 2.12.1985, χ.σ.
- «Ιχνη ομηρικά στη Β. Κεφαλλονιά, Β. Κέρκυρα και Διαπόντια», στο Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Αργοστόλι – Ληξούρι 17-21.5.1986)*, Αργοστόλι, 1991, σσ. 39-57.
- «Ο Δ. Κ. Βυζάντιος και το πρώιμο νεοελληνικό Θέατρο» [δακτυλόγραφο κείμενο 5 σελ., δημοσιευμένο στην εφ. *Αυγή*, 21.12.1975].

- «Δημοσιεύματα για τον Καραγκιόζη στο *Ελεύθερο Βήμα* 1922-1944 (από την καταγραφή του Γιώργου Α. Παναγιώτου, 1978)» [χειρόγραφο 2σ.] [φ/α].³⁸
- «Ένας πολυσήμαντος θρακικός εορτασμός (του Αη Γιώργη, Άμφια Κομοτηνής)», στο *Πρακτικά του Γ' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου. Αλεξανδρούπολη 14-18 Οκτ. 1976*, Θεσσαλονίκη (ΙΜΧΑ 186), σσ. 681-691.
- «Ρεμπέτικο και Μικρασιάτες», <Επιφυλλίδες της *Αμαρυσίας*>, εφ. *Αμαρυσία*, 17.2.1986, χ.σ.

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ (ΑΝΕΚΔΟΤΑ)

- *Ο στρατηγός Μακρουγιάννης και ο Καραγκιόζης λαός!* [α' παράσταση: 1977].
α) χφ πρόχειρο, β) δακτυλόγραφο, γ) χειρόγραφο με σημείωση «τελική μορφή / 1986».
- *Φτωχοπρόδρομος και Αυγούστα*: φανταστική-ιστορική κωμωδία ή όπερα μπούφα σε δύο μέρη και ενδιάμεσο, που συμβαίνει στο Βυζάντιο, κάπου τον 13ο αιώνα και μετά [χειρόγραφο / ημιτελής].
- *Ο Καραγκιόζης στον Όλυμπο*, σε δύο πράξεις, πρόλογο και επίλογο [χειρόγραφο / προσχέδιο].
- *Η Ομορφάσχημη (στη χώρα των ιχθυών)*: κωμειδύλλιο εποχής με τραγικούς υπαινιγμούς / μια μεταπολεμική ανθρώπινη ιστορία σε δύο πράξεις [χειρόγραφο / προσχέδιο].
- *Ο Καραγκιόζης πολύτροπος* [χειρόγραφο / προσχέδιο].

Β. ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΞΕΡΧΟΜΕΝΗ

Γεννάδειος Βιβλιοθήκη [7.3.1980], Γ. Δαρδανός [εκδ. Gutenberg] (14.7.1977), Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξ. Σούτζου (Δ. Παπαστάμος, 3.7 και 2.9.1981), Γ. Καλατζόπουλος (term. a. quem 1978), περιοδικό *Πολίτης* (1982, αδημοσίευτη ανταπάντηση στον Θ. Χατζηπανταζή), Τρ. Κυριακίδης (9.1.1978), Μουσείο Μπενάκη (7.3.1980), Ηλ. Πετρόπουλος (11.12.1978), Ι. Μ. Χατζηφώτης (term. p. quem 1977), Unima France (J. Felix, 22.6.1983).

ΕΙΣΕΡΧΟΜΕΝΗ

Α. Αλεξάκης (28.4.1978), Ν. Γιαλούρης, Στ. Δάμος (28.2.1975), Δ. Δασκαλόπουλος (Συλλέκτης, 21.6.1978), Ι. Δεληγιάννης (1975), Τ. Δεμοδός (17.1.1978), Γ. Δημητράκος (18.1.1975), Π. Δρακόπουλος (1.2.1975), Αν. Ευαγγέλου (16.1.1975), ζεύγος Ιατρίδη, Γ. Ιορδανίδης, Κ. Κακούρη, Ι. Κακριδής, Γ. Καφταντζής (21.1.1975), Ρ. Κοψίδης, Β. Καραγιάννης (18.1.1975), Π. Κόκκαλης (δήμαρχος Αμφιλοχίας / 3.3.1977), Γ. Κουμά-

38. Βασισμένο στο Γιώργος Α. Παναγιώτου, *Ελεύθερον Βήμα: δημοσιεύματα 1922-1944. Βιβλιογραφική καταγραφή*, Αθήνα, Ερμής, 1978.

ντος (10.4.1975), Ρ. Κοφίδης (*Κάνιστρο*, Φεβρουάριος 1975), Κλ. Κύρου (13.1.1975), Κ. Κώνστας (*Νιοχώρι*, 9.8.1975), Α. Λαζάρου (17.1.1975), Δ. Λουκάτος, (29.3.1975), Κ. Μακρής, Κ. Μητσάκης (Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 16.1.1975), Π. Μιχάλογλου, Α. Μπαχαριάν, Ασ. Πανσέληνος, Β. Παπαϊωάννου, Κ. Παπαμιχαηλίδης (Πειραϊκός Σύνδεσμος, 3.3.1978), Γ. Π. Σαββίδης, Δ. Σιατόπουλος (14.1.1975), Δ. Σταμέλος, Δ. Στεργιόπουλος, Μ. Φαλτάιτς (5.2.1975), Ελ. Φιλιππίδου (Πάσχα 1975), Ν. Χιονίδης (επιθεωρητή ξένων σχολείων εν Ελλάδι), Α. Χρονόπουλος, Λεία (;) (12.1.1975), Μ. Bürmann (18.1.1975, 15.11.1979), Γενναδείου Βιβλιοθήκης (Fr. R. Walton, 17.1.1975 και Σ. Παπαγεωργίου, 11.3.1980), Εθνική Πινακοθήκη Μουσείον Αλ. Σούτζου (Δ. Παπαστάμος, 20.7.1981), Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (Μ. Κορρές, 29.3.1978), Θεατρικό Μουσείο (8.3.1978), Κολλέγιον Αθηνών (Στ. Αλιβιζάτος, 12.6.1979, Μ. Κυνηγός, 3.12.1991), Λέσχη Αξιωματικών Ενόπλων Δυνάμεων (22.3.1979), Μουσείο Μπενάκη (Αγγ. Δεληβοριάς, 22.3.1978), British School of Archaeology (21.1.1975), Hamburgisches Museum für Völkerkunde (13.12.1979), La Bibliothèque Centrale de l'Université de Neuchatel (26.3.19;), Musée de l'Homme (Bibliothèque, 14.10.1975), Musée Historique de Lyon (Bibliothèque) (Μ. Ray, 22.1.1975), Scuola Archeologica Italiana di Atene (D. Levi, 17.1.1975), Università di Padova – Istituto di Studi Bizantini e Neogreci (F. M. Pontani), Unima France (J. Felix, 10.6 και 26.7.1983).

Γ. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Φωτογραφικό άλμπουμ επαγγελματικής περιοδείας με Ευγ. Σπαθάρη σε Γερμανία και Δανία 1.3 – 17.4.1971, εμπλουτισμένο με χειρόγραφες σημειώσεις [ηλεκτρονικό αντίγραφο].
- Φωτογραφικό άλμπουμ επαγγελματικής περιοδείας με Ευγ. Σπαθάρη σε Γερμανία 10.11 – 15.12.1971, εμπλουτισμένο με χειρόγραφες σημειώσεις [ηλεκτρονικό αντίγραφο].
- Φωτογραφικό άλμπουμ από πρόβες και παραστάσεις του έργου *Ο στρατηγός Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης λαός!*³⁹
- Ποικίλες φωτογραφίες: «οικογενειακή» φωτογραφία μελών Πανελληνίου Σωματείου Καραγκιοζοπαικτών [λήψη: Αύγουστος (;) 1925], στιγμιότυπο παράστασης καραγκιοζοπαικτική Ορέστη (Ανέστη Βακάλογλου), ποικίλες λήψεις με Θ. Σπυρόπουλο.

Δ. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

- Φιγούρες Θεάτρου Σκιών: περίπου πενήντα χειροποίητες χαρτονένιες ναΐφ φιγούρες, χρωματισμένες με στυλό διαφορετικών χρωμάτων, ύψους 15-20 εκ.⁴⁰

39. Για ασπρόμαυρη δημοσίευσή τους βλ. Θ.Φ., *Καραγκιόζης πρόσφυγας*, υποσ. 9, σ. 442.

40. Τις φιγούρες κατασκεύαζε ερασιτέχνης του Ε.Θ.Σ. Πανομοιότυπο υλικό έχει εντοπιστεί σε αταξινόμητο φωτογραφικό υλικό του ΕΛΙΑ/MIET, στο προηγούμενο (πλ. Κασταλίας) Μουσείο Ευγ. Σπαθάρη του Δ. Αμαρουσίου, σε εξερχόμενη αλληλογραφία του Θ.Φ. προς τον Αδ. Διαμαντή (βλ. Αρχείο Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών), στο Αρχείο του «Κρατικού Θεάτρου Κούκλας Ομπραζτσώφ» (βλ. αναλυτικά υποσ. 29 και Ir. V. Tresorukova, «Ελληνικό Θέατρο Σκιών στη Ρωσία...», ειδικά σ. 694), στο Αρχείο Γ. Νταγιάκου (μέσω Γ. Μαμάη, κ.ά.), ενώ πιθανότατα στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του ίδιου ανθρώ-

- Μήτρα σφραγίδας (20εκ.×5εκ.): «Ελληνικό Θέατρο Σκιών / Greek Shadow Theatre».
- Επιστολόχαρτα και φάκελοι με το παραπάνω λογότυπο / Κάρτες επισκεπτηρίου με λογότυπο «Greek Shadow Theatre / Griechisches Schatten-Spiel Theater / Thanos Fotiadis».
- Ανοιχτήρι φιάλης με σκαλισμένο Καραγκιόζη στη ράχη του.

Ε. ΝΟΜΙΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ / ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ / ΠΟΙΚΙΛΙΑ

- Εξώδικη διαμαρτυρία (10.6.1978) Θ.Φ. προς εφ. Αυγή (Ελευθ. Βουτσάς), Γ. Χαρίδημο, Β. Πλάτανο.
- Κοινοποίηση (9.1.1976) απόφασης (15.12.1975) του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών αφαίρεσης ιδιότητας νομικού συμβούλου του Θ.Φ.
- Ημερολόγια: Pirelli Hellas 1970 (επιτοίχιο), Δομικής 1978 (επιτοίχιο), Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων 2001 (επιτραπέζιο), Σπαθάρειου Μουσείου Δ. Αμαρουσίου 2010 (επιτοίχιο).
- Απόδειξη δωρεάς δώδεκα φιγουρών στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Ναυπλίου (Μ. Βελλιώτη, 28.4.1979).
- Χειρόγραφα προσχέδια διαφημιστικού υλικού Κ.Π.
- Ποικίλες αταξινόμητες χειρόγραφες σημειώσεις (λ.χ. κατάλογος παραληπτών ανατύπων άρθρων Θ.Φ., νέα θέματα προς διερεύνηση, κ.ά.)

ΣΤ. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ / ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΑ ΜΟΝΟΦΥΛΛΑ

- Προγράμματα θιάσων Μικροθεάτρου και Μαύρου Θεάτρου.
- Διαφημιστικά μονόφυλλα (φείγ βολάν) παραστάσεων Καραγκιόζη (βλ. αναλυτικά υποσ. 32).

ΠΟΙΚΙΛΙΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ

- Κ. Α., «Ο Χαρίδημος παράτησε το μπερντέ και σκαρώνει είδη λαϊκής τέχνης», *Τετράδιο*, τχ. 7-8, Δεκέμβρης 1974 – Γενάρης 1975, σ. 4 (17).
- Σ. Αδαμίδου, «Καραγκιόζης υπομένων και επιμένων», εφ. *Ριζοσπάστης*, 29.3.1998, σ. 20.
- Αρ. Αθανασίου, «Ο Καραγκιόζης απ' το Παρίσι “άναψε φωτιές”», [εφ. *Τα Νέα*, 6.2.1985, σ. 6].
- Β. Αιγαιοπελαγίτης [Β. Πλάτανος], «Σαράντα χρόνια στην υπηρεσία του Καραγκιόζη. Αποκλειστικά αποσπάσματα από τα Απομνημονεύματα του Γιώργου Χαρίδημου», [εφ. αγνώστων στοιχείων, term. p. quem 1979], χ.σ.

που αναφέρεται και ο Ι. Χατζηφώτης (Ι. Χατζηφώτης, *Ο Καραγκιόζης φτωχοπρόδρομος*, υποσ. 15, σσ. 34-35).

- Ι. Ακτήμων [Ι. Κονδυλάκης], «Ο Καραγκιόζης», <Από την αθηναϊκή ζωή>, *Ημερολόγιον Σκόκου*, 1910, σσ. 142-144.
- [Δ. Αναγνωστόπουλος, «Αφιέρωμα – Έκπληξη στο Σωρό», εφ. *Αμαρυσία*, 25.11.1985, χ.σ.] [φ/α].
- Ι. Ανδρεάδης, «Αποσπασματικές ιστορικές μνήμες από τον Καραγκιόζη: στην Θεσσαλονίκη», *Θεσσαλονίκη*, [1976], χ.σ.
- Ηλ. Ανδρονιάδης, «Το Θέατρο Σκιών και ο Ευγένιος Σπαθάρης», *Σήμερα*, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1982, σσ. 43-48.
- Χ. Άννινος, «Τα θερινά θέατρα Α΄», *Εστία [Εικονογραφημένη]*, τόμ. ΚΗ΄ [ΚΣΤ΄], [αρ. 669], 1888, σσ. 689-693.
- *idem*, «Τα θερινά θέατρα Β΄», *Εστία [Εικονογραφημένη]*, τόμ. ΚΓ΄ [ΚΣΤ΄], [αρ. 670], 1888, σσ. 705-709.
- Ρ. Ηρ. Αποστολίδης, «Καραγκιόζης ο Έλληνας και άλλα τινά...», <Ο Ρένος γράφει>, *Τέχνη*, 25.2.1961, σσ. 1, 4.
- Μ. Αργυράκης, «Στην Πανελλήνιο Έκθεση Λαϊκής Χειροτεχνίας και Βιοτεχνίας», *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ. 5, τχ. 46, 1-15.6.1950, σσ. 56-60.
- *idem*, «Μια επιτυχία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών. Ο Καραγκιόζης εις το Παρίσι...: μια παράσταση που διασκεδάζει πολύ τους Γάλλους. Τί είδε και τί εσχεδιάσε ο Μίνως Αργυράκης», εφ. *Ελευθερία*, 7.6.1959, σ. 6.
- Β. Βαβανάτσος, «Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος του Καραγκιόζη», *Ενημερωτικό Δελτίο Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης Νέων*, τχ. 3, Γενάρης 1972 [;] σσ. 5-14.
- *idem*, «Ο δικός μας Καραγκιόζης», *Τετράδιο*, τχ. 7-8, Δεκέμβριος 1974 – Γενάρης 1975, σσ. 8, 4 (17).
- Απ. Βακαλόπουλος, «Η ιστορική θεμελίωση της Βαβυλωνίας του Δ. Κ. Βυζαντίου», *Ξεκίνημα*, [τχ. 9-10 και 11-12, 30 Ιούλη & 30 Σεπτέμβριος 1944 και 1 & 15 Οχτώβριος 1944], σσ. 181-182 και 216 αντιστοιχώς [φάκελος: Βαβυλωνία].
- Γ. Βάκρος, «Ο Καραγκιόζης στην Παλαιστίνη», [εφ. αγνώστων στοιχείων, χ.χ., χ.σ.].
- Κ. Βαλέτας, «Η καταγωγή του Καραγκιόζη», *Τετράδιο*, τχ. 10, Απρίλιος 1975, σ. 17.
- Θ. Βέγγος (συνέντευξη στον Β. Καββαθά), «Θέλω να παίξω Καραγκιόζη», *Ταχυδρόμος*, [τχ. 29], 20[21].7.1977, σσ. 14-16, [εξώφυλλο].
- Μ. Βελλιώτη, «Οι κούκλες του Χρήστου Κονιτσιώτη στη Συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος», *Εθνογραφικά*, τχ. 2, 1979-1980, σσ. 47-56 [ανάτυπο / αφιέρωση].
- Σ. Βενάρδος, *Με τον Σωτήρη Σπαθάρη*, Αθήνα, 1975 [αφιέρωση].
- Κ. Βίρβος (συνέντευξη), «Κοινωνικό λαϊκό τραγούδι: ο λαός τ' αγάπησε γιατί ήταν δικό του», εφ. *Ριζοσπάστης*, 12.1.1986, σ. 13.
- Γ. Βλαχογιάννης (Επαχτίτης), *Διηγήματα*, (σειρά: Νεοελληνική Λογοτεχνία, αρ. 30), Αθήναι, Εστία, χ.χ.
- Άγγ. Βλάχος, «Άμες ποκ' ημες: ο πόθος της αριστείας και το φιλότιμο στους αιώνες των Ελλήνων», εφ. *Το Βήμα (της Κυριακής)*, 24.12.1972, σ. 7.
- Τ. Βουρνάς, «Σχόλια και σημειώσεις στη Βαβυλωνία του Βυζαντίου», [στο *100 Αθάνατα έργα*, Αθήνα, Παπαδημητρίου, 1953], σσ. 179-188. [φάκελος: Βαβυλωνία].

- Θ. Γ., «Ο Καραγκιόζης κατακτά τους Γερμανούς: Βερολίνο (Ανταπόκριση)», εφ. *Ρίζος* [;], 31.10.1982, χ.σ.
- Αρ. Γιαγιάννος, «Τα εικαστικά του Καραγκιόζη σε όλο τον ελληνικό χώρο. Μια ενδιαφέρουσα έρευνα που παρουσιάζεται στις εκδόσεις 'Ερμής'», *Ζυγός*, τχ. 20, Μάιος – Ιούνιος 1976, σσ. 65-74, εξώφυλλο.
- Ν. Γιαλούρης, «Καραγκιόζης στη Χίο, 1936», εφ. *Αμαρυσία*, χ.η., σ. 4.
- Γ. Γουδέλης, «Αθ. Φωτιάδου: Καραγκιόζης ο πρόσφυγας», *Καινούργια Εποχή*, τχ. 10-11, Καλοκαίρι – Φθινόπωρο 1978, σσ. 175-176.
- Μπ. Γραμμένος – Δ. Σιατόπουλος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης: δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, Άγκυρα, 1973.
- Ν. Γρηγοράκης, «Το λαϊκό θέατρο Σκιών», *Αντίκες*, τχ. 4, Ιαν. 1976, σσ. 16-19 [αφιέρωση].
- *idem*, «Ο Καραγκιόζης του Θ. Σπυρόπουλου και η Τρίπολις», εφ. *Αρκαδικά Νέα*, φ. 1520, 13.1.1976, χ.σ.
- *idem*, «Στην Τριπολιτσά, στα 1799, η πρώτη παράσταση Καραγκιόζη», εφ. *Αρκαδικά Νέα*, 27.1.1977, χ.σ.
- *idem*, «Ο ερχομός του Καραγκιόζη», εφ. *Αρκαδικά Νέα*, φ. 1531, 1.4.1976, χ.σ.
- Δ. Δασκαλόπουλος, «Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας του Θ. Φωτιάδη», *Συλλέκτης*, τχ. 46, Γενάρης 1979, σ. 25.
- Γ. Δημητράκης, «Πώς επιβιώνει και γιατί πρέπει να διατηρηθεί η γνήσια λαϊκή παράδοση του Καραγκιόζη», *Συμβολή Παιανίας*, χ.χ., σσ. 17-20, 23.
- Ν. Δοντάς, «Πανόραμα του ελληνικού τραγουδιού έως το 1950: Λ. Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα, 2009», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.2.2010, σ. 9.
- [Τ. Δόξας.] «Καραγκιόζης, ο επίκαιρος», *Πειραιϊκή Πατραϊκή*, τχ. 153, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 1970, σσ. 60-63.
- Στρ. Δούκας, *Ενθυμήματα: από δέκα φίλους μου*, Αθήνα, Κέδρος, 1976.
- Λ. Δουκίδου, «Μια παράγκα για τον Καραγκιόζη», εφ. *Το Βήμα (της Κυριακής)*, 21.1.[1982], [σσ. 4-5].
- Ί. Δραγούμης, «Οι περιπέτειες ενός ταπεινού», *Ζυγός*, τχ. 20, Μάιος – Ιούνιος 1976, σσ. 63-64.
- Ν. Εγγονόπουλος, «Ο Καραγκιόζης: ένα ελληνικό θέατρο Σκιών», *Λωτός*, [τχ. 6], Δεκέμβριος 1969, σσ. 26-31.
- Γ. Εμφιετζόγλου, «Ο Καραγκιόζης», *Σύνθεση*, Θέρος 1979, σσ. 17-18.
- Σπ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία (1600-1960)*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 1970, σσ. 220-221 [φ/α].
- Μ. Ζαρίκος, *Ο καμπουρομακρυέρης του Μαστορμάρκου του Ζαρίκου*, Αθήνα, Κέδρος, 1975 [αφιέρωση].
- *idem*, «Περί Καραγκιόζη», [εφ. *Η Καθημερινή*], 17.12.1975, χ.σ. [απάντηση σε επιστολή Θ.Φ.]
- *idem*, «Μάστρο-Μάρκου Ζαρίκου, Καμπουρομακρυέρης κι' όχι Καραγκιόζης», *Ζυγός*, τχ. 20, Μάιος – Ιούνιος 1976, σσ. 75-77.

- *idem*, *Μάστρο-Μάρκου Ζαρίκου. Στο σχολειό του Καμπουρομακρυχέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.
- Γ. Ζ., «Καραγκιόζης: μια κοινωνική διαμαρτυρία», [εφ. αγνώστων στοιχείων], 3.2.1980, χ.σ.
- Εμμ. Ζάχος, «Καραγκιόζης: μια σκιάδης αντιεξουσία», *Γυναίκα*, Δεκέμβριος 1979, σσ. 80-86, 216.
- Ηλ. Ζιώγας, «Αριστοφάνης και Καραγκιόζης», <Γράμματα>, εφ. *Η Καθημερινή*, [21.8.1976], χ.σ. [επιστολή – απάντηση σε επιστολή (7.8.1976) αναγνώστριας (Ελ. Κυριάκη)].
- Ευγ. Ζωγράφου, «Μια μνημειακή έκδοση: Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας του Αθ. Φωτιάδη», <Κριτική βιβλίου>, [εφημερίδα αγνώστων στοιχείων, term. p. quem 1977].
- Β. Ηλιάδης, *Το προπολεμικό Τουρκικό Θέατρο: διάλεξις γενομένη εις την αίθουσαν του Ωδείου Αθηνών*, (σειρά: Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου), Αθήναι, Τυπογραφικά καταστήματα «Ακροπόλεως», 1925.
- Θέμις [Μαυραντή], «Ευγένιος Σπαθάρης: ο πολυβραβευμένος Έλληνας πρεσβευτής Χαράς και Φιλίας των Λαών του Κόσμου. Ο Καραγκιόζης του Σπαθάρη για δεύτερη φορά στην Τεχεράνη», *Θέμις*, τχ. 13, Σεπτέμβριος 1996, σ. 17.
- *eadem*, «Ευγένιος Σπαθάρης: ένας νέος Όμηρος», εφ. *Αμαρυσία*, 16.5.2009, χ.σ.
- Π. Θεοδωρακόπουλος, «Ο Καραγκιόζης... δάσκαλος: φοιτήτριες σπουδάζουν το Θέατρο Σκιών κοντά στον Γιάνναρο», εφ. *Τα Νέα*, 23.11.1993, σ. 50.
- Μ. Ιερωνυμίδης, *Πίσω από τον μπερντέ: ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Αθήνα, Άμμος, 1998 [εσωκλείεται δημοσίευμα βιβλιοπαρουσίασης: Αρ. Ελληνούδη, «Ευφρόσυνη τέχνη του λαού», <Βιβλίο>, εφ. *Ριζοσπάστης*, 20.6.1999, σ. 4].
- Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης: Ο γάμος του μπαρμπα-Γιώργου. Το χάνι του μπαρμπα-Γιώργου. Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός. Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος. Ο Καραγκιόζης μάντις*, τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1971.
- Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης: Εις τον πύργον των φαντασμάτων. Η μεταμόρφωσις του Καραγκιόζη, Τα επτά θηρία. Ο Αθανάσιος Διάκος. Λίγα απ' όλα*, τόμ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1971.
- Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης: Ο Κατσαντώνης. Ο καπετάν Γκρης*, τόμ. Γ', Αθήνα, Ερμής, 1972.
- Γ. Ιωάννου, «Ο Μπαρμπαγιώργος και ο κυρ Αλέξανδρος», εφ. *Η Καθημερινή*, 6.2.1977, χ.σ.
- Γ. Ιωάννου, «Θ. Φωτιάδης. Ο Καραγκιόζης δεν είπε την τελευταία του λέξη», *Εικόνες*, τχ. 222, 5.2.1989, σσ. 34-38.
- Γ. Κ. [Γ. Κούσκουρας;], «Ο Χαρίλαος», *Διάττων Αστήρ*, 1923, σσ. 61-62 [φ/α].
- Ν. Κ., «Ο Καραγκιόζης κινδυνεύει και δεν πρέπει να πεθάνη. Ομιλούν Σπαθάρης, Μόλλας, Χαρίδημος», <Παραδοσιακές Μορφές Τέχνης>, εφ. *Θεσσαλία*, 3.10.1975, χ.σ.
- Φ. Καϊτατζής, «Ο Καραγκιόζης έγινε... οικολόγος», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3.11.1994, σσ. 26-27.
- Σ. Κακίσης, «Η φιλοσοφία του μπερντέ», <Το βιβλίο>, [εφ. *Τα Νέα*, term. p. quem 1983], χ.σ.

- Κ. Ι. Κακούρη, *Προϊστορία του Θεάτρου: από τη σκοπιά της κοινωνικής ανθρωπολογίας*, Υπ. Πολιτισμού, 1974.
- Φ. Ι. Κακριδής, «Ο Καραγκιόζης και η καθαρεύουσα», εφ. *Το Βήμα*, 6[5].2.1976, σσ. 1, 8.
- Π. Καλονάρος, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Ευκλείδης, 1977.
- Θ. Καλούμενος, *Σκέψεις για το σύμβολο καραγκιόζης και “μια εικονογραφημένη ιστορία”*, Αθήνα, Υάκινθος, 1981.
- Λ. Κάλφα, «Μπρος και πίσω από τον μπερντέ», εφ. *Η Καθημερινή, Ερευνητές*, 5.3.2000, σσ. 8-9.
- Σ. Καραντινός, *Σαράντα χρόνια Θέατρο*, τόμ. I & III, Αθήνα, χ.ε., 1971 & 1974 αντιστοίχως.
- Β. Καρκαγιάννη-Καραμπελιά, «Ο δικός μας Σπαθάρης – Τελευταία παράσταση: η γνωριμία με τον μεγάλο καλλιτέχνη από τα φυλλάδια μέχρι τις παραστάσεις στη Γαλλία», εφ. *Η Καθημερινή*, 24.5.2009, σ. 13.
- Ν. Καρτσωνάκης-Νάκης, Θεόφιλος, Σικελιανός, Σαββίδης, Απάρτης, Λαϊκός καλλιτέχνης, Καραγκιόζης, Ηχώ της Σμύρνης, Λαϊκή αγιολογία, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1974 [αφιέρωση].
- Κ. Κάσσης, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980: Λαϊκά φυλλάδια – Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Αθήνα, Ίχωρ, 1985 [αφιέρωση].
- Μ. Κατράκης (συνέντευξη), «Ο Καραγκιόζης μ’ έκανε να γίνω ηθοποιός», εφ. *Εξόρμηση (της Κυριακής)*, 18.6.1978, χ.σ.
- Γ. Καφταντζής, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, Θεσσαλονίκη, Γιατί, 1990.
- Γ. Θ. Κεσσόπουλος, «Συνομιλώντας με τον Καραγκιόζη: Ευγένιος Σπαθάρης», εφ. *Ορίζοντες*, 27.9.1998, σ. 66.
- Γ. Κιουρτσάκης, «Η κοινωνική και πολιτική σάτιρα του Καραγκιόζη», *Αντί*, περίοδος Β’, τχ. 36, 10.1.1976, σσ. 25-28.
- *idem*, «Η Καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη: λόγιες διαστρεβλώσεις και λαϊκές αντιστάσεις», *Αντί*, περίοδος Β’, τχ. 230, 29.4.1983, σσ. 42-49.
- *idem*, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983 [εσωκλείεται βιβλιοκριτική: Κ. Καλλιγιάς, «Λαϊκή παράδοση και “Καραγκιόζης”», <Κριτική>, εφ. *Καθημερινή*, 5.4.1984, χ.σ.].
- *idem*, «Συζήτηση άγωνα;», <Διάλογος>, *Αντί*, [περίοδος Β’, τχ. 259, 27.4.1984, σσ. 51-2] [απάντηση σε επιστολή Θ.Φ., τχ. 256].
- *idem*, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Κέδρος, 1995².
- Φ. Κλεάνθης, «Παττακός και Ιωαννίδης φιγούρες του Καραγκιόζη: πώς ένας ζωγράφος σατίρισε τη Χούντα. Ο μπερντές είναι πολιτικό θέατρο», εφ. *Τα Νέα*, 25.8.1977, [σ. 2].
- Σπ. Κοκκίνης, «Συμβολή στην ιστορία του Θεάτρου Σκιών: άγνωστα ντοκουμέντα για παραστάσεις Καραγκιόζη τον περασμένο αιώνα» [δακτυλόγραφο].
- Σπ. Κοκκίνης, *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννιά πρωτότυπα*

- σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας, Αθήνα, Ίρις, 1975 [αφιέρωση].
- [idem], «Σχεδιασμοί βιβλιογραφίας του Θεάτρου Σκιών (1836-1975)», [στον τόμο *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννιά πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας*, Αθήνα, Ίρις, 1975] σσ. 17-21 [φ/α με χφ σημειώσεις].
 - Ν. Κοκκαλίδου-Ναχμία, «Θα μπη στο μουσείο ο Καραγκιόζης;» και «Διάφορες εκδηλώσεις περί του Καραγκιόζη» και «Όταν χτυπάη το κουδουνάκι», [έντυπο αγνώστων στοιχείων], 1976, σ. 6.
 - Γ. Κοντογιάννης, «Ο ελληνικός Καραγκιόζης στο Φεστιβάλ του Νανσύ: μια ακόμη ευκαιρία διεθνούς προβολής», εφ. *Το Βήμα (της Κυριακής)*, 11.3.1973, σ. 9.
 - idem, «Ο ελληνικός Καραγκιόζης: αναδρομή», *Νέα Σύνορα*, τχ. 39-40, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1975, σσ. 42-44.
 - Λ. Κουκούλας, «Η Βαβυλωνία», [από τα «Προλεγόμενα» στο *100 Αθάνατα έργα*, Αθήνα, Παπαδημητρίου, 1953], σσ. 30-37 [φάκελος: *Βαβυλωνία*].
 - Κ. Κουμπέτσος, «Ο κόσμος του Καραγκιόζη, ένα θαυμάσιο λεύκωμα. Πολύτιμη προσφορά στην προσπάθεια για τη διάσωση της καλλιτεχνικής μας δημιουργίας», *Ταχυδρόμος*, [τχ. 53, 30.12.1976], σ. 72.
 - Γ. Κουτζουράδης, «.....έτρηση Καραγκιόζη», [έντυπο αγνώστων στοιχείων, 1975] σσ. 31-34.
 - Γ. Α. Κυριακίδη, «Μερικά από την άγραφη ιστορία του Καραγκιόζη», *Εκλογή*, τχ. 58, Αύγουστος 1950, σσ. 81-86.
 - Στ. Κυριακίδης, «Βιβλιογραφία: Roussel Louis. Karageuz», *Λαογραφία*, τόμ. Η', 1921, σσ. 280-283.
 - Γ. Κωτσαδαμ[...], «Αθ. Φωτιάδου: Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1977, σελ. 524», *Πειραιϊκή – Πατραϊκή*, τχ. 186, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1978, χ.σ.
 - Κ. Λαδόπουλος, «Καραγκιόζης: Ελληνικό Θέατρο Σκιών», [περιοδικό αγνώστων στοιχείων], Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1977, σσ. 10-17.
 - Β. Λεβαντή, «Η εκδίκηση του Καραγκιόζη. Ο Χρήστος Πατρινός διδάσκει στα παιδιά την τέχνη του Καραγκιόζη», εφ. *Το Ποντίκι*, 20.2.2004, χ.σ.
 - Μ. Λουντέμης, «Καραγκιόζης ο Έλληνας...: το τελευταίο κείμενο του Μενέλαου Λουντέμη», εφ. *Τα Νέα*, 24.1.1977 (1^ο μέρος), 25.1.1977 (2^ο μέρος), 26.1.1977 (3^ο μέρος), [σ. 5, 11, 7, αντιστοίχως].
 - idem, *Καραγκιόζης ο Έλληνας*, Αθήνα, Δωρικός, 1981.
 - Γ. Μαμάης, «Πενθεί το Θέατρο Σκιών», εφ. *Ριζοσπάστης*, 12.2.1998, [σ. 29].
 - Π. Μαρκάκης, «Η καταγωγή του Καραγκιόζη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, έτος Β', 1944, σσ. 128-133.
 - Μ. Μαρογιάννη, «Ο Καραγκιόζης στην Ευρώπη», *Γυναίκα*, τχ. 609, 16.5.1973, σσ. 154-155.
 - Ν. Μάτσας, «Ο Καραγκιόζης, ένα θύμα των νέων καιρών», *Εκλογή*, τχ. 104, Ιούνιος 1954, σσ. 26-31.

- Σπ. Μελάς, «Ο Καραγκιόζης», <Από την ζωή>, εφ. *Εστία*, Αύγουστος 1964, χ.σ.⁴¹
- Π. Μιχόπουλος, «Ένας λαϊκός καλλιτέχνης μιλά για την ουσία της τέχνης του», *Ρόδα*, τχ. 8, Δεκέμβριος 1969, χ.σ.
- *idem*, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα, 1972 [αφιέρωση].
- *idem*, «Ο Καραγκιόζης σαν τέχνη δεν θα σβύση ποτέ...», εφ. *Το Βήμα*, 11.3.1973, σ. 9.
- *idem*, «Περί Καραγκιόζη», [εφ. *Η Καθημερινή*] 18.12.1975, χ.σ. [επιστολή – απάντηση σε Θ.Φ. 13ης.12.1975].
- Ηλ. Μόρτογλου, «Ο Καραγκιόζης “τραγουδάει” ακόμα: μια συζήτηση με τον Ευγ. Σπαθάρη», εφ. *Ριζοσπάστης*, 16.5.1993, χ.σ.
- Β. Μοσκόβης, «Ευγένιος Σπαθάρης: ένας λαϊκός καλλιτέχνης», *Νέα Σκέψη*, τχ. 87, Ιούνιος 1970, σσ. 175-178.
- Ε. Μουρατίδης, «Οι πρώτες ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου Σκιών», εφ. *Ριζοσπάστης*, 2.12.2001, σσ. 1, 4-5.
- Ό. Μπακομάρου, «Βασίλης Ρώτας: μια ζωή το ίδιο τραγούδι», [*Γυναίκα* (;) χ.χ.], σσ. 10-14.
- Ν. Μπαστέα, «Φοβάμαι ότι θα χαθεί το Θέατρο Σκιών: Ευγένιος Σπαθάρης, ο πιο γνωστός Έλληνας καραγκιοζοπαίκτης ανησυχεί», εφ. *Τα Νέα*, 27.5.1994, σ. 18.
- Κ. Η. Μπίρης, «Εισαγωγή στην Βαβυλωνία», [στον τόμο *Η Βαβυλωνία του Δ. Κ. Βυζάντιου: ιστορική και σκηνική ανάλυσις και αναμόρφωσις του κειμένου*, Αθήναι], 1948, σσ. 3-19 [φάκελος: *Βαβυλωνία*].
- *idem*, «Ελληνικός ο Καραγκιόζης. Γέννημα των αρχαίων μυστηρίων αναπλάστηκε στην επαρχία του 1900», *Θέατρο*, τχ. 10, 1963, σσ. 9-19 [ανάτυπο].
- [Κ. Μυλαράκης], «Η παρουσία του Καραγκιόζη στην Β. Ελλάδα: 60 χρόνια Θέατρο Σκιών», *Μακεδονική Ζωή*, Φεβρουάριος 1976, σσ. 21-25.
- Αικ. Μυστακίδου, *Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982.
- Γ. Νταγιάκος (συνέντευξη στον Χρ. Φωτιάδη), «Γιάννης Νταγιάκος: έγινα καραγκιοζοπαίκτης επειδή μου άρεσε ο Σπαθάρης: ο πρόεδρος του Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτών μιλάει στην “Α”», εφ. *Αμαρυσία*, 18.12.2000, χ.σ.
- Ι. Τ. Παμπούκης, «Τραγωδία του Σοφοκλέους στο Θέατρο Σκιών», *Επιθεώρηση Τέχνης*, έτος ΙΑ΄, τόμ. ΚΒ΄, τχ. 129, Οκτώβριος 1965, σσ. 272-273.
- *idem*, «Οι πρώτες ρίζες του Νεοελληνικού Θεάτρου Σκιών», στο *Ημερολόγιο 1970*, Αθήνα, Pirelli Hellas.

41. Αν και σύμφωνα με έρευνα της Κ. Καρρά, κατά το 1964 ο Σπ. Μελάς δεν έγραφε τη στήλη «Από την ζωή» στην εφ. *Εστία*, ο Θ.Φ. έχει σημειώσει σε πλαίσιο του δημοσιεύματος «“Εστία”, Αύγ. 1964». Βλ. Κατερίνα Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του: συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2010, σσ. 484, 488, 490. Το άρθρο πάντως, κινείται στο ίδιο πνεύμα με παλαιότερο άρθρο του συγγραφέα που γράφθηκε στον απόηχο των αντι-καραγκιοζικών δηλώσεων του τότε υπουργού Εσωτερικών Λεβίδη (βλ. Σπ. Μελάς, «Το αληθινό θέατρον», «Σκέψεις και κρίσεις», εφ. *Πατρίς* (Βουκουρεστίου), 5.8.1908, σσ. 1-2 και «Η υπουργική μέριμνα διά τας Αθήνας: συνέντευξις μετά του κ. Λεβίδου», εφ. *Πατρίς* (Βουκουρεστίου), 4.8.1908, σσ. 1, 4).

- Έ. Παπαδημητρίου, «Ο κόσμος του Καραγκιόζη: μια ζωντανή πνευματική πηγή του λαού», εφ. *Ριζοσπάστης*, 19.2.1978, χ.σ.
- Θ. Παπαθανασόπουλος, «Τον καιρό που “στηνόταν” το Ρωμείο...», *Ταχυδρόμος*, τχ. 13, 25.3.1976, σσ. 38-39.
- Παρασκηνίτις, Η [Δ. Ταγκόπουλος], «Θεατρικά: Θεατρικές γραμμές», *Ελλάς*, τχ. 359 (62), 2.8.1912, σ. 7.
- Χρ. Πατσάλης (επιμ.), *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατο στο σχολείο*, Αθήνα, 1998 [αφιέρωση].
- Γ. Παυριανός, «Ο μεγαλύτερος Έλληνας: Ευγένιος Σπαθάρης», εφ. *Τα Νέα*, 28.5 ως 3.6.2009, σσ. 38-43.
- Περαστικός [;], «Καλοκαιριναί Αθήναι», <Αθηναϊκή Ζωή>, εφ. *Ελλάς*, 10.6.1910, χ.σ.
- Γ. Πετρής, *Ο Καραγκιόζης: δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Αθήνα, Γνώση, 1986.
- Ηλ. Πετρόπουλος, «Ο Καραγκιόζης και οι μάγκες», *Αντί*, τχ. 51, 7.8.1976, σσ. 34, 39-40.
- Β. Πλάτανος, «Ο Καραγκιόζης και οι ψείρες», εφ. *Η Αυγή*, 25.1.1976, σσ. 8, 10.
- *idem*, «Άλλοι δουλεύουν κι άλλοι τρώνε από τον Καραγκιόζη», εφ. *Αυγή*, 23.4.1978, χ.σ. [φ/α].
- Άγγ. Πολύδωρος, «Η φίλια Σικελιανού και Σπαθάρηδων: μια συζήτηση με τον Γιάννη Ιωάννου... και δυο κουβέντες για την κεραμική στο Μαρούσι», εφ. *Αμαρυσία*, 28.7.1997, σ. 4.
- *idem*, «406 έργα του Ευγένιου Σπαθάρη δωρήθηκαν στο Μουσείο Θεάτρου Σκιών του Δήμου Αμαρυσίου», εφ. *Αμαρυσία*, 29.12.2003, σ. 17.
- Χ. Ποντίδα, «Ο Καραγκιόζης ζει», εφ. *Τα Νέα*, 24.5.1991, [σ. 32].
- *eadem*, «Ο Καραγκιόζης στην Οξφόρδη. Ευγένιος Σπαθάρης», εφ. *Τα Νέα*, 13.10.1997, [σ. 29].
- W. Puchner, *Ο Καραγκιόζης και το κοινό του. (Ένα θεατρολογικό δοκίμιο)*, (1972) [δακτυλόγραφο / ανέκδοτο (;) στην παρούσα μορφή].
- Άγγ. Γ. Προκοπίου, «Ο Καραγκιόζης: τεχνοκριτικά σημειώματα», εφ. *Η Καθημερινή*, [17.5.]1949, χ.σ.
- Ε. Προύσαλη, «Ο Καραγκιόζης για να ζήσει θ' αγοράσει... κινητό», εφ. *Η Καθημερινή*, «Κ», 6.5.2002, χ.σ.
- Στ. Ρόδης, *Τύποι της Αθήνας*, (σκίτσα Ευγ. Σπαθάρη), Αθήνα, [δεκαετία 1970].
- Λ. Ρουσσέλ, λήμμα «Καραγκιόζης», (μετάφραση υπό της Συντάξεως), [Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, εκδ. Πυρσός, τόμ. 13], σσ. 789-791.
- Ελ. Ρωμαίου-Καρασταμάτη (επιμ.), *Κατάλογος έκθεσης Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης «Καραγκιόζης ο Έλληνας» (Απρίλιος - Σεπτέμβριος 1983)*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, 1983.
- Χ. Σακελλαρίου, «Διαχρονικός Καραγκιόζης», εφ. *Ριζοσπάστης*, 6.1.2002, [σ. 23].
- Δ. Σαπρανίδης, *Ιστορία της πολιτικής γελοιογραφίας στην Ελλάδα, τόμ. Α' (από την αρχαιότητα μέχρι το 1909)*, Αθήνα, [1974].
- Γρ. Σηφάκη, «Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)», *Ο Πολίτης*, τχ. 5, Σεπτεμβρίου 1976, σσ. 25-39 [αφιέρωση].

- Γ. Σκαρίμπας, «Καραγκιόζης ο Ρωμηός», *Πειραιϊκή Πατραϊκή*, τχ. 155, Ιανουάριος – Μάρτιος 1971, σσ. 58-59.
- *idem* (συνέντευξη), «...Είμαι μεγάλος και χωρίς Νόμπελ», εφ. *Το Βήμα* (της Κυριακής), 10.2.1980, σ. 14.
- Γ. Σκούρτης, *Ο Καραγκιόζης παρα λίγο Βεζύρης '95*, «Θέατρο της Γελοιότητας (Εταιρικός θίασος Σ.Ε.Η.)», Καλοκαίρι 1995 (πρόγραμμα παράστασης).
- Γ. Σολδάτος, «Ο Καραγκιόζης και ο Νεοέλληνας», *Γραφή*, τχ. 2, Ιούλιος – Αύγουστος 1978, σσ. 94-100.
- Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Αθήνα, Νεφέλη, 1979 [αφιέρωση].
- Σ. Σολοπούλου-Ζέρβα, «Ευγένιος Σπαθάρης: ένας μεγάλος καλλιτέχνης», εφ. *Αθμόνιον Βήμα*, φ. 40, 2.12.1994, σσ. 1, 3.
- [Ευγ. Σπαθάρης], *Φτιάξε μόνος σου τον Καραγκιόζη και όλες τις φιγούρες του Θεάτρου Σκιών του Ευγένιου Σπαθάρη*, Αθήνα, Καμπανάς, [1997].
- Σ. Κ. Σπανούδη, «Λαϊκές Δημιουργίες: ένας λαϊκός ήρωας», [εφ. *Τα Νέα*], 13.1.1941, σ. 1.
- *eadem*, «Ο Καραγκιόζης ως τύπος. Τα ελληνικά μπαλέτα», [εφ. *Τα Νέα* (;) 1954 (;)], χ.σ. [συρραμμένο με θεατρικό πρόγραμμα *Το καταραμένο Φίδι*, του «Ελληνικού Χοροδράματος», με χειρόγραφη σημείωση «Θεσσαλονίκη, Μάης 1954»].
- Β. Σπηλιάδη, «Ο Καραγκιόζης: μια σκιά γεμάτη ζωή και αίσθημα. Όλοι φοβούνται ότι ζη τις στερνές του ώρες», εφ. *Η Καθημερινή*, 22.6.1975, χ.σ.
- *eadem*, «Αυθεντική λαϊκή ζωγραφική: Ο Κόσμος του Καραγκιόζη», <Τέχνη>, εφ. *Η Καθημερινή*, 1.6.1978, χ.σ.
- *eadem*, «Ζωγραφική στο Θέατρο Σκιών: Ο κόσμος του Καραγκιόζη», <Τέχνη>, [εφ. *Η Καθημερινή* ;], 5.5.1977, χ.σ.
- *idem*, *16 ρεμπέτικες ζωγραφιές*, επιμέλεια Ντ. Ηλιοπούλου-Ρογκάν, Αθήνα, Συλλέκτης, 1983.
- Λ. Σταμάτη, «Εμένα φίλε με λένε Καραγκιόζη», εφ. *Τα Νέα*, 11.10.1994, σ. 14.
- Κ. Σ[ταματίου], «Ξαναβάφτισμα στην παράδοση», εφ. *Τα Νέα*, 11.12.1976, χ.σ. [συρραμμένο με έντυπη διαφήμιση του Απ. Γιαγιάννος – Αρ. Γιαγιάννος – Ι. Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, εισαγωγή Θ. Χατζηπανταζή, Αθήνα, Ερμής, 1976-1977].
- *idem*, «Καραγκιόζης α λα ...τούρκα», εφ. *Τα Νέα*, 17.5.1986, σ. 39.
- Επ. Στασινόπουλος, «Το Λαϊκό Θέατρο του Καραγκιόζη», στον τόμο *Η Αθήνα του περασμένου αιώνα (1830-1900)*, Αθήνα, 1963, σσ. 125-128.
- Ν. Σφενδόνης, «Το Θέατρο των Σκιών ανά τους αιώνες: από την περίφημον διάλεξιν του καθηγητού της αρχιτεκτονικής κ. Ν. Μουτσόπουλου [31.3.1964]», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον*, 1971, σσ. 133-142.
- Π. Τακόπουλος, «Αριστοφάνης και Καραγκιόζης», <Γράμματα>, εφ. *Η Καθημερινή*, 26.8.1976, χ.σ. [επιστολή – απάντηση σε επιστολή (21.8.1976) του Ηλ. Ζιώγα].
- Β. Τζανακάρης, «Ο θαυμάσιος κόσμος του Καραγκιόζη», *Γιατί*, τχ. 49-50, Ιούλιος – Αύγουστος 1979, σ. 40.

