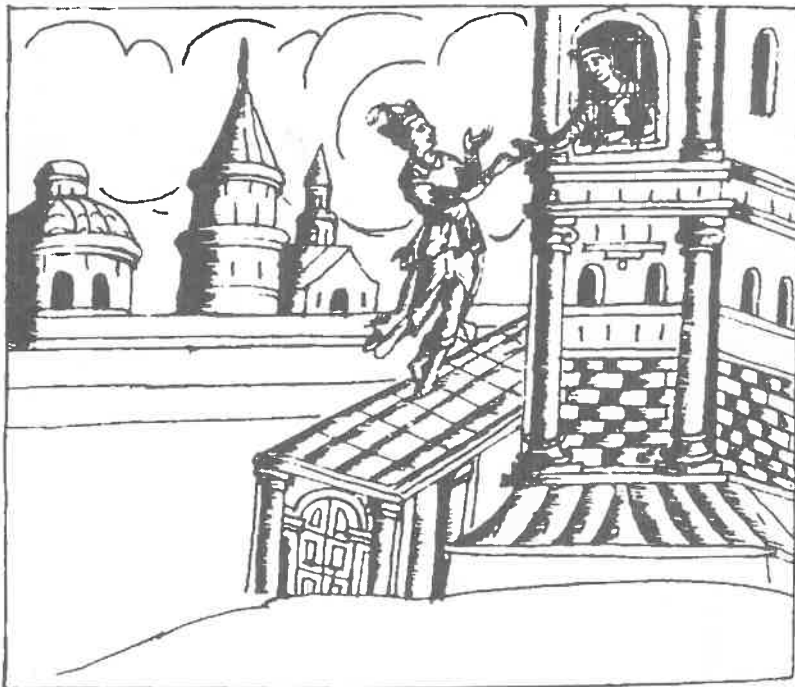


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ - ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ [3]

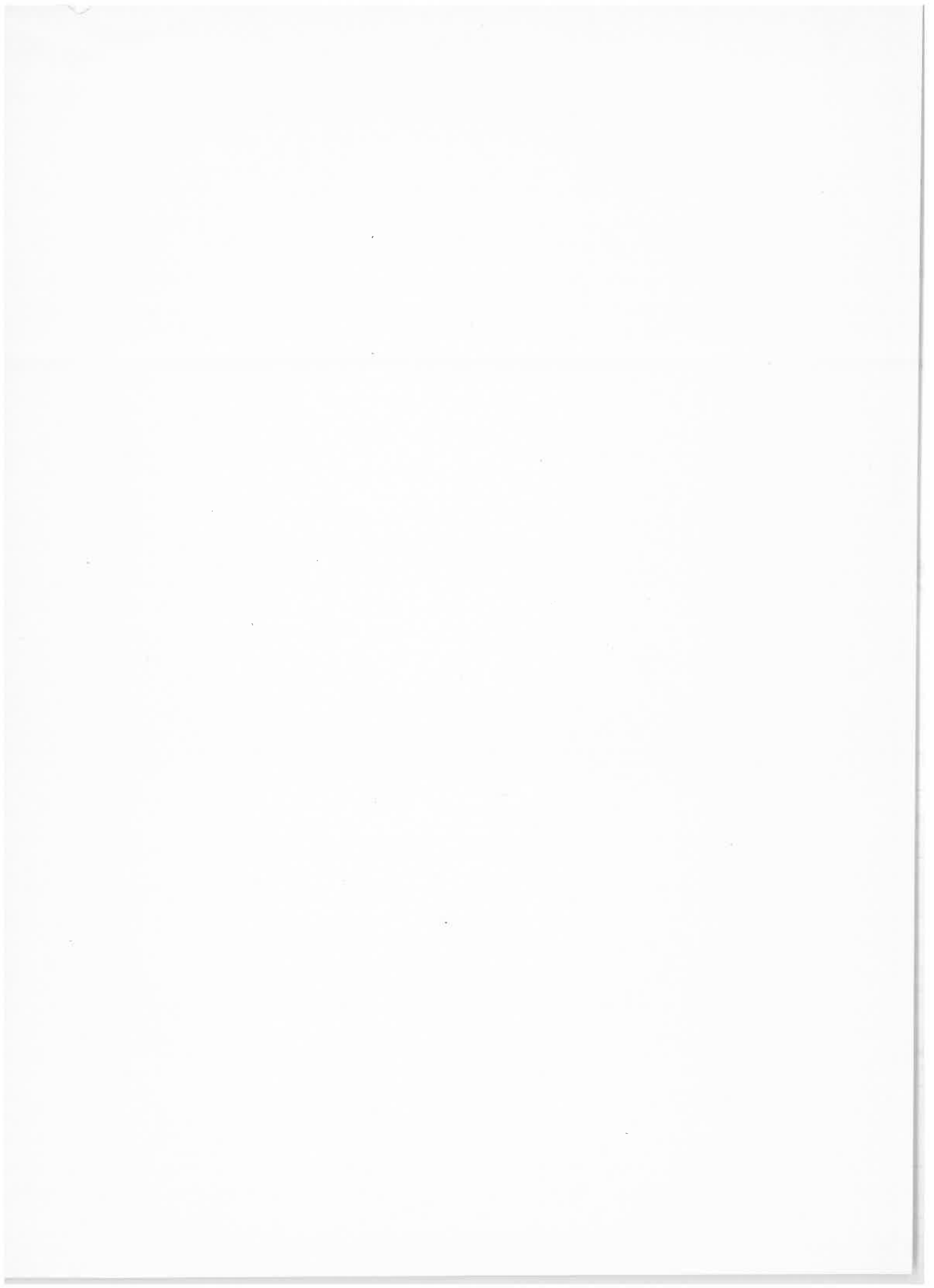
ΠΡΑΚΤΙΚΑ Β' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

# ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ



ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ERGO







ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΜΕ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ  
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

© 2003 Εκδόσεις ERGO, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

Παραγωγή: ERGO m&p Γραφικές Τέχνες ΕΠΕ  
Σελιδοποίηση: Νταίζη Παπαδοπούλου

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις ERGO  
Μετεώρων 28, 116 31 Αθήνα  
Τηλ.: 210 7519 633, Fax: 210 7564 750  
E-mail: ergom-p@otenet.gr

ISBN: 960-8376-01-7

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ  
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ  
Μ Ε Λ Ε Τ Η Μ Α Τ Α [ 3 ]

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Β' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

# ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ  
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

18-21 Απριλίου 2002

Επιμέλεια: ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ERGO

Αθήνα 2004





Β' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΜΕ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ  
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΑΘΗΝΑ, 18-21 Απριλίου 2002

ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ «ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ»

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

*Πρόεδρος:* ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ  
*Αντιπρόεδρος:* ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ  
*Γενική Γραμματέας:* ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ  
*Ταμίας:* ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ  
*Μέλη:* ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ  
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ  
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ  
ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ

**Τ**ο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο πλαίσιο του ευρύτερου επιστημονικού του σχεδιασμού, στον οποίο εντάσσει τη διεξαγωγή Συνεδρίων, ειδικών Συμποσίων και άλλων Επιστημονικών Συναντήσεων, διοργανώνει το Β΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, με γενικό θέμα:

*Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό.  
Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας  
από την Αναγέννηση ως σήμερα*

Στην ιστορία της νεοελληνικής δραματουργίας, από την κρητική Αναγέννηση ως την αυγή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, αποτυπώνονται, μέσα από διαδοχικά αισθητικά ρεύματα που άφησαν τα ίχνη τους, πολιτισμικές επιδράσεις που δέχτηκε και αφομοίωσε εκλεκτικά ο ελληνοισμός. Η συγκριτική προσέγγιση, η ανίχνευση και μελέτη των αλληλεπιδράσεων μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών ρευμάτων αποτελεί βασικό αίτημα της έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Ειδικότερα, στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, οι επιδράσεις στον τομέα της συγγραφής, της θεωρίας του δράματος αλλά και της σκηνικής πρακτικής ήταν διαχρονικά ορατές, οδήγησαν σε πρόσμιξη στοιχείων και στην δημιουργική αφομοίωση. Πιστεύουμε πως η ηθελημένη ευρύτητα και μεγάλη θεματική εμβέλεια του συνεδρίου θα δώσει την ευκαιρία σε όλους τους συναδέλφους θεατρολόγους και κίνητρο σε νεότερους μελετητές, να προσκομίσουν νέα στοιχεία, μέσα από μία ποικιλία οπτικής και μεθοδολογίας, και να οδηγηθούν σε νέες συγκριτικές ερμηνείες αναφορικά με ένα ευρύτατο και αναμφίβολα θελκτικό φάσμα φαινομένων.

Το συνέδριο αφιερώνεται στον Φώτο Πολίτη (1890-1934), τον κορυφαίο σκηνοθέτη, θεατρικό κριτικό, συγγραφέα, μεταφραστή και πρώτο σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου, του οποίου υπήρξε ο πρωτοπόρος εμπνευστής.

*Η Οργανωτική Επιτροπή*

*Ευχαριστούμε θερμά τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών,  
Καθηγητή κ. Γεώργιο Δ. Μπαμπινιώτη  
και το Πρυτανικό Συμβούλιο, τον Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών,  
Καθηγητή κ. Θεοδόσιο Πελεγρίνη,  
το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων,  
το Υπουργείο Πολιτισμού και  
την Olympic Airways  
για την ηθική και οικονομική τους συμπαράσταση στη διοργάνωση του Συνεδρίου*

# Πρόγραμμα Συνεδρίου\*

ΠΕΜΠΤΗ, 18 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2002

Αίθουσα Τελετών Πανεπιστημίου Αθηνών

Έναρξη: 19:00

Προσφώνηση από τον Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών,  
Καθηγητή κ. ΘΕΟΔΟΣΙΟ ΠΕΛΕΓΡΙΝΗ

Προσφώνηση από τον Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου  
Αθηνών, Καθηγητή κ. ΣΠΥΡΟ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ

*Εναρκτήριες Ομιλίες*

**ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ**

Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών  
*Ο «αρχαίος ελληνικός κόσμος» σε έργα του Σαίξπηρ*

**ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ**

Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών  
*Το νεοελληνικό θέατρο-θέατρο ευρωπαϊκό. Μια πρώτη συγκριτική σύνθεση  
των προσληπτικών διαδικασιών στη νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνι-  
κού θεάτρου*

Δεξίωση

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ, 19 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2002

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΠΡΩΤΗ

Πρόεδρος: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

9.30 **ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ**

*Για μια τυπολογία απηγήσεων και χρήσεων του Κρητικού θεάτρου σε  
δραματικά κείμενα του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα. Μεθοδολογικοί προβλη-  
ματισμοί γύρω από τις έννοιες «επίδραση» και «διακείμενο» στο ελ-  
ληνικό προεπαναστατικό θέατρο*

9.50 **ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ \*\***

*Η δεύτερη δραματουργική περίοδος του Κάλβου*

10.10 **ΙΩΑΝΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ**

*Ρομαντικά στοιχεία στο θεατρικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου*

10.30 *Διάλειμμα*

\* Οι τίτλοι των εισηγήσεων είναι οι τελικοί, όπως παραδόθηκαν από τους συνέδρους.

\*\* Δεν παραδόθηκε το κείμενο της εισήγησης.

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Πρόεδρος: ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

- 11.10 ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ  
*Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο*
- 11.30 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ  
*Ραγκαβής και Σίλερ: μια μαθητεία στο Γερμανικό Ρομαντισμό. Η ανάδυση της ατομικότητας και οι συγκρούσεις με τη συλλογική ευθύνη*
- 11.50 ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ  
*«Παναγιώτης Συνοδινός και Ανδρέας Ρηγόπουλος, δύο ρομαντικοί θεατρικοί συγγραφείς στην Πάτρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα»*
- 12.10 ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ  
*Παρουσία και υποδοχή του δραματικού έργου του Φρειδερίκου Σίλλερ στη νεώτερη ελληνική σκηνή. Η είσοδος: Ραδιουργία και Έρωσ, Αθήνα 1857*  
Συζήτηση

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΡΙΤΗ

Πρόεδρος: ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

- 17.30 ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ  
*«Θέατρον ουχί Ιταλιωτισσών σειρήνων... αλλά θέατρον ελληνικόν»  
Η προβληματική λειτουργία του Εθνικού θεάτρου στην Ελλάδα το 19<sup>ο</sup> αιώνα.*
- 17.50 ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ  
*«Ο Τοξότης» του Θεόδωρου Ορφανίδη: Μια συζήτηση για το ιταλικό μελόδραμα*
- 18.10 ΓΙΩΡΓΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ  
*Σοφοκλής Καρύδης και Μιχάλης Χουρμούζης: δυο πρωτοπόροι που γνώριζαν τα εξ Ευρώπης ρεύματα αλλά δεν χρωστούνε δανεικά.*
- 18.30 ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ  
*Η πρόσληψη του Μολιέρου το 19<sup>ο</sup> αιώνα στην Ελλάδα. Η περίπτωση των *Précieuses ridicules* και η διασκευή τους από το Λάκωνα*
- 18.50 Διάλειμμα

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

Πρόεδρος: ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

- 19.10 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ  
*Άγγελος Βλάχος: Από τον Μολιέρο ...στον Λαμπίς*
- 19.30 ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ  
*Η πρώτη παράσταση της Αντιγόνης στην Ελλάδα και την Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις*
- 19.50 ΕΛΕΝΑ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ  
*Τα ανομολόγητα δάνεια. Οι πρώτες προσλήψεις δυτικοευρωπαϊκών φιλολογικών και αισθητικών ερμηνειών της τραγωδίας από την νεοελληνική διανόηση και το νεοελληνικό θέατρο*
- 20.10 ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ  
*Η πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματουργίας στην «καθ' ημάς» Ανατολή. Μεταφράσεις-εκδόσεις: Μια συνολική εκτίμηση*  
Συζήτηση

ΣΑΒΒΑΤΟ, 20 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2002

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΠΕΜΠΤΗ

Πρόεδρος: ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

- 9.30 ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ  
*Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδραση τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα*
- 9.50 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ \*  
*Ελληνικοί και ξένοι περιοδεύοντες θίασοι, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οι συνέπειες μιας συνάντησης*
- 10.10 ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ  
*«...την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της Τέχνης...». Μοντέρνα δραματολογία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα*
- 10.30 ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ \*\*  
*Γαλλικό «κοινωνικό» μελόδραμα και ελληνική σκηνή*
- 10.50 *Διάλειμμα*

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΕΚΤΗ

Πρόεδρος: ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

- 11.10 ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ  
*«Οι ερωτευμένοι μυλωνάδες: κωμωδία γνωστή και εις άκρον αστεία»*
- 11.30 ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ  
*Ο Δ. Κορομηλάς και το ευρωπαϊκό θέατρο της εποχής του*
- 11.50 ΚΑΤΙΑ ΑΡΦΑΡΑ  
*Δεν παίζουν με τη φωτιά. Νέα στοιχεία για την πρόσληψη του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα*  
*Συζήτηση*

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΕΒΔΟΜΗ

Πρόεδρος: ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

- 17.30 ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ  
*Η καθιέρωση της βουλεβαρδιέρινης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του θεάτρου Νεαπόλεως, 1899-1902*
- 17.50 ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ  
*Το Βουλεβάρτο και η σκηνική ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας*
- 18.10 ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΝΤΕΚΑΚΗ  
*Η Κυβέλη και η «μεταγραφή» του γαλλικού βουλεβάρτου στην Ελλάδα την περίοδο 1908-1929*
- 18.30 ΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ  
*Μολιέρος και Καραγκιόζης: ο Γιατρός με το στανιό και η τύχη του στο ελληνικό Θέατρο Σκιών*
- 18.50 *Διάλειμμα*

\* Λόγω ασθένειας ο ομιλητής δεν συμμετείχε στη συνεδρία, αλλά παρέδωσε την εισήγηση

\*\* Δεν παραδόθηκε το κείμενο της εισήγησης

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΟΓΔΩΗ

Πρόεδρος: ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ

- 19.10 ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ \*  
*Δραματουργικά μοτίβα του Γκόγκολ στο νεοελληνικό θέατρο*
- 19.30 ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ  
*Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά την δεκαετία του 1930*
- 19.50 ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ  
*Η πρόσληψη του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου*
- 20.10 ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ - ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ  
*Ο Φώτης Κόντογλου μεταφραστής του Μολιέρου*  
*Συζήτηση*

## ΚΥΡΙΑΚΗ, 21 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2002

Αμφιθέατρο Ιωάννη Δρακόπουλου

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΕΝΑΘΗ

Πρόεδρος: ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

- 9.30 ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ  
*Η επίδραση της ευρωπαϊκής (κι αμερικανικής) τέχνης του κινηματογράφου στο ελληνικό μεσοπολεμικό θέατρο*
- 9.50 ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ  
*Το ξένο ρεπερτόριο των μεταπολεμικών αθηναϊκών θιάσων (1942-1961)*
- 10.10 ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ  
*Ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε και οι ελληνικές συσχετίσεις του (150 χρόνια από τη γέννησή του)*
- 10.30 ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ  
*Όροι του μοντερνισμού στο νεοελληνικό θέατρο*
- 10.50 Διάλειμμα

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΔΕΚΑΘΗ

Πρόεδρος: ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

- 11.10 ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ  
*Σκηνική προσέγγιση του Σαίξπηρ στα κρατικά θέατρα: Το όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*
- 11.30 ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ  
*Ο υπαρκτισμός στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο*
- 11.50 ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ  
*Η συμβολή του θιάσου «Πειραματική Σκηνή - Θέατρο Τσέπης» (1959-1962) στη γνωριμία με το θέατρο του παραλόγου*

\* Λόγω ασθένειας δεν συμμετείχε στις εργασίες του συνεδρίου

- 12.10 ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ  
*Ο Μπέκετ στη Θεσσαλονίκη*
- 12.30 ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ  
*Έλληνες συγγραφείς που θήτευσαν στο πρωτοποριακό «Θέατρο του Παραλόγου» (1960-1980)*  
*Συζήτηση*

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΕΝΔΕΚΑΘΗ  
Πρόεδρος: ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

- 17.30 ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΣ  
*Οι επιδράσεις του Θεάτρου του Παραλόγου (Σ. Μπέκετ-Ε. Ιονέσκο) σε Έλληνες συγγραφείς της δικτατορίας*
- 17.50 ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ  
*Θέατρο της εκτροπής: Η Αναγγελία του Γ. Βέλτσου και η Καταιγίδα του Στρίντμπεργκ*
- 18.10 ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ  
*Dramatis personae του ευρωπαϊκού θεάτρου στο σύγχρονο ελληνικό έργο*
- 18.30 ΠΑΤΡΙΣΙΑ ΚΟΚΚΟΡΗ  
*Πρόσληψη-Παραγωγή-Πολιτική: Συμπτώματα στην Πόλη της Λούλας Αναγνωστάκη*
- 18.50 *Διάλειμμα*

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΔΩΔΕΚΑΘΗ  
Πρόεδρος: ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

- 19.10 ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ  
*Η δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας*
- 19.30 ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΠΕΝΑΚΗ  
*Η πρόσληψη του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα και η επιρροή του στο έργο του Στάικου*
- 19.50 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ  
*Μεταμοντέρνα «γραφή» στη Νεοελληνική σκηνή*
- 20.10 ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ  
*Φώτος Πολίτης*  
*Συζήτηση -Συμπεράσματα*

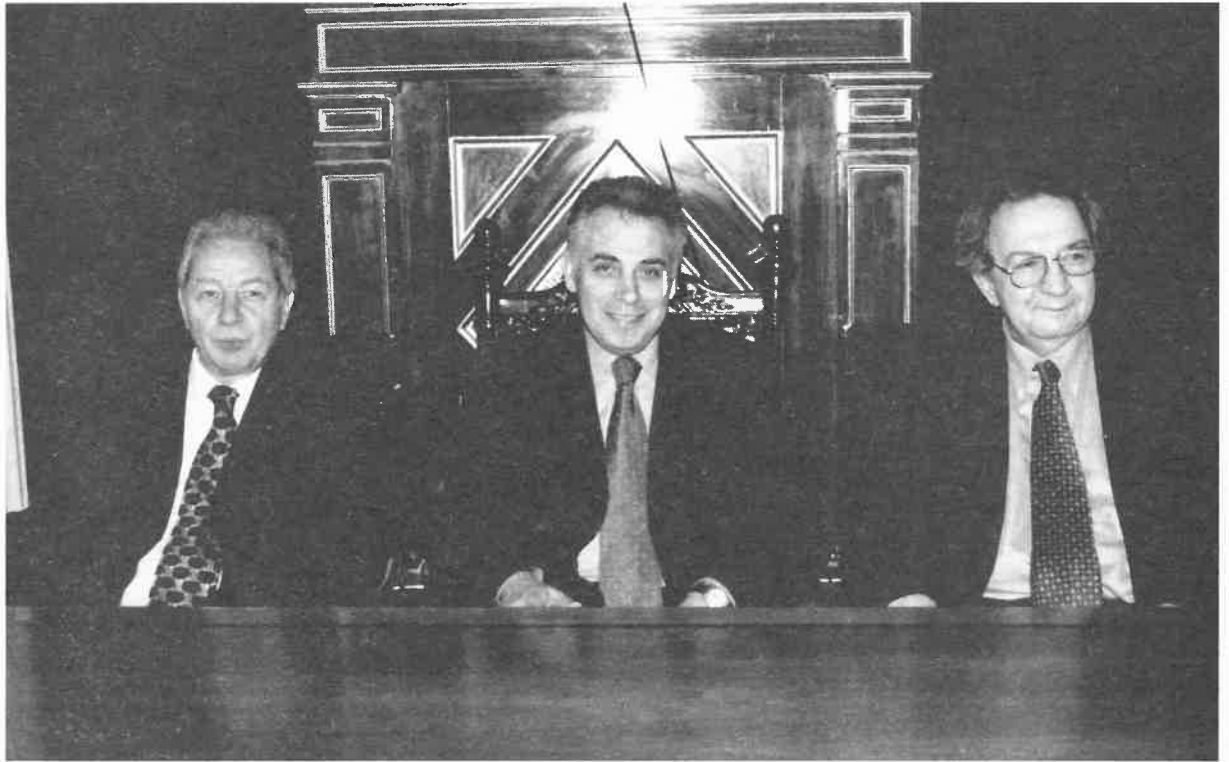
Τέλος των εργασιών του Συνεδρίου





# Κ Α Τ Α Λ Ο Γ Ο Σ Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ω Ν

- ΚΑΤΙΑ ΑΡΦΑΡΑ**  
Θεατρολόγος-Υποψήφια Διδάκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ**  
Συγγραφέας-Πρόεδρος Δ.Σ. του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου
- ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ**  
Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ**  
Διδάκτορας Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας
- ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ**  
Επίκουρη Καθηγήτρια Α.Π.Θ. Σχολής Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου.
- ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΑΛΚΗΣ**  
Λέκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ**  
Λέκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΙΩΑΝΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ**  
Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ**  
Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης Τμήματος Φιλολογίας
- ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ**  
Φιλολόγος-Θεατρολόγος, Υποψήφια Διδάκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ**  
Φιλολόγος-Κριτικός-Διδάσκων Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ**  
Λέκτορας Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ**  
Θεατρολόγος-Υποψήφια διδάκτορας Θεατρολογίας Α.Π.Θ.
- ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ**  
Διδάκτορας θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ**  
Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ**  
Θεατρολόγος-Υποψήφιος διδάκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ**  
Θεατρολόγος-Διδάσκουσα στο Τμήμα Θεάτρου Α.Π.Θ. Σχολής Καλών Τεχνών
- ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ**  
Φιλολόγος-Θεατρολόγος, Υποψήφια Διδάκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΠΑΤΡΙΣΙΑ ΚΟΚΚΟΡΗ**  
Λέκτορας Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Παντείου Πανεπιστημίου
- ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΝΤΕΚΑΚΗ**  
Θεατρολόγος-Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ**  
Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΣ**  
Θεατρολόγος-Φιλολόγος (Γαλλ. Φιλολογίας)
- ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ**  
Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Β΄ κύκλου Πανεπιστημίου Κρήτης, Τμήματος Φιλολογίας
- ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ**  
Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ**  
Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης, Σχολή Επιστημών Αγωγής-Παιδαγωγικό Τμήμα Δ.Ε.-Σκηνοθέτης
- ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ**  
Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ**  
Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΠΕΝΑΚΗ**  
Θεατρολόγος-Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ**  
Λέκτορας Τμήματος Γαλλικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ**  
Μεταπτυχιακή φοιτήτρια διδακτορικού επιπέδου Goldsmith's College, Univ. of London
- ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ**  
Καθηγητής Α.Π.Θ. Σχολή Καλών Τεχνών-Τμήμα Θεάτρου
- ΕΛΕΝΑ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ**  
Διδάκτορας της Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales-Paris
- ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ**  
Λέκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ**  
Διδάκτορας Θεατρολογίας-Διδάσκων Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών.
- ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ**  
Διδάκτορας, Department of Drama- University of Bristol-U.K.
- ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ**  
Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ**  
Θεατρολόγος-Υποψήφια Διδάκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ**  
Μεταπτυχιακό δίπλωμα (Master) Θεατρολογίας, Διδάκτορας Πανεπιστημίου Κρήτης, Τμήματος Φιλολογίας
- ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ**  
Διδάκτορας-Συγγραφέας
- ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ**  
Καθηγήτρια Τμήματος Γαλλικής Φιλολογίας Α.Π.Θ.
- ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ**  
Ομότιμος Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ**  
Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ**  
Research Fellow, Center for Hellenic Studies, Ilex Foundation
- ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ**  
Λέκτορας Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ANNA ΤΑΜΠΙΑΚΗ**  
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών
- ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ**  
Σημειωτικός θεάτρου/λογοτεχνίας, Κριτικός
- ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ**  
Καθηγητής Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης
- ΓΙΩΡΓΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ**  
Συγγραφέας - Γενικός Γραμματέας της Επιτελείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων



*Φωτογραφίες από την τελετή έναρξης του Συνεδρίου.*





## Φώτος Πολίτης (1890-1934)

**Θ**εατρικός κριτικός, σκηνοθέτης, ο πρώτος του Εθνικού Θεάτρου, συγγραφέας και μεταφραστής από τους δημιουργούς του νεοελληνικού θεάτρου. Γιος του Νικολάου Πολίτη και αδελφός του Λίνου Πολίτη, ανήκει στην αθηναϊκή γενιά που διαμορφώνεται μέσα στις γλωσσικές και πολιτικές διαμάχες των αρχών του εικοστού αιώνα. Ωστόσο, οι πρώτες του εκδηλώσεις συνδέονται με το λυρισμό: ολιγόστιχα ποιήματα δημοσιευμένα με το ψευδώνυμο «Siegfried» στα περιοδικά *Ο Νουμάς* (1905) και *Η γησώ* (1907). Τον Ιούνιο του 1908 κερδίζει το δεύτερο βραβείο στον Παντελίδειο δραματικό διαγωνισμό με το τρίπρακτο δράμα του *Ο Βρυκόλακας*, εμπνευσμένο από το δημοτικό τραγούδι του *Νεκρού αδελφού*. Φοιτητής στη Γερμανία (1908-12), επηρεάζεται στην Ιένα από τις σοσιαλιστικές ιδέες του Γ. Σκληρού, τον οποίο και υπερασπίζεται με ένα άρθρο του στο *Νουμά* κατά την πολύμηνη συζήτηση (1907-9) που προκαλεί *Το κοινωνικόν μας ζήτημα*. Αλλά πολύ σταθερότερη και διαρκέστερη πάνω στο νεαρό φοιτητή είναι η επίδραση ενός άλλου προσώπου: του εξαδέλφου του Γιάννη Αποστολάκη, φοιτητή επίσης στο Βερολίνο κατά την περίοδο 1908-11.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το κυριότερο πεδίο, όπου αναπτύσσεται η πνευματική προσπάθεια του Φώτου Πολίτη, είναι το θέατρο. Αυτό αποδεικνύεται όχι μόνο από τη συγγραφή πρωτότυπων δραματικών έργων (*Τοιμισκής*, τραγωδία, 1915, και *Καραγκιόζης ο Μέγας*, σάτιρα, 1924) και από τη μετάφραση της τραγωδίας του *Οιδίπους τύραννος* (μεταθανάτια δημοσίευση, 1936), αλλά και από την πολυετή απασχόληση του συγγραφέα τόσο με τη θεατρική κριτική όσο και με τη σκηνοθεσία, καθώς και με τη διδασκαλία του σε δραματικές σχολές. Αν ως θεατρικός δημιουργός ο Φώτος Πολίτης δεν ξεχωρίζει ιδιαίτερα για τις επιδόσεις του, ως κριτικός επιβάλλεται ασφαλώς περισσότερο. Περίπου 1000 άρθρα του δημοσιεύονται στις αθηναϊκές εφημερίδες (πρωτοεμφανίστηκε στη *Νέα Ελλάδα* το 1915) κατά την εικοσαετία της πνευματικής του δράσης (1914-34). Βασικό, αλλά όχι αποκλειστικό βέβαια, αντικείμενο των άρθρων αυτών είναι το θέατρο: ένας χώρος όπου ο κριτικός, αυστηρός αρνητής της μετριότητας, αποδεικνύει, μαζί με την καλλιέργεια του, τον ασυμβίβαστο ιδεαλισμό του και την ακοίμητη φροντίδα του για μια τέχνη υψηλής στάθμης. (Το 1984 εκδόθηκε, με επιμέλεια του γιου του Νίκου Πολίτη, ο πρώτος τόμος των κειμένων του που περιλαμβάνει επιλογή των θεατρικών κριτικών και των άρθρων του από το 1915 ως το 1928).

Την ίδια φροντίδα φανερώνουν και οι σκηνοθετικές του πρωτοβουλίες. Ξεκινώντας το 1919 με τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, ο Φώτος Πολίτης πιστοποιεί το ενδιαφέρον του για την αρχαία τραγωδία και, παράλληλα, τη γνωριμία του με το έργο του Μαξ Ράινχαρτ, καθώς και με το ρόλο του «σκηνοθέτη» (παρουσίας καινούργιας τότε στο θέατρο). Δημιουργικότερος όμως εμφανίζεται στα δυο τελευταία χρόνια της ζωής του (1932-34) όταν, ως πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου, ανεβάζει 35 θεατρικά έργα. Η ποικιλία των έργων αυτών είναι χαρακτηριστική: αρχαία τραγωδία αλλά και νεοελληνικό θέατρο, ξένοι κλασικοί αλλά και νεότεροι συγγραφείς. Με αυτούς τους όρους, ο Φώτος Πολίτης στη σύντομη ζωή του (πέθανε μόλις 44 χρονών) αναδεικνύεται ένας από τους πιο σημαντικούς και ολοκληρωμένους παράγοντες του νεοελληνικού θεάτρου στον αιώνα μας. Είναι ταυτόχρονα οδηγός των συγγραφέων, των ηθοποιών και του κοινού: κριτικός, σκηνοθέτης και θεατρικός δάσκαλος.

Αλλά η επιρροή του στο Μεσοπόλεμο έχει ασφαλώς γενικότερη σημασία. Δημοσιογράφος με κύρος (έχει, φυσικά, απαρνηθεί από καιρό τις ιδέες του Γ. Σκληρού), ασκεί αναμφισβήτητη επίδραση στο ευρύτερο κοινό. Αν κάποτε διαφοροποιείται από τον Γιάννη Αποστολάκη, υπερβαίνοντας την αποκλειστική προσήλωση στον Σολωμό και στο δημοτικό τραγούδι, έτσι που να αντιμετωπίζει θετικά και ορισμένες άλλες πνευματικές αξίες (λ.χ. τον Παπαδιαμάντη, εν μέρει τον Παλαμά, το θέατρο του Καραγκιόζη, την Κρητική λογοτεχνία κ.ά.), δεν παύει, ωστόσο, να υπερασπίζεται με πάθος ένα παραδοσιακό ή συντηρητικό σύστημα ιδεών συνδεδεμένο άμεσα με τον «εθνισμό». Όταν, το 1929, με *Το ελεύθερο πνεύμα* του, ο Γιώργος Θεοδοκάς εντάσσει τον Φώτο Πολίτη στο στρατόπεδο του «πνευματικού μιλιταρισμού» και του προσάπτει το «δογματισμό» του, ασφαλώς εκφράζει τις αντιδράσεις μιας νέας γενιάς που αναζητά καινούργιους ορίζοντες και που δεν αισθάνεται άνετα μέσα στο κλίμα του μαχόμενου ιδεαλισμού.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΟΥΛΛΑΣ

Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκδοτική Αθηνών 1991, σσ. 321-322.

*στη μνήμη του Φώτου Πολίτη*



ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ  
ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΗΤΟΡΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ  
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΘΕΟΔΟΣΙΟ ΠΕΛΕΓΡΙΝΗ\*

*Κύριε Πρόεδρε, Κυρίες και Κύριοι*

*Είμαι μεταξύ εκείνων που πιστεύουν ότι οι διάφοροι τομείς του πολιτισμού –Επιστήμη, Τέχνη, Φιλοσοφία, Θρησκεία– πέρα από την κύρια αποστολή που έχει ο καθένας τους, επικοινωνούν μεταξύ τους. Έτσι, στο πλαίσιο της τέχνης το θέατρο, πέρα από την αισθητική απόλαυση που προσφέρει και είναι η κύρια αποστολή του, είναι ικανό να μεταφέρει και πληροφορίες για την εποχή που αναδείχτηκε αυτό ή για παλιότερες εποχές, για επιστημονικές ακόμα θεωρίες.*

*Θα ήθελα να αναφέρω ένα παράδειγμα από τον Σαίξπηρ που είναι και το αντικείμενο της επόμενης ομιλίας. Είναι γνωστό ότι ο Σαίξπηρ δεν μας άφησε πληροφορίες για τη ζωή του, ένας άνθρωπος που έζησε πλήρως στο περιθώριο. Ακόμα και το μοναδικό πορτραίτο του, το οποίο έχουμε, δεν ξέρομε αν είναι δικό του. Χαρακτηρίστηκε ως ένας «ψοφοδεής». Δεν ξέρω. Εκείνο όμως που είναι βέβαιο είναι ότι μέσα από το έργο του φρόντισε αυτός ο άνθρωπος, ο οποίος δεν άφησε τίποτα από τη ζωή του, να μας πληροφορήσει για τις πιο προχωρημένες θεωρίες της εποχής του. Χαρακτηριστικά, η άποψη ότι το Σύμπαν είναι άπειρο, άποψη που εισηγήθηκε ο Βρυνο και για την οποία κάηκε, βρίσκεται μέσα στο έργο του Σαίξπηρ. Σ' ένα από τα δράματά του συγκεκριμένα, εμφανίζει τον Αντώνιο και την Κλεοπάτρα, δύο ερωτευμένους ανθρώπους που ο ένας προσπαθεί ν' αποσπάσει από τον άλλο τη βεβαιότητα ότι τον αγαπάει. Και ενώ η Κλεοπάτρα ρωτάει τον Αντώνιο «πόσο μ' αγαπάς;» αυτός της λέει «θα χρειαζόμουν έναν καινούριο κόσμο και έναν καινούριο ουρανό για να μπορέσω να εκφράσω αυτήν την αγάπη». Οι μελετητές του Σαίξπηρ έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι μέσα από αυτές τις αθώες φράσεις ο μεγάλος δραματογράφος ουσιαστικά έρχεται να μεταφέρει μια παράνομη θεωρία της εποχής του. Μ' αυτήν την έννοια πιστεύω ότι το αναγεννησιακό θέατρο γενικότερα αλλά και το μεταγενέστερο σαν ένας φορέας πληροφοριών είναι μια πηγή απ' όπου καθένας μπορεί ν' αντλήσει πληροφορίες για πράγματα που μπορεί να τα μάθει από άλλους χώρους αλλά ίσως όχι με τον τρόπο που το θέατρο μπορεί να τα παρουσιάσει. Από την άποψη αυτή θεωρώ ότι η επιλογή του θέματος του σημερινού συνεδρίου, σύμφωνα με το οποίο θα ανιχνευθούν οι επιρροές που ασκήθηκαν στο αναγεννησιακό και το μεταγενέστερο θέατρο, είναι ιδιαίτερα επιτυχής και ελπίζω ότι οι ομιλίες, οι οποίες θα γίνουν, θα δικαιώσουν τις προσδοκίες μας. Κύριε Πρόεδρε εύχομαι το Συνέδριο να στεφθεί από επιτυχία. Ευχαριστώ πολύ.*

\* Απομαγνητοφώνηση προφορικής προσφώνησης (άνευ χειρογράφου).





ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ  
ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΕΔΡΟ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΣΠΥΡΟ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ\*

**Η** παρουσία μου εδώ έχει δύο σκέλη. Το πρώτο σκέλος είναι η προσφώνηση και το δεύτερο θα είναι μια σύντομη ομιλία μου, που θα ακούσετε αργότερα. Ξεκινώ από την προσφώνηση.

Κατ' αρχήν εκφράζουμε τις θερμές ευχαριστίες μας προς το Πρυτανικό Συμβούλιο, τον Πρύτανη, Καθηγητή κ. Γεώργιο Μπαμπινιώτη, τους δύο Αντιπρυτάνεις, Καθηγητές κ. Αντώνη Κουτσελίνη και κ. Μιχάλη Δεσμυτζάκη, που μας παραχώρησαν την Αίθουσα Τελετών για την σημερινή εκδήλωση και το Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος» για τις εργασίες του Συνεδρίου, που ξεκινούν αύριο το πρωί και τελειώνουν την Κυριακή το απόγευμα. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμότατα όλους τους συνεργάτες και τους φίλους του Πανεπιστημίου Αθηνών, τους συνεργάτες και συνοδοιπόρους, αλλά και τους επίσης φίλους και συνεργάτες από τα Πανεπιστήμια Κρήτης, Θεσσαλονίκης και Πατρών που ήλθαν να λάβουν μέρος κι αυτοί στο συνέδριο το δικό μας, την τριμερίδα αυτή. Και με την ευκαιρία αυτή να ευχαριστήσω και τους μη λόγιους ή μάλλον λόγιους αλλά μη πανεπιστημιακούς, θεατρικούς συγγραφείς, καλλιτέχνες, οι οποίοι λαμβάνουν μέρος με ειδικές ανακοινώσεις.

Το συνέδριο μας αυτό είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Φώτου Πολίτη. Ο Φώτος Πολίτης υπήρξε όχι μονάχα ένας μέγιστος σκηνοθέτης, για τα ελληνικά μέτρα, αλλά και μια πολύ ισχυρή πνευματική προσωπικότητα γενικότερα. Τόσο τα γραπτά του κείμενα, θεατρικές κριτικές, δοκίμια, όσο και η σειρά παραστάσεών του τον ανέδειξαν ως έναν από τους κορυφαίους και εμπνευσμένους δημιουργούς της νεότερης Ελλάδας. Για το έργο του θα συζητήσουμε εκτενέστερα στην καταληκτική συνεδρίαση την Κυριακή το απόγευμα, όπου θα έχω την τιμή να μιλήσω για τον Φώτο Πολίτη.

Αυτά ως προς την προσφώνηση. Περνάω τώρα στην ομιλία μου.

\* Απομαγνητοφώνηση προφορικής προσφώνησης (άνευ χειρογράφου).



**Ε** έρετε όλοι ότι θέμα του δικού μας Συνεδρίου είναι ο τρόπος που δέχεται επιδράσεις από το ευρωπαϊκό θέατρο το νεοελληνικό θέατρο από τον Γεώργιο Χορτάτη, το 1600 περίπου και λίγο νωρίτερα, μέχρι τις μέρες μας. Η δική μου ομιλία θα υπενθυμίσει κάτι άλλο, τις επιδράσεις που άσκησε το αρχαίο ελληνικό θέατρο και γενικότερα ο αρχαίος ελληνικός κόσμος στο δυτικό κόσμο, παίρνοντας ένα παράδειγμα: πώς έδρασε αυτός ο αρχαίος ελληνικός κόσμος στα έργα του Σαίξπηρ. Αν παρατηρήσετε στο πρόγραμμα των ανακοινώσεων τις λέξεις αρχαίος ελληνικός κόσμος τις έχω θέσει εντός εισαγωγικών και αυτό γιατί θέλω να εξηγήσω ότι δεν εννοώ πράγματι τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, αλλά πώς αντελήφθησαν τον αρχαίο ελληνικό κόσμο οι ποιητές, οι καλλιτέχνες, γενικά οι λόγιοι της εποχής της όψιμης Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Πώς εντοπίζουμε αρχαιοελληνικά στοιχεία στα έργα του Σαίξπηρ, που έχουμε σαν παράδειγμα.

Κατ' αρχήν είναι γνωστό, (αυτό το πρώτο που θα πω δεν αφορά μόνο στον Σαίξπηρ αλλά σε όλη την όψιμη Αναγεννησιακή και Μπαρόκ λογοτεχνία) ότι έχουμε ένα φόρτο από εμφανίσεις μυθολογικών προσώπων, στοιχεία της μυθολογίας, δρώμενα της μυθολογίας, τα οποία ήταν μια τεράστια μόδα διαδεδομένη τότε. Και βέβαια στους μέτριους ποιητές, τώρα που τους διαβάζουμε, είναι κάτι το ανιαρό, ενώ στους μεγάλους ποιητές, όπως είναι ο Σαίξπηρ μέγιστος, εντάσσονται μέσα στη δομή του έργου, στους χαρακτήρες των προσώπων, στις επιμέρους συγκρούσεις και αποτελούν στοιχείο δραματουργικά θετικό και καθόλου εξωτερικό, όχι σαν ποίκιμα μπαρόκ, αλλά μερικές φορές ακόμα κι όταν είναι ποίκιμα είναι τόσο σφιχτά δεμένο με τις δραστηριότητες των προσώπων και με τη λογοτεχνική ορμή που συνέχει τα έργα, ώστε να το αποδεχόμαστε ως στοιχείο δραματουργικά ισχυρό και θετικό.

Ένα δεύτερο μοτίβο, το οποίο συναντάμε σε έργα του Σαίξπηρ (και σε άλλα) είναι εμφανίσεις προσώπων μυθικών όπως είναι η Άρτεμις, η θεά Άρτεμις, που εμφανίζεται στον *Περικλή*. Ακόμα και σε μη αναμενόμενα έργα όπως η *Τρικυμία* ξαφνικά βγαίνουν η Ίρις, η Ήρα, εμφανίζονται θεότητες σαν μια παράξενη, μυστηριώδης παράσταση στο τέλος του έργου. Είναι μια σκηνή που σε μια βιαστική ανάγνωση, ο βιαστικός θεατής ή αναγνώστης θα πει «Τι είναι αυτό το πράγμα, ξαφνικά –πολύ παράξενο...». Αν το μελετήσει κανείς σοβαρότερα, εμβριθέστερα, θα δει ότι πράγματι τα μοτίβα αυτά ανοίγουν ένα νέο παράθυρο στο μέλλον, φέρνουν κάτι άλλο.

Το τρίτο στοιχείο είναι ότι σε τέσσερα τουλάχιστον έργα του ο Σαίξπηρ ασχολείται άμεσα ή έμμεσα με την αρχαία Ελλάδα. Τα αναφέρω με μια συμπτωματική σειρά. Ένα από αυτά είναι το νεανικό

\* Απομαγνητοφώνηση της άνευ χειρογράφου ομιλίας του.

του αριστούργημα *Όνειρο θερινής νυκτός*. Το έργο αυτό πλέκεται στην Αθήνα που προσδιορίζεται ως αρχαία Αθήνα, από τα ονόματα των δύο βασιλέων, Θησεύς και Ιππολύτη· υπάρχουν ακόμη ο Φιλόστρατος, η Ελένη και άλλα ονόματα που είναι ελληνικά και ο χώρος, η Αθήνα. Σπεύδω να τονίσω ότι η Αθήνα αυτή έχει τόσο σχέση με την κλασική Αθήνα όσο έχει η Αθήνα στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Είναι δηλαδή η Αθήνα ένας ιδεατός τόπος θεατρικός όπως είναι σε ένα άλλο έργο του Σαίξπηρ η Βοημία, στο *Μέτρο για μέτρο*, όπου λέει «πάμε στο λιμάνι, πάμε στο λιμάνι». Πού λιμάνι στη Βοημία, δεν υπάρχει ούτε σταγόνα νερό. Είναι ποιητικοί χώροι που δεν έχουν ρεαλιστικό αντίκρισμα. Αυτό συμβαίνει στο *Όνειρο θερινής νυκτός*.

Ένα άλλο έργο του Σαίξπηρ σχετικό με την αρχαία φιλολογία είναι ο *Τίμων ο Αθηναίος*. Ένα από τα λιγότερο παιγμένα. Είχα την τύχη να το ανεβάσω πριν από πολύν καιρό στο Volkstheater της Βιέννης. Το έργο πραγματεύεται τη ζωή ενός υπαρκτού προσώπου. Αυτός ο Τίμων είναι σύγχρονος του Αριστοφάνη και έζησε στην εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ο Αριστοφάνης τον αναφέρει δύο φορές. Μια φορά σ' ένα στάσιμο της *Λυσιστράτης*, όπου οι γυναίκες κοροϊδεύοντας τους άντρες λένε ότι είναι και ένας Τίμων και μιλάνε για ένα πρόσωπο που πιθανότατα είναι ακόμη εν ζωή. Και τον αναφέρει επίσης ο Αριστοφάνης σ' ένα σημείο στους *Όρνιθες*. Ο Σαίξπηρ προβάλλει αυτό το υπαρκτό πρόσωπο, για το οποίο έχει πληροφορίες ίσως μέσω του Λουκιανού, από μεταφράσεις προφανώς, γιατί υπάρχει ερωτηματικό για το αν ο Σαίξπηρ ήξερε αρχαία ελληνικά. (Επικρατούσε η άποψη ότι δεν ήξερε· υπάρχουν όμως νεότερα μελετήματα που έχουν δείξει πως έχουν συγκεντρωθεί στοιχεία που μπορούν να μας προβληματίσουν για το αν μπορούσε να προσεγγίσει την αρχαία ελληνική. Αυτό είναι ακόμα ερωτηματικό.) Το πρόσωπο αυτό το ρεαλιστικό, σύμφωνα με τα στοιχεία που συγκεντρώνει ο Σαίξπηρ, έχει πλάι του έναν κυνικό φιλόσοφο μάλλον, τον Αποίμαντο, ο οποίος είναι μια αντίστιξη προς αυτή τη φοβερή προσωπικότητα του Τίμωνος, ο οποίος από τη μια μεριά σπαταλάει χρήματα, δανείζει, χαρίζει συνέχεια και όταν φθάνει μια δύσκολη στιγμή απομακρύνονται οι πάντες, φεύγουν όλοι οι δήθεν φίλοι του και μένει μόνος στην ερημιά. Ως εδώ φαίνεται ότι είναι ιστορικά σωστό. Από εδώ αρχίζει ο Σαίξπηρ την ανατροπή. Εκεί στην ερημιά ξαφνικά σκάβοντας για κάποιο λόγο που δεν θυμάμαι ανακαλύπτει ένα θησαυρό. Με τον θησαυρό αυτό ξαναγυρίζει και τους εξευτελίζει. Αλλά ενώ τα πράγματα οδεύουν προς τη δικαιοσύνη και η απονομή δικαιοσύνης εξελίσσεται με μια ειρωνεία, εμφανίζεται ο Αλκιβιάδης, ένας Αλκιβιάδης σαιξπηρικός, ο οποίος καταλαμβάνει την εξουσία στο τέλος και φαίνεται σαν να επιβάλλεται ένα είδος απολυταρχικού καθεστώτος. Και τελειώνει το έργο με μια παράξενη πίκρα. Αυτός ο Τίμων ο Αθηναίος κινείται μέσα σε μια Αθήνα σαιξπηρική πιο κοντά σαν ανάμνηση προς την πραγματική, εντός χονδρών εισαγωγικών, απ' ότι στο *Όνειρο θερινής νυκτός*, αλλά οπωσδήποτε είναι πάλι μια σαιξπηρική Αθήνα και οι ήρωές του, που φέρουν ελληνικά ονόματα, είναι το ίδιο ελισαβετιανοί όσο είναι οι Ρωμαίοι ήρωές του, ο Αντώνιος ή η Ελληνίδα Κλεοπάτρα, όπως ο Κοριολανός, ο Τίτος Ανδρόνικος που είναι Ρωμαίοι αλλά ελισαβετιανοί Ρωμαίοι.

Ένα τρίτο έργο, στο οποίο έχει ασχοληθεί με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, είναι ένα παράξενο κείμενο, που λέγεται *Περικλής, πρόικηψ της Τύρου*. Αυτό το έργο θυμίζει τα αρχαία ελληνικά μυθιστορήματα (Λόγγος, Αχιλλέας Τάτιος), αυτά που δεν ξέρουμε ακριβώς πότε γράφτηκαν, (περίπου το 2<sup>ο</sup> αιώνα μ. Χ. εποχή της Ρωμαιοκρατίας γενικά στη λεκάνη της Μεσογείου) και κινείται σε χώρους του άλλοτε ελληνιστικού κόσμου, Αντιόχεια, Έφεσο, Τύρο, Ταρσό, Μυτιλήνη, έχει εκπληκτικές σκηνές π.χ. σ' ένα πορνείο στη Μυτιλήνη. Το έργο αυτό έχει παιχτεί στην Ελλάδα μία μόνο φορά, προ εικοσαετίας, σε δύο παραστάσεις στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με σκηνοθεσία του μεγάλου έλληνα σκηνοθέτη Α-

λέξη Σολομού. Στην ουσία είναι ένα έργο άγνωστο για το ευρύτερο κοινό. Είναι ένα έργο πάρα πολύ παράξενο, εντελώς τρελό. Παντρεύονται, βουλιάζουν καράβια, πειρατές πνίγονται, νεκραναστάσεις, είναι ένα παράξενο έργο. Αυτό που θυμίζει ελληνική αίσθηση είναι ο άλλοτε ποτέ ελληνιστικός κόσμος. Αλλά είναι ένα πολύ ωραίο έργο.

Ένα τέταρτο παράδειγμα, πλην της *Κλεοπάτρας* (που τότε θάταν πέντε), είναι ο *Τρωίλος και η Χρυσίδα* άλλο ένα αινιγματικό, παράξενο έργο, το οποίο αλλού είναι μια grotesque κωμωδία, αλλού ρέπει προς ένα παράξενο λυρισμό με τραγικές διαστάσεις και αλλού γίνεται μια φάρσα κυνικότατη. Υπάρχει μια από τις πιο συναρπαστικές φιγούρες του Σαίξπηρ, ο Πάνδαρος, που είναι στην ουσία ρουφιάνος και προσπαθεί να τα φτιάξει όλα, να τα βολέψει. Εκεί οι ήρωες είναι ο Μενέλαος, η Ελένη, ο Αγαμέμνων και από την άλλη μεριά ο Έκτορας, ο Πρίαμος, πρόσωπα της Ιλιάδας. Η όλη ανάπτυξη του μας δημιουργεί μια αίσθηση προβληματική ως προς την αισθητική του έργου αυτή καθαυτή. Δεν είναι τυχαίο ότι το έργο το έχει ανεβάσει στην Ελλάδα πρώτος ο άλλος μεγάλος σκηνοθέτης, ο Κάρολος Κουν στον θερινό «Άτλαντα», που ήταν τότε θέατρο, πριν από τριάντα περίπου χρόνια. Νομίζω ότι δεν είχε ξαναπαιχτεί ποτέ πριν και ξαναπαίχτηκε άλλες δύο φορές, αργότερα, αν δεν κάνω λάθος. Πραγματικά ένα πολύ ενδιαφέρον έργο, όπου βλέπουμε πώς σχολιάζει τους ομηρικούς ήρωες, πώς τους φωτίζει μ' ένα δικό του τρόπο, πώς υποσκάπτει ξαφνικά τις σκηνές όταν πάνε να γίνουν ρομαντικές και αλλού τις αφήνει να επιβιώσουν ως ρομαντικές σκηνές, είναι καταπληκτική σαν σύνθεση και γενικά δημιουργεί ένα γοητευτικότατο σύνολο.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να πω ότι μέσα από αυτά τα τέσσερα-πέντε παραδείγματα που ανέφερα, φαίνεται ότι στην ουσία ο Σαίξπηρ επικοινωνούσε με το αρχαίο ελληνικό πνεύμα. Την αισθητική σχέση του με την αρχαιότητα θα πρέπει, νομίζω, να την ταυτίσουμε με τα ζωγραφικά και γλυπτικά αλλά και μουσικά έργα της εποχής του.

Μιλούμε για ένα «ελισαβετιανό αρχαίο ελληνικό κόσμο». Ωστόσο ο Σαίξπηρ έδωσε στον «πλαστό» αυτό κόσμο διαστάσεις σύνθετες, ποικίλες, γοητευτικές και κάποτε ανεπανάληπτες. Σας ευχαριστώ.



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

## ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ – ΘΕΑΤΡΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ

ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΛΗΠΤΙΚΩΝ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΩΝ  
ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

**Η** εντατική θεατρολογική έρευνα των τελευταίων 25 ετών, ιδίως στον τομέα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και του δράματος, έχει δημιουργήσει μια νέα βάση δεδομένων και έχει τροποποιήσει ριζικά την οπτική, την εμβέλεια και τη συνθετική στοχοθεσία των παλαιότερων ιστοριών του νεοελληνικού θεάτρου, εφαρμόζοντας μεθοδολογίες της ιστοριογραφίας, που χαρακτηρίζουν την επιστημονική θεατρολογία.<sup>1</sup> Συνυπολογίζοντας συστηματικά και διαχρονικά τις παράλληλες εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θέατρο και εξετάζοντας τα ελληνικά φαινόμενα σε μια ευρύτερη προοπτική που συμπεριλαμβάνει το σύνολο του βαλκανικού χώρου, μπορούμε να πούμε σήμερα, πως οι διαδικασίες πρόσληψης στο θεατρικό τομέα έχουν διαφωτιστεί με τέτοιο τρόπο και σε τέτοιο βαθμό, που επιτρέπουν πλέον μια πρώτη, έστω δοκιμαστική ακόμα, σφαιρική, συγκριτική και συνθετική παρουσίαση, στηριζόμενη στα ερευνητικά πορίσματα των τελευταίων ετών, που έχουν τροποποιήσει το σύνολο της εικόνας της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.<sup>2</sup> Στη σύντομη αυτή εισήγηση δεν θα υπεισεέλθω σε ε-

<sup>1</sup> Οι ιστορίες του ελληνικού θεάτρου αρχίζουν ουσιαστικά με τον Κωνσταντίνο Σάθα, στην προσπάθειά του να γεφυρώσει το Κρητικό θέατρο της Αναγέννησης με το αρχαίο ελληνικό: Κων. Ν. Σάθας, *Ιστορικών δοκίμιων περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών, ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν θέατρον, εν Βενετία 1878*, συνεχίζουν με την περιοριστική σκοπιά των δύο βασιικών ιστορικών, του Λάσκαρη και του Σιδέρη: Νικ. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα 1938-9 και Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Α', 1794-1908, Αθήνα 1951, επανέκδοση με διορθώσεις Αθήνα 1991, ενώ από τον τόμο Β' έχουν κυκλοφορήσει δύο τεύχη: μέρος πρώτο, Αθήνα 1999, και μέρος δεύτερο, Αθήνα 2000· στη συνέχεια δημοσιεύεται η ιστορία του Μίμη Βάλσα, που έχει εκπονηθεί στο κυριότερο μέρος της την εποχή του Μεσοπολέμου και περιορίζεται κυρίως στη δραματογραφία: Μ. Valsa, *Le Théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin 1960 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 18), και σε ελληνική μετάφραση με νέα εισαγωγή: Μ. Βάλσας, *Το ελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Εισαγωγή – μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994. Πιο πρόσφατες προ-

σεγγίσεις μικρότερης εμβέλειας είναι της Aliki Bacoroulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Athens 1982, του Δημήτρη Σιατόπουλου, *Το θέατρο του Εικοσιένα*, Αθήνα 1972 και *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης. Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Αθήνα 1984. Πιο συγκροτημένο και ισορροπο είναι το εκτενές άρθρο του Δημ. Σπάθη, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμ. 10, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 11-67, ενώ τα τελευταία επιτεύγματα της έρευνας βρίσκονται στην επισκόπηση του Β. Πούχνερ, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ως τη Μικρασιατική Καταστροφή», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 355-454 (βλ. και το άρθρο «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάς. Η ιστορία και ο πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, τόμ. 2, Αθήνα, «Πάπυρος» 1998, σσ. 560-577, σχήμα 4°).

<sup>2</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 229-242.

πιμέρους λεπτομέρειες και θα προσπαθήσω να μείνω στο επίπεδο των ιστορικών μακροδομών. Σήμερα συνεχίζονται και ολοκληρώνονται οι πρόσφατες προσπάθειες μιας συστηματικής ανίχνευσης των «επιδράσεων» και αφομοιώσεων των μεγάλων ευρωπαϊκών λογοτεχνιών στο νεοελληνικό θέατρο, προσπάθειες που ξεκίνησαν με το σφαιρικό μελέτημα του Γιώργου Βελουδή για τις γερμανικές επιδράσεις,<sup>3</sup> συνεχίστηκε από τον υποφαινόμενο με αντίστοιχα μελετήματα για τις ιταλικές επιδράσεις στο νεοελληνικό θέατρο,<sup>4</sup> καθώς και την επίδραση των βόρειων λογοτεχνιών κατά το χρονικό διάστημα 1895-1922<sup>5</sup> και ολοκληρώθηκε ουσιαστικά με τη μονογραφία για την πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο.<sup>6</sup> Πάντα μένει ακόμα διερευνητέο το θέμα των αγγλικών και αμερικανικών επιδράσεων (δηλαδή κυρίως μια αναψηλάφηση του θέματος: Σαίξπηρ στην Ελλάδα),<sup>7</sup> καθώς και των ισπανικών, που πέρα από την πρόσληψη του Lope de Vega και του Calderon de la Barca εστιάζονται βασικά στο Federico Garcia Lorca, ο οποίος άφησε σαφή τα ίχνη του στη μεταπολεμική δραματογραφία.<sup>8</sup> Αν συνυπολογίσουμε και τη συστηματική ανίχνευση των προσληπτικών μηχανισμών στο θέατρο των άλλων βαλκανικών λαών και των διασυνδέσεών τους με το ελληνικό,<sup>9</sup> τότε δεν είναι υπερβολικό να υποστηρίξουμε πως, από την άποψη της συγκριτικής μεθοδολογίας, το νεοελληνικό θέατρο παρουσιάζει πληρέστερη και πιο συστηματική σύγχρονη ερευνητική κάλυψη απ' όσο οι άλλοι λογοτεχνικοί κλάδοι, χωρίς να παραγνωρίζουμε, ότι η ερευνητική διαδικασία στην ποίηση και την πεζογραφία είναι πιο σύνθετη και ενδεχομένως και πιο περίπλοκη. Πάντως οι παλαιότερες σφαιρικές προσεγγίσεις στον τομέα αυτό σήμερα δεν μπορούν πια να ικανοποιούν, ιδίως όσον αφορά τις θεατρολογικές αναζητήσεις.<sup>10</sup> Αυτό το προβάδισμα, στη συλλογή των δεδομένων και στη συγκριτική μεθοδολογία, στη διαφώτιση της λειτουργίας των μηχανισμών της πρόσληψης και στην εξιχνίαση των μακρόχρονων σταθερών, μας δίνει το θάρρος να αποτολμήσουμε μια πρώτη σφαιρική, συγκριτική προσέγγιση στο σύνολο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

<sup>3</sup> G.Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, 2 vols., Amsterdam 1983. Σ' αυτό πρόσθεσα αργότερα ένα μικρότερο μελέτημα για τις ειδικές αυστριακές επιδράσεις (Β. Πούχνερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο: μια παρουσίαση», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 223-282· δημοσιεύτηκε στα γερμανικά και στα *Greek Letters* 5, 1990, σσ. 33-62).

<sup>4</sup> Β. Πούχνερ, «Οι σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum mundi*, ό.π., σσ. 157-227. Βλ. και την ιταλική του εκδοχή: «Influssi italiani su teatro greco» *Sincroni. Rivista semestrale di letteratura, teatro e sistemi di pensiero* 2/3 (Ιαν.-Ιούν. 1998), σσ. 183-232, τεύχος που είναι αφιερωμένο στις ιταλοελληνικές σχέσεις εν γένει.

<sup>5</sup> Β. Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 311-354 (και στα *Θέματα Λογοτεχνίας* 5, 1997, σσ. 91-114), που ετοιμάστηκε αρχικά για διάλεξη στο Cambridge και δημοσιεύεται στα αγγλικά στο περιοδικό *Κάμπος*, *Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (Cambridge 1998), σσ. 51-80.

<sup>6</sup> Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*. *Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999.

<sup>7</sup> Βλ. το παλιό άρθρο σε συνέχειες του Γ. Σιδέρη, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Θέατρο* Α'-Β' (1964), σσ. 27-33, Γ'-Δ' (1964), σσ. 56-62, Ε'-ΣΤ' (1964), σσ. 21-28, Ζ'-Η' (1964), σσ. 28-38, Θ'-Ι' (1964), σσ. 35-46, ΙΑ'-ΙΒ' (1964), σσ. 23-35, Α'-Β' (1965), σσ. 22-38, Γ'-Δ' (1965), σσ. 21-34, Ε'-ΣΤ' (1965), σσ. 23-35 (και στα αγγλικά στο *Theatre Research* VI/2, σσ. 85-99), μελέτημα περιεκτικό που όμως σήμερα δεν επαρκεί πια. Επίσης πρέπει να γίνουν ανιχνεύσεις για την αφομοίωση των George Bernard Shaw και του Oscar Wilde, καθώς και των Αμερικανών του Μεσοπολέμου (Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller κτλ.).

<sup>8</sup> Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Ο Ματωμένος Γάμος του Federico Garcia Lorca και το Νυφιάτικο Τραγούδι του Νότη Περγιάλη», στον τόμο: *Διάλογοι και Διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 271-312. Αντιπαρέρχομαι εδώ σποραδικές παραστάσεις και μεταφράσεις άλλων Ισπανών δραματογράφων, όπως του Echeveray, που μετέφρασε π.χ. ο Δημ. Βικέλας (Β. Πούχνερ, «Ο Βικέλας και το θέατρο», *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 285-310, ιδίως σσ. 302 εξ.).

<sup>9</sup> Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Μια συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993 (γερμανικά Frankfurt etc. 1994).

<sup>10</sup> Βλ. Ε. Κριαράς, «Ιταλικές επιδράσεις σε παλαιότερα ελληνι-



Όσο δεν μπορεί σήμερα να ισχυριστεί κανείς, ότι είναι δυνατό να παρουσιάσει μian εξαντλητική ανάλυση των ευρωπαϊκών επιδράσεων στο νεοελληνικό θέατρο και δράμα, γιατί λείπουν ακόμα πολλές επιμέρους προεργασίες. Και αν αποτολμώ μια πρώτη σφαιρική συγκριτική αντιμετώπιση του θέματος, δεν είναι γιατί παραγνωρίζω τις υπάρχουσες ελλείψεις, αλλά γιατί οδηγούμαι από την ερευνητική ανάγκη, να σταθμίσει η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου μακροπρόθεσμα τις συνολικές διεργασίες των αφομοιωτικών διαδικασιών, να καταλήξει σε σφαιρικά συμπεράσματα ως προς τα βάρη και τα μεγέθη στο διαλεκτικό γίνεσθαι μεταξύ μίμησης και παράδοσης, που χαρακτηρίζει τη μισή χιλιετία της ύπαρξής της,<sup>11</sup> και να αντιδιαστέλλει και να διαφοροποιήσει τις εκάστοτε συγκυρίες πάνω στις δομές βάθους και πλάτους, που διέπουν τις σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το δυτικοευρωπαϊκό, από τη Βενετοκρατία και εντεύθεν.

Η ανίχνευση των μακρόχρονων δομικών σταθερών αποδεικνύει ότι οι πιο μόνιμες επιδράσεις στο νεοελληνικό θέατρο είναι οι γαλλικές, σχεδόν δίδυμες με τις ιταλικές, οι οποίες επικρατούν απόλυτα το 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, με εξαίρεση τη γαλλική αποστολή των Ιησουιτών, που ευθύνεται για τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων στα ελληνικά, στην Κωνσταντινούπολη και τις Κυκλάδες, καθώς και για τη συγγραφή θεατρικών έργων θρησκευτικής θεματολογίας, επίσης στα ελληνικά, που εμπλουτίζουν σήμερα ως «αιγαιοπελαγίτικο» θέατρο την ισχνή προεπαναστατική ελληνική δραματολογία.<sup>12</sup> Από την εποχή της πρώιμης Βενετοκρατίας στην ελληνόφωνη Ανατολή, στη συνέχεια της Λατινοκρατίας στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία (1204-1261), η Ιταλία στάθηκε μοιραία για την εξέλιξη της ελληνικής λογοτεχνίας και της ουμανιστικής παιδείας γενικότερα. Οι σχέσεις Ελλήνων λογίων με ιταλικά πανεπιστήμια ήταν στενές και γόνιμες ήδη στην εποχή των Παλαιολόγων.<sup>13</sup> Βέβαια στο χώρο του θεάτρου το Βυζάντιο δεν στάθηκε γέφυρα μεταξύ της Αναγέννησης και του αρχαίου πολιτισμού, όπως αυτό έγινε σε τόσους άλλους τομείς.<sup>14</sup>

κά κείμενα», *Εποχές* 45 (1963), σσ. 9-22 και Κ. Θ. Δημαράς, «Επαφές της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας με την αγγλική (1780-1821)», *Φροντισμάτα*, Αθήνα 1962, σσ. 39-66· πιο σφαιρικά Λ. Πολίτης, «Λογοτεχνία νεοελληνική και λογοτεχνία ευρωπαϊκή», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4/3 (Απρ. 1949), σσ. 89-93, Π. Μουλλάς, «Σχέσεις της νεοελληνικής με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία (1830-1920)», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* 2 (Αθήνα 1978), σσ. 56-59 και Κ. Μητσάκης, «Η ξένη επίδραση στην ελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Αθήνα 1982, σσ. 405-434. Βλ. επίσης Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Αθήνα 1996, 6<sup>η</sup> έκδ., σσ. 423-430 και Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα 1994, σσ. 283-295. Ειδικά για τις ιταλικές επιδράσεις βλ. τελευταία και το μικρό βιβλίο του Mario Vitti, *Η παράδοση της νεοελληνικής λογοτεχνίας, παράδοση ευρωπαϊκή*, Αθήνα 1995, που ωστόσο αφήνει απ' έξω βασικούς τομείς της ιστορίας του θεάτρου.

<sup>11</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του "ξένου προτύπου"», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379.

<sup>12</sup> Βλ. με όλη τη σχετική βιβλιογραφία W. Puchner, *Griechisches*

*Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

<sup>13</sup> Βλ. ενδεικτικά: D. Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice: Studies in the Dissemination of the Greek Learning from Byzantium to Western Europe*, Cambridge/Mass. 1962· K. Setton, «The Byzantine Background to the Italian Renaissance», *Proceedings of the American Philosophical Society* C, no. 1 (1956), σσ. 1-76 κτλ.

<sup>14</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 13-92, 397-416, 477-494 (συντομευμένο και βιβλιογραφικά ενημερωμένο ως «Το βυζαντινό "θέατρο"· ένας απολογισμός», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημονικές*, Αθήνα 1992, σσ. 21-43, από τα γερμανικά: «Zum "Theater" in Byzanz. Eine Zwischenbilanz», στον τόμο: G. Prinzing/D. Simon (ed.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, σσ. 11-16, 169-179). Βλ. επίσης τώρα Β. Πούχνερ, «Miscellanea byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 15-93.

Έτσι το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου συνδέεται άμεσα με τις πολιτισμικές εξελίξεις στην Ιταλία της Αναγέννησης. Βέβαια η διαδικασία της μεταφύτευσης προτύπων αντισταθμίζεται ήδη στην Κρήτη του 17<sup>ου</sup> αιώνα από μιαν αντίρροπη τάση, να προτιμώνται τα εγχώρια πρότυπα και οι εγχώριες παραδόσεις.<sup>15</sup> Οι διαδικασίες μίμησης αφομοιώνονται από, και εναρμονίζονται με τις ήδη υπαρκτές ντόπιες παραδόσεις. Από το μοντέλο αυτό, της διαλεκτικής ταλάντευσης μεταξύ μίμησης δυτικών προτύπων και εγχώριας θεατρικής παράδοσης, ως μιας σχέσης μητρόπολης και πολιτισμικής περιφέρειας, με διάφορες διαδικασίες αφομοίωσης, απόρριψης, ετεροχρονισμών, περιορισμένης ή ολικής κοινωνικής λειτουργικότητας κτλ.,<sup>16</sup> ξεφεύγει βασικά, σ' όλη την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου από το 17<sup>ο</sup> ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, μόνο το θέατρο σκιών ως παμβαλκανικό φαινόμενο της Τουρκοκρατίας.<sup>17</sup>

Μετά το 1700 αρχίζουν και υπερτερούν σταδιακά οι γαλλικές επιρροές: οι πρώτες φαναριώτικες μεταφράσεις του Μολιέρου γίνονται ακόμα από τα ιταλικά,<sup>18</sup> αλλά ήδη στο κωμικό μέρος της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαΐτη (1720) εμφανίζονται γαλλικά ονόματα, γνωστά από τις μολιερικές κωμωδίες (Sganarelle, Rouseaugnac, Scapin κτλ.).<sup>19</sup> Κατά το 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα οι γαλλικές επιδράσεις στη δραματογραφία βαδίζουν παράλληλα με τις ιταλικές, ως πρότυπα κυρίως της κλασικίζουσας δραματογραφίας με τη γνωστή τριανδρία των Γάλλων κλασικών δραματουργών της haute tragédie του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος), ενισχυμένη με τις τραγωδίες του Βολταίρου, του επίσης κλασικιστικού θεματοφύλακα των ιδεών της Γαλλικής Επανάστασης. Αυτός ο δραματουργικός προσανατολισμός είναι φανερός από τις πρώτες τραγωδίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, την *Ασπασία* και την *Πολυξένη* του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού (Βιέννη 1813, 1814),<sup>20</sup> ενώ οι μολιερικές κωμωδίες, στη διαφωτιστική ερμηνεία των Εγκυκλοπαιδιστών και ιδεολόγων (Voltaire, Rousseau, Laharpe) ως διδακτική σάτιρα για τη βελτίωση χαρακτηριστικών αδυναμιών,<sup>21</sup> μένουν, σε φόρμα και χαρακτήρες, σταθερό σημείο αναφοράς της ελληνικής κωμωδίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>22</sup>

Αποτελεί ένα αξιοπρόσεκτο γεγονός για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου, πως οι προεπαναστατικοί δραματογράφοι από το φαναριώτικο χώρο, αλλά και οι αγωνιστές όπως ο Γεώργιος Λασσάνης και ο Θεόδωρος Αλκαίος,<sup>23</sup> δεν χρησιμοποιούν πια ως αισθητικό μοντέλο της δραματογραφίας τους την ντόπια πα-

<sup>15</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Το Κρητικό θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 91-114.

<sup>16</sup> Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση», *ό.π.*

<sup>17</sup> Για τα νέα δεδομένα στη διερεύνηση των καταγωγών του ελληνικού θεάτρου σκιών βλ. Β. Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985 και του ίδιου, «Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen* 56 (1997), σσ. 151-188.

<sup>18</sup> Βλ. Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφοι μεταφράσεις*, Αθήνα 1988 και Γ. Γ. Ζώρα, «Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία* 7 (1990), σσ. 61-88. Σχετικά με νέες ανακαλύψεις χειρόγραφων μεταφράσεων του Μολιέρου στο 18<sup>ο</sup> αιώνα βλ. Α. Ταμπάκη, «“Φαναριώτικες” μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III.284 της βιβλιοθήκης “Μ.Εminescu” του Ιασιού», *Ο Ερασιστής* 21 (1997), σσ. 379-382.

<sup>19</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*,

Αθήνα 1991, σσ. 261-324, ιδίως σσ. 299 εξ.

<sup>20</sup> Για ανάλυση των τραγωδιών βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματογραφία: οι αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1813-1814) και η πρόσληψή τους», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 41-139.

<sup>21</sup> Στους προλόγους των πρώτων μολιερικών μεταφράσεων και των μεταφρασμένων κωμωδιών εν γένει κυριαρχεί η αγωνία δικαιολόγησης του θεατρικού γέλιου. Βλ. Β. Πούχνερ, «Δραματογραφικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», στον τόμο: *Είδηλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-106, 188-225 (και *Ελληνικά* 50, 2000, σσ. 232-304).

<sup>22</sup> Βλ. Α. Tambaki, *La présence de Molière en Grèce. Autour de traductions de ses pièces en grec moderne*, Clermont-Ferrand 1976 και της ίδιας, *Η νεοελληνική δραματογραφία και οι δυτικές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα 1993, σσ. 127 εξ., 149 εξ., 157 εξ., 165 εξ.

<sup>23</sup> Για τη δραματογραφία του Λασσάνη βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Ο

ράδοση της κλασικίζουσας δραματοουργίας που είναι το Κρητικό θέατρο, όπως το έκανε το Επτανησιακό και το Αιγαιοπελαγίτικο του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>24</sup> αλλά υιοθετούν ως δραματοουργικό πρότυπο την ίδια την αρχαία τραγωδία στην κλασικιστική γαλλοϊταλική της εκδοχή,<sup>25</sup> που εκείνα τα χρόνια δέχεται κάποια ισχυρά πλήγματα από τους Ρομαντικούς. Στο ζήτημα αυτό βέβαια εμπλέκεται και το γλωσσικό ζήτημα, ο ευρωπαϊκός φιλελληνισμός και η πολιτική των Μεγάλων Δυνάμεων, τόσο πριν όσο και κατά και μετά την Ελληνική Επανάσταση.<sup>26</sup> Το πατριωτικό δράμα θα προτιμήσει από την αρχή τα κλασικιστικά σχήματα.<sup>27</sup>

Ωστόσο η γαλλική πρωτοκαθεδρία, που διαπιστώνεται ύστερα ως καθολικό φαινόμενο το 19<sup>ο</sup> αιώνα, δεν είναι καθόλου ξεκάθαρη από την αρχή: η εισαγωγή του μελοδράματος και της όπερας στον ελληνικό χώρο, στην Κέρκυρα, στο Σαν Τζιάκομο από το 1733,<sup>28</sup> και κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα ύστερα σε όλες τις σημαντικές ελληνικές πόλεις και στη Διασπορά,<sup>29</sup> διαβρώνει την κλασικιστική παράδοση, που το 18<sup>ο</sup> αιώνα είχαν καλλιεργήσει τα ιταλικά λιμπρέτα του Pietro Metastasio, μεταφραζόμενα ως θεατρικά έργα στην Ελλάδα ακόμα και στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>30</sup> ενώ οι πολιτικές τραγωδίες του Vittorio Alfieri με την αρχαία ελληνική θεματολογία τους είχαν ευρύτατη απήχηση ιδίως στην προεπαναστατική εποχή,<sup>31</sup> στις παραστάσεις τους στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησό, κι επηρέασαν το νεαρό τραγωδιογράφο Ιωάννη Ζαμπέλιο.<sup>32</sup> Άλλωστε η επτανησιακή δραματογραφία, που κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα δεν ξεχωρίζει από την αθηναϊκή σε θέματα και γλωσσικό ύφος,<sup>33</sup> είχε πάντα ένα σημαντικό μέρος της

Γεώργιος Λαοσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μύθος της Αριάδνης*, ό.π., σσ. 220-289.

<sup>24</sup> Για τις απηχήσεις του Κρητικού θεάτρου βλ. Β. Πούχγερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 178-196, ειδικά για την *Ερωφίλη* του ίδιου, «Απηχήσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 251-284.

<sup>25</sup> Για το θέμα βλ. Β. Πούχγερ, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 45-143, ιδίως σσ. 46 εξ.

<sup>26</sup> Για τις φιλελληνικές εκδηλώσεις στο θέατρο και στις θεατρικές παραστάσεις έργων με ελληνική θεματολογία βλ. Β. Πούχγερ, «Η ελληνική Επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σσ. 256-301. Για το γλωσσικό ζήτημα και πώς επηρέασε τα θεατρικά πράγματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Β. Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 23 εξ. και pass.

<sup>27</sup> Βλ. Β. Πούχγερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματοουργία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238, και ειδικά για το *Νικήρατο* (1826) του ίδιου, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 158-274.

<sup>28</sup> Όπου παίζονται το 18<sup>ο</sup> αιώνα σχεδόν 100 έργα. Βλ. Πλ. Μανρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκο-

μο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1 (1995), σσ. 147-192.

<sup>29</sup> Ν. Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα 1991· Ε. Σιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα 2001· Μ. Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα (1826-1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, διδ. διατρ., Αθήνα 2001.

<sup>30</sup> Για τη μεταφραστική παράδοση του Μεταστάσιου στην Ελλάδα βλ. Β. Πούχγερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119 και του ίδιου, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Τα *Ολύμπια*», στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα*, ό.π., σσ. 27-68. Βλ. επίσης του ίδιου, «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο. Η πρόσληψη Ιταλών λιμπρετιστών και θεατρικών συγγραφέων στην Ελλάδα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα*, ό.π., σσ. 241-260, ιδίως σσ. 244 εξ.

<sup>31</sup> Πούχγερ, «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός», ό.π., σσ. 261 εξ.

<sup>32</sup> Α. Ταμπάκη, «Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*, ό.π., σσ. 91-108 και Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλιδίου, «Περί το δραματικό έργο του Ιωάννου Ζαμπέλιου», *Παρησός* 6 (1964), σσ. 353-383.

<sup>33</sup> Αν εξαιρέσουμε το *Βασιλικό* του Α. Μάτεσι. Βλ. Β. Πούχγερ, «Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματοουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα*, ό.π., σσ. 221-240.

παραγωγής της στα ιταλικά.<sup>34</sup> Και οι κωμωδίες του Γκολντόνι, ιδίως του τύπου της κωμωδίας ηθών και χαρακτήρα, πιο άμεση έκφραση του διδακτισμού της κοσμοθεωρίας του Διαφωτισμού, αποτελούσαν, από την άποψη τόσο των μεταφράσεων όσο και του αριθμού παραστάσεων πάντα, ένα υπολογιστέο αντίπαλο δέος για τον Μολιέρο· έως το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχαν μεταφραστεί 30 κωμωδίες του Βενετσιάνου κωμωδιογράφου στα ελληνικά, μερικές μάλιστα σε αλληπάλληλες μεταφράσεις.<sup>35</sup>

Μπροστά σ' αυτή τη γαλλοϊταλική κλασικιστική «αδελφοποία» ως θεματοφύλακα του αριστοτελικού δράματος των κανόνων και των ενοτήτων, οι άλλοι ευρωπαϊκοί λαοί δείχνουν πιο περιορισμένες δυνατότητες επίδρασης, συνήθως με μεμονωμένες προσωπικότητες, όπως τον Σαίξπηρ και τον Σίλλερ,<sup>36</sup> αλλά και τον Victor Hugo, του οποίου το περίφημο *préface de Cromwell* αναπαράγει ο Αλεξάνδρος Ρίζος Ραγκαβής στη *Φροσύνη*, δραματοποιώντας που εκλαμβάνονται ως εκπρόσωποι μιας μη κλασικίζουσας δραματολογίας, όπως άλλωστε και οι Ισπανοί δραματογράφοι του siglo d' oro. Αυτή είναι και η διαπίστωση του Δημητρίου Βερναρδάκη στον πρόλογο της *Μαρίας Δοξαπατρή* (Μόναχο 1858). Γνήσια ρομαντικά δράματα, όπου διαλύεται και η κλασικιστική δραματική φόρμα, υπάρχουν σχετικά λίγα, όπως π.χ. ο *Μεσσίας* του Παναγιώτη Σούτσου (1839).<sup>37</sup> Από αυτή την άποψη, της διστακτικής αμφισβήτησης του γαλλοϊταλικού κλασικιστικού μοντέλου της δραματογραφίας, που εξακολουθεί να είναι παντοδύναμο αισθητικό πρότυπο προς μίμηση, η Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να παραλληλιστεί κάπως με τη Γερμανία του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο Lessing με τις νέες απόψεις του για το μεγαλείο του Σαίξπηρ θα σπάσει τον πάγο του απόλυτου προσανατολισμού προς το γαλλικό κλασικιστικό δράμα.

Η Ελλάδα βοηθιείται στο ξεπέραςμα των αισθητικών αυτών προδιαγραφών από την ύπαρξη του γαλλικού Ρομαντισμού, ο οποίος με τον Victor Hugo καταλύει τη δυναστεία των κανόνων, προτού το γαλλικό ρεαλιστικό και στρατευμένο κοινωνικό έργο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και το βουλευάρτο και η φαρσοκωμωδία, δημιουργήσουν νέα φορμαλιστικά στεγανά στη δραματογραφία, τα οποία ως αισθητικοί κανόνες του «καλοφτιαγμένου» έργου θα βρικόλακιάσουν στην ελληνική θεατρική κριτική ως το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, σαν απαράβατοι κανόνες μιας παρεξηγημένης και μηχανιστικής «θεατρικότητας». Η αναίρεση των κανόνων αυτών όμως θα γίνει στην ίδια τη Γαλλία ήδη στο fin de siècle, με τους γαλλόφωνους Βέλγους δραματογράφους και ποιητές Maeterlinck και Verhaeren. Δεν είναι τυχαίο, πως ο πρώτος άσκησε καταλυτική επίδραση στο «θέατρο ιδεών» στις αρχές του αιώνα μας, ότι από τον δεύτερο ο Παλαμάς μεταφράζει την *Ελένη της Σπάρτης* (1916).<sup>38</sup> Αλλά αυτό γίνεται σε μια στιγ-

<sup>34</sup> Ήδη το 18<sup>ο</sup> αιώνα: Β. Πούχνερ, «Η ιταλόφωνη θεατρική παραγωγή των Ελλήνων του 18<sup>ου</sup> αιώνα», τρίτο κεφάλαιο του μελετήματος «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 203-216. Για τον Ελληνοβενετσιάνο κωμωδιογράφο και λιμπρετίστα Αντώνιο Συμεών Ζωγράφου βλ. Β. Πούχνερ, «Αντώνιος Συμεών Ζωγράφος: Έλληνας λιμπρετίστας και κωμωδιογράφος στη Βενετία, στα χρόνια της πτώσεως της Γαληνοτάτης και της γαλλοαυστριακής κατοχής (1783-1818)», στον τόμο: *Theatrum mundi*, ό.π., σσ. 103-129.

<sup>35</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 345-

358, και διευρυμένο με νέα στοιχεία του ίδιου, «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός», ό.π., σσ. 250-260 με τη σχετικά πλούσια βιβλιογραφία.

<sup>36</sup> Η προσληπτική διαδικασία των δραματικών έργων του Friedrich Schiller διαφαίνεται καθαρά στη βιβλιογραφία μεταφράσεων του Λάμπρου Μυγδάλη, *Ελληνική βιβλιογραφία Φρίντριχ Σίλλερ 1813-1986*, Θεσσαλονίκη 1986.

<sup>37</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Η στροφή του Ρομαντισμού προς το θρησκευτικό Μεσαίωνα. Ο *Μεσσίας* του Παναγιώτη Σούτσου (1839) και ο *Χριστός πάσχων*», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, ό.π., σσ. 141-169.

<sup>38</sup> Πούχνερ, «Ο γαλλικός Ρομαντισμός και η πρόσληψή του από την ελληνική δραματολογία του 19<sup>ου</sup> αιώνα», κεφάλαιο της μονογραφίας *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 70-80.

μή, όπου η σοβαρή δραματογραφία έχει πλέον απομακρυνθεί από το σκηνικό γίνεσθαι του πρακτικού θεάτρου. Και είναι βαριά η ιστορική ευθύνη της θεατρικής κριτικής, που ήθελε να μετρήσει το ποιητικό θέατρο της εποχής με τις δραματοουργικές μεζούρες του γαλλικού βουλευάρτου.<sup>39</sup>

Στην καλοστημένη βιομηχανία του γαλλικού έργου «με θέση», του περιπετειώδους μυθιστορηματικού έργου, της καλά κουρδισμένης δραματοουργίας του «καλοφτιαγμένου» έργου («*pièce bien faite*»), της κωμικής φάρσας και του βουλευάρτου,<sup>40</sup> που θα αποτελέσουν για πάντα τα δραματοουργικά πρότυπα του Γρηγορίου Ξενόπουλου,<sup>41</sup> στην ελληνική δραματογραφία του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργείται κάποιο αντίβαρο με το λεγόμενο «ιψενογερμανισμό» και τη «βορειομανία»,<sup>42</sup> την εισβολή των -ισμών του μοντενισμού στην Ελλάδα. Πρωτίτερα την πρωτοκαθεδρία του κλασικιστικού μοντέλου μπόρεσαν να κλονίσουν μόνο ο Σαίξπηρ, ιδίως στην πιο μοντέρνα και ρεαλιστική ερμηνεία του Νικόλαου Λεκατσά, που είχε σταδιοδρομήσει στο Βικτωριανό θέατρο της αγγλικής επαρχίας,<sup>43</sup> και το μελόδραμα, όπου στο ιταλικό ρεπερτόριο προστίθεται σταδιακά και το γαλλικό.<sup>44</sup> και φυσικά η γαλλική οπερέτα με τις συναρπαστικές μελωδίες του Jacques Offenbach μετά το 1870 στην Αθήνα. Αλλά το «θέατρο ιδεών» ήταν υπόθεση μιας περιορισμένης, κοινωνικά, νοημοσύνης, που άλλωστε δεν είχε καθαρούς ιδεολογικούς και αισθητικούς προσανατολισμούς· η σύγχυση Νιτσεισμού και Σοσιαλισμού, καθώς και Νατουραλισμού και Συμβολισμού είναι χαρακτηριστική. Εν γένει κυριαρχούν τα νεορομαντικά υφολογικά στοιχεία, ως ρομαντικοί προσλαμβάνονται τώρα καθυστερημένα ο Γκαίτε, ο οποίος σταδιοδρομεί τον 20<sup>ο</sup> αιώνα κυρίως με τον *Φάουστ*,<sup>45</sup> και ο Grillparzer. Το αντίπαλο δέος στην κυριαρχία του γαλλικού προσανατολισμού είναι τώρα η Γερμανία, γιατί και οι Σκανδιναβοί δραματοουργοί, κυρίως οι Ibsen και Strindberg, και ο Ρώσος Tolstoï, γίνονται γνωστοί στην Ευρώπη από τις γερμανικές σκηνές. Και από τη γερμανική δραματοουργία έρχονται ο Hauptmann και ο πιο «εύπεπτος» Sudermann, οι οποίοι σταδιοδρομούν στις ελληνικές σκηνές στη στροφή του αιώνα και επηρεάζουν δραματογράφους σαν τον Γιάννη Καμπύση και το Σπύρο Μελά.<sup>46</sup> Η ταχύτητα της πρόσληψης είναι τώρα ακαριαία: μεταφράσεις και παραστάσεις μπορεί να γίνονται τον ίδιο χρόνο ακόμα και στην Ελλάδα. Για την εξάπλωση του «ιψενογερμανισμού» ευθύνονται κυρίως ο Θωμάς Οικονόμου και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, αλλά και οι έξοχες μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Για την επικράτηση του νεορομαντικού πνεύματος εις βάρος του «ορθόδοξου» Νατουραλισμού μετρούν τα ονό-

<sup>39</sup> Χαρακτηριστικό για τη σύγχυση παράδειγμα είναι η κριτικογραφία για την *Τρισεύγη* του Παλαμά (1903). Βλ. Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 408 εξ., 469 εξ.

<sup>40</sup> Βλ. Θόδ. Κασιμάκος, *Η παρουσία του θεατρικού έργου του Alexandre Dumas πατρός στην Ελλάδα και στον ευρύτερο ελληνόφωνο χώρο (μέσα ΙΘ' και Κ' αιώνας)*, Αθήνα 1997 και Α.-Ε. Δελβερούδη, «Βεντετισμός και “έργα με θέση”»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242.

<sup>41</sup> Β. Πούχγερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νεστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», *Νέα Εστία* 150 (2001), τεύχ. 1738, σσ. 446-487, και πιο ολοκληρωμένο στον τόμο *Αναγνώσεις και ερμηνείματα*, ό.π., σσ. 173-264.

<sup>42</sup> Για τους όρους αυτούς βλ. Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες

και το νεοελληνικό θέατρο», ό.π.

<sup>43</sup> Α. Δημητριάδης, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, διδ. διατρ., Ρέθυμνο 1997.

<sup>44</sup> Πούχγερ, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», ό.π., σσ. 207 εξ.

<sup>45</sup> Β. Πούχγερ, «Γκαίτε – θέατρο – Ελλάδα. Το δυναμικό τρίγωνο μιας πολλαπλής σχέσης», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης*, ό.π. σσ. 290-337, ιδίως σσ. 307-311.

<sup>46</sup> Για την πρόσληψη του Hauptmann χρήσιμη είναι η βιβλιογραφία του Α. Μυγδάλη, *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (1899-1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901-1986)*, Θεσσαλονίκη 1986. Για την επίδραση του Hauptmann στο Σπύρο Μελά βλ. τώρα Β. Πούχγερ, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή τα κριτήρια της “σκηνικής επιτυχίας” την εποχή του “Θεάτρου των ιδεών”». Μια επανεξέταση», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα*, ό.π., σσ. 265-380.

ματα του d'Annunzio, του Maurice Maeterlinck, του Hugo von Hofmannsthal και των συμβολιστικών έργων του Hauptmann.

Όσο αυτό που επικρατεί πραγματικά ως τη Μικρασιατική καταστροφή στο κοινό είναι το θέατρο σκιών ελληνικού τύπου,<sup>47</sup> το κωμειδύλλιο με τον ντόπιο ηθογραφισμό του αλλά τις δυτικές μελωδίες,<sup>48</sup> η επιθεώρηση,<sup>49</sup> η οπερέτα και το βουλεβάρτο της Βιέννης και του Παρισιού. Στο θέατρο πρόξας η κυριαρχία του γαλλικού ρεπερτορίου παραμένει αδιαμφισβήτητη· ακόμα και ο Χρηστομάνος έπαιξε κατά κόρον γαλλικό βουλεβάρτο.<sup>50</sup> Αυτό αντισταθμίζεται κάπως με την εισβολή του Pirandello στο «Θέατρο Τέχνης» του Σπύρου Μελά το 1925· το pirandellismo θα αφήσει σημαντικά ίχνη στο θέατρο και τη δραματογραφία του ελληνικού Μεσοπολέμου.<sup>51</sup>

Μπροστά στην παντοδυναμία του ελαφρού θεάτρου κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που αποθεώνει από την belle époque του Τρικούπη ως το Όχι του Μεταξά, τους Offenbach, Scribe, Sardou, Labiche, Hennéquin, Gaspar, Séjour, Legouné, Dennery, Bisson, Ohnet, Coppée, Dumanoir, Feuillet, Thiboust, Dugué, Bouchardy και πολλούς άλλους σήμερα ξεχασμένους ή περίπου άγνωστους συγγραφείς,<sup>52</sup> η νέα δραματική γενιά της Γαλλίας, με θρησκευτικές και μεταφυσικές ανησυχίες, με τους Cocteau και Claudel, τους διασκευαστές αρχαίων δραμάτων Giraudoux και Apouilh, τον Gide και τον Montherlant, βρήκε μια δύσκολη θέση στα ρεπερτόρια των ελληνικών θεάτρων, αν και εμφανίζεται σε μελέτες, στην αρθρογραφία και στις αφομοιωτικές διαδικασίες Ελλήνων δραματοργών (π.χ. έντονα στον Πρεβελάκη).<sup>53</sup>

Πρέπει να παρατηρηθεί επίσης πως η σχέση σύζευξης ιταλικών και γαλλικών επιδράσεων στο νεοελληνικό θέατρο στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα περνάει μια κρίση και διαλύεται. Κατά το 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα κυριαρχεί το κλασικιστικό μοντέλο της δραματογραφίας της ιταλογαλλικής παράδοσης. Ακολουθούν κατά τη διάρκεια του περασμένου αιώνα ακόμα, ο γαλλικός Ρομαντισμός και η ιταλική όπερα (σποραδικά εμφανίζεται και η γαλλική), που συμβαδίζουν. Αξίζει να επισημάνει κανείς ότι στην εποχή του Συμβολισμού και του Νεορομαντισμού η αίγλη του d'Annunzio στην Ελλάδα μπορεί να συγκριθεί, σε μικρότερη κλίμακα βέβαια και με αρκετές διαφοροποιήσεις, με αυτή των Βέλγων συμβολιστών που γνώρισαν ενθουσιώδη υποδοχή από τους Έλληνες λογοτέχνες, ώσπου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα η ισορροπία ανατρέπεται αισθητά εις βάρος της ιταλικής επιρροής. Στο πρώτο μισό του αιώνα τα πράγματα κάπως αντισταθμίζονται με τον Pirandello και το pirandellismo (φαινόμενο αξιοπρόσεκτο, που συνεχίζεται βασικά ως σήμερα)<sup>54</sup> όμως με το υπαρξιακό θέατρο του Sartre και του Camus στη διάρκεια του Δεύτε-

<sup>47</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 409-418.

<sup>48</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, 2 τόμ., Αθήνα 1981.

<sup>49</sup> Θ. Χατζηπανταζής/Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, 3 τόμ., Αθήνα 1977, Λ. Μαράκα, *Ελληνική Επιθεώρηση 1894-1926*, 2 τόμ., Αθήνα 2000.

<sup>50</sup> Για το θέμα λείπουν οι προεργασίες· βλ. ενδεικτικά Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001, σσ. 117-133.

<sup>51</sup> Β. Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθησιασμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο*

*των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997, σσ. 131-183 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

<sup>52</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα “με θέση” και έργα “χωρίς θέση” στις ελληνικές σκηνές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η κληρονομιά του “καλοφτιαγμένου” έργου στην ελληνική δραματολογία του 20<sup>ου</sup> αιώνα», κεφάλαιο στη μονογραφία *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 81-115.

<sup>53</sup> Β. Πούχνερ, «Η γαλλική δραματολογία του Μεσοπολέμου», κεφάλαιο στη μονογραφία *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 138-151.

<sup>54</sup> Α. Προϊού/Α. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Roma 1998.

ρου παγκόσμιου πολέμου και το θέατρο «του παραλόγου» στη μεταπολεμική φάση, με τους Beckett,<sup>55</sup> Ionesco, Arrabal, Genet, Adamov κ.ά., η νεοελληνική δραματογραφία, που γνωρίζει έκτοτε μια πρωτοφανή άνθηση, θα δεχτεί αισθητικά, δραματοουργικά, θεματογραφικά και φιλοσοφικά ερεθίσματα, τα οποία προέρχονται σε μεγάλη πλειοψηφία από το Παρίσι.<sup>56</sup> Σ' αυτή τη μαζική παρουσία γαλλικών επιδράσεων μάταια προσπαθεί ο Dario Fo και ο de Filippo να κερδίσουν κάποιους πόντους.<sup>57</sup> Στο χώρο της διανόησης εισβάλλουν λίγο αργότερα και τα διδάγματα και ολοκληρωτικά θεωρήματα του δομισμού και της σημειολογίας, ως υπερ-επιστήμες με δυνατότητα καθολικής εφαρμογής σε όλες τις εκφάνσεις στους ανθρώπινους πολιτισμούς, αργότερα και ο αποδομισμός και ο μεταδομισμός, η *post-histoire* και το μεταμοντέρνο κτλ. Για τριάντα περίπου χρόνια μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το Παρίσι κατέχει μια παρόμοια θέση για την ελληνική διανόηση, όπως και κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα: το 1894, στον πρόλογο της παράστασης των *Βρυκολάκων* του Ίψεν, ο Ξενόπουλος διατύπωσε το αμίμητο: «Φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας».<sup>58</sup> Βέβαια η κατάσταση μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο είναι αφάνταστα πιο σύνθετη και η νέα διεθνικότητα οδηγεί σε τρόπους και αγωγούς αφομοίωσης παλαιότερα άγνωστους.

Η παντοκρατορία του Μπρεχτ στο θέατρο δεν αρχίζει πριν από την παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων*,<sup>59</sup> ενώ ο *Ματωμένος Γάμος* του Lorca και η έντονη και πολλαπλή πρόσληψή του χρονολογείται μια δεκαετία πιο πριν.<sup>60</sup> Η πρόσληψη των Αμερικών δραματοουργών του Μεσοπολέμου τοποθετείται στις αρχές της στο ξεκίνημα του Εθνικού Θεάτρου, ενώ ο Τσέχωφ, ο Γκόγκολ και οι θεατρικές διασκευές του Ντοστογιέφσκι συνοδεύουν σταθερά τα ρεπερτόρια μέσα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Τώρα και μικροί λαοί, όπως οι Ελβετοί μετά τον πόλεμο, με τους Dürrenmatt και Frisch, αποκτούν μια σημαντική φωνή, ή αργότερα η Αυστρία με τους Handke και Bernhard. Και σ' αυτή τη φάση η παρουσία Άγγλων και Αμερικανών συγγραφέων είναι αισθητή, και τα θεατρικά γεγονότα του Λονδίνου και της Νέας Υόρκης παρακολουθούνται στενά και επηρεάζουν και τα ελληνικά πράγματα. Ενώ πριν απ' τον πόλεμο ως χώροι εκπαίδευσης σκηνοθετών και ηθοποιών πρωτοστάτησαν κυρίως η Βιέννη, το Βερολίνο και το Μόναχο, με τα σεμινάρια Ράινχαρτ, τώρα, δίπλα στο Παρίσι, είναι η Αγγλία και οι Ηνωμένες Πολιτείες.

Αν θέλουμε να συνοψίσουμε τα γεγονότα ως προς τη σταθερότητά τους μέσα στο χρόνο, θα μπορούσαμε να πούμε, πως μαζί με τις ιταλικές επιδράσεις, από τις αρχές του νεοελληνικού θεάτρου στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, οι γαλλικές είναι οι πιο μακραιώνες και επίμονες. Από το Παρίσι του Κοραή μέχρι και σήμερα υπάρχει μια σταθερή παρουσία Ελλήνων διανοητών, καλλιτεχνών και λογοτεχνών στην Πόλη των Φώτων και της Διασποράς. Αυτή η άμεση προσωπική σχέση οδηγεί σε φαινόμενα σαν τον Jean Moréas, ή το θέατρο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, που έχει γράψει τα περισσότερα θεατρικά της έργα πρώτα στα γαλλικά. Από τις ημέρες της Γαλλικής Επανάστασης και του Διαφωτισμού τα γαλλικά είναι στην Ελλάδα η γλώσσα της διανόησης, που παραμερίζεται πια σήμερα από τη *lingua franca*, την

<sup>55</sup> Ο Ιρλανδός δραματοουργός συγκαταλέγεται στη γαλλική λογοτεχνία από τους περισσότερους μελετητές.

<sup>56</sup> Βλ. Β. Πούχγερ, «Το υπαρξιακό θέατρο» και «Το θέατρο «του παραλόγου»», κεφάλαια στη μονογραφία *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματοουργίας στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 152 εξ., 156 εξ.

<sup>57</sup> Στοιχεία της πρόσληψής τους στον Πούχγερ, «Σχέσεις του ελ-

ληνικού θεάτρου με το ιταλικό», ό.π.

<sup>58</sup> Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες», ό.π., σ. 334.

<sup>59</sup> Για την τεκμηρίωση της πρόσληψης του Μπρεχτ χρήσιμη είναι η βιβλιογραφία του Λ. Μυγδάλη, *Ελληνική βιβλιογραφία Μπέρολτ Μπρεχτ*, Θεσσαλονίκη 1977.

<sup>60</sup> Β. Πούχγερ, «Ο *Ματωμένος Γάμος*...», ό.π.

«κοινή» του δυτικού κόσμου, τα αγγλικά. Η παρουσία της Γαλλίας αποτελεί λοιπόν, μαζί με αυτή της Ιταλίας, τους πιο σταθερούς άξονες προσανατολισμού του νεοελληνικού θεάτρου, πάνω στους οποίους πρόσκαιρα μόνο αντιπαραβάλλονται κινήματα και ρεύματα, που προέρχονται από αλλού.

Το μοντέλο προσέγγισης του νεοελληνικού θεάτρου ως αναπόσπαστου μέρους του ευρωπαϊκού, τοποθετημένου στην πολιτισμική περιφέρεια, μοντέλο που ισχύει *mutatis mutandis* και για άλλους βαλκανικούς και μεσογειακούς λαούς,<sup>61</sup> έχει κάποια αποτελεσματικότητα στη διαφώτιση και εξήγηση των διαδικασιών πρόσληψης μόνο έως το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο περίπου· μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο οι αφομοιώσεις και ζυμώσεις στο θεατρικό χώρο είναι πλέον παγκόσμιες κι όχι μόνο ευρωπαϊκές. Με την εμφάνιση των διαπολιτισμικών παραστάσεων, του *post-colonial drama*, της Θεατρο-Εθνολογίας, και τη δυναμική παρουσία του Τρίτου Κόσμου στο θεατρικό γίγνεσθαι, τα σύνορα ουσιαστικά έχουν καταλυθεί και η Ευρώπη ως διακριτή καλλιτεχνική οντότητα δεν υφίσταται πια. Η νέα διεθνικότητα με τα απεριόριστα μέσα ενημέρωσης και την προχωρημένη τεχνολογία της επικοινωνίας καταργεί και τους συμβατικούς τρόπους και αγωγούς της πρόσληψης και καθιστά άχρηστη την έννοια της «επίδρασης».

Ωστόσο δεν έχουν καταλυθεί τελείως οι εθνικές, ως προς τη γλώσσα, και πολιτισμικές, ως προς τη γεωγραφική ζώνη, ιδιαιτερότητες. Χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα της ελληνικής θεατρικής ζωής παραμένει π.χ. η εντατική καλλιέργεια του αρχαίου δράματος, πιο εντατική απ' ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο σημείο της υφηγίου. Άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η άνθηση της δραματογραφίας με έναν τύπο θεατρικού έργου που παραμένει λογοκεντρικός, σε αντίθεση με τις διεθνείς εξελίξεις, ή και ο αριθμός των θεάτρων, που καθιστά την Αθήνα μια από τις πιο ενδιαφέρουσες θεατρικές πρωτεύουσες του κόσμου. Παρά ταύτα το να μιλήσει κανείς για το νεοελληνικό θέατρο ως θέατρο ευρωπαϊκό έχει νόημα, όπως είπα, μόνο ως τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ελπίζω, πως οι σκέψεις και προτάσεις αυτές έχουν κάνει πιο ευκρινή την όλη εικόνα του νεοελληνικού θεάτρου από συγκριτική άποψη στην πορεία του μιας και μισής χιλιετίας περίπου και έχουν φανεί κάπως πιο καθαρότερα οι σταθερές της εξέλιξής του μέσα στο ευρωπαϊκό θέατρο και οι αφομοιωτικές μακροδομές του, που αποτελούν τη σπονδυλική στήλη στις διαδικασίες πρόσληψης.

<sup>61</sup> Βλ. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π.



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΑΠΗΧΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΧΡΗΣΕΩΝ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ  
ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΕ ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ 17<sup>ΟΥ</sup> ΚΑΙ 18<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΝΝΟΙΕΣ «ΕΠΙΔΡΑΣΗ» ΚΑΙ  
«ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΟ» ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

**Σ**ε δύο σχετικά πρόσφατες μελέτες προσπάθησα να παρακολουθήσω και να κωδικοποιήσω τις απηχήσεις των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου σε λογοτεχνικά κείμενα του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>1</sup> ειδικά της *Ερωφίλης*, που η ανάμνησή της μένει ζωντανή ως τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>2</sup> Μιλό για τις καθαρά λεκτικές αναμνήσεις, γιατί παραλληλισμοί άλλου είδους, δομικοί, προσώπων και καταστάσεων, δραματουργικοί κτλ. αποτελούν πιο αόριστες, με την έννοια ότι πιο δύσκολα επαληθεύονται, παραμέτρους της πρόσληψης, υποδοχής, αποδοχής, δεξίωσης ή όπως αλλιώς θέλει να αποδώσει κανείς των όρο *recéption* στα ελληνικά,<sup>3</sup> όπου η ιστορία της πρόσληψης τα τελευταία χρόνια βρίσκει κάπως μεγαλύτερη προσοχή εκ μέρους της νεοελληνικής φιλολογίας.<sup>4</sup> Μια ακόμα απροσδιόριστη διάσταση στον εντοπισμό τέτοιων απηχήσεων αποτελεί η συμβατικότητα της γλώσσας της Κρητικής λογοτεχνίας της ακμής, που χειρίζεται πολλούς λογότυπους, φόρμουλες, τμήματα φράσεων ολόκληρων, που αποτελούν κάτι σαν οικοδομικό υλικό πολλαπλής χρήσεως και δεν υποδεικνύει πραγματική εξάρτηση.<sup>5</sup> Ωστόσο υπάρχουν αρκετά παραδείγματα πιο σύνθετα, που ξεπερνούν άνετα το κατώφλι της επιφύλαξης αυτής και μαρτυρούν πράγματι κάποια σχέση με ένα άλλο κείμενο προγενέστερο.<sup>6</sup>

Αυτό το απόθεμα μνήμης και μνημόνευσης σπαραγμάτων από προηγούμενα κείμενα μπορεί να δημιουργηθεί από συχνή ανάγνωση έντυπης έκδοσης ή χειρογράφου,<sup>7</sup> ανάγνωση από άλλους για ένα ακροατήριο που δεν διαβάζει και ακούει,<sup>8</sup> από θεατρική παράσταση – στην περίπτωση του Κρητικού θε-

<sup>1</sup> Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 178-196.

<sup>2</sup> Β. Πούχνερ, «Απηχήσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 251-284.

<sup>3</sup> Πούχνερ, «Η πρόσληψη», *ό.π.*, σ. 178.

<sup>4</sup> Βλ. π.χ. Γ. Κεχαγιόγλου, «Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποιήσεως στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Ελληνικά* 37 (1986), σσ. 83 εξ.

<sup>5</sup> Για τον προβληματισμό βλ. Πούχνερ, «Η πρόσληψη», *ό.π.*, σ. 182.

<sup>6</sup> Πούχνερ, «Η πρόσληψη», *ό.π.*, σσ. 183 εξ.

<sup>7</sup> Υπάρχουν ακλόνητα στοιχεία τέτοιων επιδράσεων από χειρόγραφα, εκεί που λείπουν οι έντυπες εκδόσεις, όπως στην περίπτωση της *Πανώριας* και του *Κατζούρμπου*.

<sup>8</sup> Δεν έχουμε ιδιαίτερα αποδεικτικά στοιχεία γι' αυτόν τον τρόπο διάδοσης των κειμένων της κρητικής λογοτεχνίας, πρέπει εντούτοις να είναι ο κανόνας. Πώς αλλιώς θα είχε περάσει η *Ερωφίλη* στην προφορική παράδοση της Τουρκοκρατίας, και πώς θα είχαν δημιουργηθεί οι κρητικές παραλογές της *Ερωφίλης*; Βλ. Β. Πούχνερ, «Η *Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλο-

άτρου είναι ένας υπολογίσιμος παράγοντας, ειδικά για τα έργα του Χορτάτση,<sup>9</sup> που έχουν περάσει και στην προφορική παράδοση. Από αυτές της μορφές υποσυνειδητής ή περιστασιακής (σαν τις παροιμίες) χρήσης πρέπει να ξεχωριστεί η συνειδητή χρησιμοποίηση, μίμηση και αντιγραφή, όπου ο συγγραφέας εργάζεται με ανοιγμένο το προγενέστερο κείμενο δίπλα του, και δεν εργάζεται από μνήμης αλλά ταυτόχρονα και το εφαρμόζει για τους σκοπούς του, είτε αντιγράφοντας κατά λέξη είτε τροποποιώντας εκεί που δεν τον βολεύει η αρχική διατύπωση για τους στόχους του. Και αυτή η μορφή της συνειδητής και συστηματικής χρήσης και αντιγραφής δεν ήταν άγνωστη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία: στα τέσσερα ποιήματα του Κρητικού ποιητή Λεονάρδου Ντελλαπόρτα (ca. 1330 – 1419/20) οι στίχοι (ημιστίχια και δίστιχα) που επαναλαμβάνονται, αυτούσιοι ή με κάποιες τροποποιήσεις, ανέρχονται σχεδόν στο ένα πέμπτο του συνολικού έργου του (πάνω από 800 σε 4221 στίχους συνολικά),<sup>10</sup> πράγμα που πιθανώς προϋποθέτει κάποιο γραπτό βοήθημα, σε κάθε περίπτωση όμως ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στο γεγονός, πως η επανάληψη, στίχων ή ολόκληρων χωρίων, του ίδιου ή άλλου ποιητή, δεν ήταν επίφοβη πρακτική με τον ίδιο τρόπο όπως σήμερα, όπου θεωρείται υποκλοπή.

Με την πρόσφατη κριτική έκδοση δέκα θεατρικών έργων της χιώτικης και κυκλαδικής δραματουργίας του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>11</sup> η δυνατότητα διαφοροποίησης και μελέτης των προσληπτικών αυτών διαδικασιών σ' ένα γλωσσικό επίπεδο έχει ενισχυθεί και επιτρέπει πλέον μια προσέγγιση, που πλησιάζει

γές της τραγωδίας του Χορτάτση», στον τόμο: *Ελληνική θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 127-190.

<sup>9</sup> Βλ. την κατακλείδα της μελέτης μου «Η πρόσληψη»: «Για το χρονικό διάστημα 1650-1750 πρέπει να υποθέσουμε, πως οι θεατρικές παραστάσεις συμπλήρωναν σε σημαντικό βαθμό, στη διαδικασία της διάδοσης των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου, τις αντιγραφές και την κυκλοφορία των χειρογράφων στον ευρύτερο νησιώτικο ελληνικό χώρο, και μάλιστα σε τέτοιαν έκταση και ένταση, ώστε να ανταγωνίζονται με επιτυχία ακόμα και τη μηχανική αναπαραγωγή των έντυπων εκδόσεων των τυπογραφείων της Βενετίας. Αυτό άλλωστε μαρτυρεί και η συνύπαρξη χειρογράφων και έντυπων εκδόσεων της *Ερωφίλης* για εκατό χρόνια τουλάχιστον. Η δυνατότητα αποτελεσματικής πρόσληψης και διάδοσης μέσω της θεατρικής παράστασης προϋποθέτει βέβαια ζωντανή προφορική παράδοση, η οποία στηρίζεται σε ισχυρές μνημονικές ικανότητες. Οι περισσότερες απηχίσεις στη λογοτεχνία προέρχονται από τέτοιες διαδικασίες, ενώ δεν λείπει και η συνειδητή χρήση και τροποποίηση του έντυπου κειμένου. Η πιο ζωντανή προφορική παράδοση υπάρχει βέβαια στις λαϊκές τάξεις, ώστε έργα ολόκληρα, όπως η *Ερωφίλη*, να έχουν περάσει στο λαϊκό πολιτισμό. Αλλά και η επτανησιακή δραματουργία του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα, παρά τις λόγιες της κλίσεις και προσπάθειες, βρίσκεται αρκετά κοντά στο λαϊκό πολιτισμό. Χειρόγραφα αντιγράφανε οι γραφείς για τους ευγενείς, συνήθως κατά παραγγελία: τα χειρόγραφα δεν είχαν διάδοση στις λαϊκές και αστικές τάξεις. Έτσι οι μνείες π.χ. χωρίων της *Πανώριας* (που κυκλοφόρησε μόνο ως χειρόγραφο) σε δραματικά έργα των Επτανησίων του 18<sup>ου</sup> αιώνα πρέπει να προέρχονται μάλλον από την παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων του έργου. Αυτή η διάγνωση ισχύει για όλα τα έργα του Χορτάτση και για τον ευρύτερο νησιώτικο χώρο του Ιονίου και το Αιγαίο» (Πούχνερ, «Η πρόσληψη», *ό.π.*,

σσ. 195 εξ.). Για το τελευταίο αμφιβάλλω σήμερα, ξεκινώντας από τη γνώση περισσότερων στοιχείων για το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο.

<sup>10</sup> Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, *Ποιήματα (1403/1411)*. Έκδοση κριτική, Εισαγωγή, Σχόλια και Ευρετήρια Μ. Ι. Μανούσακα, Αθήνα 1995, σσ. 154-192. Ο Μανούσακας διατάζει να εξαγάγει κάποιο συμπέρασμα για την εξήγηση του φαινομένου αυτού και προτείνει περαιτέρω μελέτη της δημόδους βυζαντινής γραμματείας.

<sup>11</sup> Αγνώστου Χίου Ποιητή, *Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*. Ανεύρεση – κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδόπουλου, Αθήνα 1979. *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). Β. Πούχνερ, «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο», *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σσ. 357-431. *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ντερεμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (+), Βάλτερ Πούχνερ, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999. *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεσπάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά*. Έκδοση κριτική με Εισαγωγή, Σχόλια και Πίνακες. Μ. Ι. Μανούσακα – Β. Πούχνερ, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού Νέου Ελληνισμού 2000. Την έκδοση του «ρόλου» από την *Τραγωδία του Αγίου Γεωργίου* έχει υποσχεθεί η Μαρία Πολίτη.

τη δοκιμαστική τυπολογία. Με την ηλεκτρονική ανάλυση και παρουσίαση των concordances και των ριμαριών (ομοιοκαταλήξεων) της *Θυσίας του Αβραάμ* και του *Ερωτόκριτου*<sup>12</sup> –κι έπονται τα έργα του Κρητικού θεάτρου– η γνώση μας για τα συμβατικά στοιχεία της γλώσσας της Κρητικής λογοτεχνίας της ακμής, των επαναλαμβανόμενων στοιχείων και γλωσσotypών, ανεξάρτητων από το εκφραστικό οπλοστάσιο του εκάστοτε ποιητή, θα έχει σύντομα φτάσει σ' ένα ικανοποιητικό επίπεδο, ώστε το θέμα του βαθμού της συμβατικότητας και της έκτασης και συχνότητας λογοτυπικής έκφρασης και διατύπωσης να μην αποτελεί πια σοβαρό εμπόδιο στη μελέτη των συγκεκριμένων απηχήσεων. Ως τότε καλό είναι να αποκλείουμε τη μεγάλη κατηγορία των σύντομων και απλών γλωσσικών ενδείξεων, αμφίβολων και αμφισβητήσιμων ως προς την αποδεικτική τους ισχύ, από τις αναζητήσεις μας, και να περιοριζόμαστε σε σύνθετα χωρία, όπου ο βαθμός βασιμότητας μιας διακειμενικής εξάρτησης είναι εξασφαλισμένο πιο ικανοποιητικός.

Επίσης δεν μπορούμε να συζητήσουμε όλες τις περιπτώσεις οποιασδήποτε «επίδρασης», μνήμης, μίμησης ή δυνατότητας παραλληλισμού, αλλά θα προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε κάποιες κατηγορίες και να τις διαφωτίσουμε με παραδείγματα. Σε μια πρώτη προσέγγιση διαχώρισα την ασυνείδητη ή υποσυνείδητη ανάμνηση από τη συνειδητή χρήση,<sup>13</sup> αλλά με το διευρυμένο υλικό που διαθέτουμε τώρα, αυτός ο διαχωρισμός δεν φαίνεται και τόσο αποτελεσματικός. Ένα παράδειγμα: το όμορφο γνωμικό της *Ερωφίλης* στο δίστιχο Γ' 1-2 «τα γέλια με τα κλάσματα, με την χαράν η πρίκα / μιαν ώρα εσπαρθήκασι κι ομάδι εγεννηθήκα» υπάρχει σχεδόν αυτούσιο στον *Ερωτόκριτο* (Ε' 755-756),<sup>14</sup> αλλά και, λίγο πιο απλουστευτικά στη σύνταξη, στο *Ζήνωνα* (Ε' 59-60),<sup>15</sup> έχει περάσει, μαζί με άλλα δίστιχα της *Ερωφίλης* και στα τραγούδια του Κλήδονα, όπως τα διασώζει ο Γάλλος ταξιδιώτης Pierre August de Guys το 18<sup>ο</sup> αιώνα από το νησιώτικο χώρο του Αρχιεπελάγου,<sup>16</sup> σώζεται δηλαδή τόσο στη λόγια όσο και στη λαϊκή παράδοση. Το ερώτημα είναι: υποσυνείδητη ή ασυνείδητη απήχηση ή συνειδητή χρήση; Σαφώς το δεύτερο, αλλά δεν πρόκειται για αντιγραφή, ή με τη σημερινή έννοια λογοκλοπή. Γιατί τα κορίτσια από τα νησιά του Αρχιεπελάγου το 18<sup>ο</sup> αιώνα δεν ήξεραν να διαβάζουν· άρα το είχαν ακούσει σε κάποιες δημόσιες ή οικογενειακές αναγνώσεις μιας από τις έντυπες εκδόσεις της Βενετίας, τους άρεσε και το αποστήθισαν. Στην περίπτωση των γνωμικών που γίνονται παροιμιακές εκφράσεις έχουμε την περίπτωση συνειδητής χρήσης αλλά όχι αντιγραφής.

<sup>12</sup> Ντ. Φιλίππιδου, *Η Θυσία του Αβραάμ στον υπολογιστή. Λεξιλογικοί πίνακες και υφολογικά σχόλια*, Αθήνα 1986, Dia M. L. Philippides – David Holton, *Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, τόμ. Β'-Δ', *Συμφραστικός Πίνακας Λέξεων/Concordances*, Αθήνα 1996.

<sup>13</sup> Πούχγερ, «Η πρόσληψη», *ό.π.*, σσ. 180 εξ.

<sup>14</sup> «Μά' λαχε τούτο γιατρικό· με τη χαράν η πρίκα / τα δυο εσυγκεραστήκασαν ομάδι κ' εσμιχτήκα» (την εξάρτηση αυτή εντόπισε ήδη ο Ε. Κριαράς, *Μελετήματα περί τας πηγάς του Ερωτοκριτου*, Αθήνα 1940, σσ. 15 εξ.).

<sup>15</sup> «τα γέλια και τα κλάσματα ομάδι εγεννηθήκα, / και πάλι η πρίκα κ' η χαρά αντάμα αναθραφήκα» (Στ. Αλεξίου/Μ. Αποσκίτη, *Ζήνων, κρητοεπτανησιακή τραγωδία (17<sup>ος</sup> αιώνα)*, Αθήνα 1991, σ. 199.). Το χωρίο του Τζάνε Μπουνιαλή στον *Κρητικό Πόλεμο* (334, 21 εξ.) δεν αναφέρεται στην *Ερωφίλη* Γ' 1-2 (όπως αναφέρεται κατά λάθος στους Στ. Αλεξίου/Μ. Αλεξίου (ε-

πιμ.), *Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή του Ρεθυμναίου, Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, Αθήνα 1995, σ. 98), αλλά στο Γ' 4 («κι όποιος εγέλα το ταχύ, κλαίγει προχού βραδιάσει» – «και το πουρνό γελούμενε και πριν το βράδυ κλαίμε», *ό.π.*, σ. 306). Στο έργο αυτό σημειώνονται και άλλες μικροεπιδράσεις της *Ερωφίλης*.

<sup>16</sup> Συγκεκριμένα Β' 51-52, Γ' 1-2, Γ' 3-4, Γ' 9-10. P. A. de Guys, *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs*, Paris 1783 (3<sup>η</sup> έκδοση διορθωμένη και επανυξημένη, πρώτη 1771, δεύτερη 1776), τόμ. Α', σσ. 220 εξ. Το κείμενο είναι κάπως φθαρμένο στη γραφή του: «τα γέλια με, τα κλαίματα [sic] με την χαράν [sic] η πρίκα. Μιαν ώρα εσπαρθήκασι κιο μάδι [sic] εγεννηθήκα». Οι παραμορφώσεις αυτές δεν αποκλείεται να είναι και αβλεψίες του τυπογράφου, που δεν είχε εξοικειωθεί με τα ελληνικά (βλ. και Πούχγερ, *Κείμενα και αντικείμενα*, *ό.π.*, σ. 266, σημ. 55).

Άλλο τέτοιο παράδειγμα είναι το τολμηρό ρητό της άτυχης βασιλοπούλας της Μέμφιδος «*Μα γή όμορφή 'μαι γή άσκημη, Πανάρετε ψυχή μου, / για σένα εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου*» (*Ερωφίλη* Γ' 149/150), που ο δεύτερος στίχος επαναλαμβάνεται αυτούσια στον *Ερωτόκριτο* (Γ' 1400).<sup>17</sup> Αυτή η τολμηρή ερωτική εξομολόγηση, που θα κάνουμε αιώνες στο νεοελληνικό θέατρο να ξανακούσουμε από στόμα κόρης (συγκεκριμένα στην *Τρισεύγενη* του Παλαμά),<sup>18</sup> δεν μπορούσε να περάσει στα τραγούδια του Κλήδονα, που τραγουδούν τα κορίτσια (υπάρχει όμως στην κρητική παραλογή της *Ερωφίλης*), αν και εκεί βρίσκουμε ένα άλλο χωρίο του *Ερωφίλης*, που σχετίζεται με τον ερωτικό πόθο (το Β' 51-52): «*τι με φελούνε οι ομορφιές, τι με φελούν τα κάλλη, / και τσ' όρεξής μου τα κλειδιά να τα κρατούσιν άλλοι*».<sup>19</sup> Υπάρχει όμως και η περίπτωση όπου ένας στίχος του έργου, που δεν είναι γνωμικό, αλλά σαρκαστικός χαιρετισμός, έχει γίνει παροιμία: όταν ο Βασιλιάς βλέπει τον «*καδενωμένο*» Πανάρετο στο τέλος της Δ' πράξης μπροστά του (Δ' 647-648), και είναι πλέον βέβαιο πως θα τον σκοτώσει, τον σαρκάζει: «*Καλώς τον άξο μου γαμπρό, καλώς τονε, να κάμω / καθώς τυχαίνει σήμερα τον όμορφό του γάμο*»,<sup>20</sup> κι αυτό στη ναξιώτικη παροιμία για ανεπιθύμητο επισκέπτη γίνεται: «*Καλώς τονε τον απατά το άξιο παλλικάρι, / που αμ' ακούση σαματά, κρύβεται σ' το πιθάρι*».<sup>21</sup> Στην περίπτωση αυτή ένα δίστιχο σαρκαστικού χαιρετισμού έχει γίνει παροιμιώδες και έχει περάσει στην προφορική παράδοση. Αυτό όμως συμβαίνει με αρκετούς στίχους της τραγωδίας του Χορτάση, που βρίσκονται σε μαντινάδες και μοιρολόγια (από τον πρόλογο του Χάρου), στις κρητικές παραλογές της *Ερωφίλης* (ως σήμερα έχουν καταγραφεί 10)<sup>22</sup> και στις λαϊκές παραστάσεις του Πανάρετου στη δυτική Ελλάδα, ακόμα και σε ζακυνθινές ομιλίες.<sup>23</sup> Στη Νάξο υπάρχει εικόνα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που παριστάνει το Χάρο με ειλητάριο, στο οποίο αναγράφονται οι αρχικοί στίχοι του προλόγου του Χάρου από την *Ερωφίλη*.<sup>24</sup>

Λόγω της περιωπής του έργου και του Χορτάση απηχήσεις της *Ερωφίλης* υπάρχουν, με τη μια ή την άλλη μορφή, σε πολλά λογοτεχνικά έργα του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα: στον *Ερωτόκριτο*, το *Βασιλέα Ροδολίνο*,<sup>25</sup>

<sup>17</sup> Εκεί το λέει ο Ρωτόκριτος: «*καλλιά 'χω εσέ με θάνατο παρ' άλλη με ζωή μου, / για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου*» (Γ' 1399-1400, Β. Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμ. Στ. Αλεξίου, ανατύπωση Α' βελτιωμένη, Αθήνα 1988, σ. 197). Για άλλες τέτοιες σχέσεις ανάμεσα στα δύο έργα βλ. Κ. Πηδώνια, «Παρατηρήσεις σε κρητικά και άλλα κείμενα», *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), σσ. 278-293.

<sup>18</sup> Κ. Παλαμά, *Τρισεύγενη*, επιμ. Β. Πούχνερ, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1995, εισαγωγή σσ. 79 εξ. και pass.

<sup>19</sup> Μαρτυρείται στο ίδιο χωρίο του Guys: «*Τι με φολούν [sic] η ομορφιαίς, τι με φολούν τα κάλλη; Και της ορεξέσιμου τα κλειδιά [sic], να τα κρατούσιν άλλοι*» (Πούχνερ, *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σ. 266, σημ. 55).

<sup>20</sup> Το δίστιχο αυτό έχει περάσει στην προφορική παράδοση της παραλογής της *Ερωφίλης* στην Κρήτη (Πούχνερ, *Η Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης», ό.π., σσ. 144 εξ.).

<sup>21</sup> Και σε πιο συντομευμένη μορφή: «*Καλώς τονε τον απατά, / το φαρφουρένιο μαστραπά*» (Τ. Μ. Ζευγώλης, *Λαογραφικά Σύμμετα*, τόμ. Γ', Αθήνα 1956, αρ. 648 και 649).

<sup>22</sup> Πούχνερ, «*Η Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης»,

ό.π., Θ. Δετοράκης, «*Δημιώδεις κρητικές παραλλαγές της Ερωφίλης*», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986), σσ. 262-278. Για τα μοιρολόγια βλ. και Γ. Κ. Μανρομάτη, «*Στίχοι της Ρίμας θρηνητικής του Πικατόρου από τη λαϊκή παράδοση*», *Κρητολογία* 7 (1978), σσ. 81-100 και 8 (1979), σσ. 121 εξ. Για το θέμα της πρόσληψης της *Ερωφίλης* στο λαϊκό πολιτισμό βλ. συστηματικά Β. Πούχνερ, «*Τραγωδία*», στον τόμο: D. Holton (επιμ.), *Η λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο 1997, σσ. 177-181.

<sup>23</sup> Β. Πούχνερ, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989, σσ. 196-206 και πρόσφατα Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρωμένα της νεοελληνικής αποικιάς. Από την "Ερωφίλη" στην "Γκόλφω"*, Αθήνα 1998.

<sup>24</sup> Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «*Μια ναξιωτική εικόνα του ΙΖ' αι., με επιδράσεις από την κρητική ποίηση*», *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 11 (1979-81), σσ. 507 εξ.

<sup>25</sup> *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17<sup>ου</sup> αιώνα)*, επιμ. Μ. Αποσκήτη, Αθήνα 1987, σσ. 26 εξ.

σε μερικά ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου,<sup>26</sup> στο *Στάθη*,<sup>27</sup> στο *Φορτουνάτο*,<sup>28</sup> στον *Πιστικό Βοσκό*,<sup>29</sup> στο *Ζήνωνα*,<sup>30</sup> στον *Κρητικό πόλεμο*,<sup>31</sup> στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε,<sup>32</sup> στον *Πρόλογον εις έπαινον της περιφημολογίας Κεφαλληνίας*,<sup>33</sup> στο τρίτο έργο του Μιχαήλ Βεσπάρχη για τον Ελεάζαρο και τους επτά παίδες Μακκαβαίους,<sup>34</sup> στο *Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού του Γαβριήλ Προσοψά*,<sup>35</sup> στην *Ιφιγένεια* και το *Θυέστη* του Κατσαίτη,<sup>36</sup> στην *Κωμωδία των ψευτογιατρών*,<sup>37</sup> στα *Άνθη ευλαβείας*,<sup>38</sup> στην *Ιστορία του Αθέστη*,<sup>39</sup> στο *Δαβίδ*,<sup>40</sup> στο ποίημα *Περί Θυμού Στίχοι* του Στανίσλαου Βελάστη (1747),<sup>41</sup> στον *Καθρέπτη γυναικών* του Καισάρου Δαπόντε (1766),<sup>42</sup> στο *Χάση* του Γουζέλη<sup>43</sup> και σίγουρα και σε άλλα που δεν έχουν ακόμα ερευνηθεί.<sup>44</sup>

Απομονώνω μόνο μερικά παραδείγματα από το υλικό που πρόσφατα έχει προστεθεί. Στο χιώτικο δραματικό έργο *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγον μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους επτά παίδας τους Μακκαβαίους και της μητρός αυτών μετά της Θυσίας του Αβραάμ και ετέρων πα-*

<sup>26</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), σσ. 525-580· του ίδιου, «Τα τρία τελευταία ιντερμέδια του "Κρητικού θεάτρου"», *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', Χαλκίδα 1991, σσ. 317-342.

<sup>27</sup> Οι απηχήσεις είναι πολλές και έντονες (βλ. *Στάθη*, *Κρητική κωμωδία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο, Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 37 εξ.).

<sup>28</sup> *Μάρκον Αντωνίου Φόσκολου, Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, Ηράκλειο 1980, σσ. μγ' εξ.

<sup>29</sup> V. Pecoraro, «Studi di letterature cretese», *Quaderni dell' Istituto di Filologia Greca dell' Università di Palermo* 15, Palermo 1986, σσ. 101 εξ.

<sup>30</sup> *Ζήνων. Κρητοεπτανησιακή τραγωδία (17<sup>ου</sup> αιώνα)*, επιμ. Στ. Αλεξίου/Μ. Αποσκίτη, Αθήνα 1991, σσ. 66 εξ.

<sup>31</sup> Β. Μαρλόν Τζάνε Μπουναλιή του Ρεθυμναίου, «Ο Κρητικός Πόλεμος» (1645-1669), επιμ. Στ. Αλεξίου/Μ. Αποσκίτη, Αθήνα 1995, σ. 98.

<sup>32</sup> Οι αντιστοιχίες δεν είναι πολύ ισχυρές, σε αντίθεση με αυτές της *Πανώριας* (Ι. Καραγιάννη, «Παρατηρήσεις στην *Ευγένια*», *Ελληνικά* 23 (1970), σσ. 346-352). Βλ. Teodoro Montselese, *Ευγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli 1965, σ. 12 (και τώρα στην ελληνική έκδοση: *Τραγωδία ονομαζομένη «Ευγένια» του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε 1646*, Μ. Vitti/G. Spadaro, Αθήνα 1995, σ. 23).

<sup>33</sup> Οι αντιστοιχίες είναι γενικές και αφορούν τον πρόλογο της τραγωδίας (Σπ. Α. Ευαγγέλατος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, σσ. 31 εξ.).

<sup>34</sup> Μανούσακας/Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 49, 351.

<sup>35</sup> Μανούσακας/Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 50 εξ., 356-359, 365-368.

<sup>36</sup> *Κατσαίτης, «Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαμός Πελοποννήσου»*. *Ανέκδοτα έργα*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο, Εμμ. Κριαράς, Αθήνα 1950, σσ. 301-304 και Β. Πούχγερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 261-324, ιδίως σσ. 272-280.

<sup>37</sup> Η γλωσσική αντιστοιχία που αναφέρεται στην έκδοση της Γλ.

Πρωτοπατά-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήνα 1971, σ. 30 είναι μάλλον συμβατική («τα μάτια τα γλυκά»), αλλά υπάρχουν γενικές αντιστοιχίες, σε δραματουργικές τεχνικές και γλωσσότυπους της εισόδου και εξόδου (βλ. τα κεφάλαια «Έξοδοι και εισοδοι στην κρητική και επτανησιακή δραματουργία» και «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματουργικών συμβάσεων», στον τόμο: Β. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *ό.π.*, σσ. 65 εξ. και 109 εξ.).

<sup>38</sup> Στο «Έτερον παίγνιον ποιητικόν» του Κρητικού Ιωάννη Λαμπουδίου στους στίχους 27-36, όπου ο Χάρος περιγράφει τη δύναμή του, βρίσκονται σαφείς απόηχοι του προλόγου του Χάρου (στ. 9-17). Βλ. *Άνθη ευλαβείας*, επιμ. Αθ. Καραθανάσης, Αθήνα 1978, σσ. μθ' και 35 εξ.

<sup>39</sup> Βλ. *Νέα Ιστορία Αθέστη Κυθηρέου. Το έτος 1729 μεταφρασθείσα εις κοινήν γλώσσαν εν τη νήσω Κεφαλληνίας [sic] και τυπωθείσα εν Βενετία του 1749*. Τώρα ξανατυπωμένη, με εισαγωγή και επιμέλεια του Αλέξη Πολίτη, Αθήνα 1983, σσ. 917-918 (= *Ερωφ. Β' 325*). Βλ. και Αλεξίου/Αποσκίτη, *Ερωφίλη*, *ό.π.*, σ. 75. Υπάρχουν όμως και άλλες αντιστοιχίες.

<sup>40</sup> Οι σχετικές ενδείξεις δεν είναι πολύ ισχυρές (Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 53).

<sup>41</sup> Βλ. Πούχγερ, «Απηχήσεις της *Ερωφίλης*», *ό.π.*, σ. 262, σημ. 44.

<sup>42</sup> Βλ. Πούχγερ, «Απηχήσεις της *Ερωφίλης*», *ό.π.*, σσ. 262 εξ., σημ. 45.

<sup>43</sup> Εδώ πρόκειται για παρωδιακή χρήση: ο ψευτοπαλικαράς ήρωας του έργου νουθετεί τον τεμπέλη γιο του με το εξής δίστιχο: «Γερόλυμε, Γερόλυμε, Γερόλυμε βαπτίσον / έβγαλε τα δαιμόνια μέσα από το κορμί σου» (Α' 164-165, *Δημήτριος Γουζέλης, Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, κριτική έκδοση: Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Αθήνα 1997, σσ. 110, 231), που παρωδεί την τελευταία κραυγή της *Ερωφίλης* πριν από την αυτοκτονία της (Ε' 523-524).

<sup>44</sup> Απηχήσεις υπάρχουν και σε ζακυνθινές ομιλίες, σε συμφωνό με τον *Ερωτόκριτο* (Πούχγερ, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα*, *ό.π.*, σσ. 184 εξ.) και του ίδιου, «Απηχήσεις της *Ερωφίλης*», *ό.π.*, σσ. 258-263.

ρά *ιερέως Μιχαήλ Βεστάρχου*, που γράφτηκε ανάμεσα στο 1642 και το 1662, υπάρχουν κάποια χωρία, στο μαρτύριο του έκτου παιδιού, αλλά κυρίως του έβδομου και μικρότερου και στον επακόλουθο θρήνο της μητέρας για τα σκοτωμένα παιδιά της, όπου αντανακλώνται σαφώς στίχοι της *Ερωφίλης* από τη σκηνή της αναγνώρισης των μελών του σκοτωμένου Πανάρετου στο «βατσέλι», το «γαμήλιο δώρο» του άκαρδου βασιλιά, και το μονόλογο της αυτοκτονίας της: στ. 1268 η διαταγή του Βασιλιά: «και των σκυλιών για φαγητόν γλήγορα ρίξετέν τον» (εννοεί το αποκεφαλισμένο πτώμα του έκτου παιδιού) απηχεί το λόγο του Βασιλιά στην Ε' πράξη της *Ερωφίλης*, όταν η Ερωφίλη τον ρωτάει, πού έχει αφήσει το υπόλοιπο του άτυχου Πανάρετου: «*Θροφή εγίνη των σκυλώ, τω lionταριώ μου βρώση*» (Ε' 419).<sup>45</sup> Και λίγο παρακάτω, στο μαρτύριο του μικρότερου, του έβδομου γιου, ο αποχαιρετισμός του μικρού: «*Μητέρα μου γλυκύτατη, μάνα μ' αγαπημένη*» (στ. 1313) μοιάζει με την προσφώνηση της Ερωφίλης προς την κομμένη κεφαλή του Πανάρετου,<sup>46</sup> και στη συνέχεια η διαταγή του Βασιλιά προς τους στρατιώτες για την τύχη των πτωμάτων των παιδιών που μαρτύρησαν, «*να γίνουν βρώμα των πτηνών και των σκυλιών μου βρώση / ας βλέπεται κανένας σας ταφήν να μην τους δώση*» (στ. 1329-30) αποδίδει νοηματικά, και εν μέρει και λεκτικά, την αντίστοιχη απόφαση του Βασιλιά στην *Ερωφίλη* για την τύχη του σώματος του Πανάρετου: «*Θροφή εγίνη τω σκυλώ, τω lionταριώ μου βρώση, / γιατί δεν έπρεπε η γης τέτοιο κορμί να χώσει*» (Ε' 419-420). Έχει κανείς την εντύπωση πως ο Χιώτης ιεροκήρυκας και δραματοουργός θυμάται κάπως αόριστα αλλά έντονα τους στίχους του Χορτάση, που του έρχονται στο νου λόγω της παραλληλίας της κατάστασης (η τύχη των αγαπημένων λειψάνων, η άρνηση της ταφής).

Αυτή η εντύπωση ενισχύεται λίγο παρακάτω, όταν μένει η Μητέρα των παιδιών μόνη της και προσφωνεί τα άψυχα σώματά τους, σκηνή ακριβώς παράλληλη με εκείνη όπου η Ερωφίλη προσφωνεί τα κομμένα μέλη, το κεφάλι και την καρδιά του Πανάρετου. Ο ποιητής όμως δεν θυμάται απ' έξω όλο το χωρίο, αλλά απλώς ορισμένες λέξεις και έννοιες κλειδιά: «*Μαχαίριν μέσα σφάζεται καρδιά μου, της καημένης / τα σωτικά μου καίγονται της πολυπικραμένης*» (στ.1347-48), που αντιστοιχεί στο «*Ωφου, με ποια φωτιά 'καψες μέσα τα σωτικά μου, / μ' ίντα μαχαίρι μου 'σφαξες, κύρη μου, την καρδιά μου!*» (Ε' 409-410, η έκφραση του πόνου με δύο εικόνες: η φωτιά που καίει τα σπλάχνα της και το μαχαίρι που σφάζει την καρδιά). Το ίδιο συμβαίνει στη συνέχεια, στην ερώτηση για το υπόλοιπο σώμα: «*και πού 'ν' τ' απομονάρι σου κορμί το σκοτωμένο;*» (στ. 1352), που αντιστοιχεί κατά λέξη στο στίχο Ε' 418 της *Ερωφίλης*. Και στην αναγνώριση των μελών των θανατωμένων ο στίχος «*Το πρόσωπόν σου το γλυκύ πώς είν' έτσι γδαρμένο;*» (στ. 1353), που απηχεί το «*Γλυκότατό μου πρόσωπο, κεφάλι τιμημένο*» (Ε' 417), και το δίστιχο: «*Μα τίνος νά 'ναι η καρδιά τούτ' η αιματωμένη: / δεν την γνωρίζω, τέκνα μου, γιατί 'ναι σκοτωμένη;*» είναι ένα άθροισμα από διάφορους στίχους της ίδιας σκηνης: «*και τίνος είν' η κεφαλή από 'ν' εδώ κομμένη;*» (Ε' 386), ενώ η «*καρδιά*» αναφέρεται στους στ. Ε' 401 και Ε' 475 εξ. σε μια πιο σύνθετη φραστική περίοδο,<sup>47</sup> που δεν αποστηθίζεται εύκολα. Ο Βεστάρχης προφανώς δεν είχε πρόθεση να χρησιμοποιήσει ενσυνείδητα το κείμενο του Χορτάση, αλλά λόγω της ομοιότητας των καταστάσεων του ήρθαν στη μνήμη, αρκετά αόριστα και παραμορφωμένοι, οι στίχοι της *Ερωφίλης*, που οπωσδήποτε γνώρισε, αλλά είχε μια αδρή μόνο ανάμνησή του. Άλλωστε δεν προσφέρονται όλοι οι στί-

<sup>45</sup> Ο στίχος έχει περάσει και στην προφορική ποίηση της Κρήτης (Πούχνερ, Η *Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης, ό.π., σσ. 154 εξ.).

<sup>46</sup> «*Γλυκότατό μου πρόσωπο, κεφάλι τιμημένο*» (Ε' 417).

<sup>47</sup> «*Και συ, καρδιά ανθρωμένη μου, του πόθου φυλαχτάρι, / ποιον ήτο κείνο τ' άπονο κι αγριότατο lionτάρι / που σ' έβγαλε εκ του τόπου σου κ' αιματοκυλισμένη / τ' αμμάτια μου να σε θωρού μ' έκαμε την καημένη;*» (Ε' 475-478).

χοι της τραγωδίας με τον ίδιο τρόπο για αποστήθιση, όπως δείχνουν άλλωστε οι κρητικές παραλογές της *Ερωφίλης*. Τα παράλληλα χωρία του Βεστάρχη συμπίπτουν σχεδόν απόλυτα με τους στίχους που θυμούνται οι λαϊκοί τραγουδιστές της μεγαλονήσου, πράγμα που επιβεβαιώνει τη λειτουργία της «συναισθηματικής δραματουργίας», όπου μνημονεύονται στίχοι με υψηλή συναισθηματική φόρτιση σε στιγμές έντονης μέθεξης του θεατή/αναγνώστη/ακροατή.<sup>48</sup>

Δεν πρέπει να είμαστε πολύ μακριά από την αλήθεια, αν υποθέσουμε, πως οι περισσότερες απηχήσεις είναι αυτού του είδους, της κάπως αόριστης ανάμνησης μιας συναισθηματικά φορτισμένης στιγμής της δραματουργίας, ή και αντίθετα μιας γλωσσικής διατύπωσης, χτυπητής και εντυπωσιακής, που εγγράφεται στη μνήμη σαν γνωμικό, σαν απόφθεγμα και ενεργοποιείται και σε καταστάσεις διαφορετικές αυτές που υπάρχουν στα συμφραζόμενα μέσα στο έργο, γίνεται δηλαδή λόγος παροιμιακός, που ζει πλέον τη δική του ζωή και αποκτά ελεύθερα τα δικά του, κάθε φορά, νοήματα. Ωστόσο στους μαθητές του Βεστάρχη και στην κυκλαδική δραματουργία παρατηρείται μια τακτική και πρακτική διαφορετική, που αποβλέπει στην ενσυνείδητη χρήση και τρόπον τινά στη συνέχιση του Κρητικού θεάτρου ή, τουλάχιστον, στην εκμετάλλευση της δημοτικότητας των κειμένων του Χορτάση και του Τρωΐλου.

Πριν περάσουμε όμως στις μορφές ενσυνείδητης χρήσης, παραμένει ακόμα να συζητήσουμε και μian άλλη παράμετρο: τους αγωγούς της «επίδρασης». Παλαιότερα υποστήριζα, πως για τον κρητικό και επανησιακό χώρο πρέπει να λειτουργούν και οι θεατρικές παραστάσεις,<sup>49</sup> πράγμα εύλογο για την επανησιακή λογοτεχνία του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>50</sup> Τί γίνεται όμως με τους χώρους της χιώτικης και κυκλαδικής δραματουργίας, τον αιγαιοπελαγίτικο χώρο της Τουρκοκρατίας; Δεν έχουμε καμιά ένδειξη, πως οι Ιησούιτες, στη Χίο και οι Ορθόδοξοι, έπαιζαν στα κολέγια και φροντιστήρια, πέρα από θρησκευτικό θέατρο, και τα έργα του Κρητικού θεάτρου.<sup>51</sup> Άρα η γνωριμία γίνεται μέσω της ανάγνωσης και της κατοχής έντυπων εκδόσεων ή χειρογράφων στις βιβλιοθήκες των σχολείων τους. Είναι γνωστές οι εκκλήσεις των Χιωτών προς το Λέοντα Αλλάτιο στη Ρώμη, να τους στείλει βιβλία.<sup>52</sup> Στην περίπτωση του Βεστάρχη πρέπει να υπήρχε, είτε στο ορθόδοξο φροντιστήριο των Αγίων Αναργύρων είτε στη βιβλιοθήκη του ιησουιτικού κολεγίου στη μονή του Αγίου Αντωνίου του Εξωμερίτη, άγνωστο χειρόγραφο του έργου ή, πιθανότερα, η πρώτη έκδοση της τραγωδίας, Βενετία 1637, από τον Κύπριο ιερέα Ματθαίο Κιγάλα, που δέκα χρόνια πριν είχε φιλοξενήσει τον ηγούμενο της μονής, Δομήνικο Μαυρίκιο, κατά τη δύσκολη αποστολή του στο νησί της Αφροδίτης, το 1627, η οποία παρά λίγο να του στοιχίσει τη ζωή: μ' αυτή τη γνωριμία κατόρθωσε ο Κιγάλας στη συνέχεια να σπουδάσει και τους τρεις γιους του στο ιησουιτικό κολέγιο του Αγίου Αντωνίου στη Ρώμη, κι αυτός είναι και ο λόγος γιατί έρχεται στη Βενετία,

<sup>48</sup> Πούχνερ, «*Η Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης», *ό.π.*

<sup>49</sup> Βλ. παραπάνω, σημ. 9.

<sup>50</sup> Από την ανάλυση των σκηνικών οδηγιών στα χειρόγραφα του Κρητικού θεάτρου προκύπτει, σε μερικές περιπτώσεις και με αρκετή σαφήνεια, η χρήση τους για ερασιτεχνικές παραστάσεις στα Επάνησα μετά την πτώση του Χάνδακα (Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επανησιακό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *ό.π.*, σσ. 363-444).

<sup>51</sup> Για τις παραστάσεις τώρα συνολικά Β. Πούχνερ, «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)», στον τό-

μο: *Διάλογοι και διαλογοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 15-60.

<sup>52</sup> «Άλλο δεν χρειαζόμεσθον παρά βιβλία» γράφει ο Γρηγόριος ιερομόναχος το 1654 από τη Χίο στον Αλλάτιο στη Ρώμη, με την παράκληση να στείλει βιβλία για το ορθόδοξο φροντιστήριο των Αγίων Αναργύρων (Π. Χ. Ζερλέντης, «Περί των εν Χίο φροντιστηρίων», *Αθηνά* 29, 1927, σσ. 231-254, ιδίως σσ. 246 εξ.). Το ωραίο αυτό απόσπασμα χρησιμοποίησα ως motto στο μελέτημα για το Βεστάρχη: Θ. Παπαδόπουλος / Β. Πούχνερ, «Νέα στοιχεία για το Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (1662)», *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 63-122, ιδίως σ. 63.

όπου εκδίδει την *Ερωφίλη*. Δε θα έστειλε λοιπόν κανένα αντίτυπο στον ευεργέτη του στη Χίο, που του εξασφάλισε τη λύση του οικογενειακού του προβλήματος;<sup>53</sup>

Στη Χίο όμως υπήρχαν και άλλα έργα του Κρητικού θεάτρου: ο Γαβριήλ Προσοψάς έχει στη βιβλιοθήκη του ορθόδοξου φροντιστηρίου του Αγίου Βίκτωρος και μιαν έκδοση της *Ερωφίλης*, ίσως ήδη τη δεύτερη του Αμβρόσιου Γραδενίγου, Βενετία 1676, καθώς και την έκδοση του *Βασιλέα Ροδολίνου*, Βενετία 1647. Όλη η αφιέρωση του *Δράματος περί του γεννηθέντος τυφλού*, γραμμένη τις τελευταίες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, είναι παρμένη σχεδόν κατά λέξη, με κάποιες παραλείψεις, από την αφιέρωση της τραγωδίας του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου.<sup>54</sup> Οι αντιστοιχίες είναι τέτοιες, που δεν αφήνουν καμιάν αμφιβολία, πως ο μαθητής του Βεσάτρη, ιεροκήρυκας και δάσκαλος στο φροντιστήριο του Αγίου Βίκτωρος για 40 τουλάχιστον χρόνια, εργάζεται με ανοιγμένο το βιβλίο του Τρωίλου δίπλα.<sup>55</sup> Περιέργα και στην αφιέρωση του *Κρητικού Πολέμου* του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή υπάρχει μια τέτοια μίμηση της αφιέρωσης του *Ροδολίνου*.<sup>56</sup> Κατά τα άλλα οι απηγήσεις του *Ροδολίνου* είναι λίγες (στο *Φορτουνάτο*<sup>57</sup> και στο *Βιβλίον ωραιότατον*<sup>58</sup>). Αν και σήμερα σώζεται ένα και μοναδικό αντίτυπο της τραγωδίας, το 17<sup>ο</sup> αιώνα πρέπει να γνώρισε αρκετά μεγάλη διάδοση: ο Μιχαήλ Γλυκός ζητάει το 1680 σε επιστολή από τα Γιάννενα από τον πατέρα του Νικόλαο στη Βενετία, να του στείλει βιβλία για τις εμποροπανηγύρεις στο Ζητούνι και το Μοσχολούρι: ανάμεσα σε άλλα ζητάει και 10 αντίτυπα του *Ροδολίνου*.<sup>59</sup> Άλλωστε τον αναφέρει ο Μπουνιαλής και στο ποίημα *Φιλονικία Χάνδακος και Ρεθύμνου*,<sup>60</sup> όπως επίσης και Λέων Αλλάπιος αναφέρει, πως το έργο του έχουν στη βατικανική βιβλιοθήκη.<sup>61</sup> Ο Προσοψάς όμως είχε και έκδοση της *Ερωφίλης*, γιατί ο δικός του πρόλογος στους πρώτους 23 στίχους αναπαράγει πολλούς στίχους του προλόγου του Χάρου σχεδόν κατά λέξη, αφού αλλάζει μόνον εκεί, όπου ο Φθόνος απαιτεί διαφορετική περιγραφή του εαυτού του και της δράσης του από το Χάρο.<sup>62</sup> Παραθέτω την αρχή: Χάρος: «*Η άγρια κι ανελύπητη και σκοτεινή θωριά μου και το δραπάνι, οπού βαστώ...*», Φθόνος: «*Η τάργα μου η θαυμαστή και τρομερή θωριά μου / και το σπαθί που κρέμεται...*». Αλλά και ο επίλογος του έργου χρησιμοποιεί τους πρώτους στίχους από την αφήγηση του Μαντατοφόρου στην αρχή της πέμπτης πράξης και στίχους από το χορικό της τέταρτης πράξης,<sup>63</sup> για να γυρίσει πάλι στον πρόλογο του Χάρου, του οποίου αντιγράφει τώρα άλλα σημεία.<sup>64</sup> Δίνω δύο παραδείγματα: ο Χάρος λέει

<sup>53</sup> Για τις βιογραφίες και τη συνάντηση των δύο ανδρών, σημαντικών για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου το 17<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Β. Πούχνερ, «Ματθαίος Κιγάλας και Δομήνικος Μαυρίκιος: μια συνάντηση (Λευκωσία 1627) σημαδιακή για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 113-148.

<sup>54</sup> Μανούσακας/Πούχνερ, ό.π., σσ. 50, 354-356.

<sup>55</sup> Βλ. τις αντιστοιχίες: 1-2 : Ροδ. 1-2, 5-6 : Ροδ. 5-6, 11 : Ροδ. 27, 13-16 : Ροδ. 31-34, 17-20 : Ροδ. 43-46, 21 : Ροδ. 51 και 53, 22-24 : Ροδ. 54-56, 25-26 : Ροδ. 65-66 (Μανούσακας/Πούχνερ, ό.π., σσ. 255 εξ., 354-356).

<sup>56</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, «Απηγήσεις του *Ροδολίνου* του Ιω. Ανδρέα Τρωίλου στον *Κρητικό Πόλεμο* του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 313 εξ.

<sup>57</sup> Vincent, ό.π., σ. 138.

<sup>58</sup> Ε. Κακουλίδη, «Το “βιβλίον ωραιότατον” και ο συγγραφέας

του», *Ο Εραμιστής* (1964), σσ. 26-29, ιδίως σ. 29.

<sup>59</sup> Νικ. Παναγιωτάκης, «Ιωσήφ Βάρτσελης, ανύπαρκτος Ζακυνθινός στιχουργός του 17<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Ο ποιητής του «Ερωτοκρίτου» και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Ηράκλειον 1989, σσ. 341 εξ., ιδίως σ. 351.

<sup>60</sup> *Κρητικός Πόλεμος*, εκδ. Ηρουχάκης, Τεργέστη 1908, σ. 588, στ. 13-14.

<sup>61</sup> *Poeti antichi raccolti da codici mss. della biblioteca Vaticana e Barberina*, Napoli 1761, τόμ. Α', σ. 30.

<sup>62</sup> Οι αντιστοιχίες είναι οι εξής: 1 : Ερ. 1, 5εξ.: Ερ. 5-6, 7-8 : Ερ. 7-8, 11 : Ερ. 9, 13-16 : Ερ. 11-14, 19-22 : Ερ. 17-20, 23 : Ερ. 21.

<sup>63</sup> Οι αντιστοιχίες είναι: 883 : Ερ. Ε' 5, 884-868 : Ερ. Δ' 714-716, 889-890 : Ερ. Δ' 717, 719, 891-892 : Ερ. Δ' 723-724, 898 : Ερ. Ε' 17, 899 : Ερ. Ε' 10-11, 905 εξ.: Ερ. Ε' 491 εξ.

<sup>64</sup> Οι αντιστοιχίες: 913-914 : Ερ. Πρ. 9-10, 915-918 : Ερ. Πρ. 13-16, 919 εξ.: Ερ. Πρ. 17-18 και 21-22, 931 : Ερ. Πρ. 73, 935-940 : Ερ. Πρ. 121-126.



για τον εαυτό του: «Εγώ 'μαι εκείνος το λοιπό απ' όλοι με μισούσι / και σκυλοκάρδη και τυφλό κι άπονο με λαλούσι· / εγώ 'μαι απού τσι βασιλιούς τσι μπορεμένους σύλους, / τσι πλούσους και τσ' ανήμπορους, τσ' αφέντες και τσι δούλους, / τσι νέους και τσι γέροντες, μικρούς και τσι μεγάλους, / τσι φρόνιμους και τσι λωλούς κι όλους τσ' αθρώπους τσ' άλλους...» (Ερωφ. Πρ. 9-14)· θανατώνει όποτε θέλει, εννοεί, ενώ ο Επίλογος του Προσοψά αποκαλεί το Φθόνο: «Εσύ 'σαι 'κείνος το λοιπόν, οπ' όλοι σε μισούσι / και άσπλαχνον και αλύπητον και βδελυρόν καλούσι. / Εσύ 'σ' οπού τους βασιλείς όλους και τους δεσποτάδες, / πλουσίους τε και πένητας, δούλους και τους ικέτας / νέους τε και τους γέροντας, μικρούς τε και μεγάλους / φρόνιμους τε και άφρονας και άξιους διδασκάλους / δύνεσαι, όταν σου φανή, τα ονόματα να σβήσουν, / οι δικιοσύνες να χαθούν και οι φιλιές να λείψουν» (στ. 913-920)· το τελευταίο δίστιχο έχει αντιστοιχία πάλι προς το: «Λειώνω τσι δόξες και τιμές, τα ονόματα μαυρίζω, / τσι δικιοσύνες διασκορπώ και τσι φιλιές χωρίζω» (Ερωφ. Πρ. 17-18). Ο Προσοψάς μετατρέπει απλώς την κρητική διάλεκτο προς το εκκλησιαστικότερο και αντικαθιστά ορισμένες λέξεις με άλλες. Η ενσυνείδητη διασκευή, με το κείμενο του προτύπου δίπλα, αποδεικνύεται και από άλλο χωρίο στη συνέχεια, όπου αναφωνεί ο Χάρος, προς το τέλος του προλόγου του: «Ω λογισμοί, πώς σφάνετε; ω γνώμη τυφλωμένη, / ω των αθρώπων ολωνών ελπίδα κομπωμένη! / Χαρές ελπίζει ο βασιλιός, και γάμους λογαριάζει, / και πλήσα καλορίζικο τον εμαντό του κράζει / κι αντόνο πρίκες και καημοί θε να τονέ πλακώσου, / και κορασές ανήμπορες θάνατο θα του δώσου» (Ερωφ. Πρ. 121-126). Ο Προσοψάς αλλάζει μόνον εκεί, όπου το απαιτεί η δική του διαφορετική υπόθεση: «Ω λογισμοί πολλά σφαλτοί, ω γνώσις τυφλωμένη, / ω των ανθρώπων ολωνών όργητα κομπωμένη! / Χαρές ελπίζουν οι Εβριοί και δόξες λογαριάζουν / και πολλά καλορίζικους τους εμαντούς <τους> κράζουν. / Κ' εκείνους πίκρες και καμοί θέλου να τους πλακώσουν / και θλίψες ανυπόμονες και θάνατοι να δώσουν» (στ. 935-940).<sup>65</sup> - Δεν νομίζω, πως υπάρχει αμφιβολία, ότι προς το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα ο γνωστότατος πρόλογος του Χάρου λειτουργεί πλέον ως αναγνωρίσιμο διακείμενο για το θεατρικό κοινό. Αυτό είναι ένα πολύ ενδιαφέρον συμπέρασμα: γιατί δεν δείχνει μόνο τη συνειδητή συνέχιση του Κρητικού θεάτρου από τους Χιώτες κληρικούς, αλλά και ότι αυτό έχει εγκαθιδρύνει στη συνείδηση των Ελλήνων μια θεατρική και λογοτεχνική παράδοση, που είναι κοινό κτήμα και σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους· μάλιστα χρησιμοποιείται ως λογοτεχνική νύξη και ως πρόσθετο μέσο συγκινησιακής μέθεξης, αν σκεφτούμε για μια στιγμή την τρομακτική ρήση και εμφάνιση του Χάρου και την ξεχωριστή σταδιοδρομία που έχει κάνει ο πρόλογος αυτός τόσο στο λαϊκό πολιτισμό όσο και στη λογοτεχνία.<sup>66</sup>

Σ' αυτή την έρευνα των απηχίσεων και χρήσεων φαίνεται πως τα έργα του Χορτάση καταλαμβάνουν ξεχωριστή θέση, ανάλογα με τη φήμη που είχε ο ποιητής το 17<sup>ο</sup> αιώνα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελεί η *Πανώρια*, γιατί δεν σώζεται καμιά έντυπη έκδοση του 17<sup>ου</sup> αιώνα, παρά μόνο άλλα τρία χειρόγραφα, που δείχνουν πως ήταν αρκετά δημοφιλής, ίσως και λόγω του βουκολικού θέματος.<sup>67</sup> Οι διαφορετικές σκηνικές οδηγίες στα χειρόγραφα αυτά οδηγούν σε ερασιτεχνικές παραστάσεις του έργου στα Επτάνησα μετά την πτώση του Χάνδακα.<sup>68</sup> Ωστόσο οι απηχίσεις δεν περιορίζονται μόνο

<sup>65</sup> Βλ. Μανούσικας/Πούχγε, *ό.π.*, σσ. 293 εξ., 365-368.

<sup>66</sup> Βλ. και Β. Πούχγε, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 45-143, ιδίως σσ. 110-119.

<sup>67</sup> Βλ. τη μεγάλη διάδοση που είχε η *Βοσκοπούλα* στο λαϊκό πο-

λιτισμό (Στ. Αλεξίου, *Η Βοσκοπούλα, κρητικό ειδύλλιο του 1600*, Ηράκλειο 1963, σσ. ν' εξ.).

<sup>68</sup> Πούχγε, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», *ό.π.*

εκεί: υπάρχουν ασφαλώς στη μεταγενέστερη *Ερωφίλη*,<sup>69</sup> καθώς και στο *Στάθη*<sup>70</sup> και το *Φορτουνάτο*.<sup>71</sup> Υπάρχουν όμως και στην *Ενγένα* του Μοντσελέζε από τη Ζάκυνθο, τυπωμένη το 1646. «Ω δάση, κάμποι και βουνά, δένδρα και χορταράκια, / ω σπήλαια δροσερώτατα, ω ποταμοί και αρυάκια» (στ. 1173-74)· οι στίχοι αυτοί βρίσκονται κατά λέξη στην *Πανώρια* (Β' 481-482), και παρακάτω οι στίχοι: «ω άστρα πολλ' αντίδικα πού 'στεν στην γέννησίν μου / και τόσο κάμετε κακή την τύχην την δική μου, / ω νυκτική παρηγοριά, δεύτερον φως και χάρη/ του κόσμου, λαμπυρότατον και καθαρόν φεγγάρι» αντιστοιχούν κατά λέξη,<sup>72</sup> με μιαν απλή αντιστροφή των διστίχων, επίσης στην *Παν.* Β' 487-490. Η διατήρηση του διασκελισμού και η πιστότητα της απόδοσης οδηγούν μάλλον στην αποδοχή, πως ο κατά τα άλλα άγνωστός μας Μοντσελέζε είχε μπροστά του χειρόγραφο της *Πανώριας*.

Το ίδιο υποψιαζόμαστε για ένα βουκολικό έργο, από το οποίο σώζεται μόνο η αρχή, ο πρόλογος και ένας στίχος της πρώτης πράξης: *Καλλίμαχος και Ροδάμνια*, από την Πάρο, στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα: ο στίχος είναι παρμένος αυτούσιος από την *Πανώρια*, και ο πρόλογος έχει πολλές ομοιότητες.<sup>73</sup> Αλλά στο γεγονός, πως στις Κυκλάδες αυτή την εποχή πρέπει να υπήρχε χειρόγραφο της *Πανώριας*, μας οδηγεί και ένα άλλο στοιχείο, για το οποίο θα μιλήσουμε στη συνέχεια. Ας μιλήσουμε πρώτα όμως πριν για τα Επτάνησα: σαφείς μνείες της *Πανώριας* υπάρχουν στο *Θυέστη* του Κατσαΐτη (1721): οι στίχοι «Γιαυτό δειλιώ κι αποκοτώ κι ολπίζω και φοβούμαι / κι ως λίθος στέκω ασάλευτος την ώρα που κινούμαι» (*Θυ.* Γ' 77-78)<sup>74</sup> αναπαράγουν κατά λέξη το χωρίο Α' 209-210. Το θυμάται ο ποιητής απ' έξω ή χρησιμοποιεί χειρόγραφο; Δεν υπάρχουν άλλες φανερές επιδράσεις της *Πανώριας* στο έργο, πολλές όμως της *Ερωφίλης*.<sup>75</sup> Ότι δεν αποκλείεται να πρόκειται για συνειδητή χρήση, το επιβεβαιώνει και η *Κωμωδία των ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), όπου υπάρχει ένα βουκολικό χωρίο, αυτούσιο παρμένο από την *Πανώρια*, που μάλιστα στα υφολογικά συμφραζόμενα της τσουχτερής σάτιρας μοιάζει σαν λογοτεχνική αναφορά σ' ένα γνωστό διακειμένο: η Ροζάνα μας θυμίζει με την αναζήτηση του θεραπευτικού βοτάνου το βουκολικό τοπίο που περιγράφει ο Γύπαρις στο θρηνητικό του μονόλογο: «Καθώς τ' αλάφι, όντας αυτό βρίσκεται πληγωμένο / και με σαΐττα 'ς το πλευρό βαθιά σαΐττεμένο, / ώρα 'ς τα δάση περπατεί κι ώρα 'ς βουνό ανεβαίνει / κι ώρα 'ς λαγκάδια χύνεται κ' εδώ κ' εκεί πηγαίνει...» (Δ' 215-218)<sup>76</sup> αυτό αντιστοιχεί στο χωρίο *Παν.* Β' 149-152, το οποίο έχει ως εξής: «Καθώς τ' αλάφι, όντας βαστά στο στήθος το δοξάρι, / λογιάζοντας ανάπαψη στον πόνο ντου να πάρη / ώρες 'ς τσι κάμπους πορπατεί κι ώρες στα δάση μπαίνει, / ώρες 'ς λαγκάδια χώνεται, κι ώρες 'ς βουνά ανεβαίνει».<sup>77</sup> Οι αλλαγές φαίνεται πως είναι συνειδητές, όπως αποδεικνύει το «χύνεται» αντί του «χώνεται»: δεν πρόκειται για παρανόληση: στην αναζήτηση του σωτήριου βοτάνου το ελάφι ορμά στα λαγκάδια να βρει το «δίχταμο εις την πληγήν να βάλη», γιατί είναι πραγματικά πληγωμένο (όπως και η Ροζάνα), ενώ ο Γύπαρις μό-

<sup>69</sup> Ότι η *Πανώρια* προηγείται, το αναφέρει ο ίδιος ο Χορτάσης στην αφιέρωση προς το Μαρκαντώνιο Βιάρο, στο χειρόγραφο *Δαπέργολα* (στ. 35-36 και 47-50). Βλ. Μ. Ι. Μανούσικας, «Ο Μαρκαντώνιος Βιάρος (1542 - μετά το 1604) και ο χρόνος συγγραφής των δραμάτων του Γεωργίου Χορτάση», *Κρητικά Χρονικά* 7 (1964), σσ. 263-282.

<sup>70</sup> Υπάρχουν πολλές λεκτικές αντιστοιχίες, δεν είναι όμως όλες πειστικές. Βλ. την έκδ. Martini, *ό.π.*, σσ. 39 εξ.

<sup>71</sup> Vincent, *ό.π.*, σ. με'.

<sup>72</sup> Επεμβαίνω στην ορθογραφία της νέας έκδοσης: *Τραγωδία ονομαζομένη ΕΥΓΕΝΑ του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε 1646*.

Παρουσίαση Mario Vitti / φιλολογική επιμέλεια Giuseppe Spadaro, Αθήνα 1995, σ. 88. Για σύγκριση με την παλαιότερη έκδοση του Vitti (Napoli 1965), που σε πολλά σημεία ήταν καλύτερη βλ. Β. Πούγγερ, *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 382-395.

<sup>73</sup> Γ. Κ. Μαυρομάτης, «Ένα άγνωστο θεατρικό κείμενο του τέλους του 17<sup>ου</sup> αιώνα από την Πάρο», *Αριάνη* Γ' (1985), σσ. 179-190.

<sup>74</sup> Κριαράς, *ό.π.*, σ. 307.

<sup>75</sup> Πούγγερ, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο», *ό.π.*

<sup>76</sup> Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήνα 1971, σ. 80 (για το χωρίο και σσ. 28 εξ.).

<sup>77</sup> Κριαράς, *Πανώρια*, σ. 94.

νο από τα βέλη του Έρωτα. Πολλές είναι οι απηχήσεις και στο *Ιντερμέδιο της κυρά-Λιάς*, λόγω της παραλληλίας της κατάστασης, όπου έμπειρη γριά προσπαθεί να πείσει την κόρη για τα καλά του έρωτα, αλλά δεν επιτρέπουν τον εντοπισμό συγκεκριμένων αντιστοιχιών.<sup>78</sup>

Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα είναι η κωμωδία του Χορτάση, ο *Κατζούρμπος*, γιατί από αυτόν σώζεται μόνο ένα χειρόγραφο. Σαφή ίχνη του υπάρχουν στις δύο άλλες κρητικές κωμωδίες<sup>79</sup> η έκφραση «σαν είναι των αγαφτικών το φυσικό δοσμένο», που εντόπισε πρώτος ο Σπύρος Ευαγγελάτος ως δάνειο στο κωμικό μέρος της *Ιφιγένειας* (Ε΄ 965) από τον *Κατζούρμπο* (Α΄ 254),<sup>80</sup> δεν αποκλείεται να είναι και κοινός λογότυπος της εποχής (βλ. «Ετούτον είναι φυσικό κεινών όπ' αγαπούσι» στον *Ερωτόκριτο* Γ΄ 577, ή «ετούτο είναι φυσικό κι όπ' αγαπά φοβάται» Γ΄ 1345, που υπάρχει και στην *Ερωφίλη* Γ΄ 111 με διαφορετική διατύπωση).<sup>81</sup> Αλλά στα «Διλούδια», τα κωμικά ιντερμέδια της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου*, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο, αναπαράγεται σχεδόν ολόκληρη σκηνή από τον *Κατζούρμπο*, ανάμεσα στον Κουστουλιέρη και τον Κατζάραπο, και στο δεύτερο ιντερμέδιο και οι «λατινικούς» και «ιταλικούς» του Δασκάλου.<sup>82</sup> Επειδή το έργο έχει εκδοθεί, δεν χρειάζεται η λεπτομερειακή συζήτηση και σύγκριση των κειμένων· πάντως σε μερικές περιπτώσεις φαίνεται πως ο άγνωστος δραματογράφος από τη Νάξο είχε μπροστά του ένα άγνωστο για μας χειρόγραφο της κρητικής κωμωδίας, με εν μέρει καλύτερες γραφές από το Αθηναϊκό που μας σώζεται.<sup>83</sup> Η Τασούλα Μαροκομιχελάκη εντόπισε και μερικές πιθανές απηχήσεις του *Κατζούρμπου* μέσα στο έργο της *Τραγέδιας*<sup>84</sup> από τις ομοιότητες αυτές η πιο σοβαρή είναι η ρίμα «αγάπη-ράπη» (*Τραγ.* Β΄ 265-66, *Κατζ.* Α΄ 189-190), που ωστόσο απαντά και στην *Ερωφίλη* στα ίδια συμφραζόμενα του «εύφλεκτου» έρωτα (Α΄ 165-166)· ορισμένες, όχι πολύ ισχυρές, απηχήσεις της *Ερωφίλης* είχα επισημάνει και παλαιότερα.<sup>85</sup> Τα τότε συμπεράσματα ισχύουν και σήμερα, μετά την έκδοση του δραματικού κειμένου: τα χωρία Α΄ 1-80 του πρώτου ιντερμεδίου (σχεδόν ολόκληρο) αντιστοιχούν στη σκηνή Β΄ 1-90 της κρητικής κωμωδίας· πρόκειται για συστηματική αντιγραφή με ορισμένες αλλαγές και αφαιρέσεις, είτε γιατί δεν ταίριαζε το περιεχόμενο είτε γιατί δυσκόλευε η κρητική διάλεκτος, το χωρίο στο Διλ. Β΄ 101-128 ανταποκρίνεται με λίγες αποκλίσεις και την παράλειψη ορισμένων στίχων στη σκηνή Γ΄ 45-86 της κωμωδίας, ενώ οι λατι-

<sup>78</sup> Υπάρχουν απηχήσεις από χωρία της α΄ σκηνής της Γ΄ πράξης, της γνωστής σκηνής όπου η κυρά Φροσύνη προσπαθεί να πείσει την άσπλαχνη βοσκοπούλα για τα καλά του έρωτα. Οι ομοιότητες είναι φυσιολογικές, οι αντιστοιχίες κυρίως στο νόημα, πιο σπάνια λεκτικές. Η διαφορά του μέτρου δεν επιτρέπει την αναπαραγωγή ολόκληρων αποσπασμάτων από το πρότυπο (βλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *ό.π.*, σσ. 14-16).

<sup>79</sup> Για τα πολυάριθμα χωρία αντιστοιχιών βλ. *Στάθης*, έκδ. Marini, *ό.π.*, σσ. 36 εξ. και για τις γενικές ομοιότητες *Κατζούρμπος*, έκδ. Πολίτη, σσ. ξβ΄-ογ΄.

<sup>80</sup> Σπ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, εν Αθήναις 1970, σ. 78.

<sup>81</sup> Dia M. L. Filippides/D.Holton, *Τον κύκλο τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, τόμ. Δ΄, Αθήνα 1996, σ. C1332.

<sup>82</sup> Οι αντιστοιχίες είναι οι εξής: Διλ. Α΄ 1-4: *Κατζ.* Β΄ 1-4, Διλ. Α΄ 5-8: *Κατζ.* Β΄ 5-8, Διλ. Α΄ 9-12: *Κατζ.* Β΄ 11-14, Διλ. Α΄ 13-16: *Κατζ.* Β΄ 15-18, Διλ. Α΄ 19-20: *Κατζ.* Β΄ 21-22, Διλ. Α΄ 21-26: *Κατζ.* Β΄ 23-30, Διλ. Α΄ 27-36: *Κατζ.* Β΄ 31-40, Διλ. Α΄ 37-40:

*Κατζ.* Β΄ 41-44, Διλ. Α΄ 41-44: *Κατζ.* Β΄ 49-52, Διλ. Α΄ 45-46: *Κατζ.* Β΄ 53-54, Διλ. Α΄ 47-48: *Κατζ.* Β΄ 55-56, Διλ. Α΄ 49: *Κατζ.* Β΄ 57, Διλ. Α΄ 50-52: *Κατζ.* Β΄ 58-60, Διλ. Α΄ 53-56: *Κατζ.* Β΄ 61-64, Διλ. Α΄ 57-58: *Κατζ.* Β΄ 65-66, Διλ. Α΄ 59-62: *Κατζ.* Β΄ 69-72, Διλ. Α΄ 63-64: *Κατζ.* Β΄ 73-74, Διλ. Α΄ 65-66: *Κατζ.* Β΄ 64-76, Διλ. Α΄ 67-72: *Κατζ.* Β΄ 77-82, Διλ. Α΄ 73-76: *Κατζ.* Β΄ 83-86, Διλ. Α΄ 77-82: *Κατζ.* Β΄ 87-92, ενώ η δεύτερη σκηνή που αντιγράφει αρχίζει Διλ. Β΄ 101 εξ. και αντιστοιχεί στον *Κατζ.* Γ΄ 45 εξ. Για ανάλυση βλ. Παναγιωτάκη/Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 274-308.

<sup>83</sup> Σ' αυτό το συμπέρασμα καταλήγει και ο Στέφανος Κακλαμάνης, που ετοιμάζει νέα κρητική έκδοση του *Κατζούρμπου*.

<sup>84</sup> Τ. Μαροκομιχελάκη, «Ο *Κατζούρμπος* και Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Σχέσεις ανάμεσα στα δύο κείμενα», στον τόμο: *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σσ. 465-473.

<sup>85</sup> Β. Πούχγερ, «Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17<sup>ος</sup>/πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα)», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 248-255.

νικούρες του Δοτόρε στο Διλ. Β΄ 189-200 είναι παρμένες από τον Κατζ. Β΄ 209-220 με λίγες αποκλίσεις· τέλος το χωρίο Διλ. Γ΄ 287-289 αντιγράφει το Γ΄ 511-513 (με αποκλίσεις στο μεσαίο στίχο) και το χωρίο Διλ. Γ΄ 290-294 πιστά το Β΄ 237-240 της κρητικής κωμωδίας.<sup>86</sup> Οι διαπιστώσεις αυτές τεκμηριώνουν την πρακτική της αδίστακτης λογοκλοπής, όπως θα λέγαμε σήμερα, αν και στα ιντερμέδια αυτό αποτελούσε πρακτική, γιατί στο Αθηναϊκό χειρόγραφο της *Πανώριας* χρησιμοποιούνται επίσης κωμικές σκηνές του Κατζούρμπου ως ιντερμέδια, και μάλιστα η σκηνή Β΄ 1-90 της κωμωδίας, που αντιγράφεται σχεδόν κατά λέξη στο πρώτο «Διλούδιο». Στο σημείο αυτό στηρίζεται και η υποψία, πως στο ιησουιτικό κολέγιο της Νάξου πρέπει να κατείχαν και ένα χειρόγραφο της *Πανώριας*, αν όχι το Αθηναϊκό ένα παρόμοιο, όπου επίσης οι κωμικές σκηνές του Κατζούρμπου χρησιμοποιούνταν ως ιντερμέδια, και από κει ο άγνωστος δραματοουργός εμπνεύστηκε την τακτική αυτή.<sup>87</sup> Όπως δείχνει το χειρόγραφο fragmentum του *Καλλίμαχου και της Ροδάμνιας*, η *Πανώρια* ήταν γνωστή στις Κυκλάδες. Αυτή η ανακάλυψη έχει επιπτώσεις και στη νέα κριτική έκδοση του Κατζούρμπου που έχει ετοιμάσει ο Στέφανος Κακλαμάνης, γιατί η σκηνή Β΄ 1-90 υπάρχει τώρα σε τρεις γραφές: στο αθηναϊκό χειρόγραφο, ως ιντερμέδιο της *Πανώριας*, το οποίο έχει λάβει υπόψη ήδη ο Λίνος Πολίτης στον apparatus criticus της δικής του έκδοσης (1964), και τώρα και στα «Διλούδια» της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου*. Και πρέπει να υπολογισθούν τώρα και οι άλλες σκηνές που σώζονται στα ιντερμέδια της *Τραγέδιας* και να ληφθούν υπόψη στο φιλολογικό υπομνηματισμό. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι, σε μια ή δύο τουλάχιστον περιπτώσεις, τα «Διλούδια» σώζουν καλύτερες γραφές από την υπόλοιπη παράδοση του κειμένου.

Ως προς την τυπολογία των μορφών κι εκδοχών της «επίδρασης» ή εξάρτησης ή συσχέτισης ή παραλληλίας χωρίων στα μνημονευμένα κείμενα φαίνεται πως υπάρχουν πολλές δυνατότητες ανάμεσα στην απήχηση, που πηγάζει από υποσυνείδητη χρήση, αντλώντας από το μνημονικό, με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό παραμόρφωσης, έως τη συστηματική αντιγραφή, που ποικίλλει πάλι από την ωμή λογοκλοπή για διευκόλυνση και γρηγορότερη αποπεράτωση της εργασίας, την απροβληματιστη χρήση έτοιμων δραματουργικών και στιχουργικών υλικών –όπως εντοίχιζαν κομμάτια των αρχαίων ναών και κτισμάτων σε εκκλησίες και στάβλους– έως την υπολογισμένη αναφορά σ' ένα λογοτεχνικό αντικείμενο με την προσδοκία πως το κοινό θα είναι σε θέση να αναγνωρίσει το πρότυπο· έτσι ανεβάζει ο ποιητής το έργο του, δίνει στον αναγνώστη μιαν απρόσμενη απόλαυση και συνδέει τη θεατρική παράδοση με το Κρητικό θέατρο, που το 17<sup>ο</sup> και το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα ακόμα συνιστούσε το αξεπέραστο αισθητικό πρότυπο. Η κατηγορία των ψευδοαπήχσεων πρέπει μελλοντικά να αποκλειστεί από την αναζήτηση αυτή, γιατί πρόκειται για κοινούς λογότυπους και φόρμουλες, που στερούνται πρωτοτυπίας, είναι ωστόσο δομικά συστατικά στοιχεία τόσο της προφορικής παράδοσης όσο και της έντεχνης λογοτεχνίας. Αποφθέγματα και γνωμικά μπορούν να αποκτήσουν τη δική τους ζωή και παράδοση, όπως οι παροιμιώδεις ρήσεις του Μένανδρου πριν ανακαλυφθούν οι κωμωδίες του στους παπύρους στην έρημο της Αιγύπτου, ή τα αποφθέγματα του Σενέκα, που είχαν μια ξεχωριστή ζωή και παράδοση από τα κείμενα των τραγωδιών του.

Πάντως νομίζω πως μπορούμε να εισαγάγουμε πλέον την ιδέα, πως ήδη στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, δίπλα στη νόμιμη ζύμωση στο μνημονικό του δραματοουργού όταν δημιουργεί ένα πρωτότυπο έργο, δίπλα στη γε-

<sup>86</sup> Πούχνερ, «Η κληρονομιά», *ό.π.*, σσ. 253 εξ.

<sup>87</sup> Όπως είχα επισημάνει, αυτό ισχύει μόνο για το πρώτο ιντερμέδιο. Τα άλλα ιντερμέδια του αθηναϊκού χειρογράφου της

*Πανώριας*, που δανείζονται σκηνές από τον Κατζούρμπο (Δ΄ 269-316 για το δεύτερο, Δ΄ 115-268 για το τρίτο), δεν έχουν αντιστοιχία.

νική δραματουργική μίμηση ξένου ή εγχώριου προτύπου, υπάρχει, πέρα από τις όποιες αθέλητες και υποσυνείδητες απηχήσεις και ομοιότητες στο επίπεδο της γλώσσας, το παιχνίδι του διακείμενου, η λογοτεχνική νύξη με την έννοια του «κέντρωτος», που η αισθητική του λειτουργικότητα προϋποθέτει τη δυνατότητα αναγνώρισης των πηγών. Στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, έως ότου στραφούν οι «Φαναριώτες» στην αρχαία τραγωδία, την *haute tragédie* των Γάλλων του 17<sup>ου</sup> αιώνα και την κλασικιστική παράδοση του ιταλικού Διαφωτισμού, το Κρητικό θέατρο αποτελεί το πεδίο των κρυφών και ανοιχτών αναφορών των δραματικών κειμένων σ' ένα λεκτικό επίπεδο, εν γνώσει του ότι αποτελούν απλώς μια επιγονική φάση ενός δραματουργικού μεγαλείου, που δε θα έρθει πια.<sup>88</sup> Με την έννοια αυτή, η φράση του Αμβρόσιου Γραδενίγου από το 1676, πως ο Γεώργιος Χορτάσης «εστάθη εις τούτο το γένος ο κορυφαίος των ποιητών», αποκτά νέο περιεχόμενο και ουσιαστικότερη σημασία, γιατί θα εξαφανιστεί από τη συνείδηση των Ελλήνων δραματουργών για τουλάχιστον εκατό χρόνια, μετά το 1800, για να αναστηθεί μόλις το 1903 στον πρόλογο της *Τρισεύγενης* του Κωστή Παλαμά.

<sup>88</sup> Βλ. Β. Πούγγερ, «Το Κρητικό θέατρο στα ευρωπαϊκά του θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα 1999, σσ. 91-114. συμφραζόμενα», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα*



ΙΩΑΝΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ  
ΡΟΜΑΝΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ  
ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΖΑΜΠΕΛΙΟΥ

Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος (1787-1856) είναι ένας από τους κύριους εκπροσώπους αυτού που ονομάζεται «ελληνικός διαφωτισμός». Άφησε ένα δραματικό έργο το οποίο περιλαμβάνει δώδεκα τραγωδίες –έντεκα πρωτότυπες και μία παράφραση– την *Μήδεια*. Στην καθεμία από τις πρωτότυπες τραγωδίες του επισυνάπτεται και κάποιες θεωρητικές του απόψεις που σχετίζονται με την εκάστοτε τραγωδία, αλλά και με τις αντιλήψεις του για το θέατρο.

Η συγγραφή των τραγωδιών του δεν είναι παρά μια προσπάθεια για να δημιουργηθεί εθνική δραματουργία. Ο ίδιος εξάλλου ήθελε να μείνει στην ιστορία ως ο Θέσπης της νεότερης Ελλάδας.<sup>1</sup> Γι' αυτό και πέρα από το δραματικό κείμενο εκφράζει και τις θεωρητικές του απόψεις προκειμένου να έχουν οι μελλοντικές γενιές ένα πλαίσιο να στηριχτούν. Ο ίδιος ο συγγραφέας –στο κείμενο που απευθύνει προς τον «Φιλόμουσον Αναγνώστην»– ομολογεί πως αποφασίζει να ακολουθήσει το κλασικιστικό πρότυπο και τουλάχιστον στην αρχή απορρίπτει τον ρομαντισμό.<sup>2</sup>

Όμως στην πορεία το έργο του δείχνει πως επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Ρομαντισμό. Μολονότι οι θεωρητικές θέσεις και η μορφή της τραγωδίας του εξωτερικά –όπου έχουμε έργα πεντάπρακτα, έμμετρα, με μέσο όρο 1500 στίχους, σχετικά μικρής έκτασης– παραπέμπουν στον κλασικισμό, έχουν περάσει στις τραγωδίες του και ρομαντικά στοιχεία.

Αλλά ας δούμε πιο συγκεκριμένα την επίδραση του Ρομαντισμού στο θεατρικό του έργο. Μολονότι θεωρητικά υποστηρίζει τον κλασικισμό, τα θέματα που τον απασχολούν από την αρχαιότητα περιορίζονται στις τρεις από τις δώδεκα τραγωδίες του: τον *Τιμολέοντα*, τον *Κόδρο*, και την *Μήδεια*– η οποία αποτελεί παράφραση του ομώνυμου έργου του Ιταλού Τσεζάρε ντε λα Βάλλε. Η στροφή στη θεματολογία του πραγματοποιείται με την ε-

<sup>1</sup> «Με αρκεί μόνον να ωφελήσω, ευρών πρώτος τον τονικόν Ίαμβον, και πρώτος εις την Αναγέννησιν της Ελλάδος ανοίγων το στάδιον, τώσον δια τας λοιπάς ανακαλέσεις της Προγονικής σιχουργίας μας, όσον δια την μέλλουσαν τελειοποίησιν της νέας μας Τραγωδίας. Δεν αφορώ να στολίσω την κεφαλήν με τας δάφνας του Αισχύλου και του Κορνηλίου· με φθάνει μόνον ο κισσός και ο θύρσος του Θέσπιδος», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Εκ της Τυπογραφίας της Κυβερνήσεως, Κορφοί 1833, σ. 15.

<sup>2</sup> «...Εσπούδασα και το θεωρητικόν μέρος της Τραγωδίας και κατόπιν, επιχειρήσας να τραγωδήσω παρά να παραδεχθώ την λεγομένην Ρομαντικήν των νεωτέρων μέθοδον, επρόκρινα,

τουλάχιστον κατ' αρχάς ν' ακολουθήσω τους κανόνες της Δραματικής, τους οποίους ου μόνον εις τας πλειοτέρας των τραγωδίας εφύλαξαν οι πατέρες μας, αλλά και ειδίδαξεν ύστερον ο Αριστοτέλης και ακριβώς ετήρησαν της σοφής Ευρώπης οι ενδοξότεροι τραγικοί...», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Κορφοί, ό.π., σ. 13. «Ο Ζαμπέλιος δεν συμπαθεί τον ρομαντισμό: οι τραγωδίες του επιδιώκουν να μείνουν στην κλασική γραμμή· μα η εποχή του φανερώνεται πέρα από τις επιθυμίες του», στο: Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας: Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, 7<sup>η</sup> έκδ., Ίκαρος, Αθήνα 1985, σ. 215.

πιλογή δραματοποίησης του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*.<sup>3</sup> Επιλέγει ένα θέμα από μια εποχή που και ο ίδιος θεωρεί «σκοτεινή» και δεν ενδείκνυται από τους εκπροσώπους του κλασικισμού, αλλά παραπέμπει σε επιλογή θεμάτων που ταιριάζουν στο Ρομαντισμό· ο Ζαμπέλιος όμως δικαιολογεί αυτή του την επιλογή καθώς θεωρεί την υπόθεση νέα, μεγαλοπρεπή, φυσικά τραγική που και ως εθνική, «προσκαλεί την προσοχήν των Ελλήνων».<sup>4</sup>

Το ενδιαφέρον του στρέφεται στη συνέχεια προς την ιστορική τραγωδία, δραματοποιώντας γεγονότα που τα έζησε και που αποτελούσαν τη σύγχρονή του ιστορία. Μάλιστα ερευνά ακόμη και ο ίδιος για να βρει τα ιστορικά στοιχεία και ενημερώνει εκτενώς τον αναγνώστη για τη ζωή και τη δράση των προσώπων αυτών παραθέτοντας τα στοιχεία που εντόπισε στην έρευνά του. Έτσι έγραψε τραγωδίες για μορφές της επανάστασης όπως ο Μάρκος Μπότσαρης, ο Γεώργιος Καραϊσκάκης, ο Αθανάσιος Διάκος, ο Οδυσσεύς Ανδρούτσος. Η επιλογή αυτών των θεμάτων γίνεται συνειδητά καθώς το παραδέχεται και ο ίδιος τόσο στον *Μάρκο Βόσσαρη* όσο και στον *Ιωάννη Καποδίστρια* και στον *Γεώργιο Καραϊσκάκη*.<sup>5</sup>

Μολονότι, όπως είπαμε, ο Ζαμπέλιος στις θεωρητικές του απόψεις υποστηρίζει τον κλασικισμό για τη συγγραφή τραγωδιών, στην δραματική του παραγωγή παρεκκλίνει από τους κανόνες που ο ίδιος θέτει. Αυτό γίνεται με την παρουσίαση γεγονότων επί σκηνής που ο κλασικισμός αποφεύγει να παρουσιάσει (όπως π.χ. οι θάνατοι επί σκηνής, η τυραννοκτονία), με έργα που αποτελούνται από πολλά πρόσωπα και με την παραβίαση του κανόνα τήρησης των ενοτήτων τύπου και χρόνου.

Στην παρουσίαση γεγονότων επί σκηνής που δεν επιτρέπονται στον κλασικισμό συναντάμε την συνομοσία, την τυραννοκτονία και την αυτοκτονία. Ο Ζαμπέλιος δικαιολογεί αυτή του την επιλογή ως εξής: όσον αφορά την συνομοσία γίνεται όπως λέει «ίνα δώσω πλειότεραν την παράστασιν»,<sup>6</sup> ενώ με την τυραννοκτονία επέρχεται η λύση του δράματος και αποτελεί παράδειγμα πατριωτισμού.

Και στον *Γεώργιο Καστριώτη* έχουμε τυραννοκτονία επί σκηνής. Ο Ζαμπέλιος θεωρεί ότι κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, διαφορετικά το δράμα θα τελείωνε χωρίς να έχει επιτελέσει τον κύριο στόχο του και δεν θα ακούγονταν οι επιπλήξεις του Γεωργίου απέναντι στον τύραννο.<sup>7</sup>

Στον *Καποδίστρια* παρουσιάζεται η συνομοσία για την δολοφονία του. Καθώς ο Ζαμπέλιος θεωρεί «εθνική» την υπόθεση της τραγωδίας του, επιθυμεί να παρασταθεί ενώπιον των θεατών η αλήθεια, πως δηλαδή οι ξένοι ήταν οι βασικοί υπαίτιοι της δολοφονίας.<sup>8</sup> Αυτό δεν μπορεί να επιτευχθεί διαφορετικά, παρά μόνο με την δραματοποίηση του παρασκηνίου.

Στον *Ρήγα Θεσσαλό* παρουσιάζεται επί σκηνής στο τέλος του έργου η αυτοκτονία του ομώνυμου ήρωα και στη συνέχεια και της αδελφής του Ειρήνης. Η λύση της τραγωδίας είναι σύμφωνα με το συγγραφέα «οποία πιθανώς έπρεπεν, ήγουν η γενναία του πρωταγωνιστού αυτοχειρία».<sup>9</sup> Αντίστοιχα, η *Μήδεια* αυτοκτονεί στο τέλος του έργου, αφού προηγουμένως έχει σκοτώσει τα παιδιά της.

<sup>3</sup> Στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, «με το ρητορικό ύφος του Αλφιέρι και το υψηλό ήθος των δραματικών μορφών ενός Schiller συγκρούονται ο Μωάμεθ ο Πορθητής και ο τραγικός τελευταίος αυτοκράτορας του Βυζαντίου. Είναι κυρίως μια σύγκρουση χαρακτήρων μπροστά σε ιστορικό φόντο (ο ανθρωποκεντρισμός των συγκρούσεων χαρακτηρίζει μια σειρά από πατριωτικές ιστορικές τραγωδίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα)...», στο: Β. Πούχγερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση: Δέκα μελετήματα*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1995, Κεφ. 9: Το θέμα της άλωσης στη νεοελληνική δραματολογία, σσ. 306-307.

<sup>4</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία* τόμ. Α', Εν Ζακύνθω, Τυπογραφείον «Ο Παρνασσός» Σεργίου Ν. Ραφτάνη, 1860, σ. 144.

<sup>5</sup> «Όστις κράξη την παρούσαν τραγωδίαν, [εννοεί τον *Γεώργιο*

*Καραϊσκάκη*] και τας άλλας δύο, του Βοσσάρεως, και του Καποδιστρίου, δράματα ιστορικά, δεν σφάλλει. Δια τούτο ίσως δεν εγείρουσι τον προσήκοντα έλεον· αναπληρούσιν όμως την έλλειψιν, διότι παριστάνουσιν υποθέσεις εθνικάς, ενασχολούσας τον νουν των ακροατών· διότι η επίτασις της τραγωδίας, δηλαδή ο θάνατος του Πρωταγωνιστού, έγινεν όσο ήτο δυνατόν ελεεινωτέρα· διότι μετέχουσι του θαυμασίου και μεγαλοπρεπούς της Επικής», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β', ό.π., σ. 75.

<sup>6</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Α', ό.π., σ. 79.

<sup>7</sup> *Ο.π.*, σσ. 213-214.

<sup>8</sup> *Ο.π.*, σ. 435.

<sup>9</sup> *Ο.π.*, σ. 287.



Σε αρκετά από τα έργα του Ζαμπέλιου –όπως συμβαίνει στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, στον *Οδυσσέα Ανδρούσσο*, στον *Κόδρο*, στον *Διάκο*– ο αριθμός των δραματικών προσώπων είναι μεγάλος, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με τον κλασικισμό, όπου απαιτείται οικονομία και λιτότητα. Στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* ο συγγραφέας δικαιολογεί αυτή την επιλογή του καθώς το «απαιτεί η μεγαλοπρεπής αυτή υπόθεση».<sup>10</sup>

Η αρχή της τήρησης των ενοτήτων του τόπου και του χρόνου παραβιάζεται σε ορισμένα από τα έργα του, αλλού σε μικρότερο και αλλού σε μεγαλύτερο βαθμό. Συγκεκριμένα, στον *Διάκο* ξεφεύγει κατά πολύ από την τήρηση των ενοτήτων του χρόνου και του τόπου. Είναι ένα έργο που διαδραματίζεται σε διαφορετικούς χώρους και στο οποίο υπάρχει αρκετή χρονική απόσταση από πράξη σε πράξη. Εκείνο που παρατηρούμε όσο προχωρούμε προς τα πιο ώριμα έργα του είναι ότι παρεκκλίνει όλο και περισσότερο από την τήρηση αυτών των ενοτήτων. Στον *Διάκο* και στα επόμενα έργα παρατηρούμε ότι υπάρχει ολοένα και μεγαλύτερη ελευθερία στο χειρισμό των εννοιών του χώρου και του χρόνου. Ο Ζαμπέλιος συνειδητά καταλήγει σ' αυτήν την επιλογή, καθώς το ίδιο το θέμα του επέβαλε αυτόν τον τρόπο γραφής.<sup>11</sup> Από τη στιγμή που επιθυμούσε να γράψει τραγωδία για τον *Διάκο* δεν μπορούσε να την συνθέσει διαφορετικά.

Στον *Οδυσσέα Ανδρούσσο* πλέον καταργείται κάθε έννοια ενότητας τόπου και χρόνου,<sup>12</sup> ενώ στον *Κόδρο* υπάρχουν αλλαγές στον τόπο. Εκείνο που ξεχωρίζει ιδιαίτερα στην «Γνώμη του Συγγραφέως» είναι το ότι ο Ζαμπέλιος προβληματίστηκε αρκετά στο να βρει τρόπο που κατά το «πιθανόν και αναγκαίον» θα μάθαινε ο Κόδρος το χρησμό. Δεν ήθελε να υπάρχει η έννοια του τυχαίου. Όμως μη βρίσκοντας άλλη λύση επέλεξε να γίνει η αποκάλυψη δια «τυχόντος σφάλματος».<sup>13</sup> Όλη αυτή η εξέλιξη της πλοκής ξεφεύγει από τα συνήθη πλαίσια του κλασικισμού και εισάγει στο δράμα το στοιχείο της έκπληξης και του μη-αναμενόμενου.

Πέρα από την παρέκκλιση από τους νεοκλασικιστικούς κανόνες συναντάμε στο έργο του Ζαμπέλιου έννοιες και επιρροές που παραπέμπουν άμεσα στον Ρομαντισμό. Έτσι στα έργα του γίνεται αναφορά στην Θρησκεία, την Γλώσσα, την Πατρίδα, έννοιες και αξίες για τις οποίες οι ήρωές του θυσιάζονται.<sup>14</sup>

Στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* ο Ζαμπέλιος εισάγει δύο έννοιες που δεν είχε συμπεριλάβει στην πρώτη γραφή του έργου του 1818.<sup>15</sup> Πριν πεθάνει, ο Κωνσταντίνος ζητά από το γένος να διατηρήσει και να διαφυλάξει τη θρησκεία και τη γλώσσα του.<sup>16</sup> Ο Κωνσταντίνος παλεύει «δια το Γένος, δια τον

<sup>10</sup> *Ο.π.*, σ. 146.

<sup>11</sup> «Ίδού και τραγωδία, μη τηρούσα κατά τον Αριστοτελικόν κανόνα τας τρεις ενότητας: δια τούτο φέρει και πολλά τα του Δράματος πρόσωπα: και βέβαια, καλώς θεωρουμένη η υπόθεσις αυτή, όσον και αν υπάρχη αξία και τραγική, προς τραγωδίαν όμως δεν μοι φαίνεται αρκετά επιτήδειος. Αλλ' ηγάπησα και ευλαβήθην τον Διάκον τόσον, ώστε ήκουον την συνείδησιν να μ' ελέγχι πικρώς, ως επιλήσιμονα ενός των ενδόξων Πρωταγωνιστών και Μαρτύρων της λαμπράς, ημών Επαναστάσεως», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *ό.π.*, σ. 234.

<sup>12</sup> Ο Ζαμπέλιος παραδέχεται πως καταργούνται αυτές οι δύο έννοιες: «...ελλείπει η ενότης του τόπου και του χρόνου. Η υπόθεσις όμως πάντοτε προσεκάλει και την φαντασίαν μου και την καρδίαν μου», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β', *ό.π.*, σ. 403.

<sup>13</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β', *ό.π.*, σ. 312.

<sup>14</sup> Όσο περνούν τα χρόνια ο Ζαμπέλιος εισάγει και δύο νέα ρο-

μαντικά στοιχεία στη δραματολογία του: την πατρίδα και την θρησκεία: «... στην ύστερη φάση του έργου του, εκμεταλλεύεται δημιουργικά συνδέοντας αναπόσπαστα δύο κυρίαρχες ρομαντικές έννοιες την θρησκεία και την πατρίδα...», στο: Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)* Τολίδης, Αθήνα 1993, σ. 102.

<sup>15</sup> Χειρόγραφο του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου* βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη (αφ. 2830).

<sup>16</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: «*Άθλιον Γένος! Εις ποίον ζυγόν πίπτεις! Εις ποία σκόπη, η ζάλη σε βυθίζει! Ποίαν ζωήν κτηνώδη, θέλει περάσεις! Και πως ο κακός δαίμων, θέλει χαλάσει! Κ' εξολοθρεύσει όλα! Τήρησον όμως, Καν την θρησκείαν: την γλώσσαν σου καν σώσον*», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Α', *ό.π.*, σσ. 141-142. Το κείμενο είναι ίδιο και στην έκδοση του 1833. Στο χειρόγραφο όμως, το οποίο είναι προγενέστερο και φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη, δεν υπάρχουν αυτές οι δύο έννοιες: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: «*άοι ω γένος! ποίος ανεμοστρόβι-*

θρόνον και δια την θρησκείαν του».<sup>17</sup> Και στον *Γεώργιο Καραϊσκάκη*, ο ομώνυμος ήρωας παραμένει πιστός ως Έλληνας στα θρησκευτικά του ιδεώδη και αντιτίθεται στον Τούρκο Σολιμάνο –ο οποίος σφετερίστηκε το θρόνο του πατέρα του. Στον *Καραϊσκάκη* τίγεται και πάλι το θέμα της θρησκείας και της πατρίδας. Ο ήρωας θέτει αυτό το θέμα στην επανέκδοση του έργου το 1860 –καθώς στην έκδοση του 1843 λείπουν αυτές οι έννοιες: ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗΣ: *υπέρ Πατρίδος, / Και Πίστεως και δόξης, δωρεάν όλοι, εκθέτομεν το στήθος...*<sup>18</sup> Επίσης, και ο *Διάκος* εμφανίζεται ως καλός Χριστιανός και καλός Έλληνας.<sup>19</sup> Και στον *Οδυσσέα Ανδρούσσο* ο ομώνυμος ήρωας ψυχορραγώντας γράφει σε μια στήλη με το αίμα που τρέχει από την πληγή του τη φράση «ΕΛΛΑΣ ΓΛΥΚ.»,<sup>20</sup> χωρίς όμως να μπορέσει να την ολοκληρώσει γιατί τρέμει το χέρι του.

Στην *Χριστίνα Αναγνωστόπουλος* η κεντρική ηρωίδα στο δίλημμα που της τίθεται ανάμεσα στην θρησκεία και την πατρίδα της από την μια μεριά και στο παιδί και τον σύζυγό της από την άλλη, αποφασίζει να έρθει σε δεύτερη μοίρα η ιδιότητά της ως μητέρας και συζύγου και έτσι δεν προδίδει την πατρίδα της και τις θρησκευτικές της πεποιθήσεις. Ο Ζαμπέλιος ήθελε να δείξει πως στην αιχμαλωσία υπάρχει «βασιλεύον της θρησκείας το ένδοξον πάθος».<sup>21</sup> Και ο σύζυγός της, ο Αχμέτης, από την δική του πλευρά είναι προσκολλημένος στην δική του θρησκεία και στο δικό του γένος, τα οποία ούτε και αυτός απαρνείται. Ο Αχμέτης διακρίνεται από ερωτικό πάθος για την σύζυγό του. Ο Ζαμπέλιος τον παρουσιάζει «μανικώς ερώντα»<sup>22</sup> την Χριστίνα, ώστε να προκαλέσει ευγνωμοσύνη στην ψυχή της, κάνοντας το δίλημά της ακόμα πιο έντονο. Μολονότι παρουσιάζει τον Αχμέτη ερωτευμένο δεν επιτρέπει το ίδιο εκ μέρους της ηρωίδας του καθώς να μην η Χριστίνα έχει πάθη αλλά δεν την διακρίνει «έρως προς τον εαυτής άρπαγα, προς τον εχθρόν της πατρίδος και της θρησκείας της, και προς τον φθορέα του οίκου της».<sup>23</sup> Τέτοια πάθη τα θεωρεί απαίσια και αισχρά για την ηρωίδα του.

Πέρα από τη θρησκεία και την πατρίδα συναντάμε εικόνες της φύσης καθώς και αναφορές σε οράματα και όνειρα προσώπων, στοιχεία που προσδίδουν στα έργα του ρομαντικούς τόνους. Στον *Καραϊσκάκη* ο ήρωας στην αρχή της Ε΄ Πράξης βρίσκεται σε έκσταση και φαντάζεται πως το γένος ελευθερώθηκε από τους Τούρκους. Είναι σαν να βλέπει ένα όραμα. Συνέρχεται όμως και καταλαβαίνει ότι όλα αυτά είναι αποκνήματα της φαντασίας του και επανέρχεται σιγά-σιγά στην πραγματικότητα. Μέσα από αυτή τη σκηνή προβάλλεται μια πλευρά του ήρωα που ξεφεύγει από τα πρότυπα του κλασικισμού.

Στον *Οδυσσέα Ανδρούσσο* ο Ζαμπέλιος χειρίζεται με μεγαλύτερη άνεση και ελευθερία το θέμα του, και θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι από τα πιο ενδιαφέροντα έργα του. Ένα σημαντικό στοιχείο που συναντάμε είναι η σκιαγράφηση του χαρακτήρα της συζύγου του Οδυσσέα. Η Ελένη παρουσιάζεται ως μια γυναίκα που ανησυχεί για την ζωή του συζύγου της και είναι πολύ φοβισμένη. Η μορφή της

λος θορυβώδης, / θέλει σε σείσει, εκ θεμελίων όλον/ ιδού απλώνει, τας μάυρας πτέρυγας του, δαίμων αλάστωρ, αδυσωπήτως χύνων, / δουλείαν, βαρβαρότητα, αμαθίαν» (Χειρόγραφο ΕΒΕ, αρ. 2830, σ. 46').

<sup>17</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Α΄, ό.π., σ. 145.

<sup>18</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β΄, ό.π., σ. 66, (Πρ. Ε΄, σκ. ε΄).

<sup>19</sup> Ο Ζαμπέλιος αναφέρει: «Αρκεί μόνον να τον παραστήσω καλόν υιόν, καλόν Χριστιανόν, και καλόν Έλληνα έμπροσθεν της μητρός του και Ήρωα άτρομον έμπροσθεν των Τούρκων», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β΄, ό.π., σ. 236.

<sup>20</sup> «Στη δημιουργική σύλληψη του Ιωάννη Ζαμπέλιου συνδέο-

νται και συνυπάρχουν νεοκλασικές και ρομαντικές έννοιες. Κι ακόμη ίσως θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει την ύπαρξη στον στοχασμό του δραματουργού ενός προδρομικού συγκερασμού του *ελληνοχριστιανικού...*», στο: Άννα Ταμπάκη, «Η μετάβαση από το Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό στον ελληνικό 19° αιώνα. Η περίπτωση του Ιωάννη και του Σπυριδώνα Ζαμπέλιου», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τόμ. 30<sup>ος</sup>, 1987, σ. 38.

<sup>21</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β΄, ό.π., σ. 96.

<sup>22</sup> *Ό.π.*, σ. 147.

<sup>23</sup> *Ό.π.*, σ. 148.

διαφέρει αρκετά από τις άλλες συζύγους που παρουσιάζονται στα έργα του Ζαμπέλιου. Μάλιστα στις ανησυχίες της βλέπουμε να συμμετέχουν ενεργά τα στοιχεία της φύσης –τουλάχιστον μέσα από την υποκειμενική της αντίληψη. Η Ελένη συνεχώς βλέπει άσχημα όνειρα και ακόμη και η φύση της δείχνει σημάδια πως κάτι κακό θα συμβεί.<sup>24</sup>

Ο Ζαμπέλιος δέχθηκε επιρροές και από τον Σίλλερ,<sup>25</sup> τον οποίο και ο ίδιος τον αναφέρει δύο φορές στα θεωρητικά του κείμενα: η πρώτη αναφορά γίνεται όταν εκθέτει τις απόψεις του για τον στίχο και την μετρική.<sup>26</sup> Επίσης, στον *Οδυσσέα Ανδρούσσο* δείχνει πως γνώριζε το έργο του Γερμανού δραματουργού καθώς αναφέρεται σε συγκεκριμένο σημείο του *Γουλιέλμου Τέλλου*, όπου γίνεται λόγος για την ομόνοια, την οποία επικαλείται και ο Χορός του στον *Οδυσσέα Ανδρούσσο*: «Εις την Δευτέραν Πράξιν, ο Χορός επικαλείται την ομόνοιαν, την βάσιν παντός πολιτικού συστήματος, την οποίαν τοσοῦτον, εις τον Γουλιέλμον, Τέλλην του Σιλλέρου, παραγγέλλει, απαθήσκων ο αγαθός γέρον Βάρων του Ατιγγώσην προς τους επανισταμένους Ελβετούς, και ήτις έπρεπεν εξαιρέτως να ήναι ο οδηγός των επανισταμένων Ελλήνων».<sup>27</sup>

Η πρώτη φορά που ο Ζαμπέλιος εντάσσει στα έργα του τον Χορό είναι στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Εκείνο παρατηρούμε είναι πως στα χορικά του εισάγονται και μελοδραματικά στοιχεία. Ήδη από τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* κάνει λόγο για το μελόδραμα. Όσον αφορά το Χορό πιστεύει πως η εκφώνηση στα λυρικά μέρη, σε ορισμένες περιπτώσεις, πρέπει να γίνεται όπως στα διαλογικά μέρη των ιταλικών μελοδραμάτων.<sup>28</sup>

Συμπερασματικά θα λέγαμε πως στα πιο ώριμα έργα του Ζαμπέλιου η διείσδυση στοιχείων από τον Ρομαντισμό γίνεται ολοένα και πιο έντονη. Βέβαια, τα στοιχεία αυτά δεν είναι ικανά να τον φέρουν σε οριστική ρήξη με τον κλασικισμό. Εξάλλου, δεν τολμά κάτι τέτοιο. Ξεκινά να γράφει επηρεασμένος από τον Αλφιέρι τηρώντας τους κανόνες του κλασικισμού σε μεγάλο βαθμό. Στη συνέχεια όμως απομακρύνεται από αυτή την απόλυτη τήρηση και περνάει σε πιο ευέλικτους τρόπους έκφρασης.

Εκείνο το στοιχείο που είναι έντονο στο Ζαμπέλιο –και όπως προκύπτει από την «Γνώμη του Συγγραφέως» που έπεται κάθε δραματικού κειμένου –πλην της *Μήδειας*– είναι ότι όταν παραβαίνει τα ι-

<sup>24</sup> ΕΛΕΝΗ: «Μακράν ακούω, ωρνωμένους λύκους,/ Κ' απάνωθέν μου, την γλαύκα να φωνάζη,/ Το τρομοφόρον, νεκρώσιμον της άσμα:/ Αλλά και την ημέραν, κάποια έτι,/ Λαλήματα ακούω, εις εμέ ξένα», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β', ό.π., σ. 367, (Πρ. Β', σκ. α').

<sup>25</sup> Ο Ζαμπέλιος «όσο κι αν γαντζώθηκε από τον πάντα σημαντικότερο Αλφιέρι, δεν έμεινε ασυγκίνητος από ποιητή πρωτοπόρο του καιρού του απείρως ανώτερο κι αγαπημένο, το Σίλλερ, και τούτο, εκτός από μια ιδιαίτερη λάμψη ποιητική που του προσθέτει, και γενικότερα μια πνοή ρομαντισμού έρχεται να του πλουτίσει την τραγωδιογραφία του και τη λογικευόμενη μίμηση των αρχαίων, που τόσο ψυχρά της έχει δοθεί, σαν από κατήκον», στο: Γ. Σιδέρης, «Το θέατρο του Ι. Ζαμπέλιου [Ένας χαρακτηρισμός]», *Νέα Εστία*, τόμ., 60, τεύχ. 701, 15.9.1956, σσ. 1286-1287.

<sup>26</sup> Προτείνει να ληφθεί υπόψιν «το παράδειγμα του Κλωποτόκου και του Σιλλέρου, οίτινες εστόλισαν την Γερμανικήν ποιήσιν με τους Ηρωικούς στίχους και τους Ιάμβους...», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Κορφοί, ό.π., σσ. 7-8.

<sup>27</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β', ό.π., σ. 404. Στον *Γουλιέλμο Τέλλο* ο Βαρόνος Ατιγγώξεν λέει πριν ξεψυχήσει: «Γι' αυ-

τό νόστε ενωμένοι πια για πάντα-/ Κανείς της λευτεριάς τόπος μην είναι/ στον άλλον ξένος-Βάλτε στα βοννά σας/ σκοπούς, για ν' ανταμώνεται πια αμέσως/ ο κάθε δεσμός σας με τ' άλλους-Νάστε,/ παιδιά, ενωμένοι, πάντοτε ενωμένοι-», στο: Φρ. Σίλλερ, *Γουλιέλμος Τέλλος*, μετ. Δημ. Ι. Λάμπας, *Νέα Εστία*, τόμ. 20, τεύχ. 229-235, 1936 (Πρ. Δ', σκ. β', σ. 1217). Ο Χορός στην αρχή της Β' Πράξης του *Οδυσσέα Ανδρούσσο* επικαλείται την Ομόνοια και κλείνει την ωδή του με μια ευχή: «Ομόνοια κατάβα/ Βοήθησόν μας, να σώσωμεν ακόμη,/ Το λοιπόν Γένος,/ Και ν' αναβώμεν, εις την αρχαίαν δόξαν», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Β', ό.π., (Πρ. Β', σκ. α', σ. 357).

<sup>28</sup> Ο Χορός κατά την γνώμη του πρέπει να αποτελείται από δέκα άτομα τα οποία στα διαλογικά μέρη δεν θα μιλούν όλα μαζί. «Όταν λυρίζη... πρέπει να άδη, και όχι να απαγγέλη. Όθεν χρήσιμον ήτο να τίθεται εις μουσικήν, του χορού η λυρική ποιήσις. Εις έλλειψιν όμως, η εκφώνησις πρέπει να μετέχη και απαγγελίας και μουσικής, ως το διαλογικόν μέρος των μελοδραμάτων των Ιταλών, και πρέπει εξ ανάγκης να συνακολουθήτε με κιθάραν, ή μ' άλλο εντατόν όργανον μουσικόν», στο: Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, Τόμ. Α', ό.π., σ. 146.

δεώδη του κλασικισμού πάντα αιτιολογεί αυτή του την επιλογή. Προβάλλει πάντα κάποιες δικαιολογίες που είτε σχετίζονται με την υπόθεση την οποία πραγματεύεται, είτε είναι αναγκαίες για την επίταση και λύση του δράματος. Έτσι υποστηρίζει πως η εν μέρει ρήξη με τους κλασικιστικούς κανόνες που παρατηρείται στο έργο του δεν οφείλεται στη συνειδητή από μέρους του υιοθέτηση ρομαντικών στοιχείων, αλλά στο ότι επιβάλλεται από την ίδια την υπόθεση. Διακρίνουμε λοιπόν κάποια επιφύλαξη και έναν συντηρητισμό στο να παραδεχτεί ότι επηρεάζεται από τον Ρομαντισμό.

Παρόλα τα ρομαντικά στοιχεία που συναντάμε στα έργα του, ο Ζαμπέλιος δεν αναθεώρησε τις θεωρητικές του απόψεις για τον τρόπο συγγραφής των τραγωδιών. Κλείνοντας θα λέγαμε πως ο Ζαμπέλιος κατά βάση ανήκει στον κλασικισμό. Τήρησε στάση επιφυλακτική απέναντι στον Ρομαντισμό και τον είδε «σαν σύνθημα απελευθέρωσης της δραματικής τέχνης».<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *ό.π.*, σ. 143.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

Ο ΙΔΙΟΜΟΡΦΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ  
ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

**Μ**ε μίαν ανάπαυλα τριάμισι περίπου χρόνων, έρχομαι σήμερα να συνεχίσω το ξετύλιγμα κάποιων σκέψεων που είχα για πρώτη φορά επιχειρήσει να αρθρώσω δημόσια από αυτό εδώ το βήμα, κατά τη διάρκεια της προηγούμενης συνάντησής μας, στο πρώτο θεατρολογικό συνέδριο του Πανεπιστημίου της Αθήνας. Έρχομαι να εκπληρώσω μίαν υποχρέωση που είχα λίγο πολύ αναλάβει μέσα σ' αυτήν εδώ την αίθουσα, όταν είχα επισημάνει πως ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ελληνικού Διαφωτισμού στο χώρο του θεάτρου αποτελεί μικρό μόνο τμήμα της γενικότερης ιδιομορφίας των εγχώριων πνευματικών ζυμώσεων του 18<sup>ου</sup> και του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Κι ότι, για να γίνουν κατανοητά τα σχετικά ιστορικά φαινόμενα με σφαιρικότερο τρόπο, είναι απαραίτητο να συνεξετάσει κανείς και τον επίσης ιδιόμορφο χαρακτήρα του ρομαντικού κινήματος στον ίδιο χώρο.<sup>1</sup> Η επισημάνσή μου εκείνη μάλιστα μεταβλήθηκε σχεδόν αυτόματα στη συνείδησή μου σε ένα είδος υπόσχεσης, όταν διαπίστωσα ότι ορισμένοι συνάδελφοι που έσπευσαν να χαρακτηρίσουν τους εαυτούς τους, με την παρηγορία Χριστιανών ομολογητών μπροστά στα λιοντάρια του Διοκλητιανού, οπαδούς του Διαφωτισμού – «οπαδούς», όχι μελετητές του Διαφωτισμού – είχαν εκλάβει τον επιφυλακτικό προβληματισμό μου σαν ένα είδος ολομέτωπης επίθεσης ενάντια στα ιερά και στα όσια της παράταξής τους κι είχαν υψώσει ζωνχρές κραυγές διαμαρτυρίας, κατά τη διάρκεια της συζήτησης που ακολούθησε. Τη στιγμή εκείνη συνειδητοποίησα ότι, για να διαλύσω κάθε υποψία πως είχα έρθει σε μίαν αθώα επιστημονική εκδήλωση σαν εγκάθετος εκπρόσωπος των οπαδών του σκοταδισμού, έπρεπε οπωσδήποτε, στην πρώτη ευκαιρία, να οργανώσω και μίαν αντίστοιχη «επίθεση» ενάντια στην αντίπαλη προς το Διαφωτισμό παράταξη του Ρομαντισμού, πράξη που θα μου εξασφάλιζε ένα στοιχειώδες άλλοθι ουδετερότητας. Τη στιγμή εκείνη αποφάσισα ότι δεν είχα άλλη επιλογή, από το να μιλήσω στο αμέσως επόμενο συνέδριο για τις ιδιομορφίες του Ρομαντισμού στο χώρο του ελληνικού θεάτρου.

Το σημερινό μου εγχείρημα δεν διατρέχει τουλάχιστον τον κίνδυνο να ανοίξει ένα καινούριο μέτωπο, δεν υπάρχει περίπτωση να προκαλέσει τις διαμαρτυρίες των οπαδών του Ρομαντισμού, για τον απλούστατο λόγο, ότι ο Ρομαντισμός στη χώρα μας δεν διαθέτει και δεν διέθετε ποτέ «οπαδούς». Ακόμη και κατά την εποχή που το κίνημα βρισκόταν στην πλήρη του άνθηση, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι

<sup>1</sup>Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολο-

γικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 81-88.

άνθρωποι που το στήριζαν και το προωθούσαν αρνούνταν πεισματικά να δεχτούν το χαρακτηρισμό του ρομαντικού. Ο ίδιος ο πρώτος θεωρητικός του, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, μέσα στο κείμενο που χαρακτηρίστηκε από τους κατοπινούς ιστορικούς ως το πρώτο εγχώριο маниφέστο των νέων αντιλήψεων, το διαλογικό Προοίμιον του πρώτου του δράματος, της *Φροσύνης*, αισθάνθηκε την ανάγκη να μιμηθεί τον Πέτρο στο προαύλιο του Πραιτορίου και έσπευσε να αρνηθεί την πίστη του και τους δασκάλους του, δηλώνοντας ρητά δύο συνεχείς φορές ότι δεν γνωρίζει καν τί πραγματικά είναι ο Ρομαντισμός.<sup>2</sup> Και το παράδειγμά του δεν αμέλησε να μιμηθεί ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα ο συντάκτης του δεύτερου маниφέστου, ο Δημήτριος Βερναρδάκης, ο οποίος, πριν καλά καλά στεγνώσει η μελάνη στα ρομαντικότερα Προλεγόμενα της *Μαρίας Δοξαπατηή*, έσπευσε από τη θέση του εισηγητή στην κρίση του Βουτσιναίου ποιητικού διαγωνισμού του 1863 να κατακεραυνώσει στο πρόσωπο του Αχιλλέα Παράσχου ολόκληρη τη δεύτερη γενιά εγχώριων ρομαντικών ποιητών για την αφοσίωσή της στον Βύρωνα και στον Λαμαρτίνο.<sup>3</sup> Και βολές ενάντια στο Ρομαντισμό φρόντισαν κατά καιρούς να εξαπολύσουν όλοι οι γνωστοί βασικοί εκπρόσωποι του κινήματος, ο Θεόδωρος Ορφανίδης, ο Σπυρίδων Βασιλειάδης, ο Άγγελος Βλάχος, ο Γεώργιος Παράσχος<sup>4</sup>...

Το φαινόμενο είναι φυσικό να ξενίζει σε μια πρώτη επαφή τον ερευνητή, καθώς είναι πολύ γνωστό πως οι κάτοικοι του νοτιότατου άκρου της Βαλκανικής χερσονήσου είχαν δείξει από νωρίς αυξημένη ευαισθησία και δεκτικότητα στα πρώιμα ρομαντικά σκιζήματα της μετά τη Γαλλική Επανάσταση εποχής. Το γένος των Ρωμιών και των Γραικών ήταν ανάμεσα στα πρώτα των ανατολικών παρυφών της Ευρώπης που είχαν ενστερνιστεί το εθνικιστικό ευαγγέλιο των μαθητών του Ιωάννη Γοδεφρείδου Χέρντερ κι είχαν σπεύσει να διεκδικήσουν δυναμικά την πολιτική τους ανεξαρτησία, στο όνομα της πολιτισμικής τους ιδιαιτερότητας. Ο ρομαντικός εθνικισμός εμφανίστηκε μάλιστα στο χώρο του θεάτρου, πριν ακόμη σημάνουν οι σάλπιγγες της Εθνεγερσίας, πριν πάρουν το λόγο τα όπλα στα πεδία των μαχών. Από το 1816, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος διακήρυττε, στο πασίγνωστο προλογικό σημείωμα της διασκευής του *Φιλάργυρου* του Μολιέρου που εξέδωσε ανώνυμα στη Βιέννη, ότι «το θέατρον εξ ανάγκης πρέπει να είναι εθνικόν». Και τόνιζε ότι,

η κωμωδία πρέπει να μιμῆται καλῶς τα ἤθη και ἔθη και την διαγωγὴν του ἔθνους δια το ποῖον γίνεται. Χωρὶς το εθνικόν τούτο κέρδος δεν εμπορεῖ ο κωμωδοποιός να θέλξη και να κινήση τους αναγνώστας ἢ τους θεατὰς του ποιήματός του. Ο Μολιέρος εξωγράφισε τον Φιλάργυρον κατὰ των ομογενῶν του τα ἤθη. Ο Ἕλλην πρέπει να τον ζωγραφίσῃ κατὰ τα ἤθη των ἰδίων του συμπολιτῶν.<sup>5</sup>

Η εμπλοκή του κορυφαίου νεοκλασικιστή κωμωδιογράφου της Ευρώπης, του Μολιέρου, στις εθνοκεντρικές ηθογραφικές ανησυχίες τῆς μετά τον Χέρντερ εποχής, μέσα στο πρώιμο αυτό κείμενο, προ-

<sup>2</sup> «Δεν γνωρίζω το σύμβολον της πίστεως των κλασικῶν και των ρομαντικῶν». Προοίμιον, *Διάφορα ποιήματα του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή*, Αθήναι εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1837, σ. κα'. Και λίγο παρακάτω: «Όλα ταῦτα τα ἠγνῶσυν, ως λέγεις, και σοι ομολογῶ χάριτας ὅτι μοι τα ἐδίδαξας».

<sup>3</sup> Δημήτριος Βερναρδάκης, «Ο ποιητικὸς αγὼν του 1863», εισηγητική έκθεση, *Πανδώρα*, τμ. ΙΔ', φλ. 317 (1 Ιουν. 1863), σσ. 105-122.

<sup>4</sup> «Η Σχολή αυτή εγήρασε πριν ακμάση», διατυμπανίζει ο αδελφός του Αχιλλέα στο κείμενο της κρίσης του δραματικού διαγωνισμού του συλλόγου Παρνασσός, το 1876. Και σπεύδει να

καταγγείλει ὅσους ἔχουν προσβληθεῖ ἀπὸ την ευρωπαϊκὴ ἀπὴ «νόσο», ως ανώριμα πνεύματα που εντυπωσιάζονται μόνο ἀπὸ κάθε τι το «ἐκφυλον και ξενοπρεπές». Βλ. Γεώργιος Παράσχος, «Ἐκθεσις των κριτῶν του δραματικῶν διαγωνισμῶν», *Εφημερίς*, 12 Μαρτ. 1876, σσ. 1-6.

<sup>5</sup> «Πρὸς τους Ἕλληνας», *Ο Φιλάργυρος κατὰ Μολιέρου*, κωμωδία εἰς πέντε πράξεις, ὑπὸ \*\*\*, ἐν Βιέννῃ της Αουστρίας, ἐν τη τυπογραφίᾳ του Ιωάν. Βαρθ. Τσβεκίου, 1816. Βλ. πρόχειρα και Κωνσταντίνος Οικονόμος, *Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου*, ἐπιμέλεια Κωστής Σκαλιδράς, Ἐκδόσεις Ἐρμῆς, Αθήνα 1970, σ. 25.

δεάζει τον αναγνώστη για την τεθλασμένη πορεία που θα ακολουθήσει το ρομαντικό κίνημα στη γειτονιά του Αιγαίου κατά τις επόμενες δεκαετίες. Ο Οικονόμος είναι συνειδητός και μαχητικός οπαδός του Νεοκλασικισμού, όπως γίνεται φανερό όχι μόνο στον πρόλογο του *Φιλάργυρου*, αλλά και στα περίφημα *Γραμματικά* του, το πρώτο αυτό νεοελληνικό εγχειρίδιο Ποιητικής που θα εκδώσει τον αμέσως επόμενο χρόνο, για χάρη των μαθητών του στο πρωτοποριακό Φιλολογικό Γυμνάσιο της Σμύρνης, έναν από τους ηρωικότερους προμαχώνες του εγχώριου Διαφωτισμού.<sup>6</sup> Στα κείμενά του υποστηρίζει ανεπιφύλακτα όλους τους ψευδοαριστοτελικούς κανόνες που είχε έρθει στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα ν' αμφισβητήσει και να καταρρίψει ο εκκολαπτόμενος Ρομαντισμός. Υπερασπίζεται τις τρεις ενότητες, τη διδακτική λειτουργία του θεάτρου, την καθαρότητα των δραματικών ειδών, την αρχή της αληθοφάνειας και την αρχή της ευταξίας... Πιστεύει πως αποστολή της κωμωδίας ειδικά είναι η ανώδυνη θεραπεία της κακίας κι η διδασκαλία της αρετής...

Κατά παράδοξο ωστόσο τρόπο, τα κίνητρά του για όλες τις παραπάνω αντιρομαντικές επιλογές είναι κατά βάση ρομαντικά, καθώς αποκαλύπτονται αμειγώς εθνικιστικά. Παρά τις ευδιάκριτες όσο και ευνόητες γενικότερες πρωτορομαντικές του αισθητικές προτιμήσεις – παρά τη φυσική του για την εποχή συμπάθεια προς τις θεωρίες του Χιού Μπλαϊρ και την ποίηση του Σίλλερ, του Οσσιανού, του Γιούνγκ και του Σαίξπηρ – προασπίζεται με πάθος τον ξεπερασμένο πλέον στο 19<sup>ο</sup> αιώνα Γαλλικό Νεοκλασικισμό, γιατί τον συγγέει με τον αρχαιοελληνικό ανθρωπισμό κι ορθολογισμό και τον θεωρεί ιερή κληρονομιά των συμπατριωτών του.<sup>7</sup> Ο Μολιέρος, διακηρύσσει, είναι συνεχιστής της παράδοσης του Μένανδρου, του Δίφилου και του Φιλήμονα. Επομένως τα έργα του «ανήκουσι μάλιστα εις ημάς», παρά στους λοιπούς λαούς της Ευρώπης, «ως κατά κληρονομικόν δικαίωμα των προγόνων μας».<sup>8</sup> Όταν όμως απαιτεί να ευθυγραμμιστούν κατά τη μεταγλώττιση τα ήθη των ηρώων του Μολιέρου στα ιδιόμορφα ήθη των εγχώριων αναγνωστών και θεατών, απομακρύνεται αποφασιστικά από την παραπάνω κληρονομιά κι έρχεται σε σύγκρουση με τη ρητή αριστοτελική και νεοκλασική επιταγή της οικουμενικότητας. Παραμερίζει την προσήλωση της *Ποιητικής* στα «καθόλου» και στρέφεται προς τα «επί μέρους». Η απαίτησή του αποκαλύπτει με άλλα λόγια τη ρομαντική του φυσική κλίση, την ίδια στιγμή που με αντίρροπη νεοκλασική νόμιμοφροσύνη αποφαίνεται ότι ο Γάλλος συγγραφέας έχει κατακτήσει την κορυφαία θέση στην ιστορία της κωμωδίας χάρη στην οικουμενικότητά του, ακριβώς επειδή διαγράφει στα έργα του «όχι μόνον των πατριωτών και συγχρόνων του τα ήθη, αλλά πάσης χώρας, και τύχης, και γένους ανθρώπων».<sup>9</sup> Ο Νεοκλασικισμός απέβλεπε πάντα σε πανανθρώπινες αλήθειες κι αξίες, ενώ το ενδιαφέρον του Ρομαντισμού για το ειδικό και το εξαιρετικό οδηγούσε τους οπαδούς του, σε μια πρώτη τουλάχιστον φάση, στη διαγραφή της τοπικής κι εθνικής ιδιοπροσωπίας. Κι ο Οικονόμος παρέπαιε αμήχανος ανάμεσα σε δύο ασυμβίβαστα μεταξύ τους ιδανικά, επειδή πίστευε με ρομαντικό ζήλο, όπως έχουμε πει, ότι ο αριστοτελισμός αποτελεί πολύτιμη εθνική παρακαταθήκη του λαού του.

<sup>6</sup> *Γραμματικών ή Εγκυκλίων Παιδευμάτων Βιβλία Α*, συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης και πρώτου Ιεροκήρυκος των εκκλησιών αυτής. Τόμος Α, περιέχων Βιβλία δύο. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εκ της τυπογραφίας του Ιωαν. Βαρθ. Τζβεκιού, 1817.

<sup>7</sup> Για την επιρροή του Hugh Blair και των ποιητών του ρομαντικού ή προρομαντικού κλίματος στα κείμενα του Οικονόμου, βλ.

Λίτσα Χατζοπούλου, «Κων. Οικονόμος, *Γραμματικά* - ζητήματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης», *Πρακτικά πανελληνίου συνεδρίου «Θεσσαλοί Φιλόσοφοι»*, επιμέλεια Γ. Σ. Καραγιάννης και Ι. Ν. Ηλιούδης, Έκδοση Δήμου Τρικκαίων, Τρίκαλα 1998, σσ. 292-305.

<sup>8</sup> *Ο Φιλάργυρος*, 1970, σ. 23.

<sup>9</sup> *Γραμματικών*, σ. 443.

Η περίπτωση του δεν είναι μοναδική. Ολόκληρο σχεδόν το εγχώριο προεπαναστατικό θέατρο, αλλά και το πρώιμο μετεπαναστατικό, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε ασυμβίβαστα μεταξύ τους καλλιτεχνικά ιδεώδη κι επιλέγει επίμονα τον κλασικισμό με εθνικιστικά – επομένως, ρομαντικά – κίνητρα. Μια κρίσιμη ιδεολογική λοξοδρόμηση έχει βγάλει ήδη στα χρόνια αυτά τους ομογενείς του Οικονόμου από την κεντρική κοίτη των ευρωπαϊκών πολιτιστικών εξελίξεων και τους έχει βάλει να πορεύονται προς μια κατεύθυνση αντίθετη εκείνης που ακολουθούν οι περισσότεροι άλλοι λαοί της ηπείρου. Η διδασκαλία του Χέρντερ είχε ετοιμάσει το έδαφος του Ρομαντισμού, στο τελευταίο τέταρτο του 18<sup>ου</sup> αιώνα, με το να αποσπάσει την προσοχή των λαών αυτών από την κοινή τους ελληνορωμαϊκή κληρονομιά, για να τους ενθαρρύνει να στυλώσουν το βλέμμα στην ιδιαίτερη εθνική παράδοση καθενός. Σύμφωνα με τις απόψεις του Γερμανού στοχαστή, οι επιμέρους τοπικές κοινωνίες θα έπρεπε να πάψουν να αυτοπροσδιορίζονται με βάση την απώτερη ελληνορωμαϊκή ρίζα της αναγεννησιακής τους παιδείας και όφειλαν να σφυρηλατήσουν τις εθνικές τους ταυτότητες πάνω στο θεμέλιο της φυλετικής και ιστορικής τους ιδιαιτερότητας, ανατρέχοντας περισσότερο στις μεσαιωνικές τους καταβολές. Η ιδιαίτερη εθνική ιστορία κάθε λαού, η ιδιόμορφη λαϊκή του παράδοση, τα πατροπαράδοτα ήθη και έθιμα, η λαϊκή μουσική και η λαϊκή ποίηση θα αποτελέσουν τώρα τη βάση του ξεχωριστού εθνικού πολιτισμού καθενός – αλλά και το υλικό για τη μελλοντική πνευματική του ανάπτυξη, αφού η έννοια του «προορισμού» ή της «αποστολής» του έθνους βρίσκεται στο κέντρο των προβληματισμών του Χέρντερ.<sup>10</sup> Πρόκειται για ένα πρόγραμμα που αμφισβητεί για πρώτη φορά με ευθύτητα τις ορθολογικές βάσεις της αναγεννησιακής παιδείας κι αναβαθμίζει τον περιφρονημένο από τους ουμανιστές Μεσαίωνα. Πρόκειται για μια συλλογιστική που σε ελάχιστο χρόνο θα οδηγήσει το ευρωπαϊκό πνεύμα στον ανορθολογισμό και τη συγκλησιακρατία του Ρομαντισμού, που θα οδηγήσει το ευρωπαϊκό θέατρο στον ενθουσιώδη μεσαιωνισμό του *Φάουστ* του Γκαίτε και, ύστερα από παραπέρα εξελίξεις, στο σολιψιστικό ατομικισμό του *Μάνφρεντ* ή του *Κάιν* του Μπάυρον...

Τα εθνικιστικά κηρύγματα των πρώιμων ρομαντικών οδήγησαν ωστόσο τους συμπατριώτες του Κωνσταντίνου Οικονόμου, μέσα από διαφορετικά μονοπάτια, σε πολύ διαφορετικούς ορίζοντες. Όπως έχουμε πει, οι διάσπαρτες στις μεγαλουπόλεις της Ευρώπης κοινότητες των λόγιων κι εμπροσθόμων Γραικών αγκάλιασαν από νωρίς με υπέρμετρη προθυμία την ιδεολογική επανάσταση του εθνικισμού. Αλλά παρανόησαν το πρόγραμμά της. Τη στιγμή που όλοι σχεδόν οι λαοί της Ευρώπης εγκατέλειπαν σταδιακά το Νεοκλασικισμό, για να αναζητήσουν την ιδιαίτερη εθνική τους ταυτότητα στις βαθύτερες ρίζες της μεσαιωνικής τους ιστορίας, οι Γραικοί της Εσπερίας κι οι Ρωμιοί της Ανατολής έσπευδαν ν' αναζητήσουν τις δικές τους ρίζες στην κλασική αρχαιότητα, έσπευδαν να σφυρηλατήσουν τη νέα εθνική τους ταυτότητα πάνω στο θεμέλιο της υποτιθέμενης άμεσης καταγωγής τους απ' τους Μαραθωνομάχους και τους Σαλαμινομάχους – από τον Αισχύλο και το Σοφοκλή. Και με το παράτολμο αυτό άλμα τους πάνω από τους αιώνες, διαγράψανε, σε ένα πρώτο τουλάχιστον στάδιο, όλες τις άλλες ενδιάμεσες ιστορικές περιόδους, με τις πολιτισμικές τους παραδόσεις κι ιδιαιτερότητες. Διαγρά-

<sup>10</sup> Την ιδιαίτερη προσκόλληση των Ελλήνων διαφωτιστών και ρομαντικών στη χερντερική έννοια της «αποστολής» αναδειχνει ο Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, στο μελέτημά του «Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους», *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, σσ. 325-404 – ιδιαίτερα στο υποκεφάλαιο «Η αποστολή. Ο περιούσιος λαός», σσ. 383 κ.εξ.

Βλ. ακόμη, του ίδιου, «Ο J. G. Herder και η παρουσία του στη διαμόρφωση του νεοελληνικού πνεύματος», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1977, σσ. 283-299. Επίσης, «Προσπελάσεις του ελληνικού στοχασμού στον χώρο της ιστοριονομίας» και «Η ρομαντική ιστοριογραφία στην Ελλάδα», *Ελληνικός Ρομαντισμός*, ό.π., σσ. 442-471.



ψανε τη μεσαιωνική τους ιστορία, το «ρυπαρόν», κατά τον Αδαμάντιο Κοραή, Βυζάντιο. Διαγράψανε τη λαϊκή τους παράδοση και το δημοτικό τους τραγούδι, ως δημιουργήματα των χρόνων της δουλείας και της αμάθειας. Διαγράψανε τη γλώσσα του πατέρα και της μάνας τους, ως βάρβαρη πρόσμειξη τουρκικών και ιταλικών στοιχείων... Την εποχή που οι άλλοι πρώτοι Ευρωπαίοι ρομαντικοί αναζητούσαν τα ινδάλματά τους στη μεσαιωνική και σύγχρονη ιστορία τους ή στους λαϊκούς τους θρύλους, οι Έλληνες τα αναζητούσαν στην ιστορία και στη μυθολογία της αρχαιότητας. Αντί να επιχειρούν να αναδείξουν σε γλώσσα της λογοτεχνίας τους το ιδίωμα των δημοτικών τους τραγουδιών, πρόβαλλαν ως ιδανικό κι ως στόχο τους την αναβίωση της γλώσσας του Ξενοφώντα. Αντί να αυτοσχεδιάζουν, σαν τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους, πάνω στα μετρικά σχήματα της λαϊκής μπαλάντας, αγωνίζονταν συστηματικά να νεκραναστήσουν τον ιαμβικό τρίμετρο και τα περίπλοκα στροφικά σχήματα του Αριστοφάνη... Με λίγα λόγια, την εποχή που οι Ευρωπαίοι εγκαταλείπανε τον κλασικισμό, οι Έλληνες τον εστερνίζονταν με ρομαντικό ζήλο ως ιδιαίτερη πατρογονική τους κληρονομιά κι ως ιερή εθνική τους παράδοση. Και καταλήγανε, λίγο ύστερα από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στο χιμαιρικό κατασκευάσμα του Ρομαντικού Κλασικισμού – στους *Κυψελίδες* του Δημήτριου Βερναρδάκη, στους *Τριάκοντα* του Αλέξανδρου Ραγκαβή, στη *Γαλάτεια* του Σπυριδώνα Βασιλειάδη<sup>11</sup>...

Η πορεία δε στάθηκε χωρίς εμπόδια. Η βυρωνική εκδοχή του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, π.χ., εμφανίστηκε απ' την πρώτη στιγμή ως μια πολύ γοητευτική σειρήνα, που απειλούσε σοβαρά να βγάλει τους ζωηρότερους νεαρούς οπαδούς του κινήματος από την εγχώρια ευθεία οδό, ιδιαίτερα καθώς ο θάνατος του Άγγλου λόρδου στο Μεσολόγγι έτεινε να επισκιάσει στους κύκλους τους τις πολύ σκανδαλιστικές για τα βαλκανικά ήθη λεπτομέρειες της ιδιωτικής ζωής του. Το πρώτο μαχητικό ρομαντικό δράμα που δημοσιεύτηκε στο ελεύθερο πλέον βασίλειο, ο *Οδοιπόρος* του Παναγιώτη Σούτσου, είναι απροκάλυπτα φιλοτεχνημένο κάτω από το άστρο του Μπάυρον.<sup>12</sup> Μέσα στην πλοκή του τίθεται το αδιανόητο μέχρι τη στιγμή εκείνη ερώτημα, αν έκανε καλά ο κεντρικός του ήρωας να εγκαταλείψει στην Κωνσταντινούπολη την ερωμένη του, για να κατεβεί να πολεμήσει στην επαναστατημένη Ελλάδα. Αν έχει το δικαίωμα ο άνθρωπος της νέας αισθαντικότητας, να θυσιάσει την ατομική ευδαιμονία στο βωμό της συλλογικής! Η καλή του παραφρονεί κάτω από το βάρος του ερωτήματος και τον καταδιώκει με τη μορφή σαιξπηρικού φαντάσματος, ενώ ο όλος προβληματισμός οδηγείται τελικά σε μια κάθε άλλο παρά βυρωνική λύση, όταν προτείνεται ως υπέρβαση παρόμοιων διλημμάτων η κατάκτηση της Βασιλείας των Ουρανών, η επιστροφή στην παραδοσιακή ευλάβεια της γενιάς των γερόντων... Το ίδιο ωστόσο δίλημμα, ανάμεσα στην εγωκεντρική ευδαιμονία του έρωτα και στο πατριωτικό καθήκον, θέτει δέκα χρόνια αργότερα κι ο ξά-

<sup>11</sup> Κάποια αντίστοιχα προβλήματα στην υιοθέτηση του Ρομαντισμού αντιμετώπισαν βέβαια και οι Γάλλοι, που αντιστάθηκαν πεισματικά, ως το 1830 περίπου, στη «γερμανική εισβολή», γιατί θεωρούσαν, με πατριωτικό ζήλο και αυτοί, ως εθνική τους παράδοση το Νεοκλασικισμό του Ρακίνα και του Μολιέρου. Στη δική τους περίπτωση όμως, η παράδοση ήταν πραγματική και ζωντανή, δεν ήταν απλό ιδεολογικό κατασκευάσμα, όπως συνέβαινε με τους Γραικούς... Μια κάπως εκτενέστερη ανάπτυξη του όλου ζητήματος μπορεί τώρα να βρει κανείς στο Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, Τόμος Α: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του (1828-1875)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, ιδιαίτερα στο Μέρος Τρίτο,

«Το δραματολόγιο» – και πιο συγκεκριμένα στα κεφάλαια «Η κληρονομιά του Διαφωτισμού» και «Η πρόκληση του Ρομαντισμού», σσ. 173-229.

<sup>12</sup> Αναφορά στη ρομαντική μορφή του Άγγλου ποιητή γίνεται μάλιστα ευθέως μέσα στο διάλογο. Η πρώτη δημοσίευση του έργου έγινε στη συλλογή *Ποιήσεις* Παναγιώτου Σούτσου, τόμος πρώτος, εν Ναυπλίο, εν τη Εθνική Τυπογραφία, 1831 – για να ακολουθήσουν κατά τις επόμενες δεκαετίες και άλλες, με εκτεταμένες γλωσσικές κατά κύριο λόγο διορθώσεις, καθώς θα διογκώνεται με το πέρασμα του χρόνου το κύμα του Ρομαντικού Κλασικισμού και θα μοιάζει αναπότρεπτη από στιγμή σε στιγμή η νεκρανάσταση της αρχαίας γλώσσας στα χείλη των επιγόνων.

δελφος του Σούτσου, Αλέξανδρος Ραγκαβής, με την *Παραμονή*.<sup>13</sup> Για να το ακυρώσει κι αυτός ακόμη μια φορά, με το να ντύσει την ερωτευμένη Δάφνη του κλεφτοπούλα και να τη στείλει να πεθάνει ηρωικά στο πλευρό του αγαπημένου της Φλώρου, προσδοκώντας κι αυτή την ολοκλήρωση του δεσμού τους, πέρα απ' τον κόσμο της ύλης, στην αιωνιότητα του Ουρανού... Ο Ραγκαβής είχε επισημάνει από το 1837, στο Προοίμιο της *Φροσύνης*, την ιστορική σύνδεση του ευρωπαϊκού αστικού ατομικισμού με τον όψιμο Ρομαντισμό.<sup>14</sup> Καθώς ζούσε όμως ο ίδιος κι έγραφε τα έργα του μέσα σε μια μη αστικοποιημένη βαλκανική κοινωνία, δεν είχε πραγματικά τη δυνατότητα να ευθυγραμμιστεί με τις φυσικές επιλογές των συναδέλφων του στο Μόναχο, στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Μια παρόμοια ευθυγράμμιση μόνο ως προοπτική και στόχος κάποιων μελλοντικών γενεών μπορούσε να κυριαρχήσει στα οράματα των ντόπιων ρομαντικών, μόνο στο σχήμα ενός χερντερικού «προορισμού» του Έθνους ήταν δυνατό να γίνει αντιληπτή. Το 1840, τη χρονιά ακριβώς της εμφάνισης της *Παραμονής*, ο Μάρκος Ρενιέρης δημοσιεύει ένα από τα πιο εμπνευσμένα του άρθρα, μέσα απ' τις σελίδες του οποίου διακηρύσσει πως ιστορική αποστολή της Ελλάδας δεν είναι άλλη, παρά να συμβιβάσει μια μέρα τη συλλογική κοινωνία της Ανατολής με την ατομικιστική κοινωνία της Δύσης.<sup>15</sup> Οι συμβατικότεροι όμως δημοσιογραφικοί κονδυλοφόροι, ως εκπρόσωποι της κοινής γνώμης, παραμένουν για πολλές δεκαετίες προσηλωμένοι στον πρωτοβάθμιο κι ευθύγραμμο ρομαντισμό του πατριωτικού ενθουσιασμού. Όταν πρωτοπαίζεται στην Αθήνα η νεανική τραγωδία του Σίλλερ *Ραδιουργία και έρωσ*, το Σεπτέμβριο του 1857, μερικές εφημερίδες διαμαρτύρονται για τη θυελλώδη ερωτική σχέση που βρίσκεται στο κέντρο της πλοκής της:

Τί ανάγκην έχει να μάθη ο έλλην νεανίας, πώς μορφούται ο αγαθός εραστής ή πώς περιφρονεί τας απειλάς κενοδόξου πατρός ή την πομπώδη πολυτέλειαν αριστοκρατίδος παλλακίδος, ενώ αυτός έχει ανάγκην

<sup>13</sup> Δημοσιεύεται για πρώτη φορά στη συλλογή *Διάφορα ποιήματα* του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή, τόμος δεύτερος, Αθήναι, εκ της τυπογραφίας Α. Κορομηλά, 1840 – για να συμπεριληφθεί τελικά και στον τέταρτο τόμο των Απάντων του ποιητή, το 1874.

<sup>14</sup> «Ο δημόσιος των αρχαίων βίος υπεχώρησεν εις των νεωτέρων τον ιδιωτικόν, η χριστιανική θρησκεία και τα ιπποτικά ήθη ανύψωσαν την γυναίκα εκ παραλλήλου με τον άνδρα και η ποίηση κατήλθε εν μέσω της κοινωνίας να ζητήσει έμπνευσιν εντός αυτής. Η πολιτική και η νομοθεσία, μία των όψεων των κατοπτριζουσών την εποχήν εφ' ης επικρατούσιν, ήτον, ως γνωστόν, παρά τοις αρχαίοις, περιληπτικά, το σύνολον αφορούσαι και συγγέουσαι το άτομον εντός του πλήθους. Ομοίως και η φιλολογία, άλλη έκφρασις της αυτής εποχής, χρωσται εξ ανάγκης να φέρη τον όμοιον τύπον, δια τούτο και η αρχαία ποίησις είναι μάλλον *επική και γνωμική*, ή δραματική. Αλλ' ο νους των νέων αιώνων είναι εκ διαμέτρου αντικείμενος των παλαιών. Η πολιτική και η νομοθεσία σήμεραν ερευνά τα καθ' έκαστα, και σκοπόν προτίθεται τα συμφέροντα των ατόμων. Δια τον αυτόν λόγον και η φιλολογία ημών ανάγκη να είναι η αντίπους της αρχαίας φιλολογίας και η ποίησις εξόχως *ηθοποιική* και *διαγραφική χαρακτήρων* και *ατομικών παθών* και *αισθημάτων*», «Προοίμιον», *ό.π.*, σσ. ιη'-ιθ'.

<sup>15</sup> Μάρκος Ρενιέρης, «Περί του νόμου της ιστορίας της ανθρωπότητος», *Ευρωπαϊκός Ερασιστής*, τμ. Β', 1840, σσ. 317-327. Πολύ πιο υψιπετής, αλλά υπαινικτικός μονάχα ως προς τον ακριβή προσδιορισμό της αποστολής, εμφανίζεται λίγα χρόνια

αργότερα ο Δημήτριος Βερναρδάκης, που δεν αμελεί να συνδέσει ρητά το ζήτημα και με το ελληνικό δράμα, στον απόηχο των κανονιοβολισμών του δυσμενούς για τα εθνικά συμφέροντα Κριμαϊκού πολέμου: «Η αυτή Ελλάς, διασώσασα τον εθνισμόν αυτής εν τη τυραννία, παρέστη εν τω αιώνι τούτω σμικροτάτη και ασθενής αριθμητικώς, αλλά μεγάλη το φρόνημα και τον ενθουσιασμόν, οδηγούσα τα τέκνα αυτής προς τον θάνατον υπέρ Ελευθερίας, και δι' αυτής προς πραγμάτωσιν μεγάλου τινός έργου, ιερού τινος, εν ταις βουλαίς της θείας προνοίας κεκρυμένου σκοπού. Τον μέγαν τούτον προορισμόν συναισθανομένη, μικρά και ασθενής αυτή απέναντι ισχυρών εθνών, συγκοφαντουμένη, περιφρονουμένη και επαπειλουμένη υπ' αυτών, εγκαταλείπει ευσταθής, έμμονος και αδιάτρεπτος εν τω εθνισμώ αυτής, καλώς γινώσκουσα ότι δάκτυλος Κυρίου οδηγεί αυτήν. Η εν τη ασθενεία ταύτη και τη μικρότητι δύναμις και ισχύς, η συναίσθησις της ιεροτήτος της μεγάλης του έθνους εντολής, η επί τη αδικία υπομονή και εγκατέρευσις, η μετά θάρρους και εύελπτις εις τας βουλάς της θείας προνοίας επανάπανσις, το πυρ τούτο το φλέγον αλλά λαμπρόνον έτι μάλλον τας καρδιάς των Ελλήνων, πυρ προσδοκίας και μέλλοντος, πυρ ελπίδων και πόθων, ιδού ο χαρακτήρ της σημερινής Ελλάδος, ιδού ο χαρακτήρ του νέου ελληνικού δράματος». («Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος», *Μαρία Δοξαπατηρή*, ποίημα δραματικών εις πράξεις πέντε, υπό Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη, εν Μονάχω, εκ του ακαδημαϊκού τυπογραφείου Ι. Γ. Ουεισίου, 1858, σσ. κε'-κστ'.)

να μάθη πώς να σφίγγη το ξίφος ενώπιον πυκνών φαλάγγων και να προσφέρει και ζωήν και περιουσίαν και ερωμένην επί του βωμού της πατρίδος;<sup>16</sup>

Στην κατακλείδα του κειμένου του, ο συντάκτης του παραπάνω δημοσιογραφικού άρθρου αναρρωτιέται, για ποιό λόγο οι Έλληνες ηθοποιοί, αντί για το *Ραδιουργία και έρωας*, δεν επέλεξαν τον «ηρωισμού και φιλοπατρίας έμπλεον» *Γουλλιέλμο Τέλλο* του ίδιου συγγραφέα. Και την ένστασή του, υποψιάζεται κανείς, ότι τη συμμερίζονται πολλοί αναγνώστες του, καθώς το εθναπελευθερωτικό θέμα της ακροτελεύτιας δραματικής δημιουργίας του Σίλλερ είναι γνωστό πως συγκινούσε ανέκαθεν τους Έλληνες ρομαντικούς.<sup>17</sup> Ο *Γουλλιέλμος Τέλλος* όμως δεν παίζεται ποτέ στην εγχώρια σκηνή. Κι όταν ο ευκατάστατος ομογενής της Τεργέστης Δημήτριος Οικονόμου αποφασίζει να χρηματοδοτήσει, το 1875, την προκήρυξη διαγωνισμού για τη μετάφρασή του, ο θεατρόφιλος εκδότης της εφημερίδας *Καιροί* Πέτρος Κανελλίδης σπεύδει να δημοσιοποιήσει τις έντονες επιφυλάξεις του, επειδή πιστεύει ότι πρόκειται για ένα έργο εντελώς ακατάλληλο σε τελευταία ανάλυση για την ελληνική κοινωνία, για ένα έργο που «μόνον υπό των Γερμανών κατανοείται».<sup>18</sup> Αυτό που θέλει βέβαια να πει ο Κανελλίδης είναι ότι, παρά την εθναπελευθερωτική θεματική του, ο *Γουλλιέλμος Τέλλος* αποτελεί τον μεγαλοπρεπέστερο παιάνα του ευρωπαϊκού ρομαντικού ατομικισμού, διαπνέεται απ' άκρη σ' άκρη από μια νοοτροπία όχι απλώς ακατανόητη αλλά κι απαράδεκτη στο εγχώριο κοινό. Ο μοναχικός αγωνιστής που απορρίπτει σαρκαστικά κάθε πρόταση να συνεργαστεί με τους υπόλοιπους Ελβετούς πατριώτες κι αναλαμβάνει να ελευθερώσει την πατρίδα του ολομόναχος, με τα γυμνά του σχεδόν χέρια, είναι μια μορφή εντελώς ξένη στους πολίτες μιας χώρας που είχε μάθει να προφέρει με ευλάβεια το ιερό όνομα της Φιλικής Εταιρείας. Μιας χώρας που, για προφανείς ιστορικούς λόγους, έμεινε σε όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα καθηλωμένη στην πρώιμη εθνικιστική φάση του ευρωπαϊκού ρομαντικού κινήματος και δεν απόκτησε τις δυνατότητες να περάσει στην επόμενη ατομικιστική φάση των περισσότερο αστικοποιημένων και εκβιομηχανισμένων κοινωνιών.

Ακόμη πιο ακατανόητη επομένως είναι στα εδάφη της Βαλκανικής χερσονήσου η μορφή του ρομαντικού Αντάρτη, του κοινωνικού και ηθικού ανατροπέα κάθε κατεστημένης αξίας και τάξης, η κορυφαία αυτή ενσάρκωση του πνεύματος του ευρωπαϊκού ατομικισμού. Από τον Γκαίτς φον Μπερλιχίνγκεν του Γκαίτε, ως τον Εωσφόρο του Μπάυρον, η σκιά του μεγάλου αντιρρησία κι αρνητή, του απροσάρμοστου και του αντικομοφορμιστή, πέφτει βαριά πάνω στη ρομαντική Ευρώπη της μεταδιαφωτισμικής εποχής. Η νεοφώτιστη όμως στα ευρωπαϊκά ρεύματα νεαρή ελληνική κοινωνία αρνείται πεισματικά να γίνει θύμα της έκφυλης γοητείας του. Οι *Ληστές* του Σίλλερ παίζονται στην εγχώρια σκηνή με αρ-

<sup>16</sup> *Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857. Παρόμοια επιχειρηματολογία αναπτύσσει κι ο Σπυρίδων Βασιλειάδης δέκα χρόνια αργότερα, με την άδοξη λήξη της Κρητικής επανάστασης, στον πρόλογο της πρώτης δραματικής του έκδοσης: «Αλλοίμονον αν σήμερα, ότε υπόδουλος μένει ο πλείων ελλητισμός, ότε απαιτούνται στήθη πλήρη αίματος, βραχύονες πλήρεις μυώνων, καρδία πίστεως πλήρεις, αλλοίμονον αν δώσωμεν εις το θέατρον υποδείγματα μυθιστορικών τινων ηρώων γονυκλινούντων προ μιάς κυρίας και δολοφονούντων τον αντίζηλον αδελφόν!» (*Οι Καλλέργαι - Λουκάς Νοταράς*, δραματικά δοκίμια Σ. Ν. Βασιλειάδη, εν Αθήναις, τυπογραφία Δ. Κτενά και Σ. Οικονόμου, 1869, σ. νστ').

<sup>17</sup> Από την πρώιμη εποχή του Ιωάννη Ζαμπέλιου, που κάνει μέ-

σα στα θεωρητικά του κείμενα, σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις, άμεση αναφορά στο συγκεκριμένο έργο, ως τα γερατειά του Αλέξανδρου Ραγκαβή, που το μεταφράζει και το εκδίδει το 1879, πλήθος λόγιοι και συγγραφείς δείχνουν να έχουν μελετήσει το *Γουλλιέλμο Τέλλο* με ενδιαφέρον και θαυμασμό. «Το αρενοπότερον και κάλλιστον των δραμάτων» του Σίλλερ χαρακτηρίζει το έργο ο Σπ. Βασιλειάδης στον πρόλογο των *Καλλεργών*, ό.π., σ. μ'. Ενώ ο Ιωάννης Γιαννόπουλος Ηπειρώτης το αποκαλεί «σοβαρόν και μεγαλοπρεπή δίκρανον ανδριάντα της εθνικής και της ατομικής συνάμα ελευθερίας.» («Φιλολογική εκδρομή. Μαρία Δοξαπατρή», εφημ. *Φραγκλίνος*, 23 Δεκ. 1865).

<sup>18</sup> «Διάφορα», *Καιροί*, 1 Ιαν. 1875.

κετή συχνότητα. Η κριτική όμως δεν διστάζει να τους κατακεραυνώνει κατά καιρούς για τα «αθεικά» τους κηρύγματα. Και να δηλώνει την προτίμησή της για τη νεοκλασική διασκευή του Λαμαρτελιέρ, με την κομπορμιστική και νοικοκυρίστικη νέα της κατάληξη.<sup>19</sup> Εξάλλου δεν υπάρχει ίχνος του ρομαντικού ανατροπέα αντάρτη στην εγχώρια δραματική παραγωγή. Ο γιός του μεγάλου ρομαντικού ιστορικού, ο Δημήτριος Παπαρηγόπουλος, ξεκινά σε εφηβική ηλικία τη συγγραφική του δραστηριότητα με ένα ανώνυμο φυλλάδιο που τιτλοφορείται *Σκέψεις ενός ληστού ή Η καταδίκη της κοινωνίας*.<sup>20</sup> Όταν όμως θα αρχίσει να γράφει θεατρικά έργα, λίγα χρόνια αργότερα, θα προσχωρήσει κι αυτός χωρίς δυσκολία στο σχήμα του ρομαντικού κλασικισμού. Και θα συνθέσει κωμωδίες που θα δανείζονται απλόχερα — και με επιδεικτική, θα έλεγε κανείς, διάθεση — στοιχεία από τον Αριστοφάνη.<sup>21</sup>

Τελικά, ύστερα από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θα ευθυγραμμιστεί κι η ελληνική ρομαντική ιστοριογραφία με την ευρωπαϊκή. Και θα αναβαθμίσει στη συνείδησή της, έστω και με αρκετή καθυστέρηση, την εγχώρια μεσαιωνική περίοδο. Ο γιός του Ιωάννη Ζαμπέλιου, του ποιητή που φιλοδόξησε να παίξει με τις πατριωτικές τραγωδίες του το ρόλο του Θέσπι της νεότερης Ελλάδας, ο ιστορικός Σπυρίδων Ζαμπέλιος, θα αναγνωρίσει πρώτος, το 1852, την αξία του βυζαντινού πολιτισμού. Κι οι συμπατριώτες του θα διδαχτούν πλέον να προσεγγίζουν τους αρχαίους προγόνους τους όχι μέσα από τα ευρωπαϊκά μονοπάτια των εγχώριων διαφωτιστών, αλλά μέσα από τα βυζαντινά της ορθόδοξης ανατολικής εκκλησίας των πατέρων τους. Άμεση θυγατέρα του αρχαίου πνεύματος θα αναγνωριστεί τώρα όχι η Ευρώπη αλλά η Βυζαντινή αυτοκρατορία — «του έθνους του ελληνικού η αυτοκρατορία, που ήσαν σύνορά της ο Δούναβης κι ο Εφράτης», για να θυμηθούμε τους πρώιμους νοσταλγικούς στίχους του Παναγιώτη Σούτσου.<sup>22</sup> Ο Δημήτριος Βερναρδάκης θα σπεύσει, στα Προλεγόμενα της *Μαρίας Δοξαπατρή*, να ορίσει τα επεισόδια της βυζαντινής ιστορίας ως το καταλληλότερο υλικό για την ανάπτυξη του ρομαντικού «εθνικού δράματος». Ο Σπυρίδων Βασιλειάδης θα προτείνει για τον ίδιο σκοπό, στα προλεγόμενα της *Γαλάτειας*, το υλικό του περιφρονημένου από τους διαφωτιστές Δημοτικού Τραγουδιού... Όλες οι παραπάνω εξελίξεις θα πραγματοποιηθούν μέσα στον εθνικιστικό πυρετό που θα καταλάβει τη χώρα στον απόηχο της δημοσίευσης των γνωστών απόψεων του Φαλμεράγιερ κι ακόμη περισσότερο στον απόηχο μιας σειράς πολιτικών πρωτοβουλιών των μεγάλων δυνάμεων που θεωρήθηκαν ανθελληνικές ή φιλοτουρκικές, γύρω εκεί στο ιστορικό ορόσημο του Κριμαϊκού πολέμου.

Ο εγχώριος εθνικισμός παίρνει τώρα ξεκάθαρους αντιευρωπαϊκούς τόνους. Και μαζί με όλα τα άλλα ευρωπαϊκά δάνεια, μαζί με όλα τα λοιπά εισαγόμενα από την Ευρώπη κακά, οι εγχώριοι εθνικιστές θα ζητήσουν να πετάξουν στην πυρά και τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, ως κίνημα ξενόφερτο κι ως σύμπτωμα του δυτικού εκφυλισμού και της δυτικής διαφθοράς.<sup>23</sup> Η καταδίκη όμως γίνεται στο επίπεδο των λόγων και μόνο. Οι ίδιοι εκείνοι άνθρωποι που καταδικάζουν φραστικά τα ευρωπαϊκά ήθη, ενώ τα εισάγουν στη χώρα και τα υιοθετούν χωρίς περιορισμούς, καταδικάζουν φραστικά και το ρομαντισμό, την ώρα που τον βιώνουν απρόσκοπτα μέσα από τον πυρετώδη εθνικισμό τους.<sup>24</sup> Κάτω μάλιστα από την

<sup>19</sup> Βλ. σχετικά, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., σσ. 202 κ. εξ.

<sup>20</sup> *Σκέψεις ενός ληστού, ή Η καταδίκη της κοινωνίας*. Αθήναις, τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομάτη, 1861.

<sup>21</sup> Από τους *Ιππής* είναι φυσικά δανεισμένη η αλληγορική μορφή του Δήμου που κυριαρχεί στο *Συζύγου εκλογή* (1868). Και μια ρομαντική μονόπρακτη εκδοχή του αριστοφανικού *Πλού-*

*του* συμπεριλαμβάνεται, όπως είναι γνωστό, μέσα στην *Αγορά* (1871).

<sup>22</sup> Παναγιώτου Σούτσου *Τρία λυρικά δράματα*. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Αγγέλου Αγγελίδου, 1842, σ. 4.

<sup>23</sup> Βλ. σχετικά παραθέματα συγγραφέων της εποχής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., σσ. 196 κ. εξ.

<sup>24</sup> Το βασικό μάλιστα επιχείρημα των επικριτών της εγχώριας

εθνικιστική ρητορία, εύκολα μπορεί να διακρίνει κανείς, στα θεωρητικά κείμενα των οξυδερκέστερων ρομαντικών της εποχής, την κατανόηση των διαφορετικών κοινωνικών, ιστορικών, ακόμη κι οικονομικών παραγόντων που δημιουργούν δυσγεφύρωτη απόσταση ανάμεσα στα ευρωπαϊκά και στα βαλκανικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Στο κείμενο του 1863, π.χ., με το οποίο αφόρησε ο Δημήτριος Βερναρδάκης τον εγχώριο βυρωνισμό, γίνεται σαφέστατη διάκριση ανάμεσα στον ίδιο τον Άγγλο ρομαντικό και στους επιπόλαιους μιμητές του. Ο Μπάυρον έχει κάθε δικαίωμα, λέει ο ποιητής της *Μαρίας Δοξαπατρή*, να είναι υποχονδριακός, παραδοξολόγος κι ανατρεπτικός, επειδή είναι Ευρωπαίος αριστοκράτης κι εκφράζει μια κοινωνία και μια τάξη εντελώς διαφορετική από εκείνη των αδελφών Παράσχων. Ο Μπάυρον έχει το δικαίωμα, μέσα στη ρομαντική του υποχονδρία και μισανθρωπία, να αποφασίσει να μονάσει, αν θέλει, ανάμεσα στα ερείπια της Νινευή, μόνο και μόνο γιατί κάποιος πρωί έκαψε κατά λάθος ο υπηρέτης του την πουτίγκα του! Αλλά ο Μπάυρον έχει εισόδημα πολλών δεκάδων χιλιάδων αγγλικών λιρών, ενώ οι νέοι Έλληνες ποιητές είναι κατά κανόνα «ανάργυροι» κι επομένως βρίσκονται αναγκασμένοι να φάνε την πουτίγκα που τυχόν θα τους σερβιριστεί, ακόμη κι αν είναι καμμένη... Ο Μπάυρον έχει δικαίωμα να είναι αρνητής κάθε θρησκευτικής και ηθικής αξίας, να είναι βλάσφημος σοφιστής, ακόμη κι Εωσφόρος, γιατί έχει σπουδάσει στα περιφημότερα πανεπιστήμια της Αγγλίας κι έχει γίνει κάτοχος ασυναγώνιστος του αρχαιοελληνικού ορθού λόγου και της ελληνικής γλώσσας<sup>25</sup>...

Το τελευταίο αυτό αναπάντεχο επιχείρημα αποσπά κάπως ανώμαλα τον αναγνώστη του Βερναρδάκη από το χώρο της ανάλυσης των οικονομικοκοινωνικών βάσεων των καλλιτεχνικών κινημάτων και τον προσγειώνει, ακόμη μια φορά, στο γνώριμο τοπίο του Ρομαντικού Κλασικισμού. Στη ρομαντική Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όλοι οι δρόμοι δεν οδηγούν, κατά την κοινή έκφραση, στη Ρώμη. Οδηγούν στην αρχαία Αθήνα του Περικλή και του Φειδία, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη – μιαν Αθήνα που έχουν ως βαριά αποστολή να νεκραναστήσουν οι επίγονοι. Οι παλιότεροι Ευρωπαίοι Νεοκλασικιστές πίστευαν στη μίμηση της αρχαιότητας, όχι στην αναβίωσή της. Η αναβίωση είναι όραμα καθαρά ρομαντικό, που στο νοτιότερο άκρο της Βαλκανικής χερσονήσου πήρε, για ιστορικούς λόγους, στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μια σημασία εντελώς αδιανόητη στους λοιπούς σπαδούς του κινήματος. Ασφαλώς ο Ρομαντικός Κλασικισμός καλλιεργείται, από ένα σημείο και πέρα, στη Γερμανία, στη Γαλλία και σε αρκετές άλλες χώρες της Εσπερίας. Σε καμιά όμως δεν παίρνει το ιδιαίτερο νόημα, τον συγκεκριμένο χαρακτήρα και τους στόχους που απόκτησε στη Ελλάδα του Ιωάννη Ζαμπέλιου, του Αλέξανδρου Ραγκαβή, του Δημήτριου Βερναρδάκη και του Σπυριδώνα Βασιλειάδη.<sup>26</sup> Η Ελλάδα της Μεγάλης Ιδέας θα

ρομαντικής κίνησης, όταν διατείνονται ότι έχει αναπόφευκτα αποτύχει «ζητήσασα τας εμπνεύσεις αυτής όχι εντός εαυτής και εντός του έθνους, αλλ' εις ξένας φιλολογίας και ιστορίας» (Βερναρδάκης, *Πανδώρα*, ό.π., σ. 107), είναι ξεκάθαρα ρομαντικό και τοποθετεί τους υποστηρικτές του στην ευρύτερη εκείνη παράταξη που επιφανειακά μόνον μοιάζουν να αντιμάχονται. Οι Ευρωπαίοι Νεοκλασικιστές του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα είχαν ως ιδανικό τους την οικουμενική μίμηση των Ελλήνων και Ρωμαίων κλασικών, μια τάση που θεωρήθηκε καταδικαστέα στη Δύση μόνον ύστερα από την ανάδυση του χερντερισμού και την επικράτηση του Ρομαντισμού. Οι Νεοέλληνες μπερδεύονταν στο σημείο αυτό, όπως έχουμε πει, επειδή είχαν μάθει, από τα χρόνια του εγχώριου Διαφωτισμού, να θεωρούν τους κλασικούς μέρος της ιδιαίτερης εθνικής τους παράδοσης.

<sup>25</sup> *Πανδώρα*, ό.π., σ. 119.