- Ελ. Τζεφρόνη, «Έγιναν στο Ίδρυμα Τσαρούχη τα εγκαίνια της έκθεσης “Ο Καραγκιόζης στο έργο του Γιάννη Τσαρούχη”», εφ. *Αμαρυσία*, 29.9.1997, σ. 9.
- Μ. Τζιαντζή, «Ο Καραγκιόζης δεν λέει ευχαριστώ», [εφ. *Η Καθημερινή*], χ.χ., χ.σ. [αναδημοσίευση ως «Ο Καραγκιόζης και η αναδιανομή», εφ. *Πριν*, 11.12.2016, χ.σ.]
- Τήλεφος [Ελ. Μπίστικα & συνεργάτες], «Ο Καραγκιόζης του Ευγένιου Σπαθάρη μπαίνει στην Οξφόρδη και στο Κέμπριτζ», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.9.1997, χ.σ.
- *idem*, «“Νέον έργον” στο Μουσείο Γιάννη Τσαρούχη», [εφ. *Η Καθημερινή*, Σεπτέμβριος(;) 1997], χ.σ.
- Γρ. Τραγγανίδας, «Κάνοντας όνειρα με τον Καραγκιόζη», εφ. *Ριζοσπάστης*, 28.10.2001, σσ. 4-5.
- Μ. Τράτσα, «Ο καραγκιοζοπαίκτης κ. Θανάσης Σπυρόπουλος: αυτοί που επιμένουν», εφ. *Το Βήμα*, 10.4.1994, σ. Γ28.
- Φ. Τρέζου, «Η άλλη όψη του νομίσματος», *Ζυγός*, τχ. 20, Μάιος – Ιούνιος 1976, σσ. 61-62.
- Δ. Τσαλίδης, «Ινστιτούτο Καραγκιόζη στο Ωδείο της Άγκυρας...: αντιδικούν μονομερώς οι Τούρκοι ειδικοί», εφ. *Το Βήμα*, 11.3.1973, σ. 9.
- Κ. Ι. Τσαούσης, «Ο τραγικός πρόσφυγας της Ιωνίας: ο Καραγκιόζης δίνει συνέντευξη», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 23.12.1977, σ. 9.
- *idem*, «Όταν κουβεντιάζει η Τέχνη με τον λαό», εφ. *Το Έθνος*, 13.1.1985, χ.σ.
- Γ. Τσαρούχης – Π. Σάμιος (επιμ.), *Ημερολόγιο 1978*, (κείμενα Έ. Σοφού – Γ. Τσαρούχη), Αθήνα, ΑΤΕ Δομική.
- Δ. Φλάμπουρας, «Το παγκόσμιο Θέατρο Σκιών και ο Ελληνικός Καραγκιόζης», *Ζυγός*, τχ. 20, Μάιος – Ιούνιος 1976, σσ. 39-60.
- Άγγ. Φουριώτης, «Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας», [έντυπο αγνώστων στοιχείων], 1.5.1978 [φ/α].
- Σ. Δ. Φυντανίδης, «Από τις γειτονιές ταξιδεψε... Παρίσι, Λιέγη, Ρώμη, Ν. Υόρκη. Ο Καραγκιόζης στο εξωτερικό», εφ. *Το Έθνος*, 13.7.1963, χ.σ.
- Γ. Χαρίδημος, «Μια διαμαρτυρία: είμαστε κι εμείς καλλιτέχνες, οι καραγκιοζοπαίκτης», [εφ. *Τα Νέα*], 11.10.1973, [σ. 2].
- Μ. Χατζάκης – Χ. Σταθοπούλου – Ι. Μπαλαγιάννης – Ι. Χριστόπουλος, «Καραγκιόζης και κριτική», [*Ταχυδρόμος*, 1974;], χ.σ. [επιστολή υπεράσπισης Γ. Χαρίδημου έναντι κριτικής του Θ. Κρητικού].
- Ά. Χατζηγιαννάκη, «Θανάσης Σπυρόπουλος: “Να σώσουμε τον Καραγκιόζη!”. Ιστορίες του Καραγκιόζη στην ΕΡΤ-2, Τρίτη 6.15’», *Μικρή Οθόνη 22x83*, χ.χ., σσ. 47-48, 65 [Σώζεται επιστολή – απάντηση (αδημοσίευτη;) του Θ.Φ.].
- Γ. Χατζής, *Ο Καραγκιόζης παραμυθάς*, Θεσσαλονίκη, εκδοτική ομάδα [*Κινηματογραφικά Τετράδια*, ca. 1983] [αφιέρωση].
- Γ. Χατζής, «Καραγκιόζης και Κινηματογράφος», *Κινηματογραφικά Τετράδια*, τχ. 11, 1983, σσ. 65-79.
- Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Ο Καραγκιόζης φτωχοπρόδρομος: η βυζαντινή καταγωγή, η γέννηση και η διαμόρφωση του ρωμείου Καραγκιόζη*, Αθήνα, Γραμμή, 1981.

- Αχ. Χατζόπουλος, «Ο εκφραστής της λαϊκής σοφίας: εκατόν είκοσι χρόνια Καραγκιόζης», εφ. *Η Καθημερινή*, 7.12.1975, σ. 15.
- *idem*, «Περί Καραγκιόζης», [εφ. *Η Καθημερινή*], 16.12.1975, χ.σ. [επιστολή – απάντηση σε επιστολή Θ.Φ. 13ης.12.1975].
- *idem*, «Οι πρωτοπόροι του Καραγκιόζη στη σύγχρονη Ελλάδα», (συνέντευξη του Ι. Καϊμη), εφ. (*Κυριακάτικη*) *Ελευθεροτυπία*, 4.11.1979, χ.σ.
- (Τ. Ψαράκης), «Καραγκιόζης: όλο και νέα ντοκουμέντα», *Φαντάζιο*, 1.4.1975, χ.σ.
- Ωτοβλεψίες, «Καραγκιόζ-Σφυγμομέτρηση», [εφ. *Τα Νέα*, 30.10.1975, σ. 2].
- «Η δεύτερη γενιά των Σπαθάρηδων και η Οδύσσεια του Θεάτρου Σκιών», *Ρόδα*, έτος 5, τχ. 8, Δεκέμβριος 1969, σ. 11.
- «Ένας λαϊκός καλλιτέχνης μιλάει για την ουσία της τέχνης του: Παναγιώτης Μιχόπουλος», *Ρόδα*, τχ. 8, Δεκέμβριος 1969, σ. 12.
- «Το Θέατρο Σκιών και η αρχαία Αττική κωμωδία: ο Αριστοφάνης πρόδρομος των κωμωδιών του Καραγκιόζη», *Ρόδα*, τχ. 8, Δεκέμβριος 1969, σσ. 8-9.
- «Σε παρακμή σήμερα ο Καραγκιόζης στην Ελλάδα. 120 χρόνια του Θεάτρου Σκιών», εφ. *Ακρόπολις*, 2.12.1973, χ.σ.
- «Τα 120 χρόνια ζωής του ελληνικού Καραγκιόζη: την ώρα που το παραδοσιακό Θέατρο Τέχνης περνάει την τελευταία φάση της ζωής του» [έντυπο αγνώστων στοιχείων, 1973], σσ. 84-85.
- «Εκδηλώσεις στον Πειραιά για τον Καραγκιόζη και το Βάγγο», *Τετράδιο*, τχ. 7-8, Δεκέμβριος 1974 – Γενάρης 1975, σ. 4 (17).
- «Ο Καραγκιόζης: ένα γνήσιο λαϊκό θέατρο», εφ. *Πανσπουδαστική*, 28.8.1975, σ. 14.
- «Καραγκιόζης: μια φιγούρα σύμβολο», εφ. *Μαθητική Φωνή*, 1.10.1975, σ. 12.
- «Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας», εφ. *Νέα Γορτυνία*, 14.10.1975, χ.σ.
- «Πολιτιστικές εκδηλώσεις με τον Καραγκιόζη», εφ. *Αγωνιστής*, 1.12.1975, σσ. 29-30.
- *idem*, «Διασώζεται σημαντικό υλικό του Καραγκιόζη», [εφ. αγνώστων στοιχείων], 28.3.1976, χ.σ. [συρραμμένο με έντυπη διαφήμιση του Απ. Γιαγιάννος – Αρ. Γιαγιάννος – Ι. Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, εισαγωγή Θ. Χατζηπανταζής, Αθήνα, Ερμής, 1976-1977].
- «Ελληνική Πολιτιστική βδομάδα στο Ντόρτμουντ από τις 9-10 Ιούνη» και «Διεθνές συνέδριο για μαριονέτες στη Μόσχα: από 1-6 Ιούνη», [εφ. αγνώστων στοιχείων], 1.6.1976, χ.σ.
- «Ο Στρατής Δούκας μιλάει στην “Αυγή”», εφ. *Η Αυγή*, 13.6.1976, χ.σ. [συρραμμένη χειρόγραφη σημείωση: «Γεια σας, είστε καλά; Θανάση, νομίζω πως έπρεπε να σε ενημερώσω μ’ αυτό το εύρημα»].
- «Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας», <Το βιβλίο του μήνα>, εφ. *Οδηγητής*, 3.2.1978, χ.σ.
- «Αθ. Φωτιάδου (Λογίου), *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1977, σελίδες 528», εφ. *Επίκαιρα*, 10.2.1987, χ.σ. [φ/α].
- *Κουκλοθέατρο Αθηνών – Puppet Theatre Athens – Theatre de Poupée Athenes* (φυλλάδιο έκθεσης 1979 / Πινακοθήκη Αλ. Σούτζου).
- *Κατάλογος έκθεσης «Καραγκιόζης και Λαϊκή Τέχνη»*, *Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου*, Αύγουστος 1984.

- «17 Δεκέμβρη 84. Ακούσατε. Ακούσατεεεεε», εφ. *Ιωνία*, 1984, σ. 3.
- «Ο Καραγκιόζης», εφ. *Μαθητικά Νειάτα* (Θεσσαλονίκη), χ.χ. [term. a. quem 1989], σ. 7.
- «Διά χειρός Τσαρούχη», [εφ. *Ριζοσπάστης*], 4.10.1997, [σ. 22].
- «Ω, ρε γλέντια που έχουν να γίνουν στην Οξφόρδη και στο Καίμπριτζ! Προσκεκλημένος από το Ελληνικό Κέντρο Λονδίνου ο Ευγένιος Σπαθάρης», εφ. *Αμαρυσία*, 20.10.1997, σ. 8.
- «Ο Καραγκιόζης εμπνέει», [εφ. *Ριζοσπάστης*], 6.4.2000, [σ. 29].
- «Ο Καραγκιόζης και η νέα κατάσταση πραγμάτων», εφ. *Το Ποντίκι*, [;:]2004, σσ. 48-49.
- «Θέατρο Σκιών και εξαίσιων ήχων», εφ. *Ριζοσπάστης*, [27.6.]2009 σ. 30.
- «Αφιέρωμα στον “Καραγκιόζη”», εφ. *Ριζοσπάστης*, 15.5.2009, [σ. 38].
- *New Greece*, (photographs: Bas. Karamanolis), χ.χ. [term. p. quem 1961 / term. a. quem 1989] σ. 35-36 [σπάρραγμα άρθρου για τον Ευγ. Σπαθάρη].
- «Θέατρο Σκιών: Καραγκιόζης ο μέγας», [εφ. αγνώστων στοιχείων / term. p. quem 1989].
- Φάκελος με αταύτιστα αποκόμματα Τύπου (Ιανουάριος – Απρίλιος 1978) και θέμα την παρουσίαση του *Κ.Π.*

ΤΕΥΧΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

- *Θέατρο*, τχ. 10 (Ιούλιος – Αύγουστος 1963)· τχ. 53-54 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1976)· τχ. 55-56 (Γενάρης – Απρίλιος 1977).
- *Θεατρικά* 74, Αθήνα, 1975.
- *Ζυγός*, τχ. 20, Μάιος – Ιούνιος 1976, Αθήνα.
- *Επιστημονική Σκέψη*, τχ. 34, Ιούλιος – Αύγουστος 1987 [σελιδοδείκτης στο: (Ζ. Λεφάκης), «Η ιστορία της κοκκινότριχας που δεν είχε αγαπητικό κ' έπεσε στην πράσινη λίμνη», <Κριτική Λογοτεχνίας>, σσ. 52-59].
- *Δελτίο Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών Δήμου Αμαρυσίου*, τχ. 1, Μαρούσι, 2000.

ΛΑΪΚΑ ΦΥΛΛΑΔΙΑ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

- Θ. Μίμαρος – Δ. Ρούλιας, *Ο Καραγκιόζης εφευρέτης ιταλικών βομβαρδιστικών*, Αθήνα, Μ. Σαλίβερος Α.Ε., χ.χ. [χωρίς εξώφυλλο].
- Ν. Ρούτσος, *Ο Καραγκιόζης αστροναύτης*, αρ. 1, Αθήνα, εκδόσεις Α. Ρέκου, χ.χ. Και στην ίδια σειρά τα: *Ο Καραγκιόζης μπόγιας* (αρ. 2), *Ο Καραγκιόζης μαέστρος* (αρ. 3), *Ο Καραγκιόζης δικαστής (καδής)* (αρ. 6), *Ο Καραγκιόζης και ο γάμος του Σταύρακα* (τχ. 7), *Ο Καραγκιόζης δικτάτορας* (τχ. 8), *Ο Καραγκιόζης στον παράδεισο* (τχ. 15), *Ο Καραγκιόζης μέντιουμ* (τχ. 20), *Ο Καραγκιόζης δάσκαλος* (τχ. 22), *Ο Καραγκιόζης χωροφύλακας* (τχ. 23), *Ο Καραγκιόζης προξενητής* (τχ. 24), *Ο Καραγκιόζης εφευρέτης* (τχ. 25), *Ο Καραγκιόζης μπουζουκτσής* (τχ. 27), *Ο Καραγκιόζης φάντασμα* (τχ. 28), *Ο Καραγκιόζης ταχυδακτυλουργός* (τχ. 31), *Ο Καραγκιόζης*

- γαλατάς (τχ. 33), *Ο Καραγκιόζης* δερβίσης (τχ. 34), *Ο Καραγκιόζης σουβλακιατζής* (τχ. 35), *Ο Καραγκιόζης δικαστής (καδής)* (αρ. 36).
- Ε. Σπαθάρης, *Εικονογραφημένος Καραγκιόζης του Σπαθάρη*, (δεκατρία τεύχη), Αθήναι, Αφοί Λιναρδάτου, (1965), [πανόδετος τόμος επιμέλειας Ευγ. Σπαθάρη].
 - Θ. Σπυρόπουλος, *Ο Καραγκιόζης και το μαγικό ραβδί*, Αθήνα, Τοπάλης, χ.χ.
 - Ανώνυμος, *Ο Καραγκιόζης μαμή: ξεκαρδιστική κωμωδία εις πράξεις τρεις*, Αθήναι, Κεραυνός & Παλλάς Αθήνα, χ.χ. [χωρίς εξώφυλλο].
 - *idem*, *Ο Καραγκιόζης* (δώδεκα τεύχη: *Ο Καραγκιόζης και το φάντασμα*, *Ο Κ. καπετάνιος*, *Ο Κ. σε ταξίδι αναψυχής*, *Ο Κ. επιστάτης*, *Ο Κ.μπογιατζής*, *Ο Κ. και ο Εβραίος*, *Ο Κ. λαδέμπορας*, *Ο Κ. και το καρναβάλι του*, *Ο Κ. στη σελήνη*, *Ο Κ. αδήλωτος φαντάρος*, *Ο Κ. ξεναγός*, *Ο Κ. / Μπαρμπαγιώργος παρατρόιχα γαμπρός*), Αθήναι, Δ. Δαρεμάς, 1966, [πανόδετος τόμος].
 - *idem*, *Ο Καραγκιόζης οδοντογιατρός*, αρ. 1, Αθήνα, Άγκυρα, χ.χ.
 - *idem*, *Ο Καραγκιόζης γιατρός*, αρ. 3, Αθήνα, Άγκυρα, χ.χ.

ΕΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- G. Baty – R. Chavance, *Histoire des Marionnettes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- J-L. Bédouin, *Les Masques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Ol. Bernstengel – K. Perssen (Redaktion), *Die Begegnung des Puppentheaters mit anderen Kuensten und seine Wirkung in unserer Zeit*, (Ausstellungskatalog), Leipzig, Unima-Zentrum DDR, 1984.
- D. Bordat – Fr. Boucrot, *Les Théâtres d’Ombres: histoire et techniques*, Paris, L’Arche, 1956.
- Inge Borde-Klein, *Spielen wir Puppentheater*, (Illustration Petra Kurze), Berlin, Der Kinderbuchverlag (Freizeitreihe), 1981 [αφιέρωση].
- G. Feustel (Redaktion), *Puppentheater* Berlin, Dresden, [1982].
- G. Alexandrovna Gladkova, *Gusi lebedi*, Moscow, 1984.⁴²
- [H. Jensen], *Vulgärgriechische Schattenspieltex-te. Heraus gegeben und mit Anmerkungen sowie Indices versehen von Hans Jensen, band 1*. Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1954, σσ. 1-8 [φ/α].
- W. Jingchun – G. Hui, «Puppet masters: veteran performers keep the art alive», εφ. *China daily*, 15.11.1999, σ. 8.
- Ph. J. Kakridis, «Karagiozis und Aristophanes: Gedanken zur Form griechischer Volkskömedien», *Hellenica*, τχ. 25, 1972, σσ. 18-20 [επισυνάπτεται χειρόγραφη μετάφραση στα ελληνικά].
- H. Krug – Inge Borde, *Schattenspiel – Hanschattenspiel*, Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Leipzig, 1976.

42. Εγχειρίδιο εκμάθησης ρωσικής γλώσσας μέσω επτά ρώσικων παραμυθιών.

- El. Legros, *Les marionettes Liegeoises et “tchantches”*, [Liège], Musée de la Vie Wallonne, 1965.
- Cl. Lévi-Strauss, *Ο δρόμος της μάσκας, έκδοση αναθεωρημένη, ανεπτυγμένη και συμπληρωμένη με τις Τρεις περιηγήσεις*, μτφρ. Ρ. Λεκανίδου-Βαδαλούκα, Αθήνα, Χατζηνικολής, 1981.
- A. Lommel, *Les Masques*, Mulhouse, Braun, 1970.
- R. Mäser (Redaktion), *Puppentheater gestern und heute: Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Dresden, Statliche Kunstsammlungen Dresden, 1976.
- *idem* (Redaktion), *Puppentheater international / International Puppettheatre: 50 Jahre UNIMA / 50 years of UNIMA*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980.
- J. Malik – Er. Kolar, *The Puppet Theatre in Czechoslovakia*, Prague, Orbis, 1970.
- L. Myrsiades, «The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τχ. 2, 1976, σσ. 83-97.
- S. Obraszov, *Mein Beruf*, Berlin, 1984, (Moskau 1980).
- A. C. Scott, *The Puppet Theatre of Japan*, Japan, Charles E. Tuttle Company, 1963.
- R. Simmen, *Le monde des marionettes* (photo: Leonardo Bezzola), Zurich, Silva, 1974.
- W. Sorell, *The other face: the mask in the arts*, London, Thames & Hudson, 1973.
- P. Soulier, *Marionnettes leur manipulation leur theater*, (Guides ethnologiques 17), Paris, Editions des Musées Nationaux, 1972.
- Th. Ph. Stephanides (rendered into english), «Karaghiozis. *Alexander the Great and the dreadful dragon: a modern Greek shadow play comedy in four acts*», *The Greek Gazette* [London], vol. 14, nr. 160, December 1980, σσ. 16-18 [επισυνάπτεται κάρτα επισκεπτηρίου Βαγγέλη και Λενιώς Καραγιάννη: «Με τους χαιρετισμούς μας, 7.4.1979»].
- L. V. Wall – G. A. White – A. R. Philpott (επιμ.), *The Puppetbook: a practical guide to Puppetry in Schools, Training Colleges and Clubs. Compiled by members of the Educational Puppetry Association*, second and extensive revision under the editorship of A.R. Philpott, London, Faber & Faber Ltd., 1965.
- Oct. Wolle (Redakteur), *Beiträge von einem Kolloquium des VT 24./25. November 1983 «Material zum Theater: die Begegnung des Puppentheaters mit anderen Künsten und seine Wirkung in unserer Zeit»*, Reihe Puppentheater, Heft 14, nr. 181, Berlin, Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik, 1984.
- *Spielpuppen in der Tsechoslowakei*, Prag, Orbis, 1957.
- Συλλογικό, *Le Masque: Décembre 1959 – Septembre 1960*, Musée Guimet, Paris, Ministère d’État, Affaires Culturelles, Éditions des Musées Nationaux, 1959.
- *The Puppet Book: a practical guide to Puppetry in schools, training colleges and clubs*, London, L. V. Wall, B.A., 1965.
- *The Cock crows at midnight* (photos: Shangai Animation Film Studio) Peking, Foreign Languages Press, 1973.
- Ανώνυμος, *Naroden kuklen teatar Plovdiv*, Plovdiv, 1978.

-
- (UNIMA), *Puppentheater international / International Puppentheatre*, Berlin 1980 [επετειακή έκδοση για τα πενήντάχρονα της Unima].
 - *Premier Festival International des Théâtres de Marionnettes*, Bucarest, République Populaire Roumaine, (1960) [κατάλογος].

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ

Λαϊκό Θέατρο και Διαδίκτυο

Η παρούσα ανακοίνωση απαρτίζεται από δύο ενότητες. Στην πρώτη γίνεται μια χρηστική παρουσίαση αλλά και αποτίμηση της βοήθειας που μπορούν να προσφέρουν στον ερευνητή του ελληνικού λαϊκού θεάτρου διαδικτυακές πηγές. Στη δεύτερη τίθεται ένας προβληματισμός. Συγκεκριμένα το κατά πόσο αυτές οι εξελίξεις, δηλαδή η εμπορευματοποίησή του και η θέση που βρήκε στο Internet μας κάνουν μάρτυρες της μετατροπής του σε ένα νέο θεατρικό είδος και ποιο μπορεί να είναι αυτό.

Καταρχήν, βέβαια, πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι το τυπολογικό πλέγμα στο οποίο εντάσσεται το λαϊκό θέατρο είναι ιδιαίτερα ευρύ – συχνά εντοπίζονται εξελικτικές σχέσεις οι οποίες ενίοτε μπορεί να είναι και αμφίδρομες – και είναι σαφής η ανάγκη εστίασης πριν από κάποια αναφορά σε αυτό.

Ενδεικτικά, μπορεί να επισημανθεί μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση του Βάλτερ Πούχνερ, σχετικά με το θέμα της εξέλιξης αλλά και της σχέσης των πρωτοθεατρικών δρώμενων με πιο εξελιγμένες μορφές θεάτρου. Θεωρεί πως αυτού του είδους η εξέλιξη δεν είναι μονότροπη αλλά έχει πολλούς αγωγούς και δεν είναι επίσης και μονόδρομη. Η πορεία προς το λαϊκό θέατρο μπορεί, ενίοτε, και να αντιστραφεί.¹ Κατόπιν, υποστηρίζει ότι:

«για το μέγιστο ορισμό του θεάτρου, που πρέπει να ονομάσει τα οριακά κριτήρια του φαινομένου προς όλες τις κατευθύνσεις, προκύπτει το πρόβλημα πως τα γενετικά δεσμά του θεάτρου είναι τόσο ισχυρά, που τελικά δεν ξεχωρίζει με σαφήνεια από το δρώμενο».²

Εδώ, ως σημείο αναφοράς τέθηκε η συνθήκη για την προστασία της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς, την οποία η Unesco έθεσε το 2003 προς ψήφιση από τα κράτη-μέλη της. Σύμφωνα με αυτήν, ως εκφράσεις άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς νοούνται οι πρακτικές, οι αναπαραστάσεις, οι γνώσεις, οι δεξιότητες,

«...τις οποίες οι κοινότητες, οι ομάδες, και σε ορισμένες περιπτώσεις και τα άτομα αναγνωρίζουν ως μέρος της κληρονομιάς τους. Αυτή η άυλη κληρονομιά μεταδίδεται από γενεά σε γενεά και αναδημιουργείται συνεχώς από τις κοινότητες και τις

1. Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, (Λαογραφία, παράρτημα 9), Αθήνα, 1985, σσ. 39-44.

2. Στο ίδιο, σ. 111.

ομάδες ως ανταπόκριση στο περιβάλλον τους, στην αλληλεπίδρασή τους με τη φύση και την ιστορία τους...». ³

Στην αναφορά που γίνεται στους τομείς της και στην περιγραφή για το παραδοσιακό θέατρο διαβάζουμε ότι στις παραστάσεις του εκτός από την υποκριτική τέχνη γίνεται να περιλαμβάνεται και τραγούδι, χορός, μουσική, αφήγηση, διάλογος αλλά και απαγγελία και παντομίμα, και πρόκειται για παραστάσεις που μπορεί να παίζουν έναν σημαντικό ρόλο για την κοινωνία και την κουλτούρα στην οποία αναπτύχθηκαν αποτελώντας συχνά τμήμα ενός τελετουργικού.⁴

Είναι ένας ορισμός που παραπέμπει στο εξελικτικό σχήμα που είχε προτείνει ο Πούχγερ, σύμφωνα με το οποίο η κατάταξη των θεατρικών στοιχείων στα δρώμενα αρχίζει από τη βασική δομή του αγερμού και καταλήγει στη διαμόρφωση στερεότυπων ρόλων και σε διαλογικές σκηνές με αυτοσχέδια συνήθως υπόθεση, οι οποίες αποτελούν τις πρώτες μορφές του λαϊκού θεάτρου.⁵

Η ανακοίνωση θα εστιάσει στη διαδικτυακή έρευνα σχετικά με θεατροποιημένα παραστατικά δρώμενα του ελληνικού χώρου, τα οποία έχοντας χάσει πλέον την εθιμική επιταγή που όριζε στο παρελθόν την ύπαρξή τους, μεταβλήθηκαν σε οργανωμένες εποχικές παραστάσεις, η ύπαρξη των οποίων εξαρτάται από την παρουσία θεατών και τουριστών.

Στη διαδικτυακή περιήγηση για τις διαθέσιμες πηγές πληροφόρησης θα γίνει μνεία σε εκείνες που το υλικό είναι άμεσα διαθέσιμο μέσω του internet και όχι σε όσες αποτελούν συλλογή online καταλόγων βιβλιοθηκών.

Ας αρχίσουμε λοιπόν από το αποθετήριο της Unesco. Εδώ τα αποτελέσματα είναι ισχνά. Μόνο μία εθιμική παράσταση περιλαμβάνεται σε αυτό, τα Μωμοέρια της Κοζάνης, τα οποία προστέθηκαν το 2016.⁶ Τα Μωμοέρια είναι επίσης καταγεγραμμένα και στο ευρετήριο του ελληνικού site για την άυλη πολιτισμική κληρονομιά.⁷ Ενδιαφέρον για τα πλαίσια της συγκεκριμένης ανακοίνωσης παρουσιάζει το αρχείο του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας το οποίο διατίθεται μέσω του ψηφιακού αποθετηρίου της Ακαδημίας Αθηνών.⁸ Εδώ εμπεριέχονται ψηφιοποιημένες κινηματογραφήσεις του Κέντρου Ελληνικής Λαογραφίας, οι οποίες όμως είναι ως επί το πλείστον από

3. «...that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history...». Βλ. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Article 2 – Definitions, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention#art2> (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/3/2017).

4. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre), στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/performing-arts-00054> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

5. Β. Πούχγερ, *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου: Έξι μελετήματα*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1984, σσ. 62-63.

6. Decision of the Intergovernmental Committee: 11.COM 10.B.16, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/decisions/11.COM/10.B.16> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

7. Κατηγορία: Εγγεγραμμένα στοιχεία, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://ayla.culture.gr/category/elements-inscribed-in-the-national-inventory-of-ich/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

8. Videos, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://repository.academyofathens.gr/gr/video2> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

τη δεκαετία του 1960, η διάρκειά τους δεν ξεπερνάει τα μερικά λεπτά και δεν περιλαμβάνεται κάποια πλήρης παράσταση δρώμενου. Σε αυτό το σημείο τίθεται λοιπόν άμεσα ένα θέμα για την ανάγκη οργανωμένης προσπάθειας για την καταγραφή λαϊκών εθιμικών παραστάσεων, έτσι ώστε να βρουν θέση σε ελληνικά και διεθνή αποθετήρια.

Ας δούμε όμως τι υλικό μπορεί να εντοπίσει ο ερευνητής στο διαδίκτυο σε ιστοσελίδες ευρύτερου ενδιαφέροντος.

Το αρχείο της ΕΡΤ⁹ αποτελεί πηγή πληροφοριών αλλά το όποιο σχετικό υλικό εντοπίζεται μόνο μετά από περιήγηση σε έναν αρκετά μεγάλο αριθμό άσχετων αποτελεσμάτων. Το ίδιο ισχύει και για το Youtube,¹⁰ το οποίο είναι πιο ενημερωμένο με νεότερες καταγραφές αλλά είναι ταυτόχρονα και χαοτικό.

Σε βιβλιογραφικό επίπεδο χρήσιμο είναι το αποθετήριο διδακτορικών διατριβών του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης¹¹ καθώς και το αποθετήριο «Ηλιος»¹² με αναφορές γενικού ενδιαφέροντος. Για τις ψηφιοποιημένες συλλογές αρχείων ένα καλό σημείο έναρξης είναι η σελίδα open archives.¹³ Από τα ιδρυματικά αποθετήρια «Ανέμη»¹⁴ του Πανεπιστημίου Κρήτης, «Νημερτής»¹⁵ του Πανεπιστημίου Πατρών και «Πέργαμος»¹⁶ του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και η ψηφιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης¹⁷ περιλαμβάνουν ορισμένα στοιχεία, χωρίς όμως να βρithουν σχετικών αποτελεσμάτων. Παράλληλα, οι ψηφιοποιημένες συλλογές ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης¹⁸ μπορούν να αποδειχτούν χρήσιμες για ιστορική έρευνα αναφορικά με τις παραστάσεις λαϊκού θεάτρου. Επίσης, για όποιον είναι διατεθειμένος να αφιερώσει χρόνο για το ξεδιάλεγμα των αποτελεσμάτων, οι πλατφόρμες issue¹⁹ και scribd²⁰ είναι χρήσιμες, ενώ το Google Scholar²¹ μπορεί να δώσει κάποιες κατευθυντήριες γραμμές. Σίγουρα μπορούν να γίνουν περισσότερες αναφορές σε παρόμοιες ιστοσελίδες, όμως αυτό που προκύπτει είναι η έλλειψη μιας ενημερωμένης και εύκολα προσβάσιμης βάσης δεδομένων, που θα είναι η αφετηρία για τον ερευνητή του λαϊκού θεάτρου. Ή για να ακριβολογούμε, σχετικές βάσεις δεδομένων υπάρχουν, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Όμως δεν έχουν ενημερωθεί και δεν έχουν αξιοποιηθεί κατάλληλα.

Ας θέσουμε τώρα το ζήτημα του κατά πόσον αυτές οι εποχικές θεατρικές παραστάσεις που έλκουν την καταγωγή από παραστατικά έθιμα και που ακόμα καταγράφονται βιβλιογραφικά ως δρώμενα, μπορεί να θεωρηθεί ότι έχουν επιτελέσει μια τυπολογική

9. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://archive.ert.gr/arxiki/syloges/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

10. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.youtube.com/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

11. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.didaktorika.gr/eadd/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

12. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://helios-eie.ekt.gr/?locale=el> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

13. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.openarchives.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

14. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://anemi.lib.uoc.gr/?lang=el> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

15. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://nemertes.lis.upatras.gr/jspsui/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

16. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/index.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

17. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://digital.lib.auth.gr/?ln=el> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

18. Στην ηλεκτρονική πηγή: <http://efimeris.nlgr/ns/main.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

19. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://issue.com/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

20. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.scribd.com/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

21. Στην ηλεκτρονική πηγή: <https://scholar.google.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

και εξελικτική μετάβαση από θεατρολογική σκοπιά. Αν επανέλθουμε για άλλη μια φορά στα όσα γράφονται από την Unesco διαβάζουμε ότι:

«πολλές μορφές παρασταστικών τεχνών βρίσκονται υπό απειλή σήμερα. Καθώς οι πολιτισμικές πρακτικές συγκεκριμενοποιούνται, πολλές παραδοσιακές πρακτικές εγκαταλείπονται. Ακόμα και σε περιπτώσεις όπου γίνονται πιο δημοφιλείς, μόνο συγκεκριμένες εκφράσεις τους ωφελούνται ενώ άλλες υποφέρουν».²²

Οι θεατρικές μορφές στις οποίες επικεντρώθηκε αυτή η ανακοίνωση έχουν ωφεληθεί ιδιαίτερα από το διαδίκτυο, το οποίο τους προσφέρει την απαραίτητη διαφήμιση είτε μέσω των ειδησεογραφικών ιστοσελίδων και των τοπικών blogs, είτε μέσω των κοινωνικών δικτύων. Έτσι έγινε δυνατόν να ξεπεράσουν τα τοπικά τους όρια και να αποκτήσουν ένα εν δυνάμει κοινό και πέρα από τον τόπο καταγωγής τους, γεγονός που τους προσδίδει εμπορική αξία λόγω της προσέλκυσης τουριστών. Ως οργανωμένα θεάματα που επαναλαμβάνονται σε ετήσια βάση, έχουν ως βασικό κρίκο με την εθιμική τους προέλευση τον χρόνο της παρουσίας τους. Οργανώνονται από ερασιτέχνες και οι συμμετέχοντες είναι μέλη τοπικών κοινοτήτων. Συντελούν στην ενδυνάμωση της τοπικής ή και τοπικιστικής αίσθησης ταυτότητας των συμμετεχόντων, περιλαμβάνουν αυτοσχεδιαστικά κωμικά στοιχεία, βασίζονται στην αλληλεπίδραση με το κοινό και η παράσταση εξαρτάται από τη συνεργασία της ομάδας και όχι την καθοδήγηση της ηγετικής φιγούρας ενός σκηνοθέτη.

Είναι σαφές ότι σε αυτό το πλαίσιο από τη μια αγγίζουν το θέατρο της κοινότητας –και εκεί εντοπίζουμε το στοιχείο της κοινοτικής ενδυνάμωσης—²³ καθώς και το κωμικό αυτοσχεδιαστικό θέατρο, αλλά το γεγονός ότι η θεματική τους είναι σταθερή και δεδομένη αποτελεί σημαντική τυπολογική διαφοροποίηση από αυτά. Για όσο χρονικό διάστημα θα διατηρούν την εποχικότητα και τον συγκεκριμένο θεματικό πυρήνα τους θα παραμείνουν σε μια γκρίζα ζώνη αναφορικά με την τυπολογική τους εξέλιξη. Αν λάβουμε πάντως υπόψη ότι στο θέατρο της κοινότητας αναγνωρίζεται ως τάση η άντληση υλικού από την κληρονομιά του τόπου,²⁴ μια εν δυνάμει εξελικτική κατεύθυνση αυτών των παραστάσεων θα οδηγήσει στην ενσωμάτωση και άλλων στοιχείων της ιστορίας και της τοπικής ιδιαιτερότητας. Σε αυτή την περίπτωση το αποτέλεσμα θα είναι ένα αμάλγαμα με εθιμική και ιστορική χροιά που θα οδηγήσει στη διαμόρφωση παραστάσεων οι οποίες πλέον θα μπορούν σαφώς να ενταχθούν στο θέατρο της κοινότητας, όπου ίσως ήδη να μπορεί και να θεωρηθεί ότι ανήκουν, καθώς το συγκεκριμένο θεατρικό είδος είναι συχνά αυτοσχεδιαστικό και κατά περιστάσεις αντλεί υλικό από το καρναβάλι και το τσίρκο.²⁵

22. «Many forms of performing arts are under threat today. As cultural practices become standardized, many traditional practices are abandoned. Even in cases where they become more popular, only certain expressions may benefit while others suffer». Βλ. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre), στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/performing-arts-00054> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/4/2017).

23. Eugene Van Erven, *Community Theatre: Global Perspectives*, London, Routledge, 2001, σ. 3.

24. What is 'community theatre'?, στην ηλεκτρονική πηγή: <https://performingimpactproject.wordpress.com/2012/08/09/what-is-community-theatre/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 7/4/2017).

25. Community theatre, στην ηλεκτρονική πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Community_theatre (ημερομηνία πρόσβασης στις 30/3/2017).

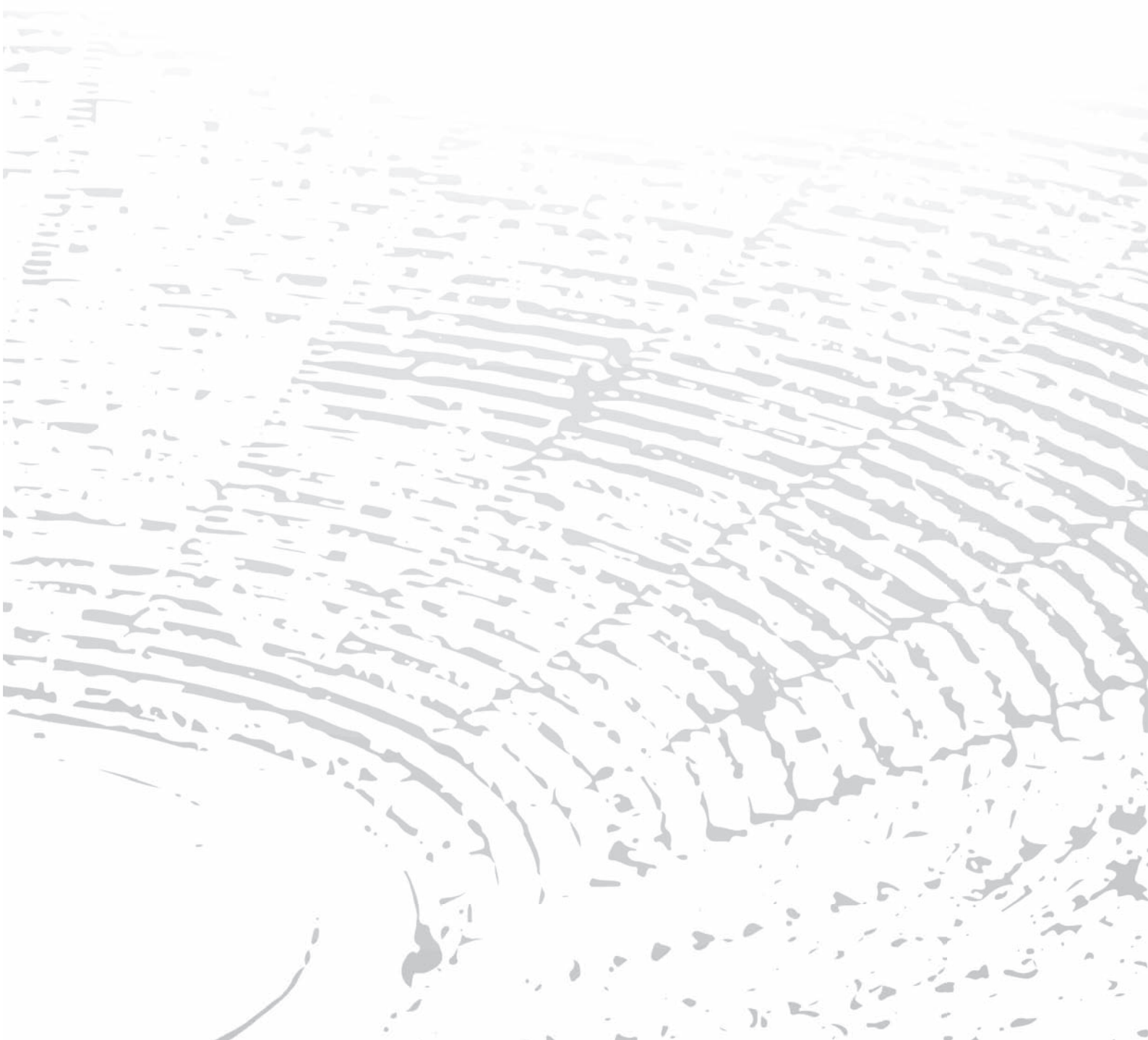
Το ενδεχόμενο της δημιουργίας του προαναφερθέντος αμαλγάματος θα προσδώσει μια μελλοντική παρακαταθήκη διάρκειας σε αυτές τις παραστάσεις. Στην αντίθετη περίπτωση η εξελικτική στασιμότητα είναι πιθανόν να οδηγήσει σε κορεσμό και στην τελική εξαφάνισή τους.

Πάντως, όταν η Unesco μιλάει για τη συγκεκριμενοποίηση των πολιτισμικών πρακτικών, γεγονός που οδηγεί στην εγκατάλειψη πολλών από αυτές, κατά μια έννοια απεύχεται το εξελικτικό ενδεχόμενο και εδώ τίθεται το ζήτημα του κατά πόσον τα όρια ανάμεσα στα πολιτισμικά φαινόμενα είναι ή πρέπει να είναι ρευστά ή σαφώς διακριτά. Αυτό, όμως, αποτελεί θέμα ευρύτερης συζήτησης που δεν είναι επί του παρόντος.

Για να επανέλθουμε, όμως, ξανά στην ανάγκη του εμπλουτισμού του ελληνικού και διεθνούς αποθετηρίου άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς με καταγραφές ελληνικών παραστάσεων προερχόμενων από εθιμικά δρώμενα, πιστεύω ότι όσα και να πει κανείς για να τονίσει την ανάγκη μιας οργανωμένης προσπάθειας προς αυτή την κατεύθυνση θα είναι λίγα. Μπορεί να θεωρήσουμε ότι ήδη αποτελούν μνημεία του λαϊκού μας πολιτισμού και άρα πρέπει να τις καταγράψουμε πριν χαθούν. Ή μπορεί και να τις δούμε σε ένα εξελικτικό πλαίσιο και κατά συνέπεια θέλουμε να έχουμε στοιχεία για τη μορφή που είχαν πριν μεταλλαχθούν. Όποια από αυτές τις απόψεις και να υιοθετήσουμε, το σταθερό δεδομένο είναι η ανάγκη της συστηματικής καταγραφής τους και της ψηφιακής διάδοσης των στοιχείων που θα αποκομίσουμε. Μόνο έτσι θα είναι δυνατή η αποτίμηση της σημασίας τους στο ευρύτερο πολιτισμικό μας απόθεμα.

Άλλωστε, πέρα από τις όποιες απόψεις μπορεί να έχει κάποιος ως μελετητής ή κριτικός για το τι είναι υψηλή τέχνη, αξιόλογη τέχνη, σημαντική τέχνη ή αξιομνημόνευτη τέχνη, τελικά η αντοχή στον χρόνο και η αποδοχή του κοινού είναι αυτά που αποτελούν τους πιο σημαντικούς παράγοντες ώστε μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης να αφήσει το αποτύπωμά της στον πολιτισμό ενός τόπου και ενός λαού. Και το λαϊκό θέατρο σίγουρα το έχει πετύχει αυτό.

Ε. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ



Τα θεατρικά περιοδικά ως θεατρολογικές πηγές και η μετάβαση από τον έντυπο στον ηλεκτρονικό θεατρικό Τύπο

Ο ελληνικός Τύπος που συνδέεται με την ανάπτυξη του Ελληνισμού και του ελληνικού πνεύματος γεννήθηκε με τη μορφή του περιοδικού στα τέλη του 18ου αιώνα, την εποχή της διάδοσης των ιδεών του Διαφωτισμού από τους εύρωστους Έλληνες της Διασποράς.¹ Ο όρος *περιοδικό* δηλώνει σαφώς μια τάση περιοδικότητας ως προς την κυκλοφορία του εντύπου και αναφέρεται στο σύνολο των εντύπων που ακολουθούν μια συγκεκριμένη περιοδικότητα και που το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από τεύχος σε τεύχος, τα διαφοροποιεί από τις ημερήσιες εφημερίδες. Τα περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας συνήθως κατατάσσονται σε δύο διακριτές κατηγορίες σε «λαϊκά»² – ευρείας κυκλοφορίας με άφθονη λογοτεχνική ύλη, συχνά αξιόλογη και συνεργάτες γνωστούς λογοτέχνες,³ και σε «ελίτ» ή περιοδικά λόγου και τέχνης, κατηγορίες που ορίζονται από το είδος του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Συνήθως, το είδος ενός εξειδικευμένου περιοδικού υποδηλώνεται στον τίτλο του και ορίζεται στον υπότιτλό του ή, για να είμαστε ακριβείς, ο τίτλος και ο υπότιτλος πιστοποιούν τις προθέσεις του εκδότη.⁴ Ένα περιοδικό ποικίλης ύλης τελικά αποκτά τον χαρακτήρα ειδικού περιοδικού, όχι όμως μόνο χάρη των προθέσεων του εκδότη του αλλά κυρίως όταν το μεγαλύτερο μέρος της δημοσιευμένης ύλης του αφορά σε ένα μόνο τομέα.

Πάντοτε το θέατρο αποτελούσε έναν καθρέφτη της κοινωνίας, στους αντικατοπτρισμούς της οποίας διαφαίνεται ένα σύνολο δράσεων και πρωτοβουλιών που σχετίζονται με την κατανόηση και την αποτύπωση της πλέον εφήμερης τέχνης.

Με την άνθηση του νεοελληνικού θεάτρου δημιουργείται μεγαλύτερη ανάγκη για ανταλλαγή ιδεών και πληροφοριών που σχετίζονται με αυτό. Οι στήλες των εφημερί-

1. Βλ. σχετικά τα: Αικατερίνη Κουμαριανού, «Ιστορική διαδρομή του ελληνικού Τύπου: 1780-1922», στο Λουκία Δρούλια (επιμ.), *Ο ελληνικός Τύπος 1784 ως σήμερα: Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, 23-25 Μαΐου 2002*, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2005, σσ. 57-58.

2. Χαράλαμπος Α. Καράογλου (εποπτεία), *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940, αναλυτική βιβλιογραφία*, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.vivliopontikas.gr/myFiles/7.%20Periodika%201901-1940.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης στις 8/9/2017).

3. Αικ. Κουμαριανού, «Ιστορική διαδρομή του ελληνικού Τύπου: 1780-1922», σ. 61.

4. Χ. Α. Καράογλου, «Τα ειδικά περιοδικά και η αυτονόμησή τους: Ορισμοί και διαχωρισμοί», στο *Ο ελληνικός Τύπος 1784 ως σήμερα*, σ. 265.

δων δεν επαρκούν για να καλύψουν τις νέες τάσεις κι έτσι δημιουργείται η ανάγκη πιο εξειδικευμένων εντύπων. Τα περιοδικά του 19ου αιώνα συνδύαζαν τη λογοτεχνική ύλη με μια ποικιλία θεμάτων και με τέτοιο τρόπο παρουσίασης που αφορούσαν σε όλη την οικογένεια ενώ, αντιθέτως, ένα πλήθος θεατρικών περιοδικών που εμφανίστηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα δίνει ιδιαίτερη έμφαση σε θέματα των γραμμάτων και της τέχνης και φαίνεται ότι απευθύνεται σε έναν κύκλο μορφωμένων αναγνωστών με εξειδικευμένα ενδιαφέροντα.

Το θεατρικό περιοδικό σε όλες τις εποχές δεν είναι το είδος του μαζικού περιοδικού που θα κατακλύσει τις αγορές, αλλά αποτελεί προσπάθεια κάποιων ανθρώπων που αγαπούν το θέατρο ή σχετίζονται επαγγελματικά με αυτό και έχουν, κάποιες φορές ακόμη και χωρίς οι ίδιοι να το γνωρίζουν, τη μανία αλλά και τις δεξιότητες του ερευνητή.

Η πορεία του θεατρικού περιοδικού είναι πολύ ενδιαφέρουσα και ως προς την εξέλιξή της αλλά και ως προς τη σύνδεσή της με τη θεατρολογική έρευνα (εν τέλει και με την κοινωνιολογική, όπως θα φανεί στη συνέχεια). Όσον αφορά στον περιοδικό Τύπο που σχετίζεται με το θέατρο έχουμε να απαντήσουμε σε δύο βασικά ερωτήματα: σε ποια μερίδα του αναγνωστικού κοινού απευθύνονται τα έντυπα αλλά και τα ηλεκτρονικά περιοδικά και τι συμβαίνει με τον έντυπο και τον ηλεκτρονικό Τύπο όσον αφορά στο θέατρο και στη θεατρολογική έρευνα.

Δίπλα σε αυτά τα ερωτήματα οφείλουμε να επισημάνουμε τι αποτελεί πηγή για έναν θεατρολόγο. Ο θεατρολόγος λειτουργεί αμφίσημα και ως ιστορικός που πρέπει να εξετάζει από απόσταση χρονική το αντικείμενό του, αλλά και ως δημοσιογράφος που πρέπει να καταγράφει εν θερμώ την αίσθηση. Έτσι, για μια τέχνη σαν το θέατρο, που πεθαίνει με την τέλεσή της, οτιδήποτε περιγράφει ή αποτυπώνει το θεατρικό γεγονός, το παραστασιακό ή τις εντυπώσεις που γεννούνται γύρω από αυτό αποτελεί πολύτιμη πηγή, ιστορική ή συγχρονική, ανάλογα με τη χρονική απόσταση από την αποτύπωση. Αυτό, όσον αφορά στην παράσταση. Η θεωρία και η ιστορία του θεάτρου είναι ένας άλλος βασικός τομέας που συνεξετάζεται μέσα σε ένα ευρύτερο κοινωνικό – πολιτικό – πολιτισμικό πλαίσιο. Υπό αυτό το πρίσμα, οποιαδήποτε γραπτή πηγή του παρελθόντος μπορεί να συνεξεταστεί μαζί με άλλες στην αναζήτηση της θεατρολογικής έρευνας και να εμπλουτιστεί ή να ανατραπεί με τη νέα γνώση. Το θεατρικό περιοδικό λοιπόν είτε αποτυπώνει ιδέες, τάσεις, ρεύματα είτε εντυπώσεις, διασώζει τόσο τα ζητούμενα όσο και τα πεπραγμένα κάθε εποχής και υπό αυτή την άποψη αποτελεί σημαντικό εργαλείο στα χέρια του ερευνητή θεατρολόγου.⁵

Μια συνοπτικού τύπου ιστορική αναφορά στην εμφάνιση, καθιέρωση και εξέλιξη των περιοδικών που εξειδικεύονται σε θεατρική – θεατρολογική θεματογραφία στον ελλαδικό χώρο, προσφέρει την αναγκαία οπτικο-λεκτική βάση για να κατανοήσουμε τις τάσεις και τις φάσεις του θεατρικού περιοδικού αλλά και τη λειτουργία του στο πεδίο της έρευνας.

Ανατρέχοντας στις πρώτες εκδόσεις θεατρικών περιοδικών ή περιοδικών με θεατρικό περιεχόμενο διαπιστώνουμε ότι σαφώς τα πρώτα περιοδικά με αναφορές στο θέατρο στοχεύουν στο αναγνωστικό κοινό των μορφωμένων αστών.

5. Βλ. σχετικά και το Έλλη Δρούλια-Μητράκου, «Ο Τύπος ως εργαλείο έρευνας», στο *Ο ελληνικός Τύπος 1784 ως σήμερα*, σσ. 477-478.

Το πρώτο αμιγώς θεατρικό περιοδικό που εντοπίζουμε είναι το περιοδικό *Θέατρο* που άρχισε να εκδίδεται το 1876 στην Αθήνα, σε δύο γλώσσες, ελληνικά και γαλλικά. Πρόκειται για ένα ολιγοσέλιδο περιοδικό που παρουσίαζε τα γαλλικά έργα που παίζονταν εκείνη την εποχή στην Αθήνα (κυρίως του Μελοδράματος).⁶

Στη στροφή του αιώνα, το θέατρο, τις σύγχρονες τάσεις και προσεγγίσεις παρουσιάζουν διάφορα θεατρικά περιοδικά όπως τα:

- *Νυκτερίς: Εβδομαδιαία θεατρική εφημερίς* (1901). Πρόκειται για την πρώτη ίσως θεατρική εφημερίδα που παρακολουθεί και κρίνει τη σύγχρονη θεατρική ζωή της εποχής.⁷ Το δεύτερο φύλλο της κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Εβδομαδιαίον θεατρικοσατιρικόν φύλλον* (1902).⁸
- *Ελλ.[ηγνική]. Σκηνή* (1904). Πρόκειται για περιοδικό το οποίο από το 12ο τεύχος ονομάζεται *Νέα Ελληνική Σκηνή*.⁹
- *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών* (1906), που εκδίδεται ανά τετράμηνο από τον Σύλλογο Ηθοποιών.¹⁰
- *Τέχνη και Θέατρο*, πρωτοεκδίδεται το 1916 από τους Κίμωνα Μιχαλίδη και Μιχαήλ Ροδά. Η έκδοση είχε προαναγγελθεί με τίτλο *Θεατρικός Κόσμος*.¹¹ Πρόκειται για περιοδικό πλούσιο σε πληροφορίες για την ελληνική και ξένη θεατρική ζωή της εποχής.¹²
- *Θέατρο*, εκδίδεται το 1922 από τους Γιάννη Ιβράκη και Σπύρο Μόσχο.¹³
- *Τα Παρασκήνια*, δεκαπενθήμερο θεατρικό περιοδικό που εκδίδεται το 1924 με καλλιτεχνική εποπτεία του Μήτσου Μυράτ και επιμελητές τους Δημήτρη Ροντήρη και Νίκο Βέλμο.¹⁴
- *Ελληνική Τέχνη Εικονογραφημένη*, εκδίδεται το 1924 από τον Νίκο Συνοδινό και εστιάζει περισσότερο σε θεματογραφία που αφορά στο Μουσικό θέατρο.¹⁵
- *Το Ελληνικόν Θέατρον*, δεκαπενθήμερο περιοδικό που ιδρύεται το 1925 ως όργανο του Σωματίου Ηθοποιών.¹⁶

6. Πηγή: Βιβλιοθήκη της Βουλής, στην ηλεκτρονική πηγή: http://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=37280&seg=0

7. Χ. Α. Καράογλου, *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940: Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996, τόμ. 1, σσ. 88-89.

8. Στο ίδιο, σ. 16, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.vivliopontikas.gr/myFiles/7.%20Periodika%201901-1940.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης 8/9/2017).

9. Στο ίδιο, σ. 26.

10. Στο ίδιο, σ. 150.

11. «Το Σάββατο (14 Μαΐου [1916]) θα κυκλοφορήσει ο *Θεατρικός Κόσμος* του δημοσιογράφου κ. Μ. Ροδά. Θα περιέχει [...]» (*Αρμονία*, τχ. 10, 6.6.1916, σ. 8).

12. Χ. Α. Καράογλου, *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940...*, τόμ. 1, σσ. 240-242.

13. Στο ίδιο, σσ. 323-324.

14. Στο ίδιο, σσ. 355-362.

15. Στο ίδιο, σσ. 370-372.

16. Πηγή: Βιβλιοθήκη της Βουλής, στην ηλεκτρονική πηγή: http://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=37134&seg=0 (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017) και Χ. Α. Καράογλου, *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940...*, τόμ. 1, σσ. 390-392.

- *Νέο Θέατρο*, μηνιαίο περιοδικό που αρχίζει να εκδίδεται το 1930 υπό τη διεύθυνση του Κώστα Κατσαρού με σκοπό τη λεπτομερή εξέταση και καταγραφή του θεάτρου.¹⁷ Δυστυχώς η φιλόδοξη αυτή προσπάθεια σταμάτησε μετά το πρώτο τεύχος.
- *Πρόσωπα και Μάσκες: Φυλλάδα για Θέατρο και Τέχνη: Όργανο του Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών*, εκδίδεται το 1930 από τον Βασίλη Ρώτα με στόχο την προβολή του θιάσου.¹⁸
- *Στούντιο*, δεκαπενθήμερη επιθεώρηση του θεάτρου και του κινηματογράφου που εκδίδεται το 1933 από τους Π. Κατσέλη και Θ. Ν. Τσαβέα που αν και ασχολείται με το θέατρο δίνει έμφαση κυρίως σε κινηματογραφικά θέματα.¹⁹
- *Ο Βιοπαλαιστής του Θεάτρου* εκδίδεται το 1933 ως όργανο της αριστερής παράταξης των ηθοποιών.²⁰
- *Θυμέλη*, διμηνιαίο περιοδικό που εκδίδεται το 1933 από τον Νικόλαο Ποριώτη στο οποίο δημοσιεύονται ολόκληρα σύγχρονα θεατρικά έργα σε μεταφράσεις του.²¹
- *Θεατρική Τέχνη*, εκδίδεται το 1935 με επιμελητές τους Θ. Κωτσόπουλο, Γ. Κουντούρη, Κ. Μιχαηλίδη και με υπότιτλο που χαρακτηρίζει την ύλη του: *Δεκαπενθήμερο δελτίο κριτικής και παρακολούθησης του παγκόσμιου θεάτρου*.²²
- *Θέατρο*, μηνιαίο περιοδικό που εκδίδει το 1938 ο Σωκράτης Καραντινός ως διευθυντής της Νέας Δραματικής Σχολής.²³
- *Τα Παρασκήνια: Εβδομαδιαία εικονογραφημένη θεατρική, κινηματογραφική και καλλιτεχνική εφημερίς*, κυκλοφορεί από το 1938 μέχρι το 1940 (φ. 1-17). Από το 18ο τεύχος κυκλοφορεί ως *Εβδομαδιαία έκδοσις ειδήσεων, ερεύνης και κριτικής της τέχνης. Θέατρον, Λογοτεχνία, Εικαστικές Τέχνες, Μουσική, Κινηματογράφος, Ραδιόφωνον*. Διευθυντές του υπήρξαν οι Δημ. Μοσχονάς, Θεόδωρος Συναδινός, Βασίλης Ρώτας. Με την έκρηξη του πολέμου ο τίτλος γίνεται *Πολεμικά τα Παρασκήνια* (φ. 129-136).²⁴
- *Το Θέατρο*, δεκαπενθήμερη θεατρική επιθεώρηση που εκδίδεται το 1944 από τον Σπύρο Τριανταφύλλου.
- *Ελεύθερη Τέχνη*, εκδίδεται το 1945 με επιμέλεια συντακτικής επιτροπής.

Δίπλα στον αμιγώς θεατρικό περιοδικό Τύπο κυκλοφορούν άλλα πολύ σημαντικά περιοδικά τέχνης και λόγου, μέσα από τις σελίδες των οποίων, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα αναλύθηκαν και εξετάστηκαν οι τάσεις του θεάτρου αλλά και καταγράφηκαν πολύ σημαντικές πληροφορίες για κάθε εποχή, από μια τέχνη που πεθαίνει εν

17. Χ. Α. Καραόγλου, *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940...*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, τόμ. 2, σσ. 282-283.

18. Στο ίδιο, σσ. 289-290.

19. Στο ίδιο, σσ. 383-383.

20. Στο ίδιο, σ. 421.

21. Αντρέας Καραντώνης, «Νικολάου Ποριώτη: Η Θυμέλη. Τεύχη 1 και 2», *Ιδέα*, τχ. 11, Νοέμβριος 1933, σσ. 308-310.

22. Χ. Α. Καραόγλου, *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940...*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007, τόμ. 3, σσ. 325-326.

23. Στο ίδιο, σσ. 431-435.

24. Στο ίδιο, σσ. 441-460.

τη γενέσει της, όπως τα περιοδικά *Κριτική*,²⁵ *Τα Νέα*, *Ο Νουμάς*,²⁶ *Το Μπουκέτο*²⁷, *Νεοελληνική Τέχνη*, *Νέα Εστία*,²⁸ *Ελληνικά Γράμματα*,²⁹ *Νέα Επιθεώρηση*, *Ιδέα*,³⁰ *Νέα Γράμματα*, *Το 3ο Μάτι*.³¹

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 κάνουν την εμφάνισή τους τα δύο σημαντικότερα περιοδικά του θεάτρου και τα δύο με τον τίτλο *Θέατρο*.

Το *Θέατρο* του Θεόδωρου Κρίτα, πρώτο χρονικά, κυκλοφόρησε ως ετήσιο αλμανάκ για 14 συνεχείς χρονιές από το 1957 μέχρι το 1970. Κυκλοφορούσε στην αρχή του κάθε έτους και περιείχε τα κείμενα κάποιων εκ των παραστάσεων της προηγούμενης χρονιάς και πολύ πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Δημοσίευε εκτενή άρθρα και κριτικές για τις παραστάσεις που παίζονταν αλλά και ολόκληρα κείμενα θεατρικών έργων.

Το *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου κυκλοφόρησε την περίοδο 1961-1981. Μέσα από τις σελίδες του με άρθρα, κριτικές, μελέτες, ανέδειξε τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία αλλά και την παγκόσμια θεατρική κουλτούρα. Μέχρι τις μέρες μας αποτελεί βασικό εργαλείο στα χέρια των μελετητών του θεάτρου που ερευνούν ιστορικά, καλλιτεχνικά και κοινωνικά τις συνθήκες μέσα στις οποίες εξελισσόταν η θεατρική τέχνη παγκοσμίως τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Η συντακτική του ομάδα αποτελείται από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του θεάτρου.

Το περιοδικό *Θεατρικά* αποτελεί τη συνέχεια, μετά το 1970 και ως το 1975, του περιοδικού *Θέατρο* του Κρίτα, την οποία ανέλαβαν οι Γιώργος Χατζηδάκης και Ελένη Παπασωτηρίου. Ο Χατζηδάκης τη δεκαετία του 1980 άρχισε να εκδίδει το περιοδικό *Σκηνή και Οθόνη*. Τους τελευταίους μήνες εκδίδει το τριμηνιαίο περιοδικό *Τόπος Θεάτρου*, το οποίο κυκλοφορεί με ένθετα τα παλαιότερα τεύχη του περιοδικού *Θεατρικά*.

Το *Ανοιχτό Θέατρο* κυκλοφόρησε το 1971 από την ομώνυμη θεατρική ομάδα. Ανέδειξε το ελληνικό και το παγκόσμιο θέατρο επικεντρώνοντας την προσοχή του στις

25. Στο ίδιο, τόμ. 1, σσ. 115-119.

26. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Τα στερνά του “Νουμά” (1929-1931)», *Διαβάζω*, τχ. 32, Ιούνιος 1980, σσ. 22-24.

27. λ. «Μπουκέτο», στο *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας: Πρόσωπα – έργα – ρεύματα – όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2008, σσ. 1496-1497.

28. Παναγιώτης Δ. Μαστροδημήτρης, «Η *Νέα Εστία* και η Νεοελληνική Φιλολογία: μια μακροχρόνια και γόνιμη συνεργασία», στο Σωκράτης Σκαρτσής (επιμ.), *Ανδρέας Εμπειρικός – Γιάννης Ρίτσος – Περιοδικά. Πρακτικά δέκατου τέταρτου Συμποσίου Ποίησης (Πάτρα, 1-3 Ιουλίου 1994)*, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1996, σσ. 84-95 και Ερρίκος Χατζηανέστης, «*Νέα Εστία* και Πέτρος Χάρης», *Παρνασσός*, τχ. 28, 1986, σσ. 382-393.

29. Χ. Α. Καράογλου, *Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940...*, σ. 95, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.vivliorontikas.gr/myFiles/7.%20Periodika%201901-1940.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης 8/9/2017).

30. Γιώργος Γ. Αλισανδράτος, «Τέσσερα περιοδικά ιδεών στη δεκαετία του '30: *Νέοι Πρωτοπόροι*, *Ιδέα*, *Σήμερα*, *Το Νέον Κράτος*», στο Μ. Στεφανοπούλου: *Ο περιοδικός Τύπος στον Μεσοπόλεμο. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου (Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, 26-27 Μαρτίου 1999)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σσ. 283-329 και κυρίως σσ. 299-316.

31. Τάσος Κόρφης, «Τρία βραχύβια περιοδικά του Μεσοπολέμου μιας σημαντικής καλλιτεχνικής συντροφιάς», *Γράμματα και τέχνες*, τχ. 72, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994, σσ. 44-47 και *Ανδρέας Εμπειρικός – Γιάννης Ρίτσος – Περιοδικά*, σσ. 244-253.

κοινωνικές και τις πολιτικές διαστάσεις του, ενώ παράλληλα παρουσίαζε θεατρικές ομάδες και ανθρώπους από τον χώρο του θεάτρου.

Το περιοδικό *Αθηνόραμα* εμφανίστηκε το 1976 και μέσα σε 4 δεκαετίες έκανε το πέρασμά του στην ηλεκτρονική του μορφή. Δεν υπήρξε ποτέ αμιγώς θεατρικό περιοδικό, αντιθέτως λειτούργησε ως πολιτισμικός οδηγός πόλης και ανανέωσε κατά πολύ την έννοια του θεατρικού περιοδικού σύμφωνα με τις νεότερες ευρωπαϊκές τάσεις.³² Συνεχίζει στο τέλος κάθε έτους να εκδίδει ένα ετήσιο έντυπο περιοδικό με τις καλύτερες παραστάσεις της χρονιάς.

Τα *Θεατρικά Τετράδια* εκδίδονται τη δεκαετία του 1980 από την Πειραματική Σκηνή Τέχνης.³³ Τα τεύχη του συνοδεύουν συγκεκριμένες θεατρικές παραστάσεις που έχει ανεβάσει η Σκηνή. Η πλειοψηφία των άρθρων ασχολείται με την κριτική και την ερμηνεία συγκεκριμένων θεατρικών συγγραφέων και των έργων τους (λειτουργεί περισσότερο πάνω στη δομή του θεατρικού προγράμματος).

Το διμηνιαίο περιοδικό *Δρώμενα* του Νίκου Λαγκαδινού είναι περιοδικό που τηρεί κυρίως την παράδοση των αφιερωμάτων.

Το *Εκκύκλημα* είναι τρίμηνη επιθεώρηση για το θέατρο και κυκλοφορεί από το 1983 ως το 1990. Στην ύλη του ασχολήθηκε με όλα τα είδη του ελληνικού θεάτρου και με το παγκόσμιο εστιάζοντας στις νέες τάσεις που εμφανίζονταν κατά τη διάρκεια της κυκλοφορίας του συμπεριλαμβάνοντας και παρουσιάσεις θιάσων, συνεντεύξεις με ανθρώπους του θεάτρου, θεατρικά φεστιβάλ και συνέδρια, κριτική παραστάσεων, παρουσίαση θεατρικών έργων και συγγραφέων.

Το περιοδικό *Επίλογος* κυκλοφορεί από το 1992, έχει συμπληρώσει 25 χρόνια παρουσίας ακολουθώντας την παράδοση της ετήσιας έκδοσης με επίκεντρο την προσπάθεια καταγραφής των παραστάσεων του έτους.

Το περιοδικό "Θ" άρχισε να κυκλοφορεί το 1993 από το Σ.Ε.Η. με πλούσια ύλη θεατρολογικού ενδιαφέροντος. Αργότερα, το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών άρχισε να εκδίδει την εφημερίδα *Ατάκα* στην οποία υπήρχαν και αφιερώματα σε σημαντικές μορφές του θεάτρου.

Το περιοδικό *Φουαγιέ: ένα περιοδικό για το θέατρο*, κυκλοφόρησε από το 2006 έως το 2009 από τον Αντώνη Παπαϊωάννου και παρουσίασε τις τάσεις του σύγχρονου θεάτρου εστιάζοντας κυρίως στην ελληνική σκηνική πραγματικότητα, εμπλουτισμένο με αφιερώματα, συνεντεύξεις, κριτικές, βιβλιοκριτικές, παρουσιάσεις πρωτοεμφανιζόμενων και πολλά υποσχόμενων ηθοποιών και σκηνοθετών. Πρόκειται για το περιοδικό με το οποίο κλείνει ουσιαστικά ο κύκλος των έντυπων περιοδικών, πριν τη μετάβαση που μας οδηγεί σε μια νέα εποχή, από το έντυπο στο ηλεκτρονικό μέσο. Μπορούμε πλέον να μιλάμε για μια μετά-περιοδική εποχή όπου το έντυπο περιοδικό διαφυλάσσεται σε αρχεία και βιβλιοθήκες με επιμέλεια ως μουσειακό είδος.

32. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.athinorama.gr/specials/Athinorama40Xronia/articlemp.aspx?id=2516994> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

33. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.piramatikiskini.gr/index.php/publications/details/theatrika-tetradia-i-poli/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

Το διαδίκτυο είναι ένας απέραντος κόσμος που καθημερινά αναδιαμορφώνεται και λειτουργεί παράλληλα ως μέσο της σύγχρονης τυπογραφίας, ως τράπεζα πληροφοριών και ως σύγχρονη βιβλιοθήκη.

Ανιχνεύοντας το πέρασμα από το έντυπο στο ηλεκτρονικό μέσο οφείλουμε να εντοπίσουμε τι τα διαφοροποιεί. Κι ενώ για τα θεατρικά περιοδικά ισχύουν οι γενικές διαφορές που ισχύουν σε όλες τις περιπτώσεις έντυπης και ηλεκτρονικής δημοσιογραφίας, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι πλέον άμεση πληροφόρηση για τη θεατρική ζωή του τόπου παίρνει ο αναγνώστης – ερευνητής και από τα επίσημα sites των θεάτρων.

Ανάμεσα στις πρώτες διαφορές μεταξύ έντυπου και ηλεκτρονικού περιοδικού εντοπίζουμε σαφώς το υλικό και το κόστος.

Στα περισσότερα από τα ηλεκτρονικά περιοδικά το θέατρο ενσωματώνεται ως ύλη μεταξύ των άλλων τεχνών και δεν αποτελεί μοναδικό περιεχόμενο.

Τα αφιερώματα λιγότευουν μπροστά στο πλήθος της παρουσίας των παραστάσεων και των συνεντεύξεων.

Η προσέγγιση του κοινού στο οποίο απευθύνονται τα ηλεκτρονικά θεατρικά περιοδικά είναι διαφορετική, αλλά σαφώς διαφοροποιείται και ο τρόπος με τον οποίο το κοινό προσεγγίζει ένα ανάλογο ηλεκτρονικό περιοδικό. Διαφοροποιείται η γλώσσα καθώς διαφοροποιείται η σχέση του μέσου με το κοινό. Διαφοροποιούνται το μέγεθος του κειμένου και η συντακτική ελευθερία. Το έντυπο λόγω του κόστους του οφείλει να διατηρεί συγκεκριμένη έκταση και περνάει από το φίλτρο του αρχισυντάκτη. Η ηλεκτρονική μορφή δίνει τη δυνατότητα προσθήκης μεγαλύτερων κειμένων και συχνά κειμένων που δεν έχουν υποστεί κανένα δευτερογενή έλεγχο.³⁴

Η σχέση του αναγνωστικού κοινού του θεατρικού ηλεκτρονικού περιοδικού με το μέσο χαρακτηρίζεται από: α) αποσπασματικότητα: ο αναγνώστης δεν διατρέχει ολόκληρο το περιοδικό αλλά επιλέγει απευθείας το θέμα του, β) μικρότερο χρόνο παραμονής σε μια σελίδα – σε σύντομο χρόνο ο αναγνώστης διαβάζει ένα άρθρο ενώ ένα έντυπο περιοδικό το ξεφυλλίζει, το διαβάζει και επανέρχεται στα άρθρα του.

Βασικά χαρακτηριστικά του ηλεκτρονικού περιοδικού είναι α) τα μικρότερα κείμενα και τα δελτία τύπου, β) η κυριαρχία της εικόνας έναντι του κειμένου γ) η απουσία των μεγάλων αφιερωμάτων.

Μπορούμε να πούμε ότι η ποιότητα του κοινού του ηλεκτρονικού περιοδικού (κοινό που συνήθως διαβάζει μετά από τυχαία αναζήτηση) καθορίζει την ύλη του. Η πληροφορία απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό και όχι μόνο στο θεατρόφιλο. Ως προς τα έντυπα μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σταθερή τη σχέση περιοδικού – κοινού.

Σε κάποιες προσπάθειες διακρίνουμε μια τάση αποτύπωσης του έντυπου θεατρικού περιοδικού σε ηλεκτρονική αναπαράσταση που δίνει ως αποτέλεσμα ένα «ερμαφρόδιτο» είδος, σχετικά δυσλειτουργικό αφού σε μια «ξένη» φόρμα (την ηλεκτρονική), τοποθετείται ένα «ξένο» περιεχόμενο.

Τα έντυπα θεατρικά περιοδικά έχουν εκδοτική ταυτότητα πίσω από την οποία μπορείς να διακρίνεις τάσεις και κατευθύνσεις. Στα ηλεκτρονικά συχνά δεν διακρίνεται η ταυτότητα και η διαφοροποίηση τάσεων. Με δεδομένη μάλιστα την αναδημοσίευση πα-

34. Βλ. σχετικά και το Κωνσταντίνος Καμάρας, «Διαδίκτυο: ο τελικός αντίκτυπος για τις εφημερίδες», στο *Ο ελληνικός Τύπος 1784 ως σήμερα*, σσ. 156-157.

νομοτύπων δελτίων τύπου, η ομοιομορφία και η έλλειψη κεντρικής ιδέας και άποψης γίνεται ακόμη ουσιαστικότερο χαρακτηριστικό του ηλεκτρονικού Τύπου.

Η κριτική στα έντυπα θεατρικά περιοδικά υπογράφεται από έγκριτους κριτικούς συντάκτες. Τα ηλεκτρονικά στην πλειοψηφία τους καταφεύγουν σε αναδημοσίευση δελτίων τύπου και η κριτική διατηρείται σε ελάχιστα από αυτά ή σε προσωπικά blogs.

Η κριτική επίσης σε κάποια ηλεκτρονικά περιοδικά ενισχύεται με την κριτική του κοινού της οποίας η εγκυρότητα μπορεί να αμφισβητηθεί.

Στο έντυπο θεατρικό περιοδικό λόγω περιορισμένου χώρου γινόταν επιλογή των παραστάσεων που επρόκειτο να παρουσιαστούν ανάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες που έδιναν το στίγμα της θεατρικής πραγματικότητας κάθε εποχής. Στα ηλεκτρονικά περιοδικά η καταγραφή είναι κυρίως σωρευτική και όχι αντιπροσωπευτική της εποχής.

Μετά από όλα τα παραπάνω μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποια γενικά συμπεράσματα ως προς την πληροφορία που παρέχουν τα ηλεκτρονικά περιοδικά και οι ηλεκτρονικές σελίδες και να δούμε σε ποιο μέτρο αυτή μπορεί να είναι χρήσιμη και αξιόπιστη ή αδιάφορη ως θεατρολογική πηγή. Εάν βρισκόμαστε μπροστά στον κίνδυνο σύγκρουσης του έγκυρου με το έγκαιρο ή εάν μπορούμε να την εμπιστευτούμε.

Ας δούμε τα αρνητικά χαρακτηριστικά του ηλεκτρονικού θεατρικού περιοδικού: Μπορεί η πληροφορία να είναι αφιλόδοξη, να λείπει η ταυτότητα του συντάκτη, να είναι εγκωμιαστική στο μέτρο που προέρχεται από δελτία τύπου και να απουσιάζει το μέτρο και η κρίση της πραγματικής κριτικής, να είναι αποσπασματική, να εξισώνει όλες τις παραστάσεις αφού δεν προβάλλονται οι πιο αντιπροσωπευτικές μιας εποχής, άρα και οι τάσεις κάθε εποχής. Ως θετικό αντίβαρο στα παραπάνω, το ηλεκτρονικό θεατρικό περιοδικό συμβάλλει στη σωρευτική και ακριβή, –ως προς το σύνολο των παραστάσεων, τους χώρους που παίζονται, και τους συντελεστές–, παραστασιογραφική δηλαδή πληροφόρηση. Μπορεί να είναι ακριβές στην ποσοτική καταγραφή.

Το διαδίκτυο θα μπορούσε να είναι ο κατάλογος όλων των σταθερών στοιχείων της σύγχρονης παραστασιογραφίας (τίτλος, χώρος, συντελεστές, χρόνος, αφίσα, φωτογραφίες κ.λπ.) όλων των παραστάσεων, σε κάθε εποχή. Σε αυτό το κομμάτι το διαδίκτυο, γενικά, αλλά και ένας συγκεκριμένος τύπος ηλεκτρονικού περιοδικού (όπως π.χ. το *Αθηνόγραμμα*) υπερτερεί του εντύπου.

Πώς λοιπόν μπορεί να λειτουργήσει το ηλεκτρονικό περιοδικό ως πηγή για τον σύγχρονο θεατρολόγο – ερευνητή;

Είναι σίγουρα βοηθητικό μέσο για τη συλλογή παραστασιογραφίας. Με τις αναδημοσιεύσεις κειμένων μπορεί να εντοπίσει σημαντικές τάσεις ενδιαφέροντος. Μπορεί να αναζητήσει με λέξεις κλειδιά το αντικείμενο με το οποίο ενδιαφέρεται και σίγουρα χρειάζεται ένα γνωσιολογικό background μιας μεθοδολογικής αναζήτησης, πέρα από τον χώρο των περιοδικών, σε εξειδικευμένους ιστότοπους που λειτουργούν ως τράπεζες άρθρων, μελετών, εργασιών κ.λπ.

Ας δούμε κάποια από τα ηλεκτρονικά περιοδικά, θεατρικά αλλά και γενικότερα καλλιτεχνικά:

- *Θέατρο info.gr*: Τα πάντα για το Θέατρο. Πρόκειται για μια αξιόλογη προσπάθεια για ένα portal αφιερωμένο στο θέατρο και δημιουργήθηκε τα πρώτα χρόνια του ελληνικού internet. Έχει σταματήσει να ανανεώνεται και παραμένει online

για ιστορικούς λόγους.³⁵ Το περιοδικό προσέγγιζε σφαιρικά το θέατρο με πολλές παράλληλες θεματικές.

- *Επί Σκηνής: Το θέατρο στο διαδίκτυο*. Πρόκειται για site που δημιουργήθηκε από την αρχισυντάκτρια του έντυπου περιοδικού *Φουαγιέ* και που αποτυπώνει τη θεματολογία του.³⁶
- *ONLYTHEATER*: Θεατρικό περιοδικό που καταγράφει τη σύγχρονη θεατρική κίνηση, παρουσίαση παραστάσεων, κριτικές, κ.λπ.³⁷
- *Propaganta.gr*: Πολυθεματικό, καθημερινό, διαδικτυακό, multimedia περιοδικό με θεματική ενότητα για το θέατρο στην επιλογή «Τέχνες», όπου παρουσιάζεται η σύγχρονη θεατρική δραστηριότητα.³⁸
- *Culturenow.gr*: Ιστοσελίδα διασκέδασης και ψυχαγωγίας με ειδική θεματική ενότητα για το θέατρο και τον χορό. Παρουσιάζει θεατρικά νέα, παραστάσεις και διαγωνισμούς.³⁹
- *KOYINTA Art eMagazine*: Περιοδικό που παρουσιάζει όλες τις τέχνες και απευθύνεται σε όλους όσους ασχολούνται με αυτές. Δημιούργημα μιας ομάδας που δραστηριοποιούνται στον χώρο των τεχνών. Παρουσιάζει παραστάσεις (δελτία τύπου), κριτικές αλλά και θεωρητικά κείμενα για το θέατρο.⁴⁰
- *Παρασκήνια*: Ό,τι συμβαίνει μπροστά και πίσω από τα παρασκήνια. Περιοδικό που παρουσιάζει θεατρικές, κινηματογραφικές και τηλεοπτικές ειδήσεις.⁴¹

Συμπερασματικά, ο τρόπος με τον οποίο ο ερευνητής μπορεί να αξιοποιήσει το υλικό (έντυπο ή ηλεκτρονικό) διαφέρει. Το μέσο τελικά είναι που καθορίζει τον τρόπο και τον χρόνο με τον οποίο ο ερευνητής θα κάνει την αναζήτησή του. Το παιχνίδι της βιωσιμότητας των ηλεκτρονικών περιοδικών εξαρτάται από την αναγνωσιμότητά του, όπως και των εντύπων, αλλά σε μεγαλύτερη κλίμακα και χωρίς στόχευση σε ένα περισσότερο εξειδικευμένο κοινό. Η παρούσα μελέτη περιορίζεται στα παραδείγματα των περιοδικών του ελληνικού χώρου. Θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να γίνει μια ευρύτερη αναζήτηση για τον εντοπισμό ανάλογων περιοδικών του εξωτερικού ώστε να διερευνηθούν συντακτικές επιλογές και καλές τεχνικές που θα μπορούσαν να ανατροφοδοτήσουν και να αναθερμάνουν το ενδιαφέρον για το ελληνικό ηλεκτρονικό θεατρικό περιοδικό.

35. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.theaterinfo.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

36. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.episkinis.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

37. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.onlytheater.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

38. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://popaganda.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

39. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.culturenow.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

40. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.koyinta.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

41. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.paraskinia.com/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 29/8/2017).

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων*

Αφιερώνεται του Νικήτα και του Αντώνη-Φοίβου,
που τόσα χρόνια ακροβατούν στο χάος των χαρτιών μου

«Άγιο μονόφυλλο» ονομάτισε το περιφρονημένο πρόγραμμα του παλιού καιρού ο Πλάτων Μαυρομούστακος, το 1997, σ' ένα άρθρο του: ο χαρακτηρισμός και μόνο φανερώνει την προσοχή που έδωσε στα παλιά προγράμματα.¹ Αληθινή πανδαισία για τον ερευνητή, αυτό το «άγιο μονόφυλλο» αποτελεί σήμερα μάλλον δυσεύρετο τεκμήριο. Το μοναδικό κι αναντικατάστατο Θεατρικό Μουσείο, που διασώζει το μεγαλύτερο όγκο των παλιών θεατρικών προγραμμάτων είναι, δυστυχώς, από χρόνια κλειστό. Απομένει, ευτυχώς, το πρότυπο και φιλόξενο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, του οποίου έχει την ευθύνη απ' το 1999 η Κωσταντίνα Σταματογιαννάκη. Κι είναι μεγάλο ευτύχημα που η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου είχε την πρόνοια να καταρτίσει ένα πολύτιμο *corpus* με τα κωσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα, όσα διασώζονται στο Θεατρικό Μουσείο, στο ΕΛΙΑ και στη συλλογή Σπυρ. Μανουσάκη, απ' το 1876 ως το 1900.²

Στοιχεία προγραμμάτων της συλλογής του Σταύρου Ι. Βαφιά (220 προγράμματα της περιόδου 1887-1929), έχουν δημοσιευτεί απ' τον ίδιο στο περιοδικό *Συριανά Γράμματα*,³ κι αρκετές εικόνες προγραμμάτων της συλλογής αυτής βρίσκονται διάσπαρτες στους τέσσερις τόμους του έργου *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, που επιμελήθηκε ο Μάνος Ελευθερίου.⁴ Ο Χαρίλαος Πατέρας έχει εντάξει στο βιβλίο του

* Σ.τ.Ε. Σύμφωνα με την επιθυμία της συγγραφέως, στο κείμενο διατηρήθηκε το προσωπικό της ύφος κι η επιλογή της ν' ακολουθήσει τη Γραμματική του Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

1. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Από το άγιο μονόφυλλο στο επιχείρημα», *Τσέλιου 10*, Εφημερίδα του Θεάτρου των Καιρών, αρ. 4, Μάρτης 1997, σ. 39.

2. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα 1876-1900: συμβολή στη βιβλιογράφηση θεατρικών μονόφυλλων του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1999.

3. Σταύρος Ι. Βαφιάς, «Το θέατρο στη Σύρα κατά την περίοδο 1887-1929 (Μέσα από προγράμματα παραστάσεων)», *Συριανά Γράμματα*, τχ. 2, Απρίλης 1988, σσ. 139-146· τχ. 4, Οκτώβριος 1988, σσ. 339-348 και τχ. 5, Ιανουάριος 1989, σσ. 22-27.

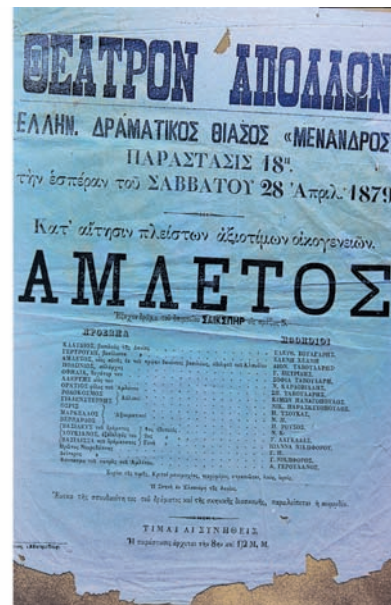
4. Μάνος Ελευθερίου (επιμ.), *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα (θέατρο – μουσική – παιδεία – κοινωνική ζωή)*, τόμ. 1, 1901-1903, 1993· τόμ. 2, 1904-1906, 1995· τόμ. 3, 1907-1912, 1998 και τόμ. 4, 1913-1921, 2000, Έκδοση Δήμου Ερμούπολης [και οι τέσσερις τόμοι].

Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920), φωτογραφίες από θεατρικά προγράμματα της συλλογής του, της περιόδου 1900-1920.⁵ Θεατρικά προγράμματα της Κατοχής με ψευδεπίγραφα έργα, απ' την πλούσια συλλογή του ΕΛΙΑ, έχει παρουσιάσει και σχολιάσει υποδειγματικά η Κωσταντίνα Σταματογιαννάκη.⁶ Εικόνες προγραμμάτων υπάρχουν φυσικά σε διατριβές και βιβλία με θεατρολογικό περιεχόμενο. Κάποια παλιά προγράμματα, ως εκθέματα, μπορεί να δει κανείς στο θέατρο Απόλλων της Σύρας και στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, στη Ζάκυνθο.

Φτηνό, φιλό χαρτί, καταπόρφυρο, μενεξελί ή τριανταφυλλί, γαλάζιο, πράσινο, πορτοκαλί, γκριζό ή λευκό κιτρινισμένο απ' την πολυκαιρία, το πρόγραμμα είναι η πιο σαγηνευτική πηγή ποικίλων πληροφοριών (εικ. 1, 2, 3, 4).⁷



Εικ. 1. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. Ε.Υ.12237
Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007



Εικ. 2. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 12253
Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007

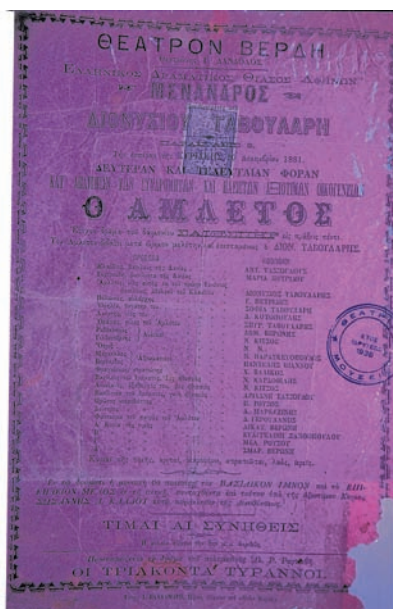
5. Χαρίλαος Πατέρας, *Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Αθήνα, Αργύρης Βουράς, 1997, σσ. 123-191.

6. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Ψευδεπίγραφα έργα στα αθηναϊκά θέατρα την περίοδο της Κατοχής: ένα μεθοδολογικό ζήτημα», ανασελιδοποιημένο ανάτυπο απ' το Αρχαιοτάξιο, τχ. 14, Οκτώβριος 2012, 14 σελ.

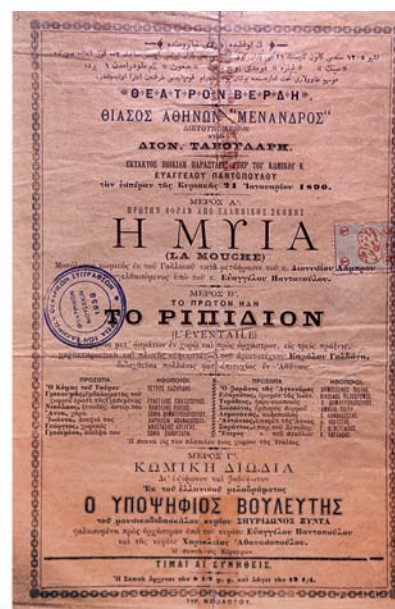
7. Οι περισσότερες εικόνες εδώ προέρχονται απ' τη συλλογή θεατρικών προγραμμάτων Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (Κ.Μ.Ε.Ε.Θ.), Θ.Μ. σημαίνει Θέση Μουσείου. Στις λεζάντες και στις σημειώσεις χρησιμοποιούνται μόνο τ' ακρωνύμια. – Οι φωτογραφίες των χρωματιστών προγραμμάτων είναι του Νίκου Κουλαμά, καλλιτέχνη φωτογράφου της παλιάς –όχι της ψηφιακής– σχολής, μαθητή του μεγάλου Σπύρου Μελετζή. Βλ. επίσης, Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Διονύσιο Ταβουλάρη: εικόνα... μετά κομψού πλαισίου», *Παράβασις*, τόμ. 14/2, 2016, σσ. 169, 176. – Στο κείμενο ακολουθώ τη Γραμματική του Μανόλη Τριανταφυλλίδη κι ευχαριστώ θερμά την επιμελήτρια του τόμου για την αποδοχή της επιλογής μου.

Τα χρώματα των προγραμμάτων εντυπωσιάζανε το κοινό του 19ου αιώνα: πολύς λόγος γίνεται στον Τύπο για τα καταπόρφυρα προγράμματα του Φαλήρου το 1882, π.χ., ή τα τριανταφυλλιά του Νικολάου Λεκατσά και τα μενεξελιά του Διονυσίου Ταβουλάρη, το 1884, στη Σμύρνη. Η τοπική εφημερίδα *Βέλος* μάλιστα, αποκαλεί «τριανταφυλλή» το θίασο του Λεκατσά και «μενεξελή» το θίασο του Ταβουλάρη.⁸

Πολύτιμα για την έρευνα τα προγράμματα, όσα διασωθήκανε· αλλά και κάμποσα απ' αυτά που δε διασωθήκανε, φαίνεται πως δεν πήγανε χαμένα: το 1902, λ.χ., ο Ευάγγελος Παντόπουλος, που ήτανε κι αριστοτέχνης σκηνογράφος κι αγαλματοποιός, κατασκεύασε σαλόν φερμέ, αξεσουάρ κι αγάλματα για την κωμωδία *Δίδυμος αδελφή*, από πεπιεσμένο χαρτί. Τα είχε φτιάξει ο ίδιος από παλιά χαρτιά προγραμμάτων που έβαζε να του τα μαζεύουν οι υπηρέτες του θεάτρου.⁹ Αποτέλεσμα; Απ' τις παραστάσεις του θιάσου του Παντόπουλου το 1902, στην Αθήνα και στον Πειραιά, δεν απέμεινε στις συλλογές που αναφέραμε, ούτε δείγμα προγράμματος.



Εικ. 3. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/21/2984
Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007



Εικ. 4. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/21/3012
Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007

Για την ιστορία των προγραμμάτων έχει γράψει ο Νικόλαος Λάσκαρης, με το δικό του ανεκδοτολογικό τρόπο.¹⁰ Ο Διονύσιος Ταβουλάρης, στ' Απομνημονεύματά του, καταγράφει ένα ευτράπελο κι ανατρεπτικό πρόγραμμα παράστασης του Σαούλ του Αλ-

8. «Θεατρικά», εφ. *Βέλος* (Σμύρνης), 25.10.1884, σ. [2].

9. «Κίνησης και ζωή», εφ. *Ακρόπολις*, 16.9.1902, σ. [1]. Επίσης, «Με λίγα λόγια», εφ. *Εστία*, 13.10.1902, σ. 4.

10. Ν.[ικόλαος] Ι. Λ.[άσκαρης], «Η ιστορία των προγραμμάτων», εφ. *Εστία*, 31.10.1903, σ. 3 και 1.11.1903, σ. 3.

φιέρι, στο Μέγα Ρεύμα του Βοσπόρου, απ' το θίασο του Βασιλείου Ανδρονόπουλου, το 1858.¹¹ Ενδιαφέρουσα είναι κι η μαρτυρία του για τη διακίνηση απ' τον ίδιο, του γενικού προγράμματος με το δραματολόγιο του θιάσου Αισχύλος, την περίοδο 1869-1870, στην Πόλη.¹²

«Υπάρχουσιν εν τη καθ' ημάς κοινωνία μεταξύ τόσων άλλων πληγών, αι προξενήτραι, αι αγγελίαι και τα θεατρικά προγράμματα», έγραφε με φανερή απαρέσκεια ένας συντάχτης θεατρικής στήλης το 1879.¹³ Ήταν η χρονιά που οι ηθοποιοί του θιάσου Ταβουλάρη, «αφιππεύοντες εκ του Πηγάσου», θα κατασκηνώνανε στον ανακαινισμένο Απόλλωνα του Ιλισού, κάτω απ' τη λάμψη του αερίοφωτος.¹⁴ Εκείνο το «αφιππεύοντες εκ του Πηγάσου», με το οποίο άρχιζε η προκήρυξη του προγράμματος του Μενάνδρου, έμεινε ιστορικό.

Τα ειρωνικά σχόλια, άφθονα για τα θεατρικά προγράμματα του Ταβουλάρη, δε λείψανε και για τα προγράμματα του ανταγωνιστή του, του Αλεξιάδη: «το ροκοκοειδές πρόγραμμα», λ.χ., του *Μήλου της έριδος* του Π. Ζάνου, προκάλεσε, σχεδόν όσο και το έργο, την οργή του Παλαμά.¹⁵ Το πομπώδες ύφος, η εξεζητημένη γλώσσα, η κακοπαθημένη ορθογραφία, η μεταβολή κι η παράδοξη μεταγλώττιση των τίτλων (π.χ. *Elisir d'amore* = *Αλεξιβρόχιον του έρωτος*), η κάθε είδους υπερβολή, που στόχο είχε, φυσικά, να προσελκύσει θεατές, συγκεντρώνανε τα βέλη δημοσιογράφων και λογίων, αρκετά συχνά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αλλά κι αργότερα.

«Τα Ελληνικά προγράμματα είνε έγγραφοι ρεκλάμαι ανατολίτου τελάλη διαλαλούντος επί το πομπωδέστερον τα προσόντα τεμαχίου κρέατος, όπερ πωλεί, ή ζεύγους ορνίθων», έγραφε το 1891 ο Γεώργιος Τσοκόπουλος.¹⁶ Και το 1902, ο συντάχτης της στήλης «Ο κόσμος», στην εφημερίδα *Εστία*, νοσταλγούσε ένα πρόγραμμα παράστασης του 1887 που τελείωνε με τη σημείωση: «Ο δε κήπος πλουτισθέν εκ διαφόρων περιχαρή ανθών της φύσεως άγρια». Το γιατί νοσταλγούσε τα παλιά, το εξηγεί ο ίδιος ο συντάχτης. Ήταν επειδή τα προγράμματα που διαφημιζανε το 1902 τα πυροτεχνήματα του Ζαπτείου, γράφανε: «Απόψε θα καή ο βομβαρδισμός της Αλεξανδρείας». Και παρακάτω: «Θα σχηματισθή τηλεγράφος, όστις θα έμβη εις κανόνι και θα βάλη φωτιάν εις βόμβαν!». ¹⁷ Να σημειώσουμε εδώ πως τα πυροτεχνήματα, εντυπωσιακό μέσο για να φωταγωγηθεί το θέατρο, να γεμίσουν τα διαλείμματα ή να κλείσει η παράσταση, είχανε γίνει δημοφιλής ατραξιόν απ' τα μέσα της δεκαετίας του 1880.

11. Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, μετά προλόγου υπό Νικολάου Ι. Λάσκαρη, εν Αθήναις, τύποις «Πυρσού», 1930, σσ. 52-53.

12. Στο ίδιο, σσ. 104-105. Η δραματική εταιρία των Σούτσα – Ταβουλάρη «Αισχύλος» καταγράφεται με τ' όνομα «Μένανδρος», στην εφ. *Μέλλον*, 6.10.1870, σ. [3].

13. *Άραμης*, «Θέατρα», εφ. *Καλησπέρα σας*, 30.6.1879, σ. 2.

14. *Σοφία* [Άγγελος Βλάχος], «Αθηναϊκαί επιστολαί», *Εστία*, τχ. 181, 17.6.1879, σ. 381.

15. Ονούλου [Κωστής Παλαμάς], «Το μήλον της έριδος», εφ. *Μη Χάνεσαι*, 14.7.1883, σ. 5.

16. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αι Αθήναι διασκεδάζουσι (Σημειώσεις πετώντι καλάμω)», *Εβδομάς*, τχ. 28, 13.7.1891, σ. 7.

17. «Ο κόσμος: μαργαριταρένια προγράμματα», εφ. *Εστία*, 9.9.1902, σ. [2].