<sup>26</sup> Μια από τις πιο γλαφυρές συνηγορίες υπέρ του οράματος του εγχώριου Ρομαντικού Κλασικισμού εμφανίζεται στις τελευταίες αράδες του προλόγου των *Καλλιεργών* του Σπ. Βασιλειάδη: «Η των εσπερίων εθνών ρομαντική ποίησης, με το φίλαμιον αυτής και ένυλον και δύσελλι και παράφορον, ούσα άμεσος και αναπόφευκτος συνέπεια της θρησκείας και κοινωνίας των νεωτέρων καθόλου χρόνων, κατά ίσην ανάγκην και λόγον θα εισέλθη εις την σύγχρονον ήδη Ελλάδα. Αλλ' όπως οι τερατώδεις και πεφρυγμένοι θεοί της Ασίας και Αφρικής μετακλιματιζόμενοι εις την θρησκείαν των Ελλήνων ελάμβανον την δροσεράν εκείνην ζωήν, τον ιδανικόν του καλού πέπλον, μεταβαλλόμενοι εις φιλομειδείς και ροδοστεφεείς θεότητας, ούτω ο άγριος και παράφορος ρομαντισμός των εσπερίων εθνών εισερχόμε-

μείνει ως την εποχή της Μικρασιατικής καταστροφής εγκλωβισμένη στον πρωτοβάθμιο ρομαντισμό του χερντερικού εθνικισμού. Και δεν θα αποκτήσει τις απαραίτητες κοινωνικές κι ιστορικές προϋποθέσεις για να περάσει στον ρομαντισμό του ευρωπαϊκού ατομικισμού, ακόμη και όταν κάποιοι πρωτοπόροι νεαροί διανοούμενοί της θα αισθανθούν τον πειρασμό να ερωτοτροπήσουν ζωηρά με τον Νίτσε, καθώς θα λήγει ο 19<sup>ος</sup> και θ' ανατέλλει ο 20<sup>ος</sup> αιώνας.

νος υπό τον ουρανόν της Αττικής δέον να προσλάβη γλυκύτητα  
τινα ευάερον και μεταρσίωσιν πλατωνικήν, θέλει πως υπό την  
γραφίδα και την μεγαλοφυϊαν αληθούς Έλληνος δραματικού  
μεταλλαγή από σεσηποφοΐτιδος κάμτης εις φιλανθή χρυσαλί-

δα, εις την γην της Ελλάδος αυτήν, εδώ, όπου και οι βάρβαροι  
εξελληνίζοντο και οι Ρωμαίοι κατακτηταί υπ' αυτής κατεκτώ-  
ντο» (σσ. νθ'-ξ').

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ  
ΡΑΓΚΑΒΗΣ ΚΑΙ ΣΙΛΛΕΡ:  
ΜΙΑ ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΣΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ.  
Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΑΤΟΜΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ  
ΜΕ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΕΥΘΥΝΗ.

**Η** νεότερη έρευνα έχει ήδη επισημάνει ότι το χαρακτηριζόμενο ως πρώτο μανιφέστο του νεοελληνικού Ρομαντισμού, το προοίμιο της *Φροσύνης* στην πρώτη έκδοση του 1837, πέρασε σχεδόν απαρατήρητο γιατί ο διάλογος περί κλασικού και ρομαντικού στην ποιητική τέχνη, που άνοιγε ο νεοφερμένος από την Ευρώπη Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής δεν έβρισκε ακόμα ανταπόκριση στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος.<sup>1</sup> Ο νεαρός Φαναριώτης εξάλλου, ο οποίος φαίνεται να έρχεται στο νεοελληνικό λογοτεχνικό ορίζοντα με ριζοσπαστικές διαθέσεις, θέτει ως προμετωπίδα αυτού του προοιμίου το σιλλερικό «Geh rechtwärts, lass mich linkwärts gehen» («Πήγαινε εσύ δεξιά κι άσε με εμένα να πάω αριστερά») – μότο που απ' όσο γνωρίζω, έχει μείνει εντελώς ασχολίαστο έως τώρα.<sup>2</sup>

Στο άρθρο του Γιάννη Σιδέρη με τίτλο «Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο», η «ανακάλυψη» του Γερμανού δραματουργού προσγράφεται ολοκληρωτικά και αδιαφιλονίκητα στην επτανησιακή σχολή, δηλαδή τον Ιωάννη Ζαμπέλιο, τον Αντώνιο Μάτεση, το σολωμικό κύκλο.<sup>3</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο μελετη-

<sup>1</sup> Θ. Χατζηπανατζής, *Από τον Νείλο μέχρι τον Δουνάβη. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Α', *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...* 1828-1875, Ηράκλειο 2002, σ. 209.

<sup>2</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής, *Διάφορα ποιήματα*, Αθήναι 1837, σ. γ', η επιγραφή φέρει την υπογραφή του Σίλλερ. Οι ενδείξεις για το νεανικό, επαναστατικό αέρα, που αναπνέει ο γερμανοσπουδαγμένος Αλέξανδρος, στα πρώτα χρόνια της άφιξής του στην Ελλάδα, δεν είναι λίγες και αρκετές από αυτές βρίσκονται στο αρχείο της οικογένειας Ραγκαβή που σώζεται στην Ακαδημία Αθηνών, (ΚΕΙΝΕ). Ενδεικτικά αναφέρω το πολυσέλιδο χειρόγραφο τετράδιο, φακ. 77, όπου καταγράφεται σε μορφή επιστολών και σε χρονολογική τάξη η επιστροφή στην ελευθερωμένη πατρίδα ενός νέου Έλληνα, ο οποίος βρισκόταν χρόνια στη Γερμανία. Η πρώτη χρονολογική ένδειξη είναι Βενετία 20 Δεκ. 1830 και τον αφηγητή διαπερνούν ρίγη συγκίνησης, ακράτητος

επαναστατικός ενθουσιασμός, ορμή, νεανική δίψα και τόλμη, στην υπηρεσία μιας φλογερής φιλοπατρίας. Ένας άτυχος έρωτας στη Γερμανία, η προσμονή και η περιπέτεια του ταξιδιού της επιστροφής στην Ελλάδα, η λαμπερή φύση της πατρίδας, οι δοξασμένοι πρόγονοι, οι σύγχρονοι ήρωες της επανάστασης και μια σειρά από σχετικά ρομαντικά μοτίβα αποτυπώνουν τις ολοκαίνουργιες επιδράσεις από το Γερμανικό Ρομαντισμό και επιτρέπουν την υπόθεση της διακειμενικής σχέσης με *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, του Γκαίτε. Τόσο το περιεχόμενο όσο και οι χρονολογικές ενδείξεις σε συνδυασμό με τις πληροφορίες των *Απομνημονευμάτων*, τ. Α', σσ. 190-235 του λογίου, προσαυτολιζούν στο συμπέρασμα ότι αν δεν είναι ημερολόγιο σε επιστολική μορφή, πρόκειται για σχεδιάσμα επιστολικού μυθιστορημάτων με μεγάλο μέρος αυτοβιογραφικού υλικού.

<sup>3</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο», *Νέα Εστία*, τ. 66, τχ. 777, Αθήνα 1959, σσ. 1474-1481 και του ίδιου «Ο Σίλλερ και ο Αντώνιος Μάτεσης», *Νέα Εστία*, τ. 67, τχ. 783, Αθήνα 1960, σ. 265. Στο πρώτο άρθρο ο ιστορικός δηλώνει ρητά

τή ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής είναι «ο πρώτος συνειδητός καθαρευουσιάνος, που ανοίγει στο θέατρο τις πόρτες για να μπουν οι χειρότερες ιδέες, που μπορούν να προσβάλλουν τη ζωή του ανθρώπου».<sup>4</sup> Η προκατάληψη του δημοτικιστή ιστορικού απέναντι στο σύνολο των καθαρευουσιάνων Φαναριωτών λογίων, τον οδηγεί σε παραπλανητικές αποτιμήσεις και δεν του επιτρέπει να αναγνωρίσει τις ολοφάνερες επιδράσεις που έχει δεχτεί ο Ραγκαβής από το μεγάλο Γερμανό στοχαστή.<sup>5</sup> Ομοίως δεν του αναγνωρίζεται η συμβολή στις πρώτες μεταφράσεις σιλλερικών δραμάτων.<sup>6</sup> Το δρόμο για την απαξιωτική πρόσληψη του δραματικού έργου του Ραγκαβή έχει ανοίξει ο Ν. Λάσκαρης,<sup>7</sup> ενώ ο «αγνοημένος» έως πρόσφατα σχεδόν, Μ. Βάλας φαίνεται να έχει νηφαλιότερη στάση, όχι ωστόσο απαλλαγμένη από σοβαρά λάθη.<sup>8</sup>

τους ιδεολογικούς λόγους που επιτρέπουν στους επανήσιους τη σιλλερική επαφή: «ο Ζαμπέλιος και ο Μάτεσης ήταν ευγενικές ψυχές ενός αγωνιζόμενου λαού, και ήταν φυσικό να προσελευσθούν από θαυμάσιο υπερασπιστή της ανθρωπίνης αξίας», σ. 1475, αρετές που δε φαίνεται να διαθέτουν, σύμφωνα πάντα με τον Σιδέρη οι Φαναριώτες δημιουργοί. Στο δεύτερο άρθρο δημοσιεύει την απάντηση του καθηγητή Φλούμε για τις πρώτες μεταφράσεις του *Ραδιουργία και έρωσ* στα ιταλικά, γαλλικά και αγγλικά – τις γλώσσες που διάβαζε ο Μάτεσης – με την οποία επιβεβαιώνει τις υποθέσεις του για την επαφή του Επτανήσιου δραματοουργού με το σιλλερικό δράμα.

<sup>4</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής», *Αναγέννηση*, τ. Β', τχ. 7, Μάρτης 1928, σσ. 318-326: 318. Πρόκειται για το πρώτο άρθρο που αφιερώνει ο ιστορικός εξ ολοκλήρου στο Ραγκαβή και βρίθει αρνητικών κρίσεων, κατηγοριών, υπερβολών και κραυγαλέας προκατάληψης, προφανώς, λόγω γλωσσικού και φαναριωτικής καταγωγής. Στο ίδιο άρθρο θα αποκαλέσει το Ραγκαβή το «εκλεχτότερο λουλούδι του καθαρευουσιανισμού», σ. 326. Βλ. τώρα και τις ανάλογες επισημάνσεις στο Β. Πούγγρε, *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα 2002, το κεφάλαιο 5, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», σσ. 81-151: 86-88.

<sup>5</sup> Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. πρώτος (1794-1908), Αθήνα 1990, σσ. 32-33: 36. Ο ιστορικός παραδέχεται ότι ο *Οδοιπόρος* (1831) του Π. Σούτσου, καθώς και η *Φροσύνη* αποτελούν πρωτοπορία, αλλά «πρωτοπορεία» [...] τυπική που δε φτάνει να πλάσει ωραία έργα», σ. 33, και παρακάτω «Τον ίδιο σχεδόν καιρό που ο Φαναριωτισμός δίνει τον *Οδοιπόρο* και τη *Φροσύνη*, ο Αντώνιος Μάτεσης εστηρίχτηκε σε άλλα στοιχεία, φτάνει σε ανώτερο αποτέλεσμα και γράφει το *Βασιλικό*», σ. 36. Ο Σιδέρης αν και σημειώνει ότι ο *Βασιλικός* γράφεται το 1829-1830 και η *Φροσύνη* το 1828-1829, δηλαδή η εκκόλαψη των δύο έργων είναι σχεδόν ταυτόχρονη, αποφεύγει να παρατηρήσει το σιλλερικό υπόστρωμα στη δεύτερη, η οποία μάλιστα είναι γραμμένη σε γερμανικό έδαφος. Για το δεύτερο έργο του Ραγκαβή, την *Παραμονή*, επίσης με ολοφάνερα τα σιλλερικά δάνεια, σημειώνει μόνο ότι «γράφεται πολύ ξεκάθαρα κατά το πνεύμα του Γάλλου ρομαντικού [του Ουγκώ]», σσ. 32-33 και 40.

<sup>6</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο», *ό.π.* Αν και στον κατάλογο των μεταφράσεων των δραμάτων του Σίλλερ

που συντάσσει ο ιστορικός, το όνομα του Α. Ρ. Ραγκαβή φιγουράρει πρώτο-πρώτο στις μεταφράσεις του *Γουλιέλμου Τέλλου*, το γεγονός περνά επίσης απαρατήρητο. Ας σημειωθεί το πιθανά τυπογραφικό λάθος της έκδοσης της μετάφρασης του *Γουλιέλμου Τέλλου* από το Ραγκαβή, στα *Άπαντα*, τ. Θ' (ή Παράρτημα τ. Ε') που δεν είναι 1789 όπως παρουσιάζεται στο έργο του Σιδέρη αλλά 1879 και στο εξώφυλλο του τ. Θ' 1880. Μπορούμε επίσης να προσθέσουμε τώρα στις μεταφραστικές προσπάθειες σιλλερικών δραμάτων του Ραγκαβή, και εκείνη του *Δον Κάρλου*. Από την απόπειρα μετάφρασης του έργου σώζεται στο αρχείο της οικογένειας στο ΚΕΙΝΕ μόνο ένα χειρόγραφο άτιτλο φύλλο στο φάκελο 67, όπου διακρίνονται: «Δομήγος/ Αι εύθυμα ημέρα εις Αραχονέζ/παρήλθον, πρήγκηψ(.) αλλ' υμείς φαιδρότερος/ δεν φαίνεσθε. Ματαιίως εκλαμπρότατε/ λοιπόν ενταύθα ήλθομεν; ΊΩ λύνετε/ την [ακατάληπτον] [δύσπλαστον] σιγήν σας. [Του πατρός καρδιάν] [...] [την καρδιάν σας ανοίξατε] [...] [μερικοί σίχοι ακόμα διαγραμμένοι] (ο Κάρλος ρίπτει τα βλέμματα κατά γης και σιωπά)». Ο Ραγκαβής από όσο γνωρίζω τουλάχιστον, δεν αναφέρει πουθενά αυτή την απόπειρα μετάφρασης.

<sup>7</sup> Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', Αθήνα 1938 και τ. Β' Αθήνα 1939, όπου βλ. ενδεικτικά: τ. Α', σσ. 190-191, 218, 228, κ.ά., τ. Β', σσ. 190, 266, 270-271, 292, 300-302, κ. α. Ο πρώτος ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου δε χάνει ευκαιρία να σπηλιτεύσει, πολύ συχνά εντελώς αδικαιολόγητα το Φαναριώτη λόγιο, βλ. για παράδειγμα το άρθρο του «Ο Σίλλερ εν Ελλάδι», *Νέα Εστία*, τ. 17, τχ. 193, 1935, σσ. 40-44: 40, όπου ενώ δε βρίσκει καμιά επαφή του Ραγκαβή με το Σίλλερ, αναφέρεται παρεμπιπτόντως με ειρωνικά σχόλια, στην εποχή που ο δημιουργός είναι υπουργός εξωτερικών (1856-1859) και εμπλέκεται παράλληλα στη θεατρική ζωή του τόπου.

<sup>8</sup> Μ. Βάλας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994, σσ. 361-370 και ιδιαίτερα σσ. 362-363. Ο ιστορικός σημειώνει εύστοχα, ότι ο Ραγκαβής «ήταν τόσο πολύ αριστοκράτης, ώστε να μην αξιωθεί να λάβει μέσα στη δημοκρατία των ελληνικών γραμμάτων τη θέση που του αρμόζει», σ. 362. Οι πληροφορίες του, ωστόσο, χρίζουν ιδιαίτερης προσοχής, αφού στον κατάλογο των δραμάτων του Ραγκαβή, σημειώνει ως δύο διαφορετικά έργα το μονόπρακτο *Γάμος άνευ νύμφης*, που κυκλοφόρησε ευρέως και με το όνομα του πρωταγωνιστή του δηλαδή ως *Αγροικογιάμνης*.



Αυτές οι απόψεις καθόρισαν για πολλά χρόνια την εικόνα του Ραγκαβή στην ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Η προσεκτική μελέτη ωστόσο του ποικίλου και πολύτροπου έργου του, δεν αφήνει αμφιβολίες για την πρώιμη επαφή του με τη δημιουργία του Σίλλερ, μέσα από το ευρύτερο κανάλι του Γερμανικού Ρομαντισμού. Ο Ραγκαβής άλλωστε διαθέτει δύο επιπλέον λόγους για τη διακειμενική σχέση με τη σιλλερική δραματολογία: τη μαθητεία του στο Μόναχο (το πιθανότερο ανάμεσα στα 1825 και 1829), ως υπότροφος του ίδιου του βασιλιά Λουδοβίκου Α΄ και τη χρήση της γερμανικής γλώσσας που του επιτρέπει την πρόσβαση στο ίδιο το πρωτότυπο έργο.<sup>9</sup> Στο περιορισμένο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης θα καταπιεστούμε με ένα μικρό μέρος της σιλλερικής πρόσληψης: το δίλημμα των δραματικών προσώπων ανάμεσα στην ατομική ευδαιμονία και το συλλογικό χρέος. Θα δούμε την προσπάθεια της πρώιμης για την Ελλάδα εισαγωγής αυτού του προβληματισμού στα δράματα του Ραγκαβή και την «αμήχανη», «συμβιβαστική» λύση της σύγκρουσης, που υπαγορεύουν αφενός η ιδιαιτερότητα της νεοελληνικής συγκυρίας<sup>10</sup> και αφετέρου τα ιδεολογικά φίλτρα του δημιουργού. Επιχειρώντας να προσδιορίσουμε με περισσότερη ακρίβεια το στίγμα του Φαναριώτη λογίου ως προς το ζήτημα που μας ενδιαφέρει, θα κάνουμε παράλληλα σύντομη μνεία σε τρία ακόμα σημαντικά νεοελληνικά θεατρικά έργα της ίδιας εποχής. Υπενθυμίζω τα δράματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και τη χρονιά της πρώτης δημοσίευσής τους: *Φροσύνη* 1837, *Παραμονή της ελληνικής επανάστασως* 1840, *Τριάκοντα* 1866 και *Δούκας* 1874.

Η σύγκρουση ανάμεσα στις προσωπικές επιθυμίες και τα συλλογικά καθήκοντα –ως μία από τις βασικές παρενέργειες της προϊούσας αστικοποίησης– αναδύεται στις ώριμες, διαφωτισμένες συνειδήσεις στην Ευρώπη προς το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Αποτυπώνεται με ιδιαίτερη σφοδρότητα στο κίνημα Sturm und Drang, γίνεται αντικείμενο καλλιτεχνικής επεξεργασίας και απασχολεί τη δραματολογία αλλά και τη θεωρητική σκέψη του Σίλλερ.<sup>11</sup> Ο Γερμανός δραματογράφος βλέπει καθαρά τις αντιθέσεις και δεν προσπαθεί να τις εξομαλύνει: αν και γαλουχημένος στον «Καθαρό λόγο» του Κάντ παραδέχεται ότι «ο δρόμος του νου περνά μέσα από την καρδιά».<sup>12</sup> Ο διχασμός που ταλανίζει τον σύγχρονο άνθρωπο, όπως εκφράζεται στις *Επιστολές για την αισθητική παιδεία*, ότι δηλαδή η πραγμάτωση της προσωπικής ευτυχίας συγκρούεται ακατάπαυστα με τις συλλογικές ευθύνες, ότι το μερικό και το συνολικό βρίσκονται σε αιώνια αντιπαλότητα συντρίβοντας έτσι την ισορροπία που οδηγεί στην πραγματική ελευθερία, ισχύει και για τους ήρωες των δραμάτων του, οι οποίοι αποτυπώνουν και επεξεργάζονται αυτές τις συ-

<sup>9</sup> Α. Ρ. Ραγκαβή, *Απομνημονεύματα*, τ. Α΄, Αθήνα 1894, σσ. 140-223. Ειδικά αναφορές στο Σίλλερ και τα έργα του περιέχουν και οι τέσσερις τόμοι των *Απομνημονευμάτων*, τ. Α΄, ό.π., σσ. 80, 120, 169, 198, 243, τ. Β΄, Αθήνα 1895, σσ. 187-188, τ. Γ΄, Αθήνα 1930, σσ. 201, 300, τ. Δ΄, Αθήνα 1930, σσ. 179, 218, 286, 318. Πέρα από τις αναγνώσεις ο Ραγκαβής βρίσκεται εξαιρετικά πρώιμα ανάμεσα στους θεατές παραστάσεων σιλλερικών δράματων και η εμπειρία χαράζεται ανεξίτηλα στη μνήμη του: παράσταση των *Ληστών* παρακολουθεί ήδη από τα μαθητικά του χρόνια, περίπου δέκα χρονών, στο Βουκουρέστι, από περιοδεύοντα γερμανικό θίασο, τ. Α΄, ό.π., σ. 80, ανάμεσα στις εμπειρίες της φοιτητικής του ζωής, περιλαμβάνεται παράσταση του *Στρατοπέδου του Βαλενστάιν*, από τους συμφοιτητές του, τ. Α΄, ό.π., σ. 169, ενώ στο θέατρο του Μονάχου παρακολουθεί τα «αριστουργήματα της Γερμανικής και Αγγλικής μουσικής», τ. Α΄, ό.π., σ. 182. Όπως είναι γνωστό τη μουσική από τους *Ληστές* θα προσαρμόσει στο δικό του ποίημα τον «Κλέφτη», γραμμένο ήδη κα-

τά τη μαθητεία του Μονάχου, βλ. τ. Α΄, ό.π., σ. 243 και του ίδιου στα *Απαντα*, τ. Ε΄, Αθήνα 1875, σ. μη΄. Βλ. επίσης Α. Γεωργαντά, *Ο Κλέφτης* του Α. Ρ. Ραγκαβή, ένας επαναστάτης ήρωας και ένα πολεμικό εμβληματικό», *Μνήμων* 13, 1991, σσ. 25-48.

<sup>10</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., το κεφάλαιο «Η πρόκληση του Ρομαντισμού», σσ. 192-229. Βλ. επίσης του ίδιου μελετητή την εισήγηση με θέμα, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», στα πρακτικά του παρόντος συνεδρίου.

<sup>11</sup> Φρ. Σίλλερ, *Για την Αισθητική παιδεία του ανθρώπου*, μετ. εισαγωγή και σχολιασμός Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, Αθήνα 1990. Οι απόψεις του Γερμανού στοχαστή, όπως αποτυπώνονται εδώ, είναι στο σύνολό τους εξαιρετικά χρήσιμες για το θέμα μας, βλ. ενδεικτικά, σ. 84: «Η βούληση του ανθρώπου μπορεί να κινείται ελεύθερα ανάμεσα στο καθήκον και τις φυσικές του κλίσεις και κανένας εξαναγκασμός δεν μπορεί να παραβιάσει το κυρίαρχο αυτό δικαίωμα της προσωπικότητάς του»

<sup>12</sup> Φρ. Σίλλερ, ό.π., Επιστολή όγδοη, σ. 99.

γκρούσεις.<sup>13</sup> Ο Σίλλερ ως γνήσιο τέκνο της εποχής και του τόπου του, του γερμανικού διαφωτισμού αλλά πρώιμα νοτισμένου από το ζωογόνο και «δηλητηριώδες» ρομαντικό αεράκι, τοποθετεί ως βασικό μοχλό της δράσης, σε αρκετά από τα έργα του, τη σύγκρουση ανάμεσα στον διαφωτισμένο αλλά συγχρόνως ρομαντικό και εν τέλει επαναστατημένο γιο από τη μια, και στον συνήθως τυραννικό, απολιθωμένο σε ξεπερασμένες πια αξίες, πατέρα από την άλλη: Φερδινάνδος – Πρόεδρος φον Βάλτερ στο *Ραδιουργία και έρωας*, Δον Κάρλος – Φίλιππος Β΄ βασιλιάς της Ισπανίας στο *Δον Κάρλο*, Κάρολ Μόορ – γέρο Μόορ στους *Ληστές* (εδώ όμως ο πατέρας χωρίς τυραννικό προσωπείο).

Στο νεανικό δημιούρημα του «άριστου μαθητή του Σαίξπηρ», *Ραδιουργία και έρωας* υπάρχει όμως και το κυρίαρχο δίλημμα της ερωτευμένης κόρης, η οποία βρίσκεται διχασμένη ανάμεσα στο χρέος προς τον πατέρα και στη φωνή της καρδιάς της. Το δίλημμα, που καθρεφτίζει από μια άλλη οπτική γωνία τη σύγκρουση τέκνων και γεννητόρων, έρχεται να συζητήσει τη θέση της γυναίκας στην οικογένεια και στην κοινωνία στον ώριμο 18<sup>ο</sup> αι. Όταν για τον φλογερά ερωτευμένο Φερδινάνδο φτάνει «το αποτύπωμα του ποδιού» της Λουίζας «στην έρημη αμμουδιά» για να αντισταθμίσει όλες τις στέρησεις, η επίσης φλογερά ερωτευμένη κόρη θα απαντήσει: «Και δηλαδή δε νιώθεις πως έχεις άλλο καθήκον έξω από τούτον τον έρωτα;» (Ε 92), για να διευκρινίσει αμέσως μετά: έχω έναν πατέρα, που δεν έχει άλλη παρουσία από τούτη τη θυγατέρα του (Ε 93). Ο Φερδινάνδος δε θα διστάσει να χαρακτηρίσει τα λόγια της καλής του: «Ψυχρό καθήκον εναντίον φλογερής αγάπης!» (Ε 95).

Η λύση στα σιλλερικά έργα κατευθύνεται από μια κυρίαρχη επιταγή: της καθαρότητας της ρήξης. Οι δυστυχημένες, αλλά όχι ακόμα διαμελισμένες ρομαντικές συνειδήσεις επιδιώκουν να αποκαταστήσουν μια χαμένη ολότητα.<sup>14</sup> Η Λουίζα Μίλλερ, αν και ηθικά δικαιωμένη, πεθαίνει θέτοντας πάνω από τον έρωτά της το χρέος προς τον πατέρα. Η Ιωάννα στην *Παρθένα της Ορλεάνης* αμφιταλαντεύεται ελάχιστα ανάμεσα στον έρωτα και το πατριωτικό καθήκον και πεθαίνει δαφνοστεφανωμένη και αδιακόρευτη. Ο Φιέσκος, ο αλαζόνας και επηρμένος ήρωας της *Συνωμοσίας του Φιέσκου*, θυσιάζει –εν αγνοία του βέβαια– ακόμη και την αγαπημένη του στις τυραννικές βλέψεις του. Ο Κάρολ Μόορ στους *Ληστές*, αναγνωρίζει τα εγωιστικά του κίνητρα που στράφηκαν με βία κατά της κοινωνίας. Η ρήξη ανάμεσα στην ατομική ευδαιμονία και το συλλογικό χρέος δεν μπορεί να γεφυρωθεί με πρόχειρα και α-

<sup>13</sup> Φρ. Σίλλερ, *ό.π.*, σσ. 44-47. Αναφέρομαι κυρίως στα σιλλερικά έργα που φαίνεται να αποτελούν τον κύκλο του διακειμενικού διαλόγου με τα δύο πρώτα δράματα του Ραγκαβή. Η εξαπληκτική διερεύνηση τόσο της πλοκής όσο και της σκιαγράφησης των χαρακτήρων προς αυτή την κατεύθυνση, έδωσε πλούσιους, συχνά απρόσμενους καρπούς, η αναλυτική παρουσίαση των οποίων ξεπερνά το περιορισμένο πλαίσιο μιας ανακοίνωσης. Αναγκαστικά περιορίζομαι σε συνοπτικά συμπεράσματα. Από τις νεανικές δημιουργίες του Σίλλερ ο Ραγκαβής «συνδιαλέγεται» με τους *Ληστές* (1782), τη *Συνωμοσία του Φιέσκο* (1783) και το *Ραδιουργία και έρωας* (1784) γραμμένα σε πρόζα, και από τα ωριμότερα έμμετρα δράματα με τον *Δον Κάρλο* (1787) την *Παρθένα της Ορλεάνης* (1801) και τον *Γουλιέλμο Τέλλο* (1804). Οι παραπομπές στα έργα θα γίνονται από τις παρακάτω εκδόσεις μέσα στο κείμενο της εργασίας όπου σε παρένθεση η συντομογραφία του τίτλου, και η σελίδα της παραπομπής: Α. Ρ. Ραγκαβή, *Διάφορα ποιήματα*, τόμος Α΄, Αθήνα 1837, Η *Φροσύνη* στις σελίδες 1-226 [Φ], Α. Ρ. Ραγκαβή, *Διά-*

*φορα ποιήματα*, τόμος Β΄, Αθήνα 1840, Η *Παραμονή της ελληνικής επανάστασης* στις σελίδες 1-234 [Π], Φρ. Σίλλερ, Η *συνωμοσία του Φιέσκου εν Γενούη*, Δημοκρατική τραγωδία, μεταφρασθείσα εκ της Γερμανικής εις την ελληνικήν γλώσσαν υπό ΒΕΡΝΑΡΔΟΥ, πρίγκηπος διαδόχου της Σαξωνίας - Μάνιγγεν εν Βερολίνω, Τύποις Αδελφών Unger (Th. Grimm) 1888 [Σ], Φρ. Σίλλερ, *Γουλιέλμος Τέλλος*, μετ. Δημ. Ι. Λάμψα, *Νέα Εστία* τόμ. 20, Αθήνα 1936, σ. 908 κ. εξ. (σε συνέχειες) [Γ], Φρ. Σίλλερ, Η *Παρθένα της Ορλεάνης*, μετ. Δημ. Ι. Λάμψα, *Νέα Εστία* τομ. 22, Αθήνα 1937, σ. 1056 κ. εξ. (σε συνέχειες) [Ο], Φρ. Σίλλερ, *Έρωτας και Ραδιουργία*, μετ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, Αθήνα 1991 [Ε], Φρ. Σίλλερ, *Δον Κάρλος*, μετ. Β. Ρούπα, Αθήνα 1934 [Δ], Φρ. Σίλλερ, *Ληστές*, ανέκδοτο δακτυλόγραφο οδηγού σκηνης 1983 του Εθνικού θεάτρου, στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας και Έρευνας, στο πρόγραμμα Θεατρολογίας, Ρέθυμνο [Λ].

<sup>14</sup> Michael Lowy – Robert Sayre, *Εξέγερση και μελαγχολία. Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της Νεοτερικότητας*, μετ. Δέσποινα Καβαδιά, Αθήνα 1999, σ. 100.

βέβαια υποστυλώματα και ο σιλερικός ήρωας καλείται να επιλέξει με σαφήνεια και πληρώνοντας ολόκληρο το τίμημα την όχθη πάνω στην οποία θα θεμελιώσει τα ιδανικά του. Οι δυο κορυφαίοι Γερμανοί δραματοουργοί, ο Γκαίτε και ο Σίλλερ, «είχαν αισθανθεί απότομα τον κίνδυνο και τη ματαιοδοξία του καθαρού υποκειμενισμού και προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να συνδέσουν την ποίησή τους με μια γενικότερη τάξη δυνάμεων».<sup>15</sup> Όσο περισσότερο καταφέρνει ο ήρωας να σταθεί ενάντια στην πρόκληση του νεογέννητου ατομικισμού, τόσο περισσότερο εξιδανικεύεται. Ειδικότερα η γυναίκα στα έργα του Σίλλερ οδηγείται σε μια μοιραία και ιδεαλιστικά κατευθυνόμενη εξιδανίκευση που της επιφυλάσσει εν τέλει το ρόλο του ηθικά δικαιωμένου θύματος, με αλώβητη την εσωτερική του ελευθερία.<sup>16</sup>

Δυόμισι περίπου αιώνες πριν από την ανατολή του νεοελληνικού Ρομαντισμού, όταν η εγχώρια δραματολογία συλλαβίζει πάλι πάνω στις ευρωπαϊκές «χρηστομάθειες» και παντρεύει το ντόπιο με το «οθνείο», στην εποχή της κρητικής αναγέννησης, ο έρωτας αναδύεται ως το κατεξοχήν συγκρουσιακό πεδίο και δηλητηριάζει τις πατριαρχικές κοινωνικές δομές.<sup>17</sup>

Κάτω από τη σιλερική φτερούγα ο Ραγκαβής έρχεται ανάμεσα στους πρώτους νεοέλληνες συγγραφείς να αναγνωρίσει τον έρωτα ως φάρμακο και φαρμάκι στη συγκρότηση της ατομικής ταυτότητας – μόνο που δεν μπορεί ευθύς εξαρχής για χάρη του έρωτα να δεχτεί την υπονόμηση της βρεφικής ακόμη συλλογικής νεοελληνικής ταυτότητας.<sup>18</sup>

Η Χριστίνα Αναγνωστόπουλος του Ιωάννη Ζαμπέλιου (1843), ο Ευθύμιος Βλαχάβας του Παναγιώτη Σούτσου (1851), ο Βασιλικός του Αντώνιου Μάτεση (1859 αλλά γραμμένο από το 1829-30), η Φροσύνη και η Παραμονή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, για να περιοριστούμε σε μερικά από τα μετεπαναστατικά νεοελληνικά δράματα που βρίσκονται σε «πολιτισμική σύμμιξη»<sup>19</sup> με τη Δυτική Ευρώπη στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι βέβαια πολύ διαφορετικά μεταξύ τους έργα, ωστόσο με ένα ευδιάκριτο κοινό δραματοουργικό κέντρο, όμοιο με εκείνο της σιλερικής τραγωδίας *Ραδιουργία και έρωας*: τη σύγκρουση του έρωτα της κόρης με το χρέος απέναντι στον πατέρα. Η Χριστίνα του Ζαμπέλιου αποτελεί κραυγαλέο παράδειγμα υποταγμένης κόρης, αφού μετά από πραγματικά συγκινητικές μητρικές εικόνες (θηλασμού, εναγκαλισμού, κλπ.) θα εγκαταλείψει ακόμα και το βρέφος της, καρπό του έ-

<sup>15</sup> Ευγένιος Πέτερφφ, «Η αρχαία ελληνική τραγωδία και ο Σαίξπηρ», *Νέα Εστία*, τ. 18, τχ. 212, Αθήνα 1935, σσ. 954-959: 958.

<sup>16</sup> Η Λεονώρα πεθαίνει από τα χέρια του επίδοξου τυράννου συζύγου της, ανυποψίαστου ωστόσο για το θάνατό της, του Φιέσκου. Η Λουίζα φαρμακώνεται από το χέρι του αγαπημένου της, άδικα. Η Μαρία Στιούαρτ θανατώνεται επίσης άδικα αλλά αφού έχει πετύχει την ηθική της αποκατάσταση. Η γυναίκα στο Σίλλερ αν και κατέχει κεντρική θέση στην πλοκή, είναι τις περισσότερες φορές το εξιδανικευμένο θύμα. Εκτοπίζει τις προσωπικές επιθυμίες για χάρη του πατέρα, του συζύγου, του αγαπημένου και εν τέλει σκοτώνεται από τους ίδιους. Τις επισημάνσεις για τη θέση της γυναίκας στο Σίλλερ βλ. και στο J. B. Metzler, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1984, σσ. 159-160, κ.α.

<sup>17</sup> Η ηρωίδα του Γ. Χορτάτζη, η Ερωφίλη, οδηγείται στο θάνατο όπως και ο Πανάρετος, μετά τη σφοδρή σύγκρουση με τον πατέρα, ενώ η Αρετούσα του Β. Κορνάρου, αφού περάσει μια σειρά από πατρικές δοκιμασίες μαζί με τον αγαπημένο της Ρωτόκριτο, έχει μια καλύτερη τύχη.

<sup>18</sup> Για τα χαρακτηριστικά της νεοελληνικής συλλογικής ταυτότητας βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα 1985, το κεφάλαιο «Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους. Η κληρονομιά των περασμένων, οι νέες πραγματικότητες, οι νέες ανάγκες», σσ. 326-404, και Α. Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια*, Αθήνα 1993, το κεφάλαιο «Κρυστάλλωση της εθνικής συνείδησης», σσ. 30-73.

<sup>19</sup> Ο όρος είναι από τη Στέλλα Μανέ, «Πολιτισμική σύμμιξη Δυτικής Ευρώπης και σύγχρονης Ελλάδας δια μέσου της «κατασκευής» του ελληνικού κράτους (1821-1862). Ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας», *Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο 2-4 Οκτωβρίου 1998, Ο Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, Επιμ. Αστ. Αργυρίου, Κων/νος Α. Δημάδης, Αναστ.-Δανάη Λαζαρίδου, Τόμος Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 459-472. Ειδικά για τις διαδικασίες «πολιτισμικών συμμιξεων» πολύ πιο σύνθετες ως προς την πρόσληψη ιδεών και μορφών από την προσφιλή στον Κ. Θ. Δημαρά μεταφορά της «διψώσας ελάφου» που πάει στην πηγή να ξεδιψάσει», το φαινόμενο δεν είναι μια απλή «μετακένωση», σ. 461.

ρωτα και γάμου με τον αλλόθρησκο Αχμέτ, για να ακολουθήσει τον πατέρα της.<sup>20</sup> Η Μαρία, η αγαπημένη του επίσης Οθωμανού Σελίμη στον *Ευθύμιο Βλαχάβα* του Παναγιώτη Σούτσου, παρουσιάζεται διχασμένη και αναφωνεί: «Ω αντίθετοι καρδιάς και νοός μου σπαραγμοί! / Ω πατρός μου κ' εραστού μου απειλαί και στεναγμοί!» Στη συνέχεια σφάζεται άδικα από τα χέρια του ίδιου του καλού της, ενώ έχει αποφασίσει να επιστρέψει στην πατρική και πατριωτική αγκάλη.<sup>21</sup> Ξεχωρίζει το αίσιο τέλος του *Βασιλικού*, γεννημένου στο «εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», όπως σημειώνει εύστοχα ο Δ. Σπάθης,<sup>22</sup> όπου η αριστοκρατικής καταγωγής Γαρουφαλιά οδηγείται στην αγκαλιά του Φιλιππάκη, αγαπητικού ομόθρησκου τουλάχιστον, αλλά από τα «δεύτερα» σπίτια.

Η γραμμένη στο Μόναχο *Φροσύνη*, πρωτόλειο του έφηβου, ενθουσιώδη και ασυμβίβαστου ακόμα Αλέξανδρου,<sup>23</sup> πορεύεται με μεγαλύτερη συνέπεια προς τα νάματα του Ρομαντικού ατομικισμού, σκιαγραφώντας έναν επαναστατημένο γιο στο πρόσωπο του Μουχτάρη, και μια αμετανόητη για τον αλλόθρησκο έρωτά της Ελληνίδα κόρη, μέχρι το τέλος του δράματος. Ο έρωτας της Φροσύνης παρά τις συγκρούσεις με τον μεγαλεπήβολο όγκο του καθήκοντος και με τις τρεις όψεις: πατρικό, θρησκευτικό, πατριωτικό, παραμένει αδιαπραγμάτευτος. Λίγο πριν τον πνιγμό της στη λίμνη των Ιωαννίνων, όπως το θέλει και η δημοτική παράδοση, όταν εξομολογείται στον ιερέα-πατέρα της, θα δηλώσει απερίφραστα: «Τον αγαπώ με άδειαν της συνειδήσεως μου».

Άλλωστε ο Μουχτάρης παρουσιάζεται ιδιαίτερα διαφωτισμένος με έντονα ρομαντικές αποχρώσεις, χαρακτηριστικά που τον οδηγούν χωρίς μεγάλες δυσκολίες στο ίδιο ή τουλάχιστον σε κοντινό στρατόπεδο με του σιλλερικούς ριζοσπάστες γιους.<sup>24</sup> Η Φροσύνη όχι μόνο δεν καταδικάζει τον απαγορευμένο από την πατρίδα και τη θρησκεία έρωτά της, αλλά οδηγείται στο θάνατο, όπως και η Λουίζα, με μια «σίλβουσα» ελπίδα ουράνιας δικαιοσύνης, η οποία θα της αποδώσει ό,τι «η γη της αφαίρεσε». Η διαφορά της από τις ομοιοπαθείς Ελληνίδες δεν είναι αμελητέα. Το μη αστικοποιημένο ωστόσο, πατριαρχικό ακόμη νεοελληνικό περιβάλλον και οι ιδιοσυγκρασιακές προσλαμβάνουσες του δημιουργού, θα καθορίσουν σε ένα μεγάλο βαθμό τη συμβιβαστική λύση που θα δούμε να επεξεργάζεται ο Ραγκαβής

<sup>20</sup> Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, τ. Α' και Β', Ζάκυνθος 1860, η *Χριστίνα Αναγνωστόπουλος* βρίσκεται στο δεύτερο τόμο, ενώ έχει εκδοθεί για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1843. Ο δραματουργός αποδίδει εύστοχα το μεγαλείο της μητρότητας, ειδικά στη σκηνή του θηλασμού, σ. 110 και του εναγκαλισμού της μάνας με το παιδί της, σ. 118, αλλά υποτάσσει «σκανδαλωδώς» τα μητρικά συναισθήματα στο πατρικό (θρησκευτικό και πατριωτικό μαζί) χρέος, δεδομένης μάλιστα της διαφωτισμένης στάσης του αλλόθρησκου συζύγου της Χριστίνας, ο οποίος της παραχωρεί το κατοχυρωμένο από το Διαφωτισμό δικαίωμα της ανεξίτητης σκείας!

<sup>21</sup> Π. Σούτσος, *Τα Άπαντα*, τ. Α', Αθήνα 1851, *Ο Ευθύμιος Βλαχάβας ή Η Ανάστασις του Ελληνικού γένους*, σσ. 1-104, το παράθεμα στη σ. 88.

<sup>22</sup> Δ. Σπάθης, «Ο Βασιλικός του Α. Μάτση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», *Ο Πολίτης*, 100, Αύγουστος 1989, σσ. 54-63.

<sup>23</sup> Η κοντινότερη στην περίοδο της συγγραφής, κι επομένως πιο αξιόπιστη μαρτυρία του Ραγκαβή για την πρώτη σύνθεση της *Φροσύνης* βρίσκεται στο προοίμιο του *Δήμος & Ελένη*, Νάυπλο 1831, σσ. α' - ε' : δ'. Η τελευταία μαρτυρία, η οποία τοποθετεί την πρώτη γραφή της *Φροσύνης* στο Μόναχο του 1826,

βρίσκεται στο άρθρο του Ραγκαβή, «Η νεώτερα στιχογραφική», *Παρνασσός*, τ. ΙΔ', 1891, σσ. 137-143: 138. Βλ. επίσης στα *Απομνημονεύματα*, τ. Α', ό.π., σσ. 182-183, 204, και τ. Β', ό.π., σσ. 45-48. Τα παραπάνω μαζί με μια σειρά από ενδοκειμενικές ενδείξεις όπως και η σύγκριση με το επόμενο δράμα, την *Παραμονή*, με το οποίο παρουσιάζει σημαντικές διαφορές, αν και απέχουν εκδοτικά μόνο τρία χρόνια, μας επιβάλλουν να αποδεχτούμε τις πληροφορίες του Ραγκαβή για τη γραφή του πρωτολείου του στο Μόναχο, πολλά χρόνια πριν από την έκδοσή του.

<sup>24</sup> Ο ίδιος ο δημιουργός αναγκάζεται να δικαιολογήσει τα «σκανδαλώδη» για έναν Οθωμανό χαρακτηριστικά του Μουχτάρη στο προοίμιο της *Φροσύνης*: Α. Ρ. Ραγκαβή, *Διάφορα ποιήματα*, τ. Α', ό.π., σ. ιβ' - ιγ'. Η ρήξη του Μουχτάρη με τον αιμοσπαγή και αδίστατο πατέρα του σημειώνεται επίσης από τον Ι. Α. [Ικέσιος Λάτρης] συγγραφέα της Βιβλιοκρισίας, στον *Ελληνικό Ταχυδρόμο*, 23.10.1837, (όπου παρουσιάζεται επαινετικά ο πρώτος τόμος των *Διαφόρων ποιημάτων* του Ραγκαβή που μόλις έχει τεθεί σε κυκλοφορία και σχολιάζεται εκτενώς η *Φροσύνη*), για να δικαιολογήσει την επιλογή του πρωτόπειρου δραματουργού, να τοποθετήσει στο στόμα ενός Οθωμανού «λόγους δικαιοσύνης, πραότητας και ελευθερίας».

στα επόμενα δράματά του, αμέσως παρακάτω. Τα πέπλα του έρωτα χρειάζεται να υφανθούν με πιο «στέρεα» και περίπλοκα νήματα παρμένα ολόισια από την ελληνική πραγματικότητα.

Η Δάφνη της *Παραμονής* και η Καλλίπη των *Τριάκοντα* έρχονται να ολοκληρώσουν το δράμα των ελληνίδων θυγατέρων που είχαν την ατυχία να ερωτευτούν τον άνθρωπο ο οποίος θέτει σε κίνδυνο όχι μόνο τα συμφέροντα, αλλά την ίδια τη ζωή του πατέρα. Όπως φαίνεται, εκείνο που απορροφά την προσοχή του Έλληνα λογίου επίμονα και ανυποχώρητα σε ολόκληρη τη δραματική του παραγωγή, ακόμα και στα χειρόγραφα σχεδιάσματα που βρίσκονται στο αρχείο του (ακόμα και στις κωμωδίες) είναι η σχέση πατέρα και κόρης. Ειδικά για τα δράματα είναι η σύγκρουση του έρωτα της κόρης με τα συμφέροντα ή /και τον κώδικα αξιών του πατέρα.<sup>25</sup> Η επεξεργασία του ίδιου διλήμματος (έρωτας / πατρικό χρέος) μέσα στην ίδια σχέση, δίνει στο δραματουργό την ευκαιρία να δώσει «λύση» με έναν αξιοπρόσεχτο τρόπο.

Στο δεύτερο δράμα του Ραγκαβή, την *Παραμονή της ελληνικής επανάστασης*, ο πατέρας της κεντρικής ηρωίδας, ο Καλλισπάθης, κινδυνεύει να θανατωθεί από τους Οθωμανούς, αφού τον υποψιάζονται ως συνωμότη. Η σωτηρία του βρίσκεται στα χέρια της κόρης του Δάφνης, επειδή ο γάμος της με τον Γεώργιο, γιο του Ανδρέα Αυγερινού, προεστού που χαίρει της εκτίμησης των Τούρκων, θα απαλλάξει τον πατέρα από τη θανάσιμη απειλή. Η Δάφνη, για τη σωτηρία του πατέρα, και ακριβώς πάνω στα χνάρια της Λουίζας Μίλλερ, δέχεται να θυσιάσει τον έρωτά της και να εξαπατήσει τον αγαπημένο της Φλώρο, τον εξευρωπαϊσμένο αρχηγό της ελληνικής συνομοσίας. Μέχρι εδώ ο δραματουργός φαίνεται να διαβάζει προσεκτικά το σιλλερικό του πρότυπο. Αλλά είμαστε ακόμα στην πρώτη πράξη του δράματος. Η συνέχεια έρχεται να μας υπενθυμίσει την ελληνική καταγωγή της *Παραμονής* και την αδυναμία του Φαναριώτη λογίου να ακολουθήσει το ριζοσπαστικό δρόμο που είδαμε να χαράζει η προμετωπίδα του δικού του προοιμίου, με την υπογραφή του Σίλλερ.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Η θεμελιώδης σύγκρουση της *Φροσύνης* επανεμφανίζεται στην *Παραμονή* και στους *Τριάκοντα*. Κατά πάσα πιθανότητα και στο σχεδιάσμα της ατελούς και αδημοσίευτης *Αυγής* (ονομάζω έτσι για λόγους συντομίας, το άτιπλο χειρόγραφο του αρχείου του Ραγκαβή, φκ. 67, στο ΚΕΙΝΕ, από την ομώνυμη ηρωίδα του). Μάλιστα με επιφυλάξεις –αφού γνωρίζουμε μόνο το σχεδιάσμα– μπορούμε να υποθέσουμε εδώ ακόμα πιο περιπλεγμένα τα πράγματα, αφού ο πατέρας της *Αυγής*, Αβραάμ, είναι Εβραίος καταδότης των Τούρκων και ο ερωτευμένος με την *Αυγή* Πέτρος είναι Έλληνας επαναστάτης που έχει βγει στο βουνό, κλέφτης. Από το δεύτερο αποσπασματικό σχεδιάσμα δράματος που βρίσκεται στον ίδιο φάκελο του αρχείου, με αρχαιοελληνική υπόθεση (αναφέρεται στα χρόνια της διακυβέρνησης της Λέσβου από τον Πιπτακό τον Μυτιληναίο), αλλά γραμμένο επίσης σε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, ό-πως η *Φροσύνη* και η *Παραμονή*, γεγονός που τοποθετεί τα έργα στην ίδια συγγραφική φάση, σώζεται ένας διάλογος ανάμεσα σε πατέρα και κόρη. Μια μικρή υποχώρηση στην ένταση της επεξεργασίας του διλήμματος (έρωτας /πατρικό χρέος) παρουσιάζει η τελευταία τραγωδία του Ραγκαβή ο *Δούκας*, όπου πάλι η φυγή του πατέρα έχει απαλλάξει την κόρη Ευδοκία από την υποχρέωση της υποταγής. Εκτός από τον *Γάμο άνευ νύμφης*, όλες οι κωμωδίες του Ραγκαβή, συνυπολογίζοντας και εδώ τις ατελείς –μονόπρακτες κατά πάσα πιθανότητα, με ηθο-

γραφικό ενδιαφέρον και πεζές– χειρόγραφες απόπειρες του αρχείου του, έχουν ως κεντρικό δραματουργικό ζευγάρι έναν πατέρα και μια κόρη και μάλιστα η πλοκή ξετυλίγεται γύρω από την κρίσιμη στιγμή της ζωής της θυγατέρας, κατά την επιλογή συζύγου: η Ανθούσα στον *Κουτρούλη* (1845), η Κούλα στο *Διός επίσκεψις* (1874), η Αγλαΐα, οι δύο εκδοχές της Αβροκόμης, η Ευανθία ή Ευλαλία, οι γυναικείοι χαρακτήρες των χειρογράφων κωμωδιών του φακέλου 67, του αρχείου.

<sup>26</sup> Τα πατριωτικά –αντιτυραννικά έργα του Σίλλερ πάντως θα δώσουν πλούσιο δραματουργικό υλικό στη συνέχεια της πλοκής της *Παραμονής*. Αν στην πρώτη πράξη η Δάφνη ευθυγραμμίζεται με τη Λουίζα, ο Φλώρος ευθύς εξαρχής δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον ερωτευμένο Φερδινάνδο του *Ραδιουργία και έρωτας*, μπλεγμένος στο κουβάρι του έρωτα αλλά και της πατριωτικής αποστολής. Οι συνωμότες της *Παραμονής*, εκτός από τη συγγένεια με τους *Ληστές* παρουσιάζουν ολοφάνερες αναλογίες με τον *Γουλιέλμο Τέλλο* ειδικά στην προετοιμασία της συνομοσίας (βλ. κυρίως Π 58-81, 92-117 και Γ 1013-1020, όπου η οργάνωση της συνομοσίας των Ελβετών του 14<sup>ου</sup> αι. κατά του κοινού τυράννου), αλλά και με τη *Συνομοσία του Φιέσκου* στη συζήτηση περί πολιτευμάτων (βλ. κυρίως Π 92 κ. εξ. και Φ 61 κ. εξ.). Η Δάφνη δανείζεται επίσης πολλά από τον πατριωτικό ενθουσιασμό, τη μεταμφίεση, αλλά και τον ένδοξο θάνατο της *Παρθένας της Ορλεάνης*, στην οποία παραπέμπουν ακόμα και

Στους κατά εικοσιπέντε περίπου χρόνια ωριμότερους *Τριάκοντα*, ο Θηραμένης, μέλος της ηγετικής ομάδας των Τριάκοντα Τυράννων των Αθηνών και πατέρας της Καλλίπης, απαλλάσσει ο ίδιος τη θυγατέρα από το αβάσταχτο βάρος της υποταγής στην πατριαρχική εξουσία. Όταν αναγκάζεται να συζητήσει την εκβιαστική πρόταση γάμου του Κριτία, του πιο αδίστακτου μέλους της τυραννίας των Τριάκοντα, παρουσιάζεται εξαιρετικά δημοκρατικός: «*Εἰν' ἡ Καλλίππη, το ἡξεύρεις, μόνη μου/ θυγάτηρ. Ἄλλο ἄνθος εἰς τοῦ βίου μου/ τον κήπον δεν βλαστάνει, οὐδέ τον κοσμεῖ./ Κατά τον νόμον εἶμαι κύριος αὐτῆς(.)/ ἀλλά κατά τον νόμον τῆς καρδιάς μου,/ ἐκεῖν' εἶναι κυρία εαυτῆς κ' ἐμοῦ,/ των πράξεων κυρία και τῆς τύχης τῆς*» (Τ 331).

Ἔτσι η θυγατέρα είναι σχεδόν ελεύθερη να επιλέξει τον εκλεκτό της καρδιάς της, που δεν είναι ἄλλος από τον επαναστάτη Θρασύλλο. Μόνο που εν τέλει η ελεύθερη επιλογή του ερωτικού συντρόφου τόσο στην περίπτωση της Καλλίπης, όσο και στην περίπτωση της Δάφνης, θα ολοκληρωθεί μετά τον θάνατο του πατέρα, ο οποίος φυσικά συντελείται χωρίς την υπαιτιότητα της κόρης: ο Καλλισπάθης φονεύεται από τους Τούρκους πριν προλάβει η Δάφνη να του χαρίσει τον σωτήριο γάμο της. Θάνατος, που ανοίγει στην κόρη το δρόμο για το βουνό όπου «εν ανδρική ενδυμασία» θα πολεμήσει στο πλάι του καλού της και θα θυσιάσει για να τον σώσει, υπηρετώντας ταυτόχρονα τον ιερό σκοπό της απελευθέρωσης της πατρίδας. Ομοίως ο Θηραμένης καταδικάζεται σε θάνατο με κώνειο, κι έτσι απαλλάσσει την κόρη από το σπαρακτικό δίλημμα. Μια μικρή υποχώρηση βρισκόμαστε στην τελευταία τραγωδία του Ραγκαβή, τον *Δούκα*, όπου ο πατέρας, βασιλιάς Αλέξιος Κομνηνός, δεν σκοτώνεται μεν, η φυγή του όμως απαλλάσσει την κόρη, Ευδοκία, από την υποχρέωση της υποταγής.

Με ἄλλα λόγια, ο εξευρωπαϊσμένος Ραγκαβής θέτει στο κέντρο της προβληματικής του το δίλημμα της σιλλερικής Λουίζας, προφανώς γιατί αρμόζει περισσότερο στις ερωτευμένες αλλά πατριαρχικά ἀκόμα υποταγμένες Ελληνίδες του μεταβυζαντινού περιβάλλοντός του.<sup>27</sup> Στη συνέχεια ωστόσο, κάνει φιλότιμες προσπάθειες να χειραφετήσει τις γυναίκες του και η απόπειρα για τα δεδομένα της εποχής δεν είναι ευκαταφρόνητη.<sup>28</sup> Εκείνο όμως, που τελικά καταφέρνει είναι με δραματολογική μαεστρία

ολόκληροι σίχοι (βλ. κυρίως Π 128, 208, 210, 215, 218, 231 και Ο 1060, 1172-1173, 1495-1496).

<sup>27</sup> Το ἄλλο δίπολο που απασχολεί το Σίλλερ, η σύγκρουση μεταξύ «διαφωτισμένου» γιου και τυραννικού πατέρα, περιλαμβάνεται επίσης στο δραματολόγιο του Ραγκαβή, σε δύο μάλιστα χαρακτηριστικές περιπτώσεις: Μουχτάρης – Αλής στη *Φροσύνη* και Γεώργιος – Ανδρέας Αυγερινός στην *Παραμονή*. Κι εδώ όμως η αντίθεση δεν οδηγείται στα ἄκρα, όπως συμβαίνει στο Σίλλερ και εμπεριέχει χαρακτηριστικές αποκλίσεις. Ο επαναστατημένος Μουχτάρης, στη γερμανοθρεμμένη *Φροσύνη*, δεν πρέπει να υποτιμηθεί, ἀλλά συνάμα, ο αφοπλισμός του και η «παραφροσύνη» του στο τέλος του δράματος ουσιαστικά τον θέτουν εκτός μάχης. Τα πράγματα ἀλλάζουν θεαματικά στην *Παραμονή*: Ο Γεώργιος Αυγερινός, ο υποψήφιος σύζυγος της Δάφνης, αν και αποκαλύπτει στους συνωμότες την προδοσία του πατέρα του στους Οθωμανούς για να σώσει τον αντεραστή του Φλώρο και την ίδια την προετομαζόμενη συνωμοσία για την απελευθέρωση της Ελλάδας, φεύγει στα βουνά μόνο μετά το θάνατο του γεννητόρα και δεν ἔρχεται ποτέ σε απευθείας ρήξη μαζί του στο διάλογο του δράματος, όπως κάνουν οι σιλλερικοί γιοί.

<sup>28</sup> Ἄς σημειώσουμε την εξιδανίκευση μιας εταίρας, της Λαμίας,

της οποίας η προσωπογραφία στους Τριάκοντα ξεπερνά και τις πιο ελευθεριάζουσες προσδοκίες μας, παρά τις μομφές που ἔχει απευθύνει ο ίδιος ο δημιουργός της, για μια ἀνάλογη περίπτωση, εκείνης της Ευάδνης, στους *Κνυσελίδες* του Δ. Ν. Βερναρδάκη, στην εισηγητική έκθεση του ποιητικού διαγωνισμού του 1860, βλ. *Πανδώρα* τ. ΙΑ', φυλ. 243, 1-5-1860, σσ. 49-54: 52. Στη στάση του Ραγκαβή ἀπέναντι στη χειραφέτηση των γυναικών πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις πρώιμες μεταφραστικές του εργασίες. Όταν προλογίζει τη μετάφρασή του από τα γερμανικά της *Πατρικής συμβολῆς προς την θυγατέρα μου*, του Ιωακείμ Ερρίκου Κάμπε, τ. Α', (Αθήνα 1838), σσ. α'-η', προχωρά σε μια σειρά από αξιοπαρατήρητες όσο και πρωτοπόρες για την εποχή και τον τόπο, επισημάνσεις. Απευθυνόμενος στις νεαρές ελληνίδες, παρατηρεί: «*Ενθυμείσθε, ἢ καν αι μητέρες σας ενθυμούνται την εποχὴν καθ' ἣν –ὄχι ο λαός, διότι ἐκεῖνος διετήρησε πολὺ ἀκεραιότεραν τῆς ἐθνικότητος την παρκαταθήκην και τῆς χριστιανικῆς θρησκείας την φιλελεύθερον ἠθικὴν– ἀλλ' αι εἰς τας ἀνωτέρας τῆς κοινωνίας βαθμίδας ἰστάμενα τάξεις, τὸσον μᾶλλον πιεζόμενα ὑπὸ τον τυραννικὸν πόδα ὅσπερ τας κατέθλιβεν [...] και παραδεχόμεν' επομένως κατά το μᾶλλον ἢ ἦπτον των δυναστών των τα ἦθη, ἔταπτον το*

(αυτονομούμενος από τα σιλλερικά πρότυπα) να απαλλάσσει εγκαίρως τις ηρωίδες του από το τραγικό δίλημμα της Φροσύνης – Λουίζας, εμφανίζοντας ως από μηχανής Θεό τον ίδιο το θάνατο του πατέρα! Στην προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα ανάμεσα στην ανατέλλουσα αστική-ατομική συνείδηση και την πατριαρχική εξουσία, ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί –τα προσφιλή στη νοοτροπία και την ιδεολογία του– ήπια, συμβιβαστικά, διπλωματικά μέσα.

Στα ραγκαβικά έργα περιπλέκει επιπλέον τα πράγματα μια ακόμα παράμετρος, η εθνική συνείδηση, η οποία επίσης υπονομεύει αυτή την περιφημη καθαρότητα της ρήξης. Η άρση του διλήμματος έρωτας - χρέος προς τον πατέρα, που θα έφτανε για να δώσει στον έρωτα της Λουίζας Μίλλερ αίσιο τέλος, εμπλέκεται στην περίπτωση μας με την άλλη όψη του ίδιου ουσιαστικά νομίσματος: το πατριωτικό χρέος. Ο Ραγκαβής όπως και πολλοί από τους Έλληνες συνοδοιπόρους του, παγιδεύεται μέσα στην εξαιρετικά συγκεχυμένη ελληνική πραγματικότητα και στέκει αδύναμος και αμήχανος απέναντι στην καθαρά οριοθετημένη αντίθεση που απασχολεί τους Ευρωπαίους συγγραφείς, οι οποίοι έχουν θέσει εδώ και αρκετά χρόνια την ατομικότητα πάνω από το συλλογικό κόσμο. Το εγχώριο δράμα, φορτωμένο με επικαιρικά στοιχεία και με την ιδεολογία του δημιουργού του, πρέπει να χαρακτηριστεί πατριωτικό και να υπηρετήσει τη συγκρότηση της συλλογικής νεοελληνικής ταυτότητας.<sup>29</sup> Έτσι, η Δάφνη πεθαίνει δαφνοστεφανωμένη, όπως η Ιωάννα της Λωραίνης στη σιλλερική εκδοχή. Η θυσία της όμως, με το διπλό σιλλερικό προσωπείο: και για χάρη του καλού της όπως η Λουίζα και για την ελευθερία της πατρίδας της όπως η Ιωάννα καθρεφτίζει ένα παράταιρο συνονθύλευμα. Ο υπαγορευόμενος δε από τις ρομαντικές απαιτήσεις αυτοχειριασμός του Φλώρου αμέσως μετά το θάνατο της αγαπημένης του, βρίσκεται σε απόλυτη ασυνέπεια με την πατριωτική του αποστολή, αφού η ακόμη αγωνιζόμενη πατρίδα δεν έχει πάψει να τον χρειάζεται.

Η διακειμενική σχέση του Ραγκαβή με το έργο του Σίλλερ δεν περιορίζεται στα δράματα αλλά επεκτείνεται και στις αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις του Γερμανού δραματογράφου: το ζευγάρι της απόλαυσης με την ηθική ωφέλεια στην Τέχνη,<sup>30</sup> ο απεριόριστος αρχαιολατρικός θαυμασμός

φύλον σας εις τάξιν καταπέρων πλασμάτων», σ. α'. Μετά την απελευθέρωση όμως από τον οθωμανικό ζυγό, θέλει να πιστεύει ο ρομαντικός ιδεαλιστής μεταφραστής, ότι ήρθε η στιγμή που «ανύψωσε και σας» στην αρμόζουσα θέση «συμμέτοχοι και συμβοηθοί του βίου των ανδρών», σ. β'. «Έχω όμως πεποίθησιν, –και αυτή μ' εμψυχώνει εις το δύσκολον έργον μου– ότι όσας η επιδημία του Γαλλικισμού, του ευρωπαϊσμού, δηλαδή του πιθηκισμού ξένων ηθών και τρόπων μόνον διότι είναι ξένοι, δεν κατέστησεν ακόμη νευρόσπαστα του συρμού, εκείνοι θέλουν αντήξει εις τας συμβουλάς του φιλανθρώπου συγγραφέως, τον οποίον μετέφρασα, ζωτικήν ικμάδα, ήτις θέλη τας ενισχύει εις της αρετής την οδόν», σ. ε'. Πολλές από τις συμβουλές βέβαια που περιέχονται στο εγχειρίδιο, δεν θα έβρισκαν διόλου σύμφωνο το σημερινό γυναικείο κίνημα, (βλ. ενδεικτικά σ. 26: «η υπομονή, η γλυκύτης, η επεικεία, η απάρνησις εαυτής, είναι αι αναγκαιόταται της γυναικός αρεταί, χωρίς των οποίων ουδεμία θέλουσα να επιτύχη τον φυσικόν της προορισμόν, να γίνη δηλ. σύζυγος και μήτηρ», ή στις σσ. 56-57, «η μανία αναγνώσεως και η μανία του συγγραφείν» αποτελεί θανάσιμον κίνδυνον για τη «νευρική» ισορροπία των γυναικών!), αλλά ας μη ξεχνάμε ότι εκδίδεται στη μετεπαναστατική Αθήνα του 1838.

<sup>29</sup> Τα αντιτυραννικά δράματα του Σίλλερ, όπως είπαμε και παραπάνω, αλλά και ένας αριθμός νεοελληνικών πατριωτικών δραμάτων δίνουν το υλικό της συνέχειας της δραματολογικής επεξεργασίας στην *Παραμονή*. Δεν είναι επίσης χωρίς σημασία η μετάφραση του *Γουλιέλμου Τέλλου*, του κατεξοχήν δράματος του Σίλλερ, που επεξεργάζεται την ανάδυση της εθνικής συνείδησης, και η ανολοκλήρωτη μεταφραστική απόπειρα του *Δον Κάρολου* από τον ίδιο τον Α. Ρ. Ραγκαβή.

<sup>30</sup> Ο Σίλλερ παραχώρησε στην Τέχνη τα πρωτεία της «παιδευτικής» δύναμης, που αντλείται ωστόσο από την αισθητική απόλαυση, *ό.π.*, σ. 50. Στο περιοδικό του *Θάλεια του Ρήνου* το 1875, σσ. 1-27, δημοσιεύει την ομιλία του σε ένα σύλλογο στο Μανχάιμ στις 26 Ιουνίου 1784, με θέμα «Η σκηνή ως ηθικός θεσμός», [Die Schaubuhne als eine moralische Anstalt betrachtet (SA XI, 89-100)] όπου υποστηρίζεται η διδακτική λειτουργία του θεάτρου για την ηθική διαμόρφωση του ανθρώπου. Βλ. επεξεργασμένη μορφή της ομιλίας στα *Άπαντα* και στο Fr. Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen*, Stuttgart 1987, σσ. 3-13. Η σκηνή είναι το «συλλογικό κανάλι μέσα στο οποίο το φως από τα σκεπτόμενα μέλη του λαού κατεβαίνει προς τα κάτω [...] και εξαπλώνεται μέσα σε όλο το έθνος [...] η ομίχλη της βαρβαρότητας, της σκοτει-

(γνωστός ήδη στους Έλληνες λογίους του πρώτου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα),<sup>31</sup> οι «αντεπαναστατικές» ιδέες του (μετά το 1789),<sup>32</sup> η προσήλωση στη μοναρχία,<sup>33</sup> και μια σειρά ακόμα σχετικών ζητημάτων μοιάζουν να ταιριάζουν ιδιαίτερα, στο συγκρατημένο αλλά οραματιστή Ραγκαβή, ορθολογιστή και αρχαιολάτρη, ρομαντικό και ταυτόχρονα κλασικιστή, ο οποίος δεν εγκαταλείπει ούτε βίαια ούτε ανώδυνα την ευρωπαϊκή ρομαντική μήτρα.

Τα δράματα του πρωτοπόρου στην εισαγωγή και θεμελίωση της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα Α. Ρ. Ραγκαβή, εισάγουν τον προβληματισμό της σύγκρουσης ανάμεσα στην ατομική ευδαιμονία και το συλλογικό καθήκον στην άγουρη ακόμα για τέτοιους εσωτερικούς ακροβατισμούς, νεοελληνική συνείδηση. Την εποχή που ο κατοπινός διπλωμάτης συλλαμβάνει τους ρομαντικούς κραδασμούς που είχαν συνεπάρε την πένα του Σίλλερ περίπου μισό αιώνα νωρίτερα, δεν υπάρχουν ακόμα στην Ελλάδα ούτε οι θύτες ούτε τα «θύματα» της αστικής προέλασης. Η προαστική μεταβυζαντινή πατρίδα αλλά και ο ί-

νης πρόληψης διαλύεται...», σ. 10. Στο ίδιο κείμενο υποστηρίζει ότι οι ποιητές πρέπει να είναι πάνω από όλα πατριώτες και η σκηνή συνενώνει την καρδιά και το πνεύμα, τη δουλειά και την απόλαυση. Ο αναγνώστης των πολυάριθμων αισθητικών –θεωρητικών κειμένων του Ραγκαβή παρακολουθεί συχνά το λόγο να μην επιθυμεί να απογυμνώσει τη λειτουργία της τέχνης από την αισθητική απόλαυση η οποία γίνεται το ελατήριο του ηθικού εξευγενισμού, ακόμα και σε καιρούς που η εγχώρια πνευματική ηγεσία προτάσσει τη διδακτική «ωφέλεια». Βλ. ενδεικτικά τις σχετικές αντιλήψεις στα γενικά περί Τέχνης του Ραγκαβή στην *Αρχαιολογία. Ιστορία της αρχαίας Καλλιτεχνίας*, τόμος πρώτος 1865 (= *Άπαντα*, τ. ΙΓ' *Αρχαιολογία* 1885, σσ. 4-11), όπου εμφανίζονται και οι σιλερικές έννοιες του «αφελούς», του «υψηλού», της «ενότητος» κλπ, βλ. παράλληλα την *Αισθητική παιδεία του ανθρώπου*, ό.π. σ. 86, κ.α. Βλ. επίσης τα περί τέχνης και στην αρχή των *Τριάνοντα* στα *Άπαντα*, τ. Β', 1874, σ. 248.

<sup>31</sup> Στην αγγελία έκδοσης στο Βουκουρέστι, της μετάφρασης της *Αυριλιανής Παρθένου* του Σίλλερ, από τον Α. Αργυριάδη, (*Αθηνα*, 18.1.1841), ο μεταφραστής σημειώνει: «Φρειδερίκος Σχίλερος, ο Σοφοκλής της Γερμανίας, είναι γνωστός εις ημάς μόνον από την Ιστορία της Φιλολογίας [...] μ' όλον ότι ο Σχίλερος υπήρξεν εις των μάλιστα Ελληνιζόντων ποιητών της Ευρώπης, πλησιάζων πανταχού εις τους Έλληνες διδασκάλους και πανταχού εμφανίζων το μέγα προς αυτούς σέβας του...». Περί του αρχαιολατρικού θαυμασμού του Σίλλερ βλ. ενδεικτικά το έργο του, *Μεγαλείον και Πάθος*, μετ. Ίωνος, Αθήνα 1931, σσ. 28-31, 49, κ.α.

<sup>32</sup> Φρ. Σίλλερ, *Για την αισθητική παιδεία...*, ό.π., σ. 66, όπου σε απόσπασμα της έβδομης επιστολής, ο Σίλλερ αποτυπώνει τον τρόπο που έχουν προκαλέσει τα βίαια επεισόδια της Γαλλικής Επανάστασης στους ιδεαλιστές φιλοσόφους της εποχής: «Όσο ο άνθρωπος της φύσης κάνει αυθαίρετη χρήση της βούλησης του, δεν θα πρέπει να του εμπιστευόμαστε την ελευθερία». Βλ. επίσης την επισήμανση του σταθμού που αποτέλεσε για τη σκέψη και τη δημιουργία του Σίλλερ, το γαλλικό 1789, στο J. B. Metzler, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1984, σσ. 159-160 κ.α. Η χροιά της ανταρσίας που υπάρχει στους νεανικούς *Ληστές* εξαφανίζεται ακόμα και σε αντιτυραννικά έργα, της μετά το 1789 περιόδου, όπως ο *Γουλιέλμος Τέλλος*. Ανάλογη πορεία ακολουθεί ο Ραγκαβής από την ασυμβίβαστη *Φροσύνη*

και την επαναστατική *Παραμονή* στους «συντηρητικότερους» *Τριάνοντα*. Στα 1866 τη χρονιά της πρώτης τους έκδοσης, ο Ραγκαβής έχει κιόλας βιώσει τις τραυματικές συνέπειες δύο εσωτερικών επαναστάσεων: της συνταγματικής του 1843 και της έξωσης του Όθωνα το 1862 και οι δύο με άμεσο όσο και οδυνηρό αντίκτυπο στη ζωή του λογίου. Ο κοινωνικός-πολιτικός αναβρασμός της Ελλάδος του 1865 πρέπει να χειραγωγηθεί με την πολιτική σύνεση ενός Θηραμένη, μέλους της τυραννίας των Τριάνοντα αλλά προστάτη της δημοκρατίας και «επαναστατικότερου» του Σωκράτη!

<sup>33</sup> Οι πολιτικές θέσεις του Σίλλερ, όπως αποτυπώνονται στην τέταρτη επιστολή *Για την Αισθητική παιδεία ...*, ό.π., σσ. 83-86, δεν διαφέρουν αισθητά από τις γνωστές φιλομοναρχικές απόψεις του Ραγκαβή. Τα ιδεολογικά και πολιτικά ζητήματα αναπτύσσονται και στη δραματολογία: Βλ. στο *Δον Κάρλο*, περί λαού, σσ. 86-87 (υπάρχουν τα ανάλογα στους *Τριάνοντα* και στο *Δούκα*), περί μοναρχίας, σ. 99, περί όχλου και επανάστασης, σ. 174. Τις αναγκαίες προϋποθέσεις που συνθέτουν το πρόσωπο του Έλληνα μονάρχη, δεν φαίνεται να διαθέτει σύμφωνα με το συγγραφέα της *Παραμονής*, ο μπροστάρης του αγώνα ο Ρήγας, βλ. Π 104-105. Η πίστη για την ωφέλεια από ένα ικανό και φωτισμένο μονάρχη, με δεδομένη τη δικαιοσύνη, τη μονιμότητα και την πρόοδο, που φαίνεται να διαγράφουν τα λόγια του Χρονιάτη και του Καλλιέα, της *Παραμονής*, βρίσκουν το παράλληλό τους στα λόγια του Βερίνα στο *Φιέσκο* (Φ 173) όταν δίνει μαθήματα αληθινής δημοκρατίας, σκοτώνει τον επίδοξο τύραννο, που μόλις έχει φορέσει την πορφύρα, το Φιέσκο, και δίνει το χέρι στο δίκαιο και αποδεκτό Δούκα Ανδρέα Δώρα, για να αποκατασταθεί πλήρως η τάξη, ως είχε πριν τη συνωμοσία. Μια τάξη που απειλήθηκε από τις τυραννικές βλέψεις του διαδόχου Γιαννετινού Δώρα, και όχι από τα σεσηπώτα θεμέλια του ίδιου του πολιτικού θεσμού. Η εξουσία γυρνάει στο σοφό γέροντα, η αναταραχή, η πρόκληση επανάστασης υπό την αρχηγία ενός αλαζόνα αρχηγού, καταδικάζεται αμειλικτα. Κάτι ανάλογο –με ποικίλες άλλες διασταυρώσεις– συμβαίνει στους *Τριάνοντα*: στο πρόσωπο του Δημοκράτη Λύκωνα ο Ραγκαβής φαίνεται να βλέπει τον αλαζόνα Φιέσκο και τον επίδοξο νέο τύραννο.



διος ο Φαναριώτης δημιουργός αφομοιώνουν επιδερμικά τις αστικές εξελίξεις του ευρωπαϊκού κόσμου που οδηγούν στην ανάδειξη της ατομικότητας. Οι νεαρές ηρωίδες του –όλες ερωτευμένες– πασχίζουν να απαγκιστρωθούν από τον πατρικό εναγκαλισμό χωρίς να οδηγούνται σε απόλυτες ρήξεις, κρατώντας όμως το μαγικό καθρέφτη όπου, εκτός από τη συχνά χάρτινη φιγούρα τους, αποτυπώνεται η αμηχανία και η σύγχυση μιας ολόκληρης εποχής. Η εικόνα βέβαια συντίθεται στο σκοτεινό εργαστήριο μιας πολυδιάστατης και χαλκέντερης προσωπικότητας και προσλαμβάνει τις ειδικές φωτοσκιάσεις που επιθυμεί και επιτρέπει ο δημιουργός της, στο βαθμό που το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα δεν καταφέρει να αυτονομηθεί του σταθερού και αταλάντευτου ιδεολογικού στόχου.



ΕΥΑΝΘΙΑ Ε. ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΥΝΟΔΙΝΟΣ ΚΑΙ ΑΝΔΡΕΑΣ ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ.  
ΔΥΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΑΤΡΑ ΤΟΥ 19<sup>ΟΥ</sup> ΑΙ.

**Η** Πάτρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα ιδίως κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, αναδείχθηκε ως «το πιο αντιπροσωπευτικό ελληνικό αστικό κέντρο του αι.[...] Ένα τυπικό δείγμα και ταυτόχρονα το πιο χαρακτηριστικό, των αστικών κέντρων του κορμού της χώρας που έζησε σε διαρκή συνάφεια με την περιβάλλουσα ύπαιθρο απ' όπου αντλούσε τα πλούτη της, προσφέροντας σε αντάλλαγμα την επαφή με τον έξω κόσμο, κυρίως την Ευρώπη, χάρη στην παραθαλάσσια θέση της».<sup>1</sup> Το πολύβουο λιμάνι της πόλης κατευόδωνε με θριαμβικές κανονιές τη λατρεμένη «μαυρομάτα κίρκη»<sup>2</sup> στους ευρωπαϊκούς της δρόμους. Η καλλιέργεια και η εμπορία της κορινθιακής σταφίδας συσσώρευσαν πλούτο στην πόλη και ανέδειξαν την Πάτρα σε οικονομικό και επιχειρηματικό κόμβο. Μέσω του λιμένα της η πόλη υποδεχόταν και τις καινούργιες ιδέες από τα Ιόνια και την Δύση. Έτσι «εισέβαλε» στην πόλη μια πρωτόγνωρη εποχή, η σημαντικότερη εποχή, από κάθε άποψη, στην ιστορία της. Με την εμπορική αστική ανάπτυξη συμπορεύτηκε και η κοινωνική, πολιτική, καθώς και η αξιοπρόσεκτη πνευματική δραστηριότητα της πόλης -εξ αιτίας και των σταθερών επαφών με τα Επτάνησα- δραστηριότητα μιας νέας εποχής ως προς τα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά της.

Το πνευματικό δυναμικό της πόλης καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα, αποτέλεσαν κατά κανόνα οι γόννοι των ευρωστότερων κοινωνικών στρωμάτων που διακρίνονταν για την ανθρωπιστική παιδεία τους, την αρχαιογνωσία, τις ευρωπαϊκές σπουδές και επαφές τους, τη γλωσσομάθειά τους, την καλή γνώση της κλασικής και σύγχρονης τους Δυτικής πνευματικής παραγωγής. Οι περισσότεροι υπήρξαν πολιτικά και κοινωνικά ανήσυχoi, κόμισαν νέες ιδέες και μαχητικές πρακτικές στο πολιτικό πεδίο, ορισμένοι δοκίμασαν πολιτικές διώξεις. Αρκετοί υπήρξαν θεωρητικοί αναλυτές της εποχής, έμφλογοι επιφυλλιδογράφοι ή δημόσιοι αγορητές.<sup>3</sup> Ανάμεσά τους υπήρξαν ποιητές, συγγραφείς, μεταφραστές καθώς και δύο τουλάχιστον θεατρικοί συγγραφείς: Ο Ανδρέας Ρηγόπουλος και ο Παναγιώτης Συνοδινός. Σε κάθε πτυχή του έργου τους δεν έπαυαν να τονίζουν την ιδέα της επανάστασης του έρωτα και της ποίησης και συχνά την ουτοπία αυτών των ιδεών.

<sup>1</sup> Χριστίνα Αγκριαντώνη, «Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19<sup>ο</sup> αι.» Ιστορ. Αρχείο της Εμπορ. Τράπ. Ελλάδος, Αθήνα 1985, σσ. 77-78.

<sup>2</sup> Προσφιλής έκφραση της εφ. *Φορολογούμενος* για την κορινθιακή «μάυρη» σταφίδα.

<sup>3</sup> Εκτός από τους αναφερόμενους: Α. Καλαμογδάρη, Α. Ρηγό-

πουλο, Π. Συνοδινό, που είναι και οι σημαντικότεροι, άλλοι λόγοι της πόλης υπήρξαν ο Αδ. Παπαδιαμαντόπουλος, πατέρας του επίσης ποιητή Ζαν Μορεάς, ο Ηλίας Καλαμογδάρης, ο Κ. Κωνστάκης. Περισσότερα βλ. Ε. Ε. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1928- 1900*, εκδ. «Περί Τεχνών», Πάτρα 2000, σσ. 33-35.

### Ο «πρόδρομος» Αντώνιος Καλαμογάρτης

Προδρομική πνευματική μορφή για την πόλη υπήρξε ο Αντώνιος Καλαμογάρτης (1810-1856). Γόνος ιστορικής οικογένειας κτηματιών και αγωνιστών του '21, οικογένειας με αντικαποδιστριακή αλλά και αντιοθωνική πολιτική δράση. Ήταν αδελφός της Καλλιόπης Παπαλεξοπούλου, της ηγέτιδος της αντιοθωνικής εξέγερσης του Ναυπλίου, καθώς και της Θεώνης Δρακοπούλου, προμάμης της «Μυρτιώτισσας». Ήταν εξάδελφος του επίσης λογίου και ποιητή Ηλία Καλαμογάρτη, ο οποίος είχε μεταφράσει, έμμετρα, ποιήματα του Ούγκο Φώσκολο. Γνώστης της αρχαίας ελληνικής, της γαλλικής και ιταλικής ο Αντώνιος -«Άδωνις», όπως τον έλεγαν οι Ιταλοί φίλοι του λόγω της φημισμένης ωραιότητάς του,<sup>4</sup> μετέφρασε έμμετρα την *Κόλαση* του Δάντη και Λαμαρτίνο. Έγραψε και εξέδωσε στο Ναύπλιο (1831) την ποιητική συλλογή *Κατά Ισμηνίαν και Αρσάκην* και το ανέκδοτο ελεγειακό ποίημα-επικήδειο λόγο για την Βικτωρία Ρούφου επηρεασμένος από τη σολωμική πένα αλλά και τον γαλλικό ρομαντισμό με το ψευδώνυμο *Ο ερημίτης του Χαλκωματά*. Υπηρέτησε ως πρόξενος της Ελλάδας στη Ζάκυνθο και της Γαλλίας στο Λιβόρνο και την Φλωρεντία. Ο Αντώνιος Καλαμογάρτης μετά την συνταγματική αλλαγή του '44, για την οποία είχε ενθουσιωδώς δραστηριοποιηθεί αναδειχθείς ως ένας από τους βασικότερους «συνταγματικούς» της Αχαΐας, εξελέγη κατ' επανάληψιν βουλευτής. Η πολιτική κατάσταση της χώρας, που εξελίχθηκε αντίθετα από τις προσδοκίες του, επέτεινε την απαισιοδοξία του:

*«Ω να μπορούσα σύσσωμος της σφαίραν μας ν' αφήσω  
Κι εις τον υπερουράνιον κόσμον να μετοικήσω.  
Ίσως εκεί θα έβλεπα ό,τι εδώ δεν είδα  
Και έρωτα παντοτινόν και πίστιν και ελπίδα.  
Εδώ το παν μαραιίνεται εδώ το πάν διαβαίνει.  
Ο πόνος μόνο διαρκεί, η θλίψη μόνη μένει[...].»*

Στην ποίησή του αποτυπώνεται η πεποίθησή του για το μάταιο των ανθρώπινων πραγμάτων και την ουτοπία των οραμάτων:

*«Υπάρχει ώρα σιωπής, καθ' ην απηρδισμένη,  
Χωρίς φωνήν, χωρίς πνοήν η φύσις όλη μένει,  
Ότε κι αυτός ο ποιητής την δάφνην του πετάει  
Και εις γωνίαν αφανή την λύραν του κρεμάει[...]  
Και πριν σης λήθης τα νερά το πλοίον μου αράξη  
Θέλω να γράψω, εάν ζης, και θέλω σου φωνάξει:  
Όπως ο Εκκλησιαστής: Τα πάντα ματαιότης!  
Έρωσ και δόξα κι ηδονή και κάλλος και νεότης[...].»<sup>5</sup>*

Αυτόχειρας άφησε τη ζωή σε ηλικία 46 ετών, αφού πρώτα γεύτηκε τον οικονομικό ξεπεσμό και γνώρισε πολιτικές απογοητεύσεις και διώξεις.

<sup>4</sup> Η οικογένεια ήταν φημισμένη για την αρχοντιά και την ωραιότητά της: ο Αντώνιος, η Καλλιόπη αλλά περισσότερο η Θεώνη Καλαμογάρτη-Δρακοπούλου, της οποίας η ομορφιά θεωρείται παροιμιώδης. Το κάλλος της το οποίο περιγράφει έκθαμβος ο Α. Ραγκαβής (*Απομνημονεύματα*, Αθήνα 1894, σσ. 230-

232), ενέπνευσε δόκιμους ποιητές αλλά και την λαϊκή μούσα: «*Βγαίνει ο ήλιος βγαίνει στα όρη στα βουνά\ Βγαίνει κι η Θεωνίτσα μες τα διαμαντικά*».

<sup>5</sup> Αιών, 18.10.1839. Περισσότερα για την οικογέν. Καλαμογάρτη; Αρχείο Καλαμογάρτη- Δρακοπούλου.

## Ο Παναγιώτης Συνοδινός

Την εποχή που Αντώνιος Καλαμογδάρτης έβγαζε τους πύρινους αντιοθωνικούς λόγους του στην κεντρική πλατεία της πόλης και διάβαζε μεγαλόφωνα το Σύνταγμα υπό τους ήχους των σεπτεμβριανών ασμάτων των συγκεντρωμένων, ο Παναγιώτης Συνοδινός<sup>6</sup> ήταν οκτώ ετών. Γόνος κεφαλλονίτικης εμπορικής οικογένειας που είχε μετοικήσει στην Πάτρα και είχε πάρει ενεργό μέρος στην επανάσταση του '21. Ο Παναγιώτης Συνοδινός μαθητής ακόμα είχε αρχίσει να γράφει ποιητικές σάτιρες. Τη νεότητά του, τα φοιτητικά του χρόνια στη Νομική της Αθήνας τα δαπάνησε σε έντονη πολιτική δράση υπέρ της δημοκρατίας, για την οποία διώχθηκε και φυλακίστηκε.<sup>7</sup> Ο ίδιος δηλώνει για το σκοπό της ποίησής του: «Με το αίμα της καρδιάς μου εθνεγέρτας γράφω σίχους [...]». Το πολιτικό του πάθος εκδηλώνεται σταθερά μέσα στα ποιήματά του. Καλεί σε άμεση δράση υπενθυμίζοντας το ένδοξο, το αδικαίωτο, το «Μεγάλο '21». Οι 17 ποιητικές συλλογές που έγραψε καθ' όλη τη διάρκεια του μακρού του βίου, αυτή η «αχαλίνωτη ρομαντική παραγωγή»,<sup>8</sup> χαρακτηρίζεται κυρίως από τολμηρή μαχητικότητα αλλά και παθιασμένους, ιδανικούς και ατελέσφορους έρωτες. Η πένα του βαπτισμένη στη μελαγχολία δεν παραλείπει να εκφράζεται με σαρκαστικούς υπαινιγμούς. Η πολιτική τόλμη στην πένα και τη δράση του στα νεανικά του χρόνια είναι η αιτία, η οποία στα έγγραφα της Νομαρχίας Αχαιοήλιδος τον αναφέρει ως «ταραχοποιόν» και ως «κεφαλή εξημμένη και μάλλον νοσούσα».<sup>9</sup> Ιδού πώς καταγράφει σε ποίημά του στα 1860, την εικόνα της χώρας την τελευταία περίοδο της Οθωνικής βασιλείας:

*«Εις το κεφάλι ο ληστής φέρει χρυσό στεφάνι  
Κι ο σεβαστός αγωνιστής τον αχθοφόρον κάνει.  
Παράσημα σκεπάζουσι τα στήθη του προδότου,  
Η άλυσσος κι ο οικτιρμός μένουν του πατριώτου.  
Τ' ανάκτορα και τας τιμάς κατέχουν Φαρισαίοι,  
Με διωγμούς και εμπαιγμούς βραβεύοντ' οι Φεραίοι.  
Τας θέσεις, τα προνόμια ορίζουν Φαναριώται.  
Της δε σοφίας κι ηθικής πεινούν οι στρατιώται.  
Τα παλληκάρια σήπονται εις των ειρκτών τα σκότη  
Και τα σπαθιά και τους βαθμούς κρεμούν οι Δονκισώτοι.  
Αυλόσιτοι κατάντησαν οι Δεσποτάδες σκύλοι  
Και τον Χριστόν ενέδυσαν Ταρτούφου πετραχειλί.  
Με τας εφημερίδας των, όσοι εθνολογούσι,*

<sup>6</sup> Ο Π. Συνοδινός γεννήθηκε στην Πάτρα το 1836, γιος κεφαλλονίτη αγωνιστή του 21, που τραυματίστηκε στη μάχη του Λάλα. Πολυγροφότατος ποιητής, εκτός από τις 17 ποιητικές συλλογές του, έγραψε και διηγήματα, νουβέλλες, βίους αγίων, επικηδείους, χαιρετισήριους λόγους, ιστορικές σημειώσεις (Αλ. Ραγκαβή: *Ιστορία Νεοελληνικής φιλολογίας*). Σπούδασε Νομικά στην Αθήνα. Το 1857 συνελήφθη στο Ληξούρι από την Αγγλική αστυνομία και φυλακίστηκε για τις πολιτικές, αντιοθωνικές απόψεις του. Ανάμεσα στις άλλες διώξεις που κατά διαστήματα υπέστη ως «κεφαλή εξημμένη και νοσούσα μάλλον... Εν των ταραχοποιών[...]», ήταν και η κατηγορία για ασέβεια επειδή οι δημοφιλείς ερωτικοί σίχους του: «Δεν υπάρχει Θεός δι' εμένα/Δεν υπάρχει

καθόλου Θεός[...]» θεωρήθηκαν κήρυγμα αθεϊσμού.

<sup>7</sup> Βιογραφικά στοιχεία για τον Π. Συνοδινό, στους: Κ. Ν. Τριανταφύλλου, *Ιστορικών λεξικόν των Πατρών, Β' έκδοσις, Πάτρα 1980*, σελ 390. Σπ. Δεβιάζη, περιοδικό *Ποιητικός Ανθών*. Ζάκυνθος, 8.3.1887, σσ. 414-416. Αλ. Ραγκαβή, *Ιστορία Νεοελληνικής φιλολογίας*. Πιο πρόσφατη και εμπειροστατωμένη μελέτη σχετικά με τον Π. Συνοδινό αποτελεί το βιβλίο του Β. Κ. Λάζαρη, *Παναγιώτης Συνοδινός, Αχαικές εκδόσεις, Πάτρα 2000*.

<sup>8</sup> Ο Κ. Δημαράς, *Πάτρα κύτταρο παιδείας* 9, Ιστ.- Λογ. Β', σσ. 43-44, ασχολείται δια μακρών με την ποίηση του Π. Συνοδινού και την κατακρίνει για τον ακατάσχετο ρομαντισμό της.

<sup>9</sup> Κ. Τριανταφύλλου, *Τα Ναυπλιακά εν Πάτραις*, σ. 359.

*Ως υπηρέται της αυλής την τράπεζαν σφογκούσιν.  
Το υπουργείον έλαβε σύζυγον την Αυλήν μας[...]  
Εγκυμονεί η έντιμος κυρία Υπουργείου,  
Τον εθνοκτόνον Δράκοντα νοός Μετεωρονιχείου.  
Τέκνα των πρώτα δίδυμα είν' η Αστυνομία  
Και η Αναισχυντία!  
Τροφός αξία και πιστή αυτών είν' η Βουλή μας  
Και δούλη των συντρεκτική η άτιμος σιγή μας[...]*<sup>10</sup>

Ο Π. Συνοδινός πίστευε ότι είχε χαμηλή θέση στην ποιητική σκάλα και ότι παρά τους αγώνες του ήταν «απόπαις της πολιτικής», διότι ήταν αδύνατον να συμβιβαστεί με την πολιτική που εξέφραζαν οι θιασώτες «της Φράγκικης διπλωματίας»:

*«Έως πότε η όχεντρα Δύση  
Θα φωνάζη τους Έλληνας νόθους;  
Ας ξεθάψουμ' αδέρφια τους πόθους  
Πριν στα στήθη ο χρόνος τους σβύση.  
Έως πότε κρυφά θα μιλούμε  
Και θα λέμε κρυφά «έως πότε;»  
Έως πότε πέντ' -έξι προδόται  
Θα μας κάνουν την ζωή να μισούμε;[...]*<sup>11</sup>

Ο Π. Συνοδινός δεν παρέλειψε να θρηνήσει το παρόν, αναπολώντας την παλαιά δόξα της πατρίδας:

*«Επαναστάται σήμερα κανχώνται και σωτήρες,  
Τα ανδράποδα του Όθωνος, οι αυλικόι κλητήρες,  
Πού είναι η Επανάστασις;  
Οι άνδρες της πού είναι;[...]* ».

### **Τα προεόρτια του Ελληνικού Αγώνος, Δράμα εις πράξεις 6[...]**

Στα 1862 εξεδόθη από το «εν Πάτραις τυπογραφείον Ε. Χριστοδούλου: Τα προεόρτια του Ελληνικού Αγώνος, Δράμα εις πράξεις 6 και ο Αθανάσιος Διάκος<sup>12</sup> ποίημα λυρικοεπικόν υπό του Π. Σ. Συνοδινού». Ο Παναγιώτης Συνοδινός έγραψε το δράμα του ενώ ήταν μόλις 26 χρονών, επομένως απολύτως ικανός για θερμά πολιτικά οράματα βουτηγμένα στην επαναστατική ιδέα. Η μελάνη του στάζει πάθος και οργή. Τα Προεόρτια του Ελληνικού Αγώνος[...], είναι έργο πατριωτικό, στραμένο θεματικά στο παρελθόν

<sup>10</sup> Π. Συνοδινού, «Σκιαί και σπινθήρες». Συλλογή 7<sup>η</sup> λυρικο-επικών ποιήσεων». Εν Πάτραις, Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Ευσταθίου Χριστοδούλου και Σίας, 1863. «Ο ελληνικός λαός προς τον βασιλέα Όθωνα» σσ. 25-26.

<sup>11</sup> Π. Συνοδινού, «Εθνεγερτήρια σαλπίσματα Δημοτικών Ποιήσεων» Συλλογή 5<sup>η</sup>, Εν Πάτραις, Τυπ. Χριστοδούλου και Σίας 1861, απόσπ. «έως πότε;», σσ. 38-39.

<sup>12</sup> Το μακροσκελές ποίημα «Ο Αθανάσιος Διάκος ή Εθνική σελίς» ποίημα λυρικοεπικόν εις μέρη επτά» που συνυπάρχει με το δράμα Τα Προεόρτια του Ελληνικού αγώνος[...] στην ίδια έκ-

δοση, είναι αφιερωμένο εις τον ένδοξον στρατιώτην του 1821 και ιστορικόν πολίτην της Σεπτεμβριανής νυκτός Ιωάννην Μακρυγιάννην. Πρόκειται για ένα από τα αξιολογότερα ποιήματά του γραμμένο στη δημοτική συνοδευόμενο από μακροσκελή «προλεγόμενα». Το θέμα του είναι η θυσία του Αθανάσιου Διάκου. Στη μάχη της Αλαμάνας, την οποία περιγράφει με πειστική ενάργεια, βάζει τον εαυτό του ως συμπολεμιστή του ήρωα στην ίδια μάχη. Ο Διάκος που περιγράφεται : «Ωραίος σαν τον Έρωτα, Ανδρείος σαν τον Άρη», αγαπά με πάθος τη ζωή αλλά θεωρεί αναγκαία τη θυσία του.

-κατά τον κανόνα του ρομαντισμού. Εδώ πρωταγωνιστούν πνεύματα ευγενή και αγωνιστικά, ιδέες υψηλές, ψυχές καθαρές ικανές για προσφορά και θυσία. Είναι φανερό ότι μέσα από την προβολή της πράξης και του λόγου των δραματικών ηρώων του, ο Συνοδινός επιχειρεί να καταξιώσει την ιδεολογική του στάση, να δικαιώσει την προσωπική του επαναστατημένη παρουσία και να διαδηλώσει με την ευτομία του νεανικού του σφρίγγους. Η εξεγερμένη μούσα του Π. Συνοδινού βρισκόταν ακόμα στους δρόμους.<sup>13</sup>

### Η Υπόθεση του δράματος

Ο Π. Συνοδινός τοποθέτησε το δράμα του *Τα προεόρτια του ελληνικού Αγώνος*[...] στη γενέτειρά του, την Πάτρα και την Αχαΐα. Δύο πατρινοί νεαροί επαναστάτες και έμπιστοι οπαδοί του Υψηλάντη, ο ηγέτης Τιμόθεος και ο φίλος του Πολύβιος ηγούνται επαναστατικού κινήματος στην Αχαΐα ακολουθούμενοι από ένοπλα αποφασισμένα και ευγενή παλληκάρια, τη στιγμή που ο Αλέξανδρος Υψηλάντης υψώνει τα λάβαρα του παρά τον Δούναβη. Βεβαίως τα γεγονότα αυτά ποτέ δεν έλαβαν χώρα στην Αχαΐα. Είναι επεισόδια φανταστικά και η δραματική πορεία των εξεγερμένων στον Ελληνικό Νότο καθώς και η συντριβή του υποτιθέμενου κινήματος, αναλογεί με αυτήν του Αλ. Υψηλάντη στον Βορά.<sup>14</sup>

Ο Τιμόθεος είναι ερωτευμένος με την Βασιλάνθη, κόρη του προύχοντα Ευδόκιου, ο οποίος συμπορεύεται με τις θελήσεις των Οθωμανών και των Άγγλων -δηλωμένων εχθρών της Επανάστασης. Ο Τιμόθεος παραπαίει ανάμεσα στον Έρωτα και την Επανάσταση. Διαλέγει τελικά τη δεύτερη: «*Εμπρός ας μην αργώμεν!.. Σ' της μυρσίνης το φύλλωμα Έρωτος/ Αναπαύσου ολίγον να ζης/ Επειδή της καρδιάς μου μέρος/ Είχεν, έχει και θα 'χη η Πατρίς[...] Τροπαιούχος σημαία σ' ομνύω,/ Στους σωρούς των εχθρών να στηθής/ Την ζωήν μου στα Τάρταρα κλείω/ Ελευθέρα αν δεν λάμψη η Πατρίς![...]*».<sup>15</sup>

Οι «λαγόκαρδοι» άγγλοι: ο ναύαρχος Όσμιλσον που θέλει την Βασιλάνθη και ο διπλωμάτης Ρεζέριος, βυσοδομούν, εκβιάζουν, βασανίζουν, στήνουν παγίδες στους ερασιτέες και ταυτόχρονα προσπαθούν με εξαγορά και συνωμοσίες να σβύσουν την επαναστατική φλόγα στην Αχαΐα. Μετά από πολλές περιπέτειες, δολοπλοκίες, απαγωγές, δωροδοκίες, δολοφονίες, η πανουργία των άγγλων και η αγριότητα του Τούρκου μπέη Οτομάνου αναδεικνύονται υπέρτερες της επανάστασης, του έρωτα και της φιλίας. Εν τω μεταξύ ο Υψηλάντης αποτυγχάνει. Το ίδιο και το επαναστατικό κίνημα στην Πάτρα. Οι ηγέτες της Αχαϊκής εξέγερσης και φίλοι, Τιμόθεος και Πολύβιος δολοφονούνται. Ο προύχοντας Ευδόκιος δολοφονείται επίσης. Η άσπονδη φίλη της Βασιλάνθης Ευθυμία, που συμμετέχει κι αυτή στην συνωμοσία εναντίον των επαναστατών, τρελαίνεται. Η βράγια Τριανταφυλλιώ χάνεται. Η Βασιλάνθη αυ-

<sup>13</sup> Όταν ο Π. Συνοδινός αργότερα διορίστηκε στην θέση του επάρχου, όταν έκανε οικογένεια και ακόμα περισσότερο όταν έγινε Νομάρχης, η μούσα του ησύχασε αρκετά. Ωστόσο ποτέ δεν «συνετίστηκε» ολότελα. Πότε συγκρουόταν με τους παρόντες των κυβερνήσεων που τον ήθελαν κομματάρχη και όχι απλώς έπαρχο. Άλλοτε περιπλανιόταν και παραπλανάτο ελπίζοντας σε αναφαινόμενους σωτήρες της πολιτικής και του θρόνου. Αργότερα η μούσα του ύμνησε τον βασιλιά Γεώργιο με το ίδιο πάθος που παλιότερα είχε καταπολεμήσει τον Όθωνα. Τελικά στράφηκε στον μεγαλοϊδεατισμό. Στα στερνά απογοητεύτηκε από όλα και αφέθηκε στην προσδοκία της έλευσης του

θανάτου ως λυτρωτή του. Εν τω μεταξύ δεν έπαυε να χλευάζει τους συμπατριώτες του που δεν θύμιζαν πια τους σεμνούς αγωνιστές της πρώτης του νίκης, αφού δεν ήταν πλέον παρά οι φανατικτοί μνηστήρες της εξουσίας.

<sup>14</sup> Υποτίθεται ότι ο Τιμόθεος βρίσκεται σε συνεννόηση με τον Υψηλάντη για παράλληλες επαναστατικές ενέργειες στον Νότο: «*Ιδέ ο Υψηλάντης προκήρυσεν οποίαν/ Σ'εμάς τους δύο στέλλει (Αναγινώσκει)[...] Της Αχαΐας παίδες, τρέξατε πάλιν πρώτοι/Ως πάντοτε προθύμως[...]*», σ. 50.

<sup>15</sup> Β' Πράξη σκηνή 9<sup>η</sup>: «*Άδει ο Τιμόθεος, ζώσας την σπάθην του αφού πρώτα την άσπασθεί*».

τοκτονεί πάνω στον τάφο του αγαπημένου της. Οι Άγγλοι και οι Οθωμανοί επιχαιρούν. Το επαναστατικό κίνημα στην Πάτρα συντρίβεται ολοκληρωτικά. Και ενώ το δράμα φαίνεται να ολοκληρώνεται, απροσδόκητα: «πάραντα ανοίγεται εν παραπέτασμα εις το βάθος του θεάτρου και παρουσιάζονται επί τινος οροπεδίου της αγίας Λαύρας οπλαρχηγοί- παλληκάρια- γυναίκες, πέριξ του σημαιοφόρου παλαιών Πατρών Γερμανού ευλογούντος και λέγοντος τον όρκον του 21[...]». Το έργο τελειώνει με έναν ιστορικό αναχρονισμό: τη σκηνική προβολή του ελπιδοφόρου επαναστατικού μέλλοντος ως αντιστάθμισμα στο καταθλιπτικό παρόν.

### Η δομή

Το έργο αποτελείται από 6 πράξεις υποτιτλισμένες αναλόγως προς το περιεχόμενό τους. Η κάθε μια από αυτές περιλαμβάνει πολυάριθμες σκηνές: Η Α΄ πράξη έχει εννέα σκηνές, η Β΄ πράξη «Εις την Αχαικήν ύπαιθρον» έχει ένδεκα, η Γ΄ πράξη με υπότιτλο «Οι Άγγλοι εις τας παραμονάς του Αγώνος» έχει ένδεκα, η Δ΄ πράξη με υπότιτλο «Παιγίδων επιτυχία» έχει δώδεκα, η Ε΄ πράξη με υπότιτλο «Οι αιχμάλωτοι» έχει οκτώ, η ΣΤ΄ πράξη με υπότιτλο «Το μαρτύριον στέφει την αρετήν» έχει οκτώ σκηνές και μια ακόμη την οποία ο συγγραφέας καταγράφει ως «σκηνή τελευταία» με υπότιτλο: «Ο όρκος των Ελλήνων. 1821». Πρόκειται για έναν αναχρονισμένο επίλογο: ενώ το δράμα έχει ολοκληρωθεί και στη σκηνή κείτονται νεκροί όλοι οι ήρωες, ξαφνικά «ανοίγεται εν παραπέτασμα εις το βάθος του θεάτρου, το οποίον παριστάνει οροπέδιόν τι της Αγίας Λαύρας[...]» και εκεί εκφωνείται ο όρκος των αγωνιστών του '21. Τα ομιλούντα πρόσωπα εδώ είναι ο επίσκοπος Παλαιών Πατρών Γερμανός, οι προεστοί Ανδρέας Λόντος και Ανδρέας Ζαΐμης και ο Λαός.

Οι σκηνές δεν είναι παρά μικρές ενότητες μονολόγων ή διαλόγων μεταξύ δυο ή τριών προσώπων. Κάθε φορά που εμφανίζεται ένα νέο πρόσωπο αλλάζει αριθμό η σκηνή. Σε κάθε πράξη προτάσσεται ο χώρος και η χρονική στιγμή στην οποία πρόκειται να συντελεστεί το σκηνικό συμβάν. Σε γενικές γραμμές διατηρείται η ενότητα του χώρου και του χρόνου σε κάθε πράξη. Π.χ. στην Γ΄ πράξη ο χώρος είναι «Αίθουσα του Οτομάνου. Είναι ημέρα». Στην Δ΄ Πράξη ο αρχικός χώρος είναι «Δωμάτιον του Ομιλσώνος εντός της Ναυαρχίδος». Στην Ε΄ πράξη «Δωμάτιον εντός του πλοίου. Μεσονύκτιον». Ενώ στην ΣΤ΄ πράξη οι χώροι είναι δύο: «Οδός νεκροταφείου. Ο ήλιος προς την Δύσιν του» και το οροπέδιο της Αγίας Λαύρας στην τελευταία σκηνή του έργου, που λειτουργεί ως επίλογος.

Στο έργο ορισμένες φορές διακόπτεται η δράση, -ακόμα όταν το συμβάν έχει φτάσει στο αποκορύφωμά του- προκειμένου οι ήρωες του έργου να ψάλλουν μονωδίες, δυαδίες ή ως χορός (λαός). Στις περιπτώσεις των ασμάτων αλλάζει η ποιητική μετρική του έργου. Μερικά από τα άσματα αυτά είναι ενδιαφέρουσες και περιεκτικές ποιητικές συνθέσεις.

### Οι υψηλές προθέσεις της ρομαντικής ρητορικής

Το εκτεταμένο δράμα του Συνοδινού γραμμένο σε απλή καθαρεύουσα και σε ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο έχει αποτέλεσμα υποδεέστερο των προθέσεών του. Οι υψιπετείς προσδοκίες του προδίδονται από την πεδιάδα της τέχνης του στην οποία καταλήγουν. Δεν αρκούν οι ιδέες και οι προθέσεις του συγγραφέα για να αξιωθεί το δράμα του. Ανάμεσα στην ιδεολογική πρόθεση και την καλλιτεχνική πραγμάτωσή της μεσολαβεί ένα βαθύ χάσμα που δύσκολα γεφυρώνεται. Το πάθος των ιδεών του Συνοδινού, η πίστη του, η ορμή του είναι αναγκαία αλλά όχι επαρκή «υλικά» για την καλλιτεχνική ολοκλήρωση του δράματός του. Ο «προς την πατρίδα έρωσ» του είναι όμως τόσο ισχυρός και φανερός ώστε ανα-



δεικνύεται παρά την ατελέσφορη γλωσσικά και ποιητικά δέσμευση του δράματος, την υπερβάλλουσα ρητορική, τα προβλήματα της δραματικής και σκηνικής οικονομίας, τους πλατειασμούς, τη ρομαντική υπερβολή, τις ιστορικές υπερβάσεις. Παρά τις πολλές αδυναμίες του θεωρούμε ότι ο Συνοδινός έπλασε ένα αξιο μελέτης δράμα από πολλές πλευρές.

### **Τα προεόρτια του Αγώνος[...]: Μια αποτίμηση.**

Τα προεόρτια του Αγώνος[...] είναι ένα αξιοπρόσεκτο δράμα. Σχετικά με αυτό μπορούμε να παρατηρήσουμε:

α) Είναι το πρώτο και μοναδικό θεατρικό έργο πατρινού συγγραφέα με θέμα την επανάσταση του '21 στην Πάτρα. Είναι επίσης το πρώτο θεατρικό έργο που εξεδόθη στην πόλη και είναι πιθανή η απόπειρα της παράστασής του από τοπικό ερασιτεχνικό θίασο.<sup>16</sup> Από αυτές τις απόψεις έχει αναντίρροπα ιστορική αξία.

β) Οι χαρακτήρες και ο τρόπος που πορεύονται στο δράμα έχει καθαρότητα και κωδική δραματική εγκυρότητα. Τα ονόματα των θετικών ηρώων παραπέμπουν σε ιδανικά πρόσωπα και νεοκλασικούς συμβολικούς οιασμούς (Βασιλάνθη, Τιμόθεος, Πολύβιος κ.α.)<sup>17</sup> καθώς και οι χαρακτήρες τους αναλογούν προς το συμβολισμό των ονομάτων τους και τη συνέπεια στη δράση τους.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Στο αδημοσίευτο Αρχείο Μ. Κόλλα, βρίσκουμε επιστολή προς τον Δ. Κόλλα, κατά την οποία η πενιχρή θεατρική κίνηση στην Πάτρα συγκρινόμενη προς αυτήν της Τεργέστης γίνεται αντικείμενο σαρκασμού από τον επιστολογράφο. Η επιστολή με ημερομηνία 16.1.1858, ανάμεσα σε άλλα αναγράφει τα εξής: «Άξιος επαίνου είναι τω όντι ο συμπατριώτης μας κ. Συνοδινός, διευθύνων το αυτοκρατορικό θέατρόν μας. Και ημείς πρέπει να κανχώμεθα έχοντες τον περίφημον τούτον άνδρα εις τα σίδερα[...]». Είναι η εποχή που ο 22χρονος Συνοδινός έχει συλληφθεί στην Κεφαλλονιά. Από την επιστολή φαίνεται ότι είναι γνωστές στην πόλη οι προσπάθειές του να γράψει και πιθανόν να παρουσιάσει το έργο του με κάποια τοπική ερασιτεχνική ομάδα, πριν ακόμα αυτό εκδοθεί. Ε. Ε. Στιβανάκη: *Θεατρική ζωή[...]*, ό.π., σσ. 75-76.

<sup>17</sup> Αυτοί είναι οι θετικοί ήρωες του δράματος μαζί με την βγάγια, την λαϊκή Τριανταφυλλιά. Τα ονόματά τους εξειδανικευμένα παραπέμπουν σε ιστορικά πρόσωπα (π.χ. ο ιστορικός Πολύβιος καταγόταν από την ευρύτερη περιοχή και μάλιστα είχε σιαιεί στην Ρώμη ως όμηρος μετά την εξέγερση των Δυμαίων). Οι αρνητικοί χαρακτήρες έχουν αμφιλεγόμενης σημασίας ονόματα: η Ευθυμία= η ανέμελη, η χαρούμενη. Ως χαρακτήρας είναι ζωηρή, εύθυμα ερωτική. Διεκδικεί την εραστή της φίλης της και τελικά μετέρχεται των χειρότερων τρόπων για να τον αποκτήσει. Οι Τούρκοι σημαίνονται δια του βέη Οτομάνου =Οθωμανού, ενώ οι Άγγλοι δια των ουδετέρων Ρεζέριος και Όσμιλων.

<sup>18</sup> Οι ηγέτες του Πατριάκου επαναστατικού κινήματος και φίλοι Τιμόθεος και ο Πολύβιος αφού ταλαντεύονται μεταξύ έρωτος και πατριωτικού χρέους επιλέγουν τελικά το δεύτερο. Θειρά ανήμερα στη μάχη αντιμετωπίζουν με επιτυχία τους ένοπλους αντιπάλους Τούρκους, είναι όμως εντελώς ανίκανοι και ανέτοιμοι να αντιμετωπίσουν «την γριά αλώπεκα Αγγλία» και τα δικαστικά τετρίπια της. Πέφτουν σε σπημένη παγίδα, απογυμνώ-

νονται από τους συντρόφους τους και πεθαίνουν γενναία.

Η Βασιλάνθη, η ωραία κόρη, ανατρέπει την τάξη του πλούσιου σπιτικού της. Με σύμμαχο τον έρωτά της για τον Τιμόθεο και την αγάπη της στην ελευθερία επαναστατεί στον προσκνημένο προεστό πατέρα της. Η πορεία της είναι συνεπής μέχρι την αυτοθυσία και την απεγνωσμένη αυτοχειρία της.

Η γριά Τριανταφυλλιά, η βγάγια της Βασιλάνθης, είναι ο πλέον εκφραστικός χαρακτήρας της λαϊκής σοφίας, της «μητρικής» τρυφερότητας, της τιμότητας και της αφοσίωσης. Δεν αντέχει την απώλεια της Βασιλάνθης και χάνεται.

Η Ευθυμία, άσπονδη φίλη της Βασιλάνθης, «μοιραία» γυναίκα και χυλαλής ηθικής, προκειμένου να κερδίσει τον Τιμόθεο γίνεται όργανο στα χέρια των Άγγλων. Βυσοδομεί εναντίον της Βασιλάνθης προδίδοντάς την στους Άγγλους. Υπό το βάρος της ενοχής της τρελαίνεται. Εκδίκηση παίρνουν τα τρία τιμωρά φάσματα της φιλίας του έρωτα και της πατρίδας. Εμφανίζονται ως ματωμένες Ερινύες που την κυνηγούν και τελικά την εξοντώνουν.

Ο πατρικός προεστός Ευδόκιος, ο φιλάργυρος πατέρας της Βασιλάνθης, είναι ορκισμένος εχθρός της επανάστασης και έχει καλές σχέσεις με τους Τούρκους και καλύτερες με τους Άγγλους. Τελικά δολοφονείται από τους επαναστάτες.

Ο Άγγλος ναύαρχος λόρδος Όσμιλων, στο πλοίο του οποίου εκτυλίσσεται ένα μεγάλο μέρος του έργου, συνεπής εκφραστής του δόγματος «διαίρει και βασίλευε», είναι αποφασισμένος να καταπνίξει κάθε επαναστατική κίνηση. Για τις σκοτεινές πράξεις του χρησιμοποιεί το συνεργάτη του Ρεζέριο και μαζί μετέρχονται των χειρότερων τρόπων. Χωρίς δισταγμό απαγάγουν, εκβιάζουν, δωροδοκούν, απειλούν, δολοφονούν και καταστρέφουν το επαναστατικό κίνημα.

Ο βέης Οτομάνος νωθρός και κουτοπόνηρος, ικανός μόνον για σφαγές, ησυχάζει αφού οι Άγγλοι φροντίζουν για την εξουσία του, καλύπτοντας τις πολιτικές και «διπλωματικές» ελλείψεις του.

γ) Τα τυπικά θέματα του ρομαντισμού: ο έρωτας, η (ανδρική) φιλία και πάνω από όλα ο πατριωτισμός αποθεώνονται στο δράμα με συνεχείς και ηχηρές εξάρσεις:

«Μάθετε ότι ουδείς μας εις την ζωήν θα μείνη  
Εάν στεφανωμένην δεν ιδή την Πατρίδα,  
Έθνος κραταιωμένον, δωρούν ελευθερίαν.  
Των στέρων μας γεμάτων από πυρπνούς πόθους  
Προς την ελευθερίαν ορεκτικώς πετώμεν  
Πείθοντας τον καθένα, ότι τον Κόσμον όλον  
Αν εξ ημών θελήση το Γένος μας, τον έχει  
Ελευθερον πολίτην, μ' έν κίνημά μας μόνον.  
Σ' τας μυριάδας τώρα των Τούρκων ας ριφθώμεν! [...].<sup>19</sup>

Το έργο αποτελεί μακροσκελέστατη και παθιασμένη απόπειρα για να αποδοθούν ως μέγιστες και ακατάλυτες αξίες οι προαναφερθείσες ιδέες:

«Η λάμψις των αστέρων χύνει ζωήν γλυκείαν.  
Ελπίδας τώρα φέρει ο δίσκος του ηλίου.  
Η ιερά ιδέα των υψηλών σκοπών μας,  
Ως άνοιξις με δρόσον ραντίζει τας ψυχάς μας.  
Των θαυμαστών μαρτύρων Έρωτος και Πατριδός  
Φιλίας και Δικαίων τα βάσανα, οι πόνοι,  
Γλυκύτερα και μάλλον ευφραντικά, ωραία! [...].<sup>20</sup>

Όταν κάποιος καταπατά ή προδίδει τις ιδέες αυτές τιμωρείται. Τότε αυτές προσωποποιούνται και παίρνουν την μορφή των Ερινύων. Παρουσιάζονται ως σκοτεινές μορφές, ως ιερά και «Τιμωρά Φάσματα», που εμφανίζονται στη σκηνή, κνηγούν, τρελαίνουν και καταστρέφουν εκείνους που τις περιφρονούν ή τις εμπαιζουν -όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Ευθυμίας.

δ) Ο πολιτικός προσανατολισμός του έργου είναι σαφής: «η όχεντρα Δύση», εδώ έχει την όψη της «αλώπεκος Αγγλίας», η οποία ταυτίζεται με τα συμφέροντα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και αποτελεί τον επικινδυνότερο εχθρό της Επανάστασης:

«Σιωπή! Παύσε πλέον, Αγγλία  
Παύσ' Αλώπηξ! Ουδείς σε πιστεύει  
Εις το γέλιο σου παίζει η κακία  
Ο Ιούδας προς σε μόνον νεύει! [...].<sup>21</sup>  
«Ο βρετανός υπάρχει; Ο Έλλην δεν υπάρχει!  
Ο Βρετανός αυξάνει; Ο Τούρκος κραταιούται!»<sup>22</sup>

ε) Ο Συνοδινός γνωρίζει Ιστορία. Έχει εικόνα της σύγχρονης του παγκόσμιας κατάστασης και κάνει εκτίμηση της πολιτικής που ασκούν οι μεγάλες δυνάμεις. Αναφέρεται συχνά στο επαναστατικό παρελθόν της Ευρώπης και της Αμερικής. Καταγράφει τη στάση της Γαλλίας και της Ρωσίας όσον αφορά την ελληνική Επανάσταση. Καταγγέλλει το ρόλο της κοσμοκρατορίας Αγγλίας:

<sup>19</sup> Τέλος Β' πράξης, ομιλεί ο Πολύβιος, σ. 55.

<sup>20</sup> Πράξη Ε', σκηνή 6η. Ομιλεί ο Τιμόθεος «άλυσοφόρος εν ταις φυλακαίς του πλοίου, αγκαλιάζων την παρ' αυτού Βασιλάνθη[...]», σ. 123.

<sup>21</sup> Πράξη Ε', σκηνή 6η: Στη φυλακή ο Τιμόθεος και η Βασιλάνθη

αγκαλιασμένοι «ψάλλουν» και εκδηλώνουν από κοινού την οργή τους κατά των Άγγλων.

<sup>22</sup> Πράξη Γ', σκηνή 1η: Ο Ναύαρχος Όσμιλσον μιλάει σε κοινό συμβούλιο Άγγλων και Τούρκων.

*«Ο πάσχων είναι ο Κόσμος κι ο Τύραννος ο Άγγλος! [...] Επτάνησος, Μελίτη,  
Πάργα και τόσαι άλλαι  
Σκούζουσι στην φωνήν μου. Αφήνων τας Ινδίας,  
Την Σινικήν και όσα άλλα αλυσσωμένα  
Έθνη σας φοβερίζουν τρίζοντα τους οδόντας,  
Έρχομαι στον Κολόμβου τα ευμοιρούντα κράτη  
Εκ φυσικής σοφίας, ανδρείας και δικαίου.  
Εκεί ευρίσκει τάφον τ'αχρείον σόφισμά σας.  
Απάνθρωπα θηρία, χάριν φιλανθρωπίας  
τρέχετε στους αγρίους προς εξημέρωσίν των; [...]  
Ημερωθείτε πρώτον σεις πίθηκες, σεις πρώτοι! [...]».<sup>23</sup>*

Η Αγγλία αναφέρεται ως παγκόσμια αποικιοκρατική δύναμη, που χωρίς έλεος καταπατά τα δίκαια των Εθνών, εφαρμόζοντας όμως υψηλή πολιτική και διπλωματία:

*«Χωρίς να σφάζης σφάζε!  
Χωρίς να πνίγης, πνίγε!».<sup>24</sup>*

στ) Οι χώροι που επιλέγει ο Συνοδινός για να διαδραματιστεί η υπόθεση του έργου του είναι πρωτότυποι και λειτουργούν εξαιρετικά στην οικονομία των σκηνικών χώρων του έργου. Ένα μεγάλο μέρος διαδραματίζεται στο πλοίο του Άγγλου ναυάρχου Όσμιλσον- το οποίο είναι ένα πλωτό φρούριο, στρατηγείο, επιτελείο και φυλακή ταυτόχρονα. Αξιοποιούνται θεατρικά όλοι οι χώροι επί του πλοίου: Η υποδοχή του πλοίου, η καμπίνα του Ναυάρχου, η σάλα του πλοίου, τα αμπάρια του -όπου βρίσκονται αιχμαλωτισμένοι και αλυσσοδεμένοι οι ήρωες κ.ά.

ζ) Το έργο έχει πολλές και ενδιαφέρουσες τροπές των τεκταινομένων και μάλιστα αιφνίδιες, ώστε ανανεώνεται το ενδιαφέρον του θεατή. Ταυτόχρονα οι πολλές μεταμφιέσεις που χρησιμοποιούνται ιδίως από τους Άγγλους για να πετύχουν τους σκοπούς τους,<sup>25</sup> δημιουργούν παρεξηγήσεις, παγίδες και ανατροπές και πετυχαίνουν διαρκώς μια αίσθηση «θεάτρου εν θεάτρω». Αυτά τα τεχνάσματα δίνουν μια χαριτωμένη υπερβολή στο έργο και οπωσδήποτε προσθέτουν στην θεατρικότητά του.

η) Το έργο του βρίθκει σκηνικών οδηγιών, πράγμα που δηλώνει ότι ο Συνοδινός δεν έγραψε ένα θεατρικό ποιητικό ανάγνωσμα για την ιδεολογική του έκφραση και «εκτόνωση», αλλά ένα έργο προορισμένο για παράσταση. Οι σκηνοθετικές υποδείξεις του είναι τόσες πολλές και τόσο ασφικτικές, ώστε είναι φανερό πως είχε κατά νου μια σχεδιαζόμενη παράσταση στις λεπτομέρειές της.<sup>26</sup> Για παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί η σκηνή όπου η Ευθυμία κνηνημένη από τις τιμωρές Ερινύες, με τις «οφιοφόρες κόμεις» τρελαίνεται και βλέπει τα φαντάσματά τους, ενώ ο συνομιλητής της Ρεζέριος δεν μπορεί

<sup>23</sup> Δ' Πράξη, Σκηνή 3η. Ομιλεί ο αιχμάλωτος Τιμόθεος στον Ναύαρχο Όσμιλσον, στην φυλακή του πλοίου, σ. 93.

<sup>24</sup> Ο Ναύαρχος Όσμιλσον δίνει οδηγίες υψηλής διπλωματίας στον βέη Οτομάνο, που ως αιμοσταγής δυνάστης αδυνατεί να καταλάβει: «Ποτέ να μη δεικνύεις οργήν σ'τα θύματά σου/Πλήγωνα, και ως φίλος θώπευε τας πληγάς των,/ Κι ενώ αυτός θωπεύεις, στάζε φαρκάκι εντός των! [...]», σ. 59.

<sup>25</sup> Άγγλοι κατάσκοποι παριστάνουν άλλοτε τους ομοεθνείς, άλλοτε τους ιερείς, άλλοτε ντύνονται με ρούχα ιεροεξεταστών

«προσωπιδιοφορούντων» κ.α. προκειμένου να απαγάγουν, να διαιρέσουν, να σπείρουν ζιζάνια, να κολακέψουν, να καταστρέψουν.

<sup>26</sup> Παραδειγματικά παίρνουμε μια σελίδα του έργου, την 122 από την Ε' πράξη και την 4η σκηνή: όπου η Ευδοκία τρελαίνεται κάτω από το βάρος των ανομιών της και βλέπει τα «τιμωρά φάσματα» των Ερινύων. Ο Ρεζέριος μάταια προσπαθεί να την συνηφέρει.

να τα δει. Για κάθε σχεδόν λέξη του κειμένου υπάρχει και υπόδειξη: «Ο Ρεζέριος καγχάζων», «δυνατά», «απωθεί τον Ρεζέριον», «γελών», «μετά φωνής απαισίας», «ορμά κατά του Ρεζερίου δια να τον πνίξει δια της ελευθέρας χειρός», «υψοί την σπάθην κραυγάζων», «οι ναύται την αρπάζουν εκ της κόμης», «γελών εξέρχεται και αυτός».

### Ο Ανδρέας Ρηγόπουλος ως θεατρικός συγγραφέας

Για την επιφανέστερη πολιτική και λόγια προσωπικότητα της Πάτρας κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, τον Ανδρέα Ρηγόπουλο, έχουν γραφεί πολύ περισσότερα.<sup>27</sup> Τα πιο πολλά αφορούν τον ίδιο ως πολιτικό, ως δημόσιο αγορητή και θεωρητικό αναλυτή. Τα λιγότερα τον αφορούν ως ποιητή και κυρίως ως θεατρικό συγγραφέα.<sup>28</sup> Ο πολυγραφότατος Ρηγόπουλος ασχολήθηκε με το θέατρο γράφοντας δυο θεατρικά έργα: *Ιωάννης Μίλτων* και *Ο Νέρων εν Κορίνθω*.

Το πρώτο και σημαντικότερο που εξεδόθη στην Πάτρα το 1874: *Ιωάννης Μίλτων Δράμα εις πράξεις τέσσαρας, υπό Ανδρέου Ρηγοπούλου [...]* Εν Πάτραις τύποις Π. Ευμορφοπούλου, 1874, είναι έργο ρομαντικής πνοής και ιδεολογικών στόχων. Ο ίδιος δικαιολογεί τη θεατρική απόπειρά του ως εξής: «[...]Εκινήθημεν, ως πάντοτε από την ιδέαν του πατριωτικού καθήκοντος[...]. Ο ποιητής του «Χαμένου Παραδείσου» και πολιτικός Ιωάννης Μίλτων –πουριτανός επαναστάτης και πρώην υπουργός της δημοκρατίας που κήρυξε ο Κρόμβελ- είναι ένα πρότυπο ηγέτη για τον Ρηγόπουλο, ένας άνθρωπος «όλος φως, αυταπάρνησι και θυσία», του οποίου η πολυκύμαντη βιογραφία, η ποιητική και πολιτική δράση δίνουν πλούσιο υλικό στον Ρηγόπουλο ώστε να πλάσει ένα δράμα με πολυσήμαντες προθέσεις και διακηρύξεις.

Πιο Ευρωπαίος και πιο παγκόσμιος πολίτης ο πολυταξιδεμένος Ρηγόπουλος, με ανάλογη συνείδηση καθώς και πολιτική και ιδεολογική δράση, αλληλογράφος - συνομιλητής του Ουγκώ, του Κινέ, του Μισελέ, του Γαριβάλδη, περισσότερο επιβεβαιωμένος και εξαιρετικά αναγνωρισμένος ως πολιτικός και λόγιος στρέφεται σε μια θεματική που αγγίζει περισσότερο τους ευρείς ευρωπαϊκούς ορίζοντές του: Δραματοποιεί μια ένδοξη και ανατρεπτική σελίδα της Αγγλικής ιστορίας και βάζει ως πρωταγωνιστή ένα πρόσωπο με το οποίο φαίνεται να ταυτίζεται ως προς τις αρχές και τη δράση προβάλλοντάς το ως πρότυπο διανοούμενου, ποιητή και επαναστάτη.

Αντιθέτως προς το δράμα του Συνοδινού, ο Ρηγόπουλος δεν θυσιάζει την Ιστορία στη μυθοπλασία. Ο *Ι. Μίλτων* έχει σχεδόν απόλυτη ιστορική συνέπεια. Οι χώροι, οι χρόνοι και «τα του δράματος πρόσωπα» είναι πραγματικά. Η οικονομία του δράματος είναι λειτουργική. Η παρουσία των προσώπων και η σκηνική δράση τους είναι ολοκληρωμένη και αναγκαία. Οι πλατειασμοί είναι λιγότεροι και όπου πλεονάζουν είναι διότι δεν μπορεί ως αγορητής να αποφύγει τα ιδεολογικά κηρύγματα. Το έργο δεν υποφέρει από πολυστοχία. Ο ρομαντισμός του Ρηγόπουλου είναι πιο «ρεαλιστικός» από του Συνοδινού. Γενικά η θεατρική αξία του έργου του ανήκει σαφώς σε άλλη υψηλότερη κατηγορία.

<sup>27</sup> Περί του Ανδρέα Ρηγόπουλου, βλ. Κ. Ν. Τριανταφύλλου, «Ιστορικό λεξικό[...], ό.π., Ρέα Γαλανάκη, «Θα υπογράψω Λουί», Άγρα 1994, Μια μυθιστορηματική βιογραφία για τον Α. Ρηγόπουλο· Κ. Δημαράς: «Πάτρα. Ιδιότυπο κύτταρο παιδείας», ό.π.· Β. Λάζαρης, «Πολιτική Ιστορία της Πάτρας», Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1984, τόμ. Β΄. Τ. Πολίτης, «Συνομιλώντας

με τα κείμενα». Άγρα, Αθήνα 1996· Ν. Πολίτης, «Το χρονικό του πατριωτικού Τύπου 1840-1940», Πάτρα 1984· Ε.Ε. Στιβανάκη: «Θεατρική ζωή, [...] ό.π.

<sup>28</sup> Περί του θεατρικού Α. Ρηγόπουλου και για την επεισοδιακή πρώτη παράστασή του έργου *Ιωάννης Μίλτων* περισσότερα στο Ε.Ε. Στιβανάκη: «Θεατρική ζωή [...]» ό.π., σσ. 174-188.

### Η υπόθεση και η δομή του έργου.

Ο τυφλός και γέρον Μίλτων ζει περιορισμένος και πικραμένος στην λιτή του οικία. Η επανάσταση των Πουριτανών έχει τελειώσει και έχει επανέλθει στον θρόνο ο Κάρολος Β΄. Ο ίδιος ανίκανος να αντιδράσει, υποφέρει ομηρεία και εξευτελισμούς. Παρά την κατάσταση του δεν παύει να λέει τη γνώμη του ευθέως και κατά πρόσωπο στον Βασιλιά. Βοηθός και συμπαραστάτης του Μίλωνα η θυγατέρα του Άννα, είναι ερωτευμένη με τον διανοούμενο νέο Ιούλιο Νόρτων. Στην τιμία ομήγυρη του Μίλωνα προστίθεται και «ο έλλην ιατρός και φιλόσοφος», Φιλαράς και έτσι εισέρχεται στο δράμα και η ιδέα της Ελλάδος ως παρελθόν και παρόν.

Οι φιλήδονοι αριστοκράτες Αρθούρος και Κόλτερν, πιστοί στον βασιλιά σχεδιάζουν να αποπλανήσουν την Άννα, με τις ευλογίες του ραδιούργου πρωθυπουργού της Αγγλίας, Όσβορν. Οι πολλοί αντίπαλοι του Μίλωνα απεργάζονται τρόπους για να τον εξοντώσουν εξορίζοντάς τον, παρακάμπτοντας με πονηριά την αγάπη του λαού. Σχεδιάζουν κατάσχεση και απαγόρευση του «Χαμένου Παραδείσου». Ταυτόχρονα σχεδιάζουν αρπαγή της Άννας και εξόντωση του αγαπημένου της Ι. Νόρτων. Με τις ευλογίες του βασιλιά τα καταφέρνουν: Αφού δολοφονήσουν τον Νόρτων, η Άννα αυτοκτονεί για να αποφύγει την ατίμωση και ο τραγικός γέρον Μίλτων μέσα στην πάσα οδύνη του -και πριν πέσει η αυλαία- συμβουλεύει τον έλληνα Φιλαρά και μέσω αυτού τους Έλληνες: «*Προσέξητε μη πέσητε εις ζυγόν πολιτικής διαφθοράς, ήτις φέρει αισχρόν θάνατον εις τα έθνη!*».

Η δομή του έργου έχει ως εξής: η Α΄ πράξη αποτελείται από πέντε σκηνές και ο χώρος είναι «δάσος τι εκ των εν Λονδίνω». Η Β΄ πράξη, αποτελείται από 6 σκηνές και χώρος είναι «αίθουσα της οικίας του κόμητος Αρθούρου, πολυτελής». Η Γ΄ πράξη αποτελείται από 12 σκηνές και ο χώρος είναι «αίθουσα της οικίας του Μίλτωνος, λιτή». Η Δ΄ πράξη, περιέχει 12 σκηνές και συντελείται επίσης στη λιτή «αίθουσα της οικίας του Μίλτωνος».

### Μερικές παρατηρήσεις στον Μίλωνα:

Ο Ρηγόπουλος είδε το θέατρο ως ένα ακόμα πολιτικό και ιδεολογικό πεδίο, ως «στεγασμένο» βήμα, από όπου οι απόψεις του θα μπορούσαν να εκφραστούν με σκηνικό τρόπο. Γνωρίζει ωστόσο τους βασικούς κώδικες της σκηνικής τέχνης του καιρού του και πιο καλά τη θεματολογία και τις φόρμες του ρομαντισμού. Όντας «οπαδός» του μελοδράματος κυρίως στα χρόνια που διέμενε στην Ιταλία, δεν αποφεύγει μελοδραματικές υπερβολές στη σκηνική σύλληψη του *Μίλωνα* του. Στις «οδηγίες προς τους ηθοποιούς» προτείνει μουσικά και οπτικά εφέ καθώς επίσης επιτρέπει «να παραλείψωσι εκ των διαλόγων πολλά μέρη των ιστορικών αναπτύξεων, εκ δε των μονολόγων ολοκλήρους τινάς περιόδους», παραδεχόμενος ο ίδιος το σχοινοτενές πολλών σημείων του δράματος.

Πράγματι οι Πράξεις μοιάζουν με αφηγηματικά κεφάλαια, οι Σκηνές είναι περιγραφές αισθημάτων και προθέσεων. Τεράστιοι είναι οι μονόλογοι όπου οι ήρωες αυτοπαρουσιάζουν τις σκέψεις τους και τη δραστηριότητά τους και οι διάλογοι χωρίς καμία επίδραση μεταξύ των διαλεγόμενων. Οι συγκρούσεις δεν έχουν κανένα απολύτως δραματικό αποτέλεσμα και οι συγκρουόμενοι ήρωες εξαντλούνται στη ρητορική.

Πολλές ωστόσο είναι και οι αρετές του δράματος: Ο πρωτότυπος θεματολογικός του προσανατολισμός, η αξιοποιημένη ευρυμάθεια, η σαφήνεια στους ιδεολογικούς του στόχους και η επεξεργασμένη ιστορικότητα του δράματος. Οι χαρακτήρες έχουν καθαρότητα, αδρότητα και συνέπεια, σταθερή έκφραση και αισθητικά επεξεργασμένο λόγο.

Στο ιδεολογικό πεδίο ο Ρηγόπουλος υπερασπίζεται με πάθος τα υψηλά ποιητικά, φιλοσοφικά και δραματικά πρότυπα. Υπερασπίζεται την Δημοκρατία, την Ανεξαρτησία, την πνευματική ελευθερία και την αδέσμευτη σκέψη. Τονίζει το ρόλο των πρωτοπόρων του πνεύματος και της επιστήμης στην πρόοδο της ανθρωπότητας. Καταδικάζει το θρησκευτικό φανατισμό και τιμά τη συμμετοχή των γυναικών στη μόρφωση και στην κοινωνική λειτουργία.

Πάνω από όλα όμως το θέατρο κατά τον Ρηγόπουλο είναι ένας διακεκριμένος χώρος όπου οι θεατές γεύονται εμπειρίες και συγκινήσεις, παρακολουθούν απόψεις, καλλιεργούν το πνεύμα τους, εκπαιδεύονται ιστορικά και αισθητικά, τιμούν αξίες και κρίνουν απαξίες. Τελικά μετέχουν ως θεατές σε μια ανοιχτή, πνευματική, αισθητική και δημοκρατική διαδικασία. Και αυτός ως δημόσιος αγορητής –από σκηνης αυτήν τη φορά– και βάζοντας αντ' αυτού δραματικούς ήρωες, κηρύσσει...

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ  
ΤΟΥ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΥ ΣΙΛΛΕΡ ΣΤΗ ΝΕΩΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Η ΕΙΣΟΔΟΣ: ΡΑΔΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΣ, ΑΘΗΝΑ 1857\*

**Η** πρώτη γνωστή θεατρική παρουσίαση δράματος του Φρειδερίκου Σίλλερ στην Ελλάδα είναι στενά συνυφασμένη με την προσπάθεια ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου, μια προσπάθεια που χρονολογείται από τον πρώτο καιρό της σύστασης του ελληνικού κράτους και υλοποιείται, για πρώτη φορά με κρατική υποστήριξη, από τον Γρηγόριο Καμπούρογλου στην Αθήνα κατά τη θεατρική περίοδο 1857-58.<sup>1</sup> Εναρκτήρια παράσταση του βραχύβιου τελικά εγχειρήματος, που η επισημότητά του όμως επισφραγίζεται από τη βασιλική παρουσία σ' αυτή την πρεμιέρα, υπήρξε στις 11 του Σεπτεμβρίου του 1857 η ελληνική πρώτη της αστικής τραγωδίας του Σίλλερ *Ραδιουργία και Έρως* ή *Λουίζα Μίλλερ*.

Από την αρχική αυτή σύμπτωση ο συσχετισμός του εθνικού ποιητή της Γερμανίας με τον γενικότερο προβληματισμό γύρω από τη δημιουργία Εθνικής Ελληνικής Σκηνής, την αποστολή και τις προδιαγρα-

\* Στην ανακοίνωση παρουσιάζεται ένα κεφάλαιο μιας ευρύτερης ερευνητικής εργασίας για την παρουσία και υποδοχή του γερμανικού δράματος στο ελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αι., η οποία στο μέρος που αφορά στις παραστάσεις και τις μαρτυρίες για την υποδοχή τους στηρίζεται σε δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής που είναι συγκεντρωμένα στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο. Για την άδεια να διερευνήσω σε ακόμη αδημοσίευτο (τότε) υλικό και να επεξεργαστώ τα στοιχεία, ευχαριστώ τον υπεύθυνο, Θόδωρο Χατζηπανταζή, και για την πρόθυμη υποστήριξη τους συνεργάτες του Προγράμματος.

<sup>1</sup> Είχαν προηγηθεί από «ιδιωτική πρωτοβουλία» (Νικολάου Ι. Λάσκαρη, «Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», τόμ. Β', Αθήνα, 1937, σ. 157 – ο τόμος στη συνέχεια ως Λάσκαρης) οι προσπάθειες του Σκοντζόπουλου τη θερινή περίοδο του 1836 (Λάσκαρης, *ό.π.*, σσ. 168 ε.) και τον χειμώνα του 1837 (Λάσκαρης, *ό.π.*, σσ. 211 ε.), καθώς επίσης της Εταιρίας του εν Αθήναις Θεάτρου το 1843 (Λάσκαρης, *ό.π.*, σσ. 282 ε.), ενώ μετά το εγχείρημα του Καμπούρογλου ακολουθεί η επίσημη παραχώρηση του θεάτρου *Αθηνών*, χωρίς όμως επιχορήγηση, το 1862 στον θίασο των Παντελή Σούτσα και Αθανάσιου Σίσυφου (Γιάννη Σιδέρη,

«Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου», τόμ. Α', Αθήνα, χ.χ., σ. 156 – ο τόμος στη συνέχεια ως Σιδέρης), μέχρι τέλος να δοθεί και χρηματική επιχορήγηση στον ελληνικό θίασο του Π. Σούτσα κατά τη θεατρική περίοδο 1865-1865 (Σιδέρης, *ό.π.*). Η περίπτωση του θεάτρου του Γρ. Καμπούρογλου διαφοροποιείται σαφώς τόσο από τις προηγούμενες, όσο και από αυτές που ακολούθησαν, και νομομοποιείται να φέρει στην ονομασία της τον τίτλο Εθνικόν Θέατρον, διότι προέρχεται από κυβερνητική πρωτοβουλία, ύστερα από ζυμώσεις δεκαετιών, και ιδρύεται με νόμο του κράτους, ύστερα από μακρές και έντονες αντιπαραθέσεις στο Κοινοβούλιο που είναι καταχωρημένες στα Πρακτικά της Βουλής των Ελλήνων (για παραπομπές βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Από τον Νείλο μέχρι τον Δουνάβεως», τόμ. Α1, Ηράκλειο Κρήτης, 2002, σ. 112, σημ. 33 – η δίτομη έκδοση στη συνέχεια ως Χατζηπανταζής, Α1 ή Α2 αντίστοιχα), ενώ στο κρατικό συμβόλαιο με τον ανάδοχο περιλαμβάνεται ρητά ο όρος «να συστήση εν Αθήναις θέατρον εθνικόν» (μεταφέρεται από Χατζηπανταζής, Α1, σ. 113) και διατυπώνονται ως στόχοι οι βασικές προϋποθέσεις ενός εθνικού θεάτρου, παράσταση έργων στην ελληνική καθομιλουμένη γλώσσα καθώς επίσης σύσταση και εκπαίδευση ελληνικού θιάσου.

φές της, θα αποτελέσει μια από τις πάγιες παραμέτρους της υποδοχής του δραματικού του έργου στην Ελλάδα στις αρχές του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αι. Ειδικότερα για την πρώτη παράσταση της *Λουίζας Μίλλερ* το γεγονός ότι γίνεται μέσα στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας μονοπωλεί σχεδόν το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης, είναι το ζήτημα που κυρίως απασχολεί τη δημόσια συζήτηση, το σημείο στο οποίο εστιάζονται οι παρατηρήσεις του Τύπου στο σύνολό τους, ενώ το συγκεκριμένο έργο και η παράστασή του μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα.

Ο *Αιών*, π.χ., αφιερώνει δύο δημοσιεύματα (12 και 19 Σεπτ. 1857) σ' αυτό το σημαντικό γεγονός, από τα οποία ακόμα και το πρώτο που είναι πιο σύντομο, ένα είδος ρεπορτάζ με εντυπώσεις από την πρεμιέρα και θα περίμενε κανείς να επικεντρώνεται στο έργο και την παράσταση, ασχολείται ωστόσο κατά τα δύο τρίτα με την πλευρά που αφορά στο Εθνικό θέατρο. Οι κρίσεις για την από σκηνης απόδοση του δράματος έχουν τον ίδιο προσανατολισμό και περιορίζονται σε γενικότητες του τύπου ότι «η εκτέλεσις εγένετο καλλίστη» ή «επέτυχεν ως ουδείς προσεδόκα»,<sup>2</sup> ενώ υποστηρίζοντας τις ικανότητες των ελλήνων ηθοποιών τονίζεται ότι αντεπεξήλθαν με επιτυχία, παρ' όλο που οι περισσότεροι δεν ήταν καν εξοικειωμένοι με το θέατρο πριν από τις δοκιμές που διήρκεσαν μόλις δύο μήνες, και προβλέπεται ότι θα γίνουν εφάμιλλοι των Ευρωπαίων. Αλλά και η επιλογή να παρουσιαστεί δράμα του ξένου δραματολογίου σε ελληνική μετάφραση και όχι ελληνικό έργο ή έστω έργο με εθνική υπόθεση, χρήζει κατά τον σχολιαστή δικαιολογίας, με το σκεπτικό ότι ακόμη είναι πολύ πρόωρο να απαιτεί κανείς εθνικό ελληνικό δραματολόγιο, εκφράζεται όμως η πεποίθηση ότι και αυτό θα επιτευχθεί στο μέλλον.

Αυτό είναι το πρίσμα μέσα από το οποίο περνούν κατά κύριο λόγο σε όλα τα δημοσιεύματα της εποχής και οι όποιες πληροφορίες για την παράσταση και το έργο, αφίνοντας επιπροσθέτως να διαφανούν τόσο οι απόψεις του συντάκτη πάνω στο επίμαχο ζήτημα του εθνικού θεάτρου, όσο και οι προσωπικές του σχέσεις με τους συντελεστές του εγχειρήματος, τον Καμπούρογλου κυρίως που είναι προφανές ότι δεν έχαιρε της ομόφωνης εκτίμησης των συγχρόνων του, αλλά και τον Αντώνιο Μανούσο, που είχε αναλάβει τη διδασκαλία των νέων ηθοποιών, ή τον Λεωνίδα Καπέλλο και άλλους που ήταν από παλαιότερα γνωστοί.

Πολύ χαρακτηριστικό για τη γενικότερη θετική αντιμετώπιση της προσπάθειας και την πρόθεση να υποστηριχθεί η ιδέα του εθνικού θεάτρου είναι το τελικό συμπέρασμα με το οποίο κλείνει το περιοδικό *Αθήναιον* μια σειρά από επικριτικές παρατηρήσεις για την παράσταση: «Αναλογιζόμενος όμως τις το αρτισύστατον του εθνικού θεάτρου, και τας εν μικρώ διαστήματι προόδους αυτού, καίτοι διευθυνόμενου παρά του Κυρίου Καμπούρογλου, δεν δύναται πιστεύομεν ν' αμφιβάλη, ότι καταβαλλομένης πλείονος προσοχής εις την πρόσληψιν των προσώπων και εις την διαγωγήν, και την ανατροφήν αυτών, προσέτι, όπερ και κυριώτατον, εις την κλίσιν αυτών, εντός ολίγου το Ελληνικόν Θέατρον θέλει καταστή αντάξιον των επιθυμιών και ευχών παντός Έλληνοσ».<sup>3</sup>

Μπορεί βέβαια ο κυρίαρχος προβληματισμός των μέσων του 19<sup>ου</sup> αι. γύρω από τη σύσταση ελληνικού Εθνικού Θεάτρου να επισκιάζει τη συγκεκριμένη παράσταση της *Λουίζας Μίλλερ*, το γεγονός όμως ότι αυτό το έργο αποτέλεσε την εναρκτήρια πρεμιέρα του εγχειρήματος του Καμπούρογλου έχει από την άλλη μεριά σαν αποτέλεσμα της γενικότερης απήχησής του όχι μόνο στην Αθήνα, αλλά σε όλον τον Ελληνισμό εντός και εκτός της ελληνικής επικράτειας, να έχουν γραφεί και κατά συνέπεια να

<sup>2</sup> *Αιών*, 12 Σεπτ. 1857. (Στα έντυπα που δεν διευκρινίζεται ο τόπος έκδοσης, εξυπακούεται η Αθήνα.)

<sup>3</sup> *Αθήναιον*, αρ. 8, 20 Νοέμ. 1857, σ. 240.



έχουν διασωθεί, σε σύγκριση με άλλες παραστάσεις της εποχής, αρκετά κείμενα από τα οποία μπορεί κανείς να συγκεντρώσει διάφορες μαρτυρίες, στοιχεία και πληροφορίες για την παράσταση αυτή καθαυτή, για το έργο και τον συγγραφέα του, που επιτρέπουν να σχηματιστεί μια ικανοποιητική εικόνα για την υποδοχή που του επιφύλαξε η τότε θεατρική κριτική και το σύγχρονο κοινό.

Η σπουδαιότητα που απέδιδε στο γεγονός όχι μόνο η κοινή γνώμη, αλλά και οι διαμορφωτές της, η διανόηση και ο Τύπος, καθώς και οι επίσημες κρατικές αρχές, αποτυπώνεται στα σχετικά δημοσιεύματα. Στην αναγγελία για την έναρξη των παραστάσεων τονίζεται ότι η τελική δοκιμή έγινε παρουσία του αρμοδίου Υπουργού και επισήμων,<sup>4</sup> ενώ ο αντίκτυπος της προμερέας φτάνει και σε κέντρα του έξω Ελληνισμού μέσω ανταποκρίσεων του τοπικού Τύπου στις οποίες τονίζεται ιδιαίτερα η ελληνικότητα της παράστασης και η παρουσία του Βασιλέως.<sup>5</sup>

Τα δημοσιεύματα για την ιστορική προμερέα, που είναι πολλών ειδών, ρεπορτάζ με εντυπώσεις, ειδησεογραφικές ανταποκρίσεις, τοποθετήσεις και προβληματισμοί για την ελληνική Σκηνή και την ελληνική κοινωνία, δραματουργικές αναλύσεις με χαρακτηρισμό των δραματικών προσώπων και την επιτυχία των ηθοποιών στην απόδοση των ρόλων, θεατρική κριτική με επαίνους αλλά και επί μέρους παρατηρήσεις και επιφυλάξεις κ.ά., είναι στην πλειοψηφία τους εκτενή, καθώς είχαν να καλύψουν διάφορες πτυχές: Αφενός την παρουσία του Βασιλιά και την ταξικά διαφοροποιημένη ανταπόκριση του κοινού στην ελληνική παράσταση ή το ζήτημα της δημιουργίας Εθνικού Θεάτρου με όλες τις παραμέτρους του, και αφετέρου την παρουσίαση του έργου με την κριτική της παράστασης και των επιδόσεων των ηθοποιών κ.ο.κ.

Για το όλο κλίμα ενδιαφέροντος και προσμονής που περιέβαλε αυτό το θεατρικό γεγονός και δίνει το στίγμα για την υποδοχή του, είναι χαρακτηριστικό το κείμενο στη στήλη Θεατρικά της εφημερίδας *Αυγή* της επομένης, όπου σημειώνονται επακριβώς και με λεπτομέρειες οι κινήσεις του Βασιλιά, που κατέβηκε από το μεσημέρι από την Κηφισιά στα ανάκτορα της πόλης για να μεταβεί με την ακολουθία του στις 7 μ.μ. στο θέατρο, και περιγράφεται με γλαφυρότητα η συρροή του κόσμου: «Άπειρος κόσμος συνέρρευσε εις την παράστασιν ταύτην, από της ανωτάτης τάξεως μέχρι της τελευταίας. Υπουργοί, γερουσιασταί, βουλευταί, πρέσβεις, στρατιωτικοί, πολιτικοί, έμποροι, βιομήχανοι, μαθηταί, διδάσκαλοι, κομψαί και περικαλλείς κυρίαί και νεάνιδες επλήρουν τα θεωρεία του θεάτρου». Για το έργο, αντίθετα, είναι αρκετό να ονομαστεί ο συγγραφέας και ο τίτλος, *Ραδιουργία και Έρως*, τραγωδία «του διασήμου Γερμανού ποιητού Σχίλερ», ενώ και η παράσταση διεκπεραιώνεται σύντομα με δύο γενικόλογες παρατηρήσεις «ει και πρώτη, επέτυχε πληρέστατα» και «όλα τα πρόσωπα παρέστησαν το μέρος των εξαίρετα», που δίνουν όμως την αφετηρία για να επιστρέψει ο σχολιαστής στο σημείο που τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα και να εκφράσει τη βεβαιότητα για το λαμπρό μέλλον του ελληνικού θεάτρου, που «προϊόντος του χρόνου [...] θέλει υψωθεί εις την βαθμίδα της αρχαίας του ευκλείας. Περί τούτου έχομεν πληρεστάτην πεποίθησιν, διότι και βασιλείς, και κυβέροντες και πολίται εμπνέονται υπό διακαούς επιθυμίας υπέρ της προόδου της ελληνικής σκηνής».<sup>6</sup>

Η σύσσωμη συμπαράσταση όλων των τάξεων του ελληνικού κοινού στη γενικότερη προσπάθεια για την πρόοδο της ελληνικής Σκηνής πρέπει να θεωρηθεί μάλλον επιθυμία και ευχή, γιατί στα περισσότερα σχετικά δημοσιεύματα αυτής της εποχής τόσο του αθηναϊκού Τύπου, όσο και του επαρχιακού, ακό-

<sup>4</sup> Πρβλ. *Αυγή*, 7 Σεπτ. 1857.

και *Βυζαντίς*, Κων/πόλεως, 18 Σεπτ. 1857.

<sup>5</sup> Πρβλ. *Τηλέγραφος των Κυκλάδων*, Σύρου, 17 / *Τηλέγραφος*

<sup>6</sup> *Αυγή*, 12 Σεπτ. 1857.

μα και των μεγάλων κέντρων του έξω Ελληνισμού (όπου παραδοσιακά και εξαιτίας του υπόδουλου καθεστώτος το κοινό διαπνεόταν από εντονότερα πατριωτικά αισθήματα και υποστήριζε κάθε εθνική προσπάθεια), επικρίνεται η απουσία των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων από τις παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου και στηλιτεύεται η επιδεικτική περιφρόνησή τους για τους έλληνες ηθοποιούς με τα άδεια θεωρεία που αντίθετα γεμίζουν στις παραστάσεις των ξένων μελοδραματικών θιάσων.<sup>7</sup>

Εκείνη την πρώτη, ηρωική περίοδο του νεώτερου ελληνικού θεάτρου, όταν οι επαγγελματικοί θίασοι επιχειρούσαν, μάταια για πολλές δεκαετίες, να βγουν από το περιθώριο της ανυποληψίας και να καταξιωθούν στην κοινή συνείδηση, αίτημα της προοδευτικής διανόησης του τόπου ήταν η δημιουργία Εθνικού θεάτρου άξιου να επιτελέσει τον πολιτιστικό παιδευτικό του ρόλο, όπως αυτός έχει καθοριστεί από τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό, υπηρετώντας την εθνική ενότητα, τη γλωσσική ενοποίηση, την ηθοπλαστική διδασκαλία του λαού κ.ο.κ. Αυτό το αίτημα που στην πρακτική εφαρμογή του αποβλέπει στην ανύψωση της ελληνικής Σκηνης σε ευρωπαϊκών προδιαγραφών επίπεδο, εντάσσεται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της διοργάνωσης του νεοσύστατου ελληνικού κράτους κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, και του εξευρωπαϊσμού της κοινωνίας με εισαγωγή της έτοιμης ευρωπαϊκής κουλτούρας και αισθητικής, της τέχνης και του θεάτρου.

Ωστόσο άλλον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού θεάτρου απαιτούσε η προοδευτική διανόηση και άλλον εννοούσαν τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα που αποτελούσαν το ισχνό θεατρόφιλο κοινό της πρωτεύουσας. Οι πρώτοι επεδίωκαν την ανύψωση του ελληνικού θεάτρου και των επαγγελματικών του θιάσων από το χαμηλό επίπεδο του μπουλουκιού, ενώ οι δεύτεροι απλά τους περιφρονούσαν και κατανάλωναν το έτοιμο ευρωπαϊκό θεατρικό υπο-προϊόν που πρόσφεραν ξένοι, ιταλικοί και γαλλικοί κυρίως, μελοδραματικοί θίασοι, στην πλειοψηφία τους επίσης τυχάρπαστα μπουλουκία («bon pour l'orient»)<sup>8</sup>. Αντίθετα μια τρίτη αλλά η πιο πολυάριθμη κοινωνική ομάδα, ο απλός λαός, που ούτε ως ή άλλως δεν είχε πρόσβαση από οικονομική αλλά και γλωσσική άποψη στο θέατρο των ξένων θιάσων, διψούσε για ελληνικό θέατρο, που παιζόταν στη γλώσσα του και πραγματευόταν δικά του θέματα.<sup>9</sup>

Ακόμα και στην προκειμένη περίπτωση της *Λουίζας Μίλλερ* που μπορεί, βέβαια, η βασιλική παρουσία στην προεμέρα του Εθνικού Θεάτρου να ώθησε κάποια μερίδα της νεόκοπης ελληνικής ανώτερης τάξης να τιμήσει το ελληνικό θέατρο με την παρουσία της, πάλι η ανταπόκριση δεν πρέπει να ήταν η αναμενόμενη, καθώς εκτός από ενθαρρυντικές επικλήσεις για υποστήριξη που αφήνουν να εννοηθεί

<sup>7</sup> Με έκδηλη ειρωνεία αναφέρεται, π.χ., αρθρογράφος στη συνήθεια των συμπατριωτών του να μην τιμούν το Ελληνικό θέατρο αλλά να συγχάζουν στις παραστάσεις του ξένου μελοδραματικού θεάτρου, «εις το Γαλλικόν όπου τρέχουσι και πλείστοι πιθανίζοντες ομογενείς μετά των οικογενειών των, προφασιζόμενοι ότι το δράμα κατήντησε πλέον αφόρητον». (*Μώμος*, Κων/πόλεως, 25 Οκτ. 1875). Αυτή η αντιμετώπιση του ελληνικού θεάτρου είναι ευδιάκριτη και στις συχνές σχετικές παροτρύνσεις του Τύπου, «άρραγε η ανωτέρα ημών κοινωνία θα φανή ελλιπής των καθηκόντων αυτής προς την εθνικήν σκηνήν; Δεν θέλομεν να πιστεύσωμεν τούτο» (*Νεολόγος*, Κων/πόλεως, 16) 28 Οκτ. 1869). Χαρακτηριστική είναι επίσης η παρατήρηση τοπικής εφημερίδας ότι το κοινό της Σύρου δεν ευχαριστείται από τις παραστάσεις του ελληνικού θιάσου, καθώς το ιταλικό μελόδραμα «καλοσυνήθισε τας ακοάς τάξεων τινών της κοινωνίας μας» (*Ερμούπολις*, Σύρου, 24 Οκτ. 1870), ενώ γενική είναι η κατακραυγή,

από τον τοπικό αλλά και τον αθηναϊκό Τύπο, όταν λίγο αργότερα ο ίδιος ελληνικός θίασος θα εκδιωχθεί για να παραχωρηθεί το θέατρο *Απόλλων* σε ιταλικό θίασο σχοινοβατών (πρβλ. *Πατρύς*, Σύρου, 19 / *Ελληνικός Λαός*, 14 και 28 Δεκ. 1870).

<sup>8</sup> Καλό για την Ανατολή — Δεν βγήκε τυχαία η παροιματική έκφραση.

<sup>9</sup> Αυτά τα ζητήματα που αφορούν στη μεγάλη συζήτηση για τη σύσταση ελληνικού Εθνικού Θεάτρου με τις διαφωνίες και τη διαμάχη των εκ διαμέτρου αντίθετων απόψεων, την ένθερμη υποστήριξη και την έντονη πολεμική ομάδων που ξεκινούν από εντελώς αντίθετες αφητηρίες και συμμαχούν κάτω από τον κοινό στόχο, απασχολούν διεξοδικά μια ευρύτερη υπό επεξεργασία ακόμη μελέτη και εδώ θίγονται μόνο στο μέτρο που συνδέονται άμεσα με την υποδοχή της *Λουίζας Μίλλερ* ως εναρκτήριας παράστασης του Εθνικού Θεάτρου τον Σεπτέμβρη του 1857.

ποιά ήταν η πραγματικότητα, υπάρχουν και ρητές καταγγελίες γι' αυτή την ανάρμοστη συμπεριφορά που επέδειξε η καλή κοινωνία: «Τα θεωρεία κενά, ολίγαι χαρίεσσαι Ελληνίδες στολίζουσιν ως αδάμαντες την παρουσίαν της Αυτού Μεγαλειότητος, ενώ η ψοφοδεής αριστοκρατία δεν εκατεδέχθη, απηξίωσε να έλθη εις την Ελληνικήν παράστασιν, διότι δεν καταλαμβάνει, λέγει, την θηριώδη γλώσσαν, της Ελλην. σκηνης, θέλει τον Αριστοφάνην, τον Σοφοκλήν· αν ήτον μεταφρασμένος εις το Ιταλικόν, μάλιστα».<sup>10</sup> Για την ανταπόκριση του λαού, αντίθετα, καταγράφεται στο ίδιο δημοσίευμα και με θαυμαστικά μάλιστα επιφωνήματα η διαφορά: «Πα! πα! τι κόσμος εις το υπερών, ο λαός, η περιέργεια συνθλίβεται, διότι όπου έπρεπε να ήναι εις ίστανται δέκα».<sup>11</sup>

\*

Με ή χωρίς τη συμπαράσταση των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων η εναρκτήρια παράσταση του συγκροτήματος μπορεί, πάντως, να θεωρηθεί πετυχημένη. Οι κρίσεις για τη συνολική εικόνα είναι σε γενικές γραμμές πολύ θετικές, με φανερό βέβαια την ευνοϊκή προδιάθεση από μέρους των σχολιαστών, που βλέπουν να υλοποιείται το όραμα του εθνικού θεάτρου και να δίνουν έλληνες ηθοποιοί ελληνική παράσταση στο θέατρο *Αθηνών*, το μέχρι τότε προπύργιο των ξένων μελοδραματικών θιάσων. Οι όποιες παρατηρήσεις, επικρίσεις και επιφυλάξεις που διατυπώνονται, χαρακτηρίζονται από πνεύμα φιλικής σύστασης για βελτίωση και δεν παραλείπεται να τονιστεί ότι πρόκειται για λεπτομέρειες που με τον καιρό οπωσδήποτε θα διορθωθούν, «Όλαι αι παρατηρήσεις, όσαι εδύναντο να επενεχθώσιν, εισί λεπτομέρειαι, ας ο χρόνος και η σπουδή αφεύκτως διορθούσι»,<sup>12</sup> αλλά και ότι παρόμοια μειονεκτήματα παρατηρούνται και στα ευρωπαϊκά θέατρα, «όλαι αύται αι ελλείψεις, ας βλέπομεν μη ελλειπούσας ουδ' απ' αυτών των περιφημοτέρων θεάτρων της Ευρώπης»,<sup>13</sup> κ.ά.

Στα μέλη του θιάσου που συγκρότησε ο Γρηγόριος Καμπούρογλου συγκαταλέγονται μερικοί εντελώς πρωτόπειροι ηθοποιοί που τότε πήραν το βάπτισμα της Σκηνης και σ' αυτή την ομάδα ανήκαν κατά πλειοψηφία οι συντελεστές της συγκεκριμένης παράστασης. Δεν παραλείπεται λοιπόν να τονιστεί ότι πρόκειται όχι μόνο περί ατόμων «πρώτην φοράν επί της σκηνης αναβαινόντων και μόλις δύο μήνας προδιδαχθέντων»,<sup>14</sup> αλλά και «ουδέποτε δε των πλείστων ιδόντων θέατρον».<sup>15</sup> Αναγνωρίζεται όμως ομόφωνα ότι παρ' όλα αυτά η επιτυχία ξεπέρασε κάθε προσδοκία, «υπήρξε τόση, όσην ουδείς ήλιψε».<sup>16</sup> Κάποιοι βέβαια από αυτούς τους νέους θα υλοποιήσουν με τον καλλίτερο τρόπο τις υποσχέσεις που έδωσαν από την πρώτη αυτή εμφάνισή τους, όπως ο Παντελής Σούτσας που θα διαγράψει στη συνέχεια ως θιασάρχης λαμπρή σταδιοδρομία, άλλοι θα μείνουν για το ρόλο τους σ' αυτή την παράσταση στα χρονικά του ελληνικού θεάτρου, όπως η Αργυρώ Συψώμου που εγκατέλειψε πολύ γρήγορα τη Σκηνη αλλά θα αφήσει ως Λουίζα Μίλλερ ανεξίτηλες εντυπώσεις.

Δίπλα στους νεοφώτιστους υπήρχαν στο θίασο και μερικοί γνωστοί ήδη ηθοποιοί, στελέχη του επαγγελματικού θεάτρου. Από αυτούς στην παράσταση της *Λουίζας* συμμετείχαν ο Λεωνίδας Καπέλλος και ο Σωτήριος Κορτέσιος (ή Κουρτέσης, Κορτέσης και Καρτέσιος), και οι δύο με αποδεδειγμένο εν-

<sup>10</sup> *Αβδοηίτης*, αρ. 21, έτ. Α', Σεπτ. 1857, σ. 294.

<sup>11</sup> *Ό.π.*

<sup>12</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857. Πρβλ. και *Αθήναιον*, ό.π., σσ. 237, 239 και 240 / *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κων/πόλεως, 18 Σεπτ. 1857 / *Αβδοηίτης*, ό.π., αρ. 21, σσ. 294 ε.

<sup>13</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857. Οι διάφορες αναφορές και συγκρίσεις που γίνονται με αυτή αλλά και σε άλλες ευκαιρίες με το ευρω-

παϊκό θέατρο, οφείλονται στο ότι αυτό αποτελούσε το αυτονόητο πρότυπο σύμφωνα με το οποίο έπρεπε να γίνει η αναγέννηση της ελληνικής Σκηνης.

<sup>14</sup> *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857.

<sup>15</sup> *Αιών*, 12 Σεπτ. 1857.

<sup>16</sup> *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857. Πρβλ. και *Αιών*, 12 Σεπτ. 1857.

διαφέρουν για το ελληνικό θέατρο, με σχετική μόρφωση αλλά και προσφορά στο ελληνικό δραματολόγιο με δικά τους έργα ή και μεταφράσεις.<sup>17</sup> Σ' αυτή την ομάδα των έμπειρων στελεχών συμπεριλαμβάνεται και ο Αντώνιος Μανούσος, άτομο με αναγνωρισμένη γενική παιδεία ως «εκδότης συγγράμματος του εντελεστέρου περί των Ελληνικών ασμάτων»,<sup>18</sup> όχι επειδή είχε επαγγελματική θητεία, αλλά επειδή έχοντας παραμονή στην Ιταλία, ίσως και εξαιτίας της κερκυραϊκής καταγωγής του, γνώριζε κατά τεκμήριο το ευρωπαϊκό θέατρο.

Παρ' όλη την ανομοιογένεια στη σύνθεση του θιάσου και τον σχετικά σύντομο χρόνο προετοιμασίας η επιτυχία της παράστασης αποδίδεται ολοκάθαρα στους ηθοποιούς, των οποίων εξαιρείται ιδιαίτερα η ταχύτητα προσαρμογής στις απαιτήσεις της σκηνης μετά από τόσο σύντομο διάστημα εκγύμνασης, διακρίνεται το ξεχωριστό ταλέντο ορισμένων από αυτούς, αναγνωρίζεται όλων ο ζήλος και η φιλοτιμία, η καλή εν γένει σκηνική παρουσία και επαινείται η τόλμη να δοκιμασθούν σε έργο «εκ των δυσχερεστέρων, εξ εκείνων άτινα δυσκόλως και εις αυτήν την Γερμανίαν εκτελούσι», και παρ' όλα αυτά να αντεπεξέλθουν με επιτυχία, καθώς «μολοντούτο το σύνολον υπήρξε κάλλιστον».<sup>19</sup>

Τη διδασκαλία των νέων μελών του θιάσου είχε αναλάβει ο Αντώνιος Μανούσος, ο οποίος «ανεδείχθη ο διδάκτωρ της Δραματικής και προεγύμνασε τους νέους» και ταυτόχρονα «μετ' αυταπαρηγήσεως ανέλαβε την επιθεάτρου παράστασιν του δυσκολωτέρου προσώπου»,<sup>20</sup> κρατώντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Φερδινάνδου. Προφανώς στην ιδιότητα του εκγυμναστή που τον κατέτασσε στην ομάδα των υπευθύνων του εγχειρήματος πρέπει να οφείλεται ότι δεν είναι όλες οι αναφορές στο πρόσωπο του θετικής ή έστω πληροφοριακά αντικειμενικές, όπως αυτή που αναφέρθηκε, αλλά υπάρχουν και μεμονωμένες αντιρρήσεις. Στο περιοδικό *Αθήναιον*, π.χ., διατυπώνεται κριτική για ελλείψεις και αδυναμίες που αφορούν στην κακή καθοδήγηση των ηθοποιών, χωρίς να είναι φυσικά απολύτως βέβαιο αν έχουν στόχο τον Μανούσο ή τον Καμπούρογλου. Η γενικότερη εχθρότητα κατά του Καμπούρογλου σε συνάρτηση με τη συνήθως θετική γνώμη για τον Μανούσο θα θεωρηθεί στόχος ο Διευθυντής του θεάτρου. Καθώς όμως ο αρθρογράφος αφίνει αιχμές τόσο για τον Μανούσο όταν εντοπίζει «παχυλά τινά περί την γραμματικήν αμαρτήματα» που ακούγονται από σκηνης «εκ του στόματος και αυτού τούτου του καλουμένου διδάκτορος της Δραματικής προσέτι», όσο και ονομαστικά για τον Καμπούρογλου όταν προβλέπει, όπως ήδη αναφέρθηκε, μελλοντική καταξίωση «του εθνικού θεάτρου, [...] καίτοι διευθυνομένου παρά του Κυρίου Καμπούρογλου»,<sup>21</sup> δεν αποκλείεται να θεωρούνται κατά το περιοδικό συνυπεύθυνοι και οι δύο.

Εκτός από το ρόλο του Φερδινάνδου έχει διασωθεί στο μεγαλύτερο μέρος της όλη η διανομή: Λουίζα ήταν η νεαρή πρωτοεμφανιζόμενη Αργυρώ Συψώμου που έκλεψε την παράσταση, τον πατέρα της μουσικοδιδάσκαλο Μίλλερ έπαιξε ο Σωτήριος Κορτέσης και τη μητέρα της η Αμαλία Στοκ. Από την άλλη παράταξη, της Αυλής, γνωρίζουμε ότι Πρόεδρος (πατέρας του Φερδινάνδου) ήταν ο Λεωνίδας Καπέλλος, Λαΐδη Μίλφορντ η Πολυξένη Σμυρλή (αργότερα Σούτσα) και Αυλόρχης ο Ιωάννης Καμπιώτης. Γίνεται μνεία μιας τέταρτης γυναίκας ηθοποιού, χωρίς να αναφερθεί το όνομά της, που προφανώς

<sup>17</sup> Εκτός από τη γνωστή κωμωδία του Σωτηρίου Καρτεσίου *Ο Καρπάθιος ή Ο κατά φαντασίαν ερώμενος* (1862), ας αναφερθεί και η τραγωδία του Λεωνίδα Καπέλλου, *Η Λουκρητία* (1848), καθώς επίσης και οι μεταφράσεις του τελευταίου, *Κλαβήμιος του Γκαίτε* (1857) και *Σαούλ του Αλφιέρι* (1858).

<sup>18</sup> *Ηλιος*, 20 Σεπτ. 1857. Η παρατήρηση αναφέρεται στη συλλο-

γή δημοτικών τραγουδιών του Αντ. Μανούσου, *Τραγωδία εθνικά*, Κέρκυρα, 1850.

<sup>19</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>20</sup> *Ηλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

<sup>21</sup> *Αθήναιον*, ό.π., σ. 240.

είχε τον δευτερεύοντα ρόλο της Καμαριέρας της Λαίδης, αλλά αυτό που προξενεί έκπληξη είναι ότι στις μαρτυρίες που έχουν διασωθεί δεν αναφέρεται ποιάς ηθοποιός κράτησε τον πολύ σημαντικό ρόλο του δολοπλόκου γραμματέα του Προέδρου και αντίζηλου του Φερδινάνδου, Βουρμ. Αναφέρεται, τέλος, η συμμετοχή του Παντελή Σούτσα, χωρίς πουθενά να διευκρινίζεται ο ρόλος του, αλλά καθώς το ολιγοπρόσωπο δράμα δεν έχει άλλον ανδρικό ρόλο, πρέπει χωρίς αμφιβολία να είχε αναλάβει αυτός το ρόλο του γραμματέα.

Μανούσος, Κορτέσης και Καπέλλος, τα πλέον πεπειραμένα στελέχη, πολλές φορές διεκπεραιώνονται με επίκληση μόνο της γνωστής και γενικά αναγνωρισμένης αξίας τους: «Εννοείται, ότι ουδεμία δύναται, ίνα γίνη παρατήρησις ενταύθα ως προς τα δύο παλαιότερα και γεγυμνασμένα πρόσωπα, τους ΚΚ. Μανούσον και Καπέλλον, οίτινες εξετέλεσαν το μέρος αυτών δια πάσης ακριβείας και τέχνης».<sup>22</sup> Αναφέρονται όμως και συγκριτικά μεταξύ τους στην αξιολόγηση των συγκεκριμένων ρόλων που έπαιξαν σ' αυτή την παράσταση: «Εκ των ανδρών τρεις εξέχουσι εν αυτή τη παραστάσει, ο Λεωνίδας Καπέλλος όστις υποκρίνεται θαυμασίως τον τυραννικόν, τον πανούργον και τον κακούργον άμα πρόεδρον. Αι μετά σοβαρότητος θηριωδίαί, αι δογματικάί αυτού προς τον υιόν κακοήθεις παραινέσεις δεικνύουσιν έμπειρον και κατειργασμένον ηθοποιόν μελετήσαντα δια την τέχνην. [§] Το μέρος όπερ ο Αντώνιος Μανούσος έχει εστί δυσκολώτερον και ποικιλότερον και όμως έν τισι περικοπαίς ο Μανούσος υπερέχει πολύ του Καπέλλου, ο Μανούσος αναρπάζει τον ακροατήν. Εν τω όλω ίσως ουκέτι έχει την πείραν του Καπέλλου. [§] Ο Σωτήριος Κορτέσης εξέχει κατά το κωμικόν, και αληθώς εστί απόκτημα του Ελληνικού θεάτρου. Εξέχει δε πολύ κατά το είδος τούτο και αποτελεί προτέρημα διάφορον μεν αλλ' ανώτερον του στολίζοντος τραγικού προτερήματος τον Μανούσον και Καπέλλον. Επειδή δε η κωμική παράστασις εστί ευκολώτερα της τραγικής, δια τούτο μόνον τον Κορτέσην κατατάττομεν τρίτον».<sup>23</sup>

Ξενίζει, βέβαια, και χρειάζεται κάποια ερμηνεία η περιέργη, αν όχι εντελώς ακατανόητη, θετική υπογράμμιση των κωμικών δυνατοτήτων του Κορτέση σε ένα ρόλο καθαρά τραγικό. Θα μπορούσε ενδεχομένως να αναχθεί στην κλασικιστική παράδοση που διαχωρίζει ταξικά τους κωμικούς και τους τραγικούς δραματικούς ήρωες και στην οποία πρέπει να οφείλεται επίσης ο μεμονωμένος χαρακτηρισμός του έργου ως «κωμικού δράματος» αντί για τραγωδία.<sup>24</sup> Οπωσδήποτε όμως η ανάμειξη κωμικών στοιχείων στη διάπλαση του ρόλου πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη, καθώς αλλού κρίνεται απαραίτητο να δικαιολογηθεί ο Κορτέσης με την παρατήρηση ότι «πολύ καλά έπαιξε το πρόσωπον του γέροντος Μύλλερ, αν δε επέσυρε τον γέλωτα εις μέρη σοβαρά, τούτο είναι ελάττωμα της κακής μεταφράσεως του δράματος, καθ' ην δεν εφυλάχθη αναλογία φράσεων».<sup>25</sup>

Ο ηθοποιός πρέπει μάλλον, στηριγμένος στο ταλέντο του ως κωμικού καρατερίστα, να εκμεταλλεύτηκε τη δραματολογική ελευθερία ότι το πρόσωπο που παρίστανε ανήκε στο αστικό περιβάλλον για να εμπλουτίσει το ρόλο του με κωμικά στοιχεία και μάλιστα καθ' υπερβολή, όπως επισημαίνεται σε άλλα δημοσιεύματα. Σε αναφορά, π.χ., συγκεκριμένων ελαττώματων κάποιων ηθοποιών, σημειώνεται ανάμεσα σ' άλλα «του Καρτεσίου δυστυχώς απομακρυνομένου ενίοτε του φυσικού, και εις τας αστεϊότητάς του αναμιγνύοντός τι φορτικόν»<sup>26</sup> ή αλλού, με αποδέκτες και τους δύο κωμικούς (Κουρτέση και Κα-

<sup>22</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>23</sup> *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

<sup>24</sup> Πρβλ. *Τηλέγραφος των Κυκλάδων*, Σύρου, 17 Σεπτ. 1857, όπου μ' αυτόν τον τρόπο επιχειρείται, μάλλον, να αποδοθεί στα

ελληνικά ο όρος *bürgerliches Trauerspiel* (= αστική Τραγωδία).

<sup>25</sup> *Αβδηράτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295.

<sup>26</sup> *Αθήναιον*, ό.π., σ. 238.

μπιώτη), η παρατήρηση ότι «οι τον Πατέρα και τον Αυλάρχη μετά χάριτος και αφελείας υποκριθέντες, ει και ενίοτε συγχίσαντες το αφελές και απλούν προς το κωμικόν και το γελοϊόν».<sup>27</sup>

Το πρόσωπο του Φερδινάνδου, προφανώς εξαιτίας του έντονου συναισθηματικού στοιχείου που το χαρακτηρίζει, εκλαμβάνεται ομόφωνα σχεδόν ως το δυσκολότερο, ενώ πρέπει να θεωρηθεί αδιαμφισβήτητη από την κριτική αξιολόγηση της εποχής η υποκριτική τέχνη του Μανούσου, γιατί πέρα από τις γενικόλογες αναφορές στο ταλέντο του αναγνωρίζεται ότι «τω όντι υπεκριθή θαυμάσια του Φερδινάνδου τας συγκινήσεις»,<sup>28</sup> ενώ εξαιρείται η δική του επίδοση και σε περιπτώσεις που διαπιστώνονται γενικά ελλείψεις στην εκτέλεση.<sup>29</sup> Για τη μεγάλη επιτυχία του συνηγορεί επίσης το γεγονός ότι συγκαταλέγεται στα πεπειραμένα στελέχη και συγκρίνεται με τους Καπέλλο και Κορτέση, παρ' όλο που, όπως αναφέρθηκε, είναι η πρώτη εμφάνισή του στην ελληνική σκηνή.

Για τον Καπέλλο αντίθετα, δίπλα στα επαινετικά σχόλια και τη γενική αναγνώριση διακρίνεται και κάποια επιφύλαξη σχετικά με τον ηχηρό τόνο της φωνής του και την έλλειψη συνεχούς προσοχής στην επί σκηνής στάση του. Να σημειωθεί, πάντως, ότι από τη διατύπωση του σχολιαστή, Δ. Ν. Βρατζάνου, «δεν θέλομεν να τον κάμωμεν την παρατήρησιν, [...] διότι φοβούμεθα μή ποτε μας είπωσιν μεροληπτικούς»<sup>30</sup> διαφαίνεται, ίσως, ότι ο Καπέλλος είχε προσωπικότητα που δημιουργούσε συμπάθειες και αντιπάθειες.

Ο νέος Ιωάννης Καμπιώτης που είχε τον εξ ορισμού κωμικό ρόλο του Αυλάρχη κρίνεται γενικά πολύ θετικά για τα προσόντα του, έχει κατά τους σχολιαστές κωμική χάρη, αφέλεια και έμφυτο ταλέντο στη διακωμώδηση των τετριμμένων ευγενειών και φρασεολογιών της αριστοκρατίας, και όλα αυτά υπόσχονται λαμπρό μέλλον.<sup>31</sup> Στη συγκριτική αξιολόγηση της εφημερίδας *Ήλιος*, που αναφέρθηκε πιο πάνω, κατατάσσεται βέβαια, ως νεώτερος, δεύτερος στο κωμικό είδος, όπως δεύτερος επίσης, αλλά στο τραγικό είδος, έρχεται κατά τον σχολιαστή ο επίσης πρωτοεμφανιζόμενος Παντελής Σούτσας, με την εύλωτη και προφητική παρατήρηση ότι από ένα μόνο δράμα «ουδέν προτέρημα αποχρόντως και ολοσχερώς αναδεικνύεται και πολλάκις δια του χρόνου και της τριβής οι κατώτεροι αναφαίνονται ανώτεροι των πρώτων».<sup>32</sup> Για την υπόκριση του ηθοποιού που είχε επωμιστεί το ρόλο του Βουρμ, ο οποίος χωρίς να κατονομάζεται ταυτίζεται ωστόσο με τον Σούτσα, σημειώνεται εξάλλου ότι «υπόσχεται πρόοδον και ο το πρόσωπον του συκοφάντου Βούρμερ [sic] εκτελέσας»,<sup>33</sup> ενώ αλλού υπάρχει η διαβεβαίωση μεγάλης επιτυχίας με τη σύσταση «να προσθήκη εις την τόλμην και ολίγην λεπτότητα και τον υποσχόμεθα επευφημίας».<sup>34</sup>

Αποκάλυψη της προεμέρας στάθηκε η νεαρή Αργυρώ Συψώμου που υποδύθηκε την επώνυμη ηρώιδα, Λουίζα Μίλλερ. Παντού διαπιστώνεται η υποκριτική της ικανότητα, διακρίνονται οι υποσχέσεις που δίνει για το μέλλον, αναγνωρίζεται η δυνατότητά της να συγκινήσει το κοινό και το μεγάλο πλεονέκτημα να φέρει «το σφράγισμα της αρετής εν τη μορφή αυτής».<sup>35</sup> Ως μέρη που διακρίθηκε ιδιαίτερα αναφέρονται «αι υπερήφανοι αποκρίσεις προς τον κακούργον πρόεδρον, αι λιποθυμιαί αυτής ακουούσης λόγους προσβλητικούς της τιμής, αι προς τον πατέρα αυτής φιλόστοργοι φωναί εισίν αι περικοπαί και το μέρος α μάλλον εμελέτησεν».<sup>36</sup>

<sup>27</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857. Η παρατήρηση από την άποψη του ύψους του δράματος είναι βέβαια σωστή στο σκέλος που αφορά τον Κορτέση, αδικεί όμως τον Καμπιώτη, καθώς ο ρόλος του Αυλάρχη είναι από τη σύλληψή του ήδη γελοϊός.

<sup>28</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σσ. 294 ε.

<sup>29</sup> Πρβλ. *Τηλέγραφος και Βυζαντίς, Κοιν/πόλεως*, 18 Σεπτ. 1857.

<sup>30</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295.

<sup>31</sup> Πρβλ. *Αβδηρίτης*, ό.π. / *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>32</sup> *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

<sup>33</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>34</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295.

<sup>35</sup> *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

<sup>36</sup> *Ο.π.*

Κάποιες παρατηρήσεις για ελλείψεις ή και συστάσεις, όπως π.χ., να αποφεύγει τη μονοτονία της φωνής ή να έχει περισσότερο πάθος γίνονται με μοναδικό στόχο τη βελτίωσή της και δεν αναιρούν τη διαπίστωση ότι «δίδει πολλές ελπίδας καλής υποκριτίας»,<sup>37</sup> αντίθετα, όπως φαίνεται από κατοπιότερο άρθρο που ανακεφαλαιώνοντας τη δραστηριότητα του Εθνικού Θεάτρου αναφέρει ονομαστικά μόνο την Αργυρώ Συψώμου, δικαιολογούνται από την απειρία της και δεν επηρεάζουν καθόλου τις άριστα γενικότερα εντυπώσεις: «Πρώτον παρεστάθη η Λουίζα Μύλλερ· περίφοβος κατ' αρχάς και δειλή με το βήμα τρέμον προέβη επί της σκηνής η νέα κόρη· η κατά πρώτην ήδη φοράν εμφάνις αυτής επί της σκηνής, η επισημότης μεθ' ης το κοινόν επαρουσιάσθη, ενέπνευσαν εις αυτήν, και δικαίως, φόβους· αλλ' αρχίζει να εισέρχεται εις τα πάθη του έρωτος και πάραυτα σβέννυνται εκ των οφθαλμών της, και φόβοι και κοινόν, και τα πάντα. Έκτοτε γλυκύ μειδίαμα της απεύθυνεν η Μελλομένη, έκτοτε εστερεώθη η φήμη της, ως της καλλιτέρας ηθοποιού».<sup>38</sup>

Ακόμα πιο εύγλωττα εκφράζεται ο θαυμασμός για τη σκηνική παρουσία της νέας, και κατά τεκμήριο ωραιότητας ελληνίδας ηθοποιού που επωμίστηκε το πρόσωπο της Λουίζας, στη θεατρική κριτική για την παράσταση που δημοσιεύει το περιοδικό *Αθήναιον*. Ο κριτικός δεν διστάζει να της απονεμίσει «τον δίκαιον στέφανον των επαίνων» και συνεχίζει: «Όταν την ίδωμεν εις την Ραδιουργίαν και Έρωτα υποκρινομένην την δυστυχή Λουίζαν, υπό τσσαύτης ευχαριστήσεως και θαυμασμού επληρώθημεν, βλέποντες την ωραίαν Ελληνίδα επιδεικνύουσαν τσαύτην τέχνην, τσαύτην αισθηματικότητα, ώστε εις παν κίνημά της, εις πάσαν φράσιν της ανεκράζομεν “ωραία”. Αι κινήσεις της είχον τι αιθέριον· η φυσιογνωμία της ελάμβανε τσοσούτον συμπαθή χαρακτήρα, ώστε αναίσθητος πρέπει να ήτο ο μη βαθέως συγκινούμενος».<sup>39</sup> Παρ' όλα αυτά δεν αποσιωπά και κάποιες μικρές, όπως τονίζει, ατέλειές της, που όμως τις αποδίδει απερίφραστα στην έλλειψη σωστής καθοδήγησης: «Εν τούτοις καίτοι θαυμάζοντες και επαινούντες την πρωταγωνίστριαν ταύτην του Ελληνικού Θεάτρου, δεν δυνάμεθα να παρασιωπήσωμεν καί τινας μικράς αυτής ελλείψεις, εξ ελλείψεως οδηγού προερχομένας. Πρώτον το μη ευπρεπές και κόσμιον της ενδυμασίας της επί της σκηνής, ίδιον μεν εις τας Ιταλίδας υποκριτίας, ων και η ανατροφή και η ζωή πολύ διάφορος των ημετέρων, αλλ' είναι όλως ανοίκειον εις νεάνιδα Ελληνίδα, ανατραφείσαν μετά τσαύτης αυστηρότητος ηθών, και αναβάσαν την σκηνήν, ουχί όπως δελεάση, αλλ' ίνα τέρψη και ηθοποιήση. Δευτέραν έλλειψιν θεωρούμεν αυτής, αλλ' ουχί εξ αυτής προερχομένην, την ανάμιξίν της εις τας κωμωδίας».<sup>40</sup>

Η τελευταία αυτή επιφύλαξη, για την ατυχή συμμετοχή της ηθοποιού στις κωμωδίες του ρεπερτορίου, πρέπει να αντικαθρεφτίζει τη γενική εντύπωση της εποχής, καθώς και στην εφ' όλης της δραστηριότητας του συγκροτήματος κριτική του περιοδικού *Αβδηρίτης*, που αναφέρθηκε πιο πάνω, επιβεβαιώνεται ότι «εν ταις κωμωδίαις ολίγον επέτυχε» και ότι «Εις μάτην ηθέλησε να λησμονήση τας τραγικάς εντυπώσεις, αύται την παρηκολούθουν πανταχού».<sup>41</sup>

Οπωσδήποτε πάντως η ερμηνεία της στη *Λουίζα Μίλλερ* άφησε εποχή και ο απόηχος της επιτυχίας της έμεινε αργότερα τόσο ζωντανός, ώστε η Λουίζα της Συψώμου να αποτελεί μέτρο σύγκρισης για νεώτερες ηθοποιούς που δοκίμαζαν τις δυνάμεις τους σ' αυτόν το ρόλο. Όταν στα 1874 ανατέθηκε η επώνυμη ηρωίδα «δυστυχώς [...] δι' έλλειψιν άλλου», όπως χαρακτηριστικά τονίζεται, «εις την κ. Φιλο-

<sup>37</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295.

<sup>38</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 49, σ. 687.

<sup>39</sup> *Αθήναιον*, ό.π., σ. 239.

<sup>40</sup> *Ό.π.*

<sup>41</sup> *Αβδηρίτης*, αρ. 49, ό.π., σ. 688.

<sup>42</sup> *Εφημερίς*, 20 Νοέμ. 1874.

μήλαν Βονασέρα»,<sup>42</sup> η οποία «ως πρωτόπειρος, δεν ην δυνατόν να βαστάση τόσω βαρύ φορτίω, να υποκριθή την Λουίζαν»,<sup>43</sup> αποδίδεται η αποτυχία στη σύγκριση με την πρώτη διδάξασα, καθώς στη μνήμη πολλών «ζωηρά διατηρείται έτι η αφελής υπόκρισις, εν άλλοις χρόνοις, εν τη Λουίζη Μίλλερ της νεαρίας αποπτώσεως»<sup>44</sup> ηθοποιού Αργυρούς Συνψώμου».<sup>45</sup>

Αλλά και η Αμαλία Στοκ, «η το πρόσωπον της Μητρός επιτηδείως μιμηθείσα νέα»,<sup>46</sup> υπόσχεται μέλλον και είναι χαριεστάτη. Διακρίνεται η φυσική θελκτικότητα της φωνής της, η άνεση στις κινήσεις, η φυσικότητα στην απαγγελία που την καθιστά πρώτη στο ημιτραγικό είδος.<sup>47</sup> Στη συγκριτική κατάταξη του περιοδικού *Αθήναιον*, που αναφέρθηκε πιο πάνω, αξιολογείται δεύτερη «κατά την ικανότητα και την τέχνην» μετά τη Λουίζα της Συνψώμου, αναγνωρίζεται ωστόσο ότι σ' αυτήν βρίσκει κανείς «φυσικότητα αρκετήν, και οποίαν εις ουδεμίαν άλλην. Αμφιβάλλομεν αν και Ιταλίσ εκ των μάλλον περί την παράστασιν ησκημένων, ηδύνατο να παίξη λαμπρότερον από την πρωτόπειρη Ελληνίδα την μητέρα της Λουίζης»,<sup>48</sup> ενώ μοναδική σύσταση που της γίνεται είναι να κάνει λιγότερες χειρονομίες.<sup>49</sup>

Σε σύγκριση με την ομόφωνα θετική αντιμετώπιση αυτών των δύο νέων ηθοποιών μπορεί να χαρακτηριστεί αμφιλεγόμενη η κρίση για την επίσης πρωτοεμφανιζόμενη Πολυξένη Σμυρλή, που ανέλαβε το ρόλο της Λαίδης. Η παρουσία της αποσιωπάται εντελώς από την κριτική της εφημερίδας *Αιών*<sup>50</sup> και διεκπεραιώνεται ανώνυμα μαζί με την τέταρτη ηθοποιό που είχε δευτερεύοντα ρόλο στη συγκριτική αξιολόγηση του περιοδικού *Αθήναιον* ως ανάξια λόγου: «Περί των ετέρων δύο νομίζομεν περιττόν να λαλήσωμεν, προσδοκῶντες εκ του χρόνου την μόρφωσιν αυτών».<sup>51</sup> Ο Δ. Ν. Βρατζάνος που από τις στήλες του *Αβδηρίτη* εκφέρει για τους περισσότερους από τους ηθοποιούς της παράστασης καλοπροαίρετες κρίσεις, παρατηρεί για την υποκρινομένη τη Λαΐδη ότι «δεν απέχει πολύ του να ευαρεστήση αν και περιωρισμένα έχει τα σχήματα, και η φωνή της αδικεί την καλήν εκ στήθους απαγγελίαν της».<sup>52</sup>

Αντίθετα ο κριτικός της εφημερίδας *Ήλιος* έχει δώσει ιδιαίτερη προσοχή στο ρόλο της Λαίδης και στην ηθοποιό που τον υποδύεται, αφιερώνοντας σ' αυτήν το συγκριτικά με τα άλλα πρόσωπα του δράματος μεγαλύτερο μέρος των παρατηρήσεών του που είναι ομολογουμένως οξυδερκής: «Υποθέσατε νέαν Αγγλίδα εκπεσούσαν του θρόνου της αθωότητος και έρπουσαν παρά τον θρόνον δυνάστου τινός ου υπάρχει η φίλη, αλλά βαρυνθείσαν την κατασχύνην και είτα αίφνης ερωτευθείσαν και υπό του έρωτος ανηψωθείσαν και αποφασίσασαν ίνα επανέλθη εις την οδόν της αρετής».<sup>53</sup> [§] Πόσον δυσχερές το μέρος τούτον! [§] Και όμως τούτο εξετέλεσε η νεωπάτη και των τριών Κυρία Πολυξένη Σμυρλή. [§] Η καλή νεάνις κατενόησεν το όλον του προσώπου όπερ μιμείται. Αλλ' εις τας λεπτομερείας έτι υπολείπεται. [§] Εις το μέρος τής προς τον Φερδινάνδον απολογίας αυτής, εστί θαυμαστή. Κατά την αποπομπήν του Φερδινάνδου ομοίως επιτυγχάνει».<sup>54</sup>

Πέρα από τις ιδιαίτερα θετικές εντυπώσεις που άφησαν οι ηθοποιοί, για τους οποίους ομόφωνα επαναλαμβάνεται ότι ξεπέρασαν τις προσδοκίες όλων και υπόσχονται πολλά για το μέλλον της ελληνι-

<sup>43</sup> *Νεολόγος*, Αθηνών, 21 Νοέμ. 1874.

<sup>44</sup> Η επιλογή αυτής της μάλλον ασυνήθιστης έκφρασης θα μπορούσε να εκληφθεί ως έμμεσο βιογραφικό στοιχείο για θάνατο σε νεαρή ηλικία της ηθοποιού, καθώς εκτός από την κυριολεκτική σημασία ότι πέταξε μακριά που ανταποκρίνεται στο γεγονός ότι η Συνψώμου αποσύρθηκε νωρίς από την ενεργό θεατρική δράση, υπάρχει και η μεταφορική ότι πέταξε στον ουρανό.

<sup>45</sup> *Εφημερίς*, 25 Νοέμ. 1874.

<sup>46</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>47</sup> Πρβλ. *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

<sup>48</sup> *Αθήναιον*, ό.π., σσ. 239 ε.

<sup>49</sup> Πρβλ. *Αβδηρίτης*, αρ. 21, ό.π., σ. 295.

<sup>50</sup> Πρβλ. *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>51</sup> *Αθήναιον*, ό.π., σ. 240.

<sup>52</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295.

<sup>53</sup> Είναι εμφανής η προσπάθεια του σχολιαστή να τονίσει τη διδακτική ηθοπλαστική πλευρά του έργου.

<sup>54</sup> *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.



κής Σκηνης, και η γενικότερη επιτυχία της παράστασης μπορεί να θεωρηθεί επίσης δεδομένη. Από τις 11 που έγινε η πρεμιέρα ως τις 20 του Σεπτεμβρίου το έργο είχε παρουσιαστεί ήδη τρεις φορές, «Τρεις επανελήφθη η παράστασις του αυτού δράματος και πάντοτε το θέατρον υπήρξεν πληρέστατον». <sup>55</sup> Η ξεχωριστή επιτυχία επισφραγίζεται από το γεγονός ότι και ο Βασιλιάς παρακολούθησε για άλλη μια φορά την παράσταση στις 21 του Δεκέμβρη, <sup>56</sup> εξασφαλίζοντας με την είδηση της παρουσίας του την τέταρτη επιβεβαιωμένη από δημοσιεύματα του Τύπου επανάληψη της *Λουίζας* μέσα στο 1857, που οπωσδήποτε, αν κρίνει κανείς από τη συχνότητα των τριών πρώτων και με δεδομένα τα μεγάλα κενά στην πληροφόρηση, δεν πρέπει να είναι μόνο αυτές. <sup>57</sup>

Κάποιες επιφυλάξεις και κριτικές υποδείξεις για την παράσταση γενικότερα διατυπώνονται ως καλοπροαίρετες συστάσεις με στόχο τη διόρθωση και βελτίωσή της: «Αλλ' όλα αυτά αι ελλείψεις [...] θέλουσι διορθωθή μετ' ολίγον, όταν αι επικρίσεις αι γινόμεναι προς τους ηθοποιούς και την επιτροπήν, γίνονται υπό πνεύμα ειλικρινείας και εφέσει προς διόρθωσιν». <sup>58</sup> Αντίθετα αποδέκτες αυστηρότερης κριτικής, που γίνεται με αφορμή τη συγκεκριμένη εναρκτήρια παράσταση της *Λουίζας*, αφορά όμως σε γενικότερες πτυχές, είναι οι υπεύθυνοι του όλου εγχειρήματος, οι κρατικοί αρμόδιοι και πρωτίστως ο Γρηγόριος Καμπούρογλου. <sup>59</sup>

Οι αρθρογράφοι και σχολιαστές έχουν ζωηρό ενδιαφέρον για την υπόθεση του Εθνικού θεάτρου, πολλοί από αυτούς μάλιστα έχουν και διαμορφωμένες απόψεις για το ζήτημα, με αφετηρία τις οποίες ασκούν την κριτική τους. Εκτός από συστάσεις για προσοχή στην πρόσληψη ηθοποιών με ήθος και σχετική μόρφωση, για την εκπαίδευση και τη σωστή καθοδήγησή τους, για αποστολή τους ακόμα και στην Ευρώπη, <sup>60</sup> το διαχωρισμό τους κατά είδος σε κωμικούς και τραγικούς, ή για τον τρόπο της παράστασης, τα κοστούμια κ.ο.κ., <sup>61</sup> διατυπώνεται το αίτημα για επαρκή κρατική οικονομική ενίσχυση <sup>62</sup> και για σύσταση επιτροπής δραματολογίου που θα έχει τη φροντίδα για την επιλογή των κατάλληλων δραμάτων, θα επιμελείται τη δραματολογική τους διασκευή, καθώς «η αποκοπή των τεμαχίων πρέπει να γίνεται υπό ανθρώπου ειδήμονος, και ουχί του τυχόντος», <sup>63</sup> θα ελέγχει όχι μόνο το περιεχόμενο του δράματος, αλλά και τη σωστή γλωσσική επεξεργασία του κειμένου, «παρατηρούμεν τη Κυρία Επιτροπή να προσέχη πολύ εις το λεκτικόν των διδασκομένων δραμάτων, ως επίσης και εις την ύλην· διότι είναι αισχρόν ν' ακούη τις από της σκηνης γλώσσαν [...] και παχυλά τινα περί την γραμματικήν αμαρτήματα». <sup>64</sup>

<sup>55</sup> Ο.π.

<sup>56</sup> Πρβλ. *Αυγή*, 25 Δεκ. 1857 και *Ανεξάρτητος*, 1 Γεν. 1858 με την πανομοιότυπη είδηση ότι στην παράσταση της 21<sup>ης</sup> Δεκ., που είχε στο πρόγραμμα την τραγωδία *Έρως και Ραδιοργία* συνοδευμένη από την κωμωδία *Ακούσιος ιατρός*, παίχτηκε κατά προτίμηση των Α.Α.Μ.Μ. πρώτα η κωμωδία, γεγονός που αποδυναμώνει, βέβαια, την υπόθεση ότι η δεύτερη βασιλική επίσκεψη οφείλεται στην επιτυχία της σιλλερικής τραγωδίας. Η άποψη ότι την προτίμηση του Όθωνα είχε η ελαφρά μούσα, ενισχύεται εξάλλου και από το ότι η μόνη άλλη παρουσία του Βασιλιά (15 Μάρτη 1858) που διασώζεται από τον Τύπο, αφορά σε παράσταση προγράμματος μόνο κωμωδιών (πρβλ. Χατζηπανταζής, ό.π., τόμ. Α2, σ. 477).

<sup>57</sup> Αποχρών λόγος για τη δημοσιότητα που διασώζει την παράσταση του έργου στις 21 Δεκ. είναι η βασιλική παρουσία, ει-dάλλως η ημερομηνία και αυτής της επανάληψης θα είχε πέσει

στην αφάνεια.

<sup>58</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>59</sup> Πρβλ. την απερίφραστη αποστοφή στο *Αθήναιο* (ό.π., σ. 240) που αναφέρθηκε ήδη πιο πάνω: «Αναλογιζόμενος όμως τις το αρτισύστατον του εθνικού θεάτρου, και τας εν μικρώ διαστήματι προόδους αυτού, καίτοι διευθυνομένου παρά του Κυρίου Καμπούρογλου.» [υπογεφ. της συγγ.].

<sup>60</sup> Πρβλ. *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 49, σ. 688.

<sup>61</sup> Πρβλ. *Αθήναιο*, ό.π., σσ. 239 ε. / *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 49, σ. 688 / *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>62</sup> Πρβλ. *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>63</sup> *Αθήναιο*, ό.π., σ. 240.

<sup>64</sup> Ο.π. Για διάφορες συστάσεις προς την κυβέρνηση και την επιτροπή του θεάτρου πρβλ. και *Αθήναιο*, ό.π., σ. 238 / *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295 / *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857 / *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

\*

Τον γενικό τόνο αυτής της κριτικής, που καθώς γίνεται με το παράδειγμα της *Λουίζας* δίνει έμμεσες ή και άμεσες πληροφορίες για την παράστασή της, υπαγορεύει η άποψη της προοδευτικής διανοήσης της εποχής που είχε υιοθετήσει, όπως ήδη αναφέρθηκε, το πνεύμα του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και απαιτούσε την ανύψωση της ελληνικής Σκηνης, για να επιτελέσει την αποστολή της συμβάλλοντας στην εθνική ενότητα, την ενοποίηση της γλώσσας, τη διαπαιδαγώγηση του κοινού κ.ο.κ.<sup>65</sup>

Συνιστάται, λοιπόν, αφενός για να ανέβει το επίπεδο του ελληνικού θεάτρου η προσεκτική επιλογή των ηθοποιών, «προτιρόμεν να καθαρίση των ηθοποιών τα πρόσωπα, εκλέγων τα καταλληλότερα πριν εισχωρήση η γάγγραινα και ο φθοροποιός σκώληξ — Διότι εις την καθαράν και καλώς εννοουμένην των ηθοποιών τάξιν, διόλου δύσκολον, ανωτέρας ικανότητος και νοημοσύνης τέκνα να προσφερθώσιν εθελονταί επί της σκηνης»,<sup>66</sup> αφετέρου για να μπορέσει το εθνικό θέατρο να συμβάλει στην «ηθικήν ανάπτυξιν του πλήθους»<sup>67</sup> συνιστάται η προσεκτική επίσης επιλογή δραμάτων, έργων κατά προτίμηση ελληνικών ή τουλάχιστον με ελληνική υπόθεση, και γενικότερα κατάλληλων για την ελληνική κοινωνία και τις ανάγκες του αριστούστατου έθνους, με πατριωτικό δηλ. και ηθοπλαστικό περιεχόμενο,<sup>68</sup> ενώ απορρίπτονται δράματα που παρουσιάζουν ερωτικά πάθη, ραδιουργίες και εγκλήματα της ολιγαρχικής αριστοκρατίας, που απευθύνονται εις «κοινωνίαν πεπερασμένην» ή απεικονίζουν «κοινωνίας εκδεδιτημένας, κατακερματισμένας, μαστιγομένας υπό τυρανίσκων, υπό ιεροκρατίας, υπό ξενικών ραδιουργιών».<sup>69</sup>

Πρώτο ζητούμενο της εποχής ήταν η αναγέννηση του ελληνικού θεάτρου, η ανάσταση της ελληνικής Σκηνης «προς την αρχαίαν δραματικήν της Ελλάδος εύκλειαν»,<sup>70</sup> με την ανύψωσή της σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Κάτω από αυτό το πρίσμα η επιλογή ευρωπαϊκών δραμάτων για το ρεπερτόριο του Εθνικού θεάτρου δεν θεωρείται μειονέκτημα. Η ευρωπαϊκή προέλευσή τους είναι, αντίθετα, εγγύηση ποιότητας και εφόσον δεν υπάρχουν πρωτότυπα ελληνικά δράματα εφάμιλλα των ευρωπαϊκών, η δημιουργία ελληνικού δραματολόγιου παραμένει απαραίτητος αλλά απώτερος στόχος, που θα επιτευχθεί με τη μαθητεία στο ευρωπαϊκό δραματολόγιο: «Αρχόμενοι από μεταφράσεων ξένων έργων και από υποθέσεων μη εθνικών, ας ελπίσωμεν, ότι, προϊόντος του χρόνου, θέλομεν αποκτήσει πονήματα ομογενών και εθνικήν έχοντα υπόθεσιν. Αλλ' αι απαιτήσεις αύται εισίν όλως πάρωροι σήμερον. Τα τοιαύτα γενήσονται δια μόνου του χρόνου.»<sup>71</sup> Την πλειοψηφία των σχολιαστών, λοιπόν, δεν προβληματίζει τόσο η ξενική προέλευση των έργων αυτή καθαυτή, αλλά το αν είναι ή όχι κατάλληλα για την ελληνική Σκηνη. Κριτήριο για την καταλληλότητά τους αποτελεί η γλωσσική ποιότητα των μεταφράσεων και κατά πόσον από την άποψη του ύφους και του περιεχομένου υπηρετούν τα πρότυπα προς τα οποία πρέπει να στραφεί η διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού, όπως είναι ο ηρωισμός, η φιλοπατρία, ο ανδρισμός κ.ο.κ.<sup>72</sup>

Στην περίπτωση της παράστασης που εδώ εξετάζεται μέσα στη γενικότερη ευφορία για την έναρξη των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου το γενικό ύφος των σχετικών παρατηρήσεων είναι μάλλον α-

<sup>65</sup> Πρβλ. *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295 / *Αιών*, 12 και 19 Σεπτ. / *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857 κ.α.

<sup>66</sup> *Αβδηρίτης*, ό.π., αρ. 21, σ. 295.

<sup>67</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>68</sup> Πρβλ. *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857 / *Αβδηρίτης*, αρ. 21, ό.π., σ. 292 και 293 / *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857.

<sup>69</sup> *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857. Πρβλ. και *Αβδηρίτης*, αρ. 21,

ό.π., σ. 293 / *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857 / *Αθήναιον*, ό.π., σ. 237 / *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

<sup>70</sup> *Αβδηρίτης*, αρ. 49, ό.π., σ. 687. Πρβλ. επίσης *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857 κ.α.

<sup>71</sup> *Αιών*, 12 Σεπτ. 1857.

<sup>72</sup> Πρβλ. *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857 / *Αθήναιον*, ό.π., σ. 237 / *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

πολογητικό για τις ελλείψεις και ευχητικό για τη διόρθωσή τους στο μέλλον. Η επιλογή για την έναρξη των παραστάσεων ενός έργου από το κλασικό ευρωπαϊκό δραματολόγιο με συγγραφέα αναγνωρισμένης διεθνώς ποιητικής αξίας δεν αποτελεί σημείο τριβής. Ο Φρειδερίκος Σίλλερ, που η απόδοση του ονόματός του παρουσιάζει δύο τύπους, με απλό ή παχύ σίγμα (Σίλλερ ή Σχίλλερ) και ορθογραφία που ποικίλει και στους δύο τύπους με ένα ή δύο λάμδα, με γιώτα ή με ύψιλον και περισπωμένη, ενώ αποδίδεται τόσο ως άκλιτο ξένο όνομα, όσο και με ελληνική κατάληξη και κλίση (Σίλλερρος, του Σχίλλερρου), είναι γνωστός στην Ελλάδα,<sup>73</sup> αναγνωρίζεται ο ίδιος ως εθνικός ποιητής της Γερμανίας, αλλά και τα θεατρικά του έργα ως κατ' εξοχήν δράματα ιδεών, και δεν είναι δυνατόν να τεθεί θέμα για την ποιότητά τους.

Το συγκεκριμένο έργο, *Ραδιουργία και Έρως* ή *Λουίζα Μίλλερ*, «το περίφημον εκείνο και παθητικώτατον έργον του Σχίλλερου»,<sup>74</sup> είναι επίσης γνωστό τόσο «εκ της αναγνώσεως»,<sup>75</sup> όσο και από τη μελοδραματική διασκευή του από τον Βέρντι, την οποία οι σχολιαστές χρησιμοποιούν ως σημείο αναφοράς: «Το περιβόητον δράμα του Σχίλλερου, “Ραδιουργία και έρως” όπερ πρό τινων ετών ο μουσικός Βέρδης τόσω περιπαθώς ηρμήνευσεν εν τη μουσική της “Λουίζας Μυλλέρου”». <sup>76</sup> Ως τίτλος του έργου στα σύγχρονα δημοσιεύματα της πρώτης ελληνικής παράστασης χρησιμοποιείται αυτός που δόθηκε για τη θεατρική διασκευή του όταν πρωτοπαίχτηκε στη Γερμανία, *Ραδιουργία και Έρως* (αλλά και αντεστραμμένα ως *Έρως και Ραδιουργία*<sup>77</sup>), πρέπει όμως να είναι γνωστός και ο αρχικός τίτλος που του είχε δώσει ο συγγραφέας, *Λουίζα Μίλλερ*, γιατί έστω μεμονωμένα απαντάται και αυτός,<sup>78</sup> ενώ συχνά σε δημοσιεύματα για κατοπινότερες παραστάσεις του έργου σημειώνεται και ο διπλός τίτλος.<sup>79</sup> Σε κατοπινότερα δημοσιεύματα υπάρχουν επίσης και πληροφορίες για τη δημιουργία του έργου και την αντιστοιχία του με τις πολιτικές συνθήκες της Γερμανίας της εποχής.<sup>80</sup>

Ωστόσο η ακαταλληλότητα της υπόθεσης του δράματος για τα χρηστά ελληνικά ήθη είναι τόσο κραυγαλέα, που ακόμη και στη θετικά προκατειλημμένη κριτική της πρώτης ελληνικής παράστασής του διατυπώνεται ή έστω διαφαίνεται η αντίρρηση σε όλα εκείνα τα σημεία, που θα αποτελέσουν και αργότερα τον κύριο στόχο των επικρίσεων.

Μπορεί να διαπιστώνεται με υπερηφάνεια, και να πανηγυρίζεται ακόμη, που ενώ «Μόλις είκοσι πέντε έτη παρήλθον, αφ' ότου η Ελλάς διαλάμψασα πρότερον εν τω κόσμω και ως λαμπρόν μετέωρον

<sup>73</sup> Το 1857 είναι αρκετό το όνομα του Σίλλερ με τον απλό χαρακτηρισμό διάσημος (πρβλ. *Αυγή*, 12 Σεπτ.), ενώ σε κατοπινότερα δημοσιεύματα χαρακτηρίζεται και ως ο δαιμόνιος ή ο αθάνατος ποιητής της Γερμανίας (πρβλ. *Παλιγγενεσία*, 26 Φλεβ. 1866 και *Νεολόγος*, Κων/πόλεως, 4-16 Δεκ. 1869, αντίστοιχα). Στις κρίσεις για κάποια άλλα έργα του διαβάξει κανείς αποστροφές, όπως «της μεγάλης αξίας και της υπερνεφέλου φαντασίας τού φαιτεινού τούτου ποιητικού μετέωρον» (πρβλ. με ακριβώς το ίδιο κείμενο *Αυγή* / *Εθνοφύλαξ* / *Παλιγγενεσία*, 26 Φλεβ. 1866), ή αλλού, «Οτέ μεν ως νηπιπέτης αετός ο δαιμόνιος Σίλλερ φέρεται υπεράνω των κεφαλών, οτέ δε εις τα ανήλια βάθη εισχωρών του Άδου εξάγει εκειθεν αλυσίδετον το της απελπισίας φάσμα» (*Νεολόγος*, Κων/πόλεως, 5, 17 Μάρτη 1870), αλλά και την ελαφρά επιφύλαξη «ενίοτε ο μέγας της Γερμανίας ποιητής, παραφερόμενος υπό του ρεμβώδους και φιλοσοφικού αυτού χαρακτήρος, μεταβάλλει αίφνης τα πρόσωπα αυτού εις καθηγη-

τάς της φιλοσοφίας» (*Νεολόγος*, Κων/πόλεως, 4, 16 Δεκ. 1869).

<sup>74</sup> *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κων/πόλεως, 18 Σεπτ. 1857.

<sup>75</sup> *Αιών*, 12 Σεπτ. 1857. Ελληνική μετάφραση του έργου, υπό Μ. Ω., έχει ήδη εκδοθεί το 1843 στην Κων/πολη. (Βλ. βιβλιογραφία Γεωργίας Λαδογιάννη-Τζούφη, «*Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*», Ιωάννινα 1982, αρ. 270).

<sup>76</sup> *Αιών*, 12 Σεπτ. 1857. Πρβλ. και *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κων/πόλεως, 18 Σεπτ. 1857.

<sup>77</sup> Πρβλ. *Αβδηρίτης*, αρ. 21, ό.π., σ. 292 / *Αυγή*, 25 Δεκ. 1857.

<sup>78</sup> *Αβδηρίτης*, αρ. 49, ό.π., σ. 687.

<sup>79</sup> Πρβλ. *Νεολόγος*, Κων/πόλεως, 3, 15 Νοέμ. 1873 και 16, 28 Γεν. 1874 / *Θράκη*, Κων/πόλεως, 5, 17 Νοέμ. 1873 / *Αυγή* / *Εφημερίς* / *Πρωινός Κήρυξ*, 18 / *Αλήθεια* / *Μέλλον*, 19 / *Εθνοφύλαξ*, 22 Νοέμ. 1874 κ.α.

<sup>80</sup> Πρβλ. *Πρόοδος*, Σμύρνης, 2 Νοέμ. 1872.

<sup>81</sup> *Αβδηρίτης*, αρ. 49, ό.π., σ. 686.

δύσασα υπό τους θλιβερούς του παρελθόντος χρόνους, ανέτειλε πάλιν»<sup>81</sup> ή που «οι Έλληνες πραγματοποιούσι [...] αληθή τινα νεκρανάστασιν παρελθόντος θαυμασίου [...] Αλλ' ήδη ιδού [...] υπάρχει και η αναγέννησις του ελληνικού θεάτρου εν Αθήναις»,<sup>82</sup> όμως ακριβώς επειδή εκείνους τους καιρούς το έθνος αναγεννάται, αυτή η ιδιαίτερη πολιτική κατάσταση της χώρας, όπου η «Ελλάς βλέπει εις το μέλλον παλαιστραν ευκλή, αλλ' εναγώνιον· θεωρεί το παρελθόν ως παρακείμεν, το δε παρόν ως προ-παρασκευήν», απαιτεί τα δράματα «τα λαλούντα προς την Ελληνικήν κοινωνίαν [...] να ήναι πλήρη ηρωισμού και πρακτικού μεγαλείου, [...] να μορφούσι πολίτας πάλλοντας και εις μόνον το όνομα πατρίς, δόξα. [...] Τι ανάγκην έχει να μάθη ο έλλην νεανίας πώς μορφούται ο αγαθός εραστής, ή πώς περιφρονεί τας απειλάς κενοδόξου πατρός, ή την πομπώδη πολυτέλειαν αριστοκράτιδος παλλακίδος, ενώ αυτός έχει ανάγκην να μάθη πώς να σφίγγη το ξίφος ενώπιον πυκνών φαλάγγων, και να προσφέρει και ζωήν και περιουσίαν και ερωμένην επί του βωμού της πατρίδος;»<sup>83</sup>

Όχι μόνο εξαιτίας της έντονης παρουσίας του ερωτικού στοιχείου, λοιπόν, αλλά γενικότερα από ηθική άποψη θεωρείται το δράμα επιλήψιμο και ψυχοφθόρο και κυρίως εντελώς ακατάλληλο για τις παρούσες περιστάσεις του έθνους. Γι' αυτό υποστηρίζεται ότι έπρεπε να έχει γίνει αρχή «από Ελληνικάς υποθέσεις, της εθνικής δόξης, των απλουστάτων εθίμων, των ηθών [...] των ημέρων και απονηρευτών και ουχί από τον Έρωτα και την ραδιουργίαν του Σύλλερ. [...] ο Έρωσ και η ραδιουργία είναι ξένο πινάκι [...] του οποίου το σοφόν περιεχόμενον προτίθεται να στηλιτεύση άγρια πάθη, να σατυρίση χαμερπείς και ατίμους ευγενείας, ραδιουργίας αισχράς, τας οποίας η κοινωνία σας [των Ελλήνων] δεν εννοεί, διότι ακόμη δεν απέκτησεν ευγενείς [...] Οποία όμως η ωφέλεια, όταν άγνωστα εγκλήματα, κακία πρωτοφανείς εις την φύσιν και την πλοκήν των, παρουσιάζονται επί της σκηνης; μόνον του κακού, νομίζω, ο νους λεπύνεται, διότι πάσχει να εννοήση την ενώπιόν του αναπτυσσομένην πρωτοφανή πλεκτάνην της διαφθοράς, ενώ του αγαθού το αγνόν αίσθημα δηλητηριάζεται εις της ραδιουργίας τα πικρά δηλητήρια και αρχίζει να δυσπιστή προς την κοινωνίαν».<sup>84</sup>

Η οπτική αυτή γωνία μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα χαρακτηριστική για την εποχή, γιατί και στις περιπτώσεις που υπάρχει θετική εκτίμηση του έργου οι σχολιαστές για να στηρίξουν την άποψή τους ανιχνεύουν και υπογραμμίζουν, σε αντίθεση με τους επικριτές, την ύπαρξη τέτοιων ηθοπλαστικών<sup>85</sup> ή και ηρωικών ακόμα στοιχείων: «Ανεσκιρτήσαμεν υπό εθνικής υπερηφανείας και ανεκλαλήτου συγκινήσεως, ιδόντες τους συμπολίτας ημών, εν τω θεάτρω, εν ακαρεί αντιλαμβανομένους και ως εκ συνθήματος μετ' ενθουσιασμού χειροκροτούντας ιδέας τινάς περί αρετής και ελευθερίας, αίτινες ανέκαθεν εθεωρήθησαν ιεραί παρά τοις Έλλησιν».<sup>86</sup> Αλλού ανάγεται η επιτυχία του έργου και η θερμή ανταπόκριση του κοινού στο ότι ο «Ελληνικός λαός έχει ανάγκην υψηλών αισθημάτων, και συγχρόνως αισθάνεται την ανάγκην φωνών αρρενωπών. [§] Η ενυπάρχουσα αγάπη της ελευθερίας και της ισότητος εν τω δράματι του Σχιλλέρου καταγοητεύει τους ακροατάς».<sup>87</sup>

Αυτή η προσπάθεια να τονιστεί η κοινωνική κριτική που εκφράζεται στο έργο, αλλά και η απελευθερωτική και επαναστατική πλευρά του, η μαχητική αντιπαράθεση με τη δυναστεία, κυρίως όμως η προβολή της αστικής ιδεολογίας και ηθικής σε αντίθεση με την ανηθικότητα της ολιγαρχίας, έτσι ώστε να καταστεί δυνατή η υποστήριξη της θετικής προσφοράς του δράματος για τη διάπλαση του ελληνικού

<sup>82</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>83</sup> *Ο Φιλόπατρις*, 21 Σεπτ. 1857.

<sup>84</sup> *Αβδηρότης*, αρ. 21, ό.π., σσ. 292 ε.

<sup>85</sup> Πρβλ. και πιο πάνω τις παρατηρήσεις της κριτικής για το

δραματικό πρόσωπο της Λαίδης.

<sup>86</sup> *Αιών*, 19 Σεπτ. 1857.

<sup>87</sup> *Ήλιος*, 20 Σεπτ. 1857.

λαού, συνεχίζει να αποτελεί τον κυριότερο στόχο της ερμηνευτικής ανάλυσης που επιχειρείται και σε δημοσιεύματα για κατοπινότερες παραστάσεις. Η φροντίδα για την υπεράσπιση της ηθικής αξίας του έργου καταδειχνει ότι σ' αυτό το σημείο βρίσκεται η κύρια αμφισβήτησή του, καθώς εκεί εστιάζονται οι επιφυλάξεις για την καταλληλότητά του για τα ελληνικά δεδομένα.

Οι ενδιαασμοί αυτού του είδους, πάντως, παρ' όλο που διατυπώνονται από μια μεγάλη μερίδα της διανοήσης της εποχής, δεν εμπόδισαν τη σταδιοδρομία του δράματος στην ελληνική Σκηνή. Μπορεί εξάλλου οι συγκυρίες της πρώτης παράστασης, ενδεχομένως και το πλαίσιο μέσα στο οποίο επιτελέστηκε με το άδοξο τέλος του εγχειρήματος του Καμπούρογλου, να εμπόδισαν την πλήρη καταξίωση της εισόδου του δραματικού Σίλλερ στο νεοελληνικό θέατρο από τη σύγχρονη και την αμέσως επόμενη εποχή, εκ των υστέρων όμως, από ιστορική θεατρολογική οπτική που εξετάζει την ανταπόκριση των θιάσων και του κοινού, αυτή η είσοδος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί θριαμβευτική. Η *Λουίζα Μίλλερ* στη συνέχεια ενσωματώθηκε στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων, παίχτηκε πολύ και με μεγάλη πάντοτε επιτυχία.

Το συναισθηματικό και τραγικό στοιχείο γοήτευε το ελληνικό κοινό που ζητούσε από το θέατρο έντονες συγκινήσεις, έρωτες, πάθη, δολοπλοκίες, και αυτά του πρόσφεραν οι επαγγελματικοί θίασοι του 19<sup>ου</sup> αι. καλλιεργώντας το ρομαντικό περιπετειώδες δράμα στο ρεπερτόριό τους, στον κατάλογο του οποίου συγκαταλέγεται και το συγκινησιακά υπερφορτισμένο νεανικό δράμα του Σίλλερ *Ραδιουργία και Έρως* ή *Λουίζα Μίλλερ*, μια αστική Τραγωδία της περιόδου της γερμανικής Θύελλας και Ορμής.



ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

«ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΥΧΙ ΙΤΑΛΙΩΤΙΣΣΩΝ ΣΕΙΡΗΝΩΝ  
...ΑΛΛΑ ΘΕΑΤΡΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ».

Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ 19<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ\*

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας αποτελεί μία περίοδο πολιτικών και κοινωνικών ανακατατάξεων στον ελλαδικό χώρο. Την πρώτη τριακονταετία, ο αγώνας για την απαλλαγή από τα δεσμά της Οθωμανικής αυτοκρατορίας αφήνει στο περιθώριο, όπως είναι φυσικό, τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις στην κυρίως Ελλάδα ενώ στις ελληνικές παροικίες οι θεατρικές διαδρομές εντάσσονται στο πνεύμα του διαφωτισμού.<sup>1</sup> Οι απόψεις του Κ. Ασώπιου ότι το θέατρο «είναι το κοινόν σχολείον των ανθρώπων, το οποίον αναπληρώνει των άλλων σχολείων την έλλειψιν»<sup>2</sup> αλλά και ο πρόλογος του Κ. Οικονόμου στον *Φιλάργυρο* ότι «η κωμωδία πρέπει να μιμῆται καλώς την διαγωγὴν του ἔθνους... Το θέατρον ἐξ ἀνάγκης πρέπει να εἶναι ἐθνικόν»<sup>3</sup> προβάλλουν το αίτημα για ουσιαστική ωφέλεια των θεατών μέσα από παραστάσεις, που θα συντελούν στην πνευματική και γλωσσική καλλιέργεια καθώς και στην ηθική βελτίωση τους.

Μετά την απελευθέρωση και τη δεκαετή περίπου επιχείρηση οργάνωσης του διοικητικού μηχανισμού, οι κυβερνήσεις αισθάνονται την ανάγκη να επιταχύνουν τις διαδικασίες για την ένταξη του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους στην χορεία των ευρωπαϊκών χωρών και θεωρούν ότι το θέατρο πρέπει να πρωταγωνιστήσει σ' αυτήν την προσπάθεια. Η ηγετική τάξη, η ετερόκλητη ανερχόμενη κοινωνικά ομάδα και οι Έλληνες της διασποράς, ακολουθώντας το συρμό των δυτικών μεγαλοπόλεων, αποδέχονται τη μεταφορά στην αθηναϊκή σκηνή του ιταλικού μελοδράματος ενώ παράλληλα απομακρύνονται από το ελληνικό δραματολόγιο. Οι παλιοί αγωνιστές και οι αυτόχθονες, έχοντας συνδέσει τις παραστάσεις του προεπαναστατικού ρεπερτορίου με τα εθνικοαπελευθερωτικά μηνύματα και το όραμα της ελεύθερης πατρίδας, έχουν διαφορετικές αισθητικές επιλογές και προτιμούν έργα που ανακαλούν

\* Μέρος των δημοσιευμάτων του τύπου, που έχουν χρησιμοποιηθεί στην ανακοίνωση, προέρχεται από το αρχείο της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο. Το απόσπασμα του τίτλου προέρχεται από το *Μέλλον*, έτος Γ', φ. 216, 14.12.1865, σ. 1.

<sup>1</sup> Ειδικότερα για το θέμα βλ. Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, Άν. Ταμπάκη, «Οι απηχήσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του ελληνικού διαφωτισμού (1800-1821)» στο *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές επιδρά-*

*σεις της (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, Ergo, Αθήνα 2002, Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο Ελληνικό θέατρο», *Το Ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Επιμέλεια Ι. Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo 2002, σσ. 81-88.

<sup>2</sup> *Ερμής ο Λόγιος*, 1817, σ. 361 στο Κ. Οικονόμου, *Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου*, επιμέλεια Κ. Σκαλιόρας, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Ερμής, Αθήνα 1987, σ. 17.

<sup>3</sup> Κ. Οικονόμος, *Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου*, ό.π., σ. 21.

μνήμες του παρελθόντος και προβάλλουν το πατριωτικό χρέος. Οι αντιφάσεις της ελληνικής κοινωνίας, που αναζητά την πολιτιστική της φυσιογνωμία ανάμεσα στους αρχαίους κλασικούς, στην κληρονομιά του διαφωτισμού και στις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις, κυριαρχούν σε όλη τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα, ενώ οι απόπειρες να γεφυρωθούν οι διαφορές και ν' αποκατασταθεί η ισορροπία δεν ευοδώνονται.<sup>4</sup>

Από τις πρώτες ενστάσεις απέναντι στα δυτικής προέλευσης θεάματα είναι του Παναγιώτη Σούτσου, ρομαντικού συγγραφέα και συντάκτη της εφημερίδας *Ήλιος*, ο οποίος το 1833, σε ένα άρθρο, που φαίνεται ότι αποτελεί πρόδρομο των πέντε αρωματισμένων Σιδωνίων νέων<sup>5</sup> του Καβάφη, θέτοντας το πρόβλημα του κοινωνικά και ηθικά ορθού, γράφει: «Θέλομεν έχει Μελόδραμα Ιταλικόν! Τούτη ήτον χθες η χαρμόσυνος είδησις, την οποίαν ανήγγειλον διακοσιόδραχμοι τινες νεανίαι, πλήρεις μόσχων και αρωμάτων, πατούντες μόλις εις τους όνυχάς των και από χαράν έτοιμοι να πετάξωσι. Μελόδραμα Ιταλικόν εις την Ελλάδα: εις την γην όπου αντηχούσιν εισέτι αι αριμάνιαι αρμονίαι των Αισχυλικών ποιημάτων... Μελόδραμα Ιταλικόν πριν ληφθή φροντίς περί συστάσεως Ελληνικού θεάτρου, δυναμένου και την γλώσσαν μας να τελειοποιήση και τα ήθη μας να μορφώση!».<sup>6</sup> Η άποψη ότι τα ευρωπαϊκής προελεύσεως θεάματα είναι φορείς ανηθικότητας και διαφθοράς επανέρχεται, χωρίς ουσιαστικές διαφοροποιήσεις, τα επόμενα χρόνια και συνδέεται με ένα γενικότερο κλίμα φοβίας για την απώλεια της ελληνικότητας με τη σταδιακή απομάκρυνση από τις κλασικές δημιουργίες των προγόνων και την δουλική υποταγή στα καλλιτεχνικά επιτεύγματα, που επιβάλλει το δυτικό μοντέλο ζωής.

Παρά τις αντιδράσεις όμως, η σκηνή του «Θεάτρου Αθηνών», του πρώτου θεάτρου, που δημιουργείται μετεπαναστατικά στην ελληνική πρωτεύουσα με περιορισμένη, έστω, οικονομική ενίσχυση από την πολιτεία, φιλοξενεί ιταλικούς λυρικούς θιάσους και περιθωριοποιεί τις ελληνικές παραστάσεις. Μολονότι αναγνωρίζεται ότι «η επιθυμία του να συστηθή θέατρον εις Αθήνας» αποτελεί επιταγή των πολιτών και «δια τούτου πραγματικώς θέλει προοδεύση η εκπαίδευσις του λαού και ο κοινωνικός βίος της πρωτεύουσας»,<sup>7</sup> σύμφωνα με το άρθρο 3 του Β.Δ. της 19(31) Μαΐου 1838<sup>8</sup> η παραχώρηση του θεάτρου στους έλληνες ηθοποιούς γίνεται, μετά από συμφωνία με το θεατρικό επιχειρηματία, τις μέρες, που δεν εμφανίζονται οι ιταλοί ερμηνευτές. Η επιθυμία της κεντρικής εξουσίας για ταχύτερη πολιτιστική καταξίωση του νεοσύστατου κράτους μέσα από την παρουσία των θεατρικών δημιουργιών της Δύσης στην αθηναϊκή σκηνή και η προσπάθεια να μην αποκλίνει από το στόχο της, την οδηγεί σε δραστηριότητες χωρίς καθολική αποδοχή ενώ παράλληλα φορτίζεται το κλίμα στις σχέσεις της με την πλειοψηφία των πολιτών. Εξαιτίας αυτών των συγκριτικών προκρίσεων και επιλογών, εθνικό θέατρο, το οποίο θωρακίζει την εθνική συνείδηση, ενισχύει την ελληνική γλώσσα, προβάλλει την ιστορική ιδιαιτερότητα και αποτελεί σύμβολο ενότητας του έθνους δεν είναι εύκολο να δημιουργηθεί.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Για τις ιδεολογικές αντιλήψεις που επικρατούν την περίοδο, μεταξύ άλλων βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, Αλ. Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα 1830-1880*. Θεωρία και Μελέτη Ιστορίας 14, Ε.Μ.Ν.Ε, Μνήμων 1993.

<sup>5</sup> «Κ' είχε μιαν ελαφρά ευωδιά ανθέων / που ενώνονταν με τα μυρωδικά / των πέντε αρωματισμένων Σιδωνίων νέων», Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα (1919-1933)*, τ. Β', *Νέοι της Σιδώνος*, Ίκαρος, 1983, σ. 16.

<sup>6</sup> *Ήλιος Ναυπλίου*, Α', φ. 2, 27.6.1833, σ. 8.

<sup>7</sup> Έγγραφο υπ' αρ. 19924 της 22.1/2.2.1837 με την ένδειξη εξαιρετικά επειγόν «Περί συστάσεως αγοραίου θεάτρου εις Αθήνας» προς την επί των Εσωτερικών Γραμματεία» με προτάσεις για τη δημιουργία θεάτρου στην Αθήνα (Γ.Α.Κ., Αρχείο Οθωνικής περιόδου, εσταχωμένος φάκελος 122).

<sup>8</sup> Φ.Ε.Κ. 30/22.8.1843, σσ. 160-161.

<sup>9</sup> Για την δημιουργία Εθνικής σκηνής στον ευρύτερο πολιτιστικό χώρο των Βαλκανίων βλ. Β. Πούνχερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Πλέθρον 1993. Η ελληνική εδαφική ιδιομορφία και η καλλιτεχνική δραστηριότητα ε-



Η ίδρυση της Φιλοδραματικής Εταιρείας, ωστόσο, το 1840 στην Αθήνα μπορεί να θεωρηθεί ως ιδεολογικός προάγγελος μιας εθνικής σκηνης, η οποία δεν έχει κρατική υποστήριξη.<sup>10</sup> Η «Πρόσκλησις περι ελληνικού θεάτρου»<sup>11</sup> που συντάσσει με ενθουσιασμό ο Κ. Κ. Αριστίας,<sup>12</sup> ένας από τους πρωτεργάτες της δημιουργίας του Ρουμανικού Εθνικού θεάτρου, για την αναγέννηση της ελληνικής θεατρικής ζωής δεν ευτυχεί γιατί ο εμπνευστής της δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τα προσκόμματα της αυλής, τις αντιπαλότητες των ελλήνων ηθοποιών<sup>13</sup> αλλά και την εικόνα του κοσμικού ετερόχθονα, που είχε ο ίδιος. Οι ελπίδες, που έχουν εναποτεθεί στο άτομό του –«συ μόνος ηδύνασο να σταματήσεις την εις θηλυπρέπειαν ροπήν της νεολαίας μας ένεκα των ασέμων ιταλικών μελοδραμάτων, εις σε ενατένιζον αι Αθήναι να κοσμήσης τας τριόδους και τας πλατείας της μ' αγγελίας Ελληνικών παραστάσεων εις Ελληνικόν θέατρον»<sup>14</sup> – σύντομα διαψεύδονται και ο Αριστίας, απογοητευμένος από την ατιμόσφαιρα, που έχει δημιουργηθεί εις βάρος του, εγκαταλείπει πολύ γρήγορα την Αθήνα αφήνοντας ανεκπλήρωτο το όραμά του.

Μετά την αποτυχία του Αριστίας, με ανάλογους στόχους αλλά και με υμνολόγια προς το πρόσωπο του μονάρχη, ο οποίος εντάσσεται στην πλειάδα των φιλότεχνων βασιλέων της Δύσης, αρχίζει τις δραστηριότητες της και η «Εταιρεία του εν Αθήναις Θεάτρου» το 1842, η οποία περιλαμβάνει στους κόλπους της αρκετά επώνυμα στελέχη της εποχής. Με αναφορά στους αρχαίους τραγικούς για να προβληθούν οι θεατρικές ρίζες του τόπου, γίνεται μια νέα απόπειρα για ενίσχυση της εθνικής λογοτεχνίας, η οποία «και εις τας γλώσσας και εις των ηθών ακόμη την ρύθμισιν δύναται να συντελέση τα μέγιστα» ενώ οι ηθοποιοί «τεθέντες υπό την οδηγίαν προγυμναστού επίτηδες μετακληθέντος εξ Ιταλίας, θέλουσιν όσον ούπω αρχίσει την παράστασιν Ελληνικών δραμάτων».<sup>15</sup> Η σχέση με τον ευρωπαϊκό κόσμο αρχίζει και γίνεται αμφίδρομη. Οι συνθήκες διαγράφονται ευνοϊκότερες πλέον για τη χάραξη μιας πολιτικής που θα αντλεί στοιχεία από τη θεατρική εμπειρία των Ευρωπαίων αλλά θα στηρίζει και το ελληνικό θέατρο ως θεματοφύλακα των εθνικών παραδόσεων. Η ολιγορτία όμως της κεντρικής εξουσίας, η οποία αδυνατεί να ιεραρχήσει και να αξιολογήσει τους στόχους της αλλά και τις ανάγκες των πολιτών καθώς και η αναποτελεσματικότητά της δεν επιτρέπει ακόμα τη δημιουργία Εθνικού θεάτρου. Η ασάφεια μάλιστα που υπάρχει στον όρο «εθνικό θέατρο» καθώς και η ιδεολογική και συναισθηματική, εξαιτίας της Μεγάλης Ιδέας, φόρτιση του σε όλο το 19<sup>ο</sup> αιώνα οδηγούν συχνά σε παρερμηνείες, με αποτέλεσμα όλες οι ελληνικές παραστάσεις να θεωρούνται συνώνυμες της έννοιας της εθνικής σκηνης χωρίς να εξετάζονται άλλες παράμετροι και κυρίως ο θεσμικός ρόλος της πολιτείας σε αυτές.

κτός της πρωτεύουσας, σε περιοχές, οι οποίες διεκδικούν τα επόμενα χρόνια τη θεατρική πρωτοκαθεδρία (Σύρος, Πάτρα), συνιστούν μια ακόμη ιδιαιτερότητα, η οποία δυσκολεύει την επιτάχυνση των διαδικασιών.

<sup>10</sup> Για τα αναλυτικά στοιχεία των θεατρικών δραστηριοτήτων αυτής της περιόδου βλ. Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Β', Βασιλείου, Αθήνα 1939, σσ. 262 εξ., Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νεΐλου μέχρι του Δοννάβεως*, τ. Α1-Α2, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002. Για τις σχέσεις πολιτείας και θεάτρου ειδικότερα, βλ. Κ. Γεωργακάκη, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1997, σσ. 24 εξ.

<sup>11</sup> *Πρόσκλησις περι Ελληνικού θεάτρου*, τυπ. Κωνσταντίνου Γκαρπολά, Αθήνα, 1840.

<sup>12</sup> Για τον Αριστία, βλ. Β. Πούχνερ: «Τρεις έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Βαλκανική Θεατρολογία*, Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 214-252.

<sup>13</sup> Η εμπάθεια του ηθοποιού Θ. Ορφανίδη για τον Αριστία, επειδή ο τελευταίος προσπαθεί να μεταφέρει στην αθηναϊκή σκηνή παραστάσεις που δεν προσεγγίζουν το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό του αισθητήριο, εκδηλώνεται μέσα από άρθρο στο περιοδικό *Τοξότης*, του οποίου είναι συντάκτης (*Τοξότης*, φυλλάδιον Ε' και Στ', Ιανουάριος – Μάρτιος, 15.4.1841, σσ. 161-169).

<sup>14</sup> *Μέλισσα*, έτος Α', φ. 26, 7.12.1840, σ. 106.

<sup>15</sup> *Αιών*, φ. 400, 26.11.1842, σ. 3.

Νέα status ωστόσο δημιουργούνται στο θεατρικό σκηνικό με το εθνοκεντρικό πνεύμα, που καλλιεργείται στο βαλκανικό χώρο την περίοδο αυτή σε συνδυασμό με την αναζήτηση της πολιτισμικής ταυτότητας και το όραμα της Μεγάλης Ιδέας, αλλά και τη δημιουργία Εθνικού θεάτρου στη Ρουμανία το 1852. Το ιστορικό πλαίσιο –ο Κριμαϊκός πόλεμος και ο ναυτικός αποκλεισμός του Πειραιά από τον αγγλογαλλικό στόλο– επιτείνει το αρνητικό κλίμα σε βάρος της κυβέρνησης, εξαιτίας των κακών χειρισμών της και των εσφαλμένων φιλοδυτικών επιλογών της και ευνοεί τη δημιουργία καινούριων θεατρικών δεδομένων. Έτσι με το νόμο ΤΨΖ΄ «περί συστάσεως Ελληνικού θεάτρου» η κυβέρνηση Δημητρίου Βούλγαρη θεσμοθετεί τη δημιουργία Εθνικού θεάτρου και ο «Γρηγόριος Καμπούρογλου αναλαμβάνει την υποχρέωση να συστήση εν Αθήναις θέατρον εθνικόν»<sup>16</sup> ενώ η Ελλάδα αποτελεί τη δεύτερη χώρα στο βαλκανικό χώρο που αποκτά εθνική σκηνή με νομοθετική ρύθμιση.

Μολονότι σύσσωμος σχεδόν ο τύπος αντιμετωπίζει το γεγονός με ενθουσιώδη σχόλια όπως «Αληθώς, όταν εις όλα του κόσμου τα μέρη υπάρχη εθνικόν θέατρον, η έλλειψις αυτού εν τη πατρίδι εν τη εγεννήθη και εμορφώθη το θέατρον, καθίστατο αδικαιολόγητος όλως»,<sup>17</sup> ο πολιτικός κόσμος δεν φαίνεται να είναι απόλυτα σύμφωνος. Σύμφωνα με την έκθεση της Επιτροπής της Γερουσίας «από της εποχής του Περικλέους, καθ' ην τα προς τας χρείας του πολέμου προωρισμένα χρήματα εψηφίσθησαν ως θεωρικά, και εδίδοντο εις τον λαόν ίνα διασκεδάξη εις τα θέατρα, άρχεται η κατάκλισις και η κατάπτωσις της δημοκρατίας των Αθηνών».<sup>18</sup> Οι δαπάνες για την λειτουργία θεάτρου αποτελούσαν πάντοτε σημείο τριβής στις συζητήσεις μεταξύ των υπουργών και των εκπροσώπων του έθνους στη Βουλή και τη Γερουσία γιατί υπήρχε διάχυτη η εντύπωση ότι το σύνολο των πολιτών πλήττεται οικονομικά εξαιτίας των δαπανών που γίνονται για την ικανοποίηση μιας μικρής μειοψηφίας κατοίκων της πρωτεύουσας, της élite της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, θεατών αυτών των παραστάσεων.

Εντύπωση προκαλεί η έπαρση με την οποία αντιμετωπίζεται το γεγονός και δεν γίνεται αναφορά σε εθνική σκηνή άλλης χώρας, η οποία θα αποτελέσει πρότυπο στην αρχιτεκτονική μορφή ή στην οργάνωση του θεάτρου. Άλλωστε σε άρθρο αθηναϊκής εφημερίδας της εποχής προτείνεται η απόρριψη των ευρωπαϊκών προτύπων, τα οποία δεν συμβαδίζουν με τα ελληνικά ήθη και η αξιοποίηση των αρχιτεκτονικών ρυθμών της αρχαιότητας.<sup>19</sup> Η πολιτική ηγεσία δε φαίνεται πάντως να υιοθετεί ανάλογες θέσεις γι' αυτό και τα σχέδια του κτηρίου ανατίθενται σε γάλλο αρχιτέκτονα, τον Fr. Boulanger,<sup>20</sup> για να αποκτήσει η Αθήνα ένα θέατρο, που εξωτερικά τουλάχιστον θα παραπέμπει σε αντίστοιχους ευρωπαϊκούς χώρους. Πρωτοτυπία όμως αποτελεί η προσπάθεια συγκερασμού των δύο τάσεων που κυριαρχούν στην ελληνική κοινωνία με τη συνύπαρξη, στον ίδιο χώρο, ενός ιταλικού λυρικού θιάσου και ενός ελληνικού δραματικού θιάσου και ουσιαστικά είναι ένας εύσχημος τρόπος για να επιχορηγούνται τα ιταλικά μελοδράματα. Αντίθετα, σχεδόν προκλητική είναι η διατύπωση, σύμφωνα με την οποία ένα εθνικό θέατρο, που έχει ως στόχο τη προβολή και την προάσπιση του ελληνικού δραματολογίου, δεν υποχρεούται να ανεβάσει τον πρώτο χρόνο ελληνικές παραστάσεις.<sup>21</sup> Άλλωστε τον πρώτο και μοναδικό ουσιαστικά χρόνο λειτουργίας του το θέατρο δεν ανέβασε έργα ελλήνων συγγραφέων.

<sup>16</sup> Φ.Ε.Κ. 84/13.12.1856.

<sup>17</sup> Αιών, φ. 1545, 1.8.1857, σ. 3.

<sup>18</sup> Από την εισηγητική έκθεση της επιτροπής της Γερουσίας για το νομοσχέδιο «περί ανεγέρσεως θεάτρου». Συνεδρίασις της 17.10.1856. Πρακτικά της Γερουσίας, σ. 1277. Η επίσημη επιχορήγηση για το θέατρο ανέρχεται στο 0,17% του προϋπολογισμού του 1856 και στο 0,16% του 1857.

<sup>19</sup> Αθηνά, 24.12.1857 στο Θ. Χατζηπανταζής, Από τον Νείλον..., ό.π., σ. 114.

<sup>20</sup> Για τα σχέδια του θεάτρου βλ. Ελ. Φεσσά-Εμμανουήλ, Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940, τ. Α', Αθήνα 1994, σσ. 274-276.

<sup>21</sup> Νόμος ΤΨΖ΄, «Περί συστάσεως ελληνικού θεάτρου», άρθρο 4. Για τις παραστάσεις βλ. Θ. Χατζηπανταζής, Από τον Νεί-

Ο ενθουσιασμός των πρώτων ημερών και οι θετικές κριτικές μετά την εναρκτήρια παράσταση παραχωρούν στη συνέχεια τη θέση τους σε πικρόχολα και συχνά μεμφίμοιρα σχόλια για την ανάληψη της διαχείρισης του θεάτρου για δέκα χρόνια από τον Γρ. Καμπούρογλου, άτομο με βεβαρυμένο, από οικονομικές ατασθαλίες, παρελθόν, αλλά και τη διασπάθιση του δημοσίου χρήματος για συντήρηση του θεάτρου. Οι μεγαλόστομες διακηρύξεις των πρώτων ημερών σύντομα λησιμονούνται και το σχέδιο για το πρώτο εθνικό θέατρο στην Ελλάδα ναυαγεί εξαιτίας κυβερνητικών παρεμβάσεων αλλά και των αδιαφανών οικονομικών διαδικασιών, που ακολουθεί ο Καμπούρογλου στην διαχείριση του όλου εγχειρήματος. Το Β.Δ. «Περί διαλύσεως του συναλλάγματος του γενομένου μεταξύ του επί των Εσωτερικών Υπουργείου και του Κ. Γρ. Καμπούρογλου περί εργολαβίας του Θεάτρου»<sup>22</sup> κατεβάζει οριστικά την αυλαία του πρώτου Εθνικού θεάτρου του ελληνικού κράτους.<sup>23</sup>

Η αποτυχία αυτή όμως δεν πτοεί τους ένθερμους θιασώτες της ιδέας μολονότι οι θέσεις που διατυπώνονται δε διαφοροποιούνται στο ελάχιστο από τις απόψεις των πρώτων ετών της ανεξαρτησίας: «είναι κατάρα, φαίνεται, και τούτο εις το έθνος, εις την γην των διδασκάλων του δράματος, εις την πατρίδα των εφευρετών του θεάτρου, να μη υπάρξη εθνικόν θέατρον, αλλά να πληρώνωμεν δια να τέρπουν κατ' έτος τας ακοάς μας ιταλοί βάτραχοι, και να εισάγεται η διαφθορά και η κακοήθεια. Αι σκιαί του Αισχύλου, του Σοφοκλέους και Αριστοφάνους έφυγον ωχριώσαι και δια παντός, όταν είδον υπό τα ιερά αυτών τεμένη να λαρυγίζουσιν εις ξενικήν φωνήν πρόσωπα ξένα και δυσειδή».<sup>24</sup> Η στείρα αντιπαράθεση και η ολοσχερής απόρριψη των ιταλικών μελοδραμάτων, η διάθεση των επιχορηγήσεων, που προορίζονται γι' αυτά, σε ελληνικές παραστάσεις, η υιοθέτηση της δημιουργίας εθνικού θεάτρου ως χώρου άρθρωσης και καλλιέργειας της ελληνικής γλώσσας, προβολής των ανδραγαθημάτων των προγόνων και ηθικής κατ' εξίωσης της ελληνικής φυλής<sup>25</sup> αποτελεί τον πρωταρχικό στόχο της πλειοψηφίας των αθηναϊκών εφημερίδων. Η αρχαιολατρία όμως και ο μεγαλοϊδεατισμός, που απορρέει από το Πανεπιστήμιο της Αθήνας αλλά και τους ποιητικούς διαγωνισμούς,<sup>26</sup> σε συνδυασμό με την καθυστέρηση στην οργάνωση του λαϊκού πολιτισμού αποτελούν τροχοπέδη στο σχηματισμό μιας σύγχρονης αντίληψης για το εθνικό θέατρο, που θα ανταποκρίνεται στις νέες πνευματικές ανάγκες και τις ιδεολογικές ζυμώσεις του παρόντος.

Η παρουσία της Adelaide Ristori στην αθηναϊκή σκηνή το 1865 επαναφέρει στην επικαιρότητα τις συζητήσεις για τη δημιουργία εθνικής σκηνής, η οποία θα συνδέεται και με τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, μολονότι η ιταλίδα πρωταγωνίστρια δεν ανέβασε κάποιο έργο των τριών τραγικών ποιη-

λου..., ό.π., τ. Α2, σσ. 468-481, Κ. Γεωργακάκη «Θέατρο Αθηνών: Οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις 2* (1998), Εκ. Καστανιώτη, σσ. 178-179. Για την εναρκτήρια παράσταση βλ. Α. Μαράκα, «Παρουσία και υποδοχή του δραματικού έργου του Φρειδερίκου Σίλλερ στην νεώτερη ελληνική σκηνή. Η είσοδος: *Ραδιοσυγία και έρως*, Αθήνα 1857» στον παρόντα τόμο, σσ. 93-107.

<sup>22</sup> Φ.Ε.Κ. 45/26.9.1858.

<sup>23</sup> Βλ. επίσης Ν. Λάσκαρης, «Διατί δεν ιδρύθη το Εθνικόν θέατρον επί Όθωνος», *Παναθήναια*, Δ', 30.4.1904, σσ. 39-46.

<sup>24</sup> Φως, έτος Α', φ. 5, 5.2.1860, σ. 1.

<sup>25</sup> Γράφει χαρακτηριστικά η *Αυγή*: «Με πολλήν ευχαρίστησιν μας πληροφορούμεθα ότι η κυβέρνησις απεφάσισε να καταργήση το Ιταλικόν μελόδραμα και να υποστηρίξη το Εθνικόν θέατρον. Πρώτος εξεφράσθη υπέρ της ιδέας ταύτης ο αξιότιμος

Πρόεδρος της Επιτροπής του θεάτρου κ. Ράλλης, ειπών ότι είναι πλέον καιρός να παύσωμεν πιθηρίζοντες τους Ευρωπαίους... δια να πηγαίνωσιν αι οικογένειαι μας εις το θέατρον και να σπουδάσωσι τας περιπετείας του έρωτος και την ηθικήν του Μπαρμπέρεη [*Ο Κουρέας της Σεβίλης*]. Η Κυβέρνησις με τό τρίτον των εξόδων δύναται να υποστηρίξη το εθνικόν θέατρον εις το οποίον ν' ακούση ο λαός την γλώσσαν του και να θαυμάζη τας αρετάς και τά ανδραγαθήματα των προγόνων του». (*Αυγή*, Δ', φ. 689, 31.8.1860, σ. 2).

<sup>26</sup> Για τους ποιητικούς διαγωνισμούς βλ. Ρ. Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes, 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Secrétariat Général de la Jeunesse, Athènes 1989 και Κ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

τών αλλά κείμενα μεταγενεστέρων ετών,<sup>27</sup> που αντλούν στοιχεία από την αρχαιότητα. «Αντί λοιπόν να καθώμεθα εις τα καφενεία και τα ζαχαροπλαστεία νύκτα και ημέραν από πρωίας μέχρι μεσονυκτίου και να βλακεύωμεν με τον ναργιλέν και τα γλυκά εις το στόμα, ερίζοντες περί πολιτικών ανουσιών,... δεν ήτο τάχα προτιμότερον και επωφελέστερον να έχωμεν θέατρον εθνικόν, εις ο να διατρίβωμεν τας εσπερινάς ώρας...».<sup>28</sup> Η ευρωπαϊκή καταγωγή της Ristori δεν αποτελεί πλέον ανασταλτικό παράγοντα στην αποδοχή της από τον τύπο αλλά συνειρμικά επαναφέρει το θέμα στελέχωσης του εθνικού θεάτρου από έλληνες ηθοποιούς εκπαιδευμένους στη Δύση. Παράλληλα αποτελεί ερέθισμα για τους φοιτητές, οι οποίοι από την επόμενη χρονιά επιχειρούν να καλύψουν την έλλειψη παιδείας των ηθοποιών και «την σπουδαίαν παρ' ημίν έλλειψιν εθνικού θεάτρου ανέλαβον να πληρώσωσι».<sup>29</sup> Η παρουσία τους στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας μάλιστα γίνεται αισθητή, οι ηθοποιοί όμως διατηρούν τις επιφυλάξεις τους για τα τεκταινόμενα. Εάν για τον Φώτο Πολίτη «κατ' εξοχήν την έννοια του “εθνικού” δημιουργήματος την ορίζει η αισθητική αλήθεια των παιζομένων έργων»,<sup>30</sup> οι θιασάρχες της περιόδου δεν έχουν αντιληφθεί την ακριβή έννοια του όρου και εξακολουθούν να ταυτίζουν αυθαίρετα τις δικές τους παραστάσεις με το εθνικό θέατρο.<sup>31</sup>

Την δεκαετία του '70 διαφοροποιούνται τα δεδομένα σε όλους τους χώρους. Τα ελληνικά σύνορα έχουν επεκταθεί με την προσάρτηση των Επτανήσων, η ολοκλήρωση της ιστορίας του Παπαρηγόπουλου, η οποία αποδεικνύει τη συνέχεια του ελληνισμού στο πέρασμα του χρόνου απορρίπτοντας τη θεωρία του Falmerayer, αποτελεί πλέον σημαντικό ιστορικό εφόδιο, η παρουσία του Νικολάου Πολίτη συντελεί στην στροφή προς το λαϊκό πολιτισμό ενώ *Το Ταξίδι μου* του Γιάννη Ψυχάρη σηματοδοτεί γλωσσικές αναζητήσεις. Η μοναδική αλλαγή ωστόσο που πραγματοποιείται στις αθηναϊκές σκηνές είναι η διείσδυση των γαλλικών θιάσων, οι οποίοι διαδέχονται τους ιταλικούς. Οι παραστάσεις αυτές –ιδιαίτερα αγαπητές στο βασιλικό ζεύγος αλλά και στην αστική τάξη, η οποία εμφανίζεται πλέον στο προσκήνιο με το Χαρίλαο Τρικούπη– διχάζουν τον τύπο, που στην πλειοψηφία του αρνείται να συμβιβασθεί με τη θεματολογία του vaudeville και παραμένει πιστός στις θέσεις που είχε υιοθετήσει από τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας, προβάλλοντας το ιδεώδες μιας εθνικής σκηνής: «Το θέατρον είναι σχολείον του λαού εν ω διδάσκεται η αγάπη προς την πατρίδα, η αφοσίωσις προς το καθήκον, η επιθυμία ενδόξων έργων, ενίοτε δε και ο αληθής και αγνός έρως... Το δε βωδβίλ ένα μόνον έχει σκοπόν, την διαφθοράν και παραλυσίαν των ηθών».<sup>32</sup> Την ίδια γραμμή ακολουθούν και οι έλληνες θιασάρχες, όπως φαίνεται από την ανακοίνωση του θιάσου Σούτσα-Ταβουλάρη: «υπάρχουσι και ολίγα οικογένεια και τόσοι νέοι εν Αθήναις όντες τόσον καν Έλληνες, όσον χρειάζεται δια να εννοήσωσιν, ότι παντός έθνους ίδιον είναι το έχειν δραματικήν φιλολογίαν και εθνικόν θέατρον, και ότι η μύρωσις της κόμης και η μεμψιμοιρία κατά του Ελληνισμού δεν είναι τα ασφαλή τεκμήρια του πολιτισμού και της καλής ανατροφής».<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Για τις παραστάσεις της Ristori βλ. Αν. Δημητριάδης, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: η επίδρασή τους στο Νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» στον παρόντα τόμο, σ. 190, σημ. 1.

<sup>28</sup> *Εθνοφύλαξ*, έτος Γ', φ. 672, 15.1.1865, σ. 2.

<sup>29</sup> *Εθνοφύλαξ*, έτος Ε', φ. 1148, 23.12.1866, σ. 2.

<sup>30</sup> Φ. Πολίτης, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμ. Β', Θεατρικά., Ίκαρος, 1983, σ. 77.

<sup>31</sup> Ο θιάσος Σούτσα-Ταβουλάρη χρησιμοποιεί συχνά τον όρο Εθνική Σκηνή για τις παραστάσεις του. Στην έκδοση μάλιστα του *Κοριολανού* του Ι. Α. Π. Μαυρομηχάλη, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου Ν. Γ. Πάσσαρη, 1868, γράφεται: «Διδαχθέν το πρώτον από της εν Αθήναις Εθνικής Σκηνής τον Ιανουάριον του 1868».

<sup>32</sup> *Παλιγγενεσία*, έτος ΙΒ', φ. 2880, 18.2.1874, σ. 1.

<sup>33</sup> *Αυγή*, έτος ΙΓ', φ. 275, 1.10.1870, σ. 3.

Η ιδεολογική σύγχυση, που επικρατεί στην ελληνική κοινωνία είναι εμφανής. Το 1871, με πρωτοβουλία του Πρωθυπουργού Αλ. Κουμουνδούρου, ιδρύεται ο «Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος» με έναν από τους στόχους «την σύστασιν και πρόοδον του Εθνικού θεάτρου».<sup>34</sup> Μεταξύ των ιδρυτών ο υπέρμαχος του vaudeville Δημήτριος Κορομηλάς, που αναλαμβάνει αργότερα τη διεύθυνση του Εθνικού θεάτρου και ο διάδοχος του Κορομηλά στη διεύθυνση, Άγγελος Βλάχος, ο οποίος, ενώ διαθέτει ευρωπαϊκή παιδεία και είναι ένας από τους δημιουργούς που δεν δίστασε να δώσει έργα του γραμμένα στη γαλλική γλώσσα στους γαλλικούς θιάσους που επισκέπτονται την Αθήνα, μιλά για «αβρούς εν Αθήναις αντιπροσώπους του γαλλικού ψευδοπολιτισμού, ενθουσιώδεις λάτρεις πάσης Οφφενπαχιάδος και Λεκοκιιάδος».<sup>35</sup> Η αναφορά πιθανόν στρέφεται κατά της ανερχόμενης οικονομικά τάξης, η οποία δεν διαθέτει ουσιαστική θεατρική παιδεία ούτε αξιόλογες καλλιτεχνικές εμπειρίες και επιδιώκει να δημιουργήσει το θεατρικό της προφίλ, παρακολουθώντας τις νέες δημιουργίες και τάσεις που κυριαρχούν στη γαλλική σκηνή. Είναι όμως δείγμα του πρωτεύοντος χαρακτήρα που εμφανίζει η αθηναϊκή κοινωνία την περίοδο αυτή. Τα άτομα ωστόσο που προέρχονται από χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, φαίνεται ότι επίσης απολαμβάνουν τις ευρωπαϊκές μελωδίες και προσαρμόζουν τα γαλλικά μελοδράματα, ακουστικά, σε ελληνικούς στίχους. Έτσι το *Mariez-nous et tout de suite* [παντρευτείτε μας αμέσως] από τη Β' πράξη των *Ληστών* του Offenbach προσαρμόζεται σε: *Μαριανού και Σουσανού / πούχεις το μά- / το μάγουλο παχύ. / Εσύ μου σήκωσες το νου, / Εσύ μου πή- / μου πήρες την ψυχή*,<sup>36</sup> ενώ ενδιαφέρον είναι ότι μέσα στο γενικότερο κλίμα επιστροφής στις ρίζες και στη δημοτική μας μουσική, σε αναφορά στην όπερα *Φρα Διάβολο* του D. F. Auber γράφεται ότι «και παρ' ημίν έτι γνωστό είναι το δημοτικόν άσμα *Ta ζωά μου αργά*, του οποίου το μέλος ελήφθη εκ του άσματος της Α' πράξεως *Voyez sur cette roche* [δείτε πάνω σ' αυτό το βράχο]».<sup>37</sup> Υπάρχει επομένως, όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, μια αμοιβαία σχέση μεταξύ του λαϊκού πολιτισμού και των δυτικών ακουσμάτων.

Η τελευταία εικοσαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνδέεται με την αλλαγή των πολιτικών και οικονομικών δυνάμεων που κυριαρχούν στον ελλαδικό χώρο. Η εκβιομηχάνιση της χώρας και οι επενδύσεις από επαναπατριζόμενους ομογενείς δίνουν ώθηση στην αστική τάξη, η οποία τώρα πλέον αναζητά νέα ιδεολογικά ερείσματα και πολιτιστικά ρεύματα. Ο τύπος, ως καθοδηγητής της κοινής γνώμης, εξακολουθεί να διατυπώνει θέσεις υπέρ της εθνικής σκηνής. Στα πλαίσια αυτών των διαδικασιών άτομα που διακρίνονται για την δυτική τους παιδεία, όπως ο Α. Ρ. Ραγκαβής<sup>38</sup> και ο Άγγελος Βλάχος,<sup>39</sup> δυσσαρεστημένα από τις υφιστάμενες μορφές ψυχαγωγίας, όχι μόνο τάσσονται ανεπιφύλακτα υπέρ της δημιουργίας εθνικού θεάτρου, το οποίο είναι πλέον πολιτική και κοινωνική ανάγκη, αλλά διατυπώνουν και σχέδιο ιδρύσεώς του στο οποίο προβλέπονται όλες οι παράμετροι της λειτουργίας του. Η αφύπνιση της εθνικής συνείδησης και ο εθνικισμός που καλλιεργείται στο βαλκανικό χώρο σε συνδυασμό με την άνοδο μιας νέας τάξης καθιστούν πλέον αναγκαία τη δημιουργία ενός εθνικού θεάτρου, που θα αντιμετωπίσει τη θεατρική δραστηριότητα κάτω από μια διαφορετική οπτική γωνία.

<sup>34</sup> Θ. Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919*, τεύχος πρώτον, Τύπος «Τύπου», 1919, Αθήνα, σ. 130 εξ.

<sup>35</sup> *Εστία*, I, τχ. 471, 6.1.1885, σ. 35. Ο Offenbach και ο Lecocq ήταν από τους δημιουργούς των οποίων τα έργα έιλκναν ιδιαίτερα το ενδιαφέρον των Αθηναίων.

<sup>36</sup> *Εφημερίς*, Α', φ. 161, 10.3.1874, σ. 3.

<sup>37</sup> *Εφημερίς*, Β', φ. 432, 6.12.1874, σ. 2.

<sup>38</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής: «Περί Ελληνικού θεάτρου», *Παρηνασός*, Α',

30.1.1877, τ. 1, σσ. 1-18. Για τις απόψεις του Α. Ρ. Ραγκαβή για το Εθνικό θέατρο βλ. επίσης Β. Πούγγερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα "Απομνημονεύματα" του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)» στο *Καταπακτή και Υποβολείο*, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 81-151.

<sup>39</sup> Άγγ. Βλάχου: «Περί Εθνικού θεάτρου», *Εστία*, I, 471, 6.1.1885, σσ. 35-39 και 472, 13.1.1885, σσ. 51-55.

Σκέψεις για επίστευση των διαδικασιών στην οργάνωση του εθνικού θεάτρου εκφράζονται και με την ευκαιρία της ίδρυσης του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου το 1884 αλλά απηχούν αντιλήψεις των πρώτων χρόνων της ανεξαρτησίας. «Είναι πλέον εντροπή, ενώ οι Αρμένιοι, οι Βούλγαροι, οι Σέρβοι και πάντες οι άλλοι, να φροντίζουν τόσο δια το εθνικόν των θεάτρων, και η Ελλάς η πάλοι ποτέ σχολείον ούσα του πολιτισμού,... να υστερή τοσούτον, ώστε ο νεώτερος Έλλην, ούτε μιαν πτυχήν φουστάνελλας να μη βλέπη εξυμνουμένην επί της σκηνης και ν' αναπτερούται το εθνικόν του φρόνημα επί τοις ανδραγαθήμασι των νεωτέρων ηρώων της πατρίδος του».<sup>40</sup> Δεν γίνεται αντιληπτό ότι η θεατρική διαδικασία διαθέτει μια δυναμική, η οποία δεν είναι δυνατόν να παραμένει προσκολλημένη στις εθνικοαπελευθερωτικές αναζητήσεις του παρελθόντος. Σαφώς η ενασχόληση με γεγονότα της πολύ πρόσφατης ιστορίας αποτελεί πρόκληση για μια εθνική δραματολογία, ο τρόπος αντιμετώπισης ανάλογων θεμάτων ωστόσο δεν φαίνεται να είναι απαλλαγμένος από δογματικές προσεγγίσεις, ενώ η χρονική συγκυρία επιτρέπει αναθεώρηση των υφισταμένων αντιλήψεων.

Οι διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις, που κυριαρχούν στην αθηναϊκή κοινωνία, δημιουργούν μια πολυπολιτισμική ατμόσφαιρα και θυμίζουν την παρατήρηση του J. A. Buchon την πρώτη δεκαετία της οθωνικής περιόδου: «Τα ήθη της Ανατολής δεν έχουν ακόμη παντρευτεί με τα ήθη της Δύσης. Συνυπάρχουν χωριστά χωρίς ούτε να έχουν συγχωνευθεί ούτε να έχουν εξουδετερωθεί».<sup>41</sup> Έτσι, στην ελληνική πρωτεύουσα, παρά την προσπάθεια περιθωριοποίησης της ανατολικής παράδοσης, «εξακολουθεί έτι το βαρβαρόφωνον τύμπανον και ο ηδυπαθής και νωχελής αμανές, λείψανον της μακροαίωνος δουλείας, κατακηλών και ευφραίνων τας ακοάς των μακαρίων κατοίκων του προτύπου κράτους»<sup>42</sup> και πολλαπλασιάζονται τα καφέ-αμάν.<sup>43</sup> «Εκεί βιολί και αμανές και καθεμιά τσακίστρα / Και η Καλλιόπη τραγουδά η πρώτη τραγουδίστρα»,<sup>44</sup> ενώ ο ήχος της μουσικής και το πάθος, που αναδύεται μέσα από το πρόγραμμα των μουσικών συγκροτημάτων σε αυτούς τους χώρους, συγκινεί ιδιαίτερα τη λογοτεχνική γενιά του '80 αλλά αντιμετωπίζεται θετικά από λογίους, που ιδεολογικά πρόσκεινται σε άλλους κύκλους. Παράλληλα οι γαλλικοί θίασοι και ιδιαίτερα αυτοί των Lassalle-Charlet, που «έχουν σχηματίσει θίασον ή μάλλον εταιρίαν προς εκμετάλλευσιν –c' est le mot – της εν Ανατολή καλαισθησίας και φιλομουσίας, αλλά τρέφουσιν ιδιάζοντα έρωτα προς την κλασσικήν γην της Κεκρωπίας»<sup>45</sup> εξακολουθούν να ελκύουν θεατές, οι οποίοι χαρακτηρίζονται μεν θιασώτες «του Ψευδο-αϊ-λάιφ των Αθηνών»<sup>46</sup> αλλά αποτελούν μια σεβαστή μερίδα του θεατρικού κοινού.

Οι ελληνικοί θίασοι πάλι διακρίνονται για μια ποικιλία επιλογών. Οι νέοι πολιτικοί προσανατολισμοί άλλωστε προμηδοτούν θεατρικές αναζητήσεις, συνδυασμένες με τη στροφή στη λαογραφία και τις ηθογραφικές τάσεις, εκφράζονται μέσα από το κωμειδύλλιο και αναδεικνύουν μια νέα γενιά θιασαρχών, που επιχειρούν να προσεγγίσουν θεατές που αναζητούν διαφορετικούς τρόπους δραματικής έκφρασης. Άλλοι ανεβάζουν έργα όπως το *Λαγιαρνί* του Ν. Παπαλεξανδρή, στο οποίο, μυθοποιώντας

<sup>40</sup> Παλιγγενεσία, ΚΒ', φ. 6155, 28.11.1884, σ. 3.

<sup>41</sup> J. A. Buchon, *La Grèce contemporaine et la Morée* στο Γρ. Παλαιολόγος, *Ο ζωγράφος*, Γενική εποπτεία Απ. Σαχίνης, Φιλολογική επιμέλεια Άλκ. Αγγέλου, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1989, σ. 11.

<sup>42</sup> *Καιροί*, Α', φ. 17, 31.1.1889, σ. 3.

<sup>43</sup> Για τα καφέ αμάν βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος μουσικής ερασταί...*, *Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια*

*της βασιλείας του Γεωργίου Α'*, στιγμή, Αθήνα 1986.

<sup>44</sup> Γ. Σουρής, «Θεάματα», *Το Άστυ*, έτος Γ', φ. 143, 19.6.1888, σ. 2.

<sup>45</sup> Ο υιός της νυκτός, «Θεατρικά», *Το Άστυ*, έτος Γ', φ. 133, 10.4.1888, σ. 6. Η παρουσία στο καινούριο Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών των γάλλων ηθοποιών έχει προκαλέσει πολλές αντιδράσεις λόγω της περιθωριοποίησης των ελληνικών θιάσων.

<sup>46</sup> *Ακρόπολις*, ΙΖ', φ. 5864, 6.7.1898, σ. 1.