Στην Αθήνα, τα προγράμματα τα μοιράζανε συνήθως την παραμονή της παράστασης, αφού οι θίασοι παίζανε άλλο έργο κάθε μέρα.¹⁸ Σε μέγεθος αφίσας, τα τοιχοκολλούσανε σε κεντρικά σημεία της πρωτεύουσας επαγγελματίες, αν κρίνουμε απ' την παρά λίγο τραγική είδηση στην εφημερίδα *Το Άστυ*, 7 Σεπτεμβρίου 1893:

«Ο τοιχοκολλητής θεατρικών προγραμμάτων Ευστράτιος Παναγιωτόπουλος, ριφθείς επί των σιδηρών ράβδων του σιδηροδρόμου Αθηνών-Πειραιώς, απειπειράθη ν' αυτοκτονήσει, διατελών εν εσχάτη πενία, αλλ' ημποδίσθη εγκαίρως υπό της αστυνομίας».¹⁹

Το 1893 ήτανε το έτος της χρεωκοπίας κι οι αυτοχειρίες φαινόμενο καθημερινό.

Ας δούμε τώρα σε τι μπορούν να μας φανούν χρήσιμα τα, μονόφυλλα ή δίφυλλα, προγράμματα. Ένα σημαντικό στοιχείο που περιέχουν είναι η διανομή. Η διανομή απεικονίζει τα πρόσωπα του έργου και τις τυχόν παρεμβάσεις των θιάδων στον αριθμό τους (προσθήκη, αφαίρεση, αντικατάσταση, εμπλουτισμός) και μάς διευκολύνει να ταυτίσουμε έργα πρωτότυπα ή μεταφράσεις, που εμφανίζονται σ' εφημερίδες ή σε προγράμματα με παραλλαγμένους ή κι εντελώς αλλιότικους τίτλους. Θ' αναφέρω ελάχιστα παραδείγματα:

α) Οι *Νέοι Μυλωνάδες* (1888), έργο του Σπυρίδωνος Καλύβα, είναι μια πεντάπραχτη διασκευή «κατά τα καθ' ημάς» της τετράπραχτης κωμωδίας *Οι Μυλωνάδες*. Διαβάζοντας κανείς ακροθιγώς ορισμένα δημοσιεύματα εφημερίδων (*Ταχυδρόμο Αλεξάνδρειας*, 11/23 Νοεμβρίου 1890 και *Αρμονία Σμύρνης*, 29 Ιουνίου και 11 Ιουλίου 1891), νομίζει ότι οι *Νέοι Μυλωνάδες* έχουν παιχτεί. Υπάρχει κι ένα πρόγραμμα άλλωστε, της 15ης Δεκεμβρίου 1896, με τον τίτλο γραμμένο φαρδιά-πλατιά: *Νέοι Μυλωνάδες* (εικ. 5). Όνομα συγγραφέα δεν αναγράφεται, αλλά στα προγράμματα αυτό δεν είναι σπάνιο. «Κωμειδύλλιον εις πράξεις 4», γράφει το πρόγραμμα. Πέντε πράξεις, βέβαια, έχουν οι *Νέοι Μυλωνάδες*, αλλά μπορεί να θεωρήσουμε ότι ο θίασος είχε παρουσιάσει κάποια συντομευμένη εκδοχή. Έρχεται όμως η διανομή να μας βγάλει απ' την αμφιβολία: τα πρόσωπα εδώ είναι ο αδιάψευστος μάρτυρας ότι ο θίασος παίζει τους παλιούς γνωστούς *Μυλωνάδες*, κι όχι το έργο του Καλύβα. Άλλωστε, όταν ο ίδιος θίασος ξανάπαιξε το έργο στις 29 Δεκεμβρίου, ο όρος *Νέοι* είχε απαλειφτεί απ' το πρόγραμμα (εικ. 6).²⁰

18. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θεατρική Επιθεώρησης: τα κωμειδύλλια», *Παρνασσός*, τχ. 2, Οκτώβριος 1892, σ. 118. Επίσης, Ηρώ Κατσιώτη, «'Για ένα φράγκο Φασουλή...': η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα», στο Αντώνης Γλυτζουράς – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σσ. 260-263.

19. «Από χθες έως σήμερα: απόπειρα αυτοκτονίας», εφ. *Το Άστυ*, 7.9.1893, σ. 3.

20. Αναλυτικά για το θέμα στο: Ηρώ Κατσιώτη, «Άλλο κόμης κι άλλο κόντες ή *Οι Νέοι Μυλωνάδες*, μια διασκευή "κατά τα καθ' ημάς" που δεν ευτύχησε», στο Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα: πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, Πρακτικά Συμποσίου, Αθήνα, 2016, τόμ. Β', σσ. 406-408.

Εικ. 5. ΕΛΙΑ/MIET ΘΗΡ.19th.106

Εικ. 6. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 28/1

β) Ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου, διασκευασμένος «εις τα καθ' ημάς», απ' τον Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίση, έχει εκδοθεί στη Σμύρνη το 1851 και στην Τεργέστη το 1871. Ο *Orgon* στην έκδοση του 1851 λέγεται *Λεμβίχης*, και στην έκδοση του 1871 *Λεσβίχης*. Στα προγράμματα οι θίασοι αναφέρουν το μεταφραστή, αλλά όχι και τη μετάφραση που διαλέξανε. Με μια ματιά στη διανομή και στο χαρακτηριστικό αυτό όνομα, βλέπουμε ποια απ' τις δυο μεταφράσεις χρησιμοποιεί ο θίασος. Το διασταυρώνουμε βέβαια κι απ' τις εφημερίδες.

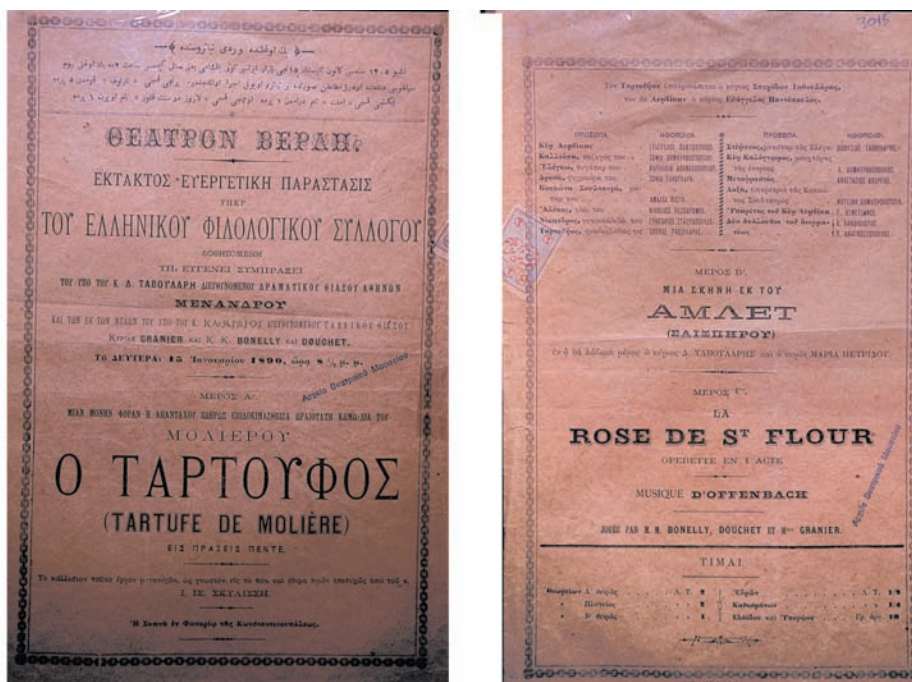
Από πρόγραμμα παράστασης στην Πόλη, το 1883, διαπιστώνουμε πως ο Νικόλαος Λεκατσάς είχε παίξει τη νεότερη μετάφραση,²¹ ενώ οι παλιότεροι θίασοι, του Αρνιωτάκη και του Ταβουλάρη για παράδειγμα, παίζανε την παλιά, αυτήν που είχε μάθει απ' την εποχή του Σούτσα (εικ. 7^A, 7^B). Αν, λοιπόν, προσέξει κανείς και τα προγράμματα, μαζί με τις άλλες πηγές, δε θα γράφει τον *Orgon* *Λεσβίχης*, όπως δυστυχώς συμβαίνει, και δε θα συσκοτίζει τον αναγνώστη του.²²

γ) Η διανομή μάς λύνει και το πρόβλημα του έργου *Βάσσω η πεντάμορφη*, που το βλέπουμε στο πρόγραμμα της 15ης Δεκεμβρίου 1896, χωρίς όνομα συγγραφέα (εικ. 5), και διαβάζουμε πως παρουσιάστηκε τότε, για πρώτη φορά στην Πόλη, απ' το θίασο Πρόδος, των Δημητρίου Κοτοπούλη και Νικολάου Καρδοβίλλη. Η εφημερίδα *Νεολόγος* επισημαίνει πως πρόκειται για τη *Χάιδω* και το πρόγραμμα το πιστοποιεί.²³ Είναι, λοιπόν, σύμφωνα με τη διανομή, το ίδιο με το δραματικό ειδύλλιο *Χάιδω η λυγερή* του

21. 17.11.1883, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 16/1/2433.

22. Αναλυτικά, στο Ηρώ Κατσιώτη, «Για ένα φράγκο Φασουλή...» (σημ. 18), σσ. 268-269.

23. «Ακροάματα και Θεάματα», εφ. *Νεολόγος* (Κων/πόλεως), 16/28.12.1896, σ. [2] και 17/29.12.1896, σ. [2].



Εικ. 7^Α, 7^Β. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/21/3015
Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007

Πανάγου Μελισσιώτη (πρώτη: 17.9.1892, θερινό θέατρο Ομονοίας, θίασος Αλεξιάδη – Παντόπουλου), με αλλαγμένο μόνο τ' όνομα της ηρωίδας.

δ) Το ίδιο εύκολα, απ' τη διανομή στο πρόγραμμα της 18ης Ιουλίου 1898, διαπιστώνουμε πως το έργο *Ξάνθω και Χρύσω*, που πρωτοπαίχτηκε το καλοκαίρι του 1895 στη Σμύρνη (πρώτη: 3 Αυγούστου), απ' το θίασο Μένανδρο, στο θέατρο Σμύρνη (πρώην Λουκά), είναι η *Σκλάββα* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (εικ. 8).

Έχει γραφτεί, με βεβαιότητα μάλιστα, πως οι τίτλοι αυτοί αλλάξαν για να ξεπεραστεί ο σκόπελος της τουρκικής λογοκρισίας.²⁴

Το θέμα της τουρκικής λογοκρισίας, που είχε επιβληθεί απ' το 1846 κι είχε ατονήσει κατά την πρώτη περίοδο της βασιλείας του Αβδούλ Χαμίτ Β', τη συνταγματική (1876-1878), είναι πολύπλοκο, ιδίως στα χρόνια της απολυταρχικής περιόδου, που διαδέχεται τη συνταγματική, και φτάνει μέχρι την εκθρόνιση του Κόκκινου Σουλτάνου, το 1909. Πολλά στοιχεία για το πολύπλοκο και γραφειοκρατικό αυτό σύστημα δε μας είναι γνωστά. Στα χρόνια, πάντως, 1895-1897 (σφαγές Αρμενίων, εξέγερση Κρήτης), αλλά κι ύστερα απ' τον άτυχο πόλεμο του 1897, είναι μάλλον δύσκολο να δεχτούμε ότι μπορούσαν έργα σαν τη *Χαίδω* και τη *Σκλάββα* να παιχτούν με μίαν απλή αλλαγή τίτλου. Χορήγηση άδειας με το μοναδικό αυτόν όρο, μας οδηγεί να σκεφτούμε μια καθαρά τυπική διαδικασία βασισμένη σ' ένα είδος *Index Librorum Prohibitorum*. Για

24. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως – Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2012, σσ. 1145, πίν. 443α και 1271, πίν. 476.



Εικ. 8. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/19

το Σαίξπηρ φαίνεται πως ίσχυε κάτι ανάλογο, αφού η λογοκρισία, το 1898 κιόλας, που ξαναπαίζεται το *Ξάνθω και Χρύσω* (Η Σκλάββα), απαγόρευε όλα τα έργα του μεγάλου δραματουργού έξω απ' τον Οθέλλο, αν πιστέψουμε τη σχετική μνεία που κάνει ο Ταβουλάρης στο πρόγραμμα της παράστασης του Οθέλλου, 11 Αυγούστου 1898.²⁵

Όσο το τοπίο παραμένει θολό, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για το πώς εξασφαλίζανε άδειες οι ελληνικοί θίασοι. Εκτός κι αν υιοθετήσουμε το αρχαιολογικό Τούρκοι-μπουνταλάδες / Ευρωπαϊκοι-κουτόφραγκοι. Η τουρκική λογοκρισία, ωστόσο, πρέπει να διέθετε λογοκριτές γλωσσομαθείς, όπως ήταν οι Ρωμιοί, οι Αρμένηδες ή οι Λεβαντίνοι: μαζί με τις ξένες γλώσσες, θα γνωρίζανε ασφαλώς και πώς να κινηθούν, δίχως να διακινδυνεύουν οι ίδιοι και χωρίς τα επίμαχα έργα να υποστούν ουσιώδεις αλλοιώσεις. Μια εμπειροστατωμένη έρευνα στο ζήτημα τουρκική λογοκρισία κι ελληνικό θέατρο θα έδινε, πιστεύω, χρήσιμα συμπεράσματα.

Αλλ' ας ξαναγυρίσουμε στα φερόμενα ως λογοκριμένα έργα: στην περίπτωση του δραματικού ειδυλλίου *Χαίδω η λυγερή*, που παρουσιάστηκε μόνο στην Πόλη με τον τίτλο *Βάσσω η πεντάμορφη*, οφείλουμε να τονίσουμε πως στα σωζόμενα προγράμματα παραλείπεται τ' όνομα του συγγραφέα.²⁶ Ίσως να μην είναι τυχαίο, αν το συνδυάσουμε με την αλλαγή του τίτλου: αρκετά συχνά, οι θίασοι που περιπορεύανε στο εξωτερικό εφαρμόζανε τη μέθοδο αυτή, για ν' αποφεύγουν να δίνουν ποσοστά στους συγγραφείς. Ο ίδιος θίασος Πρόοδος, άλλωστε, παρουσίασε την ίδια εκείνη περίοδο και την *Γκόλφω* χωρίς τ' όνομα του συγγραφέα της, όπως φαίνεται στα προγράμματα που διασώζονται.²⁷

Η *Σκλάββα*, έργο πολύ πιο αντιτουρκικό απ' τη *Χαίδω*, παίχτηκε μόνο στη Σμύρνη με τίτλο *Ξάνθω και Χρύσω*, και μάλιστα πριν περάσουν δυο μήνες απ' την πρεμιέρα της στην Αθήνα (9.6.1895, θέατρο Παράδεισος, θίασος Μ. Αρνιωτάκη). Στη Σμύρνη φυσούσε από χρόνια αέρας ευρωπαϊκός, που επέτρεπε κι εκδηλώσεις σαν αυτή που θα δούμε πιο κάτω, σε πρόγραμμα του Μενάνδρου για την εθνική γιορτή των Γάλλων.

25. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/19/2789.

26. 15.12.1896, 25.12.1896, 6.1.1897, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 28/1.

27. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα...* (σημ. 2), σσ. 95 (λ. [ήμμα] 204), 100 (λ. 215).

Δυο ενδιαφέροντα στοιχεία στα προγράμματα, όσα προέρχονται από πόλεις της οθωμανικής αυτοκρατορίας, είναι οι επικεφαλίδες στα οθωμανικά και το χαρτόσημο. Οι επικεφαλίδες εμφανίζονται στα σωζόμενα πολιτικά προγράμματα απ' τις 28 του Οχτώβρη 1884.²⁸ Είναι, όπως έμαθα από φίλη Ρωμιά που διαβάζει οθωμανικά, συντομότερη περίληψη του έργου, πιθανώς επιβεβλημένη απ' τις Αρχές. Η επικόλληση χαρτοσήμου (διαφορετικού κατά περιόδους) στα προγράμματα ήταν υποχρεωτική, όπως και στις εφημερίδες, τοιχοκολλήσεις και προκηρύξεις. Στο δίγλωσσο χαρτόσημο (οθωμανικά-γαλλικά) προγραμμάτων του 1911 και του 1921 αναγράφεται «droit fixe [πάγιο τέλος] deux paras [δύο παράδες]».²⁹

Τα προγράμματα μπορούν ν' αξιοποιηθούν και σ' άλλους τομείς της έρευνας. Μας δίνουν, λ.χ., πληροφορίες για τιμές θέσεων σε διάφορα νομίσματα (δραχμή, ναπολεόνι, αιγυπτιακή λίρα, γρόσι διατιμήσεως, γαλλικό φράγκο, λέβι, αργυρό μετζίτι, αργυρό γρόσι, μεταλλίκι, παράς, πιάστρα, οκταράκι κ.ά.), ισοτιμίες νομισμάτων, διακυμάνσεις τιμών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, φορολογία θεαμάτων. Μας προσφέρουν, επίσης, την ευκαιρία για παρατηρήσεις, όπως η ακόλουθη: την ίδια εποχή, καλοκαίρι του 1911, στην Πόλη οι τιμές είναι σε γρόσια, ενώ στη Σμύρνη σε οκταράκια. Οι τιμές των θέσεων, απογευματινές (ημερήσιαι) μειωμένες και βραδινές (εσπεριναί), ελαττωμένες μόνο για τους αξιωματικούς εν στολή και τους συνδρομητές, όπως παρουσιάζονται στα διάφορα θέατρα, παρέχουν στοιχεία χρήσιμα και για την εσωτερική αρχιτεκτονική του κάθε θεάτρου, αλλά και για τη σχετική ορολογία.

Ενδιαφέρον έχουν επίσης οι τρόποι προσέλκυσης του κοινού: διαβάζουμε, λ.χ., σε πρόγραμμα του 1879 πως τα πρόσωπα που θα παίξουν στη Βαβυλωνία, έχουν ευδοκιμήσει στην απομίμηση της προφοράς των διάφορων ελληνικών διαλέχτων.³⁰ Σε πρόγραμμα του 1881 αναφέρεται ότι στα διαλείμματα θα γίνουν πειράματα τηλεφώνου κι ότι ο *verrophoniste* Σεϋμούρ «θα εκτελέση επί ποτηρίων» το *Miserere* απ' τον *Trovatore* του Verdi.³¹

Συχνά τα προγράμματα γνωστοποιούν ότι την παράσταση θα τιμήσουν γνωστοί ποιητές, στρατηγοί, πρέσβεις, πρόξενοι και διάφοροι διπλωμάτες.³² Ανακοινώνουν, επίσης, εκπτώσεις στις τιμές με αγορά ή προαγορά αρκετών εισιτηρίων, οικονομικές διευκολύνσεις,³³ καθώς και συγκοινωνιακές ρυθμίσεις, π.χ.: «Η συγκοινωνία των ιπποσιδηροδρόμων Κοκαργιαλί και Πούντας [Σμύρνη], εξακολουθεί μέχρι τέλους παραστάσεως» ή «Προς ευκολίαν των εν Ραμλίω διαμενόντων [Αλεξάνδρεια] η αμαξοστοιχία Ραμλίου θ' αναχωρή ώρα 12^{1/2} μετά το μεσονύκτιον».³⁴ Καταγράφουν και τη μέριμνα για την άνεση των θεατών: «Δαπάνη του θιάσου, χάριν των θεατών, το θέατρον θα ήναι θερμασμένον».³⁵ Και πολύ αργότερα: «Το θέατρον θερμαίνεται διά καλοριφέρ».³⁶

28. Στο ίδιο, σ. ii.

29. 30.4/13.5.1911, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 20/9/3204 και 2.2.1921, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 22/45.

30. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα...*, σ. 12 (λ. 31).

31. Στο ίδιο, σ. 19 (λ. 49).

32. 21.12.1899, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17. Επίσης, 12.12.1900, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 18/5 και 2.2.1921, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 22/45.

33. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα...*, σ. 55 (λ. 119).

34. 12 και 18.7.1898, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/19 και 23.11/5.12.1893, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/15/2969.

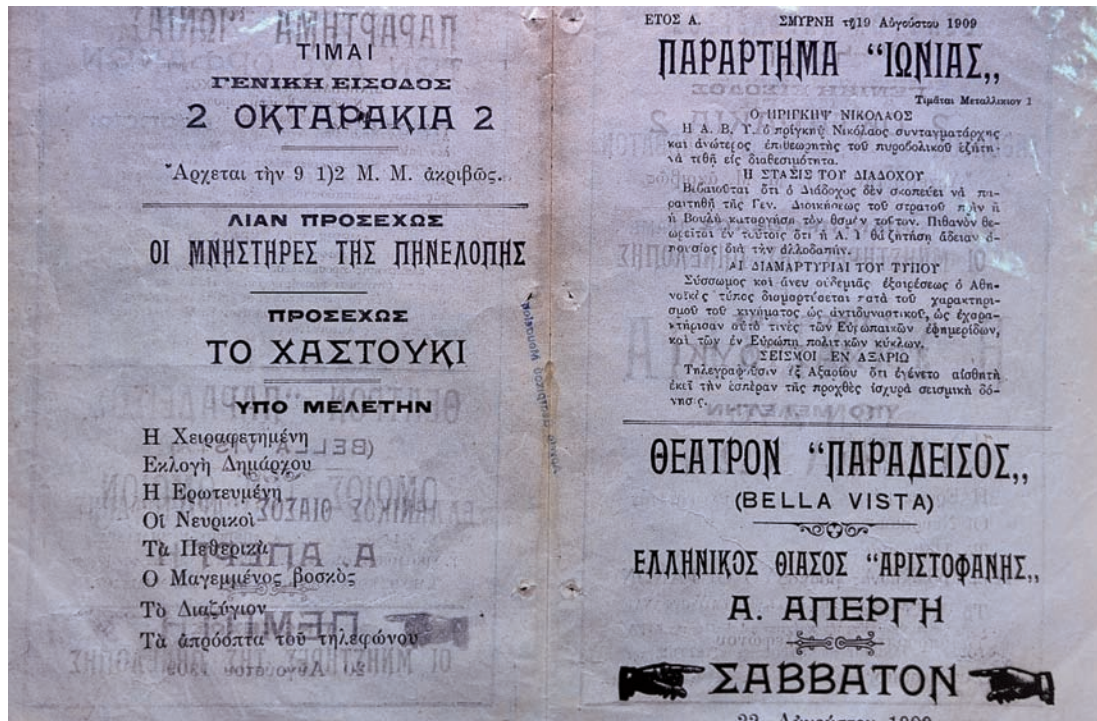
35. 7.1.1898, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/1/2879.

36. 25.12.1920, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 10/22.

Το ενδιαφέρον κεντρίζουν και τα δώρα: «Έκαστον εισιτήριο Έδρας ή θεωρείου θα συνοδεύεται και με έν δώρον (surprise) ως ενθύμιον πρωτοχρονιάτικον».³⁷

Οι διαφημίσεις τραβούν επίσης την προσοχή: άμεσες, όπως για το κονιάκ *Μαραθών* του Κ. Ρωμαΐδου,³⁸ κι έμμεσες, όπως για τις χαμηλές τιμές ασφαλιστρων της Εθνικής Ασφαλιστικής Εταιρίας.³⁹ Χρήσιμη εξάλλου, επειδή μας δίνει ένα μέτρο σύγκρισης με τις τιμές των εισιτηρίων, είναι μια διαφήμιση κουρείου της Πόλης, σε πρόγραμμα του 1911: το ξύρισμα στοίχιζε 1 γρόσι και το εισιτήριο από 5 ως 50 γρόσια.⁴⁰

Λίγο μετά την εκθρόνιση του Σουλτάνου Αβδούλ Χαμίτ Β' (26.4.1909), στα προγράμματα απ' τη Σμύρνη του θιάσου Α. Απέργη αναδημοσιεύονται ειδήσεις της εφημερίδας *Ιωνία*, με στόχο ενημερωτικό και διαφημιστικό (εικ. 9).⁴¹



Εικ. 9. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 53/18/6543
Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007

37. 29.12.1899, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 29/11.

38. 23.11.1895, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο / Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Συλλογή Θεατρικών Προγραμμάτων, ΤΗΡ. 19th. 101. Στις λεζάντες χρησιμοποιούνται μόνο τ' ακρωνύμια.

39. 20.11/2.12.1893, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/15.

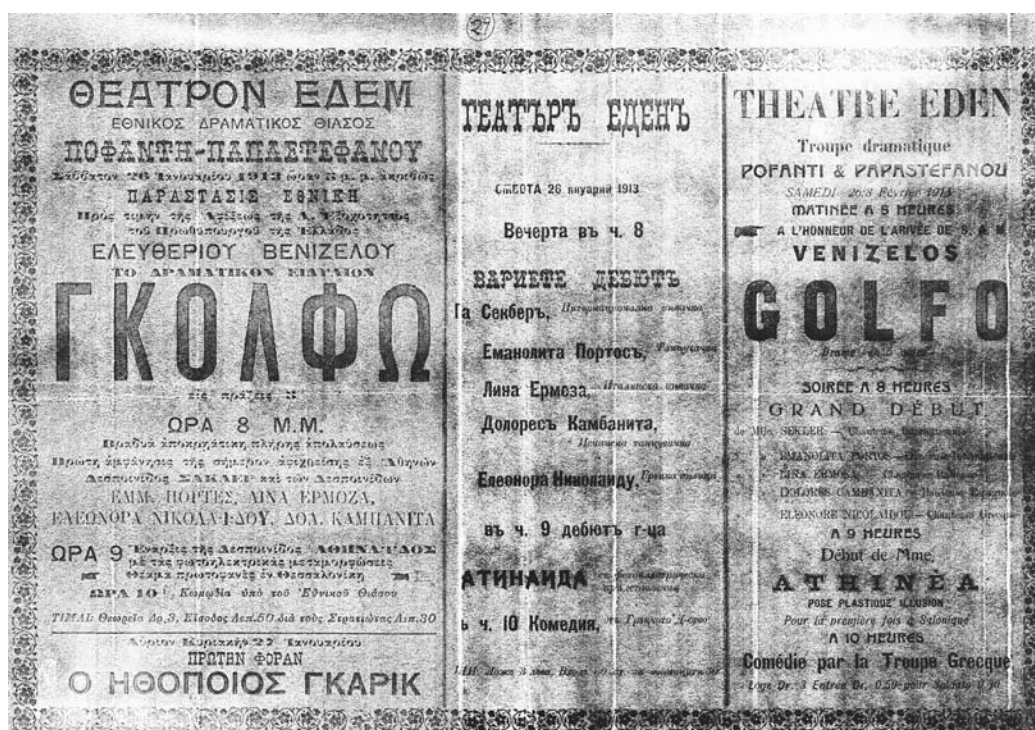
40. 5/18.5.1911, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 20/9/3205.

41. Στην εικόνα 9 εμφανίζονται και δυο νομίσματα: το οκταράκι = 2 αργυρά γρόσια και το μεταλλίκι = ¼ του αργυρού γροσιού.

Οι ευεργετικές παραστάσεις για τους ηθοποιούς εμφανίζονται στα προγράμματα με κείμενα-προσκήσεις είτε της διεύθυνσης⁴² είτε δικά τους: πεζά, όπως του Ιωάννου Β. Πετρίδη⁴³ ή έμμετρα, όπως των Αναστασίου Απέργη και Γρηγορίου Σταυρόπουλου.⁴⁴

Άλλες ενδιαφέρουσες παραστάσεις που διασώζουν τα προγράμματα είναι οι διέσπερες: τους Τρεις σωματοφύλακες, λ.χ., που ήτανε πολύ μεγάλο σε διάρκεια έργο, τους παίζανε σε δυο συνεχόμενες βραδιές.⁴⁵

Παραστάσεις δίνανε οι θίασοι και για σημαντικά γεγονότα, όπως η άφιξη του Βενιζέλου, το 1913, στη Θεσσαλονίκη: το πρόγραμμα που διασώζεται είναι σε τρεις γλώσσες: ελληνικά, βουλγαρικά, γαλλικά, κι η ημερομηνία με το παλιό (ιουλιανό) και το νέο (γρηγοριανό) ημερολόγιο (εικ. 10).



Εικ. 10. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 29/6

Σε πολλά προγράμματα υπάρχει η ένδειξη ότι το έργο θα παρασταθεί με την ευκαιρία κάποιας γιορτής, συνήθως θρησκευτικής: Χριστούγεννα, Αγίου Βασιλείου-Πρωτοχρονιά, Θεοφάνια, Αγίου Ιωάννου, Πάσχα κ.ά. (εικ. 11, 12). Μολονότι εθνική γιορτή, κατά

42. 26.8.1905, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 25/3/3876.

43. 3.10.1898, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 24/20.

44. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα...*, σσ. 182-183 (λ. 365), 185, 191.

45. 6 και 7.9.1886, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/25/2718.



Εικ. 11. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ
 ΘΗΡ.19th.082



Εικ. 12. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 20/1

τη βασιλεία του Γεωργίου Α', ήτανε μονάχα η 25η Μαρτίου, υπάρχει πρόγραμμα που χαρακτηρίζει «εθνική» τη δυναστική γιορτή του Αγίου Γεωργίου (εικ. 13). Οι ελληνικοί θιάσοι, ωστόσο, τιμούσανε και την εθνική επέτειο των Γάλλων, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.⁴⁶ Το πρόγραμμα της έκτακτης πανηγυρικής παράστασης του Μενάνδρου στη Σμύρνη (2/14.7.1895), είναι αποκαλυπτικό για τις φιλελεύθερες συνθήκες που επικρατούσανε στην πρωτεύουσα της Ιωνίας, όπως είδαμε και με την ευκαιρία του έργου *Ξάνθω και Χρύσω* (*Η Σκλάβω*). Στο πρόγραμμα ο θιάσος επισημαίνει πως γιορτάζει την ανατροπή του 1792, την κατάλυση δηλαδή της μοναρχίας και την ανακήρυξη της γαλλικής δημοκρατίας (εικ. 14).

Ανάμεσα στα προγράμματα με ποικίλες φιλανθρωπικές παραστάσεις, για ενίσχυση σχολείων της ομογένειας, φιλόπτωχες και φιλεκπαιδευτικές αδελφότητες, σεισημοπαθείς κ.ά., υπάρχει και πρόγραμμα παράστασης προς όφελος του πτωχοκομείου του Αβδούλ Χαμίτ Β',⁴⁷ αλλά και πρόγραμμα, όπου στις τιμές των εισιτηρίων συμπεριλαμβάνεται και το δικαίωμα του πτωχοκομείου.⁴⁸ Το πιο περίεργο όμως που έχω βρει στην κατηγορία αυτή, είναι πρόγραμμα του 1907, του θιάσου Θωμά Οικονόμου – Κώστα Βεντούρα, με παράκληση προς τους θεατές να προσθέτουν στις τιμές των εισιτηρίων (1,80, 1,20, 0,70 δρχ.), ένα πεντάλεπτο για «τους αδελφούς μας Πρόσφυγας Αγκιαλίτας» (εικ. 15).

Η Αγκιάλος, πόλη της Ανατολικής Ρωμυλίας, εμπορικό λιμάνι στον Εύξεινο, δόθηκε στη Βουλγαρία με τη συνθήκη του Βερολίνου το 1878. Το 1906, οι Βούλγαροι μ' εμπρησμούς και σφαγές, εξαναγκάσανε τους κατοίκους της να εκπατριστούν.

46. Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Διονύσιο Ταβουλάρη...» (σημ. 7), σ. 180.

47. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα...*, σ. 72 (λ. 153).

48. 10.2.1900, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 29/11.



Εικ. 13. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/5/3052



Εικ. 14. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/6

Τα προγράμματα μας διαφωτίζουν και για τις ώρες έναρξης των παραστάσεων: αξιωματικώς είναι οι ώρες στην οθωμανική επικράτεια (απογευματινή/ημερίς/matinée: 2 μ.μ. ευρωπαϊστί και 8.30 ή 9 τουρκιστί· εσπερινή/εσπερίς/soirée: 8 ως 9.30 μ.μ. ευρωπαϊστί και 2 ως 3 τουρκιστί). Κάποτε προσδιορίζεται κι η διάρκεια της παράστασης.

Ιδιαίτερη θέση δίνουν τα προγράμματα στη μουσική (γραμμένη ειδικά για κάποια έργα), στους τραγουδιστές, τη χορωδία και την ορχήστρα, που έπαιζε και πριν αρχίσει η παράσταση, στα διαλείμματα και στο τέλος, πολλές φορές. «Ορχήστρα εκλεκτή κατά τα διαλείμματα», έπαιζε ακόμη και στα τέλη του 1920, στις Μαρίκας Κοτοπούλη.⁴⁹

Αναφέρουν, επίσης, δορυφόρους (κοντάρια τα λέμε σήμερα), κι άλλα κωφά, βουβά δηλαδή πρόσωπα, που προσθέτανε οι θίασοι στα έργα· καταγράφουν κι ευρηματικά ονόματα που δοθήκανε από κάποιον θίασο σε πρόσωπα ανώνυμα. Ένα τέτοιο παράδειγμα έχουμε σε προγράμματα του θιάσου Αναστασίου Απέργη, απ' τη Λεμεσό, το 1907, όπου οι ανώνυμοι εγγλέζοι περιηγητές της Γκόλφως, ονομάζονται Τζάκσον και Τζων Μπουλ, καθώς κι απ' τη Σμύρνη και την Τραπεζούντα, το 1909, όπου εμφανίζεται μονάχα ο Τζων Μπουλ (εικ. 16, 17).

Ο Τζων Μπουλ (Γιάννης ο Ταύρος), είναι το πρόσωπο-σύμβολο της Αγγλίας, δημιουργήμα του John Arbuthnot, που χρονολογείται απ' το 1712: χοντρός αστός με ημίψηλο και με τη σημαία του Ενωμένου Βασιλείου στο γιλέκο. Κάτι ανάλογο με το Μπάμπια Σαμ, τον Αμερικάνο, και τη Μαριάννα της Γαλλικής Δημοκρατίας.

Τα προγράμματα δίνουν πληροφορίες και για τα σκηνικά, το φωτισμό και τα κοστούμια. Μαθαίνουμε, λ.χ., σε ποιο εργοστάσιο του Βερολίνου κατασκευάζονταν, το 1896, τα ενδύματα για το έργο *Η Δούκισσα των Αθηνών* και πληροφορούμαστε ότι το

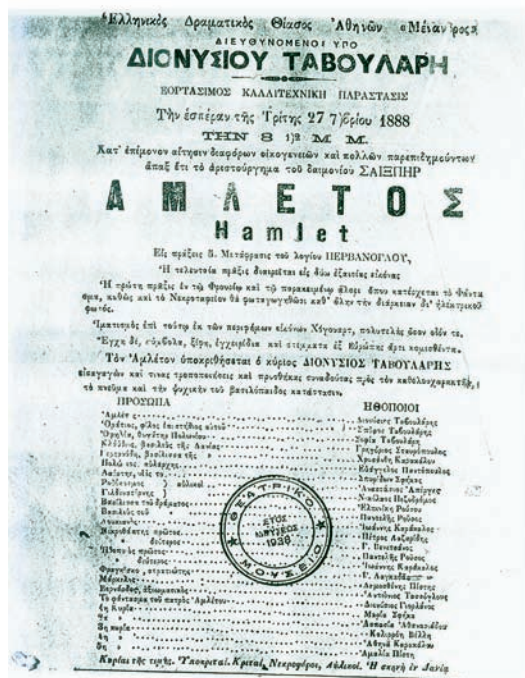
49. 25.12.1920, Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 10/22.

1888 στον Άμλετ χρησιμοποιήθηκε ηλεκτρικό φως, ενώ ο πολυτελής ματισμός του ήρωα ήταν εμπνευσμένος απ’ τις περίφημες εικόνες του Χόουγκαρθ (εικ. 18).⁵⁰

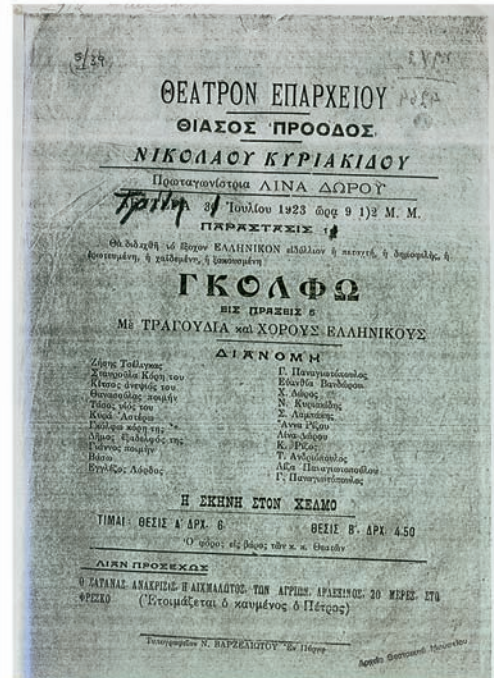
Ο Ουίλιαμ Χόουγκαρθ (William Hogarth, 1697-1764), ήτανε αγγέζος ζωγράφος, χαράχτης, σκιτσογράφος και πιονιέρος των κόμικς στη Δύση. Ένας εξαιρετικός του πίνακας (1745) με το Ντέιβιντ Γκάρικ (David Garrick) ως Ριχάρδο Τρίτο κοσμεί το εξώφυλλο των Πρακτικών της Επιστημονικής Συνάντησης για τα 300 χρόνια απ’ τη γέννηση του Denis Diderot, που κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 2017.

Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο που παρέχουν τα προγράμματα είναι τα τυπογραφεία, στα οποία έχουν τυπωθεί. Η ποιότητα κι η αισθητική του προγράμματος, άλλωστε, είναι επίτευγμα του τυπογραφείου. Οι τόποι που βρίσκονταν τα τυπογραφεία μάς οδηγούν και στους τόπους των θεάτρων: βλέποντας, λ.χ., στο κάτω μέρος του προγράμματος «Τυπογραφείον Ν. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΟΥ Εν Πύργω», συμπεραίνουμε ότι το Θέατρον Επαρχείου θα βρισκότανε εκεί κοντά (εικ. 19).

Τα προγράμματα μας δείχνουν, επίσης, ημερομηνίες με τα δυο ημερολόγια, ιουλιανό και γρηγοριανό και πώς τις συντομογραφούσανε οι άνθρωποι εκείνο τον καιρό, κάτι που είναι αναγκαίο να γνωρίζουμε για να μην πελαγοδρομούμε.



Εικ. 18. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 17/20/2766



Εικ. 19. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 29/2

Μας μαθαίνουν δύσκολες και ξεχασμένες λέξεις, απαραίτητες, ωστόσο, για να καταλάβουμε τι λένε τα προγράμματα.

50. Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Διονύσιο Ταβουλάρη...» (σημ. 7), σ. 173.

Μας διασκεδάζουν και με τα λάθη τους: δεν εννοώ λάθη όπως εκείνο που εντοπίζουμε σε πρόγραμμα του 1907, π.χ., όπου ο μονόλογος *Η Ζωή* αποδίδεται στον François Coppée⁵¹ ούτε, φυσικά, την ορθογραφία, γιατί αλλιώςτικη ήτανε απ' τη σημερινή, κι αν μας ξενίζει, δε χρειάζεται ούτε επισήμανση (δηλαδή *sic*) ούτε, βέβαια, διόρθωση. Εννοώ λάθη που τα κάνουν οι θίασοι μάλλον για να τραβήξουν κόσμο, όπως *Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες*, 28 Ιουνίου 1919, που είναι, τάχα, του Μολιέρου (εικ. 20) ή μια *Γκόλφω*, 17 Ιουλίου 1896, με «άσματα, χορούς, φλογέρα και προφορά των ορεινών της Στερεάς», ενώ, βέβαια, το έργο ξετυλίγεται στην Πελοπόννησο με ντόπιους ήρωες (εικ. 21). Υπάρχει όμως κι άλλη μια *Γκόλφω*, 9 Ιουνίου 1907, που αντί στο Χελμό, το πρόγραμμα τοποθετεί τη Σκηνή «παρά το Χόλμπεθ» (Halbeath), ένα χωριό χαμένο στη Σκωτία (εικ. 15). Αλλιώς όμως ακούγεται το *Χόλμπεθ*: έχει άλλη αίγλη. Με το *Χελμός* γίνεται ποτέ να βγεις στις αγορές;



Εικ. 20. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 179/1




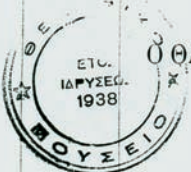
Εικ. 21. Κ.Μ.Ε.Ε.Θ., Θ.Μ. 24/9

Για το τέλος άφησα ένα μοναδικό πρόγραμμα ερασιτεχνικής παράστασης στο Παλάτι, το 1884, που το ανέσυρα πριν από πολλά χρόνια, μέσ' από φάκελο του Θεατρικού Μουσείου, όπου είχε κατά λάθος τοποθετηθεί (εικ. 22^A, 22^B).⁵² Κι αυτό, γιατί είχα

51. Το περιεχόμενο του προγράμματος στο: Αντρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός: ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006, σ. 417. Ο μονόλογος *Η Ζωή* είναι του Ernest Grenet-Dancourt· μεταφράστηκε απ' τον Ν. Ι. Λάσκαρη κι απαγγέλθηκε για πρώτη φορά απ' τον Ευτύχιο Βονασέρα, στις 31.7.1893 (βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για ένα φράγκο Φασουλή...» (σημ. 18), σ. 261, σημ. 27: έχει τυπωθεί εσφαλμένα 1898 αντί του ορθού 1893).

52. Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης

	<p>SOIRÉE DU VENDREDI 17 FÉVRIER 1884</p> <hr/> <p>LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS</p> <p>COMÉDIE EN UN ACTE</p> <p>PAR</p> <p>LÉON GOZLAN</p> <hr/> <p>PERSONNAGES</p> <p>LA BARONNE DE GONTRAN M^{me} M. M. PAPARRIGOPOULO LOUISON M^{lle} H. RISO RANGABÉ UN INCONNU M^r A. RIFFAULT ANSELME M^r F. SERPIERI</p>
---	--

<p>INTERMÈDE MUSICAL</p> <hr/> <p>1^o Élégie pour violoncelle H. EUSNY M^r A. AVIÉRINO</p> <p>2^o Extase H. SALOMON M^r N. ROQUE</p> <p>3^o Bonjour Suzon J. FAURE M^{me} LUCIE BALTAZZI</p> <p>4^o Duo de la FLUTE ENCHANTÉE . . . MOZART M^{me} DE GROLIER et M^r N. ROQUE</p> <p>5^o Réverie pour Violoncelle DENKLER M^r A. AVIÉRINO</p> <p>6^o Vision, mélodie P. TOSTI avec accompagnement de violoncelle. M^{me} DE GROLIER et M^r A. AVIÉRINO</p> <hr/> <p>Le piano sera tenu par Mr Ed. Troise</p>		<p>Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΚΛΕΟΥΣ</p> <p>ΚΩΜΩΔΙΑ ΕΙΣ ΠΡΑΣΙΝ ΜΙΑΝ</p> <p>ΥΠΟ</p> <p>ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Α. ΚΟΡΟΜΗΛΑ</p> <hr/> <p>ΠΡΟΣΩΠΑ</p> <p>ΜΑΡΙΑ ΑΡΒΑΝΙΤΟΠΟΥΛΟΥ Μ. Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΝΗ ΝΙΝΑ ΜΙΟΤΑΣΗ ΣΟΦΙΑ ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΑΝΤΖΑΒΙΝΟΥ ΙΩΑΝ. ΑΡΒΑΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜ. Α. ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΟΓΚΛΑΣ . . ΚΩΝΣΤ. ΚΟΥΤΣΑΔΕΕΗΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΚΑΝΕΛΑΤΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΩΚ ΗΑΙΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΟΚΚΟΣ</p>
--	---	---

ψάξει τότε έναν-έναν, όλους τους φακέλους του Μουσείου, και μπορώ σήμερα να σας διαβεβαιώσω πως τα θεατρικά προγράμματα είναι ένας αληθινός κι ανεξάντλητος θησαυρός: κάθε φορά που τα πιάνεις στα χέρια σου, έχουν κάτι καινούριο να σου πουν.

Η θεατρολόγος Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, στο πρόσφατα δημοσιευμένο στα *Ιστορικά* άρθρο της για τη διαχείριση των θεατρικών αρχείων και συλλογών, γράφει ότι κρατά πάντα στο νου της το κορυφαίο για κείνη δίδαγμα του Δημήτρη Σπάθη: αν φιλοδοξεί κανείς να γίνει κάποτε επαρκής θεατρολόγος, οφείλει να προσπαθεί παράλληλα να γίνει επαρκής ιστορικός και φιλόλογος.⁵³

Τα θεατρικά προγράμματα, ο χάρτινος αυτός θησαυρός, προσφέρουν απλόχερα την ευκαιρία και ποικίλες απορίες να λύσουμε και να εμπλουτίσουμε τις ιστορικές και φιλολογικές μας γνώσεις, αν τα πλησιάσουμε με την προσοχή και τη στοργή που τους ταιριάζει.

(επιμ.), *Δάφνη: τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, 2001, σ. 134.

53. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Θεατρικά αρχεία και συλλογές: μικρή συμβολή στη διαχείρισή τους», *Τα Ιστορικά*, τχ. 65, Απρίλιος 2017, σσ. 75-76.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΤΑΜΠΑΚΑΚΗΣ

Τα θεατρικά προγράμματα του Θεάτρου Τέχνης (1942-1965) ως πηγές έρευνας

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι η μελέτη των θεατρικών προγραμμάτων του Θεάτρου Τέχνης της περιόδου 1942-1965 και η συνεπακόλουθη εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τη θεατρολογική έρευνα. Η επιλογή του συγκεκριμένου υλικού ερείδεται σε μια σειρά λόγων, οι οποίοι αναλύονται ως εξής: 1. το Θέατρο Τέχνης αποτελεί θεατρικό ορόσημο αφού συνέβαλε τα μέγιστα στην ανανέωση και την πρωτοπορία των θεατρικών δρώμενων λειτουργώντας για μεγάλο χρονικό διάστημα ως το αντίπαλο δέος του Εθνικού Θεάτρου. Πλήρως ταυτισμένο με την πρωτοπορία, το θέατρο αυτό συνέστησε στο ελληνικό κοινό μια πλειάδα θεατρικών συγγραφέων, οι οποίοι προϊόντος του χρόνου αποτέλεσαν ονόματα παγκοσμίου βεληνεκούς και σε κάθε περίπτωση αντιμετώπισε τη θεατρική πράξη ως μυσταγωγία· 2. το Θέατρο Τέχνης προσέφερε τεράστια ώθηση στο σύγχρονο νεοελληνικό έργο στηρίζοντας Έλληνες δημιουργούς στα πρώτα τους βήματα και συνάμα εκπαιδευόντάς τους τρόπον τινά μέσω της παρακολούθησης των παραστάσεων του ξένου ρεπερτορίου, το οποίο αν μη τι άλλο διεπόταν από ένα πνεύμα καινοτομίας· 3. το σύνολο του πνευματικού καλλιτεχνικού κόσμου της εποχής συγκαταλεγόταν στους σταθερούς συνεργάτες του θεάτρου αυτού συμβάλλοντας στην οικοδόμηση της φήμης του και τη δημιουργία ενός μύθου άρρηκτα συνδεδεμένου μαζί του την περίοδο εκείνη· 4. το corpus των θεατρικών προγραμμάτων βρίσκεται στο προσωπικό αρχείο του γράφοντος, γεγονός που κατέστησε την έρευνα εφικτή αλλά και δελεαστική, αφού πλέον δύναται να χρησιμοποιηθεί επί τω σκοπώ της έρευνας.

Ως προς την επιλογή της συγκεκριμένης περιόδου θα πρέπει να τονίσουμε ότι είναι η πλέον ενδιαφέρουσα αφού καλύπτει χρονικά τη λειτουργία του πρώτου Θεάτρου Τέχνης αλλά και του Κυκλικού Θεάτρου. Σε κάθε περίπτωση, το ρεύμα ανανέωσης που κομίζει ο Κουν εκδηλώνεται κυρίως την περίοδο αυτή και αποτυπώνεται στο ρεπερτόριο και τις επιλογές του, επομένως τα αντίστοιχα θεατρικά προγράμματα αποτελούν τεκμήρια της ανανέωσης αυτής. Ήδη, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 το ύφος των προγραμμάτων αλλάζει και τα κείμενα γίνονται πιο ευσύνοπτα αφού πλέον οι συγγραφείς είναι καθιερωμένοι στο κοινό και δεν απαιτείται ιδιαίτερη ανάλυση ως προς τη βιογραφία ή την εργογραφία τους. Η θεατρική επανάσταση του Κουν τεκμηριώνεται από τα προγράμματα της υπό εξέταση περιόδου και ιδίως από τις τοποθετήσεις των μεταφραστών και των λοιπών συντελεστών.

Χάριν της έρευνας μελετήσαμε το σύνολο του υλικού αλλά χρησιμοποιήσαμε 61 προγράμματα που καλύπτουν την περίοδο 1944-1965 με μια αναφορά και σε μεταγενέστερο πρόγραμμα εν είδει πληρότητας και ορθής τεκμηρίωσης. Μέθοδος μας είναι η ανάλυση περιεχομένου.

Κείμενα

Στη συντριπτική πλειοψηφία των θεατρικών προγραμμάτων της υπό εξέταση περιόδου εντοπίζουμε πρωτότυπα κείμενα των μεταφραστών της εκάστοτε παράστασης (Μ. Πλωρίτης, Κ. Σταματίου, Ν. Γκάτσος, Λ. Καλλέργης, κ.ά.), οι οποίοι κατά κανόνα επιχειρούν να συστήσουν τον συγγραφέα στο δυνητικό κοινό του. Σημειωτέον, τα περισσότερα θεατρικά έργα καθώς και οι συγγραφείς τους ήταν άγνωστα στο ελληνικό κοινό, συνεπώς τα κείμενα αυτά παρείχαν βασικό πληροφοριακό υλικό αφενός για τη βιογραφία του θεατρικού συγγραφέα και αφετέρου για το υπό παρουσίαση έργο σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα του ίδιου συγγραφέα. Μολονότι και τα υπόλοιπα έργα τις περισσότερες φορές δεν είχαν παρασταθεί στην Ελλάδα, ωστόσο ο αναγνώστης του προγράμματος αποκτούσε μια σφαιρικότερη εικόνα για το έργο, το ιστορικοκοινωνικό συγκείμενο της εποχής συγγραφής του, καθώς και για τα συνήθη θεματικά μοτίβα τα οποία χρησιμοποιεί ο εκάστοτε συγγραφέας. Συχνά εντοπίζουμε αναφορές στην πρώτη παράσταση του έργου από θιάσους της αλλοδαπής αλλά και από το Θέατρο Τέχνης, όπως επί παραδείγματι στην παράσταση του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* του Άρθουρ Μίλλερ (1949 και 1962).

Σε αρκετές περιπτώσεις εντοπίζουμε και ανυπόγραφα –και κατά κανόνα ευσύνοπτα– κείμενα ως προς την παράσταση όσον αφορά βιογραφικά –εργογραφικά στοιχεία του συγγραφέα και στοιχεία του προκειμένου θεατρικού έργου. Σε ορισμένα θεατρικά προγράμματα συναντούμε και περικοπές από δημοσιευμένα βιβλία, περιοδικά και λοιπά πρωτότυπα κείμενα, τα οποία αναδημοσιεύονται στο πλαίσιο της εκάστοτε παράστασης [«Ο Στανισλάβσκι για τον “Θείο Βάνια”», από το βιβλίο του Στανισλάβσκι *Η ζωή μου στην τέχνη*: αποσπάσματα από κείμενο του Γκόρκυ για τον Τσέχωφ: «Άντον Τσέχωφ», κείμενο του Καρόλου Κουν που μετεδόθη από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό της Μόσχας στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για τα εκατοντάχρονα του Τσέχωφ, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θεός Βάνιας* του Α. Τσέχωφ σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1960-61): «Από τις “Σημειώσεις και Αντισημειώσεις” του Ιονέσκο» και «Αποσπάσματα από το ημερολόγιο του Ε. Ιονέσκο», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο βασιλιάς πεθαίνει* του Ε. Ιονέσκο σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63): «Το κοινωνικό θέατρο» του Α. Μίλλερ, άρθρο δημοσιευμένο στο τεύχος της δίμηνης καλλιτεχνικής επιθεώρησης *Θέατρο*, μτφρ. Α. Σολομός, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* του Μίλλερ σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63): «Γύρω απ’ την “Άνοδο του Αρτούρο Ούι”», αποσπάσματα από τις σημειώσεις που έγραψε ο Μπέρτολτ Μπρέχτ για τη συλλογή *Δοκίμια*, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Η άνοδος του Αρτούρο Ούι* του Μπ. Μπρέχτ σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1961-62)].

Ο εντοπισμός κειμένων ήδη δημοσιευμένων σε θεατρικά και καλλιτεχνικά περιοδικά αποτελεί σημαντικό εργαλείο του ερευνητή θεατρολογίας, αφού κατά κανόνα πρόκειται για εξαιρετικά σπάνια και δυσεύρετα κείμενα στα οποία η πρόσβαση είναι μάλλον αδύνατη.

Ενδιαφέρον σημείο της παρούσας έρευνας αποτελεί ο εντοπισμός αυτοβιογραφικών κειμένων των ίδιων των συγγραφέων αλλά και κειμένων και σημειωμάτων τους για το εκάστοτε έργο τους [«Αυτοβιογραφικό σημείωμα του Α. Μίλλερ», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* του Μίλλερ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63)· «Πρόλογος για τον *Ρινόκερω*» (Νοέμβρης 1960), «Σημείωση για τον *Ρινόκερω*» (περ. *Arts*, Ιανουάριος 1960), «Σχετικά με την παράσταση του *Ρινόκερω* στις Ηνωμένες Πολιτείες» (περ. *Arts*, 1960), «Μια συνέντευξη» (εφ. *Le Monde*, Ιανουάριος 1960), στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο ρινόκερος* του Ε. Ιονέσκο, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1961-62)· κείμενα του Ι. Καμπανέλλη για τα έργα του *Η αυλή των θαυμάτων*, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1957-58) και *Η ηλικία της νύχτας*, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1958-59)· «Αυτοβιογραφικό σημείωμα του Ευγένιου Ο'Νηλ», από το βιβλίο του Μπάρετ Κλαρκ, *Ευγένιος Ο'Νηλ. Ο άνθρωπος και το έργο του*, μτφρ. Β. Νικολόπουλου, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο παγοπώλης έρχεται* του Ε. Ο'Νηλ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1963-64)· «Ο Άρθουρ Μίλλερ για τα έργα του», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ψηλά από τη γέφυρα – Από Δευτέρα σε Δευτέρα* του Α. Μίλλερ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1957-58)· «Αυτοπαρουσίαση» του Χ. Πίντερ, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο γυρισμός* του Χ. Πίντερ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1967-68) και *Ο επιστάτης* (1965-66)· «Εσείς οι νέοι και σεις οι καταρρέοντες», σημείωμα του συγγραφέα για το έργο του *Τα νέα παιδιά* του Ζοζέ Αντρέ Λακούρ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1963-64)].

Η επαφή του θεατή με την αφήγηση του συγγραφέα σε πρώτο πρόσωπο πέραν των παρεχόμενων πληροφοριών δημιουργεί και μια αδιόρατη οικειότητα αλλά και καλύτερη κατανόηση του υπό παράσταση έργου. Κατά κανόνα, τα κείμενα που εμπεριέχονται στο corpus των θεατρικών αυτών προγραμμάτων ανήκουν στους συντελεστές της παράστασης. Πλην των μεταφραστών και των συγγραφέων ανευρίσκουμε κείμενα του σκηνογράφου Σπ. Βασιλείου («*Η Βαβυλωνία*», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Η Βαβυλωνία* του Δ. Βυζάντιου, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, 1964-65), του συνθέτη Μ. Χατζιδάκι («*Η μουσική στη σημερινή παράσταση*», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* του Μίλλερ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, 1949-50).

Επιπρόσθετα, σε μια πληθώρα θεατρικών προγραμμάτων συναντούμε κείμενα σημαντικών θεατρικών ανθρώπων και διανοούμενων της εποχής. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα εξής: 1. στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θεός Βάνιας* του Τσέχωφ σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1960-61) συναντούμε τα εξής κείμενα: «*Η εσωτερική μουσική του Τσέχωφ*» του Α. Τερζάκη, «*Ο λυρικός*» του Μ. Πλωρίτη· 2. στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* του Μίλλερ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63), το κείμενο με τίτλο «*Ο Μίλλερ και το έργο του*» του Α. Τερζάκη· 3. στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Οι καρτέκλες – Το μάθημα – Η φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1960-61), το κείμενο με τίτλο «*Ιονέσκο, ο μαθητής των αγγλικών που έγινε δυναμιτιστής του λόγου, της λογικής και της κοινωνίας*» του Μ. Πλωρίτη· 4. στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Η διανυκτέρευση – Η πόλη – Η παρέλαση* της Λ. Αναγνωστάκη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1964-65), ένα άτιτλο κείμενο του Παν. Μουλλά· 5. στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο γυάλινος κόσμος* του Τ. Ουίλιαμς, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1946-47) το κείμενο του Αιμ. Χουρμούζιου με τίτλο «*Ο συγγραφέας και το έργο*». Ιδιαίτερου εν-

διαφέροντος είναι ο εντοπισμός ενός κειμένου, το οποίο φωτίζει την παράσταση την οποία και συνοδεύει. Ειδικότερα, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ιώβ* του Άρτσιμπαλντ Μακ-Λης σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1959-60) παρατίθεται η ομιλία του Καζάν προς τους ηθοποιούς πριν από την ανάγνωση του έργου.

Ολοκληρώνοντας την επισκόπηση των κειμένων που εντοπίζουμε στη μελέτη των προγραμμάτων θα πρέπει να τονίσουμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις περιέχονται κείμενα γενικότερου θεατρολογικού ενδιαφέροντος με αφορμή την εκάστοτε παράσταση. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα εξής: «Η εξέλιξη του γαλλικού πρωτοποριακού θεάτρου» («Points de repère», *Théâtre populaire*, τχ. 18), στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Οι καρέκλες – Το μάθημα – Η φαλακρή τραγουδίστρια* του Ε. Ιονέσκο, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1960-61)· «Το αρχαίο θέατρο» του Κ. Κουν, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (θερινή περίοδος 1964)· «Ο Κουν και οι ξένοι» του Μ. Πλωρίτη, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Αγγέλα* του Γ. Σεβαστίκογλου, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1964-65)· «World Theatre» του R. Radice, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Αχ, αυτά τα φαντάσματα* του Ε. ντε Φίλιπο, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1963-64)· «Το Θέατρο Τέχνης στο Θέατρο των Εθνών», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ανδρόρρα* του Μ. Φρις, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63).

Πληροφοριακό υλικό

Τα θεατρικά προγράμματα της περιόδου αυτής πέραν των θεατρολογικών κειμένων εμπεριείχαν μια σειρά πληροφοριών που αφορούσαν όχι μόνο την εκάστοτε παράσταση, αλλά και την ίδια την πορεία του ιστορικού αυτού θεάτρου εν είδει απολογισμού αλλά και ιδεολογικής τοποθέτησης. Ως προς την πρώτη κατηγορία πληροφοριών παρατηρούμε τα εξής: Στην πλειοψηφία των προγραμμάτων εντοπίζουμε αναφορές σε έργα του συγγραφέα, τα οποία είχαν παρασταθεί κατά το παρελθόν από το Θέατρο Τέχνης καθώς και την επισήμανση ότι η γνωριμία του εκάστοτε συγγραφέα με το ελληνικό θεατρικό κοινό είχε ως δίαυλο επικοινωνίας το θέατρο αυτό. Πράγματι, ένας από τους βασικούς καλλιτεχνικούς πυλώνες ήταν η υιοθέτηση ενός σύγχρονου και πρωτοποριακού ρεπερτορίου. Λειτουργώντας ως έτερος πόλος του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο χαρακτηρίζεται από κλασικές επιλογές ως προς το δραματολόγιο, το Θέατρο Τέχνης αφουγκραζόμενο αφενός τις ανάγκες του ελληνικού θεατρικού κοινού και αφετέρου τα θεατρικά τεκταινόμενα σε Ευρώπη και Αμερική ευθύνεται σε αποκλειστικό σχεδόν βαθμό για τη θεατρική πρωτοπορία με την οποία έρχεται σε επαφή το κοινό, αφού για πρώτη φορά και σχεδόν ταυτόχρονα με μεγάλες σκηνές του εξωτερικού συστήνει θεατρικά κείμενα και συγγραφείς, οι οποίοι πλέον είναι διαχρονικοί, όπως επί παραδείγματι οι Ουίλιαμς, Μίλερ, Πίντερ, Ιονέσκο, Μπέκετ, κ.ά.

Ενδεικτικά, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Η νύχτα της Ιγκουάνα* του Τ. Ουίλιαμς, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1963-64) εντοπίζουμε αναφορές καθώς και φωτογραφικό υλικό από τα υπόλοιπα έργα του συγγραφέα, τα οποία πρωτοπαρουσιάστηκαν στο Θέατρο Τέχνης (*Γυάλινος κόσμος* – 1946, *Λεωφορείον ο Πόθος* – 1949, *Προς κατεδάφισιν* – 1955, *Ένα τριαντάφυλλο στο στήθος* – 1956, *Καλοκαίρι και καταχνιά* – 1958, *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* – 1959, *Γλυκό πουλί της νιότης* – 1960). Στο πρόγραμμα

της παράστασης του έργου *Αχ, αυτά τα φαντάσματα* του Ε. Ντε Φίλιπο σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1963-64) σημειώνεται η πρώτη παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου αλλά και του συγγραφέα του από το Θέατρο Τέχνης το 1948-49, ενώ δίδονται και πληροφορίες για την παραστασιογραφία των έργων του ίδιου συγγραφέα από άλλα αθηναϊκά θέατρα (Φιλουμένα Μαρτουράνο με τίτλο *Τα παιδιά είναι παιδιά* – Αλέκα Κατσέλη, Γιώργος Γληνός, 1949· *Ταραντέλλα* – Τζ. Καρούσος, 1952· *Οι εκατομμυριούχοι της Νάπολης* – Β. Διαμαντόπουλος, 1953· *Ψυχρός πόλεμος* – Μ. Κατράκης, Θεσσαλονίκη 1954· Φιλουμένα Μαρτουράνο με τον τίτλο *Η κλώσσα* – Κατερίνα, Χ. Τσαγανέας, 1959· *Σάββατο, Κυριακή, Δευτέρα* – Νέο Θέατρο, 1962).

Συχνά, τα προγράμματα περιέχουν και φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις σε θεατρικές σκηνές της αλλοδαπής, αλλά και από το παρθενικό θεατρικό ανέβασμα του έργου από το Θέατρο Τέχνης, όπως στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* του Α. Μίλερ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63) – πρώτη παράσταση της σεζόν 1949-50. Οι φωτογραφίες των συντελεστών της εκάστοτε παράστασης, κυρίως του συγγραφέα και του θιάσου, αλλά δευτερευόντως και σκίτσα και σχέδια (*Ρινόκερος* του Ιονέσκο, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, 1960-61) πλαισιώνονται συχνά από ανθολογίες κριτικών για το εκάστοτε θεατρικό έργο όχι μόνο από Έλληνες αλλά και από ξένους κριτικούς. Σε ορισμένες περιπτώσεις ανευρίσκουμε φωτογραφικό υλικό και ανθολογίες κριτικών για θεατρικό έργο διαφορετικό από το σχετικό με το αντίστοιχο θεατρικό πρόγραμμα, όπως επί παραδείγματι στο θεατρικό πρόγραμμα του έργου *Ανδρόρρα* του Μαξ Φρις, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1962-63), όπου συναντούμε φωτογραφίες και κριτικές για την παράσταση του έργου *Όρνιθες* (θέρος 1962).

Ιδιαίτερης μνείας πρέπει να τύχουν τα θεατρικά προγράμματα του Θεάτρου Τέχνης, τα οποία απευθύνονταν στο θεατρικό κοινό της Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο παρουσίασης κύκλου παραστάσεων ρεπερτορίου. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα έργα των Α. Μίλερ, *Ψηλά από τη γέφυρα* και *Από Δευτέρα σε Δευτέρα*, και Τ. Ουίλιαμς, *Καλοκαίρι και καταχνιά*, στο Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, τη θεατρική περίοδο 1957-58, καθώς και το έργο *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπ. Μπρεχτ, στο Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, τη θεατρική περίοδο 1956-57. Κοινή συνισταμένη των ανωτέρω αναφερθέντων προγραμμάτων είναι η γνωριμία του κοινού της Θεσσαλονίκης με την πορεία του Θεάτρου Τέχνης στην Αθήνα. Ειδικότερα, στα προγράμματα αυτά εντοπίζουμε φωτογραφίες του Κυκλικού Θεάτρου Αθηνών, αποσπάσματα κριτικών του αθηναϊκού Τύπου για την εκάστοτε παράσταση, απολογισμό της τριετίας 1954-1957, καθώς και αποσπάσματα από τις αντιδράσεις του Τύπου για την ίδρυση του νέου Θεάτρου Τέχνης, το 1954. Μάλιστα, ενημερωνόμαστε ότι η Θεσσαλονίκη είναι η πρώτη πόλη που σηματοδοτεί την εξόρμηση του Θεάτρου Τέχνης στα μεγάλα αστικά κέντρα, αφού εντός ενός μήνα θα παρουσιαστούν τα έργα *Αυγουστιάτικο φεγγάρι*, *Η μικρή μας πόλη*, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, *Ένα τριαντάφυλλο στο στήθος*, *Λίβινγκ Ρουμ* και *Στάσις λεωφορείου*. Στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Η άνοδος του Αρτούρο Ούι* του Μπ. Μπρεχτ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1961-62), παρατηρούμε ότι συμπεριλαμβάνονται πλην του βασικού κειμένου του μεταφραστή Κ. Σταματίου και αρκετές επιπλέον πληροφορίες (ευσύνοπτο βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα, αναλυτική παράθεση των πράξεων-εικόνων του έργου με συνοδεία ανάλογου σχολίου στο τέλος της κάθε εικόνας, πίνακας με τις αναφορές των ηρώων του έργου σε ιστορικά πρότυπα). Στη συγκεκρι-

μένη περίπτωση ο αναγνώστης-θεατής αποκτά πλήθος πληροφοριών και δύναται να εμβαθύνει σε στοιχεία του έργου.

Ως προς τη δεύτερη κατηγορία πληροφοριών έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Πάγια τακτική του Θεάτρου Τέχνης, όπως τουλάχιστον προκύπτει μέσω της μελέτης των θεατρικών προγραμμάτων ως τεκμηρίων, είναι η ενημέρωση του κοινού αφενός για τα επικείμενα σχέδιά του και αφετέρου για τα πεπραγμένα του. Ειδικότερα, σε αρκετά προγράμματα περιέχεται ο κύκλος εργασίας του Θεάτρου Τέχνης για την εκάστοτε θεατρική περίοδο. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης ενημερώνεται για τα τεκταινόμενα, αλλά και αντιλαμβάνεται εμμέσως το θεατρικό στίγμα του Θεάτρου Τέχνης βάσει των επιλογών και της αισθητικής του. Επιπλέον, εντοπίζεται και η πληροφόρηση για επικείμενη παράσταση υπό τον τίτλο «Προσεχώς» και ένα συνοδευτικό κείμενο. Επί παραδείγματι, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Η άνοδος του Αρτούρο Ούι* του Μπ. Μπρεχτ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1961-62), συναντούμε κείμενο για τον *Ρινόκερω* του Ιονέσκο. Σε ορισμένα προγράμματα των μέσων της δεκαετίας του 1960 εντοπίζουμε παρατιθέμενη παραστασιογραφία του θεάτρου κατά τη δεκαετία 1954-1964, η οποία και οριοθετείται χρονικά από την ίδρυση του Κυκλικού Θεάτρου, εν είδει πεπραγμένων. Το φωτογραφικό υλικό και οι πληροφορίες για την κάθε παράσταση αποτελούν μια τρόπον τινά απόδειξη της συνέχειας αλλά και του καλλιτεχνικού οράματος του Κουν. Στο πλαίσιο των πεπραγμένων αυτών εντοπίσαμε ένα λίαν ενδιαφέρον κείμενο υπό τον τίτλο «1954-1964: Τέσσερα χρόνια Κυκλικού Θεάτρου» στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Καλοκαίρι και καταχνιά* του Τ. Ουίλιαμς, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1957-58). Πρόκειται ουσιαστικά για έναν σύντομο απολογισμό της τετραετίας αυτής με παράθεση στατιστικών πινάκων (έργα της κάθε περιόδου, αριθμός παραστάσεων και θεατών, μέση ημερήσια και γενική είσπραξη). Εν συνεχεία, ακολουθεί ονομαστική αναφορά των βασικών συντελεστών των παραστάσεων αυτών (ηθοποιοί, μεταφραστές, σκηνογράφοι, μουσικοί), καθώς και η επισήμανση για την πρώτη παρουσίαση στο ελληνικό κοινό τριών συγχρόνων δραματουργών (Μανκίεβιτς Βολφ, Μπέρτολτ Μπρεχτ και Γκράχαμ Γκρην). Επιπροσθέτως, στο πρόγραμμα του έργου *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μ. Μπρεχτ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, στο Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης (1956-57), εντοπίζουμε κείμενο με τίτλο «Απολογισμός μιας τριετίας», όπου αναφέρονται τα πεπραγμένα της τριετίας, οι βασικοί συνεργάτες-συντελεστές, καθώς και η έναρξη από την περίοδο 1956-57 του θεσμού των «Θεατρικών Διαλειμμάτων», στα οποία θα αναφερθούμε κατωτέρω.

Έτερο δείγμα της εξωστρέφειας του Θεάτρου Τέχνης είναι και η αναπαραγωγή στο πρόγραμμα του έργου *Τα νέα παιδιά* του Ζ. Α. Λακούρ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1963-64), του εξώφυλλου του προγράμματος για το Φεστιβάλ Σαίξπηρ στο Aldwych Theatre του Λονδίνου, κατά το οποίο το Θέατρο Τέχνης συμμετείχε ως Greek Arts Theatre (World Theatre Season). Τέλος, σε πολλά προγράμματα ανευρίσκουμε αναφορά στο Σωματείο Φίλων του Θεάτρου Τέχνης, καθώς και στους χορηγούς του. Στο πρόγραμμα του έργου *Τέλος του παιχνιδιού* του Σ. Μπέκετ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1969-70), εντοπίζουμε μια τοποθέτηση του Θεάτρου Τέχνης έναντι κάποιων δημοσιευμάτων στον Τύπο αναφορικά με την οικονομική του κατάσταση. Επί της ουσίας, επρόκειτο για απάντηση στους φόγους λόγω της διετούς χορηγίας από το Ίδρυμα Ford μεσούσης της Δικτατορίας. Είναι η μοναδική περίπτωση κατά την οποία ένα θεατρικό πρόγραμμα αποτελεί βήμα απάντησης

σε κατηγορίες για τη λειτουργία και τις πρακτικές του. Σημειωτέον ότι πηγή εσόδων για το Θέατρο Τέχνης αποτελούσε ο διαφημιστικός χώρος που παρείχε εντός των θεατρικών προγραμμάτων. Ειδικότερα εντοπίζουμε πληθώρα διαφημιστικών μηνυμάτων από αεροπορικές και ακτοπλοϊκές εταιρείες, εταιρείες ηλεκτρικών ειδών, ειδών ένδυσης και υπόδησης, επίπλων, κ.ά. Ωστόσο, συναντούμε και διαφημίσεις βιβλίων (*Μίκης Θεοδωράκης, Η εφημεριδούλα της θείας Λένας, Αρνούμαι, Παγκόσμια ιστορία θεάτρου, Οι θρύλοι των λαών, περιοδικό Θέατρο, κ.ά.*), αλλά και επισήμανση ότι στα ταμεία του θεάτρου πωλούνται με έκπτωση τόμοι με θεατρικά έργα.

Δραστηριότητες – Εκδηλώσεις – Ιδεολογία

Μια άλλη σημαντική παράμετρος είναι η ενημέρωση μέσω των θεατρικών προγραμμάτων για τις δραστηριότητες του Θεάτρου Τέχνης, καθώς και για το ιδεολογικό και καλλιτεχνικό στίγμα του. Ειδικότερα, στο θεατρικό πρόγραμμα του έργου *Ένα τριαντάφυλλο στο στήθος του Τ. Ουίλιαμς*, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1956-57), πληροφορούμαστε ότι παράλληλα με το τακτικό πρόγραμμα της περιόδου το Θέατρο Τέχνης εγκαινίασε ένα πρόγραμμα θεατρικών απογευμάτων υπό τον τίτλο «Θεατρικά Διαλείμματα» και τις ακόλουθες ενότητες:

1. Ο συγγραφέας και το έργο του: Τέννεσση Ουίλιαμς / Μ. Πλωρίτης
2. Ελληνική Ώρα: δύο μονόπρακτα του Κεχαΐδη, *Μακρινό λυπητερό τραγούδι και Παιχνίδια στις αλυκές*.
3. Ο ηθοποιός: μελέτη και επίδειξη με θέμα τον αυτοσχεδιασμό / Β. Διαμαντόπουλος
4. Το θέατρο και οι συντελεστές του: ο θεατρικός διάκοσμος / Γ. Βακαλό
5. Περιμένοντας τον Γκοντό / Σ. Μπέκετ

Στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Στάσις λεωφορείου* του Ο. Ινγκ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1956-57), εντοπίζουμε το ίδιο ακριβώς πρόγραμμα των «Θεατρικών Διαλειμμάτων» με την προσθήκη μιας ομιλίας του Τσαρούχη με θέμα «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η εποχή μας». Η λειτουργία των θεατρικών αυτών απογευμάτων αποδεικνύει έμπρακτα την πάγια επιδίωξη του Θεάτρου Τέχνης να προσφέρει πνευματικό προϊόν στο θεατρικό κοινό όχι μόνο μέσω της επιλογής σύγχρονων παραστάσεων, αλλά και μέσω ομιλιών και διαλέξεων εκπροσώπων του θεάτρου και του πνεύματος. Αν μελετήσουμε προσεκτικότερα τον κατάλογο αυτών των εκδηλώσεων θα διαπιστώσουμε ότι πέραν των ομιλιών με άξονα τη θεατρική πράξη (ομιλίες Βακαλό και Διαμαντόπουλου) τα «Θεατρικά Διαλείμματα» κινούνται με άξονα την εξοικείωση του κοινού είτε με σημαντικούς και φερέλπιδες ξένους συγγραφείς (Ουίλιαμς), είτε την ανάγνωση μονόπρακτων Έλληνα θεατρικού συγγραφέα στα πρώτα του βήματα, είτε την ανάγνωση ενός σύγχρονου έργου του παγκόσμιου ρεπερτορίου –*Περιμένοντας τον Γκοντό*–, το οποίο και έμελλε να καταστεί εμβληματικό. Η εκπαίδευση του κοινού και η δημιουργία μιας νέας θεατρικής κουλτούρας επιτυγχάνονται εν προκειμένω μέσω της στήριξης νέων Ελλήνων και ξένων θεατρικών συγγραφέων, οι οποίοι πρεσβεύουν αυτήν ακριβώς την καινοτομία και τη νέα οπτική στο θεατρικό γίγνεσθαι.

Προς επίρρωση του ισχυρισμού αυτού, δηλαδή της επιδίωξης του Θεάτρου Τέχνης να αφυπνίσει αλλά και να μυήσει τους θεατές στο δικό του θεατρικό σύμπαν, αναφέρουμε τις διαλέξεις του Θεάτρου Τέχνης κατά τη Στ' θεατρική περιόδο του (Ιανουάριος

– Απρίλιος 1949 / έναρξη 5.30 μ.μ. στο θέατρο Αλίκης, είσοδος ελεύθερα), τις οποίες πληροφορούμαστε από το πρόγραμμα του έργου *Ο κύκλος* του Σ. Μομ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν και είναι οι εξής:

1. Η επικαιρότης του Ίψεν / Αιμ. Χουρμούζιος
2. Η Νέα Σκηνή / Ι. Σιδέρης
3. Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ρεμπέτικο) / Μ. Χατζιδάκις (α. Χαρακτηριστικά ρεμπέτικα τραγούδια από ομάδα λαϊκών οργάνων – μπουζούκια / Τραγούδι από τη Σ. Μπέλλου και τον Μ. Βαμβακάρη β. Το *α' τετράδιο* – Διασκευή 5 ρεμπέτικων τραγουδιών από τον Χατζιδάκι με τον Χατζιδάκι στο πιάνο και τον Χρονόπουλο στο βιολοντσέλο)
4. Αμερική 1948. Το θέατρο, οι άνθρωποι και η ζωή της / Κ. Μουσουρής
5. The Elizabethan Theatre and Shakespeare's plays / Prof. Sewell
6. Το ποιητικό θέατρο / Ν. Γκάτσος
7. Quelques aspects du nihilism contemporain (Sartre, Camus, etc.) / R. Millieux
8. Το αγγλικό θέατρο / Αιμ. Χουρμούζιος
9. Σκηνογραφικά θέματα / Γ. Στεφανέλλης

Επιπλέον, στο πρόγραμμα του έργου *Η ηλικία της νύχτας* του Ι. Καμπανέλλη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1958-59) πληροφορούμαστε για τα εορταστικά θεατρικά προγράμματα ενόψει της συμπλήρωσης 25 χρόνων από την πρώτη παράσταση της Λαϊκής Σκηνης με την *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτση, η οποία και σηματοδότησε την ενασχόληση του Κουν με το θέατρο. Στα προγράμματα αυτά έλαβαν μέρος ιδρυτικά στελέχη της Λαϊκής Σκηνης, του πρώτου Θεάτρου Τέχνης, ο θίασος του Κυκλικού Θεάτρου και μαθητές της Δραματικής Σχολής του Θεάτρου Τέχνης. Ο εορτασμός αυτός περιλάμβανε έργα Ευρωπαίων συγγραφέων, των οποίων έργα έχουν φιλοξενηθεί στο παρελθόν από το Θέατρο Τέχνης (*Το κύκνειο άσμα* του Α. Τσέχωφ, *Η πατέντα* του Λ. Πιραντέλλο, *Περλιμπλίν και Μπελίσα* του Φ. Γ. Λόρκα και *Ο καταδότης* του Μπ. Μπρεχτ), Αμερικανών συγγραφέων (*Ξαφνικά πέρουσι το καλοκαίρι* του Τ. Ουίλιαμς, *Χριστουγεννιάτικο τραπέζι* του Θ. Ουάιλντερ), αλλά και συγγραφέων άγνωστων στο ελληνικό κοινό βάσει νέας πρακτικής του Θεάτρου Τέχνης (*Υψηλή εποπτεία και Οι δούλες* του Ζ. Ζενέ, *Το κούτσο* του Ν. Βαλαωρίτη). Επίσης, το πρόγραμμα περιλαμβάνει σκηνές από την *Ερωφίλη* του Χορτάτση και από έργα των Ίψεν και Μίλλερ, τα οποία ερμηνεύθηκαν από παλιά στελέχη της Λαϊκής Σκηνης του πρώτου Θεάτρου Τέχνης και με τη συμμετοχή του Κουν στους ρόλους που είχε ερμηνεύσει. Η υλοποίηση αυτών των προγραμμάτων βασίστηκε στη βοήθεια των σταθερών συνεργατών του Κουν (Ελύτης, Γκάτσος, Πλωρίτης, Καμπανέλλης, Κρίστης, Χατζιδάκις, Βακαλό, Τσαρούχης, Στεφανέλλης, Μόραλης, κ.ά.). Σημειωτέον ότι στο πλαίσιο του εορτασμού αυτού κυκλοφόρησε το λεύκωμα *Κάρολος Κουν, 25 χρόνια θέατρο* (έκδοση «Θέατρο Τέχνης», 1959), το οποίο περιείχε πλήθος κειμένων των συνεργατών του, φωτογραφιών και στοιχείων από την περίοδο του Κολλεγίου Αθηνών, όπου δραστηριοποιήθηκε θεατρικά για πρώτη φορά ο Κουν, του πρώτου Θεάτρου Τέχνης και του Κυκλικού Θεάτρου.

Ως προς το ιδεολογικό πλαίσιο, σε αρκετά προγράμματα διαφαίνεται η τεράστια στήριξη του Θεάτρου Τέχνης στους νέους συγγραφείς. Συγκεκριμένα, στο πρόγραμμα του έργου *Η αυλή των θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1957-58),

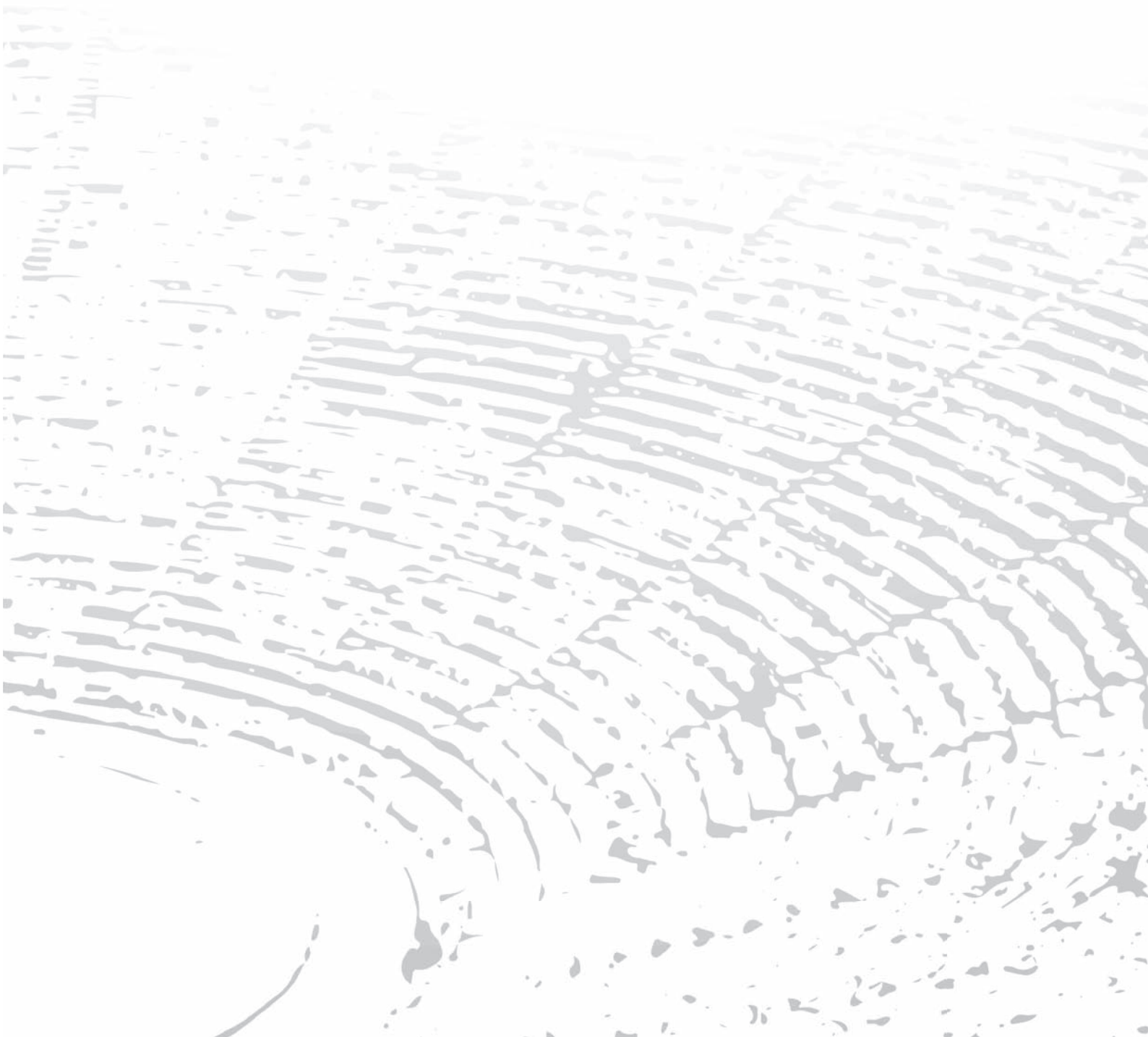
συναντούμε ένα κείμενο με υπογραφή «Θέατρο Τέχνης», όπου αναφέρεται η επιδίωξη του Θεάτρου Τέχνης για μεγαλύτερη στήριξη προς το ελληνικό έργο, καίτοι ήδη είχε παρουσιάσει ορισμένα ελληνικά έργα (Στέλλα Βιολάντη και Φιόρο του Λεβάντε του Ξενόπουλου, Κωνσταντίνου και Ελένης του Σεβαστίκογλου και Ο τελευταίος ασπροκόρακας του Σολομού). Μάλιστα, ενημερωνόμαστε για την αλλαγή ρεπερτορίου, ώστε να ενταχθεί όψιμα το εν λόγω έργο στον προγραμματισμό εκείνης της περιόδου. Σημειωτέον ότι στο πρόγραμμα του έργου Αγγέλα του Γ. Σεβαστίκογλου, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1964-65) περιλαμβάνεται μια επιστολή του Σεβαστίκογλου προς τον Κουν (Οκτώβριος 1958), όπου διαπιστώνουμε τη φιλία και τη συνεργασία των δύο ανδρών. Πράγματι ο Κουν πιστώνεται την ανάδειξη νέων Ελλήνων συγγραφέων (Αναγνωστάκη, Σεβαστίκογλου, Καμπανέλλη, Σκούρτη, Κεχαΐδη, κ.ά.), οι οποίοι έγραψαν τα έργα τους με σκοπό την παράστασή τους από το Θέατρο Τέχνης, αλλά και μύηθηκαν στο θεατρικό κόσμο εν γένει παρακολουθώντας ως θεατές την πρωτοπορία που κόμιζε ο Κουν. Αυτή ακριβώς η μύηση αποτυπώνεται στο κείμενο υπό τον τίτλο «Μια σχολή συγγραφέων» του Ι. Καμπανέλλη, το οποίο εντοπίζουμε στο ανωτέρω πρόγραμμα, αλλά και σε άλλα προγράμματα νεοελληνικών έργων. Εξάλλου, σε όλα τα προγράμματα των σύγχρονων νεοελληνικών έργων εντοπίζουμε την επισήμανση ότι αυτά ανήκουν στον «Κύκλο ελληνικών έργων». Η επισήμανση αυτή δεν λογίζεται ως λεπτομέρεια, αλλά ακριβώς τονίζει εμφατικά τη σπουδή με την οποία ο Κουν επεδίωκε να αναδείξει και να καθιερώσει το ελληνικό έργο στη συνείδηση του θεατρόφιλου κοινού. Σημειωτέον ότι στο πρόγραμμα του έργου Ο Μπίντερμαν και οι εμπρηστές του Μ. Φρις και Ιάκωβος ή η υποταγή του Ε. Ιονέσκο, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1964-65) επισημαίνεται η κοινή παρουσίαση των δύο έργων στο πλαίσιο του «Προγράμματος Πρωτοποριακής Κωμωδίας» του Θεάτρου Τέχνης. Ωστόσο, δεν συναντούμε άλλη φορά το ίδιο ή αντίστοιχο πρόγραμμα σε άλλα θεατρικά προγράμματα. Αυτή η αμέριστη στήριξη στο ελληνικό έργο ανιχνεύεται ήδη από το πρόγραμμα του έργου Εμείς και ο χρόνος του Πρίσλεϋ, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν (1945-46), όπου αναφέρονται τα έργα ρεπερτορίου της περιόδου και ένα ελληνικό έργο –άγνωστο ακόμη–, το οποίο επρόκειτο να προκριθεί μέσω διαγωνισμού.

Επιλογικές παρατηρήσεις

Η μελέτη αυτή μας παρείχε πλήθος χρήσιμων συμπερασμάτων ως προς τις επιλογές και το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης τόσο ως προς τους ξένους, όσο και τους Έλληνες συγγραφείς. Τα κείμενα των μεταφραστών και των συντελεστών εν γένει αποτελούν εργαλείο κατανόησης της πορείας του Κουν προς την καθιέρωση του ίδιου και του θεατρικού του οργανισμού, αλλά και τη θεατρική ανανέωση και πρωτοπορία, έννοιες πλέον σύμφυτες προς το μυθικό υπόγειό του. Το σημαντικότερο ίσως εύρημα είναι η τεκμηρίωση της αμιγώς εκπαιδευτικής δραστηριότητας του θεάτρου με κύριους πυλώνες τα «Θεατρικά Διαλείμματα» και τις διαλέξεις κατά τη Στ' θεατρική περίοδο λειτουργίας του. Κατά τη γνώμη μας, όλη η φιλοσοφία του Κουν συμπυκνώνεται στις δραστηριότητες αυτές, αφού αποδεικνύεται ότι δεν αντιμετώπιζε το θεατρικό γεγονός συγκυριακά, αλλά βασικό μέλημα του ήταν η εκπαίδευση του κοινού και η δημιουργία μιας κοινής κουλτούρας, ενός κοινού κώδικα, ο οποίος θα λειτουργούσε επ' ωφελεία πρωτίστως του κοινού και της πνευματικής καλλιέργειάς του. Τα θεατρικά προγράμ-

ματα που μελετήθηκαν αποτυπώνουν ένα θεατρικό οργανισμό με πλήρη συνείδηση της αποστολής του και εντιμότητα έναντι των στόχων του και εκ παραλλήλου συνδράμουν τον θεατρολόγο-ερευνητή στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για το ιστορικό αυτό θέατρο.

Ο. ΨΗΦΙΑΚΑ ΑΡΧΕΙΑ



ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

*Ανασκάπτοντας το ιστοριογραφικό μέλλον: η ψηφιακή βάση
«Θέατρο και λαϊκή παράδοση (1871-1912)»
ως εργαλείο έρευνας για νέους μελετητές*

Τον Σεπτέμβριο του 2016, ένας νεαρός ερευνητής με σπουδές νομικής και θεατρολογίας εθεάθη να εισέρχεται στη Βιβλιοθήκη Νέων Ελληνικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Κυρίως ένα πράγμα, μια σκέψη τον απασχολούσε. Μια σκέψη ερευνητική: πού βρίσκεται η πρωτογενής πηγή που τόσο διακαώς αναζητώ; Και ένας κόσμος ιστοριογραφίας και έρευνας άνοιγε διάπλατα μπροστά του.

Δεν είναι έκπληξη να αποκαλύψω πως ο ερευνητής εκείνος δεν είναι άλλος από τον ερευνητή εδώ, τον παρόντα ομιλητή. Η πρωτογενής πηγή που αναζητούσα τότε ήταν η πρώτη έκδοση των έργων *Η Μις Άννα Κούξλεϋ και Οι Κούρδοι*, του έτους 1897.¹ Την εντόπισα και στο εσώφυλλο του βιβλίου, που ήταν εύθρυπτο σχεδόν από τη σκόνη του χρόνου, αντίκρισα μια ιδιόχειρη αφιέρωση: «Του κ. Ν. Πολίτη ο συγγραφέας, Γ. Καμπύσης». Ο θεμελιωτής της εγχώριας Λαογραφίας, Νικόλαος Πολίτης, λάμβανε το αντίτυπο δύο θεατρικών έργων του Γιάννη Καμπύση, του συγγραφέα που τόσο μετέωρα κινήθηκε «ανάμεσα στην αστική ηθογραφία και το παραμυθόδραμα των συμβολιστών».²

Τόσο ο Νικόλαος Πολίτης όσο και ο Γιάννης Καμπύσης είναι συγγραφείς που το έργο τους, με διαφορετικό τρόπο στην κάθε περίπτωση, εντάσσεται στον ιστοριογραφικό ορίζοντα που αναδεικνύει και διερευνά η ψηφιακή βάση δεδομένων με τίτλο «Θέατρο και λαϊκή παράδοση (1871-1912)» και υπότιτλο «Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς πολέμους».³ Η βάση υλοποιήθηκε με επιστημονικά υπεύθυνη την επίκουρη καθηγή-

1. Γιάννης Α. Καμπύσης, *Η Μις Άννα Κούξλεϋ – Οι Κούρδοι*, Αθήνα, Τυπογραφείο της «Εστίας», Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη, 1897.

2. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, σσ. 369, 377-384. Επίσης η Κωνσταντίνα Ριτσάτου αναφέρεται στις «επισημάνσεις της νεότερης έρευνας για τον καινοτόμο πλουραλισμό των δραμάτων του Καμπύση», βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση», *Σκηνή*, αρ. 7, 2015, σσ. 244-274, στην ηλεκτρονική πηγή: <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/4928/4905> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

3. «Θέατρο και λαϊκή παράδοση (1871-1912)», στην ηλεκτρονική πηγή: <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

τρια του ΑΠΘ Κωνσταντίνα Ριτσάτου και τη μικρή ερευνητική της ομάδα.⁴ Σήμερα, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε ορισμένες από τις παραμέτρους τις οποίες θίγει η υπό συζήτηση βάση και τον τρόπο με τον οποίο είναι αξιοποιήσιμη από τους νέους ερευνητές.

Η σύγχρονη ελληνική θεατρολογία έχει επιτελέσει αλματώδη ακαδημαϊκή ανάπτυξη από την πανεπιστημιακή της θεσμοθέτηση, αρχές δεκαετίας του 1990, μέχρι σήμερα. Ένα σημείο «πύκνωσης» του θεατρολογικού ενδιαφέροντος είναι οι τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα καθώς και η πρώτη του 20ού στον ελλαδικό χώρο, λόγω των αισθητικών και ιδεολογικών ωσμώσεων που παρουσιάζονται. Ανάμεσα σε αυτές είναι η σύνδεση της νεοελληνικής δραματοουργίας με λαϊκά είδη, την ίδια μάλιστα στιγμή που προσλαμβάνει τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες.

Ταυτόχρονα, το ίδιο χρονικό διάστημα αποτελεί έναν σημαίνοντα «δραματολογικό ομφαλό» της νεοελληνικής θεατρικής παραγωγής. Πολλά είναι τα έργα και τα νέα δραματολογικά είδη που καλλιεργούνται από δεκάδες συγγραφείς, γεγονός που δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο. Συνεπώς, είναι ιδιαίτερα χρήσιμη η εξοικείωση της νεότερης γενιάς της θεατρολογικής επιστήμης με αυτή την ιστοριογραφική περιοχή, η περαιτέρω διερεύνηση της οποίας αποτελεί desideratum για την πολύπτυχη ανασκαφή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Η στόχευση της βάσης «Θέατρο και λαϊκή παράδοση» είναι διακριτή. Η σύνδεση των συγγραφέων με τον προφορικό πολιτισμό, το δημοτικό τραγούδι και τα λαϊκά παραμύθια την εποχή της Μπελ Επόκ αποτελεί την κεντρομόλο δύναμη της βάσης. Παράμετροι-κλειδιά για την προσέγγιση αυτή είναι:

«η ανάπτυξη της εγχώριας Λαογραφίας, το κίνημα του Δημοτικισμού, η πρόσληψη της νεότερης ευρωπαϊκής δραματοουργίας, οι ιδέες του Σοσιαλισμού και του Νίτσε, το ρεύμα του Συμβολισμού και του Αισθητισμού».⁵

Η βάση εντάσσεται σε μια ευρύτερη δυναμική: την αξιοποίηση των τεχνολογικών μέσων και τη στοιχειοθέτηση αυξανόμενων ψηφιακών βάσεων και ερευνητικών προγραμμάτων στον κλάδο της Θεατρολογίας. Η εξεταζόμενη βάση είναι μια μικρή ψηφίδα στο κρίσιμο ψηφιδωτό που συγκροτείται από μεγαλύτερα προγράμματα όπως το «Χρυσάλλις», η ερευνητική δράση του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, η τρέχουσα μετεγκατάσταση και ψηφιοποίηση της Εθνικής Βιβλιοθήκης.⁶

4. Η ερευνητική ομάδα περιλαμβάνει την Ελένη Αναστασίου (μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, ερευνήτρια), την Ελένη Μανιάτη (πτυχιούχο του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, ερευνήτρια) και τον Ευστάθιο Μπουχουρά (Δρ. συγκοινωνιολόγο μηχανικό ΑΠΘ, σύμβουλο ανάπτυξης ιστοσελίδας). Η βάση τέθηκε σε δημόσια χρήση το 2015.

5. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, *Το θέατρο στην Ελλάδα της Μπελ Επόκ: Η λαϊκή παράδοση στο θέατρο του δημοτικισμού, Πανεπιστημιακές σημειώσεις*, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2017, σ. 1.