τον λαϊκό πολιτισμό, προστίθενται «δύο –τρία δημοτικά τραγούδια, εν αρνί σουβλισμένο και πέντ' εξ καλαματιανοί χοροί», και το κοινό χειροκροτεί «ως εθνικόν δράμα παν φρικώδες εξάμβλωμα, αρκεί μόνον να είναι απηλλαγμένον από κόμητας και μαρκησίας». <sup>47</sup> Άλλοι, προσπαθώντας να προβάλλουν τη γαλλική τους κουλτούρα, επιλέγουν τη δίγλωσση έκδοση των προγραμμάτων τους, με αρκετά, ωστόσο, γλωσσικά ολισθήματα: «Τα ποικιλόχροα προγράμματα ευτυχώς την φοράν ταύτην δεν έφερον εις δύο γλώσσας τον ιδιόρρυθμον τύπον του κ. Δ. Ταβουλάρη, διότι ημείς, μα την αλήθειαν, αναμένομεν ν' αναγνώσωμεν: Την εσπέραν ταύτην, *Η τύχη της Μαρούλας, La fortune de laitue* [Η τύχη του μαρουλιού, laitue = μαρούλι]». <sup>48</sup>

Τα υπαίθρια θέατρα του Θησείου τέλος, διατηρώντας αποστάσεις από αυτό το ρεπερτόριο, επιλέγουν έργα απλοϊκά για να προσελκύσουν ένα κοινό, που αποτελούν «όλοι αι νοικοκυραί της γειτονιάς, όλα τα θηλυκά με τα φουστάνια τα αμφίβολα και τα συντάγματα των κουτσαβάκηδων και αι γραιίαι με τας παντούφλας ... και άρρενες άνευ σακκακίου, με τας μασχάλας κηλιδωμένας από ιδρώτα, με την κόμην άτακτον και στίλβουσαν εξ ελαιού» <sup>49</sup> όπου σύμφωνα με τον Αγγ. Βλάχο «καθ' ην ώραν παίζεται εν έργον πίνουν καφέ, ομιλούν, χαριεντίζονται και έρχεται ο εις εις το μέσον της πρώτης πράξεως, ο άλλος εις την αρχήν της δευτέρας και ο έτερος εις το τέλος». <sup>50</sup> Οι αντιδράσεις αυτές μαρτυρούν ότι ένα θέατρο που προασπίζει την εθνική δραματουργία, αρθρώνει θεατρικό λόγο, προάγει τη γλώσσα και συγχρόνως προβάλλει τα ήθη και τις αξίες του λαού, μολονότι αποτελεί χρόνιο αίτημα των πολιτών, προϋποθέτει μια επίπονη προσπάθεια για να πετύχει την προσέλευση θεατών με διαφορετικό καλλιτεχνικό αισθητήριο και θεατρικές επιλογές.

Η δημιουργία ενός Εθνικού θεάτρου, για το οποίο ήδη από το 1880 υπάρχουν οι οικονομικές προϋποθέσεις μετά τη δωρεά των δέκα χιλιάδων λιρών από τον εύπορο ομογενή Ευστράτιο Ράλλη, πρέπει να έχει ως στόχο «την εμπύχωσην και καλλιέργειαν της δραματουργίας της Ελλάδος, και δι' αυτής τον εξευγενισμόν της γλώσσης και της ηθικής διανοίας την ύψωσην», <sup>51</sup> παράλληλα να «λύση δε της ημετέρας γλώσσης το δυσχερέστατον ζήτημα» <sup>52</sup> και να αποτελέσει «εχέγγυον μέλλοντος φυλετικού» <sup>53</sup> γιατί πιστεύεται ότι η πνευματική ακμή του νορβηγικού και του γερμανικού λαού αποτελεί απόρροια της δημιουργίας Εθνικού θεάτρου στις χώρες αυτές. Εάν μάλιστα οι διαπιστώσεις αυτές δεν παραμείνουν ευχολόγια και εφαρμοσθούν στην οργάνωση και στον κανονισμό λειτουργίας του, τότε ο πολιτικός και πολιτιστικός χαρακτήρας του έχει, σχεδόν, υλοποιηθεί. Η τελευταία δεκαετία εξάλλου συνδέεται με σειρά αρνητικών ιστορικών συγκυριών, οι οποίες επιταχύνουν τις διαδικασίες. Η χρεοκοπία του 1893, ο επαχθής διακανονισμός του Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου και η ταπεινωτική ήττα του 1897 συντελούν στην ολοκλήρωση των ρυθμίσεων για τη δημιουργία ενός χώρου που θα ενισχύσει τον πα-

<sup>47</sup> Ο υιός της νυκτός, «Λαγιαρνί και Σια», *Το Άστυ*, έτος Ε', φ. 255, 19.8.1890, σ. 6. Εξαίτιας προφανώς αυτών των θεαμάτων ο Γεώργιος δηλώνει στο Στ. Στεφάνου: «Δεν θέλω να βλέπω φουστανέλλες και κοκορέτσια εις το θέατρον... ούτε αρνιά και ρετσινατό...», Στ. Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Ζ', φ. 2123, 4.3.1928, σ. 3.

<sup>48</sup> *Καιροί*, Θ', φ. 3311, 27.2.1898, σ. 3.

<sup>49</sup> *Το Άστυ*, έτος ΙΓ', περίοδος Β', φ. 2705, 28.5.1898, σ. 1.

<sup>50</sup> *Ακρόπολις*, ΙΖ', φ. 5876, 18.7.1898, σ. 2.

<sup>51</sup> Ε. Θ. Σουλογιάννης / Ι. Μποτουροπούλου, *Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, χειρόγραφος Κώδιξ αρ. 35. Από το αρχείο της οικογε-*

*νείας Ραγκαβή*. Κέντρον Ερεύνης Ιστορίας Νεωτέρου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1997, σ. 287.

<sup>52</sup> *Καιροί*, έτος Δ', φ. 1188, 16.4.1892, σ. 1. Ο Κλέων Ραγκαβής μάλιστα, δέσμιος της γλωσσικής πραγματικότητας του παρελθόντος, σφοδρός αντίπαλος του δημοτικισμού, υποστηρίζει ότι «η αποστολή της εθνικής σκηνης εστί η ανάπτυξις και διάπλασις της δραματικής εθνικής γλώσσης... Παρήλθον ο Εσκύλος και ο Παρθενός ως ειδεχθή τέρατα εφημέρου ηπιάλου», *Καιροί*, έτος Θ', φ. 3491, 27.8.1898, σ. 2.

<sup>53</sup> Ν. Επ., «Η Ελληνική σκηνή», *Το Άστυ*, έτος ΙΓ', περίοδος Β', φ. 2718, 10.6.1878, σ. 2.

τριωτικό παλμό των Ελλήνων ενώ η δήλωση του Γεωργίου Α΄ ότι «θα υποστηρίξει το ελληνικόν θέατρον»<sup>54</sup> απλώς επιβεβαιώνει ότι οι συνθήκες πλέον έχουν ωριμάσει για να «στεγασθή η ρακένδυτος και φερέοικος πτωχή ελληνική σκηνή»<sup>55</sup>

Ένα κτήριο διεθνών προδιαγραφών, αρχιτεκτονικά τουλάχιστον, το οποίο θα προβάλλει με την εξωτερική του εμφάνιση τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα του, είναι το ζητούμενο από το βασιλιά Γεώργιο Α΄. Η σύγκριση άλλωστε με ανάλογους χώρους και οργανισμούς της Ευρώπης –«ήτο αντιγραφή των γερμανικών θεάτρων της τότε εποχής, και ιδίως του τύπου των λαϊκών θεάτρων, όπως επί παραδείγματι το Folksteater της Βιέννης ή το Shauspilhaus της Φραγκφούρτης»<sup>56</sup>– αποτελεί πρωταρχικό μέλημα των εφημερίδων. Τα αρχιτεκτονικά σχέδια του Ziller έγιναν επί τη βάση των σχεδίων του Βασιλικού θεάτρου της Κοπεγχάγης, του οποίου κατά παράδοξον σύμπτωση, η αυλαία φέρει εξωγραφημένη την Ακρόπολη<sup>57</sup> ενώ «άνωθεν των πυλών επί της προσόψεως κατεσκευάσθησαν μέγιστα παράθυρα ως τα της Οπερά των Παρισίων»<sup>58</sup>, ο σκηνικός εξοπλισμός παραγγέλλεται στη Βιέννη και οι μηχανικοί σκηνης είναι αυστριακοί. Το θέατρο πάντως κλίνει περισσότερο προς το γερμανικό μοντέλο λειτουργίας εφόσον το σκεπτικό του κανονισμού<sup>59</sup> αποτελεί μεταφορά του κανονισμού των Βασιλικών θεάτρων του Βερολίνου, ενώ «η θέση του διευθυντή προέκυψε από μια διασταύρωση του λόγιου-δασκάλου του 19<sup>ου</sup> αιώνα με το γερμανικό πρότυπο του αυλικού θεάτρου».<sup>60</sup>

Μετά από τον ενθουσιασμό από τις αρχιτεκτονικές συγκρίσεις ακολουθούν και οι ελληνικές επιφυλάξεις. Η επιλογή του οικοπέδου, μετά από επίπονες προσπάθειες των υπευθύνων στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου αποτελεί το πρώτο σημείο τριβής. Η περιοχή θεωρείται απόκεντρη, όπως ήταν και στην περίπτωση του Εθνικού θεάτρου το 1856. «Πάντα τα θέατρα ανεγείρονται ευλόγως εις κεντρικάς τοποθεσίας και μέρη αξιοθέατα. Κατ' εξοχήν δε εις τοιαύτας θέσεις ανεγείρονται τα εθνικά θέατρα, άτινα προς τοις άλλοις πρέπει να ώσι καλλιτεχνικά μνημεία και κοσμήματα των εθνών, να περιέχωσι δε, εκτός τούτου, χώρον ευρύτατον, επιτρέποντα δι' ελαφράς δαπάνης του λαού την συγκέντρωσιν προς τέρψιν και διδασκαλίαν».<sup>61</sup> Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας του θεάτρου, μετά τις αλλεπάλληλες καθυστερήσεις, υποστηρίζει ότι, αν το θέατρο εξακολουθήσει να παραμένει κλειστό «όλαι αι εσωτερικάι εργασίαι, τα ωραία έπιπλα, εν γένει η εσωτερική διακόσμησις, όλα αυτά θα καταστραφούν αφεύκτως».<sup>62</sup> Οι καθυστερήσεις αυτές προκαλούν την οργή του αθηναϊκού τύπου, που καταγγέλει την αδικαιολόγητη αμέλεια των υπευθύνων: «και την εθνικήν μας σκηνήν εγκαταλείπομεν... και την γλώσσαν μας προσπα-

<sup>54</sup> *Το Άστυ*, έτος ΙΓ΄, περίοδος Β΄, φ. 2689, 12.5.1898, σ.1.

<sup>55</sup> *Ακρόπολις*, ΙΖ΄, φ. 5884, 26-7-1898, σ. 1. Η εικόνα της κοσμικής δραστηριότητας και της θεατρικής πορείας της πρωτεύουσας αυτήν την περίοδο πάντως δεν συμβαδίζει με το οικονομικό αδιέξοδο, στο οποίο βρίσκεται η χώρα. «Εάν εις πάντας τους άλλους κλάδους της πολιτικής, της εθνικής ή της φιλολογικής ημών αγωγής βαινομεν ως οι κάβουροι επί των βράχων, εις τον του θεάτρου όμως βαδίζομεν τόσον εμπρός ώστε να ερευθρίωσι απέναντι των ιδικών μας, αι θεατρικάι επιτυχίαι και πρόοδοι ου μόνον των εν τη εσπερία εκλεκτών συγχρόνων μας αλλά και των ευκλεεστέρων μακαρίων τη λήξει εν τη αρχαιότητι προγόνων» (*Καιροί*, Θ΄, φ. 3475, 24.7.1898, σ. 1).

<sup>56</sup> Στ. Στεφάνου, *ό.π.*, φ. 2118, 28.2.1928, σ. 1. Η Ελ. Φεσσά υποστηρίζει πως «η άποψη ότι η αίθουσα του Βασιλικού υπήρξε πιστή απομίμηση εκείνης του Λαϊκού θεάτρου της Βιέννης δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα», Ελ. Φεσσά-Εμμανου-

ήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940*, τ. Α΄, Αθήνα 1994, σ. 306. Για το Βασιλικό (Εθνικό) θέατρο (1891/1901), βλ. σσ. 302-317.

<sup>57</sup> *Άστυ*, *ό.π.*, φ. 2755, 17.7.1898, σ. 1.

<sup>58</sup> *Ακρόπολις*, ΙΖ΄, φ. 5884, 26.7.1898, σ. 1.

<sup>59</sup> Αν. Γλυτζουρής, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν θέατρον” (1898-1902)», *Μνήμων* 18(1996), σσ. 61-88, όπου υπάρχει εκτενής αναφορά στο πρόβλημα των κανονισμών που έχουν βρεθεί καθώς και βιβλιογραφία σχετική με το Εθνικό θέατρο.

<sup>60</sup> Αν. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 70.

<sup>61</sup> *Καιροί*, έτος Δ΄, φ. 1285, 22.7.1892, σ. 2.

<sup>62</sup> *Το Άστυ*, έτος ΙΓ΄, περίοδος Β΄, φ. 2691, 14.5.1898, σ. 1.



θούμεν να ακούωμεν όσον το δυνατόν ολιγώτερον από του λογείου... και το θέατρον μας – το παρά τον Άγιον Κωνσταντίνον, – αφήνομεν να καταρρέη». <sup>63</sup> Οι καλές προθέσεις δεν είναι αρκετές για την υλοποίηση του οράματος. Η δυστοκία, που επικρατεί ως προς την οργάνωση και την στελέχωση του θεάτρου αλλά και ο θάνατος του Δ. Κορομηλά, ο οποίος είχε αναλάβει αρχικά τη διεύθυνση του, συντελούν στην παραβίαση του χρονοδιαγράμματος.

Ο Γεώργιος με τηλεγραφική διαταγή ορίζει γενικό γραμματέα του θεάτρου τον Στ. Στεφάνου και διευθυντή τον Άγγελο Βλάχο, ο οποίος έχει λάβει «την απόφαση να διευθύνη αυτός και όχι να διευθύνεται από άλλους, όσο ψηλότερα του κι αν στέκονταν», <sup>64</sup> και σύμφωνα με τον τύπο «ήτο ο ανήρ, ο προωρισμένος να συνδέση το όνομά του με την ανάστασιν της ελληνικής σκηνης. The right man in the right place, θα είπωμεν με την εκφραστική λιτότητα της αγγλικής παροιμίας» <sup>65</sup> ενώ το θέατρο θα ονομάζεται πλέον Βασιλικό γιατί οι ηθοποιοί θα μισθοδοτούνται από το Βασιλικό Ταμείο. Η πολιτική των ανακτόρων όμως με συνεχείς παρεμβατικές κινήσεις, δεν επέτρεψε την απρόσκοπτη άσκηση των διευθυντικών καθηκόντων του Βλάχου και τον ανάγκασε αργότερα σε παραίτηση.

Ο τεχνικός εξοπλισμός και η αρχιτεκτονική του θεάτρου παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα, ο διευθυντής του έχει γερμανική και γαλλική παιδεία αλλά η στελέχωση του θα γίνει από έλληνες ηθοποιούς. Οι απόψεις του βασιλιά για εγκατάσταση ενός γαλλικού θιάσου στο χώρο μέχρι να εκπαιδευτούν οι έλληνες ηθοποιοί μοιάζουν ανεφάρμοστες για ένα θέατρο, στόχος της λειτουργίας του οποίου ήταν η αλλαγή του καθεστώτος της παρουσίας ξένων θιάσων στην Αθήνα. Η καλλιέργεια και η παιδεία των ηθοποιών που θα ενταχθούν στο καλλιτεχνικό δυναμικό της κρατικής σκηνης αποτελεί ωστόσο αντικείμενο έντονων αντιπαράθεσεων. Στην δήλωση του Ισ. Σκυλίτση: «Ήκουσα πολλούς περί εμέ λέγοντας, ότι οφείλεται υποστήριξις εις το εθνικόν θέατρον. Μάλιστα, αποκρίνομαι· φέρε μοι όμως έλληνες ηθοποιούς δεδιδαγμένους, ηθοποιούς από σχολής, και τότε ειπέ μοι ότι οφείλεται εις αυτούς πάσα υποστήριξις... Ουδέποτε θα πεισθώ ότι οφείλω να υποστηρίξω την κακοτεχνίαν, δια τον λόγον ότι είναι εθνική», <sup>66</sup> η οργισμένη απάντηση του συγγραφέα Παν. Ζάννου ότι αντιδρά όπως «η νεόπλουτος και πεφουσκωμένη εκείνη γυνή, ήτις προκειμένου να τελέση εορτήν εν τη νεοδημητρώ οικία της, σπεύδει να απομακρύνη ασφαλώς από του προσώπου των προσκεκλημένων την θέαν των αγαθών γονέων της, μην τυχόν εντροπιασθή, διότι ο πατήρ της φορεί ακόμη το ελληνικόν φέσιον, η δε μήτηρ της το υδραϊκόν τσεμπέρι» <sup>67</sup> μαρτυρεί ότι οι καλλιτεχνικές προσεγγίσεις και απαιτήσεις των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων δεν είναι εύκολο να γεφυρωθούν. Η εκπαίδευση των ηθοποιών είναι μείζον πρόβλημα και για την πολιτεία· αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Στ. Στεφάνου, μετά από βασιλική προτροπή, πηγαίνει στο Παρίσι για τη σύνταξη του κανονισμού της λειτουργίας της «Βασιλικής Δραματικής Σχολής».

Οι Έλληνες ηθοποιοί ωστόσο, επηρεασμένοι από τις ιδεολογικές αρχές της εποχής, διατυπώνοντας τις θέσεις τους για το νέο θεσμικό θέατρο, το αντιμετωπίζουν με αρκετή αυτοπεποίθηση και αντιπαράβαλλον τα δικά τους προτερήματα έναντι των ευρωπαϊών. Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου δηλώνει: «Ας περιορισθώσι τα όρια του θεάτρου, ας αναπτυχθή ο εθνισμός. Ας παύσωμεν όντες χάριν εαυτών κοσμοπολίται και φιλόστοργοι, ας εργασθώμεν δι' εαυτούς συσπειρωμένοι προς αλλήλους» <sup>68</sup> ενώ

<sup>63</sup> Τ.ς. «Θέατρον Γερμανικόν και Θέατρον Ελληνικόν», *Το Άστυ*, έτος ΙΓ', περίοδος Β', φ. 2725, 17.6.1898, σ. 3.

<sup>64</sup> Μ. Λιδωρίκη: «Ο Άγγελος Βλάχος και το "Βασιλικόν Θέατρον"», *Νέα Εστία*, τόμος ΜΣΤ', Χριστούγεννα 1949, τεύχος 539, σ. 64.

<sup>65</sup> *Άστυ*, έτος ΙΓ', περίοδος Β', φ. 2755, 17.7.1898, σ. 1.

<sup>66</sup> *Νέα Εφημερίς*, έτος Ζ', φ. 187, 5.7.1888, σ. 3.

<sup>67</sup> *Νέα Εφημερίς*, έτος Ζ', φ. 191, 9.7.1888, σ. 3.

<sup>68</sup> *Καιροί*, Θ', φ. 3462, 29.7.1898, σ. 2.

ο Δημήτριος Κοτοπούλης στο ίδιο πνεύμα υποστηρίζει: «Ξένα έργα φρονώ ότι δεν πρέπει να δίνονται πολλά εις το Εθνικόν Θέατρον, χάριν της φιλολογίας μας και του εγωισμού μας. Δέον να υποστηρίξωμεν ημάς αυτούς και να σκεφθώμεν ότι πριν η Ευρώπη αναδείξη τον Σούδερμαν και τον Ίψεν και τον Χάουμπτον, έσχε τον ιδικόν της Κορομηλά, και Βερναρδάκη». <sup>69</sup> Η τάση επομένως, που υιοθετείται από τους δημιουργούς και τους συντελεστές των παραστάσεων είναι να στηριχθεί το θέατρο στην ελληνική θεατρική παραγωγή και σε Έλληνες συντελεστές. Παρά τα προβλήματα, που είναι πιθανόν να υπάρξουν στο θέμα του περιεχομένου, της γλωσσικής μορφής των έργων και της σκηνικής ερμηνείας τους, η άποψη, που φαίνεται ότι κυριαρχεί, εκφράζεται από τον Κωστή Παλαμά: «Το μέγα όνειρον μας πρέπει να είναι πώς να αντικαταστήσωμεν, εις την φιλολογίαν, το δράμα, την ποίησιν, το ελληνόφωνον δια του ελληνικού. Τι μας ωφελεί η αναμάσσησις αλλοτρίων ιδεών και αισθημάτων, ενόσω δεν εκφράζωμεν και τα αλλότρια υπό των πατρών μορφών! Τι μας ωφελεί η έντεχνος διερμηνεία χαρακτήρων ή ξένων προς ημάς ή υπό ξένων δημιουργηθέντων!». <sup>70</sup> Η αφύπνιση της εθνικής συνείδησης σε συνδυασμό με τις αυτάρεσκες αντιλήψεις και την υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων των συντελεστών οδηγούν, θεωρητικά, στη σταδιακή απομάκρυνση από τις δυτικές επιρροές και στη δημιουργία ενός θεάτρου με ελληνοκεντρικό χαρακτήρα, στοιχεία που δεν διατηρήθηκαν όμως στη συνέχεια.

Η σύσταση ενός θεατρικού οργανισμού, απόρροια των εθνοκεντρικών τάσεων, που επικρατούν στο βαλκανικό χώρο το 19<sup>ο</sup> αιώνα, της επιθυμίας των λαών για αυτόνομη πνευματική και καλλιτεχνική ζωή αλλά και του θεατρικού οράματος που έχει δημιουργηθεί στον ελλαδικό χώρο την τελευταία εικοσαετία, αποτελεί πολιτική πράξη. Οι εκπρόσωποι της εκτελεστικής εξουσίας επομένως δεν μπορούσαν να παραμείνουν αδιάφοροι στο αίτημα των καιρών και να μην συμπράξουν στις αναζητήσεις και ζυμώσεις για τη δημιουργία του. Ο μακροχρόνιος προβληματισμός για τη λειτουργία του ωστόσο, οι ευνοϊκές οικονομικές συνθήκες και η προβολή των ευρωπαϊκών προτύπων στην αρχιτεκτονική και την οργάνωσή του δεν συνετέλεσαν στα εγκαίνια του νέου Εθνικού θεάτρου τον αιώνα αυτό αλλά ούτε και στην επιτυχία του τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η έλλειψη συγκεκριμένων καλλιτεχνικών στόχων, ο συντηρητισμός της διοίκησης, οι παρεμβάσεις των ανακτόρων, η περιθωριοποίηση των σύγχρονων θεατρικών ρευμάτων και οι άστοχες επιλογές ρεπερτορίου <sup>71</sup> συντελούν σε αποτυχημένο αποτέλεσμα. <sup>72</sup> Η βραχύβια ύπαρξη του δεν επηρέασε ουσιαστικά το νέο πολιτιστικό προσανατολισμό της πολιτείας ούτε αποτέλεσε «πραγματικό φορέα θεατρικής αγωγής για το ευρύτερο κοινό». <sup>73</sup> Το ελληνικό κράτος θα περιμένει μια ακόμη εικοσιπενταετία για να αποκτήσει πάλι δική του εθνική σκηνή.

<sup>69</sup> *Καιροί*, Θ', φ. 3457, 24.7.1898, σ. 2.

<sup>70</sup> Κ. Παλαμάς, «Θεατρικά εντυπώσεις», *Εστία Εικονογραφημένη*, Ιανουάριος-Ιούνιος 1892, σ. 213.

<sup>71</sup> Για το ρεπερτόριο βλ. «Η Νέα Σκηνή» και το «Βασιλικόν θέατρον» στο Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, τ. Α', Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού

θεάτρου, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σσ. 229-278.

<sup>72</sup> Για τους λόγους της αποτυχίας βλ. Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, εκδ. Δ. Τζάκα, Στ. Δελαγραμμάτικα & Σία, εν Αθήναις 1933, σσ. 39-49.

<sup>73</sup> Δ. Σπάθης, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, Ανάτυπο από την έκδοση *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, 10<sup>ος</sup> τόμος, 1983, σσ. 29-30.

ANNA TAMPAKH

Ο ΤΟΞΟΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΟΡΦΑΝΙΔΗ:  
ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

«Ἐγειν' ὁ μὲν, ὑπόδουλος τοῦ Ῥήγα, καὶ τοῦ Ἄσσου  
Κι' ὁ ἕτερος, ἐκθειαστὴς θερμὸς, τῆς Ῥίτας Βάσσου».<sup>1</sup>

Ο ορβυβώδης φυσιογνωμία, «θορυβοποιό» τον χαρακτηρίζει ο Κ. Θ. Δημαράς, που επισημαίνει την εν γένει προχειρότητα που διακρίνει τον λόγο του στα χρόνια της ωριμότητας,<sup>2</sup> προσωπικότητα πολύπλευρη, μαχητική, με βίαιες εκρήξεις, με πένα σατιρική που διακρίθηκε για τη δεινότητά της, ο Θεόδωρος Ορφανίδης θήτευσε στα νεανικά του χρόνια στον χώρο της καλλιτεχνίας και της λογοσοφίας για να περάσει αργότερα στον επιστημονικό τομέα. Η ενεργός του ανάμειξη στους ακαδημαϊκούς θεσμούς εγγράφεται ωστόσο και στα δύο επίπεδα, καθώς, και ως καθηγητής πλέον της βοτανικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (όπου διατελεί και πρύτανης το 1867-1868), δεν έπαψε να ασχολείται με τα πνευματικά και λογοτεχνικά ζητήματα.

Νέος βρέθηκε στο κλίμα του αθηναϊκού ρομαντισμού.<sup>3</sup> Μιμούμενος τον Αλέξανδρο Σούτσο<sup>4</sup> και καθώς τον διέκρινε μεγάλη στιχουργική ευχέρεια και, όπως είπαμε, καυστική δεινότητα, καλλιέργησε το είδος της πολιτικής σάτιρας. Το 1836 εξέδωσε την ποιητική του συλλογή *Ο Μένιππος*<sup>5</sup> και το 1840 το βραχύβιο σατιρικό περιοδικό *Ο Τοξότης*. Σ' αυτό, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια, ο Θεόδωρος Ορφανίδης, που υπήρξε από τους πρωτεργάτες της αναβίωσης του θεάτρου στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, εξέφρασε μαχητικές θέσεις, παρακολουθώντας τις θεατρικές εξελίξεις και στηλιτεύοντας, με ενδιαφέροντα και χιουμοριστικό τρόπο (μέσα από σατιρικούς διαλόγους και έμμετρα στιχουργήματα)<sup>6</sup>

<sup>1</sup> *Ο Τοξότης*, υπό Θεόδωρου Ορφανίδου Συμυρνάου, φυλλ. Α', Μάρτιος 1840, σ. 9.

<sup>2</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, 6<sup>η</sup> έκδ., Αθήνα 1975, σ. 301.

<sup>3</sup> Γεννημένος το 1817 στη Σμύρνη, έζησε τα εφηβικά του χρόνια στη Σύρο, όπου εγκαταστάθηκε η οικογένειά του μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους. Το 1835 φθάνει στην Αθήνα και για να βιοποριστεί διορίζεται γραφέας στο Υπουργείο Εσωτερικών. Για τα βιο-εργογραφικά του, βλ. το σχετικό λήμμα στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* της Εκδοτικής Αθηνών, τ. 8, σ. 27. Επίσης Eugène Yémeniz, *La Grèce Moderne. Héros et Poètes*, Παρίσι 1862, σσ. 241-260, και Τ. Αμπελάς, *Ο Θεόδωρος Ορφανίδης και η εποχή του*, 1910.

<sup>4</sup> Στον *Τοξότη*, υπάρχουν εκτενείς αναφορές στην ποίηση του Αλέξανδρου Σούτσου, στον *Περιπλανώμενο* («Φιλολογικά», σσ. 93 κ.ε.). Οι αποτιμήσεις ως προς την ουσία της ποιητικής τέχνης (ημερώνει τα ήθη, κατευνάζει τα πάθη και διδάσκει τους

λαούς), οι αναφορές στην αρχαία γραμματεία και τους μεγάλους τραγικούς, αλλά και η απαρέσκεια του Θ. Ορφανίδη προς την «ακατανόητον καὶ κακόζηλον» κρητική ποίηση, στην οποία συγκαταλέγει τόσο τον *Ερωτόκριτο* όσο «και τινά άλλα ἐκτρώματα βαναύσου φαντασίας» απηχούν κατά το μάλλον διαφωτιστικές θέσεις. Ακολουθεί ανάλυση, με την παράθεση εκτενών αποσπασμάτων, του *Μεσσία* του Παναγιώτη Σούτσου, όπου εξαίρεται η υψιπετής και βαθύτατα θρησκευτική αίσθηση του έργου του. Παρατηρούμε επομένως διαπλοκή στη συνείδηση του Ορφανίδη διαφωτιστικών και ρομαντικών ιδεών και αξιών, συννησιμένο άλλωστε μεταυχμακό φαινόμενο της εποχής του.

<sup>5</sup> Έχουμε σαφή αναφορά στην ποιητική επίδραση του Σούτσου στον Ορφανίδη: «Και λοιπόν εὐθὺς φωνάζω χωρὶς κἂν νὰ φοβηθῶ, τὸν Ἀλέξανδρον τὸν Σούτσον στὴν στιγμὴν θὰ μιμηθῶ», βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία*, ὁ.π., σ. 300.

<sup>6</sup> Σατιρικές νύξεις για τα αθηναϊκά θεατρικά δρώμενα βρίσκουμε διάσπαρτες στον *Τοξότη*. Εκτός από τα δύο κείμενα

τη μεγάλη μόδα του ιταλικού μελοδράματος εις βάρος της ελληνικής σκηνής. Όπως επισημαίνει η μελετήτρια αυτής της περιόδου Κωνσταντίνα Γεωργακάκη «το αθηναϊκό κοινό, οι καλλιεργημένοι ετερόχθονες των παροικιών αλλά και οι απλοί αυτόχθονες αγωνιστές, γοητεύτηκαν από το καινούριο μουσικό είδος που κυριαρχούσε στα ευρωπαϊκά λυρικά θέατρα και τις νεαρές ιταλίδες ερμηνεύτριες».<sup>7</sup> Τότε είναι, ως το θυμηθούμε, η στιγμή που θριαμβεύει η Ρίτα Μπάσσο (Rita Basso), η κυρία Ρίτση (Amalia Ricci) και η κυρία Λούλη (G. Lugli), πρωμαντόνες του ιταλικού μελοδράματος. Γέροι και παιδιά χάνουν το νου τους γι'αυτές· οι μαθητές πουλούν τα βιβλία τους για να εξασφαλίσουν την είσοδό τους στο θέατρο<sup>8</sup> και οι αγωνιστές του '21, όπως ο γέρο-Λόντος, τα κτήματά τους, για να τους προσφέρουν δώρα (απ' αυτήν την περίοδο έμεινε και η γνωστή μας έκφραση «Άς πάει και το παλιάμπελο»). Στον *Τοξότη* βρίσκουμε ακόμη εξαιρετικά δηκτικά σχόλια και για τον ερχομό από τη Ρουμανία και τη δράση του στην Αθήνα του 1840 του μεγάλου θεατρανθρώπου Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστία, με τον οποίο ο Ορφανίδης δεν έχει καλές σχέσεις και τον καταγγέλλει, πιθανόν παρακινήμένος από αισθήματα προσωπικής ζηλοτυπίας, για ερμηνευτική ανεπάρκεια και υποκρισία.

Ας μείνουμε λίγο ακόμη στις θεατρικές του επιδόσεις για να συμπληρώσουμε πως ο Ορφανίδης, συμμετείχε ως ηθοποιός και διακρίθηκε για τα υποκριτικά του χαρίσματα στις πρώτες ελληνικές παραστάσεις που δόθηκαν στην Αθήνα, αρχής γενομένης από το 1836 στο θέατρο Σκοντζόπουλου: συμμετείχε στον *Θάνατο του Δημοσθένους* του Νικολάου Πίκκολου, στον *Εξηνταβελώνη*, την περιφημη διασκευή του *Φιλάργυρου* του Μολιέρου από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο, όπου διακρίθηκε στον ρόλο του χιώτη υπηρέτη Στροβίλη, στον *Αριστόδημο* του Monti, όπου κράτησε τον ρόλο του Λύσανδρου, στην *Ζαΐρα* του Βολταίρου, όπου υποδύθηκε τον Νερεσάν, και στο ρομαντικό δράμα *Φροσύνη* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, όπου ερμήνευσε τον ρόλο του Αλή-πασά. Αργότερα φιλοτέχνησε και μεταφράσεις για τις ανάγκες του ρεπερτορίου από τα ιταλικά και τα γαλλικά· αναφέρω εδώ τον *Ακούσιο Ιατρό* (*Le medecin malgré lui*) του Μολιέρου, για την οποία εισέπραξε μάλιστα, σύμφωνα με πληροφορία του Λάσκαρη, αμοιβή 30 δραχμών.<sup>9</sup> Όπως επισημαίνει και ο Δημήτρης Σπάθης, μετά το 1843, εμφανίζονται νέες κωμωδίες του Μολιέρου και μερικά μονόπρακτα, πιο συγγενικά με το είδος της φάρσας που διασκεύαζαν οι ηθοποιοί εκείνης της περιόδου: ο Θεόδωρος Ορφανίδης, ο Λεωνίδα Κα-

που θα αναλυθούν περισσότερο («Η θεατρική ξις» και «Όλιγα θεατρικά»), αφιερωμένος καθ' ολοκληρία στη manía του μελοδράματος είναι ο σατιρικός *Διάλογος* μεταξύ του Ριττοδουλίδη και του Παδδησιάδη (φυλλ. Γ' και Δ', Μάιος και Ιούνιος 1840, σσ. 114 κ.ε.).

<sup>7</sup> Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασεις/Parabasis*, τχ. 2(1998), σσ. 144-145.

<sup>8</sup> *Ο Τοξότης*, φυλλ. Α', σσ. 32, 62. Η πρώτη σατιρική καταχώρηση υπό τύπον αγγελίας έχει ως εξής: «Ἐπειδή, κατά δυστυχίαν, ὁ ὑπηρέτης μου, ὅστις ἤξευρεν ἑλληνικὰ ἕως εἰς τὸν β' τόμον τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας τοῦ Πατούσα, ἂν καὶ δὲν ἔτρωγε τὴν τεσσαρακοστὴν ἔλαιον, κλέψας τὰ λεξικά καὶ βιβλία μου ἀνεχώρησε (χάρης εἰς τὴν αὐστηρὰν ἐπαγρύπνησιν τῆς Ἀστυνομίας Πειραιῶς) ἤδη δὲ εὐρίσκομαι ἄνευ λεξικῶν καὶ ἀρχαίων συγγραφέων, εἰδοποιῶ τοὺς συγχάζοντάς εἰς τὸ θέατρον μαθητὰς ὅτι θέλουσι μὲ εὖρει πρόθυμον καὶ πλειοδοτοῦντα ἀγοραστὴν εἰς τὰ παλούμενα βιβλία των. Ὅλοι αἱ ἐλπίδες μου διὰ τὴν ἀντικατάστασιν τῶν κλαπέντων βι-

βλίων μου, στηρίζονται εἰς αὐτοὺς». Στο ἴδιο πνεῦμα κινεῖται καὶ ἡ δεύτερη μνεία (σ. 62). Πρβλ. με ὅσα παρατηρεῖ στα *Απομνημονεύματά* του ὁ Μακρυγιάννης: «Καὶ τὰ παιδιὰ ὅπου τὰ στέλλον νὰ φωτισθοῦν γράμματα κα' ἄρετὴ ἀπὸ μέσα τὸ κράτος κα' ἀπ' ὄξω, φωτίζονται τὴν τραγουδικὴ καὶ ἠθικὴ τοῦ θεάτρον καὶ πωλοῦνε τὰ βιβλία τους οἱ μαθητὰ νὰ πᾶνε ν' ἀκούσουνε τὴν Ρίττα Βάσσω τὴν τραγουδίστρια τοῦ θεάτρον ὅτι παλαβώσανε οἱ γέροντες, ὄχι τὰ παιδάκια, νὰ μὴν πωλήσουνε τὰ βιβλία τους (...» (βλ. πρόχειρα Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία*, σ. 253).

<sup>9</sup> Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικοῦ θεάτρον*, τ. Β', Αθήνα, 1939, σσ. 169, 177-179, 184, 233, 252, 277, 302-303, 305-313, 316-317, 325, 327-332. Τον Δεκέμβριο του 1843, ἔλαβε μέρος στὴν παράσταση τοῦ *Γάμου ἀνευ νύμφης* τοῦ Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Ἡ κωμωδία παραστάθηκε σε πεζὸ λόγο, ἀργότερα ὁμοῦς ὁ Ραγκαβὴς τὴν μετασκευάζει σε ἔμμετρο λόγο, τὴν μετονομάζει *Ὁ μνηστήρ της Ἀρχοντοῦλας* καὶ τὴν περιλαμβάνει στα *Ἀπαντά* του (βλ. καὶ Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σ. 286).

πέλλας, ο Ιω. Κούγκουλης, και ο Σωτ. Κουρτέσης ή Κουρτέσιος.<sup>10</sup> Πρωτοστατεί και στις ενέργειες για τη Σύσταση Οργανισμού Ελληνικού θεάτρου. Αυτά είναι όμως λίγο πολύ γνωστά.

Η μεγάλη καυστικότητα των σατιρικών του ποιημάτων και η κριτική που ασκούσε μέσω αυτών στους Βαυαρούς είχε ως συνέπεια την απόλυσή του από το Υπουργείο Εσωτερικών, που συνοδεύτηκε μάλιστα από τριήμερη φυλάκιση. Ωστόσο, το 1844, η κυβέρνηση, με την προσωπική παρέμβαση του Ιωάννη Κωλέττη, που φοβόταν την πένα του, του παραχώρησε πολυετή υποτροφία για ανώτερες σπουδές στη Γαλλία. Εκεί στράφηκε στη βοτανική και όταν επέστρεψε πίσω, ακολούθησε ακαδημαϊκή σταδιοδρομία, με τον διορισμό του ως έκτακτου καθηγητή, το 1850, και τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1854, ως τακτικού καθηγητή της Βοτανικής, στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Το επιστημονικό έργο που άφησε στον τομέα αυτό είναι σημαντικό.

Η εποχή του όμως χαρακτηρίζεται από την πληθωρικότητα και την πολυπραγμοσύνη των πνευματικών ανθρώπων, και αυτό το στοιχείο σφραγίζει έντονα και την προσωπικότητα του Ορφανίδη. Καθώς η ώρα των ποιητικών διαγωνισμών είχε σημάνει (Ράλλειος, Βουτσινάιος 1851 με 1877· μετά το 1870 καθιερώνονται και οι δραματικοί διαγωνισμοί, όπως ο Λασσάνειος, η Ολυμπιάς, ο Ρετσίνειος, κλπ.) ο Θ. Ορφανίδης εμπλέκεται αρχικά ως κρινόμενος και αργότερα ως μέλος των Εισηγητικών Επιτροπών και ως Εισηγητής.<sup>11</sup>

Όπως έχει γραφεί, οι ποιητικοί διαγωνισμοί αθλοθετήθηκαν προκειμένου να καλλιεργηθεί η καθαρεύουσα γλώσσα (αν και βαθμιαία επικρατεί η δημοτική) αλλά και για να διαμορφωθεί μια αισθητική αντίληψη. Τελικός στόχος είναι η διαμόρφωση της ακαδημαϊκής κριτικής, διαδικασία που θα προκαλέσει, όπως είναι φυσικό, διαμάχες και διαξιφισμούς, στους οποίους εμπλέκεται αναπότρεπτα και με πάθος ο Θ. Ορφανίδης (γνωστή είναι η χρόνια διαμάχη του με τον Γ. Ζαλοκώστα). Ο Ορφανίδης «υποβάλλει και ξαναυποβάλλει τα ποιήματά του ώσπου να βραβευθούν· όταν μάλιστα νομίζει πως αδικείται προβαίνει σε έντονες, βίαιες επιθέσεις και προκαλεί, εμμένοντας στις απόψεις του, μακρές συζητήσεις»,<sup>12</sup> κάτι που ήταν άλλωστε στοιχείο της εποχής. Διακρίθηκε τρεις φορές στον Ράλλειο ποιητικό διαγωνισμό, όπου βραβεύθηκαν ισάριθμα έργα του.

Ο Ορφανίδης, καθώς η τεχνική του διακρίνεται από μεγάλη, υπερβολική ευκολία γραφής, δεν μπορεί να θεωρηθεί αξιόλογος ποιητής. Ωστόσο με την ακαδημαϊκή του ιδιότητα και την εμπλοκή του στους ποιητικούς και λιγότερο στους δραματικούς διαγωνισμούς του δέκατου ένατου αιώνα και στις δημόσιες συζητήσεις, συνέβαλε στη διαμόρφωση της νεοελληνικής κριτικής και επηρέασε αισθητά τους νεώτερους.<sup>13</sup>

Και ας έρθουμε τώρα πίσω, στα 1840. Είναι γνωστή η διένεξη, η αντιπαλότητα που εκκολάπτεται τα χρόνια εκείνα μεταξύ του παραπαίοντος ελληνικού θεάτρου και του ιταλικού μελοδράματος που ει-

<sup>10</sup> Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 205.

<sup>11</sup> 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, με πλήθος αναφορών στη δράση του Ορφανίδη· βλ. κυρίως σσ. 92-94, 100-102, 131-136, 154-159, 193-202, 270-276, 340-343 και 348-352. Και Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*. Πρόλογος: Βάλτερ Πούχγερ, Ελληνικά Γράμμα-

τα, Αθήνα 1999, σσ. 24, 30, 39, 41, 42, 51, 132, 201.

<sup>12</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία*, ό.π., σ. 343.

<sup>13</sup> Πολύ επικριτικός είναι ο Κ. Θ. Δημαράς: «Η ποιότητα του σίχου του, γράφει, είναι εντελώς αμελητέα. Ούτε εικόνες, ούτε φαντασία, ούτε λόγος πλούσιος. Δεν πρωτοστατεί σε τίποτε· είναι όμως πια καθηγητής, εισηγητής συχνά σε πανεπιστημιακούς διαγωνισμούς, και ασκεί σημαντική επίδραση στους νεωτέρους του: το εύκολο πνεύμα, που έβλαψε τόσο αργότερα, τα γράμματά μας, μπορούμε να πούμε πως έχει την απαρχή του στον Ορφανίδη» (*Ιστορία*, ό.π., σ. 301).

σβάλλει στην πρωτεύουσα του ελλαδικού κράτους, ακμαίο και δυναμικό αν και πολύ συχνά χωρίς να είναι αισθητικά άρτιο, σύμφωνα με τις κριτικές που δημοσιεύθηκαν στον τύπο της εποχής.<sup>14</sup> Στην παρούσα ανακοίνωση θα ήθελα να επικεντρώσω την ανάλυσή μου στην ιδεολογική φύση και τα βαθύτερα αίτια που ίσως διέπουν αυτήν τη διένεξη, χρησιμοποιώντας ως βάση ορισμένα ενδεικτικά κείμενα του *Τοξότη*.

Κατά τη δεκαετία 1840-1850, καθώς είχα την ευκαιρία να επισημάνω παλαιότερα, αναφύεται ένας ενδιαφέρων διάλογος, ο οποίος αφορά στη *φύση* και στη *λειτουργία* του θεάτρου, με επίκεντρο την γνωστή μας προβληματική: την επιτυχία δηλαδή του «ιταλικού μελοδράματος», θέαμα που εισάγεται από την Ιταλία, είναι όμως ευρέως διαδεδομένο και αποδεκτό από το ελληνικό κοινό της εποχής (σιγά-σιγά απλώνεται ως «συστατικό» στοιχείο του αστικού μεγαλείου, ως μια *état d'âme*, όπως την χαρακτηρίζει ο Νίκος Μπακουνάκης για να περιγράψει την ατμόσφαιρα που πλανάται σε ελληνικές πόλεις-εμπορικά σταυροδρόμια της Ανατολικής Μεσογείου, όπως η Ερμούπολη της Σύρου και η Πάτρα του δέκατου ένατου αιώνα),<sup>15</sup> και από την άλλη πλευρά, την επιχειρηματολογία μιας μερίδας λογίων κυρίως υπέρ της «υψηλής αποστολής» και του «διδασκισμού» της δραματουργίας. Οι τελευταίοι, διακηρύσσουν την αναγκαιότητα να δημιουργηθεί, και εν πάσει περιπτώσει να διατηρηθεί, ένα «εθνικό» και «παιδευτικό» θέατρο· είναι αξιοσημείωτο πως εξακολουθούν να εκφράζονται με όρους του διαφωτιστικού λεξιλογίου, το οποίο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, παραμένει ενεργοποιημένο.<sup>16</sup>

Σε σχέση με την τομή που θέτει η Επανάσταση του 1821, γνωρίζουμε άλλωστε πολύ καλά πως δεν αποτελεί ρήξη με τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της προεπαναστατικής περιόδου μα και ούτε και με τα αισθητικά και λογοτεχνικά ρεύματα που κυριαρχούν προεπαναστατικά. Αν δειλά και άναρχα, ρομαντικά στοιχεία εμφανίζονται (και παλαιότερα προρομαντικά, στην καμπή του δέκατου όγδοου αιώνα), παρόλο τον επικρατούντα νεοκλασικισμό της προεπαναστατικής περιόδου, κατά τον ίδιο τρόπο παρατηρούμε στη μετεπαναστατική παιδεία σχετική εμμονή σε είδη που καλλιέργησε ο Διαφωτισμός, με προεξάρχουσα τη δραματουργία. Έχει τονιστεί η εξάρτηση της θεατρικής ζωής π.χ. στην Αθήνα από την προεπαναστατική παραγωγή και το προεπαναστατικό ρεπερτόριο.<sup>17</sup> Αυτό που προστίθεται και αρχίζει να διαγράφεται πλέον ως τάση είναι η στροφή προς την εθνική τραγωδία, προς το εθνικό και πατριωτικό δράμα και η θεματολογική εκμετάλλευση των ηρωικών σελίδων της επαναστατικής περιόδου. Ασφαλώς δεν είναι της ώρας να αναλύσουμε την μορφολογική και αισθητική ρευστότητα, αρκεί να συζητήσουμε την κατά κάποιον τρόπο ιδεολογική ομοιογένεια του «σοβαρού» ρεπερτορίου.

Στον *Τοξότη*, ο Ορφανίδης θίγει από τις πρώτες σελίδες με καυστική σφοδρότητα ένα από τα «στερεότυπα», θα έλεγα, της ιστορίας των ιδεών του δέκατου ένατου αιώνα, την ξενομανία:

«Σείς, άλλοτε, περιδοξοί υίοι τῆς χρυσῆς νίκης,  
Σήμερον φαίνεσθ' ἔνοχοι, ἄξιοι καταδίκης  
Πιθηκικῶς μιμούμενοι τὰ ἔθιμα τῶν ξένων,  
Καὶ συμβουλὰς, ἀκούοντες ἀνδρῶν, διεφθαρμένων ...

<sup>14</sup> Βλ. αναλυτικά Κωνσταντῆ Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *ό.π.*, σ. 154 κ.ε.

<sup>15</sup> Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1991.

<sup>16</sup> Άννα Ταμπάκη, *Η Νεοελληνική Δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup> -19<sup>ος</sup> αι). Μία συγκριτική προσέγγιση*. β' έκδοση, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 113-114.

<sup>17</sup> Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, *ό.π.*, σ. 231, και Άννα Ταμπάκη, *Η Νεοελληνική Δραματουργία*, *ό.π.*

*Κι' ἀπεκδυθέντες τὴν ἰσχὺν γενναίων φρονημάτων  
Τύποι, ἀντὶ νὰ γίνεσθε, λαμπρῶν παραδειγμάτων,  
Ἔγειν' ὁ μὲν, ὑπόδουλος τοῦ Ῥήγα, καὶ τοῦ Ἄσσου  
Κι' ὁ ἕτερος, ἐκθειαστῆς θεομῶς, τῆς Ῥίτας Βάσσου».<sup>18</sup>*

Δύο τα δεινά λοιπόν που διαβρώνουν το «υψηλό φρόνημα των Ελλήνων», η διαδεδομένη χαρτοπαξία (την οποία σατιρίζει κατ'επανάληψη στον *Τοξότη*) και το μελόδραμα, που προστίθεται στις πολιτικές φατρίες και έτσι, εκτός από Ναπαιούς και Συνταγματικούς, τους Καϊρειούς και Συνοδικούς, Αγγλίζοντες, Γαλλίζοντες, Ρωσοσίζοντες, Γερμανίζοντες, Φαναριωτίζοντες, κτλ., «ἔχουμε λοιπόν τώρα τοὺς Βασίλους, Ῥιτοῖους και Λουλίους θεατρικούς φατριαστάς. Δὲν εἶναι τῆ ἀληθεία λυπηρὸν καὶ γελοιωδέστατον ἐνταυτῶ, νὰ βλέπη τις τοὺς παλιούς πατέρας τοῦ ἔθνους, νὰ γίνωνται παλίμπαιδες...».<sup>19</sup>

Στο πρώτο φύλλο του περιοδικού δημοσιεύεται κείμενο με τίτλο «Ἡ θεατρικὴ ἔρις»· πρόκειται για εκτενὴ συζήτηση που διαδραματίζεται σε ἓνα καφενεῖο της εποχῆς. Ἡ εισαγωγικὴ περιγραφή εικονίζει με ακρίβεια τὴν κοινωνικὴ σύνθεση των θαμῶνων και τις υποβόσκουσες κοινωνικὲς και ιδεολογικὲς ἀντιθέσεις:

«(...) εἰς μίαν γωνίαν ἐκάθητο, ἔχων τὸν ἓνα πόδα ἐπὶ τοῦ ἄλλου, φουστανελλοφόρος τις, ἐν Πειραιεῖ κατοικῶν, ἔξ ἐπαγγέλματος χαρτοπαίκτης, πλησίον δε τούτου γέρων τις με ὀμματούαλια ἐπὶ τῆς ῥίνος, ἀνεγίνωσκε τὰς Γαλλικὰς ἔφημερίδας προσεκτικώτατα. Εἰς τὸ ἀπέναντι μέρος, ἔξοχώτατος τις πρῶν Ὑπουργός (...). Εἰς τοῦτου δὲ τὰ δεξιὰ, ἴστατο καπνίζων, μ' ὄλον τὸ μισάνθρωπον ἦθος αὐτοῦ, βουαρὸς τις πρῶν μὲν εἰς τὴν πατρίδα του μὴ λωνᾶς νῦν δ' ἐν Ἑλλάδι ἔχων ἀποδοχὰς μεγάλου βαθμοῦ, καὶ πλησίον τούτου φουστανελλοφόρος τις ἀγωνιστής, τρεῖς ἐπὶ τοῦ σώματος φέρων πληγὰς, τὴν δὲ κεφαλὴν ἐστηριγμένην ἐπὶ τῆς χειρὸς ἔχων, ἐσκέπτετο, ἴσως πῶς νὰ δώκῃ τροφὴν κατ' ἐκείνην τὴν ἡμέραν, εἰς τὰ λιμώττοντα τέκνα του· ἀριστερόθεν δὲ πάλιν τούτου, δύο πανέκλαμπρα μέλη τῆς πηθικίζουσῆς Ἀθηναϊκῆς νεολαίας, καθήμενα ἔπινον με πολλὴν εὐγένειαν τὸ παχύτατον τῆς Σιολάτας ποτόν».<sup>20</sup>

Οἱ νεαροὶ ἀρχινοῦν ἀναμεταξύ τους συζήτηση και ὁ λόγος εἶναι γιὰ τὴ *Νόρμα* που παραστάθηκε τὴν προηγουμένη.<sup>21</sup> Με ρομαντικὲς ἐξάρσεις («δι' ὕφους ῥομαντικωτάτου») ἐκθειάζει ὁ νεαρός που εἶδε τὴν παράσταση τὸ ἔργο, τὴ σκηνογραφία, τὴν αἰοιδό. Ὅλοι παίρνουν διαδοχικὰ μέρος στὴν συζήτηση, ὁ χαρτοπαίκτης ἀπὸ περιέργεια, ὁ βουαρὸς ἀποφαίνεται περιφρονητικὰ πῶς στὴ χώρα του τὸ θέατρο εἶναι καλύτερο, ὁ ἀγωνιστής θίγεται, οἱ νεαροὶ διαπληκτίζονται γιὰ τὸ ποιά εἶναι ἡ καλύτερη ἀπὸ τις τρεῖς γνωστὲς πριμαντόνες και φθάνουν σε σοβαρὴ λογομαχία, ὥσπου παρεμβαίνει ὁ λόγιος:

«(...) Πλὴν δὲν πταίετε σεῖς, ἀλλ' οἱ αἴτιοι τῆς συστάσεως τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου εἰς τόπον ὁποῦ ἔπρεπε νὰ προηγηθῇ τῶν ἠθῶν ἢ μόρφωσις». Και συμπληρώνει πῶς κάτω: «Δὲν ἀγνοεῖς, νομίζω, ὅτι τὸ θέατρον, ἡ θαυμασία αὕτη τῶν προπατόρων μας ἐφεύρεσις, γέινεται οὐχὶ μικρὰς ὠφελείας πρόξενος εἰς τοὺς κοινωνικῶς ζῶντας ἀνθρώπους, διατὶ εἶναι **τρόπον τινὰ σχολεῖον τοῦ λαοῦ** [ἡ υπογράμμιση δική μου]. Ὅθεν καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα,

<sup>18</sup> Απόσπασμα ἀπὸ τὸ σατιρικὸ σιχουόρηγμα «Ἡ Εικοστὴ Πέμπτῃ Μαρτίου», *Ὁ Τοξότης*, σ. 9.

<sup>19</sup> *Ὁ Τοξότης*, σ. 9.

<sup>20</sup> *Ὁ Τοξότης*, σσ. 19-20.

<sup>21</sup> Οἱ πρώτες παραστάσεις τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἦταν ἡ «Lucia di Lamermoor» τοῦ Donizetti (6.1.1840) και ἀκολούθησαν ἡ

ήτις ἀπὸ τοῦ βορβόρου τῆς ἀμαθίας καὶ βαρβαρότητας ἐξεληθοῦσα, ἄρχεται ἤδη νὰ κατατάττεται εἰς τὴν σειρὰν τῶν πεφωτισμένων καὶ εὐνομουμένων τῆς Εὐρώπης ἐθνῶν, ἦτον ἀναντιδρότως ἀναγκαῖον ἔν θεάτρον, τὸ ὁποῖον ἤθελεν ὄχι ὀλίγον συντελέσει εἰς τὴν ταχύτεραν τῶν ἐλληνικῶν πνευμάτων ἀνάπτυξιν· διότι διὰ μὲν τῆς *τραγωδίας* ἤθελεν ἐξάπτεσθαι τὸ γενναῖον τοῦ πατριωτισμοῦ φρόνημα, καὶ διεγείρεσθαι ἡ ἐπιθυμία τῆς μιμήσεως πράξεων σπουδαίων, καὶ κατορθωμάτων ἡρωϊκῶν· διὰ δὲ τῆς *κωμωδίας* ἤθελεν μορφόνεσθαι [sic] τὰ εἰσέτι ἐκ τῆς πολυχρονίου δουλείας βαρβαρικά ἦθη μας (...).<sup>22</sup>

Ο λόγος συνεχίζει για το μελόδραμα, με αφορμή τον *Κουρέα της Σεβίλλης*, που ανέβηκε κι'αυτό προσφάτως στο Θέατρο Αθηνών. Ασκείται κριτική στο πλεονάζον ερωτικό στοιχείο («δὲν θέλεις εὐρεῖ ἄλλο, εἰμὴ λῆρον ἐρωτικόν»)<sup>23</sup> καὶ στην παραβίαση των κανόνων της ευπρέπειας. Το επιχείρημα του χαρτοπαίκτη πως η μουσική εξημερώνει την ψυχή και καταπραΰνει τα ἦθη, το αντιπαρέρχεται ο λόγιος επισημαίνοντας πως στην περίπτωση του μελοδράματος η μουσική παρέχεται ως απλή ηδονή χωρίς ηθικό όφελος και πως «ἡ χαῦνος αὐτῆ ἄρμονία δὲν καταπραΰνει, ἀλλὰ μᾶλλον ἐξάπτει τῶν παθῶν τὴν κάμνον (...).<sup>24</sup>

Καταλήγει σε μιαν αξιολογική αποτίμηση, που βρῖσκεται και αυτή, ας μου επιτραπεί να το επισημάνω, σε πλήρη αρμονία με τις ιδέες που ἐξέθρεψε ο Διαφωτισμός μα και με τις αντιρρήσεις που διατυπώθηκαν σποραδικά κατά την προεπαναστατική περίοδο και στα χρόνια του Αγώνα.<sup>25</sup>

«Περιῆλθον κύριοι τὴν Εὐρώπην, ἦκουσα εἰς τοὺς Παρισίους, τὰ μελοδράματα, ἀλλ' ἦκουσα προσέτι καὶ τὰς Τραγωδίας τοῦ *Βρούτου* καὶ *Τιμολέοντος*, καὶ αἱ τρίχες μου ἠνορθώθησαν ἀπὸ τὰς φιλελευθέρους αὐτῶν ἐννοίας· ἦκουσα τὰς ἀμμήτους *Κωμωδίας* τοῦ Μολιέρου, τὸ κάτοπτρον αὐτὸ τῶν ἀνθρωπίνων ἀδυναμιῶν· λυποῦμαι δὲ προβλέπων σήμερον εἰς τὴν Ἑλλάδα τὴν χαῦνον παντός γενναίου φρονήματος».<sup>26</sup>

Το ερώτημα τίθεται δηλαδή κατά τη γνώμη μου γύρω από την αποδοχή της διάκρισης της θεατρικής λειτουργία σε *εύκολο* (και διασκεδαστικό) είδος και σε *υψηλό* και *διδασκτικό*, κατά συνέπεια σε μια ελαφριά αντίληψη του θεάματος, που εκπροσωπείται από την όπερα, αντίληψη στην οποία αντιτίθεται με σθένος και με επιχειρήματα αντλημένα από το ιδεολογικό οπλοστάσιο των Φώτων η μερίδα του πνευματικού κόσμου που είναι προσδεδεμένη στην αποκλειστικά «διδασκτική» λειτουργία του θεάτρου.<sup>27</sup>

Διττό σχήμα που απεικονίζεται ωραία σε ένα άλλο εκτενές κείμενο περί θεάτρου, με τίτλο «Ολίγα θεατρικά»<sup>28</sup> στο οποίο ο Ορφανίδης καταφέρεται κυρίως κατά του Αριστία. Θα αντιπαρέλθω τα της

«Chiara di Rosenberg» του Ricci, «Il barbiere di Siviglia» του Rossini και η «Norma» του Bellini. Βλ. Κωνσταντζα Γεωργακάκη, *ό.π.*, σ. 144.

<sup>22</sup> *Ο Τοξότης*, σσ. 23-24. Αυτό το διττό σχήμα διατυπώνεται ἄλλωστε και στο προγραμματικό κείμενο του Κ/νου Κυριακού Αριστία «Πρόσκλησις περὶ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου»: «(...) Θεάτρον ἑλληνικὸν [ὄποι] καὶ νὰ παριστάνωνται μόνον ἠθικαὶ [τραγωδία], ἀρμόζουσαι εἰς τὰς ιδέας καὶ τὸν ἑλληνικὸν χαρακτήρα, θεάτρον [καὶ ἐδὼ περὶν ἀπροφανῶς στο εἶδος τῆς κωμωδίας] εἰς τὸ ὁποῖον θέλουσι στηλιτεῦσθαι ἡ φιλαργυρία, ἡ ἄσωτεία, ἡ ὀλιγογρία, ἡ κολακεία, τὸ ἀφιλόπατρι, ἡ χαμέρπεια, ἡ διχόνοια, ἡ μισανθρωπία καὶ ἡ δουλοφοροσύνη». Λάσκαρης, τ. Β', *ό.π.*, σσ. 270-271.

<sup>23</sup> *Ο Τοξότης*, σ. 25.

<sup>24</sup> *Ο.π.*, σ. 26.

<sup>25</sup> Βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Ἡ ἀμφισβήτηση τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ Διαφωτισμὸ» *Ζητήματα ἱστορίας τῶν νεοελληνικῶν γραμμάτων. Αφιέρωμα στὸν Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παράτηρησις, 1994, σσ. 191-201. Καὶ Ἄννα Ταμπάκη, «Ἡ ὀπτική τοῦ Κοραΐ για τὴν λογοτεχνία καὶ τὸ θεάτρο», *Παράβασις/Parabasis*, *ό.π.*, ἰδίως σ. 97 κ.ε. Τῆς ἰδίας, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses compasantes sociales, idéologiques et esthétiques* (EHESS, Παρίσι 1995), Lille, Diffusion Septentrion, Presses Universitaires 2001, σσ. 382-391.

<sup>26</sup> *Ο Τοξότης*, σ. 27.

<sup>27</sup> Ἄννα Ταμπάκη, *Ἡ Νεοελληνικὴ Δραματολογία*, *ό.π.*, σ. 114.

<sup>28</sup> *Ο Τοξότης*, τχ. Ἰαν.-Μάρτ. 1841.



διαμάχης που έχουν και αυτά το ενδιαφέρον τους, τον χλευασμό και τις πλείστες κατακρίσεις του Ορφανίδη για την υποκριτική του Αριστία αλλά και τις πραγματικές προθέσεις του ερχομού στην Αθήνα. Συγκρατώ την ακόλουθη αντιρρητική διατύπωση:

«Ἐσφαλμένως τινές κρίνουσιν ὅτι τὸ Θέατρον δὲν εἶναι σχολεῖον τοῦ Λαοῦ· ἦτον, μᾶς λέγουσι, τότε ὅτε ἀγνοουμένης τῆς τυπογραφίας, συνήθουζον οἱ Εὐριπίδαι, Σοφοκλεῖς, Αἰσχύλοι, Ἀριστοφάνεις, καὶ Μένανδροι, τρεῖς χιλιάδας λαοῦ, καὶ ἀναμιγνύοντες τὴν ξηρὰν διδασκαλίαν μὲ τὴν διὰ τῶν αἰσθήσεων ἡδονήν, ἐνέσπειρον εἰς τὰς ψυχὰς τῶν τὸν πρὸς τὴν Ἐλευθερίαν ἔρωτα, τὴν εὐσπλαγχνίαν, τὰ γενναῖα φρονήματα, ἢ ἀπεδείκνυον τὸ γελοῖον τῶν ἀνθρωπίνων ἀδυναμιῶν, ἀλλὰ σήμερον δυνάμεθα εἰς τὸν κοιτῶνα μας μόνον νὰ διδασκώμεθα ἀναγινώσκοντες δράματα. Εἰς τὸ θέατρον λοιπὸν δὲν σιγνάζομεν διὰ νὰ ὠφελούμεθα, ἀλλὰ διὰ νὰ διασκεδάζωμεν τὸ μῆκος τῶν χειμερινῶν νυκτῶν, καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ ὡς μάλλον ἡδυνόμενοι εἰς τὸ Ἰταλικὸν μελόδραμα, προκρίνομεν αὐτὸ τῶν κωμωδιῶν καὶ τραγωδιῶν».<sup>29</sup>

Ωστόσο, συμπεραίνει ο αρθρογράφος η δραματική ποίηση είναι διδασκαλία ἤθους, απαραίτητο συστατικό ενός έθνους και μιας νεοπαγούς κοινωνίας, όπως η αθηναϊκή. Θεατρική παιδεία με διδακτικό και παιδευτικό χαρακτήρα χρειάζεται για να διαλύσει τα «ζοφώδη τῆς ἀμαθίας νέφη» ο πολίτης της τρίτης τάξεως, ο τεχνίτης, ο αναλφάβητος, ο αγωνιστής και πληγωμένος στρατιωτικός. Προβληματισμός που φαίνεται να συνεχίζει, σε γενικές γραμμές, με τις εκρήξεις που επιβάλλει η αναμέτρηση με τη ζώσα πραγματικότητα, τις αντιλήψεις που κυοφορήθηκαν και εκφράστηκαν στους κόλπους του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Το θέμα δεν εξαντλείται όμως εδώ και ασφαλώς αξίζει περαιτέρω μελέτης, σε σχέση με τα ιδεολογικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, αναψηλαφώντας, αναθεωρώντας ενδεχομένως εν μέρει και εν πάσει περιπτώσει εμπλουτίζοντας τα ερμηνευτικά μας κριτήρια.

<sup>29</sup> Ο.π., σσ. 106-107.



ΓΙΩΡΓΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ

ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΚΑΡΥΔΗΣ ΚΑΙ ΜΙΧΑΛΗΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΗΣ:  
ΔΥΟ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΠΟΥ ΓΝΩΡΙΖΑΝ ΤΑ ΕΞ ΕΥΡΩΠΗΣ ΡΕΥΜΑΤΑ  
ΑΛΛΑ ΔΕΝ ΧΡΩΣΤΟΥΝΕ ΔΑΝΕΙΚΑ\*

**Δ**εν είμαι μελετητής, ούτε αναλυτής, μήτε επιστήμονας, μάλλον αυτοδίδακτος μάστορας. Φρόντισα κι έμαθα λίγα από την ιστορία μας, του θεάτρου, γιατί λαός που δεν πατάει στην παράδοση του στέκεται στο ένα πόδι. Λίγα προλογικά για το χθες και για το σήμερα, επιγραμματικά. Κρατώ στα χέρια μου έναν κατάλογο ενδεικτικό, τίτλων έργων από το 1836, που θαρρώ γράφτηκε ο *Λεπρέντης* μέχρι το 1894, που έγινε η πρώτη μάζωξη για να συσταθεί η Εταιρία των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και μέσα σ' αυτόν υπάρχουν και μεταγενέστερα. Εάν ανατρεξουμε, ενδεικτικά πάλι, αυτόν τον κατάλογο βλέπουμε κάποιους τίτλους όπως: *Άγις ο Ευδαμίδας*, *Αγώνες του Σουλίου για την πατριδα*, *Αθανάσιος Διάκος* (5 θεατρικά έργα), *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* (κωμωδία), *Αλώπηξ κολοβή* (κωμωδία), του Ραγκαβή, *Άπαντα τα Φιλολογικά*, *Απάτη αντί απάτης* (Κορομηλάς), *Αττικά νύκτες*, *Βαβυλωνία* η μεταγενέστερη και πάει λέγοντας μέχρι το τέλος, 500 τίτλοι από τους οποίους απορρέει η ιθαγένεια. Καλά ή κακά έργα, μέτρια ή σπουδαία, διακρίνονται για το ιθαγενές. Και το ιθαγενές, εάν το έργο ευτυχήσει από το συγγραφέα, από τη γέννα του, εάν ευτυχήσει και στις συνθήκες που θα το καλωσορίσουν, μπορεί να γίνει και παγκόσμιο.

Παράλληλα λοιπόν μ' αυτούς τους τίτλους ν' αναγνώσουμε μερικούς συγγραφείς της εποχής: Χουρμούζης, Κορομηλάς, Σούτσος Γεώργιος, Α. Ρ. Ραγκαβής, Δημήτρης Κόκκος, Βασιλειάδης Σπυριδών, Δημήτρης Βυζάντιος, Τιμολέων Αμπελάς, Ηλίας Καπετανάκης, Σπυριδών Περεσιιάδης, Πολύβιος Δημητρακόπουλος, Δημήτριος Βερναρδάκης, Δημήτριος Καμπούρογλους, Ραγκαβής Κλέων, Μελισσιώτης Πανάγος, Αλέξανδρος Σούτσος, Γιάννης Καμπύσης, Δ.Γ.Κ. με τον εκπληκτικό *Μισέ Κωξή* –δεν έχει παιχθεί ακόμα, κάποιος αποπειράθηκε να το παίξει μεταφρασμένο!– Ευανθία Καϊρη, Ναπολέον Λαπαθιώτης, Σούτσος Παναγιώτης, Αντωνιάδης Αντώνιος, Σοφοκλής Καρύδης, Μωραϊτίδης Αλέξανδρος, Ιωάννης Ζαμπέλιος, Βλάσης Γαβριηλίδης, Δημοσθένης Μισιτζής, Γεώργιος Σουρής, Ευάγγελος Παντόπουλος, Γιάννης Ψυχάρης, Σαβόγιας Ρούσμελης. Ενδεικτικά τα ονόματα. Το 1908 γίνεται το καταστατικό της Ε.Ε.Θ.Σ., ένα κείμενο υψηλής γραφής και ενδιαφέροντος. Το 1901 έχουμε το Βασιλικό Θέατρο, τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου και το *Λίγο απ' όλα*, την επιθεώρηση. Πρώτη γενιά ηθοποιών, δεύτερη και σημαντικότερη γενιά ηθοποιών, Φώτος Πολίτης, που γιορτάζεται, Ροντήρης, Μιχαηλίδης Κωστής, Μουζενίδης, Κατσέλης κ.ά.

Παράλληλα, έχουμε τα ρεύματα του θεάτρου μας: το κωμειδύλλιο, την ηθογραφία, το αστικό θέατρο-Ξενόπουλος, η αστική κωμωδία, το ποιητικό θέατρο για να φθάσουμε στη γενιά του Καμπανέλλη. Θα

\* Απομαγνητοφώνηση της ομιλίας του.

είμαι σύντομος στα ονόματα, γιατί τα ονόματα κουράζουν αλλά πρέπει να ειπωθούν και θα εξηγήσω πιο κάτω το λόγο, διότι εδώ στο Πανεπιστήμιο γίνεται δουλειά. Η γενιά του Καμπανέλλη λοιπόν, έχουμε και λέμε: Αναγνωστάκη Λούλα, Ανδρεόπουλος Βασίλης, Βιτάλη Λεία, Γαλανός Αλέκος, Γιαλαμάς Ασημάκης, στα ογδόντα του χρόνια έχει τέσσερα έργα από την από δω μεριά, δεν είναι μόνο η αστική κωμωδία, Γκούφας Ευάγγελος, Δημόπουλος Ντίνος, Διαλεγμένος Γιώργος, Δοξαράς Χρήστος, Δωριάδης Αντώνης, Ευθυμιάδης Μήτσος, Καμπανέλλης Ιάκωβος, ο γενάρχης μας, Κεχαϊδής, Κορδάτος Δημήτρης, Κοροβέσης, ο Λαζαρίδης ο Γιώργος, η Λαμπαδαρίδου-Πόθου Μαρία, ο Μανιώτης ο Γιώργος, ο Μάτεσης ο Παύλος, ο Μέντης ο Παναγιώτης, η Κωστούλα Μητροπούλου, καλή της ώρα είναι άρρωστη, ο Βασίλης Μητσάκης, ο Μιχαηλίδης, ο Μουρσελάς, ο Οικονομίδης ο Γιάννης, καλός αλλά δεν τον ξέρουμε, ο Παπαδογιώργος ο Σπύρος, ο Γιάννης Παπάζογλου, ο Γιώργος Παπακυριάκης, η Έλενα Πέγκα, ο Νότης Περγιάλης, ο Νίκος Περέλης, ο Μάριος Ποντίκας, ο Δημήτρης Ποταμίτης, ο Χρήστος Σαμουηλίδης, ο Γιώργος Σκούρτης, ο Αλέξης Σολομός, ο Τακόπουλος ο Πάρις, ο Τσικληρόπουλος ο Μπάμπης, ο Γιώργος Χασάπογλου, ο Γιώργης Χριστοφιλάκης και ο Χρυσούλης ο Γιάννης. Να προσθέσουμε σ' αυτούς τον Στρατή Καρρά, το Βασίλη Ζιώγα και τον Αλέξη Σεβαστάκη, τους οποίους χάσαμε. Δεν βάζω μέσα την αστική κωμωδία, Ψαθάδες, Σακελλάριους, Γιαννακόπουλους, Πρετεντέρηδες, Τσιφόρους, Βασιλειάδηδες, Γιαννουκάκηδες, όλοι σπουδαίοι. Έτσι λοιπόν έχουμε ένα πολύ μεγάλο σμάρι θεατρικών δημιουργών μετά το 1821 μέχρι και το 1894, ένα δεύτερο σμάρι μέχρι το 1940 και μετά είναι η μεγάλη σχολή των νεοελλήνων δραματουργών, που ας μου επιτραπεί εν σεμνότητι να σας πω ότι είναι η καλύτερη στην Ευρώπη διότι έχω δει 1650 παραστάσεις έξω και μπορώ να έχω έναν προσωπικό λόγο.

Και έρχομαι στο θέμα. Συνεβίωνα μ' ένα κορτσόκον, με το οποίο ήμουν ερωτευμένος. Και μου λέει ένα βράδυ, Βοήθησέ μας ν' ανεβάσουμε το *Λεπρέντη*. Όχι λέω και κοιμήθηκα. Τη νύχτα άρχισα να έχω τύψεις. Λέω, αγαπάς μια γυναίκα κι έχει κάνει τόσα για σένα, πώς πετάς ένα όχι και κάνω διανομή τη νύχτα, διότι αυτή η ομάδα διαλυότανε και ξαναδιαλυόταν. Αφού κάνω τη διανομή λέω να το ξεπετάξω το έργο. Πάω σ' ένα μαγαζί μου της Καλλιθέας, 150 τ.μ., χώρος μπόλικος. Κάνω την πρόβα εκεί, ξεπετάω την πρώτη εικόνα άντε και τη δεύτερη, κάνω την τρίτη εικόνα και σταματάω. Λέω, με συγχωρείτε, βρε παιδιά αυτός εδώ είναι μεγάλος συγγραφέας και εγώ δεν ξέρω ποιος είναι. Σηκώνομαι λοιπόν και πάω στο Φίλιππο το Βλάχο που είχε Μαυρομιχάλη επάνω ένα χειροποίητο τυπογραφείο. Ρε Βλάχο, μήπως ξέρεις ποιος είναι ο Μιχάλης Χουρμούζης; Σηκώνει τα δυο χέρια, με σημαδεύει και μου τα ρίχνει. Λέω, εντάξει, το πήρα το μήνυμα, πού να πάω να μάθω; Μου λέει στον Παπαϊωάννου ή στο Δεληβοριά. Βάζω κάτω τα ονόματα, Δεληβοριάς, λέω, καλό μου ακούγεται. Πάω στο Μουσείο Μπενάκη, ένας άντρας αρχοντικός, ωραίος, του λέω θέλω να μου πεις ποιος είναι ο Χουρμούζης. Μου λέει τράβα κάτω στο υπόγειο. Ήταν εκεί μια κυρία, της είχε τηλεφωνήσει, θα σου δείξει. Πάω κάτω, βγάζει τις αμπάρες, μπαίνω μέσα, μένω μισή ώρα και λέω φεύγω και θα ξανάρθω. Παίρνω μια φωτογραφική μηχανή, τραβάω χίλια slides. Εκεί ανακαλύπτω μια άλλη Ελλάδα, εκεί ανακαλύπτω και τον Ορφανίδη και τον Σκοντζόπουλο, που θ' αναφερθώ μετά.

Κάπως μορφωμένος πλέον στήνω την παράσταση στο θέατρο της Καισαριανής, ένα θεατράκι 24 θέσεων. Έρχεται ο Πηλιχός, φεύγει στο διάλειμμα για να προλάβει *Τα Νέα*. Έρχεται ο Γεωργουσόπουλος και γράφει «Τα νήματα της παράδοσης στην Καισαριανή βρεθήκανε» και εκεί διερωτάται αν ήξερε ο Χουρμούζης το Γκόγκολ, αν ήξερε το Μολιέρο. Οι πληροφορίες που είχαμε τότε ήταν ότι δεν παίχτηκε όσο ζούσε, αργότερα ο Γ. Χατζηδάκης είπε ότι κάπου έχει παιχτεί. Εκεί λοιπόν αρχίζω πλέον

και ασχολούμαι μ' αυτόν, τον πατέρα της ελληνικής κωμωδίας, με τη γλώσσα του, με τους ήρωες του, με το βιογραφικό του, βουλευτής με τη φουστανέλα πήγαινε στη βουλή. Το *Λεπρέντη* τον έγραψε εμπύρετος σε πέντε μέρες και από τότε καταπιάνομαι, όταν το φέρει η περίπτωση μ' αυτό το μεγάλο κωμωδό, ο οποίος βεβαίως δεν παιζεται αλλά κάποτε - κάποτε τον ενθυμούνται.

Εδώ θα μου επιτραπεί να κάνω εν τάχει και μια παράβαση, επειδή σ' εκείνες τις μέρες της απελευθέρωσης οραματίζονταν Πανεπιστήμιο. Ποιος θα τόλεγε 150, 180 χρόνια μετά ότι θάμπαινε το θέατρο στο Πανεπιστήμιο. Είναι πολύ σπουδαίο αυτό και επειδή τώρα τελευταία γίνεται από σας τους δασκάλους μια ευρύτατη έρευνα γύρω από τα έργα που έχουν παρουσιαστεί την τελευταία σαρανταετία, θέατρα που επιχορηγήθηκαν και ανέβασαν ελληνικά έργα, έφθασαν και στο δικό μου θέατρο, που λόγω σεισμών έκλεισε, τις «Μάσκες», και μια κοπελιά θεατρολόγος έκανε εμπειριστατωμένη δουλειά. Αυτή λοιπόν η πρωτοβουλία είναι από τα πιο σημαντικά πράγματα, καθώς και τα εκδοτικά, που βλέπομε απ' έξω διότι απ' αυτήν την ιστορία, αυτήν την καταγραφή θα βγει για τις μελλούμενες γενιές αλλά και για σας που θητεύετε στο Πανεπιστήμιο, θα βγει ένας λόγος, πώς σώζεται η ελληνική γλώσσα, πώς μιλιέται, πώς γράφεται ένα έργο. Είναι καταπληκτικό πως με τον κ. Χατζηπανταζή συναντιέμαι για πρώτη φορά και έχει γράψει μια εκπληκτική κριτική για το πρώτο θεατρικό μου έργο, τόσο που με βασάνισε διότι μπήκε στα χωράφια μου. Ποιος είναι αυτός λέω, που μπαίνει στα χωράφια μου; Ήξερε τα μυστικά, πώς έκανα εγώ το έργο μου και με είχε ένα χρόνο στην τσίτα. Αυτές είναι εκλεκτικές συγγένειες και συναντήσεις. Δεν απαντιέται εύκολα όξω. Και δεν μιλάω για τους αλλουβρέχηδες κριτικούς, μιλάω για τους μνημένους που αγαπούν τη γλώσσα και τον τόπο. Υπήρξε αυστηρός κριτικός. Πελέκι κράταγε, δεν κράταγε πέννα και καλά έκανε. Λοιπόν, έχω να πω και τελειώνω την παράβαση για να πάω στο Σοφοκλή, για τον κ. Γεωργουσόπουλο, τον Νέστορα του θεάτρου μας, για τον κ. Βάλτερ Πούχγκερ, που βλέπω εδώ μπροστά μου και κάθε φορά γλυκαίνει η ψυχή μου όταν τον βλέπω, για τον κ. Ευαγγελάτο, τον κ. Μαυρομούστακο, τον κ. Σπάθη, τον κ. Δεληβοριά, τον κ. Πλωρίτη, τον κ. Βαγενά, τον κ. Βιβιλάκη, την κ. Μπακονικόλα, την κ. Μουζενίδου, την κ. Μαράκα, την κ. Ταμπάκη, την κ. Βασιλάκου και ας μου συγχωρηθεί γιατί δεν γνωρίζω όλο το επιτελείο του Πανεπιστημίου, έχω να σας μεταφέρω από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων την αγάπη μας και την ευγνωμοσύνη μας διότι επιτελείτε ένα έργο σημαντικό.

Κι έρχομαι τώρα στο Σοφοκλή τον Καρύδη, διότι οι προσλαμβάνουσες που έχουμε εμείς οι πρακτικοί του θεάτρου είναι πάντοτε μέσα από τα έργα τους. Ήξερα λοιπόν και πάλι για το Σοφοκλή Καρύδη λίγα πράγματα. Αλλά ωστόσο ήξερα ότι είχε γράψει μια θεατρομονογραφία, το *Φλόαρο*, και επειδή στο θέατρό μου δεν είχα χρήματα για ν' ανεβάσω ένα έργο με περισσότερους από δύο ηθοποιούς ή από τρεις, ανεβάσαμε έργο με έναν ηθοποιό. Πενία τέχνας κατεργάζεται. Ψάχνω για τον ηθοποιό, μου 'ρχονται κάτι κουλτουριάρηδες. Λέω πώς ν' ανεβάσω το Σοφοκλή Καρύδη με δαύτους; (το λέω χαϊδευτικά το δαύτους). Μέσα σ' αυτούς ερχόταν ένας, καθάριζε το θέατρο κι έλεγε: Δε φεύγω εγώ, εδώ είμαι. Και ξαφνικά αρχίζω να ρέπω προς αυτόν που ήξερε να καθαρίζει. Πώς σε λένε; Λέω. Αβραάμ Πελαΐδη. Α, ωραίο όνομα. Από πού είσαι; Πόντιος, μου λέει. -Προσλαμβάνεσαι. Και ξεκινάμε μια περιπέτεια με αυτόν το *Φλόαρο* για να προσεγγίσουμε το Σοφοκλή Καρύδη, ο οποίος έγραψε 30 τόσες θεατρομονογραφίες, δεν ξέρω πόσες υπάρχουν στο Θεατρικό Μουσείο ή αλλού, 5-6 θεατρικά έργα, 5-6 εφημερίδες άνοιξε και του τις κλείσανε, άλλα τόσα περιοδικά άνοιξε και του τα κλείσανε και επέμεινε μέχρι το τέλος.

Εδώ κάνω μια παραπομπή και τελειώνω. Το χρωστάω στο Σκοντζόπουλο. Ο Σκοντζόπουλος είναι ο

δεύτερος Θέσπις εν Ελλάδι. Εκεί που είναι τώρα η Τράπεζα, Αιόλου κι απέναντι το Ταχυδρομείο έστησε ένα παράπηγμα. Το 'χε δημοσιεύσει ο Μάριο Βίτι ή ο Λάσκαρης. Το παράπηγμα αυτό το ξύλινο είχε απ' έξω την ελληνική σημαία επάνω και όταν έμπαινες μέσα δεξιά κι αριστερά ήταν το κοινό. Λοιπόν αυτός ο Σκοντζόπουλος ανέβασε 12 έργα μέσα σε μια θεατρική περίοδο. Ο ιστορικός αναφέρει ότι όταν ανέβασε τον *Πασά της Σκόδρας* είχε δύο ηθοποιούς, που ερμήνευαν τους ρόλους, από τη μια μεριά ο πασάς με το σαρίκι και από την άλλη ο Μάρκος Μπότσαρης. Γινόταν μια σκηνή βαρβάτη και πάνω στον καυγά, τραβάει μια πιστόλα ένας θεατής θερμοάιμος από κάτω και σημαδεύει τον ηθοποιό που έπαιζε τον πασά. Την έφαγε στο σαρίκι και τη γλίτωσε. Αυτό ήταν το πρώτο κοινό. Έπειτα είχε μια ατυχία. Φυσάει ένα βράδυ ζόρικα και την παίρνει τη σκηνή και την πάει τέρμα στα Πατήσια. Την ξαναβάζει επάνω και στη συνέχεια έρχεται η βουαρέζικη αστυνομία και του κλείνει το θέατρο. Μετά κάνει μια ξυλαποθήκη θέατρο, πάει η βουαρέζικη αστυνομία, βάζει λουκέτο, αρνήθηκε να βγει έξω, έμεινε μέσα κι έσκασε. Αυτή ήταν η αναφορά στο Σκοντζόπουλο.

Έρχομαι στο Σοφοκλή τον Καρύδη, με δυο λέξεις για να μη σας κουράσω. Λοιπόν παίρνω το έργο στα χέρια μου και λέω τι είναι τούτο. Δασκαλεμένος από το *Λεπρέντη* είχα πιο ανοιχτά τ' αυτιά μου ν' ακούσω πρώτα απ' όλα τη γλώσσα. Μετά προχωρώ στον ήρωα, έχω και τον Πελαΐδη δίπλα, ο οποίος έχει αυτήν την ποντιακή τρέλα την εκπληκτική, μιλάμε για παράδοση πίσω οι Πόντιοι, δεν είναι να παίζεις μαζί τους, είναι σπουδαία φυλή αυτή και μέσα στο αίμα τους έχουν τη γλώσσα του Σοφοκλή Καρύδη. Πηγαίνομε την παράσταση, απ' ότι μου λέει ο ίδιος και από τις δυνατότητες τις δικές μου έπιασε το 30% απ' ό,τι ήθελε. Και μου λέει κάποτε να το ξανανεβάσουμε.

Τρία στιγμιότυπα και τελειώνω μ' αυτόν το σπουδαίο συγγραφέα, που μαζί με τον Καπετανάκη, εκατό χρόνια πίσω, είναι πιο πρωτοπόροι από τον Ιονέσκο. Γνώριζαν θέατρο, πού το μάθανε, ή μήπως τρέχει στο αίμα τους το θέατρο που αυτή η πατρίδα γέννησε; Ο Φλύαρος μπαίνει στο σπίτι και συλλαμβάνει τη γυναίκα του με τον εραστή της. Αν ήταν κανένας Αρκάδας ή Κρητικός θα παίρνε μια κουμπούρα και θα τον καθάριζε. Αυτός πιάνει τον εραστή και αρχίζει να του μιλάει. Τον ενδιαφέρει να εκτονωθεί. Αφού λοιπόν το συγγενικό του περιβάλλον και οι φίλοι του δεν αποδέχονται πια τη φλυαρία του, βουτάει από το δρόμο παραμάσχαλα κάποιον και τον πάει στη σκηνή για να διαπιστώσει ότι μιλάει σε χέρι, γιατί είχε ξεμασχαλιστεί το χέρι και έχει φύγει χωρίς χέρι ο άνθρωπος. Και αυτά το 1860. Και τρίτο και κυριότερο στο τέλος οραματίζεται ότι είναι μέσα στη Βουλή και μιλάει στους βουλευτές για να διαπιστώσει κάποια στιγμή ότι δεν υπάρχει ρουθούνη, είχαν φύγει όλοι. Δεν πειράζει λέει, έχω στα θεωρεία το κοινό μου. Κοιτάει στα θεωρεία, δεν έχει μείνει κανένας και τότε παίρνει ένα ψαλίδι και κόβει τη γλώσσα του. Διερωτώμαι αν σήμερα κάποιος πολιτικός ή κάποιος άνθρωπος της Τέχνης κουβαλάει ψαλίδι για πάσα χρήση.

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ

## Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ ΤΟ 19<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.

### Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ *PRÉCIEUSES RIDICULES* ΚΑΙ Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥΣ ΑΠΟ ΤΟ ΛΑΚΩΝΑ.

**T**ο 1858 κυκλοφορεί στην Ελλάδα από τον Λάκωνα μια διασκευή του έργου του Μολιέρου: *Οι Γελοίες κομψοσύμμενες ή Ξιπασμένες- Les Précieuses ridicules*<sup>1</sup> με τον τίτλο *Αι Κερατοίσσαι*.<sup>2</sup>

Δυο ημιμαθείς επαρχιώτισσες εγκαθίστανται στην πρωτεύουσα: (Παρίσι, Αθήνα). Ξιπασμένες από την μετακίνησή τους, φιλοδοξούν να διακριθούν στις συναναστροφές με τους «τρόπους» του συρμού και κυρίως την κομψοσύμμενα (πρβ. κομψοπρέπεια), την μετά λεπτών δηλ. χρώσεων αμετροεπή επικοινωνία των αισθημάτων και ιδεών για τα πράγματα του κόσμου. Δυο σοβαροί κύριοι (Οι La Grange/ De Croisy/ Ξενοφωντίδης και Χριστόδουλος) που τις επισκέπτονται πρώτοι, καθώς φεύγουν προσβεβλημένοι από τις απορριπτικές κινήσεις- το σοβαρό ύφος δεν συνάδει με τις εκζητήσεις του κομψού- αποφασιζούν να τους δώσουν ένα καλό μάθημα: Στέλνουν τους υπηρέτες τους, μεταμφιεσμένους σε Μαρκήσιο/ Βαρόνο και Υποκόμη/ Κόντε, να αποκαλύψουν, με την τέχνη της ευγενούς φλυαρίας, την κενότητα του πνεύματος των δυο γυναικών. Το παιχνίδι, η *φάρσα* που ακολουθεί, μια παρωδία των ιδεών για τα Γράμματα, την ποίηση, τις τέχνες, αλλά και τον έρωτα, τη ζωή, γελοιοποιεί τις δυο επαρχιώτισσες που, συν τοις άλλοις, καθίστανται θύματα της ευπιστίας τους, αφ' ης δέχονται έναν υπηρέτη ως Μαρκήσιο/ Βαρόνο και έναν άλλο ως Υποκόμη/ Κόντε.

Η διασκευή του Λάκωνος στηρίζεται στην προσαύξηση του Μολιερικού προτύπου με αναρίθμητα *επιθέματα*, φραστικές προσθήκες με βάση τις ευκαιρίες αλλά και ευχωρίες του πρωτοτύπου. Κατά τα άλλα, μεταφράζει στην οικεία γλώσσα, κυρίως το στιχομυθικό διάλογο, με φιλολογική γνώση της Γαλλικής και επίγνωση του πομπώδους ύφους των χαρακτήρων του Μολιέρου.

Οι προσαυξήσεις του Λάκωνος, τα επιθέματα είναι προσκηνικά- πριν δηλ. την είσοδο των δυο υπηρέτων, Σπύρου και Κώστα,<sup>3</sup> ως Βαρόνου και Κόντε στο σύμπαν των δύο γυναικών και σκηνικά, μετά την είσοδο των δύο προηγούμενων στο ίδιο σύμπαν.

<sup>1</sup> Molière, «*Les Précieuses ridicules*» par F. Angué, étude critique illustrée, texte intégral, εκδ. Bordas, Paris 1980.

<sup>2</sup> *Αι Κερατοίσσαι- Les Précieuses ridicules- Η κατά Μολιέρου κωμωδία εις πράξιν μίαν*, υπό Δ. Ι. Λάκωνος, Αθήνησι, τύποις Δ. Α. Μαυρομάτη, 1858.

<sup>3</sup> Ο διασκευαστής εξελληνίζει τα ονόματα των προσώπων, ο Gorgibus, πατέρας της Magdelon γίνεται Κυρ Γιώργης, η υπηρέτρια Marotte γίνεται Ζαμπέτα και ο Almazor Γιακουμής. Ο ίδιος εξελληνίζει και το χώρο. Η δράση από το Παρίσι μεταφέρεται στην Αθήνα, σ' ένα δωμάτιο του σπιτιού του Κυρ Γιώργη.

Τα πρώτα διατίθενται, οργανώνονται με βάση την αρχή της «Προληπτικής απεικόνισης της δράσης». Ο αναγνώστης, θεατής πληροφορείται από τους δύο κυρίους, που μόλις έχουν απρόακτως εξοδεύσει από το προηγούμενο σύμπαν, για την *ορολογία* του, το καθεστώς της κομψότητας.

Ο Λάκων αναλύει και μεγιστοποιεί τις ομόλογες ενδείξεις. Αφ' ης στιγμής απαντά μια *μήτρα*, ένα επικίνδυνο σημείο, γονιμοποιεί το επίθεμά του. Δημιουργεί ποσότητες, blocs πληροφοριών που τις εμφανίζει ως μικροαναλύσεις της *κομψότητας*<sup>4</sup> με άμεσο αποτέλεσμα τη διεύρυνση της δράσης. Η διασκευή του θα επιμείνει σ' αυτό: στις επιτηδευμένες φραστικές προσθήκες που ενσωματώνονται στη δράση, με αποτέλεσμα την «επιδείνωση» του ύφους του πρωτοτύπου. Αυτό που δεν αλλάζει είναι η πλοκή, η πρόοδος της φάρσας με εξαίρεση έναν διάλογο ανάμεσα στις δυο γυναίκες, ένα *excursus*, όπως θα δούμε.

Δίνω ένα παράδειγμα, όπου φαίνεται πώς ο Λάκων απομονώνει τη *μήτρα* στο πρωτότυπο και πώς γονιμοποιεί το επίθεμά του:

LA GRANGE //ΞΕΝΟΦΩΝΤΙΔΗΣ: *Η γελοία κομψοπρέπεια δεν έχει μολυσμένες μόνες τας Αθήνας, αλλά διεδόθη επίσης και εις τας επαρχίας... Τα δε αξιότιμα υποκείμενα των δεν είναι παρά φύσμα επιτηδεύσεως και γελοίας φιλαρσεκείας.*<sup>5</sup>

Η Ελληνική, άλλωστε, πρωτεύουσα μνημονεύεται αρκετές φορές στο διάλογο (Βλ. Σκ. 1, 5, 10, 15). Νέα, ωστόσο, τοπωνύμια αναφέρονται καθ' οδόν, όπως το Δελχί (των Ινδιών) για την κατάδειξη του «αμόρφωτου» της εκείθεν προέλευσης ενός προσώπου (Βλ. Σκ. 5, σ. 9), το Μάστρο- Μαρκάδο της Τήνου για την υπόδειξη του τόπου γέννησης της απαίδευτης υπηρέτριας Ζαμπέτας (Σκ. 7, σελ. 12), το Μενίδι για την περιφρόνηση των Μουσικών από το Σπύρο, που παίζουν ως να εσπούδασαν μουσική εις την εκεί Ακαδημία (Σκ. 15, σελ. 29). Η πολιορκία του Αττας (Σκ. 11 του Γαλλικού πρωτοτύπου) θα γίνει πολιορκία της Σιλιστρίας (Σκ. 12, σ. 24), όπως και η άλωση της Gravelines θα γίνει ημέρα προσβολής του Μαλακώφ, όπου μια σφαίρα διαπερνά ενδόξως τον Κόντε Κώστα. Ο Λάκων θα προσθέσει στον υπερφύλακο λόγο του Σπύρου τους Αβδηρίτες, των οποίων υποτίθεται ότι ο ψευδοβαρώνος παρασύρει τα χειροκροτήματα με τους προπετείς επαίνους για τις ευνοούμενες του τραγουδίστριες της όπερας (Βλ. Σκ. 10, σ. 20). Ο Δαβέλης θα ακουστεί για να υπογραμμίσει την έννοια της ληστείας που επιχειρούν τα βλέμματα της Διαμάντως εις βάρος της καρδιάς του Σπύρου (Σκ. 10, σ. 18). Η κατονομασία, άλλωστε, του Σπύρου ως νέου Ερωτόκριτου ή Αλμυριάδη (Σκ. 10, σσ.15 και 21) θα στίξει τις ενθουσιώδεις εκτιμήσεις των δυο κορασίδων.

Όλο τέλος το ελληνικό κείμενο είναι κατάσπαρτο από Γαλλικές λέξεις και φράσεις, αφού οι δυο ελληνίδες κομψούμενες, μαθαίνουν κατά το συρμό τα Γαλλικά, τόσα ώστε να ποικιλούν τη φλυαρία τους με τις αντίστοιχες γλωσσικές δαντέλες. Αυτές άλλοτε μεταφέρονται από το πρωτότυπο, άλλοτε επινοούνται και διατίθενται από τον διασκευαστή.

<sup>4</sup> Ο Μολιέρος δεν πλήττει την κομψοπρέπεια, την *préciosité* ως «λόγο» των όντως εναρέτων λογίων, αλλά ως παρευδόκιμη έξη των ψευδολογίων, ως *φλυαρία*, που με πλήθος ακυριολεξίες και επιτηδεύσεις διαχειρίζεται τις πνευματικές υποθέσεις. Η παραμόρφωση αυτή οδηγεί σε έναν κούφο επιδεικτισμό, μian

επικίνδυνη εξωστρέφεια, που συνδυάζεται με την ελαφρότητα του πνεύματος ορισμένων γυναικών. Η γελοία κομψότητα, όπως την εμπαίζει ο Μολιέρος φαίνεται ότι προέρχεται από την έκπτωση των συναναστροφών στο *Hotel de Rambouillet*, όπου η Μαρκησία C. de Vivonne είχε ανοίξει τα σαλόνια της στα όντως λαμπρά πνεύματα της εποχής (ανάμεσά τους και η *Mme de Sévigné* και η *Mlle de Scudéry*), σε συγγραφείς και διανοουμένους, σε όσους όφειλαν την επωνυμία τους στην καταγωγή ή στο ταλέντο τους. Εκεί στη θρυλική αίθουσα "Arthénice" μπορούσε κανείς να μαθητεύσει στα λαμπρά πνεύματα και να οξύνει την κρίση του σε θέματα ποίησης και λογοτεχνίας. Εδώ μάλιστα οι επαγγελματίες φιλόλογοι απογυμνώνονταν συχνά από τον παιδαγωγισμό και την πνευματική αστία τους.

Ωστόσο, η πνευματική κίνηση της Μαρκησίας C. de Vivonne εκφυλίστηκε καθ' οδόν όταν η *Mlle de Scudéry*, γυναίκα με αρετές, αλλά πτωχή, άσχημη και ημιαίματη άρχισε να συγκεντρώνει στο σπίτι της διανοούμενους και εγγράμματους μέσης αξίας, (όπως και γυναίκες όχι εφεξής μεγαλοαστές) που στην ημιμάθειά τους συνέχισαν την παράδοση του *Hôtel de Rambouillet*, ευτελίζοντας τώρα την έννοια της κριτικής των πνευματικών υποθέσεων και των Γραμμάτων της εποχής. Ο λόγος τους παρωδούσε τον όντως κριτικό, ενάρετο λόγο. Η *Mlle de Scudéry* άθελά της ή ηθελήμενα είχε ετοιμάσει για τον Μολιέρο τις *Ψευτοσπουδαίες*, τις *Précieuses ridicules*, τις γελοίες κομψούμενες. Για την στήριξη της προηγούμενης άποψης βλ. Cornud- Peyron (M.), *Molière - biographie, étude de l' oeuvre*, Albin Michel, 1994. Βλ. επίσης Duchené (R.) *Molière*, Fayard, 1998, σελ.211, όπου ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι ο διάλογος του *Mascarille* με τις δυο κομψούμενες συνιστά κυρίως σάτιρα των «*moeurs littéraires*», και όπου η λογοτεχνία συγγέεται με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, το θόρυβο που δημιουργεί γύρω της.

<sup>5</sup> Βλ. Διασκευή Λάκωνος, άνω, σημ. 2, Σκ. 1, σελ. 3.



Και μέρος του επιθέματος του Λάκωνος με υποκείμενο έκφρασης το ίδιο πρόσωπο:

**ΞΕΝΟΦΩΝΤΙΔΗΣ:** *Είδες ερωτήσεις περί πολιτικών, περί ποιήσεως, περί δράματος, ενώ αμφιβάλλω αν γνωρίζουν να γράφουν πέντε λέξεις, χωρίς να κάμουν δέκα ανορθογραφίας... Ύστερον λοιπόν από όλα αυτά, πώς ήθελες να υποδεχθούν καλώς δύο ανθρώπους, οι οποίοι δεν έκαμαν προς αυτές ουδεμίαν φιλοφροσύνην δια την καλλονήν των, δεν επήνεσαν την κομψότητα της ενδυμασίας των, δεν ωμίλησαν λέξιν περί του τελευταίου συρμού, ουδ' ηντύχησαν τέλος να κάμουν επί ζωής των εν τετραστίχον ή μίαν ακροστιχίδα. Ε! φίλε μου! Ημείς είναι βέβαιοι ότι δεν έχομεν τον αέρα διόλου εργολαβικών... έπρεπε να ανήκομεν εις τας τάξεις των γελοίων εκείνων εργολάβων, οι οποίοι νύκτα και ημέραν πολιορκούν τους εξώστας και τα παράθυρα και εις τους οποίους πρέπει να χρεωστήται το μίasma της ματαιότητας, ήτις, διεγείρουσα τον εγωισμόν, ξηραίνει παν ευγενές και λεπτόν της γυναικείας καρδιάς αίσθημα.<sup>6</sup>*

Η δομή του επιθέματος είναι τέτοια ώστε να φαίνεται ότι ο Λάκων μεταφράζει χωρία που δεν υφίστανται στο πρωτότυπο. Ο φραστικός του ιστός είναι απόλυτα προσαρμοσμένος στη βιολογία του Μολιερικού κειμένου. Σ' αυτό συντείνει η γλώσσα της εποχής, μια λαμπερή καθαρεύουσα, ένας γλωσσικός εξπρεσιονισμός που δίνει εύρος στους χαρακτήρες.

Είναι χαρακτηριστικό στο προηγούμενο επίθεμα ότι ο Λάκων κατά την πρόσληψη της κομφοπέειας/πρέπειας δημιουργεί ένα ισοδύναμο που το χειρίζεται εφεξής σε κομβικά σημεία στο διάλογο: «*Ημείς είναι βέβαιοι ότι δεν έχομεν τον αέρα διόλου εργολαβικών*»,<sup>7</sup> «*έπρεπε να ανήκομεν εις τας τάξεις των γελοίων εκείνων εργολάβων*». Η εργολαβία είναι το σημασιολογικό ισοδύναμο του κομψώς διάγειν, είναι η έκβαση του μιάσματος της ματαιότητας, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τη διεστραμμένη φλυαρία.

Σε ένα επόμενο επίθεμα, με την αρχή της «Προληπτικής απεικόνισης της δράσης», ο Λάκων προειδοποιεί για την ποιότητα του Σπύρου ως Βαρώνου.

Παραθέτω τη *μήτρα* του πρωτοτύπου και το επίθεμα ως γόνιμη ανάλυση.

**LA GRANGE // ΞΕΝΟΦΩΝΤΙΔΗΣ:** *...Είναι δε ένας αλλόκοτος, ζουρλός που του εμβήκεν εις τον νουν να θέλη να πωλή πνεύμα και να φέρεται ως καθώς πρέπει άνθρωπος.<sup>9</sup>*

Συνεχίζει ο

**ΞΕΝΟΦΩΝΤΙΔΗΣ:** *...ενδύεται πάντοτε με γελοίαν φιλαρέσκειαν, καίει λατρείας θυμίαμα ενώπιον της καλλονής, την οποίαν θα απαντήση, και κατά τούτο δεν του αποδίδω πολύ άδικον· διότι η ματαιότης του αιώνος τον βοηθεί να μη θηρεύη πάντοτε άνεμον, όπως εννώ εκ του επιστολικού εμπορίου, το οποίον εξασκεί· και τέλος τόσοσν δαμονίζετα δια την στιχουργίαν, ώστε γνωρίζει από στήθους... όλα τα ποιήματα, όσα ανέλαμψαν εις τον φιλολογικόν μας ορίζοντα... εννοείται δε ότι και αυτός είναι στιχουργός...<sup>10</sup>*

Η ανάπτυξη αυτή οδηγεί σε μια από κοινού με το πρωτότυπο διαμόρφωση του προσώπου που πρόκειται να δράσει δεόντως επί σκηνης εντός ολίγου.

Τα δύο προηγούμενα επιθέματα, τόσοσν αυτό για τη γελοία κομψότητα, την εργολαβία, όσο και για το πρόσωπο του Σπύρου είναι προβιβαστικού τύπου: ο Λάκων προετοιμάζει τη δράση με μια γραφή παρασκηνίου. Η δαφίλεια της ανάλυσής του, αντιστοιχεί σε ένα είδος face painting που θα μειώσει τις απώλειες από το σκηνικό φως, ώστε τα πρόσωπα να παραμείνουν ευδιάκριτα. Ο Λάκων, ωστόσο, με-

<sup>6</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 4.

<sup>7</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>8</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>9</sup> Βλ. στο ίδιο, μετάφραση του: *C' est un extravagant qui s' est mis dans la tête de vouloir faire l' homme de condition.*

<sup>10</sup> Βλ. στο ίδιο.

γεθύνει τις παρεμβάσεις του Κυρ Γιώργη/ Gorgibus σ' αυτό το στάδιο προετοιμασίας, όταν ο πατέρας της Μαρούλας επιχειρεί μιαν όντως αισθητική/ ηθική κατήχηση στις ξιπασμένες, μετά την εξαποστολή των δυο σοβαρών κυριών, που ο ίδιος θα επιθυμούσε για γαμβρούς του.

Και εδώ η *μήτρα*, όπου ο διασκευαστής γονιμοποιεί το επίθεμά του είναι σαφής, την παραθέτω:

GORGIBUS/ ΚΥΡ ΓΙΩΡΓΗΣ: *Νόστιμη δουλειά, μα την αλήθειαν, να κάμνετε τόσα έξοδα δια να πασαλείφετε τα μούτρα σας...*<sup>11</sup>

Συνεχίζει ο

ΚΥΡ ΓΙΩΡΓΗΣ: *... Ύστερα έρχεται ο εξ' εδώ και παρακινά με χίλιους τρόπους να χαλούν την ομοιότητα, την οποίαν έχει το πρόσωπον του ανθρώπου με τον θεόν, και να το βάφουν... δια να ομοιάζουν με τον διάβολον, και να φαίνονται σαν προσωπίδες της αποκριάς... Η μακαρίτισσα η μάννα σας τοιαύτα πράγματα δεν τα ήξευρε, αλλ' εκείνης το μάγουλον έσταζεν αίμα έως την τελευταίαν της στιγμήν...*<sup>12</sup>

Ο λόγος του Κυρ Γιώργη έχει ηθική δειξή, είναι σχεδόν ευαγγελικός κατά το ρήμα «Ο Θεός έπλασε τον άνθρωπο καθ' εικόνα και ομοίωση». Πρόκειται για καίριο και εντελές επίθεμα, το οποίο εξελιγνίζει το πρόσωπο του Κυρ Γιώργη, ενώ επικρίνει τις «πομμάδες» ως είδος διαστροφής, υλικό σύνεργο, εργαλείο της κομπόστητας. Ο Λάκων παρατείνει, με το σχόλιό του, την πρωτότυπη δειξή του Μολιέρου, παρατείνει ως εκ τούτου την παραμονή του ίδιου προσώπου στη σκηνή.

Περνώ τώρα σε μια δεύτερη κατηγορία επιθεμάτων, όπου ο διασκευαστής απεργάζεται νέες προσθήκες, όχι εφεξής προσκηνικού τύπου, αλλά ευθέως σκηνικού. Εδώ λειτουργεί με την αρχή της «Μυθιστορηματικής διόγκωσης της αφήγησης».

Και ενώ ο Μολιέρου ολοκληρώνει την προκαταβολή της κομποέπειας με ένα λογίδριο- σύνοψη μυθιστορημάτος για το «ερωτικώς ζειν και κομπώς διάγειν», που προτείνει η Magdelon, ο Λάκων συνεχίζει με νέα επιθέματα στο λόγο της Μαρούλας, νέες παραφυάδες. Το ρομάντζο συντίθεται με οίστρο. Οι *μήτρες* ευδοκίμιας είναι πολλές και πολλαπλές. Παραθέτω αποσπάσματα:

MAGDELON/ ΜΑΡΟΥΛΑ: *Ο εραστής δια να αρέσκη, πρέπει να γνωρίζει να πωλή ωραία αισθήματα, να κάμνη.. τον τρυφερόν κατ' αρχάς πρέπει να ιδεί την νέαν... εις την εκκλησίαν, εις τον περιπάτον ή εις καμμίαν δημόσιον τελετήν, ... είτε να συστηθή εις αυτήν κατά τύχην υπό τινός συγγενούς ή φίλου, και τότε.. να εξέλθη εκ της οικίας της ρεμβάζων και μελαγχολικός...*<sup>13</sup>

Ο Λάκων προσθέτει:

ΜΑΡΟΥΛΑ: *...Μετά ταύτα αρχίζει η καταδίωξις... να μην κάμνη βήμα η φίλη, χωρίς αυτός να εμφανίζεται εμπρός της, ως εκ θαύματος, ... το δε επίλοιπον μέρος της ημέρας εξοδεύεται εις το να περνά επάνω και κάτω από την οικίαν της... Μια φίλη μου μ' έλεγε προχθές ότι νέος τις, όστις της κάμνει τον έρωτα, επέρασεν εβδομήντα τρείς φορές κάτωθεν του εξώστου της οικίας της... Έπειτα έρχονται αι συχνά επισκέψεις· αλλά περί του έρωτός του, ουδέ λέξις ακόμη... εκτός των... επιστολών, των ασματατίων και των ακροστιχίδων... Μετά... έχομεν τας νυκτερινάς συναναστροφάς, αι οποίαι είναι η παλαιίστρα της ευφυΐας και της κομπόστητας, και εκεί προπάντων πρέπει να προσπαθήση να διαπρέψη, ηλεκτριζών όλην την συναναστροφήν δια του πνεύματός του.*<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Βλ. στο ίδιο, Σχ. 5, σ. 6., μετάφραση του: *De faire tant de dépense pour vous graisser le museau.*

<sup>12</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>13</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 7., μετάφραση του: *Il faut qu'un amant, pour être agréable, sache débiter les beaux sentiments... Premièrement, il*

*doit voir au temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique, la personne dont il devient amoureux; ou bien être conduit fatalement chez elle par un parent ou un ami, et sortir de là tout rêveur et mélancolique.*

<sup>14</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 7,8.

Η Μαρούλα με την επιτομή του ρομάντζου της, αντικρούει τις ιδέες του πατέρα της, του Κυρ Γιώργη, περί γάμου, ενώ με νέες υπερβολές η μια ξιπασμένη<sup>15</sup> επικυρώνει το λόγο της άλλης. Εδώ η επιθεματική τέχνη/ γραφή του Λάκωνος παραληρεί, ο λόγος της μιας ισχύει, ως μεταγλωσσικό σχόλιο στο λόγο της άλλης.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ: ...Συμμερίζομαι κ' εγώ κατά γράμμα τας περί γάμον ιδέας της, οίτινες συγκεφαλαιούνται εις τας ολίγας τούτας λέξεις: Έρως επίμονος και τεχνικός, πολιορκία της οικίας, αιωνία κατάδιώξις, επιστολαί φλογεραί, κομψότης υπερτάτη περί την ενδυμασίαν, πνεύμα εις τας συναναστροφάς, μελαγχολία και ωχρότης φθισικού, διέγερσις ζηλοτυπιών, γαμικόν συνάλλαγμα, γάμος.<sup>16</sup>

Το προηγούμενο επίθεμα, όπου η μια κομψευόμενη συνεχίζει την ερωτική παθολογία της άλλης, διακρίνοντας τις κινήσεις του εραστή προς την ερωμένη, περιέχει και τον τρόπο, άκρως φιλολογικό, της πρόσληψης του κομψού ύφους του Μολιερικού προτύπου από τον Λάκωνα.

Η Διαμάντω σ' ένα επόμενο επίθεμα, στον ίδιο σχοινοτενή μονόλογο, απαντά και ευθέως στον Κυρ Γιώργη ανατρέποντας την κατήχησή του με τις αρχές του «κομψώς εράν» και «εν ερωτικώ παλμώ διάγειν». Προτείνει ένα θερμό μείγμα κουλτούρας πλήττοντας τον ανεπιτήδειο τύπο εραστών, όπως τον γνώρισε με τη Μαρούλα από τους κύριους Ξενοφωντίδη και Χριστόδουλο, κατά τα άλλα αδαείς και ακόμψους.

Παραθέτω το επίθεμα:

ΔΙΑΜΑΝΤΩ: ...Τα δε πράγματα της ημέρας θα εγνώριζε καλλίτερον από αυτούς εις, ο οποίος ήθελεν έλθει σήμερον από το Δελχί· αφού δεν εγνώριζον ποια όπερα θα παρασταθή μετά την Στακτοπούταν...αφού αγνοούν ότι υπάρχει εις τον κόσμον μυθιστόρημα, καλούμενον "La dame aux camellias".<sup>17</sup>

Στον ίδιο μονόλογο η Διαμάντω συνεχίζει με προσθετικές κινήσεις την υπεράσπιση των ιδεωδών της κομφοέπειας. Εδώ η ερωτική παθολογία συναντά την παθολογία της γλώσσας. Ο στόμφος, η αμετροέπεια καταχρεώνουν τη μεταφορά ως σχήμα επιβολής και έκθεσης των εκκεντρικών πεποιθήσεων.

Παραθέτω τις εν λόγω κρίσεις που αφορούν στην έλλειψη κομψότητας:

ΔΙΑΜΑΝΤΩ: ...Φαντάσον να μην ηξεύρη ότι πέρυσιν ήσαν δύο κόμματα εις το θέατρον, άτινα είχαν διαιρέσει την νεολαίαν μας εις δύο στρατόπεδα.<sup>18</sup>

Σ' ένα επόμενο επίθεμα, στον ίδιο μονόλογο, ο Λάκων κάνει μίαν αυτοκριτική για το κοινό έργο του με το Μολιέρο: «Αι Κερατίτσιαι ή όπως τις εβάπτισαν τελευταίον, Αι Κομψευόμεναι του Μολιέρου, μια κωμωδία άνοστος απ' αρχής μέχρι τέλους, δια της οποίας ο μωρός κωμικός ηθέλησε να πωλήσει πνεύμα, αλλά το διόρθωσεν».<sup>19</sup>

Επιθεματικές τέλος στην ίδια πάντα σκηνή, όπου η Μαρούλα και η Διαμάντω αντιμετωπίζουν τον Κυρ Γιώργη, είναι και οι οριστικές απαντήσεις στον γέροντα για τις κατηχήσεις του:

ΔΙΑΜΑΝΤΩ: Να κλεισθή τις εις εν δωμάτιον μ' έναν άνδρα και τότε adieu έρωτες, coqueterie, κατακτήσεις, διασκεδάσεις, παλμοί της καρδίας, τρικυμιάι της ψυχής, adieu ποιήσις.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Υπενθυμίζω τη μετάφραση του Κ. Βάρναλη για την πρώτη παράσταση του Μολιερικού έργου *Les Précieuses ridicules* στο Εθνικό Θέατρο, όπου και φυλάσσεται επί του παρόντος το χειρόγραφο: *Οι Ξιπασμένες*. Τον ίδιο τίτλο διατηρώ και στην δική μου μετάφραση για την αντίστοιχη παράσταση. Βλ. πρώτη δημοσίευση στο πρόγραμμα του θεάτρου των «Vivis»: *Οι Ξιπασμένες ή ψευτολόγιες και Ο Γιατρός με το στανιό*, Θέρως 1996, Η-

ράκλειο.

<sup>16</sup> Βλ. άνω, σημ.2, Διασκευή Λάκωνος, Σκ. 5, σ. 9.

<sup>17</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>18</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>19</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 10.

<sup>20</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 10-11.

Συνεχίζει η Μαρούλα προς τον πατέρα της.

**ΜΑΡΟΥΛΑ:** *Υπομείνατε... να γίνωμεν και ημείς επί ολίγον καιρόν πρόσωπα της ημέρας, να διαπρέψωμεν ολίγον εις τα εργολαβικά, να γεμίσωμεν δυο τρία μικρά κιβώτια μ' επιστολάς και ποιημάτια, να ιδώμεν ωχριώντας δέκα νέους...*<sup>21</sup>

Ο Κυρ Γιώργης, άλλωστε, ολοκληρώνει με μιαν επιθεματική φιλόσοφο διαπίστωση, αναλύοντας την Ξιπασιά ως εκσύσπαση, αιφνίδια αφύπνιση κατά την έξοδο από το σκοτάδι στο φως.

**ΚΥΡ ΓΙΩΡΓΗΣ:** *...Καλά να μου κάμουν' δεν τας άφινα εις το χωριό μας, μόνον ήθελα να τας φέρω εις την πρωτεύουσαν δια να ιδούν τον κόσμον. Τα μάτια θαμβόνουν, όταν από το πολύ σκότος έβγουν στο πολύ φως. Νάταις τώρα! Τα μυαλά των επήραν αέρα.*<sup>22</sup>

Πριν, τέλος, από την είσοδο του Σπύρου, οι δυο γυναίκες προεκτείνουν, σε ένα σύντομο διάλογο, την κριτική τους για την νοοτροπία του Κυρ Γιώργη που μόλις έχει αποχωρήσει:

**ΔΙΑΜΑΝΤΩ:** *Ma chère! πόσον ο πατήρ σου είναι άνθρωπος βυθισμένος στην ύλην, ήτις είναι ο θεός τον οποίον λατρεύει.*<sup>23</sup>

**ΜΑΡΟΥΛΑ:** *Αισθάνομαι φρικτήν εντροπήν, όταν τας στρεβλάς του αυτάς ιδέας εκφράζη και ενώπιον των ξένων. Φαντάσου, mon amie, να έλθουν εις την οικίαν μας άνθρωποι των αρχών μας, και να αρχίση την ανάπτυξιν των ιδικών του ο πατήρ μου.*<sup>24</sup>

Περνώ τώρα σε μια τρίτη κατηγορία επιθεμάτων, όπου ο Λάκων με την είσοδο του Σπύρου επιτείνει την κρίση της κομψοέπειας<sup>25</sup> του πρωτοτύπου.

Τα επιθέματα, ως φραστικά τεμάχια ποικίλου εύρους, ενσωματώνονται στο διάλογο με την αρχή της παραληρηματικής διατύπωσης, της παγκρατίας ενός λόγου, όπου το σημαίνον καταμάχεται το σημαινόμενο δημιουργώντας μια μουσική εννοιών. Η ίδια αρχή ισχύει πρωτίστως για το έργο του Μολιέρου. Η πρόσληψή του από τον Λάκωνα, παρά τη δημιουργικότητά της, παραμένει και εδώ αντιγραφική.

Τα επιθέματα, με την προηγούμενη αρχή, επιτείνουν το παραλήρημα της κομψότητας, την «κρίση» της λογοτεχνίας, τη λεπτολόγο ορμή, την παθολογία του ωραίου, τη μεγιστοποίηση του ασημάντου, ως βάση για την φαντασιοκοπία, την έννοια της μεταφοράς ως ρητορικού σχήματος, εν τέλει την εσωτερική διάσταση της φάρσας.

Δίνω ορισμένα παραδείγματα, όπως αυτά απαντούν αντιστοίχως σε ένα θέμα/ επίθεμα- το πρώτο στον κίνδυνο της αποπλάνησης υπό την επήρεια του θαυμασμού. Ο Σπύρος έχει εμβολίσει το σύμπαν

<sup>21</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>22</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>23</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 6, σ. 11, μετάφραση του: *Mon Dieu! Ma chère que ton père a la forme enfoncée dans la matière.*

<sup>24</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>25</sup> Η κομψοέπεια είναι ένας άλλος τρόπος επικοινωνίας που στηρίζεται στην αρχή της «καλλιεπούς» παραμόρφωσης του λόγου, της γλωσσικής επιτηδεύσεως, της ευγενούς φλυαρίας. Η Magdelon λέει: *Vite, Voiturez- nous ici les commodités de la conversation- «Φέρε μας ευθύς εδώ τα αναπαντήρια της συνακροάσεως».* Τα καθίσματα στο κομψό ύφος είναι τα αναπαντήρια... Δίνω ορισμένα παραδείγματα από το *Dictionnaire des Précieuses* για την αφομοίωση της κομψότητας:

**Attendrir:** *L' amour a bien attendry mon coeur.*

Στο κομψό ύφος: *L' amour a terriblement deffriché mon coeur.*

**Aimer:** *J' aime beaucoup les gens d' esprit.*

Στο κομψό ύφος: *J' ai un furieux tendre pour les gens d' esprit*

**Miroir:** *Miroir*

Στο κομψό ύφος: *le conseiller das graces*

*le peintre de la dernière fidelité.*

*le singe de la nature*

*le caméléon*

**Un medecin:** *Un bastard d' Hypocrate.*

*Le Dictionnaire des Précieuses*, Paris, chez P. Jannet, Libraire MDCCCLVI, για μια ανατομία του φαινομένου της κομψοέπειας με λεξικούς τύπους, ορισμούς και πορτραίτα των Ξιπασμένων.

των δυο γυναικών με όλη τη σκευή/ τα εργαλεία του κομπού ύφους. Μετά τις πρώτες φιλοφρονήσεις, η Μαρούλα προσθέτει:

**ΜΑΡΟΥΛΑ:** ...*Η εξαδέλφη μου και εγώ δεν θέλομεν δώσει πολλήν πίστην εις αυτά· επειδή είναι φόβος, μήπως εις το μέλι της κολακείας σας, υπάρχει και σταγών τις δηλητηρίου, το οποίο φονεύει ευκόλως τας τρυφεράς καρδιάς.*<sup>26</sup>

Το επόμενο παράδειγμα αφορά στην αυτοκριτική του ποιηματιδίου του Σπύρου. Εδώ η μήτρα του επιθέματος είναι το ίδιο το ποίημα. Ο Λάκων το παραφράζει ως πόνημα γλαφυρής ασυδοσίας. Συνεμπαίζει με το Μολιέρο την παραπαιδεία, το μόρφωμα της γελοίας κομπόχτης. Αντιγράφω το ποίημα:

**MARQUIS DE MASCARILLE/ ΣΠΥΡΟΣ:** *Ωχ! Ωχ! Ενώ ανύποπτος κ' ως άκακον αρνίον, ητένιζον ο δυστυχής το σώμα σου το θείον, οι οφθαλμοί σου την καρδιάν ωσάν λησταί μ' αρπάζουν... κλητήρες! χωροφύλακες! βοήθειαν!... με σφάζουν!*<sup>27</sup>

Και η κριτική του:

**ΣΠΥΡΟΣ:** *Προσέξτε' εδώ εις το περιεκτικόν και λακωνικόν της ιδέας, δηλ. εθεώρουν, επαρατήρουν, ευχαριστούμεν, ετεροπόμεν να ατενίζω, να βλέπω, να κοιτάζω... το σώμα αυτό... το πλήρες θεληγέτρων και καλλονών, το ουράνιον, το εγείρον τον θαυμασμόν.*<sup>28</sup>

Η Μαρούλα συναξιώνει μαζί του το ποιηματίδιο: «Οι στίχοι είναι σπαραχτικοί, το μινότε περιπαθές», ενώ ο Σπύρος ανταπαντά με ένα προσωδιακό παιχνίδι ουρλιάζοντας πάνω στους στίχους, μιμούμενος με βάση το σφρααάζουν τη σφαγή.<sup>29</sup>

Σ'ένα επόμενο επίθεμα ο Σπύρος επικεντρώνει τον οιστρήλατο λόγο του στους ποιητές, εδώ ο κομπασμός, η γραφική έπαρση, η ιδιαιτερότητα του κομπού συνδυάζεται με τη σάτιρα. Ο Λάκων σχεδιάζει γενναιόδωρες προσθήκες:

**ΣΠΥΡΟΣ:** ...*(Εγώ) δεν ομοιάζω τους χαριτωμένους μας ποιητάς, οι οποίοι ό,τι γράφουν, το γράφουν βιασμένον, και μία ομοιοκαταληξία ημπορεί να τους βασανίση ολόκληρον εβδομάδα, και πάλιν φαίνεται ότι έβαλον εις ενέργειαν όλα τα εργαλεία του ξυλουργού και σιδηρουργού δια να πελεκήσουν, να τορνεύσουν και να ρινίσουν τον στίχον των. Αφήνω πλέον τα μαρτύρια, τα οποία υποφέρουν τα δυστυχή δάκτυλά των δια να μετρούν τας συλλαβάς και οι πόδες των να κτυπούν τον ρυθμόν.*<sup>30</sup>

Από την ποίηση ο Σπύρος περνά στην όπερα και το θέατρο, όπου εμφανίζεται ως μέντωρ καλλιτέχνιδων/ τραγουδιστριών. Το μοτίβο υφίσταται τακτικώς ως γόνιμη μήτρα στον Μολιέρο. Ο Λάκων, δεν ανθίσταται στην πρόκληση παραλυσίας του Σπύρου και το υπερακοντίζει. Η ασυδοσία του υπηρέτη υπερβαίνει κάθε επιείκεια.

**ΣΠΥΡΟΣ:** *Προχθές μ' έλεγον πέντε εξ φίλοι μου περί τινος προστατευομένης μου ότι έχει την φωνήν βραγχνήν ως χηνός, ότι κάμνει σοβαράς παραφωνίας... περιορίσθην να τοις είπω ότι έχει αξιόλογα διπλώματα της μουσικής Ακαδημίας της Φλωρεντίας, ότι ετραγώδησεν εις το San Carlo της Νεαπόλεως... και οι καλοί μου φίλοι επείσθησαν ότι τραγωδεί άριστα...*<sup>31</sup>

Η Μαρούλα αφορμάται για να εμπαιξεί, με τον οικείο στόμφο, τις επιδόσεις των καλλιτεχνών στο θέατρο. Ο λόγος της αποτελεί μνημείο περιπαιξίας της κριτικής γλώσσας. Ο Σπύρος της απευθύνει τη δολοφονική ερώτηση- ο Λάκων συνθέτει ένα πειστήριο γελοίας φλυαρίας.

<sup>26</sup> Βλ. άνω, σημ. 2, Διασκευή του Λάκωνος, Σκ. 10, σ.14.

<sup>27</sup> Βλ. στο ίδιο, σελ. 17, μετάφραση του: *Oh! Oh! Je n'y prenais pas garde: Tandis que, sans songer à mal je vous regarde, votre oeil en tapinois me dérobe mon coeur. Au voleur! Au voleur! Au voleur!*

<sup>28</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 18.

<sup>29</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 19.

<sup>30</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>31</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 20.

ΣΠΥΡΟΣ: *Εις το Ελληνικόν θέατρον πηγαίνετε;*

ΜΑΡΟΥΛΑ: *Δεν επήγαμεν ακόμη... Εις εμέ δεν αρέσκει δια πολλούς λόγους. Και πρώτον ακούει τις τας λέξεις και (αμέσως) εννοεί περί τίνος πρόκειται. Ούτω δε χάνεται όλο τον *charme* του μυστηρίου, ενώ δια να γίνη αποτέλεσμα εις την ψυχήν δεν πρέπει τις να εννοεί τι λέγουν οι υποκριταί και ούτω [να οργιάζει] να έχη ευρύ στάδιον η φαντασία...<sup>32</sup>*

Το παραλήρημα επιδεινώνεται με την είσοδο και του δεύτερου μεταμφιεσμένου υπηρέτη, σε Κόντε, του Κώστα, που έρχεται να συνενώσει τα δικά του με τα φορεία λόγου του Βαρόνου Σπύρου. Η φάρσα προοδεύει με αλλεπάλληλες ρητινώσεις που επιχειρεί ο Λάκων στα επινοημένα χάσματα του Μολιερικού κειμένου.

Εύρημα, προσθήκη του διασκευαστή είναι το album, όπου ο Σπύρος σκύβει για να «οσφρανθεί τα μύρα των εν αυτώ ποιητικών ανθέων», όταν η Διαμάντω θα του απαντήσει ότι «δυστυχώς δεν έγγραψε κανείς τίποτε ακόμη εν αυτώ· διότι μόλις χθες το ηγοράσαμεν».<sup>33</sup>

Το album ισχύει εδώ ως μετωνυμία της λογοτεχνικής ισιαλγείας των δυο γυναικών, ως εξάρτημα της κενής κομποέπειας.

Στη δέκατη σκηνή, ωστόσο, η φάρσα των δυο υπηρετών εξελίσσεται σε συνωμοσία εις βάρος της ευπιστίας της Μαρούλας/ Διαμάντως που τελούν υπό το κράτος συναισθηματικής εκσύσπασης (πρβ. Ξιπασιάς). Ο Μολιέρος τηρεί αριστοτεχνικά τις συμμετρίες, ο Λάκων κατακαίει το πεντάγραμμα!

Οι δυο γυναίκες, κατά Λάκωνα, έχουν μόλις δοκιμάσει βήματα ενός νέου χορού, τον οποίο εχόρευσε η αυτοκράτειρα της Ρωσίας εις την στέψιν του συζύγου της, μιας *quadrille lancière*.<sup>34</sup>

Οι δυο υπηρέτες, με ευφραδείς αποστροφές, επιδεικνύουν τις υψηλές κοινωνικές σχέσεις τους- ο Μολιέρος τις προβλέπει, ο Λάκων τις πολλαπλασιάζει και τις εξονομάζει- ενώ οι ίδιοι παίζουν, στιχουργούν, λεηλατώντας κυριολεκτικά την προσοχή των δυο γυναικών.<sup>35</sup>

Ο Λάκων, ωστόσο, θα προσθέσει μιαν ολόκληρη σκηνή, τη δέκατη τρίτη, ένα διάλογο ανάμεσα στη Μαρούλα/ Διαμάντω, αφού τις απομονώσει από το Σπύρο/ Κώστα που περνούν στο διπλανό δωμάτιο για να επιστολογραφήσουν μετ' ευτελείας δικαιολογώντας την χρονοδιάβαση στο ενδιάστημα της κομποψότητας. Στην επιθεματική αυτή σκηνή οι δυο Ξιπασμένες παραληρούν από κούφο αίσθημα ευτυχίας, πεπεισμένες ότι οι δυο επισκέπτες τους θα τις ζητήσουν σε γάμο.

Αντιγράφω τα επιθέματα.

ΣΠΥΡΟΣ: *Έχω ανάγκην να γράψω δυο-τρεις επιστολάς δια να ειδοποιήσω ανθρώπους τινάς να μη με περιμένωσι...*

ΚΩΣΤΑΣ: *Κ' εγώ πρέπει να ειδοποιήσω τον στρατηγόν... δια την προσεχή Παρισιανήν σύνοδον.*<sup>36</sup>

Με την απομάκρυνσή τους, οι κομψευόμενες καταθέτουν τις εντυπώσεις τους.

ΜΑΡΟΥΛΑ: *Πρέπει να ηξεύρης ότι... έμειναν μαγευμένοι με τον τρόπο μας... Μου έρχονται δάκρυα εις τους οφθαλμούς.*

ΔΙΑΜΑΝΤΩ: *Η καρδιά μου ζητεί να διαρρήξη το στήθος.*

ΜΑΡΟΥΛΑ: *Πού σ' αρέσκει καλλίτερον να γίνονται οι γάμοι, εις την οικίαν ή εις την εκκλησίαν;*

<sup>32</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 21.

<sup>33</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 14, σ. 27.

<sup>34</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>35</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 28.

ΣΠΥΡΟΣ: *Α proros, κόμη, πόσον καιρόν έχεις να ιδεις την*

*Princesse;*

ΚΩΣΤΑΣ: *Προχθές ήμην εις επίσκεψίν της· μάλιστα μου έκαμε παράπονα ότι την ελησμόνησες.*

<sup>36</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 12, σ. 25.

ΔΙΑΜΑΝΤΩ: *Εις την εκκλησίαν... όπου δύναται να σε θαυμάση περισσότερος κόσμος.*<sup>37</sup>

Η προσθήκη της σκηνής αυτής προοικονομεί το επιμήθιο, μετά τη φάρσα, την ιλαρή δηλ. οδύνη που προκύπτει, όταν ο Βαρόνος του Σπύρου και ο Κόντες του Κώστα αποκαλύπτονται ως ενδεείς υπηρέτες, ευρηματικοί, φαντασιοκόποι αφήνοντας εμβρόντητες για την ανόητη ευπειθεία και το χαύνο παρλήρημά τους τη Μαρούλα και τη Διαμάντω.

Η ίδια, άλλωστε, ιλαρή οδύνη κρούει σ' ένα επίθεμα του Ξενοφωντίδη, μετά τις αποκαλύψεις ότι ο μεν Σπύρος είναι «*ηρραβωνισμένος*» με την υπηρέτριά του τη Γιαννούλα και ότι ο Κώστας είναι ήδη «*νυμφευμένος*».<sup>38</sup> Η δέκατη τρίτη σκηνή λειτουργεί έτσι ως χαριστική προσθήκη στις εντυπώσεις, μετά την κατέρρευση του σύμπαντος τις κομποέπειας. Οι δυο γυναίκες είχαν εκθρέψει μάταιο όραμα γάμου με τους δυο υπηρέτες.

Η πρόσληψη της *préciosité* από τον Λάκωνα είναι σαφώς φιλολογική: το επίθεμα λειτουργεί ως ανάλυση ενός καιριού σημείου, που υφίσταται ως *μήτρα* στο Μολιέρο. Ο Λάκων διευρύνει τις συνθήκες προόδου της φάρσας, χωρίς να αναιρεί τους όρους οικονομίας δράσης του πρωτοτύπου. Ο ίδιος τηρεί το δικό του μέτρο με ελάχιστες παρευδόκιμες προσθήκες. Αυτές είναι συνήθως μονολεκτικές ή μικροφραστικές έτσι που σε μια παράσταση μπορούν να εκλείψουν.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμη και μετά την απογύμνωση τους οι δυο υπηρέτες (οι κλητήρες του Ξενοφωντίδη/ Χριστόδουλου τους αφαιρούν ακόμη και το τελευταίο ενδυματολογικό εξάρτημα) εξακολουθούν, διευρύνοντας το σχόλιο του πρωτοτύπου, να ανταπαντούν στην όψιμη απέχθεια των δυο γυναικών.

ΣΠΥΡΟΣ: *Ελησμονήσατε τι ελέγατε εις την εξαδέλφην σας: Τι χαριτωμένος χαρακτήρ, ma chère amie! Αυτός είναι Ερωτόκριτος, είναι Αλκιβιάδης. Τουλάχιστον δεν σέβεσθε την ποιητική δάφνην με την οποίαν είχατε την καλοσύνην να με στεφανώσετε.*

ΚΩΣΤΑΣ: *Ούτε το δίστιχον το οποίον εγράψαμεν βοηθούντες αλλήλοις εις το album σας;*

ΣΠΥΡΟΣ: *Πού σ' αρέσκει να γίνονται οι γάμοι;*

ΚΩΣΤΑΣ: *Αι νύμφαι τι είναι μόδα να φορούν,*<sup>39</sup>

Χαρακτηριστικό στη διασκευή είναι η προσωποποιία των *figurants*, (των αυτοσχεδώς προσκεκλημένων γειτόνων για την αυτοτέλεια του πληθυσμού της εσπερίδας), του χορού. Ο Λάκων τους μοιράζει λόγο, τις καθιστά υποκείμενα έκφρασης, τις προικίζει με κομψές ιδέες, πανομοιότυπες με εκείνες των εστιούχων προσώπων. Η Ιουλία και η Μελπωμένη είναι επίσης ξιπασμένες.

ΙΟΥΛΙΑ: *Ζητούμεν όμως συγγνώμην... εάν δεν φέρωμεν εντελή ενδυμασίαν χορού. Διότι ο υπηρέτης μας εβίασε να σπεύσωμεν. Και πρώτον πάντων δεν φορούμεν ειμή δυο μονάς κρινολίνας, ενώ η εθιμοταξία του χορού απαιτεί... τρείς ή τέσσαρας. Έπειτα φορούμεν υποδήματα μαύρα, ενώ απαιτούνται μεταξωτά άσπρα παπούτσια.*<sup>40</sup>

Στην ίδια προοπτική χαρακτηριστική είναι η μετατροπή της Marotte σε Ζαμπέτα και η σαφής υιοθεσία ενός ελληνικού επαρχιακού γλωσσικού ιδιώματος που συνάδει με το θεματικό ρόλο της αδαούς

<sup>37</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 13, σσ. 25-27. Ο G. Michaut στην ανάλυσή του υπογραμμίζει ότι οι δυο Κομψευόμενες είναι κατ' αρχάς ματαιόδοξες. Είχαν αισθανθεί την χυδαιότητα του μικροαστικού περιβάλλοντος, όπου έζησαν, και αναζητούσαν να βγούν από την μετριότητά του. Ήταν όμως ιδιαίτερος ανόητες. Έτσι όχι μόνο δεν μνηθήκαν στο όντως κομψό πνεύμα των πραγμά-

των, αλλά και το μόλυναν. Βλ. G. Michaut: *Les Débuts de Molière à Paris*, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

<sup>38</sup> Βλ. Άνω σημ. 2, διασκευή Λάκωνος, Σκ. 18, σ. 31.

<sup>39</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 20, σσ. 32-33.

<sup>40</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 15, σ. 29.

και απαίδευτης υπηρέτριας, της οποίας όμως ο λόγος δεν είναι πιστευτός. Στο σημείο αυτό η επιθεματική τέχνη του Λάκωνος αποχεύει ως ανώφελη και αδέξια εκζήτηση. Η Ζαμπέτα δεν μπορεί να εξαγγέλει με τον τρόπο αυτό έναν ξένο, ούτε να μαντεύει ανοήτως την ποιότητα του, ούτε ακόμη να κάνει μη-μοτεχνικό πείραμα για την άρθρωση του ονόματος του Σπύρου.<sup>41</sup>

### *Τα ποιοτικά επιθέματα όπως αυτά περιέχονται στα ποσοτικά: Η μεταφορά*

Ο Λάκων έχει κατανοήσει την *préciosité*, κυρίως ως γλωσσική συμπεριφορά, ως προφορικότητα, ως γλωσσικό ενέργημα, ως δράση που παραπέμπει επιμόνως στη θήλεια ελαφρότητα. Το βασικό ρητορικό σχήμα μέσα από το οποίο εκφράζεται η ίδια ενέργεια είναι η *μεταφορά*. Ο Λάκων τη μεταφράζει ευφάνταστα, ενώ δημιουργεί νέες οικείες μεταφορές στα επιθέματά του. Οι Κερασιτίσες δεν εννοούν, υπονοούν και υπονοούν άλλα από αυτά που φαίνεται ότι εννοούν. Ο λόγος τους είναι στρεψοδίκως ποιητικός και παρ' όλα αυτά ποιητικός. Αν και συνεχώς φαλτσάρουν στο πεντάγραμμο, δημιουργούν προσωπικές αρμονίες. Η μεταφορά διευκολύνει την πρόσβαση στο κοσμικό όραμα.

Αντιγράφω δυο μεταφορές από το πρωτότυπο και ορισμένες από τη διασκευή.

MARQUIS DE MASCARILLE: (*Φοβούμαι*) *Καμμίαν ληστείαν της καρδιάς, καμμίαν δολοφονίαν, της ελευθερίας μου* (εν. ως ερωτικός αδέσμευτος ανδρός).<sup>42</sup>

CATHOS: *Αυτή η πολυθρόνα τείνει τας αγκάλας της προ ενός τετάρτου της ώρας. Εκπληρώστε λοιπόν την μεγάλην επιθυμίαν της να σας εναγκαλισθεί*.<sup>43</sup>

Ο Marquis de Mascarille, αφού έχει διακομισθεί στο κατάλυμα των γυναικών από δυο βασιτάζους (στη διασκευή γίνονται δυο Μαλτέζοι) πάνω σε φορείο, ανακοινώνει.

MARQUIS DE MASCARILLE: *Οι δρόμοι εφέτος πάσχουν από πληθώραν νερών και από υπερτροφίαν λάσπης*.<sup>44</sup>

Και η Magdelon απαντά.

MAGDELON: *Τα φορεία είναι θαυμάσιον οχύρωμα κατά των προσβολών της λάσπης και της κακοκαιρίας*.<sup>45</sup>

Ο Jodelet δυσκολεύεται να εκφρασθεί αφού:

VICOMTE JODELET: *Είχον μεγάλην επιθυμίαν να γράψω κάτι, αλλά δυστυχώς η ποιητική μου φλεψ είναι κακοδιάθετος ένεκα των συγγών αφαιμάξεων, τας οποίας υπέστην κατά τας τελευταίας ημέρας*.<sup>46</sup>

Παραθέτω και ορισμένες μεταφορές από τα επιθέματα του Λάκωνος. Ο Ξενοφωντίδης λέγει στο Χριστόδουλο προπέμποντας τη δράση του Σπύρου:

<sup>41</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 1, Σκ. 7, σ. 12.

<sup>42</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 10, σ. 15, μετάφραση του: CATHOS: *Que craignez-vous?* MASCARILLE: *Quelque vol de mon coeur, quelque assassinat de ma franchise.*

<sup>43</sup> Βλ. στο ίδιο, μετάφραση του: CATHOS: *Mais de grâce, Monsieur, ne soyez pas inexorable à ce fauteuil, qui vous tend les bras il y a un quart d'heure; Contenez un peu l'envie qu'il a de vous embrasser.*

<sup>44</sup> Βλ. στο ίδιο, όπου ο Λάκων παραφράζει εμπλουτίζοντας το:

*Il y fait un peu crotté; mais nous avons la chaise.*

<sup>45</sup> Βλ. στο ίδιο, μετάφραση του: *Il est vrai que la chaise est un retranchement merveilleux contre les insultes de la boue et du mauvais temps.*

<sup>46</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 14, σ. 27, ο Λάκων παραφράζει το λόγο του Jodelet ενθέτοντας το εύρημά του για το album το *J'aurais envie d'en faire autant, mais je me trouve un peu incommode de la veine poétique pour la quantité de saignées que j'y ai fait faire ces jours passés.*



**ΞΕΝΟΦΩΝΤΙΔΗΣ:** *Καίει λατρείας θυμίαμα ενώπιον της καλλονής την οποία θα απαντήσει... Η ματαιότης του αιώνας τον βοηθεί να μη θηρεύη πάντοτε άνεμον, όπως εννοεί τις εκ του επιστολικού εμπορίου το οποίον εξασκεί.*<sup>47</sup>

Η Μαρούλα στηρίζοντας τις ιδέες της περί γάμου, στα επιθέματα ενός σχοινοτενούς μονολόγου επισημαίνει:

**ΜΑΡΟΥΛΑ:** *...Μετά τας επισκέψεις των εραστών, έχομεν τας νυχτερινάς συναναστροφάς, αι οποίαι είναι η παλαιότερα της ευφύιας και της κομψότητας... Έρως επίμονος και τεχνικός, πολιορκία της οικίας, αιωνία καταδίωξις, επιστολαί φλογεραί... μελαγχολία και ωχρότης φθισικού... γαμικόν συνάλλαγμα, γάμος!*<sup>48</sup>

Η Διαμάντω διαμαρτύρεται στον Κυρ Γιώργη, μετά τις κατηχήσεις του, ψέγοντας τη συμπεριφορά των Ξενοφωντίδη και Χριστόδουλου.

**ΔΙΑΜΑΝΤΩ:** *Φαντάσου να μην ηξεύρη ότι ήσαν δύο κόμματα εις το θέατρον άτινα είχαν διαιρέσει την νεολαίαν μας εις δύο στρατόπεδα, των οποίων έκαστον εβουβαρδοβόλει την προστατευόμενήν του (ηθοποιόν) δια καταχθονίου πυρός ανθοδεσμών και στεφάνων, εκ των οποίων έφερον πλήρη αμάξια εις το πεδίον της μάχης.*<sup>49</sup>

Χαρακτηριστικό, ωστόσο, στην επιθεματική τέχνη του Λάκωνος κατά την πρόσληψη των *Précieuses ridicules*, είναι η μεγιστοποίηση του ασημάντου και του επουσιώδους. Αυτό συνιστά και την ενδότερη υφή της μεταφοράς, του σχήματος μέσα από το οποίο εκφράζεται η κομψοέπεια.

Ο Λάκων έχει εννοήσει ότι το κωμικό εκπηδά κατά την αποδόμηση της μεταφοράς, όταν εκπίπτουν τα ηδύσματα και αναφαίνεται η πενία, γι' αυτό και στα επιθέματα του περισσεύουν οι μεταφορές. Έχει επίσης εννοήσει ότι το γελοίο (*ridicule*) εκπηγάει από την παρωδία του όντως ευφυούς λόγου, καθώς και τη δυσαναλογία ανάμεσα στην πραγματική θέση των δύο γυναικών στην κοινωνία και το επίπεδο των ανθρώπων που ζητούν να μιμηθούν.

Ο Λάκων με την αρχή της «Προληπτικής απεικόνισης της δράσης» καθώς και την «Μυθιστορηματική διόγκωση της αφήγησης» σ' ένα αρχικό στάδιο θεμελιώνει τη διασκευή του πρωτοτύπου του. Ο ίδιος, μετά την είσοδο του Σπύρου, οικονομεί τη δράση με τον παροξυσμό του κομψού ύφους, όπου ο ίλιγγος των εντυπώσεων, η ηδυπάθεια της γλώσσας, ο ναρκισσισμός της έκφρασης, ο ρητορικός φορμαλισμός ολοκληρώνει τη φάρσα.

Όταν όμως η μεταφορά, το φραστικό παραλήρημα συνδυάζεται με τη φάρσα, το μείγμα που προκύπτει είναι εκρηκτικό, αυτό είναι πρωτίστως το επίτευγμα του Μολιέρου και προφανώς του Λάκωνος στο γενναιόδωρο επιθεματικό εξελληνισμό των *Précieuses ridicules*, όπου ο ίδιος αποφεύγει δεόντως να λακωνίσει.

<sup>47</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 1, σ. 4.

<sup>48</sup> Βλ. στο ίδιο, Σκ. 5, σ. 8.

<sup>49</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 9.



## ΑΓΓΕΛΟΣ ΒΛΑΧΟΣ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΟΛΙΕΡΟ...ΣΤΟΝ ΛΑΜΠΙΣ\*

Ο Άγγελος Βλάχος (1838-1920) αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους διαμορφωτές του ελληνικού θεάτρου και ειδικότερα του είδους της κωμωδίας, κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>1</sup> Έχοντας σπουδάσει στην Γερμανία, επηρεάζεται άμεσα από τον γερμανικό ρομαντικό ιδεαλισμό και τις τάσεις της ηθογραφίας που επικρατούν εκεί, στα μέσα του αιώνα.<sup>2</sup> Το σύνολο της θεατρικής –κωμικής– του παραγωγής, αποτελείται 1) από πρωτότυπες κωμωδίες, που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στον μολιερισμό και την κωμωδία αστικών ηθών, και 2) από διασκευές και μεταφράσεις σύγχρονων έργων, που ανήκουν κυρίως στην κατηγορία του σύγχρονου γαλλικού βουλεβάρτου. Το συνολικό εγχείρημα του Βλάχου έχει ως κύριο στόχο την σύνθεση «εθνικής» κωμωδίας και οδηγείται τελικά σε αδιέξοδο, εφόσον επιχειρεί να συμβιβάσει στα έργα του ετερόδοξα χαρακτηριστικά στοιχεία (τον Μολιέρο, με την ηθογραφία και τον εθνικισμό του Ρομαντισμού<sup>3</sup>) και να ισορροπήσει ανάμεσα στην «νεοκλασικιστικής» παράδοσης ελληνική κωμωδία και την σύγχρονή του ευρωπαϊκή. Το αναπόφευκτο αποτέλεσμα της προσπάθειάς του είναι να παρουσιάζει αντιφάσεις και ασυνέπειες ανάμεσα στις θεωρητικές του αντιλήψεις και στα έργα του, που αποτελούν και την έμπρακτη εφαρμογή των απόψεών του.<sup>4</sup>

\*Για την συγγραφή αυτής της εργασίας, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή μου Θόδωρο Χατζηπανταζή για τη βοήθειά του, αλλά και τον κ. Δ. Σπάθη για τις υποδείξεις του. Το κυρίως υλικό για την εργασία μου, τα θεατρικά έργα και τα θεωρητικά κείμενα που δημοσιεύονται στον Τύπο της εποχής, τα άντλησα από το αρχείο του ερευνητικού προγράμματος της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, που βρίσκεται στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, στο Ρέθυμνο.

<sup>1</sup> Για βιογραφικά στοιχεία του Βλάχου, βλ. *Πεντηκονταετηρίς: 1852-1902*, εν Αθήναις, 1903, Γ. Βλάχος, «Άγγελος Βλάχος. 25 Μαρτίου 1838-25 Μαρτίου 1938. Μια εκατονταετηρίς. Η ζωή, το έργο, η εποχή του», εφ. *Καθημερινή*, 25.3.1938. Το ίδιο κείμενο δημοσιεύεται λίγα χρόνια μετά και στο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία* για τον Άγγελο Βλάχο (τχ. 539, Χριστούγεννα 1949, σσ. 3-13).

<sup>2</sup> «Οι ιδέες του Βλάχου...διαμορφώθηκαν έξω από τον ελληνικό χώρο, στη Γερμανία, όπου είχε πάει για τις σπουδές του. Και ήρθαν να βρουν εφαρμογή στην Αθήνα των δεκαετιών του 1860 και 1870, στους κόλπους μιας κοινωνικής τάξης που είχε

χάσει πια τα παραδοσιακά ήθη του ελληνικού λαού, χωρίς να καταφέρει ωστόσο να αποκτήσει μια νέα πολιτιστική φυσιογνωμία... Ο θεωρητικός της νέας κίνησης είχε για πρότυπό του την ευρωπαϊκή ηθογραφία, στην ιδιαίτερη εκείνη μορφή που πήρε μέσα στο πλαίσιο του γερμανικού ιδεαλισμού», Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', Αθήνα, Εστία, 2002, σσ. 44-45.

<sup>3</sup> 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*, τόμος Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... (1828-1875)*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 244.

<sup>4</sup> «Ο Άγγελος Βλάχος, υπέρμαχος στο θεωρητικό σκέλος μιας εθνικής κωμωδίας χαρακτηρη, εμφανίζεται κύριος μοχλός αυτής της ανανέωσης. Παρόλα τα μεγαλόσημα κηρύγματά του ο Βλάχος πέφτει συχνά θύμα των αισθητικών ευκολιών της εποχής: έτσι ο ίδιος συχνά μεταφέρει στο ελληνικό κοινό, μεταφράζοντας ήσσονα έργα του γαλλικού και γερμανικού ελα-

Το σημαντικότερο θεωρητικό κείμενο του Βλάχου, όπου αναπτύσσονται οι απόψεις του για την κωμωδία, είναι ο «Πρόλογος» που συντάσσει για να συνοδεύσει την έκδοση των *Κωμωδιών* του, το 1871.<sup>5</sup> Στον πρόλογο αυτό, ο Βλάχος, κάνει αρχικά μία ιστορική αναδρομή στο είδος της κωμωδίας γενικότερα, ξεκινώντας από την αρχαία κωμωδία και καταλήγοντας στην ευρωπαϊκή κωμωδία της εποχής του. Παρουσιάζει το είδος της κωμωδίας στις διαφορετικές μορφές που αυτή πήρε, στο πέρασμα των αιώνων από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη και τη Νέα κωμωδία του Μένανδρου, στη ρωμαϊκή κωμωδία του Πλαύτου, του Τερέντιου και του Στάτιου· από τις αναγεννησιακές ρομαντικές κωμωδίες του Σαίξπηρ (και του μετέπειτα μμητού του, Τήκ), στις κωμωδίες του Καλντερόν και του Μορέτο –τους οποίους και θεωρεί ως την αρχή της παρακμής της κωμωδίας πλοκής– και στις κωμωδίες χαρακτήρων του Μολιέρου και του Χόλμπεργκ. Ως σημαντικότερος κωμωδιογράφος των αιώνων θεωρείται ο Μολιέρος, ο οποίος προβάλλεται και ως το κυριότερο πρότυπο για τους Έλληνες συγγραφείς κωμωδίας.<sup>6</sup> Σε αντίθεση με την εποχή του Μπαρόκ, το παράδειγμα του Γκολντόνι για τον αιώνα του Διαφωτισμού, σχολιάζεται αρνητικά. Αν και ο Ιταλός κωμωδιογράφος έγραψε τις κωμωδίες του πάνω στα πρότυπα του Γάλλου προκατόχου του, και παρόλο που έφτιαξε καλούς κωμικούς χαρακτήρες, τα έργα του ωστόσο παρέμειναν πάντα «ψυχρά» και «νεκρά». Η πλήρης παρακμή της κωμωδίας συναντάται πια στον αιώνα του Βλάχου, στα «αποφώλια δραματικά προϊόντα» της Εσπερίας, δηλαδή, στις φάρσες και στις Επιθεωρήσεις του γαλλικού θεάτρου.<sup>7</sup>

Την παραπάνω θεώρηση της κωμωδίας στην ιστορική της εξέλιξη, διαδέχεται η αξιολογική διάκρισή της στα εξής ποιοτικά δίπολα:

- α) στην κωμωδία *χαρακτήρων* και την κωμωδία *πλοκής*
- β) στην *διδασκτική* και την *ψυχαγωγική* κωμωδία, και
- γ) στην *εθνική* και την *κοσμοπολίτικη* κωμωδία.

Από τα διαφορετικά αυτά είδη της κωμωδίας, ο Βλάχος θεωρεί ότι οι συγγραφείς θεατρικών έργων, είτε γράφουν κωμωδία με σκοπό την ηθική διάπλαση του θεατή, είτε με σκοπό την ψυχαγωγία του, ή ακόμα, είτε γράφουν κωμωδία που θα αναπαριστά τα ιδιαίτερα ήθη του έθνους τους, είτε τα κοσμοπολίτικα ήθη της Ευρώπης, σε οποιαδήποτε περίπτωση πάντως, το έργο τους θα πρέπει να ανήκει υποχρεωτικά στο είδος της κωμωδίας χαρακτήρων.<sup>8</sup>

Η κωμωδία πλοκής παρέχει κατά το Βλάχο «το λυπηρότερον θέαμα της καταπτώσεως της σημερινής κωμωδίας»<sup>9</sup> και το αποκορύφωμα αυτής της παρακμής βρίσκεται στις αντίστοιχες κωμωδίες που

φρού ρεπερτορίου, ερεθίσματα τα οποία στο θεωρητικό πεδίο δείχνει να αντιμάχεται», Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνες). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993, σ. 147. Όπως αναφέρεται στον Θ. Χατζηπανταζή (*Από τον Νείλου μέχρι τον Δουνάβεως*, ό.π., σ. 247), πρόκειται για σύγκριση ανάμεσα στην νεοελληνική ταυτότητα και την ευρωπαϊκή, και στην προσπάθεια να εξομοιωθεί η πρώτη με την τελευταία.

<sup>5</sup> Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο: *Κωμωδία*, εν Αθήναις, 1871, σσ. γ' - ισ'.

<sup>6</sup> Όπως αναφέρεται στην Α. Ταμπάκη (*Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*, ό.π., σσ. 135-136), σε όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Μολιέρος είναι «ο μεγάλος κατακτητής της ελληνικής κωμωδιογραφίας...Ο Μολιέρος δεν έρχεται αρωγός μόνον με τα δικά του όπλα· είναι..., φορέας αλλά

και χρήστης πολλαπλών παραδόσεων: της αριστοφανικής παράδοσης, της νέας αττικής κωμωδίας, του Μενάνδρου, των Λατίνων, του Τερέντιου και του Πλαύτου, της ζωντανής τέλος σχολής της *Commedia dell'Arte* και της σύγχρονης του έντεχνης ιταλικής κωμωδίας (*commedia erudita*)».

<sup>7</sup> Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σ. στ'.

<sup>8</sup> «...πάσαι αι καλά κωμωδία των νεωτέρων χρόνων, αι τε εθνικόν και αι γενικόν έχουσαι τον χαρακτήρα, εισίν ιδίως και προπάντων κωμωδία χαρακτήρων. Ίδια όμως αι εθνικαί κωμωδία, εκείναι δηλονότι, όσαι αποτυπούσι την γελοϊάν φάσιν του κοινωνικού βίου ωρισμένου τινός έθνους εν ωρισμένη εποχή, και κωμωδούσι τα ιδιάζοντα αυτώ ελαττώματα, είνε και πρέπει να ήνε κατ' εξοχήν κωμωδία χαρακτήρων», ό.π., σ. θ'.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. η'.

παίζονται στα σύγχρονα θέατρα της γαλλικής πρωτεύουσας. Τα έργα αυτά του γαλλικού βουλεβάρτου που καταδικάζει ο Βλάχος, αναπτύχθηκαν στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν έφταναν στο αποκορύφωμά τους στην Ευρώπη ο εθνικισμός και ο επεκτατισμός. Εντάσσονται γενικότερα, στο κίνημα του ρεαλισμού, που πρωτοξεκίνησε στη Γαλλία γύρω στα 1853 και που συνίσταται στην απόρριψη των ιδεαλιστικών και ουτοπικών οραματισμών των ρομαντικών, που συνυπάρχουν την ίδια εποχή. Αποτελούν προϊόν του σύγχρονου εμπορικού θεάτρου που γεννιέται στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, με την σταθερή άνοδο της αστικής τάξης σε πλούτο, εξουσία και κύρος.<sup>10</sup> Είναι έργα που έχουν τις βάσεις τους στον Σκριμπ, και στην μορφή του «καλοφτιαγμένου έργου» που αυτός προτείνει. Έργα δηλαδή που τηρούν την αρχή της αληθοφάνειας, την δραματική οικονομία, την επιδέξια δομή της δράσης, την προσεκτική έκθεση και την αιτιατή εξέλιξη των γεγονότων, που προκαλούν την έκπληξη και που κρατούν την αγωνία του θεατή ως το τέλος του έργου.<sup>11</sup> Τόσο ο Σκριμπ, όσο και οι επίγονοί του, όπως ο Ωζιέ, ο Σαρντού και ο Λαμπίς, γράφουν κωμωδίες με τον ρυθμό παραγωγής βιομηχανικών προϊόντων και απευθύνονται με τα έργα τους στις μεγάλες μάζες κοινού που συγκεντρώνουν τα εμπορικά θέατρα του Παρισιού.

Τα χαρακτηριστικά των κωμωδιών πλοκής, συγγραφέων όπως και ο Λαμπίς<sup>12</sup>, είναι ο ψυχαγωγικός τους κυρίως χαρακτήρας, η πρόκληση της έκπληξης στο θεατή, η χρήση λογοπαίγνιων, η συσσώρευση και η διόγκωση γεγονότων και παρεξηγήσεων, που προκαλούν γρήγορη εναλλαγή σκηνών, και κυρίως που απαιτούν έντονη φυσική, σωματική, δράση πάνω στη σκηνή. Η φάρσα λειτουργεί κατά κύριο λόγο σαν ένα «καλοκουρδισμένο μηχανικό παιχνίδι».<sup>13</sup> Τα θέματά της είναι κυρίως η επίκαιρη σάτιρα και ο ανάλαφρος σχολιασμός των σεξουαλικών ηθών.

Ο Βλάχος καταδικάζει αυτό το είδος, τις φάρσες του γαλλικού θεάτρου, των οποίων οι ρυθμοί, οι απιθανότητες και οι υπερβολές, δεν αφήνουν καταρχήν ελεύθερο χώρο στην πολυπόθητη αξία του διδακτισμού και έπειτα, δεν αφήνουν περιθώρια για την δημιουργία εθνικής κωμωδίας. Ο ίδιος περιγράφει τους ήρωες των έργων αυτών που απορρίπτει ως εξής:

«...Πρόσωπα άηρυχα, οιονεί είδωλα καμόντων ουδέν παρέχοντα το ενδιαφέρον εις τον αναγνώστην ή ακροατήν, μορφαί εκ των κοινοτάτων, ωχράν και ουδαμινήν σχεδόν έχουσαι την ατομικότητα, την διακρίνουσαν αυτάς των άλλων, αληθή αυτόματα, χωρίς θελήσεως και χωρίς εμφύτου, ξύλινα ανθρώπια κινούμενα ένθεν κακείθεν ταχυδακτυλογικώς και οιονεί δι' αοράτων μίτων, συγκρατουμένων εν τη αυθαιρέτω παλάμη του ποιητού, έρχονται και παρέρχονται επί της σκηνής, συνωθούνται και συγκρούονται προς άλλα, συναντώμενα οτέ μεν περί ταύτην οτέ δέ περί εκείνην την κωμικήν περίστασιν, βαίνουνσι ψηλαφώντα εν τω σκότει, εισπηδώσι διά των παραθύρων, κρύπτονται εις τας μαιασιόθικας, προσκόπτουσι κατ' αλλήλων εισερχόμενα ή εξερχόμενα, πίπτουσι χαμαί, θραύουσι τα καθίσματα, ανορθούνται ή φεύγουσι τετραποδητί, εκλαμβάνουσιν άλλους αντ' άλλων, υβρίζονται, δέρονται επί τέλους, και μόλις τέ-

<sup>10</sup> Leonard Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, Macmillan Press, London, σ. 2.

<sup>11</sup> Για τα χαρακτηριστικά του καλοφτιαγμένου έργου, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*. Volume 1: *Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, London 1981, σσ. 4-5.

<sup>12</sup> Ως πιο αντιπροσωπευτικός συγγραφέας αναφέρεται κυρίως

ο Λαμπίς, μια και ήταν ο κυριώτερος ανανεωτής της γαλλικής φάρσας, με άμεσο διάδοχό του τον Φεϊντώ.

<sup>13</sup> Χαρά Μπακονικόλα, «Η Φάρσα, πρόγονοι, πρόδρομοι και παραλλαγές», στο: *Στα όρια της φάρσας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 11. Για τα χαρακτηριστικά της φάρσας γενικότερα, βλ. συγκεκριμένα, σσ. 9-13.

λος καταπαύει η ταραχή εκείνη και ο σάλος, μόλις κοπάζει ο θεατρικός εκείνος τυφών, όταν αποκάμη βλέπων ο θεατής και αλήγησθ το στήθος αυτού εκ γέλωτος...»<sup>14</sup>

Εξαιτίας όλων αυτών των χαρακτηριστικών της κωμωδίας πλοκής, ο Βλάχος θεωρεί ότι ο συγγραφέας κωμωδίας θα πρέπει να αποφύγει να γράφει έργα που να ανήκουν σ' αυτό το είδος, και να επιδιώξει να γράψει κωμωδίες χαρακτήρων. Οι κωμωδίες του Μολιέρου είναι υποδειγματικές γι' αυτό το λόγο. Ως προς αυτή του την επιδίωξη, ο Βλάχος μένει πιστός στα ιδανικά του, και τόσο τα πρωτότυπα έργα του, όσο και οι μεταφράσεις που κάνει, φροντίζει να ανήκουν στο είδος της κωμωδίας χαρακτήρων.<sup>15</sup> Στα έργα της δικής του παραγωγής, τα πρόσωπα, οι χαρακτήρες είναι αυτοί που προωθούν τη δράση, και όχι οι καταστάσεις. Αλλά ακόμα περισσότερο, και τα έργα που επιλέγει να μεταφράσει (ή να «διασκευάσει»), φροντίζει να ανήκουν στην κατηγορία της κωμωδίας χαρακτήρων, όπου η φυσική δράση είναι αρκετά περιορισμένη ή απουσιάζει εντελώς. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο για τον Βλάχο, ότι περισσότερο από κάθε άλλο συγγραφέα του γαλλικού βουλεβάρτου, μεταφράζει και διασκευάζει έργα του Λαμπίς και αυτό γιατί τα έργα του τελευταίου χαρακτηρίζονται κυρίως για την δεξιοτεχνία τους στο χειρισμό και την ανάπτυξη των χαρακτήρων.<sup>16</sup> Ο Λαμπίς, από το 1860 και μετά, συνδυάζει στα έργα του και τις δύο παραδόσεις, τόσο την κωμωδία χαρακτήρων όσο και την κωμωδία καταστάσεων.<sup>17</sup> Ο Βλάχος, από τα έργα του Λαμπίς επιλέγει αυτά που ανήκουν ξεκάθαρα στην πρώτη παράδοση, όπως το *Προς το θεαθήναι, Η μαγνητιζόμενη, το Εγώ και το Ξυδάκης και Θανασοσύλης*.<sup>18</sup> Δεν επιλέγει π.χ. να διασκευάσει το *Καπέλο από ψάβα Ιταλίας* του ίδιου συγγραφέα, αφού αυτό χαρακτηρίζεται από συσώρευση γεγονότων και παρεξηγήσεων, που δίνουν προτεραιότητα στην πλοκή. Τα έργα του βουλεβάρτου που διαλέγει, τόσο αυτά του Λαμπίς όσο και άλλων κωμωδιογράφων, είναι αυτά που θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε και ως τα «συντηρητικότερα», ως τα λιγότερο τολμηρά, σε σχέση με το υπόλοιπο δραματολόγιο του σύγχρονου γαλλικού θεάτρου ή ακόμα και σε σχέση με το σύνολο των έργων του Λαμπίς.<sup>19</sup> Τα έργα μάλιστα του Λαμπίς που μεταφράζει ο Βλάχος για το θέατρο της εποχής του, είναι και αυτά που πλησιάζουν περισσότερο το νεοκλασικιστικό πρότυπο κωμωδιογραφίας.

<sup>14</sup> Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σ. η'.

<sup>15</sup> Εξάλλου, επαναλαμβάνει στον πρόλόγο του, το γεγονός ότι ο ίδιος έγραψε κωμωδίες χαρακτήρων, και όχι πλοκής: «Επιλαβόμενος να γράψω ελληνικές κωμωδίες δια την εθνικήν ημών σκηνήν,..., δεν ηδυνάμην φυσικώ τω λόγω,..., να γράψω άλλο τι ή κωμωδίας χαρακτήρων.», και «Αντιγράψας και περιβαλών την δραματικήν μορφήν σελίδας τινας του κοινωνικού ημών πανοράματος, προσεπάθησα να γράψω εθνικάς κωμωδίας χαρακτήρων,...», ό.π., σσ. ια' και ιβ' αντίστοιχα.

<sup>16</sup> Jacqueline Aultrousseau, *Labiche et son théâtre*, L' Arche, Paris 1971, σ. 16.

<sup>17</sup> Ό.π., σ. 19.

<sup>18</sup> Στο *Προς το θεαθήναι (Poudre aux yeux)*, απεικονίζονται εκλεπτυσμένα τα πορτρέτα των παραδοσιακών νεόπλουτων αστών. Το *Εγώ (Moi)*, επίσης κωμωδία χαρακτήρα, με θέμα της τον εγωισμό, είναι το έργο με το οποίο ο Λαμπίς εισάγεται το 1864 στο παραδοσιακό ρεπερτόριο του εθνικού θεάτρου της Γαλλίας, την Κομεντί Φρανσέζ. (Μέχρι τότε τα έργα του Λαμπίς παιζόνταν κυρίως στο Παλέ Ρουαγιάλ, το κατεξοχήν θέατρο κωμωδίας στο Παρίσι αυτή την εποχή, βλ. Marvin Carlson,

*The French Stage in the Nineteenth Century*, The Scarecrow Press, Metuchen, σ. 165). Αντίστοιχα το *Ξυδάκης και Θανασοσύλης (Le Misanthrope et l' Auvergnat)* είναι μια σατιρική κωμωδία χαρακτήρα, όπου απεικονίζεται το πορτρέτο ενός μισανθρώπου, που θυμίζει τον Αλσέστ του Μολιέρου. Και στην κωμωδία αυτή οι χαρακτήρες είναι σημαντικότεροι από τις καταστάσεις. Βλ. Leonard Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, ό.π., σσ. 42-43 και Jacqueline Aultrousseau, *Labiche et son théâtre*, ό.π., σ. 59.

<sup>19</sup> Σε καμία περίπτωση π.χ. δεν πλησίασε ο Βλάχος έργα του Λαμπίς, που χειρίζονται με ανάλαφρο τρόπο τα σεξουαλικά ήθη της εποχής και του τύπου του Γάλλου συγγραφέα. Είναι αδιανοήτο π.χ. να φανταστούμε τον Βλάχο να μεταφράζει έργα όπως το *Deux merles blancs* ή ακόμα περισσότερο, το *Le grain de café*, έργο καινοτόμο και για τον ίδιο τον Λαμπίς, που σοκάρει ακόμα και το κοινό του Παλέ Ρουαγιάλ, όπου ένα γραφείο ευρέσεως εργασίας για παραμάνες, παρουσιάζεται κυριολεκτικά σαν μορδέλο, ή ακόμα έργα που και μόνο ο τίτλος τους θα ήταν ανατρεπτικός και αποτρεπτικός για τα ελληνικά δεδομένα (π.χ. το *La femme qui perd ses jarretières*). Για τα έργα αυ-

Όπως είναι φυσικό, το σημαντικότερο ίσως χαρακτηριστικό των νεοκλασικιστικών κωμωδιών του Μολιέρου και ο λόγος για τον οποίο τον προτιμούν ως πρότυπο οι Έλληνες συγγραφείς κωμωδίας, αποτελεί ο ηθικοδιδασκικός τους χαρακτήρας.<sup>20</sup> Στις θεωρητικές απόψεις που αναπτύσσει για τον διδακτικό και ψυχαγωγικό ρόλο της κωμωδίας, ο Βλάχος τάσσεται υπέρ του διδακτισμού, των έργων εκείνων, που έχουν ως στόχο τους την διόρθωση και την ηθική διάπλαση του θεατή.<sup>21</sup> Από αυτή την άποψη, οι αντιλήψεις του συμπίπτουν με τις αντιλήψεις των προγενεστέρων του Ελλήνων κωμωδιογράφων της εποχής του Διαφωτισμού, οι οποίοι χρησιμοποίησαν στο παρελθόν ως κύρια πρότυπά τους, για τη συγγραφή κωμωδίας, κυρίως τον Μολιέρο, και κάπως πιο περιορισμένα, τον Γκολντόνι.<sup>22</sup> Ο Μολιέρος, αποτελεί το ύψιστο πρότυπο για τη σύνθεση κωμωδίας, αφού ανταποκρίνεται κατ' αρχήν περισσότερο στις ανάγκες της πρωτοβάθμιας αστικής ανάπτυξης της ελληνικής πραγματικότητας και έπειτα γιατί εκπληρώνει τα ιδανικά των Ελλήνων κωμωδιογράφων –αλλά και του Βλάχου– αφού καταδεικνύει πάνω στη σκηνή, μέσω των χαρακτήρων του, τα ανθρώπινα ελαττώματα και τις αποκλίνουσες κοινωνικές συμπεριφορές, με άμεσο και κύριο στόχο την διόρθωσή τους.<sup>23</sup>

τά βλ. Jacqueline Atrousseau, *Labiche et son théâtre*, ό.π., σσ. 87, 19 και 171 αντίστοιχα. Πόσο μάλλον, όταν ο Βλάχος μεταφράζοντας στα 1906 το έργο *Οι καλοί μας φίλοι* του Σαρντού, αφαιρεί «μικρόν μέρος του διαλόγου, ικανώς παρακεκινδυνεμένον», βλ. Βικτωριανού Sardou, *Οι καλοί μας φίλοι*, εν Αθήναις, 1906, σ. 181. Βλ. και Χ. Γ. Σακελλαριάδης, *Ο Άγγελος Βλάχος ποιητής σατιρικός*, Αθήνα 1950, σ. 59. Από το πλήθος των έργων του Λαμπίς, ο Βλάχος διαλέγει τα περισσότερο «μολιερικά», αυτά που έχουν να καταδείξουν στο θεατή μέσω των χαρακτήρων τους, τις διαστάσεις ενός ανθρώπινου ελαττώματος, χωρίς όμως απαραίτητα να το διορθώνουν (την επιδειξιμανία και την κοινωνική υποκρισία στο *Προς το θεατήναι*, την εγωπάθεια στο *Εγώ*, και το ψέμα και την υποκρισία των ανθρώπων στο *Ευδάκης και Θανασούλης*).

<sup>20</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως...*, Τόμος Α1, ό.π., σσ. 233-234.

<sup>21</sup> Όπως αναφέρεται στην θεωρία του Βλάχου, στόχος της κωμωδίας είναι «να μαστίση τα γελοία αυτών των ιδίων [των θεατών] ίνα τους διορθώση, και να οικοδομήση μάλλον τας ψυχάς αυτών κραπούσα προ των ομιμάτων των το αμειλικτον της αληθείας κάτωπτρον», «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σ. θ'. Αλλά και λίγα χρόνια μετά τον «Πρόλόγο» του, ο Βλάχος υποστηρίζει ξανά τον διδακτικό ρόλο του θεάτρου: «Η σκηηνική ζωογόνησις δραματικών έργων σκοπεύει ιδίως εις την αισθητικήν και ηθικήν διαμόρφωσιν του εν τω θεάτρω συναγειρομένου κοινού, την εξημέρωσιν της καρδιάς του, την αναρροίψιν των γενναίων και καλών αυτού αισθημάτων, την εκρίζωσιν των κακών αυτού έξεων, την περιστολήν των αγενών αυτού ορμών. Αντικατοπτρίζουσα αυτώ δια του δράματος τας μεγάλας μορφάς του εθνικού του βίου, τας αρετάς και τας ελπίδας, ή τα πάθη και τας κακίας των προπατόρων του, προβάλλει εις τους ακροατάς εκείνας μεν εις μίμησιν ταύτας δέ εις αποτροπήν' ανεπίσσοσα δέ προ των οφθαλμών αυτού δια της κωμωδίας τα κοινωνικά του ελαττώματα, τας ηθικάς αυτού ασχημίας και τα γελοία του, διορθοί αυτών ανεπαισθήτως, τον ανατρέφει κοινωνικώς και τον καθιστά κρείττονα και τελειότερον εαυτού», Άγγελος Βλάχος,

«Περί εθνικού θεάτρου», *Εστία*, 6.1.1885, σ. 37. Παρόλα αυτά οι ήρωες στο τέλος των έργων του Βλάχου, δεν διορθώνονται και δεν αλλάζουν αισθητά. Ο Βλάχος «δεν γράφει τας κωμωδίας του δια να διδάξη ή να διορθώση, αλλά δια να κάμη και τους άλλους να γελάσουν με ό, τι ο ίδιος εγέλασε. Δια τούτο είναι επίσης χαρακτηριστικόν των θεατρικών του αυτών έργων, ότι ουδέποτε η λύσις των είναι απολύτως σύμφωνος προς τας απαιτήσεις του αμειλικτου ηθικού νόμου... Κάποια σκιά αμυρώνει τα φωτεινά χρώματα: η αληθινή, η πραγματική ζωή των ανθρώπων που μας παρουσιάζει... Η λύσις παρουσιάζεται συνήθως ως ένας συμβιβασμός μεταξύ των δύο μερών...», Φώτος Πολίτης, «Αι κωμωδίαι του Άγγελου Βλάχου», *Εκλογή από το έργο του. Είκοσι χρόνια κριτικής*, τόμος Α': 1914-1927, Βιβλιωπωλείον της «Εστίας», Αθήναι 1938, σ. 117. Αντίστοιχα, τα πρόσωπα των κωμωδιών του Μολιέρου, στην πραγματικότητα δεν διορθώνονται και δεν αλλάζουν, αντίθετα, παραμένουν ίδια στο τέλος του έργου.

<sup>22</sup> Παρόλο που ο Γκολντόνι αρχίζει να καταλαμβάνει σημαντική θέση στη μεταφραστική δραστηριότητα των Ελλήνων της τελευταίας δεκαετίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα και της πρώτης του επόμενου, από την δεύτερη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα, παρατηρείται μια στροφή προς συντηρητικότερα πρότυπα κωμωδιογραφίας, που εκφράζονται στο πρόσωπο του νεοκλασικιστή Μολιέρου. Έτσι, ως το τέλος περίπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Μολιέρος «θα παραμείνει ο πιο πολυμεταφρασμένος και πιο πολυπαιγμένος στην ελληνική σκηνή κλασικός Ευρωπαϊός δραματουργός όλων των εποχών», Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ι-διόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Εργο, Αθήνα 2002, σσ. 83-84.

<sup>23</sup> «Οι ήρωες του Μολιέρου, ... εκπροσωπούν ένα πρωτοβάθμιο στάδιο αστικής ανάπτυξης, πολύ πλησιέστερο στην πραγματικότητα του νεοϊδρυμένου ελληνικού βασιλείου. Ακόμη περισσότερο, η κανονιστική νοοτροπία του νεοκλασικιστή Μολιέρου, η απαρέγκλιτη αφοσίωσή του στον νεοκλασικό κανόνα

Η αμιγής ψυχαγωγική λειτουργία της κωμωδίας στο ελληνικό θέατρο κατοχυρώνεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1860, όταν καθιερώνονται οι μονόπρακτες κωμωδίες μετά από το τέλος της παράστασης, και μέσω αυτών των μονόπρακτων κωμωδιών και της ανάγκης της διασκέδασης του κοινού, εισάγεται στην ελληνική σκηνή το ευρωπαϊκό, και κυρίως, το γαλλικό βουλεβάρτο.<sup>24</sup> Ο Βλάχος δεν ανήκει ούτε στους υπερασπιστές της αμιγούς ψυχαγωγίας, αλλά ούτε και στους απόλυτους επικριτές της. Δέχεται ότι η κωμωδία πρέπει να τέρπει, αλλά μόνο εφόσον ταυτόχρονα διδάσκει.<sup>25</sup> Όπως αναφέρει ο ίδιος, «ούτε σχολείον ούτε άμβωνα θέλω να καταστήσω το θέατρον».<sup>26</sup> Αλλά όταν το θέατρο αποσκοπεί μόνο και μόνο στην τέρψη του θεατή, χωρίς κανένα ηθικό όφελος, τότε καταντά απλώς κερδοσκοπική επιχείρηση και όχι καλλιτεχνική δημιουργία.<sup>27</sup> Γι' αυτό και επικρίνει με δριμύ τρόπο όχι μόνο τις φάρσες του γαλλικού θεάτρου αλλά και το γαλλικό μελόδραμα και τους θιάσους του, που έχουν εγκατασταθεί στην αθηναϊκή πρωτεύουσα από το 1871.<sup>28</sup> Παρόλο όμως που θεωρεί ότι απαραίτητο συστατικό της καλής κωμωδίας είναι ο διδακτισμός, δεν διστάζει να γράψει και να μεταφράσει κωμωδίες, που δεν έχουν ίχνος διδακτισμού και που διακρίνονται για τον ψυχαγωγικό τους και μόνο χαρακτήρα.

Έτσι, ο Βλάχος προσπαθεί να γράψει πρωτότυπες διδακτικές κωμωδίες, έχοντας ως πρότυπο συγκεκριμένα έργα του Μολιέρου. Το πιο μολιερικό και το πιο διδακτικό από τα έργα του είναι ο *Λοχαγός της εθνοφυλακής* (1868), που αντλεί από τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου. Διδακτικά στοιχεία

της ευταξίας, ταίριαζε πολύ περισσότερο στο πνεύμα και στους στόχους ενός μικρού βαλκανικού λαού που, αντιμετωπίζοντας μια νέα κοινωνική πραγματικότητα, αγωνιζόταν να καθιερώσει πρωτόγνωρους κώδικες ορθής συλλογικής συμπεριφοράς. Αφιερωμένες στον κατηγιασμό της εκτροπής από τις κοινωνικές νόρμες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, κωμωδίες σαν τον *Φιλάργυρο*, τον *Ταρτούφο*, τον *Μισάνθρωπο* ή τον *Αρχοντοχωριάτη*, προσφέρουν πρότυπα αυστηρού θεατρικού διδακτισμού, αταίριαστα στους κωμωδιογράφους του ώριμου ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, αλλά ιδιαίτερα χρήσιμα στη ρευστή και ανασφαλής κοινωνία της μετεπαναστατικής Ελλάδας», *ό.π.*, σσ. 84-85 και *τ.ί.*, *Από τον Νείλου μέχρι του Δουνάβεως...*, τόμος Α1, *ό.π.*, σ. 234. Ο Μολιέρους «εκφράζει με το σύνολο του έργου του έναν προωθημένο κοινωνικό προβληματισμό και αναδεικνύει, κατηγιαζοντάς τους, τις ποικίλες κοινωνικές καταστάσεις και ιδιαίτερότητες της εποχής του. Όμως τα ανερχόμενα κοινωνικά στρώματα, που αποκτώντας χρήματα, θέλουν να μιμηθούν τον τρόπο ζωής της αριστοκρατίας, οι κομψούμενες, οι ψευτοσπουδαίοι, οι υποκριτές, οι ψευτοδιανοούμενοι, είναι στοιχεία σάτιρας και κοινωνικής κριτικής και στην εν εξελίξει ελλαδική κοινωνία του περασμένου αιώνα», Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*, *ό.π.*, σ. 144.

<sup>24</sup> Δ. Σπάθης, *Το νεοελληνικό θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, 10<sup>ος</sup> τόμος, 1983, σ. 24. Βλ. και Γ. Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», *Νέα Εστία*, τχ. 539, Χριστούγεννα 1949, *ό.π.*, σσ. 42-43.

<sup>25</sup> «Φρονούμεν, το καθ' ημάς, ότι είνε μεν το θέατρον διασκέδασις αισθητική, και η ευγενεστάτη μάλιστα, αλλ' ότι είνε συνάμα και διανοητική απόλαυσις, η υψίστη πασών, και ότι απαραίτητον είνε...», να εξετασθή πρότερον λεπτομερώς, αν και κατά πόσον τούτο πληροί τους όρους εκείνους, αν τούτέστι συντελεί ου μόνον εις πρόχειρον διασκέδασιν του κοινού, αλλά και εις δια-

νοητικήν αυτού συνάμα μόρφωσιν, και εις διάπλασιν καλλαισθητικήν», Άγγελος Βλάχος, «Το γαλλικόν θέατρον εν Αθήναις», *Εστία*, 17.4.1877, σ. 248.

<sup>26</sup> Άγγελος Βλάχος, «Περί εθνικού θεάτρου», *Εστία*, 6.1.1885, σ. 37. «Η σκηνική διδαχή είνε καλλιτεχνία, και της τέχνης ου μόνον προσόν αλλά και αποστολή είνε να τέρπη. Αλλοίμονον εις το θέατρον, αν ήθελε να διδάσκη μόνον· θα εδίδασκεν ως επί το πλείστον πρό κενών θρανίων. Αλλοίμονον όμως και εις το θέατρον, όπερ μόνον αυτού σκοπόν ήθελεν έχει την τέρψιν και ουδέν άλλο...», *ό.π.*, σ. 37.

<sup>27</sup> *Ο.π.*, σ. 37.

<sup>28</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κομειδύλλιο*, *ό.π.*, σ. 13. Ο Βλάχος που συγκεκριμένα επικρίνει τα είδη του γαλλικού θεάτρου που ανήκουν στην κατηγορία της *μελοκωμωδίας* (vaudeville), της *μετ' ασμάτων κωμωδίας* (comédie vaudeville, comédie mêlée de couplets) και το *βωμολοχικό μελόδραμα* ή *μελοδραμάτιον* (opéra-bouffe, opérette). Αποδεκτά είναι μόνο τα είδη της καθαυτό γαλλικής κωμωδίας και του κωμικού μελοδράματος (opéra-comique). Καταδικάζει τις κωμωδίες που παίζονται στο Παλέ-Ρουαγιάλ (το κατεξοχόν θέατρο όπου παίζονταν τα έργα του Λαμπίς), αλλά και τις κωμωδίες που παίζονται στα υπόλοιπα παρισινά θέατρα της εποχής, όπως το Ρενεσάνς (Renaissance), το Γκετέ (Gaité) και το Βαριετέ (Variétés). Καταδικάζει τα έργα της σχολής του Όφενμπαχ «και των αξίων του μαθητών Lecocq, Hervé, Vasseur και του λοιπού περί αυτούς ομίλου». Επικρίνει έργα όπως ο *Ορφεύς εις τον Άδη*, *Λεμβοδρόμοι του Σηκουάνα*, *Το Αργυρούν τύμπανον*, *Αι εκατόν παρθένοι*, η *Γέφυρα των στεναγμών*, η *Περισχών*, η *Κόρη της Αγκό*, ενώ αποδεκτά έργα του γαλλικού θεάτρου είναι έργα όπως η *Γυναικεία μάχη*, *Σύζυγος εν εξοχή*, η *Λευκή τριεία*, η *Ιδιοτροπία*, η *Λευκή Γυναίκα*, το *Μέλαν Δόμιον* και η *Μινιόν*, βλ. «Το γαλλικόν θέατρον εν Αθήναις», *Εστία*, 17.4.1877.



φέρει και η *Κόρη του παντοπώλου* (1866) αλλά και το *Γαμβρού πολιορκία* (1870), που αντλούν από τις *Γελοίες κομψευόμενες* και τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* αντίστοιχα. Ωστόσο, παρά τις προσπάθειές του να μείνει πιστός στο πρότυπο του Μολιέρου, στο μεγαλύτερο μέρος της κωμικής του παραγωγής, ο Βλάχος αναλύεται στην συγγραφή, μετάφραση και διασκευή έργων καθαρά ψυχαγωγικών, που ανήκουν στο είδος του σύγχρονου γαλλικού βουλεβάρτου. Ανάμεσα στο μολιερικό πρότυπο κωμωδίας και το πρότυπο του ψυχαγωγικού θεάτρου, ο Βλάχος προτιμάει θεωρητικά τον Μολιέρο, αλλά μεταφράζει συστηματικά τον Λαμπίς. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι παρόλο που γενικότερα μεταφράζει και διασκευάζει περισσότερο κλασικούς συγγραφείς, όπως ο Σοφοκλής, ο Λέσσιγκ, ο Γκαίτε ή ο Σαίξπηρ, δεν μεταφράζει και δεν διασκευάζει τις διδακτικές κωμωδίες του Μολιέρου.<sup>29</sup> Αντίθετα, σε πρακτικό επίπεδο, επηρεάζεται άμεσα από τα έργα, που εκπροσωπούνται από τον Ωζιέ, τον Σαρντού και τον Λαμπίς. Έργα του Βλάχου, όπως το *Γαμβρού πολιορκία*, η *Σύζυγος του Λουλουδάκη*, το *Γάμος ένεκα βροχής*, το *Διατί δεν χορεύει* ή το *Δεν ηξεύρει γράμματα*, αποτελούν πρωτότυπα ή διασκευές γαλλικών κυρίως έργων, χωρίς κανένα ίχνος διδακτισμού, και με μόνο τους χαρακτηριστικό την ψυχαγωγική τους λειτουργία. Και είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό των αντιφάσεων του Βλάχου, ότι την ίδια εποχή που καταδικάζει το γαλλικό θέατρο και τον θίασο που δίνει γαλλικές παραστάσεις στην Αθήνα, ο ίδιος προμηθεύει αυτόν τον θίασο με δικά του έργα γραμμένα στα γαλλικά.

Ο Βλάχος θεωρεί τον διδακτισμό του Μολιέρου σαν μία από τις προϋποθέσεις της καλής κωμωδίας. Αλλά δεν ζητάει οι ήρωες της κωμωδίας να είναι οικουμενικοί, όπως συμβαίνει στη νεοκλασικιστική κωμωδία του Μολιέρου, αλλά «εθνικοί». Έτσι, προκύπτει και ο διαχωρισμός της κωμωδίας σε «εθνική» και «κοσμοπολίτικη».<sup>30</sup> Το αίτημα της «εθνικής» κωμωδίας δεν το θέτει για πρώτη φορά ο Βλάχος. Έχει εμφανιστεί ήδη πενήντα περίπου χρόνια πιο πριν, στον πρόλογο του *Φιλάργυρου* του Οικονόμου, και εντάσσεται στο πλαίσιο της ευρύτερης αναζήτησης στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, των ιδιαίτερων εθνικών –ελληνικών– χαρακτηριστικών.<sup>31</sup> Για τον Βλάχο, «εθνική» κωμωδία είναι εκείνη, της οποίας οι χαρακτήρες απεικονίζουν τα ήθη της κοινωνίας ενός έθνους, σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο.<sup>32</sup> Επομένως προ-

<sup>29</sup> Οι μόνες μεταφράσεις μολιερικών έργων που κάνει, είναι τα αποσπάσματα που συμπεριλαμβάνονται στο βιβλίο του Σαυμάρκου Γιραρδίνου (S. Girardin), *Μαθήματα Δραματολογίας*, κατά μετάφρασιν Άγγελου Βλάχου, τόμος 4<sup>ος</sup>, εν Αθήναις, 1899.

<sup>30</sup> Η κωμωδία απεικονίζει «τον αληθή κοινωνικόν βίον, είτε έθνους τινός ιδία, - ίνα κληθή εθνική, - ή τον καθόλου - ίνα κληθή κοσμοπολιτική- μεθ' όλων αυτού των γελοιοτήτων, μεθ' όλων των κωμικών αυτού αξιώσεων, και πάσης μικρότητος και χαμαιζήλου πάθους...», Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σ. η'.

<sup>31</sup> Τα λόγια του Οικονόμου πλησιάζουν κατά πολύ τη μεταγενέστερη θεωρία που αρθρώνει ο Βλάχος για την εθνική κωμωδία. Όπως αναφέρει ο Οικονόμος στα 1816 «...η κωμωδία πρέπει να μιμήται καλώς τα ήθη και έθη και την διαγωγήν του έθνους δια το οποίον γίνεται. Χωρίς το εθνικόν τούτο κέρδος δεν εμπορεί ο κωμωδοποιός να θέλξη και να κινήση τους αναγνώστας ή τους θεατάς του ποιήματός του. Ο Μολιέρος εξωγράφισε τον Φιλάργυρον κατά των ομογενών του τα ήθη. Ο Έλλην πρέπει να τον ζωγραφίση κατά τα ήθη των ιδίων του συμπολιτών. Το θέατρον εξ ανάγκης πρέπει να ήναι εθνικόν, και μάλι-

στα εις την κωμωδίαν», Κωνσταντίνος Οικονόμος, «Προς τους Έλληνας», *Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου*, επιμ. Κωστής Σκαλιόρας, Εστία, Αθήνα 1994, σ. 25. Σύμφωνα με τον Αλέξη Πολίτη, ο 19<sup>ος</sup> αι. (που έχει τις ρίζες του ήδη στα 1790 και που φτάνει μέχρι το 1912) χαρακτηρίζεται ως ρομαντικός και εθνικός αιώνας: το εθνικό και το ρομαντικό είναι δύο ροπές με παράλληλη πορεία. Κατά τον ίδιο, το «εθνικό» είναι αυτό που συναιρεί τον Διαφωτισμό και το Ρομαντισμό («λογική στη βάση, συναίσθημα στο εποικοδόμημα»), βλ. Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά Χρόνια. Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα τον 1830-1880*, Ε.Μ.Ν.Ε.- Μνήμων, Αθήνα 1993, σσ. 11-12.

<sup>32</sup> Εθνικές είναι οι κωμωδίες εκείνες, «όσαι αποτυπούσι την γελοίαν φάσιν του κοινωνικού βίου ωρισμένου τινός έθνους εν ωρισμένη εποχή, και κωμωδούσι τα ιδιάζοντα αυτώ ελαττώματα», «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σ. θ'. Μάλιστα, όπως ομολογεί ο Βλάχος η πρόθεσή του ήταν να γράψει εθνικές κωμωδίες, «μηδέν αξιούσας το πέραν της Ελλάδος κράτος», ό.π., σ. ια'. Ταυτόχρονα, ηθογραφική τέχνη, είναι εκείνη, η οποία, «ασχολείται με την περιγραφή της καθημερινής ζωής των κοινών ανθρώπων, συγκεντρώνοντας την προσοχή της όχι τόσο στις εκδηλώσεις εκείνες που εκφράζουν την ατομικότητα των

ταρχικός στόχος του Βλάχου, όπως ήταν και του προκατόχου του, είναι να ηθογραφήσει, να απεικονίσει τα ήθη και την συμπεριφορά των συγχρόνων του, αλλά οι ηθογραφικές προσδοκίες του Βλάχου διαφέρουν κατά πολύ από αυτές του Οικονόμου.<sup>33</sup> Και ο ίδιος ορίζει ως εξής τους ήρωες της εθνικής κωμωδίας:

«...ό,τι δέ, υπό την έποψιν εννοείται του κωμικού δράματος, ιδιάζει εις έν έθνος, είνε τα κωμικά αυτού πρόσωπα τα εκ των ποικίλων περιστάσεων του κοινωνικού αυτού βίου κατ' ανάγκην τεχθέντα. Οι εθνικοί ούτοι χαρακτήρες, οι ιδιότυποι και ιδιόμορφοι, γνήσια ζυμώματα εθνικής ενεργείας, αληθείς και ιλαροί αντιπρόσωποι του έθνους όπερ τους εγέννησε, παραστάσεις έμψυχοι του εν ωρισμένη εποχή βίου αυτού, εισί τοσούτοι μικρόκοσμοι, συγκεφαλαιούντες εν εαυτοίς το έθνος ούτινος αποτελούσι μέλη, και αντανανκλώντες τα ελαπτώματα και τα γελοία και τας μικρότητας αυτού».<sup>34</sup>

Στην εποχή του Βλάχου, η κοινωνία του μόλις που αρχίζει να αποκτά κοινωνική ενότητα και υπόσταση, αφού από τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Όθωνα, έχουν συγκεντρωθεί στην Αθήνα, διάφορα ξένα, αντιθετικά και ανομοιογενή στοιχεία.<sup>35</sup> Ο Βλάχος, αντίθετα, έχοντας σπουδάσει στη Γερμανία, φέρνει μαζί του τα ιδανικά της ευρωπαϊκής αστικής ηθογραφίας, των έργων όπου απεικονίζονται τα ομοιογενή, εξελιγμένα κοσμοπολίτικα ήθη και όπου κυριαρχεί το θέμα του γάμου, οι απιστίες των παντρεμένων ζευγαριών και ο νεοπλουτισμός. Η θεωρία που αναπτύσσει ο Βλάχος για την ηθογραφία, περιέχει τον διαχωρισμό των ανθρώπων σε κοινωνικές τάξεις και στρώματα, κάτι που δεν μπορεί να ισχύσει στην δική του κοινωνία, που μόλις έχει αρχίσει να διαμορφώνεται.<sup>36</sup> Ταυτόχρονα, στα χρόνια του, κατά την πρώτη περίοδο της βασιλείας του Γεώργιου του Α', η Αθήνα βρίσκει το πρότυπό της για την δημιουργία μιας ελληνικής και σύγχρονης ευρωπαϊκής πρωτεύουσας, στο πνεύμα του

τελευταίων, αλλά στις εκδηλώσεις που τους εμφανίζουν σαν τυπικά μέλη μιας παραδοσιακής κοινότητας ή άλλης αυστηρά διαρθρωμένης ομάδας», Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 34.

<sup>33</sup> Η πρώτη ηθογραφική τάση των τελευταίων δεκαετιών του 18<sup>ου</sup> αιώνα και των πρώτων του 19<sup>ου</sup>, η οποία αρχίζει να παρακμάζει με την ίδρυση του ελληνικού βασιλείου, στις αρχές της δεκαετίας του 1830, απέχει στην πραγματικότητα κατά πολύ από τα ηθογραφικά ιδανικά του Βλάχου. Το ηθογραφικό ιδεώδες επιστρέφει στα χρόνια του Βλάχου, μετά από την έξωση του Όθωνα και την έλευση του Γεωργίου Α' στο θρόνο στα 1862, Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 42-45. «Η αναβίωση [του ηθογραφικού ιδεώδους] συνδέεται στενά και με την αντίστοιχη μεγάλη ηθογραφική κίνηση στον ευρωπαϊκό χώρο, μια κίνηση που ήρθε σαν συνέπεια του εθνικιστικού αναβρασμού των χρόνων του Κριμαϊκού πολέμου», ό.π., σ. 42.

<sup>34</sup> Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σσ. θ'-ι'.

<sup>35</sup> Κ. Μπίρης, «Η κοινωνία της Αθήνας στα χρόνια του Άγγελου Βλάχου», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 185.

<sup>36</sup> «Παρατηρών με βαθύ βλέμμα και ακάματον υπομονήν τον περί αυτόν κόσμον [ο θέλαν να γράψη εθνικήν κωμωδίαν], σπουδάζων αυτόν υπό πάσαν έποψιν, και μέχρι των εσχάτων αυτού πτυχών εισχωρών, αναβαίνων και καταβαίνων ακούρστος την κοινωνικήν κλίμακα από του μυριοπλούτου μέχρι του

επαίτου, αντιγράφων τα ιδιάζοντα εις έκαστον πρόσωπον χαρακτηριστικά, και φωτογραφών ει δυνατόν τας εν τη παντοειδή εκείνη τύβη ανακωκωμένας ποικίλας φυσιογνωμίας, έργον έχει να επεξεργασθή κατόπιν τα φωτογραφημάτά του, εν retouchant ούτως ειπείν αυτά, απολεαίνων την τραχύτητα των γραμμών και αναπλάσσων αυτά εις πρόσωπα αληθή μεν πάντως και εθνικά, φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα, ίνα μη εκπέση, άλλως, η κωμωδία εις σάτυραν», Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο *Κωμωδία*, ό.π., σ. ι'. Όπως αναφέρεται στον Χατζηπανταζή (*Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σσ. 39, 44-45), «Το πρόβλημα του συγγραφέα ήταν ότι, επιθυμώντας να γράψει "εθνική κωμωδία", αναζητούσε εθνικούς πανελλήνιους τύπους μέσα σε μια κοινωνία που δεν μπορούσε ακόμη να του προσφέρει παρά ένα μωσαϊκό τοπικών τύπων, αντιπροσωπευτικών των διαφόρων διαμερισμάτων της χώρας. Αναζητούσε το είδος των κοινωνικών διαχωρισμών που ίσχυαν στην αστική Ευρώπη (...), μέσα σε μια προαστική κοινωνία που, από πολιτιστική άποψη, δέ γνώριζε παρά γεωγραφικούς διαχωρισμούς. (...) Ο θεωρητικός της νέας κίνησης [της αναβίωσης του ηθογραφικού ιδεώδους] είχε για πρότυπό του την ευρωπαϊκή ηθογραφία, στην ιδιαίτερη εκείνη μορφή που πήρε μέσα στο πλαίσιο του γερμανικού ιδεαλισμού».

γαλλικού πολιτισμού. Εξάλλου, όλη η Ευρώπη κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα επηρεαζόταν από το Παρίσι. Στην αθηναϊκή όμως πρωτεύουσα του ελληνικού βασιλείου, δεν προϋπήρχε το αντίστοιχο κοινωνικό έδαφος της Γαλλίας.<sup>37</sup> Ο Βλάχος, με τα έργα του και τις μεταφράσεις του, μεταφέρει τα ξενόφερτα ήθη και τις συμπεριφορές στους ήρωες των δικών του κωμωδιών, παρουσιάζοντας τους μη αστούς Έλληνες συμπατριώτες του, να συμπεριφέρονται σαν Ευρωπαίοι και κυρίως σαν Γάλλοι.

Παρόλο που ο στόχος του είναι να γράψει «εθνικές» κωμωδίες, παρουσιάζοντας μέσα σε αυτές τα ήθη των συγχρόνων του, σε πολύ μικρό βαθμό τα έργα του είναι ηθογραφικά. Από τις πρωτότυπες κωμωδίες του Βλάχου η πιστότερη στα ελληνικά δεδομένα είναι *Η κόρη του παντοπώλου*. Ακόμα, μεταφράζει έργα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, χαρακτηρίζοντάς τα ως διασκευές «προς τα ελληνικά ήθη κατά ξένα πρωτότυπα». Στην κατηγορία αυτών των έργων ανήκουν το *Προς το θεαθήναι και Η σύζυγος του Λουλουδάκη*, και αν και πρόθεση του Βλάχου, είναι να προσαρμόσει τα έργα αυτά στα δεδομένα και στα ήθη της σύγχρονης του ελληνικής κοινωνίας, στην πραγματικότητα, το μόνο που κάνει, είναι να εξελληνίζει τα ονόματα των προσώπων και να αλλάζει τα παρισινά τοπωνύμια σε αθηναϊκά.<sup>38</sup> Το πιο αντιφατικό ωστόσο από τα έργα του, είναι *Ο Λοχαγός της εθνοφυλακής*, το οποίο είναι από τη μια μεριά το πιο πιστό στα πρότυπα του Νεοκλασικισμού, ενώ από την άλλη προσπαθεί να συνδυάσει ελληνικά ηθογραφικά στοιχεία, με στοιχεία της γαλλικής κωμωδίας του βουλεβάρτου.<sup>39</sup>

Κατά την προσπάθειά του να ηθογραφήσει, ο Βλάχος όπως είναι φυσικό σκοντάφτει στο ζήτημα της γλώσσας. Η ελληνική ηθογραφία μπορεί να νοηθεί όπως είπαμε, στο πλαίσιο της μη αστικοποιημένης ακόμα και ανομοιογενούς ελληνικής κοινωνίας, της οποίας χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ανομοιομορφίας, αποτελεί η γλώσσα, δηλαδή οι ντοπιολαλιές των επιμέρους τοπικών κοινωνιών, από τις οποίες συγκροτείται η κοινωνία της Αθήνας την εποχή αυτή. Είναι ενδεικτικό στον τομέα της γλώσσας, ότι ο Βλάχος, θέλοντας να επιβάλλει μία ενιαία γλωσσική έκφραση στους χαρακτήρες του, όπως συμβαίνει στους ήρωες της ευρωπαϊκής ηθογραφίας, ανεβάξει στη σκηνή χαρακτήρες που εμπίπτουν σε κοινωνικές ομάδες, των οποίων το γλωσσικό ιδίωμα, κάθε άλλο παρά ανταποκρίνεται στο κοινωνικό επίπεδο και την καταγωγή την οποία εκπροσωπούν. Εμφανίζει δηλαδή στα έργα του, υπηρέτες, προξενήτρες και ξυλέμπορους (στο *Γαμβρού πολιορκία* και στον *Λοχαγό της εθνοφυλακής*), να μιλούν στην καθαρεύουσα. Μόνο στον *Υδροπότη σύζυγο*, ο Βλάχος επιχειρεί να χρησιμοποιήσει το ζακυνθινό ιδίωμα και πολύ αργότερα, στο *Ευδάκης και Θανασούλης*, την λιδωρική διάλεκτο.

Αυτή η προσπάθεια του Βλάχου να μεταφέρει και να προσαρμόσει τις ευρωπαϊκές συνήθειες και συμπεριφορές στους ήρωες των δικών του κωμωδιών, τον οδηγεί τελικά στο να τερματίσει την πρωτότυπη παραγωγή του αρκετά νωρίς, στα μέσα της δεκαετίας του 1870, με ένα έργο γραμμένο αποκλειστικά στα γαλλικά, με ήρωες Γάλλους και τόπο διεξαγωγής της δράσης το Παρίσι. Πρόκειται για το *A qui l'aura*, το οποίο ο Βλάχος δίνει το 1874 για να παιχτεί από το θέατρο του Λαβέρν στην Αθήνα. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η συγγραφική του δραστηριότητα στον τομέα της κωμωδίας περιορίζεται στη με-

<sup>37</sup> Η Αθήνα, «ήταν μια καινούρια πόλις, πρωτεύουσα ενός καινούργιου ευρωπαϊκού κράτους, της οποίας οι κάτοικοι είχαν έρθει από διάφορα μέρη, με διαφορετικές συνήθειες και με διαφορετική νοοτροπία», Κ. Μπίρης, «Η κοινωνία της Αθήνας στα χρόνια του Άγγελου Βλάχου», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 187.

<sup>38</sup> «Η οικειοποίηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού με τη μέθοδο της βαλκανικής μετονομασίας των ηρώων του Μολιέρου, που

είχαν εγκαινιάσει στην αρχή του αιώνα ο Οικονόμος και ο Αριστίας, επεκτείνεται τώρα για να συμπεριλάβει και τους ήρωες των νεότερων Παριζιάνων βουλεβαδιέρων, του Λαμπίς ή του Τιμπούστ», Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως...*, Τόμος Α1, ό.π., σ. 246.

<sup>39</sup> Ό.π.

τάφραση έργων, που παίζονται κυρίως στο Βασιλικό θέατρο και που ανήκουν στην κατηγορία του βουλεβάρτου.

Το αδιέξοδο αυτό στο οποίο οδηγείται ο Βλάχος από την αμφιταλάντευσή του ανάμεσα στον Μολιέρο και στο είδος της κωμωδίας που εκπροσωπείται από τον Λαμπίς, κατά την προσπάθειά του να συνθέσει εθνική κωμωδία, είναι αναπόφευκτο, από την στιγμή που οι εσωτερικές του αντιφάσεις, δεν είναι μόνο ατομικές, αλλά αφορούν συνολικά την εποχή του. Βρίσκεται ανάμεσα σε δύο αντιθετικές κατευθύνσεις, από τις οποίες, η μία αφορά το παρελθόν και τα πρότυπα κωμωδιογραφίας που υπάρχουν στην Ελλάδα (τον Μολιέρο), και η άλλη αφορά τα νέα, σύγχρονα ευρωπαϊκά είδη κωμωδίας (αστική ηθογραφία). Το ότι παραπαίει τελικά ανάμεσα στον Μολιέρο και τον Λαμπίς, είναι αποτέλεσμα του ότι, θέλοντας να εφαρμόσει τη νεοκλασικιστική αρχή του διδακτισμού, μέσω κωμωδιών χαρακτήρα, θέλησε ταυτόχρονα να επιβάλει στους ήρωες των έργων του τα ιδιαίτερα εθνικά τους χαρακτηριστικά, πράγμα που θα σήμαινε τον συγκερασμό του νεοκλασικισμού με την ηθογραφία (τον Μολιέρο με την «εθνική κωμωδία»)<sup>40</sup>. Και ενώ θέλει να γράφει κωμωδίες που να διδάσκουν, γράφει κυρίως κωμωδίες που είναι αποκλειστικά ψυχαγωγικές, και ενώ προσπαθεί να γράφει εθνική κωμωδία, το αποτέλεσμα στα έργα του φαίνεται να είναι το εντελώς αντίθετο, να απουσιάζει δηλαδή εντελώς το εθνικό χρώμα.<sup>41</sup>

Πάντως, στο πρόσωπο του Βλάχου, και στην πρόθεσή του να συνθέσει κωμωδίες που να ανταποκρίνονται στη νεοκλασικιστική ευταξία αλλά και στην ηθική ωφέλεια του θεατή, εκφράζεται από τη μια μεριά η τελευταία προσπάθεια να ακολουθηθούν οι επιταγές του μολιερικού πρότυπου κωμωδιογραφίας, που είχαν εφαρμόσει μέχρι την εποχή του Βλάχου, οι Έλληνες συγγραφείς του Διαφωτισμού. Από την άλλη, με τον ίδιο κλείνει ουσιαστικά το κεφάλαιο του μολιερισμού στην κωμωδία, και είναι αυτός που θέτει τις βάσεις για να γίνει το πέρασμα στην καθαρά ψυχαγωγική κωμωδία αστικών ηθών που θα έχει ως πρότυπό της αποκλειστικά τις κωμωδίες των καλοφτιαγμένων έργων του Σκριμπ, και που θα εκπροσωπείται πλέον στο πρόσωπο του Κορομηλά.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> «Στην ουσία, αυτό που πραγματικά επιθυμεί ο νέος κωμωδιογράφος..., είναι να κλείσει το χάσμα που είχε ανοιχτεί στις μέρες του, στη συνείδηση του ελληνικού έθνους, ανάμεσα στα αρχαιοελληνικά και στα ευρωπαϊκά ιδεώδη του. Να συμφιλώσει το Νεοκλασικισμό με το Ρομαντισμό, να αποσπάσει ανιστόρη-

τα τον Μολιέρο από το οικουμενικό πλαίσιο του Νεοκλασικισμού και να τον ενσωματώσει στην παράδοση της εθνικής ιδιοπροσωπείας των ρομαντικών», *ό.π.*, σ. 244.

<sup>41</sup> *Ό.π.*, σ. 246.

<sup>42</sup> *Ό.π.*, σ. 244.

ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

## Η ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ *ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ* ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ. ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

**T**he easiest ancient work for a modern Christian audience to understand.<sup>2</sup> Είναι ο ορισμός της *Αντιγόνης* από τον Ludwig Tieck, σκηνοθέτη της ομώνυμης παράστασης του 1841 στο Πότσταμ, με τον οποίο και αιτιολογεί την επιλογή του.

Ο Tieck, προσκεκλημένος στην αυλή του πρώσου βασιλιά Φρειδερίκου Γουλιέλμου του 4<sup>ου</sup>, για να επιμεληθεί το ανέβασμα μιας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, καταλήγει στην *Αντιγόνη* έπειτα από την ανάγνωσή της στην αυλή και την ευνοϊκή της υποδοχή:

Η παράσταση αυτή, που ανέβηκε στις 28 Οκτωβρίου 1841, υπήρξε θριαμβευτική και απετέλεσε σταθμό. Σκηνοθετημένη από τον Λούντβιχ Τικ, με τα χορικά μελοποιημένα από τον Μέντελσον, η μετάφραση του Γ.Γ. Κρίστιαν Ντόνερ χαιρετίστηκε ως η πρώτη αυθεντική αναβίωση της κλασικής ελλ. τραγωδίας στη νεώτερη Ευρώπη.<sup>3</sup>

Είναι η πρώτη παράσταση μιας ελληνικής τραγωδίας σε γερμανική μετάφραση,

ελευθερη από προσθήκες και αλλαγές, η οποία προσπάθησε να ξαναβρεί τις ενδυμασίες και την αρχαία χορογραφία, και έγινε δεκτή με ενθουσιασμό σε όλη την Ευρώπη. Σε λιγότερο από ένα χρόνο μετά την πρεμιέρα που δόθηκε στο Πότσταμ, το έργο ανέβαινε στο Βερολίνο. Το Παρίσι παίρνει τη σκυτάλη στα 1844, καθιστώντας την *Αντιγόνη* την πρώτη ελληνική τραγωδία που ανέβηκε «αρχαιοπρεπώς» στη Γαλλική Εθνική Σκηνή. Ακολούθησαν το Λονδίνο και το Εδιμβούργο... Τα χορικά που είχε συνθέσει ο Μέντελσον περιλαμβάνονταν, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας μετά το 1840, στο ρεπερτόριο όλων των ερασιτεχνικών και οικογενειακών χορωδιών.<sup>4</sup>

(Η μουσική του θα ακούγεται στην *Αντιγόνη* μέχρι το 1912 στη Γερμανία, και το 1931 στην Ελλάδα, μας πληροφορεί ο Στάινερ, στο εξαιρετικό βιβλίο του για το θέμα,<sup>5</sup> ενώ η μετάφραση του Ντόνερ παίζεται τελευταία φορά στη Γερμανία το 1972).

Στα πλαίσια λοιπόν της βασιλικής, χριστιανικής αυλής της Γερμανίας, η *Αντιγόνη* είναι η ευκολότερη στην πρόσληψη εκδοχή της αρχαιοελληνικής τραγικής γραμματείας. Η χριστιανική ανάγνωση του

<sup>1</sup> Είναι η πρώτη παράσταση αυτούσιου του κειμένου του Σοφοκλή. Έχουν προηγηθεί όπερες και παραστάσεις με το κείμενο σε συντομειμένη μορφή, χωρίς τα χορικά.

<sup>2</sup> «Το ευκολότερο στην κατανόηση αρχαιοελληνικό έργο για ένα σύγχρονο χριστιανικό κοινό», E. H. Zeydel, *Ludwig Tieck. The German Romanticist*, Princeton 1935, σ. 326.

<sup>3</sup> Τζορτζ Στάινερ, *Οι Αντιγόνης*, μετ. Β. Μάστορης-Π. Μπουράκης, Καλέντης, Αθήνα 2001, σ. 29.

<sup>4</sup> Helmut Flaschar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Buehne der Neuzeit*, Verlag C. H. Beck, München 1991, σ. 66.

<sup>5</sup> Στάινερ, *ό.π.*

έργου είχε πολλούς θιασώτες. Ο ίδιος ο Τιχ μένει σταθερά προσηλωμένος σε αυτή την ερμηνεία, παραλληλίζοντας την ηρωίδα με την Μαρία Μαγδαληνή, που κατέβασε τον Ιησού από τον σταυρό. Ωστόσο για την εποχή εκείνη η *Αντιγόνη* αποτελούσε ένα κείμενο-σύμβολο, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Στάινερ. Και ως σύμβολο δεν μπορεί να περιοριστεί σε μία μόνο ανάγνωση. Κεντρική θέση στην ερμηνεία της *Αντιγόνης* κατέχει φυσικά η προσέγγιση του Χέγκελ, την οποία ασπάζονταν ο Μέντελσον και ο φιλολογικός σύμβουλος Μπεκ, γεγονός που δημιουργούσε τριβές με τον σκηνοθέτη.

Στις διαλέξεις για την Αισθητική (1820-29), ο Χέγκελ αποκαλεί αυτό το έργο «ένα από τα υψηλότερα και τα πιο ολοκληρωμένα, από κάθε άποψη, έργα τέχνης που δημιούργησε ποτέ η ανθρώπινη προσπάθεια».

Στις διαλέξεις του για την ιστορία της φιλοσοφίας (1819-1830) επικαλείται την ηρωίδα, «την Ουράνια Αντιγόνη, την ευγενέστερη μορφή που εμφανίστηκε ποτέ στη γη».<sup>6</sup>

Στο έργο αυτό έχουμε την σύγκρουση δύο σφαιρών ίσων δικαιωμάτων, αυτή του Κράτους και της οικογένειας. Από το 1789 δεν υπάρχει πλέον ανακωχή ανάμεσα στο άτομο και στην πολιτική ιστορία, παρατηρεί ο Στάινερ. Το ότι ο Τιχ, με βάση τις οδηγίες του βασιλιά, διαλέγει την *Αντιγόνη*, είναι άμεσο αποτέλεσμα της φιλοσοφίας του Χέγκελ και αποτυπώνει τη σχέση ανάμεσα στην ιδέα του πώς πρέπει να λειτουργεί ένα κράτος και στον προβληματισμό γύρω από το θέατρο.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο είναι ότι πολύ μεγάλη μέριμνα δόθηκε, και με τη βοήθεια της επιστήμης, προσπαθώντας να προετοιμάσουν αυτή την παράσταση, προσπαθώντας να ερευνήσουν πώς ανέβαινε μια τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα και να πλησιάσουν τις ίδιες συνθήκες.<sup>7</sup>

Ο Γιόχαν Γιάκομπ Κρίστιαν Ντόνερ, διευθυντής ενός γυμνασίου από την Στουτγάρδη, χρησιμοποιούσε το μέτρο του πρωτοτύπου στη μετάφρασή του, πράγμα που έως τότε γινόταν για σχολικούς σκοπούς κυρίως. Ως φιλολογικός σύμβουλος στην προετοιμασία της παράστασης ήταν ο πενήνταπεντάχρονος τότε Άουγκουστ Μπεκ, η μεγαλύτερη αυθεντία στον τομέα του.

Σε ένα γράμμα σε φίλο του, ο Μέντελσον, ο οποίος «κατάφερε να μετατρέψει σε αριστούργημα την, ανασταλτική για την ελεύθερη μουσική ανάπτυξη του θέματος, πίστη στη λέξη προς λέξη μετάφραση», γράφει:

Με τις γερμανικές λέξεις (έχουμε την μετάφραση του Ντόνερ) είχα εγώ, και κυρίως έχουν οι τραγουδιστές εννοείται, μεγάλη δυσκολία. Είναι 16 αντρικές φωνές, όπως στον χορό εκείνης της εποχής, χωρισμένοι σε δύο χορούς, οι οποίοι τραγουδούν εναλλάξ στροφές και αντιστροφές και το τέλος συνήθως οχτώ φωνές. Μου προκαλεί μεγάλη χαρά να βλέπω με τι μανιακή ψυχή είναι όλοι δοσμένοι εκεί. Στο χορικό του Βάκχου κάνουν τέτοια αναταραχή, που σου σηκώνεται η τρίχα. Φυσικά υπάρχει ολόκληρη ορχήστρα γι αυτό... Η πρώτη πρόβα στο διάβασμα που κάναμε μέχρι τώρα είχε πάνω μου μεγαλύτερη επίδραση απ' όση θα μπορούσα να ονειρευτώ...<sup>8</sup>

Το αυλικό θέατρο στο καινούργιο παλάτι στο Πότονταμ με την αμφιθεατρική του μορφή ήταν η καλύτερη περίπτωση. Αλλά την σκηνή την άλλαξαν τελείως, με βάση τα γραπτά ενός αρχιτέκτονα και αρχαιολόγου, του Χανς Κρίστιαν Τζενέλι:

Η ορχήστρα ήταν ορατή από όλες τις πλευρές των θεατών, η σκηνή ήταν χωρίς κουρτίνα, πέντε πόδια πάνω από την ορχήστρα, έτσι ήταν και οι ηθοποιοί ψηλότερα από το Χορό, ο οποίος, όπως τον καιρό του Σο-

<sup>6</sup> Στάινερ, *ό.π.*, σ. 29.

<sup>7</sup> Helmut Flashar, *ό.π.*

<sup>8</sup> Flashar, *ό.π.*, σσ. 69-70.

φοκλή, αποτελούνταν από δεκαπέντε χορευτές και έναν κορυφαίο. Αυτό που ήταν τελείως μη ελληνικό ήταν ότι πίσω από τη θυμέλη, που ήταν στη μέση της ορχήστρας, ήταν κρυμμένος ο υποβολέας. Στις πλευρές του Προσκήνιου ήταν οι είσοδοι και έξοδοι (πάροδοι) και στη μέση το βασιλικό παλάτι των Θηβών. Όταν άνοιγε η κεντρική πόρτα του παλατιού, στο τέλος της παράστασης, φαινόταν το πτώμα της Ευρυδίκης, κάτι το οποίο πρέπει να ήταν πολύ εντυπωσιακό.

Πρέπει να φανταστεί κανείς πόσο προβληματικό ήταν όλο αυτό, το να αφήσουν κατά μέρος την σκηνική ζωγραφική και την αυλαία, με την οποία δούλευε εκείνον τον καιρό το θέατρο της ψευδαίσθησης, για χάρη μιας καθαρής αρχιτεκτονικής σκηνης, η οποία, σύμφωνα με τις γνώσεις της εποχής, αντιστοιχούσε στις αρχαίες συνθήκες. Είναι ακριβώς το ίδιο μεγάλο βήμα, όπως το να πάρει κανείς μια λέξη προς λέξη μετάφραση, και μάλιστα έμμετρο, και να μην παρουσιάσει το κείμενο απλοποιημένο σε μορφή όπερας, όπως γινόταν τότε.<sup>9</sup>

Στο πόντιουμ ήταν ο ίδιος ο Μέντελσον, με μεγάλη ορχήστρα γύρω του, με τα διάφορα όργανα, έγχορδα, πνευστά, τρεις σάλπιγγες και μία άρπα.

Η παράσταση ξεκινάει με μια μουσική εισαγωγή από δύο μέρη, 101 μέτρων συνολικά, η οποία δυναμώνει και σιγά σιγά ησυχάζει. Ακολουθεί το «απόλυτα» ρομαντικό τραγούδι για τον έρωτα, σε Σολμείζονα, το οποίο τραγουδιέται α καπέλα, πιστό στην ανθούσα τότε παράδοση του αντρικού τραγουδιού, και μετά έρχεται ο μεθυστικός διθύραμβος στο Διόνυσο, ο οποίος χειροκροτήθηκε τόσο πολύ που επαναλήφθηκε αμέσως μετά για να ακουστεί. Ο Αίμων φορούσε εσώρουχα από τρικότ κι είχε μια κόμμωση από απολλώνιες μπουκλές, στο οποίο δεν ήταν σύμφωνοι όλοι. Ο φρουρός έμοιαζε λίγο σαν πυροσβέστης αλλά στο σύνολό της η επίδραση ήταν μεγαλειώδης.<sup>10</sup>

Ο απόηχος αυτής της επιτυχίας έφτασε στην Αθήνα του 1850, και προκάλεσε αναταράξεις. Στις 15 Απριλίου 1850 ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής δημοσιεύει στην *Πανδώρα* το άρθρο «Η Αντιγόνη επί νέων θεάτρων»:

Η δραματική μούσα, η σεμνή της Ελλάδος θυγάτηρ, δεν έχει πού την κεφαλήν κλίνειν, αλλά και άγνωστος και περιφρονημένη κατήνησεν εις αυτήν... Εξ εναντίας δε, η σοφή Ευρώπη την απεδέχθη πανηγυρικώς... Ίσως ήλπιζεν η Ευρώπη ότι, εις τον ένδοξον τούτον στρατόν των μεγάλων δραματουργών, η Ελλάς, μετά την αναγέννησίν της, θέλει αποδώσει τους αθανάτους αυτού ηγεμόνας, ότι δια της αρχαίας αυτής δόξης, προς την νέαν δόξαν των άλλων εθνών αναμιλλωμένη, θέλει φιλοτιμηθεί να αναβιάσει εκ νέου εις την σκηνήν τ' αμίμητα αριστουργήματα του Αισχύλου, του Σοφοκλέους και του Ευριπίδου. Κατά δυστυχίαν μας όμως η Ελλάς, μετά την αναγέννησίν της, δεν ήταν εις κατάστασιν να δικαιώσει την προσδοκίαν ταύτην, και εις την Ευρώπην, εις την Γερμανίαν πρώτον, εις την Γαλλίαν μετά ταύτα εναπέκειτο να εμφυσηση ζώην εις την ιεράν τέφραν του Σοφοκλέους και να εισαγάγωσιν αυτόν... Εν Βερολίνω η *Αντιγόνη*, το κάλλιστον ίσως των δραμάτων του Σοφοκλέους, μετεφράστη γερμανιστί κατά τα αυτά μέτρα της Ελληνικής στιχουργίας, ο περίφημος μουσικός Μένδελσον Βαρθόλδης εμελούργησε τους χορούς αφ' ου βαθέως εμελέτησε τας περί της αρχαίας μουσικής σωζομένας ειδήσεις, το μέγα του Βερολίνου θέατρον διεσκευάσθη κατά τον ρυθμόν των αρχαίων θεάτρων και εκπεπληγμένοι οι κάτοικοι της πρωτεύουσας της Προυσίας παρευρέθησαν εις τελετήν, καθ' ην ίσως λησμονούντες χρόνους και τόπους, πολλοί εξήτουν ν' αναγνωρίσωσι τον Περικλή ή τον Σωκράτην μεταξύ των θεατών.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Flashar, *ό.π.*, σ. 72

<sup>10</sup> Flashar, *ό.π.*, σ. 72

<sup>11</sup> Γιάννης Σιδέρης, «Παλαιοί πόθοι για την αναβίωση της Τραγωδίας», περ. *Θέατρο*, τ. 8, Μάρτης-Απρίλης 1963, σσ. 35-6.

Η πηγή των παραπάνω πληροφοριών φαίνεται να είναι ο άγγλος πρέσβυς κ. Ουάις, ο οποίος, σύμφωνα πάλι με τον Ραγκαβή, στα *Απομνημονεύματά του*:

Ἐτρεφε προς την κλασσικὴν αρχαιότητα ενθουσιασμόν, ὥστε και μία των πρώτων εφέσεών του, ὅτε ἦλθον εἰς Αθήνας, ἦν να ἰδῆ εἰς αὐτῶν την σκηνὴν παριστωμένην την Αντιγόνην του Σοφοκλέους μετὰ των χορῶν ὡς ἐτόνισεν αὐτοὺς ὁ Μενδελσόν. Την ευχὴν του δε ταύτην πολλάκις μοι ἐξέφρασε, κακίζων πως και την Ἑλληνικὴν κυβέρνησιν ὅτι τοιαυτὴ ἰδέα δεν τη ἐπέρχεται. Εγὼ δε, και εκτιμών τον τοιοῦτον κλασσικὸν ενθουσιασμόν του, και μη θέλων να εκληφθῆ ὑπὸ του ξένου, ὅτι και ακούοντες παρ' ἄλλων την τοιαυτὴν πρότασιν ἐδυνάμεθα να μένωμεν ἀδιάφοροι, ανταπεκρίθην θερμῶς εἰς αὐτήν.<sup>12</sup>

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και του Μέντελσον λοιπόν. Με αυτές τις συντεταγμένες προσπαθεί να επαναπατριστεί το έργο στην Ελλάδα, αλλά οι δυσκολίες του μεταφραστή είναι πολλές. Κατ αρχάς, «μετάφρασις αρχαίων ποιημάτων εἰς την καθομιλουμένην δύναται μέχρι τινός να θεωρηθῆ ὡς βεβήλωσις»<sup>13</sup>, είναι όμως απαραίτητη στην περίπτωση αυτή, ὥστε να μπορέσει να ακουστῆ ἡ μουσικὴ του Μέντελσον, που υπήρξε και ὁ πρωταρχικὸς λόγος του εγχειρήματος. Ο συνθέτης γράφει τὴ μουσικὴ πάνω στα αρχαία μέτρα, στα οποία ἔχει προσαρμοστῆ ἡ γερμανικὴ μετάφραση. Ἀν ὅμως στη γερμανικὴ γλώσσα ἰσχύουν οἱ κανόνες τῆς προσωδίας, δεν ἰσχύει τὸ ἴδιο και για τὴν ἑλληνικὴ, ὅπου τὸ προσωδιακὸ σύστημα (οἱ μακρὲς/βραχεῖες συλλαβές) ἔχει αντικατασταθῆ ἀπὸ τὸ τονικὸ (τονισμένες/ἀτονες). Να παρασταθῆ ἡ *Αντιγόνη* αμετάφραστη δεν γινόταν, γιατί ἀκόμα κι αν τὸ νόημα ἦταν ἀπὸ ελάχιστους κατανοητὸ, ἡ προφορὰ των αρχαίων εἶναι πια αλλοιωμένη, και ἀκολουθεῖ τους κανόνες του τονικὸύ συστήματος. Ἐτσι λοιπόν,

εἶναι ἀναπόφευκτος [ἡ] μετάφρασις τῆς τραγωδίας εἰς τὴν σήμερον ὀμιλουμένην, οὕτως ὥστε και εἰς τους χορούς ὡς και εἰς τον διάλογον, διατηρουμένων ακριβῶς των αρχαίων μέτρων, ν' αντικαταστήσωσι τὰς αρχαίας μακράς θέσεις αἱ παρ' ἡμῖν τετονισμένα, καθ' ὃ σύστημα ἐγὼ αὐτὸς εἶχα πρεσβεύσει και εκθέσει ἄλλοτε ἐν ἰδίᾳ πραγματεία περὶ τῆς σχέσεως τῆς αρχαίας προσωδίας προς τὴν παρ' ἡμῖν... Περὶ τῆς ἐργασίας δε ταύτης ακούσασα ἡ Κυρία Θεϊλε (Thiele), σύζυγος του ἐπίσης τῆς Ἑλληνικὴν φιλολογίαν καλλιεργούντος πρέσβεως τῆς Πρωσσίας, εὐηρεστήθη να μοι φέρει ἐκ Γερμανίας και μοι δωρήσῃ τὴν μουσικὴν του Μενδελσόνος.<sup>14</sup>

Ο Ραγκαβῆς, που «διαμόρφωσε τὴ μετρικὴ θεωρία τῆς ἐποχῆς του και σε μεγάλο βαθμὸ προσδιόρισε τὴ στιχουργικὴ συμπεριφορὰ των συγχρόνων του»,<sup>15</sup> ξεκίνησε να γράφει σε ἀρχαιοπρεπῆ μέτρα κατὰ τὴ φοίτησή του στο Μόναχο (εξάμετροι *Φροσύνης*, 1826). Τὴν ἀρχὴ τῆς νεοελληνικῆς ἀπόδοσης ὁλων των ἀρχαιοελληνικῶν στίχων με τὰ τονικά ἀντίστοιχά τους, ὁ Ραγκαβῆς ἐφάρμοσε κατὰ γράμμα και στις μεταφράσεις ἀρχαίων δραμάτων και τὴν εκθέτει λεπτομερῶς στον πρόλογο των μεταφράσεων *Αντιγόνη*, *Νεφέλαι*, *Εἰρήνη*, *Ὀρνήτες*, που εκδίδονται τὸ 1860. Στον πρόλογο αὐτὸ δεν περιορίζεται μόνο στην ἀνάπτυξη τῆς μετρικῆς και γενικότερα τῆς μεταφραστικῆς του θεωρίας, ἀλλὰ προχωρᾶ, εἰδικά για τὴν *Αντιγόνη*, σε λεπτομερεῖς σκηνογραφικὲς οδηγίες. Ἀν θυμηθοῦμε τὴν σκηνογραφικὴ περιγραφή τῆς παράστασης στο Πότσταμ, ἡ ὁποία υπήρχε με κάθε λεπτομέρεια στο βιβλίο των Α. Boeckh, F.

<sup>12</sup> Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Απομνημονεύματα*, τόμοι Α-Δ, Ἐκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999. τόμος Β', σ. 164.

<sup>13</sup> Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Μεταφράσεις Ἑλληνικῶν Δραμάτων. Σοφοκλέους Αντιγόνη-Αριστοφάνους Νεφέλαι, Εἰρήνη, Ὀρνήτες*, Τύποις Νικολάου Φιλαδελφέως, Αθήνησι, 1860, σ. γ (προοίμιον).

<sup>14</sup> Α. Ρ. Ραγκαβῆς, *Απομνημονεύματα*, ὅ.π.

<sup>15</sup> Ευριπίδης Γαργαντούδης : «Ἡ ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μετρικῆς τὸν 19° αἰ. Ἡ μετρικὴ θεωρία και πράξη του Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ», *Μολυβδοκοנדυλοπελεκητής*, τ. 7, Αθήνα 2000, σσ. 28-74.



Foerster, E.H. Toelcens, *Ueber die Antigone des Sophocles und ihre Darstellung auf dem koeniglichen Schlosstheater im Neuen Palais bei Sanssouci*, που εκδόθηκε στο Βερολίνο το 1842, δεν είναι απίθανο να εικάσουμε ότι έφτασε στα χέρια του Ραγκαβή, μαζί με την μετάφραση και τη μουσική. Η ελληνική περιγραφή του ιδεώδους σκηνικού χώρου θυμίζει τόσο έντονα την γερμανική παράσταση, ώστε συνεπικουρεί σε μια τέτοια υπόθεση:

Ευκαισιότατον ήθελεν εΐσθαι αν η μετάφρασις αΐτη παριστάνετο εντός τινός των ερειπίων των αρχαίων θεάτρων... εντός ίσως του αρωπιώτατου πάντων, του εν Αθήναις Θεάτρου Ηρώδου του Αττικού. Αν δε τούτο αποβάνη αδύνατον, πρέπει το θέατρον να διασκευάζηται μέχρι τινός κατά τον αρχαίον τρόπον, συνδεομένης δια δύο εκατέρωθεν κλιμακίων της σκηνης μετά της πλατείας, ήτις θέλει χρησιμεύσει ουχί δια τους θεατάς, αλλ ως η αρχαία ορχήστρα δια τον χορόν, έχουσα εν των μέσω αυτής την θυμέλην, ήτοι βωμόν τετράγωνον, επί τριών βαθμίδων υψούμενον, εκατέρωθεν δε ανά μία είσοδον.

Απ' αρχής μέχρι τέλους το δράμα τούτο επί μιας και της αυτής παρίσταται θέσεως, πλατείας τινός εν Θήβαις, εμπρός των ανακτόρων του Κρέοντος. Κατά βάθος δε και πλαγίως αυτής, κατά τε το μετασκηνίον και τα παρασκηνία, εκτείνονται αι των ανακτόρων στοάι, ουχί εκ γραπτών, αλλ εξ αληθών, ξυλίνων ή άλλως κτιστών κίωνων συγκείμεναι, μετά των λοιπών ανηκόντων αρχιτεκτονικών κοσμημάτων, και τρεις πύλαι ανοίγονται οπίσω της κατά βάθος στοάς.

Όταν δ' άρχηται το δράμα, η αυλαία δεν αίρεται ως παρ' ημίν, αλλα δια τινος μηχανήματος καταβιβάζεται και κρύπτεται υπό την σκηνήν, επ' αυτής δε εισί η Αντιγόνη και η Ισμήνη, αίτινες συνδιαλεγόμεναι προχωρούσι προς το προσκήνιον, υποβοηθούμεναι υπό υποβολέως, κρυπτομένον εν τοις παρασκηνίοις... Ο δ' Εξάγγελος εισέρχεται δια της δεξιάς πύλης, δι' ης εξήλθεν η Ευριδίκη. Μετ' ολίγον δ' ανοίγεται ευρεία η πύλη αυτή, και εκεί, επί ανακλιντήρος φαίνεται η Ευριδίκη νεκρά.<sup>16</sup>

Παρά τις λεπτομερείς οδηγίες και την επίπονη μεταφραστική προσπάθεια, το έργο θα αργήσει να ανεβεί.

Μόνον δε τα κοράσια παρθεναγωγείου τινός, του της κας Σουρμελή, γυμνασθέντα, έψαλαν Ελληνιστί τινάς των χορών της *Αντιγόνης* εις τας εξετάσεις τους· ότε δ' ήμην εν Αμερική (κατά το 1867), τότε ειδικάχθη, ως ανέγνων εις τας εφημερίδας, η *Αντιγόνη* εις το θέατρον του Ηρώδου, αλλ' οικτρότατα και άνευ χορών· ο δε τότε θεατρώνης, όστις δήποτε, μετετύπωσε προς τούτο εις ιδιαίτερον φυλλάδιον την μετάφρασίν μου, χωρίς να νομίση αναγκαίον ου μόνον να ζητήση την άδειάν μου, αλλ' ουδέ καν να ειπή επί του φυλλαδίου ή εις τα θεατρικά προγράμματα ότι εγώ ήμην ο μεταφραστής!<sup>17</sup>

Ο Ραγκαβής φαίνεται να αγνοεί την παράσταση της Κωνσταντινούπολης, όπου, σύμφωνα με την Σταματοπούλου-Βασιλάκου:

Το 1863, στις 7 Οκτωβρίου ανεβαίνει η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο θέατρο «Ναούμ», που είχαν ήδη αναλάβει οι αδελφοί Κοσμάς και Οδυσσεάς Δημητράκος. Μορφωμένοι και εύποροι, οι νέοι θεατρώνες δαπάνησαν εκατό λίρες, ποσό όχι ευκαταφρόνητο, για την προπαρασκευή της παράστασης. Το έργο παίχτηκε σε μετάφραση Αλ. Ρ. Ραγκαβή και μουσική επένδυση των χορικών από το μουσικοδιδάσκαλο Φοσκίνη, με την Πιπίνα Βονασέρα στο ρόλο της Αντιγόνης. Οι αδελφοί Δημητράκου αναλαμβάνοντας την διαχείριση του θεάτρου κάλεσαν από την Ιταλία τον καθηγητή υποκριτικής Asti, ως ειδικό σκηνοθέτη, το διακεκριμένο ιταλό ηθοποιό Nocchi ως διευθυντή σκηνης και το σκηνογράφο Roggi.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ραγκαβής, *Μεταφράσεις...*, ό.π., σσ. οε-οθ

<sup>17</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σσ. 164-5.

<sup>18</sup> Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροιρίες: το παράδειγμα της Κων-

Για την παράσταση του 1867, που έγινε για να τιμήσει τους γάμους του Γεωργίου του Α΄ και της Όλγας, και η οποία προκάλεσε όπως είδαμε την οργή του Ραγκαβή, ο Γιάννης Σιδέρης<sup>19</sup> μαρτυρεί:

Το ανέβασμα της Αντιγόνης το είχε φροντίσει το Πανεπιστήμιο. Θα ήταν το πνευματικό δώρο του προς τους νεονύμφους. Μερικά από τα κύρια πρόσωπα ήταν επαγγελματίες ηθοποιοί, το είχαν παίξει και στην Πόλη<sup>20</sup>...

Η παράσταση αναβάλλεται λόγω καιρού, ενώ δεν λείπουν οι προκαταβολικές επικρίσεις: Εφημ. *Παλιγγενεσία*, 17.11.1867:

Ίσως αύριο θα παρασταθεί η Αντιγόνη... εν τω θεάτρω Ηρώδου του Αττικού, εν ω ουδέποτε εδιδάχθη κατά τους αρχαίους χρόνους. Μεγαλύτερα ταύτης χλεύη δεν δύναται να γίνει άλλη. Και όμως κομπάζομεν πολλάκις ως απόγονοι των αρχαίων ελλήνων επισήμως, και φανερώς χλευάζομεν τους αρίστους αυτών κωμωδούντες τα έργα των.

Η παράσταση θα παιχτεί τελικά στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, στις 7 Δεκεμβρίου 1867, ώρα 11.30 π.μ. Στο πρόγραμμα<sup>21</sup> διαβάζουμε:

μετάφρ. Α.Ρ. Ραγκαβής, σκηνοθεσία: Αθαν. Ρουσόπουλος, καθηγητής αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο...

Τα χορικά, με τη μουσική του Μέντελσον, θα συνόδευε “παμμέγεθες αρμονικόν”. Η παράσταση είχε τέσσερα μέρη:

Α. Ύμνος της Αυτού Μεγαλειότητος της Βασιλίσσης, ποιηθείς άρτι υπό Γ. Παράσχου υπό του μουσικοσυνθέτου Παρισίινι, ψαλησόμενος υπό χορού ανδρών συνοδευόμενου υπό της ορχήστρας.

Β. Ύμνος των Α.Α.Μ.Μ. του Βασιλέως και της Βασιλίσσης υπό χορού κορασιών.

Γ. Προεισαγωγή της Αντιγόνης, μουσική του διασήμου Μενδελσώνος υπό της ορχήστρας.

Δ. Αντιγόνη

Κάθε θεατής (Α θέση δρχ. 10, Β θέση δρχ. 7), θα έπαιρνε δωρεάν και από ένα αντίτυπο του έργου στη μετάφραση που θα παιζόταν, τυπωμένη στο εθνικό τυπογραφείο.

Κατά την αρχαία μαρτυρία, οι πρόγονοι ημών εψυχαγωγούντο εν τοις θεάτροις τρώγοντες τραγήματα και πίνοντες οίνον. Την τήρησιν του προγονικού τούτου εθίμου ανέλαβε κατάλληλον Ζαχαροπλαστείον.

Οι την παράστασιν αναλαβόντες, εις τα ευγενή, φιλοπάτριδα και φιλοβασιλικά αισθήματα του κοινού και των παρεπιδημούντων ξένων πεποιθότες, μετά θάρρους προβαίνουν εις το μέγα και όντως βαρύ τούτο έργον...

Το θέατρο μετεβλήθη σε κλειστό και ύψωσαν καινούργια σκηνή με αυλαία.

Άπας ο κόσμος διερρυθμίστη κατά τον αρχαίον τρόπον... σημαίες, μυρτιές, δάφνες, δέντρα, αγάλματα

Όσοσο σε ανταπόκριση της εφημ. *Ερμούπολις*, από τη Σύρο, 21-12-1867, διαβάζουμε μια καυστική κριτική:

Πολλοί επανήλθον εκ του θεάτρου εις τα ίδια ονειρευόμενοι ακόμη ότι θέλουσιν ιδή όντως αρχαιοπρεπήν παράστασιν της Αντιγόνης, αλλά μήτε ιδόντες, μήτε δυνάμενοι να ιδωσιν τοιαύτην αληθώς. Άλλοι, έτι χυδαιότεροι, έκλαυσαν ίσως πικρότατα και το αργύριον όπερ επλήρωσαν ως αντίτιμον του εισιτηρίου των. Και μήπως ήτο ολίγον το ποσόν εν τη νυν μάλιστα παρά μικροίς και μεγάλοις ανεχεία ή στενοχωρία;... Σή-

σταντινούπολης στο 19<sup>ο</sup> αι.», *Παράβασεις*, τόμος 3, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 200-1 και υποσημ. αρ. 94.

<sup>19</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή. 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σσ. 42-3.

<sup>20</sup> Αντιγόνη: Πιπίνα Βονασέρα, Τειρεσίας: Δημοσθένης Αλεξιάδης, βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*

<sup>21</sup> Πηγή: Γιάννης Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 43

μερον έγινε φίλε μου όχι παράστασις, αλλά απόστασις της *Αντιγόνης* και επέτυχον εννοείται θαυμάσια, διότι τω όντι ήτο όση του ουρανού και της γης... Η μετάφρασις του αρχαίου δράματος είναι μετάβρασις παραβρασθείσα φοβερά και φοβερώτερα καταγγελθείσα εις την παρούσαν και δικάζουσιν σκιάν του Σοφοκλέους υπό των πάντων κατακριτέων ακρίτων υποκριτών...[αλλά] ουκ ολίγον διεκριθήσαν οι υποκρινομένοι την *Αντιγόνην* και τον *Τειρεσίαν*, κατά δεύτερον λόγον επιτυχόντων των λοιπών... [οι οποίοι] μοι φαίνονται πάντως άξιοι ειλικρινούς επαίνου και ζωηράς ενθαρρύνσεως, έστω και αν προς στιγμάς μόνον τας εκεί από τοσούτου ήδη χρόνου βαθέως κοιμωμένας ιεράς των αρχαίων δραμάτων ηχούς ηδυνήθησαν να αφυπνίσωσιν, διότι τόσο μόνον είναι κάλλιστος οιωτός προς το παρόν και δύναται και πρέπει να θεωρηθεί ως πρόδρομος της ταχείας πλέον και γενικής της του εθνικού των Ελλήνων πνεύματος εξεγέρσεως.<sup>22</sup>

Συγκρίνοντας την μετάφραση του Ραγκαβή με εκείνη του Ντόνερ και τις δύο με το πρωτότυπο, προκαλεί εντύπωση η πιστή συμμόρφωση των μεταφραστών στα μέτρα του αρχαίου κειμένου. Αυτό σημαίνει ότι, στα διαλογικά μέρη για παράδειγμα, που είναι γραμμένα σε ιαμβικό τρίμετρο, κάθε πρόταση πρέπει να έχει αυστηρά δώδεκα συλλαβές. Οι μεταφραστές το κατορθώνουν αυτό χωρίς την προσθήκη μεγάλου αριθμού στίχων στο σύνολο του έργου. Οι στίχοι του πρωτοτύπου διαφοροποιούνται από έκδοση σε έκδοση, ανάλογα με τη μετρική μορφή των χορικών. Στην έκδοση ωστόσο που είχαν στα χέρια τους οι Ντόνερ και Μέντελσον, οι στίχοι είναι 1284, και έφτασαν με τη μετάφραση στους 1310. Αν ο Ραγκαβής χρησιμοποίησε την ίδια κριτική έκδοση του πρωτοτύπου (το οποίο είναι και το πιθανότερο, με βάση τις χρονολογίες των εκδόσεων), προσέθεσε έναν μόνο στίχο, και μετέφρασε την *Αντιγόνη* σε 1285 στίχους, γεγονός το οποίο παραμένει μοναδικό στη μεταφραστική ιστορία του έργου.

Η μεγάλη αρχαιογνωσία του Ραγκαβή δεν αφήνει αμφιβολία για το ότι μετέφρασε το έργο αυστηρά από το πρωτότυπο. Εκεί που συγκλίνει σε κάποια σημεία με τον Ντόνερ είναι στη μετάφραση των χορικών. Αυτό είναι αναμενόμενο, εφόσον πρέπει να ακολουθήσει τα συγκεκριμένα μέτρα. Εκεί φαίνεται καθαρά η προσπάθειά του να μην απομακρυνθεί από το πρωτότυπο αλλά και να υπηρετήσει τη συγκεκριμένη παρτιτούρα.

Οι δύο αυτοί πόλοι καθιστούν εμφανές και το πλαίσιο του εγχειρήματος: η αρχαία ελληνική τραγωδία «επανήλθε» στη νεοελληνική σκηνή με ένδυμα «ευρωπαϊκό». Εκεί έγκειται και η γοητεία της. Πώς φτάσαμε σήμερα να μιλάμε για «αποκλειστικούς κληρονόμους» και «γνήσια - νόθα τέκνα» της αρχαιοελληνικής δραματικής ποίησης, είναι ένα ενδιαφέρον ζήτημα. Ο Flashar παρατηρεί ότι καθώς η αρχαιοελληνική τραγωδία ήταν «ξένη» (ως προς την καταγωγή) στην γερμανική σκηνή, δεν αναλώθηκαν σε υποχρεωτικές (βλέπε: πιστές) συντηρήσεις της αλλά την προσέλαβαν «ως την έκφραση ενός προβληματισμού ο οποίος αφορά άμεσα τον σύγχρονο θεατή».<sup>23</sup> Μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο, ως «συγγενείς»;

<sup>22</sup> Σιδέρης, *ό.π.*, σσ. 44-5.

<sup>23</sup> Flashar, *ό.π.*, σ. 74.



ΕΛΕΝΑ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ

## ΤΑ ΑΝΟΜΟΛΟΓΗΤΑ ΔΑΝΕΙΑ.

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΣΛΗΨΕΙΣ ΔΥΤΙΚΟΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΩΝ  
ΚΑΙ ΛΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΕΡΜΗΝΕΙΩΝ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΑΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

της Ντίνας Άσημακοπούλου

Τὸ θέμα αὐτῆς τῆς ἀνακοίνωσης\* εἶναι μᾶλλον ἡ ἱστορία τῆς μὴ πρόσληψης, ἢ καλύτερα τῆς ἰδιότυπης ἐκείνης πρόσληψης ποὺ ἀποκρύπτει τὸν ἑαυτό της. Ἡ ἱστορία τῶν ἀρχαιοελληνικῶν σπουδῶν στὴν Ἑλλάδα, εἰδικὰ δὲ τῶν σπουδῶν πάνω στὸ ἀρχαῖο δράμα (ἀλλὰ καὶ ἡ ἱστορία τῆς σκηникῆς του ἀναβίωσης), εἶναι μία ἱστορία ἀνομολόγητων δανείων, ἢ, ἀκόμα χειρότερα, δανείων ποὺ δὲν ἀναγνωρίζονται ὡς τέτοια. Εἶναι ἡ ἱστορία τῆς ἀδυναμίας πρόσληψης ἢ, σὲ κάποιες φωτεινὲς ἐξαιρέσεις, ὅπως αὐτὴ τοῦ Βερναρδάκη στὰ τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα, τῆς ἀδυναμίας πρόσληψης καὶ τῆς περιθωριοποίησης ἰδεῶν καὶ ἐρμηνειῶν ποὺ στάθηκε ἀδύνατον νὰ καταλάβουν κεντρικὴ θέση στὸ ἐπιστημονικὸ καὶ ἰδεολογικὸ τοπίο. Ὁ κυρίαρχος λόγος γιὰ τὴν ἀρχαιότητα γενικῶς καὶ τὴν τραγωδία εἰδικῶς παρέμεινε, ὅλον τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα, ἄκρως συντηρητικὸς καὶ ἀμετροεπῶς κλασικιστικὸς, ρητορικὴ ἐπανάληψη τῶν δυτικῶν ἐρμηνευτικῶν σχημάτων, παρουσιασμένων ὡς αὐθεντικῶν ἑλληνοπρεπῶν ἀληθειῶν. Τὸ ζητούμενο δὲν ἦταν, ὅπως στὰ χρόνια τοῦ Διαφωτισμοῦ, ἡ ἐπικοινωνία, ἡ μεταλαμπάδευσις καὶ ἡ ἀνάπτυξη μίας ἑλληνικῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ ἡ μεγαλοϊδεατικὴ διακήρυξη τῆς ἱκανότητας τῶν Νεοελλήνων νὰ ἐπικοινωνοῦν αὐτομάτως καὶ αὐτοφυῶς μὲ τὸ ἔνδοξο παρελθόν.<sup>1</sup> Ἐλάχιστοι διανοούμενοι ὑποψιάζονταν ὅτι τὸ θεωρητικὸ ὑπόβαθρο αὐτοῦ τοῦ μεγαλοϊδεατισμοῦ ἦταν βαθύτατα εὐρωπαϊκόν. Οἱ συνέπειες αὐτῆς τῆς στάσης θὰ γίνουν αἰσθητὲς καὶ στὸ θέατρο: φαίνονται στὴν ἀδυναμία τῶν δραματικῶν διαγωνισμῶν νὰ παράγουν τὰ ἐπιδιωκόμενα, ἢ ὅποιαδήποτε ἄλλα ἀποτελέσματα,<sup>2</sup> ἀλλὰ καὶ στὴν σκηникὴ ἀναβίωση τῆς τραγωδίας. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πῶς, γιὰ δεκαετίες, τὰ ἀρχαιοπρεπῆ καὶ ἀρχαιόθεμα ἔργα, εὐρωπαϊκὰ ἢ ἐγχώρια, ταυτίζονται σχεδὸν μὲ τὸ ρεπερτόριο

\* Ἡ ἀνακοίνωση αὐτὴ ἀποτελεῖ μέρος μίας μεγαλύτερης καὶ πολὺ πιὸ φιλόδοξης ἐργασίας ποὺ βρίσκεται σὲ ἐξέλιξη. Εὐχαριστῶ τοὺς διοργανωτὲς τοῦ Συνεδρίου ποὺ μοῦ ἔδωσαν τὴν δυνατότητα νὰ παρουσιάσω ἓνα μέρος τῆς, ὑπὸ μορφὴν πρώτων συμπερασμάτων, καὶ νὰ συζητήσω τὴν ἀντοχή τους μὲ τοὺς συμμετέχοντες. Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἀφιερωμένο στὴν Κα Ντίνα Ἀσημακοπούλου, χωρὶς τὴν οὐσιαστικὴ στήριξη τῆς ὁποίας δὲν θὰ εἶχε δεῖ ποτὲ τὸ φῶς.

<sup>1</sup> Αὐτὸ ἰσχύει γιὰ τὶς κλασσικὲς σπουδές, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἱστοριογραφία καὶ τὴν λαογραφία, τὶς δύο κατ' ἐξοχὴν περιπτώσεις ποὺ ἡ προσπάθεια κατοχύρωσης μιᾶς ταυτότητας κί ἐνὸς πα-

ρελθόντος ἀπέδωσε ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντες καρπούς. Γιὰ τὴν συλλογὴ λαογραφικοῦ ὕλικου ὡς στοιχείου ἀπόδειξης τῆς καταγωγῆς τῶν Νεοελλήνων καὶ γιὰ τὴν ἀρχαιογνωσία ὡς συμπλήρωμα αὐτῆς τῆς ἐπιδίωξης, δὲς Ε. Κεφαλληνίου, «Μηχανισμοὶ ἐνίσχυσης τῆς εθνικιστικῆς ἰδεολογίας στο τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα», στὸ *Νεοελληνικὴ παιδεία καὶ κοινωνία*, Πρακτικὰ Διεθνούς Συνεδρίου ἀφιερωμένου στὴν μνήμη τοῦ Κ. Θ. Δημαρά, Ἀθήνα 1995, σσ. 451-472, εἰδικὰ σσ. 453-456.

<sup>2</sup> Δὲς Κ. Πετράκου, *Οἱ Θεατρικοὶ Διαγωνισμοὶ (1870-1925)*, Ἀθήνα 1999.

των αρχαίων σωζόμενων δραμάτων,<sup>3</sup> ἐνῶ τὸ γλωσσικὸ<sup>4</sup> ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ καλλιτεχνικὸ πρόβλημα τῶν παραστάσεων τῆς ἐποχῆς, ἀφήνοντας κατὰ μέρος, μέχρι τοῦλάχιστον τὴν ἔλευση τοῦ Φώτου Πολίτη, τὴν ἐρμηνεία τοῦ τραγικοῦ εἴδους.

Μέσα στὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα, ἡ εὐρωπαϊκὴ κλασσικὴ φιλολογία ὑφίσταται ἓνα σοβαρὸ πλήγμα. Ἡ πρὶν κυρίαρχη ἐπιστήμη, κατώτερη μόνον τῆς φιλοσοφίας, ἀλλὰ καὶ ἀναγκαία προϋπόθεσή της, χάνει σταδιακὰ τὰ ἐκπαιδευτικὰ ὄχυρά της κάτω ἀπὸ τὴν καταλυτικὴν ἐπίδραση τοῦ ρωμαντισμοῦ, τῶν ἐπαναστάσεων καὶ τῆς πλήξης. Ἐντούτοις, ὅ,τι χάνει σὲ εὖρος τὸ κερδίζει σὲ βάθος. Μπορεῖ γιὰ κάποιους καθηγητὲς ὁ *Οἰδίποδας ἐπὶ Κολωνῶ* νὰ ἦταν μόνον «ἓνα πραγματικὸ χρυσορρυχεῖο γραμματικῶν ἀνωμαλιῶν»,<sup>5</sup> ἀλλὰ ὁ Βίνκελμανν<sup>6</sup> καὶ ὁ Λέσσιγγ εἶχαν ἀνοίξει πιά νέους ὁρίζοντες τόσο στὴν φιλολογία καὶ τὴν φιλοσοφία, ὅσο καὶ στὴν λογοτεχνία, τὴν δραματολογία καὶ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Ὁ 19<sup>ος</sup> αἰῶνας θὰ δεῖ τοὺς μεγάλους μετακαττιανούς ἰδεαλιστὲς νὰ προτείνουν τὴν τραγωδίαν ὡς τὸ φιλοσοφικὸ παράδειγμα θρησκευτικῆς ἐνότητας (Σέλλινγκ) ἢ ὡς τὸ λογικὸ παράδειγμα τῆς διαλεκτικῆς (μὲ τὴν χεγκελιανὴ σύγκρουση τῶν δύο δικαίων)· ἢ ἀκόμα θὰ δεῖ τὸν Σλέγκελ νὰ ἀξιολογεῖ αἰσθητικὰ τοὺς τρεῖς τραγικοὺς καὶ νὰ καταβαρῶνει γιὰ ἓναν αἰῶνα καὶ πλέον τὸν Εὐριπίδην στὰ τάρταρα τῆς κριτικῆς. Αὐτὲς οἱ αἰσθητικὲς καὶ φιλοσοφικὲς ἐρμηνεῖες σημαδεύουν ἀνεξίτηλα τὶς φιλολογικὲς προσεγγίσεις τοῦ αἰῶνα. Οἱ ἐκδόσεις ἀρχαίων δραμάτων πολλαπλασιάζονται, ἀλλὰ ὁ πληθωρισμὸς αὐτὸς σημαίνει τὸν πολλαπλασιασμὸ τῶν ἐρμηνειῶν, ἀποδεικνύοντας πὼς ἡ ἀποκατάσταση τῶν κειμένων δὲν εἶναι ὁ στόχος, ἀλλὰ τὸ μέσον γιὰ τὴν αἰσθητικὴ καὶ φιλοσοφικὴ κατανόηση. Πρόκειται τελικὰ γιὰ αἴτημα τῶν καιρῶν.<sup>7</sup> Μέχρι τότε, οἱ ποιητὲς καὶ οἱ δραματολογοὶ ἐμπνέονταν ἀπὸ τραγικὰ κείμενα καὶ πρόσωπα ἐλάχιστα γνωστὰ καὶ στὸ εὐρύτερο κοινὸ τους καὶ στὴν πλειοψηφία τῶν

<sup>3</sup> Ἀκόμα καὶ ὁ Σιδέρης, ἐνῶ ἐπισημαίνει πὼς οἱ Νεοέλληνες τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα δὲν εἶχαν πλήρως συνειδητοποιήσει τὴν διαφορὰ μετὰ τὴν σύγχρονων ἀρχαιοθεμίων ἔργων καὶ ἀρχαίων δραμάτων, πέφτει συχνὰ στὴν ἴδια παγίδα. Παράδειγμα, ἀπὸ τὰ πολλὰ τοῦ βιβλίου του *Τὸ ἀρχαῖο θέατρο στὴ νέα ἐλληνικὴ σκηνή* (Ἀθήνα 1976), ἡ ἀναφορὰ στὶς παραστάσεις τῆς Ριστόρι τὸ 1865 στὴν Ἀθήνα (σσ. 35-42)· γιὰ τὸ κοστουμὶ τῆς Μήδειας τοῦ Λεγκουβέ, σημειώνει πὼς ἡ θέα του προκαλεῖ συγκίνηση διότι «εἶναι τὸ πρῶτο ἐνδύμα τραγικῆς ἡρωίδας ποὺ ἀντίκρουσαν Ἕλληνες θεατῆρες στὴν Ἀθήνα» (!) Ὅπως σημειώνει ὁ Π. Μαυρομούστακος («Παραστάσεις ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος καὶ ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου», στὸ *Δάφνη. Τιμητικὸς Τόμος στὸν Σ. Α. Εὐαγγελάτο*, Ἀθήνα 2001, σσ. 175-190): «Ὁ 19<sup>ος</sup> αἰῶνας [...] εἶναι, κυρίως, ὁ αἰῶνας τῶν διασκευῶν τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος καὶ ὄχι τῆς παράστασης τῶν ἀρχαίων κειμένων. Σχεδὸν μέχρι τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνα, τὰ ἔργα με ἀρχαιοελληνικὴ θεματικὴ του [...] τροφοδοτοῦν τὸ ενδιαφέρον γιὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα υποκαθιστώντας τὰ ἀρχαῖα κείμενα σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ χρήση τους ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ κοινωνία ἀποτελεῖ, σχεδόν, ἐπιτακτικὸ ἐθνικὸ ζήτημα» (σσ. 176-177).

<sup>4</sup> Καὶ πάλι, ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Γ. Σιδέρη μαρτυρεῖ ὅτι, μέχρι τοῦλάχιστον τὸ 1932, τὸ κεντρικὸ πρόβλημα τῆς σκηνικῆς ἀναβίωσης τῶν τραγικῶν ἦταν ἡ γλώσσα, ἀλλὰ καὶ ὅτι, γιὰ τὸν ἴδιο τὸν μελετητὴ, διαμορφωμένο μέσα στὴν προβληματικὴ τοῦ «γλωσσικοῦ», τὸ πρόβλημα παραμένει ἄκρως σημαντικὸ. Οἱ ιδέες τοῦ Σιδέρη δὲν εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸν ἀφορισμὸ τοῦ

Ψυχάρη: «Ὁ ρωμαῖκος λαὸς εἶναι γεννημένος γιὰ τὴν δραματολογία, προικισμένος γιὰ τὸ θέατρο [...] φτάνει νὰ πετάξει στὸ γυαλὸ τὴν καθαρεύουσα» (Γ. Ψυχάρης, *Ρωμαῖκο θέατρο*, Ἀθήνα 1901, σ. 34).

<sup>5</sup> G. Highet, *Ἡ Κλασσικὴ Παράδοση*, μετ. Τζ. Μαστοράκη, Ἀθήνα 1988, σ. 656.

<sup>6</sup> Γιὰ τὸν ἀποφασιστικὸ ρόλο τοῦ Winckelmann στὴν ἀνανέωση τῶν κλασσικῶν σπουδῶν, δὲς R. Pfeiffer, *Ἱστορία τῆς Κλασσικῆς Φιλολογίας. Ἀπὸ τὸ 1300 μέχρι τὸ 1850*, μετ. Π. Ξένου & Β. Μοσχόβη, Ἀθήνα 1980, σσ. 193-218. Γιὰ τὸ θεωρητικὸ ὑπόβαθρο πάνω στὸ ὁποῖο ὁ Winckelmann στήριξε τὴν δημιουργία μιᾶς νέας ἐπιστήμης, τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, δὲς É. Décultot, *Johann Joackim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Παρίσι 2000.

<sup>7</sup> Γιὰ τὴν στροφὴ τῆς γερμανόφωνης φιλολογίας πρὸς τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα, δὲς J. Le Rider, *Freud, de l'Acropole au Sinaï. Le retour à l'Antique des Modernes viennois*, Παρίσι 2002· S.L. Marchand, *Down from Olympus. Archeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Νιοῦ Τζέρσεϊ 1996 καὶ A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Παρίσι 1993. Γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος στὴν Ἀναγέννηση, δὲς J.-Ch. Saladin, *La bataille du grec à la Renaissance*, Παρίσι 2000. Γιὰ τὶς πρῶτες προσλήψεις τοῦ ἀρχαίου δράματος, δὲς P. Vidal-Naquet, «Oedipe à Vincence et à Paris. Deux moments d'une histoire», στο J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne-deux*, Παρίσι 1986, σσ. 213-235.

λογίων. Τώρα, στρέφονται προς την τραγωδία με τον ίδιο τρόπο που τον 20<sup>ο</sup> αιώνα θα στραφούν προς την ψυχανάλυση: για να απελευθερωθούν.<sup>8</sup>

Ἡ ἀποφασιστική τομή θὰ γίνεῖ τὸ 1872, μὲ τὴν *Γέννηση τῆς Τραγωδίας* τοῦ Νίτσε, ὅταν μέσα ἀπὸ τὴν ἀνιστόρητη μὰ μεγαλοφυῆ κατασκευὴ περὶ ἀντιθετικῆς σύνθεσης ἀπολλώνιου καὶ διονυσιακοῦ πνεύματος, ὁ 28χρονος καθηγητὴς τοῦ πανεπιστημίου τῆς Βασιλείας θὰ καταρρίψει διὰ παντὸς τὰ ἐρμηνευτικὰ πλαίσια στὰ ὁποῖα εἶχε τοποθετηθεῖ τὸ ἀρχαῖο δράμα καὶ ὁ ἀρχαιοελληνικὸς κόσμος στὸ σύνολό του. Μετὰ τὴν *Γέννηση τῆς Τραγωδίας*, ὅλες συλλήβδην οἱ προηγούμενες καὶ πολλὲς ἀπὸ τὶς ἐπόμενες προσεγγίσεις τῆς τραγωδίας θὰ φέρνουν ὀριστικὰ τὴν σκονισμένη μυρουδιά τοῦ παλιομοδίτικου.<sup>9</sup> Ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις, ὁ Νίτσε ἀνοίξε τὸν δρόμο γιὰ τὴν Σχολὴ τοῦ Καίμπριτζ, πού, στὸ γύρισμα τοῦ αἰῶνα, θὰ συνδυάσει τὴν φιλολογία μὲ τὴν ἐθνολογία καὶ θὰ δώσει τὶς πρῶτες «ἐπιστημονικὲς» θεωρίες γιὰ τὴν καταγωγή τῆς τραγωδίας καὶ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ μῦθο. Κι ἐπειδὴ ἡ πρόσληψη τῶν ἀρχαιογνωστικῶν ἐρμηνειῶν ἀποτελεῖ ἀναγκαῖα προϋπόθεση τῆς σκηνοθετικῆς ἐμπνευσης, νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ καθυστερημένη εἰσαγωγή τῆς *Γέννησης τῆς Τραγωδίας* στὴν Ἑλλάδα, πού μεταφράζεται μόλις τὸ 1912 ἀπὸ τὸν Καζαντζάκη, βρίσκεται προφανῶς πίσω ἀπὸ πολλοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ Φώτου Πολίτη καὶ σαφέστατα πίσω ἀπὸ τὴν δελφικὴ σύλληψη τοῦ Σικελιανοῦ.<sup>10</sup> Ἐς περιοριστοῦμε ὁμως στὰ ἀνομολόγητα δάνεια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα.

Ἀκολουθώντας, μὲ ἐλαφρὰ καθυστέρηση, τὶς θεωρητικὲς ἀναλύσεις, θὰ προχωρήσει καὶ ἡ θεατρικὴ προσέγγιση: ἡ τραγωδία θὰ πάψει, σταδιακὰ, νὰ συγγέεται μὲ τὰ τραγικόμετρα δράματα, θὰ ἀναγνωριστεῖ ὡς αὐτόνομο εἶδος. Ταυτόχρονα, θὰ πληθύνουν οἱ φοιτητικὲς παραστάσεις. Ἡ σημασία τους δὲν εἶναι ἀμελητέα. Ἐπειδὴ στὴν Εὐρώπη, ἀντίθετα μὲ τὰ ὅσα συνέβησαν στὰ καθ' ἡμᾶς, οἱ ὀργανωτὲς τους, καλλιτέχνες καὶ ἀκαδημαῖκοι ἐγνωσμένου κύρους, πειραματίστηκαν (ὅσο κι ἂν οἱ ἴδιοι δὲν θὰ ὄριζαν ὡς «πειραματισμοὺς» τὰ ἐγχειρήματά τους) μὲ τὶς ἀρχαῖες σκηνικὲς συμβάσεις, βοηθώντας νὰ παγιωθεῖ ἡ ἰδέα πὼς τὸ εἶδος αὐτὸ διέθετε ἕναν ἰδιαίτερο θεατρικὸ κώδικα καὶ πὼς, ἂν δὲν μποροῦμε νὰ τὸν ἀποκαταστήσουμε, θὰ πρέπει, τρόπον τινά, νὰ τὸν ἐπαναφεύρουμε.<sup>11</sup> Ἀκόμα κι ἂν οἱ ἀπόπειρες συγκρότησης μίας «τραγικῆς» θεατρικῆς γλώσσας ἦταν δειλές, δὲν πρέπει νὰ παραβλέψουμε τὸ γεγονός πὼς κάποιες καινοτομίες ὑπῆρξαν: μιλῶ κυρίως γιὰ τὶς σκηνογραφικὲς ἀπόπειρες νὰ ἀποδοθεῖ εἰκαστικὰ μία ἀρχαιότητα ἀρχαιολογικὰ ἔγκυρη (πρᾶγμα πού ἔσπαγε τὴν ἀπόλυτη ταύτιση τοῦ ἑλληνικοῦ κλασσικοῦ ὕφους μὲ τὸ γαλλικὸ ἢ γερμανικὸ νεοκλασσικὸ ἀπείκασμά του) καὶ γιὰ τὴν προσπάθεια νὰ ἀποδοθοῦν ὅλο καὶ πιὸ ψυχολογικὰ τὰ τραγικὰ πρό-

<sup>8</sup> Αὐτὸ ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς περιπτώσεις πού ἡ ἀπελευθέρωση εἶχε καὶ κοινωνικὴ διάσταση, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἐνασχόληση τοῦ Μάρξ μὲ τὴν ἀρχαία φιλοσοφία καὶ λογοτεχνία. Τὴν ἴδια ἀπελευθέρωση, προσωπικὴ ἄλλὰ καὶ κοινωνικὴ, ἀναζητήσαν διανοούμενοι καὶ καλλιτέχνες ἀργότερα στὴν φροῦδικὴ ψυχανάλυση. Τὸ γεγονός πὼς τραγωδία τὸν 19<sup>ο</sup> καὶ ψυχανάλυση τὸν 20<sup>ο</sup> αἰῶνα λειτούργησαν κατὰ τρόπους ἀνάλογους γίνεται φανερό καὶ ἀπὸ τὸν ἀντιμαρξιστικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐρμηνεύσε ὁ Μάρξ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν κλασσικὴ ἀρχαιότητα: ἡ κλασσικὴ Ἑλλάδα, ἰσχυριζόταν, μᾶς γοητεύει γιὰτὶ ἀποτελεῖ τὴν «παιδικὴ ἡλικία τῆς ἀνθρωπότητας».

<sup>9</sup> J.I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Στάνφορντ, Καλιφόρνια 2000 καὶ τοῦ ἴδιου, *The Invention of Dionysus. An Essay on the Birth of Tragedy*, Στάνφορντ, Καλιφόρνια 2000.

<sup>10</sup> Ἡ διαμάχη ἑλληνιστῶν καὶ ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου γιὰ τὸ σέ τιον ἀνήκει ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος εἶναι παλιὰ καὶ

σχεδὸν ἐνδημικὴ στὸν τόπο μας. Τὸ ἴδιο τὸ εἶδος, μὲ τὶς ἐγγενεῖς ἰδιομορφίες του, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ εἰδικὸ (κι ἀσήκωτο) βᾶρος πού τοῦ προσέδωσαν αἰῶνες κλασικισμοῦ προκαλεῖ τὴν σύγκρουση. Εἶναι πασιφανὲς πὼς ὁ ἠθοποιὸς ἢ ὁ σκηνοθέτης πού θεωρεῖ ὅτι μπορεῖ, μέσω τῆς ἀναγνωστικῆς του ἐπάρκειας μόνον, νὰ ἐπικοινωνήσει μὲ τὸ ἀρχαῖο δράμα καὶ τὰ ἦθη του, διατυπώνει μίαν ἀφέλεια τῆς ὁποίας τὸ μέγεθος δὲν ὑποψιάζεται καν. Ἀλλὰ ἀφελὴς συλλαμβάνεται κι ὁ ἑλληνιστὴς πού θεωρεῖ πὼς οἱ μέθοδοι τῆς κλασσικῆς φιλολογίας ἀποτελοῦν τὴν μοναδικὴ ἰκανὴ συνθήκη γιὰ τὴν κατανόηση ἐνός εἶδους πού δὲν ἦταν μόνον λογοτεχνικὸ.