6. Σχετικά με το πρόγραμμα «Χρυσάλλις»: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του 'εθνικού χαρακτήρα' στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα», βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.chrisalis.eu/index.php/el/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017). Σχετικά με το πρόγραμμα «Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ims.forth.gr/project.php?c=43&l=g&pid=1&d=2> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017). Σχετικά με τη με-

Για έναν νέο ερευνητή η πρώτη σελίδα της βάσης «Θέατρο και λαϊκή παράδοση» είναι ήδη ένας άμεσος οδοδείκτης για την πολυεστιακή και συνθετική φύση της ιστοριογραφικής έρευνας. Το πρώτο βήμα για κάθε εργασία αυτού του είδους απαιτεί την ιχνογράφιση επιμέρους πεδίων, την αναλυτική καταγραφή τους και την κατάρτιση βιβλιογραφικών καταλόγων με πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Ο ιστοριογράφος ξεκινά «αποσυνθέτοντας», πολύ πριν ανασυνθέσει. Στο μενού πλοήγησης συναντάμε τις βασικές κατηγορίες της βάσης: «Μητρώο συγγραφέων», «Μητρώο έργων», «Σκημική παρουσία». Κι ακόμη τις πρόσθετες κατηγορίες: «Θεωρητικά κείμενα: Τα Άπαντα του Κωστή Παλαμά ως πηγή θεατρολογικής έρευνας» και «Εισαγωγή στον ευρωπαϊκό συμβολισμό».

Το έμπειρο μάτι ίσως εντοπίσει στην αρχική αυτή σελίδα την απεικόνιση μιας ανώνυμης κόρης που μας παραπέμπει στην επώνυμη «Κόρη των Αθηνών», τη γοητευτική Τερέζα (ή Θηρεσία) Μακρή, η οποία απέσπασε από το στήθος του λόρδου Μπάιρον, λάφυρο δικό της, τη ρομαντική του καρδιά.⁷ Πρόκειται για έναν έρωτα που αφηγήθηκε σε ένα από τα πεζογραφήματά του, τους Αττικούς Έρωτες, ο Δημήτριος Καμπούρογλου, επίσης βέβαια δραματογράφος. Το όνομά του δεν λείπει από το «Μητρώο» των συγγραφέων της βάσης, το οποίο αριθμεί 32 ονόματα με σύντομο βιογραφικό και πρώτες, κυρίως εγκυκλοπαιδικές, πηγές.

Στο «Μητρώο» των 67 έργων ο μελετητής θα συναντήσει μεταξύ άλλων ψηφιοποιημένο από την ερευνητική ομάδα σε αυτοψία της στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, το έργο του Καμπούρογλου με τον τίτλο: *Η νεράιδα του Κάστρου*.⁸ Αποπλανημένος από την πρώτη αυτή τριβή με το υλικό της λογοτεχνίας, ίσως διαβάσει με προσοχή το κείμενο. Ίσως αργότερα διερωτηθεί κι αναζητήσει τις εθνικές συνδηλώσεις που υποκρύπτει αυτό το έργο.⁹ Ίσως προβληματιστεί για την «επινόηση της παράδοσης», για την αστική και προ-αστική γεωγραφία της τότε Αθήνας, για τη χρήση οπτικού υλικού των περιηγητών από τον Δημήτριο Καμπούρογλου.¹⁰

Ίσως, παρακινημένος από την ένδειξη «Εθνικόν Αριστείον 1923» κάτω από τον τίτλο του έργου, να αναρωτηθεί για το τριπλό χάσμα: αυτό ανάμεσα στον χρόνο πρώτης

τεγκατάσταση και την ψηφιοποίηση της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδας, βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://transition.nlg.gr/i-metegkatastasi/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

7. Η απεικόνιση εμφανίζεται στην επανέκδοση του πονήματος του Δημήτριου Γρ. Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηναίων*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος 'Παλμός' Μ. Αντωνόπουλος & Σία Ο.Ε., 1969, σ. 188.

8. Του ίδιου, (Εθνικόν Αριστείον 1923), *Η νεράιδα του Κάστρου*, δράμα εις πράξεις τέσσερις (Η σκηνή εις τας Αθήνας κατά τα έτη 1801-1803), Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Δ. & Π. Δημητράκου, χ.χ., [1925;].

9. Κ. Ριτσάτου, «Αναζητώντας την εθνική ταυτότητα στα χνάρια μιας Νεράιδας», στο Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, ΕΙΕ, 2016, τόμ. Β', σσ. 357-370.

10. Σχετικά με την «επινόηση της παράδοσης» βλ. Eric Hobsbaum – Ranger Terence (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφρ. Θανάσης Αθανασίου, Αθήνα, Θεμέλιο, 2004. Σχετικά με τη χρήση οπτικού υλικού των περιηγητών από τον Δημήτριο Καμπούρογλου, βλ. Κ. Ριτσάτου, «'Η ρίζα και η γλόη': Ρήξεις και συνέχειες στη δραματοουργία του Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον Ελληνικό κόσμο (1204-2014). Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014*. Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, τόμ. Δ', σσ. 47-72.

παράστασης του έργου (1894), τον χρόνο επιβράβευσης (1923) και τον χρόνο πρώτης έκδοσης (1925;). Ίσως δεν βιαστεί να τραβήξει μια ευθεία γραμμή ανάμεσα στις τρεις ημερομηνίες και με συνείδηση της αλλαγής που φέρνει ο χρόνος, να αναλογιστεί τις ειδικές συνθήκες που επέτρεψαν να συμβεί το καθένα από αυτά τα γεγονότα. Ίσως μάθει να αγαπά τα τεκμήρια, να απαιτεί την υποδομή για κάθε συγγραφικό του εποικοδόμημα. Ίσως, τέλος, μετά τη μελέτη του αυτή κατανοήσει πως το πρισματικό μάτι της μύγας είναι πιο σοφό από το κυκλώπειο.

Ταυτόχρονα, το «Μητρώο έργων» της βάσης επιτελεί μια επιπλέον σημαίνουσα λειτουργία: φέρνει στην επιφάνεια έργα λιγότερο μελετημένα έως ανεξερευνήτα. Το έργο *Η βουβή* (1911), ενός «γνωστού-άγνωστου» της νεοελληνικής δραματουργίας, του Χρήστου Βαρλέντη, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα.¹¹ Εδώ, μπορεί κανείς να διαπιστώσει στο εσώφυλλο τη στοργική αφιέρωση: «αφιερώνεται στη μνήμη της κυρούλας μου, Αθηνάς Κ. Ντρίνη που μου πρωτοείπε το παραμύθι της βουβής», διαβλέποντας έτσι την άμεση σύνδεση προφορικής πηγής και έγγραφης μετάπλασης.¹²

Στη συνέχεια, μπορεί να διαβάσει για τη δύσκολη μοίρα που περιμένει τη Σμαράγδο, τη «νεραϊδοπαρμένη» κόρη ενός φαραά που θέλει να αλλάξει στέφανα γάμου με ένα «ξένο αρχοντόπουλο», τον Θύμιο. Μια γριά μάγισσα θα συκοφαντήσει τη Σμαράγδο σπιλώνοντας την αγνότητά της και η κόρη που θέλει να γίνει νύφη θα χάσει τη μιλιά της. Τη μέρα που ο Θύμιος είναι έτοιμος να παντρευτεί μια άλλη, την Παγώνα, η Σμαράγδο θα εμφανιστεί ντυμένη νύφη στην εκκλησία. Η λαμπάδα που κρατά θα λιώσει καίγοντας το χέρι της. Κι η βουβή τελικά θ' αναφωνήσει, λυμένη από τα μάγια:

«Του κόσμου τα πικρά τα λόγια, τάσβεστα κεριά την καρδιά μου εκάψανε κι απόμεινα βουβή για το χέρι μου τώρα ο κόσμος με πονεί;».¹³

Και δικαιωμένη η Σμαράγδο αποχωρεί με την κακοήθεια του κόσμου αφημένη πια πίσω της.¹⁴

Κλείνοντας αυτή την παρέκβαση στις ελκυστικές λαϊκές δοξασίες για την κόρη και τη νύφη, πρέπει ακόμη να σημειωθεί η διάσταση της φιλιαναγνωσίας που καλλιεργεί η εξεταζόμενη βάση. Τα θεατρικά έργα αναδεικνύονται σε ένα θελκτικό και προσβάσιμο ψηφιακό ανθολόγιο και τίποτα δεν τα χωρίζει από την πρώτη φαντασιακή τους πραγμάτωση στον φιλομαθή νου του αναγνώστη. Εξίσου σημαντική είναι η δυνατότητα σύλληψης και οριοθέτησης ερευνητικών περιοχών μέσω της βάσης, για τη σύνταξη θεμάτων και την υλοποίηση διπλωματικών και όχι μόνο εργασιών.

Στην κατηγορία «Θεωρητικά κείμενα: Τα Άπαντα του Κωστή Παλαμά ως πηγή θεατρολογικής έρευνας», με μια ταχεία κίνηση του κέρσορα στην οθόνη ο μελλοντικός

11. Χρήστος Βαρλέντης, *Η βουβή*, Αθήνα, χ.ε., 1911. Σχετικά με του «γνωστούς-άγνωστους», το έργο των οποίων συνδέεται με την προβληματική «Θέατρο και λαϊκή παράδοση», βλ. Κ. Ριτσάτου, «Αποτυπώματα της παράδοσης», σσ. 267-269.

12. Πρβλ. στο ίδιο, σ. 267, υποσ. 76.

13. Χ. Βαρλέντης, *Η βουβή*, σ. 32.

14. Σχετικά με την πλοκή του έργου, βλ. Χ. Βαρλέντης, *Η βουβή*, στην ηλεκτρονική πηγή: <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/Βαρλέντης - Η βουβή.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

ερευνητής μπορεί να διατρέξει ένα «πρωτοβάθμιο ευρετήριο» των κειμένων του Παλαμά για θεατρικούς συγγραφείς, το θέατρο και τη λαϊκή παράδοση.¹⁵

Βέβαια, η σχέση του Κωστή Παλαμά με το θέατρο, όπως και ο μονάκριβος δραματικός του τόκος, *Η Τρισεύγενη*, έχουν εξεταστεί ενδελεχώς από τους ιστοριογράφους της ελληνικής θεατρολογίας. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Επίτιμος Καθηγητής Βάλτερ Πούχγερ, που λάκτισε τιμητικά την έναρξη του παρόντος Επετειακού Συνεδρίου και ο οποίος κατέθεσε προ δύο δεκαετιών το πόνημά του *Ο Παλαμάς και το θέατρο*.¹⁶ Ακολούθησαν πολλές και ποικίλες μελέτες.¹⁷ Ωστόσο, ο νέος ερευνητής εκτός από την ενημέρωσή του για τις υπάρχουσες βιβλιογραφικές κατακτήσεις μπορεί και οφείλει πάντα να επιχαιρεί στην αίσθηση της παρθενικής επαφής, της επαφής, δηλαδή, με το πρωτογενές υλικό, την κοιτίδα κάθε επόμενης επιστημονικής ανάπτυξής του.

Ανάλογη επαφή με την πρώτη ύλη ανάδυσης του Συμβολισμού σε θεωρητικό επίπεδο, τα κείμενα των Ευρωπαϊκών συμβολιστών, παρέχει η κατηγορία «Εισαγωγή στον Ευρωπαϊκό Συμβολισμό».¹⁸ Για να γίνει κατανοητή η σύνδεση της λαϊκής παράδοσης με την εγχώρια δραματουργία –όπως και κάθε πολιτισμικό αγαθό της περιόδου, όσο εμφατικά «τοπικό» κι αν φαντάζει– δεν μπορεί παρά να εξεταστεί συστηματικά η σχέση με τα ρεύματα της Ευρώπης, η απώθηση και η σύνδεση με τη μακρινή και πλησίον Εσπερία.

Ιδιαίτερα χρήσιμο για κάθε πρωτοβάθμιο ερευνητή, και άκρως αναγκαίο για κάθε δευτεροβάθμιο, είναι το εξαντλητικό παραστασιολόγιο μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Η σκηνική παρουσία της δραματουργίας είναι το κρίσιμο σημείο πραγμάτωσης του θεατρικού φαινομένου. Η ερευνητική ομάδα της εξεταζόμενης βάσης κατάρτισε έναν πρώτο πίνακα σκηνικής παρουσίας για την περίοδο 1897-1912 εντοπίζοντας στον Τύπο (και ειδικότερα στις εφημερίδες *Εστία* και *Ακρόπολις*) τα έργα που περιλαμβάνονται στο «Μητρώο» έργων και συγγραφέων.¹⁹ Δεδομένου πως δεν διαθέτουμε, ακόμη, το εξαντλητικό παραστασιολόγιο αυτής της περιόδου για τη συνολική σκηνική πραγματικότητα, εδώ γίνεται ένα βήμα προς την απαραίτητη κατεύθυνση, με επίκεντρο βέβαια τους άξονες προβληματισμού της βάσης.

15. «Θεωρητικά κείμενα: Τα Άπαντα του Κωστή Παλαμά ως πηγή θεατρολογικής έρευνας», στην ηλεκτρονική πηγή: <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/Παλαμάς - Άπαντα.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

16. Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.

17. Ενδεικτικά αναφέρουμε: Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι απόψεις του Κωστή Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη*, τόμ. 9, 2003, σσ. 189-201· Βάνια Παπανικολάου, «Ιστοριογραφικά ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγενης*», *Σκηνή*, αρ. 4, 2012, σσ. 1-15· Μανώλης Σειραγάκης, «Η συνέχεια της ρήξης. Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στη 'Νέα Σκηνή' του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου», στο *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον Ελληνικό κόσμο (1204-2014). Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, τόμ. Δ', σσ. 73-90.

18. «Εισαγωγή στον Ευρωπαϊκό Συμβολισμό», στην ηλεκτρονική πηγή: <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/Εισαγωγή στον Ευρωπαϊκό Συμβολισμό.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

19. «Σκηνική παρουσία», στην ηλεκτρονική πηγή: <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/Σκηνική Παρουσία.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης στις 4/4/2017).

Ο νεαρός ερευνητής της Θεατρολογίας βρίσκεται σήμερα στην ίδια ευτυχή θέση, στην οποία βρίσκονταν αιώνες πριν οι μαθητές, οι λεγόμενοι «απόστολοι» του Καρλ Λινέ (Carl von Linné), αυτού του κορυφαίου Σουηδού βοτανολόγου που τόσο θαύμαζε ο Γκαίτε και ο Στρίντμπεργκ. Διαθέτοντας μια πλούσια βιβλιογραφία και αλληπάλληλους ενεργούς θεατρολόγους και ιστορικούς του Θεάτρου, βρισκόμαστε ως ερευνητές σε μια σχέση σύνθετου και γοητευτικού διαλόγου. Ο βιβλιογραφικός κατάλογος στο τέλος κάθε μονογραφίας, στο τέλος κάθε ανακοίνωσης που στα μάτια ενός πρωτοετή φοιτητή μοιάζει ίσως ένας στείρος, κουραστικός σχολαστικισμός, είναι στα δικά μας μάτια μια διόπτρα ενός διαρκούς ορίζοντα. Ναι, δικαιούμαστε να ενθουσιαζόμαστε, όταν δημοσιεύεται ένας συλλογικός τόμος πρακτικών συνεδρίου και να ακολουθούμε στο academia τους αγαπημένους μας επιστήμονες. Δικαιούμαστε να απαλασσόμαστε από την επιτακτική υποχρέωση των ημερών: την επιπολαιότητα της εύκολης λείας. Όπως οι δεκαεπτά απόστολοι του Λινέ κρατάμε διαρκώς σημειώσεις στα ψηφιακά και έγγραφα κιτάπια μας. Μόνο που εμείς δεν ταξινομούμε βότανα, δεν συστηματοποιούμε ονομασίες λατινικής καταγωγής και εικόνες που δείχνουν τις ανάγλυφες φλέβες των φύλλων. Κάνουμε κάτι άλλο: ερευνούμε, αρχειοθετούμε, αποδελτιώνουμε. Κι έπειτα ιστοριογραφούμε, αφηγούμαστε το παρελθόν, φωτίζοντας ανακλαστικά το σήμερα.

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

*Το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.
Το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον*

Το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου δεν θα μπορούσε να λείπει από τη συζήτηση για τις πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία. Εδώ θα εστιάσουμε στη διαδικασία διαμόρφωσής του και στη λειτουργία του ως ερευνητικό εργαλείο.¹ Ως παρελθόν, εννοούνται τα ζητήματα δημιουργίας του εργαλείου: δηλαδή, η μεθοδολογία, η διαδικασία οργάνωσης και χτισίματος της βάσης δεδομένων και η τεκμηρίωση. Ως παρόν, εννοούνται η συντήρηση του αρχείου και τα εμπειρικά συμπεράσματα από τη δεκαετή σχεδόν λειτουργία του. Τέλος, ελπίζω ότι αυτή η συζήτηση για την αποτελεσματικότητα του αρχείου θα αποτελέσει το έναυσμα να μιλήσουμε για το μέλλον: για τις δυνατότητες εμπλουτισμού και επέκτασης του έργου.

Αυτή η ανακοίνωση θα μπορούσε πιθανώς να χρησιμεύσει ως ελάχιστη έστω μεταφορά τεχνογνωσίας στους ερευνητές –ειδικά σε όσους, όπως πολύ συχνά συμβαίνει, βρίσκονται μπροστά σε διαχείριση αρχειακού υλικού και αναζητούν τρόπους ψηφιακής οργάνωσής του. Επιπλέον, είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι τα ψηφιοποιημένα αρχεία προσφέρουν τεράστιες δυνατότητες αλλά έχουν και όρια, τα οποία επιβάλλουν να είναι κανείς προσεκτικός με την επεξεργασία των τελικών αποτελεσμάτων. Εξάλλου, η συζήτηση γύρω από τις πηγές της θεατρικής ιστορίας και τη διαχείρισή τους επιβάλλεται: σε όλες τις περιπτώσεις γίνονται επιλογές οι οποίες προκύπτουν από συγκεκριμένες ανάγκες και προσεγγίσεις, και προφανώς οι αποφάσεις αυτές οδηγούν σε αντίστοιχα αποτελέσματα.²

1. Απ' όσο γνωρίζω έχουν γίνει δύο παρουσιάσεις του έργου μέχρι τώρα. Η μία αφορούσε το τεχνικό και οργανωτικό μέρος (Ν. Χατζηγεωργίου – Ν. Σιδηρόπουλος, «Digitization of the Greek National Theatre Archive», στο *Proceedings of the IADIS International Conference Internet Applications and Research 2011*, Rome, 2011, σσ. 253-256) και η άλλη πραγματοποιήθηκε από τη θεατρολογική ομάδα στον Πανελλήνιο Επιστημονικό Σύλλογο Θεατρολόγων, στις 9.11.2009, με τίτλο «Βάση δεδομένων και Θεατρολογία: Το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου». Έχουν γίνει επίσης αρκετές αναφορές στον Τύπο.

2. Βλ. για παράδειγμα τον προβληματισμό του Thomas Postlewait (*The Cambridge introduction to theatre historiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009) αλλά και την κριτική του Walter Puchner (*Παράβασις*, τόμ. 11, 2013, σσ. 355-370).

A. Το παρελθόν

Η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα υπήρξε για την Ελλάδα εποχή «εισαγωγής» στον κόσμο της ηλεκτρονικής τεχνολογίας και σε αυτό το πλαίσιο πραγματοποιήθηκαν εκτεταμένα έργα ψηφιοποίησης μεγάλων αρχείων. Το «άνοιγμα» των πηγών αυτών με την ηλεκτρονική διάθεσή τους στο διαδίκτυο αποτέλεσε σταθμό στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η έρευνα στη χώρα και βρίσκεται στην αφετηρία μιας προοδευτικής –αλλά δυστυχώς όχι ακόμα ολοκληρωμένης– αλλαγής νοοτροπίας όσον αφορά στην ελεύθερη διάθεση των αρχειακών δεδομένων. Σήμερα, ενώ ετοιμάζονται ήδη τα επόμενα ηλεκτρονικά και διαδικτυακά βήματα, αυτός ο τρόπος προσέγγισης των αρχείων και των πληροφοριών θεωρείται αυτονόητος και συμπεριλαμβάνεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της έρευνας. Με βάση λοιπόν αυτή την εξοικείωση και την εμπειρία μας μπορούμε πλέον να συζητήσουμε τόσο τη διαδικασία όσο και το αποτέλεσμα.

Το έργο «υλοποιήθηκε στο πλαίσιο των προσκλήσεων 65 και 172 της Κοινωνίας της Πληροφορίας και συγχρηματοδοτήθηκε κατά 80% από το Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης και κατά 20% από εθνικούς πόρους». ³ Ο συνολικός προϋπολογισμός ανήλθε σε 780.000 ευρώ ⁴ και υλοποιήθηκε από το ΙΕΛ/Ε.Κ. «Αθηνά» και την εταιρεία Libris Tech A.E. σε συνεργασία με ομάδα θεατρολόγων και τον τομέα δραματολογίου του θεάτρου. Κύριο αντικείμενο του έργου ήταν η «Σχεδίαση και ανάπτυξη λογισμικού αρχειοθέτησης και τεκμηρίωσης του ψηφιακού υλικού – Διαδικασία ψηφιοποίησης του αρχειακού 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». ⁵

Εξεκίνησε το καλοκαίρι του 2006 και στελεχώθηκε από μια πολυσυλλεκτική ομάδα επιστημόνων και τεχνικών που αριθμούσε περίπου 28 μέλη. ⁶ Ήδη, η οργάνωση των διαφορετικών υποομάδων (τεχνικοί / επιστήμονες πληροφορικής / θεατρολόγοι), η εγκατάσταση ανθρώπων και μηχανημάτων στον φιλόξενο αλλά και ανέτοιμο χώρο της βιβλιοθήκης του Εθνικού, και κυρίως η επικοινωνία μεταξύ διαφορετικών ειδικοτήτων με διαφορετικές οπτικές, η προσπάθεια δημιουργίας μιας «κοινής γλώσσας» υπήρξε πρόκληση ⁷ το αποτέλεσμα απέδειξε ότι η επικοινωνία αυτή και εφικτή είναι και απαραίτητη.

3. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.n-t.gr/el/archive/> και στο <http://www.ilsp.gr/el/infoprojects/meta?view=project&task=show&id=61> (ημερομηνία πρόσβασης 13/4/2017). Για το γενικότερο πλαίσιο των προσκλήσεων αυτών βλέπε τη σχετική ιστοσελίδα του Υπουργείου Παιδείας στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.yppo.gr/4/g411.jsp>

4. Έφη Μαρίνου, «Πρεμιέρα στο Ιντερνετ», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 13.3.2011.

5. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <http://www.ilsp.gr/el/infoprojects/meta?view=project&task=show&id=61> για μια μεγαλύτερη περιγραφή. Σημειώνεται εδώ ότι οι πολυμεσικές εφαρμογές, με μετάφραση σε τρεις γλώσσες (γαλλικά, αγγλικά και γερμανικά) ολοκληρώθηκαν αλλά δεν κυκλοφόρησαν.

6. Η ομάδα θεατρολογικής τεκμηρίωσης: Ελένη Δ. Γουλή (επιστημονική υπεύθυνη), Ευδοκία Δεληπέτρου, Θανάσης Κότσης, Γεωργία Παλαντά, Αργύρης Παλούκας, Αλεξία Ι. Παπακώστα, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη. Τα ονόματα των μελών της ευρύτερης ομάδας υπάρχουν στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.n-t.gr/el/knownus/archive>

7. Ν. Χατζηγεωργίου – Ν. Σιδηρόπουλος, «Digitization of the Greek National Theatre Archive», σ. 5.

Ο όγκος και η ιστορική σημασία του αρχείου αποτέλεσε ταυτόχρονα μια πρώτη προϋπόθεση επιτυχίας αλλά και μια επιπρόσθετη δυσκολία. Πρακτικά σήμαινε τη διαχείριση ενός πολύ μεγάλου σε όγκο υλικού το οποίο αντιπροσώπευε πάνω από 70 χρόνια καλλιτεχνικής δραστηριότητας και, όπως είναι φυσικό για ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, χαρακτηριζόταν από μεγάλη ανομοιογένεια, προβλήματα και ελλείψεις.⁸ Το υλικό προς ψηφιοποίηση ήταν: προγράμματα των παραστάσεων, αποκόμματα εφημερίδων, φωτογραφικό υλικό, ηχητικά ντοκουμέντα (από το 1955), βιντεοσκοπήσεις (από το 1994) και μουσικές παρτιτούρες.⁹

Ήδη, στον τίτλο διακρίνονται τα διαφορετικά στάδια υλοποίησης. Πιο αναλυτικά, αυτά θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής:

1. Επεξεργασία του φυσικού αρχείου και προετοιμασία του για ψηφιοποίηση και εξαγωγή μεταδεδομένων.
2. Διαμόρφωση του λογισμικού που θα επέτρεπε την καταγραφή και συγκέντρωση των μεταδεδομένων σε μια σχετικιστική (relational) βάση δεδομένων.
3. Τεκμηρίωση του αρχειακού υλικού και ψηφιοποίηση.
4. Σύνδεση των ψηφιακών αρχείων με τη βάση δεδομένων.
5. Δημιουργία του ψηφιακού περιβάλλοντος και ανέβασμα στο διαδίκτυο.
6. Επιμέλεια και διορθώσεις.

Στη συνέχεια θα αναφερθώ κυρίως σε θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα που προέκυψαν κατά τα πρώτα στάδια υλοποίησης του έργου.

A.1. Η προετοιμασία: Σχεδιασμός και ανάπτυξη λογισμικού αρχειοθέτησης και τεκμηρίωσης

Για την προετοιμασία του αρχείου, δηλαδή την επιλογή και ταξινόμηση των τεκμηρίων προς ψηφιοποίηση, χρειάστηκε εργασία ταξινόμησης που σε αρκετές περιπτώσεις αντιμετώπισε προβλήματα όπως παρατοποθετήσεις υλικού, παλαιότητα εγγράφων, άδειους φακέλους κ.λπ.¹⁰

Ο σχεδιασμός του λογισμικού αρχειοθέτησης και τεκμηρίωσης υπήρξε όπως εύκολα μπορεί να καταλάβει κανείς εξαιρετικής σημασίας καθώς θα καθόριζε όχι μόνο τον ρυθμό και την ακρίβεια της δουλειάς αλλά και τις δυνατότητες του τελικού αποτελέσματος.¹¹ Η αρχική συζήτηση και η ανταλλαγή ιδεών σε σχέση με τη διαμόρφωση των παραμέτρων είχε ως αφετηρία μια απλή, λογική ερώτηση: Τι μπορεί να χρειάζεται

8. Ελένη Δ. Γουλή, *Δομή και περιεχόμενο της βάσης δεδομένων του Εθνικού Θεάτρου. Μεθοδολογικά ζητήματα και παραδοχές*, 2008 (αδημοσίευτο), σ. 1-3.

9. Βλ. στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.n-t.gr/el/knownus/archive> (ημερομηνία πρόσβασης 13/4/2017). Οι παρτιτούρες προστέθηκαν στις συλλογές σε δεύτερη φάση. Η τεκμηρίωσή τους αποτέλεσε δουλειά ομάδας μουσικολόγων η οποία τελικά ενσωματώθηκε στο ψηφιακό αρχείο και την αρχική βάση δεδομένων.

10. «Η απουσία καταλογογράφησης και ταξινόμησης του υλικού αλλά και το εκτεταμένο φαινόμενο των παρατοποθετήσεων κατέστησε εξαιρετικά δύσκολη την εποπτεία και επιλογή των τεκμηρίων. Από την αυτοψία της ομάδας τεκμηρίωσης φάνηκε ότι η συγκέντρωση υλικού δεν ήταν συστηματική και συνεχής στη διάρκεια των 83 ετών ύπαρξης του αρχείου» (Ε. Γουλή, *Δομή και περιεχόμενο της βάσης δεδομένων του Εθνικού Θεάτρου*, σ. 2).

11. Ν. Χατζηγεωργίου – Ν. Σιδηρόπουλος, «Digitization of the Greek National Theatre Archive», *ό.π.*

ένας οποιοσδήποτε χρήστης ή ένας ερευνητής από ένα ψηφιοποιημένο αρχείο και την οργάνωση των δεδομένων του; Το ένα ζητούμενο ήταν η ακρίβεια της πληροφορίας (ως τεκμηρίωση και ως σύνδεση). Το άλλο ήταν η δυνατότητα οργάνωσης και συσχετισμού των δεδομένων με όσο το δυνατό περισσότερους τρόπους. Έτσι δημιουργήθηκαν οι εξής κατηγορίες: «Παραστάσεις», «Έργα», «Πρόσωπα», «Ρόλοι», «Σκηνές», «Θέατρα», «Συλλογές», οι οποίες θα μπορούσαν να καλύψουν ερωτήσεις όπως: πόσες παραστάσεις έδωσε το Εθνικό στην Επίδαυρο μέχρι το 2005; Ποιο είναι το πιο πολυπαιγμένο έργο; Ποιο έργο επαναλήφθηκε τις περισσότερες φορές στη δεκαετία του 1950; Ποια ήταν η Κ. Κωνσταντοπούλου; Ποιοι έπαιξαν τον ρόλο του Άμλετ και πότε γράφτηκε το έργο;

Σε σχέση με αυτό που στην πληροφορική ονομάζεται «οντολογία» αποφασίστηκε ότι κεντρική μονάδα καταχώρησης, η οποία θα εξασφάλιζε τη σταθερότητα και τη διακριτότητα στην οργάνωση των δεδομένων, θα ήταν η έννοια της παράστασης.¹² Πιο συγκεκριμένα, προτιμήθηκε ο όρος «σκηνική πραγμάτωση» ο οποίος μπορούσε να εκφράσει τη συγκεκριμένη υλοποίηση ενός παραστασιακού γεγονότος. Όλα τα τεκμήρια και τα μεταδεδομένα συσχετίστηκαν σε δενδρική δομή με αυτή τη βασική μονάδα. Εκτός από τις προεπιλεγμένες ορίστηκαν δύο ακόμα τύποι σκηνικών πραγματώσεων: επανάληψη και περιοδεία. Θεωρήθηκε ότι με αυτόν τον τρόπο μπορούν να αντληθούν ακριβέστερες πληροφορίες σε σχέση με τις επιλογές του ρεπερτορίου, την επιτυχία των παραστάσεων και τα θέματα στρατηγικής του θιάσου.

Μια από τις πρώτες ανάγκες που παρουσιάστηκαν ήταν η δημιουργία μιας όσο το δυνατό πληρέστερης παραστασιογραφίας. Για τον σκοπό αυτό αξιοποιήθηκαν όλες οι υπάρχουσες μέχρι τότε βιβλιογραφικές πηγές και βέβαια η προηγούμενη βάση δεδομένων από τον ιστότοπο του θεάτρου.¹³ Εννοείται ότι κατά τη διάρκεια του έργου, καθώς η τεκμηρίωση έφερε στο φως νέα στοιχεία, ο αρχικός αυτός κατάλογος εμπλουτίστηκε σημαντικά και επιβεβαιώθηκε από τον συνδυασμό των πληροφοριών των τεκμηρίων με άλλες πηγές που βρέθηκαν στο Εθνικό Θέατρο. Στο σημείο αυτό άρχισαν να δημιουργούνται και οι θησαυροί ονομάτων με τους οποίους εξασφαλίστηκε ένα μεγαλύτερο ποσοστό ακρίβειας καθώς και η ανάδειξη των πολλαπλών ρόλων που κάποια πρόσωπα έπαιξαν στο θέατρο.¹⁴

A.2. Ψηφιοποίηση, επιστημονική τεκμηρίωση και καταχώριση σε βάση δεδομένων

Έχοντας αυτή τη βάση, το επόμενο βήμα ήταν η τεκμηρίωση, η ψηφιοποίηση και η σύνδεση των ψηφιακών αρχείων με συγκεκριμένες παραστάσεις.

Η επιλογή του προς ψηφιοποίηση υλικού έγινε με βάση τη χρησιμότητά του ως τεκμηρίου παράστασης. Έτσι, από τα προγράμματα ψηφιοποιήθηκαν τα περισσότερα με εξαίρεση τα διπλότυπα. Από τα δημοσιεύματα δόθηκε προτεραιότητα στην κριτικογραφία ενώ σε ορισμένες μόνο περιπτώσεις (κυρίως εκεί που δεν υπήρχε άλλο

12. Ό.π.

13. Η βάση αυτή δημιουργήθηκε το 2002 με αφορμή τη συμπλήρωση 70 χρόνων από την ίδρυση του θεάτρου και αποτέλεσε μια πρώτη πολύ σοβαρή προσπάθεια επιστημονικής διαχείρισης των αρχειακών πηγών του θεάτρου και ηλεκτρονικής ανάδειξής τους.

14. Ε. Γουλή, *Δομή και περιεχόμενο της βάσης δεδομένων του Εθνικού Θεάτρου*, σ. 10.

υλικό ή όταν επρόκειτο για κάτι πολύ σημαντικό) ψηφιοποιήθηκαν και τεκμηριώθηκαν ρεπορτάζ. Στην ίδια λογική ψηφιοποιήθηκαν και οι φωτογραφίες. Σε ό,τι αφορά τον ήχο και το βίντεο, η λογική ήταν κάπως διαφορετική εφόσον το υλικό ήταν κάπως πιο περιορισμένο χρονικά.¹⁵

Η διαμόρφωση των διαφορετικών πεδίων τεκμηρίωσης και ταξινόμησης βασίστηκε στον συνδυασμό των αναγκών που περιγράψαμε πιο πάνω με διεθνή πρότυπα αρχειοθέτησης και ταξινόμησης.¹⁶

Η τεκμηρίωση βασίστηκε σε ό,τι στοιχεία έδινε το φυσικό αρχείο σε συνδυασμό και αντιπαραβολή με μπορντερό, παρουσιολόγια, βιβλία σκηνής και βιβλιογραφία. Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι σε αρκετές περιπτώσεις συμπληρώθηκαν ονόματα ηθοποιών σε διανομές, ημερομηνίες και άλλα. Τέλος, στα δεδομένα σχετικά με τα έργα και τους συγγραφείς προστέθηκαν, με τη συνδρομή και της επιστημονικής επιτροπής,¹⁷ βασικές πληροφορίες (π.χ. ημερομηνίες έκδοσης, ειδολογική κατάταξη) σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφία. Τελικά ψηφιοποιήθηκαν:

- Προγράμματα: 1056 (Σελίδες: 28.959, Περίοδος προγραμμάτων: 1932-2005)
- Δημοσιεύματα: 8.530 (Σελίδες: 10.514, Περίοδος δημοσιευμάτων: 1932-2006)
- Φωτογραφίες: 13.139 (Περίοδος φωτογραφιών: 1932-2005)
- Παρτιτούρες: 1.539 (Σελίδες: 16.979, Περίοδος παρτιτούρων: 1933-2005)
- Ηχογραφήσεις: 799 (Διάρκεια Ηχογραφήσεων: 550 ώρες, Περίοδος ηχογραφήσεων: 1955-2002)
- Βίντεο: 251 (Διάρκεια βίντεο: 230 ώρες, Περίοδος βίντεο 1994-2005).¹⁸

B. Το παρόν

Το ψηφιακό αρχείο υποστηρίζεται σε λειτουργικό και τεχνικό επίπεδο από το Ερευνητικό Κέντρο Αθηνά (Ινστιτούτο Επεξεργασίας του Λόγου), ενώ ο τομέας δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου έχει αναλάβει τη θεατρολογική υποστήριξη και την επικοινωνία με τους χρήστες.¹⁹ Η επισκεψιμότητα τα τελευταία τρία χρόνια είναι της τάξης των 70.000 (μοναδικών) χρηστών ετησίως.²⁰ Η ηλεκτρονική διεύθυνση του ψηφιακού αρχείου λαμβάνει περίπου 2 ηλεκτρονικά μηνύματα τον μήνα²¹ με ποικίλα θέματα, κυρίως

15. Ό.π.

16. «Η τεκμηρίωση ακολούθησε την παραδεδεγμένη διεθνώς επιστημονική πρακτική που προσδιορίζεται από το είδος του τεκμηρίου, το οποίο υπαγορεύει και έναν αντίστοιχο τρόπο αντιμετώπισης, ταξινόμησης, καταλογογράφησης ή τεκμηρίωσης. Από τα πρότυπα της Κοινωνίας της Πληροφορίας ελήφθησαν υπ' όψη πρωτίστως τα Doubling Core και Isaad (ΔΙΠΑΠ)» (στο ίδιο, σσ. 11-12). Στο μεθοδολογικό της σημείωμα η Ε. Γουλή απαριθμεί αναλυτικά όλα τα διαφορετικά πρότυπα που χρησιμοποιήθηκαν για κάθε τεκμήριο.

17. Συμβουλευτική Επιστημονική Επιτροπή Θεατρολογικής Τεκμηρίωσης: Βάλτερ Πούχνερ, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Γιώργος Π. Πεφάνης.

18. Στοιχεία που παραχώρησε ο Δρ. Βασίλης Κατσούρος, Ερευνητής Β' Βαθμίδας του ΙΕΛ.

19. Ό.π.

20. Ό.π.

21. Σάββας Κυριακίδης, Θεατρολόγος, Υπεύθυνος Δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου (προφορική επικοινωνία).

αιτήματα για χρήση του υλικού αλλά και διευκρινήσεις και παρατηρήσεις. Σύμφωνα με μια πρώτη εκτίμηση του υπεύθυνου δραματολογίου του Εθνικού, πολλοί από τους επισκέπτες σχετίζονται με την εκπαίδευση.²²

Οι δυνατότητες που προσφέρει η βάση δεδομένων και το αρχείο είναι πολλές και νομίζω ότι έχει πια καθιερωθεί ως ένα γενικά αξιόπιστο ερευνητικό εργαλείο. Πρώτα πρώτα πρέπει να σημειωθεί η υψηλή προσβασιμότητα στο σύνολο σχεδόν του αρχείου. Οι επισκέπτες μπορούν να δουν ολόκληρα τα τεκμήρια και σε ό,τι αφορά τα έντυπα μπορούν και να τα μεταφορτώσουν. Έπειτα, η ίδια η συλλογή των τεκμηρίων παρέχει πλήθος στοιχείων σε σχέση κυρίως με τις καλλιτεχνικές επιλογές του οργανισμού και μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πρώτη ύλη ποσοτικής και ποιοτικής ανάλυσης.²³

Σε σχέση με τη μεγάλη εικόνα, οι πολλαπλές διασυνδέσεις των διαφορετικών βασικών πεδίων μπορούν να αποτελέσουν το πρώτο βήμα για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων όσον αφορά τη λειτουργία του θεσμού διαχρονικά, την εξέλιξή του και την πολιτική του. Μπορεί επίσης να αποτελέσουν αφορμή για σκέψεις σχετικά με την ευρύτερη θεατρική και πολιτική ιστορία.²⁴

Τα πρώτα στοιχεία της έρευνας που διεξάγεται μέσω ερωτηματολογίου σε φοιτητές και αποφοίτους του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας²⁵ επιτρέπουν την εξαγωγή κάποιων γενικών συμπερασμάτων σε σχέση με τα κίνητρα, την αποτελεσματικότητα, την αξιοπιστία και την ευκολία χρήσης του αρχείου.

Γενικά, το αρχείο χρησιμοποιείται από τους θεατρολόγους κυρίως για έρευνα αλλά και για συλλογή εκπαιδευτικού υλικού, εξάλλου πολλοί από τους απόφοιτους του Τμήματος απασχολούνται στην εκπαίδευση. Το πιο δημοφιλές πεδίο φαίνεται να είναι αυτό των παραστάσεων. Ενώ ακολουθούν τα έργα και τα πρόσωπα. Παραδόξως μέχρι στιγμής κανείς δεν φαίνεται να χρησιμοποιεί τα πεδία των σκηνών και των θεάτρων.

Μέχρι τώρα η πλειονότητα των ερωτηθέντων βρήκε τη χρήση του αρχείου αρκετά εύκολη και ως προς την ταξινόμηση των πληροφοριών και ως προς την προσβασιμότητα. Αντίστοιχα, οι περισσότεροι μπόρεσαν να βρουν αυτό που έψαχναν. Γενικά, οι χρήστες θεωρούν το αρχείο αξιόπιστο ενώ εντοπίζονται λίγες αβλεψίες σε σχέση με την παραστασιογραφία, την ταυτοποίηση προσώπων και τη σύνδεση των δεδομένων.

Το πιο δημοφιλές χαρακτηριστικό του αρχείου μέχρι στιγμής φαίνεται να είναι η πρόσβαση στα ψηφιακά τεκμήρια μολοντί έχουν υπάρξει κάποιες παρατηρήσεις σε σχέση με την ποιότητα της πρόσβασης αυτής στις οποίες θα αναφερθώ πιο κάτω.

Παρατηρήσεις για το παρόν

Σήμερα, υπάρχει στο διαδίκτυο ένας τεράστιος και πραγματικά εντυπωσιακός όγκος ψηφιοποιημένων πρωτογενών πηγών ο οποίος δίνει στον ερευνητή την εντύπωση ότι

22. Ό.π.

23. Ε. Γουλή, *Δομή και περιεχόμενο της βάσης δεδομένων του Εθνικού Θεάτρου*, σσ. 16-17.

24. Ό.π.

25. Θα ήθελα να ευχαριστήσω για τη συμβολή τους στην έρευνα τον Π.Ε.ΣΥ.Θ και την Πρόεδρό του Ανθή Κοντορούση, όπως επίσης και τη Δρ. Άννα Μαυρολέων, διδάσκουσα του μαθήματος της Μεθοδολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας, κατά το εαρινό εξάμηνο του 2017.

μπορεί να βρει τα πάντα online. Μολονότι δεν υπάρχει εδώ ο χώρος να γίνει η σχετική συζήτηση, χρειάζεται να υπενθυμίσουμε ότι μπορεί η ποσότητα των υλικών να είναι τεράστια αλλά δεν είναι –δεν μπορεί να είναι– ποτέ εξαντλητική.²⁶ Ειδικότερα, το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου ως αποτύπωση του φυσικού αρχείου αναδεικνύει τόσο τον πλούτο του όσο και τις ελλείψεις του υλικού. Έτσι, για παράδειγμα μπορεί να εμφανίζονται παραστάσεις χωρίς κριτικές εκεί που εξέλειπαν από τους φακέλους της βιβλιοθήκης, όπως συμβαίνει με την περιβόητη παράσταση του Καποδίστρια του Νίκου Καζαντζάκη (1946) για την οποία το θέατρο είχε υποστεί δριμεία επίθεση από τον δεξιό Τύπο. Ή, μπορεί να εμφανίζεται ως αποτέλεσμα αναζήτησης αριθμητική υπεροχή κάποιων ονομάτων κριτικών σε σχέση με άλλα, η οποία να μην αντικατοπτρίζει με ακρίβεια ούτε την κριτική υποδοχή των παραστάσεων ούτε τον κύκλο των κριτικών της εποχής.²⁷

Ο διαχωρισμός πρώτων παραστάσεων, επαναλήψεων και περιοδειών μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο ακρίβειας σε σχέση με την καταγραφή των παραστασιακών γεγονότων. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο παρέχεται η πληροφορία είναι πολύ πυκνός και αυτό μπορεί να οδηγήσει εύκολα σε λάθη. Το ίδιο ισχύει και για τα αριθμητικά αποτελέσματα που συνοδεύουν τις αναζητήσεις. Χρειάζεται η προσοχή του ερευνητή που θα θελήσει να χρησιμοποιήσει τους αριθμούς και να συσχετίσει καλλιτεχνικά γεγονότα.

Ήδη, από αυτό που ονομάσαμε προηγουμένως «οντολογία» όπως επίσης και από τις αρχικές ερευνητικές επιλογές προκύπτει υλικό προσανατολισμένο στην καλλιτεχνική πορεία του θεάτρου με οδηγό την κάθε παράσταση. Με δεδομένο ότι ήταν αδύνατο να ψηφιοποιηθούν όλα τα διαφορετικά αρχεία του θεάτρου (για παράδειγμα βιβλία σκηνής ή μακέτες κοστούμιών ή διοικητικά έγγραφα) η επιλογή αυτή είναι προφανής. Ωστόσο, ενδείξεις για τα πολιτικά, κοινωνιολογικά και οικονομικά δεδομένα της λειτουργίας του θεσμού μόνο έμμεσα μπορούν να ανιχνευθούν. Η εκπαιδευτική δραστηριότητα του Εθνικού, η συμμετοχή του στις εκάστοτε κρατικές στρατηγικές για τον πολιτισμό, η διοικητική του ιστορία και η εξάρτησή του από την κεντρική εξουσία δεν τεκμηριώνονται. Αντίστοιχα, τα τεκμήρια του ψηφιακού αρχείου δεν θα ήταν αρκετά για συμπεράσματα σε σχέση με την πολιτική θέση (ή ακριβέστερα τις πολιτικές θέσεις) της κρατικής σκηνής – μολονότι θα πρέπει να σημειωθεί ότι μια προσεκτική ματιά στις ίδιες τις παραστάσεις πάντα οδηγεί και σε τέτοιου είδους συμπεράσματα. Γενικά πάντως, το ψηφιακό αρχείο μοιάζει να αναπαράγει μια κυρίαρχη για πολλά χρόνια προσέγγιση στον κρατικό θεσμό που έτεινε να διαχωρίζει την τέχνη από την ιστορικότητα και την πολιτική. Αντίστοιχα, η επιλογή παροχής επιπλέον πληροφοριών σε σχέση με τα θεατρικά έργα μοιάζει να αντανακλά την έμφαση στα κείμενα και στην πιστότητα η οποία χαρακτήρισε για πολλά χρόνια τον κρατικό θίασο.

Τέλος, θα μπορούσε να σημειωθεί ότι τα τεκμήρια που εμφανίζονται στο διαδίκτυο χάνουν, κατά κάποιο τρόπο, τη σπανιότητά τους, λόγω της εύκολης πρόσβασης. Αυτό προφανώς δεν αφαιρεί από την ιστορική τους σημασία, προσθέτει όμως επιπλέον ευθύνες στους ερευνητές οι οποίοι έχουν πια να διαχειριστούν και να αξιολογήσουν πολύ μεγαλύτερο όγκο υλικού και πληροφοριών.

26. Αυτό είναι περισσότερο εμφανές στη θεατρολογική έρευνα: παρόλο που έχουν γίνει πολύ μεγάλα βήματα υπάρχουν ακόμα πολλά περιθώρια πρωτογενούς έρευνας και αναζήτησης στις φυσικές πηγές.

27. Ε. Γουλή, *Δομή και περιεχόμενο της βάσης δεδομένων του Εθνικού Θεάτρου*, σ. 2.

Γ. Συμπεράσματα για το μέλλον

Συνοψίζοντας, το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου υπήρξε το αποτέλεσμα σύνθετου σχεδιασμού και συνεργασίας διαφορετικών ειδικοτήτων. Η ψηφιακή τεχνολογία και η επιστήμη της πληροφορικής συνδυάστηκαν με την επίμονη πρωτογενή έρευνα και τη σχολαστική τεκμηρίωση σύμφωνα με καθιερωμένα πρότυπα. Το αποτέλεσμα φαίνεται ότι γενικά ανταποκρίνεται στις προσδοκίες των χρηστών και η παρεχόμενη υπηρεσία συμβάλλει στην ερευνητική διαδικασία.

Θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε τρία χαρακτηριστικά που αξίζει να λαμβάνουν υπόψη οι ερευνητές που το χρησιμοποιούν. 1. Το ψηφιακό αρχείο αποτελεί αντανάκλαση του φυσικού αρχείου του θεάτρου. Έχει λοιπόν τον αντίστοιχο πλούτο και τις αντίστοιχες ελλείψεις. 2. Η δομή και η παρουσίαση των πληροφοριών παραστασιογραφίας είναι αρκετά σύνθετες και επιβάλλουν την προσεκτική διαχείρισή τους από τους ερευνητές. 3. Η εστίαση στο παραστασιακό γεγονός προσανατολίζει όλο το αρχείο προς την εκτενέστατη αποτύπωση της καλλιτεχνικής πορείας του θιάσου, σε κάποιο βαθμό όμως αποκομμένης από τα σύγχρονα οικονομικά, πολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα.

Το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, σύμφωνα με τους αρχικούς στόχους του, λειτουργεί ως πηγή πληροφοριών, τεκμηρίων και μεταδεδομένων. Λειτουργεί επίσης ως πηγή υλικού όχι μόνο για ερευνητικούς αλλά και για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Ένα επόμενο βήμα προς την περαιτέρω αξιοποίησή του θα ήταν η δημιουργία ενός χώρου συζήτησης, ο οποίος πιστεύω θα ήταν χρήσιμος σε όλους του επισκέπτες και ιδιαίτερα στους ερευνητές, καθώς θα έδινε την ευκαιρία για ανταλλαγή πληροφοριών και απόψεων αλλά και για εμβάθυνση.

Επιπλέον, το αρχείο θα μπορούσε μελλοντικά να εμπλουτιστεί και με άλλες συλλογές του Εθνικού Θεάτρου, όπως για παράδειγμα φωτογραφίες των ιστορικών κουστομιών που βρίσκονται στις αποθήκες ή ψηφιακή αναπαραγωγή των βιβλίων σκηνής. Θα μπορούσε επίσης να εμπλουτισθεί και με εξωτερικά τεκμήρια, όπως η εξαντλητική συγκέντρωση κριτικογραφίας που θα διευκόλυναν τη μελέτη των παραστάσεων και θα συμπλήρωναν τις ήδη υπάρχουσες συλλογές.

Κλείνοντας, θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα ακόμα επόμενο βήμα, σύμφωνα με μια γενική εκτίμηση των προσδοκιών των χρηστών, το οποίο θα ήταν προφανώς η επέκταση του αρχείου μετά το 2005. Οι μέχρι τώρα προσπάθειες ανανέωσης και συνέχισης του έργου δεν έχουν ευοδωθεί, υπάρχει όμως πάντα η ελπίδα ότι θα δοθεί αυτή η δυνατότητα στο μέλλον.

ANNA ΠΟΥΠΟΥ

Χρήσεις του κινηματογραφικού αρχείου «Θέατρο και αστικός χώρος» με αφορμή την ταινία Οι Απάχηδες των Αθηνών (1930)

Η πρόσφατη εύρεση της μέχρι τώρα λανθάνουσας ταινίας *Οι Απάχηδες των Αθηνών* του Δημήτρη Γαζιάδη του 1930 αποτελεί την αφορμή για μια συζήτηση σχετικά με τους τρόπους ανάδειξης και αξιοποίησης της κινηματογραφικής κληρονομιάς. Το εύρημα αυτό αναδεικνύει ζητήματα της Ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου που αφορούν στη σχέση του Κινηματογράφου με το «ελαφρό» μουσικό θέατρο, στην εισαγωγή των ηχητικών και οπτικοακουστικών τεχνολογιών στην Ελλάδα, στην κινηματογραφική υποκριτική αλλά και στην αναπαράσταση του αστικού χώρου στο σινεμά της περιόδου του Μεσοπολέμου. Η πρώιμη περίοδος της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής αποτελεί στις μέρες μας ένα ελάχιστα διερευνημένο πεδίο, παρά το μεγάλο ιστορικό, πολιτισμικό και αισθητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι σωζόμενες ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης.

Σε διεθνές επίπεδο η έρευνα για τον πρώιμο κινηματογράφο αποτελεί την αιχμή του δόρατος των οπτικοακουστικών αρχείων και των ταινιοθηκών καθώς παρουσιάζει προκλήσεις, τόσο σε ό,τι αφορά τη συντήρηση και την αποκατάσταση ταινιών αλλά και την ανάδειξή τους σε σύγχρονα πλαίσια, είτε μέσα από την ιδεολογική και πολιτική τους σημασία (ταινίες της αποικιοκρατικής περιόδου, προπαγάνδας, επίκαιρα κ.λπ.), είτε αναδεικνύοντας την καλλιτεχνική τους αξία και τη σχέση τους με το θέατρο τη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες, είτε ακόμα με το να γίνονται αφορμή για νέα έργα όπως τη μουσική σύνθεση για τη συνοδεία βωβών ταινιών.

Μια από τις προτεραιότητες των οπτικοακουστικών συλλογών είναι τα προγράμματα αποκατάστασης ταινιών της πρώιμης περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου, από την οποία οι ταινίες που έχουν επιβιώσει είναι ελάχιστες δίνοντας τη λανθασμένη εντύπωση ότι η ελληνική φιλμική παραγωγή ξεκινάει οργανωμένα και συστηματικά περίπου στις αρχές της δεκαετία του 1950. Τα τελευταία χρόνια έχει γίνει από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος¹ αποκατάσταση και ψηφιοποίηση των σωζόμενων ταινιών αυτής της περιόδου, όπως για παράδειγμα οι ταινίες *Περιπέτειες του Βιλάρ* (J. Hepp, 1924), *Δάφνις και*

1. Αναφορικά με τις προτεραιότητες σχετικά με τη συντήρηση, αποκατάσταση και αξιοποίηση εκ μέρους της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, αλλά και για μια γενικότερη συζήτηση γύρω από τις σύγχρονες πολιτικές των ευρωπαϊκών κινηματογραφικών αρχείων, βλ. Μαρία Κομνηνού, «Η Ταινιοθήκη της Ελλάδος, μια κιβωτός μνήμης», *Αρχειοτάξιο. Περιοδική Έκδοση των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, τχ. 13, 2011, σσ. 138-146.

Χλόη (Ο. Λάσκος, 1931), Αστέρω (Δ. Γαζιάδης, 1929), ενώ γίνονται αναθεωρήσεις και νέες αποκαταστάσεις ταινιών που ήδη είχαν ψηφιοποιηθεί παλιότερα με βάση νέα δεδομένα της έρευνας.²

Ένα ευρωπαϊκό πλαίσιο εργασίας για τις πόλεις στον κινηματογράφο: «I-Media Cities»

Η παρούσα μελέτη είναι μέρος της ερευνητικής μου ενασχόλησης με τις αναπαραστάσεις του αστικού χώρου στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου του Μεσοπολέμου και εντάσσεται στις δραστηριότητες του ευρύτερου πλαισίου εργασίας του προγράμματος «I-Media Cities. Innovative e-Enviroments for Research on Cities and Media». Πρόκειται για ένα τριετές διεπιστημονικό πρόγραμμα το οποίο ξεκίνησε τον Απρίλιο του 2016 με πρωτοβουλία της βελγικής Ταινιοθήκης, χρηματοδοτούμενο από το ευρωπαϊκό πρόγραμμα στήριξης για την έρευνα και την καινοτομία «Horizon 2020», και στο οποίο συμμετέχουν δεκαοκτώ πολιτιστικοί οργανισμοί, κινηματογραφικά και οπτικοακουστικά αρχεία, ταινιοθήκες, πανεπιστημιακά τμήματα και ερευνητικά κέντρα από οκτώ ευρωπαϊκές χώρες.³ Η ελληνική συμμετοχή εκπροσωπείται από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος και το Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του ΕΚΠΑ.⁴ Στόχος του προγράμματος είναι η ανάδειξη, η διαδραστικότητα και η παροχή πρόσβασης στις ψηφιοποιημένες συλλογές των οπτικοακουστικών αρχείων των οργανισμών που συμμετέχουν, και με αφετηρία αυτό το άνοιγμα προς τους ερευνητές και το ευρύ κοινό η συγκρότηση ενός πεδίου διαλόγου με τη βοήθεια καινοτόμων τεχνολογιών και διεπιστημονικών προσεγγίσεων. Πιο συγκεκριμένα, επιθυμητό αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μιας πλατφόρμας συνεργασίας ανάμεσα σε διαφορετικές χώρες και γλώσσες που θα επικεντρώνεται στη μελέτη της ιστορίας του αστικού χώρου μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων⁵ μέσα από σημαντικές οπτικοακουστικές συλλογές. Ως κεντρικός θεματικός άξονας του προγράμματος επελέγη η θεματική της ιστορίας του αστικού χώρου, ακριβώς γιατί προσφέρεται για μια διεπιστημονική συνάντηση πολλαπλών πεδίων, όπως την Ιστορία του Κινηματογράφου, του Θεάτρου και των Μ.Μ.Ε. με την Ιστορία των Πόλεων, την Αστική Ανθρωπολογία, τις Κοινωνικές Επιστήμες, την Αρχαιολογία, την Ιστορία της Αρχιτεκτονικής και της Πολεοδομίας και επεκτείνεται σε ένα μεγάλο εύρος της κοινωνικής εμπειρίας και των συμμετοχικών διαδικασιών μέσα στα αστικά περιβάλλοντα.

2. Όπως για παράδειγμα η πρόσφατη αποκατάσταση της ταινίας *Κοινωνική Σαπίλα* (Στ. Τατασόπουλος, 1932) από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος στο πλαίσιο της έκθεσης *Documenta 14* (2017, Αθήνα / Κάσελ).

3. Cinémathèque Royale de Belgique, Svenska Filminstitutet, Museo Nazionale del Cinema-Torino, Deutsches Filminstitut – Filmuseum, Det Danske Filminstitut, Cineteca di Bologna, Regione Emilia Romagna IBC, Institut Catala de les Empreses Culturals, Filmuseum-Wien, Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Universitat de Barcelona, Stockholms Universitet, Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε. – ΕΚΠΑ, Urban Center Metropolitano Torino, Fraunhofer Institut for Digital Media, Ludwig Boltzmann Institut, CINECA, iMinds. Περισσότερες πληροφορίες στην επίσημη ιστοσελίδα του προγράμματος <https://imediacities.eu/>

4. Επικεφαλής της ελληνικής συμμετοχής είναι η καθηγήτρια Μαρία Κομνηνού και στην οκταμελή ομάδα συμμετέχουν ερευνητές, αρχειονόμοι, προγραμματιστές και συντηρητές (Δρ. Ιουλία Μέρμηγκα, Δρ. Άννα Πούπου, Νίκος Μύρτου, Νίνα Βελιγράδη, Κατερίνα Γεωργίου, Δημήτρης Μουζακίτης, Τάνια Βαζελάκη).

5. Συμμετέχουν εννέα ευρωπαϊκές πόλεις: Αθήνα, Βαρκελώνη, Βρυξέλλες, Βιέννη, Κοπεγχάγη, Μπλόνια, Στοκχόλμη, Τορίνο και η Φρανκφούρτη.

Σε πρακτικό επίπεδο θα δημιουργηθεί ένα κοινό ψηφιακό αποθετήριο που θα περιλαμβάνει αποσπάσματα από ταινίες μυθοπλασίας, ντοκιμαντέρ, επίκαιρα, φωτογραφίες και αφίσες που σχετίζονται με την αναπαράσταση του αστικού χώρου. Πάνω σε αυτά τα αποσπάσματα θα προστεθούν μεταδεδομένα τα οποία θα παρέχουν πληροφορίες σχετικά με τις ταινίες και τις συλλογές στις οποίες ανήκουν, σχολιασμό σχετικά με τους χώρους, τα μνημεία, τα τοπία, τις περιοχές της πόλης, ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα τα οποία εμφανίζονται μέσα από σύντομα κείμενα ιστορικού, αρχιτεκτονικού, ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος τα οποία θα πλαισιώνουν το κάθε απόσπασμα. Μετά την ολοκλήρωση του προγράμματος θα δημιουργηθούν δύο διαφορετικά ψηφιακά περιβάλλοντα, ένα προσβάσιμο στους ερευνητές όπου θα γίνεται η είσοδος με εγγραφή και το οποίο θα δίνει περισσότερες δυνατότητες σε ότι αφορά τη χρήση των αποσπασμάτων, και ένα ανοιχτό για το ευρύ κοινό, στο οποίο θα μπορούν οι χρήστες να έχουν τη δυνατότητα της αλληλεπίδρασης με σχολιασμό, προσθήκη οπτικοακουστικού υλικού ή πληροφορίες σχετικά με τον εντοπισμό των τοποθεσιών.

Η έμφαση στον αστικό χώρο και η τοπική ιστορία είναι μια από τις προτεραιότητες δημόσιων κινηματογραφικών και οπτικοακουστικών αρχείων,⁶ όπως το London's Screen Archives ή το Forum des Images, στα οποία μπορεί κανείς να παρακολουθήσει διαδικτυακά αποσπάσματα που σχετίζονται με το Παρίσι ή το Λονδίνο και των οποίων η αναζήτηση γίνεται και με γεωγραφικά κριτήρια, με τη χρήση χαρτών ή ανά περιοχές, τοπία ή αστικές δραστηριότητες. Πέραν από τον προφανή λόγο της ανάδειξης αυτών των τεκμηρίων ως μέρος της ιστορίας των πόλεων, αυτός ο τρόπος αξιοποίησης του οπτικοακουστικού υλικού προσφέρει μεγάλες δυνατότητες χρήσης σε εκπαιδευτικό πλαίσιο και ταυτόχρονα προσφέρεται για διαδραστικότητα και συμμετοχή από την πλευρά των χρηστών. Παρόμοιες δράσεις λειτουργούν ως μοντέλα για το «I-Media Cities», του οποίου χαρακτηριστικό θα είναι η συνένωση αυτών των αρχείων σε μια μεγαλύτερη κλίμακα η οποία θα υπερβαίνει το τοπικό επίπεδο και θα λειτουργεί συνδυαστικά ανάμεσα σε διαφορετικές πόλεις. Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος η Ταινιοθήκη συμμετέχει σε αυτή τη βάση δεδομένων παρέχοντας πρόσβαση σε μεγάλο μέρος του ήδη ψηφιοποιημένου της υλικού το οποίο περιλαμβάνει ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, επίκαιρα από τις αρχές του αιώνα, φωτογραφίες και αφίσες.

Οι Απόαχδες των Αθηνών

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αξιοποίησης και ανάδειξης σπάνιου υλικού από τις λίγες σωζόμενες ταινίες της περιόδου του Μεσοπολέμου, θα επιχειρήσω μια πρώτη και σύντομη αποτίμηση της ταινίας *Οι Απόαχδες των Αθηνών* (1930) του Δημήτρη Γαζιάδη και των μελλοντικών ερευνητικών προκλήσεων που θέτει η περίπτωσή της προς ποικίλες κατευθύνσεις και προσεγγίσεις.⁷ Η σημασία αυτής της ταινίας είναι μεγάλη για πολ-

6. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογραφικά αρχεία. Ένα σύντομο ιστορικό», *Αρχειοτάξιο. Περιοδική Έκδοση των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, τχ. 13, Ιούνιος 2011, σ. 128.

7. Τον Ιούνιο του 2016 η ταινία εντοπίστηκε στη Cinémathèque Française από τη Δρ. Ίριδα Δενιόζου, αφού πολύ πρόσφατα είχε περάσει στην κατοχή του αρχείου. Έχει βρεθεί ολοκληρωμένη η θετική κόπια νιτράτη της ταινίας, με γαλλικούς διάτιτλους, σε μέτρια κατάσταση, η οποία δεν εμποδίζει την αποκα-

λούς λόγους καθώς θεωρείται μια από τις πρώτες απόπειρες για παραγωγή ηχητικής ταινίας στην Ελλάδα. Ακόμα, πρόκειται για μια παραγωγή της εταιρίας DAG Film των αδερφών Γαζιάδη, η οποία στο διάστημα από το 1928 έως το 1932 θα γυρίσει επτά ταινίες και θα αποδειχθεί η πιο δραστήρια και συγκροτημένη εταιρία παραγωγής στην Ελλάδα.⁸ Όπως και στην περίπτωση της προηγούμενης ταινίας του Δημήτρη Γαζιάδη, *Αστέρω*, οι *Απάχηδες των Αθηνών* είναι μια ταινία υψηλών καλλιτεχνικών αξιώσεων που αναδεικνύει τόσο τις διεθνείς επιδράσεις όσο και την άρτια φωτογραφική τεχνική και σκηνοθετική αισθητική των συντελεστών, ενώ το επίπεδο της παραγωγής διακρίνεται από άλλες ελληνικές ταινίες της ίδιας περιόδου. Τέλος, καθώς η ταινία αποτελεί διασκευή της πασίγνωστης οπερέτας των Χατζηαποστόλου και Πρινέα, η ταινία αναδεικνύει τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος του 1930 αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της μουσικοθεατρικής διασκέδασης και των σκηνικών πρακτικών. Σε αυτή την περίοδο αναπτύσσεται από εκπροσώπους και υποστηρικτές του λεγόμενου «σοβαρού» θεάτρου πρόζας μια συζήτηση στην οποία ο ομιλών κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ως οικονομική απειλή για το θέατρο και υπεύθυνος για την «κρίση» των θεατρικών σκηνών. Ωστόσο, όπως επιχειρηματολογεί η Παναγιώτα Μήνη πρόκειται:

«για ρητορικό σχήμα που χρησιμοποίησαν άνθρωποι του θεάτρου της εποχής το οποίο εξυπηρετούσε είτε οικονομικά συμφέροντα είτε την προσπάθειά τους να υπερασπιστούν ένα συγκεκριμένο είδους θεάτρου».⁹

Στην πραγματικότητα, στη συγκεκριμένη περίοδο εντοπίζει κανείς πολύ περισσότερα σημεία επικοινωνίας και επαφής του ελαφρού μουσικού θεάτρου και της Επιθεώρησης με τον Κινηματογράφο σε μια συμπληρωματική και αλληλοεπιδραστική σχέση, καθώς οι δύο μορφές τέχνης μοιράζονται ηθοποιούς, χαρακτήρες, σκηνικές πρακτικές, χώρους και δραματολογικές πλοκές.

Το τέλος της δεκαετίας του 1920 στην Ελλάδα σηματοδοτεί μια πιο συστηματική οργάνωση της κινηματογραφικής βιομηχανίας προς ένα βιώσιμο παραγωγικό μοντέλο καθώς για πρώτη φορά υπάρχει μια πιο επαγγελματική προσέγγιση, μια αύξηση του αριθμού των ταινιών με άρτια αποτελέσματα σε επίπεδο τεχνικής, αφήγησης και αισθητικής. Πρόκειται ωστόσο για μια πρόσκαιρη άνθηση, αφού η καθιέρωση του ομιλούντος κινηματογράφου θα ανακόψει πολύ γρήγορα την πορεία της ελληνικής παραγωγής. Καθώς η παραγωγή της ηχητικής ταινίας αποδεικνύεται μια πολύ πιο σύνθετη, ακριβή και χρονοβόρα διαδικασία με μεγάλες απαιτήσεις σε τεχνικό εξοπλισμό και στούντιο, οι Έλληνες παραγωγοί δεν θα μπορέσουν να ανταποκριθούν σε αυτές τις προδιαγραφές με αποτέλεσμα τη σημαντική τεχνολογική υστέρηση των ελληνικών ταινιών. Όπως

τάστασή της, η οποία ευελπιστούμε ότι θα ξεκινήσει σύντομα με τη συνεργασία της Ταινιοθήκης της Ελλάδος. Ο γαλλικός τίτλος είναι *Le Prince des Gueux*, διανομή της Etoile Films, και χαρακτηρίζεται στους τίτλους ως «Comédie dramatique réalisée par Dem Gaziades, production Dag Film d'Athènes».

8. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Κινηματογράφος – Ο Μεσοπόλεμος», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, τόμ. 2, σ. 340.

9. Παναγιώτα Μήνη, «Η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου και το ελληνικό θέατρο», στο Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από της απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 522.

συνοφίζει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη «ο διεθνής ομιλών κινηματογράφος συνέτριψε την ελληνική παραγωγή ακριβώς τη στιγμή που είχε καταφέρει να σταθεί στα πόδια της».¹⁰ Οι *Απάχηδες* αποτελούν ένα σημαντικό τεκμήριο αυτής της μεταιχμιακής περιόδου πειραματισμού στον τομέα του ήχου.

Δεν πρόκειται για μια πραγματική ομιλούσα ταινία καθώς η αναπαραγωγή της μουσικής συνοδείας γινόταν από δίσκους γραμμοφώνου (οι οποίοι σήμερα θεωρούνται χαμένοι),¹¹ μια σχετικά συνηθισμένη πρακτική διεθνώς πριν παγιωθούν πιο εξελιγμένες τεχνολογίες καταγραφής του ήχου στο φιλμ.¹² Προωθήθηκε και διαφημίστηκε ως «ηχητική και άδουσα» και η ηχητική συνοδεία δεν περιλάμβανε διαλόγους παρά μόνο μουσική, τραγούδια και εφέ (ήχοι τρένου και κίνησης της πόλης, κελάιδισμα πουλιού, κ.λπ.). Το ζήτημα του ήχου αντιμετωπίστηκε συγκαταβατικά και με κατανόηση από την κριτική, η οποία θεώρησε την ταινία μια «φιλότιμη» προσπάθεια, εφόσον η DAG Film δεν είχε τα τεχνικά μέσα για μια πιο άρτια παραγωγή. Γράφει για παράδειγμα η κινηματογραφική κριτικός Ίρις Κρητικού:

«Τα μέσα της ηχηροποίησεως, άτινα εχρησιμοποίησαν εις τους *Απάχηδες*, ήσαν βεβαίως εφάμιλλα των πρωτογόνων μέσων των πρώτων ιδουσών το φώς υπερατλαντικών ταινιών. Ενέγραψαν δηλαδή την μουσικήν, τα άσματα και μερικούς των αναπαραγομένων ήχων επί πλακών, διά συστήματος φωνοληψίας Οντεόν. Τα αποτελέσματα υπήρξαν οία περίπου τα αναμένομεν. Η απόδοσις των πολύ καλών άλλως τε εκτελέσεων της μουσικής υποκρούσεως της ταινίας υπήρξε άμεμπτος. Η απόδοσις όμως των ασμάτων δεν παρουσίαζε δυστυχώς κανέναν συγχρονισμόν. Και εξηγούμαι. Είδομεν επί της οθόνης καλλιτέχνας των οποίων ηκούομεν την φωνήν, πρίν τελειώσει το άσμα των να ακούεται με κλεισμένα χείλη, ή πίνοντας. Κατόπιν, η απόδοσις των λοιπών ήχων, αυτοκινήτου, σιδηροδρόμου κ.λπ. ήτο κάπως συγκεχυμένη.»¹³

Παρά όμως την απόλυτη αποτυχία συγχρονισμού της εικόνας με τον ήχο και τα τεχνικά μειονεκτήματά της, η ταινία θεωρήθηκε επιτυχής σε ό,τι αφορά τη σκηνοθεσία, τη φωτογραφία και την παρουσία των ηθοποιών και αποδείχθηκε δημοφιλής. Σε αυτό προφανώς έπαιξε ρόλο το γεγονός ότι στηριζόταν στην πασίγνωστη, με μακρά πορεία στη σκηνή του ελαφρού μουσικού θεάτρου, οπερέτα. Οι *Απάχηδες των Αθηνών* σε μουσική Νίκου Χατζηαποστόλου και λιμπρέτο Γιάννη Πρινέα πρωτοπαρουσιάστηκαν στην Αθήνα το 1921 και σημείωσαν εξαιρετική επιτυχία, η οποία συνεχίστηκε σε όλη τη δεκαετία

10. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Κινηματογράφος – Ο Μεσοπόλεμος», σ. 342.

11. Ένας από τους στόχους της έρευνας είναι να εντοπιστούν οι πρωτότυποι δίσκοι που συνόδευαν την ταινία και εφόσον αυτό δεν είναι εφικτό, να εντοπιστούν τα τραγούδια που ακούγονταν στην ταινία ώστε να βρεθούν παρόμοιες ηχογραφήσεις της εποχής ή να γίνουν νέες εκτελέσεις προκειμένου να επαναεπενδυθεί μουσικά η ταινία σε μια μελλοντική αποκατάσταση.

12. Για τις διαφορές ανάμεσα στις δύο πρακτικές (sound-on-disc και sound-on-film) βλ. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York, WW Norton & Company, 1983, σσ. 253-261 και David Bordwell, «The Introduction of Sound», στο D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1991, σσ. 298-307.

13. Ίρις Κρητικού, «Η κριτική μας: Οι *Απάχηδες των Αθηνών*», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, (χ.χ.), όπως παρατίθεται στο Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, Κοχλίας, 2000, σσ. 47, 49.

ενώ καταμετρώνται πάνω από 650 παραστάσεις στη διάρκεια του Μεσοπολέμου.¹⁴ Το έργο θεωρείται μια από τις πιο δημοφιλείς ελληνικές οπερέτες διαχρονικά, αφού συνεχίζει να εμπνέει νέες σκηνικές και μουσικές προσεγγίσεις ακόμα και στις μέρες μας, ενώ στην εποχή του σηματοδοτεί το πέρασμα από έναν ευρωπαϊκό και κοσμοπολίτικο προσανατολισμό της οπερέτας, μέσα από υποθέσεις που διεξάγονται σε αριστοκρατικά και μεγαλοαστικά περιβάλλοντα, προς μια ηθογραφική προσέγγιση και την τοποθέτηση στο γραφικό πλαίσιο της «Παλιάς Αθήνας». Κομβικό σημείο σε αυτό το πέρασμα είναι η ανάδειξη ενός διδύμου λαϊκών ηρώων που περνάνε σε πρώτο πλάνο και σχεδόν επισκιάζουν τους πρωταγωνιστές: ο Καρκαλέτσος και ο Κουρούμπας ως κωμικοί τύποι, είτε με το ίδιο όνομα είτε με διαφορετικό, θα αυτονομηθούν τα επόμενα χρόνια μέσα από διαφορετικές εκδοχές και θα μεταναστεύσουν στην Επιθεώρηση, στο Θέατρο Σκιών, στην Ηθογραφία, και τέλος στον εμπορικό κινηματογράφο.¹⁵ Όπως επισημαίνει ο Μανώλης Σειραγάκης, οι Καρκαλέτσος και Κουρούμπας μαζί με τον Πρίγκηπα, δεν είναι πια οι θρασυδείλοι, βίαιοι και ανήθικοι Αθηναίοι μόρτηδες, αλλά «καθαγιαζονται» και μετατρέπονται στον τύπο του «τίμιου λωποδύτη» που φέρει θετικά λαϊκά χαρακτηριστικά.¹⁶ Στην κινηματογραφική εκδοχή του 1930, το δίδυμο υποδύονται ο Πέτρος Κυριακός και ο σεναριογράφος Γιάννης Πρινέας. Τον Πρίγκηπα υποδύεται ο Πέτρος Επιτροπάκης και την Τιτίκα η Μαίρη Σαγιάννου Κατσέλη, επίσης υποπρολετάριοι, υποαπασχολούμενοι ή άνεργοι, η Τιτίκα πλανόδια ανθοπώλις και ο Πρίγκηπας αχθοφόρος.¹⁷

Πέραν από τα ζητήματα του ήχου και της σχέσης με το θέατρο που δίνουν σε αυτή την ταινία μια θέση στην Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, οι *Απάχηδες* παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον από την πλευρά της καταγραφής του χώρου του αθηναϊκού κέντρου όσο και της αναπαράστασης της ταξικής διαστρωμάτωσης της πρωτεύουσας. Στο μεγαλύτερο μέρος της σωζόμενης παραγωγής αυτής της περιόδου, ο αστικός χώρος είτε απουσιάζει εντελώς (καθώς πολλές από τις ταινίες ανήκουν στο είδος της φουστάνελας, όπως η *Αστέρω*, ο *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*), είτε στις ταινίες που είναι γυρισμένες στην Αθήνα παρουσιάζεται κυρίως η μνημειώδης όψη της πρωτεύουσας μέσα από απεικονίσεις αρχαίων και νεώτερων μνημείων. Κοινός τόπος όλων σχεδόν των ταινιών της εποχής είναι η έμφαση στις αναπαραστάσεις της αστικής νεωτερικότητας μέσα από χώρους διασκέδασης των μεσοαστικών στρωμάτων της πόλης: κοσμικά κέντρα, ξενοδοχεία στην Κηφισιά, τα λουτρά στο Φάληρο, ο Βασιλικός Κήπος, τα καφέ του Συντάγματος, εμπορικά καταστήματα στις κεντρικές λεωφόρους αποτελούν τις πιο συνήθεις κινηματογραφικές τοποθεσίες, όπως για παράδειγμα στις ταινίες *Περιπέτειες του Βιλάρ*, *Μάγος της Αθήνας* και *Κοινωνική Σαπίλα*.¹⁸ Η τελευταία και λίγο μετα-

14. Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα: Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008, Α' τόμ., σ. 45.

15. Βλ. αναλυτικά για τις διαφορετικές εκδοχές του φοβερού αυτού διδύμου, στο ίδιο, σσ. 45-49.

16. Στο ίδιο, σ. 49.

17. Να σημειώσουμε ότι στη μεταγενέστερη κινηματογραφική εκδοχή του 1950 του Ηλία Παρασκευά οι κεντρικοί ήρωες ανήκουν πια στην εργατική τάξη: ο Πρίγκηπας είναι εργάτης σε μηχανουργείο και η Τιτίκα μοδίστρα σε οίκο μόδας –όπως φαίνεται σε μια σκηνή όπου οι μοδίστρες δουλεύουν τραγουδώντας το *Τραγούδι του Μάη*.

18. Πάνω σε αυτό το θέμα βλ. αναλυτικά Anna Poupou, «Modern Space and Narration in the Greek Films of the Interwar Period», *Filmicon Journal of Greek Film Studies*, no 5, nov. 2017.

γενέστερη ταινία διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες καθώς πλάι στη μεγαλοαστική και κοσμική πρωτεύουσα αντιπαραθέτει εικόνες από την Αθήνα της κρίσης, εμπορικά καταστήματα χτυπημένα από την ύφεση, εργατικές γειτονιές, καταγώγια στα οποία γίνεται χρήση ναρκωτικών, φυλακές και χώρους διεξαγωγής συνδικαλιστικών δράσεων.

Στους *Απάχηδες* εντοπίζουμε όχι μόνο μια τεράστια ποικιλία διαφορετικών τοποθεσιών της Αθήνας αλλά μια δραματουργική οργάνωση αυτής της διαβάθμισης από γειτονιές ασθενέστερων οικονομικά στρωμάτων έως τους χώρους της μεγαλοαστικής τάξης. Ο πρώτος διάτιτλος μας τοποθετεί στον χώρο δράσης: «Αθήνα, στη σκιά της Ακρόπολης», ακολουθούμενος από ένα εμβληματικό πλάνο του Παρθενώνα από την Πνύκα. «Δίπλα στα πλούσια μέγαρα της μοντέρνας πόλης...» (πλάνο του κτηρίου του Πανεπιστημίου, του Ζαπτείου και της Σταδίου), «η φτωχική και γραφική λαϊκή γειτονιά της Πλάκας». Μετά από ένα πλάνο στενού χωματόδρομου με φτωχικά σπίτια ακολουθεί το πλάνο μιας πλατείας, με μια γωνιακή ταβέρνα, μια εκκλησία και την Ακρόπολη στο βάθος του κάδρου. Η τοποθεσία αυτή, μη αναγνωρίσιμη από τον σύγχρονο θεατή, μας δίνει ένα στοιχείο για τον βασικό χώρο γυρισμάτων της ταινίας. Μέσα από τη σύγκριση με φωτογραφίες του 1930 εντοπίζει κανείς ότι πρόκειται για την οδό Επωνύμων, η εκκλησία είναι η Παναγία Βλασσαρού και η ταβέρνα το καφεζυθοπωλείο «Γίγαντες». Πρόκειται για τον κεντρικό δρόμο της συνοικίας του Ευρυσαχίου –γνωστό ως Βρυσάκι–, η οποία κάλυπτε την περιοχή από τους Αέρηδες έως το Θησείο, και η οποία κατεδαφίστηκε το 1931 ούτως ώστε να ξεκινήσουν οι ανασκαφές της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών για να έρθει στο φως ο χώρος της Αρχαίας Αγοράς. Πολλοί από τους φιλικούς χώρους των *Απάχηδων* τοποθετούνται σε αυτή τη σήμερα εξαφανισμένη συνοικία καθιστώντας την ταινία ένα τεκμήριο της ιστορίας της πόλης. Στην εισαγωγή ακολουθούν άλλα τρία πλάνα από γραφικά πλακιώτικα στενά αλλά και αρκετά πλάνα από την υπαίθρια αγορά στο Μοναστηράκι και την κατάμεστη κεντρική αγορά: εκεί εντοπίζουμε τον ήρωα Πρίγκηπα να δουλεύει περιστασιακά ως αχθοφόρος.

Στη συνέχεια, ακολουθεί μια σεκάνς παρουσίασης του κεντρικού ήρωα και πληροφορούμαστε ότι αν και ευγενικής καταγωγής, ο Πέτρος Λαμπέτης έμεινε ορφανός και έζησε όλη του τη ζωή στην Πλάκα. Παρουσιάζεται το δωμάτιο όπου ζει, μια φτωχική σοφίτα: η εικόνα ωστόσο που βλέπουμε μοιάζει περισσότερο με μια σκηνογραφία που παραπέμπει σε γαλλικό δωμάτιο υπηρεσίας στο έκτο πάτωμα παρισινής πολυκατοικίας, σκοτεινό και ανήλιαγο, παρά σε δωματιάκι σε παλιό αθηναϊκό σπίτι της Πλάκας αναδεικνύοντας έτσι μια ισχυρή διάθεση των δημιουργών της ταινίας να συνδυάσουν την αθηναϊκή γραφικότητα με εικονογραφίες του χώρου που προέρχονται από τον γαλλικό κινηματογράφο. Το ίδιο αντίστοιχα συμβαίνει και με την εμφάνιση του ήρωα, η οποία ενδυματολογικά παραπέμπει μάλλον σε νεαρό άνδρα παρισινής λαϊκής συνοικίας, παρά μόρτη της Πλάκας: η διαφορά αυτή, εμφανής σε σύγκριση με τους συντρόφους του, Καρκαλέτσο και Κουρούμπα, τονίζεται σε μια σειρά από κοντινά πλάνα που τον δείχνουν να ξυρίζεται, να χενίζεται και να ντύνεται σχολαστικά και προσεγμένα. Η επόμενη σεκάνς μας επαναφέρει στην Πλάκα καθώς τοποθετείται στο εσωτερικό της γνωστής ταβέρνας «Κληματαριά» στα Αναφιώτικα, στην οδό Κλεψύδρας, έναν χώρο ο οποίος θα εμφανιστεί συχνά στον μεταπολεμικό κινηματογράφο, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Ο Μεθύστακας* (1950) του Γιώργου Τζαβέλα. Εντοπίζουμε στους *Απάχηδες* τις κινηματογραφικές απαρχές της στερεοτυπικής απεικόνισης της Πλάκας και του

μοτίβου της «Παλιάς Αθήνας» η οποία θα αποκρυσταλλωθεί μεταπολεμικά στις ταινίες της Αθηναϊκής Σχολής που εκφράζουν έναν αντιθετικό λόγο απέναντι στην αστική ανοικοδόμηση καταφεύγοντας στην οικεία εικονογράφηση ενός «χωριού μέσα στην πόλη».¹⁹

Μια από τις πιο εμβληματικές σκηνές της οπερέτας είναι αυτή όπου ο Καρκαλέτσος και ο Κουρούμπας παίζουν ζάρια, η οποία δίνει τη δυνατότητα στους δυο κωμικούς να αυτοσχεδιάσουν: πρόκειται για μια εμβόλιμη (και γραμμένη από άλλο χέρι) σκηνή στο χειρόγραφο λιμπρέτο, όπως επισημαίνει ο Σειραγάκης, η οποία στη συνέχεια αυτονομήθηκε ως επιθεωρησιακό νούμερο,²⁰ και η οποία στις παραστάσεις συχνά αντιμετωπίζεται χωρίς πρόβλημα αφού δεν εντάσσεται οργανικά στη δομή του έργου. Εφόσον λοιπόν η αναμενόμενη από το κοινό σκηνή αυτή προσφερόταν για κωμικό αυτοσχεδιασμό, έθετε ένα πρόβλημα στη βωβή ταινία στην οποία δεν υπάρχουν διάλογοι, παρά μόνο λίγοι διάτιτλοι που κατευθύνουν την υπόθεση. Το λεκτικό χιούμορ αντικαθίσταται εδώ από τη θεαματικότητα. Η σκηνή ξεκινάει με τον διάτιτλο «Ο πετροπόλεμος: μια αθηναϊκή ψυχαγωγία», ακολουθούν πλάνα που δείχνουν τους δρόμους στο Βρυσάκι να αδειάζουν, τα παράθυρα να ασφαλίζονται και τους κατοίκους να κρύβονται. Ο Καρκαλέτσος και ο Κουρούμπας παίζουν ζάρια στο δρόμο, όμως διακόπτονται από τον βίαιο πετροπόλεμο ανάμεσα σε δυο συμμορίες παιδιών της περιοχής. Είναι μια από τις πιο θεαματικές σκηνές της ταινίας καθώς ο πετροπόλεμος εκτυλίσσεται ακριβώς μπροστά στον ναό του Ηφαίστου, ενώ η πυκνή δόμηση της συνοικίας έφτανε έως εκεί. Μια τρίτη σκηνή που συμπληρώνει στο πρώτο μέρος της ταινίας τις συστάσεις ηρώων και χώρων είναι αυτή που παρουσιάζει τις δύσκολες συνθήκες ζωής της Τιτίκας. Επιστρέφοντας στο σπίτι της, η ηρωίδα εμφανίζεται σε μια γειτονιά της οποίας η εικόνα απέχει πολύ από τη γραφική Πλάκα και παραπέμπει περισσότερο σε προσφυγικό συνοικισμό: χαμηλά ξύλινα χαμόσπιτα και παράγκες, ασφυκτική δόμηση, λασπωμένοι δρόμοι με νερά, οικιακές δραστηριότητες στον δρόμο, ξυπόλυτα παιδιά. Στον φόντο της εικόνας εμφανίζεται η φιγούρα ενός τρένου –μάλλον ο Ηλεκτρικός Σιδηρόδρομος– σε πιο υψηλό σημείο, δίνοντας τη γεωγραφική πληροφορία ότι πρόκειται για μια γειτονιά σε πιο χαμηλό επίπεδο από αυτό των γραμμών του τρένου, πιθανόν προς το Θησείο ή τα Πετράλωνα. Αν όντως πρόκειται για προσφυγικό συνοικισμό, τότε έχουμε την πρώτη αναπαράσταση αυτού του τύπου χώρου στον αφηγηματικό κινηματογράφο και σίγουρα μια εικόνα ακραίας φτώχειας και εξαθλίωσης που δεν συνηθίζεται στις ταινίες αυτής της εποχής και που ξεφεύγει από τη γραφική αναπαράσταση. Η Τιτίκα χαρακτηρίζεται ως «flaneuse» στους διάτιτλους και την υποδέχεται μια οργισμένη γυναίκα (μητέρα, μητριά ή κηδεμόνας) που παραπονιέται ότι για άλλη μια μέρα δεν έχει φέρει χρήματα και η οποία τη δέρνει με ένα λουρί. Σε κοντινά πλάνα η Τιτίκα εκλιπαρεί για συγνώμη πεσμένη στα γόνατα καθώς δέχεται τις επιθέσεις σε μια εντυπωσιακά βίαιη για την εποχή αναπαράσταση. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, η θεαματικότητα της δράσης και

19. Σχετικά με την αφηγηματική γεωγραφία στις ταινίες της Αθηναϊκής Σχολής (όρο που εισάγει η Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2003, σσ. 201-215) και Α. Ρουπού, «The Urban Village on Film: Narrative Geography and the Athenian School», *Journal of Hellenic Greek Diaspora*, no 37(1-2), New York, 2011, σσ. 165-179.

20. «Τα ζάρια του Καρκαλέτσου», επιθεώρηση *Πειρασμός* του 1922 (βλ. Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, σ. 45).

η εκφραστικότητα της υποκριτικής αντικαθιστά τους διαλόγους στη σκιαγράφιση των χαρακτήρων αλλά και στον τονισμό της κωμικής ή μελοδραματικής έκφρασης.

Στον αντίποδα αυτών των τοποθεσιών, αντιπαραβάλλεται στο τρίτο μέρος της ταινίας η έπαυλη του νεόπλουτου ήρωα Αθανασίου Παραλή και της οικογένειάς του. Από την εξαθλιωμένη παράγκα όπου ζει η Τιτίκα, ο παρακάτω διάτιτλος μας μεταφέρει «Όχι πολύ μακριά από εδώ, αλλά σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο». Η έπαυλη στην οποία είναι γυρισμένο μεγάλο μέρος της ταινίας δεν είναι άλλη από τα θερινά ανάκτορα της βασιλικής οικογένειας στο Τατόι, η οποία πρόσφατα είχε περάσει στην ιδιοκτησία του Ελληνικού Δημοσίου. Αυτή η ακραία αντίθεση όχι μόνο τονίζει τη μελοδραματική κατασκευή της αφηγηματικής γεωγραφίας της ταινίας, άλλα επανασυνδέει την πλακιώτικη ηθογραφία με το κοσμοπολίτικο και μεγαλοαστικό πλαίσιο της ευρωπαϊκής οπερέτας, ακόμα και μέσα από την ανελέητη σάτιρα προς τους νεόπλουτους ήρωες. Τέλος, ένας τρίτος και όχι λιγότερο σημαντικός άξονας της φιλικής γεωγραφίας είναι η αναπαράσταση της νεωτερικότητας, ένα μοτίβο που δεν λείπει από σχεδόν καμία ταινία μυθοπλασίας της περιόδου. Όταν ο Πρίγκηπας λαμβάνει ένα απρόσμενο ποσό, θέλει να εκπληρώσει μια επιθυμία των δύο συντρόφων του. Ο Κουρούμπας και ο Καρκαλέτσος του ζητάνε να πραγματοποιήσει ένα μεγάλο τους όνειρο: μια βόλτα με ταξί στο κέντρο της Αθήνας και όντως αυτό γίνεται αφορμή για μια φαντασμαγορική σκηνή όπου βλέπουμε την πυκνή και άναρχη κίνηση στη Σταδίου και την Πανεπιστημίου, τράμ, αυτοκίνητα και τροχονόμους, μέγαρα, ξενοδοχεία, περίπτερα και καταστήματα, με διαδοχικά τράβελινγκς και γρήγορο μοντάζ, στην παράδοση των «συμφωνιών πόλεων» που ξεκινούν από ταινίες της *avant garde* για να μεταπηδήσουν στις ταινίες του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου.²¹

Κλείνοντας αυτές τις παρατηρήσεις, θα ήθελα να τονίσω τη σημασία που μπορεί να έχει η θεατρολογική έρευνα στην Ιστορία του Κινηματογράφου: η μεθοδολογία της θεατρικής έρευνας στηρίζεται σε πηγές και τεκμήρια γύρω από το εφήμερο θεατρικό γεγονός, προκειμένου να φανταστεί, να ανασυστήσει και να αναβιώσει ένα αντικείμενο που δεν υπάρχει πια. Αντιθέτως, στον Κινηματογράφο το αντικείμενο συνήθως υπάρχει σε υλική μορφή μπροστά στα μάτια μας, πράγμα που συχνά κάνει το ερευνητικό λεξιλόγιο του θεωρητικού του κινηματογράφου να αντλεί από τη μεθοδολογία της Ιστορίας της Τέχνης, τη Σημειολογία ή την Αφηγηματολογία, συχνά όμως παραμελώντας τις ιστορικές πηγές που αφορούν την πρόσληψη και την κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Η εμπειρία της θεατρικής έρευνας του απόντος αντικειμένου μπορεί να αποδειχθεί πολύτιμη για την έρευνα του πρώιμου κινηματογράφου, καθώς ο μεγαλύτερος αριθμός αυτών των ταινιών διεθνώς είναι σήμερα χαμένος ή έχει περισωθεί σε ελλιπείς, κατεστραμμένες ή αποσπασματικές κόπιες, ταινίες που είναι χαμένες όχι επειδή δεν ήταν σημαντικές αλλά επειδή το ίδιο το υλικό τους ήταν εξαιρετικά φθαρτό, ασταθές και εύφλεκτο. Η μεθοδολογία της θεατρικής έρευνας μπορεί να βοηθήσει προκειμένου να συμπληρωθούν τα κενά της Ιστορίας του Κινηματογράφου έως το 1930. Ταυτόχρονα, η θεατρική μεθοδολογία αλλάζει καθώς στο μέλλον το οπτικοακουστικό

21. Steve Jacobs, «Urban Montage Sequences: City Symphonies and their Integration in Classical Cinema», στο Julia Hallam – Richard Koeck – Robert Kronenburg – Les Roberts (επιμ.), *City in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, σσ. 97-103.

υλικό θα είναι όλο και περισσότερο διαθέσιμο όχι ως υποκατάστατο αλλά ως άλλο ένα συμπληρωματικό τεκμήριο της παράστασης, αναγκάζοντας τον σημερινό θεατρολόγο να εμπλουτίσει τη μεθοδολογία του με τα εργαλεία της φιλικής ανάλυσης. Ιδιαίτερα στην Ελλάδα, όπου το πεδίο της Ιστορίας και της Θεωρίας του Κινηματογράφου βρίσκεται ακαδημαϊκά και ερευνητικά σε πρώιμο στάδιο, η κοινότητα των Θεατρικών Σπουδών μπορεί να λειτουργήσει ως εύφορο έδαφος για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής ιστορικής έρευνας.

ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

Από τα συμβατικά στα ψηφιακά οπτικοακουστικά αρχεία:
Ερευνώντας τη Μουσική, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο
στην εποχή του διαδικτύου

Οι παραστατικές τέχνες (performing arts) της Μουσικής, του Θεάτρου και του Κινηματογράφου έχουν την ιδιαιτερότητα της αμεσολάβητης επικοινωνιακής σχέσης του υποκειμένου με το κοινό. Πρόκειται για μια τελετουργική διαδικασία συνεχούς αναδιαπραγματεύσεως, η οποία συνδυάζει το δρώμενο (ritual) με το δράμα (drama), το τεχνούργημα (artifact) με το θέαμα (show) σε άμεση συνάρτηση με τον τόπο αλλά και τον χρόνο της επιτέλεσης (performance).¹ Ως εκ τούτου, η δυσκολία αναπαράστασης, κατηγοριοποίησης και διάδοσής τους μέσω των συμβατικών επιστημονικών πρακτικών είναι προφανής. Εντούτοις, καθώς στη σημερινή εποχή η ψηφιακή τεχνολογία και η πολυμεσική διάδραση (multimedia interaction) έχουν εξαπλωθεί σε τέτοιο βαθμό και εύρος που επηρεάζουν όχι μόνο το ερευνητικό αντικείμενο αλλά και την ίδια τη γνώση, οι επιστήμες του πολιτισμού καλούνται να επαναπροσδιορίσουν όχι μόνο τα πεδία ανάλυσης και εφαρμογών τους αλλά και την ίδια τη θεωρητική και μεθοδολογική τους συγκρότηση. Τα αρχεία, οι συλλογές, τα αποθετήρια, οι βάσεις δεδομένων, τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες που περιλαμβάνουν σχετικό οπτικοακουστικό υλικό μπορούν να αποτελέσουν κομβικά σημεία που θα συμβάλουν στην ανανέωση της επιστήμης, στη σύνδεσή της με τις τεχνολογίες της πληροφορίας και της επικοινωνίας (information and communications technologies) και στην άμεση σύνδεσή της με τον ευρύτερο κοινωνικό ιστό.² Στόχος του κειμένου είναι η διεύρυνση της συζήτησης σχετικά με τη μετάβαση από τα παλαιότερα συμβατικά στα ψηφιακά οπτικοακουστικά (διαδικτυακά) αρχεία,

1. Όσον αφορά στις έννοιες «επιτέλεση» και «τελεστικές τέχνες» καθώς και στη σχετική θεωρητική πλαισίωση των όρων αυτών, βλ. ενδεικτικά, Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal, 1988· Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London / New York, Routledge, 2003· Richard Schechner, *Performance Theory*, London / New York, Routledge, 2004.

2. Αντίστοιχη είναι η προβληματική που παρουσιάζεται σε αρκετούς πρόσφατους συλλογικούς τόμους, από επιστήμονες που προέρχονται κυρίως από τον χώρο της πληροφορικής και της τεχνολογίας. Βλ. Paolo Nesi – Raffaella Santucci (επιμ.), *Information Technologies for Performing Arts, Media Access, and Entertainment*, Berlin / London / New York, Springer, 2013· Allen Foster – Pauline Rafferty (επιμ.), *Managing Digital Cultural Objects: Analysis, Discovery and Retrieval*, London, Facet, 2016.