<sup>11</sup> Γιὰ τὶς ἀγγλικὲς παραστάσεις, δὲς E. Hall, «Greek Tragedy and the British stage 1566-1997», *Παραστάσεις ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος στὴν Εὐρώπη κατὰ τοὺς νεότερους χρόνους*, Πρακτικὰ τῆς Γ' Διεθνούς Επιστημονικῆς Συνάντησης, Ἀθήνα 1999, σσ. 53-67, εἰδικὰ σσ. 57-58 καὶ 61-62.

σωπα: αυτό φαίνεται σήμερα αφόρητα vecchio, αλλά δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι η τάση αυτή ήταν πιο κοντά στις γενικότερες τάσεις του σύγχρονου θεάτρου, επιτρέποντας έτσι μία σειρά από σημαντικές αλληλεπιδράσεις που αποδείχθηκαν γονιμότητες.

Την χρονιά που γεννιόταν ο Νίτσε, το 1844, ο σημαντικότερος πολιτικός διανοούμενος του αριστούστατου βασιλείου, ο Κωλέττης, διατύπωνε με απαράμιλλο τρόπο την σχέση των Νεοελλήνων με το παρελθόν και το μέλλον τους: «Ἡ Ἑλλάς εἶναι προωρισμένη νὰ πολιτισθῆ αὐτὴ δι' ἑαυτῆς διὰ τῶν συγγραφέων της, διὰ τῶν ἀναμνήσεών της καὶ διὰ τῶν τεχνικῶν λειψάνων της».<sup>12</sup> Ἡ «μεγάλη» αὐτὴ ἰδέα ἦταν πολὺ πιὸ ἐπαρχιώτικη στὴν οὐσία της, ἀλλὰ δυστυχῶς πιὸ ρεαλιστικὴ ἀπὸ τὸ ὄνειρο τῶν πολλῶν ἠπείρων καὶ τῶν ἀκόμα περισσοτέρων θαλασσῶν. Πράγματι, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν γνώση τῆς ἀρχαιότητος, ἡ Ἑλλάς ἦταν προωρισμένη νὰ πολιτισθῆ δι' ἑαυτῆς, στὸν βαθμὸ πὸν κανέναν ἔξωθεν ἐπιρρασμὸ δὲν ἀναγνώριζε ὡς νόμιμο καὶ δὲν παραδεχόταν ὡς ὑφιστάμενο. Ματαίως θὰ σάραζε 40 χρόνια ἀργότερα ὁ Ροῦδης συγκρίνοντας τὴν γενικὴ ἀρχαιομανία μὲ τὸ ἄκρως χαμηλὸ ἐπίπεδο τῶν ἀρχαιολογικῶν ἐπιστημῶν.<sup>13</sup>

Τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ ἀνεξάρτητου κρατιδίου, ἡ σχέση τῶν Νεοελλήνων μὲ τὴν ἀρχαιότητα εἶναι εἰδυλιακὴ, ἀφελὴς καί, χάρις στοὺς Βαυαρῶς, νεοκλασικιστικὴ.<sup>14</sup> Οἱ νέοι κάτοικοι τῶν Ἀθηνῶν σάρωναν τὰ μνημεῖα (ἀρχαῖα καὶ νεώτερα), πεπεισμένοι πὸς τὰ νεοκλασικὰ κτήρια τῆς νέας πρωτεύουσας τῆς προσέδιδαν ἕνα ὕψος ἀρχαῖο καὶ εὐρωπαϊκὸ ταυτοχρόνως.<sup>15</sup> Μία σειρά ἀπὸ διαδοχικὰ σόκ, ὅμως, μὲ ἀποκορύφωμα αὐτὸ τοῦ Φαλμεράγιερ,<sup>16</sup> θὰ τοὺς ἀναγκάσει νὰ ἀναψηλαφήσουν τὸ παρελθόν καὶ νὰ ἐγκαταστήσουν μία νέα σχέση μ' αὐτό. Ἡ ἀθωότητα θὰ διαρρηχθῆ καὶ στὴν θέση της θὰ ὑψωθῆ ἡ μνημειώδης κατασκευὴ τοῦ Παπαρηγόπουλου καὶ τὸ συμπληρωματικὸ της, ἐν πολλοῖς, σχῆμα τοῦ Ζαμπέλιου.<sup>17</sup>

Τὰ βασικὰ θεωρητικὰ προβλήματα πὸν ἀπασχολοῦν τόσο τοὺς διανοούμενους ὅσο καὶ τὴν νεοελληνικὴ κοινωνία, εἶναι κυρίως δύο: ἡ σχέση τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ μὲ τὴν ἀρχαιότητα ἀφ' ἑνὸς καὶ τὸ Βυζάντιο ἀφ' ἑτέρου, καὶ ἡ θέση τοῦ κρατιδίου ἀπέναντι στὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀνατολή. Ὅλα τὰ προβλήματα, πολιτικά, οικονομικὰ καὶ κοινωνικὰ, εἶναι, στὴν θεωρητικὴ τους διατύπωση, πλήρως ὑποταγμένα στὰ δύο αὐτὰ δίπολα. Καὶ ἡ πρόσληψη ὁποιοδήποτε θεωρητικῆς ἢ καλλιτεχνικῆς σχήματος ὑποτάσσεται, αὐτομάτως ἐπίσης, ὄχι μόνον στοὺς ὅρους τῆς κοινωνικῆς, οικονομικῆς καὶ πολιτικῆς καθυστέρησης, ἀλλὰ καὶ στοὺς ὅρους μὲ τοὺς ὁποίους γίνεται κατανοητὴ ἡ ἀρχαιοελληνικὴ ταυτότητα καὶ οἱ βυζαντινὲς προσδοκίες, ὁ δυτικὸς ἢ ὁ ἀνατολίτικος προσανατολισμός.<sup>18</sup> Μέσα σ' αὐτὰ τὰ διανοητικὰ πλαίσια εἰσάγεται ἡ ρομαντικὴ ὡς πρὸς τὴν εὐρωπαϊκὴ καταγωγὴ της ἀλλὰ κλασικιστικὴ καὶ ἀπολογητικὴ ὡς πρὸς τοὺς νεοελληνικοὺς στό-

<sup>12</sup> Ἀπὸ εἰσηγητικὴ ἔκθεση τοῦ Κωλέττη, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1844. Πρβ. Ἐ. Σκοπετέα, *Τὸ «πρότυπο βασιλεῖο» καὶ ἡ Μεγάλη Ἰδέα*, Ἀθήνα 1988, σ. 198.

<sup>13</sup> «Καὶ ὅμως εἰς τὸ γελοῖον τοῦτο καθ' ἑκάστην περιπίπτουσι παρ' ἡμῖν οἱ μὴ ζητοῦντες τοὺς ὅρους τῆς ἐθνικῆς ὑπάρξεως εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τῶν παρόντων στοιχείων, ἀλλ' εἰς τὰς ἀναμνήσεις τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος, λίαν ἀτελῶς ἄλλωστε γνωστῆς εἰς τὴν νεοελληνικὴν γενεάν ἐκ τινος μετρίας ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ τοῦ Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆ μεταφράσεως τῆς ἐπιτόμου ἱστορίας τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος τοῦ Γόλσμυθ», *Ἄσμοδαῖος*, 22.2.1881.

<sup>14</sup> «[...] τὸ ὄλο βαυαρικὸ κλίμα καθιστοῦσε τὸν ἀρχαῖο κόσμον ὀργανωμένα παρόντα μέσα στὸ βασιλεῖο» (Ἐ. Σκοπετέα, *Τὸ «πρότυπο βασιλεῖο»*, ὅ.π., σ. 171)

<sup>15</sup> Δὲς Α. Πολίτης, *Ρομαντικὰ χρόνια. Ἰδεολογίες καὶ νοοτροπίες στὴν Ελλάδα τοῦ 1830-1880*, Ἀθήνα 1998, σσ. 74-89.

<sup>16</sup> Δὲς Γ. Βελουδῆς, *Ὁ Jakob Philipp Fallmerayer καὶ ἡ γένεση τοῦ ἐλληνικοῦ ἱστορισμοῦ*. Ἀθήνα 1982. Γιὰ τὴν «βίαιη ἀπόρριψη τῆς ἐλληνικῆς ἀξίωσης στὴν κλασικὴ καταγωγὴ ὅπως τὴν ἐξέφρασε» ὁ Fallmerayer ὡς ἕνασμα μιᾶς ἐντονότατης δραστηριοποίησης στὸν χῶρο τῆς ἐλληνικῆς λαογραφίας, δὲς Μ. Herzfeld, *Πάλι δικὰ μας. Λαογραφία, Ἰδεολογία καὶ ἡ Διαμόρφωση τῆς σύγχρονης Ελλάδας*, μετ. Μ. Σαρηγιάννης, Ἀθήνα 2002, σσ. 27 καὶ 136-171.

<sup>17</sup> Δὲς Κ.Θ. Δημαρᾶς, *Ἑλληνικὸς Ρομαντισμὸς*, Ἀθήνα 1982, σσ. 442-471 καὶ Κ. Παπαρηγόπουλος, Ἀθήνα 1986, σσ. 93-94· Ἐ. Σκοπετέα, *Τὸ «πρότυπο βασιλεῖο»*, ὅ.π., σσ. 175-189

<sup>18</sup> Γιὰ τὴν πολυπλοκότητα καὶ τίς ἐσωτερικὲς ἀντιφάσεις τῆς ἱστορίας τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα, δὲς Α. Ταμπάκη, «Συνέχειες καὶ τομές: σκέψεις γιὰ τὴν "περιοδολόγησι" τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου (17<sup>ου</sup>-19<sup>ου</sup> αι.)», στὸ *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸν 17<sup>ο</sup> στὸν 20<sup>ο</sup> αι-*



χους της λαογραφία, μέσα σ' αυτά τὰ πλαίσια διαμορφώνται οί ὄροι τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος καί μέσα σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια ἀναπτύσσονται τόσο ἡ φιλολογία καί ἡ ἀρχαιολογία, ὅσο καί τὸ θέατρο.<sup>19</sup> Καί, μέσα σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια, τὸ νεοελληνικὸ κράτος δὲν ἀποτυγχάνει μόνον στὴν ἀνάπτυξη ἐνὸς θεατρικοῦ ὁμαλοῦ βίου, ἀλλὰ καί στὴν καλλιέργεια ἐνὸς πνευματικοῦ καί ἐπιστημονικοῦ ἀνεκτοῦ βίου.<sup>20</sup>

Ὅταν μιλάμε γιὰ «ἀνομολόγητα δάνεια» διατυπώνουμε, περιέργως, μία ἀνακρίβεια. Τὰ δάνεια ἦταν σαφῶς ἀνομολόγητα ὅσον ἀφορᾷ τὴν συνείδηση τῶν δανειζομένων, πού δὲν ἤθελαν νὰ δοῦν πῶς οἱ ἀντιλήψεις τους γιὰ τὴν ἀρχαιότητα γενικῶς καί τὴν τραγωδία εἰδικῶς ἦταν δάνειες. Ἐντούτοις, ὅταν πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο τῆ τάξει πνευματικὸ ἴδρυμα τοῦ βασιλείου, τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, τότε ὑπερηφάνως δηλωνόταν πῶς ἐπρόκειτο γιὰ τὸ κατ' ἐξοχὴν «μετοχτευτήριον» τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ στὴν Ἀνατολή. Ὅπως καλεῖτο τὸ «πρότυπον βασιλείου» τοῦ Γεωργίου νὰ ἐκπολιτίσει τὰ Βαλκάνια καί τὴν καθ' ἡμᾶς Ἀνατολή, ἔτσι τὸ Πανεπιστήμιο προωρῶζετο νὰ ἐξευρωπαϊεῖ τὸν μείζονα ἑλληνισμό καί σύμπασα τὴν Ἀνατολή.<sup>21</sup> Ἡ πραγματικότητα διέψευσε πλήρως αὐτὲς τὶς προσδοκίες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν διάπλαση μίας δημοσιοῦπαλληλικῆς τάξης,<sup>22</sup> τὸ Πανεπιστήμιο δὲν μπόρεσε κἄν νὰ ἀναπαράγει τὸν ἑαυτό του: ἀκόμα καί στὴν φιλολογία καί τὴν ἀρχαιολογία, οἱ σπουδὲς στὸ ἐξωτερικὸ ἦταν ἀπολύτως ἀναγκαῖες γιὰ τὰ ὑποψήφια νέα μέλη του.<sup>23</sup> Ὡς ἐδῶ, τὰ πράγματα δὲν διέφεραν ἀπὸ τὰ ὅσα συνέβαιναν σὲ ἄλλες περιφερειακὲς χῶρες τῆς ἐποχῆς. Ἡ νεοελληνικὴ ἰδιορρυθμία ἐγκρατεῖται στὸ ὅτι, πεπεισμένοι πῶς ἡ ἐπαφή τους μὲ τὴν ἀρχαιότητα ἦταν γενετικά ἐγγεγραμμένη μέσα τους, χωρὶς νὰ συνειδητοποιοῦν τὶς ἰδεολογικὲς βάσεις μίας τέτοιας πεποιθήσεως, οἱ Νεοέλληνες θεωροῦσαν πῶς τὰ ὅσα εἶχαν διδαχθεῖ στὰ πανεπιστήμια τῆς ἀλλοδαπῆς κατὰ τὴν μαθητεία τους δὲν ἦταν συγκεκριμένους ἀπόψεις, θέσεις, ἐρμηνεῖες, ὑποκείμενες στὸν ἔλεγχον τῆς κριτικῆς καί στίς περυστάσεις τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς, ἀλλὰ ἀναλλοιώτες ἀλήθειες, πού ἀναδύθηκαν ἀπὸ μέσα τους μέσῳ μίας πλατωνικοῦ τύπου ἀνάκλησης τῶν ἀναμνήσεων. Ὡς ἕναν βαθμὸ, δὲν ἀπέκρυπταν δολίως τὰ δανειὰ τους,

ώνα, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικοῦ Συνεδρίου, Ἀθήνα 2002, σσ. 49-55, εἰδικὰ σ. 51. Γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπαναπροσδιοριστοῦν μέσα στὰ νεοελληνικὰ συμφραζόμενα ὄροι ὅπως «διαφωτισμός», «ρωμαντισμός» κλπ., δὲς Θ. Χατζηπανταζῆς, «Ο ἰδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμοῦ στο Ἑλληνικὸ Θέατρο», στὸ *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸν 17<sup>ο</sup> στὸν 20<sup>ο</sup> αἰῶνα*, ὁ.π., σσ. 81-88.

<sup>19</sup> Εἰδικὰ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη ἐθνικῶν θεάτρων στίς ἄλλες βαλκανικὲς χῶρες καί τὴν καθυστέρηση ἀντίστοιχων ἐξελίξεων στὴν Ἑλλάδα, δὲς Β. Ποῦχνερ, *Ἡ ἰδέα τοῦ ἐθνικοῦ θεάτρου στα Βαλκάνια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα*, Ἀθήνα 1993 καί τοῦ ἴδιου, «Τρεῖς Ἑλληνες θεατρᾶνθρωποι στα Βαλκάνια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα», στὸ *Βαλκανικὴ Θεατρολογία*, Ἀθήνα 1994, σσ. 214-252. Ἴσως τελικὰ οἱ ἴδιοι λόγοι πού ἀνάγκασαν ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου σὰν τὸν Ἀριστία ἢ τὸν Χουρμούζη (τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν) νὰ καταφύγουν σὲ ἄλλους τόπους, νὰ ὀδήγησαν καί τοὺς διανοούμενους τοῦ Διαφωτισμοῦ (ὅπως ὁ Πίγκολος) σὲ «ἐξορία» μετὰ τὴν σύσταση τοῦ νεοελληνικοῦ κρατιδίου. Γιὰ τοὺς πολιτικούς λόγους πού ἐνδεχομένως ὀδήγησαν τὸν Χουρμούζη νὰ ἐπιστρέψει στὴν Πόλη, δὲς Γ. Λιγνάδης, *Ὁ Χουρμούζης. Ἱστορία καί Θέατρο*, Ἀθήνα 1986, σσ. 237-242.

<sup>20</sup> «Ἡ θεατρικὴ ἀνάπτυξη πού σημειώνεται κατὰ τὸν ἑλληνικὸ προεπαναστατικὸ Διαφωτισμὸ, ἀναστέλλεται ἀπὸ τὸν ἰδιορρυθμὸ ρομαντισμὸ τῆς Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς. [...] Ἐτσι, ἡ διαφορὰ

“ταχύτητας” τῶν θεατρικῶν ἐξελίξεων εἶναι ἡ ἐκφραση μίας βαθύτερης πολιτισμικῆς κρίσεως, πού εἶναι κρίση ταυτότητας καί πού ἐκδηλώνεται σὰν ἀδυναμία σύστασης μίας σκηνῆς ἡ οποία θα ἐπρεπε νὰ εκφράζει αὐτὴν τὴν ἐθνικὴ ταυτότητα. Ο Ἰλλυρισμός καί ἡ ρουμάνικη ἐθνικὴ συνείδηση δὲν γινώριζαν τὶς ταλαντεύσεις ἀνάμεσα στὴν ἀρχαιολατρεία, τὸ βυζαντινὸ μεγαλοῦδαϊστικὸ καί τὸν λαϊκὸ πολιτισμὸ» (Ποῦχνερ, «Τρεῖς Ἑλληνες...», ὁ.π., σ. 230).

<sup>21</sup> Δὲς Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Ἑλληνικὸς Ρομαντισμός*, ὁ.π., σσ. 348-352 καί 390-393

<sup>22</sup> Κ. Τσουκαλᾶς, *Ἐξάρτηση καί ἀναπαραγωγή. Ὁ κοινωνικὸς ρόλος τῶν ἐκπαιδευτικῶν μηχανισμῶν στὴν Ἑλλάδα (1830-1922)*, Ἀθήνα 1977, σσ. 430-448.

<sup>23</sup> Ἀπὸ τοὺς 164 καθηγητὲς πού διορίστηκαν στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ του τὸ 1837 μέχρι τὸ 1910, δὲν ὑπῆρχε οὔτε ἕνας πού νὰ μὴν εἶχε σπουδάσει στὸ ἐξωτερικὸ (δὲς Τσουκαλᾶς, ὁ.π., σ. 433). Παρὰ τὴν αἴγλη τοῦ ἀνωτάτου ἰδρυμάτος καί τὴν ἔντονη ἀνάμειξή του στὴν κοινωνικὴ, ἰδεολογικὴ καί πολιτικὴ ζωὴ τοῦ κράτους, ὁ Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων (μὲ τὴν στήριξη τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν) καί ὁ Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως εἶχαν ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τοῦ κρατιδίου ἐπιτυχίες πού ποτὲ δὲν ὄνειρευτῆκε τὸ Πανεπιστήμιο. Δὲς Ἐ. Σκοπετέα, *Τὸ «πρότυπον βασιλείου»*, ὁ.π., σσ. 153-154.

ἀπλῶς ἀγνοοῦσαν ὅτι ἐπρόκειτο περὶ δανείων. Τὸ πρᾶγμα διευκολυνόταν ἀπὸ τὸ ἀποσπασματικὸ τῶν γνώσεων τους γιὰ τοὺς πολιτισμοὺς τῶν χωρῶν μέσα στὶς ὁποῖες ἀνατρέφονταν πνευματικά. Μὲ τὸν ἴδιο ἐπομένως τρόπο πού τὸ νεοελληνικὸ κοινὸ συγκινοῦνταν βλέποντας τὴν Ριστόρη νὰ παίξει τὴν Μήδεια τοῦ Λεγκουβέ καὶ πίστευε πῶς ἡ υἱοθέτηση ποδήρους χιτῶνος ἀρκοῦσε γιὰ νὰ ἀναστηθεῖ τὸ κλασσικὸ κάλλος καί, μαζί, τὸ ἀρχαῖο κλέος, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, καὶ ἐξίσου ἀπλοῖκά πολλὰς φορὲς, ἀντιμετώπιζαν οἱ Νεοέλληνες ἑλλητιστὲς τὴν ἐπιστήμη τους.

Τὸ παράδειγμα τοῦ Γεώργιου Μιστριώτη εἰκονογραφεῖ μὲ τὸν χειρότερο τρόπο αὐτὴν τὴν ἀποτίμηση. Ἡ ἐξοφθαλμὴ ἔλλειψη εὐρωπαϊκῆς ἀλλὰ καὶ αἰσθηματικῆς ἀγωγῆς, ἀποτυπωμένη στὸν διαβόητο γλωσσαμντορισμὸ του ἢ στὶς ἐπιθέσεις του κατὰ τοῦ Παπαρηγόπουλου,<sup>24</sup> διαπερνᾷ τὶς κρίσεις του ὡς εἰσηγητοῦ στοὺς δραματικὸς διαγωνισμοὺς.<sup>25</sup> Τὶς παθολογικὲς, σχεδόν, ἐμμονές του γιὰ τὶς αἰσθητικὲς καὶ ιδεολογικὲς ἐπιλογές πού ὀφείλει νὰ ὑπηρετεῖ τὸ θέατρο, ὅπως τὶς συναντᾶμε σ' αὐτὰ τὰ «προγραμματικά» κείμενα,<sup>26</sup> καθὼς καὶ στὴν ἴδια τὴν σύσταση καὶ δράση τῆς «ὑπὲρ τῆς διδασκαλίας τῶν ἀρχαίων δραμάτων ἐταιρείας»,<sup>27</sup> τὶς ξαναβρίσκουμε στὶς ἐκδόσεις του τῶν ἀρχαίων δραμάτων: ἐπιφανειακὴ κατανόηση τῶν ἀριστοτελικῶν ὄρων, μέχρι μονομανίας καθήλωση στὸ πρόβλημα τῆς κάθαρσης, ἠθικολογικὴ ρηχότητα, ἀνιστορικὴ προσέγγιση τῶν τραγικῶν συγκρούσεων καί, κυρίως, θλιβερὴ ἀπουσία ἐπιστημονικῆς ἐπάρκειας. Ἡ φήμη πού κυκλοφορεῖ γιὰ τὸν Μιστριώτη ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν γελοιογραφία τοῦ γλωσσαμντοροῦ καὶ τὶς ἀνεκδιήγητες παραστάσεις τῆς «Ἐταιρείας ὑπὲρ...». Ἀλλὰ κοντὰ σ' αὐτὴν, ὑπάρχει καὶ κάτι σὰν ἐκ τῶν ὑστέρων μεγαλόψυχη ἀναγνώριση τοῦ φιλολογικῶν ταλέντου του, προφανῶς γιὰ νὰ ξεπλυθεῖ ἡ ἁμαρτία τῆς ἀνελέτητης σάτιρας τῶν δημοτικιστῶν.<sup>28</sup> Ὅμως, καὶ μόνον ἀπὸ τὶς εὐγενέστατα διατυπωμένους ἐνστάσεις τοῦ Théodore Reinach καὶ τοῦ Karl Dicker, μετὰ τὴν παράσταση τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Μιστριώτη στὸ Στάδιο πρὸς τιμὴν τοῦ 1<sup>ου</sup> Διεθνoῦς Ἀρχαιολογικοῦ Συνεδρίου,<sup>29</sup> διαπιστώνουμε πῶς, ὅση γραμματικὴ κι ἂν ἔξερε (οἱ γνώσεις του δὲν φαίνεται πάντως νὰ ξεπερνοῦν τὸν μέσο ὄρο τῶν φιλολόγων τῆς ἐποχῆς), ἡ ἐν γένει ἀρχαιογνωσία του ἔπασχε σοβαρά. Οἱ ἐλλείψεις του φαίνονται ἔτι ἀποκαλυπτικότερες γιὰ τὴν πνευματικὴ ποιότητα τοῦ ἀνδρός, ἂν σκεφτοῦμε τι ὑπῆρξε, πῶς ὁ ἴδιος διατυμπάνιζε, μαθητῆς τοῦ «μεγάλου Βοικχίου», δηλαδὴ τοῦ August Boeckh: ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους Γερμανοὺς ἑλλητιστὲς τοῦ μέσου 19<sup>ου</sup> αἰῶνα, ὁ Boeckh

<sup>24</sup> Δὲς Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Κ. Παπαρηγόπουλος*, Ἀθήνα 1986, σσ. 119, 254, 277, 281 καὶ 353.

<sup>25</sup> Ὁ Μιστριώτης ἐμπλέκεται μὲ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο καὶ μέσα ἀπὸ τὴν δραστηριότητά του ὡς μονίμου σχεδόν μέλους τῶν κριτικῶν ἐπιτροπῶν τῶν θεατρικῶν διαγωνισμῶν. Τὴν διάθεσή του νὰ λειτουργήσει ὡς ρυθμιστῆς τῆς θεατρικῆς καὶ λογοτεχνικῆς ζωῆς, μαρτυρεῖ καὶ ὁ διορισμὸς του ὡς λογοκριτῆ στὴν ἐπιτροπὴ λογοκρισίας τοῦ θεάτρου, τὸ 1895 (Σιδέρης, «Ὁ Μιστριώτης λογοκριτῆς μ' ἐντολὴ τοῦ Μπαϊρακτάρη», *Θέατρο* 42, 1975, σ. 43).

<sup>26</sup> Κ. Πετράκου, *δ.π.*, σσ. 72, 100, 135-139, 175-179, καὶ 218-222.

<sup>27</sup> Ἡ «Ἐταιρεία ὑπὲρ...», ὅπως τὴν λέει ὁ Σιδέρης, ἰδρύθηκε τὸ 1895. Ἡ πρώτη τῆς παράσταση ἦταν ἡ Ἀντιγόνη καὶ δόθηκε στὰ πλαίσια τῶν ἐορτασμῶν γιὰ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες (26 Μαρτίου 1896). Συνέχισε τὴν δραστηριότητά της μέχρι τὸ 1906 (Σιδέρης, *δ.π.*, σσ. 114-116, 120-128, 131-139, 162-164, 174-177, 179, 185-186 καὶ 213-218).

<sup>28</sup> Δὲς π.χ. Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Ἑλληνικὸς Ρομαντισμὸς*, *δ.π.*, σσ. 209-210 καὶ 311. Τὰ παραδείγματα τῆς συγκατάβασης τοῦ

Μιστριώτη πρὸς τὴν δημοτικὴ πού ἀναφέρει ὁ Δημαρᾶς εἶναι ἀπὸ εἰσηγητικὲς ἐκθέσεις τὶς ὁποῖες συνέταξε νέος ἀκόμα, ὅταν ὁ γλωσσαμντορισμὸς του δὲν εἶχε πάρει διαστάσεις παθολογικοῦ φανατισμοῦ (δὲς καὶ Κ. Πετράκου, *δ.π.*, σ. 43)

<sup>29</sup> Ἡ «Ἐταιρεία ὑπὲρ...» ἔδωσε μία παράσταση τῆς Ἀντιγόνης στὸ Στάδιο, πρὸς τιμὴν τοῦ συνεδρίου τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας (28 Μαρτίου 1905). Μετὰ τὴν παράσταση, ὁ Μιστριώτης μίλησε γιὰ τὴν θεατρικὴ δράση του στὸν Παρνασσό. Ὁ μόνος πού καταδέχθηκε νὰ ἀπαντήσει ἦταν ὁ Γάλλος ἑλλητιστῆς Théodore Reinach, πού κατεδάφισε κάθε ἰσχυρισμὸ τοῦ Μιστριώτη τόσο στὸ καθαρὰ φιλολογικὸ ὅσο καὶ στὸ θεατρικὸ ἐπίπεδο. Τὶς ἐνστάσεις του γιὰ τὴν παράσταση ἐξέφρασε γραπτῶς μὲ ἐπιστολὴ του στὴν Ἐστία καὶ ὁ Karl Dicker (Σιδέρης, *δ.π.*, σσ. 213-219). Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ἤδη τὸ 1898, ἕνας ἀνώνυμος ἐταῖρος τῆς Ἀμερικανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς εἶχε στείλει ἐπιστολὴ στὸ Ἄστνυ (28 Μαρτίου), στὴν ὁποία διατύπωνε κάποιες ἀρχαιογνωστικὲς κυρίως ἐνστάσεις γιὰ τὴν Ἠλέκτρα τοῦ Μιστριώτη (δὲς Σιδέρης, *δ.π.*, σσ. 136-139).

έμεινε, μεταξύ άλλων, γνωστός για την σύγκρουσή του με τον Hermann (εκπρόσωπο της φιλολογίας που αυτοπεριορίζεται στα καθαρώς γλωσσικά και έκδοτικά προβλήματα), υποστηρίζοντας πως η εργασία των ελληνιστών οφείλει να ξεπερνά τα όρια της γλώσσας και να περιλαμβάνει το σύνολο της αρχαιογνωσίας.<sup>30</sup>

Έν πάση περιπτώσει, η φιλολογική εργασία του Μιστριώτη πάνω στα αρχαία δράματα δεν φέρει ίχνος πρωτοτυπίας ή επιστημοσύνης, ακόμα και στο καθαρά έκδοτικό επίπεδο, πόσο μάλλον στο ερμηνευτικό.<sup>31</sup> Η βιβλιογραφία του, περιορισμένη στα έντελως φιλολογικά, με την πιο στενή έννοια του όρου, είναι καθηλωμένη στα κείμενα που γνώρισε κατά τα φοιτητικά του χρόνια κυρίως, ενώ φαίνεται να άγνοει και, κυρίως, να μην κατανοεί, την σύγχρονη του ερμηνευτική και έκδοτική παραγωγή. Ακόμα και τον Λέσσιγκ ή τον Σλέγκελ τους παραθέτει μέσα από τα παραθέματα άλλων, όπως ο ίδιος άνερευθριάστως όμολογεί.<sup>32</sup> Για την χειρωνακτική διαλεκτική σύγκρουση των δύο δικαίων (επίσης διαβασμένη από δεύτερο χέρι, αναφερόμενη άνευ ουδεμιάς παραπομπής και άπλοποιημένη σε βαθμό πλήρους παρανοήσεως), μιλά ως να ήταν είτε δική του ιδέα είτε κοινή αυταπόδεικτη αλήθεια: «ἐκ τῶν εἰρημένων [τὰ “εἰρημένα” εἶναι τὸ πατριωτικὸ νόημα τοῦ *Φιλοκλήτης*] δῆλον γίνεται ὅτι ἡ τραγωδία ὡς κυρίαν ιδέαν περιέχει τὴν σύγκρουσιν τοῦ δικαίου τοῦ ιδιώτου πρὸς τὸ συμφέρον τῆς πόλεως. Ὁ πολίτης, δεινῶς ὑπὸ τῆς πολιτείας ἀδικηθεὶς δύναται μὲν νὰ ἀρνηθῆ τὴν βοήθειαν αὐτοῦ, ὅταν αὐτὴ ἔχῃ ἀνάγκην ταύτης, ἀλλ’ ἡ ἀρνησις δὲν ἐπιδοκιμάζεται ὑπὸ τοῦ θεοῦ, ὅπερ προστατεύει τὴν πολιτείαν».<sup>33</sup> Ὁ Εὐριπίδης εἰδικῶς ὑφίσταται ἐκ νέου ὄλες τὶς κατηγορίες πού τοῦ εἶχε ἐξαπολύσει ἡ πρόωμη γερμανικὴ κριτικὴ, περασμένες ὅμως ἀπὸ τὸ ἰσοπεδωτικὸ φίλτρο τῆς μιστριώτικης σκέψης: «[...] περιπίπτει εἰς ἁμαρτήματα περὶ τὴν ἐνότητα, περὶ τὴν κάθαρσιν καὶ ἄλλα. Κατ’ ἐξοχὴν δ’ ὁ δραματικὸς οὗτος ποιητὴς ἁμαρτάνει περὶ τὴν ἠθοποιίαν...».<sup>34</sup> Ἐκτὸς αὐτῶν τῶν «ἁμαρτημάτων» ὅμως, ἔχει πλέον τὴν τιμὴ νὰ καταδικάζεται καὶ ὡς μαλλιαρός, πού υἰοθέτησε τὴν «γλώσσαν τοῦ λαοῦ».<sup>35</sup> Κι ὅμως, οὔτε κἀν ἐδῶ δὲν πρωτοτυπεῖ ὁ Μιστριώτης. Τὴν κατηγορία πὼς στὸν Εὐριπίδη πρωτοδιαπιστώνουμε τὰ σημάδια τοῦ «παρακμάζοντος γλωσσικοῦ αἰσθήματος» τὴν εἶχε διατυπώσει, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Μιστριώτη, ὁ Müller. Ἀπλῶς, ὁ Μιστριώτης, πού φυσικὰ οὔτε ἐδῶ παραπέμπει πουθενά, τὴν ἐνστερνίζεται, τὴν καταπίνει ἀμάσητη, καὶ τὴν ἀναπαράγει ὅπως τοῦ ἐπιτρέπουν οἱ δυνατότητές του, ὑποβιβάζοντάς τιν ἐν ποδοσφαιρικῷ φανατισμῷ ἐπιχείρημα κατὰ ἐνός αἰωνίως ἐπαπειλοῦντος τὴν ἐλληνικὴ γλώσσα μαλλιαρισμοῦ.

Τὴν διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ τί εἶναι τελικὰ ἓνα ἀνομολόγητο δάνειο καὶ τί ἡ φυσικὴ ἔνταξη σὲ ἓνα διεθνὲς πνευματικὸ τοπίο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρατᾶ ἐνδεχομένως καὶ τὶς ἀποστάσεις του, γίνεται φανερὴ με τὴν σύγκριση ἀνάμεσα στὸν πολὺ Μιστριώτη καὶ ἐντελῶς περιθωριοποιημένο, τόσο τότε ὅσο καὶ σήμερα, Βερναρδάκη. Γιατί ὁ Βερναρδάκης εἶναι σὲ θέση ὄχι μόνον νὰ γνωρίζει καὶ νὰ ὁμολογῆ ποιὸς πρωτοξεκίνησε τὸ θέμα τῆς «διαφθορᾶς» τῆς γλώσσας ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ νὰ κρίνει τόσο τὰ καθὰ φιλολογικὰ ἐπιχειρήματα αὐτῆς τῆς ἀποψῆς ὅσο καὶ τὸ ἰδεολογικὸ ὑπόστρωμα πού τὴν στηρίζει.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Συνοπτικὰ γιὰ τὴν σύγκρουση αὐτὴ, πού ἀφορᾶ καὶ τὴν ἔρμηνεία τῆς τραγωδίας (ἄλλωστε μία ἀπὸ τὶς ἀφορμές τῆς ἦταν ἡ ἔκδοση τῶν *Εὐμενίδων* ἀπὸ τὸν Κ. Ο. Müller), δὲς Κ. Ι. Βουρβέρης, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν ἀρχαιογνωσίαν καὶ τὴν κλασσικὴν φιλολογίαν*, Ἀθήνα 1975, σσ. 256-257.

<sup>31</sup> Σημειῶνω ὅτι πλήρη ἔλεγχος τῶν Εἰσαγωγῶν του, τῶν κειμένων πού παραδίδει καὶ τῶν σημειώσεών του, ἔχω κάνει γιὰ τὶς ἐκδόσεις τοῦ *Φιλοκλήτης* (Ἀθήνα 1890), τοῦ *Ἰππόλυτου* (Ἀθήνα 1901) καὶ τῆς *Ἐκάβης* (Ἀθήνα 1916) καὶ μόνον σ’ αὐτὲς παραπέμπω στὴν ἀνακοίνωσή αὐτή.

<sup>32</sup> Στὴν ἔκδοση τοῦ *Φιλοκλήτης* π.χ. (δ.π., σ. 43), ἀναφέρει τὶς ἀπόψεις τοῦ Σλέγκελ γιὰ τὸ ἔργο καὶ σὲ ὑποσελίδια παραπομπὴ σημειώνει:

«Ταῦτα γινώσκωμεν ἐκ τοῦ συγγράμματος τοῦ Gruppe».

<sup>33</sup> *Φιλοκλήτης*, δ.π., σ. 41

<sup>34</sup> «Εἰσαγωγή», στὴν *Ἐκάβη*, δ.π., σ. 3.

<sup>35</sup> Σχολιάζοντας τὴν ἐπιτυχία τῶν λυρικῶν τοῦ Εὐριπίδη στοὺς συγχρόνους του, βρῖσκει εὐκαιρία νὰ γυρίσει στὸ ἀγαπημένο του θέμα: «Ἡμεῖς γε ὅμως δὲν εὐρίσκομεν οὕτω μεγάλην ὑπεροχὴν ἐν τοῖς ἄσμασι τοῦ Εὐριπίδου καὶ εἰκάσομεν ὅτι οἱ σύγχρονοι τοῦ Εὐριπίδου ἐνεθουσιάζοντο ἐκ τῆς γλώσσης τοῦ τραγικοῦ τούτου· διότι οὗτος δὲν μετεχειρίζετο τὴν Ἰωνικὴν καὶ Δωρικὴν διάλεκτον, ὡς ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς, ἀλλὰ τὴν γλώσσαν τοῦ λαοῦ, ἣν ἐβελτίωσεν» (*Ἐκάβη*, δ.π., σ. 30).

<sup>36</sup> Δὲς «Προλεγόμενα» στὴν ἔκδοση τῶν *Φοινισσῶν*, Ἀθήνα 1888,

Ἐνῶ ὁ Μιστριώτης παρουσιάζεται στὶς μέρες μας ὡς ὁ μοναδικὸς χαλκέντερος Νεοέλληνας ποὺ ἐξέδωσε τόσα ἀρχαῖα κείμενα (ἐκτὸς τῶν ἀρχαίων δραμάτων, ἐξέδωσε ἐπίσης λογογράφους καὶ ἱστορικούς), ἕνα πέπλο λήθης ἔχει σκεπάσει περιέργως τὴν μοναδικὴ ἀπόπειρα τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα ποὺ ἔδωσε κάποιους πραγματικούς καρπούς καὶ στὴν ὁποία ἐντάσσεται καὶ τὸ ἐγχείρημα τοῦ Βερναρδάκη, τὴν Ζωγράφειο Βιβλιοθήκη τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ καλλιέργεια τῆς ἀρχαιογνωσίας ἦταν τὸ κύριο μέλημα τοῦ Συλλόγου (ἴδρ. 1861), ἐφόσον, στὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς, οἱ Νεοέλληνες δὲν εἶχαν ἄλλη φιλολογία πλὴν τῆς κλασικῆς. Ὡς ἐδῶ, ἡ προσέγγιση τοῦ «ἔξω ἑλληνισμοῦ» δὲν διέφερε καὶ πολὺ ἀπὸ ἐκείνην τοῦ «μέσα ἑλληνισμοῦ» καὶ τὴν γενικότερη πνευματικὴ πολιτικὴ τοῦ βασιλείου. Πρῶτο παράδειγμα, τοῦ 1862: ὁ Ἄλ. Ζωγράφος δίνει διάλεξη γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Saint-Marc Girardin *Περὶ τῶν ἐν τοῖς δράμασι παθῶν καὶ αἰσθημάτων* (*Cours de littérature dramatique ou De l'usage des passions dans le drame*, 5 τόμοι, Παρίσι 1843-1863), στὸ ὁποῖο ὁ Γάλλος δημοσιογράφος, μόνιμος θαμνὸν τῶν κοσμικῶν σαλονιῶν καὶ διάδοχος τοῦ Guizot στὴν Σορβόνη, ἐκλεγείσκει Ἀκαδημαϊκὸς (1844) κατὰ τὴν περίοδο τῆς κεντροδεξιᾶς βουλευτικῆς του καριέρας (1834-1848), συγκρίνει τὴν τραγωδίαν μὲ τὰ ἔργα τῶν Γάλλων κλασικῶν, τῶν ρωμαντικῶν καὶ τοῦ Σαίξπηρ. Πρόκειται γιὰ μία ἀπὸ τίς πολλὰς τέτοιες πραγματείες, ἰδιαίτερος τοῦ συρμοῦ τότε, ποὺ εἶχαν ὡς στόχο νὰ ἐξουδετερώσουν τίς ἀκρότητες τῶν ρωμαντικῶν συγγραφέων προβάλλοντας τὴν κλασικιστικὴ τους συγγένεια μὲ τὰ καταξιωμένα πρότυπα. Ἡ ἐπιτυχία του στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>37</sup> δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει: τὸ ἀποσπασματικὸ καὶ τὸ τυχαῖο ἦταν μόνιμη κατάσταση στὶς ἀναγνωστικὰς ἐπιλογὰς τῶν λογίων τῆς ἐποχῆς, εἶχε δὲ ὡς ἀποτέλεσμα κάποια δευτέρω ὀνόματα τοῦ ἐν Ἑσπερίᾳ πνευματικοῦ στερεώματος νὰ ἀναγορεύονταν σὲ αὐθεντίες.<sup>38</sup>

Μέχρι τὸ 1911, γίνονται περίπου 65 διαλέξεις καὶ ὁμιλίαι μελῶν τοῦ Συλλόγου μὲ ἀντίστοιχα θέματα. Τῇ ἐξαιρέσει τοῦ Παχτίκου, ποὺ εἶχε ἕνα εἰδικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν μουσικὴ τῶν ἀρχαίων δραμάτων,<sup>39</sup> πρόκειται κυρίως γιὰ φλύαρες ἀναλύσεις κάποιων τραγωδιῶν, γιὰ ἐπισκοπήσεις τῆς ἱστορίας τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ γιὰ διορθωτικὰ σχόλια πάνω στὰ κείμενα. Ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν τραγωδίαν εἶναι κλασικιστικὴ, ἐρασιτεχνικὴ, ἀκόμα κι ὅταν φορεῖς τῆς εἶναι καθηγητὲς καὶ κλασικοὶ φιλόλογοι, ἐνῶ ταυτοχρόνως προσποιεῖται πὼς εἶναι αὐτοφυῆς. Ἐξαιρεση ἀποτελεῖ ἴσως ἡ σειρὰ διαλέξεων (1881) τοῦ προέδρου τοῦ ΕΦΣΚ

σσ. ρα-ργ.

<sup>37</sup> Ἐπιτυχία ποὺ κράτησε 40 χρόνια, ἀφοῦ τὸ 1904, ὁ καθηγητὴς στὸ Ροβέρτειο Κολλέγιο Λουῖζος Ἡλιοῦ δίνει διάλεξη μὲ τίτλο "Ἀρχαία καὶ νεωτέρα κριτικὴ: Ἀριστοτέλης-Πραρδίνος"!!! Δὲς Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Τὸ θέατρο καὶ οἱ ἐλληνικὲς συσσωματώσεις στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ περίπτωση τοῦ ἑλληνικοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου (1861-1922)», στὸ *Ὁ ἔξω-ἑλληνισμός. Κωνσταντινούπολη καὶ Σμύρνη, 1800-1922*, Πρακτικὰ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου, Ἀθήνα 2000, σ. 145 καὶ σημ. 69.

<sup>38</sup> Σὲ κάποια συζήτηση τῆς Συγκλήτου τοῦ Πανεπιστημίου (14.2.1844), τέθηκε τὸ θέμα τῆς σύγκρουσης τῶν φοιτητῶν μὲ τὸν καθηγητὴ τῆς ἱατρικῆς Κ. Μαυρογιάννη: ἐνῶ οἱ ἄλλοι καθηγητὲς δίδασκαν κατὰ τὸ γερμανικὸ σύστημα, αὐτὸς δίδασκε κατὰ τὸ γαλλικὸ καὶ οἱ φοιτητὲς δὲν μποροῦσαν νὰ τὸν παρακολουθήσουν! (Ἰ. Παναζίδης, *Χρονικὸν τῆς πρώτης πεντηκονταετίας τοῦ ἑλληνικοῦ Πανεπιστημίου*, Ἀθήνα 1889, σ. 87). Ὅπως ἔγραφε καὶ ὁ Ἄ. Ρ. Ραγκαβῆς (*Πανδώρα*, τ. ΣΤ, φ. 137, 1.12.1855, σ. 448): «Ἡ διδασκαλία ἐν τῷ ἡμετέρῳ πανεπιστημίῳ

δὲν δύναται ἐπὶ πολὺ ἔτι νὰ εἶναι ἄλλον εἰμὴ ἀπτήχης τῶν διδασμάτων τῶν μεγάλων τῆς Εὐρώπης διδασκῶν». Δὲς Ἐ. Σκοπετέα, *Τὸ πρότυπο βασιλείου*, ὁ.π., σ. 139.

<sup>39</sup> Γιὰ τὴν σχέση τοῦ Παχτίκου μὲ τίς προσπάθειες ἀποκατάστασης τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς καὶ τίς θέσεις του γιὰ τὴν μουσικὴ στὴν ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος, δὲς Χ. Ξανθοῦδάκης, «Ὁ Γεώργιος Παχτίκος καὶ ἡ μουσικὴ γιὰ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ δράμα», στὸ *Παραστάσεις ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος στὴν Εὐρώπη κατὰ τοὺς νεότερους χρόνους*, ὁ.π., σσ. 45-51. Θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ μελετηθεῖ ἡ ἐνδεχόμενη ἀλληλεξάρτηση μεταξὺ τῶν ἀπόψεων τοῦ Παχτίκου γιὰ τὴν σχέση τῆς ἀρχαίας μουσικῆς μὲ τὸ βυζαντινὸ μέλος καὶ αὐτῶν τοῦ Βερναρδάκη γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς κωλομετρίας τῶν λυρικῶν μερῶν τῆς τραγωδίας. Σημειῶνα, ἐπειδὴ οἱ ἀπόψεις τοῦ Βερναρδάκη ἐπὶ τοῦ θέματος δὲν εἶναι ἰδιαίτερος γνωστές, πὼς κατ' αὐτὸν ἡ ἀποκατάσταση τῶν ἀρχαίων λυρικῶν μέτρων δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ χωρὶς ἐνδελεχὴ μελέτη τῶν βυζαντινῶν μέτρων. Δὲς «Προλεγόμενα» στὴν ἔκδοση τῶν *Φοινισσῶν*, ὁ.π., σσ. ρλ-ρλβ.

Ἡροκλῆ Βασιάδη, με τίτλο: «Εἰσαγωγή εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ ἰδίᾳ τῆς ἑλληνικῆς παιδείας», ὅπου γίνεται ἐκτενὴς σχολιασμὸς σημαντικῶν ἀρχαιογνωστικῶν ἔργων τῆς ἐποχῆς. Στὸν κατάλογο τῶν ὑποκεφαλαίων τῆς μελέτης του, συναντοῦμε θέματα ὅπως «Κρίσεις J. Girard περὶ τῶν θρησκευτικῶν ἰδεῶν τοῦ Αἰσχύλου»<sup>40</sup> καὶ «Περὶ Αἰσχύλου κρίσεις Ὁδ. Μυλλέρου, Patin καὶ ἄλλων».<sup>41</sup> Ἀρχαιόπληκτος μὲν, ἀλλὰ διαμορφωμένος μέσα στὸ σύστημα καὶ τὴν μεθοδολογία μίας ἄλλης ἐπιστήμης, τῆς ἱατρικῆς, ὁ Βασιάδης καὶ διαθέτει ἐνδιαφέρον εὐρος πηγῶν καὶ εἶναι σὲ θέση τόσο νὰ τὶς ἀποκαλύψει ὅσο καὶ νὰ τὶς συγκρίνει.

Ἡ ἀνεκτίμητη προσφορά τοῦ Συλλόγου ὁμως βρῖσκεται στὶς ἐκδόσεις τῆς «Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης», χάρη στὴν ὁποία ἀξιῶθηκε ἡ ἑλληνικὴ φιλολογικὴ παραγωγή νὰ δεῖ κάποια προϊόντα τῆς νὰ συγκαταλέγονται κατὰ τρόπο ἰσοτίμο μέσα στὴν εὐρωπαϊκὴ βιβλιογραφία.<sup>42</sup> Οἱ στόχοι τοῦ Συλλόγου, ὅπως διατυπώθηκαν στὸ Πρόγραμμα τῆς Ζωγραφείου Ἑλληνικῆς Βιβλιοθήκης (1875),<sup>43</sup> ἦταν ὄχι μόνον ἐπιστημονικὰ σαφεῖς ἀλλὰ καὶ τόσο φιλόδοξοι, ὥστε κατέστησαν τὸ ἐγχείρημα σχεδὸν μὴ πραγματοποιήσιμο. 1ον, ἡ ἐκλαίκευση (νὰ κατασταθοῦν «οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς κοινότερον ἀνάγνωσμα»), ὄχι βεβαίως μέσα ἀπὸ τὴν μετάφραση, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴν προσφορά τῆς δυνατότητας ἀμεσης ἐπαφῆς μὲ τὰ ἀρχαῖα κείμενα· 2ον, ἡ νεοελληνικὴ συμβολὴ στὴν ἐπιστήμη, δηλαδὴ ἡ ἀνάδειξη τῶν νεοελληνικῶν ἰδιαιτεροτήτων στὴν ἐπιστημονικὴ προσέγγιση τῶν ἀρχαίων κειμένων<sup>44</sup> καὶ 3ον, ἡ ἀνάδειξη τῶν δυνατοτήτων τῆς νέας ἑλληνικῆς νὰ προσφέρει ἀσφαλεῖς ἐρμηνεῖες σὲ γλωσσικὰ προβλήματα τῆς ἀρχαίας καὶ ἡ ἀναγνώριση τῆς ἐγκυρότητας τῆς νεοελληνικῆς προφορᾶς ἔναντι τῆς ἐρασματικῆς.<sup>45</sup>

Ὁ Δημήτριος Βερναρδάκης ἦταν ὁ ἄνθρωπός τους.<sup>46</sup> Ἡ περίπτωση Βερναρδάκη δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ «δάνεια», ἀνομολόγητα ἢ μὴ. Ἀπὸ μία ἄποψη, αὐτὴν τῆς εἰς βάθος γνώσης τῶν εὐρωπαϊκῶν πνευματικῶν

<sup>40</sup> Προφανῶς παρουσιάζονταν οἱ ἀπόψεις τοῦ Γάλλου ἑλληνιστῆ ἀπὸ τὸ βιβλίο του *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle* (Παρίσι, 1869, 2<sup>η</sup> ἔκδ. 1879, 3<sup>η</sup> ἔκδ. 1887).

<sup>41</sup> Τὸ τετράτομο ἔργο τοῦ Γάλλου ἑλληνιστῆ H. J. G. Patin, *Études sur les tragiques grecs*, I-IV, Παρίσι 1841-1843, γνώρισε πλῆθος ἐπανεδόσεις: ἡ 9<sup>η</sup> ἔγινε τὸ 1969. Ὁ «Μυλλέρου» εἶναι προφανῶς ὁ K.O. Müller, μαθητῆς τοῦ Boeckh, τοῦ ὁποίου ἡ ἐκδοσιὴ τῶν *Εὐμενίδων* ἀποτελέσει τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ ξεσπάσει ὁ μέγας φιλολογικὸς πόλεμος μεταξὺ Boeckh καὶ Henmann (δὲς πιὸ κάτω).

<sup>42</sup> Ὁ ὁμογενὴς Δ. Μπερναρδάκης, ἐγκατεστημένος στὴν Ἁγία Πετρούπολη, ἔστειλε στὸ Πανεπιστήμιο δωρεὰ γιὰ τὴν ἐκδοσιὴ ἀρχαίων συγγραφέων τὸ 1856· τὸ 1857 τὴν διπλασίασε καὶ τὸ 1861 ἔλαβε ἐπιτέλους ἀπάντησι τῆς Συγκλήτου: «Ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ ἀδυνατεῖ νὰ ἐκδώσῃ τοὺς Ἕλληνες συγγραφεῖς· διότι ὁ μὲν K. Ἀσάπιος ἠρνήθη ἐξ ἀρχῆς τὴν σύμπραξίν του· ὁ δὲ κ. Φ. Ἰωάννου ἠσχολεῖτο μὲ τὴν ἐπεξεργασίαν τῶν ὑπ' αὐτοῦ διδασκομένων μαθημάτων· ὁ δὲ Παπασλιώτης ἐνόσει χρόνιον νόσημα· ὁ δὲ κ. Μανουῆς ἀπέθανε πρὶν ἐπιχειρήσῃ τὸ ἔργον· οἱ δὲ Κουμανούδης καὶ Κοντογόνης κοπιῶντες ἰκανῶς εἰς τὴν ἐν τῷ πανεπιστημίῳ διδασκαλίαν, ἔτι δὲ καὶ διδάσκοντες ἐκτὸς τοῦ πανεπιστημίου, δὲν ἠδυνήθησαν νὰ προβῶσιν εἰς τὸ ἔργον, ὃ καὶ ἐπεχείρησαν» (I. Πανταζίδης, *ὁ.π.*, σ. 87· δὲς καὶ Ἔ. Σκοπετέα, *Τὸ «πρότυπο βασίλειο»*, *ὁ.π.*, σ. 151). Τῆ ἑξαιρέσει τῶν ἐκδόσεων τῆς Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης ἐπομένως, μόνον οἱ ὀλίγοι τόμοι ποὺ ἔχει ἐκδόσει, μέσα στὸν 20<sup>ο</sup> αἰῶνα ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν μποροῦν νὰ λογιστοῦν ὡς ἐκδοτικὴ προσφορά νεοελληνικῆς πα-

ραγωγῆς στὴν φιλολογικὴ ἐπιστήμη.

<sup>43</sup> Δὲς X. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ὁ.π.*, σσ. 152-153 καὶ σ. 161.

<sup>44</sup> «Ὅπως ἀφορμῆς τυγχάνοντες οἱ Ἕλληνες φιλόλογοι συντελέσωσι κατὰ δύναμιν εἰς τὴν τῆς ὅλης ἐπιστήμης προαγωγὴν, προσφέροντες πᾶν ὃ,τι ἐκ τῆς συγγενείας τῆς γλώσσης καὶ τοῦ πνεύματος [...] τυγχάνει μᾶλλον αὐτοῖς γνωστὸν καὶ δυνατόν ἢ τοῖς ἄλλογενέσι».

<sup>45</sup> «Ὅπως οἱ Ἕλληνοιστῆ (Ἕλληνες καὶ ξένοι) ἀκριβέστερον ἐξετάσαντες τὴν νεωτέραν ἡμῶν γλῶσσαν πρὸς ἀσφαλῆ ἐρμηνείαν πολλῶν τῶν συγγραφέων χωρίων καταστήσωσι διὰ τῆς παραδοχῆς τῆς ἡμετέρας προφορᾶς τὴν ἀρχαίαν μηκέτι τέλεον νεκρὰν γλῶσσαν, ἀλλὰ καὶ παρ' αὐτοῖς ζῶσαν πως καὶ ὁμιλουμένην». Τόσο στὸ καθαρὰ ἐπιστημονικὸ ὅσο καὶ στὸ γλωσσικὸ ζήτημα, οἱ Πολῖτες λόγοι ἐμφανίζονται πιὸ διαβασμένοι ἀπὸ πολλοὺς Ἀθηναίους πανεπιστημιακοὺς. Κατ' ἀρχὴν, διότι, ἰσχυρίζόμενοι πὼς ἡ νεώτερη γλῶσσα μπορεῖ νὰ προσφέρει τὰ «φῶτα τῆς» προκειμένου νὰ γίνουν κατανοητότερα τὰ δύσκολα χωρία τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, ἀποδίδουν, ἔστω καὶ ἐμμέσως, εὐσημα στὴν δημοτικὴ. Δεύτερον, διότι φιλοδοξοῦν νὰ πλῆξουν τὴν εὐρωπαϊκὴ ἐρασματικὴ λογιόσυνη «διὰ τῆς παραδοχῆς τῆς ἡμετέρας προφορᾶς». Τρίτον, διότι ὡς τέκνα τῆς βασιλεύουσας πόλεως, ἀρνοῦνται νὰ ἐμπλακοῦν μὲ τὸν ἀθηναϊκὸ φανατισμὸ στὸ γλωσσικὸ ζήτημα καὶ, ἔτοιμοι γιὰ στοχαστικὰς προσαρμογὰς, θέλουν, μέσα ἀπὸ τὴν ἀποκατάστασι τῆς προφορᾶς, νὰ καταστήσουν τὴν ἀρχαία ἀπλῶς "μηκέτι τέλεον νεκρὰν γλῶσσαν».

<sup>46</sup> Δὲν θὰ ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ καθόλου οὔτε μὲ τὰ δύο θεωρητικὰ περὶ «ἐθνικοῦ ἑλληνικοῦ δράματος» κείμενα τοῦ Βερναρδάκη,

πραγμάτων, ο Βερναρδάκης μπορεί άνετα να συγκριθεί με τον μόνο «Ευρωπαίο» Νεοέλληνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τον Ροΐδη. Ήταν ο μόνος που μπορούσε να χτυπήσει τους Ευρωπαίους φιλόλογους στον χώρο τους, γιατί ήταν από τους ελάχιστους διανοούμενους που μπορούσε άνετως να διαβάζει και να χρησιμοποιεί πέντε ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, εκτός φυσικά της νεοελληνικής, της αρχαιοελληνικής και της λατινικής. Στα πλαίσια της Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης, ο Βερναρδάκης εξέδωσε τρεις τόμους με όκτώ τραγωδίες του Ευριπίδη, από το σύνολο του τραγικού που είχε αρχικά αναλάβει: τις *Φοίνισσες* (1888), την *Εκάβη*, τον *Ιππόλυτο* και την *Μήδεια* (1894), την *Ιφιγένεια εν Αύλιδι*, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, την *Ηλέκτρα* και την *Άλκηστη* (1903).<sup>47</sup>

Περιέργως, ο Βερναρδάκης έχει μείνει στην μνήμη και την ανεκδοτολογία της νεοελληνικής φιλολογικής επιστήμης ως κάποιος όλιγον ιδιόρρυθμος, που διόρθωνε άνηλεως τα κείμενα, προσπαθώντας να τα προσαρμόσει στις προσωπικές του ιδέες περί τραγικής ποιήσεως.<sup>48</sup> Η διαδεδομένη δυστυχώς αυτή άποψη δεν βασιζείται παρά μόνον στην απομόνωση που περιέβαλε και τον άνθρωπο και το έργο του, τελικώς δέ στην άγνοια της έκδοτικής εργασίας του, αφού κανένας Ευρωπαίος έλληνιστής της γενιάς του, δεν έκανε λιγότερες διορθώσεις άπ' αυτόν. «Όχι διορθώσεις, άλλ' έρμηνεία, τούτο είνε της ημετέρας κριτικής τó σύνθημα».<sup>49</sup> Για την ακρίβεια, όχι άπλως δεν έκανε διορθώσεις, αλλά είχε την ρητώς έκπεφρασμένη άποψη πώς οί διορθώσεις των Ευρωπαίων φιλόλογων ήταν άποτέλεσμα της άγνοιάς τους τόσο ως πρòς την ίδια την ελληνική γλώσσα, όσο και ως πρòς την τραγική ούσία. Άλλωστε, άπορροια τού ιδιόρρυθμου βυζαντινισμού του ήταν και ή πίστη του στην ικανότητα των βυζαντινών λογίων και αντιγραφών να μās παραδώσουν όρθα τα αρχαία κείμενα. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό πώς, μετά από έναν αιώνα σύντονων προσπαθειών της κλασικής φιλολογίας, οί περισσότεροι εκδότες τού Ευριπίδη κατέληξαν, άν και από άλλους δρόμους και άγνοώντας τó δικό του έγχειρημα, άν όχι στις άπόψεις του, τούλάχιστον στις ίδιες άναγνώσεις με αυτόν.<sup>50</sup>

Η σημαντικότερη όμως προσφορά τού Βερναρδάκη ως εκδότη τού Ευριπίδη είναι τὰ «Προλεγόμενα» του στην έκδοση των *Φοινισσών* (1887). Στο έκτενέστατο αυτό κείμενο, όχι μόνον ενημερώνει πλήρως τόν

ούτε με την δραματολογία του, είτε της σαιξπηρικής είτε της «ευριπιδίζουσας» περιόδου. Για τόν Βερναρδάκη ως εισηγητή ενός θεωρητικού προβληματισμού για τó θέατρο, δες Θ. Γραμματάς, «Από το θέατρο της καθαρεύουσας στο θέατρο της δημοτικής. Θεωρητικές προϋποθέσεις για την εμφάνιση του αστικού δράματος στην Ελλάδα», στο *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – Δραματολογία*, Άθήνα 1987, σ. 94. Για τόν Βερναρδάκη και τó θεατρικό έργο του, δες Δ. Σπάθης, «Ο θεατρικός Βερναρδάκης, κλασικός ή ρομαντικός», στα *Πρακτικά συνεδρίου «Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα ελληνικά γράμματα»*, *Λεσβιακά*, 11, 1987, σσ. 58-88.

<sup>47</sup> Στην ίδια σειρά εξέδωσε την *Άντιγόνη* ο Δ. Χ. Σεμπέλος (1887), την *Ηλέκτρα* τού Σοφοκλή ο Π. Παπαγεωργίου (1910), και όλο τόν Αισχύλο με τὰ σωζόμενα άποσπάσματα ο Ν. Wecklein (*Πέρσαι & Έπτά επί Θήβας*, Λειψία 1891· *Προμηθέας, Ίκέτιδες & άποσπάσματα*, Άθήνα 1896· και *Όρέστεια*, Λειψία 1910). Τó γεγονός ότι όλες αυτές οί εκδόσεις ήταν άυστηρά φιλολογικές παρά ελαϊκευτικές προκάλεσε έντονες συζητήσεις στον Σύλλογο. Άπογοήτευση προκάλεσε επίσης τó γεγονός ότι μέχρι τó 1913 είχαν έκδοθει μόνον 14 τόμοι άπό τούς 90 που προβλέπονταν. Δες Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *δ.π.*, σσ. 153 και σμμ. 171, 172 και 173.

<sup>48</sup> Μέσα στην γενική άδιαφορία που περιβάλλει μέχρι σήμερα τó έκδοτικό έργο τού Βερναρδάκη, έντύπωση προκαλεί τó γεγονός ότι ο Σιδέρης τó γνώριζε και ήταν σέ θέση να εκτιμήσει τούλάχιστον μία άπό τις προσφορές του, την σταθερή δηλαδή προτίμηση τού Βερναρδάκη στις γραφές των χειρογράφων όταν αυτές συμφωνούν με συντακτικούς τύπους της νέας ελληνικής: «Εμās μās γοητεύει και κάτι άλλο: είχε την τρυφερότητα ο άυστηρός αυτός κύριος, ο Βερναρδάκης, να μην καταφρονεί τούς άπλους Έλληνες παρά ν' άναζητήσει τή βάση της έρμηνείας του για τις εκδόσεις τού Ευριπίδη, στη γλώσσα τού λαού» (Σιδέρης, *δ.π.*, σ. 118). Ό Σιδέρης είναι άλλωστε και ο μόνος που έπισημαίνει (χωρίς όμως να άποπειράται κάποια έρμηνεία) τó γεγονός ότι ο Βερναρδάκης δεν έπαίρησε ποτέ να μεταφράσει τραγωδίες (*δ.π.*, σ. 119).

<sup>49</sup> «Προλεγόμενα», *Φοίνισσαι*, *δ.π.*, σ. ρκθ.

<sup>50</sup> Τή εξαρέσει της έκδοσης τού Ευριπίδη άπό τόν James Diggle στην σειρά της Όξφόρδης, που διαδέχθηκε την παλαιότερη έκδοση τού Gilbert Murray, τὰ κείμενα τού Ευριπίδη στις μεταπολεμικές εκδόσεις μοιάζουν πολύ περισσότερο με αυτά που παραδίδει στις εκδόσεις του ο Βερναρδάκης παρά με τὰ κείμενα των εκδόσεων τού 19<sup>ου</sup> και τού πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα.

ἀναγνώστη του για τὴν κατάσταση τῶν εὐρωπαϊκῶν φιλολογικῶν ἐρευνῶν, τόσο στὸ καθαρὰ φιλολογικὸ ὅσο καὶ στὸ ἐρμηνευτικὸ ἐπίπεδο, ἀλλὰ καὶ ἀσκεῖ ἐμπεριστατωμένη κριτικὴ στίς ἀπόψεις αὐτές, λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν του τὴν ἱστορικὴ καὶ πολιτικὴ τους διάσταση. Γιὰ τὸν Βερναρδάκη, εἶναι προφανές π.χ., πῶς ἡ ἀρνητικὴ κρίση τοῦ Σλέγκελ γιὰ τὸν Εὐριπίδη εἶναι ἀπόρροια τῶν πολιτικῶν θέσεων τοῦ Γερμανοῦ αἰσθητικοῦ: «Ἐὰν ὁ Εὐριπίδης ἦτο ἀνατροπεύς ὄχι τοῦ καλοῦ, ἀλλὰ τοῦ κακοῦ, τοῦτο ἦτο ἀδιάφορον, ἀρκεῖ ὅτι ἦτο ἀνατροπεύς, ἐχθρὸς τοῦ καθεστῶτος καὶ τῆς χρησίμου εἰς τὴν προνομιούχον ἀριστοκρατίαν τάξεως καὶ ἡσυχίας» (σελ. οξ). Ἐν ὅμως ἡ ἐπισήμανση τῶν ἱστορικῶν ὁρίων τῆς γερμανικῆς φιλολογικῆς κριτικῆς ἀποτελεῖ τὸ ἓνα, ἄκρως ἐνδιαφέρον, σκέλος τῆς βερναρδάκειας ἀνάλυσης, τὸ δεύτερο συνίσταται στὴν, ἐξαιρετικὰ τολμηρῆ, γιὰ τὰ δεδομένα τῆς νεοελληνικῆς πνευματικῆς ἀποτελέματωσης ἀλλὰ καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς συντηρητικότητος (μιλάμε πάντα μέσα στὰ πλαίσια τῆς παραγωγῆς τῆς κλασσικῆς φιλολογίας), ἐπανεξέταση καὶ τὸν ἐπαναπροσδιορισμὸ τόσο τῶν ἀριστοτελικῶν ποιητικῶν ὄρων ὅσο καὶ τῆς σύγχρονης ἐφαρμογῆς τους. Πρᾶγμα ποῦ σημαίνει, ἐὰν μὴ τι ἄλλο, ὅτι ὁ ἀπομονωμένος Βερναρδάκης ἦταν ἐντελῶς ἐνήμερος τῶν ἀκρως ἐπίκαιρων ἐντελῶς πρωτοποριακῶν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἐρμηνειῶν περὶ τῆς ἀριστοτελικῆς καθάρσεως, γαλλικῶν καὶ γερμανικῶν, ποῦ ἔθεταν σὲ τελείως νέα βάση τὴν κατανόηση τῶν ἀριστοτελικῶν «κανόνων».<sup>51</sup>

Κι ἀκόμα, πολὺ περισσότερο, προτείνει μία ἀνάγνωση τοῦ Εὐριπίδη σαφῶς «ἀντιψυχολογική», ἐπικεντρωμένη στὸν μῦθο καὶ στὴν τραγικὴ λειτουργία του, ἡ ὁποία, ἐὰν στὰ χρόνια τῆς εἶχε γίνεи γνωστή, θὰ εἶχε ἀπαλλάξει τόσο τοὺς ἑλληνιστὲς ὅσο τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου ἀπὸ πολὺ χαμένο χρόνο καὶ κόπο. Εἶναι ἄλλωστε χαρακτηριστικὴ ἡ ἐπιμονὴ του στὴν ἰδέα ὅτι σειρὰ «ἀνακολουθιῶν» καὶ «ἀσαφειῶν» τοῦ κειμένου, ποῦ ἀφοροῦν εἴτε τὴν δραματικὴ ἐξέλιξη εἴτε τὴν δόμηση τῶν χαρακτήρων, δὲν μποροῦν νὰ γίνουν κατανοητὲς παρὰ μόνον ἐὰν λάβουμε ὑπ' ὄψιν τὶς ἰδιαιτερότητες τῆς θεατρικῆς τέχνης. «Ἡ μόνη ὀρθὴ περὶ τραγωδίας κρίσις εἶνε τὸ ἐκ τῆς διδασκαλίας ἢ ἀναγνώσεως αὐτῆς αἶσθημα τοῦ θεατοῦ».

Ἐὰν ὁ Βερναρδάκης ὡς δραματικὸς ποιητὴς δὲν εἶχε ὑποκειμενικὰ τὴν δυνατότητα νὰ ξεπεράσει τὰ ὅρια τοῦ ιδιόρρυθμου βυζαντινίζοντος ἀρχαϊσμοῦ του, ὁ Βερναρδάκης ὡς μελετητὴς τοῦ ἀρχαίου δράματος δὲν εἶχε ἀντικειμενικὰ τὴν δυνατότητα νὰ ξεπεράσει τὰ ὅρια τῆς κλασικιστικῆς καὶ ἀβαθοῦς πνευματικῆς περιορέουσας ἀτμόσφαιρας. Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο μπορεῖ νὰ μὴν ἔχασε πολλὰ ἀπὸ τὴν οὐσιαστικὴ ἀποτυχία τοῦ Βερναρδάκη συγγραφέα, ἔχασε ὅμως ἀπίστευτα πολλὰ ἀπὸ τὴν περιθωριοποίησι τοῦ μόνο λογίου τῆς ἐποχῆς ποῦ θὰ μποροῦσε νὰ καθοδηγήσει πνευματικὰ τὴν σκηνικὴ ἀναβίωσι τῆς τραγωδίας. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ὁ Βερναρδάκης εἶναι μία ἀκόμα περίπτωση χαμένου καὶ δυσαναπλήρωτου χρόνου στὴν διαδικασία ἐξέλιξης τῆς νεοελληνικῆς συνειδήσεως.

<sup>51</sup> Ὅχι μόνον γνωρίζει ὁ Βερναρδάκης τὶς «παραδοσιακὲς» ἐρμηνεῖες, ποῦ κατατυράννησαν ἄλλωστε τόσο τὴν ἴδια τὴν φιλολογία ὅσο καὶ τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο, ἀλλὰ ἔχει ὑπ' ὄψιν του καὶ τὴν «περιθωριακὴ» (καὶ σήμερὰ ἀκόμα, ἂν καὶ καταληστευμένη) ἐρμηνεία τοῦ J. Bernays (*Grundzüge der verlorenen*

*Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857)· «Προλεγόμενα» στίς *Φοίνισσες*, ὁ.π., σ. λξ-μδ. Νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ Bernays ἦταν θεῖος τῆς Μάρθας Φρόντ καὶ ἡ θεωρία του ἐπηρέασε σημαντικὰ τὸν νεαρό Φρόντ.





ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ - ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ  
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ  
ΣΤΗΝ ΚΑΘ' ΗΜΑΣ ΑΝΑΤΟΛΗ  
ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ - ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΜΙΑ ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΕΚΤΙΜΗΣΗ

**Η** πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματουργίας στην καθ' ημάς Ανατολή αποτελεί μείζον κεφάλαιο για τη συγκριτική φιλολογία, όσον αφορά τα κείμενα των ευρωπαϊκών δραματουργών που μεταφράζονται και εκδίδονται στο γεωγραφικό και πολιτισμικό αυτό χώρο, εξίσου σημαντικό επίσης για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και γενικότερα για την ελληνική θεατρολογία όσον αφορά τη μεταφορά και χρήση των μεταφρασμένων αυτών κειμένων στη θεατρική πράξη, από τους περιόδους και ντόπιους ελληνικούς θιάσους, καθώς και την απήχησή τους στο εκεί ελληνόφωνο κοινό.

Το γεγονός ότι στον ευρύτερο αυτό πνευματικό χώρο είδαν το φως μεταφράσεις έργων των μεγάλων δραματουργών του ευρωπαϊκού κλασικισμού και ρομαντισμού (Μολιέρου,<sup>1</sup> Ρακίνα,<sup>2</sup> Βολταίρου,<sup>3</sup> Αλφιέρι,<sup>4</sup> Σίλλερ,<sup>5</sup> Γκαίτε,<sup>6</sup> Σαίξπηρ,<sup>7</sup> Ουγκώ<sup>8</sup>) έχει ήδη προσελκύσει το ενδιαφέρον επιστημόνων, θε-

<sup>1</sup> Άννα Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία: Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Αθήνα, ΕΙΕ/ΚΝΕ, 1988. Της ίδιας «Προσεγγίσεις του μοιερικού έργου στον αρχόμενο 19<sup>ο</sup> αιώνα», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας «Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες»*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Δόμος, Αθήνα 1995, σσ. 367-385. Της ίδιας, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation: Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*. Presses Universitaires, Paris 2001. Επίσης Βάλτερ Πούχγκερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο 17<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αιώνας: Μία πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 36-60.

<sup>2</sup> Β. Πούχγκερ, *ό.π.*, σσ. 31-35.

<sup>3</sup> Κ. Θ. Δημαράς, «Ο Βολταίρος στην Ελλάδα», στον τόμο: *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, 3<sup>η</sup> έκδ., Αθήνα 1983, σσ. 145-170, 446-452. Επίσης Anna Tambaki, «La réception du théâtre de Voltaire dans le Sud-Est de l' Europe» στον τόμο: *Voltaire et ses combats: Actes du Congrès International*, Oxford-Paris 1994, Ed. U Kølving et Chr. Mervaud, Oxford 1997, pp. 1539-1549 και Β. Πούχγκερ, *ό.π.*, σσ. 62-67.

<sup>4</sup> Ν. Λάσκαρης, «Ο Alfieri στην Ελλάδα», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια «Πυρσός»*, τόμ. Δ' 1929, σ. 119. Δημ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: Επτά μελέτες*,

University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986 και Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις 18<sup>ο</sup>-19<sup>ο</sup> αι.: Μία συγκριτική προσέγγιση*, 2<sup>η</sup> έκδ. Ergo, Αθήνα 2002.

<sup>5</sup> Γιάννης Σιδέρης, «Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμ. 66, αρ. 777, 15 Νοεμ. 1959, σσ. 1474-1481. Λάμπρος Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Φρόντριχ Σίλλερ: 1813-1986*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1986. Βλ. επίσης στον παρόντα τόμο των πρακτικών στην εισήγηση της Λίλιας Μαράκα με τίτλο «Παρουσία και υποδοχή του δραματικού έργου του Φρειδερίκου Σίλλερ στη νεώτερη ελληνική σκηνή», σσ. 93-107.

<sup>6</sup> Β. Πούχγκερ, Γκαίτε-Θέατρο - Ελλάδα: Το δυναμικό τρίγωνο μιας πολλαπλής σχέσης, στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001, σσ. 290-337 όπου και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία.

<sup>7</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Θέατρο*, αρ. 13, Ιαν.-Φεβρ. 1964, σσ. 27-33, αρ. 14, Μάρτ.-Απρ. 1964, σσ. 56-62, αρ. 15, Μάιος-Ιούν. 1964, σσ. 21-25, αρ. 16, Ιουλ.-Αύγ. 1964, σσ. 28-38, αρ. 17, Σεπτ.-Οκτ. 1964, σσ. 35-46.

<sup>8</sup> Α. Tambaki, «L' impact de l' oeuvre et de la pensée de Victor Hugo en Grèce», *Folia Neoellenica* (Amsterdam), vol II, 1985-1986, pp. 160-177. Και τώρα διδακτορική διατριβή της Δέσποινας Προβατά, *Victor Hugo en Grèce 1842-1902*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris 1994.

ατρολόγων και μη, που έχουν ασχοληθεί συνολικά,<sup>9</sup> αλλά και επιμέρους με τη μελέτη της εργογραφίας των συγγραφέων αυτών στην ελληνική γλώσσα.

Λόγω της μεγάλης έκτασης του θέματος, αντικείμενο της εισήγησής μου θα αποτελέσουν οι μεταφράσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας που έχουν δημοσιευτεί στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο του κωνσταντινουπολίτικου, ποντιακού και μικρασιατικού Ελληνισμού και οι οποίες δεν έχουν μέχρι σήμερα επισημανθεί, επίσης οι ανέκδοτες μεταφράσεις και οι δημιουργοί τους και περιστασιακά μόνο θα γίνουν αναφορές σε αυτοτελείς εκδόσεις.

Οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες διαβίωσης του ελληνικού στοιχείου στα παράλια του Εύξεινου Πόντου και της Μ. Ασίας το 19<sup>ο</sup> αι., ιδίως μετά την υπογραφή του Χάτι-Χουμαγιούν, συντελούν στην ανάπτυξη ενός πνεύματος κοσμοπολιτισμού, χαρακτηριστικό κυρίως των οικονομικά ακμαίων τάξεων των Ελλήνων εκείθεν του Αιγαίου, που τους επιτρέπει να γίνονται κοινωνοί των ευρωπαϊκών πραγμάτων.<sup>10</sup>

Προϋποθέσεις για την καλλιέργεια του κλίματος αυτού αποτελούν:

α) οι οικονομικές δραστηριότητες (ναυτιλία και διαμετακομιστικό εμπόριο) που ώθούν τους σ' αυτές εμπλεκόμενους σε συχνά ταξίδια στην Εσπερία για λόγους επαγγελματικών αλλά και αναψυχής.

β) Η επικοινωνία τους, στα πλαίσια οικονομικής συνεργασίας αλλά και κοινωνικότητας, με μέλη ξένων παροικιών, κυρίως Γάλλους και Ιταλούς, στα δύο μεγάλα λιμάνια της Ανατολής, στην Κ/πολη και τη Σμύρνη και

γ) Η επαφή τους με την ευρωπαϊκή παιδεία και τον πολιτισμό που μας ενδιαφέρει εδώ, μιαν επαφή που θα αποδειχθεί γόνιμη και που στοιχειοθετείται ποικιλότροπα: 1) Με την ξενόγλωσση εκπαίδευση (ας θυμηθούμε τη Ροβέρτειο Σχολή και τα ελληνογαλλικά λύκεια Χατζηχηρήστου και Φρυδά στην Κ/πολη<sup>11</sup> και το Ελληνογαλλικό Λύκειο του Χρ. Αρώνη στη Σμύρνη,<sup>12</sup> όπου φοιτούσαν και ελληνόπαιδες) και τη δυνατότητα των ευπορότερων να φοιτούν σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια και ακαδημίες. 2) Με την εκμάθηση ξένων γλωσσών που εισάγεται ως μάθημα σε σχολεία των ελληνορθόδοξων κοινοτήτων.<sup>13</sup> 3) Με την καλλιέργεια της διεύρυνσης της αναγνωστικότητας, πέρα από την ελληνική εκδοτική παρα-

<sup>9</sup> Β. Πούγγερ, «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό τον 19<sup>ο</sup> αιώνα: Μία σύγκριση», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα: Μορφολογικές επισημάνσεις*. Παίριδης, Αθήνα 1992, σσ. 183-221. Του ίδιου «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στην ελληνική δραματουργία του 19<sup>ου</sup> αιώνα: μια βαλκανική σύγκριση» *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας «Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες»*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Δόμος, Αθήνα 1995, σσ. 329-365. Του ίδιου, «Ο ιταλικός κλασικισμός και διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Φαινόμενα και νοούμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 241-264. Του ίδιου, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, ό.π.

<sup>10</sup> Βλ. πρόσφατη βιβλιογραφία: Βασίλης Μούτσογλου, *Οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης 1821-1922: Ιστορικό σημείωμα*. Παπαζήσης, Αθήνα 1998 και *Επιστημονικό Συμπόσιο «Ο έξω Ελληνισμός Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800-1922: Πνευματικός και κοινωνικός βίος»*, Αθήνα 30 - 31 Οκτ. 1998, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδεί-

ας, Αθήνα 2000. Βλ. επίσης τους συλλογικούς τόμους που επιμελήθηκε ο Γιώργος Γιαννακόπουλος, *Σμύρνη: Η μητροπόλη του Μικρασιατικού Ελληνισμού*. Έφεσος, Αθήνα, 2001 και *Κωνσταντινούπολη: Η Πόλη των πόλεων*. Έφεσος, Αθήνα 2002.

<sup>11</sup> Κ. Π. Κισκήρα, «Αμερικανική χριστιανική διείσδυση στην κοινωνία της Κωνσταντινούπολης στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Η καθημερινή ζωή στην Κ/πολη στα τέλη του 19<sup>ου</sup>-αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα: Πρακτικά ημερίδας*, Αθήνα, 12 Δεκ. 1998. Σύνδεσμος Μεγαλοσχιολιτών, Αθήνα 1998, σσ. 93-118. Επίσης Σεβαστή Χρηστίδου-Λιοναράκη, «Το οθωμανικό εκπαιδευτικό σύστημα και τα ελληνικά μειονοτικά σχολεία την εποχή του Τανζιμάτ: 1839-1876», *Σύγχρονα Θέματα*, αρ. 74-75, Δεκ. 2000, σσ. 148-156.

<sup>12</sup> Χρ. Σολομωνίδης, *Η παιδεία της Σμύρνης*, Αθήνα 1961.

<sup>13</sup> Βλ. ενδεικτικά Κώστας Βλάχος, Τα αναλυτικά προγράμματα του Ζωγραφείου και των ελλαδικών γυμνασίων (1896), Στο: *Διήμερο Συμπόσιο «Πόλη και παιδεία: Η ελληνική παιδεία στην Κωνσταντινούπολη τα τελευταία 200 χρόνια»*, Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σ. 127.

γαγή. Αξίζει να αναφέρουμε ότι έχουν εντοπιστεί πληροφορίες για δωρεές, από ιδιώτες, ξενόγλωσσων λογοτεχνικών και άλλων βιβλίων για τον εμπλουτισμό των βιβλιοθηκών του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κ/πόλεως,<sup>14</sup> της Μεγάλης του Γένους Σχολής<sup>15</sup> και της Ευαγγελικής Σχολής Σμύρνης,<sup>16</sup> για να μνημονεύσουμε τις σημαντικότερες βιβλιοθήκες. 4) Με την κυκλοφορία ξενόγλωσσων εκδόσεων<sup>17</sup> που είτε τυπώνονταν στα ξένα τυπογραφεία<sup>18</sup> της Κ/πολης και της Σμύρνης, είτε ερχόντουσαν απευθείας από το εξωτερικό, όπως πιστοποιούν σωθέντες κατάλογοι βιβλιοπωλείων.<sup>19</sup> Επίσης, με την ύπαρξη και λειτουργία ξένων βιβλιοπωλείων.<sup>20</sup>

Όλοι αυτοί οι παράγοντες συγκροτούν τους διαύλους πρόσληψης, στην καθ' ημάς Ανατολή, της ευρωπαϊκής δραματουργίας, μέσα στα πλαίσια των επαφών τού εκεί ελληνικού στοιχείου με το ευρύτερο ευρωπαϊκό πολιτιστικό γίγνεσθαι. Η δυναμική της διαπιστώνεται από το μεγάλο αριθμό μεταφράσεων θεατρικών έργων που εντοπίζονται εκεί το 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Ο πνευματικός δυναμισμός του ελληνικού στοιχείου των περιοχών αυτών αντικατοπτρίζεται σαφώς στον τύπο, ημερήσιο και περιοδικό, με την έκδοση ενός μεγάλου αριθμού τίτλων,<sup>21</sup> ιδιαίτερα στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν οι πολιτικές συνθήκες το επιτρέψουν. Ο σημερινός μελετητής που διατρέχει τα φύλλα αυτά μπορεί να διατυπώσει ένα συνολικό συμπέρασμα: η ύλη τους υπηρετούσε δύο στόχους: την τόνωση της εθνικής ταυτότητας από τη μία, μέσα από την ανάδειξη των εθνικών θεμάτων και την ενσυνείδητη προσπάθεια σύνδεσης με την αρχαιότητα, που καλλιεργείται με διάφορους τρόπους, και από την άλλη, την αναζήτηση των φώτων από την Ευρώπη, το γνωστό δηλ. δίπολο σχήμα ελληνοκεντρισμού και εξευρωπαϊσμού που κλίνει ετεροβαρώς ή εξισορροπιστικά σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, και που αποτελεί μόνιμη πηγή προβληματισμού ακόμα και σήμερα για τον ελληνικό πολιτικό και πνευματικό κόσμο.

Σε ότι αφορά τη σύνδεση με το ευρωπαϊκό γίγνεσθαι στον τομέα του θεάτρου που μας ενδιαφέρει εδώ, αυτή επιτυγχάνεται με την δημοσίευση ανταποκρίσεων από τη θεατρική ζωή ευρωπαϊκών πρωτευουσών, κυρίως του Παρισιού, κριτικών συγκεκριμένων παραστάσεων<sup>22</sup> και αναλύσεων θεατρικών έργων,<sup>23</sup> παρουσιάσεων θεατρικών προσωπικοτήτων, κυρίως συγγραφέων<sup>24</sup> και ηθοποιών, ακόμη και

<sup>14</sup> Βλ. ενδεικτικά στο περιοδικό *Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως*, τόμ. 1, 1875-1876, σ. 157. Για την βιβλιοθήκη του ΕΦΣΚ βλ. Γεώργιος Γιαννακόπουλος, *Η βιβλιοθήκη του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως: 1863-1922*, *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τόμ. 6, 1986-1987, σσ. 287-322.

<sup>15</sup> *Έκθεσις της καταστάσεως της Μεγάλης του Γένους Σχολής κατά το σχολικό έτος 1875-1876* υπό σχολάρχου αρχιμ. Ιωάννου Αναστασιάδου, εν Κ/πόλει, τύποις Ανατολικού Αστέρου, 1876, σσ. 68-70.

<sup>16</sup> Λόγος Γεωργίου Λάτρη, εκφωνηθείς τον Αύγουστο του 1878, *Μουσείον και Βιβλιοθήκη της Ευαγγελικής Σχολής*, έτη Β' και Γ', 1876-1878, σ. ιβ'.

<sup>17</sup> Ενδεικτικά μνημονεύουμε την έκδοση *Gli Ugonotti: Opera in cinque atti*, Constantinople, 1866 (*ΕΦΣΚ*, τόμ. 22, 1889-1891, σ. 264).

<sup>18</sup> Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Τόμ. Α', Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994, σσ. 71-72.

<sup>19</sup> Βλ. καταλόγους βιβλιοπωλείων Δ. Πανώριου και Ι. Αλμπέρ-

τη (1874), των αδελφών Δεπάστα (1893), του Α. Κ. Γεράδου (1895) κ.ά. Ας σημειώσουμε ενδεικτικά ότι τα άπαντα του Σαίξπηρ εκ του αγγλικού πρωτοτύπου εξελληνισθέντα υπό Αλεξάνδρου Μεύμαρ που εκδίδονταν περιοδικώς στο Παρίσι, διαφημίζονται το 1876 από το βιβλιοπώλη στο Γαλατά Νικ. Πασσαλλή με σκοπό την προσέλκυση εγγραφής συνδρομητών (*Θράκη*, αρ. φ. 429, 18 Μαρτ. 1876).

<sup>20</sup> Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 74.

<sup>21</sup> *Ό.π.*, σσ. 59-65 και Χρ. Σολομωνίδης, *Η δημοσιογραφία στη Σμύρνη: 1821-1922*, Αθήνα 1959.

<sup>22</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Ξένα παραστάσεις [*Le roi des Grecs* του Adolphe Belot στο Παρίσι]», *Ο Κόσμος* (Κ/πολη), έτος Α', αρ. 37, 21 Απρ. 1883, σσ. 589-592. Επίσης, «*Miss Hebeitt* από του θεάτρου Bouffes Parisiennes», *Νεολόγον Εβδομαδιαία Επιθεώρησις*, (Κ/πολη) έτος Α', αρ. 13, 19 Ιαν. 1892, σσ. 205-206.

<sup>23</sup> Βλ. ενδεικτικά: Οδυσσεύς Ανδρεάδης, «*Η Γριζελίς εν τω γερμανικώ δράματι*», *Νεολόγον Εβδομαδιαία Επιθεώρησις*, έτος Α', αρ. 44, 23 Αυγ. 1892, σσ. 764-765.

<sup>24</sup> Βλ. ενδεικτικά: Καζιμήρος Δελαβίν [*Casimir Delavigne*]. «*Ο Γραφικός Κόσμος*», (Κ/πολη), έτος Β', αρ. 28, 15 Απρ. 1881,

θεατρικού κουτσομπολιού,<sup>25</sup> και βέβαια με τη δημοσίευση μεταφράσεων θεατρικών έργων με τις οποίες το ευρύ αναγνωστικό κοινό γίνεται άμεσα κοινωνός της ξένης δραματουργίας, καθώς και μεταφράσεων ξένων σχετικών μελετημάτων.<sup>26</sup>

Χρονολογικά παρουσιάζόμενες οι μέχρι τώρα γνωστές μεταφράσεις έργων της κλασικίζουσας δραματουργίας στην ελληνόφωνη Ανατολή εμπλουτίζονται με την έμμετρη μετάφραση σε αρχαιοπρεπή καθαρεύουσα της τραγωδίας *Εσθήρ*<sup>27</sup> του Ρακίνα<sup>28</sup> από τον Σμυρναίο ποιητή Ιωάννη Καρασούτσα.<sup>29</sup> Απόσπασμα της ανέκδοτης αυτής μετάφρασης με τίτλο *Εσθήρ και Γλανκία* δημοσιεύεται στο περιοδικό της Σμύρνης *Αποθήκη των Ωφελίμων Γνώσεων*<sup>30</sup> το 1842, οκτώ χρόνια πριν ο Δημ. Βικέλας προβεί στη δική του μεταφραστική απόπειρα,<sup>31</sup> ενώ πέρα από τις δύο γνωστές μεταφράσεις της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* του Ρακίνα, που εκδόθηκαν στη Σμύρνη, η πρώτη το 1835<sup>32</sup> μεταφρασμένη από ανώνυμο μεταφραστή, η δεύτερη το 1844<sup>33</sup> από τον Κ. Π. Υάκινθο, μια τρίτη απόπειρα γίνεται από ανώνυμο πάλι μεταφραστή που δημοσιεύει απόσπασμά της στο *Βυζαντινόν Ημερολόγιον* της Κ/πολης το 1901.<sup>34</sup>

Στη μεταφραστική γραφίδα του Κωνσταντινουπολίτη από την Τραπεζούντα Γεώργιου Ξανθόπουλου<sup>35</sup> οφείλεται επίσης η παρουσίαση θεατρικού έργου του Γάλλου συγγραφέα Alain René Lesage<sup>36</sup> (1668-1747), γνωστού μέχρι τότε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από τις μεταφράσεις των μυθιστο-

σσ. 864-868. Επίσης: Γυναίκες δραματουργοί εν ταις χώραις του Βορρά, *Νεολόγον Εβδομαδιαία Επιθεώρησις*, έτος Α', αρ. 14, 24 Ιαν. 1892, σ. 216.

<sup>25</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Τα κατά Σάραν και Δαμαλάν». *Ο Κόσμος*, έτος Α', αρ. 23, 12 Φεβρ. 1883, σ. 374. Βλ. επίσης: Ποικίλα: Σκηνή ηθοποιών, *ό.π.*, αρ. 3, 17 Δεκ. 1883, σ. 47.

<sup>26</sup> Βλ. ενδεικτικά: Alex Buchner, Ο διάβολος υπό ποιητικήν έποψιν. Μετ. Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου, *Επιτάφος*, (Κ/πολη), έτος Α', αρ. 1, Ιούν. 1869, σσ. 195-211, «Περί της περιγραφής και εξωτερικής φύσεως εν τω δράματι», *Εύξεινος Πόντος* (Τραπεζούντα), έτος Α', αρ. 34, 17 Ιαν. 1881, σσ. 530-532, αρ. 35, 24 Ιαν. 1881, σσ. 546-548, αρ. 36, 31 Ιαν. 1881, σ. 562.

<sup>27</sup> Τραγωδία με υπόθεση παρμένη από το ομώνυμο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης. Με τον ίδιο τίτλο θα δημοσιεύσει το 1868 ο Δημ. Παπαρηγόπουλος μονόπρακτο έργο με υπότιτλο «Εβραϊκή παράδοσις εις τρεις σηνάς» (*Εθνική Βιβλιοθήκη*, έτος Δ', αρ. 97, 1 Οκτ. 1868, σσ. 6-9. Βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Α' Συμβολή», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σ. 107, αρ. 70). Περιελήφθη επίσης στον τόμο: *Ανέκδοτα έργα πεζά, χαρακτήρες, ποιήσεις Δημ. Παπαρηγοπούλου*, Εν Αθήναις, 1894, σσ. 159-171 (*ό.π.*, σ. 192, αρ. 642). Το 1925 ο Γ. Βαφόπουλος θα γράψει τη δική του *Εσθήρ* (βλ. Π. Β. Πάσχος, «Ο βιβλικός Βαφόπουλος: Μικρή αναφορά στη βιβλική τραγωδία *Εσθήρ*», *Νέα Εστία*, τόμ. 143, αρ. 1698-1699, 1-15 Απρ. 1998, σσ. 495-500.

<sup>28</sup> Β. Πούγχερ, Η γαλλική κλασικίζουσα δραματουργία στην ελληνόφωνη Ανατολή: Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος, στον τόμο: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο*, *ό.π.*, σσ. 31-35.

<sup>29</sup> Χρ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη: 1657-1922*. Αθήνα 1954, σσ. 304-305. Βλ. επίσης Παν. Μαστροδημήτρης, «Οι μεταφράσεις του Καρασούτσα», *Ερανιστής*, έτος Ι', 1972-1973, σσ. 130-141.

<sup>30</sup> *Αποθήκη των Ωφελίμων Γνώσεων* (Σμύρνη), έτος ΣΤ', αρ. 61,

Ιαν. 1842, σσ. 15-16.

<sup>31</sup> Το έργο μεταφράστηκε το 1850, παίχτηκε σε σχολική παράσταση και εκδόθηκε στην Ερμούπολη το 1851 (ΓΜ 5428). Πρόκειται για μεταφραστικό πρωτόλειο του Δημ. Βικέλα, ο οποίος αργότερα θα μετανοήσει για την απρονοησία του να το δημοσιεύσει παρασυρμένος από προτροπή καθηγητή του (Β. Πούγχερ, Ο Βικέλας και το θέατρο, στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 290-293).

<sup>32</sup> ΓΜ 2503.

<sup>33</sup> ΓΜ 4003.

<sup>34</sup> *Ιφιγένεια* Μετ. Ζ. Β. Π. Βυζαντινόν Ημερολόγιον, (Κ/πολη), 1901, σσ. 58-61. (Λευτέρης Παπαλεοντίου, *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος Ελληνισμού: Μικρασία, Κύπρος, Αήγητος: 1880-1930: Βιβλιογραφική μελέτη*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 60, αρ. 3.6). Η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Racine σε μετάφραση Γ. Δ. Αρβανιτάκη δημοσιεύεται επίσης στο περιοδικό *Βιβλιοθήκη του Εθνικού Λυκείου*, (Κάρο), αρ. 6, Οκτ. 1900, σ. 130 κ.ε. (*ό.π.*, σ. 57, αρ. 3.1.), ενώ ένα άλλο έργο του Racine ο *Μιθριδάτης* (*Mithridate*, 1673), μεταφρασμένο από ανώνυμο μεταφραστή που υπογράφει με το ψευδώνυμο *Απόδημος* δημοσιεύεται στο περιοδικό *Κόσμος* (Αλεξάνδρεια), αρ. 30, 9 Ιουν. 1901, σ. 477 κ.ε. (*ό.π.*, σ. 60, αρ. 3.2).

<sup>35</sup> Βλ. Γεώργιος Ξανθόπουλος, *Μώμος* (Κ/πολη), αρ. φ. 61, 13 Απρ. 1874, σσ. 57-58. Ως *Γα Λα Ξη* από τα αρχικά του Γ. Α. Ξ. τον μνημονεύει στωπικά ο εκδότης Θεόδωρος Κασάπης στην εφημερίδα του (*ό.π.*, αρ. φ. 65, 27 Απρ. 1874, σ. 88).

<sup>36</sup> Βλ. Alain René Lesage, λήμμα στην *Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama*. Ed. by Stanley Hochman. vol. 3, Mc Graw-Hill, New York 1984, pp. 266-269. Αναφορά στον Lesage βλ. στο άρθρο: Ιωάννης Τανταλίδης, «Τα νεώτερα των επιστημών, των γραμμάτων και των τεχνών: Αδυναμεία επισήμων ανδρών», *Ο Κόσμος* (Κ/πολη), έτος Α', αρ. 26, 5 Μαρτ. 1883, σ. 417.

ρημάτων του *Ιστορία του Ζιλβλά Σαντιλάν*<sup>37</sup> (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715-1735) και *Ο χωλός διάβολος*<sup>38</sup> (*Le diable boiteux*, 1707) και όχι από την πλούσια σατιρική θεατρική εργογραφία του για την οποία θεωρείται διάδοχος του Μολιέρου. Το θεατρικό του έργο *Αι τρεις μοίραι*, σάτιρα των ανθρωπίνων ελαττωμάτων τοποθετημένη σε μυθολογικό περιβάλλον, που δημοσιεύεται σε συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Επτάλοφος*<sup>39</sup> της Κ/πολης το 1868, θα είναι τελικά το μόνο δείγμα θεατρικής γραφής του πολυγραφότατου δραματουργού, το οποίο θα εμφανιστεί στα ελληνικά γράμματα.

Ως προς τα έργα του Βολταίρου,<sup>40</sup> το 1872 δημοσιεύεται στο σμυρναίο περιοδικό *Ανατολική Επιθεώρησης*<sup>41</sup> η τραγωδία του *Μερόπη*<sup>42</sup> (*Méropé*, 1743), μεταφρασμένη από τον Α. Ολύμπιο, ενώ το 1877 εκδίδεται στη Σμύρνη μία παράφραση της *Ζαΐρας* (*Zaïre*, 1732) από τον Νικόλαο Φλαμπουριάση με τίτλο *Πίστις, πατρίς και έρωσ ή Οροσμάνης σουλτάνος της Ιερουσαλήμ και Ζαΐρα η αιχμάλωτος*.<sup>43</sup> Το έργο, μεταφρασμένο σε γλώσσα αρχαιοπρεπή και ύφος στομφώδες, θίγει κύρια μέσα από την ιστορία δύο ερωτευμένων νέων που η διαφορετική θρησκεία στέκεται εμπόδιο στην ένωσή τους, το ζήτημα της ανεξίθρησκείας που τόσο απασχόλησε τον Βολταίρο στη ζωή του και που αποτελούσε κυρίαρχο αίτημα του Διαφωτισμού. Το 1891 τυπώνεται στη Σμύρνη ο *Πολύενκτος μάρτυς*<sup>44</sup> (*Polyeucte*, 1643), το τελευταίο σύμφωνα με τους κριτικούς έργο του Κορνήλιου, σε ελεύθερη μετάφραση από τον Α. Κουρνιακή, από τις λιγοστές μεταφράσεις του συγγραφέα στα ελληνικά γράμματα.<sup>45</sup>

Όσον αφορά τη ρομαντική δραματολογία, το 1858 μεταφράζεται για πρώτη φορά η τραγωδία του Σαίξπηρ *Οθέλλος, ήτοι ο Μαύρος της Ενετίας* από τον Ν. Κοντόπουλο,<sup>46</sup> που τη δημοσιεύει σε συνέχειες χωρίς να την υπογράψει στο *Φιλόκαλο Σμυρναίο*,<sup>47</sup> περιοδικό που εκδίδει ο ίδιος στη Σμύρνη. Πρό-

<sup>37</sup> Μεταφράστηκε από τέσσερις διαφορετικούς μεταφραστές, από τον Μανουήλ Σεργιάδη του Καμηνάρη και εκδόθηκε στο Βουκουρέστι το 1837 (ΓΜ 2822), από τον Κωνσταντίνο Χειμώνιο που εξέδωσε τον πρώτο τόμο του στην Αθήνα το 1862 (ΓΜ 9098), από τον Ζάννο Γ. Βασιλαρο και εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1876. (Πόπη Πολέμη, *Η βιβλιοθήκη του ΕΛΙΑ: Ελληνικά βιβλία 1864-1900: Πρώτη καταγραφή*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1990, σ. 148, αρ. 1700) και από τον Αλ. Ζαχαριόγλου που μετέφρασε απόσπασμα του έργου με τίτλο *Ο πελάτης του ιατρού Σαγκράδο* που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ερασιστής* (Σμύρνη), έτος Β', αρ. 2, Φεβρ. 1911, σ. 95-96. (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 107, αρ. 2.22).

<sup>38</sup> Μεταφράστηκε από τον Ν. Ι. Σαλτέλη και εκδόθηκε στην Ερμούπολη το 1838 με τίτλο *Ο χωλός διάβολος και οι ράβδοι του*. Απόσπασμα του έργου δημοσιεύτηκε επίσης στο κυπριακό περιοδικό *Αυγή*, αρ. 13, 15 Απρ. 1909, σ. 7 (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 86, αρ. 2.27).

<sup>39</sup> *Νέα Επτάλοφος*, έτος Δ', αρ. 36, 24 Αυγ. 1868, σσ. 552-555, αρ. 37, 31 Αυγ. 1868, σσ. 562-566, αρ. 38, 7 Σεπτ. 1868, σσ. 577-580, αρ. 39, 14 Σεπτ. 1868, σσ. 589-591.

<sup>40</sup> Α. Tambaki, *La réception du théâtre de Voltaire dans le Sud-Est de l' Europe*, *ό.π.*, σσ. 1537-1549. Της ίδιας, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*, *ό.π.*, σ. 52-56 και Βάλτερ Πούχγκερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας* *ό.π.*, σσ. 62-67.

<sup>41</sup> *Ανατολική Επιθεώρησης* (Σμύρνη), έτος Α', αρ. 1, 1 Νοεμ. 1872, σσ. 15-20, αρ. 2, 15 Νοεμ. 1872, σσ. 40-46, αρ. 3, 1 Δεκ. 1872, σσ. 68-72, αρ. 4, 15 Δεκ. 1872, σσ. 87-93, αρ. 5, 1 Ιαν. 1873, σσ. 114-120.

<sup>42</sup> Θα τυπωθεί στην Αθήνα ένα χρόνο μετά, το 1873 (ΛΤ 745). Προηγούμενος μεταφραστής της *Μερόπης* ο Γεώργιος Σερούϊος (Βουκουρέστι, 1820) (ΓΜ 1273).

<sup>43</sup> ΛΤ 355 και Π. Πολέμη, *ό.π.*, σ. 163, αρ. 1907. Το έργο είχε αρχικά μεταφραστεί έμμετρα από τον Ιάκωβο Ρίζο Ραγκαβή και εκδοθεί στην Αθήνα το 1836 στο δεύτερο τόμο των *Ποημάτων* του μεταφραστή. (ΓΜ 2708, ΛΤ 261).

<sup>44</sup> Χρ. Σολομωνίδης, *ό.π.*, σ. 331. Βλ. επίσης Αθ. Χατζηδημός, «Σμυρναϊκή βιβλιογραφία: Μέρος Γ' 1877-1894», *Μικρασιατικά Χρονικά*, τόμ. 6, 1955, σ. 432, αρ. 901.

<sup>45</sup> Β. Πούχγκερ, *ό.π.*, σ. 32. Λιγοστές επίσης οι αναφορές γι' αυτόν στον περιοδικό τύπο (Βλ. «Πέτρος Κορνήλιος ο τραγωδός», *Εντέρση* (Αθήνα), τόμ. Δ', αρ. 80, 15 Δεκ. 1850, σσ. 184-186 και «Περί Κορνήλιου εκ των του Bancel», *Σαββαταία Επιθεώρησης* (Κ/πολη), αρ. 17, Απρ. 1878, σσ. 266-267). Το έργο παρουσιάζεται επίσης σε δύο δημοσιεύματα στον ελληνικό τύπο της καθ' ημάς Ανατολής: στο μελέτημα συγκριτικής δραματολογίας του Alex Buchner, «Ο διάβολος υπό ποιητικήν εποψιν», Μετ. Σπυρίδωνα Π. Λάμπρου, *Επτάλοφος*, έτος Α', αρ. 1, Ιούν. 1869 σσ. 195-211 και στο άρθρο «Τραγωδία θρησκευτική», *Ταχυδρόμος* (Κ/πολη) αρ. φ. 2, 17 Απρ. 1898. Απόσπασμα από την πρώτη πράξη του *Cid* με τίτλο *Τιμή-έρωσ* σε μετάφραση Χριστάκη Κ. Περισιανίδη δημοσιεύεται στο περιοδικό *Μεγάλη Ελλάς* (Αλεξάνδρεια), αρ. 7, Οκτ. 1914, σσ. 3-4 (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 137, αρ. 3.3).

<sup>46</sup> Χρ. Σολομωνίδης, *ό.π.*, σ. 95. Ο ίδιος είχε παραφράσει σε στίχους τον *Οιδίποδα τύραννο* (*ό.π.*, σ. 83).

<sup>47</sup> *Φιλόκαλος Σμυρναίος*, έτος Α', αρ. 19, 12 Οκτ. 1858, σσ. 253-

κειται για την πρώτη μετάφραση του έργου στα ελληνικά.<sup>48</sup> Θα ακολουθήσει δεύτερη μετάφρασή του από ανώνυμο αυτή τη φορά μεταφραστή στην Κ/πολη το 1873,<sup>49</sup> ενώ μια τρίτη από τον Δημ. Βικέλα<sup>50</sup> θα δημοσιευτεί στο περιοδικό *Θεατρική Βιβλιοθήκη* της Κ/πολης το 1880.<sup>51</sup> Πρέπει εδώ να μνημονεύσουμε ότι η φιλόδοξη μεθ' όλης της δυνατής φιλοκαλίας έκδοση στην Κ/πολη (1873-1874) των απάντων του Σαίξπηρ από τον Ιωάννη Δ. Μανώλη υπήρξε η πρώτη εκτεταμένη προσπάθεια πρόσληψης στο 19<sup>ο</sup> αιώνα των σαιξπηρικών δραμάτων *άτινα ζωγραφίζουσι διά των μελανωτέρων χρωμάτων την κακίαν, εκθειάζουσι την ευσέβειαν, την φιλοπτωχίαν, την αυταπάρνησιν, την συζυγικήν πίστιν και εν γένει την αρετήν ήν βλέπει τις εναργέστατα ανταμοιβομένην, και επί πολύ αυτήν ίδη πρότερον καταδιωκομένην και σχεδόν νεκρωθείσαν*.<sup>52</sup> Στα πλαίσια του εκδοτικού αυτού εγχειρήματος εκδόθηκαν τότε επτά συνολικά έργα του *μεγαλοφρεστέρου των της Αλβιόνος ποιητών* οφειλόμενα σε διαφορετικές μεταφραστικές γραφίδες: από ανώνυμους μεταφραστές μεταφράζονται ο *Οθέλλος*<sup>53</sup> (1873), ο *Έμπορος της Βενετίας*<sup>54</sup> (1874) και η *Κωμωδία των παρεξηγήσεων*<sup>55</sup> (1874), από τον Κλεάνθη Τριαντάφυλλο ο *Ριχάρδος ο Γ'*<sup>56</sup> (1874), από τον Πανταλέοντα Καβάφη<sup>57</sup> οι *Δύο ευγενείς της Βερώνης*<sup>58</sup> (1874) και η *Τρικυμία*<sup>59</sup> (1874), και τέλος από τον Ι. Περγάνογλου ο *Άμλετ*<sup>60</sup> (1874). Αποσπάσματα από την τελευταία τραγωδία, αυτή τη φορά σε μετάφραση του Δημ. Βικέλα βρίσκονται δημοσιευμένα στην ανθολογία *Παρνασσός*<sup>61</sup> (Σμύρνη, 1894) και στο *Ημερολόγιον «Ελπίδες»* της Κ/πολης το 1922.<sup>62</sup>

Από τα προαναφερθέντα έργα: ο *Έμπορος της Βενετίας*, η *Κωμωδία των παρεξηγήσεων*, ο *Ριχάρδος ο Γ'* και οι *Δύο ευγενείς της Βερώνης* είναι εκείνα που πρωτοεμφανίζονται στην ελληνική θεατρική βιβλιογραφία. Από τα υπόλοιπα έργα του Σαίξπηρ ο *Βασιλεύς Αηρ*<sup>63</sup> σε μετάφραση Δημ. Βικέλα εκδίδεται στη Σμύρνη το 1882 και απόσπασμα από το *Όνειρον καλοκαιρινής νυκτός* δημοσιεύεται στο *Εικονογρα-*

261, αρ. 20, 26 Οκτ. 1858, σσ. 268-272, αρ. 21, 12 Νοεμ. 1858, σσ. 284-288, αρ. 23, 12 Δεκ. 1858, σσ. 315-322, αρ. 24, 26 Δεκ. 1858, σσ. 330-338 (ΛΤ 286).

<sup>48</sup> Σύμφωνα με τον Γ. Σιδέρη η ίδια μετάφραση κυκλοφόρησε, χωρίς μνεία μεταφραστή (πρόκειται για τον Ν. Κοντόπουλο) το 1883, σε αυτοτελή έκδοση, που σήμερα λανθάνει. (Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα II. Έργα, μεταφράσεις, πρωταγωνιστές», *Θέατρο*, αρ. 14, Μάρτ.-Απρ. 1964, σ. 57).

<sup>49</sup> *Νεολόγος* (Κ/πολη), αρ. φ. 1478, 17 Δεκ. 1873 και *Θράκη* (Κ/πολη) αρ. φ. 54, 28 Νοεμ. 1873. Βλ. επίσης Πάνος Καραγιώργος, «Βιβλιογραφία των μεταφράσεων στα ελληνικά των θεατρικών έργων του Σαίξπηρ», *Πόρφυρας*, τόμ. 21, αρ. 98, Ιαν.-Μάρτ. 2001, σ. 681, αρ. 58.

<sup>50</sup> Β. Πούχνης, «Ο Βικέλας και το θέατρο», *ό.π.*, σσ. 294-300. Μαζί με τον *Βασιλέα Αηρ* ο Βικέλας το είχε εκδώσει στην Αθήνα το 1876 (ΛΤ 790).

<sup>51</sup> *Θεατρική Βιβλιοθήκη*, τόμ. Β', 1880, σσ. 5-73

<sup>52</sup> *Μικρά Ασία* (Κ/πολη), αρ. φ. 12, 28 Οκτ. 1874, σ. 3, στ. 3.

<sup>53</sup> Βλ. σημ. 49

<sup>54</sup> Στη σειρά «Τα Άπαντα του Σαίξπηρου», αρ. 3 (*Νεολόγος*, αρ. φ. 1562, 4 Απρ. 1874 και *Εστία*, τόμ. 23, 1887, σ. 101). Απόσπασμα του έργου σε μετάφραση Δημ. Βικέλα περιλαμβάνεται στην ανθολογία *Παρνασσός: Απάνθισμα των εκλεκτοτέρων ποιημάτων των νεωτέρων Ελλήνων ποιητών*, Τόμ. Β', Οι ζώντες ποιηταί, Σμύρνη 1894, σ. 182-197

<sup>55</sup> Στη σειρά «Τα Άπαντα του Σαίξπηρου αρ. 5» (ΒΘΜ).

<sup>56</sup> Στη σειρά «Τα Άπαντα του Σαίξπηρου αρ. 6» (ΛΤ 339).

<sup>57</sup> Πρόκειται για συγγενή του Κωνσταντίνου Καβάφη, εξάδελφο από πατέρα. Ο Πανταλέον Καβάφης (1848 ή 1849-1907) ήταν γιος του Δημητρίου Καβάφη (1811-1872) αδελφού του πατέρα του Κωνσταντίνου Καβάφη, Πέτρου Ιωάννη Καβάφη (Βαγγέλης Καραγιάννης, *Σημειώσεις από την γενεαλογία του Καβάφη*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1983, σ. 36 και 105, όπου μνημονεύεται ως Παντελής Καβάφης). Ο ίδιος εκτός από μεταφραστή των δύο αυτών έργων του Σαίξπηρ έγραψε και τη μονόπρακτη κωμωδία *Δύο ενοικιασταί εις εν δωμάτιον* που ανέβασε στην Πρίγκηπο το 1882 με νέους ερασιτέχνες που ανέλαβε να προγυμνάσει και να διευθύνει το θιάσό τους (*Νεολόγος*, αρ. φ. 3902, 1 Απρ. 1882). Βλ. επίσης Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Τόμ. Β', Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1996, σ. 116).

<sup>58</sup> Στη σειρά «Τα άπαντα του Σαίξπηρου αρ. 4» (ΒΘΜ).

<sup>59</sup> Στη σειρά «Τα άπαντα του Σαίξπηρου αρ. 2» (ΛΤ 341).

<sup>60</sup> Στη σειρά «Τα άπαντα του Σαίξπηρου αρ. 7» (ΒΘΜ).

<sup>61</sup> *Παρνασσός ήτοι Απάνθισμα των εκλεκτοτέρων ποιημάτων*, *ό.π.*, σσ. 182-197.

<sup>62</sup> «W. Shakespeare. *Άμλέτος*. (Πράξη Γ' Σκηνή Α'). Μετ. Δημ. Βικέλας», *Ημερολόγιον «Ελπίδες»* (Κ/πολη), 1922, σσ. 49-50 (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σσ. 193, αρ. 3.1).

<sup>63</sup> Π. Πολέμη, *ό.π.*, σ. 226, αρ. 2643. Η πρώτη έκδοση του έργου στην ίδια μετάφραση έγινε στην Αθήνα το 1876 (ΛΤ 790).

φημένον *Ημερολόγιον*<sup>64</sup> της Κ/πολης το 1895. Η πλούσια αυτή μεταφραστική και εκδοτική εμφάνιση της σαιξπηρικής δραματογραφίας στην καθ' ημάς Ανατολή συμπληρώνεται με ένα μεγάλο αριθμό άρθρων<sup>65</sup> στον εκεί ελληνικό τύπο, με αντικείμενο τη ζωή και το έργο του μεγάλου Άγγλου δραματουργού.

Στο κλίμα αυτό της σαιξπηρολογίας δημοσιεύεται η α' και β' πράξη από το φιλοσοφικό δράμα του Ernest Renan<sup>66</sup> *Καλιβάνος*, συνέχεια της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ, σε μετάφραση Μανουήλ. Νοτάρη.<sup>67</sup>

Ως προς τους Γερμανούς ρομαντικούς, το 1869 δημοσιεύεται στο περιοδικό *Επτάλοφος*<sup>68</sup> της Κ/πολης η μονόπρακτη τραγωδία *Φιλώτας*<sup>69</sup> (*Philotas*, 1759) του E. Lessing μεταφρασμένη από τον Αριστομένη Σταυρίδη. Σε γλώσσα απλή καθαρεύουσα, ο μεταφραστής προσπάθησε να αποδώσει περισσότερο το πνεύμα του έργου παρά να ακολουθήσει πιστά το πρωτότυπο. Το αποτέλεσμα ήταν μία μετάφραση με αρκετές αδυναμίες, όπου το λυρικό ύφος και η λεπτή ειρωνεία του πρωτότυπου κειμένου δεν μπόρεσαν να διασωθούν.<sup>70</sup>

Το 1877 δημοσιεύεται σε δύο συνέχειες στο κ/πολίτικο περιοδικό *Φίλεργος*<sup>71</sup> ανώνυμη μετάφραση της τραγωδίας του Γερμανού ποιητή και δραματουργού Friedrich Klopstock (1724-1803) *Ο θάνατος του Αδάμ* (*Der Tod Adams*, 1753/56), έργου εμπνευσμένου από το πρώτο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, με τεχνοτροπία που προσεγγίζει τη γαλλική λυρική τραγωδία, αιτία για την οποία το έργο είχε ιδιαίτερη απήχηση στο γαλλικό κοινό,<sup>72</sup> σε αντίθεση με το ελληνικό, όπου έργο και συγγραφέας έμειναν αφανείς. Το 1879 δημοσιεύεται σε συνέχειες στο περιοδικό της Σμύρνης *Βίων*<sup>73</sup> η μετάφραση, από τον Σωκράτη Σολομωνίδη, του *Φάουστ*<sup>74</sup> του Γκαίτε.<sup>75</sup>

<sup>64</sup> W. Shakespeare, «Είδη φαντασίας» [απόσπασμα από το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*], *Εικονογραφημένον Ημερολόγιον* (Κ/πολη), 1895, σ. 120. (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 47, αρ. 3.1). Στο ημερολόγιο αυτό (σ. 208) δημοσιεύονται την ίδια χρονιά απανθήματα από κωμωδίες του Σαίξπηρ (*ό.π.*, αρ. 3.2).

<sup>65</sup> Βλ. Mme de Staël. «Σακεσπύρος», Μετ. Γ. Α. *Θελξινόη* (Κ/πολη), αρ. 15, 1856, σσ. 203-211, και αρ. 17, 1856, σ. 203. *Φιλόκαλος Σμυρναίος*, έτος Α', αρ. 1, 11 Ιαν. 1858, σσ. 11-12. «Ποιήματα και μεγαλοφυΐα του Σακεσπύρου». *Ό.π.*, έτος Α', αρ. 9, 11 Μαΐου 1858, σσ. 99-101, αρ. 10, 26 Μαΐου 1858, σσ. 116-118, αρ. 12, 26 Ιουν. 1858, σσ. 146-147. «*Ο Μακπέτ*» [περὶληψη], *Κασταλία* (Κ/πολη), έτος Α', αρ. 3, Μάιος 1861, σσ. 88-89. «*Ο Βασιλεύς Λεϊρός*» [περὶληψη], *ό.π.*, αρ. 4, Ιούν. 1861, σσ. 108-110. «*Ο Χαμέλετ*» [περὶληψη], *ό.π.*, αρ. 7, Σεπτ. 1861, σ. 178-182. «*Ρωμαίος και Ιουλία*» εκ του ιταλικού [Διήγηση], *Επτάλοφος*, έτος Α', αρ. 1, Ιούν. 1869, σσ. 265-273. Βλάσσιος Γαβριηλίδης, Μελέτη επί του «*Αμλέτου*» του Σαίξπηρ, *ό.π.*, έτος Β', αρ. 1, Ιαν.-Φεβρ. 1870, σσ. 76-94 και σσ. 243-265. Γ. Καναλές, «Ουίλλιαμ Σακεσπύρος», *Μέντωρ* (Σμύρνη), έτος Γ', αρ. 27, Νοεμ. 1871, σσ. 69-71. Ι. Α. Ζερβουδάκης, «Βιοτική ης σκιαγραφία: Το πάθος», *Ερμής* (Κ/πολη), έτος Β', αρ. 20, Αυγ. 1880, σ. 850. «Μελέτη περί Αμλέτου εράνισμα Κ. Αλεξάνδρου Περδικίδου», *Γραφικός Κόσμος* (Κ/πολη), έτος Β', αρ. 35, 1 Ιουλ. 1881, σσ. 1090-1093, αρ. 36, 1 Αυγ. 1881, σσ. 1131-1134, αρ. 37, 1 Σεπτ. 1881, σσ. 1161-1162, αρ. 39, 1 Οκτ. 1881, σσ. 1223-1224. [Πρόκειται για παρουσίαση της κριτικής ανάλυσης για τον *Αμλετ* από τον Κάρολο Βέρνερ, καθώς και των απόψεων του Γκαίτε για τον Σαίξπηρ, επίσης ανάλυση του έργου και παραλληλισμός Βρούτου-Αμλετ από τον Paul Starjer]. «Ο Σακεσπύρος κατά την κρίσιν του Edmond de Amicis», *Νεολόγος*, αρ. φ. 4021, 26 Αυγ. 1882. Κωνσταντίνος Καβάφης, «Τα ελληνικά ίχνη εν τω Σακεσπύ-

ρω», *Κωνσταντινούπολις*, 13 Νοεμ. 1893 (Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Η αλεξανδρινή λογοτεχνία*. Αθήνα, 1971, σ. 61). Σωτήριος Φώκος, «Λαμπ και Σαίξπηρ», *Ο έμπορος της Βενετίας, Αιολικός Αστήρ* (Κυδωνιές), έτος Α', αρ. 3, 1 Νοεμ. 1911, σ. 36-38. [Μεταφορά του έργου σε μορφή διηγήματος]. Ιωάννης Ολύμπιος, Εκ του βίου και της ποιήσεως του Σαίξπηρ, *ό.π.*, σ. 97.

<sup>66</sup> Ιφιγένεια Μπουτουροπούλου, «Το θεατρικό έργο του Ερνέστο Ρενάν», *Νέα Εστία*, τόμ. 75, αρ. 1734, Μάιος 2001, σσ. 770-787.

<sup>67</sup> *Ερμής* (Κ/πολη), έτος Α', αρ. 2, Νοέμ. 1878, σσ. 43-53, αρ. 3 Δεκ. 1878, σσ. 73-79.

<sup>68</sup> *Επτάλοφος*, έτος Α', αρ. 2, Αύγ. 1869, σσ. 524-544.

<sup>69</sup> Μεταφράζεται για πρώτη φορά στη Βιέννη το 1776 και εκδίδεται στην ίδια πόλη το 1820 χωρίς μνεία μεταφραστή. (GM 10142).

<sup>70</sup> Ολβία Παλληγάκη, *Η πρόσληψη του θεατρικού έργου του Λέσσινγκ στην Ελλάδα*. Μεταπτυχιακή εργασία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Παν. Αθηνών, Αθήνα 1999, σσ. 83-87.

<sup>71</sup> *Φίλεργος*, (Κ/πολη), αρ. 1, Ιαν. 1877, σσ. 43-48 (Α' και Β' πράξη), αρ. 2, Φεβρ. 1877, σσ. 74-80 (Γ' πράξη).

<sup>72</sup> Friedrich Klopstock, λήμμα στην *Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama*, *ό.π.*, vol. 3, pp. 169-170.

<sup>73</sup> *Βίων* (Σμύρνη), τόμ. Α' 1878, τόμ. Β', 1879.

<sup>74</sup> Β. Πούχνερ, Γκαίτε-Θέατρο-Ελλάδα, *ό.π.* Επίσης Αντώνης Γλυτζουρής, «Καταναγκαστικόν λουτρόν εις την μεγαλοφυΐαν: Οι πρώτες ελληνικές παραστάσεις του *Φάουστ* του Γκαίτε και η συμβολή του Θωμά Οικονόμου», *Νέα Εστία*, τόμ. 151, αρ. 1742, Φεβρ. 2002, σσ. 209-224.

<sup>75</sup> Περιορισμένη η εμφάνιση έργων του Γκαίτε στην ελληνόφωνη Ανατολή. Για τη μετάφραση του *Έγμοντ* από τον Ανδρέα Σπαθάρη, βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, τόμ. Α', σσ. 146-147 και τόμ. Β', σ. 21. Για τον *Κλαβίγιο* βλ. Λίλα Μαράκα, «Ο Κλαβίγιο: Το ωραίον και συγκινητικόν δράμα του μεγί-

Από την γαλλική ρομαντική όπερα μεταφράζονται και εκδίδονται στην Κ/πολη το 1869 οι όπερες του Scribe *Εβραία*<sup>76</sup> (*La juive*, 1835) μουσική Halevy, και *Προφήτης*<sup>77</sup> (*Le prophète*, 1849) μουσική Meyerbeer, επίσης οι όπερες του Verdi *Χορός μετσημφισμένων*<sup>78</sup> (*Ballo in maschera*, 1859) και *Φάουστ*<sup>79</sup> του Gounod χάρη στη μεταφραστική γραφίδα του Παναγιώτη Ματαράγκα,<sup>80</sup> λόγιου διπλωμάτη που υπηρέτησε στην Τραπεζούντα ως υποπρόξενος της Ελλάδος. Δύο από τις μεταφράσεις του, ο *Προφήτης*<sup>81</sup> και ο *Χορός μετσημφισμένων*<sup>82</sup> δημοσιεύτηκαν την ίδια χρονιά στην εφημερίδα *Κωνσταντινούπολις* σε συνέχειες υπό μορφή επιφυλλίδας. Ένα χρόνο αργότερα μεταφράζεται από τα ιταλικά από τον Ευθύμιο Δ. Ραφόπουλο *Ο κουρεύς της Σεβίλλης*<sup>83</sup> και τυπώνεται στην Κ/πολη το 1870. Το ομογενειακό κοινό της Πόλης γνώριζε το έργο από την ομώνυμη όπερα του Rossini που είχε παιχθεί στο θέατρο «Ναούμ» από ξένους μελοδραματικούς θιάσους.<sup>84</sup> Άλλωστε το γεγονός ότι είχε παιχθεί ως όπερα την οποίαν πολλοί ως εκ της μελωδικής απαγγελίας και του ήχου των οργάνων δεν ηδυνήθησαν ν' αντιληφθώσιν, αλλά και επειδή ο μεταφραστής έκρινε ότι το έργο μετά κωμικού όλως άλατος<sup>85</sup> έπρεπε να παιχθεί και στην Ελληνική σκηνή, ήταν οι αιτίες που ώθησαν τον Ευθύμιο Ραφόπουλο στο μεταφραστικό του εγχείρημα. Τέλος το 1893, ένα ακόμα μελόδραμα<sup>86</sup> η *Νόρμα* (*Norma*, 1831) του Bellini δημοσιεύεται στη *Νεολόγον Εβδομαδιαίαν Επιθεώρησιν*.<sup>87</sup>

Επίσης από τους Γάλλους ρομαντικούς δημοσιεύεται το 1882 στην εφημερίδα *Νεολόγος* της Κ/πόλης ένα απόσπασμα από τον *Τορκουεμάδα*<sup>88</sup> του Victor Hugo<sup>89</sup> σε μετάφραση του Σταύρου Βουτυρά, η οποία την επόμενη χρονιά (1883) τυπώνεται στην Αθήνα, και μεταφράζονται επίσης έργα του Alfred

του ποιητού της Γερμανίας Γάιτου στην ελληνική σκηνή του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 39-72.

<sup>76</sup> Πεντάπρακτο δράμα που μεταφράζεται από τα ιταλικά (ΛΤ 309). Παίχτηκε στο θέατρο «Ναούμ», στις 18 Σεπτ. 1869 (*Κωνσταντινούπολις*, αρ. φ. 659, 20 Σεπτ. 1869, σ. 2, στ. 3) από ξένο μελοδραματικό θίασο που έφθασε στην Κ/πολη διά του *Τεργεσταίου ατμοπλοίου* (ό.π., αρ. φ. 638, 26 Αυγ. 1869, σ. 2, στ. 3).

<sup>77</sup> Πεντάπρακτο μελόδραμα (ΛΤ 717).

<sup>78</sup> Τρίπρακτο μελόδραμα μεταφράζεται από τα ιταλικά (ΛΤ 721). Η παράστασή του στο θέατρο «Ναούμ» της Κ/πόλης αναγγέλεται για την τελευταία εβδομάδα του Σεπτ. 1869 (*Κωνσταντινούπολις*, αρ. φ. 659, 20 Σεπτ. 1869, σ. 2, στ. 3).

<sup>79</sup> *Φάουστ*, δράμα λυρικών εις πράξεις πέντε μεταφρασθέν εκ του ιταλικού υπό Π. Ματαράγκα, Εν Κωνσταντινούπολει, τύποις «Επταλόφου» 1869, (*Ανατολικός Αστήρ*, έτος Ι', αρ. 843, 13 Ιαν. 1871). Πρέπει να είναι η όπερα του Gounod (1859) σε 5 πράξεις, βασισμένη στο libretto των Barbier και Carré, που μεταφράζεται στα ελληνικά από ιταλική μετάφραση του έργου.

<sup>80</sup> Ελ. Μιχαηλίδη, «Ένας εμπνευσμένος Έλληνας υποπρόξενος εν Τραπεζούντ τω 1865», *Ποντιακά Φύλλα*, έτος Β', αρ. 14, Απρ. 1937, σσ. 65-66. Ο ίδιος μετέφρασε το πεντάπρακτο μελόδραμα *Ο ποιητής* (Κων/πολη, 1869), η έκδοση του οποίου λανθάνει (ΛΤ 311).

<sup>81</sup> *Κωνσταντινούπολις*, αρ. φ. 611, 613, 614, 615, 616, 618, 619, 620 και 623 (από 23 Ιουλ.-7 Αυγ. 1869).

<sup>82</sup> *Ο.π.*, αρ. φ. 652, 653, 654, 655, 656, 658, 660 και 661 (από 12-23 Σεπτ. 1869).

<sup>83</sup> Δεν μνημονεύεται ο συγγραφέας του έργου, όμως επειδή αναφέρεται ως δίπρακτη κωμωδία (ΛΤ 315), η μετάφραση πρέπει να είναι η δίπρακτη όπερα (1816) του Rossini και όχι η πε-

ντάπρακτη κωμωδία του Beaumarchais (*Le barbier de Seville*, 1775). Το έργο θα μεταφραστεί ένα χρόνο αργότερα (το 1871) από τον Σπυρ. Λάμπρου (το χειρόγραφο-αυτόγραφο της μετάφρασης στο Θεατρικό Μουσείο. Βλ. ΛΤ σ. 190, σημ. 77), επίσης από τον Γεώργιο Σημηριώτη (Χρ. Σολομωνίδης, ό.π., σ. 317) και θα εκδοθεί στην Αθήνα μαζί με τους *Γάμους του Φίγκαρο* (Έκδ. Αναγνωστίδης).

<sup>84</sup> Βλ. πρόλογο του μεταφραστή στην έκδοση του έργου. (Εν Κ/πόλει, τη 1 Νοεμβρίου 1870).

<sup>85</sup> Αντικείμενο του έργου η διακωμώδηση «των ραδιοσυγών και καταχθονοτήτων των Ιησουϊτών και των κρονηλίων εκείνων αγάμων, οίτινες γινόμενοι κηδεμόνες πλουσιών ορφανών κορασιών, προσπαθούσι παντίοις τρόποις να λάβωσιν αυτά εις γάμον όπως γίνωσι κύριοι της περιουσίας αυτών». (Βλ. πρόλογο, ό.π.).

<sup>86</sup> Για το μελόδραμα στην Ελλάδα το 19<sup>ο</sup> αιώνα βλ. Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα: Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19<sup>ο</sup> αιώνα*. Καστανιώτης, Αθήνα 1991 και Αγγελική Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου: Μία πρώτη προσέγγιση*. Gutenberg, Αθήνα 2001, επίσης στις τοπικές ιστορίες θεάτρου.

<sup>87</sup> Bellini. *Νόρμα: Μελόδραμα* (2 πρ.), *Νεολόγον Εβδομαδιαία Επιθεώρησις*, αρ. 37, 4 Ιουλ. 1893, σσ. 725-728 κ.ε. (Λ. Παπαλεοντίου, ό.π., σ. 44, αρ. 3.1).

<sup>88</sup> Βλ. πρόλογο της έκδοσης του *Τορκουεμάδα*, Εν Αθήναις, 1883 (Π. Πολέμη, ό.π., σ. 232 αρ. 2711).

<sup>89</sup> Περισσότερα για την πρόσληψη του Victor Hugo στην ελληνόφωνη ανατολή βλ. σχετική εισήγηση της Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου στο *Ελληνο-Γαλλικό Συμπόσιο «Βίτωρ Ουγκώ, μια παγκόσμια φωνή στην αυγή του 21<sup>ου</sup> αιώνα: Η ακτινοβολία του στην*



de Musset<sup>90</sup> από τον Σμυρνιό λογοτέχνη και ιστορικό Μιχαήλ Αργυρόπουλο.<sup>91</sup> Πρόκειται για το μονόπρακτο *Το όνειρον του Αυγούστου* που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ανατολή*<sup>92</sup> της Σμύρνης το 1880, το πεντάπρακτο δράμα *Το κύπελλον και τα χείλη* (*La coupe et les lèvres*, 1832), απόσπασμα από την Δ' πράξη του οποίου δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Αμάθεια*<sup>93</sup> της Σμύρνης το 1902 και τη δίπρακτη κωμωδία *Το όνειρον των κοριτσιών* (*A quoi rêvent les jeunes filles*, 1832), απόσπασμα της οποίας δημοσιεύεται επίσης στο περιοδικό *Ανατολή*<sup>94</sup> της Σμύρνης το 1910, και οι τρεις έμμετρες γλαφυρές μεταφράσεις, όπου ο μεταφραστής από την καθαρεύουσα στα δύο πρώτα έργα περνά στο τελευταίο στη χρήση της δημοτικής.<sup>95</sup>

Τέλος στην ελληνόφωνη Ανατολή θα πρωτοεμφανιστεί ο τελευταίος εκπρόσωπος του όψιμου ρομαντισμού, ο Edmond Rostand (1868-1918) με τον *Συρανώ δε Βερζεράκ* (*Cyrano de Bergerac*, 1897) σε μετάφραση από τον Ε. Χ. Εμμανουηλίδη, αποσπάσματα από την Α' πράξη της οποίας δημοσιεύονται στο περιοδικό *Ακτίς*<sup>96</sup> της Σμύρνης το 1897, ένα χρόνο πριν τυπώσει στον Πειραιά ο Γ. Στρατήγης τη δική του μετάφραση.<sup>97</sup> Το 1910 μεταφράζεται (σε στίχους) επίσης το έργο του *Σαντεκλαίρ* (*Chantecler*, 1910) από το Γεώργιο Σημηριώτη.<sup>98</sup> Απόσπασμά του δημοσιεύεται την ίδια χρονιά στο περιοδικό *Κόσμος*<sup>99</sup> της Σμύρνης. Το έργο μετατρέπεται αργότερα, το 1916, σε λαϊκή επιθεώρηση από τον νεαρό τότε Σμυρνιό Δ. Ιωαννίδη.<sup>100</sup>

Στο τέλος του αιώνα ακολουθώντας το πνεύμα της εποχής, θα εμφανιστούν μεταφράσεις έργων από τις βόρειες δραματοποιήσεις.<sup>101</sup> Το 1890 εκδίδεται στη Σμύρνη μεταφρασμένη από τον Γεώργιο Βογιατζή η διασκευή του μυθιστορήματος του Dostoyevsky *Έγκλημα και τιμωρία*<sup>102</sup> με μορφή επτάπρακτου δράματος,<sup>103</sup> ενώ το 1892 στη *Νεολόγου Εβδομαδιαία Επιθεώρηση*<sup>104</sup> δημοσιεύεται ανώνυμη με-

*Ελλάδα*, Αθήνα 21-23 Νοεμ. 2002 (Πρακτικά υπό έκδοση).

<sup>90</sup> Ξένη Μητάκου, «Θεατρικός λόγος και πράξη: Η προβολή του νέου λαϊκού ειδώλου στη γαλλική ρομαντική δραματοποιήση», *Παρουσία*, τόμ. Η', 1922, σσ. 245-250. Μ. Μανούσου-Σταυριανού, *Το φαινόμενο Αλφρέντ ντε Μυσσέ, Από την λογοτεχνία στην πολιτική*, Ελληνικές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα 1994. Επίσης Β. Πούχνηρ, *Η πρόκληση της γαλλικής δραματοποιήσης*, ό.π., σσ. 79-80.

<sup>91</sup> Χρ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη*, ό.π., σσ. 299. Ως ποιητής χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο Ρήγας Ραγιάς (Κυριάκος Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα: 1800-1981*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1983, σ. 119).

<sup>92</sup> *Ανατολή* (Σμύρνη) αρ. 7-8, 5-20 Οκτ. 1880, σσ. 235-246 κ.ε. (Λ. Παπαλεοντίου, ό.π., σ. 29, 1.4). Εκδόθηκε και αυτοτελώς στη Σμύρνη το 1881 σε έμμετρη μετάφραση.

<sup>93</sup> *Αμάθεια* (Σμύρνη), 31 Δεκ. 1902 και Χρ. Σολομωνίδης, ό.π.

<sup>94</sup> *Ανατολή* (Σμύρνη), αρ. 7, 12 Δεκ. 1910, σσ. 102-104.

<sup>95</sup> Χρ. Σολομωνίδης, ό.π.

<sup>96</sup> *Ακτίς* (Σμύρνη) αρ. 16 και αρ. 17, 1897, σσ. 251-256 α.ε. (Λ. Παπαλεοντίου, ό.π., σ. 51, αρ. 3.1). Στο ίδιο περιοδικό δημοσιεύονται βιογραφία και εργογραφία του Rostand (ό.π., αρ. 16, 1897 σσ. 244-245) παρουσίαση του ιστορικού προσώπου του Συρανώ δε Βερζεράκ (ό.π., σσ. 245-246) και φιλολογική ανάλυση του έργου (ό.π., σσ. 246-250).

<sup>97</sup> Π. Πολέμη, ό.π., σ. 407, αρ. 4832. Βλ. επίσης αναγγελία της μετάφρασης του έργου στο άρθρο του Δημ. Ταγκόπουλου, «Συρανώ δε Μπερζεράκ», *Τίσι των Αθηνών*, έτος Β', αρ. 5, 15 Νο-

εμ. 1898, σ. 44 και δημοσίευση αποσπασμάτων της μετάφρασης από την Γ' πράξη του έργου (Σκηνές Στ', Ζ', Η', Θ') (ό.π., αρ. 12, 1 Μαρτ. 1899, σσ. 95-99).

<sup>98</sup> Χρ. Σολομωνίδης, ό.π., σ. 317.

<sup>99</sup> E. Rostand, *Σαντεκλέρ. Στον ήλιο*. Μετ. Γ. Θ. Σημηριώτης. *Κόσμος* (Σμύρνη), αρ. 29, 1 Μαρτ. 1910, σ. 89 (Λ. Παπαλεοντίου, ό.π., σ. 100, αρ. 3.1.).

<sup>100</sup> Χρ. Σολομωνίδης, ό.π., σ. 232

<sup>101</sup> Β. Πούχνηρ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο: Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί.» Στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

<sup>102</sup> Χρ. Σολομωνίδης, ό.π., σ. 331. Βλ. επίσης Αθ. Χατζηδήμος, *Σμυρναϊκή βιβλιογραφία: Μέρος τρίτο 1877-1894*, ό.π., σ. 429, αρ. 883. Επίσης Π. Πολέμη, ό.π., σ. 321, αρ. 3796.

<sup>103</sup> Η μετάφραση είναι πιθανό να στηρίχθηκε στη διασκευή του μυθιστορήματος για το θέατρο των Paul Ginistry και Hugues Le Roux, *Crime et Châtiment* (Paris, 1888). Περισσότερα για τη μετάφραση βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ελληνικές και ξένες διασκευές του Ντοστογιέφσκι στο θέατρό μας*, Αθήνα 1971, σσ. 6-7. (Ανάτυπο από τη *Νέα Εστία*, αρ. 1066, 1 Δεκ. 1971, σσ. 1648-1665). Ένα άλλο έργο του Dostoyevsky, *Οι αδελφοί Καρμαζώφ* διασκευασμένο για το θέατρο από τους Jacques Coreau και Jean Croué μεταφράζεται από τον Γεώργιο Σημηριώτη και εκδίδεται στην Αθήνα το 1922 στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη Ζηράκη», αρ. 4.

<sup>104</sup> «Νορβηγικός γάμος, Εικόν πρώτη». *Νεολόγου Εβδομαδιαία*

τάφραση αποσπάσματος από τον *Πέερ Γκύντ*<sup>105</sup> (*Peer Gynt*, 1867) του Ibsen<sup>106</sup> με τίτλο *Νορβηγικός γάμος*. Το 1910-1911 δημοσιεύεται, στο περιοδικό *Κόσμος*<sup>107</sup> της Σμύρνης, ο *Πιστωτής*<sup>108</sup> (*Creditör*, 1888) του Strindberg σε μετάφραση Γ. Δ. Πετσόπουλου.

Η εμφάνιση της ρώσικης δραματουργίας στην ελληνόφωνη Ανατολή πέρα από τον Ντοστογιέφσκι θα εμπλουτιστεί το 1912 με δύο εκδόσεις του δράματος του Tolstói<sup>109</sup> *Το ζωντανό πτώμα* (1902) από διαφορετικούς μεταφραστές. Η πρώτη οφείλεται στον Νίκο Κασρινό και εκδίδεται στην Κ/πολη<sup>110</sup> και η δεύτερη στον ηθοποιό Χριστόφορο Α. Μουρατχανίδη και τυπώνεται την ίδια χρονιά στην Τραπεζούντα.<sup>111</sup> Τέλος η ενότητα αυτή έργων των βορειών δραματουργιών θα κλείσει με το μυθικό δράμα *Έλγκα*<sup>112</sup> (*Elga*, 1896) του G. Hauptmann,<sup>113</sup> το οποίο εκδίδεται στην Κ/πολη το 1920 μεταφρασμένο από τον Νικόλαο Οικονόμου.

Μια συνολική ματιά στους τίτλους των έργων που μεταφράστηκαν και δημοσιεύτηκαν στον τύπο, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, πέρα από την προσέγγιση γνωστών συγγραφέων, επιχειρείται από τους μεταφραστές η παρουσίαση άγνωστων ή λιγότερο γνωστών συγγραφέων και κειμένων, μία δηλαδή πρωτοβουλία πρωτοτυπίας και πειραματισμού, που αποδεικνύει την ύπαρξη ανήσυχων πνευματικών δυνάμεων που ερευνούν την ευρωπαϊκή δραματουργία αναζητώντας κείμενα άγνωστα στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό.<sup>114</sup>

Το περιοδικό που θα δώσει μεγάλη ώθηση στο μεταφραστικό εγχείρημα το 19<sup>ο</sup> αιώνα είναι η *Θεατρική Βιβλιοθήκη* που εκδίδεται στη Κ/πολη με συνέπεια επί τέσσερα χρόνια (1880-1883), αρχικά από τους Ν. Μ. Στέφανο, Α. Μπαλάνο και Ι. Χατζηπέτρο. Σ' αυτούς, από τον Γ' τόμο του πρώτου έτους θα

αία *Επιθεώρησις*, αρ. 7, 6 Δεκ. 1892, σσ. 131-133 και αρ. 8, 13 Δεκ. 1892, σσ. 151-152.

<sup>105</sup> Πρόκειται για την πρώτη απόπειρα μετάφρασής του. Το έργο θα μεταφραστεί αργότερα από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο (20 Φεβρ. 1914). (Βλ. Γιώργος Βελουδής, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», στον τόμο: *Μονά-ξυγά: Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*. Γνώση, Αθήνα 1992, σσ. 125-204). Αποσπάσματα της μετάφρασής του αυτής θα δημοσιευτούν στον *Νουμά* αρ. 538, 8 Νοεμ. 1914 και αρ. 548, 17 Ιαν. 1915. Ολόκληρη η μετάφραση θα εκδοθεί από το ΕΛΙΑ σε αυτοτελή έκδοση το 2001. Το έργο θα μεταφραστεί επίσης από τον Κωνσταντινοπολίτη Όμηρο Μπεκέ και θα εκδοθεί στην Αθήνα το 1939 (εκδ. Καραβιάς) (Βλ. Γ. Σιδέρης, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα». *Νέα Εστία*, τόμ. 60, αρ. 705, 15 Νοεμ. 1956, σ. 1548). Απόσπασμα της μετάφρασης αυτής που αναφέρεται στην Ελληνική Επανάσταση δημοσιεύεται στα *Αιολικά Γράμματα*, τόμ. 18, αρ. 102, Μάιος-Ιούν. 1988, σσ. 65-66.

<sup>106</sup> Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*. Κέδρος, Αθήνα 1983.

<sup>107</sup> *Κόσμος* (Σμύρνη), αρ. 47, 1 Δεκ. 1910, σσ. 446-448 κ.ε. (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 100, αρ. 34) και αρ. 50, 15 Ιαν. 1911, σσ. 28-29 κ.ε. (*ό.π.*, σ. 111, αρ. 3.1).

<sup>108</sup> Πρόκειται για την πρώτη μετάφραση του έργου. Δύο ακόμα μεταφράσεις του θα εκδοθούν πολύ αργότερα, η πρώτη με τίτλο *Οι πιστωτές* σε μετάφραση από τον Ιάνη Λο Σκόκκο, Μαρής, (Αθήνα 1978) και η δεύτερη με τίτλο *Οι δανειστές* από τον Μάριο Πλωρίτη (Καστανιώτης, Αθήνα 1994).

<sup>109</sup> Για τον συγγραφέα απαντώνται σε περιοδικά της Σμύρνης τα

εξής δημοσιεύματα: «Μελετηρός Φιλίστωρ. Μεγάλοι νεκροί. Ο θάνατος του Τολστόη». *Αριστοτέλης*, έτος Α', αρ. 9-10, Νοέμ.-Δεκ. 1910, σσ. 515-516. «Λέων Τολστόι», *Εραμιστής*, έτος Α', αρ. 10, Δεκ. 1910, σ. 591-596. Paul Bourget, «Ο Τολστόι και το έργο του», *ό.π.*, σσ. 597-603. Max Nordau, «Ο τολστοϊσμός», Μετ. Άγγελος Βλάχος, *ό.π.*, έτος Β', αρ. 2, Φεβρ. 1911, σσ. 90-94. Βλ. επίσης: Αναστ. Ασημακόπουλος «Από το πάνθεον των μεγάλων ανδρών: ο Τολστόι. *Απ' όλα* (Κ/πολη), έτος Α', αρ. 13, 14 Νοεμ. 1910, σ. 150. Αλέξανδρος Μελίδης, «Το κοινωνικό και πολιτικό ιδεώδες του Τολστόι», *ό.π.*, αρ. 14, 21 Νοεμ. 1910, σ. 164, αρ. 15, 28 Νοεμ. 1910, σ. 172, αρ. 16, 5 Δεκ. 1910, σ. 184, αρ. 17, 12 Δεκ. 1910, σ. 196, αρ. 18, 19 Δεκ. 1910, σ. 207, αρ. 22, 15 Ιαν. 1911, σ. 259.

<sup>110</sup> Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 248, αρ. 201. Δημοσιεύεται επίσης στο περ. *Χρονικά* (Κ/πολη) αρ. 11, 1 Ιαν. 1912, σσ. 127-131 κ.ε. (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 121, αρ. 3.2). Ως μεταφραστές μνημονεύονται οι Νίκος Κασρινός και Όμηρος Μπεκές (*ό.π.*).

<sup>111</sup> Ερμής Μουρατίδης, *Το ποντιακό θέατρο: Μικρασιατικός Πόντος 1850-1922*. Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 1991, σσ. 23 και 133.

<sup>112</sup> Το έργο θα δημοσιευτεί και στο περιοδικό *Ζωή* (Κ/πολη), αρ. 1-2, Ιαν.-Φεβρ. 1921, σσ. 17-39 (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 189, αρ. 3.2).

<sup>113</sup> Λ. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Χάουπμαν 1899-1984 και Χόφμανσταλ 1901-1986*, Θεσσαλονίκη 1988.

<sup>114</sup> Βλ. περίπτωση του Lesage και του Klopstock. Έπίσης ενδεικτικά Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, (1909) σ. 89, (1911) σσ. 111-112, (1913), σσ. 130-131, (1915) σ. 143, κ.ο.κ.

προσθεθεί ως ειδικός συνεργάτης ο Γεώργιος Ξανθόπουλος, στον οποίο θα περιέλθει η έκδοση του περιοδικού από τον έβδομο τόμο, το 1882, αφού μεσολαβήσει η έκδοση του έκτου τόμου την ίδια χρονιά με εκδότη τον Κωνσταντίνο Α. Ξανθόπουλο και ειδικό συνεργάτη τον Γεώργιο Ξανθόπουλο.

Στο εισαγωγικό σημείωμα του περιοδικού που υπογράφουν οι αρχικοί εκδότες στις 17 Ιουνίου 1880, με σαφήνεια υπογραμμίζεται η σημασία της έκδοσής του για τον ελληνικό πολιτισμό τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή και διατυπώνονται οι στόχοι του. Σε μία εποχή που το έθνος *αναμφισβητήτως* εργάζεται με όλες τις δυνάμεις του για να καταλάβει τη θέση που του αρμόζει μεταξύ των *πεπολιτισμένων* ευρωπαϊκών κρατών *προς αποπεράτωσιν του οσημέραι υψουμένου οικοδομήματος* απαιτείται, πέρα από την τακτοποίηση του υπάρχοντος πολιτισμικού υλικού, ο εμπλουτισμός του με νέα δημιουργήματα, ιδιαίτερα στον τομέα της καλλιτεχνίας, όπου *ελαχίστη φροντίς δυστυχώς κατεβλήθη μέχρι τούδε, είτε περί συλλογής νέου υλικού, είτε περί κατάταξως του ευτελούς επισεσωρευμένου*. Ειδικότερα όσον αφορά το θέατρο διαπιστώνεται ότι από την εποχή της εθνικής παλιγγενεσίας ουδεμία ορατή πρόοδος έχει παρατηρηθεί. Η απουσία σχολής υποκριτικής και το περιορισμένο δραματολόγιο έχουν καταδικάσει το θέατρο σε μαρασμό.

Στην εποχή λοιπόν αυτή της αναζήτησης από τους ελληνικούς θιάσους νέου ρεπερτορίου η *Θεατρική Βιβλιοθήκη* έρχεται με την έκδοσή της να συμβάλλει στον εμπλουτισμό του, δημοσιεύοντας τα καλύτερα θεατρικά δημιουργήματα των *ξένων και ομογενών συγγραφέων* και φιλοδοξώντας να δημιουργήσει *μιαν ακεραίαν συλλογήν των έργων αυτών*.<sup>115</sup>

Τοποθετώντας τον υψηλό αυτό στόχο και γνωρίζοντας ότι τα σημαντικότερα έργα των ξένων κλασικών είχαν ήδη μεταφραστεί, οι εκδότες του περιοδικού θα αναζητήσουν από την ευρωπαϊκή δραματογραφία αμετάφραστα μέχρι τότε θεατρικά έργα. Αναλαμβάνουν λοιπόν μία ρηξικέλευθη πρωτοβουλία προώθησης της μετάφρασης προκειμένου να συγκεντρωθεί κατάλληλο υλικό για τα τεύχη του περιοδικού.

Ποια ήταν η διαδικασία που ακολουθήθηκε για τη συγκέντρωση μεταφράσεων δεν αποσαφηνίζεται. Η κατάρτιση καταλόγου με 135 συνολικά τίτλους<sup>116</sup> προς μετάφραση, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι εκδότες είχαν προεπιλέξει τα έργα που τους ενδιέφεραν να μεταφραστούν και ίσως είχαν φροντίσει για τη συγκέντρωση των κειμένων τους στο πρωτότυπο. Όμως δεν γνωρίζουμε εάν ανέθεταν τη μετάφραση σε ανθρώπους των γραμμάτων ή απλώς συγκέντρωναν μεταφράσεις που αυτοί είχαν ήδη επεξεργαστεί. Πάντως ως κριτήριο για τη δημοσίευσή τους είχε οριστεί η επιτυχής ή όχι απόδοση του κειμένου. Όσες μεταφράσεις κρίνονταν αδόκιμες, δεν έβλεπαν το φως της δημοσιότητας.<sup>117</sup>

Μέχρι το 1883 που κλίνει το περιοδικό μεταφράστηκαν συνολικά 39 έργα χωρισμένα σε εννέα τόμους,<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Βλ. πρόλογο στη *Θεατρική Βιβλιοθήκη ήτοι Συλλογή των εκλεκτοτέρων τραγωδιών, δραμάτων και κωμωδιών πρωτοτύπων τε και εκ μεταφράσεων εκδιδομένη κατά τριμηρίαν υπό Ν. Μ. Στεφάνου, Α. Μπαλάνου και Ι. Χατζηπέτρου*, Έτος Α', Τόμ. Α', Εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Ε. Καγιόλ, 1880, σσ. α'-γ'.

<sup>116</sup> Βλ. κατάλογο δημοσιευθέντων και δημοσιευθησομένων δραματικών έργων, *ό.π.*, τόμ. Δ', σσ. α'-β'.

<sup>117</sup> Βλ. πρόλογο, *ό.π.*, τόμ. Α', σ. γ'.

<sup>118</sup> Τόμος Α': *Η επαίτις* των Bourgeois και Masson, *Η παιδοκλόπος* των Grangé και Thiboust, *Το μαρτύριον της καρδιάς* των Séjour και Brésil, *Ιωσίας ο ακοφύλαξ* των Fournier και Meyer. Τόμος Β': *Οθέλλος* του Shakespeare, *Η Βραζιλιανή* του

Meurice, *Τα πνεύματα* του Ν. Καπιγιολλάση, *Ο ναύτης Βερτρύμ* του Bouchardy, *Ο σύζυγος της χήρας*, *Η σάλπιγξ της β' παρουσίας* του Ν. Καπιγιολλάση. Τόμος Γ': *Ο άγγελος του μεσονυκτίου* των Barrière και Thiboust, *Ιωάννα Γρέυ* των Nus και Brot, *Η ποιμενίς των Άλπεων* των Desnoyer και Dennery, *Είνε τρελλή* του Melesville, *Ο κυανός μανδύας* του Ν. Καπιγιολλάση. Τόμος Δ': *Γάμοι του Αττίλα* του Bornier, *Φίλιππος ο Β'* του Cormon, *Γάσπαρος ο αλιεύς* του Bouchardy, *Δάφνη* του Μ. Κουτούβαλη, *Η δέησης των ναυαγών* των Dennery και Dugué. Τόμος Ε': *Χαίρε, Μαρία* των Dennery και Lafitte, *Μαρίων Δελόμ* του Hugo, *Οι λησταί* του Schiller. Τόμος ΣΤ': *Σωσάνα* *Ίμπερτ* των Brisebarre και Nus, *Ο γέρω-δεκανεύς* των Dennery και Dumanoir, *Το ένσαρκον άγαλμα* του Cicconi, *Δαλιδά* του

όπου δημοσιεύτηκαν συνολικά 44 έργα<sup>119</sup> στην πλειονότητά τους μυθιστορηματικά δράματα γνωστών συγγραφέων του γαλλικού μελοδράματος Bourgeois, Dennery, Bouchardy, Cormon κ.ά.<sup>120</sup> Ανάμεσά τους παρεισφρύνουν ο *Μεμφίμοιος* του Goldoni, οι *Λησταιί* του Schiller, ο *Κλαβίγιος* του Goethe, ο *Θθέλλος* του Shakespeare και η *Μαριών Δελόριμ* του Hugo, καθώς και ελάχιστα ελληνικά.

Κύριοι μεταφραστές της σειράς ήταν ο Κωνσταντίνος και ο Γεώργιος Ξανθόπουλος, επίσης ο Φωκίων Βουτσινάς, καθώς και άλλοι λόγιοι από την Ελλάδα<sup>121</sup> και την Ανατολή.<sup>122</sup> Το περιοδικό, απευθυνόμενο σ' ένα ευρύτερο «λαϊκό» κοινό λόγω του μελοδραματικού περιεχομένου του, γνώρισε εκδοτική επιτυχία.<sup>123</sup> Από την άλλη αξίζει να τονιστεί η ιδιαίτερα θετική συμβολή του *εις την ανάπτυξιν της αισθητικής του ελληνικού δημοσίου και εις την μύσιν αυτού εις την νεωτέραν ευρωπαϊκήν φιλολογικήν κίνησιν και ιδία την του θεάτρου*.<sup>124</sup>

Μια άλλη ενότητα που συμπληρώνει την εικόνα της μεταφραστικής δραστηριότητας στην ελληνόφωνη Ανατολή αποτελούν οι μεταφράσεις θεατρικών έργων που πραγματοποιήθηκαν, όπως μαρτυρούν διάφορες πηγές, όμως δεν εκδόθηκαν, ούτε δημοσιεύθηκαν ποτέ, με αποτέλεσμα να μη διασωθούν ως κείμενα, ώστε να μπορούν να μελετηθούν.

Είναι πολλές οι μεταφράσεις που εμπίπτουν στην κατηγορία αυτή. Από αυτές αξίζει να αναφερθεί η έμμετρη μετάφραση της τραγωδίας *Ειρήνη* (*Irène*, 1778) του Βολταίρου από τον Γ. Φραντζή που διαβάζεται από τον ίδιο δημόσια σε εκδήλωση του Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου «Όμηρος» στη Σμύρνη, στις 12 Φεβρ. 1878.<sup>125</sup> Επίσης οι μεταφράσεις από τον Νικ. Π. Ποτηράκη του *Αριστοδήμου* του Μόντι και του έργου *Πατράλιος και Εστιάς* του Alesandro Verri (1741-1816), που αναγγέλλονται στον τύπο,<sup>126</sup> η μετάφραση από τον Αλέξανδρο Σταματιάδη του *Πολυνείκη* του Αλφιέρι, που παίζεται στην Κ/πολη το 1870 από το θίασο «Αισχύλο»<sup>127</sup> των Π. Σούτσα - Διον. Ταβουλάρη και από ερασιτέχνες,<sup>128</sup> καθώς και οι μεταφράσεις του έργου *Νύμφη της Αβύσου* του Byron από τον Κ. Π. Υάκινθο<sup>129</sup> το 1846 και του

Feuillet, *Ιωάννα των δακρύων και Ιωάννα των γελώτων* των Dumanoir και Keraniou, *Περιπέτεια εφημεριδογραφίας*. Τόμος Ζ': *Τα ορφανά της Ενετίας* του Garand, *Οι αδιάφοροι* του Gaspard, *Η χαρτομάντις* των Foucher και Dennery, *Ο πολυμέγανος ευπατριδής* του Ferrier, *Ο μεμφίμοιος* του Goldoni. Τόμος Η': *Ο ταχυδακτυλογράφος* των Dennery και Brésil, *Ο δήμιος της Ενετίας* του Bourgeois, *Δον Καίσαρ τον Βαζάν* των Dumanoir και Dennery, *Γαλάτεια* του Σπ. Βασιλειάδη, *Κακή ώρα* του Δ. Κορομηλά. Τόμος Θ': *Η δέσπονα της Λυών* του Lytton, *Κλαβίγιος* του Goethe, *Γαλιλαίος* του Montecini, *Ο λιθοξόος* του A. Dumas, *Ο υιός της Κοραλίας* του Delpit.

<sup>119</sup> Από τα 44 έργα, τα 5 ήταν ελληνικά.

<sup>120</sup> Γ. Σιδέρης, «Το μυθιστορηματικό δράμα», στην *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου: 1794-1944*, Τόμ. Α', Καστανιώτης, Κέντρο Μελέτης Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο, Αθήνα 1990, σσ. 140-144. Βλ. επίσης Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Μυθιστορηματικά δράματα*, στο: *Ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Τόμ. Α', ό.π., σσ. 163-192. Ο Δημ. Σπάθης προτείνει και υποστηρίζει τη χρήση του όρου «μελοδράμα». Βλ. Δημ. Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», στον τόμο: *Μελοδράμα: Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Επμ. Σάββας Πατσάλιδης, Αναστασία Νικολοπούλου, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2001, σσ. 165-226.

<sup>121</sup> Από τον ελλαδικό χώρο ο Χαρ. Άννινος, ο Άγγελος Βλάχος, ο Μ. Ν. Δαμράλης, ο Διον. Π. Λάμπρος, ο Α. Γ. Σκαλίδης και ο Παν. Τυπάλδος.

<sup>122</sup> Από την Κ/πολη ο Λάμπρος Ενυάλης, ο Ι. Α. Ζερβουδάκης, ο Σπυρ. Ματσούκης, η Ρωξάνη Τσιγαλάκη, ο Ν. Μ. Στεφάνου, ο Α. Χ. Στεφόπουλος, από τη Βάρνα Σπυρ. Δαλλαπόρτας, από την Βηρυττό ο Ν. Καπιγιολλάσης.

<sup>123</sup> Βλ. δημοσιεύματα με σχετικές κρίσεις των εφημερίδων στη *Θεατρική Βιβλιοθήκη*, ό.π., έτος Β', τόμ. Η', Εν Κωνσταντινουπόλει, 1882, σσ. 183-195.

<sup>124</sup> *Νέα Εφημερίς* (Αθήνα), 24 Αυγ. 1992 (ό.π., σ. 195).

<sup>125</sup> *Νέα Σμύρνη* (Σμύρνη), 11 Φεβρ. 1878 (Βλ. Αρχείο αποδελτιωμένου τύπου Ινστιτούτου Μεσογειακών Μελετών, Ρέθυμνο Κρήτης).

<sup>126</sup> *Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς* (Κ/πολη), αρ. φ. 678, 5 Ιουν. 1863.

<sup>127</sup> *Κωνσταντινούπολις*, αρ. φ. 772, 14 Μαρτ. 1870 (Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., τόμ. Β', σ. 30).

<sup>128</sup> Παίζεται από ερασιτέχνες στη Λέσχη «Μνημοσύνη» στις 20 και 25 Μαρτ. 1970 (*Νεολόγος*, αρ. φ. 611, 19 Μαρτ. 1870 και αρ. φ. 613, 24 Μαρτ. 1870. Βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σ. 33).

<sup>129</sup> Ο Κ. Π. Υάκινθος αναγγέλλει από τη Μυτιλήνη την έμμετρη μετάφραση του έργου (*Αμάλθεια*, 12-1-1846, σ. 4). (Αρχείο αποδελτιωμένου τύπου, ό.π.).

Έγμοντ του Γκαίτε από τον Ανδρέα Σπαθάρη,<sup>130</sup> καθηγητή της Σχολής της Χάλκης, που παίζεται από τον Παντελή Σούτσα το 1863 στο θέατρο «Ναούμ».<sup>131</sup> Ακολουθούν μυθιστορηματικά δράματα του συρμού, που παίζονται από περιοδεύοντες θιάσους σε μεταφράσεις που τους παραχωρούν λόγιοι και δημοσιογράφοι που στηρίζουν το ελληνικό θέατρο, όπως οι Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος,<sup>132</sup> και Κλεάνθης Τριαντάφυλλος<sup>133</sup> στην Κ/πολη, Λουκάς Νικολαΐδης,<sup>134</sup> Αιμιλία Κτενά Λεοντιάς<sup>135</sup> και Φωκίων Βουτσινάς<sup>136</sup> στη Σμύρνη για να μνημονεύσουμε τους σημαντικότερους.

Τελειώνοντας μπορούμε να συνοψίσουμε σε τέσσερις τους λόγους για τους οποίους οι καταγινόμενοι με τη μετάφραση, λόγιοι, δημοσιογράφοι, εκπαιδευτικοί και ηθοποιοί, θα ασχοληθούν με το αντικείμενο αυτό: α) ο εμπλουτισμός του ρεπερτορίου των θιάσων με έργα στην ελληνική γλώσσα, για λόγους καθαρά πρακτικούς, την παράστασή τους δηλ. στη σκηνή. Τις μεταφράσεις αυτές υπογράφουν συνήθως ηθοποιοί και δημοσιογράφοι που στηρίζουν την προσπάθεια αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου, β) η ενημέρωση του ελληνικού αναγνωστικού κοινού για τα έργα της ευρωπαϊκής δραματουργίας και γενικά η προσπάθεια διεύρυνσης του ελληνικού πνευματικού ορίζοντα, στοχοθεσία συνήθως των λογίων, γ) η ανάδειξη της παιδαγωγικής και διδακτικής αξίας των έργων στην οποία προσβλέπουν οι μεταφραστές εκπαιδευτικοί και δ) ο πειραματισμός στο μεταφραστικό εγχείρημα ως εξάσκηση στην ξένη γλώσσα και απόδοσή της στην ελληνική. Αυτές οι μεταφραστικές απόπειρες που άλλοτε δημοσιεύονται ολόκληρες και άλλοτε αποσπασματικά (μεταφράσεις-σχεδιάσματα), πρέπει να αποδοθούν σε νέους ανθρώπους που συνήθως κρύβουν την ανωνυμία τους πίσω από αρχικά.

Γενικά πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι, μέσα από τα προλογικά κείμενα των μεταφραστών, όπου αυτά υπάρχουν, καθίσταται σαφής η ενσυνείδητη επιθυμία τους να συμβάλλουν με το έργο τους στην ευρύτερη πολιτιστική ζωή του Ελληνισμού. Ας μνημονεύσουμε εδώ μερικά ονόματα μεταφραστών, γιατί ο χώρος δεν μας επιτρέπει να αναφερθούμε σ' αυτούς διεξοδικά, τον εξέχοντα μεταφραστή του Μολιέρου, Κωνσταντίνο Οικονόμο των εξ Οικονόμων, καθηγητή στις Κυδωνιές και τη Σμύρνη, τους Σμυρνιούς, Κων/νο Αμηνρά, Ισιδωρίδη, Ι. Σκυλίτη, Φωκίωνα Βουτσινά, τους Κ/πολίτες Ιωάννη Ραπτάρχη μεταφραστή του Ουγκώ, Πανταλέοντα Καβάφη μεταφραστή του Σαίξπηρ, Σταύρο Βουτυρά, Ιωάννη Καμπούρογλου, Αλέξανδρο Σταματιάδη,<sup>137</sup> τους εκ Πόντου Κωνσταντίνο και Γεώργιο Ξανθόπουλο κ.ά., που με τα κείμενά τους συγκρότησαν μια πλούσια μεταφραστική παραγωγή το 19<sup>ο</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην ελληνόφωνη Ανατολή, συνεχίζοντας τα πρωτοποριακά βήματα των μεταφραστών του νεοελληνικού διαφωτισμού και εμπλουτίζοντας την ελληνική θεατρική βιβλιογραφία με νέα έργα αλλά και την ελληνική βιβλιογραφία γενικότερα.

<sup>130</sup> Ελευθ. Κασιάνης, *Ανδρέας Σπαθάρης, ο φαναριώτης, ο δάσκαλος του γένους και ο ποιητής: 1837-1901*. Αθήνα 1976 (Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 13).

<sup>131</sup> *Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς*, αρ. φ. 719, 26 Οκτ. 1863 (*ό.π.*).

<sup>132</sup> Ο Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος μετέφρασε τα έργα *Ο πατήρ Μαρσιάλ* του Α. Delpit (*Νεολόγος*, αρ. φ. 4673, 29 Νοεμ. 1884) και *Αι μαρμάρια κόραι* των Barrière και Thiboust (*ό.π.*, αρ. φ. 5813, 5 Νοεμ. 1888) που παίχτηκαν στην Κ/πολη (βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 395 και 436), το δεύτερο και στη Σμύρνη (Χρ. Σολομωνίδης, *ό.π.*, σ. 147).

<sup>133</sup> Ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος μετέφρασε το *Δράμα εν οικονομεία* των Jules Barbier και Michel Carré (*Νεολόγος*, αρ. φ. 4642, 20 Οκτ. 1884).

<sup>134</sup> Ο Σμυρναίος λόγιος Λουκάς Νικολαΐδης μετέφρασε τα *Χρήματα* (Money, 1840) του Lytton (Χρ. Σολομωνίδης, *ό.π.*, σ. 310)

και τον *Μάυρον ιατρόν* των Bourgeois και Dumanoir (*Αμάλθεια*, 20 Ιαν. 1879. Βλ. Αρχείο αποδελτιωμένου τύπου, *ό.π.*).

<sup>135</sup> Η λογία Αιμιλία Κτενά Λεοντιάς μετέφρασε το δράμα *Γερμαίνη ή αι δύο αντίπαλοι* των Denney και Cremier που παίχτηκε στη Σμύρνη το 1881 από το θίασο του Δ. Αλεξιάδη (*Νέα Σμύρνη*, 27 Νοεμ. 1881. Βλ. Αρχείο, *ό.π.*).

<sup>136</sup> Ο Φωκίων Βουτσινάς διασκεύασε για το θέατρο το μυθιστόρημα *Ο περιπλανώμενος Ιουδαίος* του Eugène Sue που εκδόθηκε στη Σμύρνη (*Σμύρνη*, 31 Ιαν. 1875), όμως η έκδοση του λανθάνει, επίσης τους *Τρεις σωματοφύλακες* του Αl. Dumas που παίχτηκαν στο θέατρο *Αλάμβρα* της Σμύρνης στις 4 και 5 Σεπτ. 1882 (*Νέα Σμύρνη*, 4 Σεπτ. 1882. Βλ. Αρχείο, *ό.π.* Βλ. επίσης Χρ. Σολομωνίδης, *ό.π.*, σ. 301).

<sup>137</sup> Για τον Αλέξανδρο Σταματιάδη βλ. τώρα Δημ. Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», *ό.π.*, σσ. 193-202.



ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

ΕΥΡΩΠΑΙΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ:  
Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 19<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ\*

**Α**πό τα πρώτα κιόλας βήματά τους, και μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι Έλληνες ηθοποιοί δεν έπαψαν να οραματίζονται την αναγωγή του επαγγέλματός τους σε ευυπόληπτη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Για να το κατορθώσουν όμως αυτό, έπρεπε πρώτα απ' όλα να βελτιώσουν αισθητά το επίπεδο της υποκριτικής τους ικανότητας.

Η εκπαίδευση νέων ηθοποιών στο εξωτερικό ήταν η λύση που διαρκώς προβαλλόταν ως η πλέον ενδεδειγμένη. Ωστόσο δεν ήταν μόνο τα γλωσσικά και τα οικονομικά εμπόδια που ορθώνονταν, ακυρώνοντας κάθε φορά την πραγμάτωση του παραπάνω εγχειρήματος. Η αλήθεια είναι πως και στη Δυτική Ευρώπη την ίδια εποχή η θεατρική εκπαίδευση ήταν σχεδόν ανύπαρκτη και το ουσιαστικό διδασκαλείο παρέμενε το σανίδι. Όμως οι αυτοδίδακτοι ηθοποιοί μπορούσαν εκεί να υπερηφανεύονται πως η παράδοση που είχαν δημιουργήσει ήταν σε θέση να γεννήσει άριστους πρωταγωνιστές διεθνούς εμβέλειας. Αυτοί που αναγνωρίζονταν ως ηγέτες καθόριζαν με το παράδειγμά τους το ερμηνευτικό πρότυπο της εποχής. Και από τη νέα γενιά που μαθήτευε κοντά τους, όσοι ξεχώριζαν, στηρίζονταν μεν στην παράδοση, αλλά συνάμα τολμούσαν να δοκιμάσουν νέους δρόμους, βοηθώντας έτσι το υποκριτικό ύφος να εξελιχθεί.

Ένα αντίστοιχο σχήμα όμως δεν ήταν δυνατόν να εφαρμοστεί με επιτυχία στον ελληνικό χώρο. Από τη στιγμή που τα πάντα ξεκινούσαν από το μηδέν, οι Έλληνες ηθοποιοί δεν είχαν εθνικά πρότυπα προς μίμηση και βελτίωση. Το προβληματικό και αργό ξεκίνημα του επαγγελματισμού έκανε ακόμα πιο δύσκολα τα πράγματα, με αποτέλεσμα ο μειωτικός χαρακτηρισμός του αυτοδίδακτου να κατατρέχει τους Έλληνες ηθοποιούς μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η επαφή με ξένους θιάσους ήταν ένας από τους λίγους τρόπους μαθητείας που είχαν στη διάθεσή τους οι εργάτες της ελληνικής σκηνής. Η παρακολούθηση παραστάσεων μπορεί να λειτουργήσει ως σχολείο υποκριτικής, χωρίς αυτό να σημαίνει πως η πρόοδος των μαθητών είναι πάντα εξασφαλισμένη. Έτσι κι αλλιώς όμως, τα ξένα σχήματα που επισκέπτονταν το Ελληνικό Κράτος σε ετήσια βάση από το 1840 ανήκαν στον χώρο του μουσικού θεάτρου. Ούτε η ιταλική όπερα ούτε και το γαλλικό μουσικό θέατρο αποτελούσαν το πρότυπο που θα μπορούσε να βοηθήσει ουσιαστικά τους Έλληνες ηθοποιούς.

\* Τα αποσπάσματα του αθηναϊκού ημερήσιου και περιοδικού Τύπου που περιέχονται στην παρούσα ανακοίνωση αντλήθηκαν από το αρχείο του ερευνητικού προγράμματος Ιστορίας

του Νεοελληνικού Θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών.

ούς να βελτιώσουν την τεχνική τους και να εναρμονίσουν το υποκριτικό τους ύφος με το ευρωπαϊκό. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι λίγες επισκέψεις των ξένων δραματικών θιάσων στην Αθήνα συνιστούσαν τον πιο αποτελεσματικό τρόπο επικοινωνίας των Ελλήνων ηθοποιών με την ερμηνευτική παράδοση του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Η ανακοίνωση αυτή εξετάζει τις επισκέψεις παρόμοιων θιάσων, επικεντρώνοντας την προσοχή της στο ύφος των παραστάσεων και στις επιδράσεις που δέχτηκε το ελληνικό θέατρο στον τομέα της υποκριτικής, κυρίως από το 1887 μέχρι και το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν οι εν λόγω επισκέψεις πυκνώνουν.

Το θριαμβευτικό πέραςμα της Αδελαΐδας Ριστόρι (Adelaide Ristori, 1822-1906) από την Αθήνα το 1865<sup>1</sup> έμεινε χωρίς άμεση συνέχεια.<sup>2</sup> Ο επόμενος διάσημος Ευρωπαίος πρωταγωνιστής, ο Κονσταντ-Μπενουά Κοκλέν (Constant-Benoît Coquelin, 1841-1909) δεν έρχεται παρά μόλις το 1887. Οι δύο μόνο παραστάσεις που έδωσε δεν υποστηρίχθηκαν από το κοινό, με αποτέλεσμα να μείνει παροϊμιώδης η οργισμένη του αναχώρηση από τη χώρα.<sup>3</sup> Ένας από τους λόγους της αποτυχίας του πρέπει να ήταν και η πολύ κακή κατάσταση στην οποία βρισκόταν πια το μοναδικό ακόμα στεγασμένο θέατρο της Αθήνας, το θέατρο Μπούκουρα, στο οποίο και υποχρεώθηκε να εμφανιστεί. Το Νέο Δημοτικό Θέατρο εγκαινιάστηκε την επόμενη χρονιά δημιουργώντας έτσι πιο ευνοϊκές συνθήκες για τους μελλοντικούς επισκέπτες. Πράγματι, ο Ερνέστο Ρότσι (Ernesto Rossi, 1829-1896), ο πρώτος Ευρωπαίος δραματικός ηθοποιός που δρασκελίζει το κατώφλι το 1889, αφήνει άριστες εντυπώσεις. Θα ακολουθήσει το 1893 η μεγάλη Σάρα Μπερνάρντ (Sarah Bernhardt, 1844-1923) και έξι χρόνια αργότερα, στις αρχές του 1899, η Ελεονόρα Ντούζε (Eleonora Duse, 1859-1924), και στο τέλος του ίδιου χρόνου ο Ζαν-Σουλλύ Μουνέ (Jean-Sully Mounet, 1841-1916).

Δεν χωράει αμφιβολία πως τα χρόνια αυτά η Αθήνα φιλοξενεί μερικά από τα πιο λαμπρά δείγματα του ευρωπαϊκού Βεντετισμού. Ωστόσο το ξαφνικό ενδιαφέρον που δείχνουν οι περιοδεύοντες αστέρες για την ελληνική πρωτεύουσα πρέπει μάλλον να αποδοθεί στην ασταθή θέση στην οποία είχαν βρεθεί εξαιτίας των εξελίξεων που συντελούνταν στο ευρωπαϊκό θέατρο, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1880.

Ο θιάσος του δούκα του Σαξ Μάινιγκεν από τη μια, με τις εκτεταμένες περιοδείες του ανά την Ευρώπη, και η εξάπλωση του κινήματος των Ελεύθερων Θεάτρων από την άλλη, είχαν καταφέρει μέσα σε λίγα χρόνια να υπονομεύσουν αισθητά το κύρος των μεγάλων πρωταγωνιστών, με την ολομέτωπη επίθεση που είχαν εξαπολύσει ενάντια στις αντιλήψεις και τις πρακτικές του Βεντετισμού. Η εστίαση του ενδιαφέροντος στις ιδέες του συγγραφέα, η κατάργηση του πρωταγωνιστή και η δημιουργία παραστάσεων συνόλου, η ανάδειξη του σκηνοθέτη και η προσέγγιση του ψυχολογικού ρεαλισμού, όλα έρχονταν σε άμεση αντίθεση με τις αρχές του Βεντετισμού· δηλαδή με την επιλογή έργων που υπηρετούσαν αποκλειστικά την προβολή του πρωταγωνιστή, το στήσιμο της παράστασης με τρόπο που μόνο αυτός να αναδεικνύεται και το υποκριτικό ύφος που ως αυτοσκοπό είχε τον εντυπωσιασμό και τη συγκίνηση των θεατών.

<sup>1</sup> Οι παραστάσεις της Ριστόρι: Σα. 9 Γενάρη 1865: Ernest Legouvé, *Μήδεια* (*Παλιγγενεσία*, 11 Γενάρη 1865). Κυ. 10 Γενάρη 1865: [Emile de Girardin], *Ιουδήθ* (*Παλιγγενεσία*, 12 Γενάρη 1865). Τρ. 12 Γενάρη 1865: Jean Racine, *Φαίδρα* (*Παλιγγενεσία*, 12 Γενάρη 1865). Τε. 13 Γενάρη 1865: Vittorio Alfieri, *Μύρρα* (*Παλιγγενεσία*, 14 Γενάρη 1865). Πε. 14 Γενάρη 1865: *Μήδεια* (*Παλιγγενεσία*, 15 Γενάρη 1865).

<sup>2</sup> Ο επαναπατρισμός του Νικόλαου Λεκατσά το 1881, ύστερα α-

πό τη θητεία του στο βικτωριανό θέατρο, μπορεί να θεωρηθεί ο επόμενος διάλογος επικοινωνίας του ελληνικού θεάτρου με τις υποκριτικές συνήθειες του ευρωπαϊκού.

<sup>3</sup> Οι παραστάσεις του Κοκλέν: Τε. 9 Δεκέμβρη 1887: α) Théodore de Banville, *Γρηγοράς* β) Molière, *Κομφενόμενοι κερρασίτσι* γ) François Coppée, *Ο ναναγός* (μονόλογος), δ) Ernest Grenet-Dancourt, *Η ζωή* (μονόλογος). Πε. 10 Δεκέμβρη 1887: Emile Augier, *Η τυχοδιώκτις* (*Εφημερίς*, 10, 11 Δεκέμβρη 1887).



Παρ' όλα αυτά, η λάμψη κάποιων διεθνών αστέρων ήταν τόση, ώστε το σήμα κινδύνου που εξέπεμπαν οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας στην υπόλοιπη Ευρώπη να μην είναι ακόμη ευδιάκριτο στην Αθήνα. Έτσι, από το 1887 μέχρι και το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι Έλληνες ηθοποιοί έχουν για πρώτη φορά τη δυνατότητα να μελετήσουν συστηματικά το υποκριτικό ύφος του, έστω παρακμάζοντος, Βεντετισμού. Η ασάφεια που διέκρινε τα ερμηνευτικά πρότυπα των Ελλήνων ηθοποιών και η συνεχής αρνητική κριτική που δέχονταν για τις σκηνικές τους επιδόσεις οδηγούν στο εύλογο συμπέρασμα πως οι ξένες παραστάσεις αποτέλεσαν γι' αυτούς ένα ισχυρό παράδειγμα προς μίμηση. Επιπλέον, το ρεπερτόριο που οι Ευρωπαίοι αστέρες επέλεξαν για να παρουσιάσουν στην Αθήνα ήταν, στο μεγαλύτερο ποσοστό του, ήδη γνωστό στην Ελλάδα. Το γεγονός βοήθησε τις άμεσες συγκρίσεις ανάμεσα σε Έλληνες και ξένους ερμηνευτές, αλλά ταυτόχρονα έκανε και την αφομοίωση της ερμηνείας από πλευράς των Ελλήνων ευκολότερη.

Επιχειρώντας κανείς να διαμορφώσει μία εικόνα για τον τρόπο ερμηνείας των Ευρωπαίων πρωταγωνιστών, εύκολα διαπιστώνει πως αυτό που έκαναν στις λιγοστές εμφανίσεις τους στην Αθήνα ήταν να δίνουν κάθε βράδυ και από ένα ρεσιτάλ ερμηνείας. Με το βαρύ πυροβολικό του υποκριτικού τους οπλοστασίου και με έναν θίασο πρόθυμο να παραμείνει εξ ολοκλήρου στη σκιά του πρωταγωνιστή, επιδίδονται σε μία καλοστημένη επίδειξη υποκριτικής δεξιότητας. Εκείνο που προβάλλουν δεν είναι η πειστική ενσάρκωση ενός χαρακτήρα στο σύνολό του, αλλά η ικανότητα του εντυπωσιασμού σε συγκεκριμένες σκηνές, στις οποίες, μέσα από μία σειρά αριστοτεχνικών εφέ, αναδεικνύεται το ταλέντο τους. Οι σκηνές αυτές δίνουν τη δυνατότητα να επιδειχθεί το εύρος και η ποικιλία των εκφραστικών μέσων, η ευκολία και η ταχύτητα μεταπήδησης από τη μία συναισθηματική κατάσταση στην άλλη, και κυρίως η ένταση και η γνησιότητα των συναισθημάτων που βιώνει ο ηθοποιός επάνω στη σκηνή.

Η ποικιλία της έκφρασης αποτυπώνεται πρώτα απ' όλα στην απαγγελία: Παρά τα εξήντα του χρόνιου, ο Ερνέστο Ρότσι εντυπωσιάζει με την γκάμα και την εκφραστικότητα της φωνής του: «Τι κελάρυσμα, τι αηδών, τι φλοίσβος, τι ψιθύρισμα! Τι κεραυνός αφετέρου, οίον απήχημα απαίσιον και φρικτόν εν τη οργή και τη θυέλλη! Πού τας ευρίσκει τας απείρους εκείνας φωνητικὰς χορδὰς! Μα είναι δυνατόν ο λάρυγξ να εμπεριέχη τοιούτον ακένωτον πλήθος φωνών ομιλίας!».<sup>4</sup>

Ανάλογα σχόλια δημοσιεύονται για όλους σχεδόν τους ξένους επισκέπτες, οι οποίοι, έχοντας πλήρη επίγνωση της γοητείας που ασκούν στο κοινό οι εναλλαγές στην εκφορά του λόγου, φροντίζουν να προβάλλουν τις ικανότητές τους σε προσεχτικά επιλεγμένες σκηνές: Η Ελεονόρα Ντούζε ως Μαργαρίτα Γκοτιέ μέσα σε μία σκηνή προφέρει το όνομα του Αρμάνδου δεκατέσσερις φορές σε δεκατέσσερις διαφορετικούς τόνους.<sup>5</sup> Ο Ρότσι ως Ληρ, στη θέα της νεκρής Κορντέλιας αναφωνεί πέντε συνεχόμενες φορές τη λέξη «ποτέ» και ο ανταποκριτής της *Ακροπόλεως* σχολιάζει: «Αυτά τα πέντε “ποτέ” πώς απηγγέλησαν κ' εγώ δεν ενθυμούμαι. Ήσαν λυγμοί, ήσαν σπαραγμοί, ήσαν λέξεις από δάκρυα».<sup>6</sup> Πρόκειται για υπολογισμένη επίδειξη φωνητικής δεξιότητας, την οποία το κοινό εκτιμάει ιδιαίτερα.<sup>7</sup>

Η πλούσια σε τονισμούς και μελωδικότητα φωνή, «η ορχήστρα του λάρυγγος», όπως λέγεται για τη Σάρα Μπερνάρ,<sup>8</sup> συνδυάζεται με την αντίστοιχη ποικιλία απεικόνισης συναισθημάτων. Όμως εδώ προστίθεται ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο: η αιφνίδια εναλλαγή, η απότομη μετάπτωση από το ένα α-

<sup>4</sup> *Ακρόπολις*, 4 Μάη 1889.

<sup>5</sup> *Ακρόπολις*, 26 Γενάρη 1899.

<sup>6</sup> *Ακρόπολις*, 8 Μάη 1889.

<sup>7</sup> Ο Ρότσι ως Ληρ, αντιμετωπίζοντας τις δύο μεγαλύτερες κόρες

του, αντιδράει αρκετές φορές μόνο με το επιφώνημα «Μπα!» (*Ακρόπολις*, 8 Μάη 1889).

<sup>8</sup> *Το Άστρ*, 21-22 Απρίλη 1893.

κράιο συναίσθημα στο άλλο. Η επίδειξη της δεξιότητας αυτής θεωρείται απαραίτητη από κάθε ερμηνευτή: «Ο Μουνέ Σουλλύ υπήρξεν αμίμητος κατά τας σκηνάς των μεταπτώσεων και των διαταγμών. Αι σκηναί καθ' ας αντικρύζων το αγνόν της Δυσδαιμόνας βλέμμα καταλαμβάνεται και πάλιν υπό έρωτος, ον σπεύδει να πνίξη μόλις αναφαινόμενον η ακράτητος ζηλοτυπία, και η αμίμητος εκείνη σκηνή, καθ' ην το μεν αχαλίνωτον της εκδικήσεως πάθος τω επιβάλλει τον φόνον, ο δ' έρωσ τω εμπνέει τον διάπυρον και λυρικότατον θαυμασμόν του κάλλους της κοιμωμένης Δυσδαιμόνας, υπήρξαν το κατακόρυφον της τέχνης του Μουνέ Σουλλύ».<sup>9</sup>

Τα ίδια σημεία επισημαίνονται και για τον Ρότσι. Το μεγάλο του προσόν, σύμφωνα με την κριτική, είναι ότι στην ερμηνεία του αποτυπώνονται ταυτόχρονα «αι λεπτότεραι εκφράσεις της τρυφερότητας» και «αι λυσοωδέστεραι παραφοραί της ζηλοτυπίας».<sup>10</sup> Από τα δύο παραπάνω στοιχεία, εκείνο που φαίνεται πως συγκινεί και ενθουσιάζει περισσότερο είναι το δεύτερο. Το απώτερο ζητούμενο, σύμφωνα με τα υποκριτικά πρότυπα της εποχής, είναι η απεικόνιση του τραγικού πάθους. Οι «μυκηθμοί», οι «οργυμοί» και «το αγριωπόν του βλέμματος» του Ρότσι στον *Οθέλλο* αποπνέουν το «αθάνατον κάλλος της τραγικής υποκρίσεως».<sup>11</sup>

Οι σκηνές που περισσότερο προσφέρονται στον τομέα αυτό, όπου το πάθος του ερμηνευτή φθάνει στην κορύφωσή του, είναι εκείνες που οδηγούν στον θάνατό του. Η πιο χαρακτηριστική ίσως ένδειξη της αντίληψης που διέπει τις εισαγόμενες από την Ευρώπη παραστάσεις είναι η συχνότητα με την οποία οι πρωταγωνιστές τους πεθαίνουν επί σκηνης. Ο Ερνέστο Ρότσι αφήνει την τελευταία του πνοή στο σανίδι στα έξι από τα εννέα έργα που παρουσιάζει στην Αθήνα. Δύο φορές αυτοκτονεί, τη μία με δηλητήριο την άλλη με μαχαίρι, δύο φορές δολοφονείται ύστερα από μονομαχία και δύο πεθαίνει από γηραιά, τη μία με σαλεμένα τα λογικά του.<sup>12</sup> Η Σάρα Μπερνάρ πραγματοποιεί τέσσερις συνολικά εμφανίσεις: στις δύο πεθαίνει από φυματίωση και στη μία από δηλητήριο.<sup>13</sup>

Η στατιστική των υπολοίπων δεν είναι το ίδιο εντυπωσιακή, όμως κανείς δεν παραλείπει να εκπνεύσει μπροστά στο κοινό τουλάχιστον μία φορά. Δεν πρόκειται για μακάβρια ιδιοτροπία των Ευρωπαίων πρωταγωνιστών. Ο θάνατος επί σκηνης αποτελεί ένα από τα πιο αποτελεσματικά εφέ του Βενετισμού, καθώς δίνει τη δυνατότητα στον ηθοποιό να εκμεταλλευτεί ταυτόχρονα όλα τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω και που τον 19<sup>ο</sup> αιώνα θεωρούνταν συστατικά της μεγάλης ερμηνείας. Οι σκηνές αυτές γίνονται το πεδίο σύγκρισης και αξιολόγησης των ερμηνευτών. Έτσι, μέσα στο πλαίσιο

<sup>9</sup> *Εφημερίς*, 28 Σεπτέμβρη 1889.

<sup>10</sup> *Ακρόπολις*, 29 Απρίλη 1889. Άλλες στιγμές που επισημαίνονται στις ερμηνείες του Ρότσι: όταν ως Ληρ αντικρύζει την Κορντέλια (*Ακρόπολις*, 7 Μάη 1889), και ως Λουδοβίκος ΙΑ' λίγο πριν πεθάνει (*Παλιγγενεσία*, 1 Μάη 1889 και *Ακρόπολις*, 4 Μάη 1889).

<sup>11</sup> *Ακρόπολις*, 28 Απρίλη 1889.

<sup>12</sup> Οι παραστάσεις του Ρότσι: Τρ. 25 Απρίλη 1889: William Shakespeare, *Άμλετ* (*Ακρόπολις*, 26 Απρίλη 1889). Πε. 27 Απρίλη 1889: William Shakespeare, *Οθέλλος* (*Ακρόπολις*, 28 Απρίλη 1889). Σα. 29 Απρίλη 1889: Casimir Delavigne, *Λουδοβίκος ΙΑ'* (*Παλιγγενεσία*, 1 Μάη 1889). Τρ. 2 Μάη 1889: Paolo Giacometti, *Ο πολιτικός θάνατος* (*Εφημερίς*, 3 Μάη 1889). Πε. 4 Μάη 1889: William Shakespeare, *Οθέλλος* (*Ακρόπολις*, 5 Μάη 1889). Σα. 6 Μάη 1889: William Shakespeare, *Βασιλιάς Ληρ* (*Ακρόπολις*, 7, 8 Μάη 1889) Τρ. 9 Μάη 1889: William Shakespeare, *Ο έμπορος της Βενετίας* (*Ακρόπολις*, 10 Μάη 1889). Πε. 11 Μάη 1889: Alexandre Dumas (père), *Ο ηθοποιός Κην* (*Ακρόπολις*, 12 Μάη 1889). Σα. 13 Μάη 1889: William Shakespeare, *Μάκβεθ* (*Ακρόπολις*, 14 Μάη 1889). Τρ. 16 Μάη 1889: α) [Baudouin Daubigny & Maillard], *Οι δύο λοχία* β) *Μία σύζυγος 16 ετών* (*Ακρόπολις*, 16 Μάη 1889). Τε. 17 Μάη 1889: William Shakespeare, *Άμλετ* (*Επιθεώρησης*, 17 Μάη 1889).

<sup>13</sup> Οι παραστάσεις της Σάρα Μπερνάρ: Τε. 21 Απρίλη 1893: Alexandre Dumas (fils), *Η κυρία με τας καμελίας* (*Ακρόπολις*, 22 Απρίλη 1893). Πε. 22 Απρίλη 1893: Victor Sardou, *Τόσκα* (*Το Άστυ*, 23-24 Απρίλη 1893). Πα. 23 Απρίλη 1893: Henri Meilhac-Ludovic Halévy, *Φρον φρον* (*Ακρόπολις*, 25 Απρίλη 1893). Σα. 24 Απρίλη 1893: Auguste Eugène Scribe-Ernest Legouvé, *Αδριανή Λεκουβρέρ* (*Το Άστυ*, 25-26 Απρίλη 1893).

του ανταγωνισμού και της μάχης των εντυπώσεων, ο θάνατος δεν αρκεί να είναι πειστικός· πρέπει να είναι και πρωτότυπος.

Ένας από τους λόγους που ο Μουνέ Σουλλύ ενθουσίασε το κοινό της Αθήνας ήταν και ο «ιδιαιτέρως τρόπος των αυτοκτονιών» του στον *Οθέλλο*: «Υψοί την μάχαιράν του και δις καταφέρει αυτήν επί του στήθους και έπειτα βαδίζων μέχρι της κλίνης, ολισθαίνει εις τας μικράς της βαθμίδας, αποθέτει τον ασπασμόν και καταπίπτει έπειτα ύπτιος με ορθανοίκτους τους οφθαλμούς λευκούς καταλεύκους ως υελώδεις».<sup>14</sup> Στην ίδια σκηνή ο Ρότσι μαχαιρώνεται στο λαιμό. Στη συνέχεια εμφανίζεται στον χαιρετισμό «με την κυρτήν μάχαιραν εμπειτηγμένην εις τον λαιμόν του».<sup>15</sup>

Ακόμα και ο Ενρίκο Ντομινίτσι (Enrico Dominici, 1847-;), ο Ιταλός ηθοποιός που χωρίς μεγάλες περγαμηνές επισκέφθηκε την Αθήνα το καλοκαίρι του 1896, εντυπωσιάζει στον *Πολιτικό θάνατο* του Τζιακομέτι, όπου πεθαίνει από δηλητήριο. Τα στοιχεία που γοητεύουν το κοινό είναι: «Η συγκεκομμένη φωνή του, η ολίγον κατ' ολίγον καθισταμένη ασθενεστέρα, αι νευρικοί εκείνοι συστολαί των μελών αυτού, ο ουριστικός εκείνος και διαλείπων ρόγγος, οι υελώδεις οφθαλμοί, το πελιδνόν εκείνο πρόσωπον υπό την κεραυνοβόλον επίδρασιν της στρυχνίνης...».<sup>16</sup>

Στο εφέ του θανάτου ο Οθέλλος, η «εξιδανίκευσις του τραγικού πάθους», είναι για τους άνδρες ό,τι και η Μαργαρίτα Γκοτιέ για τις γυναίκες. Στον ρόλο αυτό η Σάρα Μπερνάρ πεθαίνει επί μία ολόκληρη πράξη, με έναν θάνατο αργό και βασανιστικό. Στη Φρου φρου, η οποία επίσης πεθαίνει από φυματίωση, φροντίζει να διαφοροποιήσει τις τελευταίες της στιγμές.<sup>17</sup>

Η εικόνα του θανάτου της στην *Κυρία με τας καμελίαις* γίνεται πιο παραστατική όταν σχολιάζεται σε συνδυασμό με την αντίστοιχη της Ελεονώρας Ντούζε. Η σύγκριση των δύο παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς τα συμπεράσματα που διατυπώνονται το 1899 απηχούν τις προτιμήσεις του κοινού σχετικά με το υποκριτικό ύφος, οι οποίες είχαν διαμορφωθεί με βάση τις προηγούμενες εμφανίσεις των ξένων αστέρων.

Όταν το κοινό της Αθήνας βλέπει την Ελεονόρα Ντούζε, διαπιστώνεται πως η Σάρα Μπερνάρ κουβαλάει «ολόκληρον το ρομαντικόν φόρτωμα του θανάτου».<sup>18</sup> Στο πρόσωπό της ήταν εμφανής η λευκή πούδρα. Σε όλη τη διάρκεια της τελευταίας πράξης επέτεινε τη συγκίνηση με τον συνεχή βήχα της. Στο χέρι της κρατούσε ένα μαντίλι, όπου η αιμόπτυση γινόταν φανερή στο κοινό. Τελικά, «απέθνησκεν εν αγωνία, με σπαραγμούς [και] με παραμορφώσεις».<sup>19</sup>

Αντίθετα η Ντούζε, «Δεν σπαράσσει επί της κλίνης της ως να είχε πάθει από κωλυκόπονον».<sup>20</sup> «Εδώ ούτε ψιμίθια, ούτε αιματωμένα μανδήλια, ούτε αίθουσα νοσοκομείου».<sup>21</sup> «Ουδ' άπαξ έβηξε κατά

<sup>14</sup> *Ακρόπολις*, 28 Σεπτέμβρη 1899. Οι παραστάσεις του Μουνέ Σουλλύ: Δε. 27 Σεπτέμβρη 1899: William Shakespeare, *Οθέλλος* (*Ακρόπολις*, 27, 28 Σεπτέμβρη 1899). Τρ. 28 Σεπτέμβρη 1899: Σοφοκλής, *Οιδίπους τύραννος* (*Ακρόπολις*, 29 Σεπτέμβρη 1899). Τε. 29 Σεπτέμβρη 1899: Pierre Corneille, *Σιδ* (*Ακρόπολις*, 30 Σεπτέμβρη 1899). Πε. 30 Σεπτέμβρη 1899: William Shakespeare, *Άμλετ* (*Ακρόπολις*, 1 Οκτώβρη 1899). Πα. 1 Οκτώβρη 1899: Σοφοκλής, *Οιδίπους τύραννος* (*Ακρόπολις*, 2 Οκτώβρη 1899).

<sup>15</sup> *Ακρόπολις*, 28 Απρίλη 1889. Ιδιαίτερα εντυπωσιακός υπήρξε ο Ρότσι και στη σκηνή του θανάτου του Ληρ: «...και εξηκολούθησε με σπαρακτικάς, με μισάς λέξεις, με θρήνον άναρθρον, απολήξαντα τέλος εις αγωνίαν εσχάτην και έπεσεν άπνους παρά

την Κορδηλίαν του [...]. 'Υπτιος ο βασιλεύς Ληρ, με το στήθος ασθμαίνον ακόμη από τας πολλές τρικυμίας που είχε μέσα του, με τον πώγωνα τον λευκόν προς τον ουρανόν, εξέπνευσεν, [...].»

<sup>16</sup> *Ακρόπολις*, 27 Μάη 1896.

<sup>17</sup> *Ακρόπολις*, 24 Απρίλη 1893. Ο συντάκτης του άρθρου δεν δίνει περισσότερες λεπτομέρειες για τον τρόπο που η Σάρα Μπερνάρ πεθαίνει ως Φρου φρου.

<sup>18</sup> *Το Άστυ*, 26 Γενάρη 1899.

<sup>19</sup> *Το Άστυ*, 26 Γενάρη 1899.

<sup>20</sup> *Εστία*, 26 Γενάρη 1899.

<sup>21</sup> *Το Άστυ*, 26 Γενάρη 1899.

την τελευταίαν πράξιν. Αντί φθισικής παρουσιάζει την Μαργαρίταν πάσχουσαν από μαρασμόν μάλλον και από νευρικήν πάθησιν. Και είναι τούτο πολύ καλλίτερον του απαισιού θεάματος του βήχειν και του πτύειν εντός μανδυλίου».<sup>22</sup>

Το ενδιαφέρον σημείο της κριτικής είναι πως, αν και η Ντούζε θεωρείται πιο αληθινή, πιο σπαρτακτική, λιγότερη ρομαντική,<sup>23</sup> η Σάρα Μπερνάρ δεν παύει να θεωρείται λαμπρότερη, τεχνικότερη, αρμονικότερη, περισσότερο πλούσια σε εφέ και καλλιτεχνικά απρόοπτα.<sup>24</sup> Και σύμφωνα με την κρίση της *Ακρόπολεως*, η Ντούζε ναι μεν εμπνέει στο κοινό την ιδέα της λατρείας προς την τέχνη της, αλλά η Σάρα Μπερνάρ τού είχε εμψύσει μαζί με τη λατρεία και τον «φανατισμόν», με αποτέλεσμα ο κόσμος να φεύγει από τις παραστάσεις της «παράφορος εκ του ενθουσιασμού».<sup>25</sup> Φαίνεται πως οι εμφανίσεις του Ερνέστο Ρότσι και της Σάρα Μπερνάρ είχαν παγιώσει ένα ύφος που δεν ήταν εύκολο να κλονιστεί. Άλλωστε η Ελεονόρα Ντούζε, αν και επηρεασμένη από τα κελεύσματα της πρωτοπορίας, λίγο ξέφυγε από την καθιερωμένη πρακτική.<sup>26</sup>

Παρά τις όποιες διαφορές τους πάντως, όλοι οι πρωταγωνιστές που επισκέφθηκαν την Αθήνα αποδέχονταν ως βάση της υποκριτικής τους την ειλικρινή συγκίνηση. Με άλλα λόγια πίστευαν πως ο ηθοποιός δεν είναι σε θέση να εκφράσει το τραγικό πάθος αν πρώτα δεν το αισθανθεί ο ίδιος.<sup>27</sup> Πράγματι, η επιτυχία τους εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από την έμφυτη ικανότητά τους να αυθυποβάλλονται και να κυριεύονται από τα συναισθήματα που βίωναν επάνω στη σκηνή.

Όταν όμως οι σκηνικές οδηγίες απαιτούσαν ο πρωταγωνιστής να διαπράξει φόνο ή να πεθάνει επί σκηνής, εννοείται πως, για ευνόητους λόγους, απαλλασσόταν από την παραπάνω υποχρέωση. Το ζητούμενο λοιπόν στις πιο κρίσιμες σκηνές του έργου δεν είναι η ειλικρινής συγκίνηση. Αντίθετα, αυτή ελέγχεται σε μεγάλο βαθμό. Ο ηθοποιός αυτοκυριαρχείται και εκτελεί τη σκηνή με τη βοήθεια της τεχνικής.

Το κοινό από τη μεριά του επιθυμεί να δει τον ηθοποιό να υποφέρει στ' αλήθεια. Στη σκηνή του θανάτου, έχοντας όλη την καλή διάθεση να ξεγελαστεί, αυθυποβάλλεται με τη σειρά του και πείθεται, έστω και για μικρό διάστημα, πως πράγματι γίνεται μάρτυρας ενός αληθινού τραγικού γεγονότος.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> *Ακρόπολις*, 27 Γενάρη 1899. Ο θάνατος της Ντούζε: «ήρμος, γλυκός και τα βλέμματά της τα συναντώσα εν τω απείρω, άλλοτε την φρίκην και άλλοτε το θάλπος της ελπίδος έφθανον μέχρι της ψυχής των θεατών. Η Δούζε Μαργαρίτα απέθανεν επί της κλίνης βυθίζουσαν την κεφαλήν εντός των προσκεφαλαίων» (*Ακρόπολις*, 26 Γενάρη 1899).

<sup>23</sup> *Το Άστυ*, 26 Γενάρη 1899.

<sup>24</sup> *Το Άστυ*, 26 Γενάρη 1899.

<sup>25</sup> *Ακρόπολις*, 21 Γενάρη 1899.

<sup>26</sup> «Την απαισιάν ασθένειαν την κατατρώγουσαν τα σπλάχνα της προδίδουν αι παροδικαί εξάψεις, αι τελευταία αναλαμπαί της ζωής, και αι μεταπτώσεις εκείναι αι απαράμιλλοι» (*Εστία*, 26 Γενάρη 1899). Οι παραστάσεις της Ντούζε: Δε. 18 Γενάρη 1899: Hermann Sudermann, *Μάγδα* (*Παλιγγενεσία*, 18 Γενάρη 1899). Πε. 21 Γενάρη 1899: Alexandre Dumas (fils), *Η σύζυγος του Κλαυδίου* (*Παλιγγενεσία*, 22 Γενάρη 1899). Σα. 23 Γενάρη 1899: Henrik Ibsen, *Έντα Γκάμπλερ* (*Παλιγγενεσία*, 24 Γενάρη 1899). Δε. 25 Γενάρη 1899: Alexandre Dumas (fils), *Η κυρία με τας καμελίνας* (*Ακρόπολις*, 26 Γενάρη 1899).

<sup>27</sup> Σε συνέντευξή του στην εφ. *Ακρόπολις* (28 Σεπτέμβρη 1899) ο Μουνέ Σουλλύ είναι κατηγορηματικός:

«— Διά να παίζω καλά πρέπει να συγκινηθώ, να εισέλθω ολόκληρος εις το σώμα του ήρωός μου και ούτω μόνον μεταδίδω την συγκίνησίν μου εις τους ακροατάς μου... Αισθάνομαι ότι εγώ είμαι ο «Οιδίπους», ή ο «Οθέλλος», ή ο «Σιδ».

— Αλλ' αυτό θα κουράζη απείρως το σώμα και τον νουν καίτοι, αν δεν μ' απατά η μνήμη, ο Ίρβιγκ είπε κάποτε ότι αυτό δεν τον κουράζει καθόλου.

— Και είπε την αλήθειαν. Δεν κουράζει αυτό αλλ' ακριβώς ότταν συμβαίνει το αντίθετον και συμβαίνει πολλάκις, ότταν δηλαδή ούτε το πνεύμα, ούτε το σώμα είναι πρόθυμα να υπακούσουν εις την ανάγκην της σκηνής. Τότε η κόπωσις επέρχεται τρομερά, εκνευριστική. Αλλ' ότταν συγκινηθώ πλέον και εγώ, ότταν λησμονηθή ο άνθρωπος προ του καλλιτέχνου, τότε η ανακούφισις είναι μεγίστη και τότε ηθοποιός και κοινόν έχουσι μίαν ψυχήν διά να αισθάνονται και να συγκινούνται».

Για τις υποκριτικές αρχές του Ρότσι βλ. *Ακρόπολις*, 13 Μάη 1889.

<sup>28</sup> «Η έξοχος τέχνη του Ρότσι αποβαίνει ασπλαχνία δι' ημάς· υποφέρομεν πολύ· και ενώ πάσχομεν δεινώς, ποθούμεν να μη λήξη η ανεπίληπτος αύτη ερμηνεία του φρικτού πάθους, όπερ ούτω θαυμασιώς εξηγεί και αναπαριστά ο Ρότσι» (*Ακρόπολις*, 24 Απριλ 1889).

Οι ελληνικές εφημερίδες αναφέρουν το ανέκδοτο σύμφωνα με το οποίο μία νεαρή ηθοποιός που ερμήνευε τη Δυσδαιμόνα δίπλα στον Ρότσι εγκατέλειψε έντρομη τη σκηνή μπροστά στη θέα του συμπρωταγωνιστή της έτοιμοι να την πνίξει. Το ανέκδοτο δεν φανερώνει μόνο πόσο πειστικός ήταν στην παραφορά του ο Ρότσι, αλλά και πόσο άπειρη ήταν η νεαρή ηθοποιός, αφού αντέδρασε ως θεατής και όχι ως ικανή επαγγελματίας που γνωρίζει πως τέτοιες σκηνές δεν εκτελούνται χωρίς τεχνική: μία τεχνική, η οποία είναι και αυτή αποτέλεσμα αυτοδιδασχίας και ξεκινάει από την παρατήρηση. Η Σάρα Μπερνάρ πηγαίνει στα νοσοκομεία για να παρατηρήσει τους ετοιμοθάνατους. Κατόπιν μιμείται με θαυμαστή ακρίβεια τη συμπεριφορά των αρρώστων, σε σημείο που ξεγελάει ακόμα και τους γιατρούς.<sup>29</sup>

«Μα είναι αμαρτία, κύριοι. Αυτή ή γυναίκα πάσχει πραγματικώς και εμπορεί να της συμβεί κανέν δυστύχημα!

Εις την σκηνήν της οξύτητος της νόσου, όταν ως φθισική η Μαργαρίτα διανύει το τελευταίον στάδιον, ένας ιατρός νομίζων ότι ευρίσκεται προ γυναικός φθισικής πράγματι, κάμνει παθολογικά παρατηρήσεις [...]:

— Να, τώρα έχει πυρετόν 40 βαθμών!... Τώρα την έπιασε ρίγος!... Εσταμάτησεν η κυκλοφορία του αίματος».

Ο συντάκτης του παραπάνω σημειώματος είναι βέβαιος πως αυτού του είδους οι υπερβολές «καταδεικνύουσιν όλην τη δύναμιν της καλλιτέχνιδος».<sup>30</sup>

Οι Έλληνες ηθοποιοί που μαζικά παρακολουθούσαν τις παραστάσεις, εκτός από κάποιες τρανταχτές εξαιρέσεις,<sup>31</sup> πρέπει αρχικά να απογοητεύτηκαν, όταν διαπίστωσαν πως η έμφυτη ικανότητα που διέθεταν οι ξένοι πρωταγωνιστές να συγκινούνται αληθινά στη σκηνή δεν ήταν δυνατόν να μεταδοθεί σε όσους βρισκόνταν στην πλατεία και ήλπιζαν να διδαχτούν κάτι.

Ωστόσο οι πιο οξυδερκείς από αυτούς θα πρέπει να αντιλήφθηκαν πως η συγκίνηση δεν ήταν ο μοναδικός παράγοντας επιτυχίας. Όσοι κατανόησαν το μάθημα, συνειδητοποίησαν πως χωρίς τεχνική δεν ήταν δυνατόν να αποδοθούν οι πιο συναρπαστικές στιγμές κάθε ερμηνείας. Και πως οι στιγμές αυτές σπριζόνταν σε υπολογισμένες κινήσεις, σε φωνητικές και εκφραστικές ακροβασίες που η εκτέλεσή τους, όσο και αν υποστηριζόταν από τη συγκίνηση, δεν έπαυε να είναι αποτέλεσμα τεχνικής επεξεργασίας.

Αυτό είναι ίσως το μεγαλύτερο κέρδος που αποκομίζουν άμεσα οι Έλληνες ηθοποιοί. Παράλληλα, οι Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές με το ύφος τους, αλλά και με το ρεπερτόριο που παρουσιάζουν στην Αθήνα, μπορεί να εμφανίζουν άτεχνους τους Έλληνες ηθοποιούς, όμως τουλάχιστον δεν καθιστούν με το παράδειγμά τους απαρχαιωμένες ούτε τις υποκριτικές αρχές των Ελλήνων, ούτε και τις δραματολογικές τους επιλογές. Ως αρχή τους και αυτοί έχουν την απεικόνιση του τραγικού πάθους, ανεξάρτητα αν τα αποτελέσματα κρίνονται συνήθως απογοητευτικά. Όσο για το ρεπερτόριο, αυτό, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, παρουσιάζει σαφείς ομοιότητες. Η μόνη διαφορά είναι πως έργα όπως *Οι δύο λοχία*, *Ο πολιτικός θάνατος* ή *Ο ηθοποιός Κην* θεωρείται πως αναβαθμίζονται χάρη στην υποκριτική δύναμη του Ρότσι ή του Ντομνίτσι.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> *Παλιγγενεσία*, 19 Οκτώβρη 1892. Τον ίδιο τρόπο μελέτης, μέσα από την παρατήρηση πραγματικών χαρακτήρων και καταστάσεων φέρεται να ακολουθεί και η Ελεονόρα Ντούζε (*Το Άστυ*, 12 Γενάρη 1899).

<sup>30</sup> *Ακρόπολις*, 24 Απριλη 1893.

<sup>31</sup> Η περίπτωση της Παρασκευοπούλου, η οποία αρνήθηκε να διακόψει τις εμφανίσεις της στην Πάτρα ώστε να παραβρεθεί

στις παραστάσεις της Σάρας Μπερνάρ, είναι γνωστή. Αντίθετα, στις παραστάσεις του Μουνέ Σουλλύ το 1899, πάνω από πενήντα ηθοποιοί συνωστίζονταν στα δύο θεωρεία που ο πρωταγωνιστής τούς είχε ευγενώς παραχωρήσει (*Ακρόπολις*, 1 Οκτώβρη 1899).

<sup>32</sup> «Τας ιδίας τετριμμένας λέξεις του δράματος ας εάν ηκούετε από συνήθη ηθοποιόν θα απεκοιμάσθε, εκεί μετά φρίκης, μετά

Μπορεί οι παραστάσεις αυτές να απείχαν αρκετά από την τελευταία λέξη της πρωτοπορίας. Μπορεί ακόμα και να θεωρηθούν υπεύθυνες για την ανάσχεση και τον αποπροσανατολισμό της προσπάθειας του νεοελληνικού θεάτρου να ευθυγραμμιστεί με τα νέα ρεύματα, αφού πάνω στο δικό τους πρότυπο στηρίχθηκε η καθυστερημένη εμφάνιση της ελληνικής εκδοχής του Βεντετισμού στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Πέρα όμως από οποιαδήποτε κριτική μπορεί νόμιμα να ασκήσει κανείς στους ξένους αστέρες, δεν μπορεί να παραβλέψει πως πρόσφεραν στο ελληνικό θέατρο αρκετές υπηρεσίες. Χάρη σ' αυτούς το επάγγελμα του ηθοποιού αποκτά μεγαλύτερη υπόληψη. Όχι μόνο η σημασία της προσωπικής ερμηνείας αναγνωρίζεται, αλλά και, γενικότερα, γίνεται αντιληπτό πως η εμπειρία που προσφέρει μία άρτια παράσταση είναι ανώτερη από την ανάγνωση του έργου.<sup>33</sup> Το ενδιαφέρον για την υποκριτική μακροπρόθεσμα ευνοεί τους Έλληνες ηθοποιούς. Μπορεί άμεσα να δέχονται δριμύτερα βέλη από την κριτική, που κάνει τις συγκρίσεις και τους βρίσκει για άλλη μία φορά απαίδευτους, ωστόσο οι ίδιοι αποκομίζουν οφέλη παρακολουθώντας την τεχνική των ξένων ηθοποιών.

Πάνω απ' όλα όμως, οι Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές με τις εμφανίσεις τους στην Αθήνα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα κάνουν φανερό πως το επάγγελμα του ηθοποιού είναι Τέχνη. Και ως Τέχνη μπορεί να προσφέρει υψηλή καλλιτεχνική απόλαυση, μπορεί να συγκινήσει, να ενθουσιάσει και, κυρίως, μπορεί να εμπνεύσει τον σεβασμό και του πιο δύσκολου ακόμα θεατή.

αγωνίας, μετά ταραχής σπαραξικαρδίου παρηκολουθείτε» (*Ακρόπολις*, 4 Μάη 1889).

<sup>33</sup> «Το δράμα δεν σύγκειται μόνον από τυπογραφικά στοιχεία, έχει μυριάδας λεπτομερειών, αίτινες είνε άφαντοι εις τους αναγνώστας, καθώς και εις τους μετρίους ηθοποιούς» (*Ακρόπολις*, 4 Μάη 1889). Ακόμα και ο Κωστής Παλαμάς, ο οποίος υποστηρίζει πως «διερχόμεθα τας πνευματικωτάτας και απολαυστικωτάτας σαιγάς του βίου» στο θέατρο που «υψώνεται εντός ημών» (*Ακρόπολις*, 1 Οκτώβρη 1899), δεν αρνείται την δύναμη της υποκριτικής τέχνης: «Καθ' ην εποχήν η υποκριτική τέχνη εξειλίχθη μέχρι του να επιδρά επί του κοινού δι' εαυτής και μόνης, ανεξαρτήτως, άνευ της βοηθείας της ποιήσεως, της ο-

ποίας ήτο η ταπεινή θεράπεινα, ώστε και εις έργα μέτρια και απειρόκαλα να παρέχη ψευδή τινά επίφρασιν ωραιότητος ενώπιον των πολλών, (σημείον τούτο της μεγάλης επιρροής αλλ' εν ταύτω και του εκτροχιασμού της τέχνης ταύτης από του νομίμου δρόμου της, καθόσον η εξέλιξις δεν είνε πάντοτε ταυτόσημος προς την πρόοδον), δεν είνε διόλου παράδοξον ότι θα σπεύσωμεν διά να ιδωμεν τον Σοφοκλέα χάριν του Σουλλύ πολυ περισσότερον ή όσον θα τρέξωμεν διά να ιδωμεν τον ηθοποιόν χάριν του ποιητού» (*Ακρόπολις*, 28 Σεπτέμβρη 1899). Βλ. και Βάλτερ Πούγγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 80-83 & 141-147.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΛΘΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΠΕΡΙΟΔΕΥΟΝΤΕΣ ΘΙΑΣΟΙ ΤΟΝ 19<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ.  
ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΜΙΑΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ

Όταν σχεδιάζα την ανακοίνωσή μου, ήμουν αποφασισμένος να περιοριστώ αυστηρά στο θέμα έτσι όπως το ορίζει ο τίτλος και η δημοσιευμένη στο πρόγραμμα του συνεδρίου περίληψη της παρέμβασής μου. Να περιοριστώ στις κρίσιμες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα (από το 1860 και μετά), στα χρόνια που διαμορφώνεται η φυσιογνωμία των επαγγελματικών θιάσων, των ηθοποιών που έβαλαν τα θεμέλια για την εδραίωση και την καθιέρωση της σκηνικής τέχνης στον νέο ελληνισμό. Και να επισημάνω φυσικά πως ο συγχρωτισμός, η συνύπαρξη των ελληνικών με τους ξένους θιάσους, η μεταξύ τους διασταύρωση και συγκατοίκηση στη διάρκεια των περιοδειών που πραγματοποιούν οι μεν και οι δε, εντός και εκτός του ελληνικού εδάφους, εντός και εκτός των συνόρων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όλο αυτό το σύστημα άφησε βαθιά ίχνη στον τρόπο λειτουργίας των θεατρικών ομάδων και σ' όλους τους συντελεστές της σκηνικής πρακτικής. Στα στενά χρονικά όρια μιας ανακοίνωσης, υποχρεωτικά θα περιοριστώ σε γενικές επισημάνσεις, θα προτείνω και θα υπογραμμίσω κάποιες ενδείξεις, οι οποίες ίσως κινήσουν το ενδιαφέρον νεότερων μελετητών να εμβαθύνουν την έρευνα προς αυτή την κατεύθυνση.

Προς αυτή και προς πάσα άλλη κατεύθυνση, και σ' αυτό το σημείο θέλω να πω δυο λόγια για το γενικότερο σκεπτικό του συνεδρίου. Πιστεύω πως διερευνώντας τη σχέση ευρωπαϊκού-νεοελληνικού θεάτρου πρέπει να δίνουμε μεγαλύτερη προσοχή σε θέματα σκηνικής πρακτικής και αυτή η ευχή αφορά και τα νεότερα και τα παλαιότερα κεφάλαια της ιστορίας του θεάτρου μας. Αφορά και εκείνα για τα οποία έχουμε μελετήσει επαρκώς –τα κείμενα, τους συγγραφείς, τις επιδράσεις που άσκησαν τα λογοτεχνικά ρεύματα– και τα άλλα, όπου η έρευνα καθυστερεί. Η δραματική λογοτεχνία και η θεατρική πρακτική είναι ένα αδιάσπαστο σύνολο και όταν η διερεύνηση, η μελέτη για το ένα ή το άλλο σκέλος καθυστερεί, κάτι τέτοιο γίνεται τροχοπέδη για το όλο ζήτημα. Και φυσικά όπου σημειώνεται πρόοδος στο ένα σκέλος, εκεί όπου προκύπτουν νέα στοιχεία, τότε πάλι το σύνολο αποκτά πιο άπλετο φωτισμό.

Και βέβαια η αναψηλάφηση είναι απαραίτητη, γιατί αργά αλλά σταθερά, σε πολλά προβλήματα που μας ενδιαφέρουν, έχουμε εξελίξεις στην ξένη βιβλιογραφία, στη διεθνή ιστορικο-θεατρική έρευνα. Και εδώ κάθε καινούριο στοιχείο μπορεί να φωτίσει με καινούριο τρόπο τα δικά μας ζητούμενα. Πρόσφορα παραδείγματα μπορούμε να αντλήσουμε από μια γειτονική μας περιοχή, εννοώ την ιταλική, με την οποία μας ενώνουν τόσα θέματα κοινού ενδιαφέροντος. Από τα θέματα αυτά οποιοδήποτε και αν διαλέξουμε, από την ιταλική Αναγέννηση, από τη διάδοση της όπερας, από την ιστορία των ιταλών ηθοποιών και των πλανόδιων θιάσων του 19<sup>ου</sup> αι., θα διαπιστώσουμε πως η κατάσταση στην ιστο-

ριογραφία και μελέτη του ιταλικού θεάτρου έχει αλλάξει ριζικά, και τα πράγματα δεν είναι όπως παρουσιάζονταν την εποχή του Σάθα ή την εποχή του Βάλσα.

Ένα παράδειγμα που με βολεύει πάρα πολύ, για να κάνω συγκεκριμένη τη σκέψη μου, είναι τα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου, τα έμμετρα εμβόλιμα κείμενα, που ήταν προορισμένα να παίζονται ανάμεσα στις πράξεις του κυρίως έργου. Πρόκειται για ιδιόμορφα κείμενα, που δεν έχουν αυτοτελή λογοτεχνική αξία (ή έχουν πολύ μικρή αξία), είναι όμως απαραίτητα για να συμπληρωθεί η παράσταση. Πρόσθεταν μυθιστορηματική περιπέτεια, κίνηση και κυρίως θεαματικότητα, ό,τι ακριβώς έλειπε από τα κλασικότροπα έργα, ειδικά από τις τραγωδίες στις οποίες κυριαρχούσε αποκλειστικά ο λόγος. Επομένως τα κείμενα αυτά, ως εμβόλιμα, δεν συνδέονται με το κυρίως έργο, αλλά είναι ανεξάρτητα απ' αυτό, είναι δομικό στοιχείο της παράστασης. Και γι' αυτό πρέπει να μελετηθούν και να αξιολογηθούν σε συνάρτηση με τη σκηνική πρακτική της εποχής τους. Το γεγονός ότι σώζονται ιντερμέδια για όλα τα έργα του Χορτάση και για τον *Φορτουνάτο*, είναι πολύ σημαντικό γιατί προσφέρεται έτσι ένα αδιάψευστο επιπλέον τεκμήριο πως τα έργα προοριζόνταν για τη σκηνή και ένα επιπλέον τεκμήριο για τους στενούς δεσμούς της κρητικής δραματικής λογοτεχνίας με την θεατρική πρακτική της ιταλικής Αναγέννησης. Μέχρι σήμερα τα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου έχουν μελετηθεί ως προς τη θεματολογία τους και ως προς την προέλευσή τους από ποικίλες ιταλικές λογοτεχνικές πηγές του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αι. Είναι καιρός να μελετηθούν και από τη σκοπιά της σκηνικής τους λειτουργικότητας και αξιοποίησης, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης θεατρικής πρακτικής στην Ιταλία της Αναγέννησης και στη μεγαλύτερη. Και ακριβώς σ' αυτό το σημείο η ιταλική εμπειρία είναι πολύ χρήσιμη και μπορεί να φωτίσει και την ελληνική, τηρουμένων των αναλογιών βέβαια, γιατί οι ερασιτέχνες της Κρήτης είναι λίγο περισσότερο ερασιτέχνες από τους Ιταλούς. Όπως και να 'ναι, η ιταλική βιβλιογραφία, που φωτίζει τις ιδιαιτερότητες της θεατρικής ζωής εκείνης της εποχής, με κύριο άξονα το εορταστικό θέαμα, τη θεατρική γιορτή (*festa teatrale*), τα τελευταία χρόνια έχει ενισχυθεί σημαντικά και είναι οπωσδήποτε χρήσιμη και για τις δικές μας έρευνες.<sup>1</sup>

Διαφορετικού τύπου ιντερμέδια είναι τα κωμικά επεισόδια που έγραψε ο Πέτρος Κατσαϊτης για την *Ιφιγένεια*, τη μία από τις δύο τραγωδίες του που σώθηκαν. Στην Κεφαλονιά το 1720-1721 είμαστε πολύ μακριά από το αναγεννησιακό περιβάλλον της Ιταλίας και της Κρήτης, από το κλίμα που, 100 και πλέον χρόνια νωρίτερα, δημιούργησε την *Ερωφίλη* και τον *Κατζούρμπο*. Και τα εμβόλιμα κωμικά επεισόδια της *Ιφιγένειας* δεν έχουν καμιά σχέση με τον τύπο των ιντερμεδιών του αναγεννησιακού θεάτρου ή του θεάτρου του μπαρόκ. Ο στόχος τώρα δεν είναι να προσθέσουν θέαμα και περιπέτεια. Οι εμβόλιμες σκηνές έχουν αποκλειστικό προορισμό να προκαλέσουν γέλιο. Αυτού του είδους η ανάμιξη, η προσθήκη ή εισβολή του κωμικού στοιχείου είναι αποτέλεσμα της ολοκληρωτικής επικράτησης της κομμέντια ντελ άρτε στις προτιμήσεις του κοινού, που κορυφώθηκε στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Το ιταλικό κοινό είχε τόσο πολύ εθιστεί με τους μπουφόνικους τύπους και το χοντρό κωμικό της κομμέντια, ώστε απαιτούσε ακόμα και στο δράμα να υπάρχει μια μικρή δόση με ευτράπελα και διασκεδαστικά στιγμιότυπα. Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα οι απόψεις αρχίζουν να διαφοροποιούνται, άλλοι προτιμούν την ανάμιξη του κωμικού και άλλοι την απορρίπτουν. Γνωρίζουμε περιπτώσεις όπου συγγραφείς γράφουν το ίδιο έργο σε δύο διαφορετικές εκδοχές: μια παραλλαγή με προσθήκη κωμικών σκηνών και μία άλλη με σκέτο το δράμα.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Η τελευταία εκλαϊκευτική αλλά και ενημερωμένη εργασία που γνωρίζω είναι του Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Ed. Laterza, '2000.

<sup>2</sup> Τέτοια είναι η περίπτωση του συγγραφέα Domenico Lalli και



Πιθανόν οι διωσάμενες απόψεις να οφείλονται ως ένα βαθμό και στη διαφορετική στάση, που υιοθετούν τώρα συγγραφείς και κριτικοί απέναντι στην παντοκρατορία της κομμέντια ντελ άρτε. Στις εντυπώσεις του από την Ιταλία, ένας γάλλος φανατικός θεατρόφιλος ο président De Brosses δεν κρύβει το θαυμασμό του για τους ιταλούς κωμικούς ηθοποιούς (bouffons), που ήταν αμίμητοι και αξεπέραστοι όταν έπαιζαν φαρισικά ιντερμέδια.<sup>3</sup> Αντίθετα ο Γκολντόνι αποδοκιμάζει μετά βδελυγμίας τη συνήθεια να παρεμβάλλονται κωμικά πρόσωπα στη δραματική πλοκή και σε κρίσιμη δραματική στιγμή του έργου, όπως ο Αρλεκίνος που κακοποιούσε βάνουσα τον άτυχο Βελισάριο, σε μια παράσταση που ο ιταλός συγγραφέας παρακολούθησε στα νιάτα του (1733) στο Μιλάνο.<sup>4</sup>

Τα προβλήματα που αφορούν τη σχέση της συγγραφικής δουλειάς με τη θεατρική πρακτική είναι πολλά. Μπορεί αυτά που είπαμε παραπάνω να μην ανήκουν στους καθοριστικούς για τις επιλογές ενός συγγραφέα παράγοντες, είναι όμως τάσεις και αντιθέσεις που αιωρούνται στην περιορούσα ατμόσφαιρα και τις οποίες οι ερευνητές πρέπει να έχουν υπόψη τους.

Με το ξεκίνημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η υπόθεση του νεοελληνικού θεάτρου μπαίνει σε μια νέα εποχή, αρχίζει μια καινούρια πορεία, η οποία, στο δεύτερο μισό του αιώνα, θα οδηγήσει στην ολοκλήρωση της προσπάθειας και στην καθιέρωση συστηματικής θεατρικής ζωής στον τόπο μας. Θα παρατηρήσουμε πως και στα Επτάνησα και στις παροικίες της διασποράς και σε ελλαδικά κέντρα, οι έλληνες ερασιτέχνες έρχονται σε επαφή με ξένους, πολύ νωρίς, πριν συγκροτηθούν σε επαγγελματικούς θιάσους. Θα έλεγε κανείς πως οι έλληνες ηθοποιοί δεν ήταν ποτέ μόνοι, δεν υπέφεραν από μοναξιά.

Στην Οδησό, όπου γύρω στα 1814-1820 αναπτύσσεται μια σημαντική θεατρική πρωτοβουλία, οι έλληνες ερασιτέχνες εμφανίζονται στο δημόσιο θέατρο της πόλης παράλληλα με έναν περιοδεύοντα ιταλικό και με ένα ρωσικό θίασο. Και εδώ, πολύ γρήγορα σημειώθηκαν δύο τουλάχιστον σπουδαία γεγονότα, στο πεδίο της ανταλλαγής πείρας και ανταλλαγής δυναμικού, που μας ενδιαφέρουν. Για να ενισχύσει την ελληνική προσπάθεια, προσκλήθηκε η «αρχιυποκρίτρια του ρωσικού θεάτρου» κυρία Μαρασέφσκαγια, η οποία ερμήνευσε την ιέρεια Θεανώ στο δράμα του Νικ. Πίνκολου *Ο θάνατος του Δημοσθένους*, το φθινόπωρο του 1818. Διαπιστώνουμε πως οι έλληνες ερασιτέχνες είχαν πολύ καλές σχέσεις με τους επαγγελματίες συναδέλφους τους του ρωσικού θεάτρου. Πιο εντυπωσιακή είναι μια άλλη πλευρά των καλλιτεχνικών ανταλλαγών, η συμμετοχή του Σπύρου Δρακούλη σε παράσταση του ιταλικού θιάσου στην Οδησό. Προηγουμένως το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος* είχε αναγγείλει τις επιτυχίες του Δρακούλη στις εμφανίσεις του με τον ελληνικό θίασο, όπου έπαιξε τις τραγωδίες του Βολταίρου (*Ο θάνατος του Καίσαρος* και *Μωάμεθ*) τον Δεκέμβριο του 1820. Ας σημειώσουμε πως ο Δρακούλης είναι επτανήσιος και οπωσδήποτε οι θεατρικές του εμπειρίες θα ξεκίνησαν από τα νεανικά του χρόνια και από τα Ιόνια νησιά.

Και ένας άλλος ελληνικός θίασος, που ξεκινά τη δράση του εκείνα τα χρόνια, διασταυρώνεται με ξένους ηθοποιούς. Είναι οι έλληνες ερασιτέχνες, που στο Βουκουρέστι αρχίζουν τις παραστάσεις τους τον Φεβρουάριο του 1819, στο θέατρο της Ερυθράς Κρήνης. Τη θεατρική αίθουσα είχε εγκαινιάσει λίγους μήνες νωρίτερα γερμανικός θίασος, ο οποίος και συνέχιζε τώρα τις παραστάσεις του παράλληλα

ενός έργου του, που σώθηκε σε ελληνική χειρόγραφο μετάφραση με τον τίτλο *Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας*. Στα ιταλικά το δράμα είχε τυπωθεί και παιχτεί το 1715 σε δύο παραλλαγές. Η πρώτη χωρίς κωμικές προσθήκες, η δεύτερη με δύο κωμικά πρόσωπα, έναν υπηρέτη και μια υπηρέτρια που έκαναν τα

νούμερά τους στο τέλος κάθε πράξης. Βλ. Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 92.

<sup>3</sup> Βλ. Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d' Italie en 1739 et 1740*, Παρίσι, 4η έκδ. 1885, τ. 1, σ. 216.

<sup>4</sup> Βλ. Carlo Goldoni, *Mémoires*, Μέρος 1<sup>ο</sup>, κεφ. 29.

με τις ελληνικές. Οι γερμανοί ηθοποιοί, θυμάται ο Αλέξ. Ραγκαβής, «εδίδασκον τραγωδίας, κωμωδίας και μελοδράματα» (δηλαδή όπερες). Εκεί ο νεαρός Αλέξανδρος είδε την πρώτη κανονική παράσταση της ζωής του, την όπερα του Μότσαρτ *Ο μαγικός αυλός* (σωστά μεταφράζει ο φαναριώτης συγγραφέας). Αυτός ο μικτός τύπος ήταν συνηθισμένος για τους περιοδεύοντες θιάσους, οι περισσότεροι ιταλικοί θίασοι συνήθιζαν να παίζουν, μετά την όπερα, μια μονόπρακτη φάρσα. Ο Ραγκαβής θυμάται και τους ηθοποιούς, ανάμεσά τους και την «ωραιοτάτη Dill».<sup>5</sup>

Όταν ο ελληνικός θίασος αποφάσισε να ανεβάσει το δράμα *Αχιλλεύς* (ή *Θάνατος του Πατρόκλου*), τόλμησε και μια «σκηνοθετική» παρέμβαση στο έργο. Πρόσθεσε ένα βουβό πρόλογο στην αρχή του δράματος, που δεν υπάρχει στο κείμενο του Χριστόπουλου. Για να καταλάβουν οι θεατές σε τι οφειλόταν η «μηνίς» του Αχιλλέα, μ' άλλα λόγια για να καταλάβουν ποιο ήταν το διακύβευμα, πρόσθεσαν ένα βουβό ρόλο, το ρόλο της Βρισηίδας, που καθόταν στη σκηνή του Αχιλλέα και με το άνοιγμα της αυλαίας έρχονταν οι φρουροί του Αγαμέμνονα να την πάρουν. Για την περίπτωση αυτή ο θίασος ζήτησε τη βοήθεια της κυρίας Dill, η οποία πρόθυμα ανταποκρίθηκε και ο πρόλογος εκτελέστηκε με τρόπο εντυπωσιακό.

Ας σημειώσουμε πως το πρώτο έργο που είχε ανεβάσει ο ελληνικός θίασος ο *Ιούλιος Καίσαρ* του Βολταίρου δεν είχε γυναικείο ρόλο. Ο *Αχιλλεύς* ήταν μάλλον το δεύτερο στη σειρά των παραστάσεων, για το οποίο επιστρατεύτηκε ξένη καλλιτέχνης. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, μπορούμε να πούμε πως η εμφάνιση της κυρίας Dill αποτέλεσε μια καθοριστική παρότρυνση για να αποτολμήσουν οι κοπέλες στην πρωτεύουσα της Βλαχίας να βγουν στη σκηνή, και έτσι έκαναν το αποφασιστικό βήμα η Μαρία Παππά-Ιωάννου, η Μαριώρα Μπογδανέσκου, η Μαριγώ Αλκαίου. Χωρίς γυναικεία στελέχη ο θίασος του Βουκουρεστίου δεν θα μπορούσε να αντιμετωπίσει έργα όπως η *Φαίδρα* του Ρασίν, η *Μερόπη* του Βολταίρου ή η *Πολυξένη* του Νερούλου όπου κυριαρχούν οι γυναικείες μορφές.

Συμμετοχή επαγγελματιών ηθοποιών σε ερασιτεχνικές παραστάσεις εντοπίζουμε και στα Επτάνησα. Η πρωταγωνίστρια του ιταλικού μουσικού θιάσου που περιοδεύει στην Κέρκυρα το 1815, η κυρία Σλόιτμαν συμμετέχει σε ερασιτεχνική παράσταση στην κωμωδία του Γκολντόνι *Μοναχική γυναίκα* (*La donna sola*).<sup>6</sup>

Όπως ήταν φυσικό, μετά την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους, το πεδίο διασταύρωσης ανάμεσα στις ελληνικές θεατρικές επιχειρήσεις και τους ξένους θα μεταφερθεί πρώτα στο ελεύθερο ελληνικό έδαφος –Αθήνα, Ερμούπολη, Πάτρα– αλλά πολύ γρήγορα, από το 1860 και μετά, όταν οι έλληνες ηθοποιοί θα απλώσουν τη δράση τους σε όλη την «καθ' ημάς Ανατολή», οι συναντήσεις με τους ξένους θα γίνουν καθημερινή ρουτίνα. Δεν πρόλαβε ο Αθαν. Σκοντζόπουλος να ξεκινήσει τη δεύτερη θεατρική του επιχείρηση στην Αθήνα τον Μάρτιο του 1837 και αμέσως εμφανίστηκε δίπλα ιταλικός θίασος σχοινοβατών με επικεφαλής τον Gaetano Meli. Ο κ. Γαϊτάνος Μέλης, όπως τον έγραφαν οι αθηναϊκές εφημερίδες, θα οργανώσει, αμέσως μετά, και τις πρώτες παραστάσεις ιταλικής όπερας στην πρωτεύουσα. Με ιταλικό θίασο όπερας, αρχές 1840, θα γίνουν τα εγκαίνια του πρώτου λιθόκτιστου θεάτρου στην πρωτεύουσα. Ο ίδιος θίασος θα εμφανιστεί την ίδια χρονιά στην Ερμούπολη. Αργότερα ιταλοί καλλιτέχνες της όπερας θα επισκέπτονται συχνά την Πάτρα. Η εισβολή της ιταλικής όπερας θεωρήθηκε κάτι σαν εθνικός κίνδυνος. Παραλείπω εδώ τις κωμικές πλευρές αυτού του πανικού, την επισήμαν-

<sup>5</sup> Αλέξ. Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα 1894 τ. 1, σ. 80 κ.ε. <sup>6</sup> Βλ. *Gazetta Ionia*, αρ. 60, 19 Αυγούστου 1815.

ση του κινδύνου που δήθεν αντιπροσωπεύουν για τα ελληνικά χρηστά ήθη οι ιταλίδες πρωμαντόνες με την προκλητική τους σκηνική εμφάνιση. Όμως δεν ήταν εντελώς αστήρικτος και αδικαιολόγητος ο φόβος μήπως και η όπερα επικρατήσει και εκτοπίσει από την καλλιτεχνική ζωή το δραματικό θέατρο, το θέατρο πρόζας. Κάτι τέτοιο είχε γίνει στην Ιταλία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Όμως ο φόβος αποδείχθηκε αβάσιμος. Το ελληνικό δραματικό θέατρο όταν ξεπέρασε τις δυσκολίες συγκρότησης και ανάπτυξής του, το 1840-1860, απέδειξε ότι μπορεί να συμβιώνει με την όπερα, να συναγωνίζεται ή να ανταγωνίζεται τους ιταλούς καλλιτέχνες και εντός Ελλάδος αλλά και στο εξωτερικό. Στα εκτός Ελλάδος μεγάλα αστικά κέντρα, εκεί όπου συστηματικά θα περιοδεύουν οι έλληνες ηθοποιοί, από το 1860 και μετά, στην Πόλη, στη Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Οδησό, επί μονίμου βάσεως θα διασταυρώνονται, θα συγχρωτίζονται, θα μοιράζονται τις ίδιες ή γειτονικές θεατρικές αίθουσες με τους ξένους, με ιταλούς, γάλλους καλλιτέχνες με ρωσικούς θιάσους στη Νότια Ρωσία, με αρμένιους ηθοποιούς που παίζουν στα τουρκικά και κάποτε στα αρμένικα, στην Κωνσταντινούπολη και αλλού. Οι έλληνες καλλιτέχνες θα δείξουν σπάνιες ικανότητες αντοχής στον συναγωνισμό – είτε πρόκειται για την όπερα, την οπερέττα ή άλλο δραματικό είδος – θα δείξουν ικανότητες προσαρμογής, θα φανούν πρόθυμοι να διδαχθούν από τους ξένους, να πλουτίσουν το ρεπερτόριό τους, να κάνουν το θέαμα πιο ελκυστικό, χωρίς να ξεφύγουν ή να αμελήσουν τις δικές τους εθνικές επιδιώξεις.

Μέσα σε όλη αυτή την εντατική δραστηριότητα και την κινητικότητα των θεατρικών ομάδων, το μεγαλύτερο βάρος πέφτει στους ιταλικούς θιάσους όπερας που έχουν πανευρωπαϊκή εμβέλεια, αλλά και μόνιμη παρουσία στα Επτάνησα, καθώς και σχεδόν μόνιμη παρουσία σε όλες τις «πιάτσες» που προσελκύουν και τους έλληνες ηθοποιούς μετά το 1860. Οι συνέπειες αυτού του συγχρωτισμού είναι πολλές και ποικίλες, και αφορούν φυσικά τη σκηνογραφία, τα κοστούμια, την τεχνική της σκηνικής πράξης, ως και πλευρές της οικονομικής οργάνωσης των παραστάσεων. Όλα αυτά είναι ερωτήματα ανοιχτά, ή παράθυρα ανοιχτά για το μέλλον. Παρακάτω θα περιοριστώ σε δύο ή τρεις πλευρές, από τις πολλές συνέπειες της συνάντησης των ελληνικών με τους ξένους θιάσους. Πρέπει όμως να κάνω μια επισήμανση. Για τα μεγάλα θέματα της υποκριτικής τέχνης και της παιδείας των ελλήνων καλλιτεχνών, πρέπει να υπολογίζουμε και την ακτινοβολία που είχαν μετά τη δεκαετία του 1850, οι μεγάλοι αστέρες του ιταλικού δραματικού θεάτρου όπως η Αδελαΐδα Ριστόρι, ο Ερνέστο Ρότσι (και οι δύο ήρθαν στην Ελλάδα) ή όπως ο Τομάζο Σαλβίνι, που περιόδευσαν σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική. Αλλά αυτό είναι ένα άλλο κεφάλαιο.

Είπα παραπάνω πως οι εγχώριοι θεατρικοί παράγοντες έμαθαν να συμβιώνουν και να συνυπάρχουν με το είδος και τη διάδοση της ιταλικής όπερας. Έμαθαν και να τα εκμεταλλεύονται με ποικίλους τρόπους.

Πολλά κείμενα μεταφέρθηκαν (μεταφράστηκαν), παίχτηκαν στα ελληνικά, αφού προηγουμένως είχαν γνωρίσει μεγάλη επιτυχία ως μουσικά έργα. Η όπερα του Donizetti *Il furioso* πρώτα γνώρισε επιτυχία στις μουσικές σκηνές της Ιταλίας, παίχτηκε και στην Κέρκυρα το 1834. Δυο χρόνια αργότερα κυκλοφόρησε *Ο μανιώδης* (1836) η ελληνική μετάφραση του παραπάνω κειμένου από τον Χαρ. Μιχαλόπουλο ο οποίος πιθανότατα θα το ανέβασε στην Ερμούπολη. Και στην Αθήνα πάλι, πρώτα παίχτηκε η όπερα του Ντονιτζέτι από τον ιταλικό θίασο και ύστερα το έργο από έλληνες ηθοποιούς το 1841.<sup>7</sup> *Ο μα-*

<sup>7</sup> Βλ. εφ. *Η Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 95, 12.4.1841. Για τις πληροφορίες που αντλώ από τον ημερήσιο τύπο της εποχής, χρησιμοποίησα το αρχείο του Ερευνητικού Προγράμματος για την ιστορία του

νεοελληνικού θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (Ρέθυμνο). Ευχαριστώ τους συναδέλφους Θόδωρο Χατζηπανταζή και Αντ. Γλυτζουρή για τη βοήθεια που μου προσέφεραν.

νιώδης θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στην ελληνική σκηνή και για τον πρόσθετο λόγο ότι είχε έναν γραφικό ρόλο, του μαύρου υπηρέτη Καϊδαμά, που με πολύ κέφι έπαιζαν οι έλληνες κωμικοί ηθοποιοί.

Και στην εμφάνιση του τίτλου *Λουκρητία Βοργία* προηγείται η όπερα του Ντονιτζίετι τον χειμώνα 1843-1844 και έπεται το δράμα του Ουγκώ που ανέβασε πρώτη φορά ο Λ. Καπέλος στις αρχές του 1845. Η όπερα ξαναπαίχτηκε στην Αθήνα το 1853 και από τον θίασο Γρ. Καμπούρογλου, το 1857, το δράμα του Ουγκώ, αυτή τη φορά με μεγάλη επιτυχία και απήχηση.

Και με τις όπερες του Βέρντι έχουμε ανάλογο φαινόμενο, βλέπουμε πάντα να προηγούνται ενώ τα δραματικά κείμενα που χρησιμοποίησε ο ιταλός μουσουργός θα περάσουν στην αθηναϊκή σκηνή αρκετά χρόνια αργότερα. Τον *Ερνάνη* ως όπερα του Βέρντι οι Αθηναίοι μπόρεσαν να απολαύσουν το 1851, 1853 και 1860 πριν να ερμηνεύσει το δράμα του Ουγκώ πρώτη φορά ο Παντ. Σούτσας τον Σεπτέμβριο του 1862. Πέντε χρόνια απόσταση χωρίζει την όπερα *Λουίζα Μίλλερ* του Βέρντι (αθηναϊκή παράσταση 1852/53) από το δράμα του Σίλλερ που ανέβασε ο θίασος του Γρηγ. Καμπούρογλου το φθινόπωρο του 1857. Μεγαλύτερη είναι η χρονική διαφορά για τους *Ληστές* του γερμανού συγγραφέα. Οι αθηναίοι γνώρισαν την όπερα του Βέρντι *I Masnadieri* (=Οι ληστές) τον χειμώνα του 1852/53 και με πολλές επαναλήψεις τη σαιζόν 1859/1860 και θα περιμένουν τον Νοέμβριο του 1867 για να ακούσουν το δράμα του Σίλλερ να παίζεται στη γλώσσα τους από τον θίασο του Σοφ. Καρύδη. Ξεχωριστή περίπτωση είναι η *Τραβιάτα* του Βέρντι που πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1857. Η επιτυχία –πανευρωπαϊκή και διεθνής– ήταν τόσο μεγάλη, ώστε όταν οι έλληνες ηθοποιοί αποφάσισαν πρώτη φορά, στη Σμύρνη, το φθινόπωρο του 1866, να αναμετρηθούν με τη δραματική διασκευή του Αλέξανδρου Δουμά-υιού που μελοποίησε ο ιταλός συνθέτης, ανήγγειλαν το έργο με τον τίτλο *Τραβιάτα*. Τον επόμενο χρόνο στην Αθήνα (1867/1868) ο θίασος του Σοφ. Καρύδη έπαιξε το έργο χρησιμοποιώντας και τους δύο τίτλους, *Τραβιάτα* και *Κυρία με τας καμελίας*.

Στη συμβίωση ή συναγωνισμό ανάμεσα στο δραματικό και το λυρικό θέατρο, άρχισε να πραγματοποιείται, από ένα σημείο και ύστερα, ένα είδος όσμωσης. Οι έλληνες ηθοποιοί διαπιστώνουν πως το λυρικό και το δραματικό δεν είναι τόσο ασυμβίβαστα μεταξύ τους είδη και πως η προσθήκη τραγουδιών μπορεί να κάνει το θέαμα πιο ελκυστικό και απολαυστικό. Η αρχή, νομίζω, έγινε στην Κωνσταντινούπολη την άνοιξη του 1863, στις παραστάσεις που έδωσαν εκεί οι Παντ. Σούτσας, Αθ. Σίςυφος και Πιπίνα Βονασέρα. Σε μια βραδιά εορταστική, για την ανάρρηση του Γεωργίου Α΄ στον ελληνικό θρόνο, ιταλοί καλλιτέχνες όπερας, που μοιράζονταν την αίθουσα του θεάτρου Ναούμ με τους έλληνες, εμφανίστηκαν σε μια παράσταση του *Τιμολέοντα* του Ζαμπιέλιου, στα διαλείμματα και «ἔψαλλον διάφορα ἄσματα φοροῦντες ἑλληνικὴν ἔνδυμασίαν καὶ ταινίας ἑλληνικῶν χρωμάτων». Το ὅλο θέαμα ξεσήκωσε μεγάλο ενθουσιασμό στους θεατές.<sup>8</sup>

Αυτού του είδους η συνεργασία θ' αρχίσει να επαναλαμβάνεται και θα καθιερωθεί ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που δίνονται οι λεγόμενες ευεργετικές ή τιμητικές παραστάσεις προς όφελος κάποιου από τους πρωταγωνιστές ή άλλου τιμώμενου ηθοποιού. Πρόθυμα οι ξένοι καλλιτέχνες πρόσφεραν σ' αυτές τις περιπτώσεις τη συνδρομή τους, για την οποία προβλεπόταν φυσικά και κάποια αμοιβή. Έτσι το μουσικό συμπλήρωμα στο διάλειμμα ή ως επιδόρπιο στο τέλος της παράστασης, έγινε απαραίτητο. Και εκεί που δεν υπήρχε ξένος θίασος να προσφέρει τη συνδρομή του, το μουσικό μέρος το αναλάμβανε κάποιος ή κάποια καλλίφωνος από τους ηθοποιούς του ελληνικού θιάσου. Όπως μας πληροφορεί η εφ. *Ερμούπολις*, τον Μάιο του 1868, σε μια παράσταση που έδινε εκεί ο θίασος Σούτσα-Ταβουλάρη, τη

<sup>8</sup> Βλ. εφ. *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, αρ. 659, 27.3.1863.

βραδιά που έπαιζαν τη *Λουκρητία Βοργία* του Ουγκώ, μετά το τέλος του έργου βγήκε στο προσκήνιο η ηθοποιός του θιάσου Ελένη Χέλμη και τραγούδησε «έλληνιστί καί τινα ἄσματα ἐκ τοῦ ὁμωνύμου ἰταλικοῦ μελοδράματος *Lucretia Borgia*». Και η Πιπίνα Βονασέρα συνήθιζε να τραγουδάει ιταλικές ἄριες στο τέλος της παράστασης, ενώ η επίσης καλλίφωνη Σοφία Ταβουλάρη δοκίμαζε τη φωνή της στο τραγούδι, εκεί που η εξέλιξη του έργου επέτρεπε την προσθήκη ενός ἄσματος.

Η πιο σημαντική μεταρρύθμιση που υιοθετούν οι ελληνικοί θιάσοι, και η οποία θα αλλάξει τη δομή και θα σφραγίσει τη φυσιογνωμία των παραστάσεων ως το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι η καθιέρωση της συνήθειας να παίζεται ένα διασκεδαστικό μονόπρακτο μετά το κυρίως ἔργο, το πολύπρακτο δράμα ή κωμωδία. Πρόκειται για καθιερωμένη σε πανευρωπαϊκή κλίμακα παράδοση, που οι ελληνικοί θιάσοι θα προσπαθήσουν σιγά-σιγά να εφαρμόσουν. Το 1837 στις αθηναϊκές παραστάσεις του Αθ. Σκοντζόπουλου, μετά το κυρίως ἔργο παίζεται μια παντομίμα *Ο μυλωνάς και οι κλέπται*. Ακόμα δεν υπάρχουν δυνάμεις και εφεδρείες για κάτι περισσότερο. Η προσθήκη της μονόπρακτης φάρσας, ως συμπλήρωμα της παράστασης, καθιερώνεται από τον θίασο της Εταιρείας του εν Αθήναις θεάτρου, το 1842-1843. Θυμίζω πως στη διεύθυνση της Εταιρείας σημαντικό ρόλο έπαιξε ο Αλέξ. Ραγκαβής, ενώ από τους ηθοποιούς ξεχώριζαν ο Λεων. Καπέλος, ο Ορφανίδης και ο Κουρτέσης (ή Καρτέσιος). Στο ρεπερτόριο του θιάσου αναγγέλλονται (ή αναγράφονται στα κατάστιχα) μονόπρακτα χωρίς τίτλο, αλλά γνωρίζουμε τουλάχιστον μία φάρσα που η επιτυχία της άφησε εποχή. Έχει τίτλο *Αι από δικηγόρον ζητούμεναι γελοία συμβουλαί*, που αργότερα θα συντομευτεί, θα γίνει *Τα δικηγορικά γελοία*. Μεταφραστής θεωρείται ο Θεοδ. Ορφανίδης, αλλά αξίζει να σημειώσουμε πως η φάρσα με τον τίτλο *Le consulte ridicule* (=Οι γελοίες συμβουλές) είχε παιχτεί από ιταλικό θίασο στην Κέρκυρα το 1815.

Για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους σε τέτοιου είδους διασκεδαστικά ἔργα οι θιάσοι θα χρησιμοποιήσουν πάσης φύσεως υλικό. Το 1857 η κωμωδία του Μολιέρου *Ακούσιος ιατρός*, που είναι μια μικρής έκτασης αλλά κανονική τρίπρακτη φάρσα, παίζεται αυτοτελώς, καλύπτει δηλαδή μόνη της μια βραδιά, αλλά παίζεται (πιθανόν συντομευμένη) και ως συμπλήρωμα παράστασης, που κύριο ἔργο είχε το δράμα του Σίλλερ *Ραδιουργία και ἔρως*. Στις περισσότερες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται ποικίλα πρόχειρα κατασκευάσματα, που παρήγαγε σε αφθονία η ευρωπαϊκή βιομηχανία του φαρσοκωμικού είδους. Εργάκια με τετριμμένες καταστάσεις, μικροπαρεξηγήσεις, κατεργαριές και εν γένει κοινότοπες φαρσοκωμωδίες σε μικρογραφία. Υπάρχουν όμως και εξαιρέσεις, και θα κλείσω την παρέμβασή μου με ένα-δυο παραδείγματα, που δείχνουν πως οι ἔλληνες ηθοποιοί και σ' αυτόν τον τομέα προσπαθούσαν να βρουν ὅ,τι πιο ενδιαφέρον τους πρόσφερε ο ευρωπαϊκός περίγυρος.

Θα πάμε πάλι στην Ερμούπολη ξανά την άνοιξη του 1868, στην περιοδεία που κάνει εκεί ο νεοσύστατος θίασος Σούτσα-Ταβουλάρη. Η τοπική εφημερίδα κάνει μια ενδιαφέρουσα ανασκόπηση των ἔργων που παρουσίασε ο θίασος, αναφέρεται λεπτομερώς στη *Βαβυλωνία* που είχε παιχτεί μια προηγούμενη βραδιά και αφιερώνει λίγα λόγια στην τελευταία παράσταση, με τον *Ρήγα Θεσσαλό* του Ιω. Ζαμπέλιου, και συνεχίζει:

«Μετά τήν τραγωδίαν δέ ἐδόθη κωμωδία ἢ μᾶλλον αὐτόχρομα γελωτοποιία τις “Τό σκάνδαλον”, ἥτις προϋξένησεν οὐκ ὀλίγην ἐκπληξιν ἐν ἀρχῇ, τραπέισαν ἔπειτα εἰς ἄσβεστον γέλωτα, ἔνεκα τοῦ πρὸς πολλοὺς ἀπροσδοκῆτου τῆς ἐπινοίας: τοῦ νά λαλῶσιν οἱ ἠθοποιοί, ἄλλοι μὲν ἀπὸ τῶν θεωρειῶν, εἰς τὰ ὅποια ἐπίτηδες ἐπῆγον, ἄλλοι δὲ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ ἄλλοι ἀπὸ τῆς πλατείας –διὰ κωμικῶς ἐμβριθοῦς ὕφους καὶ τρόπου φιλονεικοῦντες πρὸς ἀλλήλους καὶ διαπληκτιζόμενοι ἐπὶ τινα ὄραν».<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Βλ. εφ. *Ερμούπολις*, ἔτος Δ', αρ. 188, 2.5.1868.

Όπως διαπιστώνουμε με την πρώτη παρουσίαση αυτού του κωμικού σκετς με τίτλο *Το σκάνδαλον* (θα παίζεται αργότερα και με τον τίτλο *Το σκάνδαλον εν θεάτρω και Η αναστάσις του θεάτρου*), η κύρια γενική εντύπωση που προκαλεί είναι η έκπληξη για το απροσδόκητον της «έπινοίας», δηλαδή του ευρήματος. Όντως το σκετς αρχίζει σαν συνηθισμένη ιστορία: μια ερωτευμένη νέα ψάχνει να βρει λεφτά, να εξαγοράσει ο αγαπημένος της τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις· λεφτά προσφέρεται να δανείσει ένας ηλικιωμένος ερωτύλος, ο οποίος όμως έχει βλέψεις πάνω στην κοπέλα, θέλει να την παντρευτεί. Τίποτε το πρωτότυπο ως εδώ, αλλά σ' αυτό το σημείο πετάγεται μια κυρία από το θεωρείο της και διαμαρτύρεται με δυνατές φωνές. Τάχαμου το σκετς χρησιμοποιεί μια δική της ιστορία –ήθελε να απαλλάξει από το στρατό έναν εξάδελφό της– αλλά τη διαστρεβλώνει και για όλα αυτά η κυρία κατηγορεί τον τύραννο σύζυγό της. Ο οποίος προσέρχεται τώρα στο θέατρο και φωνάζει από την πλατεία εναντίον της συζύγου του. Φωνάζει και ο ηθοποιός-θιασάρχης από τη σκηνή. Επικρατεί ένα κωμικό πανδαιμόνιο που επιτείνεται όταν η σύζυγος ανακοινώνει την απόφασή της: Θα εγκαταλείψει το σύζυγό της και θέλει να ακολουθήσει τον θίασο, ζητά από τους ηθοποιούς να την πάρουν μαζί τους. Και παρά τις αντιρρήσεις του θιασάρχη, μια και δύο εγκαταλείπει το θεωρείο της και ανεβαίνει στη σκηνή.

Το παράξενο αυτό κωμικό σκετς είχε απασχολήσει παλιά τις θεατρικές στήλες. Σ' ένα δημοσίευμα του περιοδικού *Τα Παρασκήνια*, ο συνεργάτης του Σύλβιος (είναι ο επιθεωρησιογράφος Σύλβιος Παπαδόπουλος) γράφει για το θέατρο στη Σμύρνη και τους παλιούς ελληνικούς θιάσους που πήγαιναν εκεί. Οι πληροφορίες του προέρχονται εν μέρει από παλιά έντυπα, αλλά και από αναμνήσεις ή ανέκδοτα διαφόρων. Κάνει λόγο ο Σύλβιος και για την κωμωδία που μας απασχολεί και γράφει πως *Το σκάνδαλον* αποτυπώνει ένα πραγματικό σκάνδαλο που έγινε σε θέατρο της Σμύρνης τον περασμένο (19<sup>ο</sup>) αιώνα.<sup>10</sup>

Στην πραγματικότητα το κωμικό επεισόδιο που έπαιζαν (και το επαναλάμβαναν αρκετά συχνά) οι έλληνες ηθοποιοί είναι μετάφραση από τα ιταλικά. Υπάρχουν πολλές ιταλικές εκδόσεις του έργου με τον τίτλο *Uno scandalo in teatro* και τον χαρακτηρισμό «Scherzo comico in un atto», αχρονολόγητες οι περισσότερες γιατί περιέχονται στις σειρές τύπου λαϊκής βιβλιοθήκης. Έγιναν όμως και πολλές μεταφράσεις ελληνικές, που άλλες τυπώθηκαν, άλλες έμειναν χειρόγραφες. Ανάμεσα στις τυπωμένες υπάρχει απόδοση του έργου με τον τίτλο *Εν σκάνδαλον εν Σμύρνη* του 1866, η οποία πιθανόν παρέσυρε τον Σύλβιο και τον Σιδέρη.<sup>11</sup> Η πληρέστερη, νομίζω, απόδοση είναι μια χειρόγραφη του Αλεξιάδη, που σώζεται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη της Αθήνας με τίτλο *Το Σκάνδαλον εν τω θεάτρω* αντιγραμμένη με το χέρι του θιασάρχη και με τοποχρονολογία «ἐν Ὀδησσῶ τῇ 11 Μαΐου 1869».

Το ενδιαφέρον όμως με το σκετς, που πρωτόπαιξε ο ελληνικός θίασος στην Ερμούπολη το 1868, είναι αλλού. Ένα τέτοιο «παράξενο» ή έστω ιδιόρρυθμο έργο δεν το διαλέγει κανείς από τα βιβλία, από τις θεατρικές εκδόσεις, που κυκλοφορούσαν σε αναρίθμητα φτηνά φυλλάδια. Τέτοιο έργο, για το οποίο ένας μοντέρνος κριτικός ή σκηνοθέτης θα έλεγε πως καταργεί τη βασική θεατρική σύμβαση, τον χωρισμό σκηνής και πλατείας, για να το επιλέξει κανείς και ν' αποφασίσει να το ανεβάσει, πρέπει να το δει να παίζεται, να δει τον τρόπο ή το κλειδί που εξασφαλίζει την επιτυχία του.

Νομίζω πως *Το σκάνδαλον*, όπως και μερικά άλλα μονόπρακτα με έντονη θεατρικότητα ή, με άλλα πρωτότυπα στοιχεία, θα τραβούσαν το ενδιαφέρον των ελλήνων ηθοποιών, επειδή τους έδιναν την ευ-

<sup>10</sup> Βλ. *Τα Παρασκήνια*, έτος Α', αρ. 50, 29.4.1939.

τ. Α' (1990), σελ. 104, υποσ. 7.

<sup>11</sup> Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*,

καιρία να ξεφύγουν από τη ρουτίνα, να αυτοσχεδιάσουν ή, γιατί όχι, να εκτονωθούν με κάποια φαρσικά τερτίπια στα οποία είχαν ιδιαίτερη αδυναμία. Και νομίζω πως στις περισσότερες περιπτώσεις ο συγχρωτισμός με τους ξένους θιάσους τους πρόσφερε πολλές ευκαιρίες επιλογής.

Ένα άλλο κοντινό παράδειγμα είναι η μονόπρακτη κωμωδία *Ο Κώδων* ή *Ο Κωδωνίσκος* που πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα από τον Κουρτέση και τον Σούτσα το 1864 για να επαναληφθεί πολλές φορές αργότερα. Και για το έργο αυτό υπάρχουν μεταφράσεις και εκδόσεις πολλές, αλλά δεν θα μας απασχολήσει αυτή η πλευρά. Η πηγή του έργου είναι ένα γαλλικό βωντεβίλ με τίτλο *La sonnette de nuit* του L. Brunswick και δύο συνεργατών του. Το γαλλικό κείμενο το χρησιμοποίησε ο Ντονιτζέτι για να συνθέσει μια μονόπρακτη κωμική όπερα με τίτλο *Il campanello dello speciale* ή *Il campanello di notte*, που ύστερα από την πρώτη της εκτέλεση στη Νάπολη το 1836 γνώρισε πανευρωπαϊκή επιτυχία, παίχτηκε και στην Αθήνα το 1857. Ο πρώτος ιταλικός τίτλος είναι πιο καθαρός, είναι το *campanello*, το καμπανάκι του φαρμακοποιού. Γιατί το «θύμα» της φάρσας είναι ένας ηλικιωμένος φαρμακοποιός, που βιάζεται να ξεμπερδέψει με τις υποχρεώσεις του για να πάει να πλαγιάσει με τη νεαρά σύζυγο, με την οποία μόλις πριν από λίγο έχει τελέσει γάμο. Δεν θα τα καταφέρει να φτάσει στο αντικείμενο του πόθου του. Υπάρχει ένας νεαρός αντίζηλος, αγαπημένος της νεαρής συζύγου, που έχει κανονίσει απαγωγή για την επόμενη μέρα το πρωί. Ο στόχος του είναι να «εξουδετερώσει» τον φαρμακοποιό στη διάρκεια της νύχτας, να μην τον αφήσει να πλησιάσει στο νυφικό κρεβάτι. Μεταμφιέζεται και εμφανίζεται με διάφορα προσχήματα στον φαρμακοποιό –το «καμπανάκι» χτυπάει συνεχώς– και του ζητά διάφορα περιέργα φάρμακα για ένα ετοιμοθάνατο ή μιαν ετοιμοθάνατη, εμφανίζεται και ως τραγουδιστής που έχει χάσει τη φωνή του. Σ' όλα αυτά μπερδεύεται κι ένας αδέξιος υπηρέτης, που συμβάλλει στο γενικό κομποφύζιο και στις καθυστερήσεις, ως ότου να ξημερώσει η μέρα, που θα φέρει την ολοκλήρωση του σχεδίου και θα ακυρώσει το γάμο. Το τολμηρό και πικάντικο θέμα φυσικά και σκανδάλισε ορισμένους κριτικούς, όπως τον συνεργάτη κωνσταντινουπολίτικης εφημερίδας που έγραψε πως ο *Κωδωνίσκος* είναι «κωμωδία πεπλασμένη δι' Ευρωπαίους» και πως ο συγγραφέας δεν είχε υπόψη του την «άβροτητα των άκροατών» και την «άνωτέραν άποστολήν τής ελληνικής σκηνης».<sup>12</sup>

Όταν πρωτόπαξε την κωμωδία στην Αθήνα, ο Κουρτέσης, τον Μάρτιο του 1864, την ανήγγειλε με τον τίτλο *Ο Καμπανέλλος*, για να μη μένει καμιά αμφιβολία πως χρησιμοποίησε το ιταλικό λιμπρέττο. Λίγο αργότερα ο Παντ. Σούτσας διόρθωσε τον τίτλο και ονόμασε το έργο *Ο Κωδωνίσκος* (24.10.1864). Όπως και να 'ναι, το έργο έχει πολύ θεατρικό παιχνίδι, μεταμφιέσεις, το τρενάρισμα στην απασχόληση του φαρμακοποιού, και φυσικά όλα αυτά ήταν ερεθιστικά στοιχεία για τους έλληνες ηθοποιούς.

Μεταμφίηση και έντονο φαρσικό στοιχείο έχουν και τα *Δικηγορικά γελοία*, καθώς και άλλο ένα μονόπρακτο, με το οποίο θα κλείσω την ανακοίνωσή μου. Πρόκειται για την πιο πολυπαιγμένη –σε σύγκριση με όσες άλλες αναφέραμε– κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αι., που παρουσιάστηκε με τους τίτλους *Μια οικία εις την εξοχήν*, *Το αγροκήπιον*, *Το παλάτιον της εξοχής*, παίχτηκε και με τον τίτλο *Ο μπάριμπα Λάμπρος*. Λίγο-πολύ όλες οι εκδόσεις και τα χειρόγραφα γράφουν κωμωδία «ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ», στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για την κωμωδία του Kotzebue *Das Landhaus der Heerstrasse* (1809) που μεταφέρθηκε στα ελληνικά με βάση την ιταλική απόδοσή της, που έχει τίτλο *Il casino di campagna*. Αξίζει να παρατηρήσουμε πως παρά τις απιθανότητες της ιστορίας (όπως και στα άλλα έργα βέβαια) και εδώ κυριαρχεί και είναι πολύ διασκεδαστικό το παιχνίδι της μεταμφίησης. Ένας νέος και μια νέα,

<sup>12</sup> Βλ. εφ. *Κωνσταντινούπολις*, αρ. 766, 28.2.1870.

ερωτευμένο ζευγάρι που ετοιμάζουν το γάμο τους, θέλουν ντε και καλά να αναγκάσουν τον Μπαρμπά-Λάμπρο να τους πουλήσει το εξοχικό του. Είναι απαραίτητο για την ευτυχία τους αυτό και όχι κανένα άλλο. Εμφανίζονται λοιπόν στον ανυποψίαστο ιδιοκτήτη, ο οποίος δεν θέλει να πουλήσει, ούτε του αρέσει να του χαλάν την ησυχία διάφοροι ενοχλητικοί, και πότε με τη μία ή την άλλη ιδιότητα, χωριστά ο νέος, χωριστά η νέα, του προλέγουν ένα σωρό δεινά που απειλούν το αγρόκτημα. Τη χαριστική βολή θα τη δώσει ο νέος, ο οποίος εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε αξιωματικό και του λέει εμπιστευτικά πως στην περιοχή θα αρχίσουν στρατιωτικά γυμνάσια και όλα θα γίνουν γης μαδιάμ. Μεγάλη επιτυχία είχε η Ελένη Χέλμη, που έκανε τρεις ρόλους: παρουσιαζόταν ως γριά γειτόνισσα, ως κουτσομπόλα πλύστρα και ως γύφτισα, που προφήτευε μύρια κακά για τον άτυχο ιδιοκτήτη. Νομίζω πως δεν χρειάζεται να επιμείνω άλλο για να σας πείσω πως οι δύο ρόλοι ήταν σκέτο λουκούμι για τους ηθοποιούς, με τα περιθώρια αυτοσχεδιασμού που επέτρεπαν οι διαδοχικές αλλαγές ρόλων.

Στην επαφή τους με τους ξένους οι ελληνικοί θίασοι, οι έλληνες καλλιτέχνες έμαθαν πως υπάρχουν απεριόριστες δυνατότητες να παίζουν για να διασκεδάζουν, να ευχαριστούν το κοινό του θεάτρου, αλλά και να παίζουν για να το ευχαριστούνται και οι ίδιοι.



ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

«... ΤΗΝ ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΗΝ ΤΑΥΤΗΝ ΙΕΡΕΙΑΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ...»  
ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΞΕΝΕΣ ΒΕΝΤΕΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ  
ΣΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ\*

**Κ**ατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και την πρώτη του 20<sup>ου</sup> επισκέφτηκαν την Αθήνα πολλοί και μεγάλοι αστέρες της ευρωπαϊκής σκηνής. Έπειτα από μια μακρά περίοδο αδράνειας, τρανταχτά ονόματα, όπως ο Κοκλέν, η Μπερνάρ, ο Μουννέ-Σουλλύ, η Ρεζάν, αποφάσισαν να συμπεριλάβουν στα δρομολόγια των τουρνέ τους τη βαλκανική πρωτεύουσα κρίνοντας, προφανώς, ότι η πόλη διέθετε πλέον μια μερίδα κοινού ικανή να στηρίξει τις περιοδείες τους.<sup>1</sup> Το φαινόμενο εκδηλώνεται ανάμεσα στα έτη 1887-1907 με περίοδο αιχμής το διάστημα 1899-1906.<sup>2</sup> Οι περιοδείες ήταν σημαντικές για δύο λόγους. Καταρχήν επειδή συμπεριέλαβαν την ελληνική σκηνή στη διεθνή θεατρική αγορά και μάλιστα σε μια περίοδο κατά την οποία παρατηρείται μια συνολικότερη προσπάθεια εξαστισμού και εξευρωπαϊσμού του θεάτρου της χώρας. Και, κατά δεύτερο λόγο, επειδή επιτάχυναν το παράλληλο ιστορικό φαινόμενο της άνδρωσης της ντόπιας βεντετοκρατίας· μια διαδικασία που είχε ξεκινήσει στις αρχές περίπου της δεκαετίας του 1890 και ολοκληρώθηκε λίγο πριν από την πολιτική επικράτηση της αστικής τάξης με τη στρατιωτική επέμβαση στο Γουδί.<sup>3</sup>

Την ίδια εποχή διαμορφωνόταν μια ενδιαφέρουσα πτυχή του ευρωπαϊκού βεντετισμού. Στο γύρισμα του αιώνα, ορισμένες πρωταγωνίστριες υιοθετούσαν πλέον «καλλιτεχνικότερες» συμπεριφορές, σε μια προσπάθεια να αντεπεξέλθουν στην κατάσταση που είχαν δημιουργήσει το μοντέρνο δράμα και το κίνημα των «ελευθέρων θεάτρων». Έτσι, ένταξαν στο ρεπερτόριό τους έργα του Ρεαλισμού και του Νεορομαντισμού και συνεργάστηκαν με σκηνοθέτες της πρωτοπορίας, όπως π.χ. η Κομισαρ-

\* Η εργασία αποτελεί προϊόν του ερευνητικού προγράμματος «Η πρόδοση των ξένων καλλιτεχνικών πρωτοποριακών κινήματων στο ελληνικό θέατρο» που εκπονείται από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (Ρέθυμνο) του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας.

<sup>1</sup> Ο πληθυσμός Αθήνας-Πειραιά αυξήθηκε από 149.000 το 1889 σε 180.000 το 1896 και 250.000 το 1907, βλ. Μιχ. Χουλιαράκης, *Γεωγραφική, διοικητική και πληθυσμιακή εξέλιξη της Ελλάδος 1821-1971, Τόμος Α΄: Πραγματικός πληθυσμός των απογραφών 1848-1911*, Εθνικόν Κέντρον Κοινωνικών Ερευνών, Αθήναι 1974, σσ. 108-9, 174-5, 263-4.

<sup>2</sup> Έπειτα από τη θρυλική περιοδεία της Ριστόρι το 1865, μια νέα αρχή έγινε με την περιοδεία του Κοκλέν (1887) και κυρίως τις

τουρνέ του Ρότσι (1889) και της Μπερνάρ (1893). Οι επισκέψεις πυκνώσαν μετά τον πόλεμο του 1897· ο Μουννέ Σουλλύ επισκέφτηκε την Αθήνα το 1899, η Ρεζάν το 1901, ο Κοκλέν το 1902 και η Μπερνάρ το 1904. Τέλος, στο παραπάνω διάστημα ήρθαν επίσης η Άντιν (1902, 1904), ο Νοβέλλι (1903, 1904), ο νεότερος Κοκλέν (1903), η Μορενό (1906), ο Λεμπαρζύ (1906), η Μπραντές (1906) και ο Φεροντύ (1907).

<sup>3</sup> Αν και τα πρώτα σκιστήματα εντοπίζονται στον ανταγωνισμό της Σ. Ταβουλάρη με την Π. Βονασέρα, η ανάδυση της βεντετοκρατίας, ως συνολικό ιστορικό φαινόμενο, συνδέεται με τις εμφανίσεις της Ευ. Παρασκευοπούλου και της Αικ. Βερώνη στην Αθήνα στα 1888-1893· και η παγίωσή της με την κυριαρχία των Κοποπούλη - Κυβέλη μετά την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αι.

ζέφσκαγια με τον Μεγερχόλντ.<sup>4</sup> Τρεις από αυτές τις πρωταγωνίστριες επισκέφθηκαν την Αθήνα: η Ελεονώρα Ντούζε το Γενάρη του 1899 (που ήρθε στη χώρα μαζί με τον τότε σύντροφό της Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο)· η Άγκνες Ζόρμα το Νοέμβρη του 1900 και η Ζωρζέτ Λεμπλάν το Γενάρη του 1904 (η σύντροφος του Μωρίς Μάτερλινκ και πρωταγωνίστρια του θιάσου του).<sup>5</sup> Δε γνωρίζουμε τους συγκεκριμένους λόγους για τους οποίους οι πρωταγωνίστριες αποφάσισαν να επισκεφτούν την Αθήνα. Ίσως είχαν αξιολογήσει και κείνες θετικά την αγοραστική δύναμη της ελληνικής πρωτεύουσας, ίσως πάλι συντρέχαν κι άλλοι, προσωπικοί, λόγοι.<sup>6</sup> Και οι τρεις πάντως είχαν τότε για μπρεσάριό τους το Γιόζεφ Σούρμαν<sup>7</sup> και διένυαν μια μεταβατική φάση της σταδιοδρομίας τους, αντιπροσωπευτική της ρευστότητας που επικρατούσε στον ευρωπαϊκό βεντετισμό.<sup>8</sup> Διέθεταν τέλος, ένα ακόμα κοινό χαρακτηριστικό που ενδιαφέρει ιδιαίτερα την παρούσα εργασία: όλες τους επισκέφθηκαν την Αθήνα φέρνοντας στις αποσκευές τους δράματα από την πρωτοπορία της εποχής· και όλες αντιμετώπιστηκαν από τους κατοίκους της πόλης όχι μόνον ως αστέρες της σκηνής αλλά ως «ιέρειές» της. Όπως προειδοποιούσε λόγιος της εποχής, «πρόκειται περί διασκεδάσεως αυστηράς», η οποία απαιτεί «κοινόν σπανίως ανεπτυγμένον» και «όπου το πνεύμα πρέπει να λειτουργή πολύ, όπου δεν πρόκειται περί επιτυχιών ευκόλων».<sup>9</sup>

Πραγματικά, στις αθηναϊκές παραστάσεις των πρωταγωνιστριών το μοντέρνο δράμα εκπροσωπήθηκε από τρανταχτά ονόματα: δύο έργα του Ίμπσεν, την *Έντα Γκάμπλερ* από τη Ντούζε (23.1.1899) και *Το κουκλόσπιτο* από τη Ζόρμα (8.11.1900), δύο έργα του Ζούντερμαν, την *Μάγδα* από τη Ντούζε

<sup>4</sup> Βλ. C. A., Schuler, *Women in Russian Theatre; The Actress in the Silver Age*, Routledge, London 1996, σσ. 169-80, V. Borovsky, *A Triptych from the Russian Theatre; An Artistic Biography of the Komissazhevskys*, Hurst & Co, London 2001, σσ. 164-93. Ακόμα και αστέρες παλαιότερης γενιάς πάντως έκαναν ανοίγματα στο μοντέρνο δράμα: όπως η Μπερνάρντ που ανέβασε με την Κάμπελ το *Πελλέας και Μελισάνθη* του Μάτερλινκ (1904), βλ. J. Stokes «Bernhardt» in J. Stokes, M. Booth, S. Bassnett, *The Actress in her Time*, Cambridge University Press, 1988, σσ. 30-1, 44-5.

<sup>5</sup> Οι Αθηναίοι περίμεναν μάταια ότι θα ερχόταν και ο Μάτερλινκ (*Ακρόπολις*, 12.1.1904, *Αστυ*, 11.1.1904, *Καιροί*, 11, 12.1.1904, *Χρόνος*, 11.1.1904). Η Ντούζε και η Ζόρμα έδωσαν παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο ενώ το «Θέατρο Μάτερλινκ» στο Βασιλικό.

<sup>6</sup> Η περιοδεία του ζεύγους Ντούζε-Ντ' Αννούντσιο στην Αίγυπτο και την Ελλάδα συνδυάζει πολιτικούς και επαγγελματικούς λόγους αλλά και λόγους υγείας (J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio; Defiant Archangel*, Oxford University Press, Oxford & N. Y. 2001, σσ. 180-2 και *Εστία*, 23.1.1899). Στην περίπτωση της Ζόρμα κάποιο ρόλο έπαιξε το κλίμα και μια μακρινή συγγένεια του συζύγου της στην Αθήνα (*Ακρόπολις*, 7, 10.11.1900, *Εφημερίς*, 7.11.1900, *Εστία*, 10.11.1900).

<sup>7</sup> Ο Joseph Schürmann (1857-;) ήταν μπρεσάριος των περισσότερων αστέρων που περιόδευαν στην Ελλάδα. Με τη Ντούζε είχε οκταετές συμβόλαιο και ευθύνεται για την περιβόητη αναμέτρησή της με την Μπερνάρντ στο Παρίσι το 1897, (βλ. M. Carlson, *The Italian Stage from Goldoni to D'Annunzio*, London 1981, σσ. 192, 195). Είχε αναλάβει επίσης την περιοδεία της Ζόρμα και του «Θεάτρου Μάτερλινκ» (*Ακρόπολις*, 3.11.1900,

*Εστία*, 26.8.1903 και εδώ σημ. 25). Ο κατάλογος της Εθνικής Βιβλιοθήκης Γαλλίας (<http://bnf.fr>) αναφέρει ότι ο Σούρμαν είχε εκδόσει, μεταξύ άλλων, τα βιβλία *Les étoiles en voyage* (Tresse et Stock, Paris 1893) και *Secrets de coulisses* (M. Bauche, Paris 1911). Βλ. και *Αστυ*, 21.1.1899.

<sup>8</sup> Η Ντούζε, έπειτα από μια μακρά θητεία στο βουλεβάρτο, ζούσε το βραχύβιο όνειρο της δημιουργίας ενός «ιταλικού Μπαυρόιτ» δίπλα στον Ντ' Αννούντσιο. Στα αμέσως επόμενα χρόνια θα στρεφόταν στον Ίμπσεν και θα συνεργαζόταν με το Λυνιέ-Πο και τον Γκόρντον Κρέηγκ, πριν εγκαταλείψει το θέατρο, ουσιαστικά, το 1909 (βλ. S. Bassnett, «Duse», J. Stokes, M. Booth, S. Bassnett 1988, 119-120, 150-1, 161-5, L. Richards, «The theatrical collaboration of Eleonora Duse and Gabriele D'Annunzio on the 1890's», *Essays in Theatre*, 10i, 1991, σσ. 83-94). Η Ζόρμα επιχειρούσε τη μοναδική πανευρωπαϊκή της περιοδεία μετά την αποχώρησή της από το «Ντόντσερς Τεάτερ» του Μπράμ· αργότερα θα εργαζόταν στο «Κλάινες Τεάτερ» του Ράινχαρτ για να αποχαιρετήσει τη σκηνή μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, VIII, Otto Müller Verlag, Salzburg 1968, σσ. 73-5, τ. ιδ., «Sorma, Agnes», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, σ. 138-9, C. Horst, *The Theatre Director Otto Brahm*, UMI Research Press, Michigan 1981, σσ. 73-85). Τέλος, η Λεμπλάν, μόλις είχε αφήσει την *Κάρμεν* και τον κόσμο του μελοδράματος και προσπαθούσε να καταξιωθεί ως ηθοποιός του θεάτρου πρόζας με τα έργα του διάσημου τότε συντρόφου της (βλ. W. D. Halls, *Maurice Maeterlinck; A Study of his Life and Thought*, Greenwood Press: Westport 1978, σσ. 47-50, 53-6, 65).

<sup>9</sup> Ν. Επ[ισκοπόπουλος], *Αστυ*, 17.1.1899.

(18.1.1899) και τις *Φωτιές του Άη-Γιάννη* από τη Ζόρμα (9.11.1900), το *Λιμπελάι* (10.11.1900) του Σνίτσερ από τη Ζόρμα, την τρίτη σκηνή από το *Όνειρον εαρινής πρωίας* του Ντ' Αννούτσιο από τη Ντούζε (24.1.1899) και τέσσερα έργα του Μάτερλινκ από το θίασό του: *Μόννα Βάννα*, *Αγκλαβαίν και Σελυζέτ*, *Ο παρείσακτος*, *Ζουαζέλ* (11-13.1.1904).<sup>10</sup> Με εξαίρεση την *Λεμπλάν* πάντως, που έπαιζε μόνον τα κείμενα του συντρόφου της, παρουσιάστηκαν και έργα από το σύνηθες ρεπερτόριο του βεντετισμού, δηλαδή ρομαντικά δράματα ή «έργα με θέση»: κάποια ήταν γνωστά στην Ελλάδα, όπως *Η κυρία με τις καμέλιες* της Ντούζε (25.1.1899) ή η *Εύα* του Ρίχαρντ Φος (12.11.1900), *Ο αρχισιδηρουργός* του Ονέ (15.11.1900) και «η σκηνή του εξώστου» από το *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* (16.11.1900) που έδωσε η Ζόρμα.<sup>11</sup> Αντίθετα, ο *Φάουστ* του Γκαίτε (11.11.1900) και *Η κόρη του Ιεφθάε* (1886) του Φελίτσε Καβαλότι (10, 16.11.1900) παραστάθηκαν, όπως φαίνεται, για πρώτη φορά στην Ελλάδα από τη Ζόρμα.<sup>12</sup>

Η ιστορική σημασία των παραπάνω παραστάσεων προκύπτει καταρχήν από το γεγονός ότι πρόσφεραν στους Αθηναίους της εποχής την πρώτη και τελευταία ευκαιρία να δουν από κοντά ξένες παραγωγές μοντέρνων δραμάτων, καθώς η χώρα παρέμεινε αποκλεισμένη από τις περιοδικές ξένων πρωτοποριακών θιάσων μέχρι τη δεκαετία του 1930.<sup>13</sup> Η σπουδαιότητά τους όμως συνδέεται επίσης με την υποτονική παρουσία του μοντέρνου δραματολογίου στην ελληνική σκηνή της εποχής: σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε, πριν την καμπή του αιώνα, είχαν παρασταθεί πέντε μόλις ρεαλιστικά έργα κι ούτε ένα συμβολιστικό.<sup>14</sup> Έτσι, οι περιοδικές είχαν μια ακόμα σημαντική επίπτωση: εξοικείωσαν κάπως τους Αθηναίους θεατές με το μοντέρνο δράμα: οι τελευταίοι γνώρισαν, για πρώτη φορά, τη Μά-

<sup>10</sup> Η σκηνή από το έργο του Ντ' Αννούτσιο παραστάθηκε σε έκτακτη φιλανθρωπική παράσταση υπέρ του «Παρνασσού» στη μικρή σκηνή του συλλόγου. Το *Λιμπελάι* δόθηκε μαζί με την *Κόρη του Ιεφθάε* (βλ. επόμ. σημ.), ενώ την παράσταση της *Ζουαζέλ* ακολούθησαν άσματα που εκτέλεσε η *Λεμπλάν* (*Χρόνος*, 14.1.1904). Τέλος, κάποιοι περιέμεναν ότι η Ντούζε θα ερμήνευε τη *Νεκρή πόλη* ή τη *Τζοκόντα* του Ντ' Αννούτσιο και η Ζόρμα τη *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Χάουπτιμαν (*Άστν*, 18.1.1899, *Ακρόπολις*, 18.1.1899, 8.11.1900, *Εστία*, 8.11.1900).

<sup>11</sup> «Η σκηνή του εξώστου» δόθηκε σε έκτακτη φιλανθρωπική εσπερίδα στον «Παρνασσό» μαζί με απαγγελίες, μονολόγους και την *Κόρη του Ιεφθάε* (*Ακρόπολις* και *Εστία*, 16.11.1900). Τα έργα του Δουμά, του Φος και του Ονέ ήταν γνωστά στο ελληνικό κοινό. Ο *Αρχισιδηρουργός* είχε μεταφραστεί το 1885 από τον Θ. Θεοδοωρίδη (Ι. Οικονομίδης, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 18, σ. 960) και παιζόταν συνεχώς στη δεκαετία του 1890 (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Α', Αθήνα 21990, σσ. 143, 253, Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, τομ. Β', Αθήνα, 1996, σ. 273). Η *Εύα* είχε παιχτεί στις 3.6.1899 από το θίασο Παντόπουλου σε μετάφραση Σπ. Μαρκέλλου· όμως και άλλα έργα του Φος (*Ένοχος*, *Ο άτιμος λαός*) ήταν γνωστά (*Εστία* 10.10.1900, Σιδέρης 21990, 171, 176). Για το Δουμά βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-42.

<sup>12</sup> Για τον Καβαλότι, βλ. Carlson 1981, 167-8 και «Cavallotti, Felice», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, III, 1956, σσ. 273-4. Για

τις παραστάσεις του *Φάουστ* στην Ελλάδα βλ. Α. Γλυτζουρής, «Καταναγκαστικόν λουτρόν εις την μεγαλοφυϊαν», *Νέα Εστία*, 1742, Φεβρ. 2002, σσ. 209-24.

<sup>13</sup> Εξαίρεση αποτελεί η επίσκεψη του «Teatro Lirico» το 1894 που έγινε όμως στην Πόλη. Ο Αντουάν επισκέφτηκε την Πόλη και τη Σμύρνη και το 1897 αλλά ως ηθοποιός (Γ. Σιδέρης, «Ο Αντουάν στην Ανατολή», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 19, 17.9.1938, Α. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 56.) Ο Γάλλος καλλιτέχνης ήρθε στην Αθήνα για δέκα μέρες το καλοκαίρι του 1901 αλλά για ταξίδι αναφυγής. Είχε δημιουργήσει μάλιστα τότε αναστάτωση στους καλλιτεχνικούς κύκλους, όταν δήλωσε ότι εκείνο που θαύμασε από όλη την ελληνική σκηνή ήταν το λαϊκό θέατρο του Θησείου (*Εστία* 26, 27.6.1901, *Άστν* 27, 28.6.1901).

<sup>14</sup> Για την προεμέρα των *Βρυκόλακων* βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σσ. 21-33. Στη συνέχεια το έργο επαναλήφθηκε από το Βονασέρα αλλά και άλλους ηθοποιούς, όπως ο Δ. Αγγελάκης (*Ακρόπολις*, 7.10, *Εστία*, 4, 10, 11.10.1900). Το κράτος του ζόφου παρουσιάστηκε από το «Μένανδρο» στις 6.1.1895 (Σιδέρης 21990, 165, Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, Αθήνα 1999, σ. 113). Η τιμή παίχτηκε με επιτυχία τον Ιούνιο του 1898 από το Βονασέρα (Σιδέρης 21990, 170) και επαναλήφθηκε στα επόμενα χρόνια. Μετά την επιτυχία της ακολούθησε το *Σόδομα και Γόμορα* (7.7.1899 βλ. Σιδέρης 21990, 171, Σιδέρης 1999, 130). Το *κουκλόσπιτο* δόθηκε για πρώτη φορά από την Ολ. Δαλασούνη (20.7.1899) και επαναλήφθηκε το 1900 σε κοινή παράσταση με το *Κοκκαλάκι της νυχτερίδας* του Ν. Λάσκαρη (Παπανδρέου 1983, 37-40, *Ακρόπολις*, 4.10.1900, *Εστία*, 21.7.1899, 3.10.1900).

γδα, την Έντα Γκάμπλερ και τις Φωτιές του Άη-Γιάννη και παρακολούθησαν, επίσης για πρώτη φορά, Ντ' Ανούντσιο, Σνίτσερ και Μάτερλινκ επί σκηνής. Επιπλέον, καθώς οι περιοδικές βρίσκονταν στο επίκεντρο της δημοσιότητας, ένα ευρύτερο κοινό πληροφορήθηκε για τους συγγραφείς και τα έργα τους μέσα από μακροσκελή άρθρα στον Τύπο.<sup>15</sup> Βέβαια, το κοινό αυτό παρέμενε εξαιρετικά ολιγάριθμο, μια μικρή μερίδα θεατών της ανώτερης αστικής τάξης του τόπου<sup>16</sup> εκείνη που είχε δυνατότητα να πληρώσει, και μάλιστα με κάποια δυσκολία, τα αστρονομικά ποσά των εισιτηρίων.<sup>17</sup>

Βέβαια, το γεγονός ότι η κορυφή της εγχώριας κοινωνικής πυραμίδας στήριξε τις περιοδικές των ευρωπαϊκών θιάσων βρισκόταν σε οργανική συνέχεια με την παράδοση του 19<sup>ου</sup> αι. Το ζήτημα της πρόσληψης γίνεται ωστόσο πιο περίπλοκο, όταν αποφασίσει κανείς να εστιάσει την προσοχή του στο αντικείμενό της: όταν δηλαδή προσεγγίσει το περιεχόμενο των παραστάσεων που είδε αυτή η μικρή ομάδα των Αθηναίων. Θα διαπιστώσει καταρχήν ότι οι ξένες βεντέτες παρουσίασαν στην πόλη τους ό,τι και στις υπόλοιπες: έργα με μοντέρνους και δυναμικούς γυναικείους ρόλους. Συγκεκριμένα, το δραματολόγιό τους αποτελούταν από διάφορα πορτρέτα της «Νέας Γυναίκας», ανεξάρτητα αν μ' αυτόν τον τρόπο συστεγάζονταν ο Δουμάς με το Ντ' Ανούντσιο ή ο Σνίτσερ με τον Καβαλότι. Στην πραγματικότητα, οι Αθηναίοι δεν παρακολούθησαν παραστάσεις έργων αλλά ρόλων· η δεξίωση των μοντέρνων δραμάτων αφορούσε δηλαδή στην πρόσληψη γυναικείων τύπων που ταίριαζαν, βέβαια, στις υποκριτικές δυνατότητες των ηθοποιών.<sup>18</sup> Η «ωχρά αμαρτωλή» Ντούζε έπαιξε παραλλαγές της «μοιραίας» γυναίκας: τη Μάγδα και την Έντα Γκάμπλερ από τα ομώνυμα έργα, την Ντεμέντε του *Ονειρου* του Ντ' Ανούντσιο, αλλά και την Καισαρίνη και τη Μαργαρίτα Γκωπιέ του Δουμά. Αντίθετα, οι ρόλοι που παρουσίασε η Ζόρμα ήταν οι επιτυχίες της σε δυναμικούς τύπους «ενζενύ»: Νόρα (*Το κουκλόσπιτο*), Κριστίν (*Λιμπελάι*), Βεατρίκη (*Η κόρη του Ιεφθάε*), Μαρίκα (*Οι φωτιές του Άη-Γιάννη*), Μαργαρίτα (*Φάουστ*), Κλαίρη (*Αρχισιδηρογός*), Ιουλιέττα (*Ρωμαίος και Ιουλιέττα*). Τέλος, η καλλίγραμμη, αλλά μάλλον ατάλαντη, Λεμπλάν ενσάρκωσε, «με τας περιπαθείς και εξόχου δραματικού κάλλους στάσεις της», τη Μόννα Βάννα, την Αγγλαβαίν και τη Ζουαζέλ: το σύμβολο του «έρωτα-θριαμβευτή», που ανακάλυψε ο Μάτερλινκ μετά τη γνωριμία τους.<sup>19</sup>

Οι νέες «καλλιτεχνικότερες» συμπεριφορές καλλιεργούνταν δηλαδή μέσα στα αυστηρά πλαίσια τυποποίησης που υπαγόρευαν οι νόμοι της αγοράς. Έτσι, η Ντούζε και η Ζόρμα κινούνταν μεν προς ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις σε σχέση με το παρελθόν αλλά αυτό δε σημαίνει ότι είχαν ξεφύγει από το συμβατικό «εικονογραφικό» ρεαλισμό<sup>20</sup> ιδιαίτερα στις περιοδικές όπου οι συνθήκες ενίσχυαν ακόμα

<sup>15</sup> Η Έντα Γκάμπλερ π.χ. πυροδότησε πλήθος συζητήσεων για το συγγραφέα και την υποδοχή του στη χώρα (Παπανδρέου 1983, 34, 48). Ενώ, επ' ευκαιρία των παραστάσεων του «Θεάτρου Μάτερλινκ», γράφτηκαν άρθρα για το Βέλγο ποιητή από τους Κ. Παλαμά (*Ακρόπολις*, 13.1.1904), Π. Δημητριάδου (Εμπρός, 14, 15.1.1904) και Γ. Τσοκόπουλο (*Καιροί*, 10, 11 κ.ά. 12.1.1904.)

<sup>16</sup> Βλ. *Εστία*, 19.1.1899, *Ακρόπολις*, 17, 19.1.1899, *Αστν*, 13.1.1904 και Γ. Σιδέρης, «Ο θιάσος Μάτερλινκ στην Αθήνα», *Νέα Εστία*, 71, 837, 15.5.1962, σ. 711.

<sup>17</sup> «Δεν είναι γη πλουσίων αι Αθήναι» σχολιάζε ο Παπ, «ούτε τόσο πολυπληθείς είναι οι άνθρωποι Θεάτρου». Σύμφωνα με υπολογισμούς του, υπήρχαν οικογενειάρχες με μηνιαίο μισθό 400 δραχμών που έδωσαν 100 δρ. για μια παράσταση της Ντούζε (*Ακρόπολις*, 21.1.1899, *Εστία*, 13.11.1900). Τέτοιοι μισθοί ήταν βέβαια απλησίαστο όνειρο για τα μεσαία στρώματα, αν σκε-

φτεί κανείς ότι το μηνιαίο για ένα Γραφέα ήταν τότε 120 δραχμές, για έναν Ενωματάρχη 79, έναν Ειρηνοδίκη 180 κι ένα μεσαίο τραπεζικό υπάλληλο 200 (Π. Πιζάνιας, *Μισθοί και εισοδήματα στην Ελλάδα 1842-1923*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985, σσ. 99-101). Απ' την άλλη, μετρήσεις μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι τιμές ήταν τετραπλάσιες των συνηθισμένων.

<sup>18</sup> Για τις ερμηνείες της «Νέας Γυναίκας» στο πρόσωπο της Μάγδας, βλ. E. Donkin, «The problem of interpretation: Bernhard, Duse, Fiske and Modjeska perform Magda», *Turn-of-the-Century Women*, 4ii, 1987, σσ 48-59.

<sup>19</sup> Halls 2<sup>1</sup>1978, 56-58, 66-67, *Αστν*, *Εστία* και *Χρόνος*, 12.1.1904. Εξαιρέση αποτέλεσε ο *Παρέισακτος*, η παράσταση του οποίου όμως πέρασε απαρατήρητη.

<sup>20</sup> Η υποκριτική της Ντούζε βρισκόταν στο μεταίχμιο ρομαντικών και ρεαλιστικών τάσεων (Bassnett 1988, 138). Η Ζόρμα

πιο πολύ τη συμβατικότητα.<sup>21</sup> Απ' την άλλη, οι παραγωγές αντιρεαλιστικών έργων, όπως τα *Αγκλαβαίν και Σελυζέτ, Ζουαζέλ* ή το *Όνειρον εαρινής πρωίας* ήταν απαγγελίες δραματικών ποιημάτων στην ιλλουζιονιστική σκηνή του 19<sup>ου</sup> αι., χωρίς διάθεση πειραματισμού πάνω στη συμβολιστική σκηνοθεσία.<sup>22</sup> ενώ οι παραστάσεις της *Μόννα Βάννα* ή του *Όνειρον* χαρακτηρίζονταν επιπλέον από μια ενδιαφέρουσα μίξη βουλεβάρτου και Νεορομαντισμού. Το έργο του Μάτερλινκ λειτουργούσε ως φόντο για τις ωραιοπαθείς περιπτώσεις της Λεμπλάν με τον Αλμπέρ Νταρμόν (στο ρόλο του Πριγκηβάλλη), του μόνιμου παρτεναίρ των τουρνέ της Μπερνάρ.<sup>23</sup> Ενώ, στη «σκηνή της τρέλας» του *Όνειρον* η Ντούζε, στην προσπάθειά της να αποδώσει το διακοσμητικό ύφος του συντρόφου της, έθετε σε λειτουργία τεχνικές από την ερμηνεία της στην τελευταία πράξη της *Κυρίας με τις καμέλιες*.<sup>24</sup>

Με λίγα λόγια, οι Έλληνες θεατές δεν ήρθαν σ' επαφή με τα μοντέρνα έργα μέσα από παραστάσεις που εναρμονίζονταν και αναδείκνυαν το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό τους περιεχόμενο· μέσα από τις συνθήκες δηλαδή που είχαν διαμορφωθεί σε σκηνές των «ελευθέρων θεάτρων». Προσλαμβάνοντας το μοντέρνο δραματολόγιο μέσα από περιοδικές αστέρων, παρακολουθούσαν εξελίξεις μιας εξαιρετικά ιδιότυπης στιγμής της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου, που ήταν χρονολογικά μόνον μεταγενέστερες του «Τεάτρ Λιμπρ» ή του «Τεάτρ ντε λ' Εβρ»· στην πραγματικότητα, είτε αποτελούσαν μια υποχώρηση προς ένα συμβατικότερο είδος ρεαλισμού από κείνο που είχε επιτευχθεί στο θέατρο του Αντουάν· είτε έναν εκφυλισμό του Νεορομαντισμού μέσα από τη διασταύρωσή του με την εμπορική σκηνή. Οι συνεργασίες Ντούζε-Ντ' Αννούντιο ή Μάτερλινκ-Λεμπλάν εκπροσωπούν τη μετάβαση από την υπαινικτική επίκληση του ιδεατού κόσμου μέσω συμβόλων στην ωραιοπαθή αναπαράστασή του πάνω στην κομψή σκηνή του βουλεβάρτου.<sup>25</sup>

\*\*\*

Το ζήτημα αρχίζει να αποκτά την ιδιαίτερη ιστορική του σημασία, όταν, έπειτα από τις παραπάνω διαπιστώσεις, επιστρέψει κανείς στο υποκείμενο της πρόσληψης· γιατί το τί έπαιξαν οι ξένες βεντέτες

καλλιέργησε ένα ύφος που ήταν πιο κοντά στο ρεαλισμό, μια και δούλεψε δίπλα στον Μπραμι (1894-7). Και πάλι όμως οι ερμηνείες της εντάσσονται στον πρώιμο ρεαλισμό. Είναι χαρακτηριστική άλλωστε η ρήξη της με τον Μπραμι και η αποχώρησή της από το θιάσο του· φεύγοντας, πήρε μαζί της κάποιους ρόλους που δημιούργησε στο «Ντόιτσεσ Τεάτερ», όπως η Νόρα και η Κριστίν (βλ. Kindermann 1968, 75, Horst 1981, 73, 76-7).

<sup>21</sup> Στις περιοδικές τους οι αστέρες υιοθετούσαν ένα ακόμα πιο «εικονογραφικό» υποκριτικό στυλ για να γίνουν κατανοητές στα ξενόγλωσσα ακροατήριά τους (Stokes, Booth, Bassnett 1988, 4-8). «Τα λορνιόν στρέφονται όλα επάνω» στη Ντούζε, αναφέρει ο ρεπόρτερ της *Εστίας* «αλλά που να ιδής. Εδώ χρειάζεται το τηλεσκόπιον του Αστεροσκοπείου. Που να ιδής πρόσωπον! Έβλεπε όμως και ήκουες...κινήσεις», τα περιβόητα «εύγλωττα» χέρια της ηθοποιού (19.1.1899).

<sup>22</sup> Αυτός άλλωστε ήταν ο βασικός λόγος για τον οποίο δεν είχαν γνωρίσει επιτυχία ούτε στο ευρύ κοινό αλλά ούτε και στους πρωτοποριακούς κύκλους της Δύσης, βλ. Richards 1991, 83-8, Halls 1978, 79, 82, Woodhouse 2001, 150-1, 177.

<sup>23</sup> *Αστυ*, 12.1.1904. Σύμφωνα με τον Ποπ πάντως και η Λεμπλάν υποκρινόταν «μάλλον την Σάραν Μπερνάρ ή το έργο τον οποίον παίζει, επωφελομένη της παραδόξου ομοιότητος προς την μεγάλην τραγωδόν» (*Αθήναι*, 12.1.1904, πρβλ. Σιδέρης 1962,

709-12). Ο Albert Darmon ήταν γνωστός στους Αθηναίους από την περιοδεία της Μπερνάρ το 1893.

<sup>24</sup> Bassnett 1988, 157, *Εστία*, 25.1.1899. Το ίδιο το έργο άλλωστε γράφτηκε σε δέκα μέρες για να εξυπηρετήσει τον ανταγωνισμό Ντούζε-Μπερνάρ (Bassnett 1988, 155, Woodhouse 2001, 150).

<sup>25</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι η γαλλική προμέρα της *Μόννα Βάννα* (1902) στάθηκε αφορμή για τη ρήξη του Μάτερλινκ με το Λυνιέ-Πο, έπειτα από συνεργασία μιας δεκαετίας. Ο ποιητής ήθελε τον κύριο ρόλο για τη σύντροφό του, ο σκηνοθέτης δεν είχε καθόλου καλή γνώμη για το ταλέντο της και η διαφωνία τους οδήγησε στην απομάκρυνση του Λυνιέ-Πο. Στη συνέχεια, η Λεμπλάν έπεισε τον Μάτερλινκ να εκχωρήσει τα δικαιώματα της περιοδείας στον Σούρμαν, υπό τον όρο ότι θα έπαιζε το ρόλο, όπως κι έγινε. Πίσω από τις προσωπικές διαφορές υπάρχουν, βέβαια, ιδεολογικές αντιθέσεις. Την εποχή που ο Μάτερλινκ αρχίζει να αποκτά φήμη, αμφισβητείται από ομοϊδεάτες του (Λεμπέργκ, Ντεμπυσσύ, Γέητς, Ζιντ κ.ά). Ακόμα και στα τέλη του 1903 πάντως, ο Σούρμαν είχε επισύρει την οργή του Μάτερλινκ για τις επιλογές του. Στις 3.1.1904, λίγες μέρες πριν την άφιξη του θιάσου στην Αθήνα, ο συγγραφέας έγραφε στο Γερμανό μεταφραστή του για τον ιμπρεσσάριο: «Πραγματικά, όλα τέλειωσαν μεταξύ μας» (Halls 1978, 71-8, 81-2, 86-7).

είναι ένα θέμα και το τι είδαν οι Αθηναίοι είναι ένα άλλο. Βέβαια, παρά το «τσουχερό» εισιτήριο, όλοι μάλλον έφυγαν ευχαριστημένοι, αφού ικανοποίησαν την επιθυμία τους να νιώσουν για λίγο Ευρωπαίοι, βλέποντας από κοντά τις μεγάλες φίρμες. Όπως ήταν όμως αναμενόμενο για θεατές αμήτους στις συμβάσεις του μοντέρνου δράματος, δε συνέβη το ίδιο με τα έργα η συντριπτική πλειοψηφία βαρέθηκε κατά τη διάρκεια των παραστάσεών τους και έπληξε όσο απουσίαζε η πρωταγωνίστρια από τη σκηνή, ακόμα και στα συμβατικά δράματα του ρεπερτορίου. Στο σύνολό τους μάλιστα, οι περιοδείες της Ζόρμα και, κυρίως, της Λεμπλάν, δεν ήταν επιτυχείς ως προς την ανταπόκριση του κοινού, επειδή ακριβώς στηρίζονταν περισσότερο σε μοντέρνο ρεπερτόριο και δε διέθεταν αστέρες του μεγέθους της Ντούζε.<sup>26</sup> Παρόμοια όμως ήταν η στάση του κοινού και απέναντι στην *Έντα Γκάμπλερ* της Ντούζε που συγκέντρωσε λίγο κόσμο.<sup>27</sup> Τέλος, δεν είναι τυχαίο ότι η Ιταλίδα και η Γερμανίδα έδωσαν δύο έκτακτες παραστάσεις με δύο παλιά γνωστά όπλα του βεντετισμού, την *Κυρία με τις καμέλιες* και τον *Αρχισιδηρουργό*, για να γεμίσουν τη σάλα του Δημοτικού θεάτρου.<sup>28</sup> Από τη στιγμή που οι θεατές δεν είχαν τη δυνατότητα να δουν άλλον τρόπο σκηνικής παρουσίασης των μοντέρνων δραμάτων, ήταν μάλλον αναπόφευκτο να παραδοθούν στη μέθη των παραστάσεων των φημισμένων αστέρων. Για ένα σύγχρονο διανοούμενο θεατρόφιλο, που έχει γαλουχηθεί, λίγο-πολύ, με τις αρχές μιας παράστασης «συνόλου» είναι δύσκολο να συμμεριστεί τη μαγεία που ασκούσαν οι ντίβες στο κοινό της εποχής να κατανοήσει εκείνη την υπνωτική σχεδόν έλξη που διαρκούσε και μετά την παράσταση και μέσω της οποίας ταυτιζόταν σχεδόν απόλυτα στη συνείδηση του θεατή ο ηθοποιός με το ρόλο που ενσάρκωνε. Στην περίπτωση μας, αυτό είχε ως συνέπεια να θεωρεί αυτόματα ότι υπεύθυνοι της αποτυχίας των μοντέρνων δραμάτων δεν μπορούσαν να είναι οι αστέρες αλλά οι συγγραφείς.<sup>29</sup> Ενώ, σε άλλες περιπτώσεις, οι έντονες αντιδράσεις κάποιων λογίων για την «ανηθικότητα» ορισμένων μοντέρνων έργων αμβλύνονταν κάπως, όταν προσέκρουαν στη σαγήνη των πρωταγωνιστριών.<sup>30</sup>

Η τελευταία διαπίστωση μάς αναγκάζει να εστιάσουμε την προσοχή μας σ' ένα άλλο σώμα πληροφοριών, που προέρχεται από μια ακόμα μικρότερη μερίδα κοινού, στην πραγματικότητα, από μια χούφτα θεατών: όχι την οικονομική αλλά την πνευματική «αριστοκρατία» της εποχής, τους λόγιους δημο-

<sup>26</sup> *Αστν*, 13.1.1904, *Ακρόπολις*, 14.1.1904 και *Εστία*, 12, 13 και 15.1.1904). Στην περίπτωση της Ζόρμα έπαιξε ρόλο και το ότι οι γερμανόγλωσσοι ήταν ελάχιστοι (*Ακρόπολις*, 9, 10.11.1900).

<sup>27</sup> *Αστν*, 24.1.1899, *Εστία*, 24.1.1899 και *Εφημερίς*, 24.1.1899.

<sup>28</sup> Βλ. *Αστν* και *Εφημερίς*, 26.1.1899. Από τις τέσσερις παραστάσεις της Ντούζε εισπράχθηκαν 60.000 δραχμές ενώ το έργο του Δουμά απέφερε μόνο του 22.000 (*Ακρόπολις*, 26, 27.1.1899, *Εστία*, 26, 30.1.1899). Η Ζόρμα έδωσε το έργο του Ονέ με μειωμένες τιμές και «υπέκρινε» εις πολυπληθείς απαιτήσεις του κοινού, όπερ θέλει να την θαυμάσει εις εν έργον τοις πάσι γνωστόν». Οι θεατές θα θαύμαζαν, βέβαια, «και πέντε εκτάκτους τουαλέττας» (*Ακρόπολις*, 13.11.1900).

<sup>29</sup> Απέναντι στις επισημάνσεις του Γάλλου μεταφραστή της *Έντα Γκάμπλερ* για τις δυσκολίες που παρουσιάζει το έργο στη σκηνική του παρουσίαση, ο Έλληνας δημοσιογράφος δεν αισθανόταν καμιά ανησυχία: «Εννοείται, εκ των προτέρων, ότι πας κίνδυνος εν τη διερχομένη του ρόλου της Έδδας Γκάμπλερ από την Δούζε έχει εξαφανισθή και η μεγάλη καλλιτέχνης δεν έχει να φοβηθή τίποτε» (*Ακρόπολις*, 23.1.1899). Την επόμενη μέρα, την αποτυχία χρεώθηκε, βέβαια, ο Ίμψεν: «Η

Δούζε χθές εις το θέατρον ηδικήθη υπό του έργου όπερ διερχομένησεν. Δια τούτο η Δούζε μεθ' όλην την τέχνην της χθες δεν ενεθουσίασεν όσον κατά τας δύο προηγουμένας εσπέρας» (*Εφημερίς*, 24.1.1899). Οι πρώτες παραστάσεις αυτού του απαιτητικού έργου στην Ευρώπη δεν συνάντησαν ούτε την ανταπόκριση του κοινού ούτε την ικανοποίηση του συγγραφέα. Ακόμα κι ο Στανισλάβσκυ ομολογούσε ότι το «Θέατρο Τέχνης» δεν τα είχε πάει πολύ καλά όταν το ανέβασε στα 1899 (F. J. Marker & L-L. Marker, *Ibsen's Lively Art; A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge University Press, 1989, σσ. 162-73).

<sup>30</sup> «Χρειάζεται μόνον μια Δούζε δια να συγκρατήση την αγανάκτησιν των οικογενειαρχών, των μη συμμεριζομένων τας περί χειραφεσίας ιδέας του γερμανού κοινωνιολόγου» σχολίαζε η *Παληγγενεσία* για τη *Μάγδα* (19.1.1899). Ενώ η *Εφημερίς* χαρακτήριζε τις *Φωτιές του Αη-Γιάννη* «σκηνικόν εξάμβλωμα» που παραστάθη με «θαυμασίαν τέχνην» από τη Ζόρμα: «Τόση δύναμις δια τοιούτο τερατούργημα είνε αληθώς υπέρ την αντίληψιν των κοινών θνητών» (10.11.1900). Παρόμοια ήταν η στάση για το *Λιμπελάι* (ό.π., 11.11.1900). Βλ. και *Καιροί*, 25.1.1899.

σιογράφους της πόλης. Η στάση τους απέναντι στο μοντέρνο δράμα είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στα αμέσως προηγούμενα χρόνια κι έτσι η έναρξη των παραστάσεων τούς βρήκε ήδη χωρισμένους σε δύο στρατόπεδα. Σε γενικές γραμμές, οι περισσότεροι, οι «συντηρητικοί», όπως συνήθως θεωρούνται από τη βιβλιογραφία, απέρριπταν τα μοντέρνα έργα με επιχειρήματα που θυμίζουν τις αντιδράσεις της ανάλογης πτέρυγας της ευρωπαϊκής κριτικής απέναντι σε έργα όπως το *Κουκλόσπιτο* ή η *Έντα Γκάμπλερ*.<sup>31</sup> Στην ομάδα αυτή ανήκουν συγγραφείς και κριτικοί όπως οι Γ. Παπ, Γ. Τσοκόπουλος, Π. Δημητρακόπουλος, Άγ. Ευαγγελίδης, Μ. Λιδωρίκης, Ν. Λάσκαρης κ.ά. Οι λιγότεροι, οι «προοδευτικοί», δήλωναν ένθερμοι οπαδοί της μοντέρνας δραματοποιίας: Κ. Παλαμάς, Γρ. Ξενόπουλος, Ν. Επισκοπόπουλος, Κ. Μιχαηλίδης, Δ. Ταγκόπουλος κ.ά. Η ύπαρξη των δύο αυτών στρατοπέδων αποτελεί, φυσικά, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της υποδοχής του μοντέρνου δράματος στην Ελλάδα, δεν αποτελεί όμως το μόνο. Οι περιοδείες ενίσχυσαν, βέβαια, τις διαχωριστικές γραμμές και ανέβασαν τους τόνους της αντιπαράθεσης.<sup>32</sup> Ανέδειξαν ωστόσο και κάποια άλλα χαρακτηριστικά, καθώς, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, οι δύο αυτές πτέρυγες αντέδρασαν ομόθυμα κάτω από ένα κοινό παρονομαστή: την άνευ όρων υποταγή τους στις ξένες «τεχνίτρες» και «ιέρειες», που υμνήθηκαν απ' όλους, και στη δημοτική γλώσσα και στην καθαρεύουσα.<sup>33</sup> Αυτή η ομόφωνη υποταγή της λόγιας μερίδας του κοινού στο βεντετισμό συνιστούσε μια συγκεκριμένη ιδεολογική και καλλιτεχνική στάση. Δήλωνε καταρχήν τον προκλητικό υποβιβασμό των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης: σήμαινε την υποβάθμιση της σημασίας των σκηνικών και των κοστούμιών στη σκηνική απόδοση του έργου αλλά και τον παραγκωνισμό των άλλων ηθοποιών από την καλλιτεχνική ερμηνεία του.<sup>34</sup> Σήμαινε όμως και την υποτίμηση του ποιητικού λόγου. Καταρχήν, γιατί ελάχιστοι λόγιοι προβληματίστηκαν για το οξυμμένο πρόβλημα επικοινωνίας που προέκυπτε από την παρακολούθηση παραστάσεων σε ξένη γλώσσα και μάλιστα στην ιταλική και γερμανική.<sup>35</sup> πρόβλημα που γινόταν πολύ πιο σοβαρό για τα έργα εκείνα που ήταν αμετάφραστα ή παίζονταν για πρώτη φορά στην Αθήνα.<sup>36</sup> Ο παραγκωνισμός του κειμένου προέκυπτε επίσης επειδή κανείς δε διαμαρτυρήθηκε για το ότι στις παραστάσεις της Ντούζε κόπηκαν

<sup>31</sup> M. Egan (ed), *Ibsen; The Critical Heritage*, Routledge, London, 1972, σσ. 101-25, 218-44, C. Innes (ed), *A Sourcebook On Naturalist Theatre*, Routledge, London & NY, 2000, σσ. 78-122, Marker 1989, 162-3, J. Templeton, *Ibsen's Women*, Cambridge Un. Press, NY 32000, σσ. 204-8.

<sup>32</sup> Βλ. ενδεικτικά τα άρθρα του Ξενόπουλου στην *Τέχνη* (Α', 1898, σ. 94), του Ταγκόπουλου στο *Νουμά* (18.1.1904) και του Λάσκαρη και του Καμπύση στην *Εστία* (25.1.1899, 13.2.1899).

<sup>33</sup> Μικρή εξαίρεση αποτελούν οι ερμηνείες της Λεμπλάν, που συνάντησαν και αρνητικές κρίσεις (*Αθήναι*, 12.1.1904, πρβλ. Σιδέρης 1962, 712).

<sup>34</sup> Η Ντούζε, όπως σχολίαζε χαρακτηριστικά η *Ακρόπολις*, «συνεκέντρου την προσοχήν πλέον και απενεκρούτο οι γύρω της ηθοποιοί μεταβαλλόμενοι εν τη φαντασία του κόσμου εις παιδία μόνον τείνοντα να εξάρουν το κάλλος της ζωής και κινουμένης εικόνας» (19.1.1899).

<sup>35</sup> Σύμφωνα με την *Ακρόπολη* (21.1.1899) ούτε το 1% των Αθηναίων γνώριζε Ιταλικά, ενώ στις παραστάσεις της Ζόρμα η κατάσταση ήταν χειρότερη, (*Εστία* 9, 14.11.1900 και σημ. 26). «Λίγοι θα καταλάβαιναν μέσα στην αίθουσα του Παρνασσού τα ιταλικά» παραδεχόταν και ο Παλαμάς: «Αλλά το να κατα-

λαβαίνουν ή όχι τα Ιταλικά, δεν εσήμαινε και πολύ. Η γλώσσα ήταν στην τέχνη και στην ψυχή της Ντούζε» (*Η Τέχνη*, 1898, σ. 95). Παρομοίως ο Ταγκόπουλος, ενθουσιασμένος με τη Ζόρμα ως Μαργαρίτα, αναφέρει ότι είδε «ανθρώπους μη εννοούντας ούτε λέξιν γερμανικήν, να φεύγουν από το θέατρον με βουρκωμένα μάτια. Δεν ήθελα κι άλλα δια να πεισθώ πως η αγάπη και ο πόνος εις μιαν γλώσσαν εκφράζονται, που την εννοούν όλ' οι άνθρωποι» (*Εστία*, 13.11.1900). Η *Ακρόπολις* (9.11.1900) αναρωτιόταν πάντως: «πώς να κρίνει κανείς την υπόκριση της ηθοποιού όταν δεν ηξεύρει την γλώσσαν; Τις οίδε οποία λεπταί αποχρώσεις διέφευγον το βλέμμα όλων;». Όπως συμπέρανε όμως η *Παλιγγενεσία*, «ο συρρεύσας φιλόμουσος κόσμος, ο μη εννοών, το πλείστον, την ιταλικήν γλώσσαν, δεν μετέβη δια το δράμα», αλλά «δια να ίδη την Δούζε, την Δούζε και μόνον την Δούζε» (19.1.1899).

<sup>36</sup> Η *Εστία* π.χ. αναφέρει ότι μια μερίδα κοινού παρακολούθησε τη *Μάγδα* με τη μετάφραση του έργου στο χέρι (19.1.1899). Η *Ακρόπολις* διαφώνησε με την τακτική αυτή και πρότεινε στους θεατές «να μάθουν από στήθους αν όχι όλον το έργο τουλάχιστον τον ρόλον της μεγάλης τραγωδού» (19.1.1899, 9.11.1900).

«πολλάι σκηναί, δια να μένη διαρκώς το κοινόν υπό την επίδρασιν της τέχνης της πρωταγωνιστρίας».<sup>37</sup> Η σημαντικότερη ίσως υποβάθμιση του λόγου προερχόταν από το γεγονός ότι αυτή η παράδοση άνευ όρων στο βεντετισμό σήμαινε την αυτόματη εξομίωση των δραμάτων με τις κεντρικές τους ηρωίδες. Ορισμένοι λόγιοι μάλιστα όχι μόνον δεν παραπονέθηκαν αλλά προώθησαν ένα βολικό θεωρητικό σχήμα για να παντρέψουν το βεντετισμό με τους μοντέρνους ποιητές. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι το υπόδειγμα προήλθε από την Ιταλία, μια χώρα, που όπως και η Ελλάδα, δεν είχε ακόμα γνωρίσει ούτε το κίνημα των «ελευθέρων θεάτρων» ούτε το θεσμό του σκηνοθέτη.<sup>38</sup> Συγκεκριμένα, το πρότυπο πρόσφερε ο Ντ' Αννούντσιο και περιελάμβανε τον «ιεροφάντη» ποιητή και την «ιέρεια» του, με τη δεύτερη να ερμηνεύει στο επίπεδο της ύλης τα οράματα που συνέλαβε ο πρώτος στο επίπεδο της ιδέας. Πρόκειται για μια άποψη που θα έβρισκε απήχηση σε αρκετούς εγχώριους συγγραφείς, προεξάρχοντος του Παλαμά.<sup>39</sup>

Ακόμα και ως προς την ανάγνωση του περιεχομένου των ρόλων υπήρξαν όμως σοβαρά προβλήματα. Τα δύο στρατόπεδα φρόντισαν, βέβαια, να διαχωρίσουν τις θέσεις τους, απέναντι στις προσωπογραφίες της «Νέας Γυναίκας» που είδαν. Οι «συντηρητικοί» δήλωναν ευθαρσώς ότι η συμπεριφορά της τούς ήταν ακατανόητη και συμμερίζονταν, όπως φαίνεται, τη στάση της μεγάλης μερίδας του κοινού: υπεύθυνοι για την ασυνεννοησία δεν ήταν οι «ιέρειες» αλλά οι ποιητές. Στην πραγματικότητα, βέβαια, ακατανόησι σήμαινε καταδίκη: «όλα ακατανόητα, άνευ ειρμού, άνευ ακολουθίας, βλακώδη, ανήθικα, ανομοιολήθη, εγκληματικά».<sup>40</sup> Ηρωίδες όπως η Μάγδα ήταν ηθικά κολάσιμες: «φυσιογνωμία αναρχικά δι' ας αρμοζών θρόνος θα ήτο το εδώλιον οιουδήποτε ποινικού δικαστηρίου», όπως υποστήριζε ο Λιδωρίκης, επειδή «κοινόν και μέγα έχουσι το συναίσθημα της ατομικότητος», επειδή δεν είναι τίποτε άλλο παρά «εγωπάθεια» και «επανάστασις».<sup>41</sup>

Στο ζήτημα της ακατανόησις οδηγήθηκε και η «προοδευτική» πτέρυγα, αν και μέσα από άλλη διαδρομή: όπως ο Ξερόπουλος, ο οποίος δήλωνε ανακουφισμένος, επειδή «το πρόσωπον της Έδδας Γκάμπλερ έμεινεν ακόμη πλέον ακατάληπτο» για τη μεγάλη μάζα του κοινού, επειδή «σχεδόν όλοι ωμολογούσαν ότι δεν εκατάλαβαν τίποτε».<sup>42</sup> Τέτοιου είδους φιλονιτσεικές κορώνες ωστόσο δεν οδήγησαν σε κάποιου είδους ανάλυση αυτών των «ακατάληπτων» πορτρέτων: απλώς, η καταδίκη έδωσε τη θέση της στον καθαγιασμό. Οι «προοδευτικοί» είδαν στις ηρωίδες των μοντέρνων δραμάτων τις εκλεκτές επαναστάτριες εναντίον των προλήψεων του όχλου: ιδιαίτερα μέσα από τα φίλτρα εξιδανίκευσης με τα οποία προσέγγισαν τις πιο γήινες θεατρικές εκπροσώπους του φεμινιστικού κινήματος, όπως η Μάγδα ή η Νόρα. Η υπέρμετρη συμπάθεια που χαρακτηρίζει όμως τη στάση τους ήταν πολύ απομακρυσμένη από την αναγνώριση της αυτονομίας τους, ήταν μάλλον αποτέλεσμα του αισθηματολογικού θαυμασμού τους απέναντι σε μια ρομαντική ιδιοσυγκρασία που εξεγείρεται εναντίον της κοινωνίας.<sup>43</sup> Η «φιλογυ-

<sup>37</sup> Οι «επεμβάσεις» στο κείμενο ήταν συνηθισμένη πρακτική της Ντούζε (Bassnett 1988, 154, Innes 2000, 86-7, Marker 1989, 56). Βλ. επίσης *Ακρόπολις*, 20, 22.1.1899 και *Εστία*, 22.1.1899.

<sup>38</sup> Carlson 1981, 187-188, Richards 1991, 87-88.

<sup>39</sup> Richards 1991, 89-93. «Η τέχνη της μεγάλης Υποκριτικής, καθώς είναι της Ντούζε», σχολίαζε ο Παλαμάς, «τότε μόνον στέκεται στη διαλεκτή θέση της, όταν ερμηνεύη την τέχνη των μεγάλων ποιητών» (*Τέχνη*, 1898, σ. 95). Στην περίπτωση του Μάτερλινκ μάλιστα η Λεμπλάν δεν ήταν μόνον η «ιέρεια» αλλά και «η ωραία μούσα, η εμπνεύσασα εις τον σύζυγόν της, τον μέγα ποιητήν» τα δράματά του (*Άστυ*, 3.1.1904 και Halls 21978, 63, 66-7).

<sup>40</sup> *Εφημερίς*, 10.11.1900 και *Καιροί*, 25.1.1899.

<sup>41</sup> *Εστία*, 18.1.1899.

<sup>42</sup> *Η Τέχνη*, Α', 1898, σ. 94. Βλ. επίσης και *Το περιοδικόν μας*, τχ. 18, 15.11.1900, σ. 211.

<sup>43</sup> Η δυναμική Μάγδα «όπως και ο ήρωας της *Τιμής* είναι επαναστάτης [...] παρουσιάζει και αυτή μιαν αντίθεσιν ζωηράν μεταξύ του ιδιού της χαρακτήρος και των χαρακτήρων όλων των άλλων» (*Άστυ*, 18.1.1899). Η Μάγδα όπως σχολίαζε ο Επισκοπόπουλος είναι η «νέα γυνή», η υψούσα την σημαίαν της ανεξαρτησίας αποτινάσσουσα την δουλείαν και τονίζουσα το άσμα της ιδικής της χειραφεσίας» (*Άστυ*, 17.1.1899).



νία» των Ελλήνων λογίων ήταν δηλαδή συγκινησιακής και ιδεαλιστικής τάξης και εδραζόταν στη συμπόνοια τους απέναντι σ' ένα θύμα, σε μια αγνή, ανιδιοτελή και ενάρετη ηρωίδα, που πέφτει θύμα των κοινωνικών προλήψεων ή ενός άκαρδου συζύγου.<sup>44</sup> ακολουθούσε δηλαδή τη στάση που υιοθετούσαν λόγιοι, όπως ο Ξενοπούλος κι ο Παλαμάς, απέναντι στην πρωτοβάθμια φεμινιστική τάση που διαμορφωνόταν τότε στην Ελλάδα.<sup>45</sup> Σε παρόμοια συμπεράσματα οδηγείται κανείς αν εξετάσει τα ανάμικτα συναισθήματα φόβου και θαυμασμού που προκάλεσαν, ιδίως στην περίπτωση του Επισκοπόπουλου, τα πορτρέτα των «δαιμονικών» γυναικών που έπαιξαν οι «ιέρειες».<sup>46</sup> Πρόκειται για παραλλαγές του τύπου της Σαλώμης που σαγήνευαν τους Νεορομαντικούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες της «παρακμής». Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό του βεντετοκρατούμενου διαύλου της πρόσληψης, ότι αυτή η ανάγνωση της «Νέας Γυναίκας» προβλήθηκε από τον Επισκοπόπουλο και σε «έργα με θέση», όπως η *Σύζυγος του Κλαυδίου*, επειδή ακριβώς η προσέγγισή του εδραζόταν στην αίγλη της πρωταγωνίστριας.<sup>47</sup> Όπως και η «φιλογυνία» έτσι και ο «μισογυνισμός» των Ελλήνων λογίων συνδεόταν, περισσότερο με το φυσιολογικό σύμμαχο του βεντετισμού, το Ρομαντισμό.<sup>48</sup>

Η ανάγνωση των πηγών προδίδει, τελικά, ότι η εγχώρια κριτική ένοιωσε την ανάγκη να ηθικολογήσει υπέρ ή κατά της «ιδέας» της «Νέας Γυναίκας», καθώς υπήρξε ομοφωνία σε ένα ακόμα καιρίο σημείο: τα όρια της «απομικτότητας» των ηρωίδων που παρουσίασαν οι ξένες «ιέρειες». Γι' αυτή την επιλογή ωστόσο δεν ήταν υπεύθυνες τόσο οι πρωταγωνίστριες. Όπως γνωρίζουμε μάλιστα, οι τελευταίες έκαναν φιλότιμες προσπάθειες να αποκαλύψουν κάποιες πτυχές των σύνθετων μοντέρνων πορτρέτων που είχαν δημιουργήσει οι συγγραφείς τους, όπως συνέβη με τη Μάγδα της Ντούζε<sup>49</sup> ή τη Νόρα της

<sup>44</sup> Η *Εφημερίς* δικαίωνε την επιλογή της Νόρας να εγκαταλείψει την συζυγική εστία, καθώς είναι «προικισμένη με ψυχήν υπέροχον και μεγάλην εθελουσίαν» κι έτσι «αισθάνεται τοσαύτην απογοήτευσιν εκ της τραχύτητος, εκ του εγωισμού του συζύγου της» (7.11.1900). Την παραπάνω ανάγνωση ενθάρρυναν, φυσικά, οι ερμηνείες των βεντετιών. Η Ντούζε παρουσίαζε πορτρέτα «βασανισμένων» γυναικών, ώστε να «κερδίσει» τη συμπάθεια του κοινού, χωρίς να στηρίζεται, βέβαια, σε φεμινιστικές απόψεις (Bassnett, 1988, 151-2, Donkin, 1987, 54). Και η ερμηνεία της Νόρας όμως από τη Ζόρμα ξεκινούσε από την προπαίδεια της ηθοποιού σε ρόλους «ενζενύ» και έδινε ιδιαίτερο βάρος στην εντυπωσιακή αλλαγή της ηρωίδας στην τελευταία πράξη (*Ακρόπολις*, 9.11.1900). Χαρακτηριστικό τέλος, για την εξιδανίκευση της Νόρας και τη σύμπλευσή της με το βεντετισμό ήταν το ομώνυμο ποίημα του Μ. Μαλακάση, αφιερωμένο «Εις την κυρίαν Αγνή Σόρμα» (*Το περιοδικόν μας*, ό.π., σσ. 197-8).

<sup>45</sup> Ελ. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Αθήνα 1987, σσ. 112-121, 208-210, 275-278.

<sup>46</sup> Σύμφωνα με τον Επισκοπόπουλο, η Έντα Γκάμπλερ «είνε προσωποποίησις των κοινών ενστίκτων της γυναικός, είνε η γυνή η απορροφάσα πάσαν ικμάδα του πνεύματος, η κηρύσσουσα πόλεμον κατά της διανοίας, η διτιώς εγκληματική, διότι δεν φονεύει το σώμα αλλά την ιδέαν» (*Άστυ*, 17, 12.1.1899). Εδώ ανήκει κι η μεταγενέστερη αναφορά του Παλαμά στην «ξέχωρη αντρογυνίκα Έντα Γκάμπλερ» [*Ωδή στο θάνατο του Ibsen*] (1906), *Άπαντα*, Ε', σ. 160].

<sup>47</sup> «Ως Καισαρίνη», συνέχιζε ο Επισκοπόπουλος, η Ντούζε θα είναι «η γυνή η αιωνία, η Ιουδήθ και η Κλεοπάτρα εκείνη, η ωραία ως Σειρήν, η οποία Μεσσαλίνα και Δαλιδά συγχρόνως, προδίδει τον σύζυγόν της, προδίδει την πατρίδα της, προδίδει τον ευεργέτην της και εξυφαίνει ολόκληρον καταστροφήν» (ό.π.). Αντίθετα, ο Σώ επαινούσε μεν τη δημιουργία της Ντούζε στον ίδιο ρόλο, αφού όμως είχε αποκηρύξει το έργο, βλ. J. F. Matthews (ed), *Shaw's Dramatic Criticism (1895-1898)*, Greenwood Press, Westport, 2<sup>1971</sup>, σσ. 77-80. Όσο κι αν οι Δουμάς και Στρίντπεργκ μετέχουν του μισογυνισμού, ο πρώτος εκπροσωπεί τις μεσοαστικές ηθικές αξίες της δεύτερης γαλλικής Δημοκρατίας, ενώ ο δεύτερος τους υπερευαίσθητους καλλιτέχνες της τελευταίας δεκαετίας του 19<sup>ου</sup> αι., που είχαν γαλουχηθεί πλέον με το Σοπενάουερ και το Δαρβίνο. Βλ. B. Parker, «Strindberg's *Miss Julie* and the Legend of Salome», *Modern Drama*, 32, December 1989, σ. 471.

<sup>48</sup> Όπως το έθετε και δημοσίευμα της εποχής, η Έντα Γκάμπλερ της Ντούζε «είναι φύσις ρομαντική», ένα πλάσμα που παραπέμπει περισσότερο σ' ένα θηλυκό Μεφιστοφελή: «είνε περισσότερο από πλάσμα, είνε δύναμις αρεσκομένη εις το κακόν, διότι είνε κακόν, έχουσα την καλλιτεχνίαν του πονηρού, το δελεταντισμόν της καταστροφής και κράμα ζηλοτυπίας, ρομαντισμού, κακεντροχειίας παράδοξον» (*Άστυ*, 21.1.1899). Για τις δαιμονικές γυναίκες, βλ. και M. Praz, *The Romantic Agony*, Oxford University Press, Oxford 3<sup>1978</sup>, σσ. 199-300.

<sup>49</sup> Η ερμηνεία της είχε κερδίσει την επιδοκιμασία του συγγραφέα, βλ. O. Signorelli, *Ελεονώρα Ντούζε (= Vita di Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna 1<sup>1962</sup>), μετ. Ζωή Σκουρλά, Παπαζή-

Ζόρμα.<sup>50</sup> Μάλιστα, ορισμένοι Ευρωπαίοι κριτικοί της εποχής, που παρακολούθησαν τις ηθοποιούς στις περιόδους τους, επέμεναν σ' αυτές ακριβώς τις μοντέρνες πτυχώσεις των ερμηνειών.<sup>51</sup> Αντίθετα, η εγχώρια κριτική όχι μόνον δεν πρόσεξε αυτές τις όψεις αλλά γοητεύτηκε από τα συμβατικότερα σημεία των έργων. Έτσι, στάθηκε σε «δραματικές» σκηνές (όπως εκείνη με τη «σατανική» Έντα να καίει το χειρόγραφο),<sup>52</sup> σε συγκινητικές στιγμές (με τη Μάγδα να πέφτει στην πατρική αγκαλιά),<sup>53</sup> ή σε εντυπωσιακές «αυλαίες» (όπως η απεγνωσμένη έξοδος της Κριστίν στο *Λιμπελάι*)<sup>54</sup> και περιπαθείς ερωτικές συννευρέσεις (όπως η συνάντηση Μόννα Βάννα-Πριγκηβάλλη).<sup>55</sup> Πρόκειται για μια ρομαντική ανάγνωση, που σταματούσε σε κείνα ακριβώς τα σημεία της «ατομικότητας» των ηρωίδων, από τα οποία θα άρχιζε η γεώτρηση του μοντέρνου δράματος στους νέους πυθμένες του εσωτερικού ψυχισμού του υποκειμένου. Η προσέγγιση των Ελλήνων κριτικών, συνεπικουρούμενη από τα συμβατικότερα μέρη της υπόκρισης, αντιμετώπιζε τα μοντέρνα έργα μέσα από ένα προγενέστερο στάδιο της εξέλιξης του ευρωπαϊκού δράματος, που παρέπεμπε στο ρομαντισμό ή στο συμβατικό ρεαλισμό και, φυσικά, ισοπέδωνε διαφορές ανάμεσα σε συγγραφείς, έργα και καλλιτεχνικές αρχές.<sup>56</sup>

Δεν είναι τυχαίο ότι η κριτική δεν επαίνεσε μόνον το συμβατικό υποκριτικό ύφος των πρωταγωνιστριών αλλά και τα τυποποιημένα (αλλά και πρωτοφανή για την αθηναϊκή σκηνή) «σαλόν φερμέ» της Ντούζε, με τα οποία ντύθηκαν λίγο αργότερα τόσο οι παραστάσεις της Ζόρμα όσο και οι παραστάσεις βουλεβάρτου στις υπαίθριες μάντρες της πρωτεύουσας.<sup>57</sup> Δεν είναι τυχαία όμως και τα εγκώμια της κριτικής για ρομαντικές ηρωίδες όπως η Μαργαρίτα Γκωτιέ.<sup>58</sup> Ούτε, τέλος, είναι τυχαίο ότι ακόμα και

σης, Αθήνα 1980, σσ. 103-4. Για την ερμηνεία της βλ. Donkin 1987, 54-5.

<sup>50</sup> Όπως είναι γνωστό, οι πρώτες «Νόρες» (Ντούζε, Ρεζάν, Ζόρμα, Ατσέρτς κ.ά.), συνέβαλαν στη διάδοση του «προβλήματος της Νόρας» στις μεγάλες μάζες αλλά παρέμεναν περιοδευόντες αστέρες με προσωποκεντρικές ερμηνείες του ρόλου. Στην περίπτωση της Ζόρμα ωστόσο υπήρχε διαφορά, καθώς η ερμηνεία της είχε δημιουργηθεί υπό τη καθοδήγηση του Μπραμ, που κατόρθωσε να συγκεράσει την ελαφρότητα της χαριτωμένης και φιλάρεσκης ενζενύ με τη δυναμικότητα που απαιτούσε ο ρόλος στην τελευταία πράξη. Βλ. Marker 1989, 49-65 και D. E. R. George, *Henrik Ibsen in Deutschland, Rezeption und Revision*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968, σ. 38.

<sup>51</sup> Χαρακτηριστικά είναι τα σχόλια του Γκούναρ Χάμπεργκ, που είχε δει τη Ζόρμα λίγους μήνες νωρίτερα από τους Αθηναίους στις Βρυξέλλες (Marker 1989, 58): όπως και του Χόφμανσταλ για τη Ντούζε ως Νόρα (Bassnett, 152-154). Παρόμοια ήταν η προσέγγιση καλλιτεχνών της σκηνης, όπως του Στανισλάβσκι, που έκανε παρατηρήσεις πάνω στην υπόκριση της Ντούζε και άλλων ηθοποιών που θαύμαζε αποσκοπώντας όμως να εμβαθύνει στο ζήτημα της συγκινησιακής ταύτισης (*Η ζωή μου στην τέχνη*, Β', μετ. Αγ. Νίκα, Γκόνης, Αθήνα, 1980, σσ. 462-463): όπως και του Κοπώ, που αναφερόταν με θαυμασμό στην «εσωτερική σιωπή» της Ντούζε για να αναπτύξει στη συνέχεια δικούς τους προβληματισμούς πάνω στο «παράδοξο του ηθοποιού» («On Diderot's Paradox» στο T. Cole & H. K. Chinoy (eds), *Actors on Acting*, Crown Publishers, New York 1970, σ. 224).

<sup>52</sup> Βλ. *Παλιγγενεσία*, *Άστρ* και *Ακρόπολις*, 24.1.1899.

<sup>53</sup> *Ακρόπολις*, 19.1.1899.

<sup>54</sup> *Ακρόπολις*, 11.11.1900.

<sup>55</sup> Κ. Μιχαηλίδης, *Παναθήναια*, Ζ', 79, 15.1.1904, σσ. 217-8.

<sup>56</sup> «Η Μάγδα, η Καισαρίνη, η Έδδα είνε γυναίκες νεωτεριστικά, φέρουσαι τα στίγματα του εκφυλισμού εις βαθμόν νοσηρότητος», σχολίαζε ο Λιδωρίτης (*Εστία*, 18.1.1899). «Η Έδδα Γάβλερ πάλι ομοιάζει κάπως με την Καισαρίνην», συμφωνούσε ο Επισκοπόπουλος (*Άστρ*, 17.1.1899).

<sup>57</sup> Σύμφωνα με την *Ακρόπολη*, τα σκηνικά της Ντούζε είχαν κατασκευαστεί στο Μιλάνο και ανήκαν στο Σούρμαν (27.1.1899). Λίγο μετά την αναχώρηση της αγοράστηκαν από τον Εντ. Βονασέρα «χάριν της ανθρωπινότερας παραστάσεως οικογενειακών δραμάτων» (*Εστία*, 27.2.1899). Σε μια επόμενη φάση, ο Γ. Λαγκαδάς τ' αγόρασε από το Βονασέρα κι έτσι, το 1900, ετοίμαζε τα σκηνικά της Ζόρμα με τα «σαλόν φερμέ» της Ντούζε (*Εστία*, 10, 19, 24.10, 7, 8.11.1900). Η τελευταία πληροφορία επαληθεύεται από αναμνήσεις του Κ. Δαμάσκου, μέλους τότε του θιάσου Βονασέρα («Η ιστορία των "Σαλόν Φερμέ"», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.2.1932, Γλυτζουρής 2001, 30-31, 38-39).

<sup>58</sup> *Άστρ* 26.1.1899. Ακόμα και ο Παλαμάς έκφραζε στην *Τέχνη* την προσπάθεια που κατέβαλε για να μην συγκινηθεί από την ηρωίδα του Δουμά. Ο ποιητής ανάφερε, βέβαια, ότι η Μαργαρίτα του άφηνε «ανέγγιχτη, ψυχρή τη σφαίρα της ολόφωτης διάνοιας» και δεν του πρόσφερε τη «διανοητική συγκίνηση» που υιόθουν οι εκλεκτοί που «χαίρονται την υψηλή τέχνη»· ομολογούσε όμως ότι το πάθος της ηρωίδας όχι μόνον του κινούσε την περιέργεια αλλά ότι σε ορισμένες στιγμές κατόρθωνε να συγκινήσει «από το είναι μου το μισοψεύτικο εκείνο και το πιο ασήμαντο στοιχείο που συγκοινωνεί με αυτό που ονομάζουν οι ψυχολόγοι "ψυχή του πλήθους"» (σ. 95).

τα αντιρεαλιστικά δράματα αντιμετωπίστηκαν ως «έργα με θέση».<sup>59</sup> Ένα επίμαχο σημείο άλλωστε για τα έργα του Μάτερλινκ και του Ντ' Αννούντσιο αφορούσε στο αν τα δράματά τους έπρεπε να μείνουν για ανάγνωση ή αν έπρεπε να παιχτούν στη σκηνή. Κριτικοί σαν τον Λάσκαρη τα εκτιμούσαν ως ποιήματα αλλά τα θεωρούσαν «ατελέστατα» από θεατρική άποψη.<sup>60</sup> Άλλοι δεν έκρυβαν τη χαρά τους που θα άκουγαν ποίηση επί σκηνής.<sup>61</sup> Όλοι πάντως αντιμετώπισαν τα έργα ως ρομαντικά δράματα χωρίς να βλέπουν τη δυνατότητα θεατρικής πραγμάτωσης του ποιητικού λόγου.<sup>62</sup> Η συμβατικότητα που χαρακτήριζε το ύφος των παραστάσεων προσαρμοζόταν στη συμβατικότητα των ρεαλιστικών και μη τάσεων της ελληνικής θεατρικής λογισμής.

Οι τελευταίες διαπιστώσεις γύρω από υφολογικά ζητήματα των παραστάσεων έρχονται να επιβεβαιώσουν την ιδεολογική ανάγνωση των μοντέρνων δραμάτων· τόσο η λυσσαλέα απόρριψη όσο και η ενθουσιώδης υπεράσπιση των νέων ηρωίδων από τους Έλληνες λογίους δεν σήμαινε την κατανόησή τους, καθώς η ελληνική κριτική, στο σύνολό της, δεν ήταν σε θέση να εντοπίσει τις λεπτές αναταράξεις που συντελούνταν στα βαθύτερα κρυστάλλινα των συνειδησιακών τους κόσμων. Η συμπεριφορά αυτή ήταν, βέβαια, ιστορικά αναπόφευκτη. Από τη στιγμή που το θέατρο της χώρας δε διέθετε μια δραματουργική παράδοση αστικού δράματος και μόλις άρχιζε να γνωρίζει τους κώδικες του «καλοφτιαγμένου έργου» και του «έργου με θέση», η πρόσληψη του Ίμπσεν και των πρωτοπόρων συναδέλφων του, δεν ήταν δυνατόν να γίνει με τα κριτήρια του μοντέρνου δράματος αλλά μέσα από μια οπτική γωνία που παρέπεμπε στο συμβατικό ρεαλισμό, το ρομαντισμό και το βεντετισμό. Έτσι, οι δημοσιογράφοι της χώρας άκουσαν τελικά έναν μακρινό, αποσπασματικό και παραμορφωμένο αντίλαλο από το μοντέρνο ρεπερτόριο και τις ηρωίδες του· και αυτοί παρέμεναν, φυσικά, ένα αναπόσπαστο τμήμα του αστικού κοινού της πρωτεύουσας και δεν μπορούσαν να κινηθούν έξω από τα όρια και τις δυνατότητές του. Η στάση των Ελλήνων λογίων απέναντι στις μοντέρνες προσωπογραφίες της «Νέας Γυναίκας» δε μπορούσε να είναι διαφορετική, από τη στιγμή που η προ-βιομηχανική βαλκανική κοινωνία, της οποίας αποτελούσαν τμήμα και έκφραση, δεν είχε διαμορφώσει καλά καλά ένα φεμινιστικό κίνημα.<sup>63</sup> Όσο κι αν κάποιοι επιθυμούσαν διακαώς να διαφοροποιηθούν, η ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων της

<sup>59</sup> «Ουδείς βεβαίως δύναται ν' αρνήθῃ την επίδρασιν της *Τόσκας* επί της *Μόννας Βάννας*» σχολίαζε χαρακτηριστικά ο Άγ. Τανάγρας [=Ευαγγελίδης] και προχωρούσε κρίνοντας το έργο σύμφωνα με τις αρχές του Σαρντού (*Εμπρός*, 12.1.1904).

<sup>60</sup> Ο Λάσκαρης εξήγησε την ποιητική ιδιοφυΐα του Μάτερλινκ αλλά κατέληγε στο συμπέρασμα: «και όμως αυτό δεν είναι το θέατρο!» (*Εστία*, 13, 15.1.1904). Βλ. και τις θέσεις του Αργύρογλου (*Ακρόπολις*, 14.1.1904), του Ευαγγελίδη (*Εμπρός*, 13, 14.1.1904) και του Τσοκόπουλου που ασκούσε κριτική στη θεωρία της «σκηνικής αδρανείας» του Μάτερλινκ (*Καιροί*, 12.1.1904).

<sup>61</sup> «Οι ήρωες του Μάτερλινκ», σημείωνε ο Παλαμάς σε αντίθεση με τον Λάσκαρη, «μάς εμφανίζουν κόσμους κινούντας εις έκστασιν υψηλής δραματικής τέχνης, διότι ακριβώς είναι και υψηλής ποιήσεως κόσμοι. Το θέατρον δεν δύναται να είναι τίποτε άλλο παρά η αποκορύφωσις της ποιητικής τέχνης» (*Ακρόπολις*, 13.1.1904). Το *Άστν* ανυπομονούσε να δει τη Ντούζε να ερμηνεύει «το μουσικόν ύφος του Δ' Αννούντσιο - διότι όλον το έργον είναι ως ποίημα και όλη του η αξία ενέχεται εις την μου-

σικήν της φράσεως φαίνεται ολόκληρον, γοητεύει και σαγηνεύει» (24.1.1899).

<sup>62</sup> Ο Μιχαηλίδης υπαινισσόταν τη διάσταση λόγου-σκηνής, όταν σημείωνε πως για τη *Μόννα Βάννα* «θα εχρειάζετο και μια υπερδύναμις λεπτή απόδοσις, ίση προς την καλλονήν του έργου και τας αποχρώσεις του τας αριστοτεχνικάς» και συνέχισε: «Ίσως δια τούτο η συγκίνησις του θεατού δεν έφθανε την συγκίνησιν του σκεπτομένου ή του ονειροπόλου» (*Παναθήναια*, 79, 15.1.1904, σ. 217). Δεν είναι τυχαίο ότι η Δεμπλάν, αξιοποιώντας το παρελθόν της από το μελόδραμα, τραγούδησε με «θεατρικό» τρόπο μελοποιημένα ποιήματα του Μάτερλινκ που απέσπασαν μάλιστα «ενθουσιαστικά χειροκροτήματα» (Σιδέρης 1962, 712 και *Εστία*, 14.1.1904).

<sup>63</sup> Βλ. E. J. Hobsbawm, «Η Νέα Γυναίκα» στο *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914*, μετ. Κ. Σκλαβενίτη, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000, σσ. 298-338 και Βαρίκα 1987, 277-8. Για τις σχέσεις της Νόρας με το φεμινιστικό κίνημα της εποχής, βλ. Templeton <sup>3</sup>2000, 113-138.

πρόσληψης συμφωνεί με τις συνολικές επιλογές του κοινού: την αποτυχημένη δηλαδή δεξίωση των μοντέρνων πτυχώσεων του δραματολογίου. Τελικά, όλοι ήταν υποχρεωμένοι να λειτουργήσουν μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο που όριζε η ελληνική κοινωνία της εποχής. Ο τρόπος με τον οποίο οι Αθηναίοι θεατές αντιλαμβάνονταν τα μηνύματα της μοντέρνας δραματολογίας ήταν ανάλογος προς το μικρό βαθμό αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας. Η πρόσληψη δηλαδή του μοντέρνου δραματολογίου προσέκρουσε στην απουσία των βασικών ιστορικών προϋποθέσεων της δημιουργίας του, έτσι όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί σε προωθημένους κύκλους δυτικών κοινωνιών.

\*\*\*

Αν η στάση των Ελλήνων θεατών προέδιδε ότι τα μοντέρνα δράματα εξέπεμπαν σε διαφορετικές συχνότητες, το γεγονός ότι η κύρια συζήτηση διεξαγόταν γύρω από την ηθική καταδίκη ή αποδοχή της «θέσης» των ηρωίδων, σήμαινε ότι το κονταροκτύπημα δεν γινόταν σε συνάρτηση προς το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα αλλά προς άλλες, άσχετες μ' αυτό ιδεολογικές συγκρούσεις γύρω από το πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας. Το θέμα λοιπόν γίνεται πιο περίπλοκο, καθώς συνδέεται με ακανθώδη ζητήματα όπως το γλωσσικό, ή τη διαμάχη «κοσμοπολιτισμού» και «εθνικισμού» ή ακόμα και τη σύσταση του γυναικείου θεατρικού κοινού στο τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>64</sup> Το συμπέρασμα ωστόσο στο οποίο είχε οδηγηθεί ένας ανώνυμος λόγιος για *Το κουκλόσπιτο* είναι ίσως αντιπροσωπευτικό της κατάστασης:

Τις δύναται να αδικήση την Νόραν [...] Τις δεν θαυμάζει την λελογισμένην αυτής θυσίαν, ήτις αφίνει χάριν ανωτέρας ιδέας περί γάμου τα τέκνα της, την οικογενειακήν αυτής γαλήνην; Τις αμφιβάλλει ότι εντίμως πράττει η Νόρα; [...] Ο τύπος της Νόρας ως γυναικός είνε μέγας, αποπνέει όμως ρωμαντισμόν ουκ ολίγον. Όχι διότι ρωμαντικώς αναχωρεί εκ του συζυγικού οίκου, αλλά διότι ρωμαντική είνε αυτή αυτή η ύπαρξις της. Είνε όμως δυναταί τοιαύται υπάρξεις, δια τούτο δε και ο τύπος της Νόρας είνε προσέτι και αληθής. [...] Ο τύπος της Νόρας είνε ιδιάζον τι, είνε ξένος, εξωτικός χαρακτήρ δι' ημάς, η Νόρα είνε ο μόνος χαρακτήρ εν τω δράματι, ο οποίος συνέχεται στενώς μετά του Βορρά, ίσως δε δια τούτο απαιτείται και ποιά τις γνώσις των εκεί κοινωνικών αντιλήψεων όπως εννοηθή και θαυμασθή ο Ίψεν γράφων τον χαρακτήρα της Νόρας [...]. Εν συμπεράσματι: εάν με ερωτήσετε αν επιδοκιμάζω ως άτομον την λύσιν του Ίψεν, θα απαντήσω άνευ δισταγμού ΝΑΙ, ως πληρεξούσιος της κοινωνίας θα την κατέκρινον, δεν εγνωρίζω όμως διατί. Ίσως εξ αισθήματος αυτοσυντηρήσεως. Ως Έλλην δεν πιστεύω εις την λύσιν ταύτην. Διότι νομίζω ότι ουδεμία Ελληνίς θα εγκατέλειπε ποτέ εν μέσω χιόνων και σκότους την συζυγικήν στέγην. Ήτο επόμενον ότι η Σόρμα ως Νόρα δεν θα ηννοείτο, ως έδει, εν Αθήναις. Η άγνοια της Γερμανικής, προ παντός όμως η άγνοια της ψυχής και του βίου του Βορρά, συντείνουσιν εις υποτίμησιν της θεατρικής υποκρίσεως πάσης ηθοποιού, ήτις θα υπεδύετο τον ρόλον τούτον εν Αθήναις. Νομίζω όμως ότι αυτή υποκρίνεται την Νόραν μετά πάσης δυνατής τελειότητος. Δεν φαντάζομαι ποτέ ότι είνε δυνατόν να παιχθή η Νόρα φυσικώτερα.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> «Μαλλιαρόν έργον» χαρακτήριζε ο Λάσκαρης την *Έντα Γκάμπλερ* (*Εστία* 25.1.1899), «μαλλιαρό» τον Ίψεν η *Εφημερίς* (24.1.1899), τον Ντ' Αννούντιο η *Ακρόπολις* (7.1.1899 και το Μάτερλιν η *Αθήναι* (12.1.1904, πρβλ. Σιδέρης 1962, 709). Για τη διαμάχη που ξέσπασε στο στρατόπεδο των «δημοτικιστών» με αφορμή την *Έντα Γκάμπλερ* της Ντούζε, βλ. Παπανδρέου

1983, 82-85. Για το ζήτημα του γυναικείου κοινού, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 43, 65-6, και Βαρίκα 1987, 103.

<sup>65</sup> Κ. Δ. [=Κώστας Δημάδης;], «Νόρα-Σόρμα», *Ακρόπολις*, 11.11.1900.

Το δίλημμα προδίδει με γλαφυρό τρόπο τη σύγχυση: επιθυμώντας διακαώς να συντονιστούν με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις αλλά ανήμποροι να υιοθετήσουν ακατανόητες γι' αυτούς συμπεριφορές, οι λόγιοι της χώρας προχωρούσαν αναγκαστικά σε μια διαδικασία μανιχαϊστικής τυποποίησης των ηρωίδων· σε μια διαδικασία ρομαντικής «εξαύλωσης» τους στο επίπεδο της «ιδέας» της «Νέας Γυναίκας», ώστε να μπορέσουν να την πλησιάσουν· και, στη συνέχεια, να την καταδικάσουν ή να τη θαυμάσουν, ανάλογα με το κατά πόσο ταιριαστή θεωρούσαν τη συμπεριφορά της στα ελληνικά ήθη. Οι διαφωνίες τους αντανakλούσαν, βέβαια, ευρύτερες ιδεολογικές διαμάχες γύρω από τα κατάλληλα πρότυπα εξευρωπαϊσμού του ελληνικού θεάτρου, οι οποίες δεν θα μας απασχολήσουν εδώ. Στο πλαίσιο όμως ενός συνεδρίου που ασχολείται με ζητήματα πρόσληψης είναι σκόπιμο να σταθούμε λίγο σ' αυτή τη ρομαντική διαδικασία «εξαύλωσης», καθώς συνδέεται άμεσα με το μικρό «βραχυκύκλωμα» που εντοπίστηκε στην πρόσληψη των μοντέρνων συγγραφέων. Για το μελετητή του ελληνικού θεάτρου που επιθυμεί να ξεφύγει από τον ιστορισμό, είναι αυτονόητο ότι η δομή του αντικειμένου του δεν μπορεί να αποσπαστεί από την επικοινωνιακή του λειτουργία. Στην προσπάθεια του λοιπόν να επιχειρήσει μια συνολικότερη ερμηνεία της πρόσληψης, οφείλει να αναφέρει έναν ακόμα κοινό παρονομαστή στη στάση του αθηναϊκού κοινού· ο οποίος μάλιστα διαμόρφωνε μια συνέχεια με το ιδεολογικό παρελθόν του τόπου και για τον οποίο οι ξένες βεντέτες ήταν ακριμάτιστες: το γεγονός ότι όλοι οι θεατές αισθάνθηκαν την ανάγκη να σχολιάσουν τις νέες τους γνωριμίες σε συνάρτηση προς τους Έλληνες τραγικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> προχριστιανικού αιώνα. Η «συντηρητική» πτέρυγα με πρόθεση να κατακεραυνώσει τους μοντέρνους συγγραφείς, η «προοδευτική» για να τους αναβαθμίσει.<sup>66</sup> Η συσχέτιση που επιχειρούσαν και οι δύο ομάδες δεν υπαγορευόταν τόσο από κάποια σύγχρονη ερμηνεία του αρχαίου δράματος όσο από μια βαθιά ριζωμένη ιθαγενή παθογένεια: την πεποίθηση δηλαδή ότι το διαβατήριο που χρειάζονταν για να συνομιλήσουν με τη σύγχρονή τους ευρωπαϊκή οικογένεια, μπορούσαν να το αποκτήσουν με την ανέξοδη μεταπώληση ενός πολιτισμού, με τον οποίο βαυκαλιζόνταν ότι διατηρούν σχέσεις συγγένειας. Βέβαια, η απουσία ακριβώς μιας ντόπιας μοντέρνας θεατρικής παραγωγής ευθυνόταν για το ότι οι λόγιοι της Αθήνας αναγκάζονταν να βρουν ένα ρομαντικό καταφύγιο στην ιστορία, μέσα, βέβαια, από ένα ανιστόρητο άλμα αιώνων· στην προσπάθειά τους να εντάξουν με ενεργητικό τρόπο τη χώρα στη διεθνή θεατρική αγορά έθεταν σε κυκλοφορία το μόνο εξαγωγίμο πολιτιστικό προϊόν που διέθετε ο τόπος: τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Η συναλλαγή αυτή διεξαγόταν, φυσικά, με τη δέουσα «κατανόηση» των «ιερείων», αφού οι τελευταίες τόχαν όπως φαίνεται για καλοτυχιά να περνούν πρώτα από ένα προσκύνημα στον «Ιερό Βράχο» προσφέροντας στη βραδινή τους πελατεία λίγα λεπτά εθνικής περηφάνειας<sup>67</sup> όσο κρατάει μια ψευδαίσθηση:

<sup>66</sup> Ο Δημητρακόπουλος, θεωρούσε ότι ο Γουϊδος της *Μόνα Βάνα* «είναι μια χυδαιότητα αντίθετος του Αγαμέμνονος» (*Εμπρός*, 15.1.1904)· ενώ η *Εφημερίς*, υποστήριζε ότι «η δραματική τέχνη έχει κατά την αντιληψιν του αθηναϊκού κοινού, όπερ διετήρησε την προγονικήν εν τούτω καλαισθησίαν, άλλα ιδεώδη ή τα της *Έδδας Γάβλερ*. Ο δ' εκφυλισμός ανεπισσώμενος επί της σκηνης δυσκόλως κινεί τον οίκτον και τον έλεον των θεατών» (24.1.1899). Αντίθετα, ο Μιχαηλίδης έβλεπε στον Κολόννα της *Μόνα Βάνα* κάτι από «το πρόσωπον του χορού των αρχαίων δραμάτων» (*Παναθήναια*, 15.1.1904, σ. 217), ενώ ο Παλαμάς χαιρετούσε τις παραστάσεις του θιάσου Μάτερλινκ «ως εμφάνισιν Μούσης, ήτις συνεχίζει [...] την θείαν παράδο-

σιν, την αυτήν *κατ' ουσίαν*, του Αισχύλου και του Σοφοκλέους» (*Ακρόπολις*, 13.1.1904).

<sup>67</sup> Όταν η Ντούζε επισκέφτηκε την Ακρόπολη «παρέμεινεν επί ώραν ακίνητος εν θαυμασμό και εκστάσει προ των αρχαίων μνημείων» (*Άστν*, 29.1.1899) και διαβεβαίωνε τους παρευρισκομένους «ότι εις το θέατρον [του Διονύσου] περιπίπται ακόμη και σήμερον το αρχαίον πνεύμα» (*Εστία*, 28.1.1899, *Ακρόπολις*, 19.1.1899, *Άστν*, 21, 23.1.1899, *Εφημερίς*, 26.1.1899). Όταν ήρθε η σειρά της Ζόρμα, «εις την θέαν εκάστου μνημείου, εκάστου κίονος εξέπεμπεν επιφωνήματα θαυμασμού» και δήλωνε στους δημοσιογράφους: «Γράψετε όσα υπερθετικά μπορείτε να φαντασθήτε και πάλιν δεν θα δυνηθήτε να εκφράσετε όλον

Η τεχνίτρα που εθριάμβευσε στα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά κέντρα θα επικραίνονταν αν ο θρίαμβός της δεν ήταν τέλειος σε μια μικρή πρωτεύουσα της βάρβαρης Ανατολής, αν δεν κατόρθονε να νικήση κ' εδώ την ενθύμησι της μεγάλης αντιζήλου [της Μπερνάρ]; ... Και όμως η μικρή αυτή πρωτεύουσα ονομάζεται «Αθήναι»· κ' ένας θρίαμβος εδώ, κοντά εις τ' αθάνατα μάρμαρα που φωτοβολούν το ιδανικό της Τέχνης, είνε για κάθε αληθινό τεχνίτη ο ευγενικότερος, ο πλέον ένδοξος και επιθυμητός θρίαμβος. Γι' αυτό ασθάνθηκε τόση συγκίνησι η Ντούζε, όταν επροσκύνησε στο αρχαίο Διονυσιακό θέατρο· γι' αυτό με την προσεκτική εκλογή των δραμάτων που έδωσε, επιλοδόχησε να μας παρουσιάση τα τελειότερα δείγματα της τέχνης της· γι' αυτό λυπήθηκε κατάκαρδα που δεν μπόρεσε να δώση και μιαν αρχαία τραγωδία· και γι' αυτό έφυγε με την υπόσχεσι και με την ελπίδα πώς θα ξαναγυρίση γρήγορα, για να παίξη την *Αντιγόνη*, που της μεταφράζει τώρα ο Ντανούντσιο.<sup>68</sup>

Η Ντούζε δεν ξαναπάτησε το πόδι της στην Ελλάδα αλλά οι περιοδείες των «ιερειών» έμειναν ζωντανές στη μνήμη των ντόπιων λογίων, επειδή ακριβώς ο μεγάλος κερδισμένος δεν ήταν, φυσικά, η δραματολογία αλλά ο βεντετισμός.<sup>69</sup> Οι επισκέψεις των βεντετών ενίσχυσαν όμως την εισαγωγή του σύγχρονου ευρωπαϊκού δράματος, σε μια εποχή που κάποιοι αθηναϊκοί θίασοι ανανέωναν το ρεπερτόριό τους, αντικαθιστώντας τα «μυθιστορηματικά δράματα» με έργα από τον ευρύτερο χώρο του συμβατικού ρεαλισμού.<sup>70</sup> Πράγματι, στα επόμενα χρόνια, όλα σχεδόν τα έργα που παρουσιάσαν οι ξένες πρωταγωνίστριες μεταφράστηκαν στα ελληνικά και είτε εκδόθηκαν<sup>71</sup>, είτε σταδιοδρόμησαν στις αθηναϊκές σκηνές.<sup>72</sup> Αν το πέραςμα της Ριστόρι το 1865 αποτελεί τομή για τα πρώτα βήματα του επαγγελ-

τον θαυμασμόν μου και τον ενθουσιασμόν μου» (*Ακρόπολις*, 9.11.1900). Όταν, τέλος, η Λεμπλάν αντίκρυσε την Ακρόπολη δήλωσε: «Νομίζω ότι σήμερα δια πρώτην φοράν εις την ζωήν μου, έχον την αποκάλυψιν του ωραίου» (Σιδέρης 1962, 712).

<sup>68</sup> Γρ. Ξενόπουλος, *Η Τέχνη*, 1898, σ. 93. Η Ντούζε είχε υποσχεθεί ότι θα έπαιζε την *Αντιγόνη* «εις το θέατρον του Διονύσου» (*Αστύ*, 28.1.1899). Η *Εστία* μάλιστα χαρακτήριζε τη Ντούζε θύμα «της προγονικής μας ευκλείας», αφού «εν και μόνον έχει ι-δεώδες: να επαναφέρει την τέχνην την δραματικήν εις την πρώτην της κλασικότητα» (28.1.1899). Η *Παλιγγενεσία* δεν έκρυβε τη χαρά της που «η τραγωδός η κρατούσα σήμεραν της παγκοσμίου σκηνής ήλθε εις την πρώτην κοιτίδα της δραματικής τέχνης να καταθέση λίβανον λατρείας - της τέχνης της τα δείγματα» (16.1.1899).

<sup>69</sup> Γρ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, Βλάσσης, Αθήνα 1984, σ. 367, Π. Νιρβάνας, *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1988, σσ. 159-162.

<sup>70</sup> Όπως σχολίαζε η *Εστία*, η σαιζόν 1900/1 θα ήταν «πλουσιωτάτη εις νέα έργα της νεωτέρας δραματικής φιλολογίας. Τα πρώτα βήματα είχαν γίνει με την *Μάγδα*, την *Νόραν*, την *Εύαντα Σόδομα* και την *Τιμήν* τα οποία εξετόπισαν τας *Δύο ορφανές* και τον *Ιωσιάν τον Ακτοφύλακα* και τον *Γουλιέλμον τον Αχθοφόρον* και τους *Δύο λοχίας* και όλες εκείνες τις αντίκες» (10.10.1900). Για το θέμα βλ. Δελβερούδη 1994, 238-40. και Δ. Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», στο *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 206-8.

<sup>71</sup> Επ' ευκαιρία των παραστάσεων επανεκδόθηκε η *σύζυγος*

του Κλαυδίου από το Φέξη, εκδόθηκε η *Μάγδα* (μετ. Μ. Αθηναίος, Γ. Κωνσταντινίδης, Αθήνα, 1899) και η *Κόρη του Ιεφθάε*. Στο τελευταίο μάλιστα «η μετάφρασις εγένετο εκ της γερμανικής ελευθέρας μεταφράσεως του κ. Αλφρέδου Χάλμ, επί τη ευκαιρία της παραστάσεως του έργου υπό της γερμανίδος τραγωδού Αγνής Σόρμα κατά Νοέμβριον του 1900» (μετάφρασις υπό Σ. Π. Λοβέρδου, Εκδότης Κ. Γ. Ελευθερουδάκης, Εν Αθήναις, 1900, σ. 3).

<sup>72</sup> Η *Μάγδα* πρωτοπαίχτηκε στη μετάφραση του Μ. Αθηναίου από το θίασο Βερώνη (στην Πόλη στις 7.3.1899 και στην Αθήνα στις 15.8.1899) με πρωταγωνίστρια τη Φιλ. Αργυροπούλου. Η σύγκριση όμως με τη Ντούζε ήταν αναπόφευκτη για την Ελληνίδα ηθοποιού και τότε αλλά κι όταν επανάλαβε το έργο στις 13.3.1902 με το θίασο του Βασιλικού Θεάτρου (Βασιλάκου 1996, 273, *Εστία*, 15, 16.8.1899 και 13.3.1902). Η *Μάγδα* παίχτηκε από όλες σχεδόν τις Ελληνίδες βεντέτες έως και την Κατερίνα το 1949. Έντα Γκάμπλερ έπαιξαν η Ειμ. Ξανθάκη (1903), η Μ. Κοτοπούλη (1921), η Κυβέλη και η Κατερίνα (1939). Στη *Μόνα Βάννα* εμφανίστηκαν οι Άν. Φραγκοπούλου (1905), Ευαγ. Παρασκευοπούλου (1907), Κοτοπούλη (1908), Βασ. Στεφάνου (1909), Κ. Ζερβού (1922) κ.ά., ενώ ο *Παρείσατος* παίχτηκε το 1906 από το θίασο Οικονόμου. Η «Νέα Σκηνή» στις αρχές της εξόρησής της παρουσίασε τη «σκηνή της τρελλής» από το *Όνειρον* του Ντ' Αννούντσιο και τη «σκηνή του εξώστου» από το *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*. Ενώ στα επόμενα χρόνια ανέβασε την *Κόρη του Ιεφθάε* (1902) και το *Λιμπελάι* (1903). Στο ρόλο της Νόρας, μετά την Ολ. Λαλαούνη, εμφανίστηκαν η Ελ. Λοράνδου (1902), η Φ. Γεωργιάδου (1904), η Κυβέλη (1907), η Τ. Αδάμ (1923) κ.ά. Τέλος, *Οι φωτιές του Αη-*

ματικού μας θεάτρου, οι περιοδείες που εξετάσαμε ήταν σημαντικές καθώς πρόσφεραν ένα υπόδειγμα για τις εγχώριες μέλλουσες «ιέρειες».<sup>73</sup> Σε μια εποχή που τα άστρα της Βερώνη και της Παρασκευοπούλου είχαν αρχίσει να σβήνουν, οι ξένες «ιέρειες» πρόσφεραν δυναμική, νέα δράματα και νέα χαρακτηριστικά στο ντόπιο βεντετισμό που θα επωαστεί, τελικά, στα δύο εκείνα θέατρα που η παλαιότερη ιστοριογραφία έβλεπε τις απαρχές της ελληνικής σκηνοθεσίας, το «Βασιλικό Θέατρο» και τη «Νέα Σκηνή». Αρκεί, ενδεικτικά, να θυμηθεί κανείς την «ενζενύ» Κυβέλη ως Κριστίν στο *Λιμπελάι* στο θέατρο του Χρηστομάνου ή τη μονομαχία της Κοτοπούλη με τη Φραγκοπούλου για το ρόλο της Μόννα Βάννα στο βασιλικό θίασο. Με το θρίαμβο της ελληνικής βεντετοκρατίας στις επόμενες δεκαετίες, τα χαρακτηριστικά της «ιέρειας» θα παγιωθούν στην ταυτότητα των μεγάλων θεατρικών αστέρων της χώρας και θα επικυρώνονται ετησίως με τα γνωστά «λουτρά της Ήρας». Οι ηρωίδες του Ίμπσεν, του Ντ' Αννούντσιο, του Μάτερλινκ και του Ζούντερμαν, θα στριμώχνονται άβολα ανάμεσα σε «κωμωδίες κρεβατοκάμαρας» και επιθεωρήσεις· και θα σεργιανίζουν με κοκεταρία μέσα στα «σαλόν φερμέ» του βουλεβάρτου ή σε «τιμητικές» όπου η σκηνή θα μεταμορφώνεται σε «ανθώνα εις ύψος αναστήματος ανθρωπίνου».<sup>74</sup> Δίπλα τους θα παρελαύνουν οι ρόλοι, που θα δημιουργούν για τις Ελληνίδες «ιέρειες» οι εγχώριοι «ιεροφάντες» ποιητές. Η ιδιαίτερη ιστορική σημασία των περιοδειών προκύπτει από το γεγονός ότι το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα πολιτογραφήθηκε στην ελληνική κοινωνία σύμφωνα με τους κώδικες του βεντετισμού και ως αναγκαίο εξάρτημά του. Όπως συνέβη με τη δεξίωση των «έργων με θέση», ο βεντετισμός λειτούργησε ως «βασιικός δίαυλος» και της πρόσληψης του μοντέρνου δράματος, παρά το γεγονός ότι, στην τελευταία περίπτωση, η σκηνική παρουσίαση των έργων στο ευρωπαϊκό θέατρο είχε υπερβεί το βεντετισμό.<sup>75</sup> Για μια ακόμα φορά η ελληνική σκηνή υποδεχόταν, με τρόπο ταυτόχρονο, συγκεχυμένο και αναφομοίωτο, επιτεύγματα από διαφορετικές περιόδους και τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου. Σε τελική ανάλυση, η σύζευξη όλων των επιμέρους τάσεων συντελέστηκε κάτω από τον κοινό παρονομαστή της άκρατης επιθυμίας εξευρωπαϊσμού του ελληνικού θεάτρου σε μια εποχή που το τελευταίο διένυε την περίοδο του πρώτου αστικού μετασχηματισμού του. Απ' αυτό το σημείο πηγάζουν οι πιο σπουδαίες αλλά και μακροπρόθεσμες επιπτώσεις που άφησε πίσω του το υπόδειγμα των «περιπλανωμένων ιερειών»: τουλάχιστον έως το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί της ξένης δραματουργίας ήταν καταδικασμένοι ιστορικά να εισάγονται και να τροχιοδρομούν πάνω στις ράγες του εγχώριου βεντετισμού.

βέλη (1907), η Τ. Αδάμ (1923) κ.ά. Τέλος, *Οι φωτιές του Αγ-Γιάννη* παίχτηκαν σε μετάφραση Ι. Ξανθάκη από το θίασο Κοτοπούλη το 1912 (βλ. Σιδέρης 21990, 171, 172, 240, 247 και 1999, 130, 271-2).

<sup>73</sup> Φυσικά, ίσης ή σημαντικότερης σπουδαιότητας ήταν ως προς την εισαγωγή του βουλεβάρτου οι περιοδείες της Ρεζάν ή της Άντιν. Ωστόσο, το 1899, ο Πωπ, με αφορμή την επίσκεψη της Ντούζε, αναρωτιόταν: «Από τους Έλληνες ηθοποιούς δεν θα ίδωμεν ένα επί τέλους και ημείς δρέποντα τας αυτάς δάφνας, σκορπίζοντα έστω και άπαξ την φρικίασιν εκείνην της καλλιτεχνικής απολαύσεως ήτις μας συνεκλόνησεν όλους εν τω θεά-  
τρω;» Η περίπτωση της Ντούζε ήταν ιδανική για συγκρίσεις λόγω των ομοιοτήτων ανάμεσα στην επαγγελματική οργάνωση του ιταλικού και του ελληνικού θεάτρου. Όπως και οι Έλληνες ηθοποιοί έτσι και η Ντούζε «διήλθε πλάνητα βίον», «ηγωνίσθη» και τώρα «μεσουρανεί εν τω καλλιτεχνικώ στερεώματι της γης ολοκλήρου. Δεν θα θριαμβεύση και κανείς από τους Έλληνες συναδέλφους της;» (*Ακρόπολις*, 21.1.1899).

<sup>74</sup> *Εμπρός*, 21.9.1910.

<sup>75</sup> Για το βεντετισμό ως δίοδο πρόσληψης του «έργου με θέση» βλ. Δελβερούδη 1994, 220.





ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ  
«ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ ΜΥΛΩΝΑΔΕΣ  
ΚΩΜΩΔΙΑ ΓΝΩΣΤΗ ΚΑΙ ΕΙΣ ΑΚΡΟΝ ΑΣΤΕΙΑ»\*

Στον ΑΝΤΩΝΗ – ΦΟΙΒΟ, το μονάκριβο

«Όσο θερισμένος κι αν είναι ένας κάμπος πάντα κατορθώνει  
κανείς να μαζέψει δυο τρία στάχια που έπεσαν κατά γης»  
ΨΥΧΑΡΗΣ (Ρόδα και Μήλα, Α' 103)<sup>1</sup>

«Σήμερα θα παρασταθή εν τω θεάτρω οι ερωτευμένοι μυλωνάδες,  
κωμωδία εκ του ιταλικού εις πράξεις τέσσαρας».<sup>2</sup>

1870. Στο αθηναϊκό θέατρο του Μπούκουρα (Ωραίου, ελληνιστί),<sup>3</sup> οι παραστάσεις της δραματικής εταιρίας «Μένανδρος», με τον Παντελή Σούτσα και τον Διονύσιο Ταβουλάρη επικεφαλής, είχαν αρχίσει με τη *Μερόπη* του Δ. Βερναρδάκη στις 3 Οκτωβρίου.<sup>4</sup> Για τους πολύπλαγκτους *Μυλωνάδες* η αυ-

\* «Δημοτ. Θέατρον "Απόλλων", εφ. *Πατρίς* (Ερμουπόλεως), αρ. 400, 24 Νοεμβρίου 1873, σ. [2], στ. III. Επίσης, «Θεατρικά», εφ. *Πανόπη* (Ερμουπόλεως), αρ. 147, 29 Νοεμβρίου 1873, σ. [2], στ. III. Οι εφημερίδες δημοσιεύουν σχολιασμένο κατάλογο των έργων που παρουσίασε από τις 3 Νοεμβρίου στη Σύρα ο θίασος «Μένανδρος». Έβδομη στον κατάλογο η κωμωδία με τους χαρακτηρισμούς της.

<sup>1</sup> Η φράση έχει ήδη χρησιμοποιηθεί ως μότο στη μελέτη του Ε. Κριαρά, «Ο Ψυχάρης πριν από το "Ταξίδι": Από την αλληλογραφία-του της εποχής», *Νέα Εστία* 109(1981), σ. 635.

<sup>2</sup> Εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 2077, 12 Δεκεμβρίου 1870, σ. 3, στ. II. Η πρώτη αυτή μαρτυρία για την παράσταση επιβεβαιώνεται έμμεσα από την εφ. *Μέλλον*, αρ. 707, 15 Δεκεμβρίου 1870, σ. [3], στ. II, με την ευκαιρία απάντησης στον Γ. Μιστριώτη: ο καθηγητής είχε αντιταχθεί στη βράβευση της κωμωδίας του Α. Βλά-

χου *Γαμβρού πολιορκία*, στον ποιητικό αγώνα των Ολυμπίων του 1870.

<sup>3</sup> *Μπούκουρας*, εκ του αλβανικού bukuq = ωραίος. Αρβανίτικο επώνυμο (βλ. Κώστα Η. Μπίρη, *Αρβανίτες: Οι Δωριείς του Νεώτερου Ελληνισμού*, Μέλισσα, Αθήνα 1997, σ. 199).

<sup>4</sup> Εφ. *Μέλλον* αρ. 689, 6 Οκτωβρίου 1870, σ. [3], στ. II. Στην είδηση καταγράφεται ήδη το όνομα «Μένανδρος». Το βαπτιστικό όνομα του Σούτσα ήταν *Παντολέον* (βλ. Αίτηση, 4 Μαρτίου 1868, «της εν Αθήναις Δραματικής Ελληνικής Εταιρίας διευθυνομένης υπό του Κυρίου Παντολέοντος Σούτζα» για το θέατρο «Απόλλων» Σύρου, στο: Ευαγγελία Ανδριτσάνου, *Δημοτικό Θέατρο «Απόλλων» Σύρου: Χρονικό της πρώτης δεκαετίας (1864-1874). Αιτήσεις-ρεπερτόριο των ελληνοδραματικών θιάσων*, Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Π.Α., χ.χ., σ. 41. Επίσης εφ. *Φορολογούμενος* (Πατρών), αρ.

λαία θ' ανοίξει επίσημα το Σάββατο, 12 Δεκεμβρίου, επέτειο των γενεθλίων του Βασιλέως και μνήμη Αγίου Σπυριδώνος του Θαυματουργού.<sup>5</sup>

ΕΤΟΣ Β'.

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ, 21 ΙΟΥΝΙΟΥ 1870. — ΚΥΡΙΑΚΗ.

ΑΡΙΘ. 47.

ΤΙΜΗ ΣΥΝΑΡΜΟΗΣ  
ΠΡΟΒΛΗΡΗΤΕΑ.

Το έτος διά τας Ἀθῆνας δραχ. 40.  
Διά τας Ἐπαρχίας  
δραχ. ταμίαις 10.  
Διά τὸ Ἐξωτερικόν  
φραγκ. 16.

Οἱ ἐν ταῖς Ἐπαρχί-  
αις καὶ τῷ Ἐξωτερικῷ  
συνδρομηταί, ταμίαι  
λύνονται καὶ ἀπέλλονται  
ἐπὶ συστάσει διὰ γεω-  
μετρημάτων τὴν συν-  
δρομήν. τὰ μὴ κατα-  
μύονται.

ΤΙΜΗ  
ΚΑΤΑΧΩΡΗΣΕΩΣ

Δι' ἑκάστον εἶδος ἀρ-  
τητα 50, διὰ πᾶσαν εἰδο-  
τητα μὲχρι 40 ἀρχι-  
διαγράμ. 1.

Αἱ συνδρομαὶ γίνον-  
ται εἰς ταῦτα μὲν ἐν το-  
ῖς πόλεσιν, ὁ ἀκαθάρτος,  
καὶ ἐν τῶν Ἐπαρχίαις  
καρὰ τῶν κληρίκων ἀκα-  
θάρτων ἡμῶν ἢ τα-  
μιῶν ἀποστάται.

Αἱ συνδρομαὶ ἀνε-  
πίστων ἀπορρῶν γίνον-  
ται.

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΚΩΜΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ  
ΔΙΑ ΤΟΝ ΛΑΟΝ.

ΕΚΔΙΕΤΑΙ ΑΠΑΣ ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ ΕΠΙ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ.

Τοὺς γραμμῶνας προΐχετε· πάντα γὰρ ἐξ ἀληθοῦς κηρύττει.

Πρέπει νὰ πέσῃ ὁ Ζαήμης.

Ἐν Ἀθήναις, τῆ 20 Ἰουνίου 1870.

| Οἱ προδόται δέον νὰ τιμωρῶνται.

Το άτυχο τέλος της Κρητικής Επανάστασης, ένα μόλις χρόνο πριν, δεν άφηγε περιθώρια αισιοδοξίας:<sup>6</sup> το πρόβλημα των «αλυτρώτων» παρέμενε άλυτο, ενώ η συνεχιζόμενη πολιτική ασάθεια καθυστέρουσε την επούλωση των πληγών που είχε ανοίξει ο πόλεμος. Το ακανθώδες ζήτημα της ληστείας εμφανίσθηκε στο προσκήνιο την άνοιξη, με τρόπο τραγικό: η σφαγή του Δήλεσι τον Απρίλιο, αφού διέσυρε διεθνώς τη χώρα, κατάφερε να κηρύξει ένοχο ολόκληρο τον ελληνικό λαό.

Η ήττα του Ναπολέοντος του Γ΄ στο Σεντάν είχε σημάνει την κήρυξη της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας (23 Αυγούστου/4 Σεπτεμβρίου 1870). Μοναδική χώρα στην Ευρώπη που την αναγνώρισε ήταν η Ελλάδα. Τα πρώτα τάγματα Ελλήνων εθελοντών θ' αποβιβάζονταν σε λίγο στη Μασσαλία για να συνδράμουν τους Γάλλους στον αγώνα εναντίον των Πρώσων.

Στο βάθος του αττικού ορίζοντα, κατά το νοτιά, το ηφαιστειο της Σαντορίνης, τέσσερα χρόνια μετά την έκρηξη, εκσφενδόνιζε ακόμη κομμάτια θανατηφόρας λάβας. Ανατολικά, δίπλα στις Καβοκολόνες, το Λαύριο, εστεμμένο με «εκβολάδας και σκωρίας», ερέθιζε τη φαντασία και μοίραζε απλόχερα ελπίδες.

«Είναι εντελώς ανεξήγητος», γράφει ο Ν. Λάσκαρης στα 1938, «η καταπληκτική και άνευ προηγουμένου επιτυχία, την οποίαν είχε η ανοστανάλατος και χονδροκομμένη ιταλική φάρσα (μετάφρασις Ανδρ. Καλύβα) των *Μυλωνάδων* από της πρώτης εμφανίσεώς της επί της σκηνης του χειμερινού θεάτρου των Αθηνών κατά το 1870».<sup>7</sup>

39, 15 Μαΐου 1875, σ. [5], στ. Ι, αναγγελία του θανάτου του).

<sup>5</sup> Μ.Ν., «Ιδιαιτέρα αλληλογραφία της *Βυζαντίδος*», εφ. *Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς* (Κων/πόλεως), αρ. 1446, 23 Δεκεμβρίου 1870, σ. [4], στ. Ι: Η 25<sup>η</sup> επέτειος των γενεθλίων του Γεωργίου γιορτάστηκε στ' Ανάκτορα «ιδιωτικώς».

<sup>6</sup> Η κυβέρνηση Θ. Ζαΐμη (25 Ιαν./6 Φεβρ. 1869 – 9/21 Ιουλ.

1870) από τη στιγμή που έκαμε γνωστή την απόφασή της να συμμορφωθεί με τις γενικές αρχές της διεθνούς νομοθεσίας, τις περιλαμβανόμενες στη δήλωση της συνδιασέψεως των Παρισίων, χαρακτηρίστηκε από το λαό ως «το ατιμοπικόν Υπουργείον».

<sup>7</sup> Νικ. Ι. Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών: Ανεκ-

Οι χαρακτηρισμοί της κωμωδίας –με την συνήθη παρ’ ημίν περί το επίθετον ακράτειαν<sup>8</sup>– δικαιολογούν την απορία του ιστορικού Λάσκαρη και ερμηνεύουν, ως ένα βαθμό, το πνεύμα της συγκατάβασης (στην καλύτερη περίπτωση) προς τις ταπεινές ρίζες του ελληνικού Κωμειδύλλιου, που πρωτάνευσε στις γραφές των επιγενομένων:<sup>9</sup> οι *Μυλωνάδες* ανασύρονταν από τον κάλαθο του αποσκορακισμού, όποτε η περίσταση το καλούσε, με άθικτη την προίκα τους αλλά, όταν επέστρεφαν στη οικεία θέση, σήκωναν στους ώμους, σχεδόν πάντα, άλλο ένα βάρος: θωπεία ή μομφή.

Το έργο που αγαπήθηκε με πάθος και δοκιμάσθηκε για έναν αιώνα στη σκηνή, δεν κρίθηκε άξιο ν’ απασχολήσει αυτόνομα τους ερευνητές.<sup>10</sup> Πώς να εξηγήσουμε το γεγονός;

Μια αιτία, ίσως, είναι το στίγμα «αγνώστου πατρός» που εξακολουθεί να φέρει η κωμωδία, καθώς και η σύνδεσή της με το Κωμειδύλλιο, άρα με όσα γενικώς βαραίνουν το είδος.<sup>11</sup> Το ουσιώδες έγκειται στο ότι οι *Μυλωνάδες* δεν θεωρήθηκαν «καλογραμμένο» έργο. Αιτία του παραγκωνισμού, δηλαδή, είναι και η εμμονή των περί το θέατρο ασχολουμένων να κρίνουν τα θεατρικά έργα με κριτήρια αμιγώς λογοτεχνικά: η Τέχνη, ασφαλώς, «πολλάς δεν έχει σχέσεις προς τους *Μυλωνάδες* και τα τοιαύτα».<sup>12</sup> Από το 1892, που διατυπώθηκε η άποψη αυτή ως σήμερα, ελάχιστα πράγματα έχουν αλλάξει. Αφού η κωμωδία δεν χαρακτηρίσθηκε «αριστούργημα», παρέμεινε στη σκιά, σύμφωνα και με όσα επιτάσσουν οι παραδοσιακές μέθοδοι της ιστορίας του θεάτρου, χωρίς, ωστόσο, ν’ αποσαφηνίζουν τι είναι αριστούργημα και πώς «κατασκευάζεται» από τους μεταγενεστέρους.

δοτολογική επισκόπησης», *Νέα Εστία* 24 (1938), σ. 1028. Το 1870, ως έτος πρώτης παρουσίασης των *Μυλωνάδων*, αναφέρει ο Λ. και στο προηγούμενο δημοσίευσμά του «Τα εν Αθήναις: Από του 1862-1875», εφ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 198, Οκτώβριος 1935, σ. 3. Σε προγενέστερο άρθρο του («Το Ελληνικόν Κωμειδύλλιον», εφ. *Πρόσδος*, αρ. 86, 19 Απριλίου 1917, σ. 1, στ. II) έγραφε: «Μόλις κατά το 1869 απετόλμησε να παρεμβάλλη μερικά άσματα εις τους περιβοήτους *Μυλωνάδες* ο τότε θιασάρχης Παντελής Σούτσας [...]». Ο Γιάννης Σιδέρης επαναλαμβάνει κομπόστερα την ανακρίβεια (βλ. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου (1794 – 1944)*, τόμος πρώτος (1794 – 1908), Ίκαρος [1951], σ. 129), μολονότι ο ίδιος, στη μελέτη του *Το Κωμειδύλλιο: 1888 – 1896. Δοκίμιο ιστορικό και κριτικό*, Αθήνα: Τα «Μουσικά Χρονικά», 1933, σ. 13, αναφέρει τους λόγους που τον έκαμαν να θεωρήσει το 1870 ως έτος του πρώτου ανεβάσματος της κωμωδίας. Στην επανέκδοση της *Ιστορίας* (1999, σ. 148) προστίθεται το 1870. Ο Μ. Βάλσας (*Le Théâtre Grec Moderne : De 1453 à 1900*, Akademie Verlag, Berlin 1960, σ. 337) δίνει και τις δυο χρονολογίες μ’ ένα διαζευκτικό ή ανάμεσά τους. Ο Θόδ. Χατζηπανταζής στην Εισαγωγή του (*Το Κωμειδύλλιο*, τόμος πρώτος, Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 52) είναι σαφής: «Στα 1869 ο Παντελής Σούτσας προσθέτει ένα [τραγουδί] στο τέλος της ιταλικής κωμωδίας *Οι μυλωνάδες*, που αποτελούσε μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του ρεπερτορίου του». Στο τελευταίο του βιβλίο, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως: Το χρονικό της ανάπτυξης...*, τόμος Α, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, όπου αξιοποιείται κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο ο δωδεκαετής μόχθος μερικών δεκάδων αποδελτιωτών που εργάστηκαν με τη γενναία οικονομική στήριξη του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας, ο ίδιος με-

λητητής διορθώνει σιωπηρά, δύο φορές, τον εαυτό του: σ. 148 και σ. 741. Ο Δημήτρης Σπάθης (*Το Νεοελληνικό Θέατρο*, ανάπτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός, τόμος Δέκατος, 1983, σ. 25) αναφέρει ότι την κωμωδία έπαιζαν από το 1870 οι Σούτσας – Ταβουλάρης. Σε άλλο δημοσίευσμά του ο Νικ. Λάσκαρης («Η πρώτη θιασαρχεία του κ. Δ. Ταβουλάρη», *Φιλολογικόν Ημερολόγιον του “Μπουκέτου”*, έτος Α’ (1926), σ. 12), διηγείται ανέκδοτο σχετικό με την επιτυχία του Γ. Νικηφόρου στο ρόλο της Σιλβέστρας. Αν πιστέψουμε τον ισχυρισμό του (που επαναλαμβάνεται και στο περί Γ. Νικηφόρου λήμμα της *Μ.Ε.Ε.*, έκδ. 2α, τ. ΙΗ’, σ. 299, στ. I) ότι ο εν λόγω ηθοποιός έπαιζε γυναικείους ρόλους μέχρι το 1861, πρέπει ν’ αναγάγουμε τις παραστάσεις των *Μυλωνάδων* σε εποχή προηγούμενη του έτους αυτού.

<sup>8</sup> Χαραλάμπης Αννινός, «Η Βαβυλωνία», περ. *Εστία* ΚΣΤ’, 7 Αυγούστου 1888, σ. 499. Ο ίδιος, δυο χρόνια αργότερα έγραφε: «Μία κωμωδία ιταλική παμπάλαιος, ανούσιος, παγερά, οι *Μυλωνάδες* [...]».

<sup>9</sup> Ένα πρώιμο πορτρέτο του Ν. Λάσκαρη –θεατρικού συγγραφέα– έχει «φιλοτεχνήσει» ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Επ’ ευκαιρία ενός κωμειδύλλιου», εφ. *Το Άστυ*, αρ. 935, 4 Ιουλίου 1893, σ. 1, στ. IV. Στις 30 Ιουνίου ο Λ. είχε δημοσιεύσει στην εφ. *Νέα Εφημερίς* τη «Μετάνοια» που εικονίζεται στις σελίδες μας. Σε υστερόγραφο του εν λόγω άρθρου του ο Ξενόπουλος σχολιάζει: «Είχον ήδη γράψει τ’ ανωτέρω, όταν είδον εις τας εφημερίδας δήλωσιν του κ. Ν. Ι. Λάσκαρη, θεωρούντος ασυμβίβαστον το επάγγελμα του δικηγόρου προς το του κωμωδοποιού και παραιτουμένου οριστικώς του τελευταίου τούτου. Αν δεν είναι εις το μέσον καμία αστεϊότης, κανέν λογοπαίγνιον, το οποίον δεν ενόησα, χαίρω διότι, χωρίς να το ειξεύρω ήμην σύμ-

Η τελευταία αιτία που θα μπορούσε να ερμηνεύσει την έλλειψη εκτίμησης προς τους *Μυλωνάδες*, είναι «η πανταχού παρούσα ιλαρότης».<sup>13</sup> Κατά παράδοξο τρόπο, η ευθυμία που διαχέει το έργο συντελεί στο να το περιφρονούν εκείνοι ακριβώς που το χαίρονται πιο πολύ. Ενώ –αντίθετα– η σοβαρότητα («προνόμιο των ανοήτων», κατά τον Montesquieu), αυξάνει το επιβάλλον της ανάλογα με την πλήξη που προκαλεί. «Παληάτσο», άλλωστε, αποκαλούσε τον εαυτό του ο Παντόπουλος, επειδή ήταν υποχρεωμένος να παίζει τους *Μυλωνάδες* συνεχώς.<sup>14</sup> Το κοινό, ωστόσο, που χειροκροτούσε με φρενιτίδα, αν δεν ήταν ανόητο, θα είχε, ασφαλώς, κάποιο λόγο να το κάνει: αυτόν το λόγο καλούμαστε ν' αποκαλύψουμε. Ν' ανταποκριθούμε, δηλαδή, στην υποθετική πρόσκληση μιας ελκυστικότερης (και ίσως πιο ολοκληρωμένης) ιστορίας του θεάτρου, που θα προσδίδει την πρέπουσα βαρύτητα στις θεατρικές προτιμήσεις, στο γούστο του κοινού κάθε εποχής.

Με την προοπτική αυτή θα επιχειρήσουμε ν' αποκαταστήσουμε, κατά κάποιον τρόπο, την κωμωδία, λαμβάνοντας υπ' όψιν την επιτυχία αλλά και την ποιότητα –από δραματουργική σκοπιά– του έργου, καθώς και την πρωτότυπη συνεισφορά του στην πρακτική της θεατρικής γραφής: θ' αξιολογήσουμε τ' αποτελέσματα και θα παρακολουθήσουμε τις προεκτάσεις.

Στις σελίδες που ακολουθούν θα προσεγγίσουμε το χώρο των πηγών εκείνων που μας εξασφαλίζουν ασφαλέστερη πρόσβαση σε ορισμένους από τους μελλοντικούς μας στόχους.

Αν τα στοιχεία που θα παραθέσουμε εδώ δεν αρκούν για να εξοφλήσουμε με τις φιλολογικές μας υποχρεώσεις,<sup>15</sup> μπορούν, ωστόσο, να φανούν χρήσιμα σε ενδεχόμενη επανεξέταση ζητημάτων, των οποίων ο φάκελος έκλεισε μάλλον πρόωρα, αν όχι με σπουδή.

### ΜΕΤΑΝΟΙΑ ΚΩΜΕΙΟΓΡΑΦΟΥ

Μη συμβιβασζόμενου πλέον του δικηγόρου μου επαγγέλματος προς τὸ τοῦ κωμωδοποιῦ, δηλῶ ὅτι παραιτοῦμαι τοῦ δευτέρου ἄριστικῶς καὶ ἀμετακλήτως. Τὴν δὴλωσιν ταύτην κἀνω, ὅχι: διότι θέλω νὰ λυπήσω τὸ Πανελλήνιον διὰ τὴν στέρησιν ἐνός ἐπί πλέον κωμωγράφου. ἄπαγε! ἀλλὰ διὰ νὰ κριταστήσω γνωστὸν εἰς τοὺς ἑλληνικoὺς θεάτους ὅτι δὲν θέλω πλέον νὰ ἴδω ἀπὸ σκηνῆς τὰ τυχόν παρ' αὐταῖς εὐρισκόμενα νεανικά μου ἁμαρτήματα ἐπὶ ποινῇ καταδιώξεως.

Ν. Ι. Λάσκαρης, δικηγόρος



φωνος με τον κ. Λάσκαρη εις το ζήτημα του καταμερισμού των έργων». Ήταν, φυσικά, λογοπαίγνιο: «το περίττωμα του πνεύματος που πετά», κατά τον ορισμό του V. Hugo.

<sup>10</sup> Ο Γιάννης Σιδέρης (*Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σσ. 13-15) και ο Θόδ. Χατζηπανταζής στην Εισαγωγή του (*Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., κυρίως σσ. 72-74) δίνουν φυσικά τις πληροφορίες που εξυπηρετούν τη μελέτη τους, ο καθένας με το δικό του τρόπο, ξεκινώντας χονδρικά από το 1888.

<sup>11</sup> Τα όσα βαραινουν το είδος δεν θα μας απασχολήσουν εδώ. Για τη σύνδεση των *Μυλωνάδων* με το Κωμειδύλλιο βλ. 1) Ν. Ι. Λάσκαρης, «Οι Ολυμπιακοί Αγώνες και το Ελληνικό Θέατρον», περ. *Τα Ολύμπια*, αρ.11, 20 Ιανουαρίου 1896, σ. 83. 2) *Λεβιάθαν* [Ν.Ι. Λάσκαρης], «Το θέατρον εδώ και αλλαχού: Ιστορία.- Ανέκδοτα.- Εντυπώσεις», εφ. *Καιροί*, αρ. 3362, 20 Απριλίου 1898, σ. 1, στ. IV. 3) Ν. Ι. Λάσκαρης, «Το Ελληνικό Κωμειδύλλιον», εφ. *Πρόσδος*, ό.π., σ. 1, στ. II-V. 4) Νικολ. Λάσκαρη, *Θεατρικόν Λεξικόν Γαλλοελληνικόν*, Βασιλείου, Αθή-

ναι 1923, σσ. 322-324. 5) Ν. Λάσκαρης, «βωντβίλ (vaudeville)», λήμμα στην *Μ.Ε.Ε.*, έκδ. 2α, τ. Ζ', σ. 949, στ. II.

<sup>12</sup> Εφ. *Εφημερίς*, αρ.1, 1 Ιανουαρίου 1892, σ. 3, στ. IV.

<sup>13</sup> Εφ. *Κωνσταντινούπολις*, αρ. 1281, 3 Νοεμβρίου 1872, σ. [1], στ. V.

<sup>14</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Τα κωμειδύλλια», περ. *Παρνασσός*, τ. ΙΕ', Οκτώβριος 1892, σ. 122. Επίσης, Ν. Επ.[ισκοπόπουλος], «Ο Παντόπουλος», εφ. *Το Άστυ*, αρ. 1435, 19 Νοεμβρίου 1894, σ. 1, στ. III.

<sup>15</sup> Κ.Θ. Δημαράς, «Η "Επιθεώρηση"», Επιφυλλίδα του «Βήματος» της 31<sup>ης</sup> Μαρτίου 1978: «Όταν, λοιπόν, ο φιλόλογος, κάνοντας θεατρολογικές μελέτες, πληρώσει ακέραιο τον φόρο του στην φιλολογία, μπορεί, αν θέλει, και αν το χρειάζεται, να πάει και πάρα πέρα, σε κάτι που την ξεπερνάει, αλλά δεν μπορεί να πάει πιο πέρα χωρίς να εξοφλήσει με τις φιλολογικές του υποχρεώσεις».

«Η ασήμαντον τίτλον έχουσα ἀλλ' ευφρευσιτάτη κωμωδία»,<sup>16</sup> μάς παραδίδεται σε έντυπη και χειρόγραφη μορφή:

α) *Οι Μυλωνάδες*. Κωμωδία εις πράξεις τέσσαρας. Εκ του ιταλικού. Παραφρασθείσα ελευθέρως υπό \*\*\*. Εν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Βουτυρά και Σ/ας. 1874. 69 σσ.+1 λευκή+7 Πίναξ Συνδρομητών, in 8°. Βιβλιοθήκη του Νεοελληνικού Ινστιτούτου της Σορβόννης, Βτ. 103.10.

β) *Οι Μυλωνάδες*. Κωμωδία εις πράξεις τέσσαρας. Εκ του ιταλικού υπό \*\*\*. Εν Σμύρνη. Εκ του Τυπογραφείου Π. Μαρκοπούλου. 1874. 92 σσ.+1 Κατάλογος των Συνδρομητών, in 8°. Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χίου «Κοραΐς», αρ. 14995.<sup>17</sup>

γ) *Οι Μυλωνάδες*. Κωμειδύλλιον μετά 18 ασμάτων. Εις πράξεις 4. Χειρόγραφο, 83 σσ. (26,5 εκ.). Θεατρική Βιβλιοθήκη, Αγ 32.

δ) *Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες*. Κωμειδύλλιον εις πράξεις 5. Δακτυλόγραφο, σελιδαριθμηση κατά πράξεις: Α': 1-9, Β': 1-10, Γ': 1-7, Δ': 1-12. Πέμπτη πράξις δεν υπάρχει. (30 εκ.). Θεατρική Βιβλιοθήκη 35/ΟΠ. Πρόκειται, κατά δήλωσιν της αντιγραφέως Αθηνάς Σημηριώτου, για το λιμπρέττο του Ν. Χατζηαποστόλου.

Η έκδοση του κωμειδύλλιου από τον Π. Ζαννουδάκη το 1890, για την οποία κάνουν λόγο και ο Γ. Σιδέρης (*Το Κωμειδύλλιο...*, ό.π., σ. 15) και ο Θόδ. Χατζηπανταζής (*Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 201) λανθάνει. Την ύπαρξή της, ωστόσο, επιβεβαιώνει ο τύπος της εποχής.<sup>18</sup>

*Habent sua fata libelli*: το 1874 εμφανίζονται δύο εκδόσεις της κωμωδίας. Έχουν προηγηθεί, βέβαια, πολύ πετυχημένες παραστάσεις στην Πόλη, το χειμώνα του 1872 – 73. Για την έκδοση της Σμύρνης έχουμε ενδιαφέρουσες πληροφορίες από το σατιρικό *Βέλος*:

«Ου πενία λύπην κατεργάζεται ἀλλ' επιθυμία, είπεν εις σοφός. Τι να σου κάμουν λοιπόν οι μαθηταί; Παράδες δεν έχουν, έξοδα θέλουν, καταφεύγουν λοιπόν εις το στερεότυπον η παντελής, ως μη ώφειλε, έλλειψις της τάδε κωμωδίας και ότι κολληση. Αφ' ού η έλλειψις ενός βιβλίου είναι παντελής, πού το ευρίσκουν αυτοί και το ανατυπώνουν; Άρα η έλλειψις ούτε Παντελής είναι, ούτε Νικολής, ούτε ως μη ώφειλε. Παντελής και ως μη ώφειλε είναι η έλλειψις του αργυρίου εν τοις θυλακίοις των ανατυπωτών. Εσχάτως ιδόντες την παντελή, ως μη ώφειλε, έλλειψιν της κωμωδίας οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες, μαθηταί τινες απεφάσισαν την ανατύπωσιν αυτής' ως φροντίσουν όμως να πράξωσι τούτο ταχέως διότι μετ' ου πολύ εξέρχεται των πιεστηρίων η κωμωδία “οι Ερωτευμένοι Μαθητάδες” απέναντι της οποίας “οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες” δεν πιάουν λογαριασμόν».<sup>19</sup>

Την έκδοση αυτή της Σμύρνης επιχορήγησαν 46 συνδρομητές. Ανάμεσά τους ο υποπρόξενος της Ελλάδος Λεων. Αργυρόπουλος και ο Ευριπίδης Σεκιάρης, συντάκτης του *Βέλους*, που σατίριζε την πρωτοβουλία της ανατύπωσης.

<sup>16</sup> Εφ. *Κωνσταντινούπολις*, αρ. 1293, 4 Δεκεμβρίου 1872, σ. [2], στ. V.

<sup>17</sup> Ν. Μαυρίης, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1897*, αρ. 5555, δακτυλόγραφο αντίτυπο Άλκη Αγγέλου. Ευχαριστώ θερμά τον φίλο ιστορικό Τριαντάφυλλο Ε. Σκλαβενίτη που μου επισήμανε το λήμμα, καθώς και τον προϊστάμενο της Βιβλιοθήκης Χίου «Κοραΐς» κ. Δημητρακόπουλο και την κυρία Κουφοπαντελή για την κατανόηση και τη βοήθειά τους.

<sup>18</sup> Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 107, 17 Απριλίου 1890, σ. 6, στ. II: «Οι Μυλωνάδες. Εξεδόθη εις φυλλάδιον υπό του κ. Π. Ζαννουδά-

κη, τύποις Κόκκοτα, το γνωστόν κωμειδύλλιον “Οι Μυλωνάδες” ως παριστάνεται ήδη υπό του θιάσου των κ.κ. Ταβουλάρη με όλα τα άσματα. Πωλείται αντί δραχμής και ευρίσκεται εις το χαρτοπωλείον του κ. Κόκκοτα».

<sup>19</sup> Εφ. *Βέλος* (Σμύρνης), αρ. 26, 5 Σεπτεμβρίου 1874, σ. 2, στ. III. Το ζήλο εκείνης της περιόδου για ανατυπώσεις βιβλίων με απήχηση στο κοινό εκφράζει και το ακόλουθο παράθεμα (ό.π., αρ. 27, 12 Σεπτεμβρίου 1874, σ. 2, στ. II): «Τι κάνεις Γιάννη; βιβλία ανατυπώνω' τα κουκκιά δεν συμφέρουν τώρα. Εκτός των αποκρύφων της Ιεράς Εξετάσεως, των αποκρύφων των Παρισίων,

Η έκδοση, το ίδιο έτος –1874– της Κωνσταντινούπολης συνοδεύεται από πίνακα με 394 ονόματα συνδρομητών: ο ένας, με το εκκλησιαστικό επώνυμο *Ταφοδραπέτης*. Μοιραία σύμπτωση, ίσως, για τους *Μυλωνάδες* που κατάφεραν κι αυτοί για έναν αιώνα να δραπετεύουν, με ποικίλα μέσα, από τη λήθη.

Η αντιβολή των κειμένων πιστοποιεί ότι η έκδοση της Σμύρνης είναι ανατύπωση της έκδοσης της Πόλης, με περισσότερα λάθη (τυπογραφικά και γλωσσικά κυρίως). Τα λάθη που επαναλαμβάνονται στην ανατύπωση είναι κατά το πλείστον γραμματικά.

Και οι δύο εκδόσεις μάς προσφέρουν το κείμενο του έργου αλλά όχι και το όνομα του διασκευαστή ή μεταφραστή.

Στο σημείο αυτό πρέπει ν' αναφερθούμε στην πληροφορία που μας παρέχεται από τη σελίδα τίτλου μιας άλλης κωμωδίας: *Οι Νέοι Μυλωνάδες*. Κωμωδία εις πράξεις πέντε. Παραφρασθείσα κατά το 1870 υπό Σπυρίδωνος Καλύβα διασκευασθείσα δε νυν υπό του αυτού και διατυπωθείσα κατά τα καθ' ημάς ήθη, έθιμα και γλωσσικούς ιδιωτισμούς εμφανίζεται εντελώς ως νέον έργον. Εκδίδεται υπό Α. Κολλαράκη και Ν. Τριανταφύλλου. Εν Αθήναις. Εκ του τυπογραφείου των εκδοτών –κάτωθι του δημαρχείου–. 1888. 100 σσ. (εκ των οποίων χειρόγραφεσ οι: 3-14, 19-22, 27-30, 63-64), in 8°. Βιβλιοθήκη του Νεοελληνικού Ινστιτούτου της Σορβόνης, Βr. 94.3.

Η επισήμανση στον υπότιτλο, «παραφρασθείσα το 1870 υπό Σπυρίδωνος Καλύβα», δεν είναι, φυσικά, τυχαία. Ο Πατρινός δημοσιογράφος διεκδικεί την πατρότητα της διασκευής των *Μυλωνάδων* που ή είχε αποδοθεί σε άλλον ή είχε αποσιωπηθεί, όπως το είδαμε στις δύο εκδόσεις που αναφέραμε.<sup>20</sup>

Τι μεσολάβησε;

Η είδηση από την εφημερίδα *Παλιγγενεσία* για την πρώτη παράσταση της κωμωδίας στην Αθήνα, όπως σημειώσαμε στην αρχή, δεν αναφέρει όνομα μεταφραστή ή διασκευαστή. Σε άλλο φύλλο της, η ίδια εφημερίδα, ανακοινώνει ότι θα παιχθούν «πέμπτην ήδη φοράν οι Ερωτευμένοι “Μυλωνάδες” και “οι αφηρημένοι” αμφοτέραι κωμωδίαι μεταφρασθείσαι εκ του ιταλικού».<sup>21</sup>

των Ερωτευμένων Αλευράδων, της Ζηνοβίας, ής τινος ο συντάκτης προσκαλεί πάσαν ευαίσθητον καρδίαν να χύση νοερώς έν θερμόν δάκρυ επί του τάφου της, ανατυπούνται οσονούπω η Παραμονή, τα Ανήμερα, η Χαλιμά, ο Μπερτόδουλος και πλήθος άλλων βιβλίων ών η έλλειψις κατέστη καταφανής».

<sup>20</sup> Ο Σπυρίδων Καλύβας ως μεταφραστής εμφανίζεται και το 1883. Σε συνεργασία με τον Κ. Βαμβακά μεταφράζει τον *Πειρατή των Ινδιών*, «εις πέντε πράξεις μετ' εξαισιών εικόνων», που παίζεται για πρώτη φορά στον «Παράδεισο», 19 Αυγούστου, από το θίασο «Μένανδρο» (βλ. εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 227, 19 Αυγ. 1883, σ. 4, στ. Ι).

<sup>21</sup> Εφ. *Παλιγγενεσία* αρ. 2092, 5 Ιανουαρίου 1871, σ. 3, στ. Π. Από τις 3 Οκτωβρίου 1870 μέχρι τις 14 Φεβρουαρίου 1871 που υπάρχουν ειδήσεις για το «Μένανδρο» στην Αθήνα, δεν καταγράφονται άλλες παραστάσεις εκτός από αυτές τις 5 (πέντε). Βλ. και το λεπτομερές 12σέλιδο παραστασιολόγιο του πρόσφατου βιβλίου του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλου μέχρι τον Δονάβεως*, ό.π., σσ. 742-753 (οι ειδήσεις για τους *Μυλωνάδες* στις σσ. 750-751). Με το δεδομένο αυτό, το επίθετο

«αμέτρητες», στη σ. 148 του ίδιου βιβλίου, αν δεν μεταφέρει το «πλειστάκις τότε κατ' επανάληψιν» του Λάσκαρη (βλ. «Τα εν Αθήναις ...», ό.π.), δημιουργεί ερωτηματικά: «Οι θεατές γεμίζουν ασφυκτικά την αίθουσα του θεάτρου κάθε μια από τις αμέτρητες βραδιές που το έργο επαναλαμβάνεται. Και ο βασιλιάς, από το θεωρείο του, χαχανίζει ενθουσιασμένος με τα αυτοσχέδια καραγκιοζιλία του Παντελή Σούτσα, στο ρόλο του ξεκουτιασμένου από τον έρωτα γέρον μυλωνά Μπαρμπαγιώρη...». Στα 1892, με τις ίδιες λέξεις –υπογραμμισμένες μάλιστα– μεμφόταν το κοινό κι ένας συντάκτης της *Εφημερίδος* (αρ. 10, 10 Ιανουαρίου 1892, σ. 3, στ. IV): «Οι νομιζόμενοι “ως δημιουργοί ελληνικής τέχνης” [...] ημπορεί μεν να θαυμάζονται παρά του κοινού, όπερ ακούει επί έτη τώρα τους «Μυλωνάδες» μεθ' υπερτάτης απολαύσεως και χαχανίζει εις το άκουσμα απελεκήτων και αξίων του *Καραγκιόζ-μπερδέ* λογοπαίγνιων, αλλά εις τα όμματα του όπως δήποτε ανεπτυγμένου κοινού φαίνονται ως στρεβλωτάι μόνον της καλαισθησίας και ως διαφθορείς του ελληνικού πνεύματος». Φυσούσε άλλος άνεμος το 1892...



Στα 1872, σχολιάζοντας εγκωμιαστικά μερικές από τις παραστάσεις του «Μενάνδρου» στην Πόλη, ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος κάνει λόγο παρεμπιπτόντως για τον Ανδρέα Καλύβα, μεταφραστή του *Δον Καίσαρ του Βαζάν* και των *Μυλωνάδων*: θεωρεί άδικο να φαίνεται πάντα στα προγράμματα του θιάσου μόνο το όνομα του μεταφραστή και να παραλείπεται του συγγραφέα.<sup>22</sup>

Από την Κωνσταντινούπολη του 1872 καταφθάνουν κι άλλες πληροφορίες που αφορούν το θέμα μας και που θ' αξιοποιήσουμε εν καιρώ. Προς το παρόν πρέπει να επισημάνουμε ότι *Οι Μυλωνάδες* τότε, για πρώτη φορά, χαρακτηρίστηκαν «κωμειδύλλιον»<sup>23</sup> και παίζονταν με βάση το κείμενο που εκδόθηκε το 1874.<sup>24</sup>

Το όνομα του Ανδρέα Καλύβα ως μεταφραστή «εκ του ιταλικού», μνημονεύεται άλλη μια φορά, στο τέλος της θεατρικής σαιζόν 1872-73, σε αγγελία παράστασης υπέρ του Π. Σούτσα.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Κ.[λεάνθης] Ν. Τ.[τριαντάφυλλος], «Θεατρική επιθεώρησης», εφ. *Νεολόγος* (Κων/πόλεως), αρ. 1156, 7/19 Νοεμβρίου 1872, σ. [3], στ. IV. Ο Ανδρέας Καλύβας είχε μεταφράσει από τα ιταλικά και τη *Μαρία Παδύλλα*, που εκδόθηκε στην Πάτρα το 1863 και τη *Φραγκίσκη εξ Αρμίνου, ή Τα κατά Παύλον και Φραγκίσκα* του Silvio Pellico (βλ. Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994, τόμος Α', σσ. 152 και 170).

<sup>23</sup> Εφ. *Κωνσταντινούπολις*, αρ. 1281, 3 Νοεμβρίου 1872, σ. [1], στ. V: «Τη εσπέρα της προχθές η ελληνοδραματική εταιρία έδωκεν εν τω Κρυσταλλίνω Παλατίω την παράστασιν των *Μυλωνάδων*, ασεισιτάτου κωμειδυλλίου εις τέσσαρας πράξεις». Ο έρρος, λοιπόν, για να χρησιμοποιείται προς χαρακτηρισμόν του έργου, θα πρέπει να ήταν ήδη σε χρήση, άρα παλαιότερος του 1872. Πάντως, το 1868 ο νεολογισμός δεν φαίνεται γνωστός, αν κρίνουμε απ' όσα διαλαμβάνονται περί του «Βοδεβίλ (vaudeville)», στο ομότιτλο σημείωμα του συντάκτη Χ.Ι.Ι. της εφ. *Αλήθεια*, αρ. 627, 25 Απριλίου 1868, σ. 3, στ Ι. Το νέο δεδομένο μπορεί να συμπληρώσει τα αναγραφόμενα περί του θέμα-

τος στο *Κωμειδύλλιο*, εισαγωγή Θόδ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 228. Ας προσθέσουμε επίσης τις λέξεις *ιλαρόδραμα*, εφ. *Άύρα* (Καλαμών), 1869 και *ιλαρωδία*, εφ. *Μέλλον*, 1871.

<sup>24</sup> Το κείμενο αυτό περιλαμβάνει δύο άσματα: την πατινάδα του Πίππου (πρ. 3<sup>ο</sup>, σκ. Δ') και το «βουκολικόν» των μυλωνάδων, ως κορωνίδα της 4<sup>ης</sup> πράξης, που επιβεβαιώνονται από την εφ. *Νεολόγος*, ό.π., στ. IV και την εφ. *Κωνσταντινούπολις*, ό.π.). Τα όσα, λοιπόν, γράφει ο Ν.Ι. Λάσκαρης («Το Ελληνικόν Κωμειδύλλιον», εφ. *Πρόοδος*, ό.π.) περί του θέματος, συμπεριλαμβανομένων των ερμηνευτών, ελέγχονται ως ανακριβή. Το ίδιο και τα σχετικά, τα αναφερόμενα από τον *Μεφιστοφελή* [Ιωάννης Χρυσανθόπουλος], «Σύντομος Ιστορία του Ελληνικού Κωμειδύλλιου», περ. *Η Οικογένεια*, αρ. 32, 7 Οκτωβρίου 1893, σ. 2, στ. Ι. Περιττεύει να σημειώσουμε πού επαναλαμβάνονται τα σφάλματα, αφού ο Λάσκαρης αποτέλεσε μοναδική σχεδόν πηγή όσον ασχολήθηκαν με το θέμα.

<sup>25</sup> Εφ. *Νεολόγος* (Κων/πόλεως), αρ. 1234, 15/27 Φεβρουαρίου 1873, σ. [3], στ. VI: «*Οι Μυλωνάδες*, κωμειδύλλιον εις πράξεις τέσσαρας εκ του ιταλικού υπό Ανδρ. Καλύβα».

Η τελευταία, όσο ξέρουμε, αναφορά του τύπου στο όνομα που μας απασχολεί, προέρχεται από την Ερμούπολη, όπου δίνει παραστάσεις ο «Μένανδρος», το Νοέμβριο του 1873: εδώ γίνεται λόγος για «διασκευή εκ του γαλλικού».<sup>26</sup>

Η σκυτάλη περνά στα προγράμματα, όπου το όνομα κάνει τρεις φορές την εμφάνισή του: από μεταφραστές (1880 και 1881), ο Ανδρέας Καλύβας, το 1885, προάγεται σε συγγραφέα του έργου. Από το «Μένανδρο» και πάλι.<sup>27</sup>

Για τον Σπυρίδωνα Καλύβα γίνεται λόγος στον τύπο το 1888, με μια σχετική ασάφεια, επ' ευκαιρία της έκδοσης της κωμωδίας του *Οι Νέοι Μυλωνάδες*.<sup>28</sup> Στα σωζόμενα προγράμματα, ωστόσο, του «Μένανδρου» εμφανίζεται από το 1891: δύο φορές ως μεταφραστής, μία ως διασκευαστής και δύο ως συγγραφέας των *Μυλωνάδων*.<sup>29</sup>

Να υποθέσουμε, ύστερα απ' όλα αυτά, ότι η διεύθυνση του «Μένανδρου» θέλησε ν' αποκαταστήσει τον Σπυρίδωνα Καλύβα, επειδή γνώριζε πως κάποιος άλλος είχε οικειοποιηθεί στο παρελθόν τον κόπο του; Μήπως η αναγραφή του ονόματός του ήταν η ανταμοιβή για μεταφράσεις που ίσως εκπονούσε δωρεάν; Ή ήταν ένας τρόπος για ν' αποφυγεί ο θίασος ν' ανεβάσει τους *Νέους Μυλωνάδες*; Ίσως ο Ανδρέας Καλύβας να ήταν περισσότερο γνωστός ως μεταφραστής και τ' όνομά του ν' αποτελούσε εγγύηση και κίνητρο για το κοινό. Στοιχείο διαφωτιστικό μπορεί να μας προσφέρει η επανόρθωση μιας ανακριβείας προγράμματος του «Μένανδρου», που επιχειρείται σε εφημερίδα του 1887. Πρόκειται για την παράσταση των *Ληστών* του Σίλλερ: «Εκ του προγράμματος μανθάνομεν ότι την μετάφρασιν εξεπόνησεν ο αείμνηστος εθνικός ποιητής Γεώργιος Παράσχος. Τούτο όμως δεν είναι ακριβές διότι ο μακαρίτης Παράσχος μόνον το λεκτικόν εθεώρησε της εκ του γαλλικού υπό αγνώστου μεταφρασθείσης τραγωδίας».<sup>30</sup> Το υφέρπον παράπονο του *νέγρου* αποκαλύπτει τα νήματα μιας ακόμη πρακτικής και στο πεδίο των μεταφράσεων αλλά και της επικοινωνίας με το κοινό που, ίσως, δεν ασκούσε μόνον ο «Μένανδρος».

Αν για τον Ανδρέα ή τον Σπυρίδωνα Καλύβα, μεταφραστές ή διασκευαστές, εκ του ιταλικού ή εκ του γαλλικού, τα ερωτηματικά παραμένουν, για τον Παντελή Σούτσα, που φέρεται από τον Λάσκαρη ως διασκευαστής της κωμωδίας, οι πηγές δεν επιτρέπουν επιφυλάξεις: τα εγκώμια πλέκονται για τον Σούτσα – ηθοποιό και μόνο γι' αυτήν του την ιδιότητα. Πιθανώς ο Λάσκαρης να μεταφέρει μια παράδοση που όμως δεν επιβεβαιώνεται.<sup>31</sup> Πάντως, η χήρα του Π. Σούτσα Πολυξένη, που εκδίδει το 1876 τις

<sup>26</sup> Εφ. *Ερμούπολις* (Σύρου), αρ. 462, 17 Νοεμβρίου 1873 στο: Ευαγγελία Ανδριτσάνου, *Δημοτικό Θέατρο «Απόλλων» Σύρου: Χρονικό της πρώτης δεκαετίας (1864-1874)*. Αιτήσεις- ρεπερτόριο των ελληνοδραματικών θιάσων, Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Π.Α., χ.χ., σ. 83. Επίσης, εφ. *Εφημερίς*, αρ. 52, 21 Νοεμβρίου 1873, σ. 4, στ. Ι «Επαρχιακαί ειδήσεις».

<sup>27</sup> Πρόκειται για προγράμματα του «Μένανδρου» που διασώζονται στο Θεατρικό Μουσείο. Βλ. πίνακες στο τέλος της παρούσας μελέτης.

<sup>28</sup> Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 351, 16 Δεκεμβρίου 1888, σ. 3, στ. ΙΙ «Διάφορα κοινωνικά»: «Εξεδόθησαν και οι ΝΕΟΙ ΜΥΛΩΝΑΔΕΣ, η γνωστή χαριεστάτη κωμωδία διασκευασθείσα υπό του κ. Σ. Καλύβα και εκ νέου διατυπωθείσα όλως κατά τα καθ' ημάς ήθη, έθιμα και γλωσσικούς ιδιοτισμούς, μετ' ασμάτων νέ-

ων. Εκδίδεται υπό Α. Κολλαράκη και Ν. Τριανταφύλλου. Τιμάται δραχμής».

<sup>29</sup> 1) «Μετάφρασις Σπ. Καλύβα», 9-11-1891, «Βέρδη» 2) «του κ. Σπ. Καλύβα», 29-9-1895, «Σμύρνη» 3) «του κ. Σπ. Καλύβα», 11-6-1896, «Πολυθέαμα Πειραιώς» 4) «του γνωστού εν Πάτραις Σ. Καλύβα. Το εκ του Γαλλικού LES MEUNIEURS (sic) AMOUREUX», 10-12-1896, «Απόλλων» (Πατρών) 5) «ελευθέρα παράφρασις εκ του ιταλικού υπό Σπ. Καλύβα», 21-7-1898, «Προκυμαίας».

<sup>30</sup> Εφ. *Καθημερινή*, αρ. 148, 23 Ιουλίου 1887, σ. 3, στ. ΙΙ.

<sup>31</sup> Νικ. Ι. Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια θέατρα...», ό.π. και «Τα εν Αθήναις...», ό.π. (υποσημείωση 7). Τα περί διασκευής του Π. Σούτσα επαναλαμβάνουν ο Γ. Σιδέρης (*Ιστορία ...*, ό.π. και *Το Κομειδύλλιο ...*, ό.π., σ. 14) και ο Θ. Χατζηπανταζής (*Το Κομειδύλλιο*, ό.π., σ. 52 και σσ. 72 – 73).



διασκευές του *Αρχοντοχωριάτη* και του *Αγαθόπουλου*, δεν συμπεριλαμβάνει και τους *Μυλωνάδες*. Είναι μάλλον δύσκολο να φαντασθούμε ότι η ανατύπωση της Σμύρνης του 1874 δεν είχε εξαντληθεί και άρα δεν θα υπήρχε αγοραστικό κοινό. Άλλωστε, ούτε στην αγγελία της έκδοσης από τη χήρα Π. Σούτσα προς άγραν συνδρομητών, γίνεται λόγος για τους *Μυλωνάδες*, ενώ μαθαίνουμε, λ.χ., ότι και ο ηθοποιός Σπυρόπουλος προχωρεί, ως μη ώφειλε, στην έκδοση του *Αρχοντοχωριάτη*.<sup>32</sup>

Πριν κλείσουμε το θέμα των μεταφραστών-διασκευαστών πρέπει ν' αναφερθούμε σε μια ξεχωριστή περίπτωση: πρόκειται για δημοσίευμα του περιοδικού *Οικογένεια*, όπου παρουσιάζεται το πρώτο μέρος μιας ιστορίας του ελληνικού κωμειδυλλίου. Γίνεται λόγος αρχικά για τις κωμωδίες μετ' ασμάτων και την τετράπρακτη κωμωδία *Μυλωνάδες*, που μέχρι το 1887, παριστανόταν μια-δυο και το πολύ τρεις φορές σε κάθε περίοδο κι αυτό χάρι στο «έν και μόνον άσμα, όπερ περιείχετο εν αυτοίς και ήρχιζεν ούτω:

Στο παλάτι μου εμπρός  
Θα στηθή χορός λαμπρός  
Και με άφθονο κρασί  
Θα γιορτάσωμε μαζί!».

Και ο συντάκτης συνεχίζει: «Τούτο κατανοήσας ο ευφυής κωμικός κ. Παντόπουλος εποίησεν, εν ενεργασία, ίσως, μετά του μεταφραστή κ. Μανούσου, άλλοτε ταγματάρχου εν τω ιταλικώ στρατώ, και άλλα 5 ή 6 άσματα [...]».<sup>33</sup>

Η φράση μπορεί ν' αναγνωσθεί με διάφορους τρόπους, π.χ. «[...] μετά του μεταφραστή [των *Μυλωνάδων*] κ. Μανούσου», ή με τη βοήθεια «[...] του [έχοντος την ιδιότητα του] μεταφραστή κ. Μανούσου». Αποδίδοντας τη δέουσα σημασία στον πρώτο τρόπο ανάγνωσης, ο Δ. Σπάθης προχώρησε στη διερεύνηση του θέματος: στο χειρόγραφο του Μανούσου που εξέτασε, δεν γίνεται καμία νύξη για το ζήτημα.<sup>34</sup> Δεν θα ήταν ίσως άσκοπο για την περίπτωση να προσθέταμε τα ακόλουθα:

Ο συντάκτης του άρθρου, *Μεφιστοφελής*, είναι ο διευθυντής του περιοδικού *Οικογένεια* Ιωάννης Χρυσανθόπουλος, όπως τεκμαίρεται από συμβάν σχετιζόμενο με το έργο *Μαργαρίτα* του Σ. Περεσιάδη.<sup>35</sup> Οι ανακρίβειες που διαπιστώνουμε στο άρθρο δεν συνηγορούν υπέρ της αξιοπιστίας του συντάκτη.

Αναφορικά με τη σχέση Παντόπουλου - Μανούσου έχουμε μία, επί του παρόντος, πληροφορία (αδιασταύρωτη φυσικά, όσο τα αρχεία του Ωδείου Αθηνών δεν είναι επισκέψιμα): σε πρόγραμμα του θιάσου Παντοπούλου (θέατρον «Πανελλήνιον» [1909], Θεατρικό Μουσείο, Φ. 20/7), δημοσιεύεται απόσπασμα από τη βιογραφία του ηθοποιού, που είχε παρουσιάσει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος το 1893 στην *Εστία Εικονογραφημένη*. Στο περιοδικό, καθώς και στο ανάτυπο που κυκλοφόρησε ανασελιδοποιημένο το ίδιο έτος, αναφέρεται ότι ο Παντόπουλος υπήρξε μαθητής στη δραματική σχολή του Ωδεί-

<sup>32</sup> Εφ. *Εφημερίς*, αρ. 296, 22 Οκτωβρίου 1876, σ. 2, στ. Π.

<sup>33</sup> *Μεφιστοφελής* [Ιωάννης Χρυσανθόπουλος], «Σύντομος Ιστορία του Ελληνικού Κωμειδυλλίου», ό.π. Βλ. και Δημήτρης Σπάθης, «Η επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος», Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, *Παράβασις – Μελετήματα* [2], Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2002, σ. 104.

<sup>34</sup> Δημήτρης Σπάθης, ό.π.

<sup>35</sup> Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Η Τύχη της Γκόλφως», Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου του Τμήματος Θεα-

τρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, *Παράβασις – Μελετήματα* [2], Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2002, σ. 185. Οι κρίσεις για το πεντάπρακτο δράμα *Μαργαρίτα* και το συγγραφέα του, που δημοσιεύθηκαν με το ψευδώνυμο *Μεφιστοφελής* στο περ. *Οικογένεια* (τχ. 28, 9 Σεπτεμβρίου 1893, σσ. 6 και 8), προκάλεσαν την αγανάκτηση του Γ. Κατσιμπύρη, φίλου του Σ. Περεσιάδη. Διαμαρτυρούμενος για τον προπηλακισμό που υπέστη από τον Κατσιμπύρη, ο Ιωάννης Χρυσανθόπουλος, διευθυντής του περιοδικού, επαναλαμβάνει αυτολεξεί, σε επιστολή του στην εφ. *Καιροί* (αρ. 1707, 20 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 3., στ. Π-ΠΙ), τα όσα έγραψε στην *Οικογένεια* με ψευδώνυμο.

ου ως το 1877, που αναγκάστηκε να διακόψει τις σπουδές του.<sup>36</sup> Στο πρόγραμμα προστίθεται ότι «δραματική» είχε διδαχθεί «υπό τον τότε καθηγητή της δραματικής σχολής του Ωδείου κ. Μανούσου». Μάλλον η προσθήκη προέρχεται από τον ίδιο τον Παντόπουλο, μολονότι το 1891 δήλωνε σε συνέντευξη πως δεν είχε το ατύχημα να χρηματίσει σε δραματική σχολή.<sup>37</sup>

Το 1888 ο Α. Μανούσος βρισκόταν στην Ελλάδα. Δεν είναι απίθανο ο πρώην μαθητής να επικαλέσθηκε τη βοήθεια του δασκάλου του για τη διασκευή που σχεδίαζε, να παρεμβάλει, δηλαδή, περισσότερα άσματα στους *Μυλωνάδες*. Και είναι πιθανό ο Μανούσος να συνεργάστηκε ως στιχουργός τραγουδιών που δεν έφθασαν ως εμάς ή έφθασαν χωρίς το όνομά του. Ως προς το να θεωρηθεί, ωστόσο, μεταφραστής της κωμωδίας, εμπόδια προβάλλει το ίδιο το κείμενο που μας παραδίδεται με την έκδοση του 1874: ούτε εκφράζει γλωσσικά έναν άνθρωπο που πάλεψε κυριολεκτικά με τη γλώσσα και μας άφησε δείγματα γραφής, ούτε ταιριάζει ιδεολογικά σ' ένα στρατευμένο στην υπόθεση της ενοποίησης της Ιταλίας. Μολονότι φέρονται «δημοκρατικά» οι Γάλλοι άρχοντες που εμφανίζονται στους *Μυλωνάδες*, παραμένουν ξένοι κυρίαρχοι ιταλικής γης. Για τον Αντώνιο Μανούσο θα πρέπει ιδιαιτέρως να ισχύει το αξίωμα πως κάθε μετάφραση –και στην αφετηρία της και στην πραγμάτωσή της– είναι πρώτα απ' όλα ιδεολογική επιλογή. Εκτός κι αν το θεατρικό του ένστικτο υπερίσχυσε της ιδεολογίας και η γλώσσα της μετάφρασής του αναθεωρήθηκε από επαγγελματία της σειράς...

Για το τέλος αφήσαμε το μύθο:

Ο Κυρ-Γιώργης, μυλωνάς εύπορος, 65 χρονών κι ανύπαντρος έχει ερωτευτεί μια φτωχή, ορφανή κι όμορφη γειτονοπούλα του, 18 χρονών, τη Ροζίνα και σκέφτεται σοβαρά να την παντρευτεί. Η Ροζίνα συγκατοικεί με το θείο της Θωμά, που είναι κουφός και με τον αδελφό της Πίππο, ερωτευμένο με την Κίττα, γειτόνισσα κι αυτή, κόρη της κυρα-Σιλβέστρας, που δεν βλέπει με καλό μάτι τις ερωτοδουλειές της κόρης της. Η Σιλβέστρα, εξηντάρα μα κοτσονάτη χήρα, που έχει και τον τρόπο της, ενδιαφέρεται διακαώς για το μυλωνά. Στο προσωπικό του μύλου ανήκει ο Τσεκίνος, νέος και ωραίος, αγαπημένος της Ροζίνας. Τόσο η Σιλβέστρα, όσο κι η Ροζίνα, γνωρίζουν τα χτυποκάρδια, η μια της άλλης, αλλά και των υπολοίπων. Η Ροζίνα, θέλοντας να πειράξει τη Σιλβέστρα, χαριεντίζεται με το μυλωνά, ο Τσεκίνος ζηλεύει και, για να μην τη χάσει, της αποκαλύπτει την ταυτότητά του: είναι ανηψιός του κόμητα Ρογήρου, άρχοντα της περιοχής κι έπιασε δουλειά στο μύλο, επειδή σε κάποιο ταξίδι με το θείο του την είδε, την ερωτεύτηκε και θέλησε να τον ερωτευτεί κι εκείνη. Της ζητεί να παντρευτούν κι εκείνη δέχεται αφού τη διαβεβαιώσει πως ο θείος του δεν θα προβάλει αντίρρηση στην ευτυχία του. Ο μυλωνάς βρίσκει το κουράγιο κάποτε να κάνει πρόταση γάμου στη Ροζίνα. Εκείνη δεν την απορρίπτει αλλά του λέει πως περιμένει ν' αληθέψει η προφητεία ενός αστρολόγου που της είπε ότι θα γίνει μεγάλη κυρία. Ύστερα από διάφορα κωμικά επεισόδια, ο Κυρ-Γιώργης αποφασίζει ν' απολύσει τον Τσεκίνο. Εκείνος φεύγει αλλά ξαναγυρίζει μεταμφιεσμένος σε Γάλλο αξιωματικό. Έχει ήδη τη συγκατάθεση του θείου του για να παντρευτεί τη Ροζίνα. Εμφανίζεται πια ως κόμης Ερνέστος, μιλεί σπασμένα ελληνικά, ανάμικτα με γαλλικά. Ο Κυρ-Γιώργης, ως προεστώς της κοινότητας, του βγάζει έναν ασυνάρτητο λόγο και στο τέλος ο πρώην Τσεκίνος και νυν Ερνέστος, δίνει τη λύση στα καρδιοχτύπια τα δικά του και των άλλων, παντρεύοντας το μυλωνά με τη Σιλβέστρα, τον Πίππο με την Κίττα και, βέβαια, τον εαυτό του με τη Ροζίνα.

<sup>36</sup> Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», στο: ΔΑΦΝΗ, τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, *Παράβασεις-Μελετήματα [I]*, Εκδόσεις ERGO,

Αθήνα 2001, σ. 126, σημ. 1.

<sup>37</sup> Φ., «Ο Παντόπουλος», εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 3238, 6 Μαΐου 1891, σ. 1, στ. VI.

Με μόνο το μύθο κατά νουν, ο Λάσκαρης δεν φαίνεται να σφάλει ...

Η σύντομη περιδιάβαση στο χώρο των πηγών (όσων σχετίζονται με το κείμενο και τις πρώτες παραστάσεις του έργου), μάς επέτρεψε ν' απαλλαγούμε από παρανοήσεις και αγκυλώσεις που συσώρευσε ο χρόνος και διαιώνισε η δυσχέρεια προσέγγισης και αναψηλάφησης των παραδεδωμένων. Τα ζητούμενα, βέβαια, είναι πολλά και πολύπλοκα και συναρτώνται με το ίδιο το κείμενο, τη χρονολόγηση, τη γλώσσα, τη δομή, τις μορφές που έλαβε στη μακρόχρονη πορεία του. Ένα άλλο μεγάλο θέμα αποτελεί το μουσικό μέρος της κωμωδίας: συνθέτες, στιχουργοί, ερμηνευτές αλλά και προσθαφαιρέσεις ασμάτων που διαπιστώνουμε από διάφορες πηγές και μας οδηγούν σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Το βλέμμα στρέφεται ασφαλώς και στις παραστάσεις, την απήχησή τους, την κριτική, διθυραμβική στην αρχή και αργότερα ιοβόλα, πάντα –ωστόσο– σύμφωνη με τα desiderata του καιρού. Η «τύχη» του έργου, τέλος, από το 1870 ως το 2002, τα προγράμματα που διασώζονται (61 στο Θεατρικό Μουσείο και 5 στο Ε.Λ.Ι.Α., εκ των οποίων τα 3 μοναδικά), με το πλούσιο υλικό που παρέχουν, δεν αφήνουν αδιάφορο τον ερευνητή (ένα μικρό δείγμα με πληροφορίες μονόφυλλων προγραμμάτων, από το 1879 ως το 1887, προσαρτάται στο τέλος της παρούσας εργασίας).

Η αξιολόγηση των διαθέσιμων στοιχείων έχει καταδείξει ότι η πολυσυζητημένη κωμωδία, εκτός από άρτο στους ηθοποιούς και θέαμα στο κοινό, προσέφερε και έδαφος για άσκηση και πειραματισμό στους σκαπανείς της πρώτης καρποφόρας πορείας του νεοελληνικού θεάτρου. Αλλά για όλα αυτά θα μας δοθεί η ευκαιρία να ξαναμιλήσουμε.<sup>38</sup>

Προς το παρόν, οι τοις πάσιν γνωστοί, ερωτευμένοι, δροσεροί –σε ηλικία Μαθουσάλα– *Μυλωνάδες* εξακολουθούν, με ώβεια υπομονή, να περιμένουν στον ανακαινισμένο μύλο τους τα γεννήματα και περνούν τις βεγγέρες ευχάριστα, αλέθοντας, ένα – ένα, τα δόντια του Λεβιάθαν.

بیت اولئده واقع اودون تیاروسنده  
اشور قهرن تاپیک ۱۳ نیجیه اقای بیج جمه کهنی ساعت ۳ ده  
دکریخیز - نام ۴ پرده وودول  
مادرازل (کوتونا ورونی) تک روم درام قومیاتیسی طرفند اجرا اولئجندو

**ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΔΕΙΟΝ**  
(ΟΔΕΟΝ)

**ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΩΝ ΔΙΚ. ΒΕΡΡΗΣ**

ΣΕΙΡΑ 30 ΕΚΔΕΚΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

**ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ 16\***  
Τὴν ἑσπέραν τῆς **ΠΕΜΠΤΗΣ** 12 Νοεμβρίου 1898

**ΟΙ ΑΝΕΞΑΝΤΑΗΤΟΙ**

**ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ** εἰς πράξεις 4.

**ΑΜΟΥΡΕΥΧ** εἰς νέαν «Surprise» ἐκ 6 κων/πολεν  
πραγματικῆν αὐτῶν διδασκαλίαν Ἀθηναίων  
**ΕΠΟΙ**  
παρασκευασμένοι καὶ ὑπὸ νέων ἑρασιτεχνῶν,  
θὰ συντελέσωσιν  
εἰς τὰ διάφορα προστεθέντα ἀθηναϊκά ἔσματα.

**ΜΥΛΩΝΑΔΕΣ**

Ο ΕΥΦΥΕΤΑΤΟΣ,  
ΠΡΩΤΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ ΚΑΛΑΙΤΕΧΝΗΤΑΤΟΣ

**ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ**  
**ΤΟΥ ΜΠΑΡΜΠΑ ΓΕΩΡΓΗ**  
εἶναι ὁ στολισμὸς τῆς ὅλης ἀκτουχίας.

Μονόλογος ἑλληνο-γαλλικὸς ἀπαγγελθὲν ἀπὸ τοῦ  
**ΜΠΑΡΜΠΑ ΓΕΩΡΓΗ** ... **Κ<sup>ο</sup> ΜΡ. ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΥ**  
καθ' ἑαυτοῦ ἰδιῶς του.

**ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ**

<b>ΠΡΟΣΩΠΑ</b>	<b>ΠΡΟΒΟΙΟΙ</b>
Μπαρμπα Γεώργης ἰδιοκλήτης μύλου ...	Ἡρ. Χαλκιάπουλος
Κίρκος Ἡρόδοτος, ὁπὸ τὸν ἑρμῶνα μύλου	Γεώργιος Βερρῆς
Τσακίνας, ἀπαρτὴς ἐν τῷ μύλῳ	Μαρία Σ. Πασαῖου
Συβέστρα	Ἀνστασία Φουρλάου
Κίρκη, κέρη τῆς	Δανάη τῆς Παρώνης
Μπαρμπα Θωμάς, γέρον καγῆς	Ἀγ. Μαστροπούλου
Ῥοζίνας ἀνεψιὸς του	Γεώρ. Χριστοφορίδης
Ἡόπος ὁ ἀνεψιὸς	Γ. Κουταβλῶς
Φραντζίσκος	Γεωρ. Παβαλάκης
Φίστε	Ἀνδρ. Μαρκεζίνης
Πίτσος	Νικόλαος Κόκκος
Ἀ' ἀξιωματικός	Ἰωκ. Ἐπιτροπῆκος
Β' ἀξιωματικός	

Μυλωνάδες, χωρικοί, ἀξιωματικοί, στρατιῶται

Τρέξατε ὅλοι εἰς τοὺς  
**ΜΥΛΩΝΑΔΕΣ**  
διὰ νὰ μὴ χῆσῃτε τὴν λαμπρὴν αὐτῆν παράστασιν.

Αρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου

<sup>38</sup> Θερομότατα ευχαριστώ και από τη θέση αυτή όλους όσους στήριξαν την προσπάθειά μου: από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Π.Α. τους πάντα πρόθυμους καθηγητές Έμμυ Βασιλάκου

και Δημήτρη Σπάθη, καθώς και τις βιβλιοθηκονόμους Δήμητρα Μάρκου και Ελένη Τσομπάνη. Τον πρόεδρο του Ε.Λ.Ι.Α. Μάνο Χαριτάτο και τη συνεργάτιδά του Κωνσταντίνα Σταματο-

**ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΑΡΙΕΤΕ**  
Διευθυντής: J. LEHMANN

**ΘΙΑΣΟΣ ΡΟΖ. ΝΙΚΑ - ΕΔΜ. ΦΥΡΣΤ**

ΤΕΤΑΡΤΗ 3 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1920 ΩΡΑ 9½ Μ. Μ. ΑΚΡΙΒΩΣ  
ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ  
"Η μεγαλύτερα επιτυχία της παρελθούσης θερινής  
Θεατρικής περιόδου

**ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ**  
**LES AMOUREUX**

"Οπερέττα εις 3 πράξεις επί κειμένου διασκευασθέντος υπό του κ. Α. Νίκα  
"Ματισμός και σκηνογραφία ειδικοί.  
Οι Έρωτευμένοι εδόθησαν εις 'Αθήνας επί 100 συνεχείς εσπέρας  
"Ορχήστρα πλήρης υπό τήν διεύθυνσιν Α. Μαδρακίνην

**ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ**

Κύρ Γεώργης Έλαφρόπετρας μυλωθρός Θωμά Αντάρας Πιπίνος υπάλληλος Βάσος Μπαρμπαλιάς κάπλος Βουρδούλας έννομοτάχης δστυνόμος 'Ο Δέμαρχος 'Αχολός 'Ο Γραμματέης Πιτσιρτικός Ταδερναρόπουλο 'Αξίνας χωρικός Σφύρας Κατίνα Φρόσω Κυρά Περμαθούλα Κυρά Καλή 'Αφροδίτη Τζέμμα Τσιγγάνα Κρέννα Βασιλική χωρική Ρίγνα Κατέρω	Π. Σβορώνος Ν. Παλμύρας Δ. Ξόδης Μ. Θωμάκος Ν. Βέλμος Δ. Συράκος Κ. Βαμβακόπουλος Τ. Κλοτσώνης Μ. Καλιγέρας Καλογερόπουλος Η. Παπαστεφάνου ΡΟΖΑΛΙΑ ΝΙΚΑ Νίκη Βελή 'Ελένη Φύρστ Αόλ. Φιλιππίδου Τατιανή Βέλμου Φλώρα Κωνσταντινίου Καίτη Δημητρίου Ν. Γαϊτανάκι Χρύσα Καλό Φωφώ Γαϊτανάκη
---	--

**ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗΝ 2 ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΑΙ 2**  
ή Α'. 2 1½ μ.μ. — ή Β'. 5 1½ μ.μ.

Τό Σάββατον "Η ΤΟΣΚΑ,, τό Πανόραμα του 1919 υπό μελέτην  
"Ο ΦΤΟΧΟΚΟΣΜΟΣ,, του Δοστογιέφσκη με τόν Φύρστ  
και ή ύπεροχος τραγωδία του Σοφοκλέους "ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΟΣ,,

**ΤΙΜΑΙ** Baignoire A. S. P. 600 — Baignoire 500  
Bel-Etage A. S. 500 — Bel-Etage 400 — Έδραι 150  
Έδραι 100 — Αι λουαί 60 — Έπερώον 30

Αύριον ή εξωφρενική Φόρσα

ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΤΟΝ ΠΑΠΑ

Αύριον ή εξωφρενική Φόρσα

ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΤΟΝ ΠΑΠΑ

*Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου*

γιαννάκη. Τον διευθυντή ερευνών Τριαντάφυλλο Ε. Σκλαβενίτη και την ιστορικό-ερευνήτρια στο Κ.Ν.Ε./ Ε.Ι.Ε. Ευτυχία Δ. Λιάτα. Την προϊσταμένη του Τμήματος Ηλεκτρονικής Αποθήκευσης και Μικροφωτογράφησης της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων Νάντια Μάνου και όλο το προσωπικό: χωρίς την αμέριστη συμπαράστασή τους, η έρευνά μου θα ήταν απείρως δυσκολότερη. Την Ευστρατία Οκταποδά από τη βιβλιοθήκη του

Νεοελληνικού Ινστιτούτου της Σορβόννης. Τον προϊστάμενο της Βιβλιοθήκης Χίου «Κοραής» Δημ. Π. Δημητρακόπουλο και την Αριστούλα Κουφοπαντελή. Τον Κωστή Στάβαρη και τον Λεωνίδα Βέικο από τη Θεατρική Βιβλιοθήκη. Την Εύα Γεωργουσοπούλου, την Ελίνα Κωνσταντοπούλου, την Άννα Μαυρολέον και τη Βέρα Αθανασιάδη από το Θεατρικό Μουσείο. Τη Ρένα Συνοδινού από τη βιβλιοθήκη του Γαλλικού Τμήματος του

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ<sup>39</sup>

Α/Α	Τίτλος	Χαρακτηρισμός Προέλευση	Θέατρο	Όμιλος	Χρονολογία	Φ	Επρόσθια Στοιχεία	Αριθμός εσμάτων
1	Οι τοις πάσαν γνωστοί Ερωτευμένοι Μυλωνάδες	Κωμωδία μετ' ασμάτων και χορού	Ελληνικόν Θέατρον «Απόλλων»	Ελληνική Εταιρία «Θέσπις» Αντωνίου Τασσόγλου	17/6/1879	25/29	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 και «Χορικοί, στρατιώται κλπ.» (Αντ. Τασσόγλους)	Αδιευκρίνιστος
2	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες	Κωμωδία μετ' ασμάτων	«Θέατρον του Λαού» -πρόσθην Αφρική- εν Γαλλία	Ελληνική Δραματική Εταιρία «Αριστοφάνης» Αντωνίου Τασσόγλου	20/11/1879	25/5	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 και «Μυλωνάδες και Στρατιώται» (Αντ. Τασσόγλους) «Η Σκηνή εν τινι χωρίω της Γαλλίας» Μέσρος Β'	Αδιευκρίνιστος
3	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες	Κωμωδία μετ' ασμάτων εκ του Ιταλικού	Ελληνικόν θέατρον Φιλαιπουπόλεως «Απόλλων»	Ελληνική Δραματική Εταιρία «Θέσπις»	17/1/1880	25/1	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 (Παναγ. Βασιλειάδης) «Η Σκηνή πέριξ των Πορισίων»	Αδιευκρίνιστος

Π.Α. Τη Βιργινία Νείλα και τον Δημήτρη Φραγκιουδάκη από το Θεατρικό Τμήμα Ραδιοφώνου της ΕΡΤ. Τον κ. Αλέκο Χρυσοστομίδη. Το φατογράφο Βασίλη Δ. Βασιλειάδη. Τον Μανώλη Σειραγαάκη, την Κάτια Κοντεκάκη, τη Στέλλα Κεραμίδα, την Αύ-

ρα Ξεπαπαδάκου, την Παναγιώτα Πραμαντιώτη, την Αποστολία Μάνδαλου, την Ελένη Αρχοντάκη και τον Νικίτα Νομικό.

<sup>39</sup> α) Πρόκειται για μονόφυλλα προγράμματα. β) Στη στήλη Φ καταχωρίζεται ο αριθμός φακέλου του Θεατρικού

A/A	Τίτλος	Χαρακτηρισμός Προέλευση	Θέατρο	Θίασος	Χρονολογία	Φ	Πρόσθετα Στοιχεία	Αριθμός σεμάτων
4	Οι Μυλωνάδες <i>Les Meuniers Ameureux</i>	Η αστειοτέρα των κομωδιών μεταφρασθείσα υπό του ευμαθούς κ.Α. ΚΑΛΥΒΑ	Θέατρον «Ζιζίνια»	Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος»	1 13/11/1880	17/15	Πράξεις: 4 Πρόσωπα: 7 και «Διάφοροι Μυλωνάδες και χωρικοί» (Π.Λαζαρίδης) «Η Σκιπή εις την μικράν πλατείαν ενός χωρίου της Γαλλίας»	2
5	Οι Μυλωνάδες	Κωμωδία μετ' ασμάτων Μετάφρασις επιτυχής κ.Καλύβα	Ελληνικόν Θέατρον «Ολύμπια»	Δραματικός Θίασος «Μένανδρος»	19/6/1881	17/34	Πράξεις: 4 Πρόσωπα: 12 (Γ. Νικηφόρος) «Η Σκιπή εις μικράν τινα πλατείαν ενός χωρίου της Γαλλίας προ του μύλου του Μπαρίμπο-ΓΕΩΡΓΗ» Μέρος Α΄	Αδιευκρίνιστος
6	Οι Ερωσευμένοι Μυλωνάδες	Κωμωδία εκ του ιταλικού	Θέατρον «Διεθνές» εν Φιλιππουπόλει	Ελληνική Δραματική Εταιρία «Θέσπις» Βασιλείου Ανδρονουπόλου	25/10/1881	25/18	Πράξεις: 4 Πρόσωπα: 7 (Γ. Τιφέριος) «Η Σκιπή εν τινι χωρίω της Ιταλίας» Μέρος Β΄	-

Μουσείου ή αναγράφεται ότι το πρόγραμμα ανήκει στο Ε.Λ.Ι.Α. γ) Στη στήλη **Πρόσθετα Στοιχεία** το όνομα σε παρένθεση δηλώνει τον πρωταγωνιστή Μπαρμπο-Γιώρ-

γη. Οι ενδείξεις Μέρος Α΄ ή Β΄ ορίζουν τη θέση του έργου στην παράσταση της ημέρας.

A/A	Τίτλος	Χαρακτηρισμός Προέλευση	Θέατρο	Θίασος	Χρονολογία	Φ	Πρόσθετα Στοιχεία	Αριθμός ασμάτων
7	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες	Κωμωδία μετ' ασμάτων αστειοτάτη	Θέατρον «Διεθνές» εν Φιλιππουπόλει	Ελληνική Δραματική Εταιρία «Θέσπις» Βασιλείου Ανδρονουπόλου	14/11/1881	25/18	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 και «Μυλωνάδες, Στρατιώται, Χωρικοί» (Γ. Τιβέριος) «Η Σκηνή εν τινι χωρίω της Γαλλίας»	Αδιευκρίνιστος
8	Οι Μυλωνάδες	Κωμωδία	Εοριν. Θέατρον «Ορφείος»	Ελληνο-δραματικός θίασος «Αριστοφάνης»	8/5/[1882]	25/4	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 (Χριστοφ. Κρανιώτης) Η Σκηνή εν τινι χωρίω της Ιταλίας Μέρος Α'	-
9	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες	Κωμωδία	Θέατρον «Λακία»	Ελληνοδραματικός θίασος «Ο Σοφοκλής» Αντωνίου Τασσόγλου	31/1/1883	25/22	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 και «Χωρικοί, Στρατιώται, Μυλωνάδες τ'αλλ» (Κωνστ. Χαλακιάπουλος) Μέρος Α'	-
10	Οι Μυλωνάδες	Κωμωδία αστειοτάτη μετ' ασμάτων και χορού	Εορινόν θέατρον Τατσούλων	Ελληνικός δραματικός θίασος «Ευρηγίδης» (sic)	23/9/1884	22/58-59	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 7 (Π. Δεπάτσος) «Η σκηνή εις χωρίον τινι της Γαλλίας» Μέρος Α' Έκτακτη ενεργητική	Αδιευκρίνιστος

Α/Α	Τίτλος	Χαρακτηρισμός Προβλήστη	Θέατρο	Θιάσος	Χρονολογία	Φ	Πρόθεσμη Στοιχεία	Αριθμός ασμάτων
11	Οι Μυλωνιάδες	Κωμωδία μετ' ασμάτων προς ορχήστραν υπό Α.Καλάρβα	Θέατρον «Ολύμπια» Α.Τσόχα	Ελληνικός Δραματικός Θιάσος Αθηνών «Μένανδρος»	16/8/1885	17/25	Πρόξεις: 4 Μνετα μόνο 2 προσώπων (Π.Λαζαρίδης) «Η στήνη εις μίαν πλατείαν ενός μύλου εν Γάλλια» Μέρος Α'	Αδιευκρίνιστος
12	Οι Μυλωνιάδες	Κωμωδία μετά διαφόρων ασμάτων προς ορχήστραν	Θέατρον Εσβετίας	Ελληνικός Δραματικός Θιάσος Αθηνών «Μένανδρος»	9/21/11/1886	17/18	Πρόξεις: 4 Πρόσωπα: 9 και «Χορός Χορικών και Μυλωνιάδων» (Γ. Νικηφόρος) Μέρος Β'	Αδιευκρίνιστος
13	Οι Ερωτευμένοι Μυλωνιάδες	Η γυνωστή κατά το Πανελλήνιον ωραιότατη κωμωδία μετ' ασμάτων και χορού	Θέατρον «Ο Παράδεισος»	Ελληνικός Δραματικός Θιάσος	15/7/1887	ΕΛΙΑ	Πρόξεις: 5 Πρόσωπα: 7 και «Στρατιώται, χορικοί, μυλωνιάδες» (Ιωάννης Δρακακάκης) Μέρος Α'	Αδιευκρίνιστος



## Ο Δ. ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ

«Γνωρίζετε τον Κορομηλάν; Έχει μίαν φάμπρικαν με εν είδος ραπτικής μηχανής τεραστίας η οποία αντί να ράπτει ενδύματα, συρράπτει σκηνάς και κατασκευάζει ελληνικάς κωμωδίας. Κωμωδίας μωσαϊκά, με μίαν σκηνήν από μίαν γαλλικήν κωμωδίαν, με μίαν από μίαν γερμανικήν, με μίαν ιδέαν από μίαν διήγησιν, με άλλην από εν ανάγνωσμα και με τρίτη από το κεφάλι του, με δύο τρία ονόματα από τον εκλογικόν κατάλογον, άλλα τόσα από τον φορολογικόν και τινά από τα ληξιαρχικά βιβλία. Αυτά όλα ερριμένα επί ενός κανεβά υποθέσεως, την οποίαν έμαθεν, ήκουσεν ή και εφαντάσθη ίσως, αλλά την οποία βεβαίως αυτός κατειργάσθη. Τα διαστήματα πληροί με τον κοινότερον διάλογον του καφενείου ή του γραφείου, τας οικείας ή του περιπάτου και όπου αφίνει κενόν εκεί είναι η θέσις των ευφυολογιών, αι οποίαι δεν ευρέθησαν».

Η ειρωνική κριτική στο συγγραφικό πρόσωπο του Δ. Κορομηλά δημοσιεύεται στο *Ραμπαγά* στις 6 Μαΐου 1882 στη στήλη «Πώς θεατρίζονται εις το Παλάτι» και πρόκειται καθαρά για μία επίθεση που αφορά τα περί ανακτόρων θεατρικά πράγματα και τους ανθρώπους που συνδέονταν άμεσα με τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες του παλατιού. Τέσσερις μέρες νωρίτερα το ίδιο ερώτημα «Γνωρίζετε τον Κορομηλάν;» έχει απαντηθεί από τον συντάκτη του *Μη χάνεσαι* μέσα από μία διαφορετική οπτική: τον παρουσιάζει ως ένα «κακάματον» των κωμωδιών εργάτην, ο οποίος «ομιλεί και σκέπτεται περί κωμωδίας, γράφει και αναμιμνήσκειται θεαμάτων, περιπατεί και συρράπτει σκηνάς, τρώγει και μασά ιάμβους. Έχει αληθώς έκτακτον ιδιοφυϊαν διά την δραματοποίησιν και έκτακτον γονιμότητα. Τω διηγείσθαι περιστατικόν τι συμβάν σοι, και αυτός εντός ολίγον λεπτών το εδραματοποίησεν ήδη ευφυώς, το εχώρισεν εις πράξεις και σκηνάς. Εκεί όπου δεν διακρίνεις τι άλλο ειμή θέμα κλήσεως διά το Ειρηνοδικείον, ο ιδικός του οφθαλμός ανακαλύπτει θέμα κωμωδίας και εν ω χρόνω αγωνιάς συ να γράψης μίαν επιστολήν, εκείνος έχει ήδη ετοίμους δέκα σκηνάς μετά καταπληκτικής ευχερείας εκ του προχείρου ποιηθείσας».

Και οι δυο προσεγγίσεις γίνονται με αφορμή την παράσταση της κωμωδίας *Κακή ώρα* που παίχτηκε στο παλάτι το Μάιο του 1882 και σύμφωνα με τον αρθρογράφο του *Μη χάνεσαι* ήταν το πρώτο πρωτότυπο ελληνικό έργο που παραστάθηκε στο θέατρο των ανακτόρων μια και το βασιλικό περιβάλλον ευνοούσε φανερά την ευρωπαϊκή αντίληψη περί θεάτρου. Αντιπαρέθεσα τις δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου θέματος, ακριβώς για να δείξω ότι η πολυγραφική δραστηριότητα του Κορομηλά (περισσότερα από 45 έργα), η μεγαλοαστική κοινωνική του θέση, οι επαφές με το παλάτι και γενικά η πολυτέλεια του να «περνά τόσον ανέτως την ζωήν»<sup>1</sup> οδήγησε συχνά τους κριτικούς της εποχής σε μεροληπτικά και ολί-

<sup>1</sup>Στοά, 14.3.1875.

γον εμπαθή σχόλια σχετικά με την αξία του συγγραφικού του έργου και της συμβολής του στο νεοελληνικό θέατρο την τελευταία εικοσιπενταετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η επαφή του Κορομηλά με την ευρωπαϊκή θεατρική παιδεία, ειδικότερα με τη γαλλική τεκμηριώνεται από μία ποικιλία στοιχείων. Σε προσωπικό επίπεδο, διατηρεί φιλικές σχέσεις με γνωστά πρόσωπα της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής, όπως με τον E. Legrand (1872), τον G. Bourdon, και τον A. Dumas τον υιό,<sup>2</sup> οι εφημερίδες αναγγέλλουν τα ταξίδια του στο Παρίσι, τη Βιέννη, τη Γενεύη, την Ιταλία και την Αγγλία<sup>3</sup> (αναφέρω χαρακτηριστικά ότι σύμφωνα με δημοσίευμα της *Στοάς*, το 1875 λείπει δύο μήνες στην Ευρώπη), διαβάζει κυρίως γαλλικό θέατρο, παρακολουθεί παραστάσεις στο θέατρο του Οντεόν, γράφει το 1874 δύο κωμωδίες (*A chacun son tour* και *Une mission*) στη γαλλική γλώσσα και δύο τουλάχιστον έργα του παίζονται στο εξωτερικό, στο θέατρο της Μασσαλίας<sup>4</sup> (*Une mission*) και στο Σβερίνο της Γερμανίας<sup>5</sup> (*Ο θάνατος του Περικλέους*). Τέλος, το οικογενειακό του δράμα *Ακτίς εν σκότει* μεταφρασμένο στα ιταλικά δημοσιεύεται σε συνέχειες στην ιταλική εφημερίδα *Rivista Italiana* το Νοέμβριο του 1880<sup>6</sup> και όπως μας πληροφορεί ο Z. Zulien στον πρόλογο της μελέτης του G. Bourdon (*Η αναβίωση μιας τέχνης*, 1892), το *Έρωτος θυσία* μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον H. Amic κι επρόκειτο να ανεβεί σε θέατρο του Παρισιού, χωρίς να υπάρξει ωστόσο διαπιστωμένη παράσταση του συγκεκριμένου έργου. Ο Κορομηλάς δέχεται ερεθίσματα από διάφορες πηγές μεταξύ των οποίων και από τις μεγάλες επιτυχίες των ευρωπαϊκών ηθοποιών. Το 1857 ο G. Montanelli γράφει για την Αδελαΐδα Ριστόρι την τραγωδία *Camilla*<sup>7</sup> (είχε μεταφράσει τη *Μήδεια* του Λεγκουβέ για τη Ριστόρι), την εμπνέεται από την ομώνυμη μορφή του μύθου του Πλουτάρχου και η παράσταση ανεβαίνει για πρώτη φορά στο Παρίσι στο *Θέατρο των Ιταλών* και συγκαταλέγεται στο ρεπερτόριο της Ριστόρι για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα αφού μέχρι το 1874 παίχτηκε 76 φορές, μεταξύ των οποίων δεκαπέντε φορές στο Παρίσι και είκοσι έξι φορές στην Ιταλία. Το 1885 ο Κορομηλάς εκδίδει την δική του τρίπρακτη τραγωδία *Κάμμα*, με το ίδιο ακριβώς θέμα και, όπως μπορούμε σήμερα να εκτιμήσουμε, πρόκειται για ανάλογη απόπειρα δραματοποίησης του μύθου, καθώς, όπως νωρίτερα και ο Montanelli, αποφεύγει την υπερβολική προσήλωση στη φόρμα της κλασικής τραγωδίας, αφού κάτι τέτοιο θα υπονόμει την δραματικότητα των καταστάσεων και την έκφραση των ψυχολογικών αποχρώσεων της συμπεριφοράς της βασικής ηρωίδας.

Γενικότερα, οι συναντήσεις του Κορομηλά με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την διαμόρφωση μίας ευρωπαϊκής αισθητικής συνείδησης, η οποία θα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό την γραμμή της ενασχόλησής του με τα θέματα της εγχώριας θεατρικής πραγματικότητας. Το ενδιαφέρον στοιχείο στην περίπτωση του Κορομηλά είναι το εξής: γνωρίζει πολύ

<sup>2</sup> Στο αρχείο του Δ. Κορομηλά, το οποίο φυλάσσεται στο Ε.Λ.Ι.Α., υπάρχουν γράμματα που μαρτυρούν την αλληλογραφία του με τα συγκεκριμένα πρόσωπα που αναφέρω και αυτή η επιστολική επικοινωνία καλύπτει χρονικά σχεδόν όλη την περίοδο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 ως το θάνατό του.

<sup>3</sup> Σύμφωνα με δημοσιεύματα της *Στοάς*, το 1873 ταξιδεύει στη Γενεύη και τη Βιέννη, στις 22.3.1875 η εφημερίδα αναγγέλλει ότι «ανεχώρησεν εις Ευρώπην» και στις 9.5.1875 ότι «αφίκετο εξ Ιταλίας» ενώ την επόμενη χρονιά η *Εφημερίς* (13.7.1876) δημοσιεύει την είδηση του γάμου του με την Ε. Αλμείδα που γίνεται στο Μάντισεστερ.

<sup>4</sup> *Νεολόγος* (Αθηνών), 5.7.1875. Η εφημερίδα συγχαίρει τον Κορομηλά για την παράσταση του έργου του στη Μασσαλία αφε-

νός γιατί ήταν ευεργετική υπέρ «των παθόντων υπό της καταστρεπτικής πλημμύρας» αφετέρου γιατί «η είδησις αυτή θα ενισχύσει τας αποπειράς των νέων παρ' ημίν δραματικών συγγραφέων, πειθομένων, ότι δεν είναι όνειρον τι η εν Ελλάδι συγγραφή δραματικού έργου ικανού ν' αναβή την σκηνήν των της Εσπερίας θεάτρων».

<sup>5</sup> *Δελτίον της Εστίας*, 25.1.1887.

<sup>6</sup> *Πρωία*, 11.11.1880. Η εφημερίδα σε εκτενές άρθρο σχετικό με το θέμα αναφέρει το όνομα του μεταφραστή του έργου στα ιταλικά. Πρόκειται για τον Π. Βάλβη, ο οποίος αφιερώνει την μετάφραση στο φίλο του Ι. Καμπούρογλου.

<sup>7</sup> Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, Bulzoni Editore, σσ. 189-204.

καλά τα ευρωπαϊκά ρεύματα στον τομέα της συγγραφής των θεατρικών έργων αλλά δεν τα αντιγράφει, δεν οικειοποιείται τους κωδικούς τους μέσα από κλοπές ιδεών και θεμάτων ή τεχνικών αλλά αναζητά δικούς του δρόμους όσον αφορά την ανανέωση των ειδών των θεατρικών έργων με τα οποία ασχολείται. Γράφει θεατρικά έργα που καλύπτουν όλο το φάσμα, από την τραγωδία ως το αστικό δράμα και την φαρσική κωμωδία μέχρι την κωμωδία χαρακτήρων και τη σοβαρή κωμωδία. Έχει υπόψη του τη σειρά των γαλλικών έργων από την περίοδο της δραματουργίας του Ε. Σκριμπ και των συνεχιστών του Β. Σαρντού, Ε. Λαμπίς και Ε. Ωζιέ. Ειδικότερα, όσον αφορά τη σειρά των «καλοφτιαγμένων έργων» του Σκριμπ θα επιμείνω και θα αναφέρω χαρακτηριστικά την κωμωδία το *Ύδωρ της λήθης* όπου φαίνεται καθαρά η τοποθέτηση του συγγραφέα απέναντι στο γάλλο δραματουργό του οποίου το έργο και γνωρίζει καλά και εκτιμά την ουσιαστική συμβολή του Σκριμπ στον τομέα της ανανέωσης της γαλλικής δραματουργίας. Το *Ύδωρ της λήθης* γράφεται το 1877, είναι το δωδέκατο έργο του Κορομηλά και ο συγγραφέας σημειώνει στην αφιέρωση του προλόγου του στον φίλο του Φιλοποίμενα Παρασκευαΐδη τα εξής στοιχεία που αφορούν την πηγή της έμπνευσης της κωμωδίας: «Μέχρι πρότινος φίλτατε εθεώρουν την κωμωδία μου ως πρωτότυπον. Είχον βέβαια την αδυναμίαν αυτήν, διότι ως φαίνεται, απώλεσα την μνήμην. Σήμερον ανακαλύπτω ότι το φως μου είναι δάνειον και ιδού πως. Κατά τας ώρας της σχολής συνειθίζω ν' αναγιγνώσκω εκ νέον τους δοκίμους δραματοποιούς. Έτυχε δε προ ημερών ν' ανοίξω τόμον τινά του Σκριμπ και ν' αναγνώσω τους *Απαρηγόρητους*. Φαντάζεσαι την λύπην μου; εύρον την υπόθεσιν της κωμωδίας μου εν τω ευφυστάτω του γάλλου έργω. Δεν αμφιβάλλω ότι έγγραφα ταύτην απομιμούμενος τον αθάνατον δραματουργόν. Εν τούτοις σοι ομολογώ, ότι ουδέν καν το ενθυμούμην και τούτο είνε αληθές διότι εκ των απαρηγορήτων μόνον το θέμα παρελάβον. Η πλοκή και τού δράματος οικονομία διαφέρουσιν ουσιωδώς, πάντοτε όμως επί ζημία μου. Ήδη φαντάζεσαι την χαρά μου; εάν δεν το ανακάλυπτα μόνος μου, θα ευρίσκετο καλός καθαθός φίλος να διασαλπύση ότι είμαι λογοκλόπος και δεν θα είχον το δικαίωμα να δικαιολογηθώ. Συ γνωρίζης πόσο προσεκτικός είμαι εις ταύτα. Δεν επιθυμώ να σφετερίζομαι τους κόπους των άλλων, ως πράττουσι τούτο πολλοί των ημετέρων»

Το 1877 ο Κορομηλάς είναι πολύ νέος, 27 ετών, ώστε να έχει «απωλέσει την μνήμην», πρόκειται όμως καθαρά για μία λανθάνουσα μορφή μνήμης και ασυνείδητης επίδρασης, η οποία, όπως θα αποδείξω παρακάτω, αφορά μόνο το θέμα της κωμωδίας κι αυτό μέσα στα πολύ γενικά πλαίσιά του. Ο Σκριμπ γράφει τους *Απαρηγόρητους* (*Les inconsolables*)<sup>8</sup> στα 1829, το έργο ανεβαίνει στη γαλλική σκηνή (Κομεντί φρανσαίζ) στο Παρίσι στις 8 Δεκεμβρίου του 1829 και πρόκειται για μία μονόπρακτη σοβαρή κωμωδία αισθηματικών τόνων. Το βασικό θέμα αφορά δύο απαρηγόρητους νεαρούς, την Μαντάμ Μπλανζύ και τον κόμη ντε Μπασιέρ που χήρευσαν πρόωρα κι έπειτα από μία σειρά διαδοχικών σκηνών δράσης και εξαιρετικά σύνθετης πλοκής σε σχέση με το θέμα, αποφασίζουν να παρηγορηθούν, ο ένας στην αγκαλιά του άλλου. Τους πρωταγωνιστές πλαισιώνουν δύο ακόμη πρόσωπα, η υπηρέτρια Σοφί κι ένας οικογενειακός φίλος, ερωτευμένος με τη νεαρή χήρα, και από τεχνική άποψη, το πρόσωπο αυτό αποτελεί την πιο σημαντική δραματουργική μονάδα που συμβάλλει και στην προώθηση της δράσης και στη δημιουργία καινούριων καταστάσεων. Από την άλλη πλευρά, το μονόπρακτο *Ύδωρ της Λήθης* του Κορομηλά μεταφέρει τη σκηνική δράση στο αστικό περιβάλλον μίας αθηναϊκής κατοικίας κι εξωτερικά παρουσιάζει τις εξής ομοιότητες με το έργο του Σκριμπ: Η Ελένη, όμορφη χήρα 23 ετών είναι αδύνατον να ξεπεράσει το θάνατο του συζύγου της, είναι απελπισμένη και κυριολεκτικά παραιτη-

<sup>8</sup>E. Scribe, *Oeuvres Complètes*, Paris 1858.

μένη από τη ζωή. Το κλάμα όπως και στο έργο του Σκριμπ αποτελεί τον καθημερινό τρόπο ζωής της ηρωίδας, όπως πληροφορούμαστε από την απλοϊκή και λαϊκή παραμύθια και υπηρέτρια του σπιτιού. Την Ελένη επισκέπτεται ο θείος Νικόλαος άρτι αφιχθείς εξ Αμερικής, ο μοναδικός συγγενής που έχει απομείνει να την παρηγορήσει είτε με τα λόγια είτε με την πρόταση για ταξίδι αναψυχής στην Ιταλία. Το «ύδωρ της λήθης» είναι και στην περίπτωση αυτή, το ερωτικό αίσθημα που νιώθει η Ελένη για έναν επίσης θλιμμένο κι απαρηγόρητο νεαρό χήρο, που εντελώς συμπτωματικά και από τυχαίο λόγο εμφανίζεται στο σπίτι της για να ξεπεράσει κι αυτός με την σειρά του τον παλιό έρωτα για τη γυναίκα του με έναν καινούριο. Εντελώς σχηματικά έχουμε την εξωτερική ομοιότητα του βασικού θέματος, τα τέσσερα πρόσωπα και την λύση του αδιεξόδου των νεαρών αλλά οι υφολογικές διαφορές μεταξύ των δύο κωμωδιών και πιο ουσιαστικές είναι και καθορίζουν το βαθμό της διαφοροποίησης του Κορομηλά από το γαλλικό πρότυπό του. Πιο συγκεκριμένα, στο *Υδωρ της λήθης* ο θείος Νικόλαος που ως πρόσωπο στη δράση είναι ομόλογο του οικογενειακού φίλου της Μ. Μπλανζύ, αποτελεί φορέα απίστευτα έντονων κωμικών ρευμάτων μέσα στο έργο και είναι εκείνος που θα αποκαλύψει στους θεατές και το βασικό δραματουργικό εύρημα του άταφου εδώ κι ένα χρόνο νεκρού συζύγου, ο οποίος βρίσκεται βαλσαμωμένος στο διπλανό δωμάτιο περιβαλλόμενος από κεριά και λιβάνια. Η Ελένη έχει βαλσαμώσει το μακαρίτη μέσα στην απελπισία της και μην αντέχοντας να τον αποχωριστεί· Ο Κορομηλάς παρακολουθεί την συμπεριφορά του θείου Νικόλαου, καταγράφει με θεατρική δεξιοτεχνία το φόβο του μήπως ο νεκρός βρυσκολακιάσει και συνθέτει κωμικούς μονολόγους με τις σκέψεις του να μεταφέρει την Ελένη «εις το φρενοκομείον της Κέρκυρας αφού σίγουρα της εγύρουν η βίδα...» Το μακάβριο στοιχείο του βαλσαμώματος και οι ευδιάκριτοι τόνοι ειρωνείας στον τρόπο με τον οποίο αναπαριστάνει ο συγγραφέας την καταθλιπτική ψυχολογική κατάσταση των δύο πρωταγωνιστών ορίζουν ένα καινούριο πρωτότυπο πεδίο για την κωμωδία, την αποδεσμεύουν καθαρά από το συνηθισμένο μοντέλο της σύνθεσης των καταστάσεων και της προσδίδουν το μοντέρνο χαρακτήρα μίας κωμωδίας, αφού περιέχει ακριβώς στοιχεία της τολμηρής δραματουργικής πρωτοβουλίας του Κορομηλά. Στο έργο του Σκριμπ το δραματουργικό βάρος πέφτει στη δομή του καλοφτιαγμένου έργου, στην τεχνική κλιμάκωσης της δράσης και στην ολοκλήρωση της υπόθεσης μέσω των προηγούμενων μορφοποιήσεων της πλοκής. Στο έργο του Κορομηλά η πρόθεση είναι διαφορετική: οι χαρακτήρες έχουν υπόσταση, δεν εξυπηρετούν απλώς μία πλοκή-υπόθεση αλλά είναι οι ίδιοι με τις συμπεριφορές και τις αντιδράσεις του χαρακτήρα τους οι πιο σημαντικοί φορείς της θεατρικότητας του έργου, ακόμη κι αν δεν τηρούνται οι κώδικες της αληθοφάνειας και του θεατρικού γαλλικού καθωσπρεπισμού. Η κριτική της εποχής του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα αρκετές φορές θεώρησε ότι τα έργα του Κορομηλά «κλίνουν προς τα της γαλλικής σχολής του Σκριβ», έργα τα οποία θεωρούνται «ως επί το πλείστον άνευ κοινωνικού σκοπού». Πιο συγκεκριμένα, οι παρατηρήσεις αυτές καταγράφονται σε κριτική της *Στοάς*<sup>9</sup> με αφορμή την παρουσίαση μίας άλλης τρίπρακτης κωμωδίας του Κορομηλά που έχει τον τίτλο *Ο κύριος Κουκάκης και ο υιός του*. Ο συντάκτης του άρθρου στην προσπάθειά του να κατατάξει το έργο στο συγκεκριμένο είδος του «καλοφτιαγμένου» πέφτει σε αντιφάσεις όταν παραδέχεται ότι «ο κ. Κορομηλάς εις την πιστήν απεικόνισιν των χαρακτήρων προσέθεσεν εν τισιν κωμικούς πολύ διαλόγους, σάτυραν οιονεί της βλακείας». Πραγματικά, στο πρόσωπο του Κουκάκη ο συγγραφέας διακωμωδεί και σατιρίζει την ανθρώπινη ανοησία, παραμορφώνει κωμικά τους τύπους της εποχής που προέρχονταν από χαμηλά κοινωνικά στρώματα και

<sup>9</sup>Στοά, 14.3.1875.

μεγαλοπιάνονται, υποκρινόμενοι τους σπουδαίους ενώ είναι απλοί κατώτεροι υπάλληλοι του δήμου, προβάλλει τα προβλήματα στη συγκρότηση του κρατικού μηχανισμού του ελληνικού κράτους με τον άπειρο αριθμό επιτροπών ελέγχου που διαθέτει, ειρωνεύεται την προσήλωση στο θρησκευτικό αίσθημα, αφού την ταυτίζει με την ημιμάθεια κι ενίοτε με την διανοητική καθυστέρηση.

Τα προηγούμενα έργα αποτελούν δύο μόνο δείγματα γραφής από την δραματουργία του Κορομηλά που αποδεικνύουν καθαρά την διαφοροποίησή του από το νόημα του όρου «καλοφτιαγμένο έργο». Ο όρος «bien fait» αποτελεί μία έννοια με πολύ ειδικό περιεχόμενο, όπως αυτό ορίστηκε από τον ίδιο τον Σκριμπ για να δηλώσει την δέσμευση του συγγραφέα στους αυστηρούς κανόνες της πλοκής με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται στο ζήτημα της επεξεργασίας των χαρακτήρων ή των απρόβλεπτων ανατροπών της δράσης. Εύκολα λοιπόν μπορεί να αποτελέσει μία ετικέτα που θα ισοπεδώσει τις επιμέρους ιδιαιτερότητες των θεατρικών ειδών από το 1825 κι εξής και δεν θα επιτρέψει την διάκριση των ειδικών διαφορών τους, όπως αυτές εξετάζονται στην αστική κωμωδία, στην κωμωδία χαρακτήρων, ηθών ή στην σοβαρή κωμωδία για παράδειγμα.

Στον τομέα του ευρωπαϊκού δράματος, ο Κορομηλάς θαυμάζει τον Α. Δουμά, αλλά δεν ακολουθεί τη γραμμή των «έργων με θέση»<sup>10</sup> ούτε έχει την πρόθεση να παίξει το ρόλο του κοινωνικού αναμορφωτή της εποχής του. Αναζήτησε άλλους δρόμους κι οδηγήθηκε σε άλλες επιλογές. Στον Α. Δουμά αφιερώνει τον πρόλογο του μίμου *Η Κρίσις του Βοκχώρεως* (1885) όπου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Έν τω χαρτοφυλακίω μου έχω πολλά σχέδια κοινωνικών υποθέσεων και εκ τούτων έπρεπε να εκλέξω εν όπως σοι αφιερώσω ίνα ίδης κατά πόσον σε ηκολούθησα εν τη δημιουργία του μύθου, εν τη ανελίξει της πλοκής, εν τη εκτυπώσει των χαρακτήρων, τέλος εν τη ψυχολογική άμα δε και φιλοσοφική εξετάσει των ανθρωπίνων συναισθημάτων, ήτις είνε η θεμελιώδης βάσις του λαμπρού οικοδομήματος όπερ προσήνεγκας εις την φιλολογίαν» και καταλήγει ότι διδάχθηκε πολλά από την μελέτη των έργων του, τα οποία πάντως κατά τας δυνάμεις του εχρησιμοποίησε». Τελικά, ο Κορομηλάς επιλέγει να αφιερώσει στο φίλο του Α. Δουμά ένα έργο «όλως άσχετον προς ό,τι από σκηνης διδάσκει ο γάλλος δραματοουργός». Ίσως γιατί θέλει να είναι ο θεατρικός εαυτός του χωρίς τις δεσμεύσεις της κοινωνικής αποστολής του θεάτρου. Απολογείται μάλιστα ότι «εάν η βάσις του θέματος είναι σκανδαλώδης, δεν πταίει αυτός αλλά ο αγαθός Πλούταρχος» από τον οποίο και δανείστηκε το μύθο. Τέλος, ακόμα και αν «ημάρτησε περί την ηθικήν κατά την εκτύλιξιν της υποθέσεως, ο τελικός σκοπός εξαγιάζει ταύτην» και η τελική επιδίωξη φυσικά για τον Κορομηλά είναι η δραματική ανάπλαση του αρχαίου μύθου, να προσδώσει στα πρόσωπα ψυχολογικά κίνητρα συμπεριφοράς, ικανά να τροφοδοτήσουν τις δραματικές εντάσεις προς όφελος της θεατρικότητας του όλου θέματος και τίποτε περισσότερο πέραν αυτού. *Η Κρίσις του Βοκχώρεως* κατηγορήθηκε για τον τολμηρό χειρισμό του θέματος της, αφού «ο συγγραφεύς έδειξεν περί την μεταχείρισιν της υποθέσεως αιδημοσύνην μη αρμόζουσαν εις το θέατρον, όπου ελεύθεροι είναι οι γονείς να μη συμπεριλαμβάνουσι μεθ' εαυτών ανήλικας υιούς και ανυπάνδρους θυγατέρας».<sup>11</sup>

Πάντως, οι υποθέσεις «εκ του αληθούς βίου» ελκύουν τον συγγραφέα και είναι αυτές ακριβώς που οδηγούν συχνά τους κριτικούς των εφημερίδων να συλλαμβάνουν το νόημα και να τις εντάσσουν «εις την πραγματικήν σχολήν», η οποία και περιέχει όλα τα στοιχεία του ευρωπαϊκού ρεαλισμού. Γράφει έργα με αστικά θέματα, οικογενειακών διαπλοκών ή φαινόμενα κοινωνικής παθολογίας όπως το Α-

<sup>10</sup> Για την υποδοχή των «έργων με θέση» στην Αθήνα βλ. Ε. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του

19<sup>ου</sup> αι.» στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*, Θεσσαλονίκη 1994.

<sup>11</sup> *Τηλέγραφος* Αλεξανδρείας, 7.1.1886.

κτίς εν σκότει (1879) από τα οποία όμως λείπει ο φόρτος του διδακτισμού ή το δραματικό βάρος ενός ηθικού διλήμματος, της επιλογής ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Το έργο που ρέπει κάπως προς την κατεύθυνση αυτή είναι το *Έρωτος θυσία* (1875), ένα αισθηματικό δράμα που βρίσκεται στη γραμμή του κοινωνικού προβληματισμού, περικλείει όλα εκείνα τα δραματουργικά αναγνωρίσιμα και οικεία στοιχεία σε ένα αστικό δράμα με πρωταγωνιστικό μοτίβο την σύνθεση ενός ερωτικού τριγώνου: μία πρωταγωνίστρια-ηρωίδα που δεν μπορεί να ξεπεράσει έναν παλιό έρωτα, ένας σύζυγος που της είναι ερωτικά αφοσιωμένος και ο αγαπημένος εραστής από το παρελθόν που κάνει ξαφνικά την εμφάνισή του ως φίλος του συζύγου από τα παλιά και αναστατώνει την ισορροπία των οικογενειακών σχέσεων. Πάντως, μία πολύ έμμεση επιρροή από τη γαλλική δραματολογία των «έργων με θέση» μπορούμε να τη διακρίνουμε κυρίως στον τρόπο με τον οποίο καυτηριάζει τους γάμους που στηρίζονται στον οικονομικό ωφελιμισμό, στην έμφαση που δίνει σε όλα σχεδόν τα έργα του, όσον αφορά την προσωπικότητα της γυναίκας, η οποία «είνε άγγελος όταν δεν είναι θηρίον»<sup>12</sup> και στην εκφορά ηθικών λόγων στους μονολόγους νεαρών ανδρών αυτοδημιούργητων επαγγελματικά που πιστεύουν στον αγνό έρωτα και στην ηθική αξία της εντιμότητας για την ανθρώπινη ύπαρξη όπως στην περίπτωση του Θεόδωρου στον *Λέοντα Παράνυφο* (1876).

Σε κάθε περίπτωση, τα ζητήματα που τον απασχολούν είναι σύγχρονα, και δεν φέρουν ίχνη ιστορικής σκόνης ή παλιομοδίτικου προσανατολισμού. Η εκτίμηση του συνολικού έργου του θα μας επιτρέψει, πιστεύω, να σχηματίσουμε μία πληρέστερη εικόνα για τις αναζητήσεις του Κορομηλά στην ελληνική δραματολογία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Συνδέοντας, τα θεατρικά του κείμενα με την σαφώς ωριμότερη ευρωπαϊκή δραματολογία, βλέπουμε να διαγράφεται πολύ πιο καθαρά η φυσιολογία του ανήσυχου και τολμηρού, μοντερνικού σε ένα βαθμό, συγγραφέα. Ίσως μάλιστα ο Κορομηλάς που έγραψε τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* και θεωρήθηκε ο πιο «ελληνικός» συγγραφέας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, να είναι ένας από τους πιο ευρωπαίους της εποχής του.

<sup>12</sup> Βλ. τον πρόλογο του έργου *Μηδέν Άγαν* (1875)

ΚΑΤΙΑ ΑΡΦΑΡΑ  
ΔΕΝ ΠΛΑΙΖΟΥΝ ΜΕ ΤΗ ΦΩΤΙΑ:  
ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ  
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ<sup>1</sup>

«Την “Τζούλια” θαν τη στείλω εσένα. [...] Είναι το πλέον αρμονικότερο έργο που θα στολίσει την *Τέχνη*. Πώς χαίρω γι’ αυτό. [...] Πρέπει να διαβαστεί, να διαβαστεί».<sup>2</sup> Είναι μέσα Ιανουαρίου του 1899 όταν ο Γιάννης Καμπύσης αποφασίζει να στείλει τη *Δεσποινίδα Τζούλια* στον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο και στο περιοδικό του *Η Τέχνη*, απορρίπτοντας τελικά την πρόταση του Δημήτρη Ταγκόπουλου να δημοσιεύσει το έργο στην *Ίριδα*.<sup>3</sup> Το περιοδικό του Χατζόπουλου παρουσιάζει τη «νατουραλιστική τραγωδία» του Στρίντμπεργκ τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς.<sup>4</sup>

Ο Καμπύσης μεταφράζει τόσο το έργο όσο και τον περίφημο πρόλογο-μανιφέστο που το συνοδεύει, μολονότι στο εισαγωγικό σημείωμά του χαρακτηρίζει ατυχή την προσπάθεια του Σουηδού δραματουργού «να μας υποδειξει τον υπολογισμό του στην Τέχνη του».<sup>5</sup> Η *Δεσποινίδα Τζούλια* περιγράφεται ως «ένα από τα τελειότερα θεατρικά έργα που εγράφηκαν τον τελευταίο καιρό», ένα «αυτοματικό κι ασυνείδητο ξέβρασμα της ψυχής του Στρίντμπεργκ», άξιο να συγκριθεί μόνο με τις αισχύλειες *Ευμενίδες*. Ο Σουηδός δραματουργός φθάνει βέβαια στην Ελλάδα με τα στερεότυπα που τον κατατράχουν στις γερμανικές σκηνές: ο Καμπύσης τον συστήνει ως νατουραλιστή, σχολιάζοντας τη σχέση του με τον Ζολά, τον Ίψεν και τον Νίτσε.<sup>6</sup>

Στο γράμμα που γράφει το Νοέμβριο του 1898 στον Ταγκόπουλο, ο Καμπύσης μνημονεύει ένα πιθανό ανέβασμα του έργου από την Παρασκευοπούλου, στο εισαγωγικό ωστόσο σημείωμα της *Τέχνης* αδιαφορεί για το ενδεχόμενο σκηνοθεσίας του, φοβούμενος ίσως πως «το δράμα αυτό έχει μόνο τη με-

<sup>1</sup> Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος της μεταπτυχιακής εργασίας με τίτλο *Θωμάς Οικονόμου: οι σκηνοθεσίες στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1906)*. Ολοκληρώθηκε τον Ιούνιο του 2001 στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με επιβλέποντα καθηγητή τον Σπύρο Ευαγγελάτο.

<sup>2</sup> Γ. Βαλέτας, *Καμπύσης: Άπαντα*, εκδ. Πηγή, Αθήνα 1972, σσ. 586-588. Εγκατεστημένος στη Γερμανία από τον Οκτώβριο του 1898 ως τον Ιούλιο του 1899 ο Καμπύσης, όπως διαπιστώνουμε από την αλληλογραφία του, παρακολουθεί συστηματικά θέατρο.

<sup>3</sup> Η πρόταση του Δημήτρη Ταγκόπουλου να δημοσιεύσει τη *Δε-*

*σποινίδα Τζούλια* στην *Ίριδα* δεν ευοδώνεται. Ο Ταγκόπουλος δεν ανταποκρίνεται στην αξίωση του Καμπύση για παράλληλη έκδοσή της και το έργο αποστέλλεται τελικά στον Χατζόπουλο. Αναλυτικά βλ. στον τόμ.: Βαλέτας, *Καμπύσης...*, ό.π., σσ. 628-630 και 582-584.

<sup>4</sup> *Η Τέχνη*, τεύχ. 10-11, Αύγ.-Σεπτ. 1899.

<sup>5</sup> Η *Δεσποινίδα Τζούλια* εκδίδεται στα γερμανικά το 1890 μαζί με τον *Πατέρα*.

<sup>6</sup> Οι πληροφορίες για την πρόσληψη του Στρίντμπεργκ στη Γερμανία προέρχονται από την ανέκδοτη διατριβή της Renate Pelosse με τίτλο *Le théâtre de Strindberg en Allemagne entre 1890 et 1912*, 1987, Université de Paris IV-Sorbonne.

γάλη πνοή της τέχνης κι επομένως δε θα στέκεται σε κοινό σαν το δικό μας».<sup>7</sup> Ονειρεύεται την παρουσία του από ένα «θέατρο της συναναστροφής», «χωρίς σκηνές και σκηνικά, χωρίς ηθοποιούς, μόνον εκεί, σε μια γωνιά της σάλας, ένας, δύο, όσα είνε τα πρόσωπα, καθισμένοι σε καθίσματα να μιλούν το διάλογο».

Το ελληνικό θέατρο υποδέχεται τελικά τη *Δεσποινίδα Τζούλια* τον Αύγουστο του 1908 με την Κυβέλη στη νέα μετάφραση του Σπυριδώνος Μαρκέλλου. Η παράσταση καταγράφεται στον τύπο ως η πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού με τη δραματουργία του Σουηδού συγγραφέα χωρίς να αποτελεί, εντούτοις, την παρθενική.

Το πρώτο έργο του Στρίντμπεργκ που παρουσιάζεται στην Ελλάδα είναι το *Δεν παίζουν με τη φωτιά*,<sup>8</sup> απόδοση ηθοπλαστική του τολμηρότερου *Παίζοντας με τη φωτιά*<sup>9</sup> όπως είναι ο ακριβής τίτλος του πρωτοτύπου. Η παράσταση ανεβαίνει στο Βασιλικό Θέατρο στις 6 Φεβρουαρίου του 1903 σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου. Τη μετάφραση έχει κάνει ο Μήτσος Χατζόπουλος, μικρότερος αδελφός του Κωνσταντίνου, στη μοναδική συνεργασία του με το Βασιλικό. «Κωμωδία σε μία πράξη», όπως την ορίζει ο ίδιος ο συγγραφέας, παίζεται σε ενιαίο πρόγραμμα με δύο ακόμη μονόπρακτα, τον *Αποχαιρετισμό του Αυστριακού Άρτουρ Σνίτσελ* σε μετάφραση Ροδάνθη και μια κωμωδία «κατά διασκευήν εκ του γαλλικού» με τίτλο *Περίεργος επίσκεψις* σε μετάφραση Ιωαννίδη.

Η επιλογή του μεταφραστή δεν γίνεται τυχαία. Ο Μήτσος Χατζόπουλος έχει ήδη δημοσιεύσει στον βραχύβιο *Διώνσο* το *Πάσχα* του Στρίντμπεργκ,<sup>10</sup> μία σύνοψη του πεντάπρακτου δράματός του *Κάρολος ο ΙΒ΄*<sup>11</sup> καθώς και ένα διήγημά του με τίτλο *Ο Φοίνιξ*.<sup>12</sup> Τόσο ο *Διώνσος* όσο και η *Τέχνη* όμως θα παραμείνουν περιοδικά «των λίγων»<sup>13</sup> αποδεικνύοντας πόσο δίκιο είχε ο Γιάννης Καμπύσης όταν πάσχιζε το 1899 όχι μόνο να δημοσιευθεί αλλά και να εκδοθεί η *Δεσποινίδα Τζούλια* είτε από τον Δημήτρη Ταγκόπουλο είτε από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο.<sup>14</sup>

Το μόνο έντυπο που ασχολείται με την πρώτη εμφάνιση του Σουηδού δραματουργού στην ελληνική σκηνή είναι το *Σκριπ*. Η εφημερίδα έχει ήδη επισημάνει την ανάγκη να εμπλουτιστεί το πρόγραμμα του Βασιλικού Θεάτρου με «εκλεκτά έργα» και «δύσκολα», που «χρειάζονται γερά μεταφραστικά κότσια», όπως αυτά του Στρίντμπεργκ.<sup>15</sup> Το *Δεν παίζουν με τη φωτιά* αναγγέλλεται ως «ωμοτάτη ψυχολογική σάτυρα κατά του γάμου»,<sup>16</sup> με κάποιους από τους ήρωες «χαραγμένους με δυνατήν παρατήρη-

<sup>7</sup> Βαλέτας, *Καμπύσης...*, ό.π., σσ. 628-630.

<sup>8</sup> Ο Στρίντμπεργκ γράφει το μονόπρακτο στο Νταλαράι, ένα νησί στο Αρχιπέλαγος της Στοκχόλμης, το καλοκαίρι το 1892, στο τέλος μιας ιδιαίτερα δύσκολης περιόδου. Το έργο περιλαμβάνεται το 1894 στην πρώτη έκδοση μονοπρακτων του Στρίντμπεργκ στο Βερολίνο (αναλυτικά βλ. Michael Meyer, *The plays of Strindberg*, Vintage Books, New York 1964).

<sup>9</sup> Είναι ο τίτλος του πρώτου σύγχρονου ανεβάσματος της κωμωδίας το Δεκέμβριο του 2000 στο Θέατρο του Νέου Κόσμου σε μετάφραση Κοραλίας Σατηριάδου και σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου. Στην παρούσα ανακοίνωση διατηρούμε τον τίτλο της παράστασης του Βασιλικού Θεάτρου.

<sup>10</sup> *Ο Διώνσος*, τεύχ. 6 και 7, 1901.

<sup>11</sup> «Εν νέον δράμα του Στρίντμπεργκ», *Ο Διώνσος*, τεύχ. 4, 1901.

<sup>12</sup> *Ο Διώνσος*, τεύχ. 8, 1902. Στο προλογικό σημείωμα που συνοδεύει το διήγημα ο περιλάλητος «μυσογυνισμός» του Στρίντμπεργκ αντιπαράθεται στο φεμινισμό του Ίβεν.

<sup>13</sup> Βλ. Άλκης Θρύλος, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος»: *Κριτικές*

*μελέτες*, τόμ. ΙΙΙ, εκδ. Μ. Σ. Σαριβαξεβάνη, Αθήνα 1925, σσ. 56-57: «Η *Τέχνη* έμεινε το περιοδικό των Λίγων, των πάρα πολύ Λίγων. Το κοινό δεν ένοιωθε τίποτε, ούτε από τα δημιουργικά έργα, ούτε από τις μεταφράσεις των ξένων αριστουργημάτων που του δίνονταν και χωρίς σύστημα, χωρίς σειρά, κ'απότομα, πρι μορφωθεί για να τα δεχτεί, δεν ένυθε ιδιαίτερα τίποτε από τις ανταποκρίσεις από τη Γερμανία του Καμπύση [...] Η *Τέχνη* δεν ανταποκρινόταν σε καμιά ανάγκη του κοινού, προσπαθώντας να το ανηψώσει το αγνόησε εντελώς, αγνόησε την πραγματικότητα [...]».

<sup>14</sup> Ο Καμπύσης επανέρχεται στο θέμα της έκδοσης σε γράμμα που στέλνει στον Χατζόπουλο τον Απρίλιο του 1899: «Βγάλε τη μου και σε βιβλίο, με τον πρόλογο και με τις σημειώσεις μου. [...] Θα με υποχρεώσεις πολύ. Της έχω στοργή» (Βαλέτας, ό.π., σσ. 588-590).

<sup>15</sup> *Σκριπ*, 15 Ιαν. 1902.

<sup>16</sup> *Σκριπ*, 6 Φεβρ. 1903.



σιν». Το *Σκριπ* παρατηρεί πως το μονόπρακτο βρίσκεται «μακράν του να δώσει ιδέαν του μεγάλου δραματικού και διαφοροτρόπου ταλάντου του κ. Στρίντπεργ»,<sup>17</sup> επιχειρεί ωστόσο να ανοίξει το δρόμο για την υποδοχή της παράστασης παραθέτοντας δύο άστοχα σχόλια. Το πρώτο, δραματουργικής φύσης, συγκρίνει τη σάτιρα του Στρίντπεργ με εκείνη του Μολιέρου και εγγράφεται στο πλαίσιο του φιλογαλλικού προσανατολισμού της ελληνικής σκηνής.<sup>18</sup> Το δεύτερο έχει να κάνει με τη δήθεν μεγάλη επιτυχία που γνώρισε προ δεκαπενταετίας το μονόπρακτο στα σκανδιναβικά θέατρα, προδίδοντας όχι μόνο την άγνοια του έτους συγγραφής του έργου, έντεκα μόλις χρόνια πριν,<sup>19</sup> αλλά και τον εθισμό του τύπου στην παρουσίαση έργων δαφνοστεφανωμένων στην Ευρώπη.

Η διανομή της παράστασης παρουσιάζει ενδιαφέρον: στο ρόλο του Γιου εμφανίζεται ο Εδμόνδος Φυρστ, της Νύφης η Φιλία Αργυροπούλου, του Πατέρα ο Σπυρίδων Ταβουλάρης, της Μητέρας η Ελένη Φυρστ. Την Ξαδέλφη υποδύεται η Μαρίκα Κοτοπούλη, ενώ τον Φίλο ο Νικόλαος Μέγγουλας. Ωστόσο ούτε η εύπεπτη, σε ένα πρώτο επίπεδο, θεματική του έργου, ούτε η ένταξή του στο δημοφιλές είδος της κωμωδίας,<sup>20</sup> αποδεικνύονται ικανά να προκөлκύσουν το κοινό. Το *Δεν παίζουν με τη φωτιά* ανεβαίνει για μία μόνο βραδιά και εγγράφεται στα μονόπρακτα εκείνα που το Βασιλικό Θέατρο ανέβαζε ως «συμπληρώματα προγράμματος».<sup>21</sup>

Την ευθύνη της αποτυχίας, σύμφωνα με το *Σκριπ*, φέρει ο Οικονόμου. Την επομένη της πρεμιέρας<sup>22</sup> η εφημερίδα εγκαταλείπει τις αρχικές επιφυλάξεις της σχετικά με τη δραματουργική αξία του έργου και κάνει λόγο για «ένα αριστούργημα ψυχολογίας και παρατηρήσεως το οποίον οι ηθοποιοί όχι μόνον παρεξήγησαν αλλά και κατέστρεψαν προ παντός ο κ. Φυρστ, ο κ. Μέγγουλας και η κυρία Αργυροπούλου. Ούτε ηθοποιοί ούτε κοινόν ηγνόησε περί τίνος επρόκειτο, απεδείχθη δε μία φοράν ακόμη ότι έργα λεπτότητος είμεθα ανίκανοι ακόμη και να τα επιχειρώμεν».

Στο καυστικό, ανυπόγραφο δημοσίευμα του *Σκριπ* απαντά μέσα από τις σελίδες του *Νουμά*<sup>23</sup> ένας επίσης «ανώνυμος» θεατής, από τους ελάχιστους που καθώς φαίνεται παρακολούθησαν την παράσταση. Το σχόλιο που έχει τον τίτλο «Στρίντπεργ και Ρωμηοί» μας δίνει, πέρα από μία γλαφυρή εικόνα της υποδοχής που έτυχε το έργο, κι ένα δείγμα της αρτηριοσκλήρωσης που ταλαιπωρούσε το ελληνικό θέατρο: «Κάποιος κύριος, θεατρολόγος θαρρώ, λαμβάνων αφορμήν από την προχθεσινήν-αραιοτάτην παράστασιν του Βασιλικού Θεάτρου, επιτίθεται αγριώς κατά του αθηναϊκού κοινού, χαρακτηρίζων αυτό ως ανάξιον να εννοή έργα λεπτότατα, ως είνε η κωμωδία του Νορβηγού Στρίντπεργ *Δεν παίζουν με τη φωτιά*. Έχει άδικον ο κ. θεατρολόγος. Οι Ρωμηοί απαξάπαντες, τμήμα του οποίου αποτελεί και το αθηναϊκόν κοινόν, είνε εις θέσιν να εννοούν έργα λεπτώτερα ακόμη και τεχνικώτερα από την εν λόγω νορβηγικὴν κωμωδίαν, απόδειξις δε τρανωτάτη τούτου ότι εννοούν και χειροκροτούν ενθουσιωδώς την *Σαπφώ* του κ. Καλαποθάκη και την *Εσμέ* του κ. Περεσιάδου».

<sup>17</sup> *Σκριπ*, 6 και 9 Ιαν. 1903.

<sup>18</sup> Η γαλλική δραματουργία κυριαρχεί στο ρεπερτόριο του Βασιλικού Θεάτρου με ένα ποσοστό 32% επί του συνόλου των παραγωγών στην περίοδο 1901-1906. [Για το θέμα βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 109-112].

<sup>19</sup> Το *Δεν παίζουν με τη φωτιά* ανεβαίνει στη Σουηδία μόλις το 1907.

<sup>20</sup> Για την αντιπάθεια των Αθηναίων προς τα δράματα βλ. το άρθρο του Ξενόπουλου στην εφ. *Αθήναι* (28 Αυγ. 1908) με τίτλο «Κωμωδία και Δράμα» λίγες ημέρες μετά την ψυχρή υποδοχή που επιφύλαξε το κοινό του «Πανελληνίου» στη *Δεσποινίδα Τζούλια*.

<sup>21</sup> Βλ. Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, Αθήνα 1933.

<sup>22</sup> *Σκριπ*, 7 Φεβρ. 1903.

<sup>23</sup> *Νουμάς*, φ. 12, 9 Φεβρ. 1903.

Παράδοξο βέβαια παραμένει το γεγονός ότι η «πρώτη» του Στρίντμπεργκ αφήνει αδιάφορους ακόμα και ένθερμους «βορειοπαθείς»<sup>24</sup> όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο οποίος κατατάσσει ήδη από το 1895 τον συγγραφέα στους «κορυφαίους εκπροσώπους του πνεύματος εκ Βορρά».<sup>25</sup> Η παράσταση δεν μπορεί να μην ενταχθεί στο ρεύμα του «ιψενογερμανισμού»,<sup>26</sup> που κλονίζει τα θεμέλια της ηθογραφίας, αλλά και των πατριωτικών δραμάτων των καθαρόγλωσσων. Εγκλωβισμένο ωστόσο σε έναν οργανισμό-θύλακα του συμβατικού ρεαλιστικού θεάτρου, που όχι μόνο δεν το προαναγγέλλει ηχηρά αλλά και το συμπιέζει ανάμεσα σε δύο μονόπρακτα, είναι φυσικό να μην πυροδοτήσει τις αντιδράσεις που θα μπορούσε ενδεχομένως να προκαλέσει ακόμα και μία αποτυχημένη παράσταση Στρίντμπεργκ στο ελεύθερο θέατρο.

Αξίζει να σημειώσουμε πως το έργο του Σουηδού δραματουργού είχε συναντήσει δυσκολίες και στα πρώτα του βήματα στο ελεύθερο γερμανικό θέατρο. Σε αντίθεση με την απρόσκοπτη καθιέρωση του Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ γίνεται γνωστός στη Γερμανία για τις «σκανδαλώδεις», σύμφωνα με το γερμανικό τύπο, ιδέες του σε θέματα πολιτικής, ηθικής και θρησκείας, και αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα εξαιτίας της αυστηρής λογοκρισίας.<sup>27</sup> Χαρακτηριστικό είναι το πρώτο ανέβασμα του *Δεν παίζουν με τη φωτιά* στο Βερολίνο. Αθετώντας την υπόσχεση που είχε δώσει στον Στρίντμπεργκ το Δεκέμβριο του 1892 ότι θα ανεβάσει τον *Πατέρα* ο Oscar Blumenthal, διευθυντής του εμπορικού Lessing-Theater, περιορίζεται τελικά στο ανέβασμα του *Δεν παίζουν με τη φωτιά* προκειμένου να αποφύγει προβλήματα με τη λογοκρισία. Το μονοπράκτο κάνει πρεμιέρα το Δεκέμβριο του 1893 και περνά απαρατήρητο. Κατά τα φαινόμενα αποδίδεται σαν φάρσα προκειμένου να μην κοπούν οι τολμηρές σκηνές. Η ατυχής παράσταση του Lessing-Theater έρχεται απλώς να επιβεβαιώσει την προβληματική πρόσληψη της στρίντμπεργκικής δραματουργίας στο γερμανικό θέατρο από το 1890 ως το 1912, χρονιά θανάτου του συγγραφέα. Ακόμα και η θερμή υποδοχή που επιφύλαξε το κοινό του Residenz-Theater τον Ιανουάριο του 1893 στους *Δανειστές*, το τρίτο και τελευταίο έργο του που ανεβάζει η Freie Buhne,<sup>28</sup> οφείλεται στην υιοθέτηση των συνταγών του γαλλικού βουλευβάργου κι ενισχύει απλώς τον κανόνα: παρά το ενδιαφέρον της πρωτοπορίας, η στρίντμπεργκική δραματουργία προσλαμβάνεται στη Γερμανία υπό το πρίσμα ενός παρεξηγημένου νατουραλισμού.

<sup>24</sup> «Βορειοπάθεια» είναι ο τίτλος ανυπόγραφου δημοσιεύματος στην *Εστία* (8 Αυγ.1908) με αφορμή την παράσταση της *Δεσποινίδας Τζούλιας* από το θίασο της Κυβέλης.

<sup>25</sup> Στο άρθρο του με τίτλο «Εξ αφορμής μιας λέξεως», που δημοσιεύει στις 14 Δεκ. 1895 στην *Εφημερίδα* (βλ. *Απαντα*, τόμ. 2, σ. 375), ο Κωστής Παλαμάς παραθέτει δίπλα στα ονόματα των Ίψεν, Στρίντμπεργκ και Μπγγέρσον εκείνα του Σαίξπηρ, του Μάρλοου, του Γκαίτε και του Σίλλερ επιβεβαιώνοντας τη σύγχυση που συνόδευε το άνοιγμα της προοδευτικής ελληνικής διάνοησης στις βορειοευρωπαϊκές, με την ευρύτερη έννοια του όρου, λογοτεχνίες.

<sup>26</sup> Ο όρος προέρχεται από το στρατόπεδο των δημοτικιστών. Αναφέρεται κυρίως στους συγγραφείς Ίψεν, Στρίντμπεργκ, Τολστόη, Χάουπμαν, και Σούντερμαν. Συναφής αν και σημαντικά ευρύτερος είναι ο όρος «βορειομανία» που εισάγει το 1895 ο Γεώργιος Τσοκόπουλος όταν κατηγορεί για «ιψενισμό» τον Τρίτο του Ξενοπούλου (*Τα Ολύμπια*, τεύχ. 5, 9 Δεκ. 1895). [Διεξοδικά για το θέμα βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμ.: *Κείμενα και*

*αντικείμενα, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σσ. 311-354]. Το ρεύμα της «βορειομανίας» έβρισκε ωστόσο αντίθετους και τους καθαρόγλωσσους [βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμ. *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σσ. 287-314].

<sup>27</sup> Για την αυστηρότητα της πρωσικής λογοκρισίας ιδιαίτερα σε σχέση με τις ερωτικές σκηνές βλ. Pelosse, *Le théâtre...*, ό.π., σ. 32.

<sup>28</sup> Προηγούνται ο *Πατέρας* (1890) και η *Δεσποινίδα Τζούλια* (1892). Η Freie Buhne αναλαμβάνει το ρίσκο των πρώτων παραστάσεων του Στρίντμπεργκ στη Γερμανία στο πλαίσιο της αναζήτησης νατουραλιστικών έργων (αναλυτικά βλ. Pelosse, «Ο Στρίντμπεργκ και η Freie Buhne. Μια παρεξήγηση», ό.π., σσ. 106-122). Για τις σημαντικότερες σκηνοθεσίες έργων του Στρίντμπεργκ στην Ευρώπη βλ. Maurice Gravier, «Mises en scène de Strindberg» στον τόμ.: *La mise en scène des oeuvres du passé*, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1956, σσ. 41-51.

Η επιλογή του μονοπράκτου για την πρώτη εμφάνιση του δραματουργού στην Ελλάδα θα μπορούσε μάλιστα να χαρακτηριστεί τολμηρή συγκρινόμενη με την πρώτη απόπειρα του Μάξ Ράινχαρτ να παρουσιάσει το έργο στο Βερολίνο. Ο Γερμανός σκηνοθέτης, υπεύθυνος στη δεκαετία του 1910 για την λύση του «προβλήματος Στρίντπεργκ» και τη σκηνική καθιέρωση των έργων του συγγραφέα στο γερμανόφωνο χώρο αλλά και στην ίδια τη Σουηδία, αναγκάστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1890 να ματαιώσει το ανέβασμα του *Δεν παίζουν με τη φωτιά* στο πλαίσιο ενός φιλόδοξου «κύκλου Στρίντπεργκ» που είχε προαναγγείλει, εξαιτίας των μεγάλων περικοπών τις οποίες είχε επιβάλλει η λογοκρισία στα τολμηρά σημεία του έργου.<sup>29</sup>

Η ατυχής σκηνοθεσία του μονοπράκτου από τον Οικονόμου εμφανίζεται επομένως ως αναμενόμενη αν τοποθετηθεί στο πλαίσιο της ευρύτερης προβληματικής γύρω από τη σκηνική απόδοση των στρίντπεργκικών έργων με την οποία θα πρέπει να είχε έρθει σε επαφή ο σκηνοθέτης την περίοδο 1885-1900,<sup>30</sup> όταν ακόμα συνεργαζόταν με τις γερμανικές σκηνές. Στο πνεύμα του ανοίγματος προς το Βορρά που επιχειρούσε σε ένα γαλλοκρατούμενο Βασιλικό, ο Οικονόμου αποπειράται να εισαγάγει όσο το δυνατόν πιο ανώδυνα τον Στρίντπεργκ κι ίσως για το λόγο αυτό δεν αποτολμά ένα «νατουραλιστικό» ανέβασμα του μονοπράκτου επαναλαμβάνοντας το «πείραμα» του *Αμαξά Ένσελ*.<sup>31</sup> Στο έργο του Σουηδού δραματουργού θα επανέλθει όταν θα έχει πλέον αποχωρήσει από το Βασιλικό Θέατρο.<sup>32</sup>

Το ανέβασμά της *Δεσποινίδας Τζούλιας* θεωρούνταν βέβαια παράτολμο ακόμα και το 1908. Σύμφωνα με τον Γρηγόριο Ξενοπούλο που προλογίζει την παράσταση της Κυβέλης στο θέατρο Πανελληνιον, «η τραγωδία αυτή δεν είναι δια να παίζεται εις τα θεάτρων μας. Είναι καμωμένη επίτηδες, ως πρότυπον δια το θέατρον του Μέλλοντος το οποίον ωνειρεύθη ο Στρίντπεργκ».<sup>33</sup>

Αγνοώντας προφανώς την παράσταση του Οικονόμου, ο Ξενοπούλος κάνει λόγο για μεγάλη καθυστέρηση στην εμφάνιση του Στρίντπεργκ στην ελληνική σκηνή.<sup>34</sup> Σπεύδει μάλιστα να προκαταλάβει πιθανές αντιδράσεις καταλήγοντας: «[...]είναι ανάγκη ναπαλλάξετε το πνεύμα σας και από κάθε ιδέαν κριτικής! Όλος ο κόσμος παραδέχεται ότι ο Στρίντπεργκ είνε μέγας συγγραφεύς και ότι η *Δις Τζού-*

<sup>29</sup> Το *Δεν παίζουν με τη φωτιά* εκδίδεται στη Σουηδία το 1897, ωστόσο από τη χρονιά εκείνη και ως το 1907 οπότε ανεβαίνει στη Στοκχόλμη, δεν γνωρίζει κανένα άλλο ανέβασμα. Οι Γερμανοί ανακαλύπτουν το έργο ξανά μετά από δεκαπέντε χρόνια. Ειδικότερα ανεβαίνει το 1908 στο Μόναχο, το Μανχάιμ και το Βερολίνο, το 1910 στο Αμβούργο, το 1911 στην Καρλσρούη και το Μπάντεν- Μπάντεν (βλ. *August Strindberg. Une biographie*, trad. André Mathieu, Gallimard, Paris 1993).

<sup>30</sup> Η δεκαεπεντάχρονη θεατρική δραστηριότητα του Θωμά Οικονόμου στη Γερμανία παραμένει πάντα αδιερεύνητη.

<sup>31</sup> Ο *Αμαξά Ένσελ* του Χάουπτιμαν ανεβαίνει στο Βασιλικό Θέατρο στις 26 Νοεμ. 1902. Το κοινό σοκάρεται «προ του ασυνήθους θεάματος της ζωής, τόσον πραγματικώς εμφανιζομένης επί της σκηνής» (*Νέον Αστν*, 27 Νοεμ. 1902). Τα πρώιμα δείγματα νατουραλισμού στο Βασιλικό Θέατρο δεν ήταν βέβαια δυνατόν να γονιμοποιήσουν νέες εξελίξεις στα θεατρικά μας πράγματα αφού δεν προέκυψαν από ανάγκη ιστορική αλλά εισήλθαν μέσα από έναν «ελληνογερμανό» καλλιτέχνη σε μία σκηνή που δεν είχε ακόμα αποφασίσει ποιά θα είναι η γλώσσα της. [Για τον νατουραλισμό βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα» στον τόμ.:

*Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμ. Β', Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σσ. 381-408].

<sup>32</sup> Στο ελεύθερο θέατρο ο Θωμάς Οικονόμου ανεβάζει τον *Πατέρα* (1913 και 1923, θίασος Οικονόμου), τους *Συνάδελφους* (1919, Θέατρον Ωδείου), τη *Δεσποινίδα Τζούλια* (1922, θίασος Οικονόμου), καθώς και τον *Δανειστή* (1923, θίασος Οικονόμου). [Η παραστασιογραφία από τον Αντώνη Γλυτζουρή στον τόμ.: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 644-651]. Θα είχε ενδιαφέρον, ενταγμένη σε μία ευρύτερη έρευνα για την πρόσληψη του Στρίντπεργκ στην Ελλάδα, η ανίχνευση της σχέσης του Οικονόμου με το Σουηδό δραματουργό.

<sup>33</sup> Ο πρόλογος του Ξενοπούλου με τίτλο «Ο Αύγουστος Στρίντπεργκ και η Δεσποινίς Τζούλια» δημοσιεύεται στα *Παναθηναία*, τεύχ. 197-198, 15-31 Δεκ. 1908, σσ. 140-146.

<sup>34</sup> Ο Ξενοπούλος αναφέρει χαρακτηριστικά πως ο Στρίντπεργκ «είνε προ πολλού παγκόσμιος και...εξηροντούτης» (*Παναθηναία*, ό.π.).

λια είναι το αριστούργημά του. Παραδεχθήτε το και σεις. Τίποτε δεν θα χάσετε, σας βεβαιώ, απεναντίας θα κερδίσετε εις απόλαυσιν. Άλλως τε δεν πρέπει να λησιμονώμεν όλοι και προ πάντων ημείς οι δημοσιογράφοι, ότι ξένα έργα μελετημένα προ πολλού, εξηγημένα και τοποθετημένα τόσον υψηλά, δεν δίδονται εδώ δια να τα κρίνωμεν, αλλά δια να τα γνωρίζωμεν απλώς και, αν ημπορούμεν, να τα θαυμάζωμεν».

Παρά το «αλεξικέραυνο» του Ξενόπουλου που «εγκαίρως και καταλλήλως επρονόησαν να στήσουν οι διευθυνταί του Πανελληνίου»<sup>35</sup> και την κωμωδία *Φρέναι* που ακολούθησε για να αμβλύνει τις εντυπώσεις, οι αντιδράσεις είναι σφοδρές. Οι *Αθήναι* χαρακτηρίζουν το έργο «θεατρικόν εξάμβλωμα και μαλλιαρή παραφροσύνη»<sup>36</sup>, η *Εστία* γράφει πως «μόνον το σταυροκόπημα μπορούσαν να προκαλέσουν τα καμώματα και αι αγορεύσεις»<sup>37</sup> της δεσποινίδας ενώ η *Πινακοθήκη*<sup>38</sup> προχωρά περισσότερο επικρίνοντας ακόμα και «τας σοσιαλιστικές αρχάς» του Στρίντμπεργκ. Ηπιότερο εμφανίζεται το *Νέον Άστν*,<sup>39</sup> το οποίο, αν και αποδίδει τη δυσφορία που προκάλεσαν οι «αναρχικές» και «νοσηρές» ιδέες του «όλως άγνωστου Σουηδού» σε ζήτημα ηθικής, παραδέχεται πως «όσοι είχαν γνωριμίαν με τα γράμματα, ησθάθησαν μίαν πνοήν τέχνης και παρηκολούθησαν το έργον με προσοχήν και υπομονήν».

Το έργο ανεβαίνει για μία ακόμη βραδιά και ο Ξενόπουλος απογοητευμένος από την υποδοχή του, στηλιτεύει στη *Διάπλασι των Παίδων*<sup>40</sup> την μανία των περισσότερων λογίων και δημοσιογράφων να προχωρούν σε παράλογες και γελοίες κρίσεις φημισμένων στην Ευρώπη ποιητών, συσχετίζοντας την περίπτωση Στρίντμπεργκ με εκείνη των Ίψεν και Χάουπτιμαν που «έπαθαν τα ίδια» όταν πρωτοπαίχθηκαν.

Σε αντίθεση με τον Θωμά Οικονόμου που αποτυγχάνει να συστήσει το 1903 τον Στρίντμπεργκ στο κοινό του Βασιλικού Θεάτρου, η Κυβέλη καταφέρνει ωστόσο να κάνει γνωστό τον Σουηδό δραματουργό σε ένα κύκλο ευρύτερο από αυτόν των προοδευτικών διανοουμένων. Τα έργα του Στρίντμπεργκ αρχίζουν έκτοτε να πυκνώνουν στο ελληνικό θέατρο και η *Δεσποινίς Τζούλια* γνωρίζει πολλαπλές σκηνικές εκδοχές τροφοδοτώντας συχνά τα φαινόμενα βεντετισμού. Τον Μάιο του 1915 θα έχει μάλιστα μία απρόσμενη συνάντηση. Η Κυβέλη θα την ανεβάσει μαζί με το *Δεν παίζουν με τη φωτιά*.<sup>41</sup>

<sup>35</sup> *Αθήναι*, 5 Αυγ. 1908.

<sup>36</sup> *Ο.π.*

<sup>37</sup> *Εστία*, 5 Αυγ. 1908.

<sup>38</sup> *Πινακοθήκη*, Σεπτ. 1908, σ. 147.

<sup>39</sup> *Νέον Άστν*, 6 Αυγ. 1908.

<sup>40</sup> *Η Διάπλασι των Παίδων*, 9 Αυγ. 1908, σ. 291.

<sup>41</sup> Για τις πρώτες παραστάσεις του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*, τόμ. Β' (μέρος πρώτο), εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σσ. 21-22.

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

## Η ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΕΒΑΡΔΙΕΡΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΝΕΑΠΟΛΕΩΣ, 1899-1902

**Η** άποψη που υποστηρίχθηκε από το Γιάννη Σιδέρη και έχει επικρατήσει στο χώρο της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου είναι ότι η καθιέρωση του βουλεβάρτου στην Ελλάδα συντελέστηκε με τις δραματουργικές επιλογές της Νέας Σκηνης και του Βασιλικού Θεάτρου.<sup>1</sup> Μια, όμως, πιο συστηματική μελέτη των εφημερίδων των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποδεικνύει ότι τα δύο αυτά συγκροτήματα δεν ήταν το «υπόδειγμα», όπως τα χαρακτηρίζει ο Σιδέρης αναφορικά με την καθιέρωση του βουλεβάρτου, αλλά οι συρραφοί του εμπορικού θεάτρου της περιόδου. Πριν ακόμα ιδρυθούν η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό, ορισμένοι θίασοι θερινών θεάτρων είχαν καταστήσει τη βουλεβαρδιέρικη κωμωδία ουσιαστικό μέρος του ρεπερτορίου τους. Μέσω των θιάσων αυτών, το ευρύτερο κοινό της πρωτεύουσας μνήθηκε στις σκανδαλιστικές περιπέτειες των άπιστων συζύγων, οι οποίες αποτελούσαν μια από τις κεντρικές θεματικές ενότητες του βουλεβάρτου.

**Η βουλεβαρδιέρικη κωμωδία.** Πριν προχωρήσουμε στην καθιέρωση της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή, θα ήταν χρήσιμο να προσδιορίσουμε τον όρο. Τα θέατρα των παρισινών βουλεβάρτων του τέλους του 19<sup>ου</sup> και αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρουσίαζαν ποικίλα δραματικά είδη, όπως καλοφτιαγμένα έργα, μελοδράματα και αστικά δράματα.<sup>2</sup> Από τα πιο αντιπροσωπευτικά, όμως, δείγματα του ρεπερτορίου τους ήταν η μορφή της κωμωδίας που μας απασχολεί. Θα πρέπει να τονισθεί ότι η βουλεβαρδιέρικη κωμωδία δεν αποτελούσε ένα ξεχωριστό δραματικό είδος ούτε είχε κάποια προδιαγεγραμμένα σαφή χαρακτηριστικά. Ήταν μια υποκατηγορία του είδους της κωμωδίας η οποία άρχισε να αναπτύσσεται λίγο πριν από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το κύριο γνώρισμά της ήταν η ιδιαίτερη έμφαση στην κωμική πλοκή σε βάρος της διαγραφής χαρακτήρων ή ανθρώπινων σχέσεων και ηθών. Ένας συνήθης χαρακτηρισμός της ίδιας ομάδας έργων είναι ο αξιολογικός όρος «ελαφρά κωμωδία».

Γενάρχη της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας θεωρείται ο Ευγένιος Λαμπίς και κύριος εκπρόσωπός της ο Ζωρζ Φεϊντώ. Οι συγγραφείς αυτοί εκμεταλλεύτηκαν τη μηχανιστική πλοκή του καλοφτιαγμένου έργου για να δημιουργήσουν κωμικά εφέ. Η θεματολογία τους συνήθως αντλούνταν από τον αστικό μι-

<sup>1</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, Ίκαρος, Αθήνα χχ., τόμ. Α', σ. 202. Η άποψη αυτή υιοθετήθηκε από άλλους ιστορικούς. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή», *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα 1977, τόμ. Α1, σ. 85 και Ελίσα Άννα Δέλβεροσδη, «Επιδράσεις του Γαλλικού στο Νεοελληνικό Θέατρο», C.T.L., αρ. 6 (Φεβρ. 1990), σ. 6. Αργότερα, ο Σιδέρης τροποποίησε την αρχική εκτίμησή του για το ρόλο της Νέας Σκηνης. Στο άρθρο του «Η "Νέα Σκηνή"»

Έργα παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία*, τόμ. 70 (1961), σ. 1635, διευκρινίζει ότι το βουλεβάρτο είχε ήδη επικρατήσει στα θερινά θέατρα, αλλά η Νέα Σκηνή το καθιέρωσε με το κύρος και την καλαισθησία της.

<sup>2</sup> Patrice Davis, *Dictionary of the theatre. Terms, concepts and analysis*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1998, λήμμα «Boulevard Theatre».

κρόκοσμο και η κωμικότητα των έργων τους βασιζόταν στην παροδική διατάραξη των αξιών και των μοντέλων συμπεριφοράς της αστικής τάξης. Οι ήρωές τους παρασύρονταν, κατά κανόνα, σε μια σειρά κωμικών περιπετειών είτε από παρεξήγηση της ταυτότητάς τους είτε γιατί είχαν διαπράξει κάποιο ηθικό παράπτωμα. Σε μερικές περιπτώσεις επιχειρούσαν οι ίδιοι να εξαπατήσουν ένα άλλο πρόσωπο για να αποκομίσουν κάποιο υλικό όφελος. Άλλοτε πάλι βρίσκονταν, άθελά τους, αναμειγμένοι σε αδιακρισίες άλλων. Εξαιτίας αυτής της εμπλοκής τους, ή προσπαθώντας να αποφύγουν τις συνέπειές της, βρίσκονταν στο επίκεντρο μιας δίνης παράλογων, αλλά αληθοφανών καταστάσεων.

Πολλές από τις κωμωδίες έχουν χαρακτηριστεί από τους μελετητές, αλλά και από τους συγχρόνους τους, ως φάρσες επειδή, ακριβώς, η κωμικότητά τους πήγαζε από τις πολύπλοκες καταστάσεις στις οποίες υποβάλλονταν οι ήρωές τους με συνέπεια να χάνουν την αυτονομία τους σαν χαρακτήρες.<sup>3</sup> Αν και οι καταστάσεις αυτές στηρίζονταν στην ανατροπή κάποιων καθιερωμένων ηθικών αξιών και έτσι, έμμεσα, ηθογραφούσαν την αστική τάξη, στη δραματουργική ανάπτυξή τους δεν καταπιάνονταν ηθελήμενα με ιδεολογικούς προβληματισμούς. Σε μερικές κωμωδίες, βέβαια, ο στόχος προβολής κάποιου μηνύματος ή το στοιχείο της σάτιρας ήταν εμφανή, όπως για παράδειγμα στο *Διαζύγιον και στη Μεγαλομανία* του Σαρντού και στο *Ο κόσμος που στενοχωριούνται* [sic] του Εντουάρντ Παγιερόν.<sup>4</sup> Τελικά, όμως, ο ιδεολογικός προβληματισμός επισκιαζόταν και σε αυτά τα έργα, από την προτεραιότητα πρόκλησης γέλιου μέσω των κωμικών περιπλοκών.

**Το θέατρο Νεαπόλεως και η σύνθεση του κοινού του.** Το θέατρο Νεαπόλεως ήταν μια από τις θερινές αθηναϊκές σκηνές που σταδιακά εξειδικεύθηκαν στο βουλευαρδιέριο ρεπερτόριο.<sup>5</sup> Άρχισε να λειτουργεί το 1899 και το κοινό που προσέλκυσε προερχόταν κυρίως από τα μεσαία και μικροαστικά στρώματα της πρωτεύουσας. Ο χαρακτήρας του αυτός μας επιτρέπει να εξάγουμε συγκεκριμένα συμπεράσματα για τα κοινωνικά στρώματα που στήριζαν τις επιλογές των έργων του. Θα ήταν σκόπιμο να διασαφηνισθεί ότι τα ίδια αυτά στρώματα είχαν ήδη γνωρίσει το βουλευάρτο, είτε μέσω των περιόδων των ξένων θιάσων και ηθοποιών είτε μέσω της διασκευής μονόπρακτων γαλλικών κωμωδιών

<sup>3</sup> Οι ίδιοι οι συγγραφείς συνήθως χαρακτήριζαν τα έργα τους ως κωμωδίες και για το λόγο αυτό, η παρούσα εργασία χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο. Για τη δομή της φάρσας βλ. Davis, *ό.π.* Daniel Lindenberg, «La tentation du vaudeville», *Le Théâtre en France*, vol. 2, éditée par Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, Paris 1989, pp. 177 και 180-187. Leonard C. Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, The Macmillan Press, London and Basingstoke 1982. *An international dictionary of theatre language*, edited by Joel Trapido, Greenwood Press, Westport, Conn. and London 1985, λήμμα "Boulevard". Terry Hodson, *The Batsford dictionary of drama*, B. T. Batsford, London 1988. *The Cambridge guide to theatre*, edited by Martin Bahnman, 1988. Τέλος, Χαρά Μπακονικόλα, «Η φάρσα. Πρόδρομοι και παραλλαγές», *Στα όρια της φάρσας-Θέατρο*, μετάφραση, εισαγωγή, σχόλια X. Μπακονικόλα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 9-23.

<sup>4</sup> Ο πρωτότυπος τίτλος της *Μεγαλομανίας* είναι *La maison neuve* και σύμφωνα με την εφημερίδα *Νυχτερίς*, 5.8 και 12.8.1901, παιζόταν σε μετάφραση του Αντώνιου Νίκα. Το κείμενο της μετάφρασης δεν έχει βρεθεί. *Ο κόσμος που στενοχωριούνται* [τίτλος πρωτοτύπου: *Le monde où l'on s'ennoie*] έχει εκδοθεί με τον τίτλο *Ο πλη-*

*κτικός κόσμος*. Βλ. Εδουάρδος Pailleton, *Ο πληκτικός κόσμος*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, μετ. Άγγελος Βλάχος, Βιβλιοθήκη Μαρσολή, τύπ. Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1906. [Αν δεν γίνεται παραπομπή στην έκδοση ενός έργου, ή κάποια άλλη διευκρίνιση, σημαίνει ότι ο χαρακτηρισμός του βασίζεται στη μελέτη της χειρόγραφης μετάφρασής του που φυλάγεται στο Θεατρικό Μουσείο].

<sup>5</sup> Η συνοικία της Νεάπολης είχε περισσότερα θερινά θέατρα, αλλά μόνο ένα έγινε γνωστό με την επωνυμία «Θέατρο Νεαπόλεως». Ένας άλλος θιασάρχης, ο οποίος στο ρεπερτόριο του συμπεριέλαβε πολλές κωμωδίες του βουλευάρτου ήταν ο Ενάγγελος Παντόπουλος. Χρησιμοποιούσε τις αίθουσες του Τσόχα και του Βαριετέ στην οδό Σταδίου, οι οποίες θεωρούνταν πιο κεντρικές σε σχέση με αυτή του θεάτρου Νεαπόλεως. Σύμφωνα με κάποιες πρώτες μετρήσεις μου, τα ποσοστά της βουλευαρδιέρινης κωμωδίας επί του συνόλου των παραστάσεων του θιάσου Παντόπουλου ανήλθαν στο 42-43%, το 1899, ενώ το 1902 ξεπέρασαν κατά πολύ το ήμισυ και ίσως να έφτασαν το 70%. Για την τοποθεσία των θεάτρων Τσόχα και Βαριετέ, βλ. Ματούλα Σκαλιστά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναναστροφών στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 595 και 599.

στα «καθ' ημάς». Ορισμένοι έλληνες συγγραφείς, μάλιστα, όπως ο Άγγελος Βλάχος και ο Δημήτριος Κορομηλάς, είχαν αποπειραθεί από νωρίς να συνθέσουν έργα με ανάλογη θεματολογία. Στα θέατρα όμως που σύχναζαν οι μικροαστοί και οι μεσοαστοί της Αθήνας, το βουλεβάρτο αποτελούσε ένα μικρό μέρος του ρεπερτορίου κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>6</sup> Η οριστική αποδοχή του είδους από τις τάξεις αυτές επιτεύχθηκε μόνο στις αρχές του περασμένου αιώνα, λίγο πριν την ίδρυση του Βασιλικού και της Νέας Σκηνης. Αντίθετα, τα ανώτερα στρώματα είχαν δείξει ιδιαίτερη προτίμηση στο βουλεβάρτο από νωρίς, γεγονός που αποδεικνύεται από τις δραματικές επιλογές του θερινού θεάτρου στο οποίο σύχναζαν, δηλαδή του Φαλήρου.<sup>7</sup>

Η κατασκευή του θεάτρου Νεαπόλεως συνέπεσε με μια έξαρση ανοικοδόμησης θερινών θεάτρων που έλαβε χώρα μετά τον πόλεμο του 1897. Με το τέλος του πολέμου, το αθηναϊκό κοινό επέστρεψε δριμύτερο στο θέατρο, γεγονός που εκμεταλλεύτηκαν πολλοί επιχειρηματίες και έκτισαν κάθε χώρο που ήταν κατάλληλος για θέαμα: «Δεν υπάρχει μάνδρα δυναμένη να περιλάβει διακοσίους ανθρώπους εις την οποίαν να μη [sic] ανηγέρθη και έν θέατρον», σημειώνει δημοσιογράφος της *Παλιγγενεσίας*, 1.6.1899. Τότε στήθηκαν γύρω στα είκοσι θέατρα, αριθμός δυσανάλογα μεγάλος για τον πληθυσμό της πρωτεύουσας και σύντομα τα περισσότερα άρχισαν να χρεοκοπούν. Το θέατρο Νεαπόλεως όμως, λόγω της ποιότητας του θιάσου, της κομψότερης κατασκευής και της κεντρικότερης θέσης του, άντεξε τον ανταγωνισμό και επιβίωσε.<sup>8</sup> Ήταν κτισμένο στη διασταύρωση των οδών Ιπποκράτους και Ναβαρίνου, δηλαδή, αν και θεωρούνταν συνοικιακό, βρισκόταν πολύ κοντά στα όρια του κεντρικού τριγώνου το οποίο είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στην Αθήνα της εποχής μεταξύ των οδών Ερμού, Αθηνάς και Ακαδημίας-Σόλωνος.<sup>9</sup> Σύμφωνα με την εφημερίδα *Νυκτερίς*, 19.5.1902, το θέατρο, με τη μορφή που απέκτησε το 1902, διεκδικούσε τα πρωτεία μεταξύ των θερινών σκηνών της Αθήνας και ολόκληρης της Ανατολής. Αν εκλάβουμε ως ακριβείς τις πληροφορίες της *Ακροπόλεως* στις 14.6.1902 και 18.7.1902, η τελική κατασκευή του είχε κοστίσει είκοσι χιλιάδες δραχμές, ενώ τα έξοδα διαμόρφωσης της Νέας Σκηνης ανήλθαν στις εικοσιτέσσερις χιλιάδες.

Η δημοτικότητα του θεάτρου Νεαπόλεως αυξήθηκε σημαντικά το 1901, όταν πρωταγωνίστριά του έγινε η Ευαγγελία Νίκα, προσελκύνοντας θεατές από όλη την Αθήνα.<sup>10</sup> Παρά τη διεύρυνση της προέ-

<sup>6</sup> Για τις προτιμήσεις του αθηναϊκού κοινού το 19<sup>ο</sup> αιώνα βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα 1981, τόμ. Α', σ. 24.

<sup>7</sup> Ένας άλλος τομέας στον οποίον η κωμωδία του βουλεβάρτου είχε ιδιαίτερη επιτυχία ήταν η ερασιτεχνική δραστηριότητα ορισμένων μελών της ανώτερης κοινωνίας της Αθήνας. Βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 48-51.

<sup>8</sup> *Ακρόπολις*, 30.4.1899 και 19.7.1899, *Παλιγγενεσία*, 9.5.1899 και *Ταχυδρόμος Κων/πόλης*, 12.8.1899. Στην πρώτη μορφή του, ήταν ένα «κομψόν θεατρίδιον», «χαρίεν, φωτεινόν, χάριμα και εγκυλλώπισμα της συνοικίας». Είχε «πλατεϊάν έξοχον, την πρώτην των εν Αθηνίαις θεάτρων [...] σκηνήν όμως μικρά». Βλ. αντίστοιχα, *Ταχυδρόμος Κων/πόλης* [ανταπόκριση από τον «Ηρώδη τον Αττικό», ψευδώνυμο του Χαράλαμπου Άννινου], 12.8.1899 και *Νυκτερίς*, 8.7.1901. Βλ. επίσης *Ακρόπολις*, 27.5.1899, *Παλιγγενεσία*, 6.5.1899 και 28.6.1899, *Νυκτερίς*, 19.5.1902, *Εστία*, 21.5.1902 και 31.5.1902. Κατά το δεύτερο χρόνο λειτουργίας του (1900) το θέατρο δέχθηκε κάποιες μ-

κρές βελτιώσεις στα καθίσματα, στο φωτισμό και τα σκηνικά και απόκτησε ένα «κομψότατον, τέλειον αναψυκτήριον», το οποίο κτίσθηκε έναντι του θεάτρου. Η προσθήκη αυτή του προσέδωσε περισσότερη κοσμικότητα. Βλ. *Ακρόπολις*, 24.5.1900 και 26.5.1900. Μετά τη λήξη της τρίτης περιόδου το θέατρο γκρεμίστηκε και χτίστηκε από την αρχή με μεγαλύτερη πολυτέλεια. Βλ. *Εστία*, 21.5.1902.

<sup>9</sup> Σκαλτσά, σ. 597. Το ιδιοκτησιακό καθεστώς του θεάτρου είναι αρκετά περίπλοκο για να εξετασθεί εδώ. Πάντως οι πιο σημαντικοί θεατρώνες, δηλαδή οι ενοικιαστές και διαχειριστές του, ήταν ο Σταμάτιος Ρεμούνδος και κάποιος Πρώιος.

<sup>10</sup> Το θέατρο Νεαπόλεως συναγωνιζόταν με επιτυχία αυτό του Τσόχα, όπου εμφανιζόταν ο θίασος του Παντόπουλου, και στην ουσία έπαψε να είναι ένα απλό συνοικιακό θέατρο. Ενώ στις αρχές της θερινής περιόδου του 1901, είχε χαρακτηριστεί από την *Εστία*, 7.6.1901, θέατρο «της γειτονιάς», τον Αύγουστο της ίδιας περιόδου, η *Ακρόπολις*, 5.8.1901, σημείωνε ότι η παράσταση της *Μεγαλομανίας* του Σαρδού, συγκέντρωσε την υψηλή κοινωνία της Αθήνας. Βλ. επίσης, *Νυκτερίς*, 19.5.1902 και *Ε-*

λευσης των θεατών, η κοινωνική σύστασή του κοινού του καθορίστηκε κυρίως από τον ταξικό χαρακτήρα της συνοικίας της Νεάπολης. Σύμφωνα με τη Ματούλα Σκαλτσά, στη Νεάπολη του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα διέμεναν κυρίως άνθρωποι από τα μεσαία στρώματα, δηλαδή μικροϊδιοκτήτες, μικροεισοδηματίες, μεσαίοι έμποροι και βιοτέχνες, άτομα από τη μέση και κατώτερη υπαλληλία, ελεύθεροι επαγγελματίες και διανοούμενοι.<sup>11</sup>

Τα συμπεράσματα της Σκαλτσά σχετικά με τους κατοίκους της συνοικίας ανταποκρίνονται αρκετά πιστά στην εικόνα που μας δίνουν οι εφημερίδες για τους θεατές του θεάτρου. Ο πιο συνηθής χαρακτηρισμός του κοινού του Νεαπόλεως από τους δημοσιογράφους ήταν το επίθετο «εκλεκτόν». Τον κοσμικό χαρακτήρα του επιβεβαιώνει και ο Γ. Άννινος, πολλά χρόνια μετά, σε άρθρο του με αναμνήσεις από το ίδιο θέατρο, γράφοντας ότι όλος «ο εκλεκτός αθηναϊκός κόσμος ήρχετο εκεί».<sup>12</sup> Πρέπει, βέβαια, να διευκρινίσουμε ότι, όταν οι εφημερίδες μιλούσαν για «εκλεκτόν» ή «καλόν» κοινό, δεν εννοούσαν τη μεγαλοαστική τάξη, γιατί είναι γνωστό ότι αυτή σπάνια τιμούσε το ελληνικό θέατρο.<sup>13</sup> Ευκαιριακά μόνο, όταν στο ρεπερτόριο κυριαρχούσαν ελαφρά έργα, προσελκύνονταν και κάποιοι δικοί της εκπρόσωποι.<sup>14</sup>

στία, 19.6.1902. Σημαντικός παράγοντας στη διεύθυνση του κοινού του ήταν η επέκταση της γραμμής του τραμ ως την Ιπποκράτους. Το τραμ έκανε στάση έξω από το θέατρο και είχε ρυθμίσει το τελευταίο δρομολόγιό του έτσι ώστε να παραλαμβάνει τους θεατές μετά το πέρας της παράστασης. Βλ. *Ακρόπολις*, 20.4.1901, *Εστία*, 5 και 18.5.1901.

<sup>11</sup> Σκαλτσά, σσ. 401 και 416-17. Σχόλια για την κοινωνική θέση των κατοίκων της συνοικίας βλ. στην *Ακρόπολη*, 24.6.1901 και στον *Ταχυδρόμο Κων/πολης*, 12.8.1899. Για τη σύνθεση της ελληνικής μικροαστικής τάξης βλ. επίσης, Θανάσης Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική», *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, επιμ. Χ. Χατζηιωσήφ, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2000, τομ. Α2, σ. 54.

<sup>12</sup> *Ακρόπολις*, 15.6.1899 και 18.7.1899 και Γ. Άννινος, «Αναμνήσεις νεωτέρων. Το θέατρον “Νεαπόλεως”», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.10.1927, αρ. 51. Είναι ενδεικτικό ότι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πλεονεκτήματά του ήταν ότι το 1901 απέκτησε αρκετά σαλόν φερέμ, τα οποία αποτελούσαν ένα απαραίτητο σκηνογραφικό συμπλήρωμα στις παραστάσεις ασιατικών έργων. Βλ. *Εστία*, 16.5.1901, *Ακρόπολις*, 18.5.1901 και *Νυκτερίς*, 27.5.1901. Κατά το 1902, το θέατρο αύξησε τον αριθμό των σαλόν φερέμ σε δέκα. Βλ. *Νυκτερίς*, 19.5.1902. Εκτός από τις αγορές του θεατρώνη, το θέατρο διέθετε τα σαλόν φερέμ του φροντιστή του Γεωργίου Λαγκαδά, που ήταν από τα πρώτα του ελληνικού θεάτρου. Βλ. Κ. Δαμάσκος, «Η ιστορία των “σαλόν φερέμ”», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.2.1932.

<sup>13</sup> Σύμφωνα με την *Ακρόπολη*, 28.6.1899, το θέατρο Νεαπόλεως είχε γίνει κέντρο της αριστοκρατικής τάξης, παρατήρηση μάλλον υπερβολική. Η *Παλιγγενεσία*, 14.7.1899, κάνει σύγκριση με το κοινό του Τσόχα, το οποίο επίσης παρουσίαζε βουλευαδερικές κωμωδίες και γράφει: «Είς του Τσόχα έγινε η συνάντησις του αί-λάιφ. Αλλά και εις της Νεαπόλεως πηγαίνει καλός [sic] πολύ καλός κόσμος». Συγκριτικά με το κοινό του παναθηναϊκού θεάτρου Τσόχα, όπου εμφανιζόταν ο θίασος του Παντόπουλου, το Νεαπόλεως στην αρχή θεωρούνταν λιγότερο κοσμικό, αλλά με την πάροδο του χρόνου, η κοινωνική σύνθεση της

πλειοψηφίας του εξομοιώθηκε με αυτήν του Τσόχα. Η *Ακρόπολις*, 26.8.1902, σημειώνει, για παράδειγμα, ότι ο καλύτερος κόσμος των Αθηνών τίμησε την παράσταση της *Ζηλιάρας* στην Αλάμπρα, όπου έδινε παραστάσεις ο θίασος του Νεαπόλεως αφότου διώχθηκε από το θεατρώνη Πρώιο.

Σε δημοσίευμα της, η *Ακρόπολις*, 4.9.1902 κάνει ένα γενικό απολογισμό της θεατρικής κίνησης και φτάνει στο σημείο να γράψει ότι το «θέατρο της Αλάμπρας, όπου ο θίασος Λαλαούνη, δουλεύει πολύ καλά. Όλος ο καλός κόσμος πηγαίνει εκεί και εις την Νέαν Σκηνήν. Αλλ’ ο θίασος του Παντόπουλου, καθαρώς Παναθηναϊκός θίασος, συγκεντρώνει κατά εκατοντάδας τους Αθηναίους εις το Βαριετέ». Γίνεται αισθητή, για πρώτη φορά, μια διαφοροποίηση στο κοινό των δύο ανταγωνιστών. Ενώ τονίζεται η καθολικότητα του κοινού του Παντοπούλου δεν γίνονται σχόλια για το «εκλεκτόν» του, όπως συνέβαινε σε προηγούμενα δημοσιεύματα. Συνήθως ήταν το θέατρο του Παντόπουλου που συγκέντρωνε το πιο κοσμικό κοινό του ελληνικού θεάτρου. Το 1902, το κοινό αυτό φαίνεται να ελκύεται περισσότερο από τον πρώην θίασο της Νεαπόλεως και από τη Νέα Σκηνή. Από την άλλη, ο αρθρογράφος ίσως να εξομοίωσε το κοινό της Αλάμπρας με αυτό της Νέας Σκηνης γιατί ήθελε να υποστηρίξει τον αδικημένο θίασο του Λαλαούνη. Βλ. *Ακρόπολις*, 21 και 23.8.1902 και 3.9.1902.

<sup>14</sup> Σύμφωνα με την *Ακρόπολη*, 5.8.1901, το κοινό της «Αί-Λάιφ των Αθηνών» τίμησε την παράσταση της *Μεγαλομανίας* του Σαρντού. Βλ. επίσης, *Ακρόπολις*, 6.6.1902. Αντιπρόσωποι της μεγαλοαστικής τάξης πρέπει να ήταν παρόντες και σε μια άλλη βουλευαδερική κωμωδία του Νεαπόλεως, αυτής του *Α.Β.Γ.Δ!* Βλ. *Ακρόπολις*, 4.7.1902. Εντούτοις, η ίδια εφημερίδα, σε άρθρα των προηγούμενων ετών, επεσήμανε την τάση απομόνωσης της μεγαλοαστικής τάξης. Βλ. *Ακρόπολις*, 8.7.1900, 24.9.1900, 12.5.1901 και 24.7.1901. Η *Εστία*, 19.6.1902, διευκρίνισε ότι το θέατρο Νεαπόλεως, ενώ διατήρησε το λαϊκό χαρακτήρα των θερινών θεάτρων, έγινε το κέντρο της καλύτερης κοινωνίας.



Οι θεατές του Νεαπόλεως ήταν κυρίως εργαζόμενοι των οποίων το εισόδημα ήταν σαφώς μεγαλύτερο από αυτό της εργατικής τάξης και τους επέτρεπε να ξοδέψουν το ποσό των 4-5 δραχμών για τη διασκέδαση της οικογένειάς τους, αλλά δεν τους έδινε τη δυνατότητα να παρευρεθούν στις παραστάσεις των γαλλικών θιάσων του Φαλήρου. Η οικονομική επιφάνεια τους κατά το 1902 σχολιάζεται από τον Α. Ν. Κυρ., ο οποίος πολύ πιθανόν να ήταν ο Αριστείδης Ν. Κυριακός, συγγραφέας του *Έξω φρενών*, στην *Ακρόπολη*, 10.7.1902. Ο αρθρογράφος επιχειρεί να δικαιολογήσει την επιτυχία των «χονδροφαρσών», όπως αποκαλεί τις τολμηρές κωμωδίες που ανέβαζε κατά κόρον ο θιάσος αυτού του θεάτρου, καθώς και του Ευάγγελου Παντόπουλου, και γράφει: «Ο Αθηναίος, ο ταλαίπωρος Αθηναίος, ο μη δυνάμενος να μεταβή εις τα λουτρά, ο μη δυνάμενος να παραθερίση εις το Μαρούσι και την Κηφισσιάν, ο μόλις και μετά βίας κατορθώνων να καταβή έως το Φάληρον [...]. Εις τον Αθηναίον αυτόν φορτώσατε ακόμη την φτώχια, την κατάδιώξιν των δανειστών του, το καταναγκαστικό ρούφημα της σκόνης [...] και θα έχετε το αξιολυπητότερον των όντων, ένα δυστυχή άνθρωπον υποχρεωμένον δι' όλης της ημέρας να παλαίη τον μπιγλιβανικώτερον των αγώνων [...]. Αυτό λοιπόν το ον, το ζυμωμένον με την δυστυχίαν και την θλίψιν και το πένθος [...] δεν είνε θαύμα θαυμάτων και κατόρθωμα κατορθωμάτων αν το κάμετε να γελάση διά μίαν ή δύο ώρας;»

Το ποσοστό συμμετοχής των κατώτερων στρωμάτων δεν γίνεται γνωστό. Δεν πρέπει όμως να ήταν ευκαταφρόνητο, ιδίως τα πρώτα δύο χρόνια, αν λάβουμε υπόψη ότι υπήρχε δυνατότητα εισόδου με 60 λεπτά. Κατά το 1901 και 1902 όμως το εισιτήριο ανατιμήθηκε και η παρουσία των μεσαίων στρωμάτων υπερίσχυσε αυτής των λαϊκών τάξεων.<sup>15</sup> Η διαφοροποίηση της κοινωνικής προέλευσης του κοινού φαίνεται να αποτέλεσε επιδίωξη των ίδιων των επιχειρηματιών του θεάτρου, αφού το μετασκεύαζαν συνεχώς για να του προσδώσουν μια εικόνα πολυτέλειας. Ενδεικτικό της μεταστροφής των προθέσεων τους ήταν το γεγονός ότι τα εγκαίνια του 1899 έγιναν με «ρητινίτην», ενώ αυτά του 1902 με σαμπάνια.<sup>16</sup>

**Το ρεπερτόριο του θεάτρου Νεαπόλεως.** Στο χρονικό διάστημα των τεσσάρων χρόνων από το 1899 ως το 1902, το Νεαπόλεως φιλοξένησε πέντε δραματικούς θιάσους. Οι πιο σημαντικοί ήταν των Γεωργίου Πετρίδη και Γρηγόριου Σταυρόπουλου με πρωταγωνίστρια την Ολυμπία Λαλαούνη το 1899, του Δημοσθένη Αλεξιάδη το 1900, με τον οποίον συνεργάστηκε και πάλι η Λαλαούνη, η «Εταιρεία Ελλήνων Ηθοποιών» με πρωταγωνίστρια την Ευαγγελία Νίκα το 1901 και, τέλος, ένα άλλο σχήμα που έφερε ακριβώς την ίδια ονομασία, αλλά του οποίου θιασάρχης ήταν ο Π. Λαλαούνης και πρωταγωνίστρια η σύζυγός του. Τον Αύγουστο του ίδιου καλοκαιριού, ο θεατρώνης Πρώιος, έκανε έξωση στο θίασο για

<sup>15</sup> Τα λαϊκά θεάματα είχαν εισόδο από 30 έως 60 λεπτά. Τα περισσότερα συνοικιακά δραματικά θέατρα είχαν τιμές εισόδου ανάλογες με αυτές του Νεαπόλεως. Το θέατρο Τσόχα ήταν πιο ακριβό, μια και το εισιτήριο δεύτερης θέσης ήταν 1 δραχμή και της πρώτης 1.50 δραχμές. Πιθανόν, το θέατρο Νεαπόλεως να ανατίμησε τα εισιτήρια στα ίδια επίπεδα το καλοκαίρι του 1902. Βλ. *Παλιγγενεσία*, 12.5.1899, 16.9.1899 και 18.5.1901, *Ακρόπολις*, 27.5.1900, 28.5.1900 και 11.7.1900 και *Εστία*, 18.5.1901. Οι εφημερίδες δεν καταγράφουν την τιμή των εισιτηρίων του θεάτρου το 1902. Η Σκαλτσά, η οποία κάνει σύγκριση των εισιτηρίων διαφόρων θεάτρων, αναφέρει ότι η αριθμημένη θέση στο Νεαπόλεως ανερχόταν στις 1.50-2 δραχμές, στη Νέα Σκηνή 2-3 δραχμές και στο «Αθήναιον» 1-1.50 δραχμές (το «Αθήναιον» βρισκόταν στην Πατησίων και ήταν το πλέον απόκεντρο θέατρο). Οι τιμές αυτές μάλλον αφορούν την περιό-

δο του 1902. Βλ. Σκαλτσά, σ. 607. Ήδη πριν το 1902, όταν ανέβαζε νέα έργα που απαιτούσαν περισσότερα έξοδα, το Νεαπόλεως, σε μερικές περιπτώσεις εξομοίωνε τις τιμές του με αυτές του Τσόχα. Η τιμή εισιτηρίου της παράστασης του *Σαμπινιόλ με το στανιό* το 1901 είχε αυξηθεί κατά μισή δραχμή. Η πρώτη θέση έγινε 1.50 δραχμές και η δεύτερη 1 δραχμή. Βλ. *Νυκτερίς*, 15.7.1901 και *Ακρόπολις*, 13.7.1901. Οι τιμές αυτές βέβαια ήταν πολύ χαμηλές σε σχέση με τα ποσά που πλήρωνε κανείς για να δει τους ξένους θιάσους του Φαλήρου ή του χειμερινού Δημοτικού. Για παράδειγμα το 1899, μια θέση στην πλατεία του Δημοτικού στοιχίζε 5,50 δραχμές και μόνο στο υπερώο μπορούσε να μπει κανείς με 1 δραχμή. Βλ. *Ακρόπολις*, 16.9.1899. Ενδιαφέρον για την κοινωνική διάρθρωση του κοινού ενός ελληνικού θεάτρου είναι ένα άρθρο της *Ακροπόλεως*, 15.8.1899.

<sup>16</sup> *Παλιγγενεσία*, 9.5.1899 και *Ακρόπολις*, 12.5.1902.

να φιλοξενήσει θεάματα ζώων. Ο θιάσος μεταφέρθηκε στο περιβόητο θέατρο Αλάμπρα επί της Πατησίων και κατόρθωσε να παρασύρει μαζί και το κοινό του οδηγώντας σε χρεοκοπία τον Πρώιο.<sup>17</sup>

Κατά τα δύο πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, το ρεπερτόριό του ήταν ανάμεικτο. Περιλάμβανε κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια, μουσικές κωμωδίες και κωμωδίες ηθών, σαιξπηρικές τραγωδίες και μοντέρνα δράματα των Σαρντού και Ίφεν. Το ποσοστό των παραστάσεων βουλευβαρδιέρικης κωμωδίας έφτανε περίπου στο 35% με 38%. Στην καταμέτρηση βέβαια δεν έχουν συμπεριληφθεί οι μονόπρακτες κωμωδίες που, σε αρκετές περιπτώσεις, δεν διέφεραν από τα πολύπρακτα έργα του βουλευβάργου, όπως για παράδειγμα *Το κοκαλλάκι της νυχτερίδος* του Νικόλαου Λάσκαρη.<sup>18</sup>

Οι πιο σημαντικές κωμωδίες της πρώτης περιόδου ήταν *Το διαζύγιον* του Σαρντού (7 παραστάσεις), η γερμανική *Πόλεμος εν ειρήνη* των Μότσερ και Schonthan (5) και η αγγλική φάρσα *Η θεία του Καρόλου* του Τόμας Μπράντον (3).<sup>19</sup> Το καλοκαίρι αυτό παραστάθηκαν μόνο δύο τολμηρές κωμωδίες, *Ο αριθμός 13* του Αλέξανδρου Μπισσών (2) και *Τα απρόοπτα του τηλεφώνου* (4).<sup>20</sup> Η τελευταία κωμωδία, η οποία διασκευάστηκε από έργο που παιζόταν στο θέατρο του Φαλήρου, «μαξιλαρώθηκε» γιατί κρίθηκε ιδιαίτερα ανήθικη. Η αντίδραση του κοινού δεν θα είναι η ίδια δύο χρόνια αργότερα, όταν έργα ανάλογου περιεχομένου θα παριστάνονται στο ίδιο θέατρο. Από την ελληνική παραγωγή ξεχωριστή επιτυχία είχαν τόσο τα *Μαλλιά κουβάρια* του Νικόλαου Λάσκαρη (6) όσο και το *Έξω φρενών* των Ιωάννη Δεληκατερίνη και Αριστείδη Κυριακού (5).<sup>21</sup> Τα *Μαλλιά κουβάρια* είναι ενδεικτικά της αστικής νοοτροπίας που χαρακτήριζε το βουλευβάργο. Στην κωμωδία αυτή ένα θέμα εθνικής σημασίας, όπως το Μακεδονικό, έχει μεταβληθεί σε μια οικογενειακή υπόθεση υποτιθέμενης συζυγικής απιστίας.<sup>22</sup>

Το καλοκαίρι του 1900, στους βουλευβαρδιέρικους τίτλους του περυσινού ρεπερτορίου προστέθηκαν *Οι έρωτες της Κλεοπάτρας* (8) των Μαρκ Μισέλ και Αλφρέ Ντελακούρ, *Η κατεργαριά του Περικλή* (7) του Μπισσών,<sup>23</sup> *Οι φίλοι μας* του Σαρντού (1) και η προκλητική για την εποχή κωμωδία *Ο μπεμπές των Εμίλ Ναζάκ και Αλφρέ Ενεκέν* (3).<sup>24</sup>

Η θεαματική άνοδος της βουλευβαρδιέρικης κωμωδίας συντελέστηκε το καλοκαίρι του 1901, όταν πρωταγωνίστρια του θιάσου έγινε η Ευαγγελία Νίκα. Πάνω από τις μισές παραστάσεις, δηλαδή ποσο-

<sup>17</sup> *Ακρόπολις*, 20, 21, 22 και 26.8.1902. Στους αριθμούς παραστάσεως κάθε έργου κατά το έτος 1902 συμπεριλαμβάνονται, κατ' εξαίρεση, και οι παραστάσεις του θιάσου Νεαπόλεως στην Αλάμπρα. Οι υπόλοιπες, ευκαιριακές, εμφανίσεις των θιάσων του Νεαπόλεως σε άλλα θέατρα δεν έχουν συνυπολογισθεί στα σύνολα των παραστάσεων που παρατίθενται.

<sup>18</sup> Νικόλαος Λάσκαρης, *Το κοκαλλάκι της νυχτερίδας*, κωμωδία εις πράξιν μίαν, παρασταθείσα το πρώτον από της εν Αθήναις σκηνης του θεάτρου των Ποικιλιών την 25 Μαΐου 1900 [δεν δίνονται άλλες πληροφορίες για την έκδοση, η οποία είναι σταχυολογημένη από συλλογή έργων του Θεατρικού Μουσείου]. Το μεγαλύτερο μέρος του βουλευβαρδιέρικου ρεπερτορίου των ελληνικών θιάσων του Νεαπόλεως συνίστατο από μεταφράσεις γαλλικών έργων, αλλά ένα μικρό ποσοστό τίτλων προερχόταν από γερμανικά ή αγγλικά πρωτότυπα. Σημαντική από άποψης αριθμού παραστάσεων ήταν και η ελληνική παρουσία. Κύριοι εκπρόσωποι του ελληνικού βουλευβάργου ήταν ο Νικόλαος Λάσκαρης, ο Ιωάννης Δεληκατερίνης και ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος.

<sup>19</sup> Thomas Brandon, *Η θεία του Καρόλου*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, μετ. Χ. Αννινος, εκδ. Φέξη, Αθήναι 1903.

<sup>20</sup> Το όνομα του συγγραφέα των *Απρόοπτων του τηλεφώνου* δεν γνωστοποιείται. Είχε μεταφρασθεί κατευθείαν από την παράσταση ενός γαλλικού έργου του «Φαλήρου». Το χειρόγραφο της μετάφρασης που φυλάγεται στο Θεατρικό Μουσείο αναγράφει ως μεταφραστή το δικηγόρο Γ. Ν. Διαμαντή.

<sup>21</sup> Το *Έξω φρενών* είναι «φάρσα πλοκής και παρεξηγήσεων, από εκείνας που σε κάνουν να γελάς, όταν επιτύχουν και σε κάνουν να κουράζεσαι όταν αποτύχουν». Βλ. *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 6.8.1199. Εκτενής περιγραφή της πλοκής δίνεται από την *Ακρόπολιν*, 30.7.1899.

Για το σύνολο των παραστάσεων του θεάτρου Νεαπόλεως βλ. τους πίνακες παραστάσεων στο τέλος.

<sup>22</sup> Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Μαλλιά κουβάρια*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, τυπογραφείον της «Εστίας», Αθήναι 1899.

<sup>23</sup> Η ταξινόμηση της *Κατεργαριάς του Περικλή* στην κωμωδία του βουλευβάργου στηρίχθηκε στην περιγραφή του έργου από την *Ακρόπολιν*, 18.7.1900.

<sup>24</sup> Πριν την πρόσληψη της Λαλαούνη, ο θιάσος είχε δώσει 24 παραστάσεις από τις οποίες μόνο έξι ήταν με κωμωδίες βουλευβάργου.

στό περίπου 59,6% είχαν χαρακτήρα βουλεβάρτου [59 στις 99 παραστάσεις]. Οι μισές από αυτές μάλιστα είχαν θέμα την εξωσυζυγική απιστία, όπως *Τα μήλα του γείτονα* του Σαρντού (5), *Ο μακαρίτης Τουπινέλ* του Μπισσών (9), *Ο πολυαγαπημένος Σελιμάρ* των Λαμπίς και Αλφρέ Ντελακούρ (4),<sup>25</sup> *Η πεταλούδα* του Σαρντού (3) και η ιδιαίτερα πετυχημένη κωμωδία *Να το λέμε;* των Λαμπίς και Αλφρέ Ντουρού (8), η οποία πραγματευόταν το ζήτημα του κατά πόσο πρέπει οι φίλοι να πληροφορούν το σύζυγο για τις απιστίες της συζύγου. Σε μερικές άλλες κωμωδίες το τολμηρό ερωτικό στοιχείο ήταν δευτερεύον, όπως για παράδειγμα στο *Σαμπινιόλ με το στανιό* των Φεϊντώ και Μωρίς Ντεβαλιέρ, η οποία σημείωσε τον εκπληκτικό για την εποχή αριθμό των 18 παραστάσεων.<sup>26</sup>

Ο θεατρικός χειμώνας του ίδιου έτους σηματοδεύτηκε από τα εγκαίνια του Βασιλικού Θεάτρου. Ανάμεσα στις πρωταγωνίστριές του ήταν οι δύο κυρίες του Νεαπόλεως, δηλαδή η Ευαγγελία Νίκα και η Ολυμπία Λαλαούνη, οι οποίες είχαν ήδη διακριθεί στον τομέα του βουλεβάρτου. Την πρώτη χρονιά της λειτουργίας του, το θέατρο κράτησε τα προσχήματα και περιόρισε τη βουλεβαρδιέρικη κωμωδία στο ποσοστό του 33,8%. Την επόμενη όμως σαιζόν, 1902-3, το Βασιλικό αναγκάστηκε να ακολουθήσει τις επιταγές των καιρών και να ανεβάσει αυτήν την κατηγορία των έργων στο μισό του συνόλου των παραστάσεων.<sup>27</sup>

Πριν όμως το Βασιλικό κάνει αυτό το τολμηρό άνοιγμα, ήδη από το καλοκαίρι του 1902, ο θίασος του Νεαπόλεως, με πρωταγωνίστρια τη Λαλαούνη, είχε σχεδόν εξειδικευθεί στο βουλεβάρτο και μάλιστα στην τολμηρή κωμωδία. Με βάση τον αριθμό των ταυτισμένων έργων, το ποσοστό της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας ανήλθε στο 66,3%, δηλαδή 61 από 92 παραστάσεις. Πιθανόν το πραγματικό ποσοστό να ήταν 75% καθώς δεν έχει βρεθεί το κείμενο δύο κωμωδιών.<sup>28</sup> Πιο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το 44 με 47% των παραστάσεων περιλάμβανε τολμηρές κωμωδίες, κατά τις οποίες η συζυγική απάτη ήταν είτε ένα συντελεσμένο γεγονός είτε αποτρεπόταν την τελευταία στιγμή. Στην *Κακοκεφαλιά* των Μπισσών και Αντρέ Συλβάν (12), η σύζυγος, επιθυμώντας να εκδικηθεί μια φανταστική απιστία του συζύγου, επιχειρεί να τον απατήσει. Από σύμπτωση όμως λιποθυμά στα χέρια του παρ' ολίγον εραστή και, όταν συνέρχεται, νομίζει ότι αυτός έχει εκμεταλλευτεί την αδυναμία της. Επειδή νιώθει ενοχές προσπαθεί να ωθήσει τον ίδιο της το σύζυγο σε απιστία. Ένας άλλος ήρωας της κωμωδίας αναγκάζεται να μονομαχήσει, όχι για την τιμή της συζύγου του, αλλά για χάρη της ερωμένης του.

**Η βουλεβαρδιέρικη κωμωδία και το κοινό των μεσαίων αστικών στρωμάτων.** Με κωμωδίες όπως *Η κακοκεφαλιά*, *Το νευροκαβαλίκευμα* των Ενεκέν και Ντυβάλ (12),<sup>29</sup> τη *Ζηλιάρα* των Μπισσών και Α-

<sup>25</sup> Σύμφωνα με τον Γρονκο, η κωμωδία γράφηκε σε συνεργασία του Λαμπίς με τον Αλφρέ Ντελακούρ. Βλ. Γρονκο, σ. 80.

<sup>26</sup> Αντίθετα με το θίασο του Νεαπόλεως, αυτός του Τσόχα κράτησε το ποσοστό της κωμωδίας του βουλεβάρτου στα ίδια με την προηγούμενη χρονιά επίπεδα και απέφυγε τα πολύ τολμηρά έργα. Τη χρονιά αυτή ο Παντόπουλος συνεργάστηκε με το Διονύσιο Ταβουλάρη με συνέπεια να αυξηθεί ο αριθμός των μυθιστορηματικών δραμάτων. Η πιο τολμηρή κωμωδία πιθανόν ήταν *Ο σιδηροδρομικός επιθεωρητής* του Μπισσών. Για την κωμωδία αυτή βλ. τη στήλη του Αριστοτέλη Κουρτίδη, «Θεατρική Επιθεώρησης», *Παναθήναια*, τόμ. Β' (1901), σσ. 271-3 και *Ακρόπολις*, 19.5.1900 και 8.6.1901.

<sup>27</sup> Κατά την περίοδο του 1901-2 δόθηκαν από το Βασιλικό 21

παραστάσεις κωμωδίας βουλεβάρτου σε σύνολο 62 παραστάσεων. Βλ τον πίνακα παραστάσεων στη μελέτη του Α. Μ. Ανδρεάδη, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908). Διάλεξις γενομένη εις τον Σύλλογον Παρασόν την 10 Ιανουαρίου 1933*, εν Αθήναις, εκδ. οίκος Δημ. Ν. Τζάκα, Στεφ. Δελαγραμμάτικα και Σια, 1933.

<sup>28</sup> Οι τίτλοι των μη εξετασμένων κωμωδιών είναι *Το ιστορικό σπίτι* του Τουρίκι και *Τραγωδία* του Φάουσεντ, οι οποίες παραστάθηκαν συνολικά 8 φορές. Το πρώτο έργο πιθανόν να είναι το *Château historique* των J. Berr de Turique και Alexandre Bisson.

<sup>29</sup> Οι πληροφορίες για την υπόθεση της κωμωδίας *Το νευροκαβαλίκευμα* αντλούνται από τη *Νυχτερίδα*, 9.6.1902.

ντόλφ Λεκλέρκ (9) και το *A.B.G.A!* του Μπισσών (11), το θέατρο κατάφερε να γεμίζει καθημερινά τα ταμεία του. Αν και το στοιχείο της απιστίας σε αυτά τα έργα ήταν λιγότερο προκλητικό από ό,τι ήταν στις κωμωδίες του περασμένου καλοκαιριού (1901), η δίχως προηγούμενο επιτυχία τους ξεσήκωσε τα πυρά πολλών εφημερίδων. Η κατακραυγή ήταν τέτοια, ώστε αναγκάστηκε να παρέμβει η Αστυνομία ζητώντας από το θιασάρχη είτε να συνοδεύει τον τίτλο των επίμαχων έργων με τη σημείωση ότι «το έργο δεν είναι διά τας δεσποινίδας» είτε να μην ανεβάσει καθόλου τα έργα αυτά.<sup>30</sup> Ο θίασος, στην αρχή, επέλεξε τη δεύτερη λύση, αλλά σύντομα η πλατεία άδειασε. Έτσι τελικά επανέφερε το τολμηρό ρεπερτόριο προσθέτοντας τη δήλωση περί ακαταλληλότητας.<sup>31</sup> Η εξέλιξη αυτή προκάλεσε αγανάκτηση στο δημοσιογραφικό κόσμο. Ο Α. Ν. Κυρ., ο οποίος είχε εξελιχθεί σε έναν από τους πιο ένθερμους πολέμιους των «χονδροφάρσων», όπως χαρακτηρίζαν ορισμένες εφημερίδες τα άσεμνα έργα, όταν έμαθε ότι εξαιτίας της πολεμικής του οι ηθοποιοί κινδύνευαν να μείνουν άνεργοι, εξέφρασε τη λύπη του και έκανε τον εξής απολογισμό στην *Ακρόπολη*, 4.8.1902: «τα αποτελέσματα του προ ημερών εγερωθέντος θορύβου ήσαν εντελώς διαφορετικά, απ' ό,τι εφантаζόμενη και ενώ είδα μετά μεγάλης μου χαράς τον κόσμο να τραπή εις φυγήν προ των ανηθικών έργων, δεν τον είδα όμως και να επανέλθη εις τα από εβδομάδων παιζόμενα ηθικώτατα έργα». Με λίγα λόγια, οι αθηναίοι μικροαστοί και μεσοαστοί, αφότου γεύθηκαν τον απαγορευμένο καρπό του γαλλικού βουλεβάρτου, έβρισκαν πλέον ανούσιο το παλιότερο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων. Εντούτοις, η αποχώρηση τους από τα άσεμνα έργα ήταν μόνο προσωρινή. Στα επόμενα χρόνια, τα έργα αυτά θα κατακλύσουν την αθηναϊκή σκηνή.

Η συσχέτιση του κοινού των στρωμάτων αυτών με το γαλλικό βουλεβάρτο και ιδιαίτερα με την τολμηρή κωμωδία τροποποιεί την επικρατούσα εικόνα της θεατρικής ιστοριογραφίας. Δεν ήταν πλέον μόνο η μεγαλοαστική τάξη που στήριξε τα άσεμνα έργα δυτικής προέλευσης, αλλά και οι ταξικά υποδεέστεροί της, οι οποίοι, κατά παράδοση, θεωρούνταν πιο συντηρητικοί. Οι ιστορικές πηγές υποδεικνύουν ότι από καιρό σε καιρό, κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μικροαστικές οικογένειες σύγκριζαν τόσο στα τολμηρά θεάματα των ξένων θιάσων στα παριλίσσια θέατρα όσο και σε αυτά του θεάτρου Μπούκουρα, όπου συνήθως καταλάμβαναν τον εξώστη.<sup>32</sup> Η μαζική όμως στροφή προς το είδος αυτό των θεαμάτων στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μετατρέπει μια προϋπάρχουσα τάση σε καθιερωμένη πρακτική μιας κοινωνικής ομάδας, όσο κι αν αυτή η πρακτική διακατεχόταν από ενοχές και παλινδρομήσεις.

Δεν μπορεί κανείς να μην παρατηρήσει την αντιφατικότητα των ιδεολογικών επιλογών των μεσαίων αθηναϊκών στρωμάτων της εποχής. Την ίδια περίοδο που στήριζαν τη στροφή του Νεαπόλεως προς το τολμηρό ρεπερτόριο, συμμετείχαν και στα «Ευαγγελιακά», τα οποία, εκτός από σοβινιστικό είχαν και συντηρητικό χαρακτήρα και αντικατόπτριζαν τη σύγκρουση των στρωμάτων αυτών με την ηγετική τάξη.<sup>33</sup> Ενώ οι μικροαστοί της εποχής πολιτικά, οικονομικά και ιδεολογικά αντιτάσσονταν στην μεγαλοαστική τάξη, ταυτόχρονα δεν μπορούσαν να αντισταθούν στις αισθητικές προτιμήσεις και στα μοντέλα συμπεριφοράς αυτής της κοινωνικής ομάδας, ακόμα και όταν αυτά προσέβαλαν τόσο έκδηλα την παραδοσιακή ηθική που ασπάζονταν οι ίδιοι. Δεν ήταν λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι, στις 2 Ιουλίου

<sup>30</sup> *Ακρόπολις*, 7.8.1902. Ανάλογες ήταν και οι επιλογές του Παντόπουλου στο θέατρο Βαριετέ. Ενδεικτικοί είναι οι τίτλοι των έργων *Ερωτοφωλιά* και *Οι ερωτοδουλειές του μπαμπά μου*. Ωστόσο, το έργο που προκάλεσε την κατακραυγή των δημοσιογράφων για την ανηθικότητά του ήταν *Το παιδί του Κασκαρίκα*. Σε γενικές γραμμές, ο Παντόπουλος δέχθηκε λιγότερες ε-

πιθέσεις από το Λαλαϊνή για τις επιλογές του. Βλ. *Αστύ*, 9.7.1902 και *Ακρόπολις*, 10.7.1902.

<sup>31</sup> *Ακρόπολις*, ό.π. και *Αστύ*, 9, 15, 25.7 και 9, 13.8.1902.

<sup>32</sup> «Η ηθική των θεάτρων», *Αστύ*, 8.7.1902.

<sup>33</sup> Μποχώτης, ό.π., σσ. 53-55.

1902, η στήλη θεαμάτων της *Ακροπόλεως*, τόλμησε να σημειώσει ότι: «Απόψε κατ' απαίτησιν πολλών οικογενειών εκ Πειραιώς επαναλαμβάνεται δι' ογδόην φοράν η χαριτωμένη κωμωδία "Η Κακοκεφαλιά"», ενώ, μερικές βδομάδες αργότερα, στις 4 Αυγούστου, ο Α. Ν. Κυρ. θα επιδοκιμάσει, στην ίδια εφημερίδα, την απόφαση του κοινού να εγκαταλείψει τις άσεμνες παραστάσεις. Παρά την προσωρινή φυγή του όμως, το κοινό επανήλθε δριμύτερο στο τέλος του μήνα για να γεμίσει ασφυκτικά την Αλάμπρα στην παράσταση της *Ζηλιάρας* (*Ακρόπολις*, 26.8.1902).

Για την κατανόηση αυτής της ιδεολογικής ασυνέπειας θα πρέπει να ληφθούν υπόψη ορισμένες παράλληλες εξελίξεις στο εθνικό και κοινωνικό επίπεδο. Οι ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές των μεσαίων στρωμάτων συνδέονταν τόσο με το ζήτημα της οικειοποίησης δυτικών προτύπων και τον πόθο τους για κοινωνική άνοδο, όσο και με το φόβο ότι τα πρότυπα αυτά απειλούσαν βασικές παραδοσιακές αξίες της ελληνικής κοινωνίας, όπως αυτή του γάμου και της γυναικείας αγνότητας. Από την άλλη πλευρά, η αυστηρή συμμόρφωση σε αυτές τις παραδοσιακές αξίες καθιστούσε, από ψυχολογικής άποψης, όλο και πιο σαγηνευτικά τα σεξουαλικά υπονοούμενα που περιείχαν οι κωμωδίες.<sup>34</sup> Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και ο μεγαλοϊδεατισμός της περιόδου, ο οποίος αποτελούσε ένα κοινό ιδεολογικό φίλτρο για διαφορετικές κοινωνικές πρακτικές.

Στην επιχειρηματολογία τους οι περισσότεροι επικριτές των άσεμων έργων συνδύαζαν την ηθικολογία με τον εθνικισμό, αφήνοντας επίσης να διαφανεί και το στοιχείο της ταξικής συνείδησής τους. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο ανώνυμος αρθρογράφος της *Ακροπόλεως*, 9.12.1901, που εξαπέλυσε δριμεία επίθεση κατά της επιτροπής του Βασιλικού Θεάτρου για το ρεπερτόριο των «χονδροφαρσών» των Λαμπίς και Αλεβύ και για τις άσεμνες παραστάσεις της Γαβριέλας Ρεζάν στην Αθήνα. Στο άρθρο του κατόρθωσε να συσχετίσει τον πιθηκισμό των δυτικών αξιών από τους «Φραγκολεβαντίνοους» μεγαλοαστούς και τους μεσοαστούς μιμητές τους με τη διαφθορά των ελληνικών ηθών και της οικογένειας. Η επίθεση του παρέσυρε και τα θερινά θέατρα της Αθήνας, τα οποία είχαν ήδη καθιερώσει το τολμηρό ρεπερτόριο και στα οποία σύχναζε η «πολυκέφαλος» μεσαία τάξη. Κατά τη γνώμη του, η τάξη αυτή αποτελούσε το συνεκτικό δεσμό της ελληνικής κοινωνίας και έπρεπε να προστατευθεί από τα «βανασουρηγήματα» που παρακολουθούσε η ανώτερη κοινωνική τάξη.<sup>35</sup>

Με ανάλογο τρόπο, ένας από τους πλέον νηφάλιους αναλυτές της περιόδου, ο Παύλος Νιρβάνας, μπορεί να ειρωνευόταν, σε ένα άρθρο του στο *Άστυ*, 9.7.1902, την τάση των συγχρόνων του προς την κινδυνολογία, έμμεσα όμως φοβόταν και ο ίδιος την ηθική διάβρωση μιας μερίδας των ομοεθνών του από τα ξενόφερτα είδη διασκέδασης. Παραδεχόταν ότι η εισβολή τους στην Αθήνα αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος του «πολιτισμού», καθώς «τα καλά και τα κακά του πολιτισμού» «δυστυχώς ... συμβαδίζουν από μίαν μοιραϊαν ανάγκην». Πίστευε, επίσης, ότι ένα τολμηρό θέαμα δεν ήταν αυτό καθ' αυτό ανήθικο. Όταν όμως επιχειρεί να προσδιορίσει την έννοια της ανηθικότητας, γίνεται φανερό ότι οι ι-

<sup>34</sup> Η προειδοποίηση ότι «απόψε το θέαμα δεν είναι δια δεσποινίδας», σύμφωνα με την *Ακρόπολις*, 9.12.1901, προκαλούσε «γαργαλιστικώς» «όλας τας εγγάμους», ενώ, κατά το *Άστυ*, 25.7.1902, ήταν «αχρεία κερδοσκοπική εφεύρεσις [...], είδος τι πέπλου διαφανούς, όστις αντί ν' αποκρύπτει τη γυμνότητα συντελεί μάλλον εις την έξαψιν της επιθυμίας».

<sup>35</sup> Την ηθική με την εθνική παρακμή ταύτιζε και μια επιστολή που δημοσιεύθηκε στο *Άστυ*, 19.8.1902 και υπογράφεται από έναν αναγνώστη «εκ της δούλης Ελλάδος». Κατά τη γνώμη του

έλληνα ομογενή, η αποχαίνωση που επέφεραν τα ανήθικα θεατρικά έργα ταπεινώνε το φρόνημα των θεατών και τους καθιστούσε ανίκανους για υψηλόφωνα και γενναία έργα. Το θέατρο όφειλε να διαμορφώνει Έλληνες ικανούς να πραγματώσουν το εθνικό ιδεώδες της απελευθέρωσης των υπόδουλων Ελλήνων. Ανάλογη ήταν και η δυτικοφοβία του Σ. Ζ-φίδη σε ένα άρθρο του στην *Παλιγγενεσία*, 15.7.1999, όπου σχολίαζε την παράσταση του δράματος *Σδόμο και Γόμορα* του Έρμαν Σούδερμαν στο θέατρο Τσόχα.

δέες του δεν διέφεραν ουσιαστικά από αυτές των συγχρόνων του: ένα θέαμα καθίσταται επιλήψιμο μόνο όταν απευθύνεται σε ακατάλληλο κοινό, δηλαδή σε γυναίκες.

Κατά τη γνώμη των αρθρογράφων, η εισαγωγή του ευρωπαϊκού ρεπερτορίου συνιστούσε απειλή για την εθνική ακεραιότητα των Ελλήνων, γιατί διέφθειρε τις συζύγους και τις θυγατέρες κι έτσι έθετε σε κίνδυνο το θεσμό της οικογένειας ο οποίος, με τη σειρά του, αποτελούσε το θεμέλιο λίθο του έθνους.<sup>36</sup> Οι γυναίκες, και ιδιαίτερα αυτές της μεσαίας τάξης, ενσάρκωναν τον ηθικό θεματοφύλακα της οικογένειας και κατ' επέκταση ολόκληρου του έθνους. Για το Σ. Ζ-φίδη, *Παλιγγενεσία*, 15.7.1899, η «φορά» που ακολουθούσε το έθνος, αν και δεν ήταν ακόμη ακατάσχετη, οδηγούσε προς τον εκφυλισμό. Οι νεότεροι Έλληνες αποτελούσαν «νάνους υιούς των γιγάντων πατέρων». Αντίθετα η Ελληνίδα «καθ' εκάστην από του πολέμου και εντεύθεν αποδεικνύεται» «το υγιέστερον μέρος του ημετέρου έθνους». Με άλλα λόγια, η δική της ηθική κατάπτωση θα σήμανε τον έσχατο ξεπεσμό ολόκληρου του έθνους. Είναι ευνόητο, λοιπόν, πώς αυτός ο αδύναμος στυλοβάτης της τιμής και της κοινωνίας θα έπρεπε να αποκλεισθεί από τα εκφυλισμένα θεάματα των ανδρών.<sup>37</sup>

Καθίσταται εμφανές ότι ο δημοσιογραφικός λόγος της περιόδου πρόβαλε μια ηθικής βάσης διαβάθμιση του κοινού. Η διαβάθμιση αυτή δεν ήταν απόλυτη. Όταν οι αρθρογράφοι μετέφεραν τις απόψεις των συγκαιρινών τους, άφηναν να εννοηθεί ότι για τους θεατρώνες και την αστυνομία η κοινωνική ομάδα που θεωρούνταν, από ηθικής άποψης, ως η πιο ευάλωτη ήταν οι ανύπαντρες γυναίκες.<sup>38</sup> Για την πλειοψηφία των ίδιων όμως ήταν το γυναικείο φύλο στο σύνολο του που έπρεπε να προστατευθεί. Στη βάση αυτής της κλίμακας κινδύνου βρισκόταν το ανδρικό φύλο, αν και εκεί παρουσιάζονταν ορισμένες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους έγγαμους και στους άγαμους.<sup>39</sup> Η μεροληπτική αυτή εστίαση της κριτικής στη διαφύλαξη της γυναικείας αγνότητας, στην πραγματικότητα, αποκαλύπτει την ύπαρξη ενός διπλού κώδικα αξιών. Η πιο αδύναμη ομάδα, αυτή του γυναικείου φύλου, επωμιζόταν τα πλέον δυσβάστακτα βάρη, καθώς η ηθική καθαρότητα του κοινωνικού συνόλου είχε εναποτεθεί στους ώμους της. Αντίθετα, οι άνδρες μπορούσαν να σκανδαλίζονται ανεμπόδιστα με τα σεξουαλικά υπονοούμενα των τολμηρών κωμωδιών του βουλευάρτου ή με τους άσεμνους χορούς και τα άσματα της Αλάμπρας χωρίς να θέτουν σε κίνδυνο την ηθική υγεία του έθνους ή της τάξης τους.

Το στοιχείο που εντυπωσιάζει ιδιαίτερα είναι το γεγονός ότι οι διανοούμενοι της εποχής αγνοούσαν ή αδιαφορούσαν για την αντίφαση που δημιουργούσε η διπλή οριοθέτηση της έννοιας του ηθικά σωστού. Από το σύνολο των δημοσιευμάτων που έχουν μελετηθεί για την περίοδο 1899-1902, μόνο ο ανώνυμος αρθρογράφος του *Άστεως*, 25.7.1901 και 9.8.1902, διέκρινε την παραδοξότητα των επικρατούντων ηθικών κανόνων. Δεν ήταν έτσι περίεργο που ο Π. Νιρβάνας είχε διαμορφώσει, με τόση ειλικρίνεια, μια ερμηνεία του ηθικά αποδεκτού θεάματος βασισμένος στο είδος του κοινού που το παρακολουθούσε και όχι στην ποιότητα του ίδιου του θεάματος.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αφορούν ένα περιορισμένο χρονολογικά και τοπικά τμήμα της αθηναϊκής σκηνής. Εντούτοις, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως βοηθητικές στην προσπάθεια διαμόρφω-

<sup>36</sup> Για τον κίνδυνο διαφθοράς των γυναικών βλ. *Ακρόπολις*, 19.8.1899, 6.6.1902 (άρθρο του Γ. Κ. Πωπ), *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 27.8.1899 (ανταπόκριση του *Ηρώδου του Αττικού*), *Άστυ*, 27.8.1899 και 9.8.1902.

<sup>37</sup> *Ακρόπολις*, 9.12.1899, *Άστυ*, 8.7.1902 και άρθρο του Παύλου Νιρβάνα στην ίδια εφημερίδα, 9.7.1902.

<sup>38</sup> *Άστυ*, 25.7.1902 και *Ακρόπολις*, 4.8.1902.

<sup>39</sup> «Εις μίαν πρωτεύουσαν, ως αι Αθήναι, υπάρχουν οι άγαμοι και τα γεροντοπαλήμαρα, υπάρχουν οι ξένοι, κυρίως οι ξένοι, οι οποίοι δεν έρχονται [...] να ακούωσιν από σκηνής την Χρηστομάθειαν ή τον Γεροστάθην», αλλά, σύμφωνα με τα προηγούμενα σχόλια του αρθρογράφου, τις μουσικές παραστάσεις της Αλάμπρας. Βλ. *Άστυ*, 8.7.1902.

σης ενός πιο εμπεριστατωμένου πλαισίου ερμηνείας του ιδεολογικού μοντέλου που σταδιακά υιοθετούσε η μεσαία και κατώτερη αστική τάξη της πρωτεύουσας. Η ασυνέπεια των επιλογών της τελευταίας και η αντιφατικότητα των ηθικών αξιών που προβάλλαν οι διανοούμενοι της πιθανόν να ήταν αντανάκλαση εγγενών αντιθέσεων της ιδεολογίας της.

Στο βαθμό που το παρόν ερευνητικό υλικό μας επιτρέπει να εξάγουμε κάποια πρωτογενή συμπεράσματα, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι η επικέντρωση του δημόσιου διαλόγου σε αξίες που ήταν ήδη καθιερωμένες, όπως αυτή της γυναικείας αγνότητας, υποδηλώνει μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού τους μέσα σε νέα πλαίσια. Αντιμέτωποι με την εισβολή ξενόφερτων τολμηρών θεαμάτων, οι αστοί διανοούμενοι προτείνουν μια πιο αυστηρή οριοθέτηση του κοινωνικού χώρου σε ιδιωτική, δηλαδή γυναικεία και σε δημόσια, δηλαδή ανδρική σφαίρα.<sup>40</sup> Στην πιο ευδιάκριτη αυτή χωροθέτηση της ανθρώπινης δραστηριότητας, η ιδιωτική σφαίρα του σπιτιού ήταν η περιοχή στην οποία ο άνδρας θα έβρισκε ανάπαυση από τον εξοντωτικό ρυθμό της ανταγωνιστικής δημόσιας ζωής.<sup>41</sup> Σύμφωνα με την Ελένη Βαρίκα, στις γυναίκες ανατέθηκε η ευθύνη «να μεταμορφώσουν το σπίτι σε “λυτρωτικό αντιστάθμισμα” του δημόσιου χώρου». Το νέο οικιακό ιδεώδες, το οποίο κατά την περίοδο αυτή συμπληρώθηκε από την εξιδανίκευση της μητρότητας, «επέτρεπε την οργανική ένταξη των γυναικών στη μετεπαναστατική κοινωνία της πόλης. Η προαγωγή τους σε ηθικούς στυλοβάτες του σπιτιού, της οικογένειας και του έθνους τους απέδιδε έναν κοινωνικά αποδεκτό ρόλο, μια κοινωνική χρησιμότητα εμφανή και [...] τέλος μια αναγνωρισμένη ηθική αξία κοινωνικά».<sup>42</sup> Μια τέτοια προαγωγή βέβαια στηριζόταν σε αντιφάσεις. Η θεωρητικά αδύναμη γυναίκα αναλάμβανε το ρόλο του θεματοφύλακα των αξιών. Επόμενο λοιπόν ήταν να διαμορφωθεί ένα πιο αυστηρό ηθικό πρότυπο συμπεριφοράς για τις γυναίκες, το οποίο θα τις απέκλειε από κάθε εστία διαφθοράς. Μια τέτοια εστία ήταν και το θέατρο, όταν αυτό παρίστανε τολμηρές κωμωδίες.

Οι αμφισβησίες που χαρακτηρίζαν το διπολισμό του αστικού χώρου αναδεικνύονταν σε πολλές πλευρές του θεατρικού γεγονότος. Ενώ οι γυναίκες έπρεπε να αποκλεισθούν από τη θέαση της τολμηρότερης βουλευβαρδιερίκης κωμωδίας στο όνομα της ηθικής σωτηρίας της κοινωνίας, ήταν αυτές οι ίδιες που αποτελούσαν τον πόλο έλξης του είδους αυτού των παραστάσεων. Καθώς η θελκτική προκλητικότητα του θέματος της απιστίας πήγαζε από το γεγονός ότι σε αυτήν εμπλεκόταν μια γυναίκα, είτε σαν θύμα είτε σαν δράστης της απιστίας, κεντρικός μοχλός των έργων γινόταν η πρωταγωνίστρια. Ο αναμφισβήτητος ρόλος των πρωταγωνιστριών φαίνεται από το ενδιαφέρον των σχολιαστών για τις δύο δημοφιλείς κυρίες του ελληνικού θεάτρου της εποχής, την Ολυμπία Λαλαούνη και την Ευαγγελία Νίκα.<sup>43</sup>

Η υποδοχή της κωμωδίας του βουλευβαρδίου αποτέλεσε μέρος της γενικότερης διαδικασίας μεταφοράς δυτικών προτύπων συμπεριφοράς και αξιών, με συνέπεια να σημαδευτεί από τις ηθικές και πολιτισμικές συγκρούσεις που συνόδευαν τη διαδικασία αυτή. Η γοητεία του παρισινού τρόπου ζωής, τελικά, επισκίασε τις όποιες ενοχές προξενούσε η αποδοχή του προσδίδοντα, ταυτόχρονα, στο φαινόμενο έναν αντιφατικό χαρακτήρα.

<sup>40</sup> Για το διαχωρισμό του κοινωνικού χώρου σε ιδιωτική και δημόσια σφαίρα από την αστική τάξη της δυτικής Ευρώπης, βλ. Jürgen Habermas, *The structural transformation of the public sphere*, translated by Thomas Burger, Polity Press and Blackwell Publishers, Cambridge and Oxford 1992.

<sup>41</sup> Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Κατάρτι, Αθήνα

1996, σσ. 102-7. Ανάλογες αντιλήψεις για τη φθοροποιό δύναμη της μοντέρνας δημόσιας ζωής εξέφραζε το ανώνυμο άρθρο της *Ακρόπολης*, 9.12.1901 και, έμμεσα, ο Α. Ν. Κυρ. στην *Ακρόπολη*, 10.7.1902.

<sup>42</sup> Βαρίκα, σ. 115.

<sup>43</sup> Ο όγκος των δημοσιευμάτων για τις δύο ηθοποιούς είναι αρκετά μεγάλος για να παρατεθεί εδώ. Βλ. ενδεικτικά, *Ακρόπο-*

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ «ΝΕΑΠΟΛΕΩΣ» ΚΑΤΑ ΕΤΟΣ

1899 ΘΙΑΣΟΣ ΛΟΥΛΟΥΔΑΚΗ - ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ Μάιος 1899

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΑΡ/ΣΕΩΝ	ΣΥΝ. ΠΑΡ.
Δραματικά ειδύλλια	3	
Κωμειδύλλια	2	
Κωμωδίες	1	
Μυθιστορηματικά δράματα	3	
Αχαρακτήριστα	1 (Τρελλή)	10

ΘΙΑΣΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ- ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ 27/5 - 26/9/1899

Παραστάσεις θιάσου κατά είδοςΠαραστάσεις κωμωδιών βουλεβάργου

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	ΑΡΙΘ ΠΑΡ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΠΑΡ.	ΑΡΙΘ.	%
Αστικά δράματα	6	<i>Τα απρόοπτα του τηλεφώνου</i> <sup>*44</sup>	Γ. Ν. Διαμαντής (μετ.)	4	
Αχαρακτήριστα		<i>Αριθμός 13*</i>	Αλέξανδρος Μπισσών	2	
[ <i>Μικρούλα</i> , Ι. Δεληκατερίνη]	1	<i>Το διαζύγιον*</i>	Βικτώρ Σαρντού	7	
Δραματικά ειδύλλια	6	<i>Έξω φρενών**45</i>	Ιωάννης Δεληκατερίνης		
Επιθεώρηση	1		Αριστείδης Κυριακός	5	
Κωμειδύλλια	13	<i>Η θεία του Καρόλου</i>	Τόμας Μπράντον	3	
Κωμωδίες	11	<i>Μαλλιά κουβάρια</i>	Νικόλαος Λάσκαρης	6	
Κωμωδίες βουλεβάργου	36	<i>Πόλεμος εν Ειρήνη*</i>	Μόξερ - Schonthan	5	
Μονόπρακτες κωμωδίες	8	<i>Τα τριανταφυλλιά ντόμινα*</i>	Αλφρέντ Ντελακούρ		
Μυθιστορηματικά δράματα	17		Αλφρέντ Ενεκέν	4	
Τραγωδίες	3				
<b>Σύνολο παραστάσεων έτους</b>	<b>102</b>	<b>Σύνολο παραστάσεων</b>		<b>36</b>	<b>35,3</b>

λις, 15.6, 18.7, 1899, 26.6.1900, 1.7, 26.8.1901, 26.5.1902 για την Ολυμπία Λαλαούνη και *Ακρόπολις*, 20.7.1899, 29.9.1900, 20.6, 10.9.1901, 3.9.1902, *Νυχτερίς*, 10, 24.6, 5.8, 16.9.1901, *Εστία*, 30.8, 9.9.1901 και 2.3.1902. Η Νίκα πέθανε στις 1.3.1902.

<sup>44</sup> Η ταξινόμηση των κωμωδιών με αυτή την ένδειξη βασίστηκε

στη μελέτη των χειρόγραφων μεταφράσεών τους στο Θεατρικό Μουσείο.

<sup>45</sup> Η ταξινόμηση των κωμωδιών με αυτήν την ένδειξη βασίστηκε στις πληροφορίες που δίνονται από τον τύπο της εποχής.



1900 ΘΙΑΣΟΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΑΛΕΞΙΑΔΗ

25/5-27/6/1900

Παραστάσεις θιάσου κατά είδος

Παραστάσεις κωμωδιών βουλευάρτου

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	ΑΡΙΘ ΠΑΡ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΠΑΡ.	ΑΡΙΘ.	%
Δράματα	3	<i>Μαλλιά κουβάρια</i>	Νικόλαος Λάσκαρης	5	
Αχαρκτήριστα [ <i>Άτιμοι και Ένσαρκον άγαλμα</i> ]	2	<i>Οι φίλοι μας</i>			
Δραματικά ειδύλλια	1	[ <i>Ποιους βάζουμε στα σπήτια μας</i> ]*	Βικτώρ Σαρντού	1	
Κωμειδύλλια	3	<b>Σύνολο παραστάσεων</b>		<b>6</b>	<b>25</b>
Κωμωδίες	1				
Κωμωδίες βουλευάρτου	6				
Μονόπρακτες κωμωδίες	2				
Μυθιστορηματικά δράματα	6				
<b>Σύνολο παραστάσεων</b>	<b>24</b>				

1900 ΘΙΑΣΟΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΑΛΕΞΙΑΔΗ

28/6-7/10/1900

(με το ζεύγος Π. και Ολυμπίας Λαλαούνη)

Παραστάσεις θιάσου κατά είδος

Παραστάσεις κωμωδιών βουλευάρτου

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	ΑΡΙΘ ΠΑΡ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΠΑΡ.	ΑΡΙΘ.	%
Δράματα	7	Ο αριθμός 13*	Αλέξανδρος Μπισσών	2	
Αχαρκτήριστα [ <i>Μικρούλα</i> ]	1	Το διαζύγιον*	Βικτώρ Σαρντού	4	
Μουσικές κωμωδίες	4	Οι έρωτες της Κλεοπάτρας*	Μαρκ Μισέλ		
Δραματικά ειδύλλια	1		Αλφρέ Ντελακούρ	8	
Κωμειδύλλια	4	Η κατεργαριά του Περικλή**	Αλέξανδρος Μπισσών	7	
Κωμωδίες	3	Μαλλιά κουβάρια	Νικόλαος Λάσκαρης	2	
Κωμωδίες βουλευάρτου	27	Ο μπεμπές*	Αντρέ Ενεκέν	3	
Μονόπρακτες και δίπρακτες κωμωδίες	13		Νεοκλής Ναζάκ		
Μυθιστορηματικά δράματα	7	Οι φίλοι μας* [ <i>Ποιους βάζουμε στα σπήτια μας</i> ]*	Βικτώρ Σαρντού		
Τραγωδίες	6			1	
<b>Σύνολο παραστάσεων</b>	<b>73</b>	<b>Σύνολο παραστάσεων</b>		<b>27</b>	<b>36,9</b>

## 1901 ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ – Αντώνιου Νίκα 27/5 - 26/9/1901

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	ΑΡΙΘ ΠΑΡ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΠΑΡ.	ΑΡΙΘ. ΠΑΡ.	%
Αχαρακτήριστα [ <i>Άρτεμις δε Λυς και Κόμησσα Ρωμάνη</i> ]	8	Ο κόσμος που στεναχωριούνται	Εδουάρδος Pailleron	3	
Δράματα	14	Ο μακαρίτης Τουπινέλ*	Αλέξανδρος Μπισσών	9	
Δραματικά ειδύλλια	2	Η μεγαλομανία**	Βικτώρ Σαρντού	3	
Κωμειδύλλια	3	Τα μήλα του γείτονα**	Βικτώρ Σαρντού	5	
Κωμωδίες	1	Να το λέμε;*	Ευγένιος Λαμπίς		
Κωμωδίες βουλεβάρτου	59	Η πεταλούδα*	Αλφρέ Ντουρϋ	8	
Μυθιστορηματικά δράματα	4	Η πεταλούδα*	Βικτώρ Σαρντού	3	
Τραγωδίες	8	Ποιους βάζουμε στα σπίτια μας* [Οι φίλοι μας]	Βικτώρ Σαρντού	3	
<b>Σύνολο παραστάσεων</b>	<b>99</b>	Ο πολυλαγητημένος Σελιμάρ*	Ευγένιος Λαμπίς		
		Σαμπινιόλ με το στανιό*	[Αλφρέ Ντελακούρ]	4	
			Ζώρζ Φεϋντώ		
			Μωρίς Ντεβαλιέρ	18	
		Ο σιδηροδρομικός επιθεωρητής**	Αλέξανδρος Μπισσών	3	
		<b>Σύνολο παραστάσεων</b>		<b>59</b>	<b>59,9</b>

## 1902 ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ – Π. Λαλαούνη – Θέατρα Νεαπόλεως και Αλάμπρα

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	ΑΡΙΘ ΠΑΡ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΠΑΡ.	ΑΡΙΘ. ΠΑΡ.	%
Αχαρακτήριστα [ <i>Τραγωδία και Ιστορικό σπίτι</i> ]	8	A.B.Γ.Δ.*	Αλέξανδρος Μπισσών	11	
Δράματα	6	Το διαζύγιον*	Βικτώρ Σαρντού	2	
Δραματικά ειδύλλια	1	Οι έρωτες της Κλεοπάτρας*	Μάρκ Μισέλ		
Κωμειδύλλια	11	Ο ευτυχέστερος των τριών*	Αλφρέ Ντελακούρ	3	
Κωμωδίες βουλεβάρτου	61		Ευγένιος Λαμπίς		
Μυθιστορηματικά δράματα	1	Η ζηλιάρα*	Ζώρζ Φεϋντώ	2	
Παραμυθοδράματα	4	Η πεταλούδα*	Αλέξανδρος Μπισσών	9	
<b>Σύνολο παραστάσεων</b>	<b>92</b>	Η κακοκεφαλιά*	Βικτώρ Σαρντού	1	
		Μαλλιά κουβάρια	Αλέξανδρος Μπισσών	12	
		Η μικρά Μαρκεσία**	Νικόλαος Λάσκαρης	2	
		Το νευροκαβαλίκευμα**	Ανρί Μειλάκ		
			Λουδοβίκος Αλεβϋ	2	
		Νιόβη*	Αντρέ Ενεκέν		
		Σαμπινιόλ με το στανιό*	Ντυβάλ	10	
			Harry Paulton	2	
			Ζώρζ Φεϋντώ		
			Μωρίς Ντεβαλιέρ	5	
		<b>Σύνολο παραστάσεων</b>		<b>61</b>	<b>66,3</b>

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ  
ΤΟ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ  
ΤΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός προσέγγισε τον αρχαίο πολιτισμό μέσα από ευρωπαϊκά φίλτρα, κάτι που, αναπόφευκτα, οδήγησε στην αισθητική υποτίμηση της Αττικής Κωμωδίας.<sup>1</sup> Με αφετηρία την διαφωτισμική έννοια της προόδου αλλά με βάση την νεοκλασική θεωρία και με πρότυπο τον Μολιέρο, θεωρήθηκε ότι από τις προθέσεις του Αριστοφάνη έλειπε ο διδακτισμός και περίσσευε η επιθυμία του να αποσπάσει το γέλιο του κοινού με μέσα που παραβίαζαν τον βασικό κανόνα της δραματουργικής τέχνης: την «ευπρέπεια».<sup>2</sup> Τα έργα του «χαριέστατου βωμολόχου» της αρχαιότητας θεωρήθηκαν ακατάλληλα για την καλλιέργεια της «αστειότητας» και, συνεπώς, ακατάλληλα για την καλλιέργεια του αστικού ήθους των νεότερων Ελλήνων.<sup>3</sup> «Άστν θέλει να εἴπῃ πόλις» διαπίστωνε ευλογοφανώς ο Κοραΐς. «Άλλο λοιπόν κυρίως δεν σημαίνει το αστειεύομαι, παρά το μιμούμαι τους αστείους, ἴγουν τους κατοικούντας στα άσπῃ».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Για τον χαρακτήρα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και το ζήτημα της κωμωδίας βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογίου Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Παράρτημα Επιστημονικού Δελτίου *Παράβασις*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 81-88 και *Από τον Νείλον 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*, Τόμος Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...* (1828-1875), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 230-247.

<sup>2</sup> Η ονομαστική σάτιρα, η έλλειψη διδακτικού στόχου, η αισχρολογία, η παραβίαση της αληθοφάνειας και οι άλλες «ατέλειες» της Αττικής Κωμωδίας αποδόθηκαν στην έλλειψη όλων αυτών που ο γαλλικός πολιτισμός εξέφραζε με τη λέξη «bienséance». Με κριτήριο την «bienséance» ο Αριστοφάνης χαρακτηρίστηκε «βωμολόχος» και η Αρχαία κωμωδία ταυτίστηκε με το είδος της «Φορτικής κωμωδίας (Γαλλιστί Farce)». Βλ. *Αδαμαντίου Κοραΐ, Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Β΄, Πρόλογος Εμμ. Ν. Φραγκίσκος, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1988, σσ. 158-160, 336-337 και τόμος Γ΄, Πρόλογος Λουκία Δρούλια, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1990, σσ. 37-39. «Δραματοποιάς Μέρος Β΄. Περί Κωμωδίας», *Γραμματικών ή εγκυκλίων*

*παιδευμάτων βιβλία Δ*. Συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης και πρώτου ιεροκήρυκος των εκκλησιών αυτής. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εκ της τυπογραφίας του Ιωάν. Βαρθ. Τζβεκίου, 1917, σσ. 407-445.

<sup>3</sup> Ο Κοραΐς, αν και δεν θεωρούσε την τέρψη ως πρωταρχικό στόχο της κωμωδίας, έδινε ιδιαίτερη σημασία στο γέλιο ως σημείο ημερώσεως και πολιτισμού και θεωρούσε την εκπαίδευση «εις τας αληθείς αιτίας και πηγάς του γέλωτος» μέσον για τη βελτίωση των αγροίκων ηθών. Οι νεότεροι Έλληνες έπρεπε να μάθουν να διακρίνουν σε «τι διαφέρει η αστειότης των πεπαιδευμένων ανθρώπων από την βωμολοχίαν των αγροίκων». Βλ. *ό.π.* και Δημήτρης Σπάθης, «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού», *Ζητήματα ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1994, σσ. 191-201.

<sup>4</sup> Βλ. *Αδαμαντίου Κοραΐ, Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Β΄, Πρόλογος Εμμ. Ν. Φραγκίσκος, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1988, σ. 158. Βλ. ακόμη: «Η κατάκτηση της αρχαίας ελληνικής ιστορίας από τον ελληνισμό κατά τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα με τη διαμεσολάβηση της Δύσης» στο: Δημήτρης Ι. Κυριτάτας, «Κατακτώντας την αρχαιότητα. Ιστοριογραφικές διαδρομές», ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2002, σσ. 91-131. «Ο σχηματισμός της αστικής Αθήνας: Δοκίμιο ιστοριογραφίας 1750-1850 (σε συνεργασία με τη Νικόλ Λορώ)» στο: Pierre Vidal-Naquet,

Οι παραπάνω απόψεις ρίζωσαν στην ελληνική σκέψη και, τον εικοστό αιώνα, καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τόσο τον αποκλεισμό όσο και την ενσωμάτωση της Αρχαίας Κωμωδίας στην αστική ψυχαγωγία. Γιατί μπορεί, βέβαια, ο Αριστοφάνης να θεωρήθηκε ακατάλληλος για να συμβάλει στην καλλιέργεια του αστικού ήθους των «απογόνων» του, εκείνοι όμως έκαναν ό,τι μπορούσαν για να προσδώσουν, τόσο στον ίδιο όσο και στους ήρωές του, αστική ταυτότητα, γούστο και ήθος. Η ανακοίνωση αυτή επιδιώκει, με οδηγό κυρίως τις παραστάσεις της *Λυσιστράτης*, να χαρτογραφήσει, κατ' ανάγκη σχηματικά, την πορεία που οδήγησε σε μια σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας οριοθετημένη από την αισθητική που καλλιέργησε το γαλλικό Βουλευβάρο. Οι παραστάσεις του συγκεκριμένου θεατρικού είδους αποτέλεσαν για τη νεοελληνική κοινωνία πρότυπο αλλά και καθρέφτη της εξέλιξης του αστικού γούστου και ήθους.

Οι πρώτες προσπάθειες επαναπροσέγγισης της Αττικής Κωμωδίας κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα συνδέονται με το Ρομαντικό κίνημα. Μολονότι η πρωτοπορία του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού είχε αναγνωρίσει την καλλιτεχνική της αξία, η αισθητική απαξίωση της Αττικής Κωμωδίας από τους νεότερους Έλληνες διατηρήθηκε.<sup>5</sup> Η θετική προσέγγιση της σάτιρας από τον νεοελληνικό Ρομαντισμό, ωστόσο, οδήγησε στην ανάγνωση του Αριστοφάνη μέσα από το φίλτρο της συντηρητικής σατιρικής δημοσιογραφίας.<sup>6</sup> Ακολουθώντας αυτήν την παράδοση ο Γεώργιος Σουρής εμφανίστηκε το 1900 ως μετεμψύχωση του αρχαίου σατιρικού για να ηγηθεί του στρατοπέδου των «πατρίων» και να εισαγάγει, τελικά, με τη μετάφραση και την παράσταση των *Νεφελών*, έναν ασύλληπτο νεωτερισμό: τις «ακατάλληλες διά κυρίας» παραστάσεις.<sup>7</sup> Πρόκειται για ένα φαινόμενο που επιβίωσε για μισό αιώνα και συνέδεσε το όνομα του Αριστοφάνη με την πορνογραφία και τη σκηνική ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας με τα πιο περιθωριακά στοιχεία του νεοελληνικού θεάτρου.<sup>8</sup>

Όσον αφορά το χώρο της κωμωδίας και το ρόλο της στην καλλιέργεια της «αστειότητας» και του αστικού ήθους, στην ελληνική σκηνή του 19<sup>ου</sup> αιώνα τον Μολιέρο διαδέχτηκε ο Λαμπής και στο πέρασμα από τον έναν αιώνα στον άλλον το ρόλο αυτόν ανέλαβαν τα έργα του γαλλικού Βουλευβάρου.<sup>9</sup> Οι κομψές κωμωδίες σαλονιού και οι σκαμπρόζικες φάρσες κρεβατοκάμαρας, τα περίφημα «ακατάλληλα διά δεσποινίδας» έργα, που επέτρεπαν στους θιάσους να αναπαριστούν επί σκηνής τα ήθη της πιο ανε-

«Πέρα από την αρχαία ελληνική Δημοκρατία», Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999, σσ. 189-239.

<sup>5</sup> Βλ. ενδεικτικά την προσπάθεια του Ι. Μ. Ραπτάρου να υποβαθμίσει τη σημασία των αισθητικών κριτηρίων όσον αφορά την αξιολόγηση της αριστοφανικής κωμωδίας και να προβάλλει, σε πλήρη αντίθεση με την ουσία της ρομαντικής ανάγνωσης, τις διδακτικές προθέσεις του αρχαίου κωμωδιογράφου. *Αριστοφάνους Αχαρνής. Κωμωδία εις την Καθομιλουμένην παραφρασθείσα, μετά προλεγομένων και μικρών υποσημειώσεων προς κατάληψιν της εννοίας, υπό Ιωάννου Μ. Ραπτάρου*. Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Α. Κορομηλά και Π. Πασπαλλή, 1856.

<sup>6</sup> Βλ. Γ. Ι. Δουρουτής, «Η δημοσιογραφία κατά τον αιώνα του Περισκέους. Ο Αριστοφάνης», *Παρουσισμός*, ΙΔ', τχ. 9 (Μάιος 1892), σσ. 548-555 και Stephen Halliwell (Birmingham), «Comedy and publicity in the society of the polis» στο *Tragedy, Comedy and Polis*, (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990. Edited by Sommerstein - Stephen Halliwell - Jeffrey Henderson - Bernhard Zimmermann): Bari 1993, σσ. 321-340.

<sup>7</sup> Βλ. Κ. Παλαμάς, «Σύγχρονοι ποιηταί», *Εφημερίς των Κυριών*, 14 Δεκ. 1897, «Ο Αριστοφάνης της νεωτέρας Ελλάδος. Μια μελέτη περί του Σουρή», *Το Άστυ*, 8 Ιαν. 1897, «Ο Σουρής στο σπίτι του υπό Γεωργίου Στρατήγη», *Το Περιοδικό μας*, 1900, σ. 39 και «Φαινόμενα και πράγματα», *Εστία*, 7 Οκτ. και 21 Νοεμβ. 1900. Για τις ιδεολογικές αρχές που εξέφρασε η ίδρυση της «Εταιρίας της υπέρ των πατρίων αμύνης» και τη σχέση της με τη μετάφραση και την παράσταση των *Νεφελών*, βλ. *Δελτίον της Εθνικής Αγωγής*, 1900, σσ. 352-354 και Εμμ. Σ. Λυκούδης, «Ο Υπέρ των Πατρίων Σύλλογος και ο Αριστοφάνης», *Εθνική Αγωγή*, τχ. 11, 1 Νοεμβ. 1900, σσ. 323-325.

<sup>8</sup> Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα Ελληνική σκηνή. Α': 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976.

<sup>9</sup> Βλ. στον ίδιο τόμο το άρθρο της Κωνσταντίνης Γεωργιάδη, «Άγγελος Βλάχος: Από τον Μολιέρο... στον Λαμπή» και της Ιωάννας Παπαγεωργίου, «Η καθιέρωση της βουλευβαρδικής κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του θεάτρου Νεαπόλεως, 1899-1902».

πτυγμένης ευρωπαϊκής αστικής κοινωνίας, συνέβαλαν στον εξευρωπαϊσμό των επαρχιώτικων ηθών προσφέροντας νέα πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς και στα δύο φύλα.

Στην αγάπη του κοινού για αυτά τα έργα οφείλεται η ένταξη της *Λυσιστράτης* σε διασκευή του Μορίς Ντονέ στο ρεπερτόριο του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη το 1910.<sup>10</sup> Έργο «φραντζέζικο και πολύ σημερινόν»,<sup>11</sup> όσο και τα υπόλοιπα «ακατάλληλα διά δεσποινίδας» έργα που αποτελούσαν τον κορμό του ρεπερτορίου των αστικών θιάσων της πρωτεύουσας, η μεταμφιεσμένη σε βουλεβάρτο *Λυσιστράτη* ανταποκρινόταν στις επιθυμίες της πιο εξευρωπαϊσμένης μερίδας του αστικού κοινού. Η μερίδα αυτή θα συμφωνούσε κάλλιστα με τη γνώμη που διατύπωσε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, όταν υποστήριξε ότι όσο προχωρούσε ο αιώνας ο Αριστοφάνης δεν μπορούσε να συναγωνιστεί τη φρεσκάδα των παρισινών έργων.

«Φαντασθήτε» έγραφε, «αν ήταν δυνατόν να ακούωμεν τις *Εκκλησιάζουσες* όπως πάντοτε, πλησίον γυναικών. Τίποτε φρέσκον δεν θα υφίστατο τότε την σύγκρισιν με την κονσέρβα του Αριστοφάνους [...]. Σήμερα η γυναίκα είναι συνυφασμένη με την κοινωνική μας ζωήν. Αν με ερωτούσαν: Γιατί αι κωμωδίαι του Αριστοφάνους δεν είνε πλέον δια το θέατρον; Θ' απαντούσα: Διότι αι βωμολοχίαι των εξορίζουν τας γυναίκας».<sup>12</sup>

Η βουλεβαρδιέρινη διασκευή της αριστοφανικής κωμωδίας καταρχήν ικανοποιούσε την προτίμηση του κοινού για τα «ακατάλληλα» ευρωπαϊκά έργα. Παράλληλα, δημιούργησε την εντύπωση ότι με την ένταξη της *Λυσιστράτης* του Ντονέ στο ρεπερτόριο του εθνικού θεάτρου ο Αριστοφάνης θα μπορούσε ίσως να ενσωματωθεί στην εθνική παράδοση. Τις μέρες που παιζόταν η γαλλική διασκευή, οι φήμες για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου είχαν αναστατώσει τον πνευματικό κόσμο της πρωτεύουσας και οι συζητήσεις περιστρέφονταν γύρω από το δραματολόγιό του.<sup>13</sup> σύμφωνα με την πρόταση του Ξενόπουλου το νέο εθνικό θέατρο θα έπρεπε «να παίζει απ' όλα εκτός των ασέμνων, –κατά το είδος της “Κοραλίας” και όχι της “Λυσιστράτης”– και εκτός Επιθεωρήσεως».<sup>14</sup>

Τελικά, το βουλεβαρδιέρινο πρότυπο της διασκευής του Ντονέ δεν αξιοποιήθηκε, το Εθνικό Θέατρο δεν ιδρύθηκε τότε και στη νεοελληνική σκηνή επικράτησε η Επιθεώρηση, η *Κοραλία* και ο Αριστοφάνης σε «πορνογραφική» εκδοχή.<sup>15</sup> Ο Αριστοφάνης «συγχρονισθείς και συγκερασθείς» καταντούσε,

<sup>10</sup> «Τα Δημοσία Θεάματα - Τα μέτρα της Αστυνομίας», *Αθήναι*, 12 Μαΐου 1910 και Ρ. Π., «Η “Λυσιστράτη”», *Εστία*, 14 Σεπτ. 1910. Το έργο ανέβηκε στις 13 Σεπτεμβρίου στο θέατρο της «Νέας Σκηνης» και επαναλήφθηκε πέντε φορές στην εβδομάδα που ακολούθησε. *Λυσιστράτη* η Μ. Κοτοπούλη, Σαλαβάχα η Φωτ. Λούη, Αγάθων ο Εδ. Φύρστ, Λύκωνας ο Τ. Λεπενιώτης. *Αθήναι*, 9, 10, 13, 14, 15, 19 Σεπτ. 1910.

<sup>11</sup> Γιάννης Σιδέρης, *ό.π.*, Ίκαρος, Αθήνα, σ. 239.

<sup>12</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Χωρίς γυναίκας», *Αθήναι*, 15 Αυγ. 1904. Για το ρόλο της γυναίκας στο δρόμο προς την κατάκτηση της νεοελληνικής αστικής ταυτότητας βλ. Αγγέλικα Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η «συνετή» ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν», επίμετρο στην β' έκδοση του μυθιστορήματος της Καλλιρρόης Παρρέν: *Η Χειραφετημένη*, Εκάτη, Αθήνα 1999 [α' έκδοση 1900] και Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών*. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907, Κατάστι, Αθήνα 2019.

<sup>13</sup> Βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Καλλιτεχνικόν Θέατρον» Γρ. Ξενό-

πουλος, «Καλλιτεχνικόν ή Εθνικόν», *Αθήναι*, 16 Σεπτ. 1910 και 23 Ιαν. 1911 αντίστοιχα. Βλ. ακόμη «Από το ιδιωτικό στο δημόσιο: ο κρατισμός», *Ιστορία της Ελλάδος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, 1900-1922. Οι απαρχές*. Επιστημονική επιμέλεια Χρήστος Χατζηιωσήφ, Α' τόμος, μέρος 1<sup>ο</sup>, σσ. 18-19 και Γ. Σιδέρης, «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το Θέατρο», *Ηώς*, αρ. 76, σσ. 423-437.

<sup>14</sup> Γρ. Ξενόπουλος, «Το Θέατρον του κ. Νιρβάνα» *Αθήναι*, 19 Σεπτ. 1910.

<sup>15</sup> Πράγματι, μέσα στην επόμενη πενταετία και με άλλοθι τη συντηρητική ιδεολογία του αρχαίου «προγόνου», ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος καθιέρωσε οριστικά τις αριστοφανικές παραστάσεις ως την πάτρια εκδοχή της πορνογραφίας. Μετά το 1910 σε αγγελίες για παράσταση της *Λυσιστράτης* συναντάμε τη διαβεβαίωση ότι πρόκειται για την «αυθεντική» *Λυσιστράτη* ή ότι «είνε πιστοτάτη μετάφρασις εκ του αρχαίου κειμένου του κ. Π. Δημητρακούλου και ουδεμίαν σχέσιν έχει με την παιχθείσαν διασκευήν του Ντοναί», βλ. «Αλάμπρα. “Λυσιστράτη”», *Αθήναι*, 1 Σεπτ. 1913. Τον επόμενο χρόνο η *Εστία* διαμαρτυρέ-

όπως ειπώθηκε, «ομότιμος των λαμπρών κυρίων Φειντώ, Γκαβώλ κλπ. κλπ. της νεωτέρας Γαλλικής ελαφρογραφίας».<sup>16</sup> Έχανε, λοιπόν, την πορνογραφική αξία, την μόνη που η πλειοψηφία του ανδρικού κοινού είχε αναγνωρίσει στην αρχαία κωμωδία από την πρώτη παράσταση των *Νεφελών* στη μετάφραση του Σουρή.

Η συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία κατά την οποία ο Αριστοφάνης παρουσιάστηκε στο αθηναϊκό κοινό «συγχρονισθείς και συγκερασθείς», δεν ήταν κατάλληλη, αλλά σίγουρα δεν ήταν τυχαία. Όπως έχει παρατηρηθεί εύστοχα και για άλλους τομείς του νεοελληνικού βίου, πολλές από τις προσπάθειες εξευρωπαϊσμού του βαλκανικού κράτους που επιχειρήθηκαν κατά τη διάρκεια των πρώτων βενιζελικών κυβερνήσεων, θα υλοποιηθούν πολύ αργότερα ή θα τροποποιούνται μέχρι να πάρουν μια τελική μορφή μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>17</sup> Η απόπειρα εξευρωπαϊσμού της Αττικής Κωμωδίας, ανήκει, όπως φαίνεται, σ' αυτήν την κατηγορία.

Η λύση που εκπροσωπούσε η βουλευβαρδιέρικη διασκευή του Ντονέ επανήλθε στο προσκήνιο μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν απορρίφθηκε η εγχώρια ερμηνευτική παράδοση που στηριζόταν στην αισχρολογία.<sup>18</sup> Με αφορμή την παράσταση του *Πλούτου* από το Θίασο των Νέων το 1924,<sup>19</sup> η μοντέρνα κριτική της εποχής θα επαναφέρει την νεοκλασική άποψη ότι ο μοναδικός στόχος του Αριστοφάνη ήταν «να κάνει το κοινό να γελάσει...».<sup>20</sup> Παράλληλα, θα επισημάνει ότι το γούστο του σύγχρονου αστικού κοινού είχε εκλεπτυνθεί και ότι τα χοντρά αστεία της Αττικής Κωμωδίας πρόσβαλαν την αισθητική του.<sup>21</sup> «Μόνο παραλλαγμένος», υποστήριξε τότε ο Άλκης Θρύλος, «θα ξαναγεννηθεί ουσιαστικά ο Αριστοφάνης» και υπέδειξε ως μοναδικό δρόμο που θα οδηγούσε στη σκηηνική του αναβίωση τη διασκευή σε «φάρσα» κατά το πρότυπο της *Λυσιστράτης* του Μορίς Ντονέ.<sup>22</sup>

Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1932 από την κυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου ήρθε να ικανοποιήσει, καθυστερημένα, μια προσδοκία που είχε δημιουργήσει η άνοδος του στην εξουσία το 1910. Η λειτουργία όμως του νέου θεσμού ως μουσείου αριστουργημάτων θα κρατήσει την Αττική Κωμωδία έξω από το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνης.<sup>23</sup> Ο αποκλεισμός θα αρθεί μόλις το 1951, όταν η διεύθυνση και η στελέχωση της κρατικής σκηνης πέρασε σε διανοούμενους και καλλιτέχνες που υπήρξαν φορείς των πρωτοποριακότερων προβληματισμών του Μεσοπολέμου.<sup>24</sup> Στην παράσταση των *Νεφελών* «στο αρχαίο

ται γιατί, ενώ παίχτηκε η *Λυσιστράτη* του Ντονέ, στα προγράμματα αναφερόταν μόνο το όνομα του Αριστοφάνη, «Η “Λυσιστράτη” του Ντονναί», *Εστία*, 30 Σεπτ. 1914.

<sup>16</sup> Βλ. Ρ. Π., «Η “Λυσιστράτη”» *Εστία*, 14 Σεπτ. 1910.

<sup>17</sup> Όπως για παράδειγμα συνέβη με τον πολεοδομικό και αρχιτεκτονικό εκσυγχρονισμό μιας μεγάλης βαλκανικής πόλης, όπως ήταν ακόμη η Αθήνα το 1910. Βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Φιλιππίδης, «Εκσυγχρονισμός στην Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία του Μεσοπολέμου» και Βίλμα Χαστάογλου, «Η ανάδυση της νεοελληνικής πόλης: Η σύλληψη της μοντέρνας πόλης και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου» στο *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σσ. 142-3 και 93-100 αντίστοιχα.

<sup>18</sup> Η απόρριψη ξεκίνησε με την παράσταση της *Ειρήνης* που ανέβασε, χωρίς να αφήσει όμως ορατά ίχνη στη θεατρική ιστορία, ο θίασος της Εταιρίας Ελληνικού Θεάτρου το 1919. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *ό.π.*, σσ. 278-281.

<sup>19</sup> Πρόκειται για τη δεύτερη προσπάθεια διαφοροποίησης από την υπάρχουσα ερμηνευτική παράδοση. Βλ. Μανώλης Σειρα-

γάκης, «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο “Θίασος των Νέων”: μια θαμπή πηγή», *Παράβασις*, τόμος 2, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, σσ. 181-211.

<sup>20</sup> Αν και η κριτική δεν ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την παράσταση, ο «μοντέρνος», ακόμη τότε, Άλκης Θρύλος αφιέρωσε δύο εκτενή άρθρα στο αριστοφανικό ζήτημα. Βλ. «Αριστοφάνης» και «Ο Πλούτος του Αριστοφάνη», *Δημοκρατία*, 20 και 30 Αυγ. 1924 αντίστοιχα.

<sup>21</sup> Άλκης Θρύλος, *ό.π.*

<sup>22</sup> Άλκης Θρύλος, «Ο Πλούτος του Αριστοφάνη», *ό.π.*

<sup>23</sup> Για τις αρχές πάνω στις οποίες λειτούργησε το Εθνικό Θέατρο βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 327-336, 398-406.

<sup>24</sup> Βλ. Μαρία Μαυρογένη, «*Νεφέλες* 1951. Η σκευή και τα προσωπεία στην πρώτη παράσταση αττικής κωμωδίας στο Εθνικό Θέατρο», στο *Ελληνική Σκηνογραφία και Ενδυματολογία. Πρακτικά Ημερίδας* [Επιμέλεια: Αγνή Τ. Μουζενίδου], Πανε-

πρότυπο», σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού, αποτυπώθηκε μια νέα προσέγγιση της Αττικής Κωμωδίας με βάση την ιδεολογία της «ελληνικότητας» και τις αισθητικές αρχές της φορμαλιστικής θεωρίας.

Η απροθυμία των κριτικών να συμμετάσχουν με οποιονδήποτε τρόπο στους προβληματισμούς που έθεσε η παράσταση, καθώς και η προσκόλλησή τους στις παραδοσιακές αιτιάσεις για την αξία της αριστοφανικής κωμωδίας, με κριτήριο τη σύγχρονη αίσθηση του κωμικού και το «καλό γούστο», έδειξε απλά ότι για την σκηνική ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας ο δρόμος των πειραματικών αναζητήσεων, με κριτήριο τη μορφή που υπαγόρευε το ίδιο το έργο και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής του, είχε κλείσει. Η παράσταση της *Λυσιστράτης* το 1951 από το Θυμελικό Θίασο του Λίνου Καρζή επιβεβαίωσε το παραπάνω συμπέρασμα με μια σημαντική όμως διαφορά: στην *Λυσιστράτη* ο Καρζής έκανε κάποιες υποχωρήσεις στη σύγχρονη αισθητική για να εξασφαλίσει τη συμμετοχή της Κυβέλης και τη χρηματοδότηση του Οργανισμού Τουρισμού.<sup>25</sup> Η παλιά πρωταγωνίστρια του Βουλευάρτου έθεσε φυσικά τους δικούς της όρους στη σκηνική ερμηνεία της κωμωδίας.<sup>26</sup> Η δική της *Λυσιστράτη*, κατά κοινή ομολογία, θύμιζε, όπως ήταν αναμενόμενο, την ομώνυμη ηρωίδα της βουλεβαρδιέρινης διασκευής του Ντονέ. Αυτός υπήρξε και ο λόγος για τον οποίο η κριτική θεώρησε ότι η *Λυσιστράτη* υπήρξε η πιο άρτια από τις μέχρι τότε παραστάσεις του Θυμελικού Θιάσου.<sup>27</sup>

Στις αρχές της έκτης δεκαετίας του αιώνα ήταν πια φανερό ότι δεν υπήρχε άλλος δρόμος για την σκηνική αναβίωση της Αττικής Κωμωδίας πέρα από εκείνον του βουλευάρτου. Ωστόσο είχε περάσει η εποχή που η νεοελληνική σκηνή κατέφευγε στις διασκευές προκειμένου να αντιμετωπίσει τα προβλήματα που δημιουργούσε η απόσταση ανάμεσα στο αρχαίο και το ευρωπαϊκό δράμα.

Υπό αυτές τις συνθήκες, η Αττική Κωμωδία θα παρέμενε νεκρό κεφάλαιο για την Εθνική Σκηνή, αν η νέα, και πιεστική όσο ποτέ άλλοτε, ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού μέσω της οικονομικής ανάπτυξης της χώρας, δεν είχε δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για την ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στην ελαφριά αστική ψυχαγωγία.<sup>28</sup> Η μεταπολεμική ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού, η οποία μετά από πολλά χρόνια αναβολών είχε ήδη οδηγήσει στην ίδρυση των τουριστικών φεστιβάλ αρχαίου δράματος, καθόρισε επίσης την απόφαση του αρμόδιου υπουργού να συμπεριλάβει στα φεστιβάλ την Αττική Κωμωδία με αποκλειστικό κριτήριο την διεύρυνση του ψυχαγωγικού τους προγράμματος.<sup>29</sup> Ως εκ τούτου, οι ερμηνευτικοί άξονες ήταν σε μεγάλο βαθμό προκαθορισμένοι από τις αισθητικές αξίες και τις ψυχαγωγικές ανάγκες της κοινωνικής ομάδας που στήριζε την εμπορική επιτυχία των φεστιβάλ. Δηλαδή της «αστικής κοινωνίας», η οποία, σύμφωνα με ένα επίλεκτο μέλος της, την Ελένη Βλάχου, αποτελούσε τη σταθερή πελατεία των κοσμικών εκδηλώσεων.<sup>30</sup>

πιστημακή Λέσχη 30 Απριλίου 1999 στο πλαίσιο της έκθεσης *Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι στο Αρχαίο Δράμα*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2002, σσ. 54-71.

<sup>25</sup> Βλ. «Θεατρική Ζωή», *Καθημερινή*, 4 Φεβρ. 1951 και τη στήλη του Αχιλλέα Μαμάκη «Θεατρικά νέα», *Έθνος*, 19 Μαΐου 1951

<sup>26</sup> Βλ. «Θεατρική ζωή», *Καθημερινή*, 8 Σεπτ. 1951 και *Ελευθερία*, 9 Σεπτ. 1951.

<sup>27</sup> Βλ. ενδεικτικά Κ. Ο. [οικονομίδης], «Ωδείον Ηρώδου του Αττικού. Θυμελικός Θίασος. "Λυσιστράτη" του Αριστοφάνους», *Έθνος*, 28 Νοεμ. 1952· Πέτρος Χάρης, «Το θέατρο. Μια δύσκολη δοκιμή», *Νέα Εστία*, 1 Νοεμβ. 1951, σσ. 1463-5· Πέλος Κατσέλης, «Η Αττική Κωμωδία. "Λυσιστράτη" (Θυμελικός Θίασος-Ω-

δείον Ηρώδου Αττικού)», *Προοδευτική Αλλαγή*, 29 Σεπτ. 1951.

<sup>28</sup> Βλ. «Πολιτικά Γράμματα. Η "Δυτικοποίησης" της Ελλάδος (Α. Η ένταξίς μας εις το Ατλαντικόν)», *Καθημερινή*, 24 Μαΐου 1951, «Τα Οικονομικά. Υπό του κ. Π. Α. Παπαληγούρα, Υπουργού του Συντονισμού», *Καθημερινή*, 19 Ιουν. 1955 και το άρθρο του Κώστα Βεργόπουλου, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης 1944-1952» στο συλλογικό τόμο: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σσ. 529-559.

<sup>29</sup> «Δια την ενίσχυσιν του τουρισμού. Το Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών», *Καθημερινή*, 8 Μαΐου 1955 και «Τα σχετικά με τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Αθηνών. Τι είπε ο κ. Τσάτσος. Ο ρόλος του Φεστιβάλ στην ανάπτυξιν του τουρισμού», *Έθνος*, 4 Αυγ. 1956.

<sup>30</sup> Βλ. Ε. [λένη Βλάχου], «Επίκαιρα. Παραστάσεις...». *Καθημε-*

Το Εθνικό Θέατρο, καλλιτεχνικός φορέας της κρατικής τουριστικής πολιτικής και ταυτόχρονα επίσημος διαχειριστής της εθνικής κληρονομιάς, ανέθεσε την «πραγματική», όπως τη χαρακτήρισε, «αναβίωση» της Αττικής Κωμωδίας στον Αλέξη Σολομό.<sup>31</sup> Έναν σκηνοθέτη «μάγο», όπως συχνά τον χαρακτήρισαν με αφορμή τα σκηνοθετικά του επιτεύγματα. Τον τίτλο αυτό θα κέρδιζε επάξια μόνο με τις δύο πρώτες σκηνοθεσίες των Αριστοφανικών κωμωδιών, των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης*. Γιατί με βάση τις φιλολογικά άριστες μεταφράσεις του Θρασύβουλου Σταύρου και χωρίς να χρειαστεί να γράψει μια νέα *Λυσιστράτη*, ο Σολομός κατάφερε να πείσει, όπως είπε, την «αστική κοινωνία» ότι «μπορεί κάλλιστα να δεχτεί στους κόλπους της τον αστό Αριστοφάνη».<sup>32</sup> Ότι μπορεί να απολαύσει μια παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας όπως απολάμβανε ένα οποιοδήποτε έργο του ξένου ή του ελληνικού βουλευβάτου.

Θα επικαλεστώ ξανά τη μαρτυρία της Ελένης Βλάχου, όταν σε μια παράσταση της *Λυσιστράτης* στην Επίδαυρο ανακάλυψε το «θαύμα» που είχε συντελεστεί: ο αυθεντικός Αριστοφάνης δεν ήταν πια αποκρουστικός! Ο Σολομός είχε καταφέρει να συνθέσει επί σκηνής μια «νέα μορφή Αττικής Κωμωδίας» η οποία απολάμβανε «ξεχωριστή, ζηλευτή θέσι πάνω απ' όλες τις άλλες, κατώτερες σύγχρονες ψυχαγωγίες». Υπό τη νέα της σκηνική μορφή η *Λυσιστράτη* ήταν έργο με ποιότητα και χάρη· δηλαδή, όπως διευκρίνησε, «με βαθιές ρίζες στην κλασική παράδοση και συγχρόνως γελαστό, ελαφρό, γρήγορο, αρμονικό στα μάτια, κεφάλτο στην ακοή!»<sup>33</sup>

Δεν είναι τυχαίο ότι η νέα μορφή της Αττικής Κωμωδίας, την οποία παρακολούθησε η πελατεία του Εθνικού Θεάτρου, στηρίχτηκε στις «γυναικείες» κωμωδίες του Αριστοφάνη. Μέσα από αυτές η εξοικειωμένη με τη θεματολογία του κωμικού βουλευβάτου «αστική κοινωνία» μπορούσε να δεχτεί «ασφελέστερα» και «ακοπώτερα» ότι ο Αριστοφάνης ήταν πράγματι αστός.<sup>34</sup> Οι παραστάσεις των έργων του απέβλεπαν, όπως και εκείνες των σύγχρονων φαρσογράφων, σε μια «κούρα γέλιου», ψυχοφελώς και εθνοφελώς χρήσιμη. Βρισκόμαστε εξάλλου στην εποχή που το βουλευβάτο κυριαρχούσε ξανά στην ελαφριά αστική ψυχαγωγία. Νέα έργα αλλά και παλιές επιτυχίες της δεκαετίας του '20 επέστρεψαν μετά τον πόλεμο με νέους πρωταγωνιστές που αποτύπωναν στο παίξιμό τους την πρόοδο της ελληνικής θεατρικής τέχνης ως προς την ικανότητά της να προσεγγίζει την παριζιάνικη ατμόσφαιρα των έργων.<sup>35</sup>

ρινή, 15 Απρ. 1965. Την άποψη της Βλάχου επιβεβαιώνει έρευνα του Ινστιτούτου Ερευνών Επικοινωνίας «για το πόσο αθηναίοι γνωρίζουν ή παρακολουθούν το Φεστιβάλ Αθηνών». Βλ. «Ολιγότεροι Αθηναίοι στο Φεστιβάλ. Δεν γνωρίζουν το 1/3. Έρευνα του Ι.Ε.Ε.», *Έθνος*, 30 Σεπτ. 1963. Για την ειδοποιό σημασία του όρου «αστικός», τις αποκλίσεις της ελληνικής περίπτωσης και τη μετάβαση που πραγματοποιείται μετά τον εμφύλιο από ένα καθεστώς επίπλαστου αστισμού σε ένα καθεστώς νόθας μαζικής δημοκρατίας βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, «Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία», *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα 21995, σσ. 11-47.

<sup>31</sup> Βλ. «Από το Διεθνές Θεατρικό Συνέδριο της Αθήνας. Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η διάλεξη του σκηνοθέτη Αλ. Σολομού (Β')», *Αυγή*, 16 Ιουλ. 1957 και τις Πράξεις του Υπουργικού Συμβουλίου στις 30 Δεκ. 1955 και 1 Νοεμ. 1956 στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, αρ. φ. 12, σ. 484 και αρ. φ. 271,

σσ. 2571-2572 αντίστοιχα.

<sup>32</sup> «Από το 7ο Διεθνές Θεατρικό Συνέδριο της Αθήνας. Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η διάλεξη του σκηνοθέτη Αλ. Σολομού (Α')», *Αυγή*, 13 Ιουλ. 1957.

<sup>33</sup> Ε.[λένη Βλάχου], «Επίκαιρα. Μελλοντικά», *Καθημερινή*, 22 Ιουλ. 1960.

<sup>34</sup> Αιμ. Χ.[ουρμούζιος], «Από το θέατρον. Η Αττική Κωμωδία (Περί τας παραστάσεις της Επίδαυρου)», *Καθημερινή*, 20 Ιουν. 1957

<sup>35</sup> Το φαινόμενο είχε επισημανθεί από την κριτική της εποχής. Βλ. Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρον, 1946-1960*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1999, σ. 288. Η φάρσα του Ραούλ Πραξί *Τράβα το κορδόνι*, η οποία είχε χαλάσει κόσμο όταν πρωτοπαίχτηκε το 1923, επανήλθε το 1953 για να «διασκεδάσει τη νέα γενιά των Αθηναίων, όπως διασκεδάσε και την παλιά». Την ίδια τύχη είχαν και πολλά από τα έργα που είχαν γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Το 1960 ο θίασος της Μαίρης Αρώνη έπαιξε τη *Δεσποινίδα Σούζυ*, που



Η νέα γενιά αστών ηθοποιών, μέσα από τα έργα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, γινόταν άλλη μια φορά βαρόμετρο και καθρέφτης του εξευρωπαϊσμού του θεάτρου αλλά και των ιδεωδών των νέων αστικών στρωμάτων. Την ίδια περίοδο «ευρετικοί δημοσιογράφοι-χιουμορίστες», «αντιληφθέντες τί αρέσει στο μεγάλο κοινό», διαμόρφωναν τον τύπο του ελληνικού βουλεβάρτου,<sup>36</sup> το οποίο σύμφωνα με την κριτική της εποχής δεν υστερούσε από το γαλλικό πρότυπο ούτε ως «σκηνικό παιχνίδι» ούτε ως προς «τον τρόπο με τον οποίον διατυπώνονται οι σόκιν υπαινιγμοί».<sup>37</sup> Ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, ο Αιμ. Χουρμούζιος, για να μπορέσει να παντρέψει το Βουλεβάρτο με την Αττική Κωμωδία επιστράτευσε μια νέα ιστορική θεωρία. Στα έργα του Βουλεβάρτου είχε βρει καταφύγιο, μετά από δύο χιλιετίδες χριστιανικού πολιτισμού, ό,τι «υγιές κατάλοιπο κωμαζούσης ελευθεριότητας» είχε απομείνει από τη «χασάπικη χυδαιολογία και χυδαιοπραξία» της αριστοφανικής κωμωδίας.<sup>38</sup> Επομένως, αυτά τα έργα έπρεπε να αποτελέσουν και το πρότυπο για τη σκηηνική της ερμηνεία. Όσο για τον σκηνοθέτη Σολομό, αυτός είχε αναφερθεί επανειλημμένα στην πνευματική συγγένεια του Αριστοφάνη με τους συγγραφείς του ελληνικού βουλεβάρτου, υπενθυμίζοντας μάλιστα ότι η προσπάθειά του να αναβιώσει την αριστοφανική κωμωδία πέτυχε, εφόσον ο κόσμος «γελάει με το χιουμορίστα του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα πιότερο απ' όσο γελάει με τους ζώντες φαρσογράφους μας».<sup>39</sup> Αυτό κατά τη γνώμη του Σολομού οφειλόταν στην επιτυχία που γνώρισαν οι πρώτες φεστιβαλικές παραστάσεις των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης*.<sup>40</sup>

Η επιτυχία τους στηρίχτηκε καταρχήν στην επεξεργασία που υπέστησαν από τον σκηνοθέτη οι αποκαθαρμένες μεταφράσεις του Σταύρου. Οι επεμβάσεις του Σολομού στόχευαν να εντάξουν το αριστοφανικό κείμενο στον ορίζοντα προσδοκίας που είχε δημιουργήσει στο κοινό το γαλλικό βουλεβάρτο και οι επίγονοί του. Έτσι, αλλοιώθηκε εντελώς το ύφος της μετάφρασης με περικοπές και με καιρίες προσθαφαιρέσεις λέξεων και στίχων, τέτοιες ώστε να δώσουν τελικά στο αριστοφανικό κείμενο τον οικείο τόνο της βουλεβαρδιέριχης φάρσας.<sup>41</sup> Προς την ίδια κατεύθυνση λειτούργησαν και οι επε-

την είχε πρωτοπαίξει η Κοτοπούλη ως *Δίδα Φλύτ*. Η παράσταση έδωσε την ευκαιρία στον Άλκη Θρύλο να επισημάνει την εξέλιξη της υποκριτικής από την Κοτοπούλη μέχρι την Αρώνη: η πρώτη είχε προσδώσει ένα αέρα προστυχίας αταίριαστο τόσο σε μια παρισηνή κοκότα των αρχών του αιώνα όσο και σε μια εταίρα της κλασικής εποχής. Αντίθετα, στο παίξιμο της Αρώνη κυριαρχούσε το καλό γούστο και τα λεπτά παιχνιδίσματα. Άλκης Θρύλος, «Θέατρο "Ακροπόλ'" (Θίασος Μ. Αρώνη): Λ. Βερνέιγ, "Δεσποινίς Σούζυ", κωμωδία...», τόμος Η' (1959-1961), σσ. 320-321.

<sup>36</sup> Στα μέσα της δεκαετίας του πενήντα, ο Καραγάτσης παρατηρούσε ότι η «θεατρογραφική βιομηχανία» κάθε χώρας είχε βρει πια το σφυγμό του κοινού στο οποίο απευθυνόταν και προσάρμοζε αναλόγως τα προϊόντα της μαζικής παραγωγής. Στην Ελλάδα, για παράδειγμα, η μεγάλη πλειοψηφία των θεατών διασκεδάζε με υποθέσεις που περιστρέφονταν «γύρω από τις παρεξηγήσεις που εμφιλοχωρούν σ' ένα αντρόγυνο πάντοτε από σφάλμα του συζύγου -που διπλωματικότητα τις εκμεταλλεύεται η σύζυγος, για να επαναφέρει το σκληρόν ήμισυ της στο δρόμο της συζυγικής αφοσίωσης» ή από υποθέσεις που διαρθρώνονταν «γύρω από τον σκελετό ενός απλοϊκού ηθικού διδάγματος». Μ. Καραγάτσης, *ό.π.*, σσ. 295, 360.

<sup>37</sup> Βλ. κριτική του Άλκη Θρύλου στα έργα: *Χωρίστε τη γυναίκα σας* του Π. Καγιά-Γ. Παΐζη, *Παράνομος κυκλοφορία* του Αλ. Σακελλάριου-Χρ. Γιαννακόπουλου και *Ούτε γάτα ούτε ζημιά των ίδιων*. Άλκης Θρύλος, *ό.π.*, τόμος Ε' (1949-1951), σ. 18 και σσ. 366-367.

<sup>38</sup> Αιμ. Χ[ουρμούζιος], «Μερικά πράγματα εις την θέσιν των», *Καθημερινή*, 19 Ιουν. 1952, του ίδιου «Από το Θέατρον. Η Αττική Κωμωδία (Περί τας παραστάσεις της Επιδαύρου)», *Καθημερινή*, 20 Ιουν. 1957 και «Από το θέατρον. Τα προβλήματα ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας», *Καθημερινή*, 17 Σεπτ. 1959.

<sup>39</sup> Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια*, Αθήνα, Δωδώνη, 1980, σ. 61. Το γεγονός δεν πέρασε απαρατήρητο από τους συγγραφείς του «νεοελληνικού βουλεβάρτου», οι οποίοι με αφορμή την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* βιάστηκαν να γράψουν ως μέλος της «Εταιρίας» τους τον «γνωστό κωμωδιογράφο» Αριστοφάνη. Βλ. «Μεταξύ σοβαρού και αστείου. Μια επιστολή του ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ», *Νέα*, 3 Ιαν. 1956 και σχετικό σχόλιο του Μ. Καραγάτση στην κριτική του για την «φαρσοειδή κωμωδία» του Γ. Ρούσσου *Θα τρελλαθώ, Βραδυνή*, 28 Δεκ. 1956.

<sup>40</sup> Αλέξης Σολομός, *ό.π.*

<sup>41</sup> Οι παρατηρήσεις αυτές στηρίζονται κυρίως στα βιβλία σκη-

βάσεις στους αναχρονισμούς με τους οποίους ο μεταφραστής είχε αποδόσει τόσο τις σεξουαλικές κυριολεξίες όσο και τα υπονοούμενα του πρωτότυπου. Παντού επικράτησε ο τρόπος με τον οποίο διατυπώνονται οι σόκιν, αλλά καλαισθητοί, υπαινιγμοί στο γαλλικό βουλεβάρτο.

Αυτό το είδος τέχνης ωστόσο ολοκληρώνεται και αξιοποιείται μόνο όταν ερμηνευθεί στη σκηνή από ηθοποιούς εξασκημένους στον υποκριτικό κώδικα της βουλεβαρδιέρικης φάρσας, όπως για παράδειγμα την Μαίρη Αρώνη. Την ηθοποιό που είχε αποτύχει σε όλες τις κλασικές κωμωδίες για τους ίδιους λόγους που θεωρήθηκε ιδανική ερμηνεύτρια της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας: για την «υπέμετρη θηλυκότητα», την «τσαχπινιά» και τα «απαράδεχτα κοκέτικα τσακίσματα», χαρακτηριστικά που είχε διαπλάσει παίζοντας αριστοτεχνικά τις ηρωίδες του βουλεβάρτου.<sup>42</sup> Την ηθοποιό που ως Λυσιστράτη έδωσε «συνέντευξη-μπικίνι», όπου δήλωνε ότι πάνω στη σκηνή ήταν σε θέση να αραδιάσει όλα τα «τερτίπια» που πρέπει να ξέρει μια γυναίκα, όπως η «κομψή Αθηναία» Λυσιστράτη και η «κοσμική φίλη της» Κλεονίκη, για να χειραγωγεί την ανδρική επιπολαιότητα, όπως αυτή που επιδεικνυαν οι ήρωες του αστικού βουλεβάρτου, αλλά και ο «αστός Κινησίας».<sup>43</sup>

Η Αρώνη, η ηθοποιός που είχε ήδη διακριθεί ως «κοκέτα», κατέκτησε τον τίτλο της «εθνικής κοκέτας» χάρη στη συμμετοχή της στις «γυναικείες» κωμωδίες του Αριστοφάνη που παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο.<sup>44</sup> Σφράγισε με το ερμηνευτικό της ύφος την καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία των πρώτων αριστοφανικών παραστάσεων. Η κριτική, χωρίς καμιά απολύτως εξαίρεση, αναγνώρισε και επαίνεσε την τεράστια συμβολή της Μαίρης Αρώνη στην καλαισθητή, χαριτωμένη, ανάλαφρη, γοητευτική, κομψή, κεφάτη, αστραφτερή, καλόγουστη, ατμόσφαιρα των αριστοφανικών παραστάσεων. Επίθετα που συνήθως η κριτική τα χρησιμοποιούσε για να χαρακτηρίσει τις παραστάσεις του Βουλεβάρτου.

Το 1969, σε μια από τις πολλές επαναλήψεις της *Λυσιστράτης*, ο Άλκης Θρύλος έφτασε στο συμπέρασμα «ότι αν δεν υπήρχε η Κα Αρώνη, θα έπρεπε να διαπλάσθει για να παίξει τη Λυσιστράτη, και ότι αν δεν είχε γραφεί η “Λυσιστράτη” θα έπρεπε να γραφεί για να ακτινοβολήσει στον υπέρτατο βαθμό η Κα Αρώνη. Λυσιστράτη και Μ. Αρώνη είναι συνταυτισμένες» και ότι «όπως η Λυσιστράτη ανήκει στην Κα Αρώνη, έτσι και ο Αριστοφάνης ανήκει στον κ. Σολομό».<sup>45</sup>

Η *Λυσιστράτη* έγινε ως προς την «αναβίωση» της αρχαίας κωμωδίας ό,τι ήταν για την τραγωδία ο *Οιδίποδας* ή η *Αντιγόνη*. Έγινε η βιτρίνα της ελληνικής ερμηνευτικής παράδοσης του αρχαίου δράμα-

νοθεσίας που φυλάσσονται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Για την *Λυσιστράτη* έλαβα υπόψη μου την μαγνητοφωνημένη παράσταση της Επιδαύρου το 1957. Ενδεικτικά μεταφέρω το παρακάτω απόσπασμα από κριτική της εποχής: «Όσον αφορά την μετάφραση, είναι φραστικά αρκετά καλή· αλλά οι πολλά περικοπαί και - προ πάντων! - αι... προσθήκαι έχουν κάμει αγνώριστον το αρχικόν κείμενον. [...] Και αν μεν, η παράστασις αυτή, εδίδετο εις κανένα Παρισινόν θέατρον του Βουλεβάρτου, ημπορούσεν, ίσως να συζητηθή· αλλά το γεγονός ότι δίδεται από το Ελληνικόν Εθνικόν Θέατρον, θα δημιουργήση εις τους ξένους πολύ περιέργον εντύπωσιν», Ι. Λ., «Από το Θέατρον. *Εκκλησιάζουσαι*», *Εστία*, 16 Ιουλ. 1956.

<sup>42</sup> Με αυτούς τους χαρακτηρισμούς ο Θρύλος σχολίασε την παρουσία της Μαίρης Αρώνη στις παραστάσεις *Παιγνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβό και *Τρικυμία* του Σέκσπιρ. Για τον Καραγάτση, ως κόμησσα στο έργο του Μαριβό, η Αρώνη ήταν όπως πάντα «χαριτωμένη» αν και ερωτοτροπούσε «μετά

του επιμελητού της καθ' ον τρόπον φλερτάρουν οι σύγχρονοι Αθηναίοι δακτυλογράφοι μετά των εμποροϋπαλλήλων μνηστήρων των!». Βλ. Άλκης Θρύλος, *ό.π.*, τόμος Ε' (1949-1951), σσ. 67, 237 και Μ. Καραγάτσης, *Κριτική Θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 355.

<sup>43</sup> Βλ. «Μισή ώρα με την ...Λυσιστράτη. Μια “συνέντευξη-μπικίνι” της Μαίρης Αρώνη με τον Γ. Ρούσσο», *Ταχυδρόμος*, 14 Σεπτ. 1957. Όπως φαίνεται και στην συνέντευξη, ήταν τέτοιος ο βαθμός ταύτισης της Αρώνη με τις ηρωίδες του βουλεβάρτου που, ακόμη, και την *Έντα Γκάμπλερ* την προσέγγισε σαν να ήταν μια από αυτές. Στην παράσταση του Εθνικού το 1958 η συμβολή της ήταν καθοριστική για να μετατραπεί, σύμφωνα με την κριτική, το υπενικό δράμα σε «μπουλβάρ». Άλκης Θρύλος, *ό.π.*, τόμος Ζ' (1956-1958), σ. 312. Για το «αστικό» ταμπεραμέντο των αριστοφανικών ηρώων βλ. Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, *ό.π.*, σσ. 245, 247.

<sup>44</sup> Βλ. «Μισή ώρα με την... Λυσιστράτη. [...]», *ό.π.*

<sup>45</sup> Άλκης Θρύλος, «Σκυλίτζειο Θέατρο Πειραιά (Οργανισμός

τος, η οποία αναδύθηκε τη δεκαετία του 1950 για να εκφράσει τη δυτική ελληνική ταυτότητα και να καλύψει τις ανάγκες του τουρισμού, της μοναδικής βιομηχανίας που με την ανάπτυξή της υποσχόταν να μεταμορφώσει γρήγορα τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία σε κοινωνία καταναλωτών. Τριάντα χρόνια αργότερα η μεταμόρφωση είχε πλήρως συντελεστεί. Αυτή ακριβώς η μεταμόρφωση αποτυπώθηκε στην παράσταση της *Λυσιστράτης* που σκηνοθέτησε ο Αλέξης Σολομός το 1986. Ωστόσο, όπως δήλωσε και ο ίδιος, δεν χρειάστηκε να «αλλάξει σχεδόν τίποτε από τη σκηνοθεσία της *Λυσιστράτης* του 1957 – που έφερε για πρώτη φορά τον Αριστοφάνη στην Επίδαυρο». <sup>46</sup> Αντικατέστησε μόνο την Μαίρη Αρώνη, την «εθνική κοκέτα» της δεκαετίας του 1950, με την Αλίκη Βουγιουκλάκη, την «εθνική σταρ» της δεκαετίας του 1980. Η παλιά παράσταση με τη νέα πρωταγωνίστρια μπόρεσε και πάλι να ικανοποιήσει τις ψυχαγωγικές ανάγκες και το γούστο των πελατών της Επίδαυρου. <sup>47</sup>

Το εντυπωσιακό δεν είναι τόσο η αντοχή που έδειξε στο χρόνο η πλαστογραφημένη εικόνα της αριστοφανικής ηρωίδας, όσο η επιμονή μιας μερίδας κριτικών ότι η «στολισμένη με πόρτες, στέμματα, σκουλαρίκια και περιδέρμια» *Λυσιστράτη* είχε τη σφραγίδα της γνησιότητας και ότι μέσα από αυτήν το κοινό ερχόταν σε επαφή με τις γνήσιες και ανόθευτες αξίες της κλασικής αρχαιότητας. <sup>48</sup>

Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη “Λυσιστράτη”, κωμωδία. Νέα Εστία, 1 Οκτ. 1969, τχ. 1014, σ. 1407.

<sup>46</sup> «Δεν μασκαρεύω τον Αριστοφάνη στην παράσταση. “Δήλωση” του Α. Σολομού», *Βραδινή*, 2 Ιουλ. 1986.

<sup>47</sup> Τόσο των παλιών θαυμαστών της Αρώνη όσο και των νέων θαυμαστών της Βουγιουκλάκη. Βλ. Περσεύς ο Αθηναίος, «Αριστοφάνους “Λυσιστράτη” στο Ηρώδειο - φεστιβάλ Αθηνών», *Ημερησία*, 2 Οκτ. 1970 και του ίδιου «Η “Λυσιστράτη”» και «Η “Λυσιστράτη” στο Ηρώδειο», *Ημερησία*, 8 και 24 Ιουλ. 1986 α-

ντίστοιχα: Ψ., «Πιένες στην Επίδαυρο: 13.000 θεατές - 5 εκ. εισπραξη. Ο θρίαμβος της Αλίκης. Θαυμάσια η Λυσιστράτη, είπε η Μελίνα», *Μεσημβρινή*, 5 Ιουλ. 1986.

<sup>48</sup> Βλ. Νέστορας Μάτσας, «Τα δύο πρόσωπα της επιτυχίας. “Λυσιστράτη” στην Επίδαυρο», *Βραδινή*, 7 Ιουλ. 1986· Β. Ψ., «Μια θεατρικότητα Λυσιστράτη», *Απογευματινή*, 12 Ιουλ. 1986· «Λυσιστράτη», *Ακρόπολις*, 10 Ιουλ. 1986· «Μεγάλη βραδιά της Αλίκης», *Έθνος*, 4 Ιουλ. 1986 και Περσεύς Αθηναίος, *ό.π.*



ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΝΤΕΚΑΚΗ

## Η ΚΥΒΕΛΗ ΚΑΙ Η «ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ» ΤΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1908-1929

**Η** Κυβέλη είναι η ηθοποιός που με το ταλέντο και την έντονη προσωπικότητά της σφράγισε την ελληνική θεατρική σκηνή του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πρωτοεμφανίστηκε το 1901 με τη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών, ερμηνεύοντας Ιουλιέτα (σκηνική κήπου) της γνωστής ερωτικής τραγωδίας του Σαίξπηρ και τελείωσε την καριέρα της το 1967 με το *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* του Γρηγορίου Ξενόπουλου.

Το 1908 μετά την επιτυχημένη θητεία της στη «Νέα Σκηνή» του Χρηστομάνου, όπου για πρώτη φορά έλαμψε το άστρο της και με θιασάρχη το δεύτερο σύζυγό της Κώστα Θεοδωρίδη, εγκαινίασε τον προσωπικό της θίασο, που κράτησε αμείωτο το ενδιαφέρον του ελληνικού αστικού στην πλειοψηφία του – ως σημειωθεί αυτό – θεατρόφιλου κοινού ως το 1929. Ο Θίασός της στεγάστηκε σε τρία θέατρα κατά σειρά, στην Ομόνοια (Θερινό θέατρο «Πανελλήνιον» - κατόπιν «Μακέδου»), στο Χρηματιστήριο (Θέατρο «Βαριετέ», που μετονομάστηκε σε «Κυβέλης») και στην πλατεία Συντάγματος (Θέατρο «Διονύσια»).

Η Κυβέλη στο Θίασό της υποστήριξε κατά καιρούς τους Έλληνες συγγραφείς. Άλλωστε η πρώτη μεγάλη επιτυχία που σημείωσε το 1908 στο Θερινό «Πανελλήνιον», ήταν η *Φωτεινή Σάντρη*, ένα τρίπρακτο δράμα, διασκευη από το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Κόκκινος Βράχος*, την οποία επιμελήθηκε ο ίδιος προσωπικά για λογαριασμό της πρωταγωνίστριας. Η πρεμιέρα έγινε Δευτέρα 11 Αυγούστου 1908 και η Κυβέλη ήταν τόσο πειστική στην ερμηνεία της Σαντροπούλας του *Κόκκινου Βράχου*, ώστε από την επομένη κιόλας την έλεγαν πια Φωτεινή!<sup>1</sup>

Ο Ξενόπουλος θα συνεχίσει να προμηθεύει το θίασο της Κυβέλης με έργα κομμένα και ραμμένα στα μέτρα της όπως *Ραχήλ*, *Ψυχοσάββατο*, *Χερουβείμ*, *Πειρασμός*. Παρακινημένος από την επιτυχία της *Φωτεινής Σάντρη* ακολουθεί ο Σπύρος Μελάς με τα έργα *Κόκκινο Πουκάμισο*, *Χαλασμένο σπίτι*, *Το Ασπρο και το Μαύρο*, *Μια νύχτα μια ζωή*, καθώς κι άλλοι Έλληνες θεατρογράφοι, όπως οι: Παντελής Χορν, Θεόδωρος Συναδινός, Σωτήρης Σκίπης, Τάκης Δαραλέξης, Μιλτιάδης Λιδωρίκης.

Μπορεί η Κυβέλη να φλέρταρε κατά καιρούς με την εγχώρια θεατρική παραγωγή, όμως το θεατρικό είδος που την ανέδειξε ήταν το ξένο Βουλεβάρτο και κυρίως το γαλλικό, που παρά τη συμβατικότητα του κυριαρχούσε αισθητά στο δραματολόγιο όλων των ευρωπαϊκών σκηνών της εποχής εκείνης.

<sup>1</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Από την Φωτεινή Σάντρη ως την τρίμορφη γυναίκα». Αφιέρωμα στην Κυβέλη στο περιοδικό *Τα Παρασκήνια*, τεύχος 9.

Το Βουλεβάρτο είχε εμφανιστεί στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παράλληλα με το κωμειδύλλιο και κατάφερε να απομακρύνει τη δραματολογία από τα κλασικά πρότυπα, επιβάλλοντας τους κανόνες του «καλοφτιαγμένου» έργου. Όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ στο βιβλίο του *Η πρόσληψη της Γαλλικής Δραματολογίας στο Νεοελληνικό Θέατρο*,<sup>2</sup> «οι κανόνες αυτοί θα ρυθμίζουν ως το Μεσοπόλεμο τα στοιχεία της θεατρικότητας στην Ελλάδα και θα προσδιορίζουν αν ένα έργο μπορεί να σταθεί στη σκηνή ή όχι» και παρακάτω «το ελαφρύ γαλλικό θέατρο καλλιεργούσαν τόσο η Νέα Σκηνή όσο και το Βασιλικό θέατρο αλλά και οι βενετικοί θιάσοι, ενώ δραματογράφοι σαν τον Ξερόπουλο δεν εγκατέλειψαν ποτέ το μοντέλο του «καλοφτιαγμένου» έργου και το υπερασπίστηκαν ακόμη και την περίοδο της Κατοχής».

Όπως προκύπτει δεν ήταν εύκολη υπόθεση για τους θιάσους να αντισταθούν σε έργα Βουλεβάρτου και να μην τα περιλάβουν στο ρεπερτόριό τους. Ακόμη κι ο ιδεολόγος Χρηστομάνος στην περίφημη *Εισήγησή*<sup>3</sup> του για την ίδρυση της «Νέας Σκηνης» (27 Φεβρουαρίου 1901) επαγγέλονταν την «αναγέννηση της δραματικής ποιήσεως και της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι», αλλά ενέδωσε κι αυτός σταδιακά στον πειρασμό των σκανδαλιστικών κωμωδιών από τη μια, που έφεραν μάλιστα το χαρακτηρισμό «Ακατάλληλον δια δεσποινίδας και δια κυρίας», και των τελευταίων εμπορικών επιτυχιών του γαλλικού Βουλεβάρτου από την άλλη. Ανάλογη τακτική ακολούθησε κι ο Οικονόμου στο Βασιλικό. Πάντως ο Χρηστομάνος έδωσε ώθηση και ανανέωσε το είδος προσθέτοντας στο δραματολόγιο νέα έργα και μεταφράσεις ή διασκευές που είχε επιμεληθεί ο ίδιος. Είχε την άποψη ότι μια «καλαίσθητη», φροντισμένη παρουσίαση μπορεί να καταξιώσει σκηνικά ακόμη και το πιο ασήμαντο έργο. Την άποψη αυτή φαίνεται ότι συμμεριζόταν και η Κυβέλη.

Από τα 220 περίπου έργα που παρουσίασε η Κυβέλη με το Θιάσό της, οι 90 τίτλοι είναι ελληνικοί και τουλάχιστον 130 ξένοι και κυρίως γαλλικοί. Ο σεβαστός αριθμός ελληνικών τίτλων ας μη μας οδηγήσει σε βεβιασμένα συμπεράσματα για την παρουσία της ελληνικής δραματολογίας στο ρεπερτόριο της εποχής. Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι επρόκειτο συχνά για μονόπρακτα, που συμπλήρωναν το πρόγραμμα, παίζονταν για μια φορά κι αποτελούσαν μια «γαρνιτούρα» (δανείζομαι το χαρακτηρισμό του καθηγητή Πούχνερ) στο συνολικό ρεπερτόριο. Αντίθετα τα βουλεβαρδιέρικα έργα, μπορούσαν να σημειώσουν πολλές επαναλήψεις, ειδικά μετά από μια επιτυχημένη πρεμιέρα, ενώ παρέμεναν στο ρεπερτόριο του θιάσου για πολλά χρόνια και ξαναπαίζονταν στις λεγόμενες «ευεργετικές».

Το φαινόμενο του *Πειρασμού* του Ξερόπουλου, ο οποίος από τη Δευτέρα 19 Ιουλίου 1910 παίχτηκε είκοσιπέντε φορές συνεχώς κι επαναλήφθηκε στο τέλος της θερινής περιόδου άλλες δέκα, ήταν σπάνιο για την εποχή εκείνη και ιδίως για ελληνικό έργο.

Τα στοιχεία<sup>4</sup> των φακέλων του Θ.Μ. δείχνουν ότι η παρουσία γαλλικών έργων μπουλβάρ αντιπροσωπεύει πάνω από το 50% των παραστάσεων της Κυβέλης. Ας σημειωθεί ότι την ίδια εποχή μεσουρανή η αθηναϊκή επιθεώρηση (το είδος ξεκίνησε δυναμικά μετά το 1908) κι εμφανίζονται μερικά πατριωτικά έργα, εν όψει και των εθνικών κινητοποιήσεων (Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912–1913, Α΄ Παγκόσμιος 1914–1918).

<sup>2</sup> Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της Γαλλικής Δραματολογίας στο Νεοελληνικό Θέατρο (17<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

<sup>3</sup> Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Η Εισήγηση προς τους Ιδρυτές της Νέας Σκηνης». Αφιέρωμα στον Κ. Χρηστομάνο στο Περιο-

δικό *Ελληνική Δημιουργία*, τεύχος 83.

<sup>4</sup> Τα στοιχεία Παραστασιογραφίας (συγγραφείς, τίτλοι έργων, στατιστικά στοιχεία) έγιναν με βάση τους φακέλους από το Αρχείο του Θ.Μ.

Οι συγγραφείς έργων Βουλεβάρτου που εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο ρεπερτόριο του θιάσου της Κυβέλης είναι οι : Maurice Hennequin και Pierre Veber, H. Meilhac και L. Halévy, Robert de Flers και Francis de Caillavet, Georges Feydeau, Carre και Bilhaud, Tristan Bernard, Edouard Bourdet, Paul Cavault, Gastone Devore, Francis de Croisset, Louis Verneuil, Georges Berr, De Gorsse και από Ιταλούς οι Roberto Bracco και Arnolfo Fraccaroli. Η «γαλλομανία» βέβαια είναι εμφανής...

Όσο για τους τίτλους των έργων, συχνά είναι ενδεικτικοί του περιεχομένου τους:

*Είκοσι μέρες στο φρέσκο.* Hennequin και Veber, 1908.

Ρόλος Κυβέλης: Βαλεντίνη Δε Μενζάν.

*Αι απολαύσεις του οικογενειακού Βίου.* Hennequin, 1908.

Ρόλος Κυβέλης : Καρλόττα Πεντύ.

*Φλορέτ – Ποταπόν και Σία.* Hennequin και Veber, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Ρικέττα.

*Ο έρωσ αγρυπνεί.* De Flers και de Caillavet, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Λίνα Καρτερέ.

*Το γαϊδούρι του Μπουριντάν.* De Flers και de Caillavet, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Μισελίν.

*Ο Ρουβικών.* Edouard Bourdet, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Ζερμαίν.

*Οικογενειακόν ξενοδοχείον.* Cavault, Heros, Milou, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Κλοτίλδη.

*Το νου σου στην Αμέλια.* Georges Feydeau, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Αμέλια Ποσέ.

*Το καθαριστικόν του Μπεμπέ.* Georges Feydeau, 1910.

Ρόλος Κυβέλης: Ιουλία.

*Το σύστημα του Ριβαδιέ.* Georges Feydeau, 1911.

Ρόλος Κυβέλης: Αγγελική Ριβαδιέ

*Να μη τριγωνάς Θεόγγυμη.* Georges Feydeau, 1912.

Ρόλος Κυβέλης: Κλάρα.

*Το τέλος του έρωτα.* Roberto Bracco, 1914.

Ρόλος Κυβέλης: Άννα Ντι Φονταναρόζα.

*Η κολιτσίδα.* Georges Feydeau, 1915.

Ρόλος Κυβέλης: Λουλού Γκωτιέ.

*Ο Βαφτησιμιάς της κυρίας.* Hennequin, Veber και Gorsse 1917.

Ρόλος Κυβέλης: Ζορζέττα.

*Μη μ' αγαπάς τόσο.* Arnolfo Fraccaroli, 1917.

Ρόλος Κυβέλης: Μαργαρίτα.

*Οικογένεια Μπολερό.* Hennequin και Bilhaud, 1918.

Ρόλος Κυβέλης: Κονσουέλα.

*Ο κώδων του κινδύνου.* M. Hennequin και R. Coolus, 1928.

Ρόλος Κυβέλης: Σωσσάνα.

*Ο σύζυγος της δεσποινίδος*. George Drégely, 1928.  
Ρόλος Κυβέλης: Χριστιάννα.

Μέσα σε ένα αστικό σαλόνι διαδραματίζονται τυποποιημένες υποθέσεις με κλιμακωτούς ρυθμούς κι εντυπωσιακά φινάλε. Η κοσμοπολίτικη και πολυθόρυβη ζωή της παρισινής πρωτεύουσας ζωντάνευε σχεδόν κάθε βράδυ στο θέατρο της Κυβέλης, όπου ο πολυτελής σκηνικός διάκοσμος και οι εντυπωσιακές τουαλέτες της πρωταγωνίστριας επιχειρούσαν να ικανοποιήσουν τους κοσμικούς Αθηναίους, οι οποίοι έδιναν δυναμικά το παρόν στις πρεμιέρες.

Τα έργα αυτά ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στο αστικό κοινό, καθώς έθιγαν θέματα επίκαιρα όπως η κοινωνική υποκρισία, η ανηθικότητα, η κρίση του γάμου και της οικογένειας, τα συζυγικά παραστροφάγματα και οι ανθρώπινες αδυναμίες. Αστοί που παίζουν αδιάκοπα πόλο και τένις, ντύνονται με την τελευταία λέξη του συρμού και οδηγούν τη νέα ανακάλυψη, το αυτοκίνητο.

Γραμμένα με μεγάλη μαστοριά στην πλοκή και το διάλογο από συγγραφείς πνευματώδεις και καυστικούς, πραγματικούς τεχνίτες, αλλά χωρίς βαθύτερες ανησυχίες και ενδιαφέρον για την υψηλή τέχνη. Η ειδιοποιός διαφορά τους από έργα ανώτερης αξίας, όπως για παράδειγμα τα ιψενικά δράματα, ήταν ότι στο Βουλεβάρτο οι κρίσεις δεν οδηγούν ποτέ στην καταστροφή, στο τέλος αποκαθίστανται η τάξη, η αστική ηθική παραμένει αλώβητη. Ο μακάριος αστός γοητευόταν απ' αυτές τις καλογραμμένες κωμωδίες που ζωντάνευαν μπροστά στα μάτια του τα εξωτερικά στοιχεία του κόσμου του, αλλά απέφευγαν να τον φέρουν αντιμέτωπο με τις βαθύτερες υπαρξιακές αγωνίες του. Βέβαια, ενίοτε τον τάρραζαν με την τολμηρή θεματολογία τους, αλλά στο τέλος απέβαιναν καθησυχαστικές, δίνοντάς του, τρόπον τινά και μαθήματα ηθικής.

Ας σημειωθεί εδώ ότι οι Έλληνες αστοί της περιόδου 1910 έως 1922 είχαν μεθύσει από το Βενιζελισμό και ονειρεύονταν τρυφήλη ζωή προσανατολισμένη στα γαλλικά πρότυπα και επενδύσεις στις πλούσιες περιοχές που ενσωμάτωσε η Ελλάδα με τους Βαλκανικούς και κυρίως με τον Α΄ Παγκόσμιο και την υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών, που έκανε για λίγο πραγματικότητα την «Ελλάδα των δύο Ηπείρων και των πέντε Θαλασσών».

Αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά και στις συνθήκες παράστασης της εποχής εκείνης και τον τρόπο που μεταφέρονταν αστραπιαία οι τελευταίες επιτυχίες του γαλλικού Βουλεβάρτου από το Παρίσι στην Αθήνα.

Ο Μήτσος Μυράτ και ο Σπύρος Μελάς στα βιβλία τους *Ο Μυράτ κι Εγώ*<sup>5</sup> και *50 χρόνια θέατρο*<sup>6</sup> αντίστοιχα, είναι αποκαλυπτικοί. Αναφερόμενοι στον ανταγωνισμό τονίζουν ότι ήταν ένα ατελείωτο λαχάνιασμα ποιος από τους δύο μεγάλους θιάσους, της Μαρίκας ή της Κυβέλης θα πρωτανέβαζε την τελευταία μεγάλη επιτυχία της γαλλικής ή της ιταλικής σκηνης. Οι επιτυχίες αυτές κατέφθαναν με το πρώτο ταχυδρομείο, μεταφράζονταν στο γόνατο μέσα σε τρεις μέρες και παίζονταν αμέσως με λίγες δοκιμές, ακόμη και για δυο – τρεις εβδομάδες, χρόνος ρεκόρ για την εποχή εκείνη. Όσπου να ψηφισθεί ο νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας, η ξένη θεατρική παραγωγή ήταν ελεύθερη για όποιον προλάβει. Αργότερα ο Γιάννης Τσαμαδός, αντιπρόσωπος της πνευματικής ιδιοκτησίας Γάλλων συγγραφέων, θα αγωνίζεται για την είσπραξη των δικαιωμάτων τους.

<sup>5</sup> Μήτσος Μυράτ, *Ο Μυράτ κι Εγώ. Πενήντα Χρόνια Ζωή και Θέατρο*, εκδ. Πυρσός, Αθήνα 1950.

<sup>6</sup> Σπύρος Μελάς, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1960.



Αν πάλι ένα έργο δε σημείωνε εισπρακτική επιτυχία κατέβαινε αμέσως με αποτέλεσμα ο εκάστοτε θιάσος να παρουσιάζει κάθε εβδομάδα νέο έργο κάποτε και δύο ή τρία. Αντίθετα οι επιτυχίες παρέμεναν στο ρεπερτόριο του θιάσου και ξαναπαίζονταν.

Μολονότι το θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα σφραγίστηκε από την παρουσία διασήμων σκηνοθετών, στην Ελλάδα η Κυβέλη και οι πρωταγωνίστριες της γενιάς της, δε θεωρούσαν την παρουσία του σκηνοθέτη τόσο αυτονόητη, ούτε αποδέχονταν τη λεγόμενη «παντοδυναμία» του. Και μόνο μπροστά σε προσωπικότητες σαν τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο της «Νέας Σκηνης», το Θωμά Οικονόμου του «Βασιλικού» κι αργότερα το Φώτο Πολίτη και το Δημήτρη Ροντήρη του «Εθνικού», έκαναν παραχωρήσεις. Τα του ανεβάσματος ενός έργου καθώς κι η ερμηνευτική γραμμή της παράστασης φαίνεται ότι ρυθμιζονταν από τους θεατρικούς επιχειρηματίες, τους πρωταγωνιστές ή τους συγγραφείς.

Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι μετά από τη θητεία της Κυβέλης στη «Νέα Σκηνη», στα προγράμματα του προσωπικού της θιάσου δεν αναγράφεται σκηνοθέτης. Χρήη σκηνοθέτη εκτελούσε ενίοτε ο συμπρωταγωνιστής της Νίκος Παπαγεωργίου και κατά το διάστημα της συνεργασίας της με τη Μαρίκα ο συγγραφέας Σπύρος Μελάς. Σπανιότερα για το ανέβασμα μεγάλων επιτυχιών του Βουλεβάρτου μετακαλούσαν τους «Régisseurs» της Γαλλικής κωμωδίας. Σε φάκελο της Κυβέλης στο Θ.Μ. υπάρχει πρόγραμμα του έργου *Το ασθενές φύλον* του Edmond Bourdet (1932), όπου αναφέρεται ότι η σκηνοθεσία έγινε με βάση γραπτές οδηγίες, σταλμένες από το Παρίσι, από το διάσημο κωμικό, που είχε ανεβάσει το έργο εκεί! Τέλος το ανέβασμα του *Ματωμένου Γάμου* του Lorca στο ΚΘΒΕ (1963), έγινε με τη σκηνοθετική επιμέλεια της ίδιας της Κυβέλης...

Η Κυβέλη ενδιαφερόταν και για έργα με καλλιτεχνική εκτός από εμπορική αξία και το ρεπερτόριο της περιλαμβάνει και τέτοια έργα. Όμως, όπως ήταν φυσικό, η υπερπληθώρα των «ελαφρών» έργων κίνησε πολλές επικρίσεις εναντίον της. Αμφισβητίες διανοούμενοι όπως ο Φώτος Πολίτης προσδοκούσαν κάτι περισσότερο και θεωρούσαν την Κυβέλη και τη Μαρίκα υπεύθυνες για τη χαμηλή στάθμη της θεατρικής μας ζωής. Επαινούσαν το υποκριτικό της ταλέντο αλλά δυσανασχετούσαν με την ανάλωσή του σε έργα κατώτερα των δυνατοτήτων της. Είκοσι χρόνια γαλλικής φάρσας και επιπόλαιης κομεντί οδήγησαν τη νεοελληνική δραματουργία σε αδιέξοδο, αφού προσανατόλισαν από τη μια και την εγχώρια θεατρογραφία στη συνταγή του «καλοφτιαγμένου» δραματικού ή κωμικού έργου και απέτρεψαν τη γόνιμη πρόσληψη των ανανεωτικών τάσεων της Ευρώπης.

Από τους κυριότερους λοιπόν επικριτές της, ο Φώτος Πολίτης που τις παραμονές λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου αποτύπωσε εύστοχα το κλίμα δυσφορίας προς το υπάρχον θέατρο στο άρθρο του «Θρίαμβοι και Ευθύναι στις Κυβέλης»,<sup>7</sup> με αφορμή μια παράσταση με τίτλο *Ο σύζυγος της Δεσπονίδος*, που πρωτοπαίχτηκε στις 12 Αυγούστου 1928. Παραθέτω ολόκληρο το άρθρο γιατί νομίζω ότι είναι ενδεικτικό των απόψεων του Φώτου Πολίτη για την ελληνική σκηνική πραγματικότητα της εποχής του.

«Προχτές, στά «Διονύσια», ήταν σά ν' άρχιζε νέα περίοδος θεατρική, ύστερα από τήν άναγκαστικήν άργία δύο περίπου μηνών. Κόσμος πολός, που ήρθε να ξαναϊδη και να ξαναχειροκοροτήση τήν άγαπητή του πρωταγωνίστρια. Τό πρόγραμμα άνήγγελλε «κωμωδία». Τόσο τό καλύτερο. Η βραδυά θα περνούσε τερπνά, χωρίς πονοκεφαλιάσματα και κατανάλωσιν φαιάς ούσιας.

<sup>7</sup> Φώτος Πολίτης, *Ο Σύζυγος της Δεσπονίδος*. Τζωρτζ Ντρεζελύ, Θέατρο Διονύσια, Θίασος Κυβέλης. Κριτική στην Εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, τίτλος: «Θρίαμβοι και Ευθύναι στις Κυβέλης, α-

πό το Χρηστομάνο κ' Οικονόμου στο σημερινό ξεπεσμό», 14.9.1928.

Κ' ήταν ή βραδυά τερπνή, στ' αλήθεια. Ή φάρσα – *Ο σύζυγος τής δεσποινίδος κάποιου Ντρεζελν* – είχε πρωτοτυπία στην υπόθεση, κ' ή κυρία Κυβέλη ήταν σ' όλο τὸ ἀχτινοβόλημα τής ὁμορφιάς της. Χάρις, μαστοριά στὸ παίξιμο, κέφι, τουαλέτες περιφνημες. Τὸ κοινὸ ἔμεινε καταμαγεμένο.

Δὲν ποθοῦσε τίποτε περισσότερο. Γιατί τὸ θέατρο ἐδῶ ἄλλο δὲν εἶναι παρὰ τέρψις αἰσθήσεων. Καὶ τέτοιο θ' ἀπομείνῃ γιὰ καιρὸ, ὥσπου ἢ θὰ φυτοζώση ταπεινὰ καὶ θὰ κλείσῃ ὀλότελα, ἢ θὰ παρακολουθήσῃ τὴν τυχόν δημιουργία νέου πολιτισμοῦ μας καὶ θὰ τραβήξῃ πρὸς ἄλλους δρόμους.

Γιὰ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, πὸν παίχτηκε, δὲν ἔχω νὰ πῶ τίποτε. Δὲν κρίνεται ποτὲ μιὰ ἐλαφρὴ κοινωνικὴ κουβέντα, οὔτε ἓνας συνήθης βραδυνὸς περίπατος, οὔτε μιὰ παρτίδα τάβλι, γιὰ νὰ ξεκουραστῇ ἀπὸ ἄλλες ἀσχολίες καὶ νὰ γυρίσῃ ὕστερα πάλι πρὸς αὐτές, πιὸ φρέσκος. Ποτὲ δὲν κρίνεται τὸ ράθυμο «σκότωμα τής ὥρας». Κ' ἡ φάρσα αὐτὴ ἄλλον προορισμὸ δὲν εἶχε. Οὔτε ἐκεῖ πὸν πρωτοπαίχτηκε, οὔτε ἐδῶ.

Καὶ ἀσφαλῶς δὲν θᾶφτανε –ἐδῶ– οὔτε στὸν προορισμὸν της, αὐτόν, ἄν τὸν κυριώτερο ρόλο δὲν τὸν ἔπαιζε ἡ Κυβέλη. Εἶναι, πράγματι, κολακευτικὸ γιὰ τὶς πρωταγωνίστριές μας, νὰ ξέρουν πὼς αὐτές μονάχες, μὲ τὴν ἐκδήλωση τῶν φυσικῶν χαρισμάτων τους, τέρπουν κ' ἀνακουφίζουν τὸν κόσμο. Φαντάζομαι ὥστόσο ὅτι ἡ σχετικὴ χαρὰ τους θὰ ἐμειώνετο πάρα πολὺ, ἄν ἐξύγιζαν καὶ τὶς εὐθύνες, πὸν ὑπέχουν ἀκριβῶς ἐξ αἰτίας τής προνομιούχου θέσεώς των. Γιατί –διάβολε!– ἄν ἀγαποῦσαν οἱ ἴδιες τὴ σπουδὴ, κ' ἄν εἶχαν πόθο ἀληθινὸ νὰ ἐνσαρκώσουν τὶς μεγάλες μορφές τῶν ἀθανάτων ἔργων, θὰ τραβοῦσαν τὸ κοινὸ σ' ἐπίπεδα ἀνώτερα καὶ θὰ ἔφερναν τὸ θέατρο σὲ πραγματικὴν ἀκμὴ.

Ἡ εὐθύνῃ αὐτὴ θὰ τοὺς καταλογισθῇ κάποτε βαρύτερα, κ' ἄς μὴν τὸ ὑποψιάζονται κἂν τώρα, στὴ λάμψη του θριάμβου των. Γιατί ἡ εὐθύνῃ δὲν καταμετρεῖται μὲ ψήφους, οὔτε ὀρίζεται ἀπὸ τὸν ὄγκο τῶν μακαριῶν θεατῶν. Ἡ τέχνη –εὐτυχῶς– δὲν εἶναι πολιτικὴ. Ἐν μέσῃ στὸ σημερινὸ ἀκροατήριο, τὸ παραδομένο στὸν αἰσθησιασμὸ, ὑπάρχει καὶ ἓνας μονάχα, ἔστω, σοβαρὸς ἄνθρωπος μὲ νοῦ καὶ κρίση καὶ μὲ πόθους ἀνώτερους, ἡ μαρτυρία τοῦ ἐνός αὐτοῦ θὰ βαρύνῃ στὸ κριτήριο τής ἱστορίας καὶ τής ζωῆς πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅλα τὰ χειροκροτήματα τῶν ἀνθρώπων πὸν σκοτώνουν τὴν ὥρα τους.

Ἄλλωστε θὰ μαρτυρήσῃ κυρίως ἐναντίον τους ἡ ἴδια ἡ κατάπτωσις τής σκηνης μας, κατάπτωσις καταφανής. Εἴκοσι πέντε χρόνια θεάτρου πὸν ἀρχίζει μ' ἓναν Οἰκονόμου καὶ μ' ἓνα Χρηστομάνο καὶ καταλήγει στὸ σημερινὸ ξεπεσμό, εἶναι γεγονός πὸν ἀπαγγέλλει μονάχο του τὸ φοβερώτερο τῶν κατηγορητηρίων. Ἀπὸ τέτοια κατηγορητήρια δὲν σώζουν οἱ ἐκ τῶν ὑστέρων μετάνοιες, τὸ ἀνέβασμα κανένα δυὸ «φιλολογικῶν» ἔργων κάθε χρόνο, ἢ ἡ ὄψιμος τυχόν ἀφιέρωσις τῶν πρωταγωνιστριῶν στὸ σοβαρὸ θέατρο. Ἐνα σαλόνι κοσμικὸ, ὅπου ἡ οἰκοδέσποινα ὡς ἄτομον –ἦταν ἐπὶ χρόνια ὁ κύριος μαγνήτης, δὲν μεταβάλλεται εὐκόλα σὲ φιλολογικὸ ἐντευκτήριο. Οἱ κακομαθημένοι προσκεκλημένοι θ' ἀπαιτήσουν γρήγορα χοροὺς κ' ἐλαφρὴ διασκέδαση. Ἐν περιπτώσει ἀρνήσεως θὰ χασμηθοῦν καὶ θ' ἀραιώσουν.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀλήθεια, πικρὴ ὅπως πάντα. Αὐτὴ εἶναι ὁμως καὶ ἡ δικαιοσύνη. Ὅποιος ὑπέχει εὐθύνες, θὰ τὶς ἀκριβοπληρώσῃ κάποτε. Γιατί ἡ πληρωμὴ εἶναι νόμος φυσικός.»

ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ  
ΜΟΛΙΕΡΟΣ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Ο ΓΙΑΤΡΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΤΑΝΙΟ  
ΚΑΙ Η ΤΥΧΗ ΤΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ\*

**Π**ριν ακόμη δημιουργηθεί το ελληνικό κράτος, από τα προεπαναστατικά ήδη χρόνια, και με τις ευλογίες ενός Αδαμάντιου Κοραή, ξεκινάει η ενασχόληση των ελλήνων διανοουμένων και των ανθρώπων του θεάτρου με τον Μολιέρο.<sup>1</sup> Στην αρχή με μεταφράσεις, στη συνέχεια με παραστάσεις και σ' ένα τρίτο στάδιο με φανερές επιρροές στην πρωτότυπη ελληνική δραματική παραγωγή, δε θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι η ελληνική κωμωδία για πολλές δεκαετίες τελούσε υπό το άστρο του ογκόλιθου αυτού της ευρωπαϊκής κωμωδιογραφίας.<sup>2</sup>

Η παρουσία και η τεράστια επίδραση του Μολιέρου στην Ελλάδα έχουν ερευνηθεί και συζητηθεί από παλαιότερους και σύγχρονους ερευνητές.<sup>3</sup> Ενώ λοιπόν κάμποσες μελέτες έχουν δημοσιευθεί σχετικά με τις παραστάσεις, την εξοικείωση και τον θαυμασμό των αστών συγγραφέων και ανθρώπων του θεάτρου για τον Μολιέρο, η επιρροή του στο δραματολόγιο των λαϊκών θεαμάτων μένει ακόμη να εξεταστεί. Ενώ δε στη λόγια θεατρική παραγωγή *Ο Φιλάργγρος* φαίνεται να κατέχει την πρώτη θέση ως προς τις επιρροές που άσκησε σε πλοκές και χαρακτήρες, στην περίπτωση του Θεάτρου Σκιών το έργο που άσκησε την πιο σημαντική επιρροή είναι ο *Γιατρός με το Στανιό*.<sup>4</sup>

\* Η έρευνα και συγγραφή αυτού του άρθρου δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την γενναιόδωρη υποτροφία που μου χορήγησε το Plex Foundation και το Center for Hellenic Studies (Washington, DC) για το ακαδημαϊκό έτος 2001-2002, και χωρίς την ολόψυχη υποστήριξη της Olga Davidson και του Gregory Nagy. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις πολύτιμες συζητήσεις μας διαφόρων πτυχών του θέματος των λογίων επιδράσεων στον Καραγκιόζη, συμπεριλαμβανομένων και των μολιερικών δανείων. Τέλος, ευγνωμοσύνη χρωστώ στη φίλη Ιωάννα Κυριακίδου για βιβλιογραφικό υλικό που μου έστειλε στην Αμερική, κατά την πρώτη φάση της συγγραφής αυτού του άρθρου.

<sup>1</sup> Για τις πρώτες χειρόγραφες μεταφράσεις του Μολιέρου που είδαν το φως μεσούντος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, Αθήνα 1993, σσ. 150-151. Για την προσπάθεια του Κοραή να στρέψει το ενδιαφέρον των λογίων προς τον Μολιέρο βλ. Άννα Ταμπάκη, «Η οπτική του Κοραή για τη λογοτεχνία και το θέατρο», *Παράβασις* 2 (1998), σσ. 81-101, σ. 95.

<sup>2</sup> Για τις δημοσιευμένες μεταφράσεις του Μολιέρου, βλ. Τα-

μπάκη, *ό.π.*, σσ. 149-169, και Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 18-20. Για έναν εξαντλητικό κατάλογο των παραστάσεων του Μολιέρου από το 1836 (οπότε έχουμε την πρώτη παράσταση του *Εξηνταβελώνη* από το θίασο Σκοντζόπουλου στην Αθήνα) μέχρι το 1875, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, Ηράκλειο 2002, τόμ. Α2. Τέλος, για τις επιδράσεις του Μολιέρου στην πρωτότυπη ελληνική παραγωγή βλ. Ταμπάκη 1993, *ό.π.*, σσ. 141-147, Δημ. Σπάθης, «Η Δραματική Σάτιρα του Γ. Ν. Σούτσου», Γ. Ν. Σούτσου, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, Αθήνα 1995, σσ. 339-429, και Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τόμ. Α1, το ενδέκατο κεφάλαιο, «Ο μολιερισμός στην κωμωδία», σσ. 230-247.

<sup>3</sup> Βλ. ενδεικτικά από την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία Βάλτερ Πούχγκερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1999, σσ. 31-61.

<sup>4</sup> Η κατάσταση που κυριάρχησε στον τούρκικο Καραγκιόζ στο θέμα των μολιερικών δανείων έχει συνοπτικά ως εξής: ο Adolphe Thalasso παρατήρησε ότι σε παραστάσεις Καραγκιόζ παιζόντουσαν κάποιες αυτούσιες σκηνές από έργα του Μολιέ-

Σ' αυτό το άρθρο θα χρησιμοποιήσω ιστορικές πληροφορίες από τον αθηναϊκό τύπο της πρώτης εικοσαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σε συνδυασμό με παραστάσεις Καραγκιόζη για να παρουσιάσω τα μοιερικά δάνεια στο θέατρο σκιών, και πιο συγκεκριμένα στο δημοφιλές έργο *Ο Καραγκιόζης γιατρός*.<sup>5</sup>

Η εξέταση των στοιχείων που συνθέτουν τον *Καραγκιόζη γιατρό* και της σχέσης αυτού του έργου με το *Γιατρό με το Στανιό* του Μολιέρου θα πρέπει να ξεκινήσει με μια σύντομη ανασκόπηση της προϊστορίας του μοιερικού προτύπου. Από το 1659 μέχρι το 1666 παραστάθηκαν τρεις κωμωδίες του Μολιέρου στις οποίες ένας από τους πρωταγωνιστές παριστάνει ότι είναι γιατρός, ενώ στερείται παντελώς ιατρικών γνώσεων, και θεραπεύει μια δήθεν ασθενή, από μία ακαθόριστη αρρώστια. Τον Απρίλιο του 1659 πρωτοπαίζεται ο *Ιπτάμενος Γιατρός* (*Le médecin volant*), τον Σεπτέμβριο του 1665 ο *Έρως Γιατρός* (*L' amour médecin*) και τον Αύγουστο του 1666 ο *Γιατρός με το Στανιό* (*Le médecin malgré lui*).<sup>6</sup> Και στα τρία η υπόθεση χτίζεται γύρω από τον έρωτα μιας νεαρής γυναίκας για ένα νεαρό άνδρα, ο οποίος δεν εγκρίνεται ως σύζυγος από τον πατέρα της κοπέλλας. Η νεαρή γυναίκα προσποιείται μία ασθένεια, η οποία, αν και ακαθόριστη, είναι πολύ ανησυχητική για τον πατέρα της. Ακολουθεί η μεταμφίεση (εκούσια ή ακούσια) κάποιου σε γιατρό, η προτεινόμενη θεραπεία του οποίου θα φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα, δηλαδή το γάμο του κοριτσιού με τον αγαπημένο της.

Στον *Ιπτάμενο Γιατρό* ο τίτλος συνδέεται με τις αλλεπάλληλες, ταχύτατες μεταμφιέσεις που υφίσταται ο υπηρέτης του Βαλέριου, ο Σγαναρέλλος, για να παραστήσει το γιατρό στον πατέρα της Lucile, τον Gorgibus. Στον *Έρως Γιατρός*, ο Σγαναρέλλος παίζει το ρόλο του πατέρα της νεαρής ερωτευμένης, της Lucinde, και τον ψευτογιατρό τον παίζει ο Κλίτανδρος, που δεν είναι άλλος από αυτόν που την αγαπά. Στο *Γιατρό με το Στανιό* η γυναίκα του Σγαναρέλλου, η Μαρτίνα, για να τον εκδικηθεί τον παρουσιάζει ως γιατρό, και προειδοποιεί αυτούς που αναζητούν τις συμβουλές του, ότι ο «γιατρός» θα παραδεχθεί τις γνώσεις του μόνο μετά από άγριο ξυλοκόπημα. Η άρρωστη ερωτευμένη είναι κι εδώ η Lucinde, ο Λέανδρος είναι ο αγαπημένος της, κι ο Géronte είναι ο πατέρας της.

Η σχέση του *Ιπτάμενου Γιατρού* με τον *Medico Volante*, ενός σεναρίου της Commedia dell' Arte, εκδοχές του οποίου έχουν σωθεί σε χειρόγραφο και έντυπη μορφή, έχει επισημανθεί.<sup>7</sup> Οι πηγές του

ρου (τον *Φιλάργυρο*, τον *Ταρτούφο* και τις *Πανουργίες του Σκαπίνου*) και μετά από έρευνα διαπίστωσε ότι αυτές είχαν πρωτοπαίχτη από κάποιον διάσημο καραγκιοζοπαίχτη που είχε πρόσβαση σε μεταφράσεις αυτών των έργων στα τουρκικά (βλ. Adolphe Thalasso, *Molière en Turquie, Etude sur le théâtre de Karagheuz*, Paris 1888): παρόμοιες είναι οι απόψεις του P. Risal, και τις στηρίζει κι αυτός στα ίδια τρία έργα του Μολιέρου (βλ. τη μετάφραση του άρθρου του Risal από τον Αλ. Παπαδιαμάντη στο *Θέατρο* 10, 1963, σσ. 27-29). Σύγχρονοι Τούρκοι μελετητές του Καραγκιόζ πιστεύουν ότι ένα σχετικά πρόσφατα καταγεγραμμένο έργο με τον τίτλο το *Γιατρίλιμι* (*Hekimlik*) είναι διασκευή του *Γιατρού με το Στανιό* – *Zoraki Tabib*, που μάλιστα χρησιμοποιεί και τα ονόματα των χαρακτήρων όπως αποδίδονται σε μια τουρκική μετάφραση του γαλλικού έργου που δημοσιεύτηκε τη δεκαετία του 1930 (βλ. ενδεικτικά τις απόψεις του Cevdet Kudret, *Karagöz II*, Ankara 1969, σ. 264, σε συνδυασμό με τις απόψεις του Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Istanbul 1985, σ. 425, που εκφράζει κάποιους ενδοιασμούς για το πόσο συναφή με την παράδοση του Καραγκιόζ είναι αυτά τα έργα). Εν τούτοις, οι μνείες αυτές είναι πο-

λύ σύντομες και απαιτείται περισσότερη έρευνα τόσο για την ακριβή ιστορική και ουσιαστική αποτίμηση της επιρροής του Μολιέρου στον τουρκικό Καραγκιόζ, και κατ' επέκταση της τυχόν αφομοίωσης αυτών των τουρκικών διασκευών από τους έλληνες καραγκιοζοπαίχτες.

<sup>5</sup> Όλα τα στοιχεία από αθηναϊκές εφημερίδες των αρχών του αιώνα σ' αυτό το άρθρο προέρχονται από το αρχείο της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο· θέλω να ευχαριστήσω τον καθηγητή Θόδωρο Χατζηπανταζή και την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη που διευκόλυναν τα μέγιστα την πρόσβασή μου σ' αυτό το υλικό.

<sup>6</sup> Βλ. Molière – *Théâtre complet*, Paris 1960· vol. I, *Le médecin volant*, σσ. 23-36, *L' amour médecin* σσ. 777-809 και vol. II, *Le médecin malgré lui*, σσ. 1-48· στα εισαγωγικά σημειώματα σε κάθε έργο δίνονται και οι ακριβείς ημερομηνίες των πρώτων παραστάσεων.

<sup>7</sup> Η μελέτη του Claude Bourqui, *Les sources de Molière*, Paris 1999 κάνει μία συνοπτική παρουσίαση και κριτική αξιολόγηση των πηγών όλων των έργων του Μολιέρου. Για τον *Médecin Volant*, βλ. σσ. 433-444.

Έρωτα Ιατρού είναι παρεμφερείς, ενώ ο *Γιατρός με το Στανιό* αντλεί κυρίως από την προφορική παράδοση των μεσαιωνικών *fabliaux*.<sup>8</sup> Οι επιρροές που δέχτηκε ο Μολιέρος από τις παραστάσεις της *Commedia dell'Arte* είναι επίσης αναμφισβήτητες και έχουν αποτελέσει αντικείμενο πλήθους μελετών.<sup>9</sup> Παρόλο που το πρότυπο του *Καραγκιόζη Ιατρού* είναι ο *Γιατρός με το Στανιό*, αναφέρθηκαν με συντομία στα τρία αυτά παραπλήσια έργα για να δείξω τις παραλλαγές σ' ένα θέμα ως κατάλοιπο του θεάτρου του αυτοσχεδιασμού στον έντεχνο λόγο του Μολιέρου.

Καθώς το ζήτημα που μας απασχολεί σ' αυτή την ανακοίνωση δεν είναι η μολιερική δραματουργία αυτή καθ' εαυτή, αλλά η τύχη της μολιερικής πλοκής στον *Καραγκιόζη*, το επόμενο ερώτημα που τίθεται για τον ερευνητή είναι πότε πρωτοκυκλοφόρησαν αυτά τα τρία έργα του Μολιέρου στα ελληνικά. Η πρώτη γνωστή μετάφραση του *Ακούσιου Ιατρού* έγινε από τον Θεόδωρο Αλκαίο γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1820, και η πρώτη παράσταση έγινε από τον γιο του Ξενοφώντα και τη γυναίκα του Μαριγώ Αλκαίου το 1840· η μετάφραση αυτή εκδόθηκε το 1841.<sup>10</sup> Σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχουμε για τις τυπωμένες μεταφράσεις του Μολιέρου, και οι τρεις κωμωδίες κυκλοφόρησαν το 1859 (*Ιπτάμενος Ιατρός*), το 1862 (*Έρωτς Ιατρός*) και το 1863 (*Ακούσιος Ιατρός*) στην Αθήνα· ο *Ακούσιος Ιατρός* είναι κατά πάσα πιθανότητα μεταφρασμένος από τον Θεόδωρο Ορφανίδη.<sup>11</sup> Στις μεταφράσεις παραλλάσσονται τα ονόματα του πρωτότυπου, καθώς ο μεταφραστής ολοφάνερα προσπαθεί να αποδώσει τα κείμενα στα «καθ' ημάς»· για να αναφέρω ένα παράδειγμα σχετικό με το θέμα μας, στο τέλος της πρώτης πράξης του *Ακούσιου Ιατρού*, ο γιατρός χαρακτηρίζεται στα γαλλικά ως *bouffon* και η λέξη αποδίδεται επί το ελληνικότερο ως «καραγκιόζης», πράγμα που φανερώνει ότι είχε αρχίσει να καθιερώνεται ο χαρακτηρισμός και μεταφορικά στα 1863.<sup>12</sup> Τα έργα σίγουρα μεταφράστηκαν για να παρασταθούν, και υπάρχουν άφθονα στοιχεία για παραστάσεις του *Ακούσιου Ιατρού* τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>13</sup>

Σ' ένα επόμενο στάδιο, η μεγάλη δημοτικότητα των έργων του Μολιέρου, στρέφει τους φορείς των λαϊκών θεαμάτων προς τις καλοστημένες κωμικές πλοκές και τους σπαρταριστούς χαρακτήρες του. Η ανάπτυξη των λαϊκών θεαμάτων, και πιο συγκεκριμένα των ανδρικήλλων, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα δημιούργησε την ανάγκη διεύρυνσης του ρεπερτορίου, καθώς μεγάλωνε όλο και πιο πολύ η απήχησή τους στο κοινό.<sup>14</sup> Η εισαγωγή του *Ακούσιου Ιατρού* στο ρεπερτόριο των ανδρικήλλων πρέπει να επιτεύ-

<sup>8</sup> Βλ. Bourqui, *ό.π.*, για τον *Amour Médecin* σσ. 137-145, και για τον *Médecin Malgré Lui*, σσ. 167-177. Πιο συγκεκριμένα η μεσαιωνική έμμετρο ιστοριούλα που έχει στενή σχέση με το *Γιατό με το Στανιό* είναι αυτή του «Vilain Mire» (του «Κακού Κύρη»).

<sup>9</sup> Στα ελληνικά το θέμα συζητά ο Βάλτερ Πούχγκερ στην *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα Μελέτηματα*, Αθήνα 1984, σσ. 167-170· στις υποσημειώσεις του άρθρου, σσ. 442-444 παρατίθεται πλούσια διεθνής βιβλιογραφία.

<sup>10</sup> Για τη μετάφραση του *Ακούσιου Ιατρού* από τον Θεόδωρο Αλκαίο, βλ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τόμ. Α1, σ. 78, τόμ. Α2, σ. 409 και σ. 432· για την πρώτη παράσταση στα 1840 βλ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τόμ. Α2, σσ. 432-3.

<sup>11</sup> Αν και δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή, στο αντίτυπο της μετάφρασης που βρίσκεται στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχει χειρόγραφη σημείωση του Γιάννη Σιδέρη που την αποδίδει στον Θεόδωρο Ορφανίδη· ο Ορφανίδης είχε προηγουμένως ανεβάσει το έργο σε δική του μετάφραση στην Αθήνα το 1843, βλ. Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Β, Αθήνα 1939, σ. 332 και Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τόμ. Α2, σσ. 446-7.

<sup>12</sup> Βλ. *Ακούσιος Ιατρός*, Αθήνα 1863, σ. 16: «ΛΟΥΚΑΣ. *Μα το Χριστό! να γιατρός που μ'αρέσει στοχάζομαι πως θα κάνει δουλειά γιατ' είναι καραγκιόζης*».

<sup>13</sup> Σύμφωνα με το ημερολόγιο παραστάσεων που παραθέτει ο Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τόμ. Α2, το έργο πρωτοανεβάστηκε το 1840 στην Αθήνα από τον θίασο της Φιλοδραματικής Εταιρείας, και μέχρι το 1876 παραστάθηκε συνολικά περίπου δεκαπέντε φορές από ποικίλους θιάσους (Σωτηρίου Κουρτέση, Παντελή Σούτσα, Δημοσθένη Αλεξιάδη, κ.ά.), σε ποικίλες μεταφράσεις (Θεοδώρου Ορφανίδη, Δημητρίου Λάκωνα, κ.ά.) στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη.

<sup>14</sup> Μια πρώτη προσέγγιση στο θέμα του κουλθοθέατρου παρουσιάζει ο Απόστολος Μαγουλιώτης, στην διδακτορική διατριβή του που κατατέθηκε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουλθοθέατρου «Φασουλής»*, Αθήνα 1997. Πιο συγκεκριμένα για τη σχέση *Καραγκιόζη-Φασουλής* βλ. σσ. 57-66 και για τα δάνεια από τον Μολιέρο, σσ. 296-7, όπου δυστυχώς δεν γίνεται ταύτιση τίτλων με αυτούς του Μολιέρου.

χθηκε αυτά τα χρόνια. Ο περίφημος ανδρικήλοπαίχτης Χρήστος Κονιτσιώτης παίζει τον *Ακούσιο Ιατρό* στο θέατρο των Πευκακίων στην Αθήνα τον Αύγουστο του 1900.<sup>15</sup> Τα επόμενα χρόνια της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα κι άλλοι ανδρικήλοπαίχτες, όπως ο Ιωάννης Σαριδάκης και ο Δημήτριος Μαριδάκης παίζουν τον *Ακούσιο Ιατρό*.<sup>16</sup> Στον Φασουλή, το ρόλο του γιατρού παίζει ο Πασχάλης, και οι ακαταλαβίστικες διαγνώσεις και συμβουλές, που αποτελούν ένα από τα κωμικότερα στοιχεία του έργου, φαίνονται να περνάνε από τη σκηνή του επαγγελματικού θεάτρου στα ανδρικήλλα, κι από κει σχεδόν αυτούσιες στον Καραγκιόζη.<sup>17</sup>

Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι το ρεπερτόριο του θεάτρου των ανδρικήλων λεηλατήθηκε ανενδοίαστα από τους καραγκιοζοπαίχτες, και μέσω αυτής της οδού έφτασε ο Σγαναρέλλος να κατοικήσει στην καλύβα του Καραγκιόζη.<sup>18</sup> Ως προς την πρώτη παράσταση του έργου από καραγκιοζοπαίχτη στην Αθήνα, τα ιστορικά στοιχεία φέρουν ως πρωτοπόρο και σ' αυτό τον ξακουστό Μίμαρο, ο οποίος παίζει τον *Ιατρό άνευ επιστήμης* στις 16 Ιουλίου 1902.<sup>19</sup> Τα ενδιάμεσα στάδια της καθιέρωσης του έργου στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη είναι θολά, καθώς η επόμενη αναφορά σε παράσταση του έργου στην αθηναϊκή καραγκιοζική σκηνή είναι το 1919, όταν ο Αντώνης Μόλλας κάνει υπεύθυνη δήλωση στην αστυνομία ότι οι παραστάσεις του, κι ανάμεσα σ' αυτές και ο *Καραγκιόζης γιατρός*, δεν έχουν στοιχεία αντικαθεστωτικά, ή που να παραβιάζουν τον στρατιωτικό νόμο.<sup>20</sup> Κάποια στιγμή ανάμεσα στα 1902 και στα 1919 πρέπει να καθιερώθηκε ο νέος, αφομοιωμένος τίτλος, ο *Καραγκιόζης γιατρός*. Στη μελέτη που εξέδωσε στα γαλλικά ο Louis Roussel το 1921 για τον Αντώνη Μόλλα περιλαμβάνεται και περιλήψη του καραγκιοζικού έργου *Le Médecin Malgré Lui*, που δεν είναι άλλο από τον *Καραγκιόζη γιατρό*.<sup>21</sup> Αυτή είναι και η πρώτη μνεία που έχουμε σχετικά με το περιεχόμενο του έργου όπως διασκευάστηκε για τον θίασο των σκιών. Σ' αυτή την εκδοχή ο Χατζηαβάτης εξηγεί στον Χαλίλ Μπέη ότι ο μόνος γιατρός που μπορεί να γιατρέψει την άρρωστη κόρη του Βεζύρη δεν είναι άλλος από τον πολυτεχνίτη Καραγκιόζη· κι εδώ ο μόνος τρόπος εισαγωγής του ήρωα στην επαγγελματική τάξη

<sup>15</sup> *Εφημερίς*, 1 Αυγούστου 1900 – στήλη Δημοσίων Θεαμάτων. Το ίδιο βράδυ παίχτηκε κι άλλη μια κωμωδία, *Η μύτη του αυθέντου μου*, που αποδίδεται κι αυτή στο Μολιέρο σύμφωνα με την καταχώρηση της εφημερίδας.

<sup>16</sup> Ενδεικτικά βλ. σχετικές πληροφορίες στην *Ακρόπολη*, 20 Ιουνίου 1901, για παράσταση του έργου από τον Σαριδάκη και στην *Εστία*, 28 Μαΐου 1906 για παράσταση του Μαριδάκη.

<sup>17</sup> Βλ. Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σσ. 334-336, όπου παρατίθεται απόσπασμα από διάλογο του *Ακούσιου Ιατρού* κατά Φασουλή.

<sup>18</sup> Στη συνέντευξη που παραχώρησε ο καραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος στον Mario Rinvoluti το καλοκαίρι του 1969 (αρχείο Whitman/Rinvoluti, Widener Library, Harvard University), όταν ερωτάται ποιος ήταν ο δάσκαλός του στην τέχνη, αναφέρει τις οφειλές του από την άποψη της πρακτικής της παράστασης και του ρεπερτορίου στον Χρήστο Κονιτσιώτη, και δεν κάνει καμιά αναφορά σε κανένα καραγκιοζοπαίχτη. Αν θεωρήσουμε ότι η δήλωση ότι έμαθε Καραγκιόζη μόνος του («υπήρξα αυτοδίδακτος» λέει χαρακτηριστικά) είναι προϊόν υπερεκτίμησης του εαυτού του, το γεγονός ότι κατονομάζει τον Κονιτσιώτη ως την κύρια επιρροή του στο χώρο του θεάματος, κάνει την ομολογία του διπλά πολύτιμη για το θέμα μας.

<sup>19</sup> *Καιροί*, 16 Ιουλίου 1902. Και ο Τζούλιο Καίμη, *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, Αθήνα

1990, σ. 130 (όπου αναφέρει ως πληροφοριοδότη του τον Βασίλαρο) και ο Σωτήρης Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα*, 3<sup>η</sup> έκδοση, Αθήνα 1978, σ. 214, αποδίδουν το έργο στο Μίμαρο.

<sup>20</sup> Παραθέτουμε εδώ το πλήρες κείμενο του σχολίου που δημοσιεύεται στην *Εστία*, 4 Ιουλίου 1919 στη σ. 1 με τον τίτλο Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΥΠΟ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΝ: «Ο Καραγκιόζης δεν πρέπει να υποτελή ότι δεν ευρίσκεται εν τάξει με την Προληπτική Λογοκρισία του θεάτρου. Και προς απόδειξιν ιδού το σχετικόν επικυρωθέν και σφραγισθέν έγγραφον του διευθυντού του, του οποίου σεβόμεθα απολύτως την ορθογραφίαν και την σύνταξιν: “Δηλώ υπευθύνος ο Διευθυντής του Θεάτρου ‘Καραγκιόζης’ Δεξαμενής, ότι το παιζόμενον υπ'εμού Θεάτρου δεν αντίκεινται εις ουδεμίαν των διατάξεων του στρατιωτικού νόμου περιέχον τι κατά του καθεστώτος: Παράστασις της εβδομάδος ταύτης: *Ο ευτυχής ψαράς*, ο *Καραγκιόζης γιατρός*, η *νεκρά ζώσα*, ο *θάνατος του Σιορ Διονύσιου*, ανθοδέσμη κωμωδιών η *Τζαβελή*. Δυλώ υπευθύνως Α. Μόλλας” Έπεται η σφραγίς της λογοκρισίας και η σχετική θεώρησις. Και εν τούτοις ο Καραγκιόζης δεν γογγύζει αναμένων καρτερικώς την στιγμίν της ανακτήσεως των δεσμευμένων ελευθεριών του».

<sup>21</sup> Louis Roussel, *Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes*, Athènes 1921, tome II, σσ. 11-13.

των γιατρών δεν είναι άλλος από ένα άγριο ξυλοκόπημα. Ο Καραγκιόζης ανταποδίδει τη «φιλοφρόνηση» στον Χατζηαβάτη, εξηγώντας στο βεζύρη ότι δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς τον φαρμακοποιό του. Η περαιτέρω ομοιότητα αυτού του σεναρίου με τον *Γιατρό με το Στανιό* έχει να κάνει με την ύπαρξη μιας μισοβουβαμένης βεζυροπούλας, που ψελλίζει συνέχεια «Χιμ, χαμ, χουμ» και που θεραπεύεται χάρη στο ψευτογιατρικό του Καραγκιόζη. Η περιήληψη του Roussel δεν παρέχει περισσότερες λεπτομέρειες για τους λόγους της ασθένειας, δηλαδή δεν συνδέεται το περιστατικό με την ύπαρξη κάποιου επιθυμητού και απαγορευμένου νέου.<sup>22</sup>

Περισσότερα κοινά στοιχεία με το μολιερικό πρότυπο συναντάμε τόσο στις τυπωμένες εκδοχές του έργου, όπως κυκλοφόρησαν με τη μορφή φυλλαδίων και σεναρίων Καραγκιόζη, καθώς και σε τρεις διαφορετικές παραστάσεις Καραγκιόζη που μαγνητοφωνήθηκαν τη δεκαετία του 1960. Καθώς αυτό το άρθρο επικεντρώνεται κυρίως σε παραστάσεις Καραγκιόζη, δεν θα επεκταθώ στη διαπραγμάτευση του θέματος στις έντυπες εκδοχές.<sup>23</sup> Πολύ σύντομα μόνο θα ήθελα να επισημάνω ότι ο συγγραφέας έργων Καραγκιόζη υφίσταται ως «διαπιστευμένο» επάγγελμα ήδη από τα 1905, και δύο φυλλάδια γράφτηκαν από συγγραφείς ειδικευμένους σ' αυτό το είδος.<sup>24</sup> Σ' αυτό το άρθρο θα περιοριστώ στις μαγνητοφωνημένες παραστάσεις, καθώς το θέατρο σκιών είναι πρώτ' απ' όλα μια τέχνη που ανήκει στη σφαίρα της προφορικής παράδοσης.

Η πρώτη εκδοχή μαγνητοφωνήθηκε από τον Cedric Whitman τον Φεβρουάριο του 1962 στο Ηράκλειο Κρήτης: πρόκειται για παράσταση χωρίς κοινό με τίτλο *Ο Καραγκιόζης διά της βίας ιατρός του καραγκιοζοπαίκτη Γιώργου Παπανικολάου*, που παίχτηκε με μόνο ακροατήριο τον μελετητή που την μαγνητοφώνησε. Η δεύτερη εκδοχή είναι μια μαγνητοφωνημένη παράσταση του *Καραγκιόζη επιστήμονα ιατρού*, που παίχτηκε από τον Αβραάμ στη Σαλαμίνα τον Ιούλιο του 1969 και η τρίτη είναι μια μισάωρη κωμωδία, που παίχτηκε μετά το κυρίως έργο, τον *Λήσταρχο Λαφαζάνη*, από τον Σάββα Γκιτσάρη στην Λυκοποριά Κορινθίας τον Αύγουστο του 1969.<sup>25</sup> Αυτό το δείγμα, αν και μικρό παρουσιάζει ενδιαφέρον, γιατί περιλαμβάνει τρεις διαφορετικούς καλλιτέχνες από τρεις διαφορετικές περιοχές και γεωγραφικά, και δημογραφικά, καθώς και έργα ποικίλης διάρκειας που παρέχει ποικίλες δυνατότητες στην ανάπτυξη της πλοκής.

Παρά τις διαφορές που έχουν μεταξύ τους το κοινό νήμα που υπάρχει και στις τρεις παραστάσεις έχει να κάνει με την επιθυμία της βεζυροπούλας να παντρευτεί κάποιον που δεν εγκρίνεται από τον πα-

<sup>22</sup> Στην περιήληψη του έργου που έχει συμπεριλάβει ο Δημήτρης Μόλλας (γιος του Αντώνη, που συνέχισε την οικογενειακή παράδοση στην τέχνη του Καραγκιόζη) στο βιβλίο του *Ο Καραγκιόζης μας*, Αθήνα 2002, σ. 220, υπάρχουν κάποιες διαφορές μ' αυτή την εκδοχή. Πέραν του ότι ο τίτλος του έργου είναι παραλλαγμένος (*Με το ζόρι γιατρός*, πράγμα που δεν είναι καθόλου ασύνηθες στην πρακτική των καλλιτεχνών), αναφέρεται ότι «κρατάει από τον Μολιέρο» και στην πλοκή υπάρχει το στοιχείο του επιθυμητού, αλλά απαγορευμένου νέου: «Η βεζυροπούλα αγαπιέται μ' έναν νεαρό Πασά από παρακατιανή γενιά. Για να πείσει τον πατέρα της, αποφασίζει να παραστήσει τη μουγκή— από μια υπερκόσμη συνάντηση που είχε...».

<sup>23</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τον *Καραγκιόζη Γιατρό* του Τάκη Γιαννούλη (εκδόσεις «Αστέρως») και τον *Καραγκιόζη δια της βίας ιατρό* του Ιωάννου Μουστάκα (εκδόσεις «Άγκυρα»). Βλ. επίσης και τον σκελετό της παράστασης του *Γιατρού της Γειτονιάς* στον *Καραγκιόζη των Σπαθάρηδων*, Αθήνα 1979, σσ. 122-136.

<sup>24</sup> Στην *Εστία*, 30 Ιουλίου 1905, στη στήλη Ο ΚΟΣΜΟΣ-ΠΕΡΙΕΡΓΑ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΑ βρίσκουμε το εξής σχόλιο «Χάρη της πρωτοτυπίας ή της την διακρίνει δημοσιεύομεν μίαν κάρταν η οποία κυκλοφορεί εσχάτως μαζί με τα προγράμματα ενός καραγκιόζη του Μεταξουργείου. «Ιωάννης Αρνάκης-Συγγραφέυς Καραγκιόζη». Χαιρετίζοντες τον πρώτον επίσημον αντιπρόσωπον νέου κλάδου φιλολογίας δεν δυνάμεθα ή να του ευχηθώμεν προκοπήν». Ο Γιαννούλης και ο Μουστάκας (βλ. προηγούμενη υποσημείωση) αναφέρονται ως «καραγκιοζοπαίκτης», αν και είναι γνωστοί μόνο από τα φυλλάδια, και κανένα ιστορικό στοιχείο δεν φανερώνει ότι είχαν εξασκήσει την τέχνη του Καραγκιόζη.

<sup>25</sup> Στη συλλογή Whitman/Rinvolucri οι παραστάσεις αυτές έχουν αριθμούς καταλόγου Whitman I, II, Rinvolucri 2 και Rinvolucri 36, 37 αντίστοιχα. Η ακριβής διάρκειά τους είναι μία ώρα και δεκαοκτώ λεπτά του Παπανικολάου, μία ώρα και είκοσι τρία λεπτά του Αβραάμ και τριάντα λεπτά του Γκιτσάρη.

τέρα της· η στρατηγική της περιλαμβάνει την απώλεια της φωνής της προκειμένου να επιταχύνει τη διαδικασία της ένωσης της με τον αγαπημένο της. Στη λύση της πλοκής σε όλες τις εκδοχές συνεισφέρει, παρά τη θέλησή του, και ο Καραγκιόζης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μοναδικότητα κάθε παράστασης παρουσιάζουν κάποια επιμέρους στοιχεία με τα οποία διανθίζουν οι καραγκιοζοπαίχτες την πλοκή τους. Στην περίπτωση της παράστασης του Γ. Παπανικολάου, που έχει ως μόνο ακροατή τον καθηγητή Cedric Whitman,<sup>26</sup> έναν κλασικό φιλόλογο, μελετητή του Αριστοφάνη, ο καλλιτέχνης εισάγει έναν αόρατο καθηγητή σε μια κρίσιμη στιγμή του έργου· ο Καραγκιόζης λέει στον πασά και πατέρα της κοπέλλας ότι πριν προτείνει την αγωγή του πρέπει να συμβουλευτεί τηλεφωνικώς ένα διάσημο καθηγητή. Παρά την επισήμανση εκ μέρους του πασά, ότι δεν έχουν τηλέφωνο σ' αυτό το σπίτι, ο Καραγκιόζης αδιαφορώντας επικοινωνεί με τον καθηγητή, και ανακοινώνει στον πασά ότι σύμφωνα με τον καθηγητή η βεζυροπούλα πρέπει να παντρευτεί αυτόν που αγαπά· όταν ο πασάς προσπαθεί να διαπραγματευτεί και ζητά κάποιον άλλο, ο Καραγκιόζης του απαντά με ύφος αυθεντίας ότι σε «επιστημονικά ζητήματα αλλαγές δε γίνονται».

Οι άλλες δύο παραστάσεις διαφέρουν από την παράσταση του Παπανικολάου ως προς τις λεπτομέρειες που οδηγούν στη λύση της πλοκής, αλλά είναι πολύ συγγενικές μεταξύ τους. Οι ομοιότητες αυτές ίσως να εξηγούνται από το γεγονός ότι οι δύο αυτοί καλλιτέχνες είχαν τον Κώστα Μάνο και τον Δημήτρη Μανωλόπουλο ως δασκάλους.<sup>27</sup> Ο Καραγκιόζης, με τη βοήθεια του Κολλητηριού, μαθαίνει ότι το κορίτσι μπορεί να μιλήσει και για να την κάνει να εγκαταλείψει την σκηνοθετημένη σιωπή της, σκηνοθετεί μία σκηνή παρουσία της. Διηγείται μια ιστορία στην οποία υπάρχει κάποιος που κόβει ένα δέντρο, κάποιος άλλος που λαξεύει ένα κορίτσι στον κορμό αυτού του δέντρου, κι ένας τρίτος που δίνει μιλά σ' αυτό το λαξεμένο ομοίωμα γυναίκας. Το ερώτημα που τίθεται είναι σε ποιόν ανήκει αυτή η γυναίκα. Ο Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάτης διαπληκίζονται ως προς αυτό το ζήτημα, όταν ξαφνικά η κόρη του πασά σταματάει να παρακολουθεί τη σκηνή σιωπηλή και λέει την άποψή της· κατ' αυτήν το κορίτσι ανήκει σ' αυτόν που την έκανε να μιλήσει. Στη συνέχεια του έργου, η συνεργασία Καραγκιόζη και βεζυροπούλας θα αναγκάσει τον πασά να την παντρεύσει με όποιον εκείνη θέλει. Αυτές οι δυο εκδοχές είναι πιο καλά συγκροτημένες και ισορροπημένες, και τα δάνεια μοτίβα από άλλα γένη είναι καλύτερα χωνεμένα στην πλοκή.

Το θέμα της κόρης του βασιλιά που προσπαθεί να καταφέρει αυτό που θέλει χάνοντας τη λαλιά της είναι πολύ κοινό στα παραμύθια. Τα συνδυασμένα μοτίβα της βουβής βασιλοπούλας και της ιστορίας που την κάνει να μιλήσει υπάρχουν σε ελληνικά και τούρκικα παραμύθια. Πιο συγκεκριμένα σε μια καταγεγραμμένη εκδοχή ενός παραμυθιού από τους Έλληνες της Σμύρνης, ο τυχερός από τους επίδοξους μνηστήρες καταφέρνει να σπάσει τη σιωπή της διηγούμενος ιστορίες στις οποίες οι γυναίκες κινδυνεύουν, τις περισσότερες φορές βρίσκονται μεταξύ ζωής και θανάτου και σώζονται από μια ομάδα ανδρών που καταβάλλουν μια συλλογική προσπάθεια, και που στη συνέχεια διεκδικούν τη γυναίκα ο

<sup>26</sup> Ο Cedric Whitman (1916-1979) ήταν κλασικός φιλόλογος ευρέως ενδιαφερόντων και δημοσίευσε μελέτες για τον Όμηρο, το Σοφοκλή, τον Ευριπίδη, κ.ά. Η ενασχόλησή του όμως με την κωμωδία του Αριστοφάνη (*Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, 1964) τον έστρεψε προς τον Καραγκιόζη, και η δημιουργία της πολύτιμης συλλογής Whitman/Rinvolucrì οφείλεται σε δική του πρωτοβουλία. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη συλλογή βλ. Άννα Σταυρακοπούλου, «Η συμβο-

λή της συλλογής Whitman/Rinvolucrì στη μελέτη του Καραγκιόζη», *Καθημερινή*, 1.3.1999.

<sup>27</sup> Η πληροφορία αυτή προέρχεται από τις συνεντεύξεις που παραχώρησαν οι δύο καραγκιοζοπαίχτες στον Mario Rinvolucrì το καλοκαίρι του 1969· οι συνεντεύξεις της συλλογής παρέχουν άφθονο βιογραφικό υλικό, που παρά τις κάποιες υπερβολές και ανακρίβειες των καλλιτεχνών, μπορεί να συμβάλει σε μεγάλο βαθμό στην στοιχειοθέτηση της ιστορίας του Καραγκιόζη.



καθένας για τον εαυτό του.<sup>28</sup> Όλως περιέργως η τρίτη και τελευταία ιστοριούλα παρουσιάζει καταπληκτική ομοιότητα με την ιστορία που λέει ο Καραγκιόζης στη βεζυροπούλα: κι εκεί υπάρχουν τρεις άνδρες που πλάθουν μια γυναίκα από ένα κορμό ξύλου. Ο πρώτος, ο μαραγκός, δίνει ένα σχήμα γυναίκας στο κούτσουρο· ο δεύτερος, ο ράφτης, φτιάχνει ένα φόρεμα για κείνη κι ο τρίτος, ο καλόγερος, προσεύχεται στο θεό για να της δώσει ζωή. Το ζητούμενο και πάλι είναι σε ποιόν ανήκει αυτή η γυναίκα; Και πάλι, κατά τη βασιλοπούλα, πρέπει ν' ανήκει σ' αυτόν που της έδωσε ψυχή.<sup>29</sup>

Οι έλληνες καραγκιοζοπαίχτες δανείστηκαν το σκελετό της παράστασής τους από το έργο του Μολιέρου, αλλά δε δίστασαν να διανθίσουν το έργο με άλλα μοτίβα προερχόμενα από τη μεγάλη κοινόχρηστη δεξαμενή της προφορικής παράδοσης, μια τεχνική που χρησιμοποιήθηκε και στην εισαγωγή του χαρακτήρα του Μεγαλέξανδρου, όπως την ανέλυσε ο Γρηγόρης Σηφάκης.<sup>30</sup> Ενώ όλη η εξέλιξη του έργου στο Μολιέρο χιτζεται σε λογικά πλαίσια, η ιδιότυπη λογική του συμβατικού θεάτρου και της προφορικής παράδοσης κυριαρχεί στον Καραγκιόζη, και οι στόχοι κοινωνικής σάτιρας του Μολιέρου απαλείφονται κατά τη διασκευή. Τέλος, σύμφωνα με το οπτικό υλικό (φιγούρες, σκηνικά) που έχει δημοσιευτεί κατά καιρούς, ο Καραγκιόζης μεταμορφώνεται σε γιατρό φορώντας βελάδα και ψηλό καπέλλο· είναι πιθανό αυτή η ενδυματολογική καθιέρωση να προέρχεται από την επαγγελματική σκηνή του θεάτρου.<sup>31</sup>

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο των κωμωδιών του Καραγκιόζη γενικά, η κωμική παρέλαση των ηρώων, με τη στερεότυπη εμφάνιση και διάλεκτο, κάποτε διατηρείται αλλά συνήθως παραλείπεται από την πλοκή του *Καραγκιόζη Γιατρού*. Για παράδειγμα στην εκδοχή του Παπανικολάου, ο καλλιτέχνης, αφού λυθεί το ζήτημα της ευτυχούς ευόδωσης του ειδυλλίου της πασαδοπούλας, προσθέτει άλλη μία «πράξη», στην οποία κυριαρχεί η συνήθης δομή της επαγγελματικής κωμωδίας. Μ' άλλα λόγια καταφθάνουν όλοι οι ήρωες, Μπαρμπαγιώργος, Νιόνιος, Σταύρακας, Μορφονιός και άλλοι, για να γυρέψουν ιατρικές συμβουλές από τον Καραγκιόζη, του οποίου οι εξωφρενικές διαγνώσεις παράγουν το απαιτούμενο κωμικό αποτέλεσμα. Όσο κι αν οι άλλες δύο παραστάσεις είναι πιο κοντά στο μολιερικό πρότυπο, τα έργα του Καραγκιόζη ανήκουν, αν κριθούν από τη σκοπιά της θεωρίας της ελληνικής κωμωδίας όπως διαμορφώθηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, σε ένα κωμικό πρότυπο που δεν συνέφερε εθνικά. Στην κωμωδία, οι πολίτες του ελληνικού κράτους έπρεπε να εμφανίζονται με τη μεγαλύτερη δυνατή ομοιο-

<sup>28</sup> Σύμφωνα με την κατάταξη των Aarne-Thompson αυτό το μέτρος του παραμυθιού εμπίπτει στους τύπους 621 και 653: βλ. Stith Thompson, *The Types of the Folktale: a classification and bibliography*, 1964, σσ. 224 και 228-229.

<sup>29</sup> Βλ. *Μικρασιατικά Χρονικά Δ* (1948), σσ. 225-232. Ο R. M. Dawkins, *Modern Greek Folktales*, Oxford 1953, σσ. 322-4 έχει μια εισαγωγή στο παραμύθι, όπου διατυπώνει ενδιαφέρουσες απόψεις για την καταγωγή του, τη διάδοσή του σε διάφορες χώρες, καθώς και άλλες εκδοχές του που έχουν καταγραφεί σε διάφορα μέρη της Ελλάδας· για παράδειγμα, στην θρακική εκδοχή η γυναίκα πλάθεται από χιόνι!

<sup>30</sup> Βλ. Γρηγόρης Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)*, Αθήνα 1984.

<sup>31</sup> Ενδεικτικά βλ. τη φιγούρα του Καραγκιόζη γιατρού που δημοσιεύεται στο λεύκωμα, *Ο Κόσμος του Καραγκιόζη*, τόμ. Α', Φιγούρες, Αθήνα 1976, σ. 35· ο Γιάννης Σιδέρης στην *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα 1990, σσ. 127-128, ανα-

φέρει ότι σ'ένα χειρόγραφο του Δημοσθένη Αλεξιάδη με ημερομηνία 16 Φεβρουαρίου 1871, ο ίδιος ο «γιατρός», στο τέλος της πρώτης πράξης, περιγράφει την εμφάνισή του ως εξής: «Χωρίς μια βελάδα, ένα μαστούνι, ένα υψηλό καπέλλον, τί κολοκύθια γιατρός είμαι; Ίσα-ίσα απ'ανά τα πράγματα γνωρίζεται σήμερα ο καλός γιατρός»· ο ίδιος στο «Πεπαίδευκε την Ελλάδα»: ο Μολιέρος, δάσκαλος του θεάτρου μας», *Θέατρο 37* (1974), σσ. 40-46, προφανώς έχοντας κατά νου τις πληροφορίες που αναφέρονται στο χειρόγραφο του Αλεξιάδη, διατυπώνει μια εικασία για τα κοστούμια της παράστασης του *Ακούσιου Γιατρού* του 1843: «βεστιάριο μολιερικό δεν μπορούσε νά 'χει. Φορέσανε λουπόν, προφανώς "ευρωπαϊκά". Ο ίδιος ο "ιατρός" φόρεσε βελάδα!» (σ. 43). Αν τα πράγματα έγιναν έτσι, δεν αποκλείεται η προέλευση της βελάδας του *Καραγκιόζη Γιατρού* να ανάγεται στις ενδυματολογικές πρακτικές του πρώιμου επαγγελματικού θεάτρου.

μορφία, καθώς το ζητούμενο ήταν να υπογραμμίζονται οι ομοιότητες και να απαλείφονται κατά το δυνατόν οι διαφορές.<sup>32</sup> Έτσι, το γεγονός ότι κωμωδίες του Μολιέρου, ανάμεσα σε άλλα έργα που έχουν λόγιες πηγές, ανακυκλώνονταν προς τέρψη των πολυπληθών ακροατηρίων των παραστάσεων Καραγκιόζη, δεν ήταν αρκετό για να διαφυλάξει αυτού του είδους το θέατρο, που επιπλέον είχε και καταφανείς οθωμανικές διασυνδέσεις, από τους ιδεολογικούς επικριτές του, τόσο τον 19<sup>ο</sup> όσο και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη «ο Μολιέρος πεπαίδευκε την Ελλάδα»,<sup>33</sup> και σύμφωνα με την Άννα Ταμπάκη υπήρξαν τρεις διαδοχικές σημαντικές στιγμές συνάντησης του νέου ελληνισμού με το μολιερικό έργο. Η πρώτη και η δεύτερη συμπίπτουν με δύο στιγμές του ελληνικού διαφωτισμού, και η τρίτη με τη δημιουργία του ελεύθερου ελληνικού κράτους.<sup>34</sup> Αν κρίνουμε από την δημοτικότητα του *Καραγκιόζη γιατρού*, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την εισαγωγή του Μολιέρου στο θέατρο σκιών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και την εξοικείωση του λαϊκού κοινού με το μολιερικό έργο ως ένα ακόμη κρίκο στην αλυσίδα αυτών των σημαντικών στιγμών της διείσδυσης του Μολιέρου στην Ελλάδα.<sup>35</sup>

Επιπλέον, το θέμα ειδικό από μια πλατύτερη σκοπιά, αποτελεί ένα κεφάλαιο στο καίριο ζήτημα των δανείων από πηγές του γραπτού λόγου στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη, κι ακόμη γενικότερα στο ζήτημα των συνεχών και αμοιβαίων ανταλλαγών ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και στη λαϊκή παράδοση, ανταλλαγών που παίζουν αποφασιστικό ρόλο στο χώρο του θεάτρου, της μουσικής, της ζωγραφικής, για να αναφέρω κάποιους χώρους ενδεικτικά.<sup>36</sup>

Ο Μολιέρος εμπνεύστηκε από κωδικοποιημένες πλοκές της *Commedia dell'Arte*, που με τη σειρά τους παρουσιάζουν έντονη ομοιότητα με κοινόχρηστα μοτίβα παραμυθιών σε Δύση και Ανατολή ανά τους αιώνες. Η ρευστότητα ενός έργου της *Commedia* αντικατοπτρίζεται στα τρία πολύ συγγενικά μεταξύ τους έργα που συνέθεσε ο Μολιέρος, με θέμα τον έρωτα ως γιατρικό σε συνδυασμό με την ουσιαστική ανικανότητα των γιατρών να γιατρέψουν. Οι καραγκιοζοπαίχτες δανείστηκαν τη δοκιμασμένη και σίγουρη μολιερική συνταγή, αλλά τη συμπλήρωσαν με άλλα, εξίσου διαδεδομένα, παραμυθικά μοτίβα. Παρατηρούμε λοιπόν μια πορεία κάποιων μοτίβων από την προφορική παράδοση των παραμυθιών και της *Commedia* στον Μολιέρο, που μετά από ιστορική και γεωγραφική διαδρομή δύο αιώνων επιστρέφουν και πάλι στην προφορική παραδοσιακή τέχνη του Καραγκιόζη, ποικιλιμένα με πινελίες από την προφορική παράδοση του ανατολικομεσογειακού χώρου.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Βλ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, τόμ. Α1, σ. 236 και σ. 243.

<sup>33</sup> Σιδέρης, *ό.π.*: σ' αυτό το άρθρο ο Γιάννης Σιδέρης, ούτε λίγο ούτε πολύ, παρομοιάζει τον Μολιέρο με τον Όμηρο και τον Παντοκράτορα!

<sup>34</sup> Βλ. Ταμπάκη, *Νεοελληνική Δραματολογία*, *ό.π.*, σσ. 149-157.

<sup>35</sup> Ο Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 44 επισήμεινε ότι [τον Μολιέρο] «τον βλέπανε μόνο οι πλουσιότεροι, κ' οι κάπως εύποροι θεατές, μες στο κλειστό θέατρο, τον χειμώνα. Οι ίδιοι πάλι τον διαβάζανε. Ο λαός δεν τολμούσε, ούτε μπορούσε να συχνάζει στις παραστάσεις». Το ευέλικο και συνέχεια ανανεωνόμενο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη ήρθε να λύσει τον αποκλεισμό του λαϊκού κοινού από οποιαδήποτε επαφή με την γραπτή και λόγια παράδοση.

<sup>36</sup> Η επιρροή της λογοτεχνίας γενικότερα (ελληνικής και ξένης, νεότερης και παλαιότερης) στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη, αποτελεί το θέμα του άρθρου του Θ. Χατζηπανταζή, «Προσαρμογή λογίων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη»,

*Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 111-127.

<sup>37</sup> Ως προς άλλα έργα του Μολιέρου και τις διασκευές τους για τον Καραγκιόζη, υπάρχει μία δυσκολία ταύτισης των παραλλαγμένων τίτλων με τα μολιερικά πρότυπα: καθώς δε οι υποθέσεις των μολιερικών προτύπων είναι πολλές φορές παρεμφερείς, η ταύτιση γίνεται ακόμη δυσκολότερη. *Ο Δον Ηλίας Κολοκύθας* που παίζεται ευρέως στα χρόνια του Μεσοπολέμου, άλλοτε ακολουθείται από την επεξήγηση και ο *Καραγκιόζης στο τρελλοκομείο* (*Νεολόγος Πατρών*, 3 Σεπτεμβρίου 1932, παράσταση του Αντρέα Σωτηρόπουλου στον Ουράνιο Κήπο) και άλλοτε χαρακτηρίζεται ως ο *Αρχοντοχωριάτης Δον Ηλίας Κολοκύθας* (*Νεολόγος Πατρών*, 8 Ιουλίου 1934, παράσταση του ίδιου καραγκιοζοπαίχτη, στον Ουράνιο Κήπο). Καθώς το έργο δεν σώζεται ούτε σε φυλλάδιο, ούτε σε μαγνητοφωνημένη παράσταση Καραγκιόζη είναι πολύ δύσκολο να πούμε με βεβαιό-

Και στις καραγκιοζικές παραστάσεις ο έρωτας είναι φαρμάκι και γιατρικό, κι ο κάθε αγύρτης μπορεί να παραστήσει το γιατρό· αλλά σε κάποιες εκδοχές η λύση στο πρόβλημα επιτυγχάνεται με την καταλυτική ακρόαση μιας εγκιβωτισμένης ιστορίας. Το αιτούμενο εκεί είναι σε ποιον ανήκει η κοπέλλα· το αιτούμενο στην ανάλυσή μας είναι σε ποιον ανήκει η ιστορία. Όπως για τη βεζυροπούλα το κορίτσι ανήκει «σ' αυτόν που την έκανε να μιλήσει», έτσι κι εμείς μπορούμε να πούμε κλείνοντας ότι αυτή η χιλιοχρησιμοποιημένη ιστορία ανήκει σ' αυτόν που κάθε φορά αναλαμβάνει να την ζωντανέψει για την τέρψη ενός οποιουδήποτε ακροατηρίου.

τητα ότι έχει επηρεαστεί από τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου. Ο Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 336, θεωρεί τον *Δον Ηλία Κολοκύθα* του Φασουλή έργο με μολιερικό πρότυπο (χωρίς να το ταυτίζει όμως ρητά), και δίνει μια περίληψη και κάποιες σκηνές του έργου. Επίσης, σε τίτλους παραστάσεων Καραγκιόζη εμφανίζεται και ο *Αγαθόπουλος ο Ξηρομερίτης* (που είναι παραλλαγή του *Αγαθόπουλου του Ξηροχωριτη*, όπως αποδόθηκε στα ελληνικά ο *Monsieur de Pourcauignac*), αλλά και πάλι δεν

έχουμε άλλα στοιχεία σχετικά με την υπόθεση, έτσι ώστε να μπορέσουμε να αποτιμήσουμε την διασκευή του έργου για το θέατρο σκιών (*Νεολόγος Πατρών*, 27 Ιουνίου 1937, παράσταση του καραγκιοζοπαίχτη Αθανάσιου Αθανασούλα στο θέατρο Ελλάς, με τον συνδυαστικό τίτλο *Αγαθόπουλος ο Ξηρομερίτης και το φρενοκομείο*). Αυτά τα δύο έργα όμως, ήταν πολύ λιγότερο κοινόχρηστα ανάμεσα στους καραγκιοζοπαίχτες και δημοφιλή στο κοινό από τον *Καραγκιόζη γιατρό*.



ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ ΕΚΛΕΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΗ: Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ  
ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1930

Τα τελευταία χρόνια αρκετά νέα στοιχεία προστίθενται για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα που φωτίζουν καλύτερα ζητήματα για τα οποία άλλοτε βιαστικά έχουμε διατυπώσει ορισμένα συμπεράσματα και άλλοτε υποθέσεις που ακόμα δεν έχουν βρει τη βέβαιη απάντησή τους. Όσο περνάει ο καιρός, όμως, τα πράγματα ξεκαθαρίζουν· φαίνεται ότι σιγά-σιγά όλα θα βρουν τη θέση τους και θα μπορέσουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα να διατυπώσουμε τεκμηριωμένες απόψεις για συγκεκριμένα προβλήματα που ανακύπτουν από την πράγματι εντυπωσιακή σε μέγεθος παραγωγή παραστάσεων αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα.<sup>1</sup>

Παρόλα αυτά η γνώση που έχει συγκεντρωθεί για τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα κατά την νεότερη εποχή παρουσιάζει ακόμη αρκετά κενά κι αυτό παρά την ουσιαστι-

<sup>1</sup>Το κείμενο της εισήγησης αντλεί ορισμένα στοιχεία κυρίως από δύο άλλες ανακοινώσεις: «Οι Πέρσες σε σκηνοθεσία Λαϊχάουζεν στην Ελλάδα (1934): νέα κινηματογραφικά τεκμήρια και ευρωπαϊκή έρευνα», εισήγηση με προβολή στο συμπόσιο της Δέκατης Συνάντησης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2500 Χρόνια: Παράδοση και Προοπτικές που διοργάνωσε το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, (Δελφοί, 4 Ιουλίου 2000) και «Greek and German Approaches to Ancient Greek Drama», εισήγηση με προβολή διαφανειών στην ημερίδα «Das Antike Griechische Drama auf der Bühne. Rezeptionen in Griechenland und Deutschland» που οργάνωσαν η γερμανική και η ελληνική ερευνητική ομάδα του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος με την υποστήριξη του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (Βερολίνο, 10 Νοεμβρίου 2001). Η παρούσα εισήγηση αποτελεί μέρος ευρύτερης εργασίας εν εξελίξει με αντικείμενο τις παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην νεοελληνική σκηνή. Παραμφερείς προσεγγίσεις για το ίδιο θέμα στα δημοσιευμένα κείμενα: «Ο Τόπος και ο Τρόπος. Από την ιταλική σκηνή στην Επίδαυρο», στο πρόγραμμα του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί» για την παράσταση των *Ικετίδων* του Αισχύλου, Καλοκαίρι 1994, «Ο Αριστοφάνης και το Θέατρο Τέχνης», στο πρόγραμμα του Θεάτρου Τέχνης για την παράσταση της κωμωδίας του Αριστοφάνη *Πλούτος*, Καλοκαίρι 1994, «Παριστάνο-

ντας το αρχαίο δράμα: συγκυρίες και συνθήκες της ελληνικής σκηνής» στα *Πρακτικά* του συνεδρίου *Το αρχαίο ελληνικό δράμα σε όλες τις γλώσσες του κόσμου που διοργάνωσε το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»* τον Οκτώβριο 1995 στην Αθήνα, Εκδόσεις Θεμέλιο 1998, σσ. 36-46, «Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στη νεοελληνική σκηνή: από τους Πέρσες του 1571 στις προσεγγίσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους / Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times*, τριγλωσση έκδοση, *Πρακτικά* της Γ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης της Επανεπιστημιακής Γραμματείας Ελληνιστών, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σσ. 77-89, «Αναβίωση έργων και χώρων», Εβδομαδιαίο ένθετο της εφημερίδας *Καθημερινή* «Επτά ημέρες», αφιέρωμα στα Ρωμαϊκά Θέατρα, Κυριακή 1 Αυγούστου 1999, σσ. 22-25, «Medea in Greece», *Πρακτικά* του συνεδρίου *Medea in Performance* που διοργάνωσε το Archive of Performances of Greek and Roman Drama στην Οξφόρδη στις 10 και 11 Ιουλίου, Editors: Edith Hall, Fiona Macintosh and Oliver Taplin, έκδοση «Legenda», European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, σσ. 166-179 και «Παραστάσεις αρχαίου δράματος και ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Παρατηρήσεις με αφορμή πρακτικές του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Δάφνη*, «Παράβασις – Μελετήματα 1», Τμητικός Τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, Ergo, 2001, σσ. 175-183.

κή πρόοδο που έχει σημειωθεί κατά τα τελευταία χρόνια. Στην εργασία του Γιάννη Σιδέρη *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*<sup>2</sup> έχει προστεθεί η πλήρης και αναλυτική παραστασιογραφία του αρχαίου ελληνικού δράματος που δημοσιεύτηκε με μορφή παραρτήματος στη σειρά των απάντων των αρχαίων των εκδόσεων *Επικαιρότητα*.<sup>3</sup> Η παραστασιογραφία αυτή επιβεβαιώνει πολλές από τις παραστάσεις που εντοπίζει ο Γιάννης Σιδέρης, αποσαφηνίζει πολλές από τις συγχύσεις που προκαλεί πάντα στους μελετητές το πλούσιο σε πληροφορίες, εξαιρετικά πολύτιμο αλλά απελπιστικά αντιφατικό και κυρίως αμέθοδο έργο του Σιδέρη και φέρνει σημαντικές προσθήκες σχεδόν μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στα δεδομένα αυτά προστίθεται και η πρόσφατη γνώση μας από τις παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη. Σύμφωνα με τα στοιχεία που συγκεντρώσαμε με το *Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*<sup>4</sup> έχουμε μια ενδεικτική και ασφαλώς προσωρινή εκτίμηση της συχνότητας των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος στις ευρωπαϊκές σκηνές κατά τους νεότερους χρόνους. Η βάση δεδομένων που έχει συγκροτηθεί περιλαμβάνει 1062 εγγραφές που αναφέρονται σε παραστάσεις 17 έργων από το σύνολο των σωζόμενων τραγωδιών και κωμωδιών. Τα στατιστικά στοιχεία δείχνουν ότι στο διάστημα από τον 16<sup>ο</sup> ως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα εντοπίζονται 38 παραστάσεις. Για το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> καταγράφονται 131 παραστάσεις ενώ εμφανίζεται μια εντυπωσιακή αύξηση μετά το 1950. Εντοπίζονται 76 παραστάσεις κατά τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής, 140 στην δεκαετία 1960, 144 στη δεκαετία 1970, 223 στη δεκαετία 1980 και 280 για την τελευταία δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Η πιο συστηματική ενασχόληση του Γιάννη Σιδέρη με το αρχαίο ελληνικό δράμα χρονολογείται από τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Οι πληροφορίες για τις παραστάσεις τραγωδίας και κωμωδίας περιλαμβάνονται σε ένα μικρό κεφάλαιο της πρώτης γραφής του Β΄ Τόμου της *Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, ενώ πιο συστηματικά εξετάζονται στο «Νεοελληνικές ερμηνείες του Αρχαίου Θεάτρου ως τις Δελφικές Εορτές, 1817-1927» που δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα στην Εύα Σικελιανού του περιοδικού *Ηώς* το 1967. Οι πρώτες αυτές μελέτες αποτέλεσαν τη βάση για την έκδοση του έργου του *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή* που εκδόθηκε από τον Ίκαρο το 1976 ένα χρόνο περίπου μετά το θάνατό του. Για τη γραφή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου από το Γιάννη Σιδέρη βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Ένα θαμπό χειρόγραφο*, Καστανιώτης 1994.

<sup>3</sup> Ο αναλυτικός κατάλογος των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος συντάχθηκε με δική μου ευθύνη από ερευνητική ομάδα η οποία συγκροτήθηκε για το σκοπό αυτό μετά από πρόταση του εκδοτικού οίκου *Επικαιρότητα*. Η συστηματική καταγραφή των παραστάσεων ολοκληρώθηκε το 1993 και ενσωματώθηκε στη σειρά «Αρχαίο ελληνικό θέατρο» των εκδόσεων *Επικαιρότητα* που εκδόθηκε με τη γενική ευθύνη του Κώστα Παλάσκα. Στην ομάδα κατάρτισης της παραστασιογραφίας συμμετείχαν οι: Αγνή Μουζενίδου, Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Μαίρη Ηλιάδη, Μίρια Θεοδωροπούλου, Χριστίνα Συμβουλίδου όπως και οι Ιωσήφ Βιβιάκης και Νίκος Καραναστάσης. Η αναλυτική παραστασιογραφία κάθε τραγωδίας ή κωμωδίας αποτελεί συνοδευτικό παράρτημα με φωτογραφική τεκμηρίωση σε κάθε ένα από τα 47 τομεία της σειράς που περιλαμβάνει την μετάφραση των έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή,

του Ευριπίδη, του Αριστοφάνη και του Μενάνδρου από τον φιλόλογο Κώστα Τοπούζη.

<sup>4</sup> Η εργασία αυτή της ερευνητικής ομάδας έδωσε και την αφορμή για την ανάπτυξη μιας ευρύτερης συνεργασίας ανάμεσα σε διάφορα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια που οδήγησε στη δημιουργία ενός δικτύου με τίτλο *European Network of Research and Documentation on Ancient Greek Drama*. Την ευθύνη για τον συντονισμό του δικτύου αυτού, το οποίο από το 1999 έχει ενταχθεί στις δραστηριότητες του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, μοιραζόμαστε με τον Καθηγητή Oliver Taplin. Στο δίκτυο συμμετέχουν πανεπιστήμια και ερευνητικά ιδρύματα από είκοσι χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και της Κεντρικής Ευρώπης. Στην ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών υπάρχει ειδικό τμήμα επισκέψιμο στη διεύθυνση: [www.uoa.gr/drama/network/index.html](http://www.uoa.gr/drama/network/index.html). Πρώτη παρουσίαση του δικτύου αυτού αποτελεί η έκδοση *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους / Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times*, τρίγλωσση έκδοση, Πρακτικά της Γ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης της Επανελληνικής Γραμματείας Ελληνιστών, (επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος), Καστανιώτης 1999.

<sup>5</sup> Οι πληροφορίες από τη βάση δεδομένων που συγκροτήθηκε από το *Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος* κατά το ακαδημαϊκό έτος 1999-2000. Μια συνοπτική παρουσίαση των αποτελεσμάτων αυτών ανά έργο και με πρόσθετα στοιχεία για το πόσα έργα δηλώνονται ως διασκευές και πόσα ως μεταφράσεις των αρχαίων κειμένων γίνεται από την Μαρίνα Γερογιάννου και τον Γρηγόρη Ιωαννίδη

Τα ποσοτικά αυτά δεδομένα δεν είναι από μόνα τους ικανά να μας προσφέρουν τη δυνατότητα μιας συστηματικής θεατρολογικής αξιολόγησης. Αρκούν όμως για να εντοπίσουμε κάποια στοιχεία και μας επιτρέπουν να διατυπώσουμε κάποιες υποθέσεις. Η στατιστική τους ανάλυση με την παράμετρο του τύπου παραγωγής των παραστάσεων επιβεβαιώνει αυτό που θεωρούμε ως δεδομένο. Η μερίδα του λέοντος ανήκει στις ελληνικές παραγωγές. Αποκαλύπτει όμως και κάτι πιο σημαντικό. Το ενδιαφέρον για το αρχαίο ελληνικό δράμα είναι σαφώς πρόσφατο φαινόμενο και η θεαματική αύξηση των τελευταίων πενήντα χρόνων τροφοδοτείται από διάφορα τοπικά ελληνικά φεστιβάλ τα οποία έχουν ως πρότυπο τις παραστάσεις που γίνονται από το 1954 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου.

Στη σημερινή μου ανακοίνωση θα ήθελα να επικεντρώσω την προσοχή σε μία παράσταση που δεν έχει ιδιαίτερα απασχολήσει μέχρι σήμερα. Ορισμένα νέα τεκμήρια, τα οποία προέρχονται από την συντονισμένη έρευνα που πραγματοποιήθηκε από ορισμένα μέλη του Δικτύου, πιστεύω ότι μας επιτρέπουν να αποσαφηνίσουμε ορισμένες από τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες συντελείται η επικοινωνία της ελληνικής με την ευρωπαϊκή σκηνική πρακτική στον τομέα της σκηνοθεσίας του αρχαίου ελληνικού δράματος και να ψηλαφίσουμε μία σημαντική πτυχή των σχέσεων ελλήνων και ξένων δημιουργών του θεάτρου κατά την δεκαετία του 1930 (και η οποία ανήκει στην αρχή της «νεότερης περιόδου» της ελληνικής σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος σύμφωνα με μια παλαιότερη περιοδολόγηση που έχω διατυπώσει).<sup>6</sup> Πρόκειται για μία πολύ σημαντική δεκαετία για το σύνολο της ελληνικής θεατρικής πρακτικής αφού παίζει καθοριστικό ρόλο στην διαδικασία εδραίωσης της εξουσίας του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο.

Η παράσταση που με ενδιαφέρει στην παρούσα φάση είναι εκείνη των *Περσών* που παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία Wilhelm Leyhausen στο Ηρώδειο το 1934.<sup>7</sup> Η περίπτωση του Leyhausen δεν είναι αρκετά γνωστή και αυτό ασφαλώς οφείλεται στον ημι-ερασιτεχνικό χαρακτήρα του θιάσου του.<sup>8</sup> Άλλωστε το σκηνοθετικό του έργο δεν έχει ίσως μεγάλη σημασία για την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, είναι όμως, όπως πιστεύω ότι θα φανεί στη συνέχεια, σημαντικό για την φυσιογνωμία των προσεγγίσεων του αρχαίου δράματος στον ελληνικό χώρο. Αφορμή για την ενασχόλησή μου ήταν το γεγονός ότι εντόπισα ένα κινηματογραφημένο απόσπασμα της στο αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών, που θα το δούμε σε λίγο.<sup>9</sup> Από όσα γνωρίζω μέχρι στιγμής δεν έχει εντοπιστεί κάποιο άλλο κινηματογραφικό

στο ενημερωτικό δελτίο του Δικτύου *Parodos*, τευχ. 2, σ. 3.

<sup>6</sup> Βλ. τώρα «Παραστάσεις του αρχαίου δράματος στη νεότερη εποχή: μια αποτίμηση», στο *Ελληνική Σκηνογραφία - Ενδυματολογία, Πρακτικά Ημερίδας* που διοργανώθηκε στις 30 Απριλίου 1999, από το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στο πλαίσιο της έκθεσης «Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα», Επιμέλεια έκδοσης Αγνή Τ. Μουζενίδου, Αθήνα 2002, σσ. 15-29 και «Χρήσεις του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα (19<sup>ος</sup> αιώνας)», στα Πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το νέο ελληνισμό*, που διοργάνωσε η Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2003, σσ. 27-40.

<sup>7</sup> Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 14 και 15 Μαΐου 1934 αφού αναβλήθηκε η προγραμματισμένη πρεμιέρα της το Σάββατο 12 Μαΐου λόγω βροχής. Βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Μαΐου 1934.

<sup>8</sup> Μνεΐα στον Leyhausen γίνεται από τον Σωκράτη Καραντινό,

*Προς το αρχαίο δράμα...* Αθήνα 1969, σ. 30, τον Γιάννη Σιδέρη, *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π., σ. 392, και πιο πρόσφατα στη διδακτορική διατριβή του Αντώνη Γλυτζουρή: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 400, 401, 419 και φωτογραφημένη αναπαραγωγή από απόκομμα της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* στη σελ. ζ' του φωτογραφικού ένθετου οκτασέλιδου (σ. 429 κ.εξ.). Ενδιαφέρον πάντως παρουσιάζει το γεγονός ότι σε παλαιότερη ημερίδα που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών για τον Σωκράτη Καραντινό ο βετεράνος ηθοποιός Φοίβος Ταξιάρχης με παρέμβασή του στη συζήτηση για τον σκηνοθέτη αναφέρθηκε στην εντύπωση που είχε κάμει στους έλληνες ανθρώπους του θεάτρου η γερμανική αυτή παράσταση. Το γεγονός αυτό ίσως είναι μια επιβεβαίωση της σημασίας που είχε η συγκεκριμένη παράσταση για τις επιδράσεις της ευρωπαϊκής θεατρικής πρακτικής στην ελληνική.

<sup>9</sup> Η παράσταση εντοπίστηκε στο: Υπουργείο Εξωτερικών - Υ-

τεκμήριο αυτής της παράστασης στην Ελλάδα και στη Γερμανία. Η έρευνα που έγινε από συνεργάτες του *Δικτύου*, τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Γερμανία, ήταν, όμως πολύ πλούσια σε πληροφοριακό υλικό, έντυπο και ηχητικό, τμήμα του οποίου, θα δούμε στη συνέχεια.<sup>10</sup>

Ο Leyhausen είχε παρακολουθήσει τις Δελφικές Εορτές το 1927 και συζητούσε με τον Σικελιανό για το ενδεχόμενο να αναλάβει τη σκηνοθεσία μίας παράστασης για τις Δεύτερες Δελφικές Εορτές, κάτι το οποίο τελικά δεν έγινε. Φαίνεται πως και οι δύο είχαν οραματιστεί ένα σχέδιο παρουσίασης των έργων του Γκαίτε, στο πλαίσιο πάντα των Δελφικών Εορτών<sup>11</sup> και η επικοινωνία των δύο ανδρών καθώς φαίνεται δεν διακόπηκε από τότε<sup>12</sup> γεγονός το οποίο άλλωστε επιβεβαιώνει και η παρουσία του Σικελιανού στην παράσταση που έγινε στο Ηρώδειο, όπως βλέπουμε στα τελευταία καρρέ του φιλμ.

Ο Leyhausen, ο οποίος δεν ήταν επαγγελματίας σκηνοθέτης, αλλά δίδασκε φωνητική αγωγή στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής δραστηριότητας του δημιούργησε έναν φοιτητικό θίασο, με τη συμμετοχή ενός μεγάλου αριθμού φοιτητών και παρουσίασε σε δικές του μεταφράσεις ορισμένες από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες ήδη από το 1927.<sup>13</sup> Η πρώτη παράσταση ήταν οι *Πέρσες* που παρουσιάστηκαν με τη συμμετοχή επαγγελματιών ηθοποιών σε ορισμένους από τους κύριους ρόλους και επαναλήφθηκαν συχνά από το 1927 έως το 1934,<sup>14</sup> ενώ με τον ίδιο θίασο παρουσίασε και τον *Αγαμέμνονα* και τον *Προμηθέα*. Η σκηνοθεσία βασιζόταν πάντα στην παραδοσιακή γερμανική τεχνική της χορωδιακής απαγγελίας (*Sprechchor*, όρος που συχνά αποδίδεται στα ελληνικά και ως ομαδική απαγγελία ή και συνεκφώνηση)<sup>15</sup> και καθώς φαίνεται σ' αυτή την αντίληψη στηρίχτηκε το σύνολο των σκηνοθετικών προσεγγίσεών του.<sup>16</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει νομίζω η αντίδραση των Ελλήνων κριτικών στην παράσταση και θα έλεγα ότι στο ενδιαφέρον αυτό προστίθεται και το γεγονός ότι πέντε μέρες περίπου πριν είχαν παιχτεί στο ίδιο θέατρο οι *Πέρσες* που σκηνοθέτησε ο Φώτος Πολίτης στο Εθνικό Θέατρο.<sup>17</sup> Η σύγκριση των

πηρεσία Ιστορικού Αρχαίου - Κινηματογραφικό Αρχείο, Θεματικό Ευρετήριο Κινηματογραφικού Αρχείου, Επιμέλεια Φωτεινή Κωνσταντοπούλου, Καστανιώτης 2000, σ. 104. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή την Φωτεινή Κωνσταντοπούλου και τον Κώστα Κυμιονή για την άμεση ανταπόκρισή τους στο αίτημα παραχώρησης αντιγράφου της ταινίας,

<sup>10</sup> Από τους συνεργάτες του *Δικτύου* με εισηγήσεις τους ο Ulf Heuner: «“Wir sprechen im Chor” - Das chorische Theater Wilhelm Leyhausens: Die Perser und Prometheus (1924-1942)» και η Μαίρη Ηλιάδη: «History of Persians Performances: Lacunae and New Elements», παρουσίασαν ορισμένα από τα πρώτα συμπεράσματα της κοινής αυτής έρευνας στο πλαίσιο της ημερίδας «Das Antike Griechische Drama auf der Bühne. Rezeptionen in Griechenland und Deutschland» που οργάνωσαν η γερμανική και η ελληνική ερευνητική ομάδα του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος με την υποστήριξη του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (Βερολίνο, 10 Νοεμβρίου 2001). Ευχαριστώ από τη θέση αυτή και τη συνεργάτιδα του *Δικτύου* Γεωργία Παλαντά που συνέλεξε ενδιαφέρον αρχειακό υλικό για την παράσταση στο Ηρώδειο.

<sup>11</sup> Βλ. την συνέντευξη Leyhausen στο *Έθνος*, 19 Μαΐου 1927 όπου αναγγέλλεται το σχέδιο παράστασης του *Προμηθέα* και της *Πανδώρας* καθώς και του Πρώτου και Δεύτερου *Φάουστ*

του Γκαίτε στα δάση των Δελφών. Στη συνεργασία αναφέρεται και ο Σιδέρης στο *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π., σ. 392.

<sup>12</sup> Αυτό συμπεραίνουμε από τον αποχαιρετιστήριο λόγο του Leyhausen όπου γίνεται μνεία επτάχρονης προσπάθειας τόσο του ίδιου όσο και του Άγγελου Σικελιανού για την μετάκληση της παράστασης των *Περσών* (*Ελεύθερον Βήμα*, 19 Μαΐου 1934).

<sup>13</sup> Aischylos, *Die Perser, Prometheus, Agamemnon. Übersetzung und Interpretation von Wilhelm Leyhausen*, Βερολίνο 1948.

<sup>14</sup> Στη βάση δεδομένων του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος είναι καταγεγραμμένες οι παραστάσεις διαφόρων ετών όπου και εντοπίζονται σημαντικές διαφορές στη διανομή των ρόλων.

<sup>15</sup> Βλ. Wilhelm Leyhausen, *Wir sprechen im Chor. Ausgabe A: Was für den Sprechchor geeignet?*, Βερολίνο 1934.

<sup>16</sup> Στο σημείο αυτό προβλήθηκε το κινηματογραφημένο σωζόμενο απόσπασμα από την παράσταση των *Περσών* στο Ηρώδειο το 1934 διάρκειας περίπου τριών λεπτών (Αριθμός Θεματικού Ευρετηρίου Κινηματογραφικού Αρχείου Υπουργείου Εξωτερικών, Κατάλογος Ελληνικών Θεμάτων: 176/1934).

<sup>17</sup> Σε κοινή παράσταση με τον *Κύκλωπα*. Βλ. τις αναφορές στον τύπο της εποχής ιδιαίτερα στο *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Μαΐου 1934 και 24 Μαΐου 1934. Καθώς φαίνεται ανάμεσα στις παραστά-



δύο παραστάσεων αποβαίνει σε βάρος του Φώτου Πολίτη. Ο Άλκης Θρούλος επιγράφει την κριτική του «Μια δυναμική και μια στατική παράσταση» για να καταλήξει: «Η γερμανική παράσταση των Περσών μας έδωσε μια από τις πιο έντονες θεατρικές συγκινήσεις που έχω αισθανθεί. Οι τέτοιες παραστάσεις δικαιολογούν βέβαια απόλυτα την ύπαρξη του θεάτρου. Αλλ' είναι τόσο σπάνιες, τόσο σπάνιες που κουράζεται κανείς να τις περιμένει»<sup>18</sup> ενώ ο Μ. Ροδάς αναφέρει: «Είμεθα ευγνώμονες προς τον Γερμανό σοφό...ο πολύς κόσμος που παρακολούθησε με σιγή και ευλάβεια την προχθεσινή παράσταση των Περσών ελησμόνησε για μια στιγμή την Σαλαμίνα και τους γιγαντομάχους της και μετεφέρθη ψυχικά εις τα Σούσα. Τέτοια η συγκίνησις και η επιβολή του καλλιτεχνικού έργου των Γερμανών αρχαιοφίλων».<sup>19</sup>

Στους διθυράμβους της ελληνικής κριτικής<sup>20</sup> αντιπαρατίθεται η άποψη που διατύπωσε ο πολύ σημαντικός γερμανός κριτικός Herbert Ihering. Επιγράφοντας την κριτική του «Ένα λυπηρό κεφάλαιο...», αναφέρεται σε αυθαίρετες αυξομειώσεις έντασης του χορού ή αναρωτιέται από ποια θεωρία εκκινεί το εγχείρημα του Leyhausen, κατηγορεί την παράσταση για «κίβδηλο ιδεαλιστικό ύφος» για να καταλήξει ότι η παράσταση αυτή καμιά σχέση δεν έχει με τον Αισχύλο. Στην ίδια κριτική κατακρεουργεί την παράσταση με τον εύληπτο αφορισμό «Sprechkor ist Barbarei».<sup>21</sup>

Οι πολλές συνεντεύξεις που έδωσε ο Leyhausen με την ευκαιρία των παραστάσεων του στην Αθήνα μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια αρκετά σαφή ιδέα των απόψεών του σχετικά με τη λειτουργία του χορού στην παράσταση του αρχαίου δράματος:

«Το ιδανικό μου είναι ο ολίγον αμετάφραστος φοβούμαι ορισμός: Η επίτευξις της απολύτου μουσικής της γλώσσης. Επειδή κάθε γλώσσα έχει την μουσική της. Η χορωδία μου δεν τραγουδά. Ομιλεί απλώς. Αλλ' ομιλεί μουσικώτατα. Οι τόνοι της απαγγελίας είνε διαβαθμισμένοι όπως εις μίαν χορωδίαν μουσικών. Και ο συγχρονισμός της εκφοράς της λέξεως γίνεται με τόσον ιδανικὴν χρονικὴν ακρίβειαν, με τόσην αρμονίαν εσωτερικού ρυθμού, ώστε να καταντά κάτι τι βαθύτατον και μεγαλοπρεπέστατον.

[...Η χορωδία] Κινείται καθ' ἤν ὥραν ομιλεί. Αλλ' οι κινήσεις της είνε ὅσον το δυνατόν απλαί, ανθρώπινοι και αντιθεατρικά. [...] Ο χορός μου εκινείτο εις τους Πέρσας εις επτά τμήματα. Αλλ' εις ωρισμένας στιγμάς ενώνετο, εις μίαν ορμητικὴν κίνησιν, ὅλος μαζί και η κριτικὴ σύσσωμος εὔρε τον ρυθμὸν των ενώσεων αυτών πολύ μεγαλοπρεπή.»<sup>22</sup>

Η παράσταση των Περσών του Φώτου Πολίτη, τουλάχιστον σε ότι αφορά τη σκηνική της διάταξη, φαίνεται ότι απέχει πολύ από την προσέγγιση του γερμανού καθηγητή. Οι παραστάσεις που δείχνουν μία ουσιαστική συγγένεια με την παράσταση του Leyhausen, είναι οι παραστάσεις του Δημήτρη Ροντήρη. Στις ελάχιστες θεωρητικές προσεγγίσεις των προβλημάτων «αναβίωσης» του αρχαίου ελληνι-

σεις του Εθνικού Θεάτρου είχαν παρεμβληθεί οι παραστάσεις των Περσών. Βλ. Κριτική του Μ. Ροδά στο *Ελεύθερον Βήμα* στις 11 Μαΐου και το ειρωνικό σχόλιο του Σπ. Μελά (Φορτούνιο) στο *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Μαΐου 1934.

<sup>18</sup> Βλ. *Νέα Εστία*, 1 Ιουνίου 1934, τ. 179, τόμος 15<sup>ος</sup>, σσ. 517-520 όπου και δύο φωτογραφίες, μία από κάθε παράσταση.

<sup>19</sup> Βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16 Μαΐου 1934. Εκτός από τη διθυραμβική κριτική του Μ. Ροδά, την πρώτη σελίδα του φύλλου καταλαμβάνει τετράσηλη φωτογραφία της παράστασης των Περσών.

<sup>20</sup> Ο τύπος της εποχής αναγγέλλει ακόμη δεξίωση προς τιμή του Leyhausen στην αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Αθηνών (*Ελεύθερον Βήμα*, 17 Μαΐου 1934) ενώ δίνεται και εκτενής ανταπόκριση από τον αποχαιρετισμό του στους Έλληνες θεατές μετά το τέλος των παραστάσεων (*Ελεύθερον Βήμα*, 19 Μαΐου 1934)

<sup>21</sup> Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991, σ. 160 κ.εξ.

<sup>22</sup> Βλ. την συνέντευξη Leyhausen στο *Έθνος*, 19 Μαΐου 1927 όπου γίνεται εκτενής περιγραφή της παράστασης των Περσών.

κού δράματος από τον έλληνα σκηνοθέτη διαπιστώνουμε μία μεγάλη συνάφεια με τις απόψεις του Leyhausen. Το αίτημα του Ροντήρη για την ερμηνεία του τραγικού ύφους είναι συνυφασμένο με την αναγνώριση της «τελετουργικής φύσης» του, αλλά και τις «περιπαθείς και ογκώδεις κινήσεις του χορού» με σκοπό την διατήρηση ενός «πανηγυρικού χαρακτήρα» που θα μπορούσε να δώσει «έκφραση στο θρησκευτικό και βαθιά ανθρώπινο πνεύμα της τραγωδίας».<sup>23</sup> Με άλλα λόγια το αίτημα του Ροντήρη τείνει προς μια αντίστοιχη «μεγαλοπρέπεια». Αντίστοιχη όμως είναι και η αντιμετώπιση του χορού στην συνολική του διάταξη.<sup>24</sup> Ο διαχωρισμός σε μικρές ομάδες που στη συνέχεια ενώνονται για να αποτελέσουν ένα εντυπωσιακό σύνολο που καλύπτει με τον όγκο του τη σκηνή για να αφήσει σε κεντρικό σημείο τον πρωταγωνιστή και κατά συνέπεια να τονίσει τον ηγετικό ρόλο του προσώπου σηματοδοτώντας την επιβολή του στον χορό και την θέση του στην ανάπτυξη της δράσης αποτελεί ένα μόνιμο χαρακτηριστικό των σκηνοθεσιών που πραγματοποίησε με το Εθνικό Θέατρο αρχικά και με το Πειραιϊκό Θέατρο στη συνέχεια.

Ανάλογη είναι και στάση του Ροντήρη ως προς το ζήτημα της εκφοράς του κειμένου. Η πολύπλοκη «σημειολογία»<sup>25</sup> του Ροντήρη στις σκηνοθετικές του οδηγίες, που εκφράζεται με σαφήνεια ιδιαίτερα στους μονολόγους οι οποίοι έχουν παρουσιαστεί υποδειγματικά από την Ασπασία Παπαθανασίου<sup>26</sup> αποτελεί την υλοποίηση της βασικής εμμονής του στην προσέγγιση των έργων. Η άποψη του για την «αναπότρεπτη πίεση της εσωτερικής έντασης του “Λόγου”»<sup>27</sup> έχει σαφή αναλογία με την άποψη που διατυπώνει και ο Leyhausen: «Η επίτευξις της απολύτου μουσικής της γλώσσης [...] ο συγχρονισμός της εκφοράς της λέξεως [με την] αρμονίαν του εσωτερικού ρυθμού».<sup>28</sup>

Δύο μικρά δείγματα της απαγγελίας του γερμανού και του έλληνα σκηνοθέτη νομίζω ότι δείχνουν τη συγγένεια των προσεγγίσεων, έστω και αν τα κείμενα που χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα δεν είναι τα ίδια. Ο Leyhausen, απαγγέλλει ένα απόσπασμα από το *Προμηθέα* του Γκαίτε και ο Ροντήρης, ένα απόσπασμα από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.<sup>29</sup>

Η συγγένεια της προσέγγισης του Ροντήρη με την προσέγγιση του Leyhausen που παρουσιάζεται με τη σύγκριση των δύο αυτών τεκμηρίων μας επιτρέπει να διαφοροποιήσουμε αρκετά την γενικά παραδομένη αντίληψη που τείνει να εδραιωθεί σχετικά με τις επιρροές των γερμανών στο έργο του Ροντήρη. Με βάση αυτή τη αντιμετώπιση θα πρέπει να δεχθούμε ότι περισσότερο σχετίζεται η πρακτική του Ροντήρη με την προσέγγιση του Leyhausen παρά με εκείνη του Max Reinhardt. Ξέρουμε πως οι από-

<sup>23</sup> Οι διατυπώσεις ανήκουν στον Ροντήρη και προέρχονται από ανέκδοτη μετάφραση από συνέντευξη του που εκδόθηκε στην Αμερική από τον Robert Michel. Εντοπίζονται από τον Κώστα Γεωργουσόπουλο στο «Η μέθοδος Ροντήρη», 1.6.1986. Βλ. και τα άλλα άρθρα για το ίδιο θέμα του ίδιου στην εφημερίδα *Το Βήμα* «Τζωρτζ Τόμσον και Ροντήρης», 9.3.1986, «Από την παρουσίαση στην εύρεση», 4.5.1986, «Η μέθοδος Ροντήρη 2», 29.6.1986.

<sup>24</sup> Στο σημείο αυτό προβάλλονται διαφάνειες με φωτογραφίες από τις ακόλουθες παραστάσεις: *Πέρσες* 1934, από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, *Πέρσες* 1927 και *Προμηθέας Δεσμώτης* σε σκηνοθεσία Leyhausen, *Ηλέκτρα* 1936 και *Ιππόλυτος* 1954 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

<sup>25</sup> Χρησιμοποιώ εδώ τον χαρακτηρισμό που χρησιμοποιεί και ο μαθητής και συνεργάτης του Κώστας Γεωργουσόπουλος.

<sup>26</sup> Μία «σημειολογία» στην οποία αναφέρεται και ο Αντώνης Γλυτζουρής έχοντας μελετήσει το τετράδιο της σκηνοθεσίας της *Ηλέκτρας*, που φυλάσσεται στο αρχείο Ροντήρη, πρβλ. Γλυτζουρής, *ό.π.*, σ. 402.

<sup>27</sup> Το παράθεμα εντοπίζει ο Γλυτζουρής, *ό.π.*, σ. 402 και προέρχεται από κείμενο του Δημήτρη Ροντήρη δημοσιευμένο στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία*, τεύχος 38, 1.9.1949.

<sup>28</sup> Συνέντευξη Leyhausen, *ό.π.*

<sup>29</sup> Στο σημείο αυτό ακούγονται δύο ηχητικά τεκμήρια. Το πρώτο ηχητικό ντοκουμέντο που περιλαμβάνει την απαγγελία του Leyhausen που προέρχεται από τα αρχεία της γερμανικής ραδιοφωνίας (Ηχογράφηση R75: 4520/21) και το εντόπισε ο Ulf Heuner τον οποίο ευχαριστώ από τη θέση αυτή ενώ το δεύτερο από το CD 0951, της Εταιρείας Γενικών Εκδόσεων που περιλαμβάνεται σε έκδοση με γενικό τίτλο *Ελληνικό Θέατρο* και κυκλοφόρησε το 1999.

ψεις του Reinhardt τον οδήγησαν σε μια πολύπλευρη δραστηριότητα, η οποία χαρακτηριζόταν από μια εκλεκτικιστική τάση που συμφιλώνε πολλά, αλληλοσυγκρουόμενα, ρεύματα και τάσεις στη σκηνοθεσία. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε πως για τον Reinhardt κάθε νέα θεατρική παραγωγή αποτελούσε ένα πρόβλημα που είχε τη δική του λύση άρα και κάθε ύφος είχε τη δική του χρησιμότητα στην τελική μορφή της παράστασης.<sup>30</sup> Αυτό ίσως να χαρακτηρίζει την προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τον Φώτο Πολίτη, δεν φαίνεται όμως να επηρεάζει στον ίδιο βαθμό την εργασία του Δημήτρη Ροντήρη, ο οποίος τελικά εντάσσει την σκηνοθετική του προσέγγιση σε μία παγιωμένη αντίληψη, θα έλεγα αν όχι κωδικοποιημένη, πάντως επαναλαμβανόμενη (και ασφαλώς εξελισσόμενη στην εσωτερική λογική της).

Οι επιρροές του Reinhardt στον Ροντήρη δεν μπορούμε να θεωρήσουμε επομένως ότι είναι δεδομένες. Όσες υπάρχουν σχετίζονται κυρίως με την διατυπωμένη από τον αυστριακό σκηνοθέτη πεποίθηση πως το θεατρικό ύφος συμπεριλάμβανε και τη φυσική διεύθεση του θεατρικού χώρου και τη σχέση του κοινού και των ηθοποιών.<sup>31</sup> Στη βάση αυτή ο Ροντήρης θα επιμείνει στην παρουσίαση του αρχαίου δράματος στους φυσικούς χώρους συνεχίζοντας στον δρόμο που άνοιξαν οι Σικελιανοί. Ίσως όμως στη βάση της συλλογιστικής του να έπαιξε σημαντικότερο ρόλο η ενημέρωση που είχε για τις εξελίξεις που συμβαίνουν ήδη μερικά χρόνια πριν στη γειτονική Ιταλία αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι παράλληλα με την απήχηση που έχουν οι Δελφικές Εορτές υπάρχει μία σειρά άλλων παραγόντων και γεγονότων. Η δημιουργία του Εθνικού Ινστιτούτου Αρχαίου Δράματος από τον Ettore Romagnoli το 1914, που το 1925 αποκτά επίσημο νομικό καθεστώς εθνικού δημόσιου οργανισμού,<sup>32</sup> το αρχαιολατρικό πνεύμα των γερμανών που όλο και γίνεται πιο έντονο όσο πλησιάζουμε το τέλος της δεκαετίας του 1930,<sup>33</sup> συμβάλλει και στην εδραίωση του ανάλογου κλίματος και στην Ελλάδα (άλλωστε αυτό ευνοούν και οι ιδεολογικές κατευθύνσεις της τότε εξουσίας) προετοιμάζοντας το έδαφος για την παράσταση της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο το 1938. Ταυτόχρονα η συσχέτιση της παράστασης του αρχαίου δράματος με το αρχαίο θέατρο δίνει μια ξεχωριστή θέση στα αρχαία κείμενα που για την ελληνική θεατρική πρακτική θα αποτελέσουν ένα ολωσδιόλου ειδικό τμήμα του

<sup>30</sup> Πρβλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», Κεφ.6 στο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Παρίσις 1984, σσ. 123-137, και ενδεικτικά G. Oscar Brockett, *History of the theatre*, Allyn & Bacon, 1987, σσ. 571-572.

<sup>31</sup> Η διάσημη παράσταση του Λούντβιχ Τιχ της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή το 1841 με τη μεγάλη της επιτυχία εισήγαγε από πολύ νωρίς νέα αιτήματα για τη θεατρική πρακτική. Ο Ράινχαρντ θα πρέπει να έχει υπόψη του το πείραμα του Τιχ όταν παρουσιάζει τον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή, το 1910 στο Μόναχο μέσα στην σκηνή ενός τσίρκου και θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η άποψη του για το ανέβασμα της τραγωδίας εκκινεί από την κριτική αντιμετώπιση της εμπειρίας της παράστασης του Τιχ. Για την παράσταση του 1910 ο αυστριακός σκηνοθέτης αναφέρει: «Σημαντικό για μένα ήταν να ξαναζωντανέψω την τραγωδία του Σοφοκλή στο πνεύμα των καιρών μας, να την προσαρμόσω στις συνθήκες και στις καταστάσεις της σημερινής εποχής. Δεν πέρασε ποτέ από το νου μου να ξαναστήσω την αρ-

χαία σκηνή, για την οποία οι προϋποθέσεις είναι το ύπαιθρο και η προσωπίδα. Το ουσιαστικό στο συσχετισμό της σημερινής σκηνής με την αρχαία το είδα στο άν πέτυχα να ξαναδημιουργήσω τις διαστάσεις από τις οποίες εξαρτιόταν τα αποτελέσματα του αρχαίου θεάτρου» Το παράθεμα από τον Πούχγκερ, *ό.π.*, σελ. 128. Για την παράσταση του Tieck βλ. ενδεικτικά Flashar, *ό.π.*, σσ. 66-76 και Brockett, *ό.π.*, σσ. 439-440.

<sup>32</sup> Για μια συνοπτική παρουσίαση των δραστηριοτήτων του βλ. Istituto Nazionale del Dramma Antico: *Nello specchio dei Greci*, Siracusa 1996, σ. 80, και INTA και Filippo Amoroso, «Performances of Ancient Greek Drama in Italy» στο *Παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ευρώπη...*, *ό.π.*, σσ. 99-103.

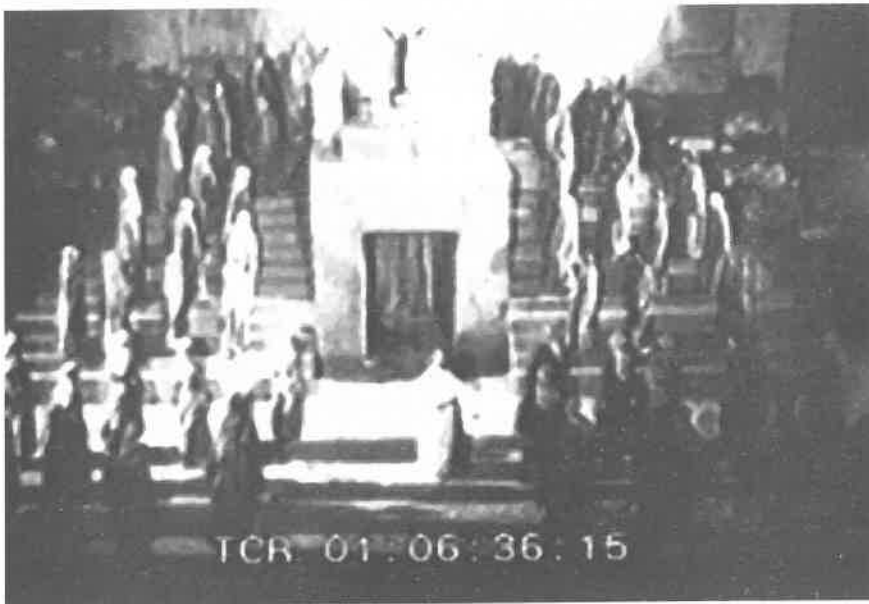
<sup>33</sup> Το ζήτημα της γερμανικής αρχαιολατρίας και η συσχέτιση των εκδηλώσεων με αρχαιοελληνικά θέματα ή με αναφορά στα αρχαία ελληνικά πρότυπα κατά τη δεκαετία του 1930, με αποκορύφωμα τις τελετές, που οργανώθηκαν με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου το 1936, αποτελεί ένα μεγάλο θέμα το οποίο χρειάζεται πολύ ακόμη διερεύνηση.

δραματολογίου για το οποίο (δεν πρέπει να) ισχύουν οι όροι παράστασης που ισχύουν για τα άλλα θεατρικά είδη.

Η σύνδεση της ελληνικής προσέγγισης με τη γερμανική που φαίνεται στο έργο των Πολίτη και Ροπήρη δεν έχει όμως ανάλογο στους άλλους έλληνες σκηνοθέτες που εμφανίζονται στο ίδιο διάστημα. Η προτίμηση προς την κωμωδία και η ελεύθερη αντιμετώπιση των αρχαίων κειμένων που χαρακτηρίζει τις προσεγγίσεις των γάλλων σκηνοθετών μεταφέρεται στην Ελλάδα από τις άλλες θεατρικές δυνάμεις. Αμέσως μετά την παράσταση των *Ορνίθων* του Gaston Batty το 1928, ο Μελάς με την Μαρίκα Κοτοπούλη στην Ελευθέρα Σκηνή, ίσως λίγο μηχανιστικά, ανεβάζουν τους *Όρνιθες* το 1929, ενώ από το 1932 και μετά θα υπάρχει η συστηματική ενασχόληση του Καρόλου Κουν με τους *Όρνιθες* στο Κολλέγιο Αθηνών<sup>34</sup> που θα αποτελέσει την πρώτη έκφραση για την συγκρότηση ενός άλλου ρεύματος στην αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος.<sup>35</sup> Με εκκίνηση από την κωμωδία ο Κάρολος Κουν θα οδηγήσει την αντιμετώπιση των αρχαίων κειμένων σε έναν δρόμο που καθορίζεται από τελείως διαφορετικές επιρροές. Η συσχέτιση της μορφής των παραστάσεων και του ρεπερτορίου με τα αιτήματα της γενιάς του τριάντα, που είναι άμεσα ορατά ήδη από τις ερασιτεχνικές παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Κουν, θα διαμορφώσει το άλλο ρεύμα. Ταυτόχρονα με αυτή τη συγγένεια, με την πιο δυναμική ίσως ελληνική γενιά δημιουργών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η συγγένεια ορισμένων παραστάσεων αλλά και γενικότερα των προθέσεων που καθόρισαν τους όρους λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης με τα αιτήματα κυρίως της γαλλικής σκηνοθεσίας (που αντιμετωπίζει με κάποια καχυποψία ο Φώτος Πολίτης και μερίδα του τύπου) και η στροφή στα ελληνικά λαϊκά στοιχεία θα γεννήσουν τις μεγάλες αντιθέσεις που θα χαρακτηρίσουν την προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος στο τέλος της δεκαετίας του 1950. Τελικά πρόκειται για μια αντιπαράθεση που δεν είναι άμεσα ορατή κατά τη δεκαετία του 1930, αφού δεν είναι κυρίαρχη, μια αντιπαράθεση η οποία διαμορφώνεται και κορυφώνεται μέχρι το τέλος της επόμενης εικοσαετίας. Ίσως, όμως, ο απόηχός της ακόμα και σήμερα να ακούγεται.

<sup>34</sup> Για μια αναλυτική παραστασιογραφία αρχαίου δράματος του Καρόλου Κουν βλ. *Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Κάρολο Κουν* (Επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος) στο πλαίσιο του συμποσίου εργασίας «Η ερμηνεία του αρχαίου ελληνικού δράματος στον 20<sup>ο</sup> αιώνα: Η ματιά του σκηνοθέτη», που διοργάνωσε το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί» σε συνεργασία με το Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν, Καστανιώτης 2000, σ. 70.

<sup>35</sup> Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η αντίδραση προς τις προσεγγίσεις της αριστοφανικής κωμωδίας από τον Κάρολο Κουν όχι μόνο με αφορμή το πολύ γνωστό επεισόδιο των *Ορνίθων* στο Ηρώδειο το 1959 αλλά και πολύ πριν, με αφορμή την παράσταση του *Πλούτου* στο Κολλέγιο Αθηνών στο περιοδικό των μαθητών του σχολείου *The Athenian*. Για μια πρώτη συνολική προσέγγιση των ζητημάτων της αριστοφανικής παραστασιογραφίας βλ. τώρα: Gonda H. Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, 2000, σσ. 284.



Φωτ. 1: Πέρσες - Σκηνοθεσία: Wilhelm Leyhausen (Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1934)  
[Πηγή: Κινηματογραφικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών]



Φωτ. 2: Πέρσες - Σκηνοθεσία: Wilhelm Leyhausen (Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1934)  
[Πηγή: Κινηματογραφικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών]



Φωτ. 3: Πέρσες - Σκηνοθεσία: Wilhelm Leyhausen (Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1934)  
[Πηγή: Κινηματογραφικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών]



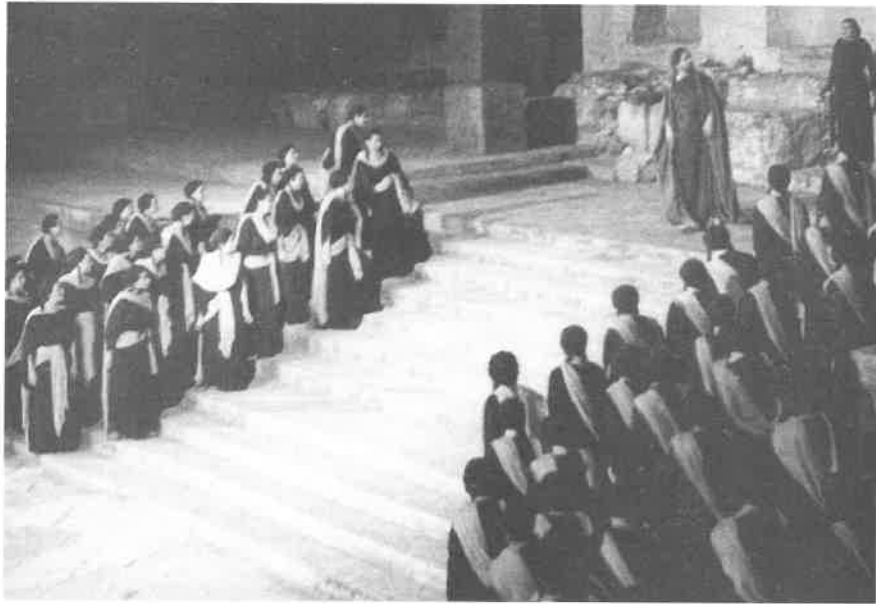
Φωτ. 4: Ο Wilhelm Leyhausen και ο Άγγελος Σικελιανός στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού  
[Πηγή: Κινηματογραφικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών]



Φωτ. 5: *Πέρσες* - Σκηνοθεσία: Wilhelm Leyhausen (Βερολίνο 1927)  
[Πηγή: Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Universität zu Köln]



Φωτ. 6: *Προμηθέας* - Σκηνοθεσία: Wilhelm Leyhausen (Βερολίνο 1927)  
[Πηγή: Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Universität zu Köln]



Φωτ. 7: *Ηλέκτρα*- Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης (Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1936)  
[Πηγή: *Εθνικό Θέατρο 1932-1992*, Κέδρος 1992]



Φωτ. 8: *Ηλέκτρα*- Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ροντήρης (Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1936)  
[Πηγή: Σ. Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα*, Αθήνα 1969]



Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΊΨΕΝ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Το όνομα του Ίψεν έχει συνδεθεί άρρηκτα με την ιδεολογική και αισθητική πρωτοπορία του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του εικοστού αιώνα.<sup>1</sup> Στον γοητευτικό συγκρητισμό των κάθε λογής -ισμών, που εκφράζει το πνεύμα της εποχής, ο Ίψενισμός, δίνει το έναυσμα στον πνευματικό διάλογο, που μέσα από τις αντιφάσεις και τις ετερόκλητες συζεύξεις θα αναδείξει δημιουργούς και θα δημιουργήσει νέες μορφές τέχνης. Το αστικό δράμα και το θέατρο των Ιδεών, ανήκουν στα επιτεύγματα του δημιουργικού αυτού «χάους».

Από την επίσημη εισαγωγή του Νορβηγού δραματουργού στο ελληνικό θέατρο, την περίφημη εκείνη νύχτα των *Βρυκολάκων* του 1894, που ο Γρ. Ξενόπουλος<sup>2</sup> προλόγισε την παράσταση, στο θέατρο των «Ποικιλιών»,<sup>3</sup> ο Ίψεν έγινε ο κακός δαίμονας αλλά και ο αγαθός άγγελος του θεάτρου μας. Οι εισηγήσεις των δραματικών διαγωνισμών, που εκπροσωπούν τις συντηρητικές δυνάμεις του παρελθόντος<sup>4</sup> και ο «πρόλογος για το Ρωμείο θέατρο» του Γ. Ψυχάρη,<sup>5</sup> εκφραστή των ακραίων δημοτικιστών, σηματοδοτούν τους δύο πόλους από τους οποίους εκδηλώθηκε η αντίδραση στη «βορειομανία» με κύριους

<sup>1</sup> Βλ. Νικήφ. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, 1890-1910, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983.

<sup>2</sup> Η πρώτη γνωριμία του Ξενόπουλου με τον Ίψεν, έγινε μέσω μιας μελέτης που είχε δημοσιεύσει ο Γεώργιος Βιζυηνός στην *Εστία*, και όπως αναφέρει ο ίδιος από τότε τον θαύμαζε και μάλιστα «παρακινήθηκε να διαβάσει κι άλλες μελέτες Γάλλων και Γερμανών και πολλά του έργα» (Γρ. Ξενόπουλος, *Αυτοβιογραφία*, εκδ. Βλάσση, Αθήνα 1984, σ. 364).

Η ιδέα για την πρώτη επίσημη παρουσίαση Ίψενικού έργου στη Νεοελληνική σκηνή ανήκει στον λόγιο ηθοποιό Ευτύχιο Βονασέρα, ο οποίος ανέλαβε τη σκηνοθεσία και τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Οσβάλδου στην περίφημη «τραγωδία της κληρονομικότητας». Ο ηθοποιός φοβούμενος τις αντιδράσεις κοινού και κριτικών, προτείνει στο «θερμό» θιασώτη του «ψυχρού» Νορβηγού να παρουσιάσει το έργο, εγκαινιάζοντας την ευρωπαϊκή τακτική της προετοιμασίας του κοινού πριν την παράσταση. Ο Ξενόπουλος είχε ήδη ανοίξει το δρόμο με ένα άρθρο δημοσιευμένο στην εφημ. *Εστία* την ημέρα της παράστασης, στο οποίο τόνιζε τη σπουδαιότητα του γεγονότος αποκαλώντας τον Ίψεν «τον μεγαλύτερο δραματικό του αιώνας» και τους *Βρυκολάκες* «το χαρακτηριστικότερο έργο του», στο οποίο και οφείλεται «η πέραν των Σκανδιναβικών ορίων εξά-

πλωσις της φήμης του» (Γρ. Ξενόπουλος: «Ίψεν», *Εστία*, 29 Οκτωβρίου 1894).

<sup>3</sup> Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε σε συνέχειες στις 30, 31 Οκτωβρίου και 1 Νοεμβρίου του 1894 στην εφημ. *Εστία* με τίτλο: «Οι Βρυκολάκες». Διάλεξις γενομένη εν τω θεάτρω των «Κωμωδιών», την εσπέραν της 29 Οκτωβρίου, υπό του κ. Γρ. Ξενόπουλου». Στη συνέχεια αποσπάσματα δημοσιεύτηκαν στη *Νέα Εστία*, τόμ. 48, 1950, σσ. 1380-1382 και στον ενδέκατο τόμο των *Απάντων* του συγγραφέα. Εντυπωσιάζει η ενημέρωση του νεαρού λόγιου σχετικά με τη ζωή και το έργο του Νορβηγού συγγραφέα, όπως διαφαίνεται στο αρχικό κείμενο της *Εστίας*. Η λεπτομερής αναφορά στο περιεχόμενο την *Βρυκολάκων* και η εμπειριστωμένη παρουσίαση των προσώπων του δράματος του «πάστορα «Μάνδερς», της «Ελένης Άλβεν», του «Οσβάλδου» και της «ωραίας Ρεζίνας», δείχνουν την εξοικείωση του Ξενόπουλου με το κείμενο (*Εστία*, 31 Οκτ. 1894).

<sup>4</sup> Κ. Πετράκου, *Θεατρικοί Διαγωνισμοί*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 105, 271, 321 κ.ά.

<sup>5</sup> Βλ. Β. Πούχγερ, «Ο πρόλογος για το Ρωμείο θέατρο» του Ψυχάρη», στον τόμο: *Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 15-76.

στόχους τον Νίτσε και τον Ίψεν. Στη μέση, θερμοί υπερασπιστές και στυλοβάτες του Νορβηγού συγγραφέα οι νεαροί τότε συνοδοιπόροι Παλαμάς και Ξενόπουλος, δημοσιεύουν φλογερά άρθρα, γράφουν ο πρώτος ποιήματα και ο δεύτερος έργα υπό την επίδρασή του.<sup>6</sup>

Η πνευματική αυτή έκρηξη, μη ανταποκρινόμενη στην ελληνική κοινωνική πραγματικότητα, δεν αποτέλεσε κνοφορία αλλά διακόπηκε απότομα, στο Μεσοπόλεμο.<sup>7</sup> Οι πολιτικές συνθήκες, Βαλκανικοί πόλεμοι, πρώτος παγκόσμιος, Μικρασιατική καταστροφή αλλά και ενδοθεατρικά αίτια οδήγησαν στην θεατρική κρίση, που επικαλούνται –υπερβολικά κάποτε– όλοι οι θεατρικοί παράγοντες την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία.<sup>8</sup> Στα πλαίσια αυτά πλήττεται άμεσα η ποιότητα του ρεπερτορίου, κυριαρχούν τα ελαφρά θεατρικά είδη, και η οπερέτα και το γαλλικό βουλεβάρτο γίνονται οι μονιμότερες πηγές τροφοδότησης των θιάσων. Η θρυλούμενη παρακμή εντοπίζεται κυρίως στην ανεπάρκεια και τη συνεχή μείωση της ελληνικής θεατρικής παραγωγής, γεγονός βρισκόμενο σε αντίθεση με το πλούσιο δραματικό υλικό που παρέχει το ιστορικό και κοινωνικό παρόν.

Στις δύσκολες αυτές για την δραματουργία συνθήκες, το αστικό δράμα επιβιώνει. Εκπρόσωποί του είναι είτε παλιότεροι συγγραφείς του είδους, είτε νεότεροι αστοί και αριστεροί ιδεολόγοι.

Η μαθητεία στο Ίψενικό σχολείο, που εκτός από την επαναστατική θεματολογία διδάσκει την άρτια τεχνική και την αριστοτεχνική διαγραφή των χαρακτήρων, δεν εγκαταλείπεται από κανέναν θεατρικό συγγραφέα, ούτε κι όταν ο ίδιος αρνείται κατηγορηματικά την επίδραση. Άλλωστε τα ανομολόγητα δάνεια, παραμένουν πάντοτε ένα μυστικό, ακόμη και για τον ίδιο το συγγραφέα, ενώ τα ομολογημένα είναι πολλές φορές δυσδιάκριτα ή παραμένουν εντελώς εξωτερικά. Με βάση όλες αυτούς τους περιορισμούς και με συναίσθηση της ματαιότητας αλλά και γοητείας του εγχειρήματος, θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε την Ίψενική «σκιά» στην ελληνική δραματουργία του Μεσοπολέμου.

Ο Γ. Σιδέρης, θεωρεί το Θ. Συναδινό, «ως τον πιο πιστό, τον ορκισμένο λάτρη του Ίψεν».<sup>9</sup> Το σημείο στο οποίο ο Έλληνας συγγραφέας συναντά τον Νορβηγό συνάδελφό του, είναι η άποψη για την ανευθυνότητα του πλήθους, που σε ορισμένες περιπτώσεις αποβαίνει ολέθρια. Το 1924, υπερασπίζοντας τον *Καραγκιόζη*<sup>10</sup> του από τις επιθέσεις της κριτικής σχετικά με την αφέλεια της κοινωνίας που περιγράφει το έργο, ο Συναδινός επικαλείται την υπόθεση του *Εχθρού του Λαού*, για να δείξει ότι και η κοινωνία του Ίψενικού έργου είναι το ίδιο αφελής όσο και η κοινωνία που αναγκάζει τον Καραγκιόζη του ν' αυτοκτονήσει.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Νικ. Παπανδρέου, *ό.π.*, σ. 108.

<sup>7</sup> Βλ. Β. Πούχγερ, «Οι Βόρειες Λογοτεχνίες και το Νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Κείμενα και Αντικείμενα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σ. 325.

<sup>8</sup> Στον περιοδικό και ημερήσιο τύπο το θέμα της θεατρικής κρίσης επανέρχεται διαρκώς μέχρι τα μέσα και της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου. Χαρακτηριστικά προς την κατεύθυνση αυτή είναι τα σχετικά άρθρα που δημοσιεύονται στο *Ελληνικόν Θέατρον*, την εφημερίδα του Σωματείου Ελλήνων ηθοποιών, τα οποία υπογράφουν επώνυμοι θεατρικοί παράγοντες. Αναφέρουμε ενδεικτικά, Θ. Ν. Συναδινό, «Θεατρική κρίσις ή θεατρική ακρισία;», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.9.1928, σ. 4, Π. Κατσέλης, «Η έλλειψη υποκριτικής τέχνης και τα επακόλουθά της», *ό.π.*, 15.6.1931, σ. 3, του ίδιου: «Προς τους νέους ηθοποιούς», *ό.π.*, 15.7.1931, σ. 2.

Η απώλεια του ζωτικού χώρου της Ανατολής –πηγή οικονομι-

κής ανάκαμψης για το περιοδεύον ελληνικό θέατρο – η ανάπτυξη του κινηματογράφου, το ακριβό εισιτήριο των θεάτρων, η θερινή περίοδος, το ακατάλληλο ωράριο, ο εμπλουτισμός των τρόπων ψυχαγωγίας είναι οι βασικότεροι λόγοι που η αρθρογραφία της εποχής προβάλλει ως αίτια της παρακμής. Κατά καιρούς προτείνονται διάφορα μέτρα βελτίωσης, τα οποία συγκλίνουν στην εξυγίανση της θεατρικής πρακτικής (μόρφωση ηθοποιών, ίδρυση νέων θεάτρων, ανανέωση ρεπερτορίου κ.ά.) και στην αναγκαιότητα της κρατικής παρέμβασης. Αυτό αφορά κυρίως τη μείωση της φορολογίας και την ίδρυση εθνικού θεάτρου.

<sup>9</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», Αφιέρωμα στον Ερρίκο Ίψεν, *Νέα Εστία*, τόμ. 60, 1956, σ. 1547.

<sup>10</sup> Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο Αλάμπρα της Αλεξάνδρειας από το θίασο Κοτοπούλη στις 4.3.1924 και στην Αθήνα από τον ίδιο θίασο στις 26.5.1924.

<sup>11</sup> Θ. Ν. Συναδινό, «Μερικές εξηγήσεις», *Καραγκιόζη*, εκδ.

*Οι Πίνες*, παρουσιάστηκαν από το θίασο Κοτοπούλη το Σεπτέμβριο του 1925. Η κριτική το κατέταξε στο θέατρο των ιδεών, επαίνεσε την καταδίκη του κομματισμού και των πολιτικάντηδων και την εξυγίανση της πολιτικής που κήρυττε το έργο,<sup>12</sup> ενώ αντίθετα αντιμετώπισε επιφυλακτικά έως αρνητικά τον συμβολισμό του.<sup>13</sup> Ο Φώτος Πολίτης έκρινε το έργο «καλογραμμένον» και «τεχνικώς άριον», στερούμενο ωστόσο «εσωτερικών αρετών» και αληθινής βάσης. Ο ήρωάς του δεν έχει τα γήϊνα γνωρίσματα κοινωνικού αναμορφωτή και ο συγγραφέας φαίνεται να αγνοεί την κοινωνική πραγματικότητα (αγροτικό κόσμο), την οποία περιγράφει, αν και υποστηρίζει ότι ο ήρωάς του μμείται πραγματικό πρόσωπο. Η αντίληψη για την ηθική διαφθορά που επιφέρει το θέατρο δεν ισχύει πια στην ελληνική επαρχία. Τα σύμβολα του έργου είναι ισχνά και δεν ανταποκρίνονται στο ρόλο τους.<sup>14</sup>

Η σχέση με τον *Εχθρό του Λαού* του Ίψεν, την οποία επισήμανε η κριτική και ο συγγραφέας αποδέχτηκε, είναι φανερή στη διαγραφή του κεντρικού ήρωα, και τη στάση του απέναντι στο λαό, ο οποίος τελικά θα στραφεί εναντίον του. Τα ουτοπικά σχέδια του ήρωα για «το ξύπνημα του πλήθους που κοιμάται»,<sup>15</sup> ενσαρκώνονται στην ανέγερση ενός θεάτρου, που «η κορυφή του θα φτάνει στο θεό»,<sup>16</sup> όραμα που μας παραπέμπει στον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Η προκλητική Λένα με την επιφανειακή της κυνικότητα, που θέλει «ν' αγοράσει έναν άντρα να τον εξευτελίσει»,<sup>17</sup> με φανερό τον απόηχο της *Έντα Γκάμπλερ*, στο τέλος θα είναι η μόνη που θα σταθεί δίπλα στον ρομαντικό ιδεολόγο, που ο λαός αποδοκιμάζει. Αξιοσημείωτη είναι η σημειολογία του θεάτρου, που για τον ήρωα του έργου αποτελεί τον άμβωνα του ηθικού του κηρύγματος, ενώ για το λαό εκδήλωση διαφθοράς.<sup>18</sup>

Στον πρόλογο του *Μαικήνα* ο Συναδινός δηλώνει την προτίμησή του για το θέατρο των Ιδεών, στηρίζοντας την άποψή του με συνεχή παράθεση Ίψενικών αποσπασμάτων. Ιδιαίτερα τονίζει την πρόθεσή του για κοινωνική κριτική: «σκοπός μου είναι να γίνω φωτογράφος. Θα βάλω μπροστά στο φακό μου, έναν-έναν τους σύγχρονούς μου. Δε θα φεισθώ ούτε το παιδί στην αγκαλιά της μητέρας».<sup>19</sup> Με τον *Μαικήνα* η κοινωνική κατακραυγή του Συναδινού γίνεται αιχμηρότερη με κύριο άξονα αυτή τη φορά την κοινωνική υποκρισία: «θέλησα να ζωντανέψω απάνω στη σκηνή, ένα καθαρό, κατακάθαρο μονοκόμματο παλιάνθρωπο, ως εκπρόσωπο μιας μεγάλης σ' έκταση κοινωνικής ασθένειας».<sup>20</sup> Και στο *Εμείς τα ζώα*, υπάρχει η ίδια κυρίαρχη τάση κριτικής της κοινωνικής υποκρισίας<sup>21</sup> με αμφισβητούμενα όμως αποτελέσματα.<sup>22</sup> Ο Γ. Σιδέρης μας δίνει την ενδιαφέρουσα πληροφορία ότι στο χειρόγραφο του έργου ο συγγραφέας σημειώνει απόσπασμα από το έργο *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*.<sup>23</sup>

Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι 1925, σσ. ε-στ.

<sup>12</sup> Πάνος Καλογερίκος, *Ελεύθερος Τύπος*, 25.9.1925, Ν. Παρασκευάς, *Παρασκήνια*, τχ. 9, 9.10.1925. Οι κριτικές παρατίθενται στην εισαγωγή του έργου: Θ. Ν. Συναδινός, *Πίνες*, εκδ. Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι 1925, σσ. 8, 9.

<sup>13</sup> Κ. Οικονομίδης, *Έθνος*, 26.9.1925.

<sup>14</sup> Φ. Πολίτης, «*Οι Πίνες*. Δράμα Θ. Ν. Συναδινού. Εισ το θέατρον Κοτοπούλη», *Πολιτεία*, 28.9.1925. Σημειώνουμε ότι η κριτική δεν περιλαμβάνεται στους συλλογικούς τόμους των Κριτικών Άρθρων του Φ. Πολίτη (*Εκλογή*, Εστία 1938, *Επιλογή*, Ίκαρος 1983).

<sup>15</sup> Θ. Ν. Συναδινός, *Πίνες*, ό.π., σ. 25.

<sup>16</sup> *Ό.π.*, σ. 64.

<sup>17</sup> *Ό.π.*, σ. 78.

<sup>18</sup> Με τη φράση, «κάτω τα θέατρα. Οι διαφθορές της κοινωνίας μας», το πλήθος αποδοκιμάζει τον ήρωα (ό.π., σ. 115).

<sup>19</sup> Θ. Ν. Συναδινός, *Μαικήνας*, εκδ. Καταστήματα Ακροπόλεως,

Αθήναι 1926, σ. λκ.

<sup>20</sup> *Ό.π.*, σ. ιγ.

<sup>21</sup> Το έργο δεν το βρήκαμε. Παρουσιάστηκε από το θίασο των «Ηνωμένων καλλιτεχνών» στο θέατρο «Μοντιάλ» το 1931. Πληροφορίες για την υπόθεση και τον τρόπο παρουσιάσής του βρίσκουμε στην εκτεταμένη κριτική του Μιχ. Ροδά, *Ελεύθερον Βήμα*, 17.5.1931 (Αναδημοσίευση στα *Θεατρικά Χρονικά του Μιχ. Ροδά*, τόμ. Β', 1931, σσ. 81-83). Η κριτική τονίζει ως μειονέκτημα το διαρκές φιλοσοφικό κήρυγμα του έργου, σε βάρος της δράσης. Επίσης τον τρόπο παρουσίασης «σε πολλά ταμπλώ κατά το σύστημα των πρωτοποριακών δραμάτων» (ό.π., σ. 82).

<sup>22</sup> Ο Φ. Πολίτης καταλογίζει στο έργο ρητορισμό, ανούσιους και κουραστικούς μακροσκελείς διαλόγους και παντελή έλλειψη εσωτερικής αξίας (*Πρωία*, 17.5.1931).

<sup>23</sup> Γ. Σιδέρης, «Θ. Συναδινός», *Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Β', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 123.

Ο Συναδινός επικαλείται την Ιψενική επίδραση ως στοιχείο καταξίωσης και εγγύηση ποιότητας αλλά η σχέση είναι καθαρά εξωτερική και τα έργα απέχουν πολύ από την πολυεπίπεδη και διεισδυτική Ιψενική γραφή, ενώ η διαφορά είναι ακόμη μεγαλύτερη στο επίπεδο της τεχνικής και του διαλόγου.<sup>24</sup>

Αντίθετα με τον Συναδινό, ο Μιχ. Ροδάς αρνείται κατηγορηματικά την επίδραση του Ίψεν στο έργο του *Η οργή του δάσους*, στο οποίο το σύνολο της κριτικής εντόπισε την επίδραση του *Εχθρού του Λαού*.<sup>25</sup>

Ο συγγραφέας δηλώνει ότι αν και αποτελεί τιμή η προσφυγή στους «μεγάλους πνευματικούς κολλοσσούς», ο ίδιος ωστόσο δεν είχε ανάγκη να προσφύγει στον Ίψεν, «αφού είχε άφθονο το υλικό, τους τύπους και την σπαρταριστήν ζωήν τους στη χώρα μας».<sup>26</sup> Άλλωστε και πριν και μετά τον Ίψεν γράφτηκαν πολλά έργα με πρωταγωνιστές ιδεολόγους, υπερασπιστές του λαού. Ο Ροδάς επιμένει στην ελληνικότητα του έργου του και αναφέρεται στην ίδρυση και το ρόλο των σανατορίων στη χώρα μας – θέμα που αναπτύσσει στο έργο του – καθώς και στην ιδεολογική πάλη που διεξάγεται. Ο συγγραφέας αντιδιαστέλλοντας την επίδραση του Ίψεν με την ελληνικότητα του έργου, μας παραπέμπει στη θεώρηση του Νορβηγού δραματουργού στην αρχή του αιώνα από την συντηρητική διάνοηση και τον κύκλο του Ψυχάρη.

Η κοινωνική αμφισβήτηση, βασικός άξονας της θεατρικής παραγωγής την προηγούμενη εικοσαετία, στο Μεσοπόλεμο συγκεκριμενοποιήθηκε και ασκήθηκε κυρίως από την αριστερή διάνοηση.<sup>27</sup> Κύριος εκπρόσωπος ο Δημ. Ταγκόπουλος, εκδότης του *Νουμά* και από τους πρώτους σοσιαλιστές.

Το 1919 στη *Μυριέλλα*,<sup>28</sup> αποτυπώνει την ελληνική εκδοχή της *Νόρας*.<sup>29</sup> Στη *Μητέρα*, το 1922,<sup>30</sup> στο πρόσωπο μιας διανοούμενης μητέρας που τοποθετεί τη μητρική αγάπη υπεράνω της συμβατικής ηθικής, αντιπαρατάσσει «στην αστική ιδεολογία, τη ριζοσπαστική, την περισσότερο ανθρωπιστική, την ιδεολογία του αύριο».<sup>31</sup> Η Ιψενική επίδραση εκδηλώνεται άμεσα και μάλιστα δηλώνεται από το συγγραφέα στον *Αντρωμό* το 1921. Στο έργο το σοσιαλιστικό όραμα της κοινωνικής αναγέννησης συναντά την μεταφυσική λύτρωση του τελευταίου Ιψενικού έργου, *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*. Ο συγγραφέας εξομολογείται: «δανειζομαι το χαρακτηρισμό του έργου τούτου [δραματικός επίλογος] από τον Ίψεν, όχι μοναχά γιατί με το *Αντρωμό*, σκοπεύω να κλείσω τη θεατρική μου εργασία...μα και γιατί το έργο μου τούτο στο βάθος σα να θυμίζει το στερνό έργο του μεγάλου Νορβηγού, αφού κι εδώ για κάποιο ξύπνημα νεκρών ή ανάμεσα σε νεκρούς πρόκειται».<sup>32</sup> Η σύγκριση που επιχειρεί δηλώνει τη σχέση, που ο ίδιος ο συγγραφέας αισθάνεται να τον συνδέει με την Ιψενική δραματολογία: «ο Ρόσμερ

<sup>24</sup> Ο Κ. Μπαστιάς, έχοντας πειραματιστεί στο ίδιο θεατρικό είδος, σε κριτική του για τις *Πίνες*, παρατηρεί ότι το κοινωνικό θέατρο απαιτεί αλήθεια και σαφήνεια, προτερήματα που αποουσιάζουν εντελώς από το έργο του Συναδινού. Και καταλήγει, «οι *Πίνες* είναι εις το θέατρον, ό,τι οι λόγοι των παλαιοπολιτικών, τους οποίους ηθέλησεν να σατιρίσει ο συγγραφεύς» (Κ. Μπαστιάς, «Εις το περιθώριον. Οι *Πίνες*», *Δημοκρατία*, 27.9.1925.)

<sup>25</sup> Τον συσχετισμό αυτό δεν παραδέχεται ο Άλκης Θρύλος (*Το ελληνικό θέατρο*, τόμος Α', 1927-1933, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σ. 112).

<sup>26</sup> Μιχ. Ροδάς, «*Η οργή του δάσους* και οι επικριταί του. Από νησις του συγγραφέα», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.9.1927.

<sup>27</sup> Για την σχέση της Αριστεράς με τη Λογοτεχνία βλ. Χριστίνα

Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στον Μεσοπόλεμο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999.

<sup>28</sup> Δημ. Ταγκόπουλος, *Μυριέλλα*, Βιβλιοπωλείο Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήναι 1919.

<sup>29</sup> Η τάση αυτή των γυναικείων δραμάτων κυριαρχεί την προηγούμενη εικοσαετία. Αναφέρουμε την *Χειραφετημένη* του Παπαζαφειρόπουλου, τη *Νέα γυναίκα* της Καλλιρρόης Παρέν, το έργο *Με κάθε θυσία της Γαλάτειας Καζαντζάκη κ.ά.*

<sup>30</sup> Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στην Αθήνα στο θέατρο «Αθήναιον» από το θίασο Βεάκη-Νέζερ τον Ιούνιο του 1922.

<sup>31</sup> Δημ. Ταγκόπουλος, *Η Μητέρα*, Δημ. Π. Ταγκόπουλος και Σία, Αθήναι 1922, σ. 5.

<sup>32</sup> Δημ. Ταγκόπουλος, *Ο Αντρωμός*, εκδ. Αθηναϊκού Βιβλιοπωλείου Χ. Γάνιαρη και Σία, Αθήναι 1921, σ. 7.

στο ομώνυμο έργο του Ίψεν ζητά να λευτερώσει το πνεύμα και να εξευγενίσει τη θέληση κι έτσι σιγά-σιγά να ενώσει όσο μπορέσει περισσότερους ανθρώπους. Μπορεί κάτι τέτοιο να ονειρευτήκα κι εγώ, άμα πρωτόρχισα να γράφω για το θέατρο». <sup>33</sup> Παρά την ομολογία του συγγραφέα, η σχέση είναι εξωτερική και το έργο απέχει από τη δημιουργική πνοή των Ψενικών συνθέσεων, ίσως λόγω του προπαγανδιστικού χαρακτήρα που κυριαρχεί. <sup>34</sup>

Στο *Καινούργιο Σπίτι* του ίδιου συγγραφέα (το έργο γράφτηκε το 1908 και δημοσιεύτηκε το 1922), έχουμε τον απόηχο του *Ρόμμερσχολμ*, στο μοτίβο της νεκρής συζύγου που πλανάται ανάμεσα στο νέο ζευγάρι, <sup>35</sup> των *Βρυκολάκων* στην σχέση των ζωντανών με τα φαντάσματα του παρελθόντος <sup>36</sup> και του άρρωστου παιδιού, της *Νόρας και της Έντα Γκάμπλερ* στο θέμα της γυναικείας χειραφέτησης <sup>37</sup> και του ερωτικού τριγώνου. <sup>38</sup>

Στον Ταγκόπουλο το σοσιαλιστικό όραμα της νέας ζωής, συνδυάζεται όχι πάντοτε πετυχημένα με τα Ψενικά μοτίβα της αμφισβήτησης της παραδοσιακής αστικής οικογένειας. Η κριτική της εποχής καταλογίζει στον συγγραφέα ότι έχει μετατρέψει το θέατρο σε «άμβωνα» της ιδεολογίας του. <sup>39</sup>

Στον κύκλο του αστικού δράματος με κεντρικό θέμα τη γυναικεία χειραφέτηση ανήκει η *Ντονάτα* του Πλάτωνος Ροδοκανάκη, που παρουσιάστηκε από τον θίασο της Κυβέλης στις 9 Ιουλίου 1923. Η σχέση της ηρωίδας με τις Ψενικές, επισήμανε η κριτική της εποχής, τονίζοντας όμως ως βασική διαφορά την έλλειψη ζωής που χαρακτηρίζει την ηρωίδα του Ροδοκανάκη: «η Ντονάτα εφοίτησεν εις το σχολείον του Ίψεν, βάζει κάτω και την Νόρα, και την Έντα Γκάμπλερ και την Ρεβέκκα ομού λαμβανομένων από έποψιν εξεγέρσεως του ατόμου κατά του περιβάλλοντός του. Με την διαφοράν ότι ενώ αι Νορβηγίδαι ζουν τον αγώνα των αυτών, η ελληνίς συμμαθήτριά των δεν κάμνει άλλο παρά να αποστηθίζει το μάθημά της». <sup>40</sup>

Ο Παντ. Χορν ανήκει στους συγγραφείς που δέχθηκαν βαθύτατα την επίδραση του Ίψεν. «Ήμουν μανιώδης με το Νορβηγό συγγραφέα», <sup>41</sup> εξομολογείται σε αυτοβιογραφικό του κείμενο. Στο χώρο της θεατρικής κριτικής ο Χορν έκανε την πρώτη εμφάνιση, παρουσιάζοντας την *Κυρά της θάλασσας* του Ίψεν. <sup>42</sup> Αντίθετα με τους υπόλοιπους κριτικούς, που τόνισαν το νατουραλιστικό στοιχείο του έργου, ο Χορν εντόπισε τον συμβολικό και ποιητικό χαρακτήρα του, επισήμανση χαρακτηριστική για τις μετέπειτα δικές του δραματουργικές επιλογές. Γύρω από τον ποιητικό συμβολισμό της γυναίκας-θάλασσας με όλη τη σημειολογία που συνεπάγεται, της αιφνίδιας αλλαγής και των γοητευτικών μεταμορφώσεων, περιστρέφονται όλοι οι γυναικείοι χαρακτήρες του Χορν. Στο έργο του *Σειρήνα ή Γυναίκα-θάλασσα*, <sup>43</sup> του οποίου αποσπάσματα μόνο έχουν σωθεί, η κριτική εντόπισε την «παρωδία ψενικής τέχνης». <sup>44</sup>

<sup>33</sup> Ο.π.

<sup>34</sup> Στο έργο ακούγεται το τραγούδι των εργατών, σε άλλο σημείο έχουμε αναφορά στη Ρόζα Λούξεμπουργκ (ό.π., σσ. 55, 57).

<sup>35</sup> Διαβάζουμε: «Η Ζωή: Η μακαρίτισσα ζει ακόμα εδώ μέσα και κάτω από τον ίσκιο της μακαρίτισσας ζούμε κι εμείς». Δ. Π. Ταγκόπουλος, *Το Καινούργιο Σπίτι*, εκδ. οίκος Ελευθερουδάκης, εν Αθήναις 1922, σ. 53.

<sup>36</sup> Ο.π., σ. 59, κ.ά.

<sup>37</sup> Ο.π., σσ. 78, 80.

<sup>38</sup> Ο.π., σσ. 99-100.

<sup>39</sup> Κ. Ο(ικονομίδης), «*Η Μητέρα*», *Έθνος*, 14.6.1922.

<sup>40</sup> Κ. Ο(ικονομίδης), «*Η Χθεσινή πρώτη. Η Ντονάτα*», *Έθνος*, 10.7.1923.

<sup>41</sup> Π. Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Ε', εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 1999, σ. 515.

<sup>42</sup> Π. Χορν, «*Το θέατρο του Ίψεν. Η κυρά της θάλασσας*, *Νουμάς*, χρ. Δ', αρ. 207, 30 του Αλωνάρη 1906, σσ. 4-6 (ό.π., τόμ. Ε', σσ. 342-3).

<sup>43</sup> Με τον τίτλο αυτό παρουσιάστηκε από το θίασο του Ν. Ροζάν στο θέατρο «Αλάμπρα» στις 27.6.1928 με πρωταγωνίστρια την Ελένη Παπαδάκη. Στο σωζόμενο απόσπασμα του χειρογράφου ο τίτλος είναι *Σειρήνα*. Η ταύτιση έγινε από την Έφη Βαφειάδη με βάση τον κατάλογο των προσώπων (*Θεατρικά*, ό.π., τόμ. Δ', 1996, σσ. 393-394).

<sup>44</sup> *Η Βραδύνη*, 28.6.1928 (*Θεατρικά*, τόμ. Δ', 1996, σ. 397).

Το στοιχείο της μοίρας, που ο Χορν είχε πολύ νωρίς ορίσει ως κεντρικό άξονα της Ίψενικής δραματουργίας, αποτέλεσε δομικό υλικό και του δικού του έργου. Το 1933, ο Χορν σε άρθρο του «Πώς γράφεται ένα θεατρικό έργο», στη σειρά «Το λαϊκό πανεπιστήμιο της Βραδυνής», δίπλα στο Σοφοκλή τοποθετεί τον Ίψεν, ως «τεχνίτη του θεάτρου και δάσκαλο στη Δραματική Τέχνη». <sup>45</sup> Ωστόσο σε μια ύστερη αποτίμηση των πηγών του, ο δραματουργός τονίζοντας την εντοπιότητα και την λαϊκότητα της δραματουργίας του, αποκαλεί την επίδραση του Ίψεν του Νίτσε «κακοχωνεμένα διαβάσματα». <sup>46</sup> Ο αφορισμός είναι ενδεικτικός για τη σχέση του δημιουργού με τις θεμελιακές του καταβολές και ενδιαφέρει άμεσα την ιστορία των λογοτεχνικών επιδράσεων.

Το 1932 ο Σπ. Μελάς, με αφορμή την επανάληψη του έργου *Μια Νύχτα μια Ζωή* σε δική του σκηνοθεσία από το θίασο συνεργασίας Κοτοπούλη-Κυβέλης, θα γράψει σχετικά με την αφετηρία των κοινωνικών δραμάτων του: «Αν και ξεκίνησα με τον λυρικό *Γυιό του ίσκιου*, οι κριτικές του Χατζόπουλου στον *Νουμά*, με έστρεψαν προς τα ρεαλιστικά πρότυπα και τα κοινωνικά έργα». <sup>47</sup> Στην Αυτοβιογραφία του ομολογεί τη μαθητεία του στον Ίψεν, ειδικά όσον αφορά την τεχνική και την χρήση των συμβόλων. <sup>48</sup> Ωστόσο ύστερα από την αποτυχία της *Λίνας*, εξ αιτίας υπερβολικής και άτεχνης μίμησης της *Έντα Γκάμπλερ*, αποφασίζει –όπως εξομολογείται– «να χειραφετηθεί και να πάψει να δουλεύει κάτω από τον ίσκιό των δασκάλων». <sup>49</sup> Την κοινωνική διάσταση του έργου *Μια Νύχτα μια Ζωή*, <sup>50</sup> τονίζει ο συγγραφέας το 1924 με αφορμή την πρώτη παράσταση του έργου από τον θίασο της Κυβέλης: «προσεπάθησα να ζωγραφίσω με τας απλουστέρας γραμμιάς και τα κοινότερα χρώματα, μια πολύ συνηθισμένη ζωή, τη ζωή των μικρονοικοκυραίων... Προσεπάθησα να αποδώσω τις ζυμώσεις που μετά τον πόλεμο συντελούνται στα μεσοστρώματα... Είναι μια δραματική σπουδή της σημερινής καταστάσεως εις εν από τα κοινωνικά κύτταρα». Η συμβατική κοινωνική ηθική κλονίζεται ανεπανόρθωτα. Η ηθική νικάει αλλά η νίκη πληρώνεται». <sup>51</sup> Ωστόσο μέρος της κριτικής υποστήριξε ότι το έργο δεν ανταποκρινόταν στα ελληνικά κοινωνικά δεδομένα. <sup>52</sup> Σημειώνουμε ότι την επίδραση του Ίψεν εντόπισε στο έργο και η κριτική, όταν το έργο παίχτηκε στο θέατρο του Ζάγκρεμπ. <sup>53</sup>

Στην κατηγορία του θεάτρου των ιδεών, ανήκει το έργο *Πέτρα Σκανδάλου* <sup>54</sup> του νεαρού Συριανού ιδεολόγου Κ. Μπαστιά, που ήδη το 1918-19 έχει εκδώσει στην Ερμούπολη το λογοτεχνικό και σοσιαλιστικό δεκαπενθήμερο περιοδικό *Αναγέννησις*, στο οποίο ο ίδιος μεταξύ των άλλων έγραφε και θεατρικές κριτικές. <sup>55</sup> Η κριτική στο σύνολό της επαίνεσε το έργο *Πέτρα Σκανδάλου* του πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα και γιατί ανήκε σε σημαντικό και σπάνιο για τα δεδομένα της εποχής θεατρικό είδος αλλά

<sup>45</sup> Π. Χορν, «Πώς γράφεται ένα θεατρικό έργο», *Βραδυνή*, 22.2.1933 (Θεατρικά, τόμ. Ε', 1999, σ. 443).

<sup>46</sup> Θεατρικά, τόμ. Ε', ό.π., σ. 517 (*Ανεμομαζώματα*, Θ', σσ. 1290-1291).

<sup>47</sup> Φορτούνιο, «Το Σημειωματάριο του Φορτούνιο. *Μια Νύχτα... μια ζωή*», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.5.1932.

<sup>48</sup> Σπ. Μελάς, «Το χαλασμένο σπίτι», στον τόμο *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1960, σσ. 88, 89.

<sup>49</sup> Ό.π., σσ. 122, 123.

<sup>50</sup> Το έργο βραβεύτηκε στον Αβερύφειο Διαγωνισμό του 1926. (Κυρ. Πετράκου, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 369-378).

<sup>51</sup> Σπ. Μελάς, «Ελληνικόν θέατρον. *Μια Νύχτα, μια Ζωή*», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.8.1924.

<sup>52</sup> Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή. *Μια Νύχτα, μια ζωή*,

*Ελεύθερον Βήμα*, 28.8.1924. Την ίδια ένσταση προβάλλει εντονότερα και ο Φ. Πολίτης (*Πολιτεία*, 27.8.1924).

<sup>53</sup> Με ζωηρό ενδιαφέρον το κοινό και η κριτική υποδέχθηκε για πρώτη φορά την παρουσίαση ελληνικού και γενικότερα έργου της βαλκανικής θεατρικής παραγωγής από την εθνική σκηνή του Ζάγκρεμπ. Επαινήθηκε το ταλέντο του συγγραφέα και ο διεθνιστικός χαρακτήρας του έργου. Η κριτική εντόπισε στο έργο «έναν φρεσκαρισμένο Ίψενισμό» («Το Θέατρόν μας εις το εξωτερικόν. Ελληνικόν έργον εις το θέατρον του Ζάγκρεμπ. *Μια Νύχτα μια ζωή* (του ειδικού απεσταλμένου)», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.6.1932.

<sup>54</sup> Το έργο δεν σώζεται. Ανέβηκε από το θίασο της Κυβέλης στις 26.11.1923.

<sup>55</sup> Γ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, τόμ. Α', σ. 21.

και για την ελληνικότητά του.<sup>56</sup> Ο τολμηρός λόγιος δραματοποιεί τα πρόσφατα γεγονότα του Παρθενωγείου του Βόλου<sup>57</sup> και προβάλλει την προσωπικότητα του πρωταγωνιστή, Αλέξανδρου Δελμούζου. Στη σύγκρουση του τελευταίου με το σύνολο ο κριτικός του *Έθνους* Κ. Οικονομίδης εντοπίζει την σχέση του έργου με τον *Εχθρό του Λαού*,<sup>58</sup> ενώ στη συνύπαρξη των δύο ερασιών του έργου διακρίνει την ατμόσφαιρα του *Ρόσμερσχολμ*. Αντίθετα ο Πάνος Καλογερίκος εστιάζει την κριτική του στην ιδεολογική διάσταση του έργου και τον προπαγανδιστικού χαρακτήρα του, και τονίζει ότι η ομαλή εξέλιξη του διαλόγου «κατ' ουδέν υπενθυμίζει απομίμησιν ξενικού ύφους».<sup>59</sup> Ενθουσιασμένος θα θεωρήσει ότι το έργο εγκαινιάζει μια νέα πολιτικοκοινωνική κατεύθυνση του θεάτρου, αφού στα ίδια πλαίσια του κοινωνικού δράματος κινείται και το έργο *Χαμένες δυνάμεις* του Α. Λεοντή, που παρουσιάστηκε λίγο αργότερα από το θίασο Βεάκη-Νέξερ στο Εθνικό θέατρο.<sup>60</sup> Ο Άλκης Θρύλος αν και κατακρίνει την τάση της θεατρικής κριτικής να αναγνωρίζει σε κάθε πρωτότυπο ελληνικό έργο την επίδραση του Ίψεν, ωστόσο εντοπίζει και αναλύει τη στενή και ολοφάνερη σχέση του πρωταγωνιστή των *Χαμένων Δυνάμεων* Ανδρέα Αρκάδη, με τον γιατρό Σκόκιαν, που ωστόσο παραμένει εντελώς εξωτερική.<sup>61</sup>

Ο Δημ. Μπόγρης, ήδη από την πρώτη του εμφάνιση με τον *Ιατρό Μαυρίδη* το 1922, έδειξε ότι θα κινηθεί άνετα στο χώρο του αστικού δράματος. Στη συνέχεια ωστόσο επιδόθηκε με επιτυχία στον τομέα της ηθογραφίας. Στα *Σπασμένα Φτερά* επιχειρεί εκ νέου ένα άνοιγμα στο αστικό δράμα με όχι και τόσο ικανοποιητικά αποτελέσματα. Σύμφωνα με τον Κ. Οικονομίδη «έντυσε θέματα που τα έχει εξαντλήσει ο Ίψεν με τη *Νόρα* του και τον *Εχθρό του Λαού*, με μορφές ανθρώπων χωρίς ψυχικό περιεχόμενο».<sup>62</sup>

Η ιψενική θεματολογία λόγω του ανθρωποκεντρικού εύρους της χαρακτηρίζει και έργα καθαρά ηθογραφικά, διαπίστωση την οποία κατ' επανάληψη τονίζει η κριτική. Ο Φ. Πολίτης στη *Δράκαινα* του Δημ. Μπόγρη, εντοπίζει στην σκιαγράφηση της κεντρικής ηρωίδας την επίδραση των *Βρυκολάκων*. Ωστόσο αυτή παραμένει εξωτερική, αφού ο συγγραφέας δεν παραδειγματίστηκε από τον Ίψεν στη χρήση της τεχνικής της βαθμιαίας αποκάλυψης παλιών γεγονότων, που φωτίζουν την συμπεριφορά των προσώπων.<sup>63</sup> Την ιψενική «σκιά» η κριτική εντόπισε και στην *Νταλμανοπούλα* του Π. Χορν, γεγονός που προκάλεσε την αντίδραση του Άλκη Θρύλου.<sup>64</sup> Από την ιψενική αυτή «πανδαισία», δεν μπορεί να μην επηρεαστεί ο Γρ. Ξενόπουλος, δηλωμένος άλλωστε ιψενολάτρης. Στα *Πεπρωμένα*, η κριτική θα αναγνωρίσει την επίδραση των *Βρυκολάκων*.<sup>65</sup>

<sup>56</sup> Αντιπροσωπευτική προς την κατεύθυνση αυτή είναι η κριτική του Π. Καλογερίκου (*Ελεύθερος Τύπος*, 29.11.1923).

<sup>57</sup> Το γεγονός κρίνει αρνητικά ο Άλκης Θρύλος, σημειώνοντας ότι από το έργο απουσιάζει «η προοπτική του χρόνου», που οδηγεί στην μετουσίωση και όχι την απλή αναπαράσταση των γεγονότων. Η κριτικός αναγνωρίζει ότι αν και το δράμα είναι «ανώριμο», ωστόσο κλείνει μέσα του «μια προσπάθεια ανώτερη», και ξεχωρίζει από την υπολοιπη δραματική παραγωγή, αφού «ενδιαφέρθηκε σ' ένα αγώνα ιδεών, σ' έναν αγώνα ιδεών ελληνικό», Άλκης Θρύλος, «*Πέτρα Σκανδάλου* (Εις το θέατρον Κυβέλης, του κ. Μπαστουνόπουλου)», *Δημοκρατία*, 1.12.1923.

<sup>58</sup> Κ. Οικονομίδης, «Το Θέατρον. *Πέτρα Σκανδάλου*», *Έθνος* 27.11.1923.

<sup>59</sup> Π. Καλογερίκος, *Ελεύθερος Τύπος*, 29.11.1923. Δεν γνωρίζουμε το έργο. Από την κριτική του Καλογερίκου φαίνεται ότι πρωτοστατεί και σ' αυτό ένας ιδεολόγος.

<sup>60</sup> Π. Καλογερίκος, «Αθηναϊκή Σκηνή. *Χαμένες δυνάμεις*, Εθν-

κόν Θέατρον, *Ελεύθερος Τύπος*, 4.12.1923.

<sup>61</sup> Άλκης Θρύλος, «Νεοελληνικόν θέατρον, *Χαμένες Δυνάμεις*, (Δράμα τρίπραχτον του κ. Α. Λεοντή), *Δημοκρατία*, 8.12.1923. Η κριτικός καταλογίζει στο έργο έλλειψη ενότητας και μονοκόμματη –χωρίς αποχρώσεις– ψυχολογία των προσώπων.

<sup>62</sup> Κ. Οικονομίδης, «*Τα σπασμένα φτερά*, θίασος Βεάκη, *Έθνος*, 19.6.31.

<sup>63</sup> Φ. Πολίτης «Εντυπώσεις και κρίσεις. *Η Δράκαινα* (Ηθογραφικό δράμα του κ. Δ. Μπόγρη). Θέατρον “Κεντρικόν”», *Ελεύθερον Βήμα*, 4.2.1928.

<sup>64</sup> Άλκης Θρύλος, *Δημοκρατία*, 8.12.1923. Ωστόσο ο ίδιος, κατατάσσει και τον *Ιατρό Μαυρίδη* και τα *Αρραβωνιάσματα* στην κατηγορία του κοινωνικού δράματος, Άλκης Θρύλος, «Το δραματικό μας θέατρο από τις 23 Ιουλίου-23 Οκτωβρίου 1925, III», *Ελεύθερος Λόγος*, 27.10.1925.

<sup>65</sup> Κ. Ο., «Η Χθεσινή πρώτη. *Τα Πεπρωμένα*», *Έθνος*, 28.9.1920.

Τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία η κυριαρχία του αιτήματος της ελληνικότητας,<sup>66</sup> που οδηγεί στο παρελθόν, η στροφή στην κλασική δραματολογία, αρχαία και νεότερη, η εξασθένηση της αριστερής ιδεολογίας και η εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας το 1936, είναι ορισμένα από τα αίτια που οδηγούν στην αισθητή αποδυνάμωση του αστικού δράματος. Η θεματολογία του διοχετεύεται – έχοντας χάσει την δυναμική της – στην ηθογραφία, στη σάτιρα και σε ανάλαφρες κομεντί, ενώ τα σημάδια της ανάκαμψης θα παρουσιαστούν με τη μορφή των ποιητικών ιστορικών δραμάτων.

Η παρουσίαση των αστικών δραμάτων τη δεκαετία του '30 γίνεται συνήθως σε έκτακτες παραστάσεις, περνάει απαρατήρητη και η κριτική στο σύνολό της αδιαφορεί. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά το *Σκουλήκι*, του Χρυσάνθου Γάιου<sup>67</sup> το 1931, που εκπροσωπεί την ιδεολογία της ακμαίας αριστεράς του Μεσοπολέμου.<sup>68</sup> Στο πρόσωπο του κεντρικού ήρωα, του δικηγόρου Δελή, μέλους του κομμουνιστικού κόμματος, ο συγγραφέας ψάλλει τον ύμνο και το θρίαμβο της ιδεολογίας, η οποία νικάει και τον έρωτα και την πατρική αγάπη. Οι διαρκείς συγκρούσεις καθηκόντων και συναισθημάτων προσδίδουν στο έργο δραματική δύναμη. Σύμφωνα με τον Άγγελο Δόξα: *Το Σκουλήκι*, αντιπροσωπεύει το ρεύμα των νέων κοινωνικών ιδεών και «ως θεατρικόν έργον στέκει αναμφιβόλως ανάμεσα στα καλλίτερα των νέων θεατρικών συγγραφέων μας».<sup>69</sup> Στην ίδια κατηγορία των εργατικών δραμάτων με σαφή πολιτική διάσταση ανήκει και ο *Άλεξ* του ίδιου συγγραφέα, το οποίο ο τελευταίος αποκαλεί στο πρόγραμμα «έργο κοινωνικής πρωτοπορίας».<sup>70</sup>

Σε έκτακτη παράσταση στα «Ολύμπια» δόθηκε από το θίασο Ρούσσου κοινωνικό δράμα με φεμινιστική διάσταση, στο οποίο η κριτική δεν έδωσε την αρμόζουσα σημασία, η *Μπελλίνα* του Δημητρίου Βουρνά.<sup>71</sup> Ο κριτικός της *Ελληνικής Επιθεώρησης*, χαρακτηρίζει την παρουσίαση του έργου «θεατρικό γεγονός», που εξασφαλίζει στο νεαρό συγγραφέα μια θέση ανάμεσα στους λίγους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Ο κριτικός αναφέρεται με λεπτομέρειες στην υπόθεση του έργου και τονίζει τα προτερήματά του στο διάλογο και τη σκηνική οικονομία. Το 1937 το αστικό δράμα επιβιώνει, ωστόσο κατατάσσεται στα παλιότερα είδη, όπως φαίνεται σε κριτική του Λέοντα Κουκούλα για τα *Εύκολα Θύματα* της Λιλής Ιακωβίδου-Πατρικίου, που παρουσίασε τον Οκτώβρη του 1937 ο θίασος «Εταιρεία Καλλιτεχνών» του Περιεργίου Γαβριηλίδη.<sup>72</sup>

Κλείνοντας την ανίχνευση της Ψενικής παρουσίας στη μεσοπολεμική δραματολογία αξίζει να αναφέρουμε και μια σπάνια ίσως περίπτωση επίδρασης των ποιητικών ιστορικών δραμάτων του Νορβηγού δραματουργού. Ο Νικ. Καζαντζάκης, έχοντας πολύ νωρίς εκδηλώσει την προτίμησή του στον Νορ-

<sup>66</sup> Έχει εκδηλωθεί από την προηγούμενη δεκαετία με τις παραστάσεις της Επαγγελματικής Σχολής θεάτρου, του «Θεάτρου Τέχνης» του Σπ. Μελά και τις Δελφικές Γιορτές.

<sup>67</sup> Το έργο δόθηκε σε έκτακτη παράσταση στα «Ολύμπια» από τον ανασυγκροτηθέντα Θίασο του Ροζάν, (Άγγ. Δόξας, «Το Θέατρο. Το Σκουλήκι, Χρυσάνθου Γάιου, Ελληνική Επιθεώρησης, Νοέμβρης 1931, σσ. 14-15.)

<sup>68</sup> Στην ίδια κατηγορία «σοσιαλιστικού έργου» ανήκει και το *Φονικό* του Σημηριώτη και το οποίο, με την σχηματικότητά του, εξοργίζει τον Φ. Πολίτη, «Σήμερα στη θέση του παλιού πατριωτισμού πέραση έχει στους αφελείς «η προοδευτικότητα», που σημαίνει «να είσαι κομμουνιστής, άθεος, φτωχοπρόδρομος και τα παρόμοια». Καρκεύματα με σοσιαλιστικές και προοδευτικές ιδεολογίες ...μα καμιά δεν θα αγγίζετε καρδιά,

αν ο λόγος δεν βγαίνει από την καρδιά σας. Αυτά ισχύουν για το έργο του Σημηριώτη. Δεν ανήκει σε καμιά ιδεολογία. Μάλιστα καλεί την κομμουνιστική για την σωτηρία του» (Φ. Πολίτης, «Το Φονικό. Δράμα του κ. Α. Σημηριώτη. Λαϊκόν θέατρον Παγκρατίου», *Πρωία*, 21.7.1930).

<sup>69</sup> Ο.π.

<sup>70</sup> Άλκ. Θρύλος, Α', ό.π., σ. 390. Το έργο παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 1932 στο θέατρο «Ατλαντίς» από το θίασο του Μυράτ χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία.

<sup>71</sup> Κ. Β., «Μπελλίνα. Κοινωνικό δράμα με πρόλογο και 6 εικόνες. Δημητρίου Βουρνά», *Ελληνική Επιθεώρηση*, Οκτ. 1934, σσ. 175-176.

<sup>72</sup> Λ. Κουκούλας, «Εύκολα θύματα. Ένα καινούργιο ελληνικό έργο», *Πρωία* 10.10.1937.



βηγό δραματουργό με το άκρως Ίψενικό *Ξημερώνει* (1906)<sup>73</sup> και τον *Πρωτομάστορα* (1909),<sup>74</sup> στρεφόμενος στη συνέχεια στη δραματοποίηση τιτανικών μορφών του παρελθόντος, το 1939 θα συναντήσει πάλι τον Ίψεν στη μορφή του τελευταίου ειδωλολάτρη αυτοκράτορα, του Ιουλιανού. Ήδη από το 1931 μελετώντας το υλικό του, σε γράμμα του στον Πρεβελάκη, ανάμεσα στις πηγές του θα αναφέρει και τον *Ιουλιανό* του Ίψεν.<sup>75</sup> Ωστόσο σε συγκριτική παρουσίαση των δύο έργων, φαίνεται ότι υπάρχουν βασικές διαφορές. Ενώ ο Ίψεν ακολουθεί τα ιστορικά δεδομένα, ο Καζαντζάκης απομακρύνεται ακολουθώντας τον οικείο του υπαρξιακό δρόμο. Σύμφωνα με τον μελετητή Μάριο Βύρωνα Ραϊζή, «ο Ιουλιανός του Καζαντζάκη είναι καθαρά υπαρξιακός, ένας desperando, που δεν εγκαταλείπει την πάλη, κι όταν η αρνητική της έκβαση είναι φανερή».<sup>76</sup> Ωστόσο και στους δύο συγγραφείς είναι φανερή η πρόθεση ενός συγκεκριμένου «ελληνισμού και χριστιανισμού, τον οποίο η δυναμική παρέμβαση της Εβραϊκής ηθικής κατέστησε ουτοπικό στην επικρατούσα θρησκεία μας».<sup>77</sup>

Η μεσοπολεμική ελληνική δραματουργία ανήκει ακόμη στα ζητούμενα της θεατρικής έρευνας.<sup>78</sup> Η μελέτη των έργων που εκδόθηκαν αλλά δεν παρουσιάστηκαν,<sup>79</sup> αυτών που υποβλήθηκαν στους Δραματικούς Διαγωνισμούς<sup>80</sup> καθώς και αυτών που παρουσιάστηκαν από τα συνοικιακά θέατρα και ειδικότερα από το Θίασο των «Νέων» και από το «Λαϊκό θέατρο» του Βασίλη Ρώτα στο Παγκράτι,<sup>81</sup> πιθανόν μας επιφυλάσσει εκπλήξεις στον τομέα του αστικού δράματος.

Μια ερμηνεία της αποτυχίας των συγγραφέων την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία στον τομέα αυτό, τον οποίο τη δεύτερη δεκαετία σχεδόν θα εγκαταλείψουν, μας δίνει ο Άλκης Θρύλος το 1923 αποδίδοντας την ευθύνη όχι στους συγγραφείς αλλά στην νεοελληνική κοινωνία, που δεν πρόσφερε «αρκετά πρότυπα δραματικών προσώπων και δραματικών θέσεων», καθόσον «η κοινωνία είναι ανάγκη να ωριμάσει πριν από τα έργα που την παρασταίνουν».<sup>82</sup> Την αντίθετη ακριβώς άποψη εκφράζει δέκα περίπου χρόνια αργότερα ο Ιωάννης Γρυπάρης: «Αν και η εποχή είναι πλούσια σε κοινωνικό προβληματισμό και η συνειδητοποίηση του ταξικού αγώνα παρουσιάζει δια την δραματική τέχνην, πλούσιο έδαφος εκμεταλλεύσεως, ωστόσο δεν παρουσιάσθη κανένα έργο εις το οποίον οπωσδήποτε να αντικατοπτρίζεται».<sup>83</sup>

<sup>73</sup> Βλ. Νικ. Παπανδρέου, *ό.π.*, σσ. 124-126. και Πούγχερ στον τόμο, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σσ. 318-339.

<sup>74</sup> Εκτός από τον λαϊκό θρύλο του *Γεφυριού της Άρτας*, που αποτελεί πρωταρχική πηγή έμπνευσης, στο έργο ανιχνεύονται Ίψενικά στοιχεία.

<sup>75</sup> *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1965, γράμμα 137, σ. 266. Ο ακριβής τίτλος του Ίψενικού έργου είναι *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*.

<sup>76</sup> Μάριος Βύρων Ραϊζής, «Ιουλιανός ο παραβάτης. Καζαντζάκης και Ίψεν», *Πρακτικά Α΄ διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου με θέμα «Κρήτη και Ευρώπη, Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη Λογοτεχνία, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, Βαρθάροι Κρήτης 2001, σ. 225.

<sup>77</sup> *Ο.π.*, σ. 226.

<sup>78</sup> Σημαντικό μέρος καλύπτει η πρόσφατη διδακτορική διατριβή της Αρ. Βασιλείου, «*Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας κατά τον Μεσοπόλεμο*», Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 2002.

<sup>79</sup> Υλικό προς την κατεύθυνση αυτή μας δίνει η στήλη της βιβλιοπαρουσίασης-κριτικής της *Νέας Εστίας*. Αναφέρουμε ενδεικτικά, Π. Χάρης, «Γρ. Καμπούρογλου, *Ο Ιδεολόγος*, μονόπρακτο», *Νέα Εστία*, τόμ. 11, 1932, σ. 611.

<sup>80</sup> Το Ίψενικό τρίγωνο, χαρακτηρίζει τα έργα που υποβλήθηκαν στον Καλοκαιρινό Διαγωνισμό του 1925. Αναφέρουμε τα έργα, *Το παιδί του άλλου, μια τρέλα στο τηλέφωνο*. (*Ελληνική Επιθεώρησης*, Ιούνιος 1925, σ. 7.). Επίσης το ίδιο μοτίβο συναντάμε στο έργο *Τρίαινα ή όλα μοιραία* του Κεφαλλονίτη συγγραφέα Νικ. Λιβαδά, που υποβλήθηκε στον Καλοκαιρινό Διαγωνισμό του 1929. («Κρίσις του Καλοκαιρινού δραματικού αγώνα 1929», *Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός*, εν Αθήναις 1929, σ. 23)

<sup>81</sup> Αναφέρουμε το έργο *Μάνια Βιτρούβα* του Δημ. Φωτιάδη, που βραβεύτηκε στον Καλοκαιρινό Διαγωνισμό του 1931 (*Νέα Εστία*, τόμ. 12, 1932, σ. 724) και παρουσιάστηκε από το «Λαϊκό θέατρο» του Βασ. Ρώτα στις 8.6.1932.

<sup>82</sup> Άλ. Θρύλος, *Δημοκρατία*, 8.12.1923.

<sup>83</sup> Ιωάννης Γρυπάρης, «Διατί δεν έχουμε άξια λόγου δραματική παραγωγή», *Το Ελληνικό θέατρον*, 15.7.1932, σ. 3.

Η σκηνική παρουσίαση του Ίψεν τη δεκαετία του 1910 και την πρώτη πενταετία του 1920<sup>84</sup> συνδέεται άμεσα με την ανεδραφική για την εποχή και τις συνθήκες αλλά αξιόλογη προσπάθεια του Θωμά Οικονόμου. Με μόνιμο συνεργάτη τον ιδιόρρυθμο ρομαντικό Νίκο Βέλμο<sup>85</sup> επιχείρησε, συνεχίζοντας το έργο της Νέας Σκηνης και του Βασιλικού θεάτρου, να μεταφέρει τα ιψενικά «δώρα» στο κοινό όχι μόνο της πρωτεύουσας αλλά και της επαρχίας. Μια ειδική μελέτη για την «Ιψενική θητεία» του Οικονόμου μετά τη διάλυση του Βασιλικού θεάτρου, θα φώτιζε τις σκοτεινές περιόδους των ερασιτεχνικών θιάσων του στην ελληνική επαρχία, που παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον τόσο για την ιστορία του θεάτρου – αφού ορισμένα έργα παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην επαρχία<sup>86</sup> – όσο και για πρόσληψη του Νορβηγού συγγραφέα από το επαρχιακό κοινό.<sup>87</sup> Τα έργα που κυριαρχούν στο ρεπερτόριο του Οικονόμου, είναι οι *Βρυκόλακες*, η *Αγριόπαπια* και η *Νόρα*.

Ως σκηνοθέτης στο θίασο του Ωδείου Αθηνών από το 1918-1921,<sup>88</sup> ο Οικονόμου καλλιεργεί την ιδέα του καλλιτεχνικού θεάτρου βρίσκοντας πρόσφορο έδαφος τους μαθητές της σχολής. Εκεί θα βρει και τους μελλοντικούς συνεργάτες του, μεταξύ των οποίων και την Τασία Αδάμ.

Με το θίασο του Ωδείου ο Οικονόμου παρουσιάζει τον *Μικρό Έγιολφ* το 1919 στο Βασιλικό θέατρο.<sup>89</sup> Το έργο από την κριτική δεν θεωρήθηκε από τα σημαντικότερα του Νορβηγού δραματουργού, λόγω του υπερβολικού «επιστημονισμού», που λειτούργησε σε βάρος της ουσίας του. Αντίθετα επαινέθηκε η «τυπική εκτέλεση» του έργου και η «σκηνική αρχιτεκτονική» του και διατυπώθηκαν ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την υποκριτική των Ιψενικών έργων.<sup>90</sup>

Το 1920 στο θέατρο «Πανελλήνιον» ο Οικονόμου παρουσιάζει το *Ρόσμερχολμ και τους Βρυκόλακες*.<sup>91</sup> Τις παραστάσεις τιμάει με την παρουσία του ο Ελευθέριος Βενιζέλος, γεγονός που ιδιαίτερα εξαιρείται από τον τύπο. Η παράσταση του *Ρόσμερχολμ*, ήταν η πρώτη θεατρική παράσταση που παρακολούθησε ο «πολιτικός της προόδου», «εις το θέατρον Πανελλήνιον, το μποεμικόν»...αφ' ότου ήρθε στην Αθήνα ως ηγέτης». Και ο αρθρογράφος υπογραμμίζει με θαυμασμό: «δυο φορές τον ίδιο μήνα και κατά προτίμηση στον Οικονόμου!»<sup>92</sup>

Τον Δεκέμβριο του 1921 ο Οικονόμου σκηνοθετεί τη *Νόρα* με την Κούλα Ζερβού στο θέατρο «Απόλλων». Τον Απρίλη του 1923 παρουσιάζει το ίδιο έργο και τον Μάιο του 1923 στο ίδιο θέατρο το ίδιο έργο με την Αντιγόνη Μεταξά.<sup>93</sup> Σημειώνουμε ότι το με δικό του θίασο και την Τασία Αδάμ στους

<sup>84</sup> Για τις παραστάσεις της περιόδου βλ. Γ. Σιδέρης, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», Αφιέρωμα *Νέας Εστίας*, τόμ. 60, 1956, σσ. 1547 και 1555-56.

<sup>85</sup> Για την ιδιόμορφη προσωπικότητα του ηθοποιού, βλ. Χρ. Ντουλιά, «Το Φραγκέλιο, του Ν. Βέλμου», στον τόμο *Ο Περιοδικός Τύπος στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών, Σχ. Μωραΐτη, Αθήνα 2001, σσ. 103-123.

<sup>86</sup> Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την παράσταση του *Ρόσμερχολμ στις 22.1.1908* στη Σάμο. (Γ. Σιδέρης, «Θωμάς Οικονόμου», στο *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, τόμ. Β', σ. 269). Η έρευνα του επαρχιακού τύπου και η γραφή των τοπικών Ιστοριών Θεάτρου φέρνουν στο φως ενδιαφέροντα στοιχεία για τις περιόδους του Θωμά Οικονόμου. Στα πλαίσια αυτά αναφέρουμε την παρουσία του Θωμά Οικονόμου στην Κεφαλονιά τον Απρίλη του 1909 και λίγο αργότερα στην Ζάκυνθο (Βαρβ. Γεωργοπούλου, *Το Θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Μεταπτυχιακή εργασία, Τ.Θ.Σ. Πανεπι-

στημίου Αθηνών, Αθήνα 1999, σ. 33-34 και Διον. Μουσιμούτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου*, Εκδ. Μπάστας, Αθήνα 1999, σσ. 171-174).

<sup>87</sup> Ο Σπ. Μελάς στην *Αυτοβιογραφία* του παρουσιάζει με την συνθησμένη του υπερβολή την αθλιότητα των συνθηκών πρόσληψης (Σπ. Μελάς, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», στο *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1960, σσ. 78-88.)

<sup>88</sup> Για την ενδιαφέρουσα αυτή «θητεία» του Οικονόμου βλ. Αντ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάπτυξη και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 144-147.

<sup>89</sup> Ο.π., σ. 650.

<sup>90</sup> Ειρήνη η Αθηναία, «Το Θέατρον του Ωδείου, *Ο μικρός Αϊόλφ*, του Ίψεν», *Έθνος*, 17.3.1919.

<sup>91</sup> Γλυτζουρή, *ό.π.*

<sup>92</sup> *Πατρίς*, 23.10.1920. (Σιδέρης, *ό.π.*, τόμ. Β', σ. 281).

<sup>93</sup> Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 277, σημ. 177.

γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους είχε παρουσιάσει τη *Νόρα* τον Απρίλη του 1923 και τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* τον Φεβρουάριο του 1925.<sup>94</sup>

Η προώθηση των αρχών του νατουραλισμού, τις οποίες ο Οικονόμου είχε εφαρμόσει στις παραστάσεις του Βασιλικού θεάτρου, στη νέα πραγματικότητα των ερασιτεχνικών και περιπλανώμενων θιάσων, περιορίζεται στην επιλογή του ρεπερτορίου και τη δική του υποκριτική τέχνη. Είναι κυρίως παραστάσεις προσωπικού χαρακτήρα, παρά την πίστη του καλλιτέχνη στις παραστάσεις συνόλου, αφού ο θιάσος δεν διαθέτε ικανό προσωπικό εκτός από τον ίδιο, ο οποίος θα αφήσει εποχή κυρίως στην ερμηνεία του Οσβάλδου των *Βρυκολάκων*. Το έργο κατέχει την πρώτη θέση στο Ιψενικό ρεπερτόριο του Οικονόμου. Η Ιψενική περιπλάνηση του Οικονόμου, στο αφιλόξενο έδαφος της επιθεώρησης και του Βουλευάρτου, αντιμετώπιστηκε από την κριτική ως απεγνωσμένη προσπάθεια εξυγίανσης της θεατρικής τέχνης.

Για τις πρωταγωνίστριες Κυβέλη και Κοτοπούλη, ο Ίψεν λειτουργεί ως δείγμα ποιοτικής αναβάθμισης του ρεπερτορίου, το οποίο «καθαίρεται» προσωρινά από το «μιάσμα» του βουλευάρτου. Η Κυβέλη, έχει πολύ νωρίς δοκιμαστεί ως ιψενική ηρωίδα αρχικά στις παραστάσεις της «Νέας Σκηνης»<sup>95</sup> και στη συνέχεια με δικούς της θιάσους.<sup>96</sup> Τον Φεβρουάριο του 1918 θα παρουσιάσει στο θέατρο «Διονύσια» τον *Εχθρό του Λαού*, ερμηνεύοντας η ίδια τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Πέτρας, της κόρης του Στόκιαν. Το 1930 σε περιοδεία του θιάσου της «Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών» στο θέατρο «Μπελβεντέρε» της Αλεξάνδρειας θα ερμηνεύσει την Νόρα στο ομώνυμο έργο.<sup>97</sup>

Η Κοτοπούλη, έχοντας κολυμπήσει από την αρχή στα βαθιά νερά της Ιψενικής δραματουργίας, ερμηνεύοντας το 1906, την αινιγματική Ελίνα Βάγκελ στην *Κυρά της θάλασσας*, σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου στο θέατρο «Βαριετέ»,<sup>98</sup> επανέρχεται τον Σεπτέμβρη του 1921 με την *Έντα Γκάμπλερ*, ρόλο απόλυτα ταιριαστό με το ταμπεραμέντο της. Το έργο προλόγισε ο μεταφραστής Λ. Κουκούλας, ενόπιον ενός εντελώς αδιάφορου ακροατηρίου, παρατήρηση που συμφωνεί με τη γενικότερη αντιμετώπιση του Νορβηγού δραματουργού εκ μέρους του κοινού. Η κριτική, επαίνεσε ιδιαίτερα την Κοτοπούλη στον κύριο ρόλο και τον Μυράτ στο ρόλο του γιατρού Τέσμαν.<sup>99</sup>

Το 1928 στον εορτασμό της εκατονταετηρίδας της γέννησης του Νορβηγού δραματουργού, το ενδιαφέρον για το Ιψενικό θέατρο αναζωπυρώνεται σε παγκόσμιο επίπεδο τόσο με παραστάσεις όσο και με θεωρητικά κείμενα δημοσιευμένα στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο.

Στην Ελλάδα ο εορτασμός δεν ανταποκρίθηκε στην αξία του συγγραφέα, εξαιτίας της γενικότερης θεατρικής ένδειας. Στα πλαίσια αυτά η Ελένη Χαλκούση κρίνεται πολύ αξιόπαινη που κατόρθωσε, παρ' όλες τις αντίξοες συνθήκες να παρουσιάσει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή και με τέτοιο τρόπο, ώστε «να μην παραμορφώσει το έργο και να παρουσιάσει μιαν ερμηνεία του πολύ γλωμιά αλλά τουλάχιστον περίπου πιστή στο πνεύμα του».<sup>100</sup> Την επιλογή του έργου επαινεί και ο Φ. Πολίτης «και η δεσποινίς Χαλκούση είναι αξία επαίνων, που — λαμβανομένων φυσικά υπ'

<sup>94</sup> Γλυτζουρή, *ό.π.*, σ. 651.

<sup>95</sup> Είχε ερμηνεύσει την Εδβίγη στην *Αγριόπαπια* το 1901, την Τέα στην *Έντα Γκάμπλερ* το 1903, (Νικηφόρος Παπανδρέου, *ό.π.*, σσ. 41-45.)

<sup>96</sup> Ερμηνεύσε τη Νόρα στο ομώνυμο έργο στο Δημοτικό θέατρο «Απόλλων» Πατρών το 1908 και την Ρεγγίνα στους *Βρυκολάκες* στο Δημοτικό θέατρο Βόλου το 1911 (Προγράμματα παραστάσεων, αρχείο Θεατρικού Μουσείου).

<sup>97</sup> Τα στοιχεία για τις παραστάσεις της Κυβέλης μου έδωσε η

θεατρολόγος Κάτια Κοντεκάκη, την οποία και ευχαριστώ.

<sup>98</sup> Για την παράσταση, βλ. Νικ. Παπανδρέου, «Η Μαρίνα Κοτοπούλη και οι Ιψενικές ηρωίδες» στο: *Για τη Μαρίνα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994, σσ. 45-52.

<sup>99</sup> Ν. Χ(ρησιδής), «Η. Ibsen, *Έντα Γκάμπλερ* - Δράμα σε τέσσερα μέρη (μετ. Λέοντ. Κουκούλα), Τιμητική παράσταση Μαρίνας Κοτοπούλη», *Μούσα*, τχ. 16, Νοέμβρ. 1921, σ. 63.

<sup>100</sup> Άλκης Θρύλος, τόμ. Α', *ό.π.*, σ. 160.

όψιν των σημερινών συνθηκών του θεάτρου μας και των φοβερών δυσχερειών προς καταρτισμόν προχείρου θιάσου – ηθέλησε να παρουσιάσει στο Αθηναϊκόν κοινόν ένα οπωσδήποτε άγνωστον εδώ έργο του Ίψεν». <sup>101</sup> Η παράσταση έδωσε την ευκαιρία στον Αλέξη Μινωτή να αποδείξει τις υποκριτικές του δυνατότητες, ερμηνεύοντας τον συνθετότερο ρόλο της μέχρι τότε πορείας του, τον Αρχιμάστορα Σόλνες. <sup>102</sup>

Αντίθετα με την απόπειρα της Χαλκούση, η αντίστοιχη της Τασίας Αδάμ στην *Κυρά της θάλασσας* δεν κατόρθωσε να σταθεί ούτε καν στο επίπεδο της προσπάθειας. <sup>103</sup>

Η επιλογή της «πολυπαιγμένης *Νόρας*», από τον θίασο της Κυβέλης, που σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο, ανήκει στα «χειρότερα δράματα του χειρότερου Ίψενικού κύκλου: του κοινωνικού», κρίνεται αρνητικά, από την κριτικό αφού το μόνο πλεονέκτημα του έργου είναι ότι αναδεικνύει τα προσόντα της ίδιας της πρωταγωνίστριας. <sup>104</sup> Πραγματικά η Κυβέλη στο ρόλο της Ίψενικής ηρωίδας, έδειξε ότι βρίσκεται στην ακμή της θεατρικής της σταδιοδρομίας. Οι υπόλοιποι όμως ηθοποιοί δεν ανταποκρίθηκαν στις απαιτήσεις των ρόλων τους. <sup>105</sup>

Η καλύτερη από τις παραστάσεις του 1928 θεωρήθηκε αυτή του *Γιάννη Γαβριήλ Μπόργκμαν*, που παρουσίασε η Επαγγελματική Σχολή θεάτρου σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, πιστή στις εξαγγελίες της για αναβάθμιση της θεατρικής τέχνης. Την επιλογή του έργου ο Α. Θρύλος κρίνει ιδιαίτερα πετυχημένη και σημειώνει: «Η Επαγγελματική Σχολή θεάτρου, αποφεύγοντας συστηματικά τα ρεαλιστικά έργα, προσπαθεί να μυήσει το νεοελληνικό κοινό, ώστε να αισθανθεί κι αυτό την Τέχνη σαν μια μετουσίωση». <sup>106</sup> Στο έργο η κριτικός αναγνωρίζει τον ώριμο δημιουργό, που αντιλαμβανόμενος το μάταιο του ιδεαλιστικού του κηρύγματος, στρέφεται στον εσωτερικό άνθρωπο και υμνεί τη δύναμη της αγάπης. Την ανθρωπιστική διάσταση και τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου, αναλύει στη κριτική του ο σκηνοθέτης Φ. Πολίτης. <sup>107</sup> Όσον αφορά την παράσταση η κριτική επαινέσε την σκηνοθετική παρέμβαση του Πολίτη ειδικά στη δημιουργία ατμόσφαιρας και παράλληλα εντόπισε τις υποκριτικές αδυναμίες, που βέβαια ήταν αναμενόμενες, αφού οι ερμηνευτές ήταν σπουδαστές και οι ιψενικοί ρόλοι τιτάνιοι. <sup>108</sup> Στα θετικά στοιχεία της παράστασης η κριτική συμπεριέλαβε και την μετάφραση του Γ. Πολίτη και ο κ. Μπαστιάς την αξιολόγησε ως «μια από τις λίγες μεταφράσεις που έχει δει το ελληνικό θέατρο». <sup>109</sup>

Η παρουσίαση του Ίψεν εντάχθηκε στα σχέδια του «Λαϊκού θεάτρου» του Βασ. Ρώτα <sup>110</sup> στα πλαίσια της διακήρυξης του θιάσου για θεατρική αναγέννηση. Αναφέρουμε την παράσταση των *Βρυκολάκων* (17.7.1930), της *Έντα Γκάμπλερ* (31.7.1930) και του *Εχθρού του Λαού* (20.5.1931). Οι παραστάσεις των ιψενικών έργων εξαιτίας των υποκριτικών τους απαιτήσεων, ενταγμένες στη γενικότερη ένδεια του θιάσου, θεωρήθηκαν από την κριτική ως απαράδεκτες επιλογές. <sup>111</sup>

<sup>101</sup> Φ. Πολίτης, «Ίψεν, Αρχιτέκτων Σόλνες», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.3.1928 (*Επιλογή Κριτικών Αρθρων*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 311).

<sup>102</sup> Π. Χάρης, «Ένρικ Ίψεν, Αρχιτέκτων Σόλνες και Νόρα. (θέατρον Εθνικόν, θίασος Χαλκούση. Θέατρο «Απόλλων», θίασος Κυβέλης)», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. Β7 (19), 16.3.1928, σ. 270.

<sup>103</sup> Σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο «μεταμορφώθηκε σε μία χυδαιότατη φάρσα» (*Το Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Α', ό.π., σ. 160).

<sup>104</sup> Ο.π.

<sup>105</sup> Π. Χάρης, *Ελληνικά Γράμματα*, ό.π.

<sup>106</sup> *Το Ελληνικό θέατρο* Α', ό.π., σ. 168.

<sup>107</sup> Ο.π., *Ελεύθερον Βήμα*, 6.4.1928, *Επιλογή*, Α', σσ. 319-321.

<sup>108</sup> Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό θέατρο* Α', ό.π., σ. 170 και Κ. Μπαστιάς, «Το θέατρο. Έργα. Ίψεν, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*, Παραστάσεις Επαγγελματικής Σχολής θεάτρου», *Ελληνικά Γράμματα*, 16.4.1928, σ. 350.

<sup>109</sup> Κ. Μπαστιάς, ό.π.

<sup>110</sup> Για τη δραστηριότητα του θιάσου βλ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Ο Βασίλης Ρώτας και το «Λαϊκό θέατρο Αθηνών», *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τχ. 126-127, Αθήνα, Σεπτ.- Δεκ. 2002, σσ. 20-23.

<sup>111</sup> Α. Δ. Παπαδήμας, «Θεατρικό Δελτίο», *Ελληνική Επιθεώρη-*

Τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία, ενώ η επίδραση του Ίψεν στον τομέα της δραματουργίας, όπως διαπιστώσαμε, υποχωρεί αισθητά, αντίθετα η σκηνική παρουσίασή του αναβαθμίζεται εντυπωσιακά. Η ίδρυση της κρατικής σκηνής και ο δημιουργικός ανταγωνισμός του Ελεύθερου θεάτρου που την ακολούθησε, η παρουσία μορφωμένων και ικανών ηθοποιών, η εδραίωση του σκηνοθετικού θεσμού και η δραστηριότητα ικανών σκηνοθετών, μαζί με τη στροφή στην κλασική δραματουργία, στην οποία αρχίζει να ανήκει και η Ίψενική, είναι ορισμένοι από τους λόγους που οδήγησαν στο αποτέλεσμα αυτό. Στα θέματα επίσης της μετάφρασης και της εκδοτικής δραστηριότητας σημειώνεται σημαντική πρόοδος. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε μια απόπειρα έκδοσης των *Απάντων* του Ίψεν το 1938 από τον εκδότης Α. Καραβία, στην οποία ορίστηκε ως επιμελητής ο Καζαντζάκης. Το πρώτο και μοναδικό μάλλον έργο που κυκλοφόρησε ήταν ο *Μπραντ*, γεγονός που έγινε η αφορμή να διατυπωθούν ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με την μετάφραση και την πρόσληψη της ιψενικής δραματουργίας.<sup>112</sup>

Το 1933 ο Φ. Πολίτης θα επανέλθει ως σκηνοθέτης της κρατικής σκηνής στον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόργκιαν*, διαθέτοντας αυτή τη φορά επιτελείο ικανών ηθοποιών, τον Βεάκη, την Παξινού, τον Δενδραμή, την Αλκαίου, τον Παρασκευά, την Μανωλίδου κ.ά. Σημειώνουμε την πρώτη εμφάνιση της Ελένης Παπαδάκη στο Εθνικό θέατρο στον απαιτητικό ρόλο της Έλλας. Η ερμηνεία της έδειξε το πολυσύνθετο ταλέντο της ηθοποιού και καθόρισε το μέτρο των δυνατοτήτων της.<sup>113</sup> Η κριτική στο σύνολό της επαίνεσε τη δημιουργική ερμηνεία του Αιμ. Βεάκη, στον κεντρικό ρόλο, η οποία όμως –σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο– δεν στάθηκε αρκετή να αναδείξει το απαιτητικό Ίψενικό έργο.<sup>114</sup>

Την επόμενη χρονιά ο Φ. Πολίτης θα σκηνοθετήσει τους *Βουκόλακες*, προκαλώντας θύελλα αντιδράσεων από μερίδα της κριτικής τόσο για την επιλογή του έργου όσο και για την εκτέλεση.<sup>115</sup> Ο ίδιος υποστηρίζει την επιλογή του ισχυριζόμενος ότι ένα έργο «βαθύτατα ανθρώπινο» και από τα αριστουργήματα του παγκόσμιου κοινωνικού θεάτρου», επιβάλλεται να είναι από τα πρώτα στο δραματολόγιο ενός εθνικού θεάτρου, που «αποβλέπει στην αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού του».<sup>116</sup> Το καινούργιο στοιχείο της παράστασης ήταν ότι για πρώτη φορά το βάρος μετατοπίστηκε από τον Όσβαλντ στην κυρία Άλβιγκ,<sup>117</sup> όπως εύστοχα επισημαίνει ο νεαρός κριτικός Αγγ. Τερζάκης.<sup>118</sup> Η σκηνική ερμηνεία του ρόλου της τραγικής μάνας στάθηκε κατά γενική ομολογία ο υποκριτικός θρίαμβος της Κατίνας Παξινού.<sup>119</sup>

Η ευγενική και τεκμηριωμένη παρότρυνση του Λ. Κουκούλα στην *Πρωία*, σχετικά με την ανάγκη παρουσίασης των ποιητικών δραμάτων του Ίψεν,<sup>120</sup> ανοίγει τον δρόμο για την παράσταση – για πρώ-

σις, Ιούνιος 1930, σσ. 143-144.

Ειδικότερα ο Φ. Πολίτης κατακρίνει την παραποίηση του νοήματος του έργου *Ο εχθρός του Λαού* κυρίως από τον Β. Ρώτα, που ερμήνευσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο, και τον καλεί να κάνει ακολουθώντας το παράδειγμα του Ίψεν- την αυτοκριτική του (*Πρωία*, 22.5.1931.).

<sup>112</sup> Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος διαφωνεί με την προχειρότητα και το ανειπληρωμένο πνεύμα της έκδοσης θεωρεί απαράδεκτη τη μετάφραση των έργων από τα γαλλικά και προτείνει να γίνει από τα Νορβηγικά, που γνωρίζει ο Βάσος Δασκαλάκης ή τουλάχιστον από τα Γερμανικά, όπως οι μεταφράσεις του Λ. Κουκούλα. Διαπιστώνει επίσης ότι οι απαιτήσεις του κοινού και η σημαντικότητα του δραματουργού απαιτούν εμπειριστικώς εισαγωγή (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Εξ αφορμής του Ίψενικού *Μπραντ*», *Πρωία*, 15.9.1938).

<sup>113</sup> Γ. Νάζος, *Καθημερινή*, 9.2.1933, Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 9.2.1933, *Ελληνική*, 9.2.1933, Κ. Ο. (ικονομίδης), *Έθνος*, 8.2.1933.

<sup>114</sup> *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., τόμ. Α', Αθήνα 1977, σ. 440.

<sup>115</sup> Την ακραία αυτή θέση υποστηρίζει ο Άγγ. Δόξας (*Ανεξάρτητος*, 1.2.1934.).

<sup>116</sup> Φ. Πολίτης, *Πρωία*, 2.2.1934, *Επιλογή*, τόμ. Β', ό.π., σ. 229.

<sup>117</sup> Την άποψη αυτή στηρίζει θεωρητικά ο σκηνοθέτης σε άρθρο του στην *Πρωία* στις 9.2.1934 με τον τίτλο, «Μάνα και γιος». Το άρθρο αναδημοσιεύεται στην *Επιλογή*, Β', ό.π., σσ. 233-237.

<sup>118</sup> Άγγ. Τερζάκης, «Το Θέατρο», *Κύκλος*, χρ. Β', τχ. 11-12, 1934, σσ. 462-464.

<sup>119</sup> Την άποψη αυτή υποστηρίζουν και οι αρνητικά διακείμενοι απέναντι στην παράσταση κριτικοί (*Ακρόπολις*, 1.2.1934). Για πρώτη φορά επαινεί την Παξινού η κριτικός του περ. *Ελληνίς Κατ. Κακούρη*, αναγνωρίζοντας ότι το «διανοητικό και υπολογισμένο παίξιμο της ηθοποιού ταιριάζει στο Ίψενικό θέατρο» (Περ. *Ελληνίς*, Ιούλιος-Αύγουστος 1935, σ. 231).

<sup>120</sup> Ο κριτικός υποστηρίζει ότι τα κοινωνικά έργα του Ίψεν έ-

τη φορά στην ελληνική σκηνή– του Πέερ Γκύντ στην εμπνευσμένη μετάφραση του ποιητή Όμηρου Μπεκέ.<sup>121</sup> Η επιλογή του έργου θεωρήθηκε σταθμός στην παρουσίαση της Ίψενικής δραματουργίας, και έγινε αφορμή να γραφτούν μακροσκελείς αναλύσεις για τη ζωή και το έργο του Ίψεν, τη σκηηνική του σταδιοδρομία στην ελληνική σκηνή και την καταλυτική του επίδραση στη δραματουργία. Ξεχωρίζει η εμπειριστατωμένη κατάθεση του Αιμ. Χουρμούζιου, που με τη χαρακτηριστικά διεισδυτική και καλλιερημένη γραφή του τονίζει τον εθνικό και συγχρόνως πανανθρώπινο, φιλοσοφικό και ποιητικό χαρακτήρα του έργου.<sup>122</sup> Αλλά και η εκτέλεση του έργου γνώρισε τη γενική επιδοκιμασία της κριτικής με επικεφαλής τον Άλκη Θρύλο, που έκρινε την παράσταση ως την καλύτερη της ελληνικής σκηνης.<sup>123</sup>

Η κρατική σκηνή για πρώτη φορά παρουσίασε μια υποδειγματική παράσταση συνόλου, στην οποία συνεργάστηκαν αρμονικά όλες οι τέχνες, που απαρτίζουν την θεατρική. Οι ηθοποιοί με επικεφαλής τον Μινωτή<sup>124</sup> και τη Σαπφώ Αλκαίου<sup>125</sup> στους κύριους ρόλους, οι Φωκιάς και Κλώνης στο εικαστικό μέρος, ο Μητρόπουλος στη μουσική<sup>126</sup> και ο Γρυμάνης στη χορογραφία, κάτω από την εμπνευσμένη καθοδήγηση του νεαρού σκηνοθέτη Δημ. Ροντήρη, δημιούργησαν μια παράσταση-σταθμό στην ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου. Η παράσταση κέρδισε τη γενική επιδοκιμασία όχι μόνο των διανοουμένων<sup>127</sup> αλλά και του κοινού, και η κριτική τόνισε τις «υπεράνθρωπες προσπάθειες που κατέβαλε το Εθνικό θέατρο, ώστε με την κατάλληλη παρουσίαση να το επιβάλλει ακόμα και σε κείνους, που δεν ήταν προετοιμασμένοι να συλλάβουν αμέσως το κάπως θολό του νόημα».<sup>128</sup> Με την παράσταση του Πέερ Γκύντ το Εθνικό θέατρο εδραίωσε το κύρος του και ο νέος σκηνοθέτης Δημ. Ροντήρης καταξιώθηκε. Ο Ίψεν γίνεται για μια ακόμη φορά ο καλός άγγελος του θεάτρου μας.

Η παρουσίαση του Ίψεν θα απασχολήσει σοβαρά τη θεατρική πρωτοπορία, που στον όψιμο Μεσοπόλεμο εκδηλώνεται εκτός των άλλων στις απόπειρες νεαρών σκηνοθετών να εδραιώσουν τον θεσμό.

Ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη, υπακούοντας στις συνεχείς παροτρύνσεις των κριτικών θα προσλάβει τον νεαρό σκηνοθέτη Κάρολο Κουν, και υπό την καθοδήγησή του θα παρουσιάσει την *Έντα Γκάμπλερ* το Μάρτη του 1939. Η παράσταση, γνώρισε – εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων – τη γενική επιδοκιμασία της κριτικής, η οποία στο σύνολό της αναγνώρισε ως βασικό παράγοντα επιτυχίας του έργου τη σκηνοθετική παρέμβαση του Κ. Κουν. Αυτή εκδηλώθηκε κυρίως στην «εσωτερική σκηνοθεσία», η οποία απόδωσε «το ψυχικό κλίμα»<sup>129</sup> του έργου και δημιούργησε μια παράσταση συνόλου, με «ρουθ-

χουν αξιολογηθεί με βάση το ανατρεπτικό τους περιεχόμενο και όχι την ανθρωπιστική τους διάσταση. Για την πληρέστερη γνωριμία με τον Ίψεν επιβάλλεται η παρουσίαση των ποιητικών δραμάτων της πρώτης φάσης του δραματουργού, τα οποία – ειδικά στο ελληνικό κοινό – είναι εντελώς άγνωστα (*Πρωία*, 1.2.1934).

<sup>121</sup> Η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη επαινεί ιδιαίτερα «τη δημιουργική μετάφραση», παρ' όλες τις περικοπές των ωραιότερων σημείων της (*Αθηναϊκά Νέα*, 9.10.1935).

<sup>122</sup> *Καθημερινή*, 7.10.1935.

<sup>123</sup> Βλ. τη διθυραμβική κριτική και του κειμένου και της παράστασης στο *Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., τόμ. Β', σσ. 113-118.

<sup>124</sup> Ο ηθοποιός στον απαιτητικότερο ρόλο του Πέερ Γκύντ, ερμηνεύοντας τις πιο αντιφατικές ψυχολογικές μεταπτώσεις, σημείωσε τη μεγαλύτερη επιτυχία της θεατρικής του σταδιοδρομίας (Λ. Κουκούλας, *Πρωία*, 9.10.1935).

<sup>125</sup> Η ηθοποιός, από τις καλύτερες γυναικείες παρουσίες στη μεσοπολεμική ελληνική σκηνή, ερμήνευσε αριστοτεχνικά το ρόλο της μάνας (Μιχ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 9.10.1935, Λ. Κου-

κούλας, *Πρωία*, 9.10.1935 κ.ά.).

<sup>126</sup> Ο συνθέτης διεύθυνε με τη «δαιμονική μαεστρία του» την ορχήστρα, η οποία «ερμήνευσε την τόσο χαρακτηριστική μουσική του Σκανδιναβικού μουσικού Γκρηγκ, γραμμένη για το αριστούργημα του μεγάλου συμπατριώτη του» (*Πρωία*, 9.10.1935). Τη μουσική δεξιοτεχνία του Μητρόπουλου, βασικού συντελεστή της επιτυχίας της παράστασης, αναλύει σε κριτική της η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη (*Αθηναϊκά Νέα*, 9.10.1935).

<sup>127</sup> Επιφυλάξεις διατύπωσε η κριτικός Κ. Κακούρη σύμφωνα με την οποία, η παράσταση του Εθνικού τόνισε τη θεαματικότητα του έργου σε βάρος της πνευματικότητας και του φιλοσοφικού του βάθους, και τη γενική αυτή σκηνοθετική παρανόηση τόνισαν οι μέτριοι ερμηνείες των ηθοποιών, μεταξύ των οποίων και του πρωταγωνιστή, του Αλ. Μινωτή. Η κριτική σε γενικές γραμμές, επαινέσε υπερβολικά σύμφωνα με την Κακούρη την παράσταση (Περ. *Ελληνίς*, Ιούλιος-Αύγουστος 1935, σ. 232).

<sup>128</sup> *Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., τόμ. Β', σ. 113.

<sup>129</sup> Λ. Κουκούλας, *Πρωία*, 5.10.1939.

μό, αρμονία ατμόσφαιρα».<sup>130</sup> Στην πετυχημένη διδασκαλία του Κουν, αποδόθηκε και η υποκριτική ευστοχία των ηθοποιών του θιάσου, οι οποίοι δεν διέθεταν πείρα στο ηφενικό ρεπερτόριο. Αντίθετα ο Σωκράτης Καραντινός επαναλαμβάνει την πάγια άποψή του ότι ο Κουν κινείται στηριζόμενος στη διαίσθηση και την επινόηση και δεν έχει αποκραυγαλωμένη αισθητική αντίληψη με αποτέλεσμα να δημιουργεί δικούς του τύπους, ανεξάρτητους από αυτούς του συγγραφέα. Στην σκηνοθεσία της *Έντα Γκάμπλερ* καταλογίζει ανομοιογένεια ύφους και υποστηρίζει ότι το έργο κινείται μεταξύ «πληθωρικού νατουραλισμού» και ενός περίεργου συμβολισμού.<sup>131</sup>

Ιδιαίτερα επαινέθηκε η ανανεωμένη από τον αρχικό δημιουργό της, Λέοντα Κουκούλα, μετάφραση του έργου.<sup>132</sup> Ο Ίψεν δικαίωσε την προσπάθεια του θιάσου Ανδρεάδη να ενταχθεί στο χώρο του ποιητικού θεάτρου, καταξιώνοντας τόσο την πρωταγωνίστρια όσο και το σκηνοθέτη.

Ο τελευταίος στο τέλος του ίδιου χρόνου θα σκηνοθετήσει την *Αγριόπαπια* στον ημικρατικό θίασο Κοτοπούλη. Το νέο στοιχείο ήταν η μετάφραση του Βάσου Δασκαλάκη «που έγινε από το Νορβηγικό πρωτότυπο, είχε θεατρικότητα και απέδωσε πετυχημένα τον συμβολικό και ποιητικό χαρακτήρα του έργου».<sup>133</sup> Η κριτική τόνισε την διαφορετική φιλοσοφία του έργου σε σχέση με την υπόλοιπη Ίψενική δραματολογία, διχάστηκε για μια ακόμη φορά στο θέμα της επικαιρότητας του δραματοουργού, και εντόπισε την ευστοχία του Κ. Κουν στην απόδοση του συμβολικού χαρακτήρα του έργου.<sup>134</sup> Στον αντίποδα ο Σ. Καραντινός υποστήριξε ότι η νατουραλιστική ερμηνεία είναι ασυμβίβαστη με την ποιητικότητα του Ίψεν, ειδικά στη σύγχρονη εποχή που ο νατουραλισμός έχει «ξεφτίσει». Στην παράσταση που σκηνοθέτησε ο Κουν επικράτησε το «εξωτερικό αντίκρουσμα του έργου», αντίθετα με την εσωτερικότητα του κειμένου. Κυριάρχησε η δημιουργία ατμόσφαιρας εντυπωσιακής, ξένης όμως με το χαρακτήρα και το νόημα του έργου.<sup>135</sup> Η παράσταση ανάδειξε την υποκριτική δεξιότητα του Αντ. Γιαννίδη, του «μεγάλου ηθοποιού των μικρών ρόλων», στον οποίο για πρώτη φορά δόθηκε η δυνατότητα να αποδείξει το ταλέντο του σε πρωταγωνιστικό ρόλο.<sup>136</sup>

Τον Οκτώβρη του 1939 ο θίασος Ανδρεάδη παρουσίασε στο κινηματοθέατρο «Παλλάς» την *Κυρά της Θάλασσας* σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη και μετάφραση Λέοντα Κουκούλα. Αν και η κριτική σε γενικές γραμμές τόνισε τον απαισιόδοξο χαρακτήρα του, ο Λ. Κουκούλας, θεώρησε το έργο το πιο αισιόδοξο του συγγραφέα, αφού για πρώτη φορά ο δραματοουργός εγκαταλείπει την θεοποίηση της ατομικότητας και κηρύσσει ότι «ο άνθρωπος πρέπει να εγκλιματίζεται»<sup>137</sup> στο περιβάλλον του. Ο κριτικός τόνισε επίσης τον συμβολισμό του έργου και την τεχνική του αρτιότητα. Η παράσταση, στον ακατάλληλο χώρο του κινηματοθέατρου, δεν κατόρθωσε να αποδώσει την ονειρική ατμόσφαιρα και το βόρειο και ομιχλώδη συμβολισμό του έργου.<sup>138</sup> Τονίστηκε ιδιαίτερα η εντυπωσιακή και ευφάνταστη σκη-

<sup>130</sup> Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Β', ό.π., σ. 390.

<sup>131</sup> Σωκρ. Καραντινός, «Ερ. Ίψεν, *Έντα Γκάμπλερ*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 25.3.1939, σ. 8. Την ίδια άποψη εκφράζει με αφορομή τη σκηνοθεσία του Κουρσάρου του *Ασάρ* από τον Κουν στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 2.3.1940, σ. 6).

<sup>132</sup> Αιμ. Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 19.3.1939.

<sup>133</sup> Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 21.12.1939.

<sup>134</sup> *Αθηναϊκά Νέα*, 21.12.1939. Η Κακούρη γράφει, «το συμβολικό δράμα του Ίψεν, θέτοντας το ερώτημα αν ένα μέτριο ψέμα είναι προτιμότερο από την αλήθεια όταν πρόκειται για κοινούς ανθρώπους, παρουσιάστηκε άρτια από το θίασο Κοτοπούλη σε

μία ομοιογενή παράσταση συνόλου, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν». Κατ. Κακούρη, «Θ. Κοτοπούλη, Ερ. Ίψεν, *Αγριόπαπια*», εφημ. *Ασύρματος*, 21.12.1939.

<sup>135</sup> Σ. Καραντινός, «Θ. Μαρίκας Κοτοπούλη, Ίψεν, *Αγριόπαπια*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 23.12.1939, σ. 6.

<sup>136</sup> Κατ. Κακούρη, «Θ. Κοτοπούλη, Ερ. Ίψεν, *Αγριόπαπια*», εφημ. *Ασύρματος*, 21.12.1939.

<sup>137</sup> Α. Κουκούλας, *Πρωία*, 5.10.1939.

<sup>138</sup> Αιμ. Χουρμούζιος (*Καθημερινή*, 5.10.1939), Λ. Κουκούλας, (*Πρωία*, 5.10.1939), Σ. Καραντινός (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 7.10.1939, σ. 6, *Ελεύθερον Βήμα*, 5.10.1939).

νογραφία του ζωγράφου Βακαλόπουλου. Η σκηνοθεσία του Σαραντίδη δεν ικανοποίησε την κριτική, αφού η μοιραία σύγκριση με τον Κουν λειτούργησε σε βάρος της.<sup>139</sup> Ενδιαφέρον για τα σκηνοθετικά επιτεύγματα αλλά και τις αισθητικές τάσεις της εποχής παρουσιάζουν οι παρατηρήσεις του Καραντινού: «είναι δείγμα “ραφιναρισμένης αίσθησης” το συνταίριασμα της θεατρικής δράσης και της θεατρικότητας, που πετυχαίνει ο Σαραντίδης. Στην περίπτωση όμως του Ίψεν έγινε κατάχρηση και έφτασε στο grotesque. Σ’ αυτό συντέλεσε ίσως και η σκηνογραφία του Βακαλόπουλου, που δεν φαίνεται να έχει απομοιώσει ολότελα τη σύγχρονη τεχνοτροπία που εφαρμόζει. Από το σκηνοθέτη περιμένουμε περισσότερα».<sup>140</sup>

Τον Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου το Βασιλικό θέατρο, τιμώντας το Φ. Πολίτη παρουσίασε στην επέτειο της πενταετίας από το θάνατό του τους *Βρυκόλακες*, στη δική του σκηνοθεσία με τους ίδιους πρωταγωνιστές, τον Αλέξη Μινωτή και την Παξινού στους κύριους ρόλους. Για μια ακόμη φορά ο Νορβηγός δραματουργός γοητεύει με την «αιθαλή του νεότητα» και επανέρχεται στο προσκήνιο η προσφορά του Φ. Πολίτη στο σκηνοθετικό τομέα. Η Παξινού συνεχίζει την πορεία της στην απόδοση της κυρίας Άλβιγκ με εντυπωσιακά αποτελέσματα.<sup>141</sup>

Η θέση των Ελλήνων διανοουμένων απέναντι στον Ίψεν, διατυπωμένη άμεσα ή έμμεσα στα κείμενα της εποχής, συνδέεται με το αιώνιο σχήμα της παράδοσης και της πρωτοπορίας, η σύγκρουση των οποίων αποτελεί πάγιο χαρακτηριστικό της ιστορίας του πνεύματος. Η μετατόπιση του κέντρου βάρους της Ίψενικής δραματουργίας από το ανατρεπτικό της περιεχόμενο στην αρτιότητα της μορφής έχει ήδη γίνει από τον Γρ. Ξενόπουλο, το 1906.<sup>142</sup> Στις νέες κοινωνικές και πνευματικές συνθήκες του Μεσοπολέμου, ο Ίψεν δεν αποτελεί πρωτοπορία για τη μερίδα εκείνη των διανοουμένων που επηρεάζονται άμεσα από τη γαλλική πνευματική ζωή, την οποία μεταφέρουν στην Ελλάδα. Κύριοι εκπρόσωποι της τάσης αυτής ο Σπ. Μελάς και ο Άλκης Θρύλος, οι οποίοι πρωτοστατούν τόσο στο θεωρητικό τομέα, όσο και στον τομέα της θεατρικής πράξης γι’ αυτό και οι απόψεις τους επιβάλλονται.

Η απολυτότητα των Ίψενικών ηρώων του και η αυστηρή φόρμα των έργων του Νορβηγού δραματουργού δεν ταιριάζουν στην αστάθεια και ρευστότητα της εποχής, στην οποία ανταποκρίνονται πλήρως οι Πιραντελλικές μάσκες και οι ψυχαναλυτικές απόψεις του Λενορμάν. Η διαπίστωση αυτή εκδηλώθηκε πρακτικά στο ρεπερτόριο των θιάσων του Σπύρου Μελά που διεκδικούσαν τη θεατρική πρωτοπορία<sup>143</sup> και θεωρητικά στα κείμενα της εποχής<sup>144</sup> και ειδικότερα του Άλκη Θρύλου. Ο τελευταίος, δηλωμένος εκφραστής της «μοντερνικότητας» στο Μεσοπόλεμο,<sup>145</sup> διακηρύσσει με πείσμα ότι ο Νορβηγός δραματουργός έχει ξεπεραστεί, εξαιτίας της έλλειψης ποιητικής πνοής, ανθρωπίνης ουσίας και

<sup>139</sup> Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Β’, σ. 434.

<sup>140</sup> Σ. Καραντινός, «Ίψεν, Η Κυρά της θάλασσας, Θέατρο Παλλάς-Θιάσος Κατερίνας Ανδρεάδη», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 7.10.1939, σ. 6.

<sup>141</sup> Αμ. Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 7/8.12.1939.

<sup>142</sup> Γρ. Ξενόπουλος, «Το θέατρο του Ίψεν», πρώτη δημοσίευση, *Παναθήναια* ΙΒ’, 15-30 Ιουνίου 1906, σσ. 149-153.

<sup>143</sup> Έργα του Λενορμάν παρουσίασε και το «θέατρο Τέχνης» του Σπ. Μελά (*ο Χρόνος είναι όνειρο*) και η «Ελευθέρα Σκηνή» (Σιμοόν, *Αποτυχημένοι*). Επίσης το «θέατρο Τέχνης» παρουσίασε τα έργα *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* και το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* του Πιραντέλλο (Μ. Λυγίζος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο Θέατρο*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1980, τόμ. Β’, σσ. 425, 429, 525).

<sup>144</sup> Στα περιοδικά και τις εφημερίδες του Μεσοπολέμου συναντάμε πολύ συχνά άρθρα τόσο για τον Λενορμάν όσο και για τον Πιραντέλλο, τα οποία τονίζουν την «μοντερνικότητά» τους. Αναφέρουμε ενδεικτικά, Θράσος Καστανάκης, «Γαλλία. Το θέατρον του Λενορμάν», *Νέα Εστία*, τόμ. Γ’, 1928, σσ. 42-44, Φορτούνιο, «Το Σημειωματάριο του Φορτούνιο. Πιραντέλλο», *Ελεύθερον Βήμα*, 3.11.1931, (Ανυπ.), «Λουίτζι Πιραντέλλο», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1937.

<sup>145</sup> Στον Σικελό δραματουργό η κριτικός εκτός από τις εκτεταμένες κριτικές έχει αφιερώσει θεωρητικά άρθρα Α. Θρύλος, 1) «Γύρος από τον Πιραντέλλο», 2) «Ο κόσμος του πνεύματος. Ο Λόγος του Πιραντέλλο» στο *Αφορμές Β’ (Συζητήσεις γύρω από το θέατρο... και με τον εαυτό μου*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, χ.χ., σσ. 9-14 και 272-277).



απόλυτης κυριαρχίας της λογικής.<sup>146</sup> Ωστόσο, η κριτικός αναγνωρίζει ότι ο συγγραφέας αποτελεί σταθμό στην εξέλιξη της θεατρικής τέχνης και τονίζει την αναγκαιότητα του παγκόσμιου εορτασμού της εκατονταετηρίδας του. Οι γυναικείες ηρωίδες του Ίψεν, αποτέλεσαν διαρκές σημείο αναφορά για την κριτική. Η πρώτη στον κύκλο διαλέξεων, που διοργάνωσε ο «Σύνδεσμος Ελληνίδων» υπέρ των γυναικείων δικαιωμάτων το 1921, είχε θέμα «Οι Γυναίκες του Ίψεν» με ομιλήτρια την κ. Ελένη Κορούλλου, «γνωστή ως Άλκης Θρύλος».<sup>147</sup>

Στις τάξεις των διανοουμένων στο Μεσοπόλεμο ο Νορβηγός δραματουργός εξακολουθεί να έχει φανατικούς θαυμαστές. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι διανοούμενοι που την αξία του εντοπίζουν όχι στο ανατρεπτικό κοινωνικό του κήρυγμα αλλά στις αναλλοίωτες διαχρονικές αξίες των έργων του. Κύριοι εκπρόσωποι της τάσης οι Λ. Κουκούλας και Φ. Πολίτης.

Ο Λέων Κουκούλας είναι ο κύριος μεταφραστής, θεωρητικός και υποστηρικτής του Ίψεν στο Μεσοπόλεμο. Οι απόψεις του, διατυπωμένες είτε στις εισαγωγές των μεταφράσεων των Ίψενικών έργων είτε στις κριτικές του, αποτελούν σημαντική κατάθεση στην μελέτη της Ίψενικής πρόσληψης.<sup>148</sup>

Στην εισαγωγή της μετάφρασης της *Έντα Γκάμπλερ* το 1919 επικαλούμενος τον Δανό κριτικό Γεώργιο Μπραντές υποστηρίζει τη διαχρονικότητα, παγκοσμιότητα, εσωτερικότητα και το ψυχολογικό βάθος της Ίψενικής δραματουργίας. Γράφει χαρακτηριστικά: «δεν υπάρχει κήρυγμα στα έργα του Ίψεν... Ο Ίψεν παίρνει ένα κομμάτι ζωής και τ' ανεβάζει πάνω στη σκηνή. Και κάθε κομμάτι ζωής είναι για τον Ίψεν ένα πρόβλημα ψυχολογικό που γυρεύει τη φυσική του λύση».<sup>149</sup> Σχετικά με την σχέση του κοινού με τον Ίψεν γράφει: «ο Ίψεν είναι προ πάντων δραματικός συγγραφέας. Κι αν υπάρχουν άνθρωποι που δεν νοιώθουν την τραγική φρικιάση της υποβλητικής και σιωπηλής τέχνης του, δεν φταίει ο Ίψεν, μα η παχυδερμία των ανθρώπων αυτών».<sup>150</sup> Αντικρούοντας την εσφαλμένη αντίληψη ότι τους ήρωες των έργων του τους επινοεί η «αυθαίρετη φαντασία» του συγγραφέα, και δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, επικαλούμενος πάλι μελέτη του Μπραντές που είχε δημοσιεύσει ο *Νουμάς* το 1915, σε δική του μετάφραση, μεταφέρει αυτούσια την άποψη του συγγραφέα: «δεν γράφω ρόλους αλλά αντιγράφω ανθρώπους». Ως βασικό επιχείρημα της σπουδαιότητας του Ίψεν αναφέρει την διαφορετική του πρόσληψη στις διάφορες χώρες: «στη Νορβηγία θεωρήθηκε στην αρχή συντηρητικός κι ύστερα ριζοσπάστης, ενώ στη Γερμανία είχε δοξαστεί ως νατουραλιστής και σοσιαλιστής και στη Γαλλία ως συμβολιστής και αναρχικός. Η αφθονία των όψεων των έργων του Ίψεν, είναι εκείνο που αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την καθολικότητα του πνεύματός του».<sup>151</sup>

<sup>146</sup> Τους χαρακτήρες του ονομάζει «ψυχρά και άψυχα ανδρείκελα» και υποστηρίζει ότι το «κοινωνικό του κήρυγμα χρεοκόπησε... η ποίησή του είναι διανοητική κι όχι λυρική. Τα σύμβολά του, τα ανστηρά, λογικά κατασκευασμένα, στέκουν απ' έξω από τον άνθρωπο και παρουσιάζονται συχνά σαν αυθαίρετες αλληγορίες», *Το ελληνικό θέατρο*, Α' Τόμος, ό.π., σσ. 158, 159.  
<sup>147</sup> *Ελληνίς*, τχ. 1, 25.3.1921, σ. 28. Σημειώνουμε ότι ακολούθησαν άλλες τέσσερις διαλέξεις από τον Άλκη Θρύλο με το ίδιο θέμα, οι οποίες πυροδότησαν έναν διάλογο σχετικά με τα γυναικεία πρότυπα που προβάλλει ο Ίψεν (Ελμίνα Παντελάκη, «Πέντε διαλέξεις επί των γυναικών του Ίψεν. Αι ιδέαι της κ. Κορούλλου. Μια κριτική», *Εθνος*, 15.4.1921. Στην κριτική απάντησε η «Ρ. Ίμβρο» μιλώντας για παρανόηση και για άκρο συντηρητισμό της Παντελάκη απέναντι στην προοδευτική Κορούλλου, (*Εθνος*, 19.4.1921).

<sup>148</sup> Ο Κουκούλας θα παρουσιάσει συγκεντρωμένες τις περί Ίψεν απόψεις του το 1943 στη σειρά των «Διαλέξεων του θεάτρου Κυβέλης» (Λ. Κουκούλας, «Το θέατρο του Ίψεν», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 17, *Αφιέρωμα στον Ίψεν*, Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 6-10).

<sup>149</sup> Λ. Κουκούλας, μετ. *Έντα Γκάμπλερ*, Ίψεν, εκδ. Βιβλ. Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1919, σ. 11.

<sup>150</sup> Ο.π. Η δήλωση αυτή μας παραπέμπει στην περίοδο της «Ίψενολατρίας» των Ξενόπουλου και Παλαμά και στην υβριστική στάση τους απέναντι «στο καινού πλήθος» (*Γρ. Ξενόπουλος* «Το πέρασμα της Ντούζε», *Η Τέχνη*, τχ. Α, 1898-9, σ. 94 και Κ. Παλαμάς, «Η Ντούζε και ο Ντ' Αννοούτσιου», *Η Τέχνη*, ό.π., 1899, σ. 3).

<sup>151</sup> Ο.π., σ. 12.

Το 1923 στην εισαγωγή της μετάφρασης των *Βρυκολάκων*, ο Λ. Κουκούλας ανακοινώνει ότι «η νέα μετάφραση θα παρουσιάσει ένα έργο, κατά πολύ διαφορετικό από εκείνο που γνώριζε ως σήμερα το ελληνικό κοινό».<sup>152</sup> Στη συνέχεια ο μελετητής ανασκευάζει εσφαλμένες κατά τη γνώμη του αντιλήψεις που είχαν επικρατήσει σχετικά με το Νορβηγό συγγραφέα. Αντίθετα με την επικρατούσα άποψη, που θέλει τον Όσβαλντ κύριο πρόσωπο των *Βρυκολάκων*, υποστηρίζει και αναπτύσσει την άποψη ότι το κύριο πρόσωπο στο έργο είναι η κυρία Άλβιγκ. Σχετικά με την πρόσληψή του, αρνείται την εντοπιότητα και την βόρεια καταγωγή του έργου ως αιτία της μη αποδοχής του από το κοινό και υποστηρίζει ότι το θέμα «δεν είναι γεωγραφικό, καθώς κατόντησε να το παρουσιάζουν, μα ζήτημα καθαρά αισθητικό. Το κοινό συνήθισε σ' ένα θέατρο επεισοδίων, σ' ένα θέατρο με σκηνική δράση, ενώ στο θέατρο του Ίψεν<sup>154</sup> τη σκηνική δράση αντικαθιστά το ψυχικό και εσωτερικό δράμα». Και καταλήγει: «ο Ίψεν είναι ώριμος και σύγχρονος. Το κοινό είναι άωρο και οπισθοδρομικό».<sup>155</sup> Αντικρούοντας τις απόψεις του Οσσίπ Λουριέ και του Προζόρ, που χαρακτηρίζουν το έργο του Ίψεν καθαρά Νορβηγικό υποστηρίζει: «η ομίχλη δεν είναι απλά το γνώρισμα της Νορβηγικής πατρίδας, είναι ένα στοιχείο, μια πραγματικότητα, που στα χέρια ενός τεχνίτη, σαν τον Ίψεν, φθάνει στο ύψος ενός συμβόλου».<sup>156</sup> Στη συνέχεια ο μελετητής τεκμηριώνει την αντίθεσή του σχετικά με τον πεσιμισμό που καταλογίζουν στον Ίψεν. Επίσης βρίσκει άστοχο τον παραλληλισμό του Ίψενικού έργου με την αρχαία τραγωδία, υποστηρίζοντας ότι άλλες είναι σήμερα οι ευθύνες του ανθρώπου απέναντι στον εαυτό του και τη ζωή.

Ο Φ. Πολίτης συμφωνώντας σε γενικές γραμμές με την Ίψενική θεώρηση του Λ. Κουκούλα, σε εκτεταμένα κριτικά του άρθρα με αφορμή τις Ίψενικές παραστάσεις, υποστηρίζει την ποιητική και ανθρωπιστική διάσταση του Ίψεν, σε αντίθεση με την ιδιότητα του κοινωνικού επαναστάτη, η οποία κυρίως στην Ελλάδα έχει υπερτονιστεί.<sup>157</sup>

Στον περιοδικό μεσοπολεμικό τύπο, η αναφορά στην Ίψενική δραματουργία χωρίς να σηματοδοτεί επαναστατική πράξη, ωστόσο λειτουργεί και προβάλλεται ως δείκτης ποιότητας. Δεν είναι τυχαίο ότι τα πρώτα θεωρητικά θεατρικά κείμενα που δημοσίευσε η δεκαπενθήμερη εφημερίδα του Συλλόγου Ελλήνων ηθοποιών, το *Ελληνικόν θέατρον*, αναφέρονταν στο Νορβηγό δραματουργό, τονίζοντας τον φιλοσοφικό και επαναστατικό χαρακτήρα του Ίψενικού έργου<sup>158</sup> και τη σχέση του με την ψυχιατρική.<sup>159</sup>

Το 1925 η Γαλάτεια Καζαντζάκη, βασική εκπρόσωπος της δραματουργικής πρωτοπορίας στον Μεσοπόλεμο,<sup>160</sup> εκδηλώνει τη σχέση της και το θαυμασμό της για το ψυχολογικό και κοινωνικό θέατρο του Ίψεν, αναφέροντας ως εποχή ακμής του νεοελληνικού θεάτρου, την νατουραλιστική περίοδο της «Νέ-

<sup>152</sup> Ο.π.

<sup>153</sup> Λ. Κουκούλας, μτφ. *Βρυκόλακες* Ίψεν, εκδ. Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1923, σ. 7.

<sup>154</sup> Ο.π. σ. 9.

<sup>155</sup> Ο.π., σ. 10.

<sup>156</sup> Ο.π., σ. 18.

<sup>157</sup> *Πρωία*, 2. 2. 1934, *Επιλογή*, Α', σ. 228-232.

<sup>158</sup> Ο. Lourie, « Αποσπάσματα εκ της κοινωνικής Φιλοσοφίας του θεάτρου του Ίψεν », μετάφραση Πάνου Καλογερίδου, *Ελληνικόν θέατρον*, αρ. 1, 1.8.1925, σ. 2.

<sup>159</sup> «Η παραφροσύνη στη δραματική τέχνη», μετ. Πάνος Καλογερίδης, *Το Ελληνικόν θέατρον*, αρ. 7, 1.11.1925 (το πρώτο απόσπασμα).

<sup>160</sup> Η συγγραφέας το 1925 με το έργο της *Πληγωμένα πουλιά*, που παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης θα κηρύξει την α-

νάγκη εξόδου της ελληνικής δραματουργίας από τα ασφυκτικά πλαίσια της ηθογραφίας (Γαλάτεια Καζαντζάκη (επιστολή), «*Τα πληγωμένα πουλιά*, Φυγή από την ηθογραφία», *Ελεύθερον Βήμα*, 9.8.1925). Το έργο, του οποίου το κείμενο δεν σώζεται, θα αποδοκιμαστεί βίαια από την κριτική τόσο για το περιεχόμενό του, που αναφέρεται στους σύγχρονους της συγγραφώς διανοούμενους, όσο και για τη μορφή του, αποτελούμενη από χωριστές σκηνές. Η συγγραφέας παραδέχεται τα Τσεχωφικά δάνεια του έργου αλλά και υπερασπίζεται την ελληνικότητά του. Το 1932 η ίδια συγγραφέας θα προκαλέσει τόσο την αστική όσο και την αριστοτελή διάνοηση με το πολυσυζητημένο έργο της *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, τις φανερές εξπρεσιονιστικές καταβολές του οποίου καμία από τις δύο πλευρές δεν κατόρθωσε να αντιληφθεί. Σημειώνουμε την εύστοχη παρατήρηση του Γρ. Ξενόπουλου, ο οποίος ως κριτής του Σταθάτιου Διαγωνισμού

ας Σκηνης» του Κωνστ. Χρηστομάνου, σε ομιλία της στο Ωδείο Αθηνών.<sup>161</sup> Ως υπόδειγμα εφαρμογής σύγχρονων υποκριτικών μεθόδων αναφέρεται στην απόδοση του Οσβάλδου των *Βρυκολάκων* από Έλληνες και ξένους ηθοποιούς.<sup>162</sup>

Στην επέτειο της εκατονταετηρίδας του Ίψεν τα κείμενα που δημοσιεύονται στην ημερήσιο και περιοδικό τύπο, αντικατοπτρίζουν την αφομοιωτική δύναμη του συγγραφέα, αφού ακόμη και στα αρνητικά διακείμενα απέναντί του, ομολογείται ή διαφαίνεται η τομή που επέφερε στη σύγχρονη δραματολογία. Τα *Ελληνικά Γράμματα* του Κωστή Μπαστιά ξεχωρίζουν από τις ομιλίες που ειπώθηκαν στον εορτασμό της επετείου στη Νορβηγία, την ομιλία μιας ηθοποιού, η οποία τολμά να αμφισβητήσει την πανθομολογούμενη φήμη του Ίψεν, ως υποστηρικτή της γυναικείας χειραφέτησης. Η ηθοποιός υποστηρίζει ότι ο χαρακτήρας της δραματολογίας του είναι «εγκεφαλικός» και «ανδρικός» και ότι «δεν υπάρχει τίποτα το γυναικείο στο σκαίο αυτό Σκανδιναυτό πνεύμα».<sup>163</sup>

Στον τομέα των αισθητικών αναζητήσεων του Μεσοπολέμου ο Ίψεν αποτελεί διαρκές σημείο αναφοράς. Ο Γ. Λαμπιλέ συγκρίνοντας την Ίψενική δραματολογία με αυτήν του Ντ' Αννούτσιο, αν και παραδέχεται την προσφορά της πρώτης στον τομέα του ρεαλισμού, ωστόσο υποστηρίζει ότι στη συνέχεια η επιστημονικοποίηση του δράματος από τους μιμητές του Ίψεν, το απομάκρυναν από το αληθινό νόημα της τέχνης.<sup>164</sup> Κεντρική θέση έχει η Ίψενική δραματολογία στο πρώτο άρθρο του περιοδικού *Μούσα*, το οποίο διαπραγματεύεται τις τάσεις της νεότερης δραματολογίας με ιδιαίτερη αναφορά στον Μαίτερλιγκ.<sup>165</sup>

Η αριστερή διάνοξη του Μεσοπολέμου από τις στήλες της *Νέας Επιθεώρησης*, προσπαθεί να ενστερνιστεί την ανατρεπτική διάσταση της Ίψενικής δραματολογίας στο κοινωνικό επίπεδο. Τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας θεωρεί υποκριτική εκδήλωση της αστικής διάνοξης, που ο ίδιος ο Ίψεν «μαστίγωσε τόσο σκληρά και που θα μαστίγωνε πάλι, αν παραβρισκότανε στη δική του αποθέωση».<sup>166</sup> Στη συνέχεια το περιοδικό δημοσιεύει άρθρο του Henri Barbusse, στο οποίο ο Γάλλος μελετητής υποστηρίζει την βαθιά αλλά ασυνείδητη επίδραση που άσκησε ο Ίψεν «στην κατάκτηση της σύγχρονης αισθητικής» δίνοντας το στίγμα της Αριστερής Ίψενικής θεώρησης: «εμείς οι άλλοι, οι επαναστάτες, έχουμε καθήκον να τοποθετούμε πολύ ψηλά ένα συγγραφέα, που ανατάρραξε σε τέτοιο βαθμό το πρόβλημα της προσωπικότητας και χειρίστηκε το τεράστιο ζήτημα των κοινωνικών ενδεχομένων, κι ο ο-

το 1931 ισχυρίζεται ότι από τα έργα που είχαν υποβληθεί το καλύτερο ήταν το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Καζαντζάκη και ότι αν δεν επέμεινε να πάρει το πρώτο βραβείο, ήταν «γιατί ήταν πολύ τολμηρό και πολύ μοντέρνο» (Γρ. Ξενόπουλος, «Ο Σταθάτειος», *Νέα Εστία*, τόμ. 9, 1931, σσ. 319-320). Για την άγνοια και πολύ σημαντική προσφορά της Καζαντζάκη στην μεσοπολεμική δραματολογία βλ. Βαββάρα Γεωργοπούλου, *Γαλάτεια Καζαντζάκη*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, Δεκέμβρης 1998.

<sup>161</sup> Η Καζαντζάκη ήδη το 1911 στο έργο της *Με κάθε Θυσία*, που παρουσίασε ο θίασος Κοκοπούλη εκδήλωσε τη σχέση της με τον Ίψεν και η κριτική αναγνώρισε στο έργο την επίδραση της *Νόρας*. Ισχυρό τον Ίψενικό απόηχο συναντάμε αργότερα (1938-1945) στις *Συμπληγάδες*. Στο έργο η συγγραφέας δραματοποιεί τη σχέση των δύο φύλων και τη στάση του Δημιουργού απέναντι στο έργο του, θέματα που μας παραπέμπουν άμεσα

στη *Νόρα* και στον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Στο *Υποστατικό*, έργο το οποίο παρουσιάστηκε από το θίασο του Αδαμ. Λεμού το 1949 στην Καλλιθέα, η συγγραφέας επιχειρεί χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία να συνδυάσει την αγροτική ηθογραφία με μοτίβα των *Βρυκολάκων*.

<sup>162</sup> Γαλάτεια Καζαντζάκη, «Γύρω από το θέατρο». Διάλεξις γενομένη εις την αίθουσα του Ωδείου Αθηνών». Τυπογραφικά καταστήματα «Ακροπόλεως», Αθήναι 1925, σ. 6.

<sup>163</sup> Ο.π., *Διάλεξις*, σσ. 14-15.

<sup>164</sup> Emile Henriot, «Μια γυναίκα μιλάει για τον Ίψεν», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 36, 1.12.1928, σσ. 568-569.

<sup>165</sup> Γεώργ. Λαμπιλέ, «Το Δραματικό θέατρο του Γαβριήλ ντ' Αννούτσιο. Η αντίθεσή του με το Ίψενικό», *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 11-12, Φεβρ.-Απρίλης 1928, σ. 276.

<sup>166</sup> Γ. Κυριακίδης, «Το εσωτερικό δράμα και η δραματική τέχνη στην Πολωνία», *Μούσα*, τχ. 1, Σεπτ. 1920, σσ. 28-29.

ποίος έτσι ή αλλιώς θα μείνει ό,τι η παλιά κριτική ορολογία ονομάζει “κορυφή”». <sup>167</sup> Άλλωστε η αντίδραση της παραδοσιακής αστικής τάξης στο Ιψενικό όραμα τοποθετεί τον συγγραφέα κοντά στο προλεταριάτο, το οποίο «αρμόζει να γνωρίσει το ευρύχωρο αυτό θέατρο, που το παρασύρει μακριά από φράκτες και φυλακές». <sup>168</sup>

Η Ιψενική πρόσληψη στο Μεσοπόλεμο πιο βαθιά και συστηματική σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο, ωστόσο εξακολουθεί να παραμένει υπόθεση των διανοουμένων. Το κοινό, αν και περισσότερο θετικό, ωστόσο χρειάζεται προετοιμασία, όπως δείχνει η εισήγηση του Λέοντα Κουκούλα πριν την παράσταση της *Έντα Γκάμπλερ* το 1921, και η διάλεξη για τον *Πέερ Γκύντ* στο Ατελιέ το 1935, πριν την παράσταση του Εθνικού θεάτρου.

Η μακροχρόνια και πολύτροπη Ιψενική «διείσδυση», ξεκινώντας από το εμπειριστατωμένο άρθρο του Βιζυηνού στην *Εστία* το 1892, <sup>169</sup> σφράγισε ανεξίτηλα τη δραματουργία μας και ζωντάνεψε κατ’επανάληψη τη νεοελληνική σκηνή. Ωστόσο κατόρθωσε να διατηρήσει ακόμη τη μαγεία της μοιραίας εκείνης νύχτας των *Βρυκολάκων*, όπως δείχνουν οι «Ιψενικές νύχτες» των ελλήνων διανοουμένων κάτω από την Ακρόπολη το 1915 <sup>170</sup> και η γοητευτική περιήγηση του Ιάκωβου Καμπανέλλη στη *Χώρα Ίψεν* το 1993. <sup>171</sup>

Ο «σκοτεινός» Νορβηγός έχει εγκλιματιστεί στο ελληνικό φως, όσο κανένας άλλος ξένος δραματουργός.

<sup>167</sup> W, «Η εκατονταετηρίδα του H. Ibsen, (1828-1906)», *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 4, 1928, σ. 113.

<sup>168</sup> Henri Barbusse, «Πώς βλέπει ο Henri Barbusse τον Ερρίκο Ιψεν», *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 6, 1928, σ. 171.

<sup>169</sup> Ο.π., σ. 172.

<sup>170</sup> Γ. Μ. Βιζυηνός, «Ερρίκος Ίβσεν», *Εικονογραφημένη Εστία*, Α΄ εξάμηνο 1892, σσ. 153-156 και 167-171.

<sup>171</sup> Ο φιλολογικός κύκλος του καφενεϊού «Νέον Κέντρον» οργάνωσε σειρά διαλέξεων σε ένα υπαίθριο καφενείο απέναντι από το Ηρώδειο τις νυχτερινές ώρες. Η πρώτη, στις 23 Μαΐου 1915 έγινε από τον Αιγυπτιακό λόγιο Νίκο Νικολαΐδη με θέμα, «Το θέατρον του Ίψεν» (Περ. *Ελλάς*, 11.6.1915, σ. 7, Γ. Παπακόστας, *Φιλολογικά σαλόνια και καφενεία της Αθήνας*, εκδ. Κολλάρου, Αθήνα 1998, σσ. 200-203).

<sup>172</sup> Ιάκ. Καμπανέλλη, *Στη Χώρα Ίψεν, Θέατρο*, τόμ. Στ΄, εκδ. Κέδρος 1994, σσ. 94-139.

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ-ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ  
Ο ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ\*

*Ο Κόντογλου και το θέατρο*

Ο συγγραφέας και ζωγράφος Φώτης Κόντογλου (1895-1965), ο οποίος προσδιορίζεται ιδεολογικά ως καθοριστικός παράγοντας διαμόρφωσης της γενιάς του '30<sup>1</sup> –ουσιαστικά ανένταχος σε σχολές και ρεύματα– έβλεπε με δυσπιστία τη θεατρική σκηνή.<sup>2</sup> Για την ακρίβεια την έβλεπε ως «όργανο του σατανά».<sup>3</sup> Αφοσιωμένος στη συγγραφή και στη ζωγραφική ο κυρ Φώτης από τη Μικρασία δημιουργούσε με βασικό άξονα στο όραμά του τη σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν. Η είδηση λοιπόν της ενασχόλησης με το θέατρο –ιδίως δε με τον Μολιέρο– ενός «Βυζαντινού» του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος «δαιμονοποιούσε» τη σκηνή της εποχής του, ξαφνιάζει ευχάριστα και ερεθίζει για περαιτέρω έρευνα. Στα όρια της ανακοίνωσης αυτής θα αναζητήσουμε τις συνθήκες που οδήγησαν τον Κόντογλου στη μεταφραστική απόπειρα, θα ακολουθήσει μια εκτίμηση της μετάφρασης, αλλά αρχικά χρειάζεται να δούμε γενικότερα τη σχέση του με το θέατρο.

Ο πρόσφυγας από το Αϊβαλί που είχε εντυπωσιάσει τους αθηναϊκούς κύκλους το 1920 με το βιβλίο *Pedro Casaz*<sup>4</sup> έβλεπε το θέατρο ως τέχνη στην οποία δεν μπορεί να ταχθεί για να την υπηρετήσει καλ-

\* Η κατανομή της εργασίας ανάμεσα στους συγγραφείς της εισήγησης είναι η ακόλουθη: Ιφιγένεια Μποτουροπούλου: «Οι γλωσσικές αρετές της μετάφρασης»· Ιωσήφ Βιβιλάκης: «Ο Κόντογλου και το θέατρο», «Η μολιερική μετάφραση».

<sup>1</sup> Για το πολύμορφο έργο του Κόντογλου βλ. Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Φώτιος Κόντογλου. Η ζωή και το έργο του*, εκδ. Γραμμή, Αθήνα 1978-1979. Ιδιαίτερα για το συγγραφικό του έργο βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Το πεζογραφικό έργο του Φώτη Κόντογλου» στον τόμο *Πέντε δοκίμια για τη νεοελληνική πεζογραφία*, εκδ. Λύχνος, Αθήνα 19903, σσ. 67-91 και Π. Β. Πάσχος, *Κόντογλου. Εισαγωγή στη λογοτεχνία του μ' ένα επίμετρο ανθολόγιο κειμένων του*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1991. Για το εικαστικό του έργο βλ. Αγάπη Καρακατσάνη, «Η κοσμική ζωγραφική του Κόντογλου» στον τόμο *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. Β', εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1975, σσ. 216 εξ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερις έλληνες ζωγράφοι του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», Μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, *Πολίτης*, 3-4 (1976), σσ. 53-57. Διονύση Καψάλη, Γιώργου Χατζημιχάλη, «Φώτης Κόντογλου», *Πολίτης* 24 (1979), σσ. 54-58. Νίκος Ζίας, *Φώτιος Κόντογλου, ζωγράφος*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991. Βλ. και τους αφιερωματικούς συλλογικούς τόμους: *Μνήμη*

*Κόντογλου. Δέκα χρόνια από την κοίμησή του. Κείμενα για το πρόσωπο και το έργο του με εικόνες & σχέδια του ίδιου*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1975, *Φώτης Κόντογλου εν εικόνι διαπορευόμενος. Εκατό χρόνια από την γέννηση και τριάντα από την κοίμησή του* (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 1995. Για τις επιδράσεις από τη Γαλλία που δέχτηκε το νεοελληνικό θέατρο βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

<sup>2</sup> Για τη συνολική εικόνα της σχέσης του Κόντογλου με το θέατρο βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Η συμβολή του Κόντογλου στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου» στον τόμο *Φώτης Κόντογλου εν εικόνι διαπορευόμενος*, ό.π., σσ. 157-178.

<sup>3</sup> Με αυτά τα λόγια προέτρεπε τον μαθητή του Γιάννη Τσαρούχη για να εγκαταλείψει τη σκηνή (Γιάννης Τσαρούχης, «Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», *Λέξη* 62 (1987), σελ. 97.

<sup>4</sup> Α' έκδοση στο τυπογραφείο του «Αιολικού Αστέρρα» με δαπάνη τού φίλου και συμμαθητή του Στρατή Δούκα. Το βιβλίο τον καθιέρωσε στον ελλαδικό χώρο και ήταν η αφορμή να τον προσκαλέσει τον Αύγουστο του '22 η Έλλη Αλεξίου και ο Βάσος Δασκαλάκης στην Αθήνα.

λιτεχνικά. Εκείνο που κυρίως έκρινε την αρνητική τοποθέτησή του ήταν η ειδωλοποίηση των καλλιτεχνών από τα μαζικά μέσα, ο βενετισμός των πρωταγωνιστριών και η λατρεία του κόσμου στα «άδεια χαρτοφάναρα», όπως έλεγε.<sup>5</sup> Γενικά τον ενοχλούσε ο πνευματικός επαρχιωτισμός εκείνων των Ελλήνων που σπούδαζαν στην Ευρώπη, και μεθυσμένοι από το άρωμα της Εσπερίας παρέβλεπαν και υποτιμούσαν τον ντόπιο πολιτισμό, και ειδικά πίστευε ότι το θέατρο φθείρει τον καλλιτέχνη κι αποπροσανατολίζει.<sup>6</sup>

Πολλές φορές στα γραπτά του κείμενα (κυρίως σε άρθρα του ημερησίου τύπου) έχει χρησιμοποιήσει λέξεις, όπως «θεατρικότητα», «δραματικότητα», «σκηνοθεσία» είτε για να στιγματίσει την αναγεννησιακού τύπου αγιογραφία είτε για να ειρωνευτεί την κατάπτωση του λατρευτικού τυπικού, που οφειλόταν στους ναρκισσευόμενους κληρικούς-κακέκτυπα, οι οποίοι παραχάρατταν κατά μια δυτικοτρόπη αντίληψη τη λατρευτική ζωή. Αφετηρία στη σκέψη του είναι η εκκοσμίκευση της ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα με τη δραματοποίηση των Παθών. Εξηγεί ότι «αυτό γίνεται, επειδή εκείνοι οι λαοί [της Δύσεως] δεν έχουνε ιδέα τι είναι η θρησκεία στη μυστική ουσία της, και το μόνο που είναι σε θέση να καταλάβουνε είναι κάποια χοντροκομμένη αναπαράσταση των Παθών του Χριστού, με τη φωτογραφική αντίληψη. Πού να νοιώσουνε οι δυστυχείς τι είναι αναγωγή, η κατάνυξη, η πνευματική ευωδία, το χαροποιόν πένθος, η λύτρωση, τα ιερά σύμβολα!»<sup>7</sup>

Η αντιθεατρική του στάση εντοπίζεται στην μετακατοχική περίοδο, όπου ο Κόντογλου μετατρέπεται αποκλειστικά σε ομολογητή της ελληνορθόδοξης παράδοσης. Όμως, πριν από τον πόλεμο έζησε κοντά σε κατεξοχήν θεατρανθρώπους, που έπαιξαν ξεχωριστό ρόλο στη θεατρική ιστορία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και οι οποίοι τον προσκάλεσαν να συμμετάσχει στη θεατρική πράξη με τις ιδιότητες του σκηνογράφου και του μεταφραστή.

Ως μεταφραστής είχε ασχοληθεί ο ίδιος στις αρχές της δεκαετίας του 1920 με ορισμένα σαιξπηρικά αποσπάσματα, τα οποία δημοσιεύθηκαν στη *Βασάντα*. Από το *Όπως αγαπάτε* μεταφέρει τη σκηνή της Δ' πράξης στο δάσος του Άρντεν, όπου ο εξόριστος Δούκας απολαμβάνει τη φύση μακριά από τον πολιτισμό· από τον *Τίμωνα τον Αθηναίο* απομονώνει στίχους που μιλούν για την έκπτωση των αξιών με σαφές αντιυλιστικό μήνυμα –μάλιστα ο χαρακτήρας του ήρωα τον ενέπνευσε να τον αποτυπώσει εικαστικά, να στέκεται ημίγυμνος και ασκητικός στη γυμνή φύση, ανάμεσα Δύσης κι Ανατολής. Τέλος, στον *Άμλετ* εντόπισε και μετέφρασε τη σκηνή με τους νεκροθάφτες, που αφιερώνει στον ηθοποιό Νίκο Βέλμο, «τον γιο της απωλείας», όπως σημειώνει. Η σκηνή είναι κορυφαία και μιλά για τη μεταφυσική του θανάτου, για την εκκρεμότητα που έχουν όλοι οι θνητοί, ανεξάρτητα από κοινωνική θέση και αξιώματα, όπως ο Μέγας Αλέξανδρος που αναφέρεται χαρακτηριστικά.

Γνωρίζουμε, επίσης, ότι ο Κόντογλου παρακολουθούσε παραστάσεις σαν φοιτητής στο Δημοτικό Θέατρο και ότι ζωγράφιζε σκηνικά στον Αρμενόπουλο<sup>8</sup> με τον Παπαλουκά. Όταν δε εγκαταστάθηκε στην Αθήνα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή συνδέθηκε με τον Θωμά Οικονόμου και τον Μήτσο Μυράτ, τον οποίο έχει ζωγραφίσει.

<sup>5</sup> Βλ. την άποψη του Αλέξη Μινωτή στο κείμενο «Φώτης Κόντογλου, ο πιστός της ουσίας» στη *Μνήμη Κόντογλου*, ό.π., σσ. 166-67.

<sup>6</sup> Γιάννης Τσαρούχης, ό.π.

<sup>7</sup> «Η Ορθοδοξία και η πνευματική της ευωδία» στο *Ασάλευτο Θεμέλιο*, Σειρά: Ελληνική και ξένη λογοτεχνία [19], εκδ. Ακρι-

τας, Αθήνα 1993, σελ. 46. Για τις θέσεις του Κόντογλου σχετικά με την έκπτωση της λατρευτικής πράξης σε θεατρική πράξη, βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκη, «Ο χιτώνας του Νέσσου. Εικονουργία-Δραματολογία-Ιερουργία», *Διάβαση* 39 (2002), σσ. 14-15.

<sup>8</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Για τον Κόντογλου», *Μνήμη Κόντογλου*, ό.π., σσ. 33-37.

Το 1927 πρωτοεμφανίζεται δημόσια στη σκηνογραφία με τον Παπαλουκά στον *Βασιλικό* του Μάτεσι με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Το εγχείρημα θεωρείται η απαρχή της νεοελληνικής σκηνογραφίας και χαιρετίζεται με ενθουσιασμό. Ακολουθεί η *Εκάβη* του Πολίτη στο Παναθηναϊκό στάδιο με την Κοτοπούλη, όπου ο Κόντογλου συνέβαλε στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου, αν και την τελική ευθύνη για το αποτέλεσμα ανέλαβε ο ίδιος ο Πολίτης.

Τρίτη εμφάνιση του Κόντογλου στο θέατρο είναι η *Θυσία του Αβραάμ* το 1929, ξανά στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου με τον Φώτο Πολίτη. Εδώ, επιλέγει ως τρόπο αναπαράστασης του σκηνικού χώρου το μεταβυζαντινό ύφος. Η συμμετοχή του διατηρείται στη μνήμη και ο Μινωτής χαρακτηρίζει την παράσταση «τον μεγαλύτερο σίγουρα καθαρώς ελληνικό άθλο επί σκηνής που δεν επαναλήφθηκε σωστά ούτε μια φορά από τότε». Η επίδραση του Κόντογλου στο σκηνικό φαίνεται σε μεταγενέστερες παραστάσεις που μιμούνται ακριβώς το ίδιο μεταβυζαντινό ύφος.<sup>9</sup>

Το 1933 ο Κόντογλου συνδέεται με τον Κουν. Ο Κουν είχε μεσολάβήσει ώστε να διδάξει στο Κολέγιο ζωγραφική. Μεταξύ των μαθητών του Κόντογλου κι ο Αλέξης Σολομός. Το 1959 σημείωνε ο Γιάννης Σιδέρης για το ρόλο που έπαιξε ο Κόντογλου στο όραμα του Κουν: «τέλος του 1933 προβάλλει ένας άλλος τρόπος, μια λαϊκότητα ελληνική. Ο Κουν είχε σχετισθεί με τον Κόντογλου και τον Τσαρούχη, και μαζί τους, του αποκαλύφθηκε η χάρη του ντόπιου λαϊκού στοιχείου, του χιούμορ, της παράδοσης, η ρωμείκη ψυχή του εγνώρισε τον εαυτό της και του ξύπνησαν μνήμες της Ανατολής, του Βυζαντίου».<sup>10</sup> Από τότε έως και πρόσφατα η συνεισφορά του Κόντογλου στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του Κουν και της σκηνοθετικής του πλεύσης είναι κοινός τόπος στους παροικούντες εν θεάτρω.<sup>11</sup>

#### Η μετάφραση του Μολιέρου και ο ρόλος του Μπαστιά

Στην οικογένεια του Κόντογλου, υπήρχε η φήμη και για δύο μεταφράσεις ολόκληρων έργων. Η μία ήταν για την *Τρικυμία* του Σαίξπηρ και η άλλη ήταν για ένα έργο του Μολιέρου. Η πρώτη ίσως ήταν κάποια επιθυμία φίλου ηθοποιού που ποτέ δεν υλοποιήθηκε και παρέμεινε στη μνήμη της οικογένειας. Η δεύτερη, *Οι κατεργαριές του Σκαπέν*, γράφτηκε το 1937 και παρουσιάστηκε το 1938 στο Βασιλικό Θέατρο για 38 παραστάσεις.<sup>12</sup> Η μετάφραση δεν είχε καταγραφεί σε σχετικά χρονολόγια ούτε στη βιβλιογραφία του Κόντογλου.<sup>13</sup> Σε έρευνα που έγινε το 1995 εντοπίστηκε η άγνωστη αυτόγραφη μετάφραση,<sup>14</sup> την οποία δεν αναφέρει ο Κόντογλου σε κανένα αυτοβιογραφικό του σημείωμα αλλά ούτε ενδιέφερε και τους μελετητές του, εφόσον το βάρος στην έρευνα είχε πέσει στο συγγραφικό και το ζωγραφικό του έργο.

<sup>9</sup> Η επιλογή της *Θυσίας* από τον Πολίτη ανταποκρινόταν και στα αιτήματα του Κόντογλου για την ανάδειξη της ιθαγένειας του τόπου. Ο Πολίτης αναρωπιέται: «Έπρεπε να είμαστε τόσο αθεράπευτα άκριτοι και τόσο φύσει σκλάβοι, που να ζούμε σαν σκυλιά της Δυτικής Ευρώπης, εξαρτημένοι συνεχώς από τα λογοτεχνικά της προστάγματα, ώστε να μην προσέξει ούτε ένας ελληνικός θίασος, μέσα σε εκατό χρόνια θεατρικής ζωής, το νεοελληνικό τούτο αριστούργημα» («Η "Θυσία του Αβραάμ"», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.3.1929).

<sup>10</sup> Γιάννη Σιδέρη, «Κάρολος Κουν», στον τόμο *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο* (επιμέλεια Μάριος Πλωρίτης), έκδ. Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα 1959, σσ. 7-9.

<sup>11</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τα κείμενα των Μάριου Πλωρίτη και Ιάκωβου Καμπανέλλη στον τόμο *Φώτης Κόντογλους εν εικόνι δια-*

*πορευόμενος*, ό.π., σσ. 45-47, 53-54.

<sup>12</sup> Για τις παραστάσεις του έργου στη νεοελληνική σκηνή βλ. Πούγγερ, ό.π., σελ. 60.

<sup>13</sup> Βλ. Ιωάννης Χατζηφώτης, *Φώτιος Κόντογλου. Η ζωή και το έργο του*, έκδ. Γραμμή, Αθήνα, 1978-1979. Θ. Θ. Νιάρχου, «Βιοχρονολογία» στη *Μνήμη Κόντογλου*, ό.π., σσ. 9-11. Βασίλης Καλαμαράς, «Εργοβιογραφία Φώτη Κόντογλου», *Διαβάζω* 113 (1985), σσ. 10-15.

<sup>14</sup> Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Συμβολή [του Κόντογλου] στο νεοελληνικό θέατρο» στο αφιέρωμα των Επτά Ημερών της *Καθημερινής* «Ο Έλληνας Φώτης Κόντογλου», 9 Ιουλίου 1995, σσ. 24-25 (α' δημοσίευση) και «Η συμβολή του Κόντογλου στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου» στον τόμο *Φώτης Κόντογλους εν εικόνι διαπορευόμενος*, ό.π., σσ. 170 εξ. Στη συνέχεια ο πρώτος που ε-

Τη δεκαετία 1930-1940 ο Κόντογλου είναι πλέον πολύ γνωστός ως διανοούμενος και βρίσκεται σε μια από τις γονιμότερες καλλιτεχνικές του φάσεις: συντηρεί τοιχογραφίες και πειραματίζεται ο ίδιος στην τεχνική της νωπογραφίας· με τη βοήθεια των μαθητών του, Τσαρούχη κι Εγγονόπουλου, το 1932 είχε ζωγραφίσει το σπίτι της οδού Βιζυηνού, ενώ το '33 δίδαξε στο Κολέγιο Αθηνών, αφού επιτέλους μετά από είκοσι χρόνια είχε αποκτήσει το πτυχίο «Γραφικής»<sup>15</sup> από τη Σχολή Καλών Τεχνών· εκθέτει στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (ΧΙΧ Μπιενάλλε Βενετίας, 1934), ζωγραφίζει κυρίως παρεκκλήσια αλλά και το εσωτερικό του χαμάμ Πίσσα-Παπαηλιού με τα αθώα γυμνά της Κλεοπάτρας, της Γκιουλ Μπαχάρ και άλλων μυθικών γυναικείων μορφών της Ανατολής (1936).

Πρόσωπο κλειδί για να αναλάβει τη μετάφραση ο Κόντογλου υπήρξε αναμφίβολα ο Κωστής Μπαστιάς,<sup>16</sup> ο οποίος κυριαρχούσε στην κρατική Σκηνή στο διάστημα 1937-1941.

Με τον Μπαστιά ο Κόντογλου γνωρίστηκε το 1923 στο βιβλιοπωλείο του Γανιάρη,<sup>17</sup> ο οποίος είχε εκδώσει στην Ελλάδα τον *Πέδρο Καζάς*, βιβλίο που είχε κάνει γνωστό τον Κόντογλου στους αθηναϊκούς λογοτεχνικούς κύκλους και ήταν η αφορμή να προσκληθεί μετά τη μικρασιατική καταστροφή στο σπίτι της Γαλάτειας Καζαντζάκη, στη Δεξαμενή.

Ο Μπαστιάς αναγγέλει τον Κόντογλου στην εφημερίδα *Εσπέρα* το 1925 μαζί με τον Παλαμά, Ξενόπουλο, Χορν, Δημοσθένη Βουτυρά κ.ά. Το 1927 συνεργάζεται στα *Ελληνικά Γράμματα*, περιοδικό στο οποίο ο Μπαστιάς δίνει το βήμα στην ομάδα του Δελμούζου, μετά τη διάσπαση του Εκπαιδευτικού Ομίλου. Στα *Ελληνικά Γράμματα* συνεργάζονται τότε κορυφαίοι διανοούμενοι της εποχής και προωθείται ένας ελληνοκεντρισμός βασισμένος κατά τον Κ. Θ. Δημαρά στις «ιδέες του Δελμούζου, του Γιάννη Αποστολάκη και του Φώτου Πολίτη».<sup>18</sup> Εκεί συναντούμε ονόματα, όπως του Καβάφη, του Πικιώνη, του Λέοντος Κουκούλα, του Τατάκη, του Παπατσώνη, του Σκαρίμπα, του Κλώνη, του Σπύρου Βασιλείου, του Νίκου Εγγονόπουλου, του Φώτου και του Λίνου Πολίτη, του Καραντώνη και της Αγγελικής Χατζημιχάλη.

Σίγουρα, πρέπει να υπήρχε μεταξύ των δύο ανδρών και κάποια άλλη, πιο ουσιαστική πνευματική συγγένεια, πέρα από κοινούς ιδεολογικούς προσανατολισμούς, εφόσον ο Μπαστιάς επαμφοτέρειζε μεταξύ Καθολικισμού και Ορθοδοξίας. Μήπως λοιπόν ο Κόντογλου υπήρξε ένας καταλύτης στη μεταφυσική ωρίμανση του φίλου του; Ο Μπαστιάς τον θαυμάζει το 1924 όταν στη *Βασάντα* περιγράφει το μυστήριο του Αγίου Όρους<sup>19</sup> και από το 1925 εκτιμά την βαθιά πίστη του τόσο στο εικαστικό όσο και στο λογοτεχνικό του έργο<sup>20</sup> ξεχωρίζει την ιεροπρέπεια του καλλιτέχνη ζωγράφου και στα κοσμικά του έργα, επαινεί το περιοδικό που είχε εκδώσει ο Κόντογλου, τη *Φιλική Εταιρεία*,<sup>21</sup> και τον υπερασπίζεται το 1933 όταν τον διώχνουν από το Βυζαντινό Μουσείο,<sup>22</sup> όπου εργαζόταν ως συντηρητής. Μάλιστα, ο-

πεσώμανε το γεγονός της εύρεσης του άγνωστου κειμένου ήταν ο βασικός βιβλιογράφος του Κόντογλου Ιωάννης Χατζηφώτης στο βιβλίο: *Φώτης Κόντογλου. Βιογραφία*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1995, σσ. 231 και 304.

<sup>15</sup> Το πτυχίο από τη σχολή Καλών Τεχνών το έλαβε τον Οκτώβριο του 1933 μετά από μια εικοσαετία και το χρειάστηκε για να διδάξει ως «instructor of Drawing» στο Κολέγιο. Για τα νέα στοιχεία της εργοβιογραφίας του Κόντογλου βλ. σχετ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Βιογραφικές παρατηρήσεις για τον Φώτη Κόντογλου», *Νέα Εστία*, τόμ. 138 (1995), σσ. 1413-1418.

<sup>16</sup> Για την πολυδιάστατη προσωπικότητα που σφράγισε τον τόπο από τον Μεσοπόλεμο έως την Απελευθέρωση βλ. τη σημαντικότερη

ερευνητική εργασία του Γιάννη Κ. Μπαστιά *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α': *Χρονογραφία-Εργογραφία* και τόμ. Β': *Βιβλιογραφία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997.

<sup>17</sup> Μπαστιάς, *ό.π.*, τόμ. Α', σελ. 297.

<sup>18</sup> Μπαστιάς, *ό.π.*, τόμ. Β', σσ. 471-472.

<sup>19</sup> Εφημ. *Δημοκρατία*, 20 Ιουνίου 1924 (Μπαστιάς, *ό.π.*, τόμ. Α', σελ. 143).

<sup>20</sup> Εφημ. *Δημοκρατία*, 21 Ιανουαρίου 1925 (Μπαστιάς, *ό.π.*, τόμ. Α', σελ. 161).

<sup>21</sup> Εφημ. *Δημοκρατία*, 4 Μαρτίου 1925 (Μπαστιάς, *ό.π.*, τόμ. Α', σελ. 165).

<sup>22</sup> Εφημ. *Ημερήσιος Κήρυξ*, 14 Δεκεμβρίου 1933 (Μπαστιάς,



ρισμένοι παρατηρούν στη λογοτεχνία του Μπαστιά επιδράσεις του Κόντογλου.<sup>23</sup> Τους συναντούμε μαζί να συνεργάζονται το 1956, όταν ο Μπαστιάς είχε ερμηνεύσει τα Ευαγγέλια στο *Νέον Κυριακοδρομιακόν*, που είχε εικονογραφήσει ο Κόντογλου με τον Ράλλη Κοψίδη.

Από την πλευρά του, ο Κόντογλου αναγνώριζε πραγματικά στον Μπαστιά έναν αδελφικό φίλο, αφού σε επιστολές που έχουν σωθεί, καταλαβαίνουμε ότι σε δύσκολες στιγμές επικοινωνούσε με έναν πολύ δικό του άνθρωπο. Ένα χρόνο προτού μεταφράσει τον Μολιέρο, το 1936, 28 Μαρτίου, γράφει στον Κωστή από τον Μυστρά, όπου εργαζόταν με τον Ορλάνδο στη συντήρηση των τοιχογραφιών, και του εκφράζει την απογοήτευσή του, γιατί νοιώθει πως έχει καταντήσει «ένας πλανόδιος, από εκείνους που ζούνε όποτε τους χρειαστούνε, για ένα δυο μέρες και ύστερα τους παρατάνε»:

Φίλε Κωστή,

Πρώτη φορά δυσκολεύομαι τόσο να γράψω το τι έχω μέσα στο κεφάλι μου. Η φλέβα στέρευε. Καιρό τώρα περνώ μια ζωή, όχι δύσκολη, μόνο φοβερή. Μήνες τώρα δεν έχω δουλειά. Κανένas από όσους βλέπω εδώ γύρω μου δε βρίσκονται στο χάλι μου. Όλοι έχουνε δυσκολίες, μα ποιος ζη σαν κ' εμένα, από το τίποτα; Γιατί με τίποτα ζη ο Κόντογλους. Πουθενά δεν χρειάζεται. Ποιος τον λογαριάζει για τίποτα! Και κανένas δεν καταλαβαίνει τι γίνεται μέσα μου [...] Αγωνίζομαι κρύβομαι από τους δικούς μου, για να μην τους πικράνω. Πόσες υποσχέσεις, πόσα τάματα, πόσες ρωμείικες παπαρδέλες, πόσες ψευτιές [...]

Αυτό που περνώ είναι χειρότερο, ηθικό βάσανο. Πότε με μπακάληδες επιτρόπους πασχίζω να κερδίσω τη ζωή μου, πότε με ηλίθιους παπάδες, πότε εδώ, πότε εκεί. Κατάνησα σαν εκείνους τους πλανόδιους, που ζούνε όποτε τους χρειαστούνε για ένα δυο μέρες, κ' ύστερα τους παρατάνε. Άτιμος κόσμος. Αν ήμουνα μονάχος, θα πάγαινα στ' Άγιον Όρος, στα βουνά θα χανόμουνα γιατί συχαίνουμαι τους όμοιούς μου σαν τα άντερά μου. Ψευτιά, μπαγαποντιά και βλακεία [...] Κανένas να μη με ζυγώσει. Ούλοι είναι ψεύτες.

Γεια σου Κωστή, να με συγχωρέσης που σε πικραίνω, μα νάσαι συ περίφανος, γιατί ξεχασμένος απ' ούλους, γράφω σε σένα.<sup>24</sup>

Η επιστολή αυτή έρχεται σε μια κρίσιμη συγκυρία αφού ο Κωστής Μπαστιάς σχεδιάζει την εισήγησή για το δραματολόγιο του Βασιλικού Θεάτρου το οποίο υποβάλλει στον Καρθαίο, τον Γενικό Διευθυντή του Βασιλικού, δύο μήνες αργότερα για να ισχύσει από τον Οκτώβριο του 1936. Το 1937, στις 7 Σεπτεμβρίου, ο Μπαστιάς διορίζεται Γενικός Διευθυντής του Βασιλικού.<sup>25</sup> Σίγουρα, όταν ανέλαβε μεγαλύτερα διοικητικά αξιώματα δεν θα ξέχασε την οργισμένη επιστολή του Κόντογλου για την οικονομική του στενότητα. Έτσι, λοιπόν, ο Μπαστιάς δίνει το βήμα στον Κόντογλου να μεταφέρει στα καθ' ημάς ένα μολιερισκό έργο, το οποίο προγραμματίζεται στο πλαίσιο για τη «δημιουργική ανύψωση του ιδρύματος».

ό.π., τόμ. Α', σελ. 341.

<sup>23</sup> Στο βιβλίο *Στεριές και θάλασσες*: Κώστας Ουράνης, «Μπαιν μιξτ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Νοεμβρίου 1932· Άλκης Θρούλος, «Νοσταλγίες στάσεως και επιστροφής. Κωστή Μπαστιά: *Στεριές και θάλασσες*», εφημ. *Πολιτεία*, 15 Νοεμβρίου 1932· Στρατής Μυριβήλης, «Νέαι εκδόσεις. Η λογοτεχνία», εφημ. *Δημοκρατία*, 4 Δεκεμβρίου 1932· Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Τα νέα βιβλία. *Στεριές και θάλασσες*», εφημ. *Η Καθημερινή*, 4 Δε-

κεμβρίου 1932 (Μπαστιάς, ό.π., τόμ. Β', σσ. 125, 127).

<sup>24</sup> Πρώτη δημοσίευση από τον Γιάννη Κ. Μπαστιά (Μπαστιάς, ό.π., τόμ. Β', σσ. 407-408).

<sup>25</sup> Διευθυντής στη Διεύθυνση Γραμμάτων και Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας ο Πρεβελάκης και εισηγητής δραματολογίου ο Τερζάκης. Τον εμψυχώνουν και του συμπαραστέκονται οι Ξενόπουλος, Ροντήρης, Κοτοπούλη, Βεάκης, Δημήτρης Μητρόπουλος, Μινωτής, Λεκατσάς, Γρυπάρης.

Ίσως ο ίδιος ο Κόντογλου να είχε προτείνει το συγκεκριμένο έργο, εφόσον είχε στην κατοχή του τα άπαντα του γάλλου κωμωδιογράφου στη βιβλιοθήκη του σε μια παλαιά έκδοση του 19<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>26</sup> την οποία μάλλον προμηθεύτηκε κατά την παραμονή του στο Παρίσι –εάν δεν την ανακάλυψε στο παλαιοβιβλιοπωλείο του Βασιλάκη Κουμπούγια, χώρο και στέκι των φοιτητικών του χρόνων, όπου συναντούσε το 1913 τους Παπαλουκά, Τζούλιο Καίμη και Στρατή Δούκα. Δεν πρέπει όμως να είχε ποτέ υπόψη του να μεταφράσει Μολιέρο. Σίγουρα, βέβαια, του ταίριαζε ο γάλλος δραματουργός στο πνεύμα και την ιδιοσυγκρασία, στην ευστροφία και στο χιούμορ, που διέθετε άφθονο ο Κόντογλου, σύμφωνα με πολλές αφηγήσεις. Και ακόμη, το συγκεκριμένο έργο παρόλη την απλή μορφή του προσφέρει στοιχεία κοινωνικής κριτικής που θα ενδιέφεραν τον Κόντογλου, ενώ ταυτόχρονα του δόθηκε η ευκαιρία να μιλήσει για τον έρωτα των νέων.<sup>27</sup>

Η κατεύθυνση που είχε δώσει στο Βασιλικό Θέατρο ο εμπνευστής Μπαστιάς ήταν σαφώς παιδευτική και καλλιτεχνική. Πριν τον Μολιέρο είχε προηγηθεί ο *Άμλετ* και η *Βεντάλια της λαίδης Ούντερμπερ*, αναμφισβήτητες επιτυχίες που καθιέρωσαν στη συνείδηση του κοινού και της κριτικής ότι κάτι έχει αλλάξει στην κρατική σκηνή. Ο Άλκης Θρούλος, παρόλο που πήγε να παρακολουθήσει με αρνητικές διαθέσεις την παράσταση της *Βεντάλιας*, ομολογεί με ενθουσιασμό: «Κάποια σιδερένια θέληση επιβάλλει σε όλους, σκηνοθέτες, σκηνογράφους, ηθοποιούς, να υπερνικήσουν τη νωχέλεια και την κάποια εγκατάλειψη στην τύχη... να ανακαλύψουν τις ανώτερες δυνάμεις τους, να ξεπεράσουν τον εαυτό τους, να προβάλλουν ό,τι καλύτερο μπορούν να δώσουν».<sup>28</sup> Και βέβαια, αυτή η σιδερένια θέληση ήταν η ισχύς του Μπαστιά που προσανατόλιζε τις εξελίξεις. Ένα μήνα ακριβώς πριν την πρεμιέρα του *Σκαπέν*, στις 9 Ιανουαρίου είχε τελεστεί ο γάμος του Παύλου με την Φρειδερίκη και το φουαγιέ του Βασιλικού Θεάτρου είχε πλέον μετατραπεί σε επίσημη αίθουσα δεξιώσεων υψηλών προσωπικοτήτων και ξένων καλεσμένων. Είναι η εποχή που η θεατρόφιλη Αθήνα θα γνωρίσει στο Βασιλικό τον *Πρίγκηπα του Χόλμπουργκ* του Κλάιστ, και θα ακολουθήσει ένα ελληνικό έργο, όπου θα πρωτοεμφανιστεί ο Τάκης Μουζενίδης με τη *Ζακυνθινή σερενάτα* του Ρώμα, μια σκηνοθεσία που θα τον επιβάλλει (13 Απριλίου 1938, οπότε και κλείνει η πρώτη χειμερινή περίοδος με τη νέα διεύθυνση του Βασιλικού).

Το έργο, λοιπόν, του Μολιέρου (η παράσταση περιελάμβανε και τις *Ψευτοσπουδαίες*) ανεβάστηκε στις 9 Φεβρουαρίου σε μian ατμόσφαιρα ευωχίας και θριάμβων. Στον αέρα αυτής της ανανέωσης εντάσσεται και η συνεργασία τόσο του Κόντογλου, ως μεταφραστή, όσο και του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη Δημήτρη Ματσούκη. Ο Ματσούκης πλαισιώνει την κρατική σκηνή και συμβάλλει στην εδραίωση του επαγγέλματος του σκηνοθέτη στο Βασιλικό κατά την περίοδο της μονοκρατορίας του Ροντήρη.<sup>29</sup> Μάλιστα, προαναγγέλεται ως ο «δεύτερος σκηνοθέτης του “Βασιλικού”», ο οποίος «πρόκειται να δώσει δείγματα των ικανοτήτων του –που δεν αμφισβητούνται άλλως τε από τους δυναμένους να γνωρίζουν».<sup>30</sup> Ο νέος σκηνοθέτης σκόπευε να παρουσιάσει μια εργασία συνόλου, να καταθέσει τη δι-

<sup>26</sup> Ο Κόντογλου έκανε την μετάφραση αυτής της κωμωδίας από την έκδοση *Oeuvres de Jean-Batiste Poquelin*, 5 volumes, à Paris, chez Mme Dabo-Butschert, à la librairie stéréotype, Rue du Pot-de fer No 14, 1825. Το βιβλίο ανήκει στη βιβλιοθήκη Κόντογλου.

<sup>27</sup> Βιβιλάκης, «Η συμβολή του Κόντογλου στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *ό.π.*, σελ. 172.

<sup>28</sup> «1 Ιανουαρίου 1938. Μια θριαμβευτική επιτυχία, μια απογοή-

τευση, και μια ανεκτική παράσταση», στο Άλκη Θρούλου, *Το Ελληνικό Θέατρο, Β' τόμος 1934-1940*, Ακαδημία Αθηνών-Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σελ. 270.

<sup>29</sup> Αντώνης Γλυτζουράς, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάπτυξη και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 407 εξ.

<sup>30</sup> Γ. Ρούσσος, «Η αυριανή “πρώτη” εις το “Βασιλικόν”. Η βραδύα Μολιέρου», *Εφημ. Αθηναϊκά Νέα*, 8 Φεβρουαρίου 1938.

κή του πρόταση: «πρέπει κατά την γνώμη του να εναρμονίξει –χωρίς πάλιν να θέτη αμέσους περιορισμούς– το παίξιμο του ενός με το παίξιμο του άλλου ηθοποιού, ώστε να αποφεύγονται τα καλλιτεχνικά χάσματα και οι αισθητικές ανισότητες –αν επιτρέπεται η έκφρασις– που παρουσιάζει συχνά εις το σύνολόν της μια παράστασις», δεν επεδίωξε πειραματισμούς, απλά τα έργα του Μολιέρου «πρέπει να παιχθούν με κάποια γοργότητα, η οποία να κρατά το ενδιαφέρον του θεατού, να διατηρή την ενότητα του έργου και να απομακρύνει τις εντυπώσεις που προκαλεί η συμβατικότητα του θεάτρου και η διαφορά τόπου και χρόνου, κοινωνίας και εποχής».<sup>31</sup> Μάλιστα ο νέος γερμανοθρεμμένος σκηνοθέτης αρνείται τον βεντετισμό: «δεν θέλει αστέρας στη σκηνή. Εννοεί και ο τελευταίος κομπάρσος να αποδίδη τον ρόλον του εξ ίσου άρτια με τον πρωταγωνιστή».<sup>32</sup> Στη διανομή ένα θαυμάσιο επιτελείο ηθοποιών, δοκιμασμένων και καταξιωμένων αλλά και νέων. Στο ρόλο του Σκαπέν ο Ευάγγελος Μαμίας και ο Χριστόφορος Νέζερ, Ζερόντος ο Χρήστος Ευθυμίου, Λέανδρος ο Μάνος Κατράκης, Ζερμπινέτα η Μαρία Αλκαίου, Υακίνθη η Τιτίκα Νικηφοράκη, Αρκάνδος ο Λεπενιώτης.

Η κριτική<sup>33</sup> της εποχής για την παράσταση είναι διθυραμβική. Σύσσωμος ο ημερήσιος Τύπος επικροτεί τη «βραδιά Μολιέρου» και την επιλογή των έργων από το Βασιλικό, υποστηρίζει τον πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη Δ. Μασούκη και επαινεί όλους τους συντελεστές της παράστασης. Στη σχετική αρθρογραφία μεταφέρεται η ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο κοινό που χειροκρότησε ειλικρινά «άσχετα με τον θόρυβο μερικών προσώπων του εξώστη ή του υπερώου που επέδειξαν υπερβολικόν ζήλον, κατ' αντίθεσιν προς την παράδοσι του θεάτρου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου».<sup>34</sup> Ιδιαίτερη μνεία για τη μεταφορά του γαλλικού κειμένου στη νεοελληνική σημειώνεται από τον Ροδά: «Οι μεταφράσεις και των δύο έργων, του πρώτου από τον κ. Κόντογλου, και του δευτέρου από τον κ. Β., έχουν όλα τα χαρίσματα και την απλότητα της δημοτικής».<sup>35</sup>

Η επιτυχία της παράστασης δεν οδήγησε τον Κόντογλου σε άλλες παρόμοιες προσπάθειες. Δεν αποκλείεται, εκτός από την ενίσχυση των οικονομικών του, η κατάφαση του μεταφραστικού εγχειρήματος να ήταν μια αβαρία και ένα είδος «δέσμευσης» προς τον Μπαστιά, εφόσον τη χρονιά που υπογράφεται η ιδιόχειρη μετάφραση, δηλαδή το 1937, ήταν η περίοδος που δρομολογείται μια πολύ μεγάλη εργασία μνημειακών διαστάσεων: η εικονογράφηση του Δημαρχείου Αθηνών. Μήπως η αποδοχή για τη συνεργασία με την Εθνική Σκηνή ήταν ένα είδος αντιδώρου προς το πρόσωπο του Μπαστιά για μια ενδεχόμενη υποστήριξη ώστε να ανατεθεί στον Κόντογλου η ιστόρησης του «ενιαίου της φυλής» στους τοίχους του Δημαρχιακού Μεγάρου; Η υπόθεση αυτή δεν μπορεί να αποκλειστεί δεδομένης της αρνητικής τοποθέτησης του κυρ Φώτη προς τη σκηνή. Πάντως, ακόμη και ως αβαρία εάν ιδωθεί η εργασία της μετάφρασης διαθέτει αξιοσημείωτες αρετές που πρέπει να επισημανθούν ιδιαίτερα.

<sup>31</sup> Ο.π.

<sup>32</sup> Ο.π.

<sup>33</sup> Αδ. Δ. Παπαδήμας, «Θεατρικά πρώτα: Η “Πανουργίες του Σκαπέν” και η “Ψευτοσπουδαίες” του Μολιέρου», *Ακρόπολις*, 18 Φεβρουαρίου 1938· Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον. Οι πανουργίες του Σκαπέν, Οι ψευτοσπουδαίες, του Μολιέρου», *Εφημ. Ελεύθερον Βήμα*, 18 Φεβρουαρίου 1938· Αχ. Μαμάκης, «Η προχθεσινή “πρώτη”»: Δύο έργα του Μολιέρου εις το Βασιλικόν θέατρον. Εντυπώσεις-Κρίσεις», *Εφημ. Αθηναϊκά Νέα*, 18 Φεβρουαρίου 1938· Λέων Κουκούλας, «Τα θέατρα: “Η βραδυά Μολιέρου” στο “Βασιλικό”», *Εφημ. Η Πρωία*, 18 Φεβρουαρίου

1938· Γ. Α. Ε. «Θεατρική βραδυά: Δύο Μολιέρου εις το Βασιλικόν θέατρον», *Εφημ. Η Καθημερινή*, 18 Φεβρουαρίου 1938· Κ. Ο. «Βασιλικόν θέατρον: Η βραδυά του Μολιέρου», *Εφημ. Έθνος*, 18 Φεβρουαρίου 1938. Ευχαριστίες οφείλονται στη θεατρολόγο Βαρβάρα Γεωργοπούλου για τη βοήθεια στη συγκέντρωση των κριτικών από τον ημερήσιο τύπο.

<sup>34</sup> Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον. Οι πανουργίες του Σκαπέν, Οι ψευτοσπουδαίες, του Μολιέρου», *Εφημ. Ελεύθερον Βήμα*, 18 Φεβρουαρίου 1938.

<sup>35</sup> Ο.π.

### Οι γλωσσικές αρετές της μετάφρασης

Για να κατανοήσουμε σήμερα την αναγκαιότητα του εγχειρήματος της μετάφρασης αυτού του έργου στα 1937 από τον Φώτη Κόντογλου, είναι απαραίτητο να μεταφερθούμε για λίγο νοερά 267 χρόνια νωρίτερα, όταν η κωμωδία ανεβαίνει από τον θίασο του Μολιέρου στο Παρίσι, τον Μάιο του 1671. Λαός και ευγενείς συνωστιζονται στο Palais-Royal για να δουν τον ίδιο τον Μολιέρο στον ρόλο του Σκαπέν.<sup>36</sup>

Αν και ανήκει στην τελευταία δημιουργική περίοδο της ζωής του (ο Μολιέρος πεθαίνει το 1673), το έργο αυτό είναι μια επιστροφή του δημιουργού του στην *commedia dell'arte*, από την οποία είχε δεχτεί τις πρώτες καθοριστικές επιρροές. Το ρεπερτόριό του, στα χρόνια που μεσολαμβάνει κωμωδίες περισσότερο ραφινάτες, γι' αυτό εντυπωσιάζει αυτή η επιστροφή του προς ένα μοντέλο κωμωδίας με πολλά δάνεια<sup>37</sup> από τον *Φορμώνα* του Λατίνου συγγραφέα Τερέντιου,<sup>38</sup> το θέατρο του Tabarin (σκηνή του τσουβαλιού),<sup>39</sup> από τον *Cyrano de Bergerac* (σκηνή της γαλέρας)<sup>40</sup> και τον Rotrou (εισαγωγική σκηνή).<sup>41</sup>

Παρά τα δάνεια αυτά όμως ο Μολιέρος κατορθώνει να δημιουργήσει πρωτότυπο έργο γιατί τα αξιοποιεί με μαεστρία, και τελικά, αν και *Οι κατεργαριές του Σκαπέν* έχουν υπόθεση συμβατική και μη αληθοφανή, το έργο παραμένει αστείρευτο πρόσχημα για αστείες σκηνές, άξιες του καλύτερου είδους της κωμωδίας χαρακτήρων. Όσο ζούσε ο Μολιέρος, το έργο δεν είχε επιτυχία, γιατί το κοινό του ήταν συνηθισμένο σε πιο λεπτές κωμωδίες. Μετά τον θάνατό του όμως το έργο γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία με 197 παραστάσεις κατά το χρονικό διάστημα 1673 έως το 1715, ενώ, μόνο στην *Comédie-Française* μέχρι το 1989 παίχτηκε 1340 φορές και μεταφράστηκε σε όλες τις γλώσσες της Ευρώπης.<sup>42</sup>

Στην Ελλάδα έχουμε τις πρώτες μεταφράσεις αυτού του έργου κοντά στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η πρώτη βγαίνει στην Κωνσταντινούπολη το 1847 ανώνυμα,<sup>43</sup> η δεύτερη στην Κεφαλονιά το 1853, υπογεγραμμένη από τον Όθωνα Πυλαρινό<sup>44</sup> και μια τρίτη το 1876,<sup>45</sup> στην Ερμούπολη της Σύρου. Μέχρι τη χρονιά 1937 που ο Φώτης Κόντογλου υπογράφει την δική του μετάφραση για το μολιερίκο αυτό έργο, μεσολαμβάνουν άλλες, που χρησιμοποιούνται από τους ελληνικούς θιάσους οι οποίοι το ανεβάζουν.<sup>46</sup> Δεν θα μνημονευθούν σε αυτήν την ανακοίνωση, καθώς η έρευνά μας βρίσκεται σε εξέλιξη εν όψει

<sup>36</sup> Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Préface de Yves Bomati, Bordeaux 1992, Classiques Larousse, σελ. 18.

<sup>37</sup> Molière, *Les fourberies de Scapin*, Préface de Jaques Monférier, Nouveaux Classiques Larousse, 1964, σελ. 12.

<sup>38</sup> *Phormio*, κωμωδία του Λατίνου κωμικού ποιητή Τερέντιου (161 π.Χ.), που με τη σειρά του την εμπνεύστηκε από τον Απολλόδωρο τον Καρυστινό, ποιητή της νέας κωμωδίας.

<sup>39</sup> Ο Γάλλος ηθοποιός Antoine Girard (1584-1633), επονομαζόμενος Tabarin, έπαιζε σε υπαίθρια σκηνή στο Παρίσι, κοντά στη γέφυρα του Pont-Neuf και στην πλατεία Dauphine. Χρησιμοποιούσε διάφορα σκηνικά παιχνίδια για να προκαλεί τα γέλια των θεατών. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό κόλπο ήταν ότι έχανε κάποιον ηθοποιό μέσα σ' ένα τσουβάλι.

<sup>40</sup> *Cyrano de Bergerac*, *Le Pédant joué* (1654). Το έργο αυτό περιέχει (Πράξη 2, σκηνή 4) την περιφημη φράση «Qu'allait-il faire dans cette galère?», που χρησιμοποιεί ο Μολιέρος στην Πράξη 3, σκηνή 3.

<sup>41</sup> Jean de Rotrou (1609-1650), *La Soeur* (1645). Από την εισαγωγική πράξη αυτού του έργου φαίνεται να εμπνεύστηκε ο

Μολιέρος τον διάλογο μεταξύ του Σάλβεστρου και του Οκτάβιου στην Πράξη 1, σκηνή 1.

<sup>42</sup> Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Préface de Yves Bomati, Bordeaux, 1992, Classiques Larousse, σελ. 14.

<sup>43</sup> *Θέατρον ή Συλλογή Διαφόρων Θεατρικών ποιημάτων*, Αι πανουργία του Σκαπίνου, *Κωμωδία του Μολιέρου μεταφρασθείσα εκ του Γαλλικού με τινάς παραλλαγάς αρμοδίους επί του κειμένου*, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ι. Λαζαρίδου, 1847.

<sup>44</sup> Αι πανουργία του Σκαπίνου, *Κωμωδία εις πράξεις τρεις του Μολιέρου, μεταφρασθείσα εκ του Γαλλικού εις την καθομιλουμένην γλώσσαν* υπό Όθωνος Σ. Πυλαρινού. Εν Κεφαλληνία, Εκ της τυπογραφίας Η Σάλπιγξ, 1853.

<sup>45</sup> *Ελικών ή Συλλογή Κωμωδιών χάριν των εραστών του Ελληνικού Θεάτρου*, Εκδίδεται υπό Ι. Κ. Χούμη Βιβλιοπώλου εν Ερμούπολει, εκ της Τυπογραφικής Εταιρείας «Η Πρόδος», 1876.

<sup>46</sup> Βλ. μεταπτυχιακή εργασία του Δημοσθένη Τρέμου, *Παραστασιογραφία και Κριτική Αποδοχή των Έργων του Μολιέρου στην Ελληνική Θεατρική Σκηνή*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, Φεβρουάριος 1996, σσ. 163-172.

προσεχούς έκδοσης της μετάφρασης Κόντογλου. Οι τρεις πρώτες όμως σχολιάζονται εν συντομία γιατί προσφέρονται για ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις από κάθε άποψη, καθώς εγγράφονται στο κλίμα εκείνης της χρονικής περιόδου που χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση μιας αποδεκτής θεατρικής γλώσσας και παίρνουν θέση στη μεγάλη υπόθεση του γλωσσικού ζητήματος.

Οι μεταφράσεις του 1847 και του 1876 παρουσιάζουν προσαρμογές «επί το ελληνικότερον» με αλλαγές τόσο στα ονόματα των ηρώων, όσο και στον τόπο που εξελίσσεται η ιστορία του έργου, ενώ η γλώσσα είναι η καθομιλουμένη. Έτσι λοιπόν, ο Argante και ο Géronte, γονείς του Octave και του Léandre, μετατρέπονται σε Εμμανουήλ και Δημήτριος στην μετάφραση του 1847, και σε Αύγουστος και Γεροδήμος σε αυτήν του 1876, ενώ οι νεαροί ήρωες ονομάζονται Κλεάνθης και Λέανδρος και Κίμων και Λέανδρος αντιστοίχως. Τα γυναικεία ονόματα, αρχίζοντας από την Gerbinette, η οποία στο μοιερικό έργο θεωρείται Αιγυπτία και αναγνωρίζεται ως η απαχθείσα κόρη του Argante και ερωμένη του Léandre, έπειτα η Hyacinthe, κόρη του Géronte και ερωμένη του Octave, και τέλος η N rine, τροφός της Hyacinthe, γίνονται, η μεν πρώτη Ευφροσύνη και Τουρκίς, η δεύτερη Καλλιόπη και η τρίτη Ειρήνη στη μετάφραση του 1847, ενώ στη δεύτερη μετάφραση απαντώνται τα ονόματα Ζενή, Υακίνθη και Ειρήνη αντιστοίχως. Όσο για τους υπηρέτες Scapin, Sylvestre και Carle, ονομάζονται από τους Έλληνες μεταφραστές Σκαπίνος, Σωτήριος και Πέτρος, ή Σκαπίνος, Κάρολος και Σίμος. Ο τόπος της ιστορίας στο γαλλικό πρωτότυπο είναι η Νάπολη της Ιταλίας, ενώ οι εν λόγω μεταφράσεις δηλώνουν στις σκηηνικές οδηγίες ότι είναι «αι Αθήναι».

Η τρίτη μετάφραση του Κεφαλονίτη Όθωνα Πυλαρινού του 1853, είναι πολύ κοντά στο γαλλικό πρωτότυπο, όπως έχουν ήδη αναφέρει άλλοι ερευνητές,<sup>47</sup> πράγμα που δηλώνει και ο ίδιος ο μεταφραστής στην εισαγωγή που προτάσσει. Η γλώσσα είναι πολύ προσεγμένη, διανθίζεται με ιδιωματικά στοιχεία που χρησιμοποιούν στην ομιλία τους κυρίως οι απλοί ήρωες και, τόσο τα ονόματα των ηρώων όσο και των τόπων έχουν κρατηθεί με σεβασμό.

Όσο για την υπόθεση του έργου, αυτή έχει ως εξής: κατά την απουσία των γονιών τους από τη Νάπολη, ο μεν Οκτάβιος παντρεύεται μυστικά με την Υακίνθη, φτωχό κορίτσι με μυστηριώδες παρελθόν, ενώ ο Λέανδρος ερωτεύεται την Ζερμπινέτ, νεαρή Αιγυπτία. Οι δύο πατεράδες επιστρέφουν και μαθαίνουν τα κατορθώματα των βλαστών τους. Ο πατέρας του Οκτάβιου Αργκάντ, που προόριζε για το γιο του την κόρη του φίλου του Ζερόντ, θέλει να ακυρώσει το γάμο του με την Υακίνθη, ενώ ο Ζερόντ είναι έξαλλος με τα σχέδια του δικού του γιού Λέανδρου να παντρευτεί την Ζερμπινέτ. Η τελευταία έχει απαχθεί από τα παιδικά της χρόνια από Αιγυπτίους, που θα την παραδώσουν αφού λάβουν γενναίο ποσό. Από την δύσκολη θέση που βρίσκονται οι ερωτευμένοι, αναλαμβάνει να τους βγάλει ο Σκαπέν, υπηρέτης του Λέανδρου. Με τις κατεργαριές του και τα ψέματά του θα κατορθώσει να χειρισθεί τους πατεράδες προς όφελος της νεότητας, του έρωτα και της χαράς, καθώς αποδεικνύεται πως η Υακίνθη είναι η κόρη που αναζητούσε ο Ζερόντ και είχε υποσχεθεί να παντρεύει με τον γιο τού φίλου του Αργκάντ, και ότι η Ζερμπινέτ δεν είναι άλλη από την απαχθείσα από τους Αιγυπτίους κόρη του Αργκάντ. Έτσι ο Σκαπέν αποδεικνύει, εκτός των άλλων, ότι φέρει επάξια το όνομά του, που προέρχεται από το ιταλικό ρήμα *scappare*, και σημαίνει «αυτός που τη γλιτώνει». Χωρίς αυτόν τίποτα δεν θα πετύχαινε. Κρατά τον βασικό ρόλο του έργου.

<sup>47</sup> Άννα Ταμπάκη, *La présence de Molière en Gr ce (autour de traductions de ses pièces en grec moderne)*, mémoire de maîtrise, Univ. de Clermont-Ferrand, 1976, σελ. 81. Βλ. και Σπύρος Ευ-

αγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου στην Κεφαλονιά, 1600-1900*, Αθήνα 1970, σελ. 156.

Οι μεταφράσεις που αναφέραμε δίνουν ως τίτλο του έργου *Αι πανουργίες του Σκαπίνου*, ενώ, στα 1937, όταν θα κάνει ο Κόντογλου τη δική του μετάφραση, θα της δώσει τον τίτλο *Οι κατεργαριές του Σκαπέν*. Ήδη λοιπόν από τον τίτλο παίρνουμε μια γεύση δημοτικής, που μέχρι το τέλος θα κρατηθεί πιστά. Η χειρόγραφη -όπως μας παραδόθηκε- αυτή μετάφραση των 122 σελίδων, μετά από προσεκτική αντιπαραβολή με το μολιερικό πρωτότυπο,<sup>48</sup> μας φάνηκε, σε μια πρώτη εκτίμηση, αβίαστη και πολύ ζωντανή.

Το πρώτο στοιχείο που προσέχει ο αναγνώστης είναι ότι αποδίδει με αμεσότητα όλες τις καταστάσεις του έργου. Το δεύτερο χαρακτηριστικό της είναι ότι αυτό επιτυγχάνεται από τον μεταφραστή χωρίς να απομακρυνθεί από το κείμενο και δείχνει εξάλλου ότι είχε κατανοήσει στο ακέραιο το πνεύμα αυτής της κωμωδίας. Χωρίς προσθήκες ή παραλλαγές κατορθώνει ο Κόντογλου να προσδώσει έντονη θεατρικότητα στα πρόσωπα και να εντείνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε ήρωα. Και εδώ θα διαφωνήσουμε με την κάπως μίξερη άποψη που είχε διατυπώσει ο Άλκης Θρούλος για την μεταφραστική δεινότητα του Κόντογλου.<sup>49</sup>

Ένα άλλο σημείο που αξίζει να επισημανθεί είναι ότι ο μεταφραστής σέβεται τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, εκτός ελαχίστων σημείων όπου τις αντιπαρέρχεται γιατί είναι, πράγματι, άνευ σημασίας. Διατηρεί, επίσης, τα ονόματα των ηρώων πολύ κοντά στα αντίστοιχα γαλλικά.

Αλλά το μεγαλύτερο προτέρημα αυτής της μετάφρασης είναι η ευρηματικότητα, με την οποία λύνει ορισμένα δύσκολα μεταφραστικά σημεία, όπως για παράδειγμα στην Γ΄ Πράξη, στη β΄ σκηνή,<sup>50</sup> όπου ο Σκαπέν, επειδή θέλει να πάρει μια μικρή εκδίκηση από τον τσιγγούνι Ζερόντ που τον ταλαιπώρησε, οργανώνει τη σκηνή με το τσουβάλι και το άγριο ξυλοκόπημα από τους δύο δήθεν πληρωμένους δολοφόνους που θέλουν να σκοτώσουν τον Ζερόντ.

Στο μολιερικό έργο οι δύο δολοφόνοι έχουν διαφορετική εθνικότητα: ο ένας είναι Γασκώνας και ο άλλος Βάσκος. Εδώ ο Σκαπέν, αφού πείσει τον Ζερόντ να κρυφτεί από τους εχθρούς του μέσα στο τσουβάλι, παίζει τρεις διαφορετικούς ρόλους: εκτός από τον εαυτό του, μιμείται τα γλωσσικά ιδιώματα των υποτιθέμενων εχθρών του Ζερόντ, οι οποίοι τον ξυλοφορτώνουν αλύπητα. Στην πραγματικότητα, όμως, υπεύθυνος για τον ξυλοδαρμό είναι ο Σκαπέν. Στο γαλλικό κείμενο οι ρόλοι του Γασκώνας και του Βάσκου κατορθώνουν, από την διαφορετική εκφορά του λόγου, να είναι διακριτοί: ο Γασκώνας προφέρει *β* στη θέση του *μπ*, ενώ ο Βάσκος προφέρει *τ* αντί για *ντ*, *φ* αντί για *β*, κλπ. Πώς λύνει ο Κόντογλου αυτό το μεταφραστικό πρόβλημα στα ελληνικά, ώστε να σεβαστεί την ιδιαιτερότητα της σκηνής αυτής; Στη θέση του Γασκώνας βάζει έναν ασήκωτο νταή, λαϊκό τύπο, ενώ στη θέση του Βάσκου βάζει έναν ξένο που μιλά μόρτικα και λίγο ανατολίτικα. Το αποτέλεσμα είναι απολαυστικό και απόλυτα επιτυχημένο, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

<sup>48</sup> Η αντιπαραβολή της χειρόγραφης μετάφρασης με το γαλλικό κείμενο του Μολιέρου έγινε από την έκδοση Molière, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1962, σσ. 890-945.

<sup>49</sup> Άλκης Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών-Ιδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977-1981, τ. Β΄, σσ. 284-288: «...ενώ ο μεταφραστής των “Πανουργιών του Σκαπέν”, ο κ. Κόντογλου, μου φαίνεται ότι εργάστηκε με κέφι, αλλά κάπως γρήγορα, κι άφησε να του ξεφύγουν πολλές άτυ-

χες εκφράσεις-μερικές δυσκολότερες να μεταφραστούν τις απέδωσε πάρα πολύ έξυπνα, όπως “les commodités de la conversation” “τα αναπατηρία της συνδιαλέξεως” -αλλά συνολικά η δικαιολογημένη δημιουργική του θέληση να πλησιάσει την κωμωδία προς το ελληνικό κοινό, κατέληξε στο να παρουσιάσει ένα έργο αποσπασμένο από τις ρίζες του...».

<sup>50</sup> Από σελ. 92 έως και 95 στη χειρόγραφη μετάφραση του Κόντογλου.

Πρόξη Τρίτη, Σκηνή Β΄

Φ. [92] Σκαπέν

Κρυφθήτε! Νά, ένας μαχαιροβγάλτης σας γυρεύει. (Αλλάζοντας τη φωνή του [σα Γασκώνος].) «Το Θεό του! μωρέ δε θα μπορέσω να ξεκάνω αυτόν τον Ζερόντο; κανένας δε μου λέει, για τη ψυχή του πατέρα του, σε τι μέρος βρίσκεται!» (Στο Ζερόντο, με τη συνηθισμένη φωνή του.) Μην κουνιέσαι! [Ξαναμιλά σα Γασκώνος] «Την κόλαση, θα τον βρω κι αν σκίσει η γης και τον καταπιεί». (Στο Ζερόντο, με τη φυσική φωνή του.) Μην κουνιέσαι! (Αλλάζοντας τη φωνή του.) «Ε! Εσύ με το τσουβάλι». – Τι θέλετε, κύριε; «Σου δίνω ένα λουίζι, αν μου πεις πού είναι ο Ζερόντος.» – Θέλετε τον κ. Ζερόντο; «Ναι, Βαγγελίστρα μου, αυτόνα γυρεύω.» – Και τι τον θέλετε, Κύριε; «Τι τον θέλω;» – Ναι. «Τον θέλω, μάννα μου, για να τον αφήσω ξερόν απ' το ραβδί.» – Ω, Κύριε, σαν και δαύτον κύριοι όπως πρέπει, δεν τους φέρονται έτσι, με το ξύλο! «Ποιόνε! Αυτό το ξεκουτιάρη το Ζερόντο, αυτό το παλιοτόμαρο, αυτόν τον μάπα;» – Ο κύριος Ζερόντος δεν είνε μήτε ξεκουτιάρης, μήτε παλιοτόμαρο, μήτε μάπας, πρέπει να μιλάτε με περισσότερη ευγένεια. «Τι είπες! Εμένα μίλησες έτσι;» – Έχω χρέος να υπερασπισθώ έναν κύριο όπως πρέπει, που τον προσβάλλουν. «Μπας είσαι κ' εσύ κολλίγας αυτουνού του Γερόντου;» – Ναι, Κύριε, είμαι. «Α, το θεό σου, είσαι το λοιπόν φίλος του. Και δε μου το λες; (Κατεβάζει κάμποσες μπαστουνιές απάνω στο τσουβάλι.) Άρπα και τούτη, άρπα και κείνη· αφού είσαι φίλος του πλήρωσε για κείνον.» (Βάζει τις φωνές σα νά-τρωγε ξύλο.) – Ωχ, ωχ, ωχ, ωχ! Κύριε, ωχ, ωχ, κύριε. Πιό σιγά! Ωχ! Πιό σιγά. Ωχ! Ωχ! Ωχ! «Τράβα, πήγαινε του χαιρετίσματα από μέρος μου, κορδίδο.» – Ωχ, πού να πάρ' ο διάολος αυτόν το χασικλή! Ωχ!

[...]

φ. 94 Σκαπέν (σπρώχνοντας το κεφάλι του μέσα στό τσουβάλι.)

Φυλαχθήτε· νά ένας άλλος μου μοιάζει σαν ξένος. «Μα την παρακόλαση, να πιλαλώ σαν παλαβός και να μη μπορώ να πιτύχω όλη τη μέρα κείνον το διάβολο, το Ζιρόντο.» – Κρυφθήτε καλά. «Δε μου λες, μωρέ συνάδελφε, κύριε άνθρωπε, με το συμπάθειο, ξέρεις πού βρίσκεται αυτός ο Ζιρόντος, πούφαγα τον κόσμο να τον γυρεύω;» – Όχι, κύριε, δε ξέρω διόλου πού είνε ο Ζιρόντος. «Ρε βλάμη, μίλα τίμια· δεν τον χρειάζομαι για τίποτις σπουδαίο. Τον θέλω μονάχα για να του δώσω ένα μικρό ρεγάλο, καμμιά πενηνταριά μαγκουριές στη ραχοκοκκαλιά, και δυο τρεις //φ. 95 κουμπότρουπες στο γελέκο του.» – Σάς διαβεβαιώνω, κύριε, πως δε ξεύρω πού είνε. «Σα να μου φαίνεται πως σαλεύει κατιτίς μέσα σ' αυτό το τσουβάλι.» – Με συγχωρείτε, κύριε. «Μωρέ, κατιτίς είνε κει μέσα.» – Καθόλου, κύριε. «Εγώ, το λοιπόν, έχω μανία να δώσω μια μαχαιριά σ' αυτό το τσουβάλι.» – Α! κύριε, προσέξτε καλά. «Δείξε μου, ρε όρνιο, τι έχεις μέσα;» – Καθήστε ήσυχα, κύριε. «Τι έκανε λέει, να κάτω ήσυχα;» – Τι σάς ενδιαφέρει τι έχω μέσα στο τσουβάλι; «Εγώ θέλω να δω τι έχεις μέσα, σου λέω.» – Όχι, δεν θα το δείτε. «Μωρέ, μίλα καλά!» – Είνε παλιόρροχα δικά μου. «Δείξε μου τα, ρε, σου λέω.» – Δε σου δείχνω τίποτα. «Εμένα δε μου δείχνεις;» – Όχι. «Θα φας μαγκουριά που θα σε λυσσάξω.» – Πεντάρα δεν δίνω. «Α! κάνεις τό ζουρλό! Ε! (Κατεβάζει μπαστουνιές στο τσουβάλι, και φωνάζει σα να τις έτρωγε.) Ωχ! ωχ, ωχ, κύριε. Αχ, αχ, αχ. Γεια σου, το λοιπόν, σούκανα ένα ταλίμι (μάθημα), για να μάθεις να μιλάς άλλη βολά.» – Αχ, ο διάβολος να τον πάρει, τον παλιομόρτη! Αχ.

Είναι πολύ ενδιαφέρον να απομονώσουμε μερικές από τις εκφράσεις αυτές: π.χ. με το «την κόλαση» ο Κόντογλου αποδίδει την γαλλική βρισιά «Cadedis», που σημαίνει κατά λέξη «tête de Dieu» στην γασκωνική διάλεκτο. Όσο για την έκφραση «χασικλή» που χρησιμοποιεί ο Σκαπέν, απευθυνόμενος στον Γασκώνο, μάλλον δεν είναι υπερβολή του Κόντογλου, γιατί οι Γασκώνοι είχαν κακή φήμη. Στο διάλογο του Σκαπέν με τόν Βάσκο όπου ο Κόντογλου βάζει τόν Βάσκο νά μιλά μόρτικα και λίγο ανατολίτικα εί-

ναι ενδιαφέρουσες οι λέξεις «ρε βλάμη», «ρε όρνιο», «παλιομόρτη». Η λέξη «ταλίμι» που χρησιμοποιεί ο Βάσκος σημαίνει «καψόνι» και μαρτυρά λίγη από την ανατολίτικη καταγωγή του μεταφραστή.

Πολύ επιτυχημένη είναι η μετάφραση και στη σκηνή που ο Σκαπέν προσπαθεί να αποτρέψει τον Αργκάντ να εμπλακεί σε δικαστικές περιπέτειες και του εξηγεί όλα τα δικαστικά τερίπια προκειμένου να τον πείσει.

Κλείνοντας, τολμάμε να πούμε ότι, όταν τελειώνει κανείς απλά και μόνον την ανάγνωση της μετάφρασης του Φώτη Κόντογλου μένει με το άρωμα μιας θεατρικής γλώσσας πολύ επιτυχημένης που δεν στερήσει τίποτα από την απόλαυση του γαλλικού κειμένου αυτής της κωμωδίας του Μολιέρου.

\* \*

\*

Η περίπτωση της μολιερικής μετάφρασης από τον Κόντογλου αποδεικνύει την κατάφαση του μικρασιάτη ομολογητή σε ένα δυτικό καλλιτεχνικό προϊόν, παρά το γεγονός ότι στη συνείδησή του η Ανατολή, η «σοφή γραιία», πάντοτε υπερέχει. Ουσιαστικά, ο κοντογλικός Σκαπέν κλείνει την πρώτη περίοδο της συγγραφικής του δραστηριότητας, η οποία ορίζεται με την έναρξη του Πολέμου και την Κατοχή, και χαρακτηρίζεται από τη θετική ματιά στον κόσμο. Αργότερα ακολούθησε η περίοδος της εσωστρέφειας και της περισυλλογής που αντανακλάται στα κείμενα αλλά και στην εικαστική παραγωγή: τα πάντα εστιάζονται στην προβολή της ορθόδοξης πνευματικότητας.

Το αυτόγραφο κείμενο που μας πρόσφερε μεγάλη συγκίνηση όταν εντοπίστηκε μας δίνει πλέον τη δυνατότητα και για μιαν άλλη προσέγγιση του αίβαλιώτη δημιουργού. Ελπίζουμε να σας δώσαμε μια μικρή γεύση, παρόλο που ένα θεατρικό κείμενο αποκτά υπόσταση στη θεατρική παράστασή του.



## ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

### Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ (ΚΙ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ) ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ\*

Ο Μεσοπόλεμος αποτελεί τη χρονική περίοδο της πλήρους ανάπτυξης της σχετικά νέας τέχνης του κινηματογράφου, ευρωπαϊκού, αμερικανικού, αλλά και ελληνικού. Κατά τα πρώτα βήματα της έβδομης τέχνης στην Ευρώπη η τελευταία δέχεται άμεσες επιδράσεις από το θέατρο, του οποίου θεωρείται προέκταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι γερμανικές εξπρεσιονιστικές ταινίες των δεκαετιών '20 και '30, οι οποίες επηρεάζονται, όπως είναι γνωστό, από τα προγενέστερα σκηνοθετικά εγχειρήματα του Max Reinhardt στο θέατρο.<sup>1</sup> Θεατρικά έργα που παριστάνονται με μεγάλη επιτυχία στις ευρωπαϊκές, αλλά και στην ελληνική σκηνή, από το τέλος, ή τα μέσα κιόλας, του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μετατρέπονται σε κινηματογραφικά σενάρια και προβάλλονται στη μεγάλη οθόνη. Έτσι, λοιπόν, ανασύρονται από τη λήθη και παριστάνονται και πάλι στην αθηναϊκή σκηνή, λόγω των πρόσφατων κινηματογραφικών τους επιτυχιών.<sup>2</sup>

Επιπλέον, ο ελληνικός κινηματογράφος στο ξεκίνημά του δανείζεται τα σενάρια του από πασίγνωστα θεατρικά έργα (π.χ. *Γκόλφω* του Σπ. Περεσιάδη, *Τζιζώτικο ραβδί* του Τ. Δεπάστα, *Η τύχη της Μαρούλας* του Δ. Κορομηλά, *Στέλλα Βιολάντη* του Γρ. Ξερόπουλου, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δ.

\* Το δοκίμιο αυτό βασίστηκε κυρίως στα δημοσιεύματα, τις κριτικές και τις στήλες δημοσίων θεαμάτων της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα*, από το 1918-1940, καθώς και στη Διδακτορική Διατριβή της συγγραφέως του δοκιμίου, με τίτλο *Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας του Μεσοπολέμου*, Τομέας Θεατρολογίας, Ρέθυμνο 2002.

Ευχαριστώ θερμά τον κ. Θόδωρο Χατζηπανταζή για τη γενική του επίβλεψη στη συγγραφή της συγκεκριμένης εργασίας, καθώς και τους Αντώνη Γλυτζουρή και Στέλιο Κυμωνή για τη βοήθεια που μου προσέφεραν.

<sup>1</sup> Βλ. Λότε Άισνερ, *Η δαιμονική οθόνη*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1987, σσ. 43-58.

<sup>2</sup> Παραδείγματα αυτών των περιπτώσεων είναι: η *Ιουδήθ* του Hebel (1916, θίασος Κυβέλης), η *Ανδρείνη* του Sardou (1917, θίασος Κομπότη-Δημοπούλου), ο *Σεβέρος Τορέλλη* του Coppée (1916, θίασος Οικονόμου - Βονασέρα), η *Χορεύτρια της μαύρης ταβέρνας* (1916, θίασος Νίκα - Ροζάν), ο *Βασιλιάς Αηρ* του Shakespeare, το *Ένστικτον* του Henry Kistemackers (1917, θίασος Κομπότη - Δημοπούλου), ο *Ροκαμβόλ*, η *Κυρία με τας κα-*

*μελίας* του Dumas fils, κ.ά. (βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα - Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002, σ. 114). Το 3πρακτο αντιπολεμικό δράμα του γερμανικού κινήματος του νεοαντικειμενισμού (Neue Sachlichkeit) *Καρλ και Άννα (Karl und Anna)* του Leonhard Frank, πολύ πιο πρόσφατο έργο σε σχέση με τα παραπάνω, το οποίο παριστάνεται και στην αθηναϊκή σκηνή (1929, «Ελευθέρα Σκηνή» Κοτοπούλη - Σπ. Μελά - Μ. Μυράτ), γίνεται ευρωπαϊκή κινηματογραφική επιτυχία με τον τίτλο *Le chant du prisonnier*. Το ίδιο γίνεται και με το πρόσφατο δράμα *Το τέλος του ταξιδιού (Journey's end)* του Robert Sherriff, που παριστάνεται και στην αθηναϊκή σκηνή (1929, «Ελευθέρα Σκηνή» Κοτοπούλη - Σπ. Μελά - Μ. Μυράτ) και το οποίο γίνεται παράλληλα αγγλική κινηματογραφική επιτυχία, προβαλλόμενη στο λονδρέζικο θέατρο Τίβολι, με πρωταγωνιστή τον Κόλιν Κλάιβ, ο οποίος πρωταγωνιστούσε και στο θεατρικό έργο στη λονδρέζικη σκηνή (βλ. «Το τέλος του ταξιδιού ταξιδεύει», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.4.1930).

Κορομηλά, *Η δεσποινίς δικηγόρος* του Θ. Συναδινού).<sup>3</sup> Δανείζεται, επίσης, τους σεναριογράφους του (π.χ. Γρ. Ξενοπούλος, Π. Νιρβάνας, Δημ. Μπόγρης, Ορφέας Καραβίας, Ηλ. Βουτιερίδης, Τ. Μωραϊτίτης),<sup>4</sup> τους ηθοποιούς του<sup>5</sup> και κάποιες φορές και τους σκηνοθέτες του (π.χ. Πέλος Κατσέλης).<sup>6</sup>

Σταδιακά, όμως, η παραπάνω κατάσταση ανατρέπεται και καθώς η νέα τέχνη του κινηματογράφου εξελίσσεται κι αυτονομείται, γεννιέται το αντίστροφο φαινόμενο: το θέατρο δανείζεται όλο και περισσότερο τα όπλα του κινηματογράφου. Στον χώρο του ευρωπαϊκού θεάτρου π.χ. ο σκηνοθέτης Erwin Piscator χρησιμοποιεί επί σκηνής κινηματογραφική οθόνη, σε παράσταση του δράματος *Hoppla wir leben* του εξπρεσιονιστή συγγραφέα Ernst Toller.<sup>7</sup> Πλήθος Ευρωπαίων συγγραφέων, δράματα των οποίων παρουσιάζονται στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή, δουλεύουν παράλληλα είτε ως σεναριογράφοι, είτε ως κινηματογραφικοί σκηνοθέτες, είτε ως κριτικοί κινηματογράφου.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Η *Γκόλφω* γυρίζεται από τον Σμυρναίο επιχειρηματία Μπαχατόρη το 1915 και είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ελληνική ταινία. Η *τύχη της Μαρούλας* αποτελεί μικρού μήκους ταινία των Ζόζεφ Χεπ και Δήμου Βρατσάνου το 1919, ενώ είναι η πρώτη γνωστή διαφημιστική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς προπαγανδίζει τα λαχεία του στόλου, με την Μαρούλα να κάνει την τύχη της μ' ένα από αυτά και όχι με την περιβόητη πέτρα. Το 1915 ο ηθοποιός Τηλέμαχος Λεπενιώτης σκηνοθετεί τον εαυτό του στην ταινία *Ο Λιονταρής και τα χασαπάκια*, βασισμένο σε επεισόδιο από το *Τζιωτικό ραβαΐσι*. Το 1932 κάνει την εμφάνισή του *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Τσακίρη και παραγωγή της Ολύμπια Φιλμ. Αποτελεί την πρώτη ελληνική ομιλούσα ταινία (βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τόμ. Α', Αιγόκερως, 1988 (5), σσ. 28-29, 33, 79).

<sup>4</sup> Ο ακαδημαϊκός Παύλος Νιρβάνας είναι ο σεναριογράφος της ταινίας *Αστέρω* -ποιμενικό δραματικό ειδύλλιο στα χνάρια της *Γκόλφως* του 1915, με αίσιο, όμως, τέλος - που βασίζεται στην ξενοφερτη *Ραμόνα*, την οποία και διασκευάζει για τον κινηματογράφο. Η ταινία γυρίζεται το 1929 από τη Dag Film σε σκηνοθεσία Δημήτρη Γαζιάδη και οπερατέρ τον Μιχάλη Γαζιάδη. Πάλι ο Νιρβάνας διασκευάζει το 1930 για τον κινηματογράφο το θεατρικό έργο του Leonhard Frank *Καρλ και Άννα*, το οποίο γυρίζει σε ταινία ο Δημήτρης Γαζιάδης, με τον τίτλο *Μπόρα*. Το 1931 ο Γρ. Ξενοπούλος μετατρέπει σε σενάριο το θεατρικό του *Στέλλα Βιολάντη*, που γυρίζεται από την Ελλάδα Φιλμ, σε σκηνοθεσία Ιωάννη Λούμου και με πρωταγωνίστρια την Ελένη Παπαδάκη (βλ. Γιάννης Σολδάτος, *ό.π.*, σσ. 62, 64, 79). Ο Δημήτρης Μπόγρης γράφει το σενάριο της ειδυλλιακής ηθογραφικής ταινίας *Φίλησέ με Μαρίτσα* που γυρίζεται το 1930 απ' τη Dag Film, σε σκηνοθεσία Δημ. Γαζιάδη. Ο δραματογράφος Ορφέας Καραβίας επιστρατεύεται το 1930 για το σενάριο της ταινίας *Η γροθιά του σακάτη*, που γυρίζεται στο στούντιο της Γιουνιβέρσαλ, πληροφορία που αντλείται από κριτική της Ίριδας Σκαραβαίου στο περ. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 27.4.1930 (βλ. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος - Ντοκουμέντα 1 Μεσοπόλεμος*, σύνταξη - επιμέλεια Γιάννης Σολδάτος, Αιγόκερως, 1994, σσ. 13, 39).

<sup>5</sup> Π.χ. μεγάλοι πρωταγωνιστές, όπως η Κοτοπούλη, η Κυβέλη, ο Βασ. Λογοθετίδης, ο Γ. Παπάς, ο Μήτσος Μυράτ, συμμετέχουν το 1933 στην ελληνοτουρκική ταινία *Κακός δρόμος*, με σενάριο

βασισμένο στο ομώνυμο διήγημα του Γρ. Ξενοπούλου. Η σκηνοθεσία ανήκει στον Ιπεκτζή (βλ. Γιάννης Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 79). Δημοσίευμα του «Δον. Χ» από το περ. *Παράν* στις 6.6.1931 μιλά για την ευρεία συμμετοχή των ηθοποιών της πρόζας, της οπερέτας, αλλά και του Μελοδράματος, στη νέα τέχνη του ελληνικού κινηματογράφου (βλ. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος - Ντοκουμέντα 1 Μεσοπόλεμος*, *ό.π.*, σ. 83).

<sup>6</sup> Όπως πληροφορούμαστε από το περ. *Κινηματογραφικός Αστήρ* στις 23.4.1933, η ταινία *Δεσποινίς δικηγόρος* του Θεόδωρου Συναδινού -διασκευή από την ομώνυμη θεατρική κομεντί του, η οποία πρωτοπαριστάνεται στην αθηναϊκή σκηνή το 1929 από την Κυβέλη- αποτελεί παραγωγή της Ολύμπια Φιλμ και σκηνοθετείται από τον Πέλο Κατσέλη (βλ. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος - Ντοκουμέντα 1 Μεσοπόλεμος*, *ό.π.*, σσ. 115-116).

<sup>7</sup> Βλ. Λότε Άισερ, *ό.π.*, σσ. 212, 342.

<sup>8</sup> Π.χ.: ο σεναριογράφος κινηματογράφου Jean de Letraz. Στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή παίζονται για πρώτη φορά: η 3πρακτη φάρσα του *Ο λελές* (*Le bichon*), 1935, Κοτοπούλη και η κωμωδία *Αν έχεις τύχη, διάβαινε*, 1932, «Λαϊκό Θέατρο» Βασίλη Ρώτα, σε σκηνοθεσία Β. Ρώτα. Ο Arnaldo Fraccaroli, ο οποίος μαζί με τον L. Barzini γράφει τα σενάρια για τις ταινίες *Per aver visto* το 1919 και *La fabbrica dell' imprevido* το 1920. Στην αθηναϊκή σκηνή παίζεται ήδη από το 1917 κι απ' την Κυβέλη η κωμωδία του *Μη μ' αγαπάς τόσο* (*Non amarmi così*). Ο Alberto Casella, σκηνοθέτης των ταινιών *Il romanzo di un giovane povero* το 1943, *Mater dolorosa* και *La fomarina* το 1943-44. Στην αθηναϊκή σκηνή η Κυβέλη παίζει ήδη από το 1913 την 3πρακτη κωμωδία του *Αντίο νεότης*, ενώ η κομεντί του *Ο θάνατος σε άδεια* (*La morte in vacanza*), η οποία πρωτοπαριστάνεται στην Ελλάδα το 1933 από την Κοτοπούλη, γίνεται και κινηματογραφική ταινία το 1934, με σκηνοθέτη τον M. Leisen και πρωταγωνιστές τους F. March και E. Venable. Ο Pierre Wolff, σεναριογράφος, αλλά και κριτικός κινηματογράφου, ως το 1939, στο *Paris-Soir*. Στην αθηναϊκή σκηνή ήδη από το 1918 η Κοτοπούλη παίζει το δράμα του *Το κρίνο* (*Le lys*), που ο συγγραφέας έγραψε μαζί με τον Gaston Leroux, από το 1915 η Κυβέλη παίζει ήδη την 4πρακτη κωμωδία του *Μαριονέτες* (*Les marionettes*), το 1920 η Κοτοπούλη πρωτοπαρουσιάζει το 2πρακτο κοινωνικό του δράμα *Ο πέπλος που σχίζεται* (*La voile déchirée*), το 1925 η Κυβέλη πρωτοπαρουσιάζει το δράμα του *Μετά τον έρωτα* (*Après l' amour*), που ο συγγραφέας έγραψε

Ευρωπαϊκά κινηματογραφικά σενάρια αρχίζουν να γνωρίζουν πρώτα τη λαϊκή αναγνώριση επί της οθόνης κι αμέσως μετά μετατρέπονται σε θεατρικά έργα. Αυτό γίνεται π.χ. στην περίπτωση της ταινίας *Μονμάρτη*, «ταινίας περιπετειώδους, αισθηματικής και ηθογραφικής»,<sup>9</sup> που δραματοποιείται απ' τον Pierre Frondaie, παριστανόμενη στην παρισινή σκηνή, αλλά και στην ελληνική το 1916 απ' την Κυβέλη, σε μετάφραση Κώστα Λαδόπουλου.<sup>10</sup> Γίνεται, επίσης, στην περίπτωση του θεαματικού *Τυφώνα* του Γερμανού Λέγγελ, με υπόθεση και ήρωες ιαπωνικής προέλευσης, που παριστάνεται το 1924 απ' τον θίασο Εδμ. Φυρστ - Χρ. Νέζερ - Χριστίνας Παλαιολόγου, σε μετάφραση Μερόπης Νέζερ. Με λίγα λόγια, το θέατρο –άσπονδος αρχικά εχθρός της καινούριας τέχνης του κινηματογράφου– αρχίζει σταδιακά να συμφιλιώνεται με τη μεγάλη οθόνη.<sup>11</sup>

Στον χώρο του ελληνικού θεάτρου οι πρώτες επιδράσεις από την τέχνη του κινηματογράφου αρχίζουν να εκδηλώνονται μέσα από τις δραματικές διασκευές ευρωπαϊκών κινηματογραφικών σεναρίων από εγχώριους συγγραφείς. Το φαινόμενο αυτό εμφανίζεται κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και αφορά σε κινηματογραφικά σενάρια που ανήκουν αποκλειστικά στο εμπορικό κύκλωμα και όχι στο καλλιτεχνικό και «διανοουμενίστικο», ταινίες του οποίου δεν είναι καν γνωστό αν εισάγονταν στη χώρα.

Ο εισηγητής και κύριος εκπρόσωπος της συγκεκριμένης τάσης είναι ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης, ο οποίος το 1918 δραματοποιεί σενάριο ευρωπαϊκής ταινίας ευρείας λαϊκής κατανάλωσης, με τίτλο *Η κόρη των κυμάτων*.<sup>12</sup> Το 4πρακτο αυτό νεορομαντικό δράμα με ερωτική υπόθεση παριστάνεται απ' τον θίασο Κυβέλης, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Λιδωρίκη. Προφανώς, λόγω της μεταφοράς του δράματος από κινηματογραφική επιτυχία της εποχής, αναγγέλλεται στον ημερήσιο Τύπο ως «λαϊκό έργο με δημοτικότητα υπόθεση».<sup>13</sup> Τρία έτη αργότερα, το 1921, ο ίδιος με το ψευδώνυμο Ρόζα Ροζ –υποτιθέμενη

μαζί με τον Henry Duvernois, ενώ το 1926 η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου πρωτοπαριστάνει το έργο του *Ο μικρός Τζακ*. Ο Leonhardt Frank γράφει τα σενάρια για τις ταινίες *Der Mörder Dimitri Karamasoff* το 1931, *Niemandsländ* και *Der Sieger* το 1932. Έχουμε ήδη μιλήσει για την παράσταση δράματός του στη μεσοπολεμική σκηνή. Ο Edward Knoblock γράφει τα σενάρια για τις αμερικανικές ταινίες *The three musketeers* το 1921, *Rosita* το 1923, καθώς και για τις αγγλικές *Chu-Chin-Chow* το 1934 και *Moonlight sonata* το 1937. Στην αθηναϊκή σκηνή το 1927 κάνει πρεμιέρα απ' την Κοτοπούλη η 3πρακτη σατιρική κωμωδία του *Ο φαίνο* (*The faun*). Από τον σκηνοθέτη κινηματογράφου Alfredo Testoni παρουσιάζεται ήδη από το 1912 και από την Κυβέλη η εμπορική του κωμωδία *Η επιτυχία*. Ο Curt Goetz είναι σκηνοθέτης κινηματογράφου στη Γερμανία, στη Gottinga, κατά το 1950-51, ενώ παράλληλα παρουσιάζεται ως ηθοποιός και σεναριογράφος του κινηματογράφου. Στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή πρωτοπαριστάνονται τα έργα του: η 3πρακτη κωμωδία *Ο πεζός ποιητής*, το 1923, απ' την Κοτοπούλη, το 1925 η κωμωδία του *Η πεθαμένη θεία και άλλα γεγονότα* (*Die tote Tante und andere Begebenheiten*), απ' τον θίασο «Ελληνικής Κωμωδίας» του Βασίλη Αργυρόπουλου, η φάρσα –παρωδία του Pirandello– *Τσαρλατανιές*, το 1928, απ' τον θίασο «Ελληνικής Κωμωδίας» του Β. Αργυρόπουλου, η κωμωδία του σε 4 σκετες *Θηριοτροφείο* (*Ménagerie*), το 1928, απ' τον ίδιο θίασο, η κωμωδία του *Μάσκες* σε 4 γελιογραφίες, το 1929, απ' τον παραπάνω θίασο, η

3πρακτη ρομαντική του κωμωδία *Ο ψεύτης και η καλόγρια* (*Der Lügner und die Nonne*), το 1930, απ' τον ίδιο θίασο και τέλος η κωμωδία *Καθηγητής Ιώβ Πραιτώριους, ειδικός της χειρουργικής και της γυναικολογίας* (*Dr. med. Hiob Prätorius, Facharzt für Chirurgie und Frauenleiden*), το 1937, πάλι απ' τον θίασο του Αργυρόπουλου.

<sup>9</sup>Βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά χρονικά – Ο άνθρωπος με την Ισπανό», *Ελευθερον Βήμα*, 18.6.1926.

<sup>10</sup>Pierre Frondaie, *Monmartre, L' Illustration Théâtrale*, 1910, no. 165.

<sup>11</sup>Το γεγονός αυτό επισημαίνει Έλληνας κριτικός του κινηματογράφου στο περ. *Εβδομάς*, τα Χριστούγεννα του 1930 (βλ. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος – Ντοκουμέντα 1 Μεσοπόλεμος*, ό.π., σσ. 72-73). Βέβαια, συνεχίζουν να υπάρχουν και πολέμοι του κινηματογράφου, οι οποίοι υποστηρίζουν, ότι το νέο είδος τέχνης είναι εντελώς ασυγχρόνιστο –«το αντίστοιχο των περιπετειωδών μυθιστορημάτων του περασμένου αιώνας, τα οποία σήμερα δεν διαβάζονται πια στα σοβαρά»– κι ότι η καλλιτεχνική ταπεινότητα του είδους διαφαίνεται, επίσης, μέσα από το γεγονός, ότι εφευρέθηκε και θριαμβεύει στην Αμερική (βλ. π.χ. τις απόψεις του Τέλλου Άγρα στο περ. *Παράν*, Δεκ. 1931 – Ιαν. & Φεβρ. 1932, αναδημοσίευση στο *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, ό.π., σ. 142).

<sup>12</sup>Χειρόγραφο του δράματος υπάρχει στο Θεατρικό Μουσείο.

<sup>13</sup>Βλ. *Εστία*, 1.9.1918.

Ελληνοαυστραλέζα μεταφράστρια– διασκευάζει για την ελληνική σκηνή το σενάριο του Αυστραλού Ζακ Στυξ, με τον τίτλο *Οπιομάν*. Το 4πρακτο αυτό δράμα, το οποίο ασχολείται με τη ζωή μιας παρέας οπιομανών, παριστάνεται απ' την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου του Λιδωρίκη. Πληροφορούμαστε, ότι ο σκηνοθέτης και διασκευαστής παίρνει το χειρόγραφο του Αυστραλού σεναριογράφου από τον ίδιο, όταν τον γνωρίζει στην Αίγυπτο,<sup>14</sup> γνωστό κινηματογραφικό σταυροδρόμι της εποχής, όπου γυριζόνταν ελληνικές ταινίες στα τεχνικά ανεπτυγμένα αραβικά στούντιο.

Το 1933 ο Θεόδ. Συναδινός μετατρέπει σε τρίπρακτο θεατρικό έργο σε οκτώ εικόνες ένα σενάριο, το οποίο προόριζε για τον διεθνή κινηματογραφικό διαγωνισμό της Κοινωνίας των Εθνών. Καθώς, όμως, ο διαγωνισμός τελικά δεν πραγματοποιείται, ο συγγραφέας το μετατρέπει σε δράμα, το οποίο παριστάνει ο θίασος της Κοτοπούλη.<sup>15</sup> Το δράμα αυτό με τίτλο *Ο νικητής* έχει έκδηλα τα σημάδια της προσδοκώμενης αρχικά κοσμοπολίτικης σταδιοδρομίας του: συγκαταλέγεται στα ελάχιστα ελληνικά αντιπολεμικά δράματα του Μεσοπολέμου και αναφέρεται στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, παρουσιάζοντας ως ήρωες Γάλλους και Γερμανούς αντιμαχόμενους.<sup>16</sup>

Εκτός, όμως, από τις παραπάνω εξωτερικές, θα λέγαμε, επιδράσεις του ευρωπαϊκού κινηματογράφου πάνω στο ελληνικό θέατρο, δηλαδή, εκτός από την απευθείας δραματοποίηση ευρωπαϊκών κινηματογραφικών σεναρίων, μία βαθύτερη αλλαγή αρχίζει να σημειώνεται στην ίδια τη δομή της εγχώριας δραματοουργίας: η υιοθέτηση της κινηματογραφικής τεχνικής του μοντάζ, η κατάτμηση του θεατρικού έργου σε πολλά διαδοχικά ταμπλώ και η συνεπόμενη απόρριψη του παραδοσιακού χωρισμού σε 3 ή 5 πράξεις. Έτσι, λοιπόν, οι Έλληνες συγγραφείς κάνουν ένα βήμα παραπέρα, περνώντας από τη διασκευή σεναρίων στην πρωτότυπη δραματική παραγωγή, η οποία υιοθετεί την κινηματογραφική τεχνική.

Την αρχή κάνει ο Γρ. Ξενόπουλος το 1924 με το «αθηναϊκό κινηματοδράμα» του, όπως το αποκαλεί ο ίδιος, *Η τριμόρφη γυναίκα* σε 3 μέρη και 12 ταμπλώ, που προέρχεται από το ομώνυμο κοινωνικό-αισθηματικό ρομάντσο του και που ερμηνεύεται απ' την Κυβέλη σε σκηνοθεσία Αλβέρτου Ρουλάν. Ο δραματογράφος δηλώνει γι' αυτήν του την καινοτομία, ότι «η διασκευή του ρομάντσου, για να χωρέση ολάκερο, έγινε κινηματογραφικώς, δηλαδή σε πολλές μικρές-μικρές πράξεις κι ότι το κινηματοδράμα αυτό θα παιχθή στο θέατρο, όπως παίζονται τώρα στην Ευρώπη τα πολύπρακτα έργα, μ' ένα καινούργιο σύστημα σκηνοθεσίας, που επιτρέπει να γίνονται γρήγορα οι αλλαγές».<sup>17</sup> Ο Ξενόπουλος παρακολουθεί τις εξελίξεις της κινηματογραφικής τέχνης ήδη από την προπολεμική περίοδο, π.χ., από το 1914, όταν δημοσιεύει άρθρο στην εφημερίδα *Ελλάς* για τον κινηματογράφο και τα λεγόμενα «κινηματοδράματα» (σενάρια που εμπνέονται από τη λογοτεχνία και το θέατρο και τα οποία αποτελούν δημοφιλή θεάματα των Αθηναίων κατά την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα).<sup>18</sup> Τα λαϊκά αυτά κινηματοδράματα επηρεάζουν, λοιπόν, έμπρακτα και τον συγκεκριμένο συγγραφέα μία δεκαετία αργότερα. Το μόνο αξιοπερίεργο στο ζήτημα του «κινηματοδράματος» του Ξενόπουλου είναι, ότι συναντά τη σφοδρή επίθεση του Μιλτιάδη Λιδωρίκη, ενός καλλιτέχνη, ο οποίος, ό-

<sup>14</sup> Βλ. *Καθημερινή*, 7.7.1921.

<sup>15</sup> Όπως μαθαίνουμε από το περ. *Κινηματογραφικός Αστήρ* στις 9.11.1930 και 16.11.1930, στον ίδιο διεθνή κινηματογραφικό διαγωνισμό συμμετέχουν και δύο άλλοι Έλληνες δραματογράφοι: ο Τίμος Μωραϊτίνης, με τη διασκευή της ομώνυμης θεατρικής κωμωδίας του *Ο άρχοντας του κόσμου*, «προπαγανδιστική της ειρήνης» (πρωτοπαίζεται το 1928 απ' τον θίασο της «Ελληνικής Κωμωδίας» του Βασίλη Αργυρόπουλου), κι ο Ηλίας Βουτιερίδης, με τις *Αμφικτυονίες* (ερωτικό ειδύλλιο στο πλαίσιο της

Δελφικής Ιδέας και των αμφικτυονιών). Βλ. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος – Ντοκουμέντα Ι Μεσοπόλεμος*, ό.π., σ. 50.

<sup>16</sup> Θεόδωρος Συναδινός, *Θέατρον Θ. Συναδινού*, τομ. VI, εκδ. Ακροπόλεως, Αθήνα 1934.

<sup>17</sup> Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «Από τα θέατρα – *Η Τριμόρφη γυναίκα*», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.9.1924.

<sup>18</sup> Βλ. Ελίσα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος 1901-1922», *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τόμ. Α΄ (1900-1922 – *Οι Απαρχές*), Μέρος 2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2000, σ. 395.

πως ήδη διαπιστώσαμε, αποτέλεσε τον εισηγητή των διασκευών των κινηματογραφικών σεναρίων για την ελληνική σκηνή. Ο Λιδωρίκης επιμένει στον παραδοσιακό χωρισμό του θεατρικού έργου σε πράξεις.<sup>19</sup>

Η τεχνική της κατάτμησης του θεατρικού υλικού σε εικόνες, ή ταμπλώ ή επεισόδια, καθώς και η τεχνική του flash-back, εμφανίζονται, βέβαια, και στο εμπορικό ευρωπαϊκό θέατρο, το λεγόμενο βουλεβάρτο, ή αλλιώς στην ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία, ιδίως κατά τη δεκαετία του 1930. Έτσι, τη χρήση του κινηματογραφικού flash-back τη συναντούμε το 1926 στο αισθηματικό δράμα του Αμερικανού Edward Sheldon *Ρομάντσο* που παριστάνεται απ' την Κυβέλη, καθώς και στη σατιρική κομεντί του André-Paul Antoine *Έτσι είναι οι γυναίκες ή Η εχθρά (L'ennemie)* που παριστάνεται το 1934 απ' τον θίασο Αλίκης. Η τεχνική της κατάτμησης σε ταμπλώ εμφανίζεται στο τρίτο μέρος της μασσαλιώτικης τριλογίας του Marcel Pagnol, δηλ. στην κομεντί σε 12 εικόνες *Καίσαρ* που παρουσιάζεται το 1937 απ' τον θίασο Αλίκης-Μουσουρή-Νέζερ.<sup>20</sup> Καθώς ο *Καίσαρ*, μάλιστα, γυρίζεται στην Ευρώπη και σε ταινία,<sup>21</sup> ο Κωστής Βελμύρας κάνει την ελληνική διασκευή του από το κινηματογραφικό σενάριο του Pagnol κι όχι από το πρωτότυπο δραματικό κείμενο.<sup>22</sup> Στο σενάριο του *Καίσαρα* εμφανίζεται ένα πολύ ακριβές decoupage των ενοτήτων, με ταμπλώ άνευ διαλόγου, με τη γρήγορη διαδοχή εσωτερικών κι εξωτερικών χώρων και με το «παράλληλο μοντάζ» γεγονότων που συμβαίνουν ταυτοχρόνως, έτσι ώστε ο θεατρικός χώρος αναποδογυρίζεται και συνθλίβεται διαρκώς.

Ένας άλλος, επίσης Γάλλος συγγραφέας του εμπορικού θεάτρου, ο Marcel Achard, στον 2πρακτο μύθο του σε 6 ταμπλώ *Ο κουρσάρος* ασχολείται αποκλειστικά με τις τεχνικές, αλλά και τον ίδιο τον κόσμο του κινηματογράφου. Μάλιστα, ο ίδιος ο συγγραφέας μετατρέπει το συγκεκριμένο δράμα του σε κινηματογραφικό σενάριο, ενώ το ίδιο το δραματικό κείμενο του *Κουρσάρου* το εμπνέεται το 1938 μετά από ένα ταξίδι του στο Χόλυγουντ, όπου πήγε να δουλέψει μαζί με τον Ernst Lubitch για τη μεταφορά στη μεγάλη οθόνη ενός άλλου του δράματος, του *Jean de la lune*.<sup>23</sup> Ο Achard έγραψε, επίσης, πολλά άλλα σενάρια για τον κινηματογράφο.

Ο *Κουρσάρος* που παριστάνεται το 1940 απ' την Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, κάνει διαρκή άλματα μεταξύ μύθου και πραγματικότητας, μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Η πλοκή του εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα: στον αντικειμενικό χώρο ενός χολυγουντιανού στούντιο, όπου γυρίζεται

<sup>19</sup> Βλ. Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.9.1924.

<sup>20</sup> Marcel Pagnol, *César*, Fasquelle, Paris, 1946. Τα δύο πρώτα μέρη της μασσαλιώτικης τριλογίας του, τα οποία παρουσιάζονται, επίσης, στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή, είναι τα εξής: *Μάριος (Marius)* και *Φανή (Fanny)*, 1932, «Ελεύθερο Θέατρο» Αλίκης Θεοδωρίδη, το πρώτο σε σκηνοθεσία Σπίρου Μελά. Επιπλέον, παριστάνονται κι οι σατιρικές κωμωδίες του *Οι έμποροι της δόξας (Les marchands de gloire)*, σε συνεργασία με τον Paul Nivoix), 1927, θίασος Κοτοπούλη και *Τοπάζ (Topaze)*, 1929, θίασος Κυβέλης.

<sup>21</sup> Την πληροφορία αυτή την παίρνουμε από τον Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, 1989, σ. 54. Ο Pagnol, μάλιστα, ίδρυσε και δική του κινηματογραφική εταιρεία κι από ένα σημείο και μετά αφιερώθηκε αποκλειστικά στη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων (βλ. Michel Corvin, «Le Boulevard en question», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de

Jacqueline de Jomaron, ed. Armand Colin, Paris, 1992, σ. 870, καθώς και Dorothy Knowles, *French drama of the inter-war years 1918-1939*, George G. Harrap & Co., London 1967, σσ. 279-280).

<sup>22</sup> Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρον – Ο Καίσαρας», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.7.1937.

<sup>23</sup> Για την πληροφορία αυτή, βλ. Dorothy Knowles, *ό.π.*, σ. 186. Το *Jean de la lune* παραστάθηκε και στην αθηναϊκή σκηνή το 1935 με τον τίτλο *Μας ήλθε απ' το φεγγάρι*, από τον θίασο Αλίκης Θεοδωρίδη – Κώστα Μουσουρή – Βασίλη Λογοθετίδη. Το κείμενο του δράματος μπορεί κανείς να το βρει στο περ. *La Petite Illustration*, Ιουλ. – Δεκέμ. 1929, no. 442, nouvelle série théâtre no. 236. Άλλα δράματά του, που παίχθηκαν στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή, είναι τα εξής: η 3πρακτική κωμωδία *Μιγκό (Pétus)*, 1934, θίασος Αλίκης Θεοδωρίδη – Κώστα Μουσουρή – Βασίλη Λογοθετίδη και η κωμωδία *Ντομινό (Domino)*, 1937, θίασος Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη.

μία ταινία της «American Pictures» σχετική με τη ζωή του πειρατή του 18<sup>ου</sup> αιώνα Kid Jackson (παρουσιάζεται ανάγλυφα όλος ο κόσμος ενός κινηματογραφικού στούντιο, δηλαδή το casting, οι μακιγιέρ, αμπιγιέρ, οι οδηγίες του σκηνοθέτη κι όλη η τεχνική διαδικασία γυρίσματος ενός φιλμ) και στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όπου εκτυλίσσεται η φανταστική ερωτική ιστορία του σεναρίου μεταξύ του πειρατή και της αιχμάλωτης του Evangéline. Οι πραγματικοί ηθοποιοί ταυτίζονται τόσο πολύ με τους φανταστικούς ήρωες του σεναρίου, έτσι ώστε κάποια στιγμή χάνουν το ίδιο τους το εγώ, συγχέοντας παντελώς φαντασία και πραγματικότητα. Έτσι, το ερωτικό ειδύλλιο του 18<sup>ου</sup> αιώνα επαναλαμβάνεται μεταξύ των σύγχρονων πρωταγωνιστών Kay Morgan και Georgia Swanee, οι οποίοι, μάλιστα, φέρουν τα ίδια χαρακτηριστικά γνωρίσματα με τους ήρωες του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>24</sup> Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι πιραντελλικές ανησυχίες πάνω στο ζήτημα της αλλαγής της μάσκας, της ταυτότητας,<sup>25</sup> παρουσιάζονται μέσω της βοήθειας της ψευδαισθητικής τέχνης του κινηματογράφου. Οι σχέσεις της πραγματικής ζωής αντικαθίστανται από τις φανταστικές του σινεμά. Ο κινηματογράφος αποδεικνύεται πιο αληθινός και βιώνεται περισσότερο από την ίδια τη ζωή. Ο συγγραφέας σπάει, λοιπόν, το σύνορο μεταξύ φανταστικού και πραγματικού που επιτρέπει τη δημιουργία της σκηνικής ψευδαίσθησης, καθώς και την ανάπτυξη ενός αναγνωρίσιμου κοινωνικού και ψυχολογικού κόσμου.

Επιπλέον, κάποιοι παλαιότεροι Ευρωπαίοι συγγραφείς του βουλεβάρτου, όπως ο Henri Bernstein, μέσω της εφαρμογής της κινηματογραφικής κατάκτησης σε ταμπλώ προσπαθούν να νεοτερίσουν, χωρίς, εντούτοις, να το καταφέρνουν, καθώς παραμένουν προσκολλημένοι στο γνωστό *métier* των Γάλλων συγγραφέων του βουλεβάρτου. Έτσι, το 1931 παρουσιάζεται από τον θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Καλλιτεχνών το 3πρακτο ερωτικό δράμα εξωσυζυγικών περιπετειών σε 12 ταμπλώ με τίτλο *Μελό (Mélo)*.<sup>26</sup>

Οι κινηματογραφικές τεχνικές της κατάκτησης σε ταμπλώ και του flash-back, επηρεάζουν, όπως είναι φυσικό, και τους Έλληνες μεσοπολεμικούς δραματογράφους, οι οποίοι προσπαθούν να μιμηθούν τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους. Έτσι, τη χρήση του flash-back τη συναντούμε το 1928 στη 2πρακτη νησιώτικη ηθογραφία του Π. Χορν *Στο πανηγύρι*, που παριστάνεται απ' τον θίασο της Κοτοπούλη.<sup>27</sup> Το συγκεκριμένο δράμα παρουσιάζει τη δομική καινοτομία της χρήσης προλόγου κι επιλόγου. Ενώ οι δύο κύριες πράξεις διαδραματίζονται στο παρελθόν και αφηγούνται τα γεγονότα, τα οποία έχουν ήδη συντελεστεί, αντίθετα ο πρόλογος και ο επίλογος λαμβάνουν χώρα κατά το παρόν. Εκτός από το δράμα του Χορν, την τεχνική του flash-back αξιοποιεί και το συμβολικό δράμα δικαστικής υπόθεσης σε 8 εικόνες του Θεόδ. Συναδινού *Εμείς τα ζώα*, το οποίο παριστάνεται το 1931 απ' τον θίασο των Ηνωμένων Καλλιτεχνών. Η κυρίως πλοκή του έργου λαμβάνει χώρα σε παρόντα χρόνο μέσα στο δικαστήριο, όπου ο ήρωας απολογείται για τον φόνο που διέπραξε, ενώ μέσω διαδοχικών αναδρομών στο παρελθόν παρακολουθούμε ζωντανά επί σκηνής τα πραγματικά γεγονότα που ώθησαν τον ήρωα στη συγκεκριμένη πράξη του.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Βλ. Marcel Achard, *Le corsaire, La Petite Illustration*, 21.5.1938, no. 872, nouvelle série théâtre no. 439, σ. 36.

<sup>25</sup> Η διαπίστωση αυτή προέρχεται και από τους Ευρωπαίους και από τους Έλληνες κριτικούς. Βλ. τις απόψεις των André-Paul Antoine στο γαλλικό περ. *Aux écoutes* και Fortunat Strowski στην εφημερίδα *Paris-Midi* (αναδημοσίευση στην έκδοση του δράματος *Le corsaire*, ό.π., σ. 37), καθώς και του Μιχ. Ροδά («Το θέατρον – Ο κουρσάρος», *Ελευθέρον Βήμα*, 23.2.1940).

<sup>26</sup> Στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχει μεταγενέστερο χειρόγραφο

του δράματος, με αναγραφόμενη χρονολογία 21.5.1990.

<sup>27</sup> *Τα Θεατρικά του Παντελή Χορν*, επιμ. Έφη Βαφειάδη, том. Δ', εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1996.

<sup>28</sup> Δυστυχώς το κείμενο του έργου δεν σώζεται. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την υπόθεσή του, τα χαρακτηριστικά του και τις προθέσεις του ίδιου του συγγραφέα του, βλ. Αρετή Βασιλείου, *Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας κατά τον Μεσοπόλεμο*, Διδακτορική Διατριβή, Τομέας Θεατρολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2002, σ. 379.

Είναι πολύ πιθανό ο Συναδινός να μιμείται και στο ζήτημα του flash-back, καθώς και στην υπόθεση, τον Elmer Rice και το τρίπρακτο αστυνομικό του δράμα σε δέκα εικόνες *Είναι ένοχος ο Πάρκερ; (On trial)*, το οποίο είχε παρασταθεί στην αθηναϊκή σκηνή ένα έτος πριν από το *Εμείς τα ζώα*, δηλαδή το 1930, από τον θίασο Αλίκης Θεοδωρίδη – Κώστα Μουσουρή. Τα ίδια, επίσης, στοιχεία (παρόμοια πλοκή και χρήση flash-back) περιέχει και το δικαστικό αμερικανικό εμπορικό δράμα του Bayard Veiller *Η δίκη της Μαίρης Ντάνκαν*, που είχε παρασταθεί δύο έτη πριν το δράμα του Συναδινού, δηλαδή το 1929, από τον θίασο του Άγγελου Αμηρά.<sup>29</sup> Ο δε Χορν είναι πολύ πιθανό να μιμείται τον Αμερικανό Edward Sheldon και το εμπορικό δακρύβρεχτο μελόδραμά του *Ρομάντσο (Romance)*,<sup>30</sup> όσον αφορά στην τεχνική της δομικής καινοτομίας προλόγου κι επιλόγου και της ελεύθερης μεταφοράς από το παρελθόν στο παρόν και τ' ανάπαλιν. Το *Ρομάντσο* παριστάνεται το 1926 από τον θίασο Κυβέλης, δηλαδή δύο χρόνια πριν από τη νησιώτικη ηθογραφία του Χορν *Στο πανηγύρι*.

Τα ιστορικά δράματα του Μεσοπολέμου, δηλαδή ο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη (1934, Εθνικό, σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη), ο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του Άγγελου Τερζάκη<sup>31</sup> (1936, Εθνικό, σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη) και ο *Παπαφλέσσας* του Σπ. Μελά<sup>32</sup> (1937, Καινούργιο Θέατρο Αλίκης-Μουσουρή-Νέξερ, σε σκηνοθεσία Σπ. Μελά), είναι τα πιο χαρακτηριστικά ελληνικά έργα της δεκαετίας του '30, τα οποία χρησιμοποιούν την κινηματογραφική κατάτμηση σε εικόνες, μέσω των οποίων παρουσιάζονται τα εναλλασσόμενα ψυχικά στάδια της ζωής των ηρώων. Οι συγγραφείς τους προχωρούν ένα βήμα παραπέρα, συνδυάζοντας την ψυχογραφία, την εσωτερική υπαρξιακή αναζήτηση με τις κινηματογραφικές τεχνικές.<sup>33</sup>

Θα σταθούμε πιο πολύ στον *Λόρδο Βύωνα* του Λιδωρίκη, καθώς αποτελεί το χαρακτηριστικότερο από τα ιστορικά αυτά δράματα, στο οποίο διαφαίνεται περισσότερο η εσωτερική οργανική λειτουργία της μοντερνιστικής κατάτμησης σε ταμπλώ, η τέλεια σύνδεση μεταξύ της ψυχολογικής εξέλιξης του δραματικού ήρωα και της εσωτερικής συνέχειας των διαδοχικών εικόνων που αναπαριστούν ζωντανά αυτήν την ψυχολογική εξέλιξη. Ο ίδιος ο συγγραφέας εξηγεί, πως επίτηδες διαίρεσε το δράμα του σε 12 εικόνες, πως επίτηδες δεν επέλεξε να φωτίσει μία και μόνη σημαντική στιγμή της ζωής του ήρωα, αλλά αντίθετα ασχολήθηκε με ολόκληρο το βίο του, από τα μικρά του ως τον θάνατό του. Ήθελε ακριβώς να συλλάβει το διαρκές γίνεσθαι της εσωτερικής του περιπλάνησης, την «πολύπτυχη, πολύχρωμη, διαρκώς ασύλληπτη» προσωπικότητά του, όπως αναφέρει, την οποία ούτε ο ίδιος ο ποιητής κατόρθωσε ποτέ να συνειδητοποιήσει. Γι' αυτό και αποφάσισε να δώσει όλο τον «δρόμο της ζωής του» σε «μικρές κινηματογραφικές κορνίζες, αδελφωμένες μεταξύ τους», σύμφωνα με το προλογικό του σημείωμα.<sup>34</sup>

Η μορφή του Βύωνα αποτελεί για τον συγγραφέα το σύμβολο του διαρκώς ανήσυχου ανθρώπου που δεν ικανοποιείται με τίποτε και που συνέχεια αναζητά νέους σκοπούς, ηθικές αξίες και ψυχικές

<sup>29</sup> Υπάρχει γαλλική μετάφραση του δράματος, με τον τίτλο *Le procès de Mary Dugan*, απ' τους Henry Torrès – Horace de Carbuccia, *La Petite Illustration*, 22.6.1929, no. 435, nouvelle série théâtre no. 232.

<sup>30</sup> Edward Sheldon, *Ρομάντσο*, Θεατρικών παράρτημα του *Φαντάζιο*, Αθήνα, 1927. Σχετικά με την υπερβολική συγκινησιακή φόρτιση του δράματος, όταν πρωτοπαίζεται στο αμερικανικό θέατρο Maxine Elliott, βλ. Glenn Loney, *20<sup>th</sup> Century Theatre*, vol. 1 (Premieres, Personalities and Events in the Theatre),

Facts on File Publications, New York 1983, σσ. 66, 75.

<sup>31</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, χ.ε., Αθήνα, 1961.

<sup>32</sup> Σπύρος Μελάς, *Ιστορικό Θέατρο – Το 1821 σε 14 έργα και σκετς*, εκδ. Μπίρης, 1971.

<sup>33</sup> Περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με αυτά τα δράματα, βλ. Αρετή Βασιλείου, *ό.π.*, σσ. 659-679.

<sup>34</sup> Βλ. Αλέκος Λιδωρίκης, «Αντί προλόγου», στην έκδοση του δράματός του *Λόρδος Βύρων*, εκδ. Δημητράκου, Αθήνα 1934, σσ. 5, 8-9.

περιπέτειες.<sup>35</sup> Η συνεχής διαδοχή των ταμπλώ χρησιμεύει, λοιπόν, ώστε να καταδείξει εναργέστερα και παραστατικότερα την αέναη κι αντικρουόμενη ροή της συνείδησης του ήρωα, μεταφέροντάς μας επιπλέον ελεύθερα στον τόπο και τον χρόνο. Η φυσική μετατόπιση ακολουθεί την ψυχική. Η εξωτερική φόρμα των διαδοχικών κινηματογραφικών ταμπλώ έχει στενή σχέση με αυτό που εκφράζει, δηλαδή με την εσωτερική ζωή του ήρωα. Το παθητικό που περιέχει η δύναμη της εσωτερικής αυτοανάλυσης του ήρωα, σχηματίζει και την εξωτερική τεχντροπία του δράματος.<sup>36</sup>

Η όλη παραπάνω αξιοπερίεργη ερωτοτροπία της ελληνικής σκηνης του Μεσοπολέμου με την τέχνη του κινηματογράφου αποκαλύπτει στον ερευνητή κάποιες βασικές αλήθειες για τη θεατρική κίνηση της μεσοπολεμικής περιόδου. Στην ουσία, οι τεχνικές του κινηματογράφου αποτελούν έναν τρόπο απομάκρυνσης από την αισθητική του βουλεβάρτου. Ολόκληρο το θεατρικό σύστημα –δραματογράφοι, θίασοι, κοινό– τόσο στην Ελλάδα, όσο και στην Ευρώπη, είναι εγκλωβισμένο εδώ και δεκαετίες στα στενά πλαίσια της τέχνης του αστικού υλισμού, δηλαδή του πρωτοβάθμιου ρεαλισμού με την κοινωνική και ηθική διδασχία και του βουλεβάρτου, με τα γνωστά *salons fermés*.<sup>37</sup> Ο εγκλωβισμός, όμως, δημιουργεί από ένα σημείο και πέρα συνθήκες ασφυξίας. Το 1934 ο Τερζάκης μιλά για την «αγωνία του ρεαλισμού –πλάσματος του εργαστηρίου κι εφεύρεσης του 19<sup>ου</sup> αιώνα». <sup>38</sup> Ο Μελάς ήδη από το 1932 δηλώνει καθαρά, ότι δεν επιθυμεί να τον αποκαλούν ρεαλιστή,<sup>39</sup> ενώ το 1934, επ' ευκαιρία ενός άλλου του ιστορικού δράματος, του *Ιούδα*,<sup>40</sup> μιλά για τη σύγχρονη «κούραση» που πλέον δημιουργούν το νατουραλιστικό θέατρο, το ρεαλιστικό θέατρο, το κοινωνικό θέατρο και η αστική κωμωδία.<sup>41</sup>

Οι Έλληνες δραματογράφοι, προσπαθώντας να ξεφύγουν από την τεχνική του συμβατικού «καλοφτιαγμένου έργου» και από το αιτιοκρατικό δράμα του νατουραλισμού-ρεαλισμού,<sup>42</sup> και αναζητώντας

<sup>35</sup> Βλ. *ό.π.*, σσ. 5-9.

<sup>36</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το περιεχόμενο και τη δομή του *Λόρδου Βύρωνα*, βλ. Αρετή Βασιλείου, *ό.π.*, σσ. 664-666.

<sup>37</sup> Πολλές είναι οι κριτικές του Μεσοπολέμου, οι οποίες επιτίθενται κατά του βουλεβάρτου. Αναφέρουμε πολύ ενδεικτικά αυτές του Άλκη Θρύλου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α' (1927-1933), Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σσ. 151-152, 186, 219-223 και τόμ. Β' (1934-1940), *ό.π.*, σσ. 355-356), του Φώτου Πολίτη («Από τα θέατρα – Η δεύτερη ζωή», *Ελεύθερον Βήμα*, 29.10.1927, «Η απειλή», *Πολιτεία*, 15.9.1926, αναδημοσίευση στην *Επιλογή Κριτικών Αρθρών*, τομ. Α' (Θεατρικά), Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σσ. 238-239, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Η κ. Πιερά και ο θίασός της», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.2.1929) και του «Μώμου» («Αντίλοιοι από τον κόσμο – Ερρίκος Μπατάγ», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.2.1922).

<sup>38</sup> Βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Η αγωνία του ρεαλισμού», περ. *Ρυθμός*, αρ. 10, Ιούνιος, 1934, σσ. 304-309.

<sup>39</sup> Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – *Μια νύχτα, μια ζωή*», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.5.1932.

<sup>40</sup> Ο *Ιούδας* παριστάνεται το 1934 στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και βοηθό του τον Δημήτρη Ροντήρη, σκηνογράφο τον Κλεόβουλο Κλώνη κι ενδυματολόγο τον Αντώνη Φωκά. Για το κείμενο του δράματος, βλ. εκδ. Μιχαήλ Σαλίβερος, Αθήνα 1934.

<sup>41</sup> Βλ. Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το ζήτημα της τεχνικής», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.10.1934, καθώς και του ί-

διου «Ελληνικόν θέατρον – Τί είναι ο *Γιούδας*», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.9.1934.

<sup>42</sup> Ενδεικτικές από την αρχή κιόλας του Μεσοπολέμου και σε όλη τη διάρκειά του είναι οι επιθέσεις των κριτικών κατά του κοινωνικού ρεαλιστικού θεάτρου του Ibsen (καθώς, σύμφωνα με τη γνώμη τους, οι πολιτικές και κοινωνικές του απόψεις απορροφήθηκαν ήδη απ' τις ευρωπαϊκές κοινωνίες και τώρα φαίνονται «αξιοθηρήτητα γερασμένες»), σε σχέση με τα λυρικότερά του δράματα, όπως τον *Πέερ Γκντ*, τους *Μνηστήρες του θρόνου*, τον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο*, τον *Μπραντ*, όπου η αυστηρή λογική αιτιοκρατική δομή του «καλοφτιαγμένου έργου» είναι ατροφική, αν όχι ανύπαρκτη. Βλ. π.χ. τα δημοσιεύματα του Θεμ. Αναστασιάδη («Ημείς και οι ξένοι – *Το άσπρο και το μαύρο*», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.6.1924), του Λέοντα Κουκούλα (στα «Προλεγόμενα» της έκδοσης της *Έντας Γκάμπλερ*, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σσ. 6-7), του Φώτου Πολίτη («Εντυπώσεις και κρίσεις – Η *Νόρα* του Ίψεν», *Ελεύθερον Βήμα*, 14.3.1928, «Εντυπώσεις και κρίσεις – Ίψεν – Η παράσταση του *Σόλνες*», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.3.1928), του Άλκη Θρύλου (*Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α', *ό.π.*, σσ. 158-159, 435, 438-439, καθώς και τόμ. Β', *ό.π.*, σσ. 113-114), του Σπύρου Μελά (Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το μνημόσυνο του Ίψεν», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.5.1936, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το ζήτημα της τεχνικής», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.10.1934). Για το ζήτημα αυτό, βλ. επίσης, Αρετή Βασιλείου, *ό.π.*, σσ. 194, 433-435, 505-507.



μία κάποια πρωτοτυπία, στρέφονται στη νέα τέχνη του κινηματογράφου, την οποία θεωρούν πρωτοποριακή. Εντούτοις, με τον τρόπο αυτό πραγματοποιούν μία ανακύκλωση, καθώς ο κινηματογράφος, τουλάχιστον στη μορφή που τον γνωρίζει το ευρύ κοινό, αποτελεί μία εξίσου τυποποιημένη, βιομηχανική, εμπορική και εύπεπτη τέχνη, προορισμένη για μαζική κατανάλωση. Αντί, λοιπόν, να ανατρέξουν στους κλασικούς και ρομαντικούς συγγραφείς, οι οποίοι έτσι κι αλλιώς χώριζαν τα δράματά τους σε πολλές εικόνες (π.χ. στον Shakespeare, στον Goethe, στον Büchner, στον Musset),<sup>43</sup> αντί, επίσης, να ανατρέξουν στους πραγματικά πρωτοποριακούς συγγραφείς των αρχών του αιώνα, όπως π.χ. στον Strindberg, ο οποίος έγραφε δράματα με καθαρά ονειρική δομή,<sup>44</sup> αντί, τέλος, να ανατρέξουν στους σύγχρονους πρωτοπόρους συγγραφείς, κυρίως στους Γερμανούς εξπρεσιονιστές, με τον άκρατο υποκειμενισμό, την καταβύθιση στο ανθρωπινό υποσυνείδητο, την άλογη ονειρική δομή και την παντελή κατάργηση των αριστοτελικών ενοτήτων,<sup>45</sup> προσφεύγουν στις τεχνικές της λαϊκής κι εμπορευματοποιημένης τέχνης του κινηματογράφου.

Η ελληνική κοινωνία απλούστατα δεν είναι ώριμη για την αφομοίωση των πρωτοποριακών κινημάτων της αστικής Ευρώπης. Ενώ, λοιπόν, οι Έλληνες συγγραφείς επιδιώκουν τον εκμοντερνισμό της δραματικής τέχνης, στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουν το αληθινό του νόημα κι έτσι θεωρούν πρωτοπορία την εγκεφαλική, επιφανειακή, εξωτερική μίμηση της κινηματογραφικής τεχνικής του μοντάζ. Γι' αυτό ακριβώς διατηρούν στα έργα τους το γνωστό ηθογραφικό, κοινωνικό και ιστορικό φόντο, διανθίζοντάς το απλώς με τις κινηματογραφικές τεχνικές, οι οποίες δεν συνοδεύονται ούτε από τον εκσυγχρονισμό του θεατρικού περιεχομένου, ούτε από την ανανέωση της μορφής, που επιχειρούν οι Ευρω-

<sup>43</sup> Η αλήθεια είναι, πως το Εθνικό Θέατρο από την ίδρυσή του, το 1932, μέχρι και το 1940, προώθησε τις παραστάσεις κυρίως των κλασικών Ευρωπαίων συγγραφέων, μόνο που τα εννέα χρόνια της λειτουργίας του μέσα στα συνολικά είκοσι τρία έτη του Μεσοπολέμου δεν επαρκούν, προκειμένου ν' αποκαταστήσουν την αξία του κλασικού ρεπερτορίου, καθώς και την ανύψωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου του κοινού, το οποίο μέχρι τότε βομβαρδιζόταν από εύπεπτο εμπορικό δραματολόγιο.

<sup>44</sup> Στην αθηναϊκή μεσοπολεμική σκηνή δεν παίζονται καθόλου τα ονειροδράματά του *Ο δρόμος για τη Δαμασκό* και *Ονειρόδραμα*, τα οποία έδωσαν το έναυσμα και τις πρώτες εμπνεύσεις για τη δημιουργία του μεταγενέστερου εξπρεσιονιστικού κινήματος (βλ. Αρετή Βασιλείου, *ό.π.*, σ. 287).

<sup>45</sup> Σχετικά με τα βασικά χαρακτηριστικά του εξπρεσιονιστικού κινήματος, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, vol. 3 (Symbolism, Surrealism and the Absurd), Cambridge University Press, 1981, σσ. 2-6, καθώς και H. F. Garten, *Modern German Drama*, Methuen & Co., London, 1959, σσ. 102-108. Το μόνο καθαρό εξπρεσιονιστικό έργο Ευρωπαίου συγγραφέα που παίζεται στην αθηναϊκή σκηνή με συγκεντρωμένα όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, είναι το «θέαμα σε τρία μέρη» *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* (*Têtes de rechange*) του Jean-Victor Pellerin που παριστάνεται το 1927 απ' τον θίασο Κυβέλης (βλ. Jean-Victor Pellerin, *Têtes de rechange*, Masques, Cahiers d'art dramatique, 2ème cahier, A la société de spectacles, Paris, 1926). Η αθηναϊκή σκηνή της εποχής αγνοεί τα πολύ χαρακτηριστικά εξπρεσιονιστικά δράματα των Γερμανών Ernst Toller, Walter Hasenclever, Reinhardt Sorge, Paul

Kornfeld, Fritz von Unruh, Oedön Horvath, ενώ σε ό,τι αφορά τον σημαντικό εξπρεσιονιστή συγγραφέα Georg Kaiser, ο θίασος της «Ελληνικής Κωμωδίας» του Βασίλη Αργυρόπουλου παριστάνει το 1930 το περισσότερο «ρεαλιστικό», «ρομαντικό» κι απαλλαγμένο από τα ακραία εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά δράμα του *Ημέρα Οκτωβρίου* (*Oktobertag*). Η μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή αγνοεί, επίσης, τα αμερικανικά εξπρεσιονιστικά έργα των Elmer Rice (*The adding machine*) και του Eugene O'Neill (*The hairy ape*, *The emperor Jones*, *Dynamo*, *The great god Brown*, *Days without end*, κ.τ.λ.), τα οποία δείχνουν φανερά σημάδια αφομοίωσης της εξπρεσιονιστικής τεχνικής. Η «ουτοπιστική κωμωδία» του Τσέχου Karel Čapek *Ρομπότ ή Ανθρωποφάμπρικα*, η οποία παριστάνεται το 1925 από «Θέατρον Τέχνης» του Σπύρου Μελά, αποτελεί περισσότερο αλληγορικό ηθιολογικό έργο, παρά έργο-πρότυπο του εξπρεσιονισμού. Τέλος, τα δράματα του Henri-René Lenormand (*Ο χρόνος είναι όνειρο*, *Σιμόν*, *Οι αποτυχημένοι*, *Μόνικα*, *Ασία*) και του Simon Gantillon (*Μάγια*), τα οποία είναι χωρισμένα σε ταμπλώ και τα οποία παριστάνονται στην αθηναϊκή σκηνή του Μεσοπολέμου, χαρακτηρίζονται περισσότερο ως νεοσυμβολιστικά, παρά ως εξπρεσιονιστικά, αν και περιέχουν αρκετές εξπρεσιονιστικές επιδράσεις. Άλλωστε, στη Γαλλία ο όρος «εξπρεσιονισμός» δεν ευδοκίμησε ποτέ σε ό,τι αφορά τα πρωτοποριακά δράματα (βλ. Jacqueline de Jomaron, «Ils étaient quatre», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, *ό.π.*, σ. 769). Για όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις, βλ. Αρετή Βασιλείου, *ό.π.*, σσ. 266, 270, 272-274, 277-289, 630, 654-655.

παίοι πρωτοπόροι μέσω της αξιοποίησης των κανόνων του ονείρου και του άλογου ανθρώπινου υποσυνείδητου.<sup>46</sup> Ενδεικτικό γεγονός σχετικά με την παραπάνω διαπίστωση είναι, ότι οι Έλληνες κριτικοί του Μεσοπολέμου δεν αναφέρονται καθαρά στον όρο «εξπρεσιονισμός», ενώ αντίθετα βρίσκουν άλλους, πολύ περιέργους όρους, προκειμένου να δηλώσουν τα χαρακτηριστικά αυτών των εξπρεσιονιστικών δραμάτων, όπως «κυβιστικό θέατρο», «μηχανικό δράμα ή μηχανόδραμα», «γεωμετρική αριθμητική μαθηματική σκέψη», συνδυασμό «ασκητικού ιδεολογισμού και θηριώδους υλισμού», προφανώς λόγω του εξπρεσιονιστικού τρόπου ανεβάσματος των δραμάτων από κορυφαίους Γερμανούς σκηνοθέτες, όπως ο Erwin Piscator.<sup>47</sup>

Άλλωστε, οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές του θεάτρου του Μεσοπολέμου, όπως ο Σπύρος Μελάς κι ο Φώτος Πολίτης, παραδέχονται, ότι η κινηματογραφική τεχνική των ταμπλώ, χρήση της οποίας κάνει η πλειοψηφία των σύγχρονών τους Ελλήνων δραματογράφων, αποτελεί μία «καθαρώς ελληνική παρεξήγηση». Συνειδητοποιούν, λοιπόν, ότι τα περισσότερα ελληνικά δράματα δομούνται μ' αυτόν τον τρόπο περισσότερο χάριν γούστου ή χάριν μιας δήθεν προσπάθειας για μοντερνισμό, παρά για την εξυπηρέτηση της εσωτερικής λειτουργικότητας του ίδιου του δράματος. Συνεπώς, προσπαθούν να εξηγήσουν, πως ένα δράμα δεν είναι μοντέρνο μόνο και μόνο, επειδή χρησιμοποιεί το εντελώς εξωτερικό γνώρισμα της διαίρεσης της δομής του σε εικόνες, –άλλωστε, και οι G. B. Shaw, L. Pirandello, Robert Sherriff, Bernard Zimmer, Jean-Jacques Bernard, Jules Romains χρησιμοποιούσαν την κλασική κατάτμηση των έργων τους σε πράξεις και όχι σε ταμπλώ, χωρίς για τούτο να είναι λιγότερο πρωτοποριακοί– αν αυτή ακριβώς η διαίρεση δεν μπορεί ν' αποτελέσει ένα οργανικό στοιχείο που να συμβάλει στην εσωτερική δυναμική του δράματος, δηλαδή, στην ένωση της νέας δραματικής τεχνοτροπίας με το περιεχόμενο, το οποίο θα είναι η παρακολούθηση της ανθρώπινης ψυχής στην πορεία της μέσα από τις τύχες της ζωής. Ερμηνεύουν την αναγκαιότητα του κατακερματισμού του χώρου και του χρόνου, προκειμένου το ανθρώπινο δράμα να παρουσιασθεί τεμαχισμένο σε πολλές εικόνες, η καθεμία απ' τις οποίες θα φανερώνει κι από μια ψυχική κατάσταση που δεν τελειώνει.<sup>48</sup> Κλείνοντας, παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από δημοσίευμα του Μελά, το οποίο αναφέρεται ακριβώς στην απόρριψη των κανόνων του αιτιοκρατικού «καλοφτιαγμένου έργου» και στη σύνδεση του αντι-ρεαλιστικού ρεύματος με την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ και των διαδοχικών ταμπλώ:

«Οι ξένοι κριτικοί μιλούν συχνά για στατική τέχνη και για δυναμική. Η πρώτη είναι η παλαιά. Η δεύτερη η μοντέρνα. Η στατική τέχνη εξαντλεί τις αξίες της και τα θύματά της σ' ωρισμένα, σταματημένα καλούπια, τα λέει όλα όσο μπορεί πιο ξάστερα και δεν αφήνει τίποτα για τη φαντασία. Καμμία δυνατότης! Δημιουργεί κόσμους μαθηματικώς συγκροτημένους, μάλλον σχηματικούς, δια παντός προσδιωρισμένους. Η δυναμική τέχνη δεν εξαντλεί τις αξίες της. Τις σκιτσάρει έντονα, δεν τα λέει όλα, αφήνει στάδιο στη φαντασία και είναι γεμάτη δυνατότητα. Η πρώτη έχει την ακινησία και την ωραία γαλήνη των νεκρικών μνημείων. Και η άλλη την αιώνια κίνηση

<sup>46</sup> Το μοναδικό ελληνικό δράμα του Μεσοπολέμου, το οποίο προσπαθεί συνειδητά να ν' αφομοιώσει τις επιταγές του εξπρεσιονιστικού κινήματος, είναι το μονόπρακτο σε 9 εικόνες *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Γαλάτειας Καζαντζάκη, που παριστάνεται από το Εθνικό Θέατρο το 1932, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Στον πρόλογο του δράματος η ίδια η συγγραφέας εξηγεί τις εξπρεσιονιστικές τεχνικές της (βλ. *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1958, σ. 11). Το συγκεκριμένο, όμως, δράμα θα μείνει ένα μοναδικό και φωτεινό παράδειγμα

στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου του Μεσοπολέμου, το οποίο δεν απαντά μμητές, ενώ, μάλιστα, επικρίνεται δριμύτατα από τους κριτικούς της εποχής. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Αρετή Βασιλείου, *ό.π.*, σσ. 650-655.

<sup>47</sup> Βλ. «Γερμανικόν θέατρον – Το κυβιστικόν δράμα» και «Το γερμανικόν θέατρον – Η τραγική κωμωδία», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.3.1925 και 20.3.1925 αντίστοιχα.

<sup>48</sup> Βλ. Φώτος Πολίτης, «Η δραματική τεχνοτροπία – Οι παλαιοί και οι νεότεροι», *Πρωία*, 29.4.1931, αναδημοσίευση στην *Επιλογή*

και την ανησυχία της ζωής. [...] Τί είναι τώρα η στατική τέχνη, παλαιά τέχνη στο θέατρο, και τί η δυναμική; Η πρώτη μας παρουσιάζει συνήθως ανθρώπους έτοιμους, τελειωμένους, μάλλον μονοκόμματος, ωρισμένους καθαρά, χαρακτηρισμένους από τη στάση της σε μια μεγάλη περιπέτεια που αποφασίζει για την τύχη τους. Η δυναμική τέχνη μας δίνει απεναντίας φευγαλέους ανθρώπους, ζητεί να μας μπάση στο αέναο “γίγνεσθαι” τους και μάλιστα το εσωτερικό. Στα παλαιότερα δράματα οι άνθρωποι ξέρουν τί θέλουν, γιατί παλεύουν, γιατί συντρίβονται. Είναι στατικοί ήρωες. Τα μοντέρνα έργα απεναντίας είναι γεμάτα από πλάσματα πολλαπλής υποστάσεως, πολλών εαυτών που ζουν παράλληλα και συχνά γρονθίζονται μεταξύ τους. Οι ήρωες των μοντέρνων έργων έχουν αυτό το κοινό χαρακτηριστικό: Ότι αγνοούν τον εαυτό τους. Όλος ο κόσμος μπορεί να μας πη γι’ αυτούς – εκτός των ιδίων. [...] Οι ήρωες του μοντέρνου θεάτρου άλλα σκέπτονται, άλλα αισθάνονται, άλλα λένε, άλλα κάνουν και άλλο τους συμβαίνει. Είναι φυσικό τέτοια τέχνη να ’χη από πολλά ταμπλώ στο θέατρο. Πρέπει να δώσει πολλές και διάφορες στιγμές από το αέναο “γίγνεσθαι” των ανθρώπων. Εξωτερικάί πράξεις, συλλογισμοί ενδόμυχοι, όνειρα και καταστάσεις διαφόρων εγώ που υπάρχουν σε κάθε άνθρωπο πρέπει να δοθούν σε ταμπλώ, σε διαδοχικές εικόνες».<sup>49</sup>

*Κριτικών Άρθρων*, τομ. Β΄ (Θεατρικά), 1984, ό.π., σσ. 101-107.  
<sup>49</sup> Φορτούνιο, «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Διακρί-

σεις», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.8.1932, όπως επίσης, Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Γ. Φέξης, Αθήνα 1960.



ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΩΝ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΩΝ ΘΙΑΣΩΝ  
(1942-1961)  
ΠΡΩΤΕΣ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ, ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ\*

**Θ**α ήθελα στο πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης να παρουσιάσω κάποια πρώτα δεδομένα, στατιστικής περισσότερο φύσης, σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται το ξένο ρεπερτορίο των αθηναϊκών θιάσων τα πρώτα χρόνια κατά και μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, συγκεκριμένα την περίοδο 1942-1961. Τα δεδομένα αυτά αποτελούν τα πρώτα αποτελέσματα της έρευνάς μου πάνω στο περισσότερο εκτενές ζήτημα της διαμόρφωσης του ξένου ρεπερτορίου στην Ελλάδα από το 1942 έως το 1981, το οποίο θα με απασχολήσει στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής.

Η περίοδος 1942-1961, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει, οριοθετείται από δύο γεγονότα μείζονος σημασίας για τη διαμόρφωση του θεατρικού τοπίου της χώρας μας. Το post quem, 1942, ορίζεται από την έναρξη της πρώτης περιόδου επαγγελματικής λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν. Στην περίοδο αυτή (1942-καλοκαίρι 1950), όπως και στην επόμενη αδιάλειπτη περίοδο λειτουργίας του μέχρι σήμερα, το Θέατρο Τέχνης θα καθιερωθεί ως ένας από τους σταθερούς πόλους στη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου.

Μια ανάλογη εμφάνιση-ορόσημο δίνει το ante quem της σημερινής παρουσίας, 1961. Σχετίζεται με την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, η καλλιτεχνική δραστηριότητα του οποίου στα μετέπειτα χρόνια θα αποτελέσει έναν αντίστοιχο ισχυρό πόλο διαμόρφωσης του ξένου ρεπερτορίου

\* Η στατιστική προέρχεται από παραστασιογραφία που καταρτίστηκε για τα χρόνια 1942-1961 και η οποία στηρίχθηκε κατά κύριο λόγο σε σπίλες θεαμάτων, θεατρικές κριτικές και θεατρική ειδησεογραφία εφημερίδων της εποχής και, κατά δεύτερο λόγο, στα προγράμματα των θιάσων, σε αναφορές περιοδικών, λευκώματα και άλλες βοηθητικές παραστασιογραφίες. Συγκεκριμένα για τα εν λόγω έτη αποδελτιώθηκαν κυρίως οι εφημερίδες *Αθηναϊκά Νέα*, *Έθνος*, *Νέα* και δευτερευόντως οι εφημερίδες *Βήμα*, *Καθημερινή*. Τα προγράμματα παραστάσεων εντοπίστηκαν στο Αρχείο Προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου. Η παραπληρωματική πληροφόρηση-επαλήθευση για κάποια χρόνια κατέστη δυνατή από το περιοδικό *Θέατρο του Θ. Κρίτα* (για τα χρόνια 1957-1962), από λευκώματα θιάσων (*Λεύκωμα Θεάτρου Τέχνης 1942-1972*, Αθήνα 1972· *Εθνικό*

*Θέατρο, Χρονικό τέχνης και ζωής ενός θεάτρου 1932-1992*, Αθήνα 1973· *Αφιέρωμα για τα 25 χρόνια του Θεάτρου Μουσούρη*, Αθήνα 1961), από τη μεταπτυχιακή εργασία της Μαρίας Λυμπεροπούλου (*Το θέατρο του πολέμου και της κατοχής στην Αθήνα (1940-1945): Αναλυτική παραστασιογραφία*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών), το βιβλίο-αφιέρωμα του Αλέξη Σολομού *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992* (Αθήνα, Κέδρος 1992), το λεύκωμα του Γιώργου Ανεμογιάννη *Μαρίκα Κοτοπούλη, Η φλόγα* (Μουσείο και Κέντρο Μελέτης Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1999), την ανακοίνωση της Αγνής Μουζενίδου στα Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου («Ο θιάσος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», εκδ. Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 311-323).

στην περιφέρεια. Κατά την περίοδο της εικοσαετίας, ανάμεσα στα δύο αυτά σημεία, το ξένο ρεπερτόριο διαμορφώνεται κυρίως στους θεατρικούς κόλπους της πρωτεύουσας, με τη θεατρική κίνηση στην επαρχία να περιορίζεται κυρίως στις εφήμερες επισκέψεις των αθηναϊκών θιάσων και σε επαναλήψεις των παραστάσεών τους.

Η εικοσαετία 1942-1961 είναι αναμφίβολα μια μεταβατική και γι' αυτό άκρως ενδιαφέρουσα περίοδος του θεάτρου μας. Σε αυτό το διάστημα θα εκδηλωθεί ένας έντονος προβληματισμός γύρω από την αναμόρφωση του ρεπερτορίου των θιάσων, προβληματισμός που θα οδηγήσει με τη σειρά του σε έναν γόνιμο διάλογο του θεάτρου μας με τις σύγχρονες δραματουργικές και αισθητικές τάσεις του εξωτερικού. Το διάστημα 1942-1961 όμως αποτελεί, από την άλλη, μια περίοδο έντονων ιστορικών, κοινωνικοπολιτικών και οικονομικών γεγονότων, τα οποία ασφαλώς δε θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο το ίδιο το θέατρο: Κατοχή, Εμφύλιος πόλεμος και μετεμφυλιακή πόλωση, χρόνια οικονομικής κρίσης, λογοκρισία, βαριά φορολογία των θεαμάτων, άνοδος της ελληνικής φαρσοκωμωδίας και του κινηματογράφου είναι κάποιοι μόνο από εκείνους τους παράγοντες οι οποίοι θα επηρεάσουν ευθέως τη θεατρική δραστηριότητα και τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου των θιάσων.

Την εποχή αυτή δραστηριοποιείται στο χώρο του ξένου θεατρικού έργου ένα πλήθος θιάσων, θιασαρχικών σχημάτων και συνεργασιών. Η καταγραφή μας ανεβάζει τον αριθμό τους συνολικά στους 160. Αυτοί οι θιάσοι θα ανεβάσουν την περίοδο αυτή της εικοσαετίας πάνω κάτω 900 παραστάσεις με παλιά και με νέα έργα, μαζί με περίπου 150 επαναλήψεις τους. Η χρονική διάρκεια της παρουσίας αυτών των θιάσων θα κυμανθεί από μερικές μέρες μέχρι ολόκληρη την περίοδο της εικοσαετίας, πολλές φορές με διαλείμματα (όπως, λόγου χάριν, συνέβη με το Θέατρο Τέχνης) ή με αλλαγές στη σύνθεση του θιάσου αλλά με σταθερό το θιασαρχικό πυρήνα (η περίπτωση της Κατερίνας ή του Μουσουρή).

Μία από τις παραμέτρους διάκρισης των θιάσων στηρίζεται στο ποσοστό που κατέχει όσον αφορά το ξένο ρεπερτόριό τους η παρουσία άπαιχτων και αξιόλογων έργων, ει δυνατόν με προσανατολισμό τις σύγχρονες δραματουργικές αναζητήσεις. Σ' αυτή την περίπτωση ο καλλιτεχνικός, ημι-καλλιτεχνικός ή «εμπορικός» χαρακτήρας ενός θιάσου φαίνεται να συνδέεται πράγματι στενά με τη γενική πολιτική του απέναντι στο ξένο ρεπερτόριο.

Ένα δεύτερο στοιχείο που συνδέει στενά το ξένο ρεπερτόριο με το χαρακτήρα ενός θιάσου της εποχής είναι η προγραμματική ανακοίνωση του ξένου ρεπερτορίου του. Το κατά πόσο, δηλαδή, το ρεπερτόριο παρουσιάζεται βάσει ενός χρονικού διαγράμματος, το οποίο συντάσσεται προγραμματικά από το θίασο και του οποίου η τήρηση στη συνέχεια αποσκοπεί στη γνωριμία του κοινού με όσο το δυνατόν περισσότερα νέα και αξιόλογα έργα, και δεν επηρεάζεται από την πιθανή εισπρακτική επιτυχία τους.

Θα έχουμε στη συνέχεια την ευκαιρία να δούμε από κοντά κάποιους από τους κεντρικούς θιάσους της εποχής και να παρουσιάσουμε τις επιλογές τους όσον αφορά το ξένο ρεπερτόριο. Προς το παρόν αστραφούμε προς το ίδιο το ξένο ρεπερτόριο καθεαυτό. Ποιες είναι οι ξένες δραματουργίες που τροφοδοτούν το έργο του κατοχικού και μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου; Μια ανάλυση των παραστάσεων της εποχής προκρίνει στην πρώτη θέση, αναμενόμενα, το γαλλικό έργο, τον παραδοσιακό εξάλλου τροφοδότη του βοντβίλ, του βουλβάρ και της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας. Δεύτερο σε προτιμήσεις την εποχή αυτή έρχεται το αγγλικό θέατρο. Εδώ όμως θα πρέπει να κάνουμε μια σημαντική διαπίστωση: Όπως φαίνεται από μια μέτρηση των τάσεων των δύο δραματουργιών, την περίοδο αυτή, αν και το αγγλικό έργο είναι σαφώς λιγότερο «κατεστημένο» στο θέατρό μας από το αντίστοιχο γαλλικό, εμφανίζει εντούτοις προοδευτικά μεγαλύτερο «δυναμισμό» από το δεύτερο. Η άνοδος του έτσι, χρόνος

με το χρόνο, φαίνεται να αποτελεί την πρώτη σοβαρή απειλή της πρωτοκαθεδρίας της Γαλλίας στο ξένο ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου.

Το ξένο όμως αυτό ρεπερτόριο συντίθεται, όπως είναι φυσικό, από νεότερα και παλιότερα έργα δηλαδή από εκείνα τα έργα που παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή και από έργα που έχουν ανεβεί παλιότερα. Στο θέατρο της εποχής εμφανίζονται με ενάργεια και οι δύο αυτές τάσεις: Η μία, πιο τολμηρή, συνδέει την πολιτική του θιάσου με το ανέβασμα ενός άπαιχτου έργου, η άλλη προτιμά τον περισσότερο ασφαλή δρόμο της επανάληψης. Το νέο και το παλιό βρίσκονται σε μια σχεδόν ανοιχτή αντιπαράθεση και οι περισσότεροι θίασοι ακολουθούν σε κάποια στιγμή τον έναν ή τον άλλο δρόμο, ανάλογα με τις ανησυχίες αλλά και τις ανάγκες τους. Η επιλογή σ' αυτή την περίπτωση αποτελεί μια κατ' αρχάς «εσωτερική» υπόθεση του ίδιου του θιάσου, και γι' αυτό μοιάζει «εξωτερικά» (όταν δηλαδή απουσιάζουν οι πληροφορίες για τις εσωτερικές διεργασίες στο πλαίσιο του θιάσου που ερμηνεύουν την πολιτική του ρεπερτορίου του) να διαμορφώνεται με ένα προσωπικό και, από την άποψη της στατιστικής, «τυχαίο» τρόπο.

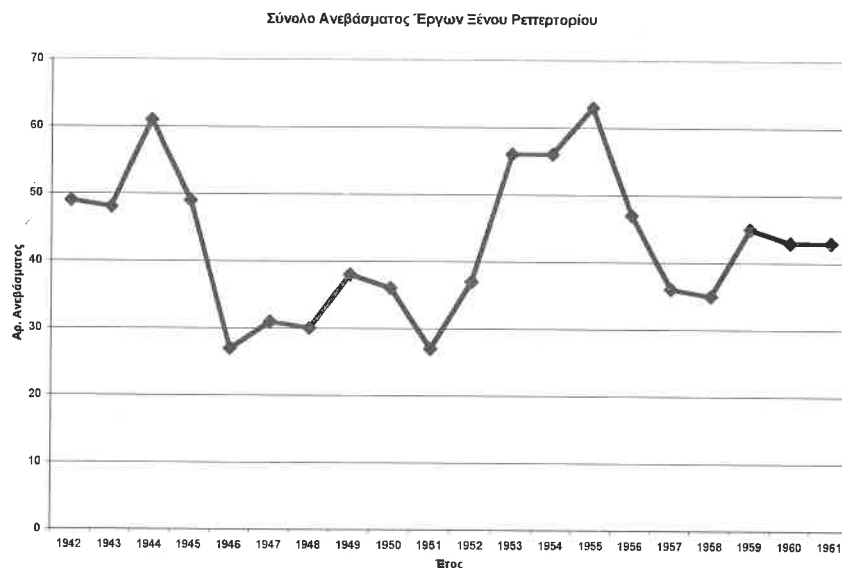
Πέρα όμως από τις προσωπικές επιλογές του εκάστοτε καλλιτέχνη ή θιάσου, η διαμόρφωση συνδέεται στενά με την αποδοχή αυτών των επιλογών από το κοινό της εποχής. Σε κάθε «δράση» του θιάσου ως προς το ξένο ρεπερτόριο υπάρχει και η «ανάδραση» του κοινού. Με άλλα λόγια, για να έχει κανείς μια πλήρη εποπτική εικόνα της διαμόρφωσης του ρεπερτορίου θα πρέπει να συνυπολογίσει, παράλληλα με το πόσα και ποια έργα ανεβαίνουν, τον παράγοντα πρόσληψής τους από το κοινό. Πιθανόν τότε η διαμόρφωση του ρεπερτορίου να μπορεί να οδηγήσει σε κάποια στατιστικά συμπεράσματα διόλου «τυχαία». Υπάρχει, όμως, κάποια τέτοια ένδειξη που να διασώζει με σχετική ασφάλεια αυτήν την πρόσληψη;

Αν με τον όρο πρόσληψη εννοούμε εδώ την επιβράβευση ή την απόρριψη ενός εγχειρήματος από το κοινό, μοιάζει να διαθέτουμε πράγματι ένα στοιχείο το οποίο αποτελεί μια «ένδειξη» για τη διάρκεια ανεβάσματος ενός έργου. Την εποχή μάλιστα που εξετάζουμε, αυτή η διάρκεια φαίνεται να συνδέεται στενά με την επιτυχία ή την αποτυχία μιας πολιτικής ρεπερτορίου, εφόσον τη δύσκολη αυτή εποχή τα αντανakλαστικά των περισσότερων θιάσων είναι πάντα έτοιμα να ανέβασουν «εν μία νυκτί» μια νέα παραγωγή όταν η παρούσα δεν τα πάει εισπρακτικά και τόσο καλά.

Πράγματι, κάτω από αυτήν την οπτική, και συγκεκριμένα για τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στις δύο τάσεις του ρεπερτορίου, το ανέβασμα νέων και την επανάληψη παλιών έργων, φαίνεται να προκύπτει το εξής συμπέρασμα: Το «νέο» ρεπερτόριο μοιάζει να ακολουθεί, κατά την ποσοτική διαμόρφωσή του, τις αυξομειώσεις της μέσης διάρκειας των παραστάσεων. Από την άλλη, η μέση αυτή διάρκεια εμφανίζεται να διαμορφώνεται αντιστρόφως ανάλογα με τη διαμόρφωση του «παλιού» ρεπερτορίου. Με άλλα λόγια, σε χρονιές στις οποίες εμφανίζεται άνοδος της μέσης διάρκειας των παραστάσεων παρατηρείται άνοδος του αριθμού παραστάσεων του νέου ρεπερτορίου και πτώση του αριθμού παραστάσεων του παλιού.

Η σχέση αυτή, αν και ασφαλώς δεν μπορεί να διεκδικεί ισχύ εν είδει νόμου ούτε και να εφαρμοστεί απόλυτα σε όλες τις περιπτώσεις, είναι πιθανόν ικανή να συνοψίζει με τρόπο συνοπτικό το πνεύμα της εποχής. Η εικοσαετία 1942-1961 είναι μια μεταβατική εποχή: επικροτεί και στηρίζει το νέο στο θέατρο, και την ίδια στιγμή καταφεύγει στο παλιό λόγω ανάγκης ή ανασφάλειας. Έτσι, αν και το παλιό συνεχίζει να αποτελεί τον κύριο κορμό του θεατρικού σώματος, η παρουσία του νέου ρεπερτορίου είναι αυτή που ρυθμίζει τελικά την επιτυχία ή την αποτυχία ενός θιάσου.

Μπορούμε, έπειτα από αυτές τις πρώτες γενικές παρατηρήσεις, να περάσουμε στην παρουσίαση των στατιστικών αποτελεσμάτων της καταγραφής. Σ' αυτό το δεύτερο μέρος της παρουσίασης θα δούμε αρχικά κάποια γενικά στατιστικά δεδομένα που σχετίζονται με τις προηγούμενες υποθέσεις μας σχετικά με τη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου.



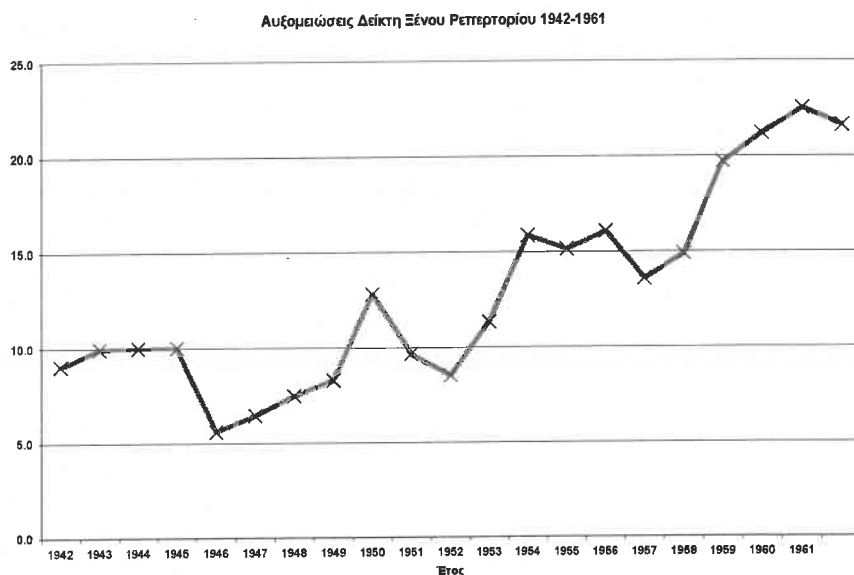
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 1

Στο πρώτο διάγραμμα παρουσιάζεται η μεταβολή του αριθμού ανεβάσματος έργων του ξένου ρεπερτορίου για κάθε χρονιά της περιόδου. Σε αυτό είναι φανερή μια μείωση του αριθμού από το 1943 μέχρι το 1945, μια λίγο πολύ σταθερή πορεία του κατά τα έτη 1945 έως 1950, μια άνοδό του από το 1950 μέχρι το 1955 και μια κάμψη του την υποπερίοδο 1955 έως 1958. Τα τελευταία χρόνια, 1958-1961, ο αριθμός ανεβάσματος μοιάζει να επανακάμπτει.

Αυτό το διάγραμμα, αν και είναι ασφαλώς χρήσιμο για μια εποπτική παρακολούθηση της μεταβολής του αριθμού ανεβάσματος, δεν αποτελεί εντούτοις τον πλέον ενδεδειγμένο τρόπο για να παρακολουθήσει κανείς την τελική διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου. Ο αριθμός των έργων που παίζονται, για παράδειγμα, το έτος 1956 δε μας λέει από μόνος του και πολλά για την παρουσία του ξένου έργου αυτή τη χρονιά: πιθανόν η πτώση να μην οφείλεται σε μια αντίστοιχη πτώση της παρουσίας του ξένου ρεπερτορίου εν γένει, αλλά στο γεγονός ότι τα «λίγα» έργα που παίχθηκαν γνώρισαν μεγάλη επιτυχία, και επομένως παραστάθηκαν για μεγάλο σχετικά χρονικό διάστημα.

Για την παρακολούθηση της διαμόρφωσης του ρεπερτορίου πρέπει επομένως να συνυπολογίζουμε, μαζί με τον αριθμό των έργων που ανεβαίνουν κάθε χρονιά, και τη «μέση χρονική διάρκεια» των παραστάσεων. Αν στη συνέχεια πολλαπλασιάσουμε αυτά τα δύο μεγέθη, θα έχουμε για κάθε χρονιά ένα «δείκτη» ο οποίος θα εκφράζει τώρα, κατά κάποιο τρόπο, την «ποσότητα» του ξένου ρεπερτορίου που ανέβηκε το συγκεκριμένο έτος. Ακολουθώντας αυτή τη διαδικασία, μπορούμε να καταλήξουμε σε ένα διάγραμμα το οποίο παρουσιάζει με πιο αντικειμενικό τρόπο τη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου την περίοδο που εξετάζουμε:

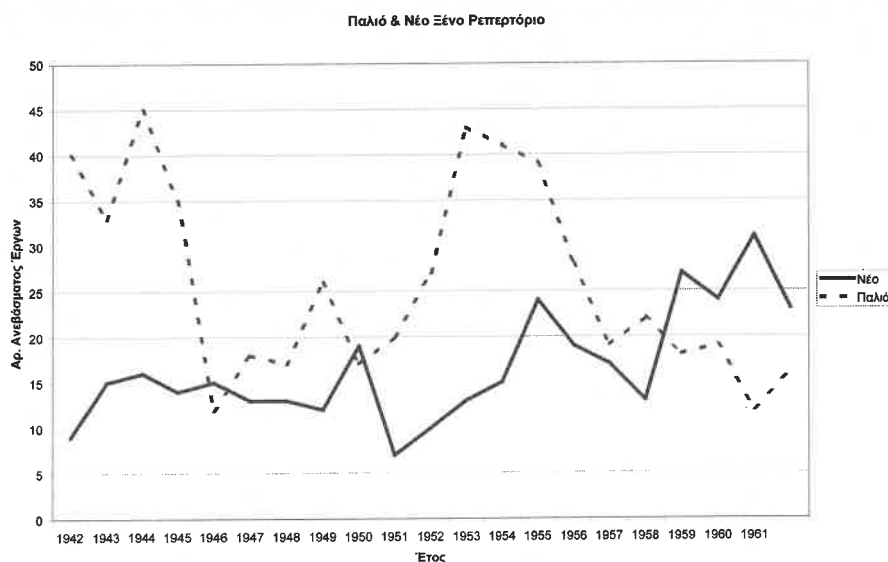




ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 2

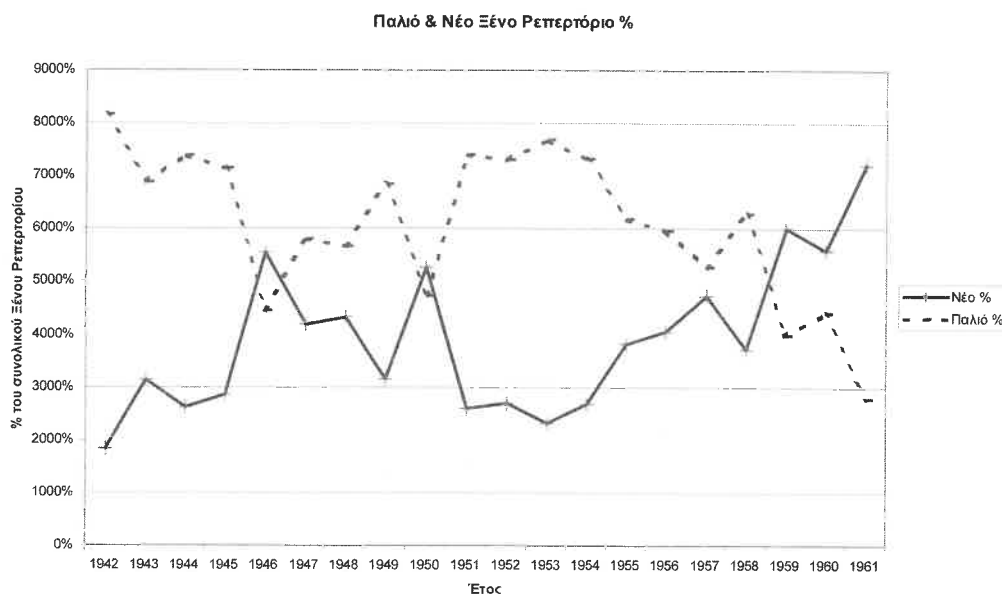
Στο διάγραμμα παρατηρούμε την εξέλιξη αυτού του δείκτη. Είναι σχετικά εύκολο να διαπιστώσουμε τώρα ότι την περίοδο 1942-1961 παρουσιάζεται μια αργή, ομαλή άνοδος της ποσότητας του ξένου ρεπερτορίου. Θα είχε αναμφισβήτητα ενδιαφέρον να αντιπαραβάλουμε σε αυτό το διάγραμμα ένα ανάλογο διάγραμμα διαμόρφωσης του ελληνικού ρεπερτορίου κατά την ίδια περίοδο: της ελληνικής φαρσοκωμωδίας, του μουσικού θεάτρου ή της επιθεώρησης. Ωστόσο, ένα τέτοιο διάγραμμα ξεφεύγει από τους σκοπούς της παρούσας ανακοίνωσης.

Τα δύο επόμενα διαγράμματα παρουσιάζουν τα μέρη από τα οποία αποτελείται το ξένο ρεπερτόριο: το παλιό και το νέο έργο.



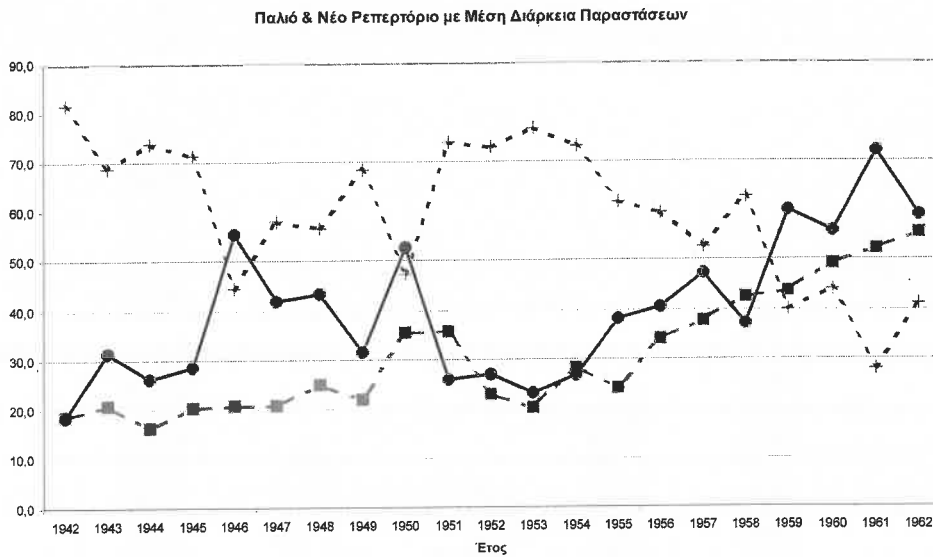
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 3

Αυτό το διάγραμμα παρουσιάζει τη διαμόρφωση ανά έτος του νέου και του παλιού ξένου ρεπερτορίου. Το «παλιό έργο» φαίνεται να επιβάλλεται του νέου την περίοδο 1942-1958, ενώ για τα επόμενα τρία χρόνια το νέο «προκρίνεται» στις επιλογές των θιάσων. Πιθανόν ένας μεγάλος αριθμός επαναλήψεων παλιών επιτυχιών να μπορεί να συνδεθεί με εποχές κρίσης για το θέατρο, οπότε οι θιάσοι καταφεύγουν σε ένα δοκιμασμένο ρεπερτόριο περασμένων επιτυχιών. Προς το παρόν ας παρακολουθήσουμε τις γενικές τάσεις του ξένου ρεπερτορίου στο διάγραμμα αυτό, όπως και στο επόμενο.



**ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 4**

Το διάγραμμα αυτό παρουσιάζει πάλι το παλιό και το νέο ξένο ρεπερτόριο, μόνο που εδώ τα μεγέθη είναι ποσοστά επί τοις εκατό του γενικού αριθμού ανεβάσματος ξένων έργων ανά έτος. Τώρα, όπως είναι φυσικό, το παλιό και το νέο ρεπερτόριο εμφανίζονται αντισυμμετρικά. Το διάγραμμα αυτό βοηθάει στην καλύτερη παρακολούθηση των τάσεων νέου-παλιού την εικοσαετία μετά τον πόλεμο. Το παλιό γενικά επικρατεί, εκτός από συγκεκριμένες χρονιές, 1945, 1949, που σχετίζονται –τυχαία, άραγε;– με στιγμές γενικής ευδαιμονίας και αισιοδοξίας (τέλος της Κατοχής, τέλος του Εμφυλίου πολέμου). Το σημαντικό όμως είναι πως μετά το 1959 και για τρία συνεχή χρόνια το νέο προπορεύεται σε ανεβάσματα έναντι του παλιού. Για να δούμε αν αυτή η τάση υπέρ του νέου ρεπερτορίου γενικεύεται και μετά το 1961, θα πρέπει να περιμένουμε μέχρι την ανάλογη εξέταση της επόμενης περιόδου 1962-1981.

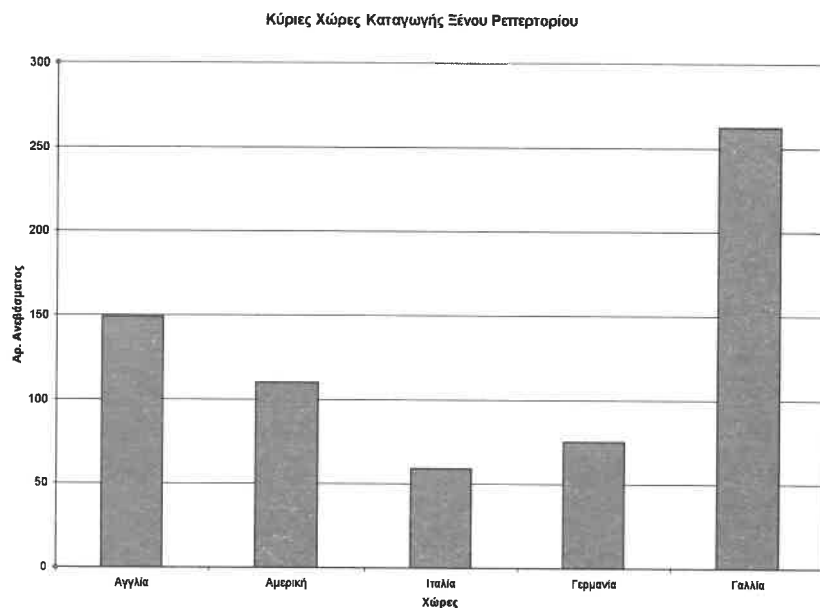


ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 5

Τέλος, παρουσιάζουμε ακόμα ένα διάγραμμα, αυτή τη φορά περισσότερο περίπλοκο. Είναι ίδιο με το προηγούμενο, μόνο που τώρα έχει προστεθεί η «μέση διάρκεια των παραστάσεων» κάθε χρονιάς.

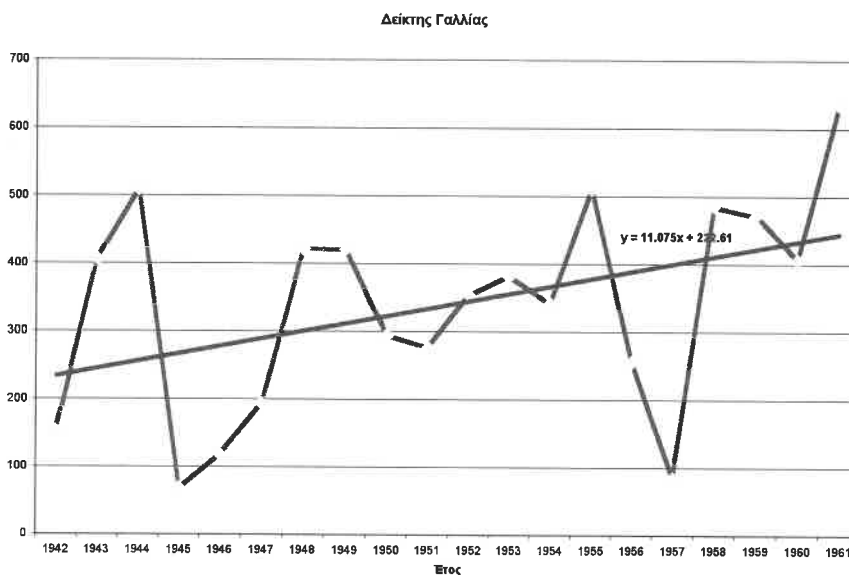
Μπορούμε να ελέγξουμε σ' αυτό μια προηγούμενη υπόθεσή μας: Παρατηρούμε πως οι δύο άξονες «νέο έργο» και «μέση διάρκεια» τρέχουν παράλληλα, ενώ οι άξονες «παλιό» και «μέση διάρκεια» τρέχουν αντίθετα. Η μέση διάρκεια, επομένως, φαίνεται να είναι ανάλογη με την αυξομείωση του νέου έργου και αντιστρόφως ανάλογη με την αντίστοιχη διαμόρφωση του παλιού ξένου ρεπερτορίου. Ίσως εδώ βρίσκεται το στίγμα μιας εποχής η οποία από τη μια προιμοδοτεί το νέο στο θέατρο, αλλά και καταφεύγει συχνά, αν και κάπως ανόρεχτα, στο παλιό και στο δοκιμασμένο.

Περνάμε έτσι στην επόμενη σειρά διαγραμμάτων, τα οποία συσχετίζουν το ρεπερτόριο με τις ξένες δραματουργίες. Ασφαλώς δεν ήταν δυνατό να γίνει αναφορά εδώ σε όλες τις χώρες που συμμετέχουν στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου. Αντ' αυτού θα ασχοληθούμε με τις κυριότερες, δηλαδή με αυτές που συμμετέχουν κατά το μεγαλύτερο ποσοστό στη διαμόρφωσή του. Οι χώρες λοιπόν που διεκδικούν τη μερίδα του λέοντος γι' αυτή την περίοδο είναι οι εξής, όπως φαίνεται στο διάγραμμα 6:



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 6

Η Γαλλία είναι, λοιπόν, κυρίως η χώρα από την οποία προέρχεται το ξένο ρεπερτόριο αυτή την εικοσαετία. Το διάγραμμα αυτό όμως υπεραπλουστεύει τα πράγματα για μια ακόμη φορά. Η πραγματικότητα είναι και σ' αυτή την περίπτωση περισσότερο περίπλοκη. Γι' αυτό ας δούμε πιο αναλυτικά πώς κυμάνθηκε για καθεμία από τις κύριες αυτές δραματοποιήσεις το ξένο ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου κάθε χρονιά:

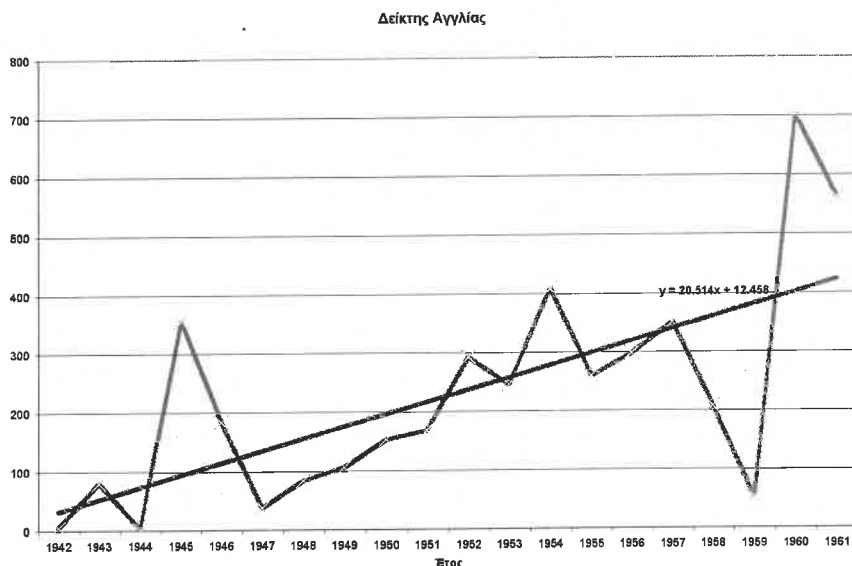


ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 7

Και κατ' αρχάς η Γαλλία. Ας σημειώσουμε εδώ πως χρησιμοποιούμε, για μια ακόμη φορά, το «δείκτη» για τον οποίο μιλήσαμε προηγουμένως. Με άλλα λόγια, οι τεθλασμένες γραμμές των διαγραμμάτων δείχνουν για κάθε χρονιά «πόσο» γαλλικό, αγγλικό κ.λπ. θέατρο παρουσιάστηκε και παίχτηκε στη σκηνή μας. Όπως θα παρατηρήσει κανείς, το συγκεκριμένο διάγραμμα της Γαλλίας είναι πράγματι αρκετά περίπλοκο: Παρουσιάζονται έντονες διακυμάνσεις, που οφείλονται σε εσωτερικούς παράγοντες των θιάσων αλλά και σε εξωγενείς ως προς το θέατρο αιτίες. Οι διακυμάνσεις αυτές είναι χρήσιμες σε μια εκ του σύνεγγυς μελέτη της διαμόρφωσης του ρεπερτορίου, αλλά δύσκολα μπορεί κάποιος να συναγάγει τις τάσεις που ακολουθεί η διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου στο σύνολό της. Γι' αυτό παρουσιάζουμε στο διάγραμμα ακόμη έναν άξονα. Ο άξονας αυτός δείχνει την «τάση» του ξένου ρεπερτορίου. Υπολογίστηκε μαθηματικά με την αναλυτική γραμμική μέθοδο του «κυλιόμενου μέσου όρου». Οι περισσότεροι από εμάς όμως είναι αρκετό να δούμε πόσο ανηφορική ή κατηφορική είναι η γραμμή του άξονα και πόσο ψηλά βρίσκεται σε σχέση με τον κάτω άξονα του διαγράμματος.

(Οι περισσότεροι έμπειροι στα μαθηματικά πιθανόν να δουν τον άξονα αυτό μέσα από μια γραμμική εξίσωση την οποία εκφράζει με εποπτικό τρόπο. Ο πρώτος αριθμός αυτής της εξίσωσης ονομάζεται «παράγωγος» και εκφράζει στην περίπτωσή μας το δυναμισμό του συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Όσο μεγαλύτερος είναι ο αριθμός αυτός τόσο πιο γρήγορα –δυναμικά– αυξάνει το ρεπερτόριο μιας ξένης δραματουργίας.)

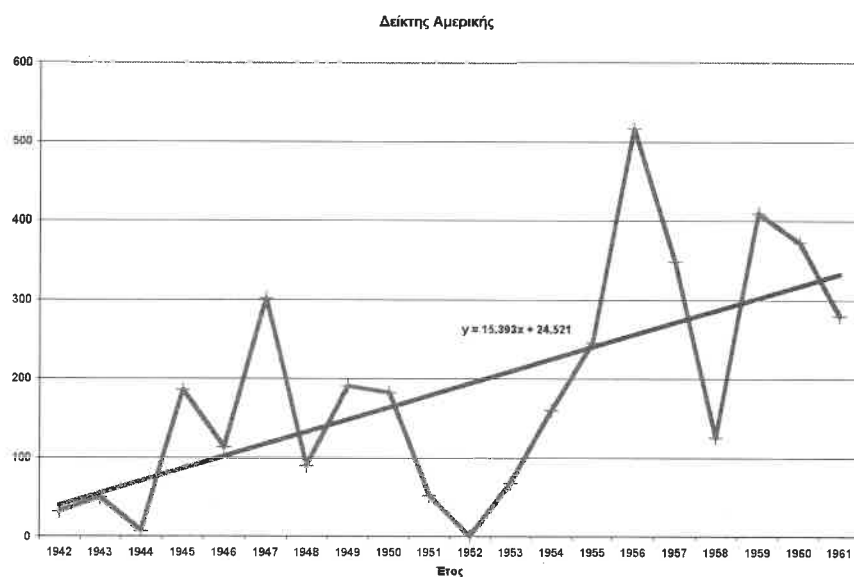
Για παράδειγμα, το γαλλικό θέατρο εμφανίζεται ως μία από τις σταθερές ρεπερτοριακές αξίες για το θέατρο της εποχής, αλλά είναι φανερή η «κόπωσή» του κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας συγκριτικά με τις άλλες ξένες δραματουργίες.



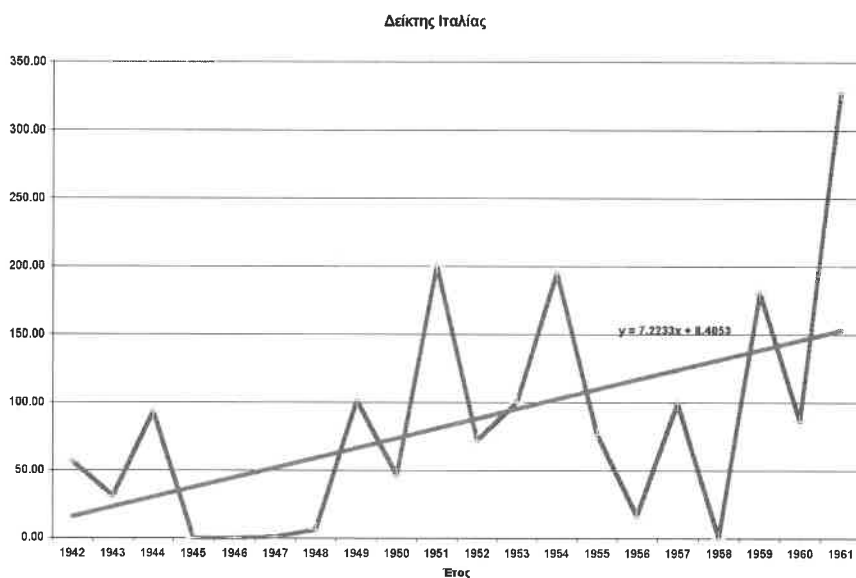
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 8

Αγγλία: Εδώ έχουμε ένα πολύ δυναμικό θέατρο, το οποίο αυξάνει με γοργούς ρυθμούς σ' αυτή την περίοδο. Το αγγλικό θέατρο, με άλλα λόγια, μοιάζει να κατακτά κεντρική θέση στο ελληνικό θέατρο αυτή την εποχή.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με την αμερικάνικη δραματουργία. Σημαντική εδώ η προσφορά του Θεάτρου Τέχνης στην πρόσληψη της αμερικάνικου θεάτρου.

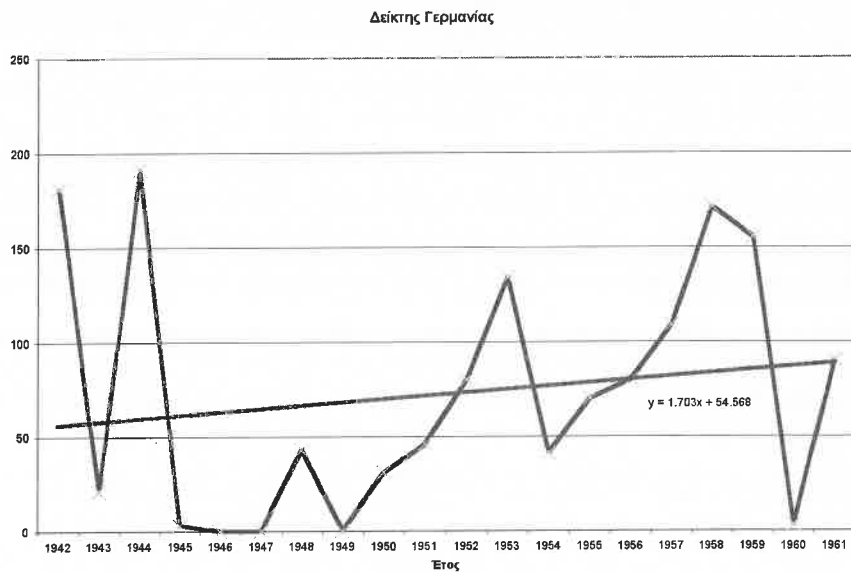


ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 9



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 10

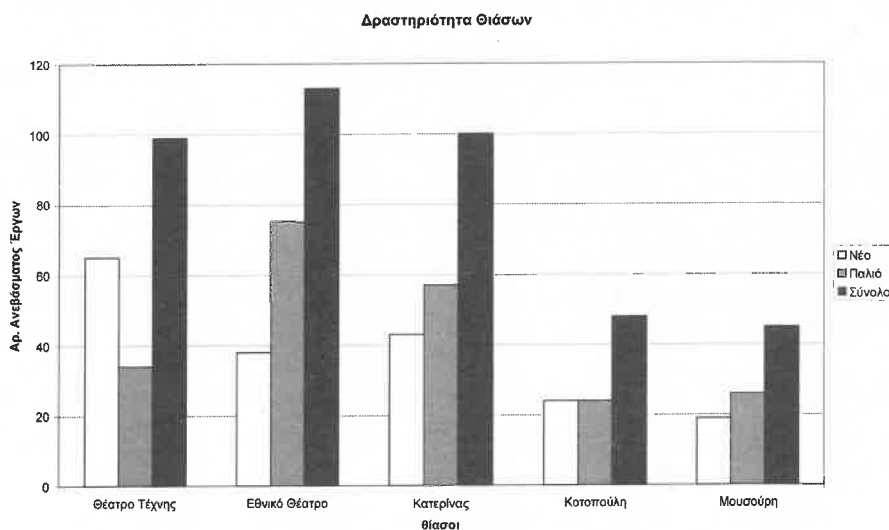
Ιταλία: Παρουσιάζει ένα σταθερό, αν και κάπως χαμηλό προφίλ στη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου, χωρίς ιδιαίτερη ανάπτυξη κατά τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου. Εκπροσωπείται κυρίως από παραστάσεις έργων του Πιραντέλλο στο Εθνικό Θέατρο και στο Θέατρο Τέχνης.



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 11

Τέλος, Γερμανία: Μέσα από το κλασικό κυρίως ρεπερτόριο του Εθνικού, η Γερμανία χαίρει μιας σχετικά υψηλής εκτίμησης στο θέατρό μας (ακόμη και αν ουσιαστικά το γερμανικό έργο εξαφανίζεται τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, για ευνόητους λόγους). Ωστόσο, η ανάπτυξη του γερμανικού ρεπερτορίου εμφανίζεται πολύ χαμηλή με την πάροδο των ετών. Συνολικά, το γερμανικό έργο παραμένει σχεδόν στάσιμο αυτή την περίοδο.

Έτσι, μπορούμε να περάσουμε, τέλος, σε μια άλλη σειρά διαγραμμάτων. Τα διαγράμματα αυτά αναφέρονται στη δραστηριότητα των θιάσων.



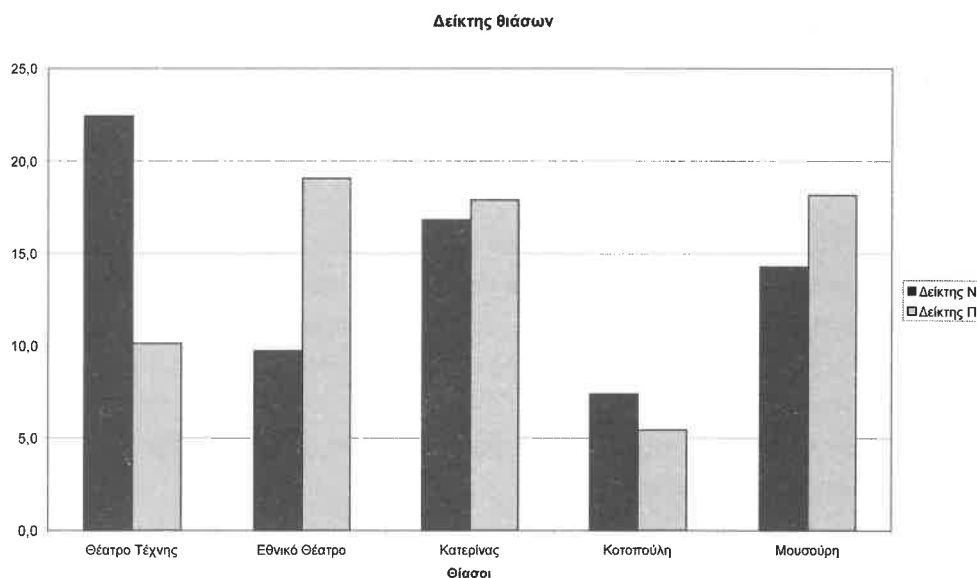
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 12

Εδώ παρουσιάζονται μόνο οι θιάσοι που εμφανίζονται να έχουν στατιστικά το μεγαλύτερο ποσοστό συμμετοχής στη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου.

(Στην πραγματικότητα, τα ονόματα των πρωταγωνιστών εμφανίζονται σε περισσότερα του ενός θιασαρχικά σχήματα. Εδώ εμφανίζεται λοιπόν η δραστηριότητα όλων των θιασαρχικών σχημάτων, στα οποία τον κύριο λόγο είχε το πρόσωπο ή το όνομα της Κατερίνας, της Κοτοπούλη, του Μουσούρη κ.λπ.).

Στο παρόν διάγραμμα δίνεται το σύνολο των παραστάσεων ξένων έργων, το σύνολο των νέων έργων και το σύνολο των παλιών για κάθε θίασο. Πρώτο σε συνολικό αριθμό έρχεται το Εθνικό Θέατρο, αλλά το Θέατρο Τέχνης έχει την πρωτοκαθεδρία στην παρουσίαση νέων έργων. Στην παρουσίαση παλιών προηγείται το Εθνικό και μετά ακολουθεί η Κατερίνα.

Το επόμενο διάγραμμα απεικονίζει το μερίδιο των παραστάσεων που αφιέρωσαν οι εν λόγω θιάσοι στο νέο και στο παλιό ρεπερτόριο.

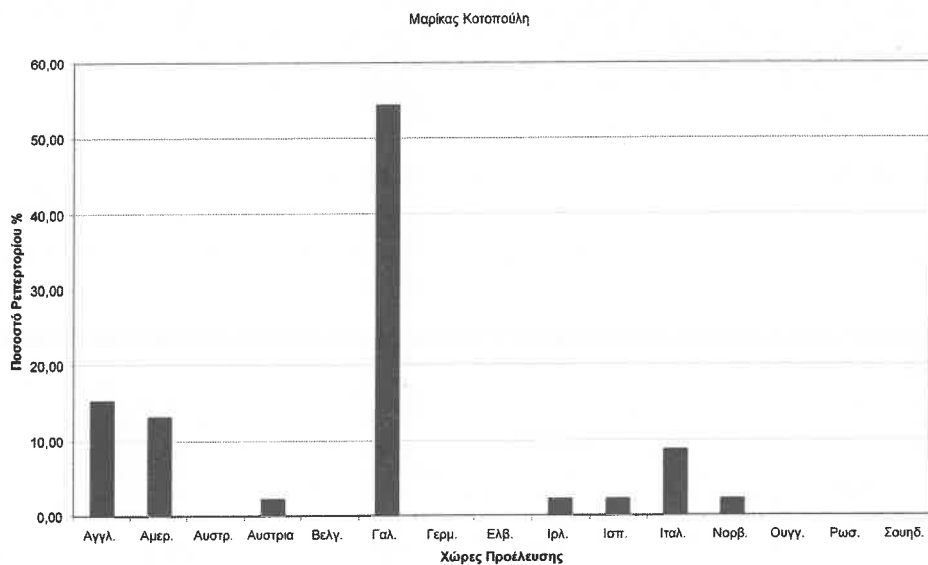


**ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 13**

Προκύπτει πάλι από το συνυπολογισμό του αριθμού με τη μέση διάρκεια ανεβάσματος νέων και παλιών έργων αντίστοιχα. Από δω γίνεται φανερό ότι το Θέατρο Τέχνης έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του στο ανέβασμα νέου ξένου ρεπερτορίου.

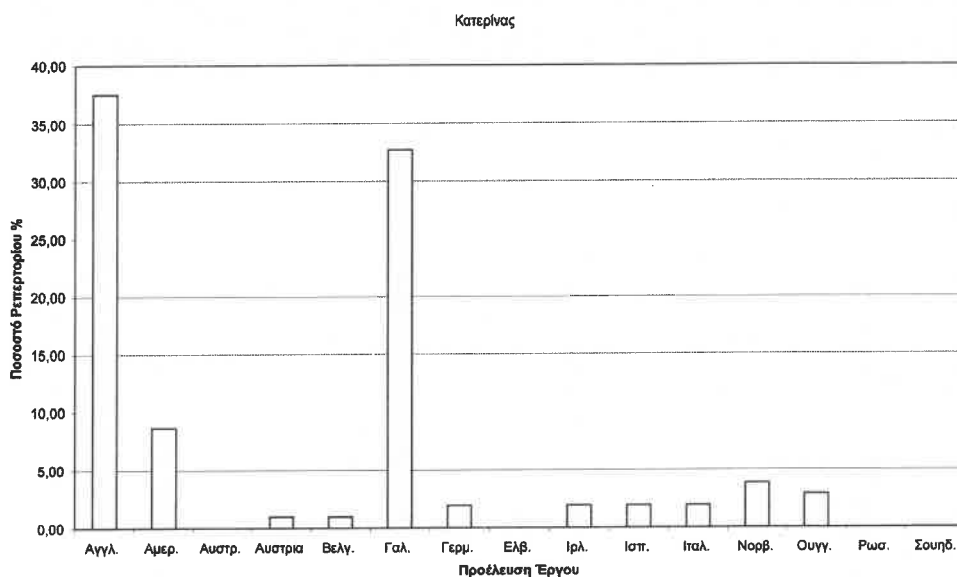
Τελειώνουμε με την παρουσίαση της πολιτικής των θιάσων ως προς την επιλογή των ξένων δραματουργιών. Στο πρώτο διάγραμμα η δραστηριότητα της Κοτοπούλη, ενός σχετικά παλιού θιάσου την εποχή αυτή.





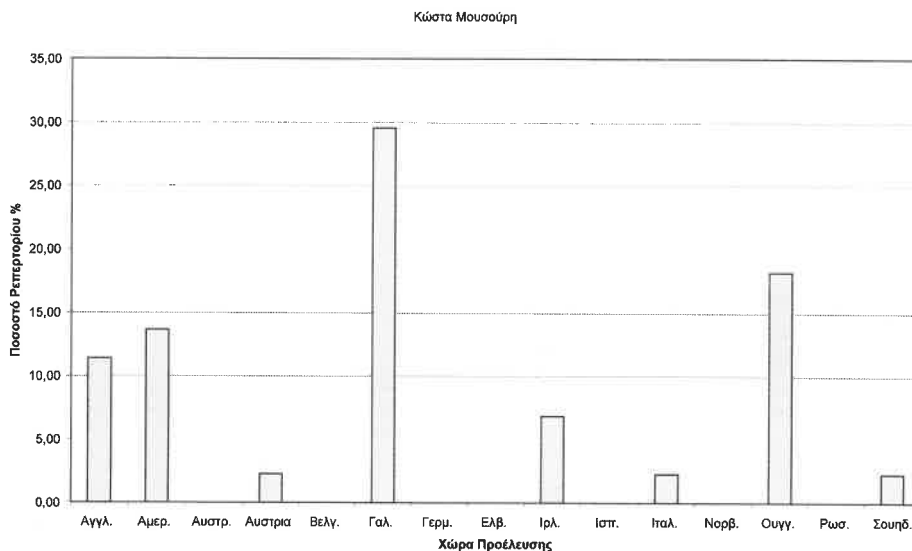
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 14

Οι επιλογές του θιάσου της Κοτοπούλη εμφανίζονται έντονα πολωμένες γύρω από το γαλλικό έργο (55%). Το αγγλικό θέατρο εκπροσωπείται με ένα αρκετά μικρότερο ποσοστό επί του συνόλου του ρεπερτορίου και ακολουθεί το αμερικάνικο (σύνολο: 35%). Ο θιάσος Κοτοπούλη μοιάζει να ακολουθεί μια πολιτική στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου του την οποία θα ονομάζαμε «μονοπολική».



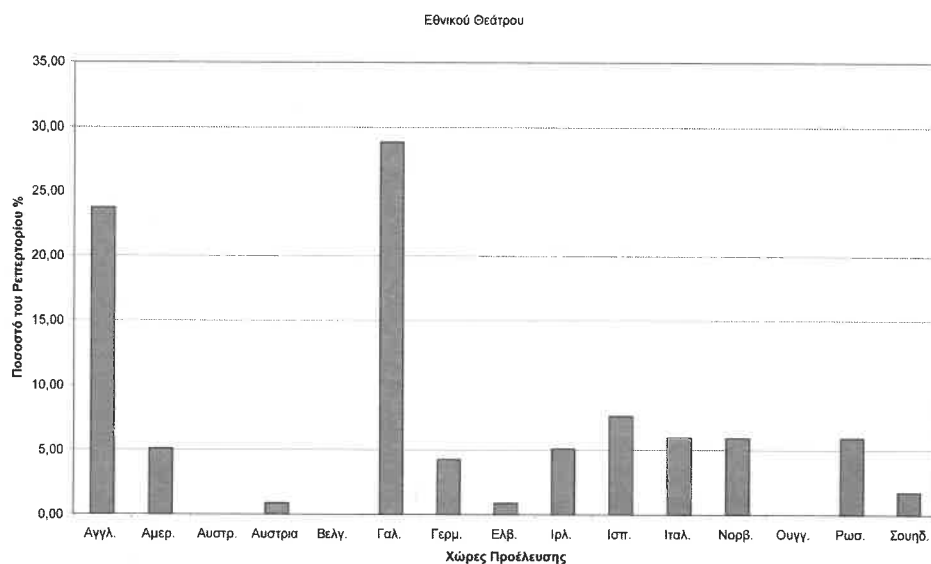
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 15

Η ρεπερτοριακή πολιτική της Κατερίνας είναι, αντίθετα, «διπολική». Ο θίασος αντλεί το ρεπερτόριό του ισότιμα τόσο από το γαλλικό όσο και από το αγγλόφωνο θέατρο (75%), χωρίς ωστόσο να υπάρχει μια πλατύτερη εκπροσώπηση άλλων δραματολογιών.



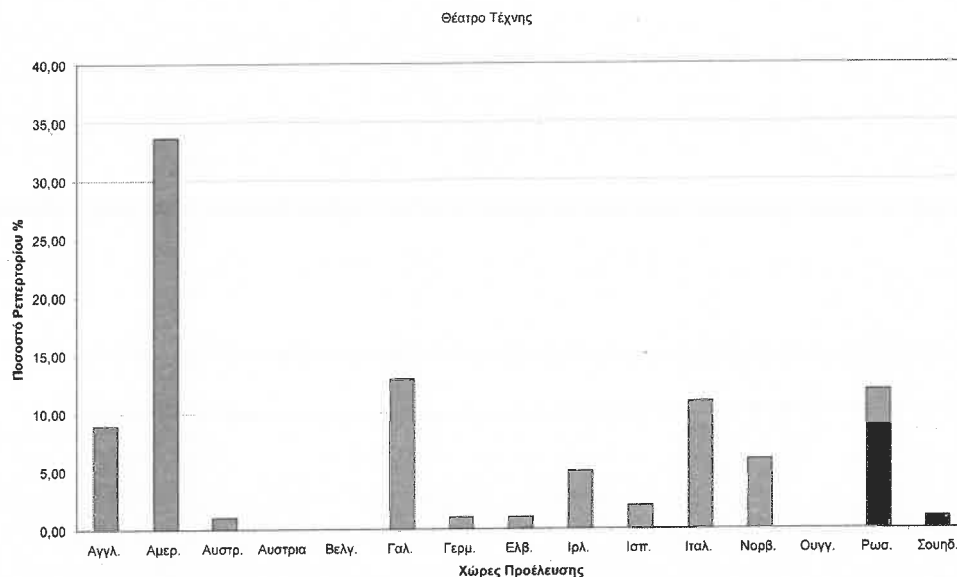
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 16

Ο Κώστας Μουσούρης, από την άλλη, εμφανίζεται περισσότερο ενημερωμένος και, θα λέγαμε, περισσότερο «ανήσυχος». Ωστόσο, και εδώ τα μεγάλα ποσοστά συγκεντρώνουν το γαλλικό και το αγγλόφωνο θέατρο (55%), με μια αξιοσημείωτη παρουσία του ουγγρικού θεάτρου (17%), αγωγή την εποχή αυτή πολλών επιτυχημένων έργων τύπου γαλλικού βουλβάρ. Ο θίασος Μουσούρη είναι, θα λέγαμε, ένας «τριπολικός» θίασος ως προς τις επιλογές του.



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 17

Βλέπουμε τώρα τη ρεπερτοριακή πολιτική του Εθνικού. Και εδώ επικρατούν έντονα οι δύο πόλοι (55%), αλλά υπάρχει ταυτόχρονα κάποια μοιρασμένη εκπροσώπηση στο ρεπερτόριο και τη δραματολογία άλλων χωρών, όπως της Ισπανίας, Νορβηγίας, Ρωσίας κ.ά.



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 18

Αφήσαμε τελευταίο το Θέατρο Τέχνης. Εδώ δύσκολα θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για πώληση του ρεπερτορίου γύρω από μια χώρα. Το ενδιαφέρον μοιράζεται ανάμεσα σε Αμερική, Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία, Ιταλία, Νορβηγία και άλλες ξένες δραματολογίες. Το Θέατρο Τέχνης, με άλλα λόγια, εμφανίζεται ως ένας ιδιαίτερα ανοιχτός θίασος ως προς την ξένη δραματολογία. Ο χαρακτήρας του είναι ο χαρακτήρας ενός πολυ-πολικού θεάτρου ρεπερτορίου.

Εδώ τελειώνει και το δεύτερο μέρος της ανακοίνωσής μας. Στο πλαίσιο της παρουσιάστηκαν με εποπτικό τρόπο κάποια πρώτα στατιστικά συμπεράσματα όσον αφορά τη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου στην Ελλάδα τις δύο πρώτες δεκαετίες μετά τον πόλεμο. Η παρουσίαση αυτή θα μπορούσε να αποτελεί παράλληλα και μια επίδειξη του δυναμικού τρόπου με τον οποίο μια βάση δεδομένων για το θέατρο σε ηλεκτρονική μορφή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να προσφέρει, ως εργαλείο, κάποιες πρώτες ενδείξεις φαινομένων που σχετίζονται με τομείς του θεάτρου και που χωρίς τη συγκεντρωτική και συγκριτική μέθοδο πιθανόν δε θα φαινόταν εύκολα «διά γυμνού οφθαλμού».

Η σημερινή παρουσίαση υπήρξε περισσότερο ενδεικτική παρά εξαντλητική. Όταν ολοκληρωθεί στο μέλλον η «χαρτογράφηση» της περιόδου 1942-1981, και αφού εξαντληθούν οι υποθέσεις που μπορούν να συσχετιστούν με τη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου αυτή την περίοδο, μια περισσότερο αναλυτική όσο και εκ του σύνεγγυς προσέγγιση θα ακολουθήσει, προκειμένου να περάσουμε πλέον από τις γενικές υποθέσεις και τις πρώτες ενδείξεις σε επί μέρους συμπεράσματα και ερμηνείες.



ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ο ΙΟΝ ΛΟΥΚΑ ΚΑΡΑΤΖΙΑΛΕ ΚΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΣΥΣΧΕΤΙΣΕΙΣ ΤΟΥ  
(150 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ)

**Η** συμβολή των Ελλήνων στις παραδουνάβιες ηγεμονίες για την απαρχή και την εξέλιξη της πνευματικής ζωής των Ρουμάνων κατά τον 17<sup>ο</sup>, 18<sup>ο</sup> και καθ' όλο το 19<sup>ο</sup> αιώνα είναι τεράστια και πολυδιάστατη. Όσο κι αν ορισμένοι Ρουμάνοι ιστορικοί, για λόγους εθνικιστικούς, επιδίωξαν αυτή τη συμβολή να την υποβαθμίσουν, η πληθώρα πολιτιστικών γεγονότων από Έλληνες κατά τη μεγάλη αυτή περίοδο παραμένει τόσο έντονη κι εμφανής, ώστε και κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ως την έναρξη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου να επιζητείται η ελληνική παρουσία στην κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή της Ρουμανίας ως επιβεβαίωση πολιτιστικής και κοσμικής αίγλης. Μπορούμε να το επιβεβαιώσουμε αυτό με συγκεκριμένα στοιχεία. Ateneul δηλαδή Αθήναιον ονομάζεται το κεντρικό κτίριο μουσικών εκδηλώσεων στο Βουκουρέστι, Αθήναι ως πριν από λίγα χρόνια ονομαζόταν το σπουδαιότερο ξενοδοχείο εκεί, ονόματα ανθρώπων ελληνικής καταγωγής φέρουν κεντρικά θέατρα, Ίον Λούκα Καρατζιάλε ονομάζεται και το νέο τεράστιο Εθνικό Θέατρο της ρουμανικής πρωτεύουσας.

Έλληνες ή ελληνικής καταγωγής είναι οι πρωτοπόροι της θεατρικής ζωής στη Ρουμανία. Για να μην επεκταθούμε πολύ, θ' αναφέρουμε ενδεικτικά τις γνωστές περιπτώσεις του ήρωα πρωταγωνιστή Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστία που ανήκε στον Ιερό Λόχο του Αλέξανδρου Υψηλάντη και της πρωτοπόρου Ραλλούς Καρατζά -κόρης του Έλληνα ηγεμόνα Ιωάννη Καρατζά- που σχημάτισαν τους πρώτους θιάσους και ίδρυσαν τα πρώτα θέατρα στο Βουκουρέστι. Και μόνο γι' αυτούς τους δύο πολλά θα μπορούσαν να προστεθούν στα όσα ήδη έχουν γραφτεί, αρχίζοντας από τα κεφάλαια που αφιερώνει στην ιστορία του ο Νικόλαος Λάσκαρης. Από τα χρόνια εκείνα που αυτοί έλαμψαν, χρόνια του ελληνικού ξεσηκωμού, και ως τις ημέρες μας ακόμη είναι μεγάλη χορεία οι Έλληνες που κατέθεσαν πολλά για την ανάπτυξη του ρουμανικού θεάτρου. Θεατρώνες, επιχειρηματίες, σκηνοθέτες, συγγραφείς, μεταφραστές, πρωταγωνιστές, κριτικοί. Είχα την τύχη τους πιο άξιους από αυτούς κατά τα τελευταία τριάντα πέντε χρόνια σε συχνά ταξίδια μου σε όλη τη Ρουμανία να τους γνωρίσω και να διαπιστώσω την εκτίμηση που χαίρουν για την καλλιτεχνική προσφορά τους και το τάλαντό τους. Και συμβαίνει ακόμα και σε περιπτώσεις που δεν είναι εμφανής η καταγωγή - γιατί κατά το μακρύ διάστημα της δικτατορίας του ζεύγους Τσαουσέσκου επιβαλλόταν η μεταποίηση των οικογενειακών επιθέτων σ' Έλληνες - με την πιο επιφανειακή έρευνα ν' ανακαλύπτεις κάτω από το ρουμανοποιημένο όνομα ενός άξιου ή μιας άξιας την άμεση ελληνική καταγωγή ή από πατέρα, ή από μητέρα ή και από τους δύο γονείς.

Ας έλθουμε ωστόσο στο θέμα μας. Στον ελληνικής καταγωγής πρωτοπόρο δραματουργό και ηθοποιό Ίον Λούκα Καρατζιάλε που τ' όνομα του φέρει ως τίτλο τιμής το Εθνικό Θέατρο του Βουκουρε-

στίου. Πρώτος επεσήμανε τις ρίζες του ο Σπύρος Μελάς όταν βρέθηκε στη ρουμανική πρωτεύουσα για τις παραστάσεις της ηθογραφικής κωμωδίας του *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*.

Ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε γεννήθηκε ακριβώς πριν από ενάμιση αιώνα στις 30 Ιανουαρίου 1852 στο χώρο Χαλμανάλε κοντά στην πόλη Πλοϊέστι της Ρουμανίας. Είναι γιος του Λούκα Καρατζιάλε, που έχει δύο μεγαλύτερους αδελφούς, τον Κωστάκε και τον Γιώργκου. Ο πατέρας αυτών των τριών ήταν από την Κεφαλονιά, απ' όπου έφυγε για την Κωνσταντινούπολη, και από εκεί ήλθε στη Βλαχία ως αρχιμάγειρας στο αρχοντικό του ηγεμόνα Καρατζά. Εκεί πήρε για γυναίκα του Ελληνίδα από καλή οικογένεια του Μπρασάβ, στην Τρανσυλβάνια. Συνεπώς και οι δύο γονείς του Ίον Λούκα ήταν Έλληνες. Πολύ νέος φεύγει από το Πλοϊέστι όπου εργαζόταν ως αντιγραφείας δικαστηρίων, έρχεται στο Βουκουρέστι και σπουδάζει εκεί στο Ωδείο μουσική και δραματική τέχνη, ηθοποιία. Ένας από τους κύριους δασκάλους του ήταν ο θείος του, Κωστάκε Καρατζιάλε, σπουδαίος πρωταγωνιστής, όπως και ο άλλος θείος, ο Γιώργκου. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινίσουμε πως το γνήσιο κεφαλονίτικο επίθετο της οικογένειας ήταν Καραγιάλης - το Καρατζιάλε αποτελεί τη ρουμανική παραποίηση του - καθώς και τα ονόματα Κωστάκε, Γιώργκου και Ίον συνιστούν την τοπική αντιστοιχία των Ελληνικών βαπτιστικών Κωστάκης, Γιώργης και Γιάννης.

Στο Βουκουρέστι, όσο σπουδάζει, εργάζεται ως υποβολέας στο Εθνικό Θέατρο, θέση που την είχε πριν από αυτόν ο Μιχαήλ Εμινέσκου, ο Εθνικός Ποιητής των Ρουμάνων, που πέθανε δυστυχώς τρελός, νεότατος και πολύ ωραίος. Τότε στο Βουκουρέστι, ύστερα από τις πρώτες περιόδους θιάσων από το νεοσύστατο ελληνικό κράτος, και τις θεατρικές πρωτοπορίες του Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστία και της παλλόμενης από καλλιτεχνικές ανησυχίες αρχοντοπούλας Ραλλούς Καρατζά που φτιάχνει και το πρώτο θέατρο στη συνοικία Κόκκινη Βρύση, ιδρύεται η ελληνική Δραματική Εταιρία Ορφεύς και σχεδόν ταυτόχρονα και η θεατρική Εταιρία «Μένανδρος», που δίνουν παραστάσεις και σε άλλες πόλεις. Έλληνες δηλαδή ολοκληρώνουν το ξεκίνημα της θεατρικής ζωής στη Ρουμανία -και σε δύο γλώσσες- ρουμανικά κι ελληνικά αφού αυτά πλέον είχαν καθιερωθεί ως γλώσσα του πνευματικού κόσμου και της αριστοκρατίας.

Ο Ίον Λούκα γρήγορα αναδεικνύεται σε κύρια μορφή της θεατρικής ζωής. Παίζει ως ηθοποιός μαζί με τους θείους του, αρχίζει να γράφει για το θέατρο, στήνει παραστάσεις ως εμπνευστής δάσκαλος, καταξιώνεται μόλις 37 χρονών να γίνει διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου που παίρνει πλέον το δρόμο του κύρους και της καλής φήμης. Είναι ένας θεατράνθρωπος πολυδιάστατος. Μα πριν απ' όλα άξιος δραματογράφος. Γράφει τα έργα *Μια θυελλώδης νύχτα* -πρεμιέρα τον Ιανουάριο του 1879, όταν είναι μόλις 27 χρονών- το *Χαμένο γράμμα* στα 1884, *Η Συκοφαντία* στα 1890, έργα που καθρεφτίζουν τα ήθη της εποχής εκείνης και κυρίως του κόσμου της πολιτικής. Ήρωες των έργων αυτών, που ξεκινούν από ένα απρόοπτο περιστατικό σε καυστικές κωμωδίες, είναι άνθρωποι φιλόδοξοι της πολιτικής και της λεγόμενης ανώτερης τάξης, χαρακτήρες φιλόδοξοι, φαύλοι, αγύρτες, επιρρεπείς σε μοιχείες και σε άλλα σκάνδαλα, αριβίστες, επιφανειακά ευυπόληπτοι, αλλά ουσιαστικά σαπροί και ανήθικοι. Είναι ήρωες ίδιοι με αυτούς που παρουσιάζονται σ' έργα σύγχρονών του Ελλήνων συγγραφέων, του Σοφοκλή Καρύδη (*Υποψήφιος βουλευτής, Οι αποτυχόντες ως υποψήφιοι*), του Μιχαήλ Χουρμούζη (*Ο Λεπρέντης, Ο τυχοδιώκτης*), του Δημοσθένους Σιμιτζή (*Ο Φιάκας*) και ακόμη σ' έργα του Βούλγαρου πρωτοπόρου Ιβάν Βασόβ και στη Σερβία σ' έργα των κλασικών κωμωδιογράφων του ελληνικής καταγωγής, Στέργιαν Πόποβιτς (*Η κυρία Προέδρου*) και Μπρατισλάβ Νούσιτς (*Ο αντιπρόσωπος του λαού, Ένας δύσπιστος, Ένας κοινός άνθρωπος*).

Πώς εξηγείται, λοιπόν, αυτή η ταύτιση ηρώων του Ίον Λούκα Καρατζιάλε και των σύγχρονων Ελλήνων συναδέλφων του κωμωδιογράφων μέσα σε πλαίσιο φάρσας, κοινωνικής καυστικότητας, χλεύης και σαρκασμού; Η απλή εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι ελληνικοί θίασοι ταξίδευαν στη Ρουμανία για τους εκεί ομογενείς, έπαιζαν τις κωμωδίες των τότε συγγραφέων μας και με αυτές επηρέαζαν, καθώς έβρισκαν αμεσότητα στο κοινό, τους δραματογράφους στη Ρουμανία. Είναι αυτή η λογική εύκολη εξήγηση. Όμως τα ίδια κοινωνικά θέματα των φαύλων πολιτικών, των τυχοδιωκτών, των σκανδάλων της ανώτερης κοινωνίας –και μάλιστα με τη δηκτική σάτιρα του Γκόγκολ, όπως αυτή διαπνέει την κλασική κωμωδία του *Ο επιθεωρητής*– έπιαναν για να τα φέρουν στη σκηνή ο Ιβάν Βασόβ στη Βουλγαρία, και ο Στέργιαν Πόποβιτς και ο Μπρατισλάβ Νούσιτς στη Σερβία, πρωτοπόροι όλοι, κλασικοί δραματοουργοί των πατρίδων τους. Κι αυτή ακριβώς η σύμπτωση που γίνεται φαινόμενο για τις δραματοurgίες των νοτιοανατολικών χωρών της Ευρώπης που μόλις είχαν βγει ή συνέχιζαν να βγαίνουν από την Οθωμανική υποδούλωση, μας οδηγεί σε σκέψεις πιο βαθιές.

Συγκεκριμένα την εποχή όπου εμφανίζονται αυτοί οι πρωτοπόροι δραματοουργοί κι εμπνέονται απ' όσα συνταρακτικά για τους λαούς τους συνέβαιναν τότε, δεν είχαν θεσμοθετηθεί κανόνες πολιτικής και κοινωνικής συμπεριφοράς ελευθέρων κρατών. Ή κι αν είχαν τυπικά διατυπωθεί τέτοιοι κανόνες, δεν είχαν παγιωθεί, και για πολλούς, που επιθυμούσαν ν' ανέλθουν πολιτικά και κοινωνικά, το πεδίο δράσης φαινόταν ανοιχτό, ξέφραγο αμπέλι από ηθικής πλευράς, δισταγμοί και αρχές ευπρέπειας και κοσμιότητας δεν τους αναχαίτιζαν, διλήμματα δεν τους αμφιταλάντευαν, δεν τους κλόνιζαν. Ο στόχος για την εξέλιξη και την άνοδο τους ήταν χωρίς ενδοιασμούς. Εποχή μεταβατική για τα κράτη αυτά, που ακόμα δεν είχαν πάρει την τελική εδαφική οντότητά τους και αναζητούσαν δίχως πείρα την καθεστωτική τους ταυτότητα. Εποχή μεταβατική ίσον εποχή αδιαμόρφωτης κοινωνίας, ίσον εποχή σύγχυσης και ευκαιριών για καιροσκόπους αριβίστες και φαύλους. Ήταν επόμενο, λοιπόν, στις χώρες αυτές να εξυφαίνονται ίδιες περιπτώσεις ατιμίας, πολιτικής δημοκοπίας, μανίας για εξουσία και πολλαπλών σκανδάλων. Οι ήρωες ίδιοι σε όλες αυτές, τις πρώην υπόδουλες στον οθωμανικό ζυγό, χώρες. Βαλκάνιοι, άμεσοι. Και οι διαπράττοντες τις ανηθικότητες και οι υφιστάμενοι αυτές.

Να λοιπόν ο κύριος λόγος για τον οποίο, καθώς σε συγκοινωνούντα δοχεία, διαχέεται στους δραματογράφους των όμορων χωρών η ίδια θεματογραφία και με την ίδια τάση σατιρικής καυστικής δηκτικότητας.

Κύρια μορφή ανάμεσα σε αυτούς –όπως ήδη τονίσαμε– αναδεικνύεται ο Καρατζιάλε για πολλούς λόγους. Γιατί η γελοιογραφική χλεύη του συντελείται τόσο άμεσα και συναρπαστικά, ώστε οι κωμωδίες του γίνονται τελικά παραμορφωτικοί και αποκαλυπτικοί καθρέφτες της κοινωνίας όπου ζει. Κι αυτή η παραμορφωτική διακωμώδηση, που χλευάζει και σαρκάζει, γίνεται με τέλει ενστικτο της δομής και της ροής της έντεχνης φάρσας, όπως τη θέσπισαν με άγραφους κανόνες ο Λαμπίς και ο Φεϊντό. Ο Καρατζιάλε φτάνει στο ύψος τους.

Ωστόσο, δεν μένει μόνο στο είδος αυτό της φαρσικής κωμωδίας ηθών. Γράφει κι ένα άλλο θεατρικό έργο, διαμετρικά αντίθετο, τη *Συμφορά*. Σκληρό αγροτικό δράμα με ήρωες που ενεργούν μόνο με πρωτόγονα ένστικτα παθών, δίχως ψυχικές ευκαμψίες συγγνώμης, ελέους, τρυφερότητας. Έργο προδρομικό, θα λέγαμε, των άγριων αγροτικών δραμάτων –*La lupa*– του Σικελού Τζοβάνι Βέργκα, πρωτοπόρου του ιταλικού βερισμού.

Τέλος ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε μπορεί να θεωρηθεί και ο προφητικός καινοτόμος για το θέατρο του παραλόγου. Έγραψε μικρές παρανοϊκές σκηνές και διηγήματα χωρίς λογική διάρθρωση και χωρίς

να δίνει σε αυτά έμφαση. Όμως, και άθελά του, αυτά γίνονται σπόροι για κάτι νέο στο θέατρο. Ο Ε-ουτζέν Ιονέσκο, Ρουμάνος κι αυτός, σ' ένα εκτεταμένο δοκίμιο, του αναγνωρίζει και του αποδίδει με τιμή αυτήν την προτεραιότητα.

Ταυτόχρονα ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε έγραψε και διηγήματα με ηθογραφικά κυρίως θέματα και κάποτε με ήρωες ανθρώπους του Ελληνισμού της Ρουμανίας, όπως αργότερα έπραττε ο Πανάιτ Ιστρά-τι, ο κορυφαίος αυτός ασπούδαχτος πεζογράφος των Βαλκανίων, ελληνικής καταγωγής κι αυτός με ρί-ζες οικογενειακές στην Κεφαλονιά (ο Ρομέν Ρολλάν, που τον παρουσίασε στο γαλλικό κοινό, τον απο-καλούσε «ο Γκόργκι των Βαλκανίων»). Ας προσθέσουμε ακόμη για τα πεζογραφικά αφηγήματα του Καρατζιάλε ότι μερικά από αυτά έχει μεταφράσει στη γλώσσα μας η αξέχαστη ελληνίστρια Μαρία Μαρινέσκου Χίμου, άλλοτε καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου.

Ωστόσο, παρά την ιδιοφυή, πολύπτυχη συγγραφική αξία του και τις πολλαπλές δημιουργικές ικανό-τητές του, επαγγελματικές αντιπαλότητες τον υποχρέωσαν να εγκαταλείψει τη σταδιοδρομία του στη Ρουμανία και να φύγει με την οικογένεια του στη Γερμανία,. Έζησε αρκετά χρόνια στο Βερολίνο ως καθηγήτης και μεταφραστής χωρίς να συνεχίζει τη συγγραφή έργων για τη σκηνή.

Δεν θεωρώ αναγκαίο στο περιορισμένο αυτό κείμενο να επεκταθώ στη συνέχεια της ζωής του, α-φού πρόθεση ήταν – με αφορμή τον ενάμιση αιώνα που συμπληρώθηκε φέτος από τη γέννηση του Κα-ρατζιάλε – να επισημανθεί η ιδιοφυής προσφορά του στο θέατρο και να φωτιστούν οι ελληνικές συ-σχετίσεις της ζωής και του έργου του.

Το ουσιώδες είναι, μελετώντας την περίπτωση του, ότι μένει στην ιστορία του Ρουμανικού Θεάτρου η εξέχουσα πρωτοποριακή μορφή του, με πανευρωπαϊκό κύρος. Και για τούτο ακριβώς, το τεράστιο ως κτίριο και υποδειγματικό Εθνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου φέρνει τ' όνομά του: «Teatrul Nationale Ion Louca Caragiale».

Πώς να μην αισθάνεται για τούτο τιμή κι ο υπογράφων το μελέτημα αυτό για τ' ότι στο θέατρο αυτό, στην κύ-ρια αμφιθεατρική σάλα του παιζόταν πρόσφατα για δύο χρόνια έργο του, η «*Ελένη Αλταμούρα*», σε παγκόσμια παρουσίαση. Ας θεωρηθεί, λοιπόν, το μελέτημα αυτό επιθυμία ανταπόδοσης τιμής στο σπουδαίο πρωτοπόρο που κάλυψε με την αίγλη του ονόματός του τις παραστάσεις του έργου ενός συγγραφέα από την πατρίδα των γο-νέων του.



## ΟΡΟΙ ΤΟΥ «ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ» ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Σ' ένα από τα πλέον εμβληματικά, νεοκλασικά κτίρια αυτής της πόλης, σε τούτο το αμφιθέατρο του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, θα προσπαθήσω να θίξω το θέμα μου που επιγράφεται «όροι του “μοντέρνου” στη νεοελληνική σκηνή», μέσα από το βλέμμα, βέβαια, της δικής μας εποχής, η οποία τελεί υπό τον νεφελώδη χαρακτηρισμό του μεταμοντερνισμού.

Στόχος της εισήγησής μου είναι να διατυπωθούν οι αρχές ενός διαλόγου για τον προσδιορισμό του «μοντέρνου» στην ελληνική σκηνή, σε σχέση με την ευρωπαϊκή νεωτερικότητα. Γνωρίζω, βέβαια, πως μία ολοκληρωμένη απάντηση θα ξεπερνούσε κατά πολύ το πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης. Ας εντοπίσουμε, λοιπόν, σε γενικές γραμμές τις συγκυρίες μέσα από τις οποίες εκκολάφτηκε το πολυσύνθετο –λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό– φαινόμενο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στο οποίο εντάσσεται και το μοντέρνο θέατρο, και στη συνέχεια ας επιχειρήσουμε τη σύνδεσή του με την ελληνική περίπτωση.

Διακρίνεται, νομίζω, μία κλιμάκωση επιπέδων, ένα είδος εγκιβωτισμού της μιας νεωτερικής κατηγορίας εντός της άλλης. Μέσα από αυτό το σχήμα θα εστιάσω την οπτική μου. Βρισκόμαστε μπροστά σε μία ριζικά νέα αντίληψη για την τέχνη, η προσέγγιση της οποίας προϋποθέτει την εγγραφή της μέσα σε προοπτική «μακράς διάρκειας». Ξοδεύοντας λίγο από τον εικοσάλεπτο χρόνο που μου αναλογεί θα πρότεινα να ξεκινήσουμε από μία (αναγκαστικά συνοπτική) επίσκεψη της ορολογίας.<sup>1</sup> Ο όρος «μοντέρνο» έλκει την καταγωγή του από το λατινικό *modernus* το οποίο, μάλιστα, είχε προηγουμένως αντικαταστήσει το *neotericus* (εκ του αρχαιοελληνικού, βεβαίως, νεωτερικό). Προκειμένου για τις περίφημες διαμάχες παλαιών και μοντέρνων που οι φιλολογικές ριζες τους φτάνουν στους αλεξανδρινούς χρόνους, οι λατίνοι έκαναν λόγο για *antiqui* και *neoterici*. Η λέξη *modernus* που σήμαινε το καινούριο, το νέο αλλά και το σημερινό εμφανίστηκε στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα για να δηλώσει τη μετάβαση από τη ρωμαϊκή αρχαιότητα στον νέο χριστιανικό κόσμο. Οι διαμάχες συνεχίζονται δια μέσου των αιώνων με επίκεντρο την αρχαιότητα ως αισθητικό ιδεώδες και αλλαγές σημειώνονται, αντιστοίχως, στο αντιθετικό ζεύγος παλαιοί-μοντέρνοι.<sup>2</sup> Ο όρος «μοντέρνο» θα σηματοδοτεί κάθε φορά την εμφάνιση μιας νέας αντίληψης που σημειώνει πρόοδο σε

<sup>1</sup> Για τη διεξοδική ιστορική εξέταση του όρου «μοντέρνο» καθώς για το νόημα και τη χρήση της «modernité» βλ. τη σημαίνουσα μελέτη του H. R. Jauss, «La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» στον τόμο *Pour une esthétique de la réception*, μετ. από τα γερμανικά Cl. Maillard, coll. «Tel», Gallimard, Paris 1978, σσ. 173-229. Για τις ποικίλες όψεις της νεωτερικότητας, βλ. *Μοντερνισμός: ή ώρα*

*της αποτίμησης*; Σειρά διαλέξεων, εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1996.

<sup>2</sup> Βλ. συλλογή κειμένων από το πρωτογενές φιλολογικό υλικό που κατά καιρούς πρωταγωνίστησε στην εξέλιξη της διαμάχης παλαιών και μοντέρνων, στον τόμο *La Querelle des Anciens et des Modernes – XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, σε επιμέλεια και σχόλια της Α.Μ. Lecoq και πρόλογο του Μ. Fumaroli, Gallimard, Πα-

σχέση με την προγενέστερη. Η συνειδητοποίηση της ιστορικής απόστασης που χωρίζει τους νέους χρόνους από τον αρχαίο κόσμο, τούτη η καθοριστική συνεισφορά των ουμανιστών της ιταλικής Αναγέννησης, θα κορυφωθεί στο τέλος του αιώνα των Φώτων. Η εξέλιξη αυτή των ευρωπαϊκών γραμμάτων (και του δράματος συμπεριλαμβανομένου) που οδηγεί στους εθνικούς κλασικισμούς,<sup>3</sup> δεν γίνεται ερήμην των κοινωνικών ανακατατάξεων και της μακρόσυρτης διαδικασίας αυτονόμησης της σκέψης και ανάπτυξης της ατομικότητας. Έτσι, υπό την επίδραση του φιλοσοφικού μοντερνισμού, η αρχαιότητα ως πρότυπο υποβάλλεται σε κριτικό έλεγχο, το «ωραίο» σχετικοποιείται, οι αρχαίοι ήρωες γίνονται σύμβολα αρετής για να εμπνεύσουν τους μελλοντικούς επαναστάτες, η προσκόλληση στο εξιδανικευμένο μακρινό παρελθόν χάνει συνεχώς έδαφος για να το κερδίσει η επένδυση στο μέλλον<sup>4</sup> αλλά και αρχίζει να αμφισβητείται ο Λόγος ως κανονιστική αισθητική αρχή και να διαφαίνεται η στροφή προς την ενδοσκόπηση.<sup>4</sup>

Ωστόσο, η σύγχρονη αντίληψη της έννοιας «μοντέρνο» ανάγεται στη μπωντλαιρική διάσταση του όρου *modernité* και συνδέεται, ακριβώς, με την άρνηση του κλασικού ιδεώδους. Ο νεολογισμός εντοπίζεται αρχικά το 1849 σ' ένα αυτοβιογραφικό κείμενο του Σατωμπριάν. Δέκα χρόνια αργότερα εισάγεται από τον Μπωντλαιρ<sup>5</sup> σε κριτικά κείμενά του, ως ο ακρογωνιαίος λίθος μιας νέας αισθητικής. Πολύ σύντομα θα βρει τις αντιστοιχίες του σε διάφορες άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες.

Αλλά ας ακολουθήσουμε τον γάλλο ποιητή στο ερώτημά του για τον μοντέρνο καλλιτέχνη: «Τι ψάχνει» αυτός ο μοναχικός περιπατητής «μέσα στη μεγάλη ανθρώπινη έρημο;» «Μέσα στην φοβερή ερημία του πλήθους», θα έλεγε ένας Έλληνας ομολόγός του... Και η απάντηση: Ψάχνει αυτό, που, ελλείψει καλύτερης λέξης, «ας μας επιτραπεί να ονομάσουμε *modernité*»: να ανασύρει την ποιητική διάσταση του ιστορικού, να αποσπάσει το αιώνιο μέσα από το μεταβατικό.<sup>6</sup>

Σε ρήξη με το «καλόν» ως υπερφυσική και απόλυτη έννοια, το μπωντλαιρικό «ωραίο» εκπίπτει στον εν χρόνω κόσμο. Η διαλεκτική άποψη του γάλλου ποιητή, τοποθετεί το έργο τέχνης εντός της αέναης αλλαγής. Υπήρξε μία *modernité* για κάθε κλασικό ζωγράφο θα πει «Για να είναι άξια να γίνει με τη σειρά της κλασική κάθε *modernité*» πρέπει να εμπεριέχει κάτι από την «μυστηριώδη ομορφιά της ανθρώπινης ζωής». Με την νεωτερική αντίληψη της ιστορίας έχει επέλθει πλέον, ο πλήρης διαχωρισμός μεταξύ αρχαίας και μοντέρνας κοινωνίας. Ως αισθητική αξία το «μοντέρνο» αυτονομείται, δεν ορίζεται, εφεξής, αναφορικά μ' ένα παρελθόν, αρχαιοελληνικό ή μεσαιωνικό. Στον όρο *modernité* εγγράφεται τώρα η επίγνωση του αναπόφευκτου γήρατος των πραγμάτων. Δηλώνεται, το ρήγμα με την ακαδημαϊκή τέχνη που θαμπώνει τους αστούς στα μουσεία, η βασική αναμέτρηση, όμως, δεν είναι με μία προηγούμενη σχολή, τον ρομαντισμό εν προκειμένω, αλλά με την επικείμενη φθαρτότητα.

«Το χρονικό ορόσημο είναι ενδεικτικό. Σημαδεύει την αποτυχία της προσπάθειας να δημιουργηθεί μια τέχνη συνεπής προς την αστική κοινωνία (αν και συχνά με κριτική στάση απέναντί της) – μια τέχνη

ρίσι 2001.

<sup>3</sup> H. P. Jauss, *ό.π.*, σ. 175.

<sup>4</sup> Την εποχή του Διαφωτισμού λ.χ. μοντέρνοι στη Γαλλία θεωρούνται οι νεοκλασικιστές που με το ωραίο στυλ τους γίνονται σαν τους αρχαίους πρότυποι, προσβλέποντας, συγχρόνως, και στη μελλοντική καταξίωσή τους. Σύντομα, όμως, αρχίζει και η καρδιά να διεκδικεί τη θέση της πλάϊ στον νου, να προετοιμάζεται, δηλαδή, η έκρηξη των ρομαντικών οι οποίοι θα παραλάβουν το σκήπτρο των μοντέρνων μετά τη Γαλλική Επανάσταση.

Το «μοντέρνο» προσδιορίζεται τώρα σε σχέση μ' ένα παρελθόν εθνικό και χριστιανικό.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Critique d' art*, Bibliothèque de Cluny II, Armand Colin, Paris 1965. Τον τόμο συνθέτουν αναδημοσιεύσεις κριτικών μελετών του ποιητή που γράφτηκαν κατά την δεκαετία 1859-1869.

<sup>6</sup> «La modernité», 4<sup>ο</sup> μέρος του δοκιμίου «La peintre de la vie moderne», περιλαμβάνεται στον τόμο *Critique d' art*, *ό.π.*, σ. 452.

που να εκφράζει την υλική πραγματικότητα του καπιταλιστικού κόσμου, την πρόοδο και την επιστήμη όπως την εννοούσε ο θετικισμός». <sup>8</sup> Μέσα από τη δική του «υποκειμενική εσωτερικότητα» <sup>9</sup> (για να θυμηθούμε κάποιους μαρκουζιανούς όρους), ο ποιητής και κριτικός τέχνης Μπωντλαίρ –ο πρώτος, κατά τον Μπένγιαμιν που θα εκδηλώσει, την «παραγωγική δύναμη του αλλοτριωμένου ανθρώπου» <sup>10</sup>– εκφράζει, ακριβώς, τις μεγάλες δονήσεις της ανθρώπινης ευαισθησίας και συνείδησης σε μια εποχή που σημαδεύεται από το άδοξο τέλος της «άνοιξης των λαών», από την υποχώρηση της πολιτικής επανάστασης και την επικράτηση της βιομηχανικής επανάστασης. Η κρίση της αστικής ιδεολογίας συμπαρασύρει το μέτρο του οικουμενικού. Ο δημιουργός βρίσκεται αντιμέτωπος με την ευθύνη της δικής του επιλογής. Το αίτημα της συνεχούς ανανέωσης συνδέει άρρηκτα τη *modernité* με τα κινήματα της πρωτοπορίας. <sup>11</sup>

Σε λίγο το *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν θα σημαδέψει «το ξεκίνημα ενός νέου θεάτρου, που άλλαξε όχι μόνον το δράμα αλλά και τη σκηνή. Η σκηνή δεν ήταν έτοιμη για το νατουραλιστικό δράμα. Οι ζωγραφιστές πόρτες στα τελάρα ταλαντεύονταν με το παραμικρό άγγιγμα. Όταν η Νόρα βρόντηξε την πόρτα στο τέλος του έργου, τραντάχτηκε ολόκληρο το θέατρο». <sup>12</sup> «Ακόμα δεν έχει βρεθεί η μορφή του νέου περιεχομένου, το καινούργιο κρασί που θα τινάξει τα παλιά μπουκάλια» <sup>13</sup> θα γράψει ο Στρίντμπεργκ στον περίφημο πρόλογο της *Δεσποινίδας Τζούλιας* (επιβεβαιώνοντας και την άρρηκτη σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου). «Χρειαζόμαστε νέες φόρμες στην τέχνη» θα φωνάξει και ο τσεχωφικός Τρέπλιεφ.

Με την αναγνώριση της τέχνης της σκηνοθεσίας ως αυτόνομου πεδίου δημιουργίας και με τις τομές στη σκηνική και δραματολογική γραφή σηματοδοτείται στις θεατρικές μητροπόλεις και η θεατρική νεωτερικότητα. <sup>14</sup> Ο σκηνοθέτης θα πρέπει να θεωρηθεί ο κατ' εξοχήν μοντέρνος καλλιτέχνης αφού μέσα από την τέχνη του θα εκφραστεί η εξατομικευμένη θεώρηση του θεάτρου και του κόσμου.

Η μοντέρνα σκηνοθεσία, θα πει ο Μπερνάρ Ντορτ, δεν προέκυψε μόνον από τις πολλαπλές τεχνολογικές δυνατότητες της σκηνικής μηχανής, ούτε την επέβαλε από μόνο του *ex nihilo*, κάποιος άνθρωπος (λ.χ. ο Αντουάν στη Γαλλία). Η εμφάνισή της συμπίπτει με μια βαθιά διαφοροποίηση στις απαιτήσεις του θεατρικού

<sup>7</sup> Ο.π., σελ.453.

<sup>8</sup> E. J. Hobsbawm, *Η Εποχή του κεφαλαίου* μτφρ Δ.. Κούρτοβικ, Αθήνα 1994, σ. 442.

<sup>9</sup> H. Marcuse, *La dimension esthétique*, Seuil, Paris, 1979, σ. 49.

<sup>10</sup> Φράση από γράμμα του Β. Μπένγιαμιν στον Μ. Χορκχάιμερ (16-4-1938), αναφέρεται από τον H. R. Jauss ο.π., σ. 221. Βλ. επίσης W. Benjamin, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, μτφρ, από τα γερμανικά J. Lacoste, εκδ. Payot, Paris 1979.

<sup>11</sup> Βλ. P. Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 και Ν. Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1992.

<sup>12</sup> Jan Kott «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν», *Ένα Θέατρο Ουσίας*, μτφρ. Ελ. Πατρικίου και Ελ. Παπαζογλου, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1988, σ. 11.

<sup>13</sup> Α. Στρίντμπεργκ, *Η Δεσποινίς Τζούλια*, μτφρ. Μ. Μέλιμπεργκ, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ. 24.

<sup>14</sup> Θα πρέπει στη σημείο αυτό να ειπωθεί ότι αν και ευρέως χρησιμοποιούμενος ο όρος «μοντέρνο» παραμένει εξαιρετικά ασα-

φής, στα δε σημαντικότερα αγγλικά, γαλλικά και γερμανικά θεατρικά λεξικά οι καταγραφές αφήνουν εκτός συναγωγής το λήμμα «μοντέρνο». Στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα είναι εμφανής η έλλειψη ενός έργου που να πραγματεύεται σφαιρικά σε δραματολογικό και σκηνικό επίπεδο το ζήτημα της νεωτερικότητας στο ευρωπαϊκό θέατρο, ενώ απουσιάζει επίσης από τον βιβλιογραφικό ορίζοντα μια συγκριτική επισκόπηση των διαφόρων καλλιτεχνικών διαστάσεών της. Ο Christopher Innes υποστηρίζει ότι η προσέγγιση του θεατρικού μοντερνισμού δεν αποτολμάται απ' τους μελετητές, μάλλον, λόγω της πολυπλοκότητας του θεατρικού φαινομένου και της μεγάλης έκτασης που έχουν λάβει μέσα στο χρόνο οι διάφορες εκδοχές του «μοντέρνου» στη σκηνή και στη δραματολογία. Στις εξαιρετικές καταγράφεται η ενδιαφέρουσα μελέτη του "Modernism in drama", στον τόμο *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, 1999, σσ. 130-156. Ευχαριστώ, και από τη θέση αυτή, τη συνάδελφο Λίνα Ρόζη που μοιράστηκε μαζί μου την έγνοια της βιβλιογραφικής αναζήτησης.

κοινού, καθώς και με «μία ιστορική συνειδητοποίηση που εισβάλλει στη θεατρική παράσταση».<sup>15</sup> Είναι η στιγμή που έξαλλος ο Εμίλ Ζολά γράφει: «Το θέατρο! Ιδού το αλλόνητο επιχείρημα της κριτικής. Το θέατρο είναι αυτό, το θέατρο είναι εκείνο. Ε όχι! Προς Θεού! Δεν θα πάψω να το επαναλαμβάνω, βλέπω να υπάρχουν θέατρα, δεν βλέπω το θέατρο. Δεν υπάρχει τίποτα αιόλου, ποτέ! σε καμία τέχνη!».<sup>16</sup> Το ασπικό κοινό έχει διασπαστεί. Ο τρόπος ανεβάζματος ενός κειμένου δεν είναι πια δεδομένος. Η θεατρική παράσταση θα αποτελέσει εφ' εξής «ένα έργο αυτόνομο – ένα έργο που έχει για συγγραφέα του, τον σκηνοθέτη».<sup>17</sup>

Να τώρα μια εικόνα της νεωτερικής έκρηξης: Ίδρυση «θεάτρων τέχνης». Στο Παρίσι, το Théâtre Libre (1887) του Αντρέ Αντουάν, το Théâtre de l' Art (1890) του Πωλ Φορ και το Théâtre de l' Œuvre (1893) του Λουνιέ Πο. Στο Βερολίνο η Freie Bühne («Ελευθέρα Σκηνή» - 1889) του Όττο Μπραμ, στη Μόσχα το Θέατρο Τέχνης (1898) των Στανισλάφσκι και Νεμιρόβιτς Ντάντσεκο... Πρωτοποριακά κινήματα που συναποτελούν τον θεατρικό αβανγκαρντισμό συμπλέοντας συχνά με αδελφές πρωτοπορίες άλλων τεχνών. Νατουραλισμός, συμβολισμός, εξπρεσιονισμός, φουτουρισμός, ντανταϊσμός, σουρεαλισμός, ρωσική πρωτοπορία, αναζήτηση της θεατρικότητας. Οι προτάσεις Γκραιγκ και Άππια. Η επαφή με το θέατρο της Ανατολής. Ο Αρτώ και το θέατρο της σκληρότητας. Η επιστημονική βάση της υποκριτικής από τον Στανισλάφσκι στο Γκροτόφσκι. Ο ηθοποιός που κατακτώντας μια διπλή ιδιότητα θα γίνει «αυτός που παίζει και αυτός με τον οποίο παίζουν».<sup>18</sup> Η μπρεχτική αποστασιοποίηση. Ο επαναπροσδιορισμός του παράγοντα χώρος. Η αξιοποίηση των τεχνολογικών επιτεύξεων αλλά και η αφαίρεση. Τα παιχνίδια της διακειμενικότητας και η συνομιλία Τζόυς-Μπέκετ. Η επίδραση της ψυχανάλυσης. Όλα αυτά και ίσως άλλα τόσα αναδύονται συνειρμικά στη σκέψη του μοντέρνου θεάτρου.

Η αντίστοιχη με την ενότητα των αστών, συνοχή της κλασικής –ταξικής κατά τον Μπαρτ<sup>19</sup>– γραφής, (οι διαφοροποιήσεις αφορούσαν κυρίως το ρητορικό μέρος), δίνει (και στο θέατρο) τη θέση της στην πληθώρα των νεωτερικών τρόπων έκφρασης. Από τον Βασιλιά Ύβι και το Ονειρόδραμα στον Βυσσινόκηπο («ένα τρομερό έργο» έλεγε ο Στρέλερ. «Είναι λίγο αστείοι αυτοί οι άνθρωποι που δεν καταλαβαίνουν ότι όλα αλλάζουν, και την ίδια στιγμή είναι τόσο παθητικοί. Η αγωνία τους είναι τεράστια».)<sup>20</sup> Κι από τα Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα («όπου κανένα από αυτά τα πρόσωπα που γυρεύουν τον πλάστη τους δεν μπορεί να πέσει στην αγκαλιά του άλλου»)<sup>21</sup> στον Μπέκετ και στην «τραγική κατάσταση που μετατρέπεται σε γκροτέσκα όταν και οι δύο εναλλακτικές λύσεις της αναγκαστικής εκλογής είναι παράλογες, ανεπαρκείς ή συμβιβαστικές», ενώ «ο ήρωας πρέπει να παίζει, έστω κι αν το παιχνίδι είναι σκάρτο».<sup>22</sup> Αν εμπιστευτούμε τις μορφές των έργων για να μας μιλήσουν για τη σχέση των δημιουργών τους με τον κόσμο, θα δούμε, μέσα από τις ρωγμές στη φόρμα και τον διχασμό των δραματικών προσώπων, ότι στο μοντέρνο εγχείρημα εγγράφεται, βήμα βήμα «το δράμα της προόδου»,<sup>23</sup> μια έμμεση κριτική της εργαλειοποιημένης κατάστασης του ανθρώπου.

<sup>15</sup> B. Dort, "Condition Sociologique de la mise en scène théâtrale", *Théâtre réel*, Essais de Critique 1967-1970, Seuil, Paris 1971, σ. 64.

<sup>16</sup> Απόσπασμα κριτικής του Ε. Ζολά (1887), βλ. B. Dort, Un "nouveau" critique: Emile Zola", 1<sup>ο</sup> μέρος του δοκιμίου "La critique en question", *Théâtre réel*, ό.π., σ. 36.

<sup>17</sup> B. Dort, "La mise en scène, art nouveau?", *Théâtre Public*, Essais de Critique, Seuil, Paris 1967, σσ. 278-279.

<sup>18</sup> B. Dort, "Paradoxe et tentations de l' acteur contemporain", *Théâtre Jeu*, Essais de Critique 1970-1978, Seuil, Paris 1979, σ. 219.

<sup>19</sup> Βλ. R. Barthes, *Le degré zéro de l' écriture*, Seuil, coll. "Points",

1972.

<sup>20</sup> G. Strehler, "Les Quatre Cités du théâtre d' art", περιλαμβάνεται στον τόμο *Les Cités du Théâtre d' Art - De Stanislavski à Strehler*, ouvrage collectif sous la direction de G. Banu, éditions Théâtrales, Académie expérimentale des Théâtres, Paris 2000, σ. 10.

<sup>21</sup> Γ. Σεφέρης, «Πάνω σε μία φράση του Πριαντέλλο», *Δοκίμες*, τ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1984, σ. 50.

<sup>22</sup> Γ. Κόττ, «Ο Βασιλιάς Ληρ ή το τέλος του παιχνιδιού», *Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας*, Ηριδανός, Αθήνα 1970, σ. 138.

<sup>23</sup> Έκφραση του E.J. Hobsbawm, ό.π., σ. 19.

Στον χώρο της νεοελληνικής σκηνης οι έριδες «αιωνιστών» και «συγχρονιζομένων»<sup>24</sup> χαρακτηρίζονται από τις δικές τους ιδιομορφίες, οι οποίες σχετίζονται βέβαια με την ιδιαιτερότητα των ιστορικών συνθηκών, με τους βραδείς ρυθμούς εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας και τις ποικίλες αντιφάσεις της, όπως είναι η συνεχής εμπλοκή με την κλασική αρχαιότητα προκειμένου να προσδιοριστεί η εθνική ταυτότητα.

Το 1894, λ.χ., με τους *Βρυκόλακες* το αθηναϊκό κοινό έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα και ο «αετός» Ίψεν ανοίγει τον δρόμο της νεωτερικότητας στους Έλληνες ομοτέχνους του: «Θα μας κάνει να βδελυτώμεθα τα συνθηματικά [: τα κατά συνθήκην, τα συμβατικά] ψεύδη της σκηνης, τας βαναύσους τραγικότητας, τας απιθάνους περιπετείας, τους ιάμβους και τις ελληνικούρες, όπως τους φόνους και τους στραγγαλισμούς».<sup>25</sup> Σωστά, προβλέπει ο νεαρός Ξενοπούλος που προλογίζει την παράσταση ενώ επιτίθεται, συγχρόνως, στον Βερναρδάκη και στην καθαρευουσιάνικη *Φαύστα* του. Παράλληλα όμως με τη στροφή στο σήμερα που ήδη είχε αρχίσει να εκδηλώνεται, με την αρχαιόγλωσση *Αντιγόνη* του, δύο χρόνια αργότερα, ο Καθηγητής Μιστριώτης προετοιμάζεται για τα χειρότερα.

Ένα ακόμη παράδειγμα: Στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο οποίος θα φέρει «ριζική αλλαγή» στο θέατρό μας, «σα με το μαχαίρι»,<sup>26</sup> όπως εύγλωττα παρατηρεί ο Γιάννης Σιδέρης, συμπιπτει η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου το οποίο συνδέεται με την αστική ακμή και τις κλασικές, διαχρονικές αξίες και της Νέας Σκηνης, που θέλει να υπηρετήσει την ιδέα των «θεάτρων τέχνης» και της νεωτερικότητας. Με τον Οικονόμου και τον Χρηστομάνο, αντιστοίχως, στους δύο θεατρικούς οργανισμούς σημειώνεται ταυτόχρονα η έλευση του σκηνοθέτη (με τη νεωτερική σημασία του όρου): «μια ενιαία σκηνοθεσία κανονίζει πια την εκδήλωση του θεάτρου μας».<sup>27</sup> Γνωρίζουμε, βέβαια, τα ποικίλα εμπόδια που αναχαίτισαν το έργο των δύο σκηνοθετών και οδήγησαν στο κλείσιμο των δύο θεατρικών οργανισμών. Οι κοινωνικές συνθήκες δεν ήταν ακόμη αρκετά ώριμες για να επιτρέψουν την αξιοποίηση αυτού του πρώτου σπόρου του «μοντέρνου». Τα «Ορεσειακά» πάντως δίνουν μια εικόνα του πώς στην Ελλάδα του 1903 οι διαμάχες μεταξύ αρχαϊστών και νεωτεριστών μπορούσαν να μετατραπούν σε αιματηρές μάχες...

«Θα συμβή, ό,τι έγινε με την “Νέαν Σκηνην” του μακαρίτη Χρηστομάνου ο οποίος ήρchiσε με τα όνειρα της κόγχης του Διονύσου και την *Άλκηστιν* και εσυνέχισε δια να ζήση, με την *Ξεχωριστήν Κρεβατοκάμαραν*, ό,τι συνέβη με την “Εταιρείαν του Θεάτρου” του κ. Λοιδωρίκη, η οποία ήρchiσε με τον *Οιδίποδα* και εξηκολούθησε με *Επιθεώρησιν...*».<sup>28</sup> Μπορεί να κινδυνολογεί ο Άγγελος Βλάχος (με αφορμή την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου), αλλά τονίζει μία ακόμη διάσταση του προβλήματος. Πόσο δύσκολο είναι για τον πρωτοπόρο του θεάτρου να προχωρήσει και να ανατρέψει τον ορίζοντα των κατεστημένων προσδοκιών αφού εξ ορισμού η θεατρική τέχνη για να πραγματοποιηθεί στηρίζεται στην προσέλευση του κοινού. Οι βραχύβιες σκηνικές απόπειρες του Σπύρου Μελά (Θέατρο Τέχνης, 1925, με τα πιραντελλικά *Έξι πρόσωπα*, πρώτη παρουσίαση του Σικελού δραματουργού στην ελληνική σκηνη, Ελευθέρα Σκηνη 1929-30 κ.ά.), συγκαταλέγονται στις προσπάθειες της ανανέωσης. Ιδιαίτερης

<sup>24</sup> Για «Συγχρονιζόμενους» και «Αιωνιστές» κάνει λόγο ο Λίνος Καρζής σε δύο άρθρα του στην εφημ. *Δημοκρατία* (25, 27.12.1926). Βλ. Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*. Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σ. 20.

<sup>25</sup> Βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα

1983, σ. 25.

<sup>26</sup> Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνη*, 1817-1932, Ίκαρος 1976, σ. 173.

<sup>27</sup> Γ. Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 173.

<sup>28</sup> «Το θέατρον», *Καθημερινή*, 23.1.1931.

μνείας χριζεί η περίπτωση του Φώτου Πολίτη, η γόνιμη συνομιλία του με τον Ράινχαρτ και το νεωτερικό πνεύμα του στην αντιμετώπιση των κρίσιμων ζητημάτων του χώρου και του χορού στις σκηνοθεσίες αρχαίου δράματος.<sup>29</sup>

Παρακολουθώντας την τύχη του μοντέρνου εγχειρήματος στις πρώτες δεκαετίες του περασμένου αιώνα, παρατηρούμε συγκρούσεις με τη δεσπόζουσα παγιωμένη καλαισθησία, φυγόκεντρες υποχωρήσεις, νέες αναμετρήσεις. Θίασοι «τέχνης» σύντομης διάρκειας, δραστηριοποίηση παλαιών και νέων σκηνοθετών, καθοριστική παρουσία ζωγράφων και σκηνογράφων. Συμβαίνει, ακόμη, το καινούργιο και το συμβατικό να συνυπάρχουν στον ίδιο θίασο, στην ίδια παράσταση. Στις ποικίλες όψεις του «μοντέρνου» δεν θα πρέπει επίσης να μας διαφύγει η σχέση του δελφικού τολμήματος της Εύας Σικελιανού με ένα τμήμα του μοντέρνου εκφραστικού χορού (υπό βαγκνερικούς απόηχους το παρελθόν ως ουτοπική λύτρωση από την πώση στην Ιστορία)· αλλά και οι μαρτυρίες για μία «πριμιτίβ» νεωτερικότητα των ανθρώπων του σανιδιού όταν αντιμετώπιζαν με ευφάνταστες λύσεις τα σκηνικά προβλήματα, συνενώνοντας το ταιριαστό με το αταίριαστο.

Μέσα στον απόηχο της Μικρασιατικής Καταστροφής του '22 και στην ένταση της ενδοαστικής κρίσης προετοιμάζεται το μεγάλο βήμα για τη μετάβαση στο «νεωτερικό». Ο Κάρολος Κουν –το έργο του οποίου θα συμφωνήσουμε, πιστεύω, ταυτίζεται με την εδραίωση του «μοντέρνου» στο θέατρό μας– θα εκφράσει επί σκηνής (παράλληλα με άλλους δημιουργούς στην ποίηση και στη ζωγραφική) το αίτημα του ελληνικού μοντερνισμού για σύμπτυξη νεωτερικού στοιχείου και ελληνικότητας. Με την ίδρυση της Λαϊκής Σκηνής (1934-36) ο Κουν, από κοινού με τον Γιάννη Τσαρούχη (συνιδρυτής ο Δεβάρης) συνταιριάζουν με τον ακραίο και απόλυτο τρόπο της πρωτοπορίας το «μετανοείται» του Κόντογλου, την έννοια του λαϊκού εξπρεσιονισμού και το φορμαλιστικό πείραμα θυμίζοντας αυτό που συχνά έχει παρατηρηθεί στη νεωτερικότητα: παρελθόν και παρόν να δοκιμάζουν μία σχέση έλξης απώθησης.<sup>30</sup>

Αν στην αυγή του αιώνα, είχαν εμφανιστεί επί σκηνής «παιδιά σωματικώς λεπτότερα, ευθυγραμμότερα, ευλυγιστότερα, γεννημένα με μαλακότερα αισθητήρια»,<sup>31</sup> που ανταποκρίνονταν στα νέα αστικά γούστα, τώρα ο Κουν επαναφέρει την εκφραστικότητα της λαϊκής τάξης.

Στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση, τα στριμμένα μουστάκια και οι μπαρόκ θώρακες των ανδρών θυμίζουν πίνακες του Θεόφιλου ενώ οι νεαροί ηθοποιοί τοποθετούνται σύμφωνα με τις αγιογραφίες του Κόντογλου και φωτίζονται σαν από φως καντηλιού. Ζωγραφισμένο στο χέρι το σκηνικό παραπέμπει στη σκηνογραφία του Θεάτρου Σκιών. Τα κοστούμια είναι από αλατζά... «Κάτω από τις πόξες, υπήρχε μια ουσία παραπάνω από πραγματική», εξηγούσε ο Τσαρούχης. «Αυτό που φαινόταν μία ουτοπιστική πόξα αντιπροοδευτική, ήταν ο μοιραίος καρπός μιας μικρής προόδου (...). Συμβόλιζε την παραδοχή της ευρωπαϊκής παραδόσεως του Θεάτρου, που άρχισε με τους Κρητικούς το 1600, μα και συγχρόνως την αντίδραση των εθνικών στοιχείων για να μπορέσει αυτή η μεγάλη Ευρωπαϊκή παράδοση να γίνει γόνιμη (...). Το κοινό δεν κατάλαβε τίποτα· οι φοιτηταί γελούσαν και πετούσαν σαίτες, καμωμένες από

<sup>29</sup> Ο Πολίτης αρνείται τη χρησιμοποίηση των αρχαίων θεάτρων και πειραματίζεται στο κλειστό θέατρο [Ολύμπια 1919, Εθνικό Θέατρο (1932-1934) και στη σφενδόνη του Παναθηναϊκού Σταδίου (1927)]. Πρόκειται για συνειδητή θέση, γι' αυτό και ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου δεν αξιοποιεί το άρθρο 2 του Νόμου 4615 περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου που προβλέπει οργάνωση «διεθνούς χαρακτήρος εορτών εις τα σωζόμενα αρχαία θέατρα με κυρίαν βάσιν την διδασκαλίαν των αρι-

στουρημάτων της αρχαίας, ελληνικής δραματουργίας» (ΦΕΚ 141, 5.5.1930).

<sup>30</sup> Δ. Τζιόβας, *ό.π.*, σσ. 19-20.

<sup>31</sup> Την περιγραφή υπογράφει ο Περικλής Γιαννόπουλος, «Το θεατρικόν ζήτημα – Η Νέα Σκηνή», *Το Άστυ*, 11.8.1904, αναδημοσιεύεται από τον Θ. Χατζηπανταζή στην Εισαγωγή του τόμου *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, επιμέλεια Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 9.

προγράμματα. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη, όμως, σκούπιζε με το μαντήλι τα δάκρυά της, ενώ ο Άγγελος Σικελιανός κατασυγκινημένος ασπαζόταν όλο τον κόσμο».<sup>32</sup>

Με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης (είχαν προηγηθεί οι δύο προπολεμικοί Τσέχωφ στην Πειραματική Σκηνή του Θιάσου Κοτοπούλη) μέσα στο Κατοχικό '42 μπορούμε, νομίζω, να κάνουμε λόγο για ορόσημο στην ιστορία του ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού. Δημιουργείται ένα «αληθινό» θέατρο συνόλου που αναλαμβάνει να καλλιεργήσει τη νέα ευαισθησία. Σε ρήξη με την κλασικότερη αισθητική του Εθνικού Θεάτρου («παράδοση ενός ρομαντικού ακαδημαϊσμού, με τον κλασικό στόμφο, την τεχνητή και επιτηδευμένη απαγγελία κρεσέντου, ντιμινουέντου κλπ., καλούπια εγκεφαλικά που δεν ανταποκρίνονται σε καμία ανθρώπινη πραγματικότητα»)<sup>33</sup> και με τα κλισέ του μπουλβάρ («με τους γνωστούς κλισεδαρισμένους τρόπους εμφάνισης, υπόκλισης και μειδιάματος»)<sup>34</sup> αλλά και σε απόσταση με την τεχνοτροπία της Λαϊκής Σκηνης («τότε παίζαμε με τόνους, τώρα με ημιτόνια. Τότε δίναμε συναισθήματα αδρά, μονοκόμματα, πρωτόγονα. Σήμερα προσπαθούμε να δώσουμε τις χίλιες δυο ψυχικές διακυμάνσεις του σύγχρονου καλλιεργημένου ανθρώπου»)<sup>35</sup> δημιουργείται αυτό που όλοι γνωρίζουμε ως «αισθητική του Θεάτρου Τέχνης».

Αποθέωση της θεατρικής σύμβασης, λαϊκά πρόσωπα ενταγμένα τώρα, σε μία πανσπερμία φυσιολογικών, και μια διαδρομή συνεχούς αναζήτησης (χάριν της οποίας θα καθυστερήσουν να εμφανιστούν τα σημάδια αυτοματοποίησης): Στανισλάφσκι, Βαχτάνγκοφ, εσωτερική αλήθεια και φυσιολογικό θέατρο, «κινησιακό» και «βιολογικό» παίξιμο, αποκρυστάλλωση συναισθημάτων, αφαίρεση. Με μια πολιτική ρεπερτορίου βασισμένη στην αλχημεία των διασταυρώσεων και στη θέση ότι μόνον μέσω της επαφής με το ξένο θέατρο η ελληνική σκηνή θα αποκτήσει τη δική της οντότητα, ανοίγεται συστηματικά ο δρόμος στη νεώτερη δραματουργία.

Η παράσταση των *Ορνίθων* στο Φεστιβάλ Αθηνών το 1959 –αναχρονισμός, χιούμορ, λυρισμός, πολιτικές σφήνες και ένας βέβηλος αριστοφανικός «ιερέας» με καμηλαύκι– θα προκαλέσει την μίνι του Κ. Τσάτσου, υπουργού της Προεδρίας της Κυβερνήσεως, που απαγορεύει τις επαναλήψεις των παραστάσεων και συστήνει επιτροπή «δια την ανεύρεσιν των υπευθύνων». Ο «διάλογος για την ποίηση» προεκτείνεται στο θέατρο...

Τηρουμένων των αναλογιών, στην Ελλάδα της εποχής εκείνης, τα ράσα του ιερέα της αττικής κωμωδίας σκανδάλιζαν όσο τα μουστάκια που έβαλε ο Duchamp στη μειδιώσα Τζοκόντα. Συγχρόνως, μας υπενθυμίζουν, ότι όσοι άνοιξαν δρόμους στο καινούργιο, απέδειξαν στην πράξη το αληθές της μπωντλαιρικής ρήξης για την ηρωική φύση που απαιτεί η νεωτερικότητα.

<sup>32</sup> «Επιστροφή στο Ρωμέικο» στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν - 25 χρόνια θέατρο*, εκδ. «Θεάτρου Τέχνης», 1959. Τώρα Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σσ. 143-146.

<sup>33</sup> Κ. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του

«Θεάτρου Τέχνης», Ομιλία του στον όμιλο των φίλων του Θ. Τέχνης (17.8.1943) περιλαμβάνεται στο *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1992, σ. 27.

<sup>34</sup> Κ. Κουν, *ό.π.*, σ. 27.

<sup>35</sup> Κ. Κουν, *ό.π.*, σ. 23.





ΑΓΝΗ Τ. ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ

ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΑ ΚΡΑΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ:  
ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΑΣ<sup>1</sup>

Το Εθνικό Θέατρο και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος,<sup>2</sup> ως Κρατικά Θέατρα με συγκεκριμένη κοινωνική, καλλιτεχνική και παιδευτική αποστολή, έχουν την υποχρέωση να περιλαμβάνουν στο δραματολόγιό τους τα αριστουργήματα του παγκόσμιου κλασικού θεάτρου, παράλληλα με το σύγχρονο ρεπερτόριο, για απολύτως ευνόητους λόγους.<sup>3</sup>

Είναι γνωστό αλλά και αμφισβητούμενο το επιχείρημα ότι το κλασικό θέατρο ανήκει κατά κύριο λόγο στην αρμοδιότητα των Κρατικών Σκηνών λόγω των αυξημένων σκηνοθετικών και άλλων απαιτήσεων που το χαρακτηρίζουν: Μεγάλο κόστος και μέσα, υπέρογκα έξοδα, πίστωση χρόνου, ικανές πρόβες, πλήθος σκηνικών και κοστούμιών, υψηλές τεχνικές δυνατότητες του θεατρικού και σκηνικού χώρου, κατάλληλος και πολυπρόσωπος θίασος αποτελούν τους γενικούς όρους για μια αξιόπιστη προσέγγιση των κλασικών. Κατά παράδοση, τέτοιες δυνατότητες αποδίδονται στα Κρατικά Θέατρα, πράγμα που αμφισβητείται, όπως όλοι ξέρουμε, θεωρητικά και πρακτικά, αφού πολλοί ιδιωτικοί θίασοι συμπεριλαμβάνουν πλέον στο ρεπερτόριό τους κλασικά κείμενα και για λόγους δικής τους καταξίωσης.<sup>4</sup> Από την άλλη πλευρά υπάρχουν και οι ειδικοί όροι, ίσως ουσιαστικότερης σημασίας, δηλαδή η εμπνευσμένη ή ριζοσπαστική ανάγνωση του έργου, η επιτυχημένη ερμηνευτική απόδοση των ρόλων, η αρμονική και δημιουργική συνεργασία με σκηνογράφους, ενδυματολόγους, μουσικούς, χορογράφους,

<sup>1</sup> Το μελέτημα αυτό αποτελεί τμήμα έρευνας εν εξελίξει σχετικά με τις σκηνικές προσεγγίσεις έργων του Σαίξπηρ στην Ελλάδα και τις ερμηνευτικές τάσεις στα Κρατικά Θέατρα. Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού αυτής της εργασίας (προγράμματα, αποκόμματα Τύπου) παραχωρήθηκε από τα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Από τη θέση αυτή ευχαριστώ τις Διευθύνσεις των Κρατικών Θεάτρων για την άδεια, την υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του Ε. Θ., Τζωρτζίνα Κακουδάκη, την υπεύθυνη του Φωτογραφικού του Αρχείου Εύη Αγγελοπούλου και τη βιβλιοθηκονόμο Ηρώ Κολιακουδάκη, καθώς και τις υπεύθυνες του αρχείου του Κ.Θ.Β.Ε. Όλγα Χαντζηακώβου και Δήμητρα Βαλεοντή για την έμπρακτη βοήθειά τους. Θεοριά ευχαριστώ τη Μάρθα Χριστοφόγλου για τις πολύτιμες υποδείξεις της.

<sup>2</sup> Συντομογραφίες για το Εθνικό Θέατρο (Ε.Θ.) και για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.).

<sup>3</sup> Τα κριτήρια επιλογής των θεατρικών έργων που παρουσιάζονται στις Κρατικές Σκηνές παραμένουν στοιχήματα της εκά-

στοτε Διευθύνσεώς τους και οπωσδήποτε έχει αποδειχτεί λάθος να προβάλλονται περιχαρακώσεις ηθικού ή αισθητικού καθωσπρεπισμού.

<sup>4</sup> Για μεταφράσεις και σκηνοθεσίες παραστάσεων έργων του Σαίξπηρ στην Ελλάδα από τις «Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή» μέχρι το 1964 βλ. την τεκμηριωμένη σειρά άρθρων του Γιάννη Σιδέρη με τίτλο «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Θέατρο*, τχ. 13-21 (1964-1965). Για μεταφράσεις - διασκευές έργων του Σαίξπηρ καθώς και σχετικές μελέτες, που δημοσιεύτηκαν πριν από το 1980, βλ. τη βιβλιογραφία της Αικατερίνης Δούκα-Καμπιτόγλου, *Η παρουσία του Σαίξπηρ στον ελληνικό χώρο*, Θεσσαλονίκη 1981. Επίσης τελευταία βλ. Τίνα Κροντήρη, «Το Αντώνιος και Κλεοπάτρα στην Ελλάδα», σσ. 103-107 στον τόμο: *Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Αντώνιος και Κλεοπάτρα. Κριτικές προσεγγίσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000 και «Ο Μακμίπεθ στην Ελλάδα», σσ. 93-98 στον τόμο: *Μακμίπεθ. Κριτικές προσεγγίσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001.

φωτιστές και ηθοποιούς. Αυτά δεν έχουν τόσο σχέση με τις αντικειμενικές οικονομικές και τεχνικές δυνατότητες ενός θιάσου, όσο με το πνεύμα που διέπει τη συνεργασία των μελών του.

Επικρατεί, όχι εντελώς άδικα, η αντίληψη ότι οι Κρατικές Σκηές, επιφορτισμένες με τη διαφύλαξη του κλασικού δραματολογίου και των αξιών που εκφράζονται μέσα από αυτό, δεν έχουν την ελευθερία να ζωντανέψουν το κείμενο, να το ερμηνεύσουν με πιο σύγχρονο και ευρηματικό τρόπο. Ο μορφωτικός τους ρόλος επιβάλλει δήθεν μια στενή εξάρτηση από τους παραδοσιακούς τρόπους ερμηνείας και σκηνοθετικής απόδοσης που οδηγούν συνήθως σε συμβατικές ορθόδοξες παραστάσεις. Πρέπει ωστόσο να δεχθούμε ότι, αν και οι κλασικοί γίνονται πολλές φορές αντικείμενο κομπορμιστικών ή οπισθοδρομικών παραστάσεων, τίποτα δεν αποκλείει σκηνοθετικές προσεγγίσεις πραγματικά εμπνευσμένες, με αληθινά ανανεωτικό πνεύμα στις Κρατικές Σκηές. Ο βαθμός της δικαίωσης της ύπαρξης των Κρατικών Σκηών εξαρτάται από το πόσο η ερμηνευτική γραμμή επαφίεται στην απλή διεκπεραίωση του κειμένου ή φτάνει μέχρι τη δημιουργική ανάγνωση και ανάπλασή του στην παράσταση.

Μέσα στα έργα του κλασικού θεάτρου που παίζονται στα Κρατικά Θέατρα ο Σαίξπηρ καταλαμβάνει την πρώτη θέση μετά τους αρχαίους τραγικούς. Συνήθως οι περισσότεροι από τους σκηνοθέτες που ασχολήθηκαν με το Βάρδο είχαν αναμετρηθεί και με το αρχαίο δράμα, σαφείς οι εκλεκτικές συγγένειες. Ως ένα επί πλέον κριτήριο επιλογής των έργων του Σαίξπηρ, εκτός της καταστατικής ένταξής τους στο δραματολόγιο ως «κλασικά έργα», φαίνεται να μετράει η προσωπική επιθυμία ή ανάγκη αναμέτρησης με το κείμενο σκηνοθετών και πρωταγωνιστών, η ύπαρξη ενός νέου μεταφραστικού εγχειρήματος, ένας νέος θεατρικός χώρος, αλλά και η σχεδόν εξασφαλισμένη ανταπόκριση του κοινού ή και περισσότεροι από αυτούς τους παράγοντες συγχρόνως.

- Στο Εθνικό Θέατρο, (αν εξαιρέσουμε τα 6 έργα που παρουσιάστηκαν στα οκτώ χρόνια λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα), από την εναρκτήρια περίοδο του 1932 μέχρι το Νοέμβριο του 2000 ανεβάστηκαν 48 σαιξπηρικές παραστάσεις σε ένα σύνολο 738,<sup>5</sup> δηλαδή ένα 6,5% της συνολικής παραγωγής. Πρώτα στην προτίμηση των υπευθύνων έρχονται τα έργα *Ο Έμπορος της Βενετίας* (6 σκηνοθεσίες), ο *Θεέλλος* (5), η *Δωδέκατη Νύχτα* (4). Συνολικά ανεβάστηκαν 23 έργα, κυρίως τα περισσότερα παιζόμενα. 14 από τα 37 έργα του Άγγλου δραματουργού δεν έτυχαν σκηνηκής πραγμάτωσης· σ' αυτά συμπεριλαμβάνονται ιστορικά δράματα και σπάνια παιζόμενες κωμωδίες. Η στατιστική δείχνει ότι στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1908) αναλογούσε κατά μέσο όρο σχεδόν ένα έργο ανά σαιζόν.<sup>6</sup> Τα 40 πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Εθνικού παίζονταν κατά μέσο όρο 10 παραστάσεις ανά δεκαετία, δηλαδή ο Σαίξπηρ ήταν στις σταθερές επιλογές του ρεπερτορίου του θεάτρου. Τα τελευταία 30 χρόνια ο μέσος όρος κατέβηκε στις μισές παραστάσεις, παρόλο που αυξήθηκε ο αριθμός των παιζόμενων έργων αφού προστέθηκαν τρεις ακόμα σκηές. Αποτελεί αυτό ίσως μία ένδειξη πως διαφοροποιήθηκε η πολιτική ρεπερτορίου του θεάτρου και οι προτιμήσεις των σκηνοθετών και των πρωταγωνιστών του ως προς τον Σαίξπηρ;

- Στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος από το 1961 μέχρι σήμερα ανέβηκαν 21 σαιξπηρικές παραστάσεις σε 16 έργα. Τα 5 έργα που έχουν δύο εκδοχές είναι ο *Θεέλλος*, η *Δωδέκατη Νύχτα*, *Το ημέρωμα της στρίγγλας*, το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και ο *Άμλετ*. Μέχρι το 1996 από τις 422 παραστάσεις του ρεπερτορίου οι 18 είναι έργα του Σαίξπηρ.<sup>7</sup> Μετά τους τραγικούς ο Άγγλος δρα-

<sup>5</sup> Τζωρτζίνα Κακουδάκη, «Παραστασιογραφία Εθνικού Θεάτρου (1932-2000)» στον τόμο: Βασίλης Φωτόπουλος, *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Όμιλος Λάτση 2000, σσ. 427-453.

<sup>6</sup> Στα οκτώ χρόνια λειτουργίας του Θεάτρου η αναλογία σαιξ-

πηρικών έργων προς το σύνολο των έργων ήταν 6 προς 125. Βλ. Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, εκδ. Δ. Ν. Τζάκας, Στ. Δελαγραμμάτικας 1933.

<sup>7</sup> Γιώργος Σαμπατακάκης, Μυρτώ Αρβανίτη, Χρήστος Σουγι-

ματουργός είναι και εδώ ο περισσότερο παιζόμενος. Από το δραματολόγιο του θεάτρου απουσιάζουν τα ιστορικά, τα ρομάντζα καθώς και οι λιγότερο παιζόμενες τραγωδίες και κωμωδίες. Η στατιστική δείχνει ότι από την αρχή της λειτουργίας του θεάτρου το 1961 παρουσιάζονται κατά μέσο όρο 4 παραστάσεις Σαίξπηρ ανά 10ετία, μικρό αλλά σταθερό ποσοστό, δηλαδή δεν έχει μετακινηθεί ο δείκτης επιλογής του ρεπερτορίου.<sup>8</sup>

Το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* φαίνεται να είναι ένα από τα πιο δημοφιλή, αν και (ίσως) όχι το συχνότερα παιζόμενο έργο του Σαίξπηρ στη νεοελληνική σκηνή. Αντίθετα η διεθνής σταδιοδρομία του το τοποθετεί αμέσως μετά τον *Άμλετ* ως το δεύτερο πολυπαιζόμενο και αγαπητό στο κοινό έργο. Διακρίνεται από άλλα θεατρικά γιατί έχει αλλάξει σε μεγάλο βαθμό σημασίες και ερμηνείες τόσο στο επίπεδο της σκηνικής προσέγγισης όσο και της κριτικής. Αντίθετα από την άποψη που διατύπωσε ο οξυδερκής φιλόλογος και θεατρικός κριτικός του 19<sup>ου</sup> αιώνα William Hazlitt, με την ευκαιρία μιας μουσικής θεαματικής διασκευής του έργου, που παραστάθηκε στο Βασιλικό Θέατρο, Covent Garden του Λονδίνου το 1816, «ό,τι το καλύτερο στο έργο, χάνεται με την παράσταση. (...) Ποίηση και σκηνή δεν συμπίπτουν»,<sup>9</sup> το *Όνειρο* επιδέχεται πολλαπλές και αντιθετικές σκηνικές ερμηνείες και εμπλουτίζεται από τη διαφορετικότητα των σκηνοθετικών προσεγγίσεων. Η εκτενής παραστασιογραφία του στην Ευρώπη αποδεικνύει ότι προσφέρεται σε ποικίλες ερμηνείες ανάλογα με τη νοοτροπία κάθε εποχής. Το παράδειγμα του Ράινχαρτ με τις έντεκα διαφορετικές σκηνοθεσίες στο ενεργητικό του στις αρχές του αιώνα είναι ενδεικτικό. Σε πρόσφατη μελέτη του ο David Wiles υποστηρίζει ότι το *Όνειρο* είναι το έργο που το μήνυμά του υπέστη τους περισσότερους μετασχηματισμούς από οποιοδήποτε άλλο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>10</sup>

Στην Ελλάδα τα τελευταία 30 χρόνια παρατηρείται συχνότερη ένταξη της κωμωδίας στο ρεπερτοριο των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., των ιδιωτικών και ερασιτεχνικών θιάσων. Είναι άραγε η ίδια η φύση του έργου και οι ερμηνευτικές, αυτοσχεδιαστικές δυνατότητες που προσφέρει, ή μια μόδα που προήλθε από την πολυσυζητημένη όσο και αμφιλεγόμενη παράσταση-ορόσημο του Peter Brook στο Royal Shakespeare Theatre το 1970, που έπεισε πολλούς να ξεχάσουν έναν αιώνα θεατρικής παράδοσης με τις συμβάσεις και τα κλισέ του; Πόλο έλξης στην ερμηνεία του έργου στην Ελλάδα αποτέλεσε και το ρηξικέλευθο βιβλίο του Jan Kott *Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας* που μεταφράστηκε και κυκλοφόρησε στις αρχές της δεκαετίας του '70.

Η μέχρι σήμερα εντοπισμένη παραστασιογραφία του *Όνειρου καλοκαιρινής νύχτας*<sup>11</sup> περιλαμβάνει πέντε επαγγελματικές παραστάσεις στις πέντε πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα καταγεγραμμένες από τον Γιάννη Σιδέρη<sup>12</sup> και μέσα στα πλαίσια μεταπτυχιακού σεμιναρίου του Τμήματος Θεατρικών

ουλιπής, «Παραστασιογραφία Κ.Θ.Β.Ε. (1961-1996)» στον τόμο: Χρήστος Σουγιουλτζής, *35 χρόνια Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1961-1996)*, Ήβος 1999, σσ. 115-394.

<sup>8</sup> Ένα χαρακτηριστικό στην ερμηνεία των βασικών ρόλων στο Κ.Θ.Β.Ε. είναι η μετάκληση από το κέντρο της αγοράς του θεάματος, την Αθήνα, πρωταγωνιστών με σίγουρη «εμπορική αξία», κίνηση που ναρκωθετεί, ίσως, τη συνοχή του θιάσου. Σε σαιξπηρικές παραστάσεις με μόνιμα στελέχη του θεάτρου στη διανομή, η ενότητα του συνόλου ήταν εμφανέστερη, παρά όποιες άλλες αδυναμίες.

<sup>9</sup> Stanley Wells (ed.), *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*, Oxford University Press 2000, σσ. 43 εξ.

<sup>10</sup> David Wiles, *Shakespeare's Almanac: A Midsummer Night's Dream, marriage and the Elizabethan Calendar*, D. S. Brewer, Cambridge 1993, σ. XI. Αναφέρεται στον τόμο: Isabelle Schwartz-Gastine, *A Midsummer Night's Dream William Shakespeare*, Armand Colin /VUEF-CNED 2002, σ. 137.

<sup>11</sup> Αυτή η μετάφραση του τίτλου του έργου *A Midsummer Nights' Dream* τελικά επικράτησε και οφείλεται στο μεταφραστή του Βασίλη Ρύτα. Εκδόθηκε πρώτα στα στο περ. *Ελληνικά Γράμματα* το 1928 (με τον τίτλο *Όνειρο καλοκαιρινής νυχτιάς*) και αργότερα στον Ίκαρο το 1964, όπου βλ. σημείωμα μεταφραστή, σ. 95.

<sup>12</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. II. Έργα, μεταφράσεις, πρωταγωνιστές», *Θέατρο, τχ.* 14 (1964), σ. 61.

Σπουδών «Ο Σαίξπηρ στη σκηνή» δέκα εννέα ακόμα επαγγελματικές παραστάσεις, μία μαθητικού ερασιτεχνικού θεάτρου και μία παιδικού θεάτρου από το 1960 μέχρι σήμερα.<sup>13</sup>

Οι τρεις εκδοχές στο Ε.Θ. και οι δύο στο Κ.Θ.Β.Ε., που θα μας απασχολήσουν εδώ, τοποθετούνται διάσπαρτα μέσα στην τελευταία πενητηκονταετία και φέρονται να θέλουν να υπηρετήσουν το κείμενο αλλά και να προτείνουν ανανεωτικά στοιχεία. Αξιωματικά λοιπόν αμφισβητείται η συμβατική αντίληψη ότι η προσπάθεια ανανέωσης είναι θεμιτή και δυνατή μόνο στα ιδιωτικά θέατρα, και όχι στις επίσημες κρατικές σκηνές. Οι σκηνοθέτες που τις υπογράφουν εκφράζουν τρεις διαφορετικές γενιές. Πέντε παραστάσεις φαίνονται λίγες, μέσα σε ένα σώμα 68 παραστάσεων Σαίξπηρ στα Κρατικά Θέατρα για να μπορέσουν να εξαχθούν οποιαδήποτε συμπεράσματα για την πρόσληψή του. Παρόλα αυτά, θεωρώ ότι το δείγμα είναι αντιπροσωπευτικό για μερικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ερμηνείας του στην Ελλάδα.

Πριν αναφερθώ στις μεταπολεμικές παραστάσεις των Κρατικών Θεάτρων θέλω να σταθώ συνοπτικά στην πρώτη παράσταση του *Όνειρου τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*. Το *Όνειρο θερινής νυχτός*,<sup>14</sup> παίχτηκε ως πρώτο σαιξπηρικό έργο και εναρκτήριο έργο της δεύτερης περιόδου λειτουργίας του Βασιλικού θεάτρου το 1902, σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου, μετάφραση Γ. Στρατήγη<sup>15</sup> με τη γνωστή μουσική του Μέντελσον από την ορχήστρα του θεάτρου. Αποτέλεσε τη μεγαλύτερη επιτυχία του Βασιλικού Θεάτρου στην οκτάχρονη λειτουργία του, και ως προς τον αριθμό των παραστάσεων (21) και ως προς το ποσό των εισπράξεων (41.150 δραχμές) παραμένοντας στο ρεπερτόριο και τα επόμενα χρόνια μέχρι το 1908 (συνολικός αριθμός παραστάσεων 43).<sup>16</sup> Σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής χρησιμοποιήθηκε η άρτια μηχανική εξάρτηση της σκηνής του,<sup>17</sup> εντυπωσιακά σκηνικά,<sup>18</sup> πολυπληθή και πολυτελέστατα κοστούμια<sup>19</sup> και η δεκαεξάχρονη Μαρίκα Κοτοπούλη με την πρώτη της εμφάνιση στο Βασιλικό Θέατρο στο ρόλο του Πουκ-Μώμος ανεδείχθη σε αστέρι πρώτου μεγέθους. Το ρόλο του βασιλιά των ξωτικών Όμπερον έπαιξε, κατά τη συνήθεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, γυναίκα ηθοποιός, η Ροζαλία Αρνωτάκη - Νίκα. Από αυτήν την πρώτη παράσταση του *Όνειρου* στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, μετά πενήντα χρόνια αφάνειας, εμφανίζεται πάλι το έργο στις προθήκες του Εθνικού θεάτρου με ένα σκηνοθέτη που δεν αποτελεί μέλος της παράδοσής του, τον Κάρολο Κουν.

<sup>13</sup> Μεταπτυχιακή σεμιναριακή εργασία Σταματίας Νεοφύτου-Γεωργίου, *Παραστασιογραφία του «Όνειρου Καλοκαιρινής Νύχτας» και ενδεικτική κριτικογραφία*, 2001 (επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αγνή Τ. Μουζενίδου). Στην εργασία αυτή εντοπίστηκαν δύο ακόμα ανεβασματα του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη, το 1909 και το 1913, προγενέστερα της καταγεγραμμένης από τον Γ. Σιδέρη το 1917. Βλ. σχετικά προγράμματα στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο.

<sup>14</sup> Έκτακτη παράσταση (εκτός συνδρομής): 2.11.1902. Πρώτη παράσταση (συνδρομή): 3.11.1902. Μετ.: Γ. Στρατήγη, Σκηνοθ.: Θ. Οικονόμου, Μουσ.: Μέντελσον, Δ/ση ορχήστρας: Kremser. Διανομή: Ε. Φυροτ (Θησεύς), Α. Περίδης (Αιγυεύς), Ν. Μέγγουλας (Λύσανδρος), Γ. Γεννάδης (Δημήτριος), Δ. Ταβουλάρης (Φιλόστρατος), Α. Χαλκιάπουλος (Κυδώνης), Γ. Τασσόγλους (Ροκάνης), Ν. Ζάνος (Σαΐτας), Ν. Νίκας (Φυσούνης), Π. Σταματόπουλος (Καζάνης), Α. Βαρνάβας (Βελόνης), Αικ. Βερώνη (Ιππολύτη), Σ. Μέγγουλα (Ερμία), Μ. Δημοπού-

λου (Ελένη), Ρ. Αρνωτάκη-Νίκα (Όμπερον), Φ. Αργυροπούλου (Τιτάνια), Μ. Κοτοπούλη (Μώμος), Πνεύματα, Ακολουθία Θησεύς και Ιππολύτης, Αυλικοί, Κυνηγοί. Βλ. Πρόγραμμα στο Θεατρικό Μουσείο.

<sup>15</sup> Η μετάφραση τυπώθηκε στο βιβλίο του Γ. Στρατήγη, *Όλη μου η ζωή* (1910), βλ. στον τόμο Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου (1794-1908)*, τόμ. Α', Καστανιώτης 1990, σ. 68.

<sup>16</sup> Α. Μ. Ανδρεάδης, *ό.π.*, σσ. 64-75.

<sup>17</sup> Λεβιάθαν, «Η πρώτη του Βασιλικού», *Εστία*, 3.11.1902.

<sup>18</sup> *Εστία*, 24.10.1902. Το δάσος στο *Όνειρο* προαναγγέλλεται ως «πρωτοφανής δια την Ελλάδα σκηνογραφία», *Σκριπ*, 30.10.1902 στη μεταπτυχιακή εργασία: Κάτια Αρφαρά, *Θωμάς Οικονόμου: Οι σκηνοθεσίες του στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1906)*, 2001 (επιβλέπων καθηγητής: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος), σ. 33.

<sup>19</sup> Τα κοστούμια στο *Όνειρο* ήταν ολοκαίνουργια και είχαν φτιαχτεί για το Burgtheater της Βιέννης, *Ακρόπολις*, 16.10.1902 στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα 2001, σ. 505.

## 1. 1952, Ε.Θ. σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν:

«...η μαγεία...το ερωτικό παιχνίδι...».<sup>20</sup>

Δε γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν η επιλογή του έργου ήταν καθ' ολοκληρίαν προσωπική προτίμηση του σκηνοθέτη ή αν αποτελούσε εν μέρει και επιταγή της πολιτικής ρεπερτορίου του θεάτρου. Αλλά πιθανολογούμε ότι είναι το πρώτο, γιατί ο Κουν στην τρίχρονη συνεργασία του με το Ε.Θ. επί διευθύνσεως του Γιώργου Θεοδοσιάδη (1950-1953) επέλεξε έργα που υποβοηθούσαν τις αναζητήσεις και την τεχνολογία του.<sup>21</sup> Εξάλλου το *Όνειρο*<sup>22</sup> μαζί με την *Τρικυμία* και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη ήταν και τα πρώτα ανεβάσματα κλασικών έργων του Κουν με τους μαθητές του Κολλεγίου. Για τις ερασιτεχνικές σχολικές εκείνες παραστάσεις στο Κολλέγιο Αθηνών, το 1936, ο καθηγητής-σκηνοθέτης αναζήτησε την αφέλεια που υπήρχε μέσα στα έργα ώστε να γίνουν οικεία με τη φυσική αφέλεια της ψυχής των μαθητών.<sup>23</sup> Η ανάγκη αναμέτρησης του σκηνοθέτη με το συγκεκριμένο κείμενο είναι εμφανής, γιατί ο Κουν θα επανέλθει σ' αυτό και το 1972, στο Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης. Οι επιρροές, οι αντανάκλασεις αλλά και οι αποκλίσεις από την ιστορική παράσταση του Peter Brook αποτελούν αντικείμενο άλλης εργασίας. Εδώ σημειώνουμε μόνο ότι από τις λιγοστές σαιξπηρικές παραστάσεις του ο Κουν την ξεχωρίζει, γιατί στάθηκε σταθμός για το Θέατρο Τέχνης.<sup>24</sup> Αξιοπρόσεχτο είναι το ότι ο Κουν σε προγενέστερο κείμενό του στο περιοδικό *Θέατρο* αναγνωρίζει μεν την οικουμενικότητα του έργου του Σαίξπηρ, αλλά παραδόξως υποστηρίζει, ότι ο ποιητής αυτός είναι προνόμιο της Αγγλίας, αναπόσπαστος από τη γη και την εποχή του.<sup>25</sup> Η άποψη αυτή ωστόσο δεν πρέπει να μας εκπλήσσει. Αποκαλύπτει μια περιρρέουσα αμηχανία απέναντι στους κλασικούς της Ευρώπης, που συναντάται σε αρκετούς πνευματικούς ανθρώπους στην Ελλάδα, και έχει σχέση με το θέμα που αναπτύσσουμε εδώ. Ο Σαίξπηρ είναι οικουμενικός και ταυτόχρονα «ξένος». Το *Όνειρο*, ως έργο με φανταστικά και κωμικά στοιχεία επιτρέπει μεγαλύτερη άνεση στην ερμηνεία του, αφήνει περιθώρια για προσεγγίσεις που το κάνουν πιο «οικείο» ή πιο «εξωτικό», άρα πιο αποδεκτό από την ιδιοσυγκρασία του παραδοσιακού Έλληνα.

Τον Μάρτιο του 1952 ο τύπος καταγράφει την εντατική προετοιμασία του έργου, και τις τριήμερες πολύωρες γενικές δοκιμές. Ο σκηνοθέτης θεωρεί ως χαρακτηριστικό του έργου τη μαγεία του. Θεωρεί ότι το έργο «είναι ένα ερωτικό παιχνίδι (...) Η πραγματικότητα εναλλάσσεται σ' αυτό με το όνειρο κι η φαντασία με την αλήθεια. Κι αυτή η εναλλαγή γίνεται με τόση απαλωσύνη...».<sup>26</sup> Για τα σκηνικά ο Βασιλείου<sup>27</sup> ξεκίνησε από την αρχή της απόλυτης σύμβασης. Ο ζωγράφος σκηνογράφος αντί ζωγραφιστών

<sup>20</sup> Πρεμιέρα: 20.3.1952. Μετ.: Ι. Οικονομίδης, Σκηνοθ.: Κ. Κουν, Σκ.-Ενδ.: Σπ. Βασιλείου, Μουσ.-Χορογρ.: Μ. Χατζιδάκις, Διανομή: Α. Καλλέργης (Θησεύς), Α. Βλαχόπουλος (Αιγέας), Ντ. Δημόπουλος (Λύσανδρος), Αλ. Δελιγιάννης (Δημήτριος), Χ. Πλακούδης (Φιλόστρατος), Δ. Χατζημάρκος (Κυδώνης), Θ. Ανδριακόπουλος (Αλφάδης), Β. Διαμαντόπουλος (Σαΐτας), Μ. Καλογιάννης (Σουραύλης), Ι. Μαρίνος (Μουσουδάς), Α. Πέτσος (Ψαλλίδας), Αθ. Κεδρόκας (ένας Μάστορας), Έ. Βεργή (Ιππολύτη), Μ. Αλκαίου (Ερμία), Τ. Νικηφοράκη (Ελένη), Θ. Κωτσόπουλος (Όμπερον), Ε. Χατζηαργύρη (Τιτάνια), Μ. Μπούγλης (Πουκ), Μ. Τσαπάλου (μια μικρή Νεράιδα), επτά Νεράιδες, τελώνια, άλλα ξωτικά, ακόλουθοι Θησέα. Το έργο με τον τίτλο *Ένα όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας* σε κοινή μετάφραση Σ. Κεντ και Γιάννη Οικονομίδη τυπώθηκε στον εκδ. οίκο Π. Δημητράκου, χ.χ.

<sup>21</sup> Τα άλλα τέσσερα έργα που σκηνοθέτησε ήταν: *Ερρίκος Δ'* του Λ. Πιραντέλλο (1950), *Άνθρωποι και ποντίκια* του Τζ.

Στάνιμπεκ (1951), *Οι τρεις αδελφές* (1951) και *Ο θεός Βάνιας* του Α. Τσέχωφ (1953).

<sup>22</sup> Η μετάφραση που χρησιμοποίησε τότε ήταν του Βασίλη Ρώτα, βλ. Γ. Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 68.

<sup>23</sup> Γ. Σιδέρης, *Θέατρο*, τχ. 20 (1965), σ. 22.

<sup>24</sup> Βλ. Σχόλια και κριτικές των Μ. Έσσλιν, Β. Ρώτα, Κ. Γεωργουσόπουλου, Θ. Κρητικού στον τόμο: *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, σσ. 117-123.

<sup>25</sup> *Θέατρο*, τχ. 16 (1964), σσ. 129-130.

<sup>26</sup> *Τα Νέα*, 15.3.1952. Ο τόνος του ονείρου αποδόθηκε με ανάλαφρα και αέρινα σκηνικά αλλά και με τις εναλλαγές σκηνών, που γίνονταν με ανοιχτή αυλαία, ώστε να λιώνει και να σβήνει η μια σκηνή στην άλλη.

<sup>27</sup> Αρχικά αναφέρθηκε στον Τύπο ότι τα σκηνικά και τα κοστούμια θα φιλοτεχνούσε ο Γιάννης Τσαρούχης, *Ελευθερία*, 17.1.1952· *Βήμα*, 20.1.1952.

ή πλαστικών σκηνογραφιών θα δώσει τις εικόνες του παλατιού και του δάσους παίζοντας με διάφορες ματιέρες από φτηνά υλικά (χασέ, κάμποτο, κοινό τούλι), με ριντώ, με δίχτυα, με σκοινιά, με τούλια και με πούλιες και με ένα πολυέλαιο να κρέμεται στο κέντρο της σκηνής μόνιμα σε όλες τις σκηνογραφικές αλλαγές με τρόπο ώστε να δοθεί μια παιχνιδιάρικη και ανάλαφρη αίσθηση, όπως ταιριάζει στο περιεχόμενο της σαιξπηρικής κωμωδίας.<sup>28</sup> Το δύσκολο σκηνογραφικό πρόβλημα θεωρήθηκε από την πλειοψηφία των κριτικών ότι αντιμετωπίστηκε με τις αληθινά δεξιοτεχνικές λύσεις κρεμαστών ζωγραφικών σκηνικών που διακρίνονταν για το γούστο και για την ωραία τους χρωματική όσο και υποβλητική σύνθεσή τους. Σημειώνεται ότι δεν αξιοποιήθηκε το βάθος της σκηνής του θεάτρου, αντίθετα ο σκηνικός χώρος περιορίστηκε σε ακτίνα 7 μέτρων. Τα ξωτικά παίζονται από παιδιά. Επί πλέον ο Κουν με τη σύμφωνη γνώμη του σκηνογράφου περιφρόνησε, προς μεγάλη έκπληξη των κριτικών, τα τεχνικά μέσα που έθεσε στη διάθεσή του το Ε.Θ. και δεν κατέφυγε στο θέαμα, ενώ θα μπορούσε με κατάλληλο συνδυασμό προβολών και φίλτρων διαφόρων χρωμάτων να πραγματοποιήσει φωτιστικά εφέ για να δώσει υποβλητικότητα και πλαστικότητα στο αποτέλεσμα.<sup>29</sup> Ο σκηνοθέτης με το σκηνογράφο συνειδητά απέφυγαν την ονειρική παραίσθηση και τη λυρική εξιδανίκευση αυτού του τύπου με τα αραχνούφαντα ριντώ και την εντατική εκμετάλλευση φωτοσκιάσεων και χρωματικών εναλλαγών του φωτισμού. Μέρος της κριτικής ωστόσο του καταλογίζει αδυναμία να αποδώσει την πολλαπλή υφή του *Ονειρου*. Αυτή η αδυναμία αποδίδεται στην καλλιέργεια στο Θέατρο Τέχνης άλλου είδους ατμόσφαιρας και τεχνοτροπίας.<sup>30</sup> Αντίθετα ένα άλλο μέρος της κριτικής πιστεύει ότι σωστά απομακρύνθηκε από το θεαματικό ρεαλισμό του Ράινχαρτ, που το 1905 με τη σκηνοθεσία του *Όνειρου* είχε φτάσει στο αποκορύφωμα του ρεαλισμού και επιδίωξε την αλαφράδα και μια εξώκοσμη ατμόσφαιρα με μέσα που διαφοροποιούνται από την παράδοση του Εθνικού Θεάτρου.<sup>31</sup>

Παρατηρούμε ότι οι κριτικοί ασχολήθηκαν περισσότερο με τη σκηνοθετική άποψη ενός καλλιτέχνη με διαφορετική ματιά. Προσπάθησαν να αποδώσουν τα θετικά ή αρνητικά στοιχεία στην τεχνοτροπία και τις ερμηνευτικές τάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Είναι μια καλή ένδειξη ότι το συγκεκριμένο έργο προσφερόταν για τέτοια πειράματα, και οι κριτικοί αγωνίζονταν να τα ερμηνεύσουν. Να συμπεράνουμε ότι ο Κουν τόνισε τα χαρακτηριστικά του έργου που υπονομεύουν την κωμική αίσθηση, ότι δηλαδή περιόρισε το κωμικό στοιχείο, και προσέδωσε στο έργο μια ατμόσφαιρα εξώκοσμη αλλά ίσως όχι αρ-

<sup>28</sup> *Έθνος*, 15.3.1952· Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.3.1952.

<sup>29</sup> Μ. Σκουλούδης, *Προοδεντικός Φιλελεύθερος*, 22.3.1952· Κ.Ο., *Έθνος*, 21.3.1952· Κ. Φρ., *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 22.3.1952.

<sup>30</sup> Κ. Οικονομίδης, *Έθνος*, 21.3.1952: «Ο ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης έχει στο ενεργητικό του αξιόλογο σκηνοθετική εργασία. Έχει ειδικευτεί στη δημιουργία καταθλιπτικής ατμόσφαιρας. Η τεχνοτροπία του χαρακτηρίζεται από την υπερίσχυση του ελάσσονος τόνου, η οποία μερικές φορές φτάνει σε κατάχρηση. Η μουσικοπάθεια, η σιγανή φωνή, η υπερβολικά συγκρατημένη έκφραση συνθέτουν μεν το κατάλληλο κλίμα με το δραματολόγιο στο οποίο έχει σημειώσει αναμφισβήτητες επιτυχίες, αλλά δεν ταιριάζουν σε έργα σαν το *Όνειρο*. (...) Το αέρινο στοιχείο (...) έλειψε από τη χτεσινοβραδινή παράσταση... Απουσίασε ακόμα κι ο ανάλαφρος ρυθμός από την ερμηνεία». Μ. Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 25.3.1952: «Για να δώσει ο Κουν το χρώμα της μαγείας στα λόγια των προσώπων, χρησιμοποίησε ένα τόνο φωνής μουσικοπάθο καθόλου ταιριαστό με

το έργο. Το ερωτικό κνηγητό αντί να πάρει τη μορφή του παιχνιδιού είχε ένα θρηνητικό τόνο άσχετο με τις προθέσεις του συγγραφέα. Οι ταλαιπωρίες δεν πρέπει να προκαλούν κατάθλιψη πρέπει να φέρνουν γέλιο. (...) Η παράσταση δεν μπόρεσε να αποδώσει το έργο, της έλειψε ο ρυθμός του γλεντιού και ο τόνος της μαγείας». Θεατρικός, *Τα Νέα*, 27.3.1952: «...ο Κουν (...) δεν κατόρθωσε να μπη μέσα στην ατμόσφαιρα της Σαιξπηρικής κωμωδίας». Α. Τερζάκης, *Βήμα*, 30.3.1952: Θεώρησε την παράσταση άنيση, γιατί «ξέφυγαν του σκηνοθέτη -όχι πάντα από δικό του λάθος- κάποια νήματα, αυτά ακριβώς που υφαίνουν τη μαγεία του δράματος».

<sup>31</sup> Αιμ. Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 22.3.1952: «Ο σκηνοθέτης είδε το *Όνειρο* μέσα από τους θολούς ατμούς της νύχτας, γοητεύτηκε από το μυστήριο και αντίκρουσε τις μορφές του δάσους κάτω από το φως του φεγγαριού. Όλα ήταν ανάλαφρα και κυμάτιζαν μέσα σε μια ατμόσφαιρα εξώκοσμη. Δεν είναι η παράδοση του Εθνικού αυτή».

κετά μαγική; Μάλλον θα έπρεπε να είμαστε πιο σίγουροι για τα κριτήρια βάσει των οποίων εκφράζονται οι κριτικοί της εποχής, που περίμεναν ίσως κάτι άλλο, πιο εμφανώς πρωτοποριακό ή πιο εμφανώς συντηρητικό, από μια τέτοια συνεργασία, του Κουν με το Εθνικό, και με τέτοιο έργο.

Φαίνεται πως με τον Βασιλείου η συνεργασία ήταν αρμονική, ενώ αντίθετα υπήρξαν αντιδράσεις από τους ηθοποιούς που δεν είχαν συνηθίσει στο δικό του τρόπο διδασκαλίας. Η σκηνική πρακτική τους δεν τους βοηθούσε. Ο κριτικός θα το αναγάγει στο διαφορετικό ύφος της υποκριτικής απόδοσης.<sup>32</sup> Ο Πουκ του Μπούχλη φαίνεται ότι δεν δικαίωσε τις απαιτήσεις των κριτικών. Γράφτηκε ότι θύμιζε τον Μίκυ Ρούνεϋ της ταινίας του Ράινχαρτ.<sup>33</sup> Αντίθετα η συντεχνία των μαστόρων και ιδιαίτερα ο Σαΐτας του Διαμαντόπουλου, επαινέθηκε από όλους. Είναι ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι και ο ίδιος ο Κουν από τη σκηνοθεσία του στο Ε.Θ. ξεχώριζε για δική του πραγματική δουλειά τις σκηνές με τους μαστόρους, όπου μπόρεσε να έχει μια ομοιογένεια στο υλικό του, γιατί οι ηθοποιοί που έπαιζαν τους ρόλους ανήκαν στη δική του σχολή.<sup>34</sup> Η μουσική του Χατζιδάκι, ενώ άρεσε από μόνη της, γενικά θεωρήθηκε ότι «έπνιγε» το στίχο.<sup>35</sup>

## 2. 1971, Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου:

«Ευμενής εφιάλτης».<sup>36</sup>

Το *Όνειρο* στη σκηνή της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών του Κ.Θ.Β.Ε. σκηνοθετείται από τον τριαντάχρονο Σπύρο Ευαγγελάτο στην πρώτη του σαιξπηρική απόπειρα. Αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία του δύσκολου αυτού έργου ως «πνευματική άσκηση» σε μια, κατά τα λεγόμενα του ίδιου, «αντισυντηρητική παράσταση».<sup>37</sup> Ο σκηνοθέτης, λαμπερό ταλέντο του ελληνικού θεάτρου, με ήδη δεκάχρονη ευδόκιμη παρουσία στο Ελεύθερο Θέατρο και τις Κρατικές Σκηνές, είχε ήδη καταξιωθεί για τις ανανεωμένες και ανανεωτικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις του. Στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται σ' ένα ιστορικό ανεβασμάτων του έργου από τις μελοδραματικές ρομαντικές ερμηνείες στις κλασικιστικές και μετέπειτα στις φαρσικά ρεαλιστικές. Κατά την προσωπική του αντίληψη κλειδί του έργου και επιλογή του είναι να προβάλλει την «ονειρική» διάσταση του έργου με το σωστό ισοζύγισμα των τριών κύκλων θεατρικών προσώπων που υπάρχουν στο *Όνειρο*: τα εξωγήινα όντα –τα τελώνια–, οι ευγενείς της «Αναγεννησιακής Αθήνας» που δεν έχει καμία σχέση με την κλασική Αθήνα και ο κύκλος των λαϊκών μαστόρων που οργανώνουν παράσταση μέσα στην παράσταση. Όλοι αυτοί πρέπει να υπακούουν σε ένα λάιτ-μοτίφ. Συνδεδειγμένος κρίκος στις τρεις διαφορετικές πλοκές και χαρακτήρες είναι το «ερωτικό στοιχείο».<sup>38</sup> Θέλοντας αφενός να αποφύγει τις επιδράσεις που δέχθηκε από την παράσταση-

<sup>32</sup> Αιμ. Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 25.3.1952: «Το κλίμα της αλαφρότητας και του ονείρου δεν είναι μέσα στην πείρα τους».

<sup>33</sup> Μ. Πλωρίτης, *ό.π.*

<sup>34</sup> Γ. Σιδέρης, *Θέατρο*, τχ. 20 (1965), σ. 22.

<sup>35</sup> Α. Τερζάκης, *Το Βήμα*, 22.3.1952.

<sup>36</sup> Προμέτρα: 25.2.1971. Μετ.: Γ. Οικονομίδης, Σκηνοθ.: Σπ. Α. Ευαγγελάτος, Σκην.-Κοστ.: Γ. Πάτσας, Μουσ.: Δ. Τερζάκης, Ε-πιμ. Κινήσεως χορού: Ντ. Τσάτσου-Συμεωνίδου, φωτ.: Γ. Καλατζόπουλος. Διανομή: Χρ. Πάρλας (Όμπερον), Μ. Λαλοπούλου (Τιτάνια), Α. Πέτσος (Πουκ), Β. Μαρκούτσα (Το παιδί-πουλο από τις Ινδίες), Χρ. Διαβάτη (Νεράιδα), Σ. Λάππου (Μπιζελάνθης), Ο. Τολίκα (Αραχνοφάδης), Μ. Λαμπίρη (Πεταλούδης), Μ. Μωραϊτοπούλου (Σιναπόσπορος), Ε. Σπανού

(Ιππολύτη), Δ. Καλός (Θησέας), Σπ. Λασκαρίδης (Φιλόστρατος), Ν. Βρεττός (Αιγέας), Δ. Βάγιας (Δημήτριος), Δ. Καρέλλης (Λύσανδρος), Ι. Λαμπαρίδου (Ερμία), Π. Οικονομοπούλου (Ελένη), Γ. Κάσδαγλης (Κυδώνης), Ν. Τσακίρογλου (Σαΐτας), Γ. Βλαχόπουλος (Σουραύλης), Κ. Ματσκάς (Ψαλίδας), Σ. Ιωαννίδης (Μουσούδης), Γ. Φουρνιάδης (Αλφάδης), Β. Σπαρτιάδης (Ευνούχος ραψωδός), Α. Αναγνωστάδης (Ραψωδός των «Βακχίδων»), Δ. Τερζόπουλος, Θ. Κατσούφρος, Γ. Ιορδανίδης (τρεις «μούσες θρηνοδούσες»), Π. Παυλίδης (ένας μαστορας), 17 Ακόλουθοι της Τιτάνιας, 22 Ακόλουθοι του Όμπερον.

<sup>37</sup> *Νέα Πολιτεία*, 19.8.1971.

<sup>38</sup> *Ελληνικός Βορράς*, 25.2.1971.

ορόσημο του *Όνειρου* του Peter Brook που είχε δει στο Λονδίνο και αφετέρου έχοντας επηρεαστεί ως ένα σημείο από τα θεωρητικά δοκίμια του Jan Kott,<sup>39</sup> προτείνει μια ανατρεπτική οπτική και πρακτική, χωρίς όμως να θέλει να ξεπεράσει και ορισμένα όρια στον εκσυγχρονισμό.<sup>40</sup> Προτείνει λοιπόν την επιστροφή στο κείμενο και τη δημιουργική ανάγνωση. Κατά το σκηνοθέτη «η κωμωδία δεν είναι παρά μια πικρή ξεφάντωση. Αφήνει ένα κατακάθι διαταγμού πολύ αντιπροσωπευτικού της εποχής μας. Το ερωτικό οδηγητικό θέμα δεσπόζει σ' όλο το έργο. Το αρσενικό και το θηλυκό στέκουν αντιμέτωπα και η αντίθεσή τους δημιουργεί δυσαρμονία στη φύση και στους ανθρώπους. Η δυσαρμονία αυτή θα αρθεί μόνο μετά την “ένωση” των δύο στοιχείων».<sup>41</sup> Γι' αυτό και χαρακτηρίζει την κωμωδία «ευμενή επιάλτη». Οι ηθοποιοί παραξενεύονταν για τους τρόπους που ανέτρεπε τις καταστάσεις και τους οδηγούσε κόντρα στο κείμενο, ενάντια στη δοσμένη κατ' αυτούς ατμόσφαιρα, ενάντια στο ψυχολογικό θέατρο και αντιστέκονταν μέχρι τη γενική δοκιμή. Έτσι η σύλληψη υπήρχε αλλά κόλλαγε στην εκτέλεση. Ο Ευαγγελάτος ζητούσε την άμεση συμμετοχή του σώματος και οι ηθοποιοί στέκονταν στα καθιερωμένα πρέπει.<sup>42</sup> Απλοποίησε το διάκοσμο και αξιοποίησε τις ψυχρές μεταλλικές σκαλωσιές του στενού συνεργάτη του σκηνογράφου Γιώργου Πάτσα που, όπως σχολίασαν ορισμένοι κριτικοί, δημιουργούσαν κλίμα αντιποιητικό αλλά που του έδιναν την ελευθερία κινήσεων που ήθελε. Στις παραστάσεις στο Ηρώδειο ο Πάτσας χρησιμοποιεί την πέτρα για να αποδώσει ένα απολιθωμένο δάσος που φέρνει τη μαγεία του παλαιολιθικού κόσμου κι αυτή η λύση γίνεται ευμενέστερα αποδεκτή. Με τη χρήση του ανοιχτού ρωμαϊκού θεάτρου ο σκηνοθέτης πειραματίζεται στη σκηνική οικονομία. Από πλευράς κατευθύνσεως της ερμηνείας θεώρησε τους ηθοποιούς κύριους φορείς του κειμένου του Σαίξπηρ και ο τρόπος ερμηνείας ήταν ρεαλιστικός στην έκφρασή του με εξωρεαλιστικές στιγμές εκεί όπου επεμβαίνουν τα πνεύματα.<sup>43</sup> Η διανομή και η παράσταση εξυπηρέτησε τη γραμμή συνόλου που χαρακτήριζε και την ομολογημένη πολιτική του θεάτρου για «ένα ζωντανό θέατρο», την υπεράσπιση της τάσης θεατρικών αναζητήσεων καθώς και της αξιοποίησης στελεχών και νέων ηθοποιών.<sup>44</sup>

Η κριτική από την πλευρά της υποδέχεται ευνοϊκά τη γενικότερη σκηνοθετική γραμμή, αλλά βρίσκει άνιση την εκτέλεσή της, υπογραμμίζει «την ικανότητα του καρaboκύρη» και τη γνώση του της σκηνικής οικονομίας και επισημαίνει την ευρηματικότητα, τη ζωντάνια, το κέφι και το ρυθμό της παράστασης. Την επιτυχία του Ευαγγελάτου στο χειρισμό του λόγου και της οπτικής εικόνας της παράστασης αναγνώρισε η πλειοψηφία των κριτικών.<sup>45</sup> Αν εξαιρέσουμε την προσωποπαγή εμπαθή κριτική ενός Θεσσαλονικιού κριτικού<sup>46</sup> που σχεδόν μονίμως χτυπούσε το έργο του Κ.Θ.Β.Ε., η αθηναϊκή κριτική στάθηκε επαινετική. Με ικανοποίηση ανακάλυπτε τη χαρά που ένοιωσε ο σκηνοθέτης δουλεύοντας την παράσταση καθώς και τη «φόρα ευθυμίας και κεφιού» που είχε δώσει ήδη από την αρχή της προετοιμασίας, στις πρόβες. Διέκρινε όμως και ένα υπερφόρτωμα, υπερτόνισμα του γκροτέσκου στοιχεί-

<sup>39</sup> Πρβ. Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας*, ελληνική έκδοση, Ηριδανός, 1970.

<sup>40</sup> «Δε νομίζω ότι η “φιλοπαίγμων” σκηνοθεσία του *Όνειρου* εναρμονίζεται στο σημείο αυτό με την άποψη Κοττ. Ούτε πάλι η Τιτάνια (...) τοποθετήθηκε σ' αυτή τη βάση. Ο Σπ. Ευαγγελάτος προτίμησε να βάλει σουρντίνα στις “κτηνώδεις” αυτές σκηνές», Κώστας Σειτζάν, *Απογευματινή*, 25.8.1971.

<sup>41</sup> *Νέα Πολιτεία*, 20.8.1971.

<sup>42</sup> Προσωπικές μαρτυρίες στη γράφουσα από τις ηθοποιούς της παράστασης Ιλιάδα Λαμπρίδου (Ερμία) και Πέτη Οικονομο-

πούλου (Ελένη).

<sup>43</sup> *Ελληνικός Βορράς*, 25.2.1971.

<sup>44</sup> Γ. Κιτσόπουλος, Γενικός Διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε., *Νέα Πολιτεία*, 19.8.1971· *Μακεδονία*, 20.8.1971.

<sup>45</sup> Νίκος Μπακόλας, *Νέα Αλήθεια*, 22.3.1971· Χρ. Αγγ., *Εστία*, 21.8.1971· Μπάμπης Δ. Κλάρας, *Βραδυνή*, 23.8.1971· Περσεύς Αθηναίος, *Ημερησία*, 24.8.1971· Κώστας Σειτζάν, *Απογευματινή* 25.8.1971· Ο Αναπληρωτής, *Νέα Πολιτεία*, 26.8.1971.

<sup>46</sup> Τ. Ε. Καστρινός, *Θεσσαλονίκη* 11.3.1971.



ου στην παράσταση Πύραμον - Θίσβης. Η μουσική του Δημήτρη Τερζάκη παρόλο που ήταν κατά μέρη «ηλεκτρονικά υποκρουστική και κατά μέρη μελωδικά τραγουδιστική», χρησιμοποιώντας αυτά τα μοντέρνα στοιχεία, ηχητικά εφέ κινηματογραφικού τύπου, έδωσε ατμόσφαιρα ποιητική. Στο πνεύμα της σκηνοθεσίας με ελεύθερη και αεράτη κίνηση η χορογραφία της Ντόρας Τσάτσου-Συμεωνίδη αλλά και αυτή θεωρήθηκε φορτωμένη σε ορισμένα σημεία. Η απόδοση των ρόλων κρίθηκε στο Ηρώδειο πιο ικανοποιητική.

Όλα φαίνονται να είναι ενορχηστρωμένα από ένα νέο προικισμένο σκηνοθέτη που, αξιοποιώντας στο μέγιστο την τάση της Διεύθυνσης να απευθύνεται σε νέους συνεργάτες και σε νέους ηθοποιούς, επιχείρησε ένα τολμηρό για την εποχή του και τις συνθήκες εγχείρημα, που φαίνεται να το απόλαυσε και να το χειροκρότησε το κοινό.

### 3. 1985, Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη:

«Το “Όνειρο” και ο εφιάλης του έρωτα».<sup>47</sup>

Διευθυντής στο Κ.Θ.Β.Ε. ο Νίκος Χουρμουζιάδης, διακεκριμένος καθηγητής κλασικής φιλολογίας, επιλέγει να ανεβάσει το *Όνειρο*, στην πρώτη σαιξπηρική του προσέγγιση, στο θεατράκι του «Υπερώου».<sup>48</sup> Το κείμενό του στο πρόγραμμα καθώς και οι συνεντεύξεις του στον Τύπο θα υπογραμμίσουν, κυρίως, το ότι σε καμιά άλλη κωμωδία του Βάρδου ο ερωτισμός δεν εκφράζεται τόσο ξεκάθαρα.<sup>49</sup> Η εκσυγχρονιστική οπτική του Χουρμουζιάδη, σχετικά νέου στο ρόλο του σκηνοθέτη αλλά ώριμου στα χρόνια, αγγίζει μια ερμηνευτική προσέγγιση που αρνείται «να αντιμετωπίσει το έργο ως ξεκαρδιστική κωμωδία, όπως δηλαδή κατά κανόνα παρουσιάζεται, αλλά «ιχνηλατεί τη ρευστότητα και την απροσδιοριστία της σύγχρονης ζωής μας» ή όπως το διατυπώνει αλλού «ψηλαφεί την ερωτική σχέση διαχρονικά, χωρίς να λείπει και το χιούμορ».<sup>50</sup> Η ματιά του σκηνοθέτη, σκύβοντας στο κείμενο του Άγγλου δραματουργού, ανακαλύπτει ότι το έργο «κρύβει κάτω από ένα περίβλημα αθωότητας και παιχνιδιού πολλή από τη σκληρότητα και την οδύνη που χαρακτηρίζουν συχνά την ερωτική σχέση».<sup>51</sup> Γι' αυτό επιλέγει με τους συνεργάτες του ένα χώρο περίπου ασφυκτικό, δεσμευτικό για τη σκηνική χρήση του, που επιτείνει την εκμετάλλευση κυρίως του ύψους του αλλά και επιφέρει τη στενή σχέση των θεατών με τη σκηνή. Η συνεργασία με το σκηνογράφο και ενδυματολόγο Απόστολο Βέττα φαίνεται να υπήρξε αμφίδρομη ερεθιστική. Στην ελλειψοειδή τρύπα του Υπερώου του Κ.Θ.Β.Ε. η σκηνογραφία αφαιρετική, σε πολυεπί-

<sup>47</sup> Πρεμιέρα: 10.1.1985. Μετ.: Β. Ρώτας, Σκηνοθ.: Ν. Χουρμουζιάδης, Σκην.-Κοστ.: Α. Βέττας, Μουσ.: Δ. Λέκκας, Διδασκαλία ζωντανών τραγουδιών: Α. Χαβά-Βάγια, Διδασκαλία χορού μαστόρων: Ντ. Λομιέλ. Διανομή: Α. Τζοβάνη (Ιππολύτη), Τ. Παυταζής (Θησέας), Χρ. Παπαστεργίου (Φιλόστρατος), Ι. Λεβισιάνος (Αιγέας), Α. Σελβεσάκη - Λ. Φωτοπούλου (Ερμία), Χρ. Ευθυμίου - Ρ. Αξελός (Δημήτρης), Κ. Ίτσιος - Ν. Κολοβός (Λύσανδρος), Φ. Κομνηνού - Δ. Παπαχρήστου (Ελένη), Τ. Παλαντζίδης - Γ. Κώτσος (Κυδώνης), Γ. Μουστάκας - Γ. Πανώριος (Ροκάνης), Ζ. Κατραμάδας - Σ. Πετρίδης (Στημόνης), Ν. Σταυρόπουλος - Π. Πατσουράκος (Καζάνης), Κ. Τζιβιέρης (Βελόνης), Λ. Λιθάρης - Ν. Σταυρόπουλος (Φυσούνης), Κ. Σαγιά (Δαμόνιο Α'), Λ. Ανδρέου (Πουκ), Κ. Μαρσακιάς (Όμπερον), Α. Παΐζη (Τιάνια), Ό. Παππά (Δαμόνιο Β'), Λ. Παλαντζά (Δαμόνιο Γ'). Τα τραγούδια ερμηνεύουν οι: Δήμητρα Γαλάνη,

Χάρης Αλεξίου, Αλέκα Παΐζη και ο ίδιος ο συνθέτης.

<sup>48</sup> Πρόκειται για το μικρό θεατράκι που κατασκεύασε η διεύθυνση του Κ.Θ.Β.Ε. στον άχρηστο χώρο του Υπερώου, βλ. Σούλα Αλεξανδροπούλου, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 10.3.1985. Επίσης σημειώνεται ενδεικτικά ότι το πολυπρόσωπο *Όνειρο* παίζεται στο θεατράκι του «Υπερώου» ενώ το *Χάρολντ και Μωντ* του Κόλιν Χίγγινς, που έχει χαρακτηριστεί σαν boulevard και παίζεται σε περιορισμένες σκηνές, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτινά, ανέβηκε στην Κεντρική Σκηνή μέσα στα πλαίσια της πολιτικής του Κ.Θ.Β.Ε. για «αντισυμβατική» σχέση βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, *Μεσημβρινή*, 10.5.1985.

<sup>49</sup> *Αυγή*, 9.1.1985· *Το Βήμα*, 30.4.1985.

<sup>50</sup> *Το Βήμα*, 9.1.1985· *Ελεύθερος Τύπος*, 9.1.1985.

<sup>51</sup> *Τα Νέα*, 9.1.1985.

πεδη διάταξη, με τα ξύλινα πατάρια και τα σχοινιά, (τα υλικά αυτά, βασικά οργανικά στοιχεία της σκη- νικής διάταξης, προέρχονται από τις ειδικότητες των μαστόρων, του Κυδώνη του ξυλουργού και του Στημόνη του υφαντή), με τις κολόνες του παλατιού που θα διαλυθούν σε ένα πλέγμα από σχοινιά, όπου μέσα τους θα κινηθούν με εφιαλτικό τρόπο τα ζευγάρια, αλλά και με τις μεταμορφώσεις αντικειμένων (το κόκκινο χαλί του παλατιού θα μετατραπεί σε λουλουδένιο στρώμα),<sup>52</sup> θα κερδίσει τις εντυπώσεις και την ευνοϊκή αποδοχή των κριτικών. Αντίθετα το ανακάτεμα σύγχρονων κοστούμιών με ρούχα εποχής, ενώ έχει την πρόθεση να συνθέσει σε ενότητες τον κόσμο που ζει και αποκαλύπτεται μέσα στο όνειρο, φαίνεται ότι δημιούργησε σύγχυση. Οι παράτολμες ιδέες του συνθέτη Δημήτρη Λέκκα αποδείχτηκαν γόνιμες στη συνεργασία με το σκηνοθέτη και το σκηνογράφο. Έτσι η μουσική συνοδεία που βασίζεται σε ηλεκτρονικούς ήχους, στοιχεία «νέου κύματος» και ντίσκο παραπέμπει στους ανησυχητικούς ήχους της καθημερινής εμπειρίας.<sup>53</sup> Χαρακτηριστικό αυτής της παράστασης είναι οι διπλές διανομές που φαίνεται ότι ενθουσίασαν τους ηθοποιούς, αλλά δεν τράβηξαν την προσοχή των κριτικών. Τα δαιμόνια παρουσιάστηκαν μελαγχολικά, χαιρέκακα και όχι παραμυθένια.<sup>54</sup> Αναδεικνύοντας κι αποκαλύπτοντας ηθοποιούς άγνωστους αλλά άξιους ο σκηνοθέτης φάνηκε να τολμάει.<sup>55</sup>

Σχεδόν το σύνολο των διαθέσιμων κριτικών πλην μίας ιδιαίτερα επαινετικής<sup>56</sup> υποστηρίζει ότι η ερμηνευτική πρόταση του σκηνοθέτη απέκλεισε τη «μαγεία» από την παράσταση, δημιουργώντας «ένα ψυχρό εγχείρημα», δεν αφομοιώθηκε σε ενιαίο σύνολο, με συνυπεύθυνους όλους τους συντελεστές, απαλλάσσοντας μόνο τους ηθοποιούς που προσέφεραν πολλή δουλειά χωρίς αποτελέσματα. Ο σκηνοθέτης κατηγορήθηκε ότι «έχασε τελείως τον έλεγχο στην ισορροπία της παράστασης και από αδεξιότητα ή αδυναμία δημιούργησε μια αφόρητη πλήξη».<sup>57</sup> Οι υποκριτές ωστόσο, κατά γενική ομολογία, μέσα από το νεανικό τους σφρίγος και τις ατομικές τους προσπάθειες έδωσαν κάποια αίσθηση των ρόλων τους που διέφερε από την ορθόδοξα αναμενόμενη.

Η αίσθηση που αποκομίζει ο μελετητής είναι ότι πρόκειται για μια ερμηνευτική πρόταση, η οποία αποκάλυψε ενδιαφέρουσες ρωγμές στο κείμενο του Σαίξπηρ, με σαφείς αναφορές στο σαιξπηρικό μοντέλο σκηνικής έκφρασης για να ανακτηθεί, ίσως, η αυθεντική «Σαιξπηρική εμπειρία».<sup>58</sup> Όμως το ύφος της ερμηνείας που τελικά υιοθετήθηκε φαίνεται ότι έπασχε, γιατί δεν μπόρεσε να μετουσιωθεί σε θεατρική πράξη· ο Τάσος Λιγνάδης το διατύπωσε έτσι: «Η σκηνοθεσία αποδείχθηκε πολύ λογική για την τρέλα του ονείρου». Φαίνεται ότι οι επί μέρους αντιλήψεις δεν κατάφεραν να αποκτήσουν συνοχή, οι προθέσεις δεν υλοποιήθηκαν με επιτυχία. Ωστόσο μαρτυρίες μεταφέρουν ότι η ανταπόκριση του κοινού και μάλιστα του νεανικού υπήρξε πολύ καλή.<sup>59</sup> Οι παραστάσεις του έργου στη Νέα Σκηνή του Ε.Θ., στα πλαίσια των ανταλλαγών των δύο Κρατικών Σκηνών, είχαν επίσης θετική απήχηση.

<sup>52</sup> Σημείωμα του σκηνογράφου-ενδυματολόγου Α. Βέττα στο πρόγραμμα της παράστασης.

<sup>53</sup> *Απογευματινή*, 13.1.1985.

<sup>54</sup> Βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, *ό.π.*

<sup>55</sup> Βλ. Σούλα Αλεξανδροπούλου, *ό.π.*

<sup>56</sup> Περασέυς Αθηναίος, *Ελεύθερη Ώρα*, 2.6.1985.

<sup>57</sup> Ηρώ Βακαλοπούλου, *Θεσσαλονίκη*, 22.2.1985· Νάσος Νικόπουλος, *Αυγή*, 17.5.1985· Βάιος Παγκουρέλης, *Ελεύθερος Τύπος*, 17.5.1985· Μηνάς Χρηστίδης, *Έθνος*, 20.5.85· Τάσος Λιγνάδης, *Καθημερινή*, 26.5.1985· Άννη Κολιτσιδοπούλου, *Γυναί-*

*κα*, 29.5.1985· Μάριος Βαλυνδράς, *Εικόνες*, 5.6.1985.

<sup>58</sup> Πρβλ. J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution*, Cambridge University Press 1977, σ. 5.

<sup>59</sup> *Τα Νέα*, 22.1.1985. Σε απολογισμό των παραστάσεων στις δύο Κρατικές Σκηνές το 1984-1985 σημειώνεται ότι τις 37 παραστάσεις του *Όνειρου* στο Κ.Θ.Β.Ε. παρακολούθησαν 6.080 θεατές με μέσο όρο θεατών ανά παράσταση 164. Αν λάβουμε υπ' όψιν ότι η χωρητικότητα του Υπερώου είναι 120-160 θέσεις η πληρότητα ήταν 100%, βλ. Β. Αγγελικόπουλος, *Τα Νέα*, 13.5.1985.

Στην τελευταία δεκαετία 1990-2000 συναντάμε δύο παραστάσεις σε δύο διαμετρικά αντίθετους σκηνικούς χώρους του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο διανύει μια περίοδο αμφισβήτησης από την κριτική και τη σχετική αρθρογραφία. Χαρακτηρίζεται, αρκετές φορές, ως προβληματική καλλιτεχνική επιχείρηση με λάθη πολιτικής και τακτικής, με έλλειμμα στο ανθρώπινο δυναμικό, θέμα που χρήζει όμως ιδιαίτερης διερεύνησης.

#### 4. 1991, Ε.Θ., σε σκηνοθεσία Γιάννη Καραχισαρίδη:

«Ένας στοχασμός για τον έρωτα».<sup>60</sup>

Στην Τρίτη Σκηνή του Εθνικού, στο επονομαζόμενο «Γκαράζ», ο Γιάννης Καραχισαρίδης, στα 35 του χρόνια, ανεβάζει το *Όνειρο* στη δεύτερη συνεργασία του με το Ε.Θ. κι ενώ έχει ήδη συνδέσει το όνομά του με μερικές επιτυχημένες παραστάσεις στο ερασιτεχνικό θέατρο και στα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Στο σημείωμά του στο πρόγραμμα ο σκηνοθέτης, ταπεινά αλλά εμφατικά, θα συμφωνήσει με την άποψη ότι το έργο είναι μεν ερωτικό αλλά δεν θεωρεί ότι αποτελεί μια ελεγεία στον έρωτα, αλλά έναν στοχασμό για τον έρωτα. Επισημαίνει ότι η κατάταξή του στις κωμωδίες παραπλάνησε πολλούς σκηνοθέτες και τους οδήγησε στην εκβιαστική αναζήτηση του γέλιου. Τελικά συμφωνεί ότι το όνειρο είναι μια κωμωδία, αλλά τα κωμικά στοιχεία πηγάζουν από παρεξηγήσεις, ενώ οι επιθυμίες των ηρώων περιπλέκονται δραματικά. Η οπτική του υπογραμμίζει «ότι το έργο περιέχει πολλές πλευρές που πρέπει να αναδειχτούν και να συνυπάρξουν σε μια παράσταση» και η αισθητική γραμμή του είναι «να δοθεί η όψη ενός πίνακα εποχής, ο οποίος ζωντανεύει». Ο συνθέτης Περικλής Κούκος με τη μουσική επένδυση του έργου ακολουθεί και σχολιάζει τις κύριες ομάδες του έργου με τρεις διαφοροποιημένες μουσικές ενότητες. Ο προβληματισμός του συνίστατο στο πώς μουσική, γραμμένη από σύγχρονο συνθέτη μπορεί να μεταφέρει στυλιστικές τεχνοτροπίες σύνθεσης της εποχής του Σαίξπηρ, παραμένοντας πρωτότυπη και με εμφανή τη σύγχρονη προέλευσή της.<sup>61</sup> Ένας βαρύς μαρμάρινος διάκοσμος του Αντώνη Χαλκιά περιβάλλει σκυθρωπά μνημεία και χαλάσματα που ενισχύουν σύμφωνα με την κριτική την ατμόσφαιρα νεκροταφείου, ενώ τα ρούχα με σκούρους τόνους μοιάζουν πένθιμα.

Σε κριτικές, που αμφισβητούν το σκηνικό αποτέλεσμα, σημειώνεται ότι η εικαστική πλαισίωση είναι εφιαλτική και η σκηνική προσέγγιση ξεκινάει «από κάποιες ενδιαφέρουσες ιδέες, που, όμως, δεν έχουν την απαραίτητη συνοχή για να αποτελέσουν ενιαίο σύνολο», όπως π.χ. να δοθεί μια μετα-αναγεννησιακή, σχεδόν μπαρόκ, εικαστική όψη στο θέαμα.<sup>62</sup> Σ' αυτές τις κριτικές η διανομή και η απόδοση των ηθοποιών, κρίνεται ανακόλουθη. Άλλος επικρίνει την ανεπάρκεια των ηθοποιών πλην μετρημένων εξαιρέσεων, ως τη μεγάλη αδυναμία του Ε.Θ. όσον αφορά το ανθρώπινο δυναμικό και επικροτεί τις λαϊκές σκηνές με τους μαστόρους.<sup>63</sup> Άλλος θεωρεί ότι, πλην μιας εξαιρέσεως, οι ηθοποιοί αφέθηκαν

<sup>60</sup> Πρεμιέρα: 8.3.1991. Μετ.: Κ. Κολώτας, Σκηνοθ.: Γ. Καραχισαρίδης, Σκην.-Κοστ.: Α. Χαλκιάς, Μουσ.-Μουσ. Διδασκαλία: Π. Κούκος, χορογρ.: Ε. Πίπτα. Διανομή: Α. Αποσκίτης (Θησέας), Α. Δημητράκοπούλου (Ιππολύτη), Ν. Γαλιάτσος (Αιγέας), Δ. Λιγνάδης (Λύσανδρος), Β. Ρόκκος (Δημήτρης), Ε. Γιαννοπούλου (Ερμεία), Ντ. Ανδριοπούλου (Έλενα), Μ. Αεράκης (Πίτερ Κούνις), Γ. Παρτσάλακης (Νικ Μπότομ), Δ. Αρώνης (Φράνσις Φλουτ), Ν. Βαμβακάς (Τομ Σνουτ), Θ. Κανέλης (Σνουγκ), Γ. Κροντήρης (Ρόμπιν Στάρβελινγκ), Μ. Γεωργίου

(Ξωτικό), Π. Μιχαηλίδης (Πουκ), Α. Σταυράκης (Όμπερον), Σ. Σιδέρη (Τιτάνια), Κ. Θέμος (Φιλόστρατος), Ε. Αποστόλου, Δ. Ζαφειροπούλου, Ε. Λαλουδάκη, Ε. Εμμανουήλ, Ε. Φραγκούλη (Ξωτικά στην υπηρεσία της Τιτάνιας), Α. Δημητράκοπούλου (Οπτασία του ύπνου).

<sup>61</sup> Περικλής Κούκος, σημείωμα για τη μουσική στο πρόγραμμα.  
<sup>62</sup> Θόδωρος Κρητικός, *Ταχυδρόμος*, 21.3.1991· Βάιος Παγκουρέλης, *Ελεύθερος Τύπος*, 9.4.1991.

<sup>63</sup> Βάιος Παγκουρέλης, *Ελεύθερος Τύπος*, 9.4.1991.

αβοήθητοι και δεν αντιλαμβάνονταν ότι έπαιζαν σε κλασική κωμωδία με δραματικές διαστάσεις.<sup>64</sup> Άλλος ξεχωρίζει την ομάδα των εραστών που παρουσιάζει τις λιγότερες κακοτεχνίες.<sup>65</sup> Υπάρχουν και κάποιες κριτικές ενθουσιώδεις που μιλούν για κεφάλτο, παιχνιδιάρικο νεανικό σαιξπηρικό θέαμα<sup>66</sup> ή για τη ρυθμική ελαφράδα της παράστασης, τη φρεσκάδα μεγάλου αριθμού νέων ηθοποιών με στήριγμα μερικές πεπειραμένες μονάδες.<sup>67</sup> Ωστόσο η παράσταση που δέχτηκε γενικά κριτικές με τίτλους κατηγορηματικά απαξιωτικούς, όπως το «Άνευ ονειρου...» ή «Όνειρο (απατηλό) ανοιξιάτικης νύχτας» ή «Όνειρο ή εφιάλτης», φαίνεται ότι είχε περισσότερους πολέμιους παρά υπερασπιστές.

Η αίσθηση που αποκομίζει ο ερευνητής είναι ότι η μελέτη δεν είχε ίσως αφομοιωθεί, η οπτική δεν είχε τη δέουσα διαύγεια ή την κυρίαρχη ραχοκοκαλιά, οι ιδέες δεν συναρμολογούνταν σε ένα ενιαίο σύνολο, και το θέαμα, παρά τις όποιες καλές στιγμές, έμεινε αδικαίωτο, δεν είχε ουσιαστική θεατρική δυναμική γιατί δεν άγγιξε τα όρια της «μαγείας». Από κάποια δημοσιεύματα μαθαίνουμε ότι η ανταπόκριση του κοινού υπήρξε καλή.

##### 5. 1999, Ε.Θ. σε σκηνοθεσία Νίκου Χατζηπαπά:

«Μουσική παράσταση με σαιξπηρικό λόγο».<sup>68</sup>

Στη σκηνή Κοτοπούλη-Ρεξ του Ε.Θ. ανεβάζει ο Νίκος Χατζηπαπάς το *Όνειρο* ως μουσική παράσταση, για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, με μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου, που είχε δώσει αξιόλογα δείγματα μουσικής για το θέατρο.<sup>69</sup> Ο σκηνοθέτης που ανήκει στη νεότερη γενιά αναγνωρισμένων σκηνοθετών<sup>70</sup> καταπιάνεται πρώτη φορά με έργο του Σαίξπηρ, έχοντας ήδη ασχοληθεί στο παρελθόν με το ελισαβετιανό θέατρο.<sup>71</sup> Το λιμπρέτο (έμμετρη μετάφραση-διασκευή) ανήκει στον αξιόλογο σκηνοθέτη και έμπειρο μεταφραστή Απόστολο Δοξιάδη. Σύμφωνα με το σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα ο συνδετικός κρίκος των ερωτικών ιστοριών του έργου είναι το ερωτικό πάθος. Το *Όνειρο* είναι έργο νεανικής τρέλας και υψηλής ποιότητας και εμπεριέχει το θέατρο του μέλλοντος. Σ' αυτό ο Σαίξπηρ «κάνει σαφείς αναφορές στη χώρα μας, ενώ "παίζει" πολύ με τις εικόνες».<sup>72</sup> Όλοι οι συντελεστές ήθελαν να παρουσιάσουν μια μοντέρνα και όχι κλασική εκδοχή, επιθυμούσαν να βρουν τις σύγχρονες αναφορές του κειμένου, την επαφή με το σήμερα. Πλήθος ενημερωτικών, επαινετικών και διαφημιστικών ρεπορτάζ και δημοσιευμάτων, συνεντεύξεις, πορτραίτα του σκηνοθέτη, του συνθέτη, των πρωταγωνιστών πλαισίωσαν την παράσταση,<sup>73</sup> που στον πυρήνα της βρίσκονταν η διαφορετικότητα, το πλήθος των συμμετεχό-

<sup>64</sup> Γιάγκος Ανδρεάδης, *Μεσημβρινή*, 11.3.1991.

<sup>65</sup> Θόδωρος Κρητικός, *Ταχυδρόμος*, 21.3.1991.

<sup>66</sup> Περασέυς Αθηναίος, *Ημερησία*, 2.4.1991.

<sup>67</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, *Τα Νέα*, 23.3.1991.

<sup>68</sup> Πρεμιέρα: 23.12.1999. Ένα μουζικάλ των Δ. Παπαδημητρίου και Α. Δοξιάδη, Σκηνοθ.: Ν. Χατζηπαπάς, Δ. ής ορχήστρα: Χρ. Αλισάφης, Χοροορ.: Κ. Ρήγος, Σκην.-Κοστ.: Α. Γεωργιάδου - Κ. Μακλέλλαν, Φωτ.: Α. Μπέλλης. Διανομή: Α. Λουδάρος (Αφηγητής-Πάτος-Πύραμος), Τ. Αποστόλου (Θησέας- Όμπερον), Ε. Καραγιάννη, Ε. Σταμίδου (Ιππολύτη - Τιάνια), Γ. Σαμισάρης (Πακ - Φιλόστρατος), Θ. Μπουζικάκος (Αιγέας), Δ. Μαριζας (Λύσανδρος), Π. Δαμουλής (Δημήτρης), Χ. Κεφέλα (Ερμία), Φ. Δάρα (Ελένη), Φ. Δρούκα (Νεράιδα), Γ. Ψυχολός (Κυδώνης - Μπιζέλω - Πρόλογος), Χρ. Παπάς ( Φυσούνας - Αραχνοφάντος - Θίσβη), Στ. Χρήστου (Σφήνας - Σινάπυ - Λιοντάρι), Γ. Γκίκας (Καπάκης - Μαμούνα - Τοίχος), Τ. Γιαν-

νόπουλος (Πεινάλας - Φεγγαρόφως), Κ. Δαμάκης (Σκύλος), 14 Ακόλουθοι Όμπερον - Τιάνιας - Θησέα - Ιππολύτη, 10 χορευτές, 2 ζογκλέρ, 28μελής ορχήστρα. Το λιμπρέτο του Απ. Δοξιάδη δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης.

<sup>69</sup> Πρόκειται για την τρίτη προσέγγιση του Δ. Παπαδημητρίου στο έργο του Σαίξπηρ. Η πρώτη ήταν η θεατρική μουσική στην παράσταση του έργου από το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη και η δεύτερη μια συμφωνική σουίτα.

<sup>70</sup> Είχε ασχοληθεί ειδικά με το Θέατρο Δρόμου αλλά είχε κάνει και άλλες μουσικές παραστάσεις και σύνθετα θεάματα.

<sup>71</sup> Είχε σκηνοθετήσει έργα των: Μπεν Τζόνσον *Ο Αλχημιστής* και *το Πανηγύρι του Αγίου Βαρθολομαίου* & Κρίστοφερ Μάρλοου, *Δόκτωρ Φάουστους*.

<sup>72</sup> Ι. Τουλάτου, *Το Βήμα*, 12.12.1999.

<sup>73</sup> *Diva*, 1/2000· *Τα Νέα*, 15.1.2000· *Nitro*, 3/2000· *Η Αξία*, 5.2.2000· *Αδέσμευτος της Κυριακής*, 6.2.2000· *Αδέσμευτος Τύ-*

των, –πάνω από 90 ηθοποιοί-τραγουδιστές, μουσικοί (30μελής ορχήστρα) και χορευτές–, τα πλούσια σκηνικά και κοστούμια, η πολύμηνη προετοιμασία (3,5 μήνες), δηλαδή εγγυήσεις ποιότητας και η εναλλαγή του λόγου, της μουσικής, του χορού, των φωτισμών σε μια υπερδοσολογία. Το ενδιαφέρον εγχειρήμα, πρωτόγνωρο για το Εθνικό Θέατρο, μια ακόμα μουσική υπερπαραγωγή του, βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στο κοινό, συνεχίζοντας την επιτυχία της επιθεώρησης *Βίρα τις άγκυρες* που ανέβηκε το 1997 για δύο συνεχόμενες σαζόν στον ίδιο χώρο. Η διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση συνίστατο στο ότι στη μουσική παράσταση απαιτούνται άλλοι κώδικες, στο ότι χρειάζεται να υπηρετηθεί ο λόγος του Σαίξπηρ αφενός και αφετέρου να μελετηθεί η οπτική ματιά του μουσικού ώστε να φτιαχτεί ένας «δικός μας» Σαίξπηρ. Στις συνεντεύξεις στον Τύπο ο σκηνοθέτης δήλωνε ότι ενδιαφέρεται για την ουσία του εγχειρήματος και όχι για το αβανταδόρικο και το εντυπωσιακό. Δεν επρόκειτο όμως για πειραματική παράσταση.<sup>74</sup> Οι ηθοποιοί επιλέχτηκαν μετά από αυστηρή ακρόαση γιατί έπρεπε να είναι και πολύ καλοί και επαγγελματίες τραγουδιστές και χορευτές. Ο σκηνικός χώρος ήταν πολύ αφηρημένος, «μινιμαλιστικός», έτσι ώστε να αφήνει χώρο να αναδειχθούν τα ονειρικά στοιχεία του έργου. Επειδή το βασικό στοιχείο του έργου είναι οι ψευδαισθήσεις, οι αντανάκλασεις, γι' αυτό χρησιμοποιήθηκε στο σκηνικό πλεξιγκλάς, καθρέφτες, μοντέρνα υλικά παράλληλα με άλλα, γήινα, όπως αληθινά δέντρα, τα οποία όμως υπερίπτανται, αιωρούνται σαν εκκρεμή πάνω στη σκηνή. Όλα αυτά συνιστούν μια απομάκρυνση από το ρεαλισμό: στα ασημιά τα ξωτικά, στα χρυσά οι βασιλείς, αιωρούμενοι χορευτές και ηθοποιοί, ανεμόσκαλες και μυθικά κρεβάτια, εμπνευσμένα από την Άννα Γεωργιάδου και την Κέννυ Μακλέλλαν. Καθοδηγητικό νήμα της παράστασης, κατά το σκηνοθέτη, η μουσική του Παπαδημητρίου που έχει έντονη θεατρικότητα. Το ζητούμενο ήταν να συνδυαστούν δυναμικά λόγος, μουσική, τραγούδι και χορός υπό την ευφάνταστη καθοδήγηση του Κωνσταντίνου Ρήγου σε ένα ενιαίο αισθητικό αποτέλεσμα.

Η κριτική στάθηκε εντυπωσιακά αντιφατική. Μέρος της το χαρακτήρισε αλαλούμ, πληκτικό φιάσκο μεγάλης διάρκειας (3.5 ώρες), γεμάτο σκηνική αδεξιότητα και φλυαρία, όπου χάθηκε το μέτρο<sup>75</sup> κι ένα άλλο μέρος της μια παράσταση ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, σαγηνευτική, γεμάτη κέφι κι ευρηματικότητα, με υπερβάσεις, μια μαγική όψη και ένα εξαιρετικό μέλος του ονείρου, μια μουσική παράσταση με σαιξπηρικό λόγο.<sup>76</sup> Ένα μεγάλο πλήθος κοινού παρακολούθησε «το φαντασμαγορικό θέαμα πλημμυρισμένο από χρώματα και μελωδίες, ένα ελληνικό μιούζικαλ στην καρδιά της Αθήνας». Οι κριτικοί μίλησαν, σε γενικές γραμμές, κολακευτικά για το ταλέντο και τις επιδόσεις των νέων και των παλιότερων ηθοποιών-τραγουδιστών. Αλλά για τη σκηνοθετική αντίληψη θεώρησαν ότι, θέλοντας να αναδείξει το ερωτικό στοιχείο και τη βιαιότητά του, το ότι όλα στο *Όνειρο* είναι ένα θέατρο, όπου το κωμικό και το φαντασμαγορικό-μαγικό στοιχείο ενώνονται, το σκηνικό αποτέλεσμα ήταν αμήχανο.

Η εντύπωσή μας είναι ότι, μεταμορφώνοντας τις μουσικές του Παπαδημητρίου σε ποιητικές εικόνες και παράλληλα ισορροπώντας τη μουσική με τη θεατρικότητα, ο σκηνοθέτης ίσως δεν στάθηκε τόσο στη δραματουργική επεξεργασία, την ανάλυση και τη διδασκαλία των ρόλων. Ωστόσο η πολύ μεγάλη προσέλευση του κοινού πιστοποίησε χωρίς αμφιβολία την αποδοχή του και ενέκρινε το εγχείρημα.

πος, 19.3.2000· *Ελεύθερος Τύπος*, 2.4.2000

<sup>74</sup> *Ελευθεροτυπία*, 14.11.1999.

<sup>75</sup> Τηλέμαχος Μαράτος, *Ακρόπολις*, 13.1.2000· Στέλλα Λοΐζου, *Το Βήμα*, 23.1.2000· Ροζίτα Σώκου, *Απογευματινή*, 23.1.2000· Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Αδέσμευτος Τύπος* Ρίζου, 23.1.2000·

Μηνάς Χρηστίδης, *Ελευθεροτυπία*, 5.2.2000.

<sup>76</sup> Δημήτρης Τσατσούλης· Γιώργος Μονεμβασιτής, *Δίφωνο*, 4/2000· Άννα Σαμπατακάκη, *Βραδυνή* 14.2.2000· Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, *Ελεύθερος Τύπος*, 14.2.2000· Γιώργος Πεφάνης, *Περίτεχνο*, τχ. 5 (2000).

Η επισήμανση του Roland Barthes, ότι «το Κείμενο δε “δοκιμάζεται” παρά μόνο σε μια εργασία, μια παραγωγή»,<sup>77</sup> επιβεβαιώνεται παραδειγματικά στην οικουμενική γοητεία που συνεχίζει να ασκεί το συγκεκριμένο έργο με τα αλληπάλληλα ανεβιάσματά του σ' όλο τον κόσμο καθώς και τις μεταπλάσεις του στην όπερα, το μπαλέτο και τον κινηματογράφο. Κάθε νέα παρουσίασή του συνεπάγεται λοιπόν και μια ευθύνη. Στα Κρατικά Θέατρα της Ελλάδας βρήκαν τη θέση τους πέντε ερμηνευτικές προσεγγίσεις του *Όνειρου* στο 2<sup>ο</sup> μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οποσδήποτε η πολύπλευρη και σοβαρή δραματουργική επεξεργασία θεωρείται πλέον προϋπόθεση για την προσέγγιση ενός κλασικού κειμένου καθώς και υποχρέωση των καλλιτεχνών. Για σκηνικά διαβήματα με σαφή προσανατολισμό χρειάζονται πλέον ως πυξίδες ειδικευμένες αναγνώσεις του έργου, που μας εφοδιάζουν ειδικοί σαιξπηριστές, αλλά είναι δικαίωμα του κάθε καλλιτέχνη να το παραστήσει με το δικό του τρόπο. Οι Κρατικές Σκηνές οφείλουν να αγκαλιάζουν τέτοια εγχειρήματα και να παρέχουν τα μέσα, τους κατάλληλους χώρους και τον κατάλληλο θίασο που θα συνεισφέρει σ' αυτή τη δυναμική. Η έρευνα μας βοήθησε να προσθέσουμε μερικές ψηφίδες στο πολύμορφο και πολύπλοκο ψηφιδωτό της ελληνικής σαιξπηρικής παραστασιολογίας: Νέο ανθρώπινο δυναμικό, νέοι χώροι, νέοι συνδυασμοί συνεργασίας, μελετημένοι συντελεστές παρουσίασαν ερμηνευτικές προτάσεις που στάθηκαν περισσότερο ή λιγότερο πειστικά. Το κοινό συνολικά επιδοκίμασε αυτές τους τις προσπάθειες, ενώ η κριτική εκφράστηκε περισσότερο ή λιγότερο θετικά υπογραμμίζοντας την πλήρη ή μερική διάσταση ανάμεσα στις κειμενικές επιταγές και τις σκηνικές πραγματώσεις.

Συνοψίζοντας, και μέχρι το σημείο που βρίσκεται η έρευνά μας σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι κάθε παράσταση με το δικό της τρόπο «έπαιξε» με το σαιξπηρικό έργο αναζητώντας μια χρυσή ισορροπία ανάμεσα στους κοινούς τόπους της θεατρικής παράδοσης και τη δυνατότητα μιας προσωπικής και σύγχρονης ερμηνείας, η οποία να λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες για μια πιο καιρία ανάγνωση. Από όσο μπορούμε να κρίνουμε κανένα αποτέλεσμα δεν ήταν «απολύτως πειστικό» είτε επειδή η ίδια η άποψη δεν ήταν καθαρή είτε επειδή οι υπόλοιποι παράγοντες της παράστασης παρουσίασαν αποκλίσεις στον τρόπο που ανταποκρίθηκαν στις ανάγκες της σκηνοθεσίας. Το όνειρο επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις που δεν αποκλείουν η μια την άλλη αλλά δύσκολα συνδυάζονται. Ο σκηνικός χώρος και η μουσική δεν είναι απλά συνοδευτικά στοιχεία σ' αυτό το έργο, αναγκαστικά ο ρόλος τους παίρνει διαστάσεις καθοριστικές και αυτό δυσκολεύει τη συνθετική ενότητα της παράστασης και της άποψης που προσλαμβάνει ο θεατής.

Οι κριτικές αντανακλούν τις εγγενείς δυσκολίες του έργου και τις μεταφέρουν στην πραγματικότητα της κάθε εποχής. Δεν έχει μεγάλη σημασία σε ποιο σημείο εντοπίζουν τη διάσταση μεταξύ προθέσεως και αποτελέσματος. Το γεγονός είναι ότι οι προσδοκίες του κοινού και των κριτικών συνιστούν πάντα μια αόριστη άποψη για το έργο, η οποία δεν δικαιώνεται από μια άλλη άποψη. Είναι η αιώνια πρόκληση του ονείρου. Ο καθένας το ονειρεύεται με τον τρόπο του. Η αιώνια πρόκληση του Σαίξπηρ: Τα έχει πει όλα αλλά καθένας περιμένει να τ' ακούσει διαφορετικά. Η αιώνια πρόκληση των μεγάλων κλασικών κειμένων: Όλοι νομίζουν πως τα γνωρίζουν αλλά δεν τα αναγνωρίζουν όταν τα βλέπουν με τα μάτια ενός άλλου. Τα κλασικά ποιητικά έργα λειτουργούν σαν μαγικοί καθρέφτες για όποιον τα προσεγγίζει. Αναζητάμε σ' αυτά το δικό μας είδωλο. Το ελληνικό θέατρο αναζήτησε στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* το είδωλο μιας πραγματικότητας που η διαχρονικότητά της κινδυνεύει πάντα να γίνει κοινοτοπία, ενώ το σύγχρονο πρόσωπό της παραμένει μονίμως φευγαλέο.

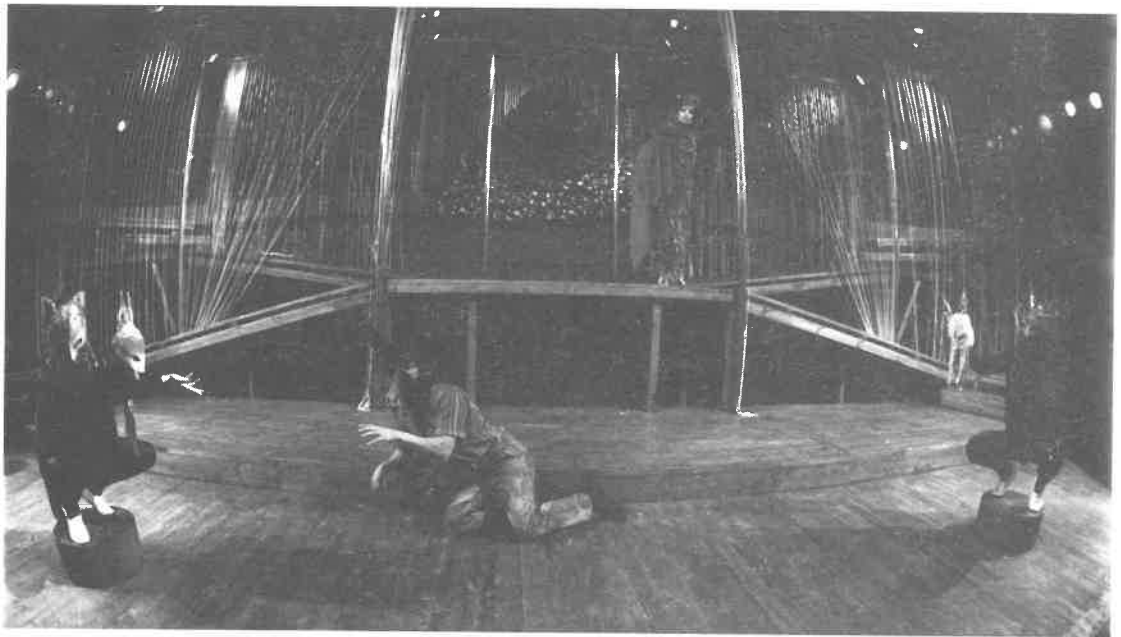
<sup>77</sup> «Από το έργο στο κείμενο» (*Revue d'Esthétique*, τχ. 3, 1971) στον τόμο: Roland Barthes, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, Πλέθρον 1988, σ. 153.



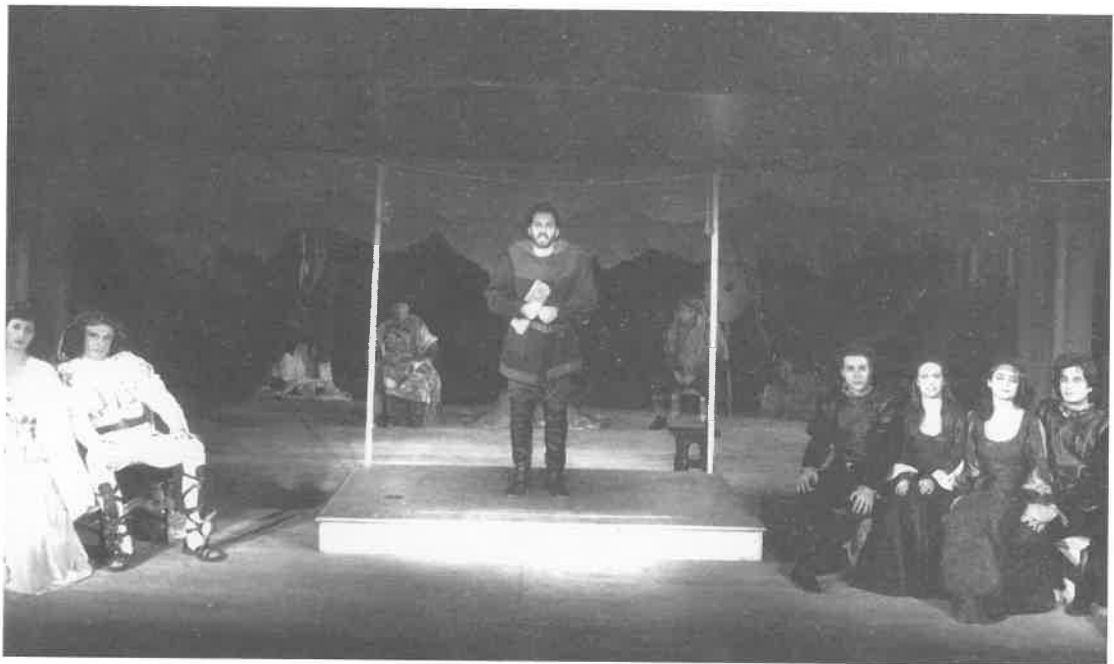
*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας. 1952, Εθνικό Θέατρο (Κεντρική Σκηνή).  
Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, Σκηνικά-κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου.  
[Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου].*



*Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας, 1971, Κ.Θ.Β.Ε. (Θέατρο Ε.Μ.Σ.)  
Σκηνοθεσία: Σπ. Α. Ευαγγελάτος, Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας  
[Πηγή: Αρχείο Γ. Πάτσα].*



*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας. 1985, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Υπερώο).  
Σκηνοθεσία: Ν. Χουρμουζιάδης, Σκηνικά-κοστούμια: Α. Βέττας.  
[Πηγή: Αρχείο ΚΘΒΕ / Βασίλης Μποζίκης].*



*Όνειρο θερινής νύχτας. 1991, Εθνικό Θέατρο (Τρίτη Σκηνή).  
Σκηνοθεσία: Γιάννης Καραχισαρίδης, Σκηνικά-κοστούμια: Αντώνης Χαλκιάς.  
[Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου].*





*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας. 1999, Εθνικό Θέατρο (Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ).  
Σκηνοθεσία: Νίκος Χατζηπαπάς, Σκηνικά-κοστούμια: Άννα Γεωργιάδου - Κέννη Μακλέλλαν.  
[Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου].*



ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

## Ο ΥΠΑΡΞΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στην χαριτωμένη κωμωδία του Ίνγκμαρ Μπέργκιαν *Το μάτι του διαβόλου*, του '60, ο αφηγητής εισάγει τον θεατή στο θέμα –έναν ακόμα Δον Ζουάν– με τα εξής περίπου λόγια: «Πολλοί σήμερα πιστεύουν πως ο Θεός πέθανε· άλλοι πάλι ισχυρίζονται πως δεν υπήρξε ποτέ». Η αμφισβήτηση της ύπαρξης του Θεού, αν επειμείνει κανείς να την ανιχνεύσει σε όλη τη δυτική παράδοση του στοχασμού, θα μπορούσε να αναχθεί βέβαια στους προσωκρατικούς φιλοσόφους ή στον Ευριπίδη, στους philosophes του 18<sup>ου</sup> αιώνα· με περισσότερη βεβαιότητα χρονολογείται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι., όταν ο Νίτσε διακήρυξε τον θάνατό του –αν και η συλλογιστική του ήταν τόσο υποκειμενική ώστε ο Σαρτρ θα μπορούσε να της καταλογίσει «κακή πίστη»–, αλλά κυρίως μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όταν πολλοί διανοούμενοι και καλλιτέχνες διακήρυξαν τη βεβαιότητά τους για την ανυπαρξία του, διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατό να έχει επιτρέψει τέτοιες φρικαλεότητες. Η σειρά των υπαρξιακών φιλοσοφιών είναι φυσικά προγενέστερη και πλατύτερη –Κίρκεργκωρ, Γιάσπερς, και Γκαμπριέλ Μαρσέλ οι ευσεβείς εντούτοις, Χάιντεγκερ, και Σαρτρ οι άθεοι. Για την φιλοσοφία του τελευταίου χρησιμοποιήθηκε ο όρος «υπαρξισμός» από τον Γκαμπριέλ Μαρσέλ, και, με κάποια ασθενή διαμαρτυρία, έγινε αποδεκτή από τον αμέσως ενδιαφερόμενο και τους οπαδούς του. Δημιουργός και κύριος εκπρόσωπος φυσικά ήταν και παρέμεινε ο Σαρτρ, με συνοδοιπόρο τη Σιμόν ντε Μπωβουάρ, η οποία χωρίς να αποσχισθεί από το κύριο ρεύμα, έδωσε ώθηση με την θεωρητική και πρακτική της υποστήριξη στο κίνημα του φεμινισμού, το οποίο σε ορισμένες πρόσφατες ιστορίες της φιλοσοφίας θεωρείται πλέον αυτόνομο ρεύμα σκέψης. Το όνομα του Αλμπέρ Καμύ κατά κανόνα συνδυάζεται με αυτό του Σαρτρ, μολονότι ο Καμύ διαδήλωνε ανοιχτά την αντίθεσή του στον υπαρξισμό, ιδιαίτερα μετά τη διαβόητη ρήξη μεταξύ τους, το 1952. Από τη χρυσή εποχή όμως της φιλίας και της συνεργασίας τους, όταν τα έργα τους παρουσίαζαν έντονες συνάψεις και μέχρι σήμερα, οι μελετητές συχνά τους αντιμετωπίζουν ως συμπληρωματικό δίδυμο παρά τις εκατέρωθεν διαμαρτυρίες. Και οι τρεις υπήρξαν θεωρητικοί, λογοτέχνες και δραματουργοί, εκλαϊκεύοντας, υποβάλλοντας και επιβάλλοντας τις σύνθετες και δυσνόητες ιδέες τους μέσω της τέχνης. Η εποχή που, όπως το έθεσε η Μπωβουάρ, πήραν τη σκυτάλη για να απευθυνθούν στους ανθρώπους και να τους βοηθήσουν να καταλάβουν την εποχή τους<sup>1</sup> ήταν η εποχή της απελευθέρωσης, 1944-45. Ο «πάταγος του υπαρξισμού» δεν αργεί να γνωστοποιηθεί στον κόσμο.

Στην Ελλάδα, μετά την απελευθέρωση και μέσα στους δύσκολους καιρούς, που συνεχίστηκαν, ο Θεός ουδέποτε κηρύχτηκε επίσημα νεκρός. Ακόμα και στους πλέον σκληροπυρηνικούς μαρξιστικούς

<sup>1</sup> Βλ. Σιμόν ντε Μπωβουάρ, *Η δύναμη των πραγμάτων*, μετ. Λεάνδρος Πολενάκης, Γλάρος, Αθήνα 1982, σ. 10.

κύκλους η αντίθεση διατυπωνόταν περισσότερο ως προς τον ρόλο της εκκλησίας ως dealer οπίου, ενώ οι αριστεροί συγγραφείς συνέχισαν να χρησιμοποιούν θρησκευτικά θέματα με διφορούμενους τρόπους, από τους οποίους δεν έλειπε εντελώς η ευλάβεια. Άλλοι θεώρησαν προτιμότερο απλώς να αφήσουν τη μεταφυσική έξω από τους προβληματισμούς τους, είτε γιατί την έκριναν σκεπτικιστικά ως μάταιη απασχόληση, είτε από διακριτικότητα προς το κοινό αίσθημα, είτε για να αποφύγουν κακοτοπιές όπως ο παραλίγο αφορισμός του Καζαντζάκη. Πέρα όμως από την απουσία του Θεού, οι υπόλοιπες υπαρξιστικές ιδέες εισήλθαν αναπόφευκτα και στην Ελλάδα με ελάχιστη υστέρηση φάσης. Άλλωστε πολλοί διανοούμενοι μετά την απελευθέρωση έσπευσαν να ταξιδέψουν στο εξωτερικό, και ιδιαίτερα στο Παρίσι, για να αναπνεύσουν τον αέρα της πρωτοπορίας, ενώ ο Καζαντζάκης εγκαταστάθηκε στη Γαλλία. Τα πρώτα δημοσιεύματα σχετικά με τον υπαρξισμό εμφανίζονται στα περιοδικά από το 1946-47 και αφορούν όλους τους υπαρξιακούς φιλοσόφους, αλλά φυσικά την μεγαλύτερη μερίδα έχουν οι Σαρτρ και Καμύ, ιδιαίτερα ο πρώτος, καθώς θεωρείται ο σημαντικότερος. Αυτός εισπράττει και τα περισσότερα αρνητικά σχόλια, ενώ συχνά τονίζεται η αντίθεση του Καμύ προς τις θεωρίες και τη στάση του σε πολλά ζητήματα. Από τα πολυάριθμα αυτά δημοσιεύματα<sup>2</sup> θα παρατεθούν αποσπάσματα από δύο, ως πλέον χαρακτηριστικά.

Ο Τάκης Παπατζώνης ήταν από αυτούς που έστειλαν άμεσες ανταποκρίσεις. Αφού περιγράφει την απογοήτευσή του για την εξαθλιωμένη εμφάνιση των πάλαι ποτέ κομψών Παριζιάνων και τη συρροή αλλοεθνών, επικεντρώνεται στο «ένα δέκατο, αν ίσως όχι και μικρότερο ποσοστό», το οποίο ερευνά με μανία την ύπαρξή του, «ντυμένοι με ιδιόρρυθμη ατημελησία». Τα ειδικά ζητήματα της έρευνας αυτής είναι «... αν προϋπάρχει στον άνθρωπο η ύπαρξη πριν από το είναι του, ή αν, αντίθετα, το είναι του ανθρώπου, η ιδέα του ανθρώπου έρχεται πριν από την ύπαρξη, καθώς και σ' όλα τα άλλα αντικείμενα τα δημιουργημένα από τον άνθρωπο... Δεν έχω να περιμένω τίποτα από πουθενά, ούτε ανταμοιβή, ούτε τιμωρία. Δεν δεσμεύομαι από τίποτα. Είμαι ελεύθερος απόλυτα, έτσι ξεκάρφωτος από κάθε τι που βρέθηκε. Για τούτο και υπεύθυνος απόλυτα. Γιατί η ζωή μου είναι η πράξη μου. Και η ζωή μου συμπαράσχει σαν φοβερός Κανόνας όλο το γένος των ανθρώπων. Ευθύνη όχι με την κοσμική, τη συμβατική έννοια. Ευθύνη φιλοσοφική, χωρίς χαλινό, χωρίς κριτήρια. Καλό και κακό δεν υπάρχουν. Ηθικό και α-

<sup>2</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται τα: Ζαν Πωλ Σαρτρ, «Σφουρηλάτες του μύθου (οι νέοι δραματούργοι στη Γαλλία)», μετ. Πέλου Κατσέλη, *Νέα Εστία* 40 (1946), σσ. 1106-1110· του ίδιου «*Η ναυτία*» (απόσπ.), μετ. Α. Καμπίτογλου, *Κοχλίας Θεσ/νίκης*, Αύγ. 1946, σσ. 142 εξ.· Ζωή Καρέλλη, «Απόψεις της μοναξιάς (Σημειώσεις πάνω στην *Αντίληψη της Αγονίας* του Σέρρεν Κίρκεργκωρ)», *Κοχλίας Θεσ/νίκης*, Μάρτιος 1947, σσ. 33-47· Α. Νάκου, «Ο Sartre, ο εξιστανσιαλισμός και η αληθινή Γαλλία», *Νέα Εστία* 41 (1947), σσ. 525-526· Ντίμης Αποστολόπουλος «Θέματα από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού», *Ο Κύκλος* 8, Αύγ. 1947, σσ. 259-262· Στέλιος Ξεφλούδας, «Η λογοτεχνία του υπαρξισμού και οι επικριτές της», *Νέα Εστία* 43 (1948), σσ. 656-658· Κ. Δ. Γεωργούλης, «Η φαινομενική οντολογία του Martin Heidegger», *Νέα Εστία* 44 (1948), σσ. 833 εξ.· «Ένα έργο του Σαρτρ», *Ελληνική Δημιουργία* 1948, σ. 423, υπ. Δ. Α.· Αγγλαΐα Μητροπούλου, «Ο Σαρτρ και το θέατρο», *Ελληνική Δημιουργία* 1948, σσ. 624-628· Στέφανος Ζώτος, «Η φιλοσοφία του Σαρτρ (ο άνθρωπος, οι ιδέες και το έργο του)», *Ελληνική Δημιουργία* 1949, σσ. 73-75· Κ. Ι. Δεδόπουλος, «Γκαμπριέλ

Μαρσέλ [Η χριστιανική υπαρξιακή σκέψη]», *Νέα Εστία* 52 (1952), σσ. 861-865· του ίδιου «Ένας σωκρατικός χριστιανισμός», *ό.π.*, σσ. 946-949· «Heidegger», *Νέα Εστία* 52 (1952), σ. 965, υπ. Σ. Ε. (μάλλον Στέλιος Ξεφλούδας)· Τάκης Σινόπουλος, «Αλμπέρ Καμύ», *Νέα Πορεία Θεσ/νίκης* 1955, σ. 447-450 (ακολουθεί ένα κείμενο του Καμύ)· Ε. Π. Παπανούτσος, «Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός και το μέλλον του [μια δημόσια συζήτηση με τον Albert Camus]», *Νέα Εστία* 57 (1955), σσ. 635-640· «Albert Camus», *ό.π.*, σ. 684, υπ. Γ. Π. (μάλλον Γιώργος Πράτσικας)· Ζαν Πωλ Σαρτρ, «Σχετικά με το κακό», μετ. Π. Παπασιώπη, *Νέα Πορεία Θεσ/νίκης* 1959, σσ. 386-388· Μάριος Πλωρίτης, «Το σύγχρονο γαλλικό θέατρο», (αναφ. στα έργα των Σαρτρ και Καμύ), *Νέα Εστία* 66 (1959), σσ. 1612-1613· François Jeanson, «Το φιλοσοφικό έργο του Σαρτρ», μετ. Π. Παπασιώπη, *Νέα Πορεία Θεσ/νίκης* 1960, σσ. 170-173 κ.ά. Φυσικά τα δημοσιεύματα και τα αφιερώματα εμφανίζονται μέχρι σήμερα, εμβαθύνοντας μάλιστα πολύ περισσότερο καθώς το θέμα μελετάται συν τω χρόνω, αλλά ο υπαρξισμός σε αυτά αντιμετωπίζεται απλώς ως φιλοσοφικό ρεύμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

νήθικο δεν υπάρχει. Είναι όλα νομοθετημένες συμβατικότητες ξένες προς το είναι μου». Περιγράφει τον χαρακτηριστικό υπαρξιστή τύπο με όρους που παραπέμπουν στις συνηθισμένες αναλύσεις των θεατρικών προσώπων του Καζαντζάκη («... Έρημος στον κόσμο, απομονωμένος, δίχως παρελθόν, δίχως μέλλον, δίχως δημιουργό, δίχως προστάτη, δίχως ελπίδα, δίχως φόβο, σωστό έκθετο ον, με τεράστια εξουσία ξαφνικά, αλλά και με ίση ερήμωση και εγκατάλειψη...»). Είναι εμφανές ότι έχει μελετήσει καλά το θέμα, ενδεχομένως κατ' ευθείαν από τις πηγές του, δηλαδή *Το είναι και το μηδέν* και το πιο εκλαϊκευμένο *Ο υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός* του Σαρτρ. Δίχως ωστόσο να αναφέρει τίτλους ή ονόματα, συμπεραίνει ότι κάθε θετική αξία, όπως η φιλία και ο έρωτας καταργήθηκαν, οι υπαρξιστές θεωρούν τη θεία τους «έκφραση καρτερίας και αποφασιστικού ηρωισμού» με αποτέλεσμα τη θεωρία να παραλάβει η πράξη. «Και τι απόδωκε; Την πιο ξεφρενιασμένη απορροματολογία. Η κόπρο, οι εμετοί, οι βορβορυγμοί των μέθυσων, οι έμμηνες ροές των πορνών, τα σπέρματα των ανδρών, αποτελούν το στίβο της φυσιογνωμίας των ανθρώπων που ερευνούν βαθειά την αξία της ύπαρξής τους... Αλλά τούτα είναι εντύπωση, δεν είναι πράξεις. Πράξεις που να μπορώ να ξέρω είναι φιλολογικές τους εκδηλώσεις. Αν μπορούσαμε να τις δούμε με το μάτι που τις βλέπουμε τώρα, θα τις λέγαμε κατάπτωση... Μόνο ένας Καλιγούλας θα το χαιρόταν το φρικιαστικό θέαμα τούτων των μελλοθανάτων οργιαστών της θεοποιημένης Πράξης, καταντημένης σ' αυτό το ασύλληπτο σύνορο αδράνειας και θανάτου με ψεύτικες στιγμιαίες αναλαμπές, που το λένε ζωή». Απροδόκητα εξαιρεί από τα «σαπρόφυτα» αυτά τις «γοητευτικές δημιουργίες» των Καμύ και Ανούιγ.<sup>3</sup>

Αυτά από την πλευρά του ευσεβούς αστικού φιλελευθερισμού. Από την αριστερά αναλαμβάνει την επίθεση ο Βάρναλης.

«Ο υπαρξισμός που μας ήρθε τελευταία, μαζί με τόσες άλλες θεομηνίες απόξω (από τη Γαλλία) με το όνομα της ελευθερίας (ελευθερία, πόσα εγκλήματα διαπράττονται με τ' όνομά σου) είναι ένα κίνημα λιγώτερο φιλοσοφικό και περισσότερο φιλολογικό (ποιητικίζουσα φιλοσοφία ή φιλοσοφίζουσα ποίηση), ούτε πολύ φρέσκο ούτε και φραντζέζικο. Ο ιδρυτής του, ο Δανός Κίρκεργκωρ, παρ' όλη τη σωματική και ψυχολογική του αδυναμία, ξεσπάθωσε ορμητικώτατος υπέρ της υπαρξιστικής... ανυπαρξίας (της απελευθέρωσης από την αγωνία της ζωής με το θάνατο) στο πρώτο μισό του περασμένου αιώνα (+1855). Κι άλλοι άμεσα ή έμμεσα συνεχιστές αυτής της ασύδοτης φιλοσοφίας... στη Ρωσία ο Σέστωβ, στη Γερμανία ο Νίτσε, ο Χύσσερλ και ο Χάιντεγκερ, στη Γαλλία ο Μπέρξον κ.τ.λ. Αλλά με τον όρο “υπαρξισμός” ξαναφούντωσε τώρα, ύστερα από το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο με σχολάργη τον Σαρτρ και πρωτοπαλλήκαρο τον Καμύ και τη Σιμόνη Μπωβουάρ». (Αλλά αυτή είναι η τρίτη ενότητα του κινήματος, η β' άνθισε στο μεσοπόλεμο, με τους Ζωρζ Πολιζέρ, Πιέρ Μοράνζ και Ανρί Λεφέβρ, οι οποίοι «βρήκανε τη σωστή θεραπεία της “νόσου του αιώνας” στο μαρξισμό»)... «Θεωρητικά έτσι παρουσιάζεται: κίνημα λυτρωτικό. Πρακτικά όμως είναι πιο αντιδραστικό από το σχολαστικισμό και την ιδεοκρατία γιατί επί τέλους ο Λόγος του Έγγελου παραδέχεται την εξέλιξη του όντος, ενώ οι “υπαρξιακοί” φιλόσοφοι την περιφρονούν... είναι ζήτημα αν στην ιστορία της φιλοσοφίας υπάρχει καμμία άλλη σχολή με τόσες αντιφάσεις και παραλογισμούς και παραδοξότητες –ίσως γιατί οι πρωτουργοί της είναι – όπως είπαμε– περισσότερο λογοτέχνες παρά φιλόσοφοι... η στάση τους είναι βαθύτατα ατομικιστική... Ο υπαρξισμός είναι φιλοσοφοφιλολογία υποκειμενιστική με το μανδύα του καθολικού μεταφυσικής, αντιζωικής (αντιυπαρξιακής) αφού αρνείται τη ζωή (μονάχα στο θάνατο θα βρούμε την α-

<sup>3</sup>Τ. Κ. Παπατζώνης, «Παρίσι 1946», *Κοχλίας Θεσ/νίκης*, αρ. 14, Φεβρουάριος 1947, σσ. 1 & 18.

ληθινή ύπαρξη, λέει ο Κίρκεργκωρ· “το μοναδικό φιλοσοφικό πρόβλημα είναι η αυτοκτονία” λέει ο Καμύς) επομένως μηδενιστική, αναρχική, αντιδιαλεκτική, πεισιθάνατη, αντικοινωνική. Από τέτοια υποκειμενιστική αρχή κινώντας, άλλοι φτάσανε στον φιντεϊσμό (Κίρκεργκωρ) και άλλοι στον αθεϊσμό (“Κατάργησα το Θεό-πατέρα”, Σαρτρ). Και “λογικώτατα” καταλήγουν στη “βιολογική καθαρότητα” της ύπαρξης, δηλαδή στον πριμιτιβισμό, στον προλογικισμό... Ξαναξεσταμένη αναβίωση του “αγνωστικισμού” και του “σκοταδισμού”... ο σημερινός φραντζέζικος υπαρξισμός είναι λιγότερο σοβαρός και περισσότερο επικίνδυνος από τον παλαιό... Γιατί; Γιατί δουλεύει έμμεσα με τη λογοτεχνία και παρουσιάζει τον αντιμαρξισμό, τον αντικομμουνισμό, τον αντιδημοκρατισμό με το μανδύα του αριστερισμού...». Ορισμένοι υπαρξιστές πήραν μέρος στην αντίσταση δικαιολογώντας φιλοσοφικά τη δράση τους σαν ένα είδος σπορ. Παριστάνουν ότι θαυμάζουν τη Σοβιετική Ένωση, ενώ θαυμάζουν ταυτόχρονα τον Γκαίριγκ και τον Φύρερ, ενώ ο Σαρτρ στα λογοτεχνικά του έργα «ηρωοποιεί την αριστοκρατία και γελοιοποιεί με τρόπο τους κομμουνιστές... Θέλουνε να απομονώσουνε το άτομο από την κοινωνία... Αν ως τώρα αυτή η κίνηση δεν είχε ακόμα και σε μας που τόσο γρήγορα αρπάζουμε τις ξένες μόδες καμιά μετωπική απομίμηση (όνομα και πράμα) όμως μας έδωσε από καιρό πλήθος έμμεσες με άλλα ονόματα. Είναι ο φιλοσοφικός μηδενισμός του Καζαντζάκη, η μυστικόπαθη “δελφική ιδέα” του Σικελιανού, ο “μυθολογισμός” του Τσάτσου και τέλος ο “συρρεαλισμός” της κλίκας που είναι μια μορφή του υπαρξισμού. Όλα τούτα φανερώματα αντιδραστικά και για τούτο αντιλαϊκά»<sup>4</sup>.

Τα περισσότερα δημοσιεύματα έχουν έναν αντικειμενικό, πληροφοριακό τόνο, εκτός αν περιέχουν και ορισμένες εμβόλιμες αιχμές. Η γενική εικόνα είναι ότι πρόκειται για ενδιαφέρουσες ή απaráδεκτες σύγχρονες ιδέες και ρεύμα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, που δεν αφορά μάλλον τον ελληνικό χώρο όπου υπάρχουν άλλες καταβολές και κυρίως άλλα προβλήματα, τα οποία απαιτούν διαφορετική αντιμετώπιση. Δεν φαίνεται να υπάρχει υιοθέτηση των απόψεων από κάποιον, μολοντί μεταγενέστερες ιστορίες λογοτεχνίας χαρακτηρίζουν Έλληνες λογοτέχνες ως υπαρξιστές ή σωστότερα επηρεασμένους από τον υπαρξισμό.<sup>5</sup> Η πυκνότητα δημοσίευσης αναλυτικών και κριτικών άρθρων και μεταφράσεων αποσπασμάτων από τα έργα των Σαρτρ και Καμύ είναι μεγάλη ως περίπου το 1960. Κατόπιν συνεχίζουν βέβαια να εμφανίζονται, αλλά αντιμετωπίζονται ως σημαντικά έργα της ιστορίας των ιδεών και της λογοτεχνίας και όχι ως ευαγγέλια ή αιρέσεις, που ενδέχεται να αποκτήσουν οπαδούς. Το παράξενο είναι πως οι μεταφράσεις των καθαντό έργων και οι αυτοτελείς εκδόσεις σε βιβλία αρχίζουν τότε,<sup>6</sup> ενώ για την πρώτη μετάφραση και έκδοση της συλλογής διηγημάτων του Σαρτρ *Ο Τοίχος*, ο εκδότης και ο μεταφραστής υπέστησαν ποινική δίωξη με καταδικαστική στην πρώτη δίκη απόφαση.<sup>7</sup> Οι μελέτες και οι αναλύσεις εμφανίζονται μόλις στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>8</sup>

<sup>4</sup>Κ. Βάρναλης: «Ο υπαρξισμός, φιλοσοφία και φιλολογία της αντίδρασης», *Ριζοσπάστης*, 18 Σεπ. 1947.

<sup>5</sup>Λ.χ. ο Mario Vitti αναφ. τον Τάκη Σινόπουλο, τον Νίκο Καρούζο (*Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, μετ. Μυροσίνη Ζορμπά, Οδυσσεάς, Αθήνα 1989 (α' έκδ. 1978), σσ. 427-428· ο Δημήτρης Τσάκωνας (*Επίτομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Κάκτος, Αθήνα 1999) τον Αντώνη Σαμαράκη (σ. 351), τον Γιάννη Ρίτσο (σ. 403), τον Γιώργο Βαφόπουλο (σ. 453), υποστηρίζει ότι γενικά η «Σχολή της Θεσσαλονίκης» επηρεάστηκε έντονα από τον υπαρξισμό (σ. 503), ιδιαίτερα ανιχνεύει την επίδραση της γαλλικής τριάδας στη Μαργαρίτα Λυμπεράκη (σ. 528), του Καμύ στον Σπύρο Πλασκοβίτη (σ. 546), τονίζει

τον υπαρξισμό της πρώτης μεταπολεμικής γενιά (σσ. 551-560 και εξ.).

<sup>6</sup>Κατάλογο των μεταφράσεων των έργων δημοσίευσε το περιοδικό *Διαβάζω* σε αφιερώματα. Για τον Καμύ βλ. *Διαβάζω* 110, 16.1.85, σσ. 49-50· για τον Σαρτρ, *Διαβάζω* 127, 25.9.85, σ. 62· για τη Σιμόν ντε Μπωβουάρ, *Διαβάζω* 136, 29.1.86, σσ. 46-47.

<sup>7</sup>«Η υπόθεση Σαρτρ», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΖ (1963), σ. 79, ανυπ.

<sup>8</sup>Για την παραστασιακή πρόσληψη και την ελληνική βιβλιογραφία βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*. Μια πρώτη

Στα περιοδικά, εκτός από τα μελετήματα των Ελλήνων λογίων, μεταφράζονται και αποσπάσματα από έργα των εν λόγω συγγραφέων, ενώ η πρώτη μετάφραση βιβλίου του Σαρτρ γίνεται το 1948 με τίτλο *Εγκυριαλισμός*<sup>9</sup> (πρόκειται για το κείμενο της περίφημης διάλεξης *Ο υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*). Τα φιλοσοφικά του έργα μεταφράστηκαν πολύ αργότερα και όχι όλα.<sup>10</sup> Ουσιαστικά στον ελληνικό χώρο, για το ευρύτερο κοινό, ο Σαρτρ έγινε γνωστός αρχικά μέσω του θεάτρου του, στο οποίο οι κριτικοί με κόπο προσπαθούσαν να ανιχνεύσουν τις υπαρξιστικές ιδέες και να τις αναφέρουν στα κριτικά άρθρα τους. Συνήθως δεν το κατόρθωναν<sup>11</sup> και είτε σημείωναν την απουσία ικανοποιητικού φιλοσοφικού περιεχομένου, είτε εκφράζονταν εναντίον του, ως στοιχείου παρείσακτου και μάλλον αποπροσανατολιστικού σε ένα θεατρικό έργο. Αυτός που ενδεχομένως εκτίμησε πρώτος τη θεατρική αξία των γεμάτων ένταση έργων, που γράφτηκαν μέσα στην Κατοχή για να εκφράσουν μια ηθική-φιλοσοφική και ταυτόχρονα μια πολιτική στάση με εντελώς νέο πνεύμα, ήταν ο Κάρολος Κουν. Άρχισε με την *Αντιγόνη* του Ανούιγ, έργο που ο Σαρτρ συμπεριλάμβανε, μαζί με τα δικά του, του Καμύ και τα *Άχρηστα στόματα* της Μπωβουάρ στο νέο είδος θεάτρου, που εμφανίστηκε στη Γαλλία για «να αποκαλύψει την κατάσταση του ανθρώπου στην καθολικότητά της και να παρουσιάσει στο σύγχρονο άνθρωπο ένα πορτραίτο του εαυτού του, των προβλημάτων του, των ελπίδων του, των αγώνων του».<sup>12</sup> Ανεβάστηκε στο Θέατρο Τέχνης στην περίοδο 1946-47, με την Έλλη Λαμπέτη στον ομώνυμο ρόλο. Το 1948 ο Θίασος Κατερίνας ανέβασε το *Ευλαβικό γύναιο* σε σκηνοθεσία Κουν. Το 1949 παίχτηκαν τα *Βρώμικα χέρια* σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, με τους Γιώργο Γληνό και Λάμπρο Κωσταντάρα στους κεντρικούς ρόλους, το πολιτικό θέμα του οποίου ήταν εξαιρετικά επίκαιρο. Το 1952, ένας γαλλικός θίασος έπαιξε το *Huis-Clos* και το *La putain respectueuse* στην Αθήνα. Το 1955, παίχτηκε το *Κεκλεισμένων των θυρών* από το Θέατρο Τέχνης. Το 1960, *Οι δίκαιοι* του Καμύ από τον θίασο Μυράτ σε σκηνοθεσία Μουζενίδη. Το 1962, *Οι μύγες* στο Γαλλικό Ινστιτούτο από τη Θεατρική Πειραματική Σκηνή και επαγγελματικά το 1964 από το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέτας Ριάλδη. Το 1963, από το Κυκλικό Θέατρο το *Νεκροί δίχως τάφο*, σε σκηνοθεσία Α. Τριβιζιά. Το 1964 *Οι δαίμονισμένοι* του Ντοστογιέφσκι σε διασκευή Καμύ. Το 1972 ανεβάστηκε *Το λάθος (Η παρεξήγηση)* του Καμύ από το Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, και στην Αθήνα ως *Παρανόηση*, το 1978, από το θίασο Γ. Μπέλλου. Ο *Καλιγούλας* του Καμύ παίχτηκε το 1977 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τηλέμαχου Μουδατσάκι. Το 1990, *Η πτώση* (σύνθεση από τα έργα *Παρεξήγηση-Καλιγούλας-Πτώση*) από το Μαγικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Τ. Χαλματζή. Το 1991, *Η εξέγερση στις Αστουρίες* από τη Θεατρική Λέσχη Βόλου-Νέας Ιωνίας.<sup>13</sup> Το 1995, *Η πανούκλα*, σε διασκευή Χρήστου Τσάγκα και σκηνοθεσία Κωστή Τσώνου στη Θεσσαλονίκη. Λείπουν ακόμα μεταφράσεις του *Νεκρασώφ*, του *Ηθοποιού Κην* και των *Τρωάδων* του Σαρτρ, της *Κατάστασης πολιορκίας* του Καμύ. Τα *Άχρηστα στόματα* της Μπωβουάρ μεταφράστηκε, το 1970. Τα περισσότερα μεταφράστηκαν και παίχτη-

σφαιρική προσέγγιση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 152-155.

<sup>9</sup> Ζ. Π. Σαρτρ, *Εγκυριαλισμός*, μετ. Σ.Π., Αθήνα 1948.

<sup>10</sup> Από τα μείζονα δεν έχει μεταφραστεί ο δεύτερος τόμος του *Το Είναι και το Μηδέν*, επίσης *Η κριτική του διαλεκτικού λόγου*.

<sup>11</sup> Η Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου έχει εκπονήσει και δημοσιεύσει μια επαρκή ανάλυση των ιδεών αυτών στη μελέτη της *Φιλοσοφία και δραματολογία - Από το «Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Σαρτρ*, Βιβλιογονία, Αθήνα 1991.

<sup>12</sup> Jean Paul Sartre, «Σφρυγιάτες του μύθου (οι νέοι δραμα-

τουργοί στη Γαλλία)», μετ. Πέλου Κατσέλη, στην ελληνική έκδοση του έργου *Οι μύγες*, μετ. Γ. Πρωτοπαππά, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1987, σσ. 9-19 (αναδημ. από τη *Νέα Εστία*, βλ. εδώ υποσ. 2).

<sup>13</sup> Πολλά από τα στοιχεία της παραστασιογραφίας αντλήθηκαν από την μεταπτυχιακή εργασία του φοιτητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Δημοσθένη Τρέμου (1996), με θέμα *Η παρουσία του Ζαν Ανούιγ, του Αλμπέρ Καμύ, του Ζαν Πωλ Σαρτρ (υπαρξιστικό θέατρο) και του Χάρολντ Πίντερ στην ελληνική θεατρική σκηνή - μια παραστασιογραφία του έργου τους* (επιβ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου).

καν περισσότερες από μία φορές: ανήκουν κανονικά πλέον στα έργα ρεπερτορίου για τους θιάσους με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και εμφανίζονται τακτικά μέχρι σήμερα.

Ο Σικελιανός δεν αναγνώρισε βέβαια τον υπαρξισμό της Δελφικής Ιδέας, αλλά έχει ένα θετικό λόγο να πει για το φιλοσοφικό κίνημα και να εισαγάγει μια τέτοια ιδέα, όπως τουλάχιστον αυτός την αντιλαμβάνεται, στον *Θάνατο του Διγενή*, του 1946.<sup>14</sup> «Είναι ένα θεμελιακό αξίωμα για τη Φιλοσοφία της Ύπαρξης (που τελευταία έχει τόσο κακοπάθει από τους φιλολογικούς φτηνούς της μεταπρόατες και εκμεταλλευτές εδώ κι αλλού, ώστε να καταστήσει, όπως ειπώθηκε σωστά “une philosophie de naufragés”, ενώ πραγματικά, στη σκέψη των αυθεντικών πνευματικών ηρώων που την εβίωσαν και την επροχώρησαν, αποτελεί μια από τις πιο προχωρημένες διαλεκτικές επάλξεις του αληθινού οικοδομικού συλλογισμού), είναι, λέω, για τη Φιλοσοφία της Ύπαρξης ένα αξίωμα θεμελιακό, το εξής: Πως “πριν από την ελεύθερη αποδοχή του θανάτου από μέρους μας, ο θάνατος είναι έξω από μας”, είναι επομένως ένα “σκιάχτρο”, ένα “manque de tact” απέναντι στη ροή της καθημερινής κοινωνικότητας, μια “συγκοπή” της έννοιας της ζωής που αποτελεί το φοβερό της κι απειλητικό διαρκώς περιεχόμενο· ενώ, με την ελεύθερη από μέρους μας αποδοχή του, ο ίδιος ο θάνατος μεταμορφώνεται στα βάθη μας σε καθαρό κι ελεύθερο θεμέλιο της Ύπαρξης, ο **Θάνατος μεταμορφώνεται στα βάθη μας σε θεϊκή ελευθερία για το θάνατο**».<sup>15</sup>

Ο Διγενής την ώρα του χαροπαλέματος προστάζει τραγούδια και χορούς και εξηγεί στον λαό του το νόημα της ύπαρξης:

*Διγενής: Δεν ειν' ο Χάρος όξω από της Λευτεριάς τη Μοίρα,  
να τον φοβάστε... Άξιος του Τάφου να 'ναι μόνο  
αυτό 'ναι η έγνοια η πιο τρανή στον τέλειον άντρα...*

.....  
*Τώρα ανασαίνω διάπλατα... Τώρα είναι Πάσχα  
για με, παιδιά... Τώρα ειν' οι ρίζες της ψυχής μου  
στην καρποφόρα γης όπου γερά βυθάνε...*

.....  
*Βοηθάτε, ναι, παιδιά,... κι ας μην αποζητάνε  
τα μάτια σας παρά την απλωσιά του κόσμου  
ψηλά απ' τον Τάφου καθώς φαίνεται τη βίγλα...  
Από μικρό στρωτό ανηφόρι ως ανεβείτε  
την έγνοια σπάζοντας, κι ακόμα έν' άλλο βήμα,  
της φυλακής θα γκρεμιστούν για σας τα τείχια...  
Είναι καιρός να φύγουμε απ' αυτόν τον πύργο  
που κάποτε ήτανε ταμπούρι στ' όνειρό μου,  
να βρείτε αυτό που δεν τελειώνει στη ματιά σας  
μα απλώνεται στη γην ακέρια, κι από τούτη  
μακρύτερα τους ουρανούς ξεφανερώνει,  
που 'ναι τ' Ανθρώπου, και που ψεύτικοι τους κλέψαν  
θεοί απ' τον Άνθρωπο...<sup>16</sup>*

<sup>14</sup> Ο θάνατος του Διγενή εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1948. Πιθανόν ο Σικελιανός στον πρόλογο υπαινίσσεται ορισμένα από τα προαναφερθέντα δημοσιεύματα (υπήρξαν και αρκετά άλλα).

<sup>15</sup> Α. Σικελιανός, «“Εισαγωγή” στον Χριστό λυόμενο ή Θάνατο του Διγενή», *Θυμέλη*, τόμ. Γ', Ίκαρος, Αθήνα 1975, σ. 19.

<sup>16</sup> Ο θάνατος του Διγενή, *ό.π.*, σσ. 101-102, στ. 1630-1678.



Ο Νίκος Καζαντζάκης ανέκαθεν είχε μια βαθιά πνευματική συγγένεια με τις υπαρξιακές φιλοσοφίες, ακόμα και όταν οι κύριες φιλοσοφικές επιρροές του κατονομάζονταν ως νιτσεικές και μπερξονικές. Φυσικά στην εν τω βάθει μελέτη τα φιλοσοφικά συστήματα αποκαλύπτουν έντονες συνάψεις, οι οποίες δεν είναι δυνατόν να αναζητηθούν εδώ. Ο Πρεβελάκης σχολιάζει σχετικά: «Θέματα που έγιναν κοινά - ακόμα και στην Ελλάδα - χάρις στον Malraux, τον Sartre, τον Camus κ.ά. ο Καζαντζάκης τα είχε ήδη σκορπίσει και με τις δύο του φούχτες στην *Οδύσσεια*»,<sup>17</sup> ενώ ένας άλλος μελετητής υπερθεματίζει: «Όχι μόνο κολυμπούσε ανοιχτά στα σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα που θα τον κατέτασσαν ασφαλώς στους πιο μεγάλους εξιστανσιαλιστές της εποχής μας, αλλά στους στίχους της *Οδύσσειας* βρίσκει κανείς τη δημιουργική αφομοίωση πολλών τάσεων, ρευμάτων και σχολών, όπως του υπερρεαλισμού λ.χ...»,<sup>18</sup> Ειδικά στον τομέα του θεάτρου, ο Καζαντζάκης είχε έντονη συγγένεια με τον Σαρτρ ακόμα και στην σκηνογραφική αισθητική: υπενθυμίζεται ότι το μονόπρακτό του *Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη* (1909) έχει ως κεντρικό θέμα την περιλάλητη «σιωπή του Θεού». Το σκηνικό είναι σχεδόν όμοιο με το σκηνικό του *Κεκλεισμένων των θυρών*, ενώ ορισμένα θεματικά μοτίβα είναι κοινά με το θέατρο του Μπέκετ.<sup>19</sup> Οι ιδεολογικές συγγένειες Σαρτρ και Μπέκετ έχουν εντοπισθεί από την κριτική, παρά τις αντιρρήσεις των αμέσως ενδιαφερομένων.<sup>20</sup> Και πάλι ο Καζαντζάκης προηγείται του Σαρτρ στη *Μέλισσα* (1937), όπου ο Λυκόφρων λέει στην αγαπημένη του: «Άλκα, είμαστε λεύτεροι να διαλέξουμε όποια ζωή θέλουμε... Να τη ζήσουμε γρήγορα, να τη χαρούμε -κι ύστερα να την πετάξουμε πέρα, δεν τη θέμε πια, τη βαρεθήκαμε! Και να διαλέξουμε να ζήσουμε μian άλλη όποια θέμε».<sup>21</sup> Το 1946, όταν πήγε στο Παρίσι, είχε προσωπικές επαφές με τον Καμύ, ο οποίος μάλιστα υποσχέθηκε να προωθήσει για παράσταση τη *Μέλισσα*, αν και δίχως επιτυχία.<sup>22</sup> Κατά τα άλλα γνωρίζουμε ότι διάβασε πολύ τους σύγχρονους Γάλλους συγγραφείς, κατονομάζοντας τους Σαρτρ και Καμύ μεταξύ αυτών.<sup>23</sup> Ο «υπαρξισμός» ωστόσο των έργων του εντάθηκε μετά το 1945. Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι αφενός η εμπειρία του πολέμου τού ενέπνευσε παρόμοιες ιδέες με εκείνες που διαμορφώθηκαν στο καθαυτό κίνημα, αφετέρου ότι επηρεάστηκε άμεσα, εφόσον μάλιστα εγκαταστάθηκε στη Γαλλία αμέσως κατόπιν. Σχετικά με την τριλογία του *Προμηθέα*, που ήταν έτοιμη το 1945, αλλά εκδόθηκε δέκα χρόνια αργότερα, ένας έμπειρος νεοελληνιστής σχολιάζει: «Μέσα σε θέματα δουλεμένα ζευγαρωτά (φως-σκοτάδι, ζωή-θάνατος, θνητοί-θεοί), ο Καζαντζάκης περιγράφει έναν Προμηθέα που ανοικοδομεί ξέροντας ότι είναι καταδικασμένος. Ο

<sup>17</sup> Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1958, σ. 189.

<sup>18</sup> Α. Νικολαΐδης, «Καζαντζάκης, ή ο Οδυσσεύς της εξαλλαγής», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1977, σ. 126.

<sup>19</sup> Παίρνοντας αφορμή από μια παρατήρηση του Πρεβελάκη, ο Karl Kerényi έγραψε ένα μελέτημα (το οποίο μεταφράστηκε και δημοσιεύθηκε επανειλημμένα), όπου αναλύει τις ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα (επίσης με κάποια έργα του Σάμουελ Μπέκετ), τονίζοντας τον πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου του Καζαντζάκη. Φυσικά δεν ήταν δυνατόν ο Σαρτρ να έχει υπόψη την *Κωμωδία*. Ο Πούχγκερ ανάγει το πρότυπο του Καζαντζάκη σε ορισμένα έργα του Βέλγου Μωρίς Μαίτερλινκ (Βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Το πρώτο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1995, σσ. 409-422, με τη σχετική βιβλιογραφία και «Maeterlinck και Καζαντζάκης», στον τόμο του ίδιου *Ο μίτος της Αριάδνης*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2001, σσ. 338-

357 και το σχετικό κεφάλαιο της μελέτης του ίδιου *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*, ό.π., σσ. 118-133).

<sup>20</sup> Βλ. τη μελέτη του Arnold P. Hinchliff, *Το παράλογο*, (μετ. Ε. Μοσχονά), Η γλώσσα της κριτικής, Ερμής 1972, pass.: Martin Esslin, «Beckett and His Interpreters», *Mediations*, London 1980 - 1st ed. 1960, σ. 79.

<sup>21</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Μέλισσα*, στον τόμο *Τραγωδίες με αρχαία θέματα*, β' έκδ., εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1964, σσ. 638-639.

<sup>22</sup> Βλ. Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1977, σ. 546· *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1984 (β' έκδ.), σσ. 584 & 586. Επίσης τη δημοσίευση μιας επιστολής του Καμύ του 1957 στον Καζαντζάκη για το ζήτημα αυτό, στο περ. *Hellenika* III/67, Nikos Kazantzakis, σ. 64.

<sup>23</sup> Γ. Πράτσικας, «Μια συνέντευξη του Νίκου Καζαντζάκη», *Νέα Εστία* 58 (1955), σ. 963.

Προμηθέας θα μπορούσε να γίνει ένας “παράλογος” ήρωας στα χρόνια του “παράλογου” και του υπαρξισμού, αλλά έμεινε έξω από το ανανεωτικό κύμα.<sup>24</sup> Το έργο *Σόδομα και Γόμορρα* (1948) είναι η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση: ο Λωτ επαναστατεί ενάντια στον Θεό με μια συλλογιστική που παραπέμπει κατευθείαν στα επιχειρήματα των *Μυγών* του Σαρτρ. Τόσο ο Λωτ, όσο και ο Αίγιστος διαμαρτύρονται ότι ο Θεός τους παρέσυρε στο έγκλημα, ότι είναι απών και οι άνθρωποι είναι υποταγμένοι στον αυθαίρετο νόμο μέσω του φόβου του, ότι αρετή σημαίνει κομπορμισμό και αμοιβαία συμφέροντα, ότι ο άνθρωπος δύναται και δικαιούται να εξεγερθεί εναντίον του αν θέλει να έχει αξιοπρέπεια, ότι η ελευθερία είναι προτιμότερη από τη χυδαία σωτηρία που προτείνεται. Οι ομοιότητες είναι τέτοιες, ώστε μπορεί να υποτεθεί άμεση επίδραση.<sup>25</sup> Ο Ανδρέας Καραντώνης σχολιάζει παρόμοια για ένα άλλο έργο, του οποίου η συγγραφή άρχισε το 1944 και ολοκληρώθηκε το 1951: «... η μορφή του Κωνσταντίνου του Παλαιολόγου μας παρουσιάζεται ως μια σύνθεση από δύο κάπως άσχετες μεταξύ τους κατηγορίες χαρακτηριστικών. Η μια κατηγορία είναι μια συμπύκνωση των ιδεών του Καζαντζάκη για την ελευθερία. Τις ιδέες αυτές θα μπορούσαμε να τις πούμε αριστοκρατικές και μαζί υπαρξιστικές... ο Παλαιολόγος του γίνεται ακόμα πιο τραγικός εκ του γεγονότος ότι ξαίρει πως ο αγώνας είναι χαμένος, ξαίρει πως όλα θα καταλήξουν στο μηδέν. Είναι ένας τύπος αγωνιώδους και απελπισμένου ανθρώπου, όπως ο υπαρξιστής της εποχής μας, παρ’ όλα αυτά όμως, το αίσθημα της ευθύνης του απέναντι στην ανωτερότητά του την ίδια, καθώς και απέναντι στην ιστορία του έθνους του τον οδηγεί και τον τοποθετεί στην ιδεατή κορυφή των επικών επάλξεων της Πόλης... σύμβολο...».<sup>26</sup> Αναλύοντας τον *Βούδα*, το έργο που ο Καζαντζάκης έγραψε σχεδόν σε όλη του τη ζωή και τελείωσε στη δεκαετία του ’50, ένας σύγχρονος μελετητής σχολιάζει: «Τελικά ο Καζαντζάκης φαίνεται να πιστεύει ότι ο άνθρωπος είναι μάλλον ένας ανεπιθύμητος και ένας παρείσακτος μέσα στο σύμπαν»,<sup>27</sup> όπως και ο Καμύ.

Ο Παντελής Πρεβελάκης, μετά από δύο θεατρικά έργα, γραμμένα πριν από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, στα οποία ήδη έχουν ανιχνευθεί προβληματισμοί του υπαρξισμού του Μεσοπολέμου,<sup>28</sup> επανεισέρχεται το 1952 στη δραματογραφία με την τριλογία *Η αρρώστια του αιώνα*, εξηγώντας την νέα στροφή του στο θέατρο εντελώς υπαρξιστικά: «Η εποχή μας ήταν γραφτό να ανακαλύψει ξανά την τραγωδία. Το πρακτέον δεν υπαγορεύεται σήμερα από καμιά αυθεντία. Ο σύγχρονος άνθρωπος εκλέγει μόνος του τις πράξεις του. Οι δοξασίες, οι θεσμοί, οι μύθοι, ακόμα και οι εικόνες, αποσαθρώθηκαν. Μέσα σ’ αυτό το υπαρξιακό κενό, το δράμα ακμάζει... Η αφορμή του σύγχρονου δράματος είναι “ο θάνατος του Θεού”... Στο *Ιερό σφάγιο*, ο άρχοντας της Φλωρεντίας Τζουλιάνο ο Μένδικος, μη μπορώντας να εννοήσει τον κόσμο, δηλαδή να τον συνδέσει με μια υπερβατική αρχή, νοιώθει να του διαφεύγει ο λόγος της ύπαρξης».<sup>29</sup> Ο Λορέντσο τον προειδοποιεί: «*Η απόλυτη ελευτερία γεννάει θάνατο*». Ο Τζουλιάνο

<sup>24</sup> Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 352, σημ. 18.

<sup>25</sup> Για λεπτομερή ανάλυση, βλ. Κ. Πετράκου, «Υπαρξισμός και ψυχανάλυση στο θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη», *Δάφνη (Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο), Παράβασις – Μελετήματα* [I], Ergo, Αθήνα 2001, σσ. 259-280.

<sup>26</sup> Από το άρθρο του Πέτρου Χάρη «Γύρω από τον Κωνσταντίνο τον Παλαιολόγο», στ. Τα γεγονότα και τα ζητήματα, *Νέα Εστία* 54 (1953), σσ. 1483-1484.

<sup>27</sup> Βρασίδης Καραλής, «Ο Βούδας του Ν. Καζαντζάκη και η καταστροφή της ατομικότητας», *Παρουσία ΣΤ’*, 1988, σ. 77.

<sup>28</sup> Το μονόπρακτο *Ο Μίμος* (1928) και το δράμα *Μοναξιά*

(1937). Για το δεύτερο, όπως και για τη *Γυμνή ποίηση* (1938), ο Βάλτερ Πούχνερ σχολιάζει «...ο νεαρός Πρεβελάκης κινείται στον κυματισμό των προβληματισμών του γαλλικού υπαρξισμού, τόσο στη μηδενιστική όσο και στη θρησκευτική του εκδοχή» (βλ. Β. Πούχνερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη», στον τόμο *Καταπακτή και υποβολείο (δέκα θεατρολογικά μελετήματα)*, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 258.

<sup>29</sup> «Ο Πρεβελάκης συνομιλεί με τον Πήτερ Μάκριτς», *Δείχτες πορείας*, Βιβλοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1985, σσ. 19-20 (Δημοσ. στα αγγλικά στο περιοδ. *Omphalos*, Athens, No 1, March 1972, σσ. 34-39 και ελληνικά στο περ. *Ευθύνη*, Μάρτιος 1972, σσ. 97-104).

νο όμως είναι μεθυσμένος από μοναξιά και αυτονομία.<sup>30</sup> Εξηγεί στον Πολιτσιάνο: «Βάνω όλη την τιμή μου στο να είμαι ανοιχτομάτης. Χωρίς φόβο. Χωρίς πάθος. Κάθε τοίχο που έχει σηκώσει η ανθρώπινη αναντρία –θηρσκειές, ηθικές, θεσμούς, συστήματα– για ν' απλωθεί γύρω μου ελεύτερος ορίζοντας. Από και αρχίζει η απάνθρωπη εποπτεία μου, η ανάπτυξη της καθαρής ουσίας που ήμουν την ώρα που γεννήθηκα... Γυρεύω το λόγο της δημιουργίας μου, το σκοπό που γεννήθηκα».<sup>31</sup> Κρίνοντας από την παραπάνω ρήση, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι για τον Πρεβελάκη ύπαρξη και ουσία συμπίπτουν. Ο Τζουλιάνο αγαπά τον λαό, όπως και ο Λορέντσο άλλωστε, αν και πιο ανιδιοτελώς. Πιστεύει ότι η απιστία τον ξέκοψε από την «ενιαία ψυχή» του λαού.<sup>32</sup> Φαίνεται πως η ηδονή της μοναξιάς δεν κρατάει πολύ. Ζηλεύει εν τέλει όσους δεν έχουν χάσει την πίστη τους. «Καλότυχοι εσείς!... Κάθε φορά που εγώ συγκεντρώθηκα εδώ κάτω στο αίνιγμα του εαυτού μου, η άπατη άβυσσος μούδωσε τον ήλιγο».<sup>33</sup> Το ελεύθερο πνεύμα του ωστόσο δεν ικανοποιείται με τον γεμάτο θετικότητα ορθολογισμό του αδελφού του, ο οποίος αφήνει τα μεταφυσικά μυστήρια στην άκρη και δίνεται στη δράση. Ο Τζουλιάνο υποκύπτει σε παραδοσιακές μυστικιστικές ερμηνείες για τον ρόλο που πρέπει να παίζει: «Η κρυμμένη ιδέα είναι πως πεθαίνει κανείς για να ξαναγεννηθεί. Για την αναγέννηση ενός λαού, τη φοιχτή τελετουργία πρέπει να την πάρει επάνω του ο άρχοντας».<sup>34</sup> Ωστόσο απαντά στον Καρδινάλιο όπως περίπου ο Ορέστης στις *Μύγες*: «Οι θεοί δεν έχουν δύναμη πάνω στους ανθρώπους που στήσαν με τα δικά τους χέρια την πύρά τους...».<sup>35</sup> Εξηγεί πώς έφτασε στην υπέρβαση της αγωνίας ανάμεσα στην γέννηση και στον θάνατο με μια συλλογιστική που ο Πρεβελάκης άντλησε από τον Heidegger.<sup>36</sup> Ο Πολιτσιάνο, άλλος άθεος, αλλά αισθησιακός μηδενιστής, τον θρηνεί: «Είδα τον Αόρατο Αγώνα σου... Ιερό Σφάγιο. Τρεις μέρες τώρα προκαλείς το Μηδέν που σε υποδέχτηκε».<sup>37</sup> Στο δεύτερο έργο της τριλογίας, *Τα χέρια του ζωντανού Θεού*, γραμμένο και αυτό το 1952, αν ο τόνος και η ατμόσφαιρα θυμίζουν τους *Δίκαιους* του Καμύ (1949), μάλλον δεν πρόκειται για άμεση επίδραση, αλλά προέρχεται από τη μαθητεία και των δύο στον Ντοστογιέφσκι, από όπου αντλεί και το θέμα του έργου του ο Πρεβελάκης.<sup>38</sup> Όλη η κύρια προβληματική εντάσσεται στα πλαίσια του υπαρξισμού, χριστιανικού και μη. Υπάρχει το βασικό θέμα της ελεύθερης απόφασης. Όταν ο Νικόλας προειδοποιεί τον Μιχαήλ ότι η απόφαση για τη δημόσια παραδοχή του εγκλήματός του πρέπει να προέρχεται από την ελεύθερη εκλογή του και όχι από την απόφαση άλλου, εκείνος συμφωνεί: «Αυτό θέλω μ' όλη μου τη δύναμη! Θέλω η ψυχή μου να γεννήσει μια πράξη απόλυτα δική μου, όπως υπήρξε η δική σας».<sup>39</sup> Τίθεται το ζήτημα της ευθύνης και μάλιστα στην ακραία περίπτωση της ενοχής. «Νικόλας: Από πού έχω κερδίσει το προνόμιο να με υπηρετεί ένας συνάνθρωπός μου... Μάνα μου, ο καθένας μας είναι ένοχος απέναντι σ' όλους και για όλους».<sup>40</sup> Δευτερευόντων αλλά ουσιώδης άξονας είναι επίσης το ζήτημα του «Η κόλαση είναι οι άλλοι», όχι με τη συνήθη έννοια ότι οι άλλοι εναντιώνονται στις επιθυμίες και στα σχέδιά μας, αλλά με την καθαρά σαρκική ερ-

<sup>30</sup> Π. Πρεβελάκης, *Το ιερό σφάγιο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, β' έκδ, Αθήνα 1982, σ. 54.

<sup>31</sup> *Ο.π.*, σσ. 42-43.

<sup>32</sup> *Ο.π.*, σ. 50.

<sup>33</sup> *Ο.π.*, σ. 91.

<sup>34</sup> *Ο.π.*, σ. 104. Ανάλυση της ιδέας αυτής, που κυριαρχεί στην τριλογία του Πρεβελάκη, κάνει ο Δημήτρης Ν. Φίλιας στη μελέτη του *Βία και θυσία* (Έψιλον, Αθήνα 1999), σύμφωνα με τις σχετικές θεωρίες του René Girard.

<sup>35</sup> *Ο.π.*, σ. 105. Στις *Μύγες*, όταν ο Δίας λέει στον Ορέστη ότι του χάρισε τη λευτεριά για τον υπηρετήσει, ο Ορέστης απαντά «Μπο-

ρει! Αλλά στράφηκε εναντί σου και δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα, ούτε συ, ούτε γω» (Ζ. Π. Σαρτρ, *Οι μύγες*, ό.π., σ. 107).

<sup>36</sup> *Ο.π.*, σ. 102. Ο Πρεβελάκης αναφέρει την πηγή του στα «Σημειώματα» για το έργο, ό.π., σσ. 140-141.

<sup>37</sup> *Ο.π.*, σ. 122.

<sup>38</sup> Από τα «χαρτιά» του Στάρετς Ζωσιμά των *Αδελφών Καραμαζώφ*, κατά δήλωσή του ίδιου του Πρεβελάκη. Βλ. *Τα χέρια του ζωντανού Θεού*, β' έκδ., Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1983, σ. 7.

<sup>39</sup> *Ο.π.*, σσ. 34-35.

<sup>40</sup> *Ο.π.*, σ. 41.

μηνεία τού ότι το «είναι δι' εαυτόν» περνάει και καθορίζεται μέσα από το «είναι για τον άλλον». «Μιχαήλ: Έχετε παρατηρήσει πως αυτός που κρίνεται αναγνωρίζει σιωπηρώς το δικαίωμα στους άλλους να τον κρίνουν κι αποδέχεται την κρίση τους;».<sup>41</sup> Εξηγεί τη δολοφονία του Νικόλα στη δημόσια εξομολόγησή του: «Το έγκλημά μου το γνώριζε τώρα ένας άλλος, και κάθε ώρα που περνούσε, χωρίς να το ομολογώ δημόσια, αποκάλυπτε τη δειλία μου στα μάτια του. Ο ζωντανός Θεός που με ζύμωνε στα χέρια του, χρόνια δεκατέσσερα, είχε από δω κι εμπρός τα μάτια ενός δικαίου απάνω μου... Είχα χαμένο το αυτεξούσιό μου! Αυτό ήταν το χειρότερο μαρτύριο».<sup>42</sup> Η κατακλείδα και το τελικό συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Μιχαήλ, αφού α-λα-Ρασκόλνικοφ λυγίζει κάτω από το βάρος της ενοχής και αποδέχεται την τιμωρία, είναι: «Η ανθρωπότητα εγκληματεί κ' εξιλεώνεται μέσα σε αδιαίρετη ευθύνη! Ο Νικολάι Παύλοβιτς κηρύσσει μες από τον τάφο του την ολική αδερφωσύνη!».<sup>43</sup> Το 1954, στον Λάζαρο, το τρίτο μέρος της τριλογίας, αναθεωρεί ένα από τα βασικά ζητήματα. Αφού επικεντρωθεί αρκετά μυστικιστικά στη φράση που επανέρχεται ως Leitmotiv στο έργο «Όποιος βρει το λόγο της ζωής του, αυτός θα βρει και το λόγο του θανάτου του», το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί συνέχεια εκ των προηγουμένων υπαρξιστικών απόψεων, όπου ο άνθρωπος είναι ελεύθερος και ταυτόχρονα επιφορτισμένος να νοηματοδοτήσει μόνος του την ύπαρξή του, ο χορός κηρύσσει του θεού πεθαμένου,<sup>44</sup> ένας Ρωμαίος χρησιμοποιεί το επιχείρημα του Καμύ για να αποποιηθεί την ευθύνη των φόνων του πολέμου,<sup>45</sup> συλλογιστική και του πρώην Ναζί Φραντς στους Έγκλειστους της Αλτόνα (1959) του Σαρτρ και ο Λάζαρος αφού τονίσει ότι «της λευτεριάς το βάρος το φοβερό το λέω προνόμιο του ανθρώπου. Ο Ραβής το σεβάστηκε»<sup>46</sup> και διακηρύξει περήφανα την προσωπική του ελευθερία («Η δωρεά του Ραβή μ' έκανε οφειλέτη του, μα δεν κατάλυσε τη λευτεριά μου»<sup>47</sup>) κατόπιν αναθεωρεί και παραδέχεται την άποψη της Μαρίας ότι δεν είναι πια ελεύθερος, γιατί είναι «Σκεύος εκλογής».<sup>48</sup> Συμφωνεί να πεθάνει, αφού έτσι αποφασίζει η κοινότητα, αν και για διαφορετικούς λόγους κάθε ομάδα της, ερμηνεύοντας την γενική θέληση ως αποστολή που του αναθέτει ο Θεός για να αποκτήσει νόημα και βάρος το μήνυμά του: «Τολμάτε να ζείτε! Αγαπάτε τη ζωή! Υπερασπίζεστε τη ζωή! –Αυτά ήρθα να σας πω».<sup>49</sup> Μοιάζει σαν αντίθετη απάντηση στο δίλημα του Ορέστη των Μυγών, ο οποίος κάπως διαφορούμενα αναλαμβάνει ελεύθερα και υπεύθυνα (ή που το θεωρεί έτσι) τον ρόλο που του ανατέθηκε, αξεκαθάριστα από ποιον: τη μοίρα ή την κοινότητα ή τα τεχνάσματα του Δία. Ο Πρεβελάκης είναι σαφέστερος στη μυστικιστικότερα, αλλά εναργέστερα εκφρασμένη ιδέα του. Ο Πρεβελάκης απότισε ακόμα φόρο τιμής στον Σαρτρ, ονομάζοντας μια τριλογία μυθιστορημάτων του *Οι δρόμοι της δημιουργίας*.<sup>50</sup> Αφού περιέγραψε την περιπέτεια του πνεύματος μέσα στο μεταφυσικό και ηθικό κενό της εποχής των δύο μεγάλων πολέμων, στράφηκε κατόπιν σε άλλο είδος θεάτρου με γνώμονα τις ουμανιστικές αξίες, εξηγώντας, όπως το συνήθιζε, με σαφήνεια τη στροφή του: «Η πνευματική μου περιπέτεια ως συγγραφέα μου επέτρεψε να μετρήσω το παλιό με το νέο. Για να εννοήσω τους κιντύνους που απειλούν την κοινότητα που προασπίζω, α-

<sup>41</sup> Ο.π., σ. 97.

<sup>42</sup> Ο.π., σ. 140.

<sup>43</sup> Ο.π., σ. 143.

<sup>44</sup> Π. Πρεβελάκης, *Ο Λάζαρος*, Δίφρος, Αθήνα 1954, σ. 28.

<sup>45</sup> Ο.π., σ. 37. Ο Πρεβελάκης στα «Σημειώματα στο περιθώριο» αποδίδει την ιδέα αυτή στον Καμύ (ό.π., σσ. 114-115).

<sup>46</sup> Ο.π., σ. 22.

<sup>47</sup> Ο.π., σ. 87.

<sup>48</sup> Ο.π., σ. 88.

<sup>49</sup> Ο.π., σ. 106.

<sup>50</sup> Τα *Ο ήλιος του θανάτου* (1959), *Η κεφαλή της Μέδουσας* (1963) και *Ο άρτος των αγέλων* (1966). Ο Στυλιανός Αλεξίου θεωρεί τον χαρακτηρισμό κατ' ευθείαν απάντηση στην τριλογία του Σαρτρ *Les chemins de la liberté*, δηλαδή ότι δεν φτάνει να είναι ελεύθερος ο άνθρωπος, πρέπει και να δημιουργεί (Στ. Αλεξίου, *Ο Παντελής Πρεβελάκης, ομιλία στην τελετή αναγόρευσης του Π. Πρεβελάκη σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν/μίου Κρήτης*, Ρέθυμνο 1984, σ. 15).

φηση να προσβληθώ από τα μιάσματα του καιρού μου, όπως ένας γιατρός εισάγει στο αίμα του το μικρόβιο για να παρακολουθήσει τα συμπτώματα της αρρώστιας και ν' αναζητήσει τη θεραπεία της... Για να ευτυχήσει ο άνθρωπος έχει ανάγκη από κόσμο αρμονικό και ενιαίο».<sup>51</sup> Στα επόμενα έργα του ο Πρεβελάκης επιστρέφει στις ρίζες, δηλαδή στο πατριωτικό δράμα και σε αγροτικά δράματα είτε για να καταδείξει την καταστροφή που έχει επέλθει στον παραδοσιακό και άλλοτε εναρμονισμένο με τη φύση χώρο,<sup>52</sup> είτε για να τονίσει τα προβλήματα που υπάρχουν όπου υπάρχουν θεσμοί, επαναλαμβάνοντας το βασικό θεώρημα του Ρουσσώ. Τα έργα αυτά είναι αδρότερα και πολύ απλούστερα από την φιλοσοφική τριλογία του, σύμφωνα με την «τιμή και την πεποίθηση» του συγγραφέα τους, την οποία ο ίδιος εξέφρασε με παρρησία.

Το 1962, ο Άγγελος Τερζάκης έγραψε ένα βαθυστόχαστο έργο με βιβλικό θέμα, το *Θωμάς ο δίνυχος*, στο οποίο εισήγαγε προβληματισμούς της αριστεράς, αλλά και της κεντρώας παράταξης μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και ορισμένα από τα ειδικά διλήμματα που αφορούσαν την Ελλάδα εξαιτίας του εμφύλιου. Με τους ίδιους προβληματισμούς ασχολήθηκαν ή μάλλον σ' αυτούς αφιερώθηκαν και οι γνωστοί μας υπαρξιστές, λόγω και έργω, δίνοντας διαφορετικές απαντήσεις, με αποτέλεσμα τη ρήξη μεταξύ τους. Ένα δραματουργικό μοτίβο παραπέμπει στους *Έγκλειστους της Αλτόνα* (1959): η ερωτική σχέση μεταξύ αδελφού και αδελφής, η επιθυμία της αδελφής να μοιραστεί την ενοχή. Ο Τερζάκης βέβαια, όπως ταιριάζει στα ελληνικά ήθη και μάλιστα στο δικό του ήθος, που ήταν γενικά αντίθετο στην πρόκληση, το εικονίζει διαφορετικά. Αφήνει να εννοηθεί ότι πρόκειται για σχέσεις αγνές, που όμως όλοι οι άλλοι αντιμετωπίζουν σαν αιμομιτικές. Επίσης εμφανίζεται το μοτίβο του τρόμου για τα βασανιστήρια, που επιτείνει τα ηθικά και ιδεολογικά διλήμματα, όπως περίπου χρησιμοποιείται και στους *Νεκρούς χωρίς τάφο*. Όμως δεν είναι τα μοτίβα που θα μας απασχολήσουν εδώ, αλλά οι βασικές ιδέες. Ο Τερζάκης, όπως έγραψε επεξηγηματικά στο πρόγραμμα της παράστασης, φιλοδόχησε να δώσει ένα σύγχρονο δράμα, «το δράμα της αμφιβολίας», η οποία δεν είναι πάντα «κατάσταση αρνητική» και από την οποία «μπορεί κανένας να απογειωθεί αν όχι προς νέες ριζοσπαστικές βεβαιότητες, πάντως σ' έναν κόσμο ελευθερίας και σ' έναν έλεγχο συνειδήσεως που εισάγει από ματωμένο παραπόρτι στην περιοχή της ανθρωπιάς». Πριν καλά καλά ο Θωμάς προλάβει, όχι να εκφράσει, να συνειδητοποιήσει καν τις αμφιβολίες του, ο Πέτρος αντιλαμβάνεται αστραπιαία πού βρίσκεται ο κίνδυνος και ωρύεται: «*Ποιος είν' αυτός εδώ μέσα που πιστεύει στο θάνατο του Θεού;*».<sup>53</sup> Βαθμιαία ο Θωμάς ξεκαθαρίζει τις ιδέες του: «...*υπάρχει μια άλλη διδαχή· μια διδαχή που λέει: Δίνετε για να κάνετε καλό στον διπλανό σας, δίνετε αλογόριαστα, χωρίς να περιμένετε ανταμοιβή. Δίνετε γιατί ο άνθρωπος είναι το μοναδικό στήριγμα για τον άνθρωπο, η μοναδική του ελπίδα. Δίνετε. Κι' όταν έρθει η ώρα να κλείσετε τα μάτια σας, θα έχετε τη γλυκιά ανακούφιση πως νικήσατε το βαθύτερο εχθρό: τον εαυτό σας. Πως βάλατε μια τάξη στον κόσμο και του διδάξατε το νόμο σας. Το νόμο του ανθρώπου πάνω από το νόμο του θηρίου. Αλλά μην καρτερείτε μια συνέχεια έναστρον πέρα από τα άστρα, γιατί ο ουρανός είναι αδειανός...*».<sup>54</sup> Στις παραινέσεις της Μαρίας Μαγδαληνής να μην κηρύττει αλήθειες σκληρές που απελπίζουν, απαντά οργισμένα, υποστηρίζοντας φανατικά την «αυθεντικότητα» ενάντια στην «κακή πί-

<sup>51</sup> Π. Πρεβελάκης, «Μνημόσυνο στους ήρωες και τους μάρτυρες του μεγάλου σηκωμού του 66» (1966), *Δείχτες πορείας*, ό.π., σσ. 81-82.

<sup>52</sup> Μ. Βοσταντζή, *Το θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, Οι Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα 1985, σ. 146.

<sup>53</sup> Άγγ. Τερζάκης, *Θωμάς ο δίνυχος* (σε έναν τόμο με το *Γαμήλιο εμβατήριο* και τη *Θεοφανώ*), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα χ.χ., σ. 178.

<sup>54</sup> Ο.π., σσ. 195-196.

στη»:<sup>55</sup> «... Θα γίνουμε ψεύτες κ' υποκριτές, κόλακες και δημοκόποι. Θα μπαρκάρουμε τον κόσμο στο καράβι της μακάριας πλάνης, μ' όλα του τα πανιά ανοιχτά. Τον κρίνουμε αξιοπεριφρόνητο λοιπόν τον άνθρωπο, να θέλει την αλήθεια και να την τρέμει. Αυτό μας κληροδότησε ο Θυσιασμένος;».<sup>56</sup> Ο άγγελος, όπως και ο Πέτρος, τον καταλαβαίνει πολύ καλά. «... το πρόβλημα που τυραννάει τη ζωή σου, το πρόβλημα των προβλημάτων, αυτό που της δίνει το νόημά της... "Είχε θεϊκή αποστολή εκείνος που τον λέω Θυσιασμένο ή μήπως δεν είχε και γελαστήκαμε;"».<sup>57</sup> Ο Θωμάς έχει υιοθετήσει το «ουκ οίδα» σαν μια πίστη, μια στάση. «Έβαζα εκεί-μέσα όλη την ταπεινοσύνη του ανθρώπου κι' όλη την περηφάνεια του ανθρώπου».<sup>58</sup> Καταλήγει σε ένα είδος κατάφασης τύπου Καζαντζάκη: «... Μόνο έτσι, με τη γυμνή μου ειλικρίνεια, μπορώ να σε τιμήσω, Θυσιασμένε. Είσαι μεγάλος επειδή άλλος κόσμος δεν υπάρχει. Είσαι ο δημιουργός του. Τον οραματίστηκες. Χάρη σε σένα ο άνθρωπος τον ξεπερνάει τον κόσμο τούτο...».<sup>59</sup>

Η λεπτά επεξεργασμένη πρόζα του Γιώργου Θεοτοκά είναι ως ύφος πλησιέστερα στα έργα του Σαρτρ, αλλά, όπως