θίγοντας παράλληλα ζητήματα εμπειρικής, δεοντολογικής και επιστημολογικής φύσης του ευρύτερου γνωστικού αντικειμένου των Ανθρωπιστικών Σπουδών (Humanities).

Η Μουσική, το Θέατρο και ο Κινηματογράφος αποτελούν κυρίαρχες όψεις της καλλιτεχνικής και πολιτισμικής δραστηριότητας στο σύγχρονο (δυτικό) κόσμο. Καθώς πρόκειται για τελεστικές τέχνες, η βίωσή τους εξαρτάται από την πρόσληψη ολόκληρης της τεχνουργικής διαδικασίας, σε αντίθεση με τις πλαστικές τέχνες οι οποίες πρέπει να καταλήξουν σε συγκεκριμένα απτά τεχνουργήματα (αποτελέσματα ή προϊόντα) για να γίνουν πλήρως αντιληπτές. Είναι εμφανές ότι ως αναλυτικός όρος η «επιτέλεση» (performance) αποκτά ξεχωριστή σημασία για την προσέγγιση των τελεστικών τεχνών χωρίς να περιορίζεται νοηματικά στους όρους «παράσταση», «προβολή», «εκτέλεση», αλλά εμπερικλείοντας έννοιες όπως «δομή», «δραστηριότητα» και «πρακτική».

Από την άλλη μεριά, τα αρχεία (archives) είναι «σώματα» κειμένων (δηλαδή σύνολα οντοτήτων, καθεμία από τις οποίες διαθέτει συγκεκριμένη λογική συγκρότηση) που «αφηγούνται» ιστορίες του παρελθόντος στο παρόν και δημιουργούν συνδέσεις με το μέλλον. Με τον τρόπο αυτό, επιπλέον των θεμάτων ακαδημαϊκής έρευνας, τα αρχεία σχετίζονται σχεδόν πάντοτε (άμεσα ή έμμεσα) με ποικίλα ζητήματα ενεργοποίησης της κοινοτικής μνήμης (community memory), συγκρότησης των συλλογικών ταυτοτήτων (collective identities) και διαγενεαλογικής μεταβίβασης της πολιτιστικής κληρονομιάς (cultural heritage).³ Έχει επισημανθεί από πολλούς ειδικούς ότι τα αρχεία (επίσημα-δημόσια ή προσωπικά-ιδιωτικά) έχουν εξελιχθεί στο πιο σημαντικό μέσο με το οποίο συλλέγονται, αποθηκεύονται και ανακτώνται η ιστορική μνήμη και γνώση και έχουν αναδειχθεί ως βασικοί χώροι επιστημονικής έρευνας σε τομείς όπως η Ανθρωπολογία, η Κριτική θεωρία, η Ιστορία και οι Τέχνες. Δυνητικά, εκτός από μέσο και χώρος, το αρχείο μπορεί να λειτουργήσει το ίδιο και ως έργο τέχνης. Σίγουρα πάντως το αρχείο αποτελεί ειδική οντότητα (περισσότερο ή λιγότερο προσδιορισμένη), στο πλαίσιο της οποίας εκφράζονται οι συγκεκριμένες ιδεολογικές, πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές διαστάσεις της κοινωνίας και της εποχής δημιουργίας και χρήσης του εν λόγω αρχείου.

Όπως έχει ήδη καταστεί εμφανές, τα ψηφιακά αρχεία ποικίλλουν αρκετά από άποψη οργάνωσης, περιεχομένου, πρόσβασης και συνολικής παρουσίας τους: κάποια απλώς παρέχουν μια διαδικτυακή πύλη αναζήτησης και κάποια περιέχουν πραγματικό υλικό προς ανάλυση ή/και περαιτέρω επεξεργασία. Από την άλλη μεριά, μολονότι οι ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές (digital humanities) συνδέονται παραδοσιακά με τις φιλολογικές, τις γλωσσολογικές, τις ιστορικές και τις πολιτισμικές σπουδές, σήμερα η ψηφιακή διάσταση στην επιστημονική μελέτη υιοθετείται και από άλλους τομείς όπως οι σπουδές επικοινωνίας και MME και οι σπουδές επιτέλεσης, συμπεριλαμβανομένων των μουσικών, των θεατρικών και των κινηματογραφικών σπουδών.⁴ Ενώ λοιπόν οι

3. Joan M. Schwartz – Terry Cook, «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory», *Archival Science*, vol. 2(1-2), 2002, σσ. 1-19· Ekaterina Haskins, «Between Archive and Participation: Public Memory in a Digital Age», *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 37(4), 2007, σσ. 401-422.

4. Tanya Clement – Wendy Hagenmaier – Jennie Levine Knies, «Toward a Notion of the Archive of the Future: Impressions of Practice by Librarians, Archivists, and Digital Humanities Scholars», *The Library Quarterly*, vol. 83(2), 2013, σσ. 112-130· Benoit Habert – Claude Huc, «Building Together Digital Archives for Research in Social Sciences and Humanities», *Social Science Information*, vol. 49(3), 2010, σσ. 415-443.

ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες προσφέρονται για έναν πλούσιο χώρο συνεργασίας μεταξύ διαφόρων επιστημόνων, ωστόσο συχνά υπάρχουν θεωρητικές, μεθοδολογικές και επιστημολογικές αποκλίσεις ανάμεσα σε όλες αυτές τις προσεγγίσεις, τόσο λόγω του διαφορετικού σημείου εκκίνησής τους όσο και λόγω της διαφορετικής στοχοθεσίας τους. Οι επιστήμονες που εξετάζουν τις τελεστικές τέχνες ενδιαφέρονται κυρίως για τα μέσα, τους τρόπους και τις προκλήσεις της τεκμηρίωσης της ζωντανής επιτέλεσης (live performance), η οποία είναι προφανέστατα μια εγγενώς προκύπτουσα, δυναμική και εφήμερη πρακτική. Εξαιτίας της ιδιαίτερης αυτής φύσης της καλλιτεχνικής επιτέλεσης, τα αρχεία καλύπτουν την άμεση ανάγκη για ασφάλεια και σταθερότητα και αποτελούν έναν σύγχρονο παράγοντα διατήρησης συγκεκριμένων στοιχείων από την επιτελεστική διαδικασία παρέχοντας πρόσβαση σε ποικίλες διαστάσεις του παρελθόντος μέσω της «διαιώνισης» της καταγεγραμμένης επιτέλεσης (inscribed performance).

Με την εμφάνιση και την εξάπλωση του διαδικτύου κατά τη δεκαετία του 1990 κατέστη δυνατή η ανάπτυξη σημαντικών και εκτενών έργων ψηφιακής αρχειοθέτησης (digital archiving), καθώς οι νέες τεχνολογίες επέτρεψαν την παροχή απομακρυσμένης πρόσβασης σε πρωτογενείς πηγές και τη συνακόλουθη διευκόλυνση της έρευνας σε παγκόσμια κλίμακα. Οι διαδικτυακές οπτικοακουστικές πηγές χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο για την ανάλυση και τη διδασκαλία από τους επιστήμονες και τους ερευνητές, οι οποίοι εφαρμόζουν την υπολογιστική και πληροφορική τεχνολογία σε ποικίλες κατευθύνσεις των ανθρωπιστικών επιστημών. Στις μέρες μας το διαδικτυακό, πολυμεσικό, οπτικοακουστικό υλικό που αποτελεί κύριο συστατικό των MME αυξάνεται καθημερινά με ταχύτατους ρυθμούς. Έτσι λοιπόν, με βάση την τρέχουσα πραγματικότητα οδηγούμαστε αναπόφευκτα προς μια ψηφιακή διαχείριση των διαφόρων ειδών πολιτισμικού περιεχομένου (cultural content) καθώς το διαδίκτυο έχει προκαλέσει σημαντική μεταβολή στον τρόπο μέσω του οποίου καταγράφονται και διαδίδονται οι επιστημονικές, καλλιτεχνικές και λοιπές πληροφορίες.⁵

Αρχικά, η ψηφιοποίηση (digitization) των αρχείων υπήρξε αργή και πολύπλοκη τόσο λόγω της ανεπάρκειας της τεχνολογίας των υπολογιστών σε σχέση με τη ζήτηση των χρηστών όσο και επειδή το διαδίκτυο δημιούργησε ένα νέο σύνολο δεοντολογικών και πρακτικών ερωτημάτων γύρω από θέματα τεκμηρίωσης και αναπαράστασης της πληροφορίας / γνώσης (information / knowledge, documentation and representation), π.χ. το ακανθώδες ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων. Τα αρχεία έχουν πλέον τη δική τους ιστορία, η οποία στις περισσότερες περιπτώσεις έχει διανύσει μεγάλη απόσταση – από τα υβριδικά λευκώματα κειμενοκεντρικής στόχευσης έως τις ψηφιακές (οπτικά προσανατολισμένες) πρακτικές παρουσίασης και διαθεσιμότητάς τους. Παρόλα αυτά,

5. Ειδικότερα έχει υποστηριχθεί ότι η ευχέρεια δημιουργίας ψηφιακών ανα-κατασκευών (re-constructions) και η μιντιακή δυνατότητα διαχείρισης πρόσθετων πληροφοριών οδηγούν στη διατύπωση δύο βασικών ερωτημάτων για τον ρόλο των μέσων στη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς και συγκεκριμένα: α) ποιος είναι ο πλέον κατάλληλος τρόπος χρήσης των ψηφιακών μέσων στο πλαίσιο προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς και β) ποια είναι η επιρροή των ίδιων των ψηφιακών μέσων στη διαμόρφωση του πολιτιστικού περιεχομένου (Yehuda E. Kalay, «Introduction: Preserving Cultural Heritage through Digital Media», στο Yehuda E. Kalay – Thomas Kvan – Janice Affleck (επιμ.), *New Heritage: New Media and Cultural Heritage*, London / New York, Routledge, 2008, σ. 2).

πολλά από τα διαδικτυακά αρχεία που αφορούν στις τελεστικές τέχνες συγκροτούν απλές συλλογές και περιγραφές σε διάφορα επίπεδα ενός μικρού (κατά βάση) μέρους αρχειοθετημένων αντικειμένων. Το στοιχείο στο οποίο στηρίζονται επιπροσθέτως είναι η εμπλουτισμένη προσπελασιμότητα (enriched accessibility) αναφορικά με το πλατύ κοινό και η προσφορά ενός διευρυμένου σώματος υλικού με επαυξημένες δυνατότητες καθοδήγησης και αναζήτησης σχετικά με τον τρόπο πρόσβασης στις πληροφορίες κάθε συλλογής. Τα εν λόγω αρχεία, συχνά ακριβών προδιαγραφών και ακόμα πιο δαπανηρά στην εφαρμογή και συντήρησή τους, αποκαλύπτουν μια αμφισημία του διαδικτυακού ψηφιακού κόσμου: μολονότι βασίζονται στη διαβεβαίωση για πρόσβαση σε ανοικτά δεδομένα (open data), απεριόριστο περιεχόμενο και καινοτόμες ενέργειες, συνήθως καταλήγουν σε μια απλή επανάληψη των επιλογών, της οργάνωσης και της διαχείρισης των παραδοσιακών αρχειακών συστημάτων, καθώς κατά κανόνα –ειδικά στην περίοδο της κρίσης– οι πολιτιστικοί φορείς που τα διαχειρίζονται δεν διαθέτουν σημαντικούς πόρους ούτε προσβάσεις σε επιπλέον οικονομικά κονδύλια και επιχορηγήσεις.

Η ψηφιοποίηση έδωσε στα αρχεία μια διαφορετική διάσταση επιτρέποντας την ει-κονική ηλεκτρονική έκδοση του πρωτοτύπου. Πρόκειται ουσιαστικά για μια ψηφιακή αναπαράσταση που μπορεί με τη σειρά της να αποτυπωθεί στην οθόνη, να διευρυνθεί στο σύνολό της ή σε ένα τμήμα της, να μεγεθυνθεί, να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας, να αποθηκευτεί, να αντιγραφεί, να εκτυπωθεί καθώς και να διαμοιραστεί περαιτέρω με ηλεκτρονικό τρόπο. Δεδομένου ότι οι ερευνητές –ειδικότερα αυτοί των τελεστικών τεχνών– νιώθουν σε επιτακτικό βαθμό την ανάγκη για «αυθεντικότητα» (authenticity), οι νέες αυτές ψηφιακές (πολυμεσικές και πολυτροπικές) δυνατότητες εγείρουν ποικίλα ερωτήματα, ορισμένα από τα οποία παραμένουν υπό συζήτηση. Για παράδειγμα: Είναι η συγκεκριμένη αναπαράσταση επαρκής και σε τι βαθμό συμβαίνει αυτό; Γνωρίζουμε ότι ένας «σωστός» ερευνητής θέλει πρώτα και πάνω απ' όλα να δει και να αισθανθεί το πρωτότυπο, το «πραγματικό» υλικό. Γιατί, ωστόσο, πρέπει κανείς να βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση και να διατηρεί τόση εμμονή με το «αυθεντικό», το «αληθινό»; Σίγουρα, οι αισθήσεις είναι οχήματα γνώσης και ανακαλούν μνήμες. Μήπως όμως το ψηφιακό περιβάλλον ενός αρχείου μπορεί και αυτό με τον δικό του τρόπο να προσφέρει άλλες αισθήσεις και εμπειρίες; Είναι λοιπόν κάτι παραπάνω από σαφές ότι τίθενται ζητήματα αυθεντικότητας και ποιότητας του ψηφιοποιημένου υλικού που συλλέγεται και αρχειοθετείται στο πλαίσιο της ψηφιακής αναδιοργάνωσης των αρχείων.⁶

Μια βασική διάσταση που διακρίνει τα διαδικτυακά ηλεκτρονικά αρχεία από τα παραδοσιακά είναι η πλαisiώση και ανάπτυξη των ψηφιακών συλλογών στις οποίες διαφορετικοί τύποι περιεχομένου και θεματικών συγκεντρώνονται, συνδυάζονται ή/και αντιπαρατίθενται προκειμένου να υποστηρίξουν διεπιστημονικές προσεγγίσεις σε έναν συγκεκριμένο τομέα έρευνας. Έτσι, με βάση το πρωτογενές υλικό και τα μεταδεδομένα που συνδέονται με αυτό, καθίσταται δυνατό να έρθουν εγγύτερα διάφορες (ex πρώτης όψης απομακρυσμένες) κατηγορίες κύριων και δευτερευουσών πηγών χτίζοντας σι-

6. Για τη συζήτηση σχετικά με το θέμα της αυθεντικότητας και των αρχείων, βλ. ειδικότερα: Peter B. Hirtle, «Archival Authenticity in a Digital Age», στον τόμο *Authenticity in a Digital Environment*, Washington, Council on Library and Information Resources, 2000, σσ. 8-23· Sharon Adam, «Preserving Authenticity in the Digital Age», *Library Hi Tech*, vol. 28(4), σσ. 595-604.

γά-σιγά εκτενέστερες, πληρέστερες και διεισδυτικότερες μορφές αρχείων. Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά στοιχεία που συναντά κάποιος στις ψηφιακές θεματικές συλλογές (digital thematic collections) είναι η δυνατότητα για προσθήκη καινούριου υλικού από τους χρήστες, εξειδικευμένους ή μη, οι οποίοι έρχονται σε άμεση επαφή και αλληλεπιδρούν με τις συλλογές αυτές.⁷ Η προοπτική αδιάλειπτης ανανέωσης και συνεχούς εμπλουτισμού προσδίδει ιδιαίτερη ζωντάνια και δυναμική στα διαδικτυακά εικονικά αρχεία (online virtual archives). Ως εκ τούτου, στον σύγχρονο μεταμοντέρνο κόσμο, η μετατόπιση από την αναλογική στην ψηφιακή μορφή των διαφόρων αρχείων οδηγεί στην κατασκευή μιας δυναμικά παγκόσμιας συλλογής υλικού, η αξία του οποίου εδράζει σε έναν πλουραλισμό των κειμένων (texts) και των μετακειμένων (metatexts) που τα ακολουθούν, όπως και στις «ανταγωνιστικές» αφηγήσεις (narratives) που συχνά αναδύονται συνταιριάζοντας τα δεδομένα και τις μεταξύ τους σχέσεις και συνδέσεις.

Η κριτική ανάλυση λόγου (critical discourse analysis) μπορεί να αποτελέσει ένα αποφασιστικό εργαλείο που είναι απαραίτητο για κάθε επιστημονική προσέγγιση η οποία δεν περιορίζεται απλά και μόνο στο πολιτισμικό περιεχόμενο των αρχείων, αλλά αντιπαραθέτει, συγκρίνει και σχολιάζει σε βάθος την ουσία τους. Έχει ήδη αναφερθεί ότι ένα αρχείο, μια συλλογή ή ένα αποθετήριο μπορούν να προσδιοριστούν ως διακριτά σώματα κειμένων (text corp), δηλαδή σύνολα σημείων με συγκεκριμένη σημειολογική συγκρότηση. Επομένως, η κριτική προσέγγισή τους οφείλει να πραγματοποιείται σε επικοινωνιολογική βάση, τόσο στο επίπεδο της μεθόδου συγκρότησής τους όσο και στο επίπεδο του τρόπου ανάγνωσης και αντίληψής τους. Επίσης, εξαιτίας του ότι κάθε κείμενο και μετακείμενο παρουσιάζει μια δυναμική ανάπτυξης του περιεχομένου του από τους ίδιους τους δημιουργούς του, αυτό που τελικά πρέπει να ενδιαφέρει είναι όχι μόνο το πληροφοριακό σκέλος της γνώσης, αλλά και η διαχείριση και αξιοποίησή της. Η έμφαση πρέπει να δίνεται λοιπόν όχι στην «αντικειμενική» αλλά στην κειμενική πραγματικότητα ή αλλιώς στην «κειμενικότητα» (textuality), η οποία αποτελεί εκ των πραγμάτων μια υποκειμενική διάσταση, όπως και στα συγκεκριμένα, στα συμφοραζόμενα, στο πλαίσιο αναφοράς (context). Στην κριτική προσέγγιση εξίσου σημαντικός είναι και ο όρος «λόγος» (discourse), ο οποίος διαφοροποιείται από την απλή, καθημερινή του χρήση. Έτσι, από τον λόγο ως ομιλία περνάμε στον λόγο ως ερμηνεία της πολλαπλής εμπειρίας που «περιέχει τόσο την έννοια της γνώσης όσο και τη δύναμη επιβολής αυτής της γνώσης». Ο όρος αυτός παραπέμπει στη δυναμική ενός κειμένου, στις πολιτικές-ηθικές διαστάσεις του, καθώς επίσης και στις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών κειμένων, τη «διακειμενικότητα» (intertextuality) φανερώνοντας εξίσου την ποιητική (πρακτική) και τη ρητορική (επικυρωτική) τους διάσταση.

Στην περίπτωση των τελεστικών μορφών τέχνης (όπως η μουσική, το θέατρο και ο κινηματογράφος), τα ψηφιακά αρχεία λειτουργούν διατηρώντας συγκεκριμένες κειμενικές αποτυπώσεις ως στιγμές-ψηφίδες πολιτιστικής και ιστορικής κληρονομιάς (cultural and historical heritage) μέσα από τα υλικά και άυλα τεκμήρια (tangible and intangible documents). Τα αρχεία αυτά παρέχουν πρόσβαση σε συλλογές πολυμέσων που σχε-

7. Ένα παράδειγμα διαδικτυακής πλατφόρμας / αποθετηρίου που καλύπτει εν μέρει το πεδίο των τελεστικών τεχνών είναι η ευρωπαϊκή ψηφιακή βιβλιοθήκη Europeana (Eleanor Kenny, «Europeana: Cultural Heritage in the Digital Age», στο Perla Innocenti (επιμ.), *Migrating Heritage: Experiences of Cultural Networks and Cultural Dialogue in Europe*, Farnham, Ashgate, 2014, σσ. 85-94).

τίζονται με τις μεταβαλλόμενες πρακτικές των εν λόγω τεχνών, επιτρέπουν την αποδέσμευση της μνήμης βοηθώντας τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους μελετητές να εργαστούν με βάση νέο υλικό και δίνουν ευκαιρίες στους επισκέπτες να επανέλθουν σε προγενέστερο υλικό με στόχο την έμπνευση, τη μάθηση και την ψυχαγωγία. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι τα εν λόγω αρχεία δεν αποτελούν ολοκληρωμένες ή/και απόλυτες παρουσιάσεις, αλλά αναδεικνύουν όψεις από την ιστορία και τον πολιτισμό μέσω τεκμηρίων, τα οποία χρειάζεται οπωσδήποτε να τοποθετηθούν σε συγκεκριμένες χωροχρονικές συνθήκες για βαθύτερη κατανόηση και καλύτερη αξιοποίησή τους. Έτσι, η έννοια της μνήμης στο πλαίσιο ενός αρχείου αποκτά διττή αναφορά: πηγαίνει πίσω σε μνήμες από το παρελθόν, αλλά προχωρά ταυτόχρονα και προς τα εμπρός χτίζοντας γέφυρες μνήμης για μια μελλοντική επαφή ιστορικής διερεύνησης του αρχείου. Όπως παρατηρεί ο Paul Connerton, «η εμπειρία μας για το παρόν εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη γνώση μας για το παρελθόν»⁸ και αυτό αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός πάνω στο οποίο εδράζεται η ουσία των αρχείων και των συλλογών.

Όπως είναι ευρύτερα γνωστό, οι τομείς της πολιτιστικής κληρονομιάς και των τεχνών αποτελούν έναν χώρο στον οποίο εξακολουθεί να εμφανίζεται ιδιαίτερα έντονη η ιδεολογική ηγεμονία των κοινωνικών ελίτ, καθώς και η συνακόλουθη προσκόλληση σε μια παραδοσιοκρατική αντίληψη / αντιμετώπιση του πολιτισμού. Η κατάσταση αυτή έχει δημιουργήσει ένα μεταφυσικό και ανιστορικό όραμα ενός «εθνικού πολιτιστικού αποθέματος» (national cultural reserve), το οποίο τις περισσότερες φορές συνδέεται με μια «μυθική» προέλευση των αντικειμένων που το συναποτελούν οδηγώντας συχνά σε μια αντίστοιχη προσέγγιση χειραγώγησης του υλικού από την άποψη της αρχειακής του μεταχείρισης και της διαμόρφωσης μιας προκαθορισμένης πολιτιστικής πολιτικής (cultural politics) διαμέσου αυτού. Από την άλλη μεριά, με την ένταξη των αρχείων στο ψηφιακό περιβάλλον της διαδικτυακής οπτικοακουστικής σφαίρας ξεπροβάλλουν καινοτόμες ευκαιρίες οργάνωσης, διαχείρισης και διάδοσης των δεδομένων, οι οποίες υπερβαίνουν τη μονοσήμαντη συλλογή, καταγραφή και αποθήκευση του πολιτισμικού υλικού των συμβατικών αρχείων. Τέλος, η σύνδεσή τους (σε θεωρητικό, μεθοδολογικό και επιστημολογικό επίπεδο) με την επιτελεστική (performative) υπόσταση των τεχνών της μουσικής, του θεάτρου και του κινηματογράφου, μολονότι καταρχήν διαφαίνεται ως μία ζεύξη τα δύο σκέλη της οποίας εκφράζουν διαμετρικά αντίθετες ροπές, ωστόσο μπορεί να συμβάλει σαφώς σε μια καινοφανή προσέγγιση των αρχείων συνολικά ως οχημάτων ανανέωσης της γνώσης.⁹ Ξεπερνώντας τη μηχανιστική οδό παραγωγής και ανάκλησης των αποτελεσμάτων αλλά και την εργαλειακή χρήση νέων τεχνολογιών και μεθοδολογιών, οι σύγχρονοι τύποι διαδικτυακών οπτικοακουστικών αρχείων μπορούν να αποτελέσουν οχήματα τέχνης και επιστημονικής έρευνας, εκπαίδευσης και διά βίου μάθησης (lifelong learning), προς μια δυναμική επανασύνδεση και ανατροφοδότηση της κοινωνίας σε συνάρτηση με τον ίδιο της τον πολιτισμό.

8. Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, σ. 2.

9. Βλέπε χαρακτηριστικά τις συμβολές στον συλλογικό τόμο Gunhild Borggreen – Rune Gade (επιμ.), *Performing Archives / Archives of Performance*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2013· επίσης, στο ενδιαφέρον άρθρο Sarah Jones – Daisy Abbott – Seamus Ross, «Redefining the Performing Arts Archive», *Archival Science*, vol. 9, 2009, σσ. 165-171.

ΕΠΕΤΕΙΑΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΓΙΑ ΤΑ 20 ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πηγές της έρευνας
στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία

Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών
5-8 Νοεμβρίου 2014

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Τελετή Έναρξης Συνεδρίου

Μεγάλη Αίθουσα Τελετών Πανεπιστημίου Αθηνών

ΠΕΜΠΤΗ 27 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2017

12.00-13.30

Χαιρετισμοί από:

- τον Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγητή Μελέτιο-Αθανάσιο Δημόπουλο
- την Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγήτρια Ελένη Καραμαλέγκου
- την Ακαδημαϊκό, Ομότιμη Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Χρύσα Μαλτέζου

Σύντομες ομιλίες από:

- την Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγήτρια

Άννα Ταμπάκη

Οι αναβαθμοί της έρευνας και οι μεταμορφώσεις της

- την Διευθύντρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθηγήτρια

Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου

20 χρόνια Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών

Μια αναδρομή

Κεντρική Ομιλία:

- Ομότιμος Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Βάλτερ Πούχνερ

Η πηγή, το τρεχούμενο νερό της γνώσης

Αναστοχασμοί για την ιστοριογραφία του θεάτρου

**Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»
Απογευματινές Συνεδρίες**

15.00-15.55 Γενικές πηγές της έρευνας – Α΄ Συνεδρία

Πρόεδρος: Άννα Ταμπάκη

- 15.00-15.15 Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου / Πέτρος Βραχιώτης, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940*
- 15.15-15.30 Έλια Λακίδου, *Ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία 1900-2016: Ένα ερευνητικό πρόγραμμα εν εξελίξει*
- 15.30-15.45 Άννα Μαυρολέων, *Ζητήματα μεθοδολογίας: Η έρευνα κοινού ως μεθοδολογικό εργαλείο της Θεατρολογίας*
- 15.45-15.55 Συζήτηση
- 15.55-16.10 Διάλειμμα

16.10-17.20 Γενικές πηγές της έρευνας – Β΄ Συνεδρία

Πρόεδρος: Πλάτων Μαυρομούστακος

- 16.10-16.25 Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Χρήσεις των πηγών της ελληνοβενετικής ιστορίας στη θεατρολογική έρευνα*
- 16.25-16.40 Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Τι είδε ο αρχειονόμος (και δεν είδε ο θεατρολόγος): Αρχεία και συλλογές στην ιστοριογραφία του θεάτρου*
- 16.40-16.55 Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, *Η αβάσταχτη ελαφρότητα της Ιστορίας: Η Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου του Νικόλαου Λάσκαρη ως πηγή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*
- 16.55-17.10 Δέσποινα-Αναστασία Ανδριοπούλου, *Θεατρικά Μουσεία: Ο αγώνας για τη διατήρηση του εφήμερου*
- 17.10-17.20 Συζήτηση
- 17.20-17.50 Διάλειμμα

17.50-19.00 Αρχαίο θέατρο

Πρόεδρος: Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου

- 17.50-18.05 Μάνος Στεφανίδης, *«Ως Μήδεια, εμειδιάσα»: Το θέμα της Μήδειας στη νεοελληνική εικαστική δημιουργία*
- 18.05-18.20 Ιωάννα Ρεμεδιάκη, *Αναζητώντας την ενδογλωσσική μετάφραση*
- 18.20-18.35 Ναταλία Μηνιώτη, *Παρουσίαση του ιστορικού αρχείου του Εθνικού Ινστιτούτου Αρχαίου Δράματος των Συρακουσών, στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1913-1940)*

- 18.35-18.50 Ελευθερία Γεωργακάκη, *Οι νέες ερευνητικές δυνατότητες για τον μελετητή του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη ελληνική Θεατρολογία*
- 18.50-19.00 Συζήτηση
- 19.00-19.15 Διάλειμμα
- 19.15-20.40 **Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αιώνας)**
- Πρόεδρος: Ιωσήφ Βιβιλάκης
- 19.15-19.30 Χαράλαμπος Μηνάογλου, *«Αί δεχορατζιόναι ἦτον θαυμάσιαι»: Τα ανέκδοτα ημερολόγια του Κωνσταντίνου Καρατζά ως πηγή της πρώιμης ελληνικής θεατρικής κριτικής*
- 19.30-19.45 Αλέξανδρος Κατσιγιάννης, *Ο προεπαναστατικός ελληνισμός στο νεότευκτο ελλαδικό κράτος: Το μελόδραμα Η Επάνοδος των Μουσών του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή*
- 19.45-20.00 Αλέξανδρος Βαμβούκος, *Η θεατρική δραστηριότητα του Κλέωνα Ραγκαβή μέσα από το αρχείο του*
- 20.00-20.15 Μαρία Δημάκη / Γεράσιμος Ζώρας, *Η δραματική τέχνη στην Αθήνα του 19ου και του 20ού αι., μέσα από το αρχειακό υλικό του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»*
- 20.15-20.30 Ελένη Λοτσάρη, *Θέατρο και οικονομία (19ος αι.): Πηγές της έρευνας*
- 20.30-20.40 Συζήτηση

**Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 28 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2017**

Πρωινές Συνεδρίες

- 09.00-10.10 **Νεοελληνικό Θέατρο (1900-1940)**
- Πρόεδρος: Κυριακή Πετράκου
- 09.00-09.15 Βάνια Παπανικολάου, *Αγωγές, κλητεύσεις και κατασχέσεις: Το Αρχείο Χρηστομάνου μάρτυρας της άσπονδης φιλίας Κ. Χρηστομάνου-Μ. Μυράτ*
- 09.15-09.30 Αλεξία Αλτουβά, *Το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου (1899-1974): Οι πηγές*
- 09.30-09.45 Κώστας Καρασαββίδης, *Ένα άγνωστο λεύκωμα από το αρχείο του θιάσου Κοτοπούλη (1928-1931)*
- 09.45-10.00 Θώμη Σφηκοπούλου, *Νικόλαος Χάγερ Μπουφίδης, μια λησμονημένη μορφή του θεάτρου και της λογοτεχνίας: Η ζωή και το έργο του*
- 10.00-10.10 Συζήτηση
- 10.10-10.25 Διάλειμμα

10.25-11.20 Μεταπολεμικό Νεοελληνικό Θέατρο

Πρόεδρος: Κωνσταντζα Γεωργακάκη

- 10.25-10.40 Μαντώ Μαλάμου, *Η ποιητική της Θυμέλης του Άγγελου Σικελιανού: Οι πηγές*
- 10.40-10.55 Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Οι «αυτοσχέδιοι σκηνοθέται», ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Αλέξης Σολομός και η κρατική σκηνή κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950)*
- 10.55-11.10 Χριστιάνα Καραποστόλου, *Ερευνώντας δύο θεατρικές κωμωδίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, Το ακίνητο που κουνήθηκε και Παράνομος κυκλοφορία*
- 11.10-11.20 Συζήτηση
- 11.20-11.50 Διάλειμμα

11.50-13.00 Σύγχρονο Νεοελληνικό Θέατρο

Πρόεδρος: Γιώργος Π. Πεφάνης

- 11.50-12.05 Ναταλία Κατσού, *Ερευνητικοί προβληματισμοί και μεθοδολογικές παράμετροι στην έρευνα των φαντασματικών μορφών στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*
- 12.05-12.20 Ουρανία Αναγνώστου, *Σκηνές και γεύματα στο νεοελληνικό θέατρο (1950-2016)*
- 12.20-12.35 Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Το Θέατρο «Λύκη Βυθού» (Θεσσαλονίκη 1993-2010)*
- 12.35-12.50 Ελένη Κουτσιλαίου, *Αντιγόνη μου: Μια προσέγγιση στο ανέκδοτο και άπαιχτο έργο του Ανδρέα Φλουράκη*
- 12.50-13.00 Συζήτηση
- 13.00-13.15 Διάλειμμα

13.15-14.10 Δραματική Τέχνη και Ηθοποιοί

Πρόεδρος: Αλεξία Αλτουβά

- 13.15-13.30 Στέλλα Κουρμπανά, *Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών κατά τον 19ο αιώνα*
- 13.30-13.45 Αλεξάνδρα Βουτζουράκη, *Οι Έλληνες ηθοποιοί υπό την κριτική ματιά του Γρηγόριου Ξενόπουλου*
- 13.45-14.00 Άννα Τζανιδάκη, *Ο ηθοποιός Σάββας Γενεράλης και η δράση του στη θεατρική ζωή του Ρεθύμνου από το 1937 έως το 1940*
- 14.00-14.10 Συζήτηση
- 14.10-15.30 Διάλειμμα

Απογευματινές Συνεδρίες**15.30-16.40 Μουσικό Θέατρο**

Πρόεδρος: Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

- 15.30-15.45 Αγγελική Ζάχου, Ο Αββάς Βοναπάρτης, μουσική κωμωδία εις πράξεις τρεις: *Το χειρόγραφο ενός «χαμένου» έργου*
- 15.45-16.00 Παρασκευή Νικήτα, Λιμπρέτα ελληνικής οπερέτας στην περίοδο του Μεσοπολέμου
- 16.00-16.15 Κωνσταντίνος Κουρμουλάκης, Ανδρέας Μακέδος: *Μια πρώτη αρχειακή προσέγγιση*
- 16.15-16.30 Απόστολος Πούλιος, *Από τη σκηνή στα βίντεο-κλαμπ: Οι μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις της δεκαετίας του 1980 ως πηγή θεατρολογικής έρευνας*
- 16.30-16.40 Συζήτηση
- 16.40-16.55 Διάλειμμα

16.55-18.05 Εικαστικές/Εικονογραφικές Πηγές και Φωτισμός

Πρόεδρος: Μάνος Στεφανίδης

- 16.55-17.10 Κωνσταντίνα Ριτσάτου, *Πηγές σκηνικής εικόνας: Τα «μυστικά» σπάνιων εκδόσεων θεατρικών έργων*
- 17.10-17.25 Παναγιώτα Κωνσταντινάκου / Αλέξανδρος Ευκλείδης, *Εικονολογικές προσεγγίσεις του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου του Μεσοπολέμου*
- 17.25-17.40 Ελένη Δουνδουλάκη, *Αρχείο Έλλης Σολομωνίδη-Μπαλάνου: Σκίτσο και σκηνή*
- 17.40-17.55 Κατερίνα Καρρά, *Φως στην παράσταση: Ένα παραμελημένο αρχειακό υλικό που χηρίζει της προσοχής μας*
- 17.55-18.05 Συζήτηση
- 18.05-18.35 Διάλειμμα

18.35-19.30 Πρόσληψη Παγκόσμιου Θεάτρου – Α΄ Συνεδρία

Πρόεδρος: Κωνσταντίνα Ριτσάτου

- 18.35-18.50 Μαρία Σεχοπούλου, *Αποικιοκρατία, εξωτισμός και παραίσθηση: Το μονόπρακτο Σιμούν του August Strindberg από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο*
- 18.50-19.05 Στυλιανή Κεραμίδα, *Η γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματολογία στο νεοελληνικό θέατρο*
- 19.05-19.20 Χριστίνα Οικονομοπούλου, *Δεδομένα, πηγές και προκλήσεις στην έρευνα για το σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο*
- 19.20-19.30 Συζήτηση
- 19.30-19.45 Διάλειμμα

19.45-20.40 Πρόσληψη Παγκόσμιου Θεάτρου – Β΄ Συνεδρία

Πρόεδρος: Γρηγόρης Ιωαννίδης

- 19.45-20.00 Ηλίας Τουμασάτος, *Μια «αμερικανοποιημένη» Οδύσσεια: The Return of Odysseus της Marion Mills Miller (1917)*
- 20.00-20.15 Ανθούλλης Δημοσθένους, *Νέες διαστάσεις μεταφυσικής και θρησκευτικότητας σε δώδεκα άγνωστα μονόπρακτα του Τένεσι Ουίλιαμς*
- 20.15-20.30 Αφροδίτη Δημοπούλου, *Η συμβολή του Τύπου στην πρόσληψη του αγγλικού θεάτρου τα πρώτα χρόνια μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*
- 20.30-20.40 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

ΣΑΒΒΑΤΟ 29 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2017

Πρωινές Συνεδρίες**09.00-10.10 Θέατρο και Ιστορία / Θέατρο και Λογοτεχνία**

Πρόεδρος: Άννα Καρακατσούλη

- 09.00-09.15 Μιχαέλα Αντωνίου, *Η προφορική ιστορία ως εργαλείο για τη θεατρολογική έρευνα*
- 09.15-09.30 Κατερίνα Μανωλέα-Πιτσιώρη, *Το ιστορικό γεγονός ως πηγή έρευνας και παράστασης στη σύγχρονη ελληνική Θεατρολογία*
- 09.30-09.45 Αλίκη Αντωνοπούλου, *Το θεατρικό κείμενο ως πηγή ιστορικής έρευνας: Η Απεργία του Γ. Σκούρτη*
- 09.45-10.00 Θεοδώρα Κοντογεώργη, *Το θεατρικό έργο ως μέρος της μυθοπλαστικής αφήγησης στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία*
- 10.00-10.10 Συζήτηση
- 10.10-10.20 Διάλειμμα

10.20-11.30 Τοπική Ιστορία Θεάτρου

Πρόεδρος: Ιωάννα Ρεμεδιάκη

- 10.20-10.35 Ελένη Αναστασίου, *Πηγές της ιστορίας του κυπριακού θεάτρου: Μια πρώτη χαρτογράφηση*
- 10.35-10.50 Ολίβια Παλληκάρη, *Ο Τύπος ως πηγή γνώσης και εργαλείο διαμόρφωσης της θεατρικής ιστορίας της Θεσσαλονίκης από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το 1916*
- 10.50-11.05 Γιώργος Σταυρόπουλος, *Η αξιοποίηση των συμβολαιογραφικών και δικαστικών αρχείων στην έρευνα για το θέατρο στη Λαμία*

11.05-11.20 Βασιλική Τζαγκαράκη, *Ηράκλειο και Χανιά: Η θεατρική ζωή στην αυγή του εικοστού αιώνα*

11.20-11.30 Συζήτηση

11.30-12.00 Διάλειμμα

12.00-13.25 **Θέατρο του Ελληνισμού της Διασποράς**

Πρόεδρος: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

12.00-12.15 Ιρένα Μπογκντάνοβιτς, *Ανεύρεση στοιχείων για τις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στην Οδησό*

12.15-12.30 Κατερίνα Διακουμοπούλου, *New York Public Library for the Performing Arts: Αποθησαυρίζοντας τις συλλογές της για το Νεοελληνικό Θέατρο*

12.30-12.45 Μαρία Σπυριδοπούλου, *Η Ζιζέλ Πρασινός και το άγνωστο θεατρικό της έργο μέσα από το αρχείο της*

12.45-13.00 Όλγα Παπαζαφειροπούλου, *Το Αρχείο Δαρδάλη και η πρώιμη θεατρική ζωή της ελληνικής παροικίας στην Αυστραλία*

13.00-13.15 Ελένη Τσεφαλά, *Το θέατρο των Ελλήνων στην Αυστραλία ως πηγή έρευνας στη σύγχρονη ελληνική Θεατρολογία*

13.15-13.25 Συζήτηση

13.25-13.35 Διάλειμμα

13.35-14.45 **Θέατρο για παιδιά και Θέατρο στην Εκπαίδευση / Λαϊκό Θέατρο**

Πρόεδρος: Ευανθία Στιβανάκη

α) Θέατρο για παιδιά και Θέατρο στην Εκπαίδευση

13.35-13.50 Χριστίνα Παλαιολόγου, *Παιδική κωμωδία και διαπαιδαγώγηση: Η περίπτωση του περιοδικού Φιλόστοργος Μήτηρ*

13.50-14.05 Μαρία Α. Σπυροπούλου, *Μίλτος Κουντουράς (1899-1940): Το θέατρο στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης (1927-1930). Η περίπτωση των χειρόγραφων τετραδίων με θεατρικά έργα μαθητριών του*

β) Λαϊκό Θέατρο

14.05-14.20 Ανθή Χοτζάκογλου, *Αρχείο Αθανάσιου Φωτιάδη: Μια μικρή κιβωτός Θεάτρου Σκιών*

14.20-14.35 Παναγιώτα Σωτήρχου, *Λαϊκό θέατρο και διαδίκτυο*

14.35-14.45 Συζήτηση

14.45-15.45 Διάλειμμα

Απογευματινές Συνεδρίες**15.45-16.40 Θεατρικά Προγράμματα και Περιοδικά**

Πρόεδρος: Γω γώ Κ. Βαρζελιώ τη

- 15.45-16.00 Ελένη Γεωργίου, *Τα θεατρικά περιοδικά (ως θεατρολογικές πηγές) και η μετάβαση από τον έντυπο στον ηλεκτρονικό Τύπο*
- 16.00-16.15 Ηρώ Κατσιώτη, *Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων*
- 16.15-16.30 Χρήστος Νταμπακάκης, *Τα θεατρικά προγράμματα του Θεάτρου Τέχνης (1942-1965) ως πηγές έρευνας*
- 16.30-16.40 Συζήτηση
- 16.40-16.50 Διάλειμμα

16.50-18.00 Ψηφιακά Αρχεία

Πρόεδρος: Εύα Στεφανή

- 16.50-17.05 Ζαφείρης Νικήτας, *Ανασκάπτοντας το ιστοριογραφικό μέλλον: Η ψηφιακή βάση «Θέατρο και λαϊκή παράδοση (1871-1912)» ως εργαλείο έρευνας για νέους μελετητές*
- 17.05-17.20 Ευδοκία Δεληπέτρου, *Το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: Το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον*
- 17.20-17.35 Άννα Πούπου, *Χρήσεις του κινηματογραφικού αρχείου: Αξιοποίηση και προσβασιμότητα*
- 17.35-17.50 Νίκος Πουλάκης, *Από τα συμβατικά στα ψηφιακά οπτικοακουστικά αρχεία: Ερευνώντας τη μουσική, το θέατρο και τον κινηματογράφο στην εποχή του διαδικτύου*
- 17.50-18.00 Συζήτηση

Κλείσιμο Συνεδρίου - Συμπεράσματα

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

- Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Ουρανία Αναγνώστου, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Ελένη Αναστασίου, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ
Δέσποινα-Αναστασία Ανδριοπούλου, Διδάκτωρ Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας
και Επικοινωνίας Πανεπιστημίου Αιγαίου
Μιχαέλα Αντωνίου, ΕΔΙΠ και Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών
Σπουδών ΕΚΠΑ
Αλίκη Αντωνοπούλου, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστη-
μίου Πελοποννήσου
Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Αλεξάνδρα Βουτζουράκη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Πέτρος Βραχιώτης, Θεατρολόγος, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Τμήματος Θε-
ατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Ερευνητής
Ελευθερία Γεωργακάκη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ερευνήτρια Β', Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ίδρυμα
Τεχνολογίας και Έρευνας Κρήτης
Ελένη Γεωργίου, Διδάκτωρ και Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών
Σπουδών ΕΚΠΑ
Ευδοκία Δεληπέτρου, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Μαρία Δημάκη-Ζώρα, Επίκουρη Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκ-
παίδευσης ΕΚΠΑ
Μελétιος Αθανάσιος Δημόπουλος, Πρύτανης, Καθηγητής Ιατρικής Σχολής ΕΚΠΑ
Αφροδίτη Δημοπούλου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Ανθούλλης Δημοσθένους, Διδάκτωρ, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Τμήματος
Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Κατερίνα Διακουμοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Ελένη Δουνδουλάκη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Αλέξανδρος Ευκλείδης, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, Σκηνοθέτης, Καλλιτεχνικός
Διευθυντής Εναλλακτικής Σκηνής ΕΛΣ
Αγγελική Ζάχου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Γεράσιμος Ζώρας, Καθηγητής Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΕΚΠΑ
Χριστιάνα Καραποστόλου, Θεατρολόγος, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Τμή-
ματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Κώστας Καρασαββίδης, Υποψήφιος Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
Κατερίνα Καρρά, Μέλος ΕΕΠ και Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών
Σπουδών ΕΚΠΑ

- Αλέξανδρος Κατσιγιάννης**, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- Ηρώ Κατσιώτη**, Φιλολόγος - Θεατρολόγος, Κάτοχος DEA Paris III και Paris X, υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Ναταλία Κατσού**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Στυλιανή Κεραμίδα**, Λέκτορας, Επιστημονική Συνεργάτης Film, Theatre and Television Department, University of Reading
- Θεοδώρα Κοντογεώργη**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ
- Κωνσταντίνος Κουρμουλάκης**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Στέλλα Κουρμπανά**, Διδάκτωρ Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου
- Ελένη Κουτσιλαίου**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Παναγιώτα Κωνσταντινάκου**, Μέλος ΕΕΠ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ
- Ίλια Λακίδου**, Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Ελένη Λοτσάρη**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών
- Μαντώ Μαλάμου**, Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ
- Χρύσα Μαλτέζου**, Ακαδημαϊκός, Ομότιμη Καθηγήτρια ΕΚΠΑ
- Κατερίνα Μανωλέα-Πιτσιώρη**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Άννα Μαυρολέων**, Διδάκτωρ Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Παντείου Πανεπιστημίου, Μέλος ΣΕΠ, ΕΑΠ
- Χαράλαμπος Μηνάογλου**, Διδάκτωρ Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ
- Ναταλία Μηνιώτη**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ
- Παναγιώτης Μιχαλόπουλος**, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Ιρένα Μπογκντάνοβιτς**, Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Παρασκευή Νικήτα**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- Ζαφείρης Νικήτας**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ
- Χρήστος Νταμπακάκης**, Διδάκτωρ Ιστορίας και Φιλοσοφίας του Θεάτρου και του Δικαίου Παντείου Πανεπιστημίου
- Χριστίνα Οικονομοπούλου**, Μέλος ΕΕΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
- Χριστίνα Παλαιολόγου**, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Αγωγής και Φροντίδας στην Πρώιμη Παιδική Ηλικία, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής
- Ολίβια Παλληκάρη**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Όλγα Παπαζαφειροπούλου**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Βάνια Παπανικολάου**, Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας – Τομέα Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- Νίκος Πουλάκης**, Μέλος ΕΤΕΠ Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Απόστολος Πούλιος**, Διδάκτωρ Κοινωνιογλωσσολογίας Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ, Ερευνητής
- Βάλτερο Πούχγερ**, Επίτιμος Καθηγητής ΕΚΠΑ
- Άννα Πούπου**, Διδάκτωρ Κινηματογραφικών Σπουδών Paris III-Sorbonne Nouvelle, Θεατρολόγος, Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ
- Ιωάννα Ρεμεδιάκη**, Λέκτορας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Κωνσταντίνα Ριτσάτου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

- Μαρία Σεχοπούλου**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Διδάσκουσα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Μαρία Σπυριδοπούλου**, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΕΚΠΑ
- Μαρία Α. Σπυροπούλου**, Φιλολόγος - Θεατρολόγος, υποψήφια διδάκτωρ ΤΕΑΠΗ Παν. Πατρών
- Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου**, Ομότιμη Καθηγήτρια, τ. Πρόεδρος και Διευθύντρια ΠΜΣ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Γιώργος Σταυρόπουλος**, Εκπαιδευτικός, Ερευνητής
- Μάνος Στεφανίδης**, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Θώμη Σφηκοπούλου**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Παναγιώτα Σωτήρχου**, Διδάκτωρ και Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Άννα Ταμπάκη**, Ομότιμη Καθηγήτρια, τ. Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Βασιλική Τζαγκαράκη**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Τμήματος Φιλολογίας – Τομέα Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- Άννα Τζανιδάκη**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας – Τομέα Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- Ελένη Τσεφαλά**, Διδάκτωρ Τμήματος Παιδαγωγικού Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Κρήτης, Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ
- Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου**, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Φιλολόγος
- Ανθή Χοτζάκογλου**, Υποψήφια Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ



ISBN 978-618-84298-7-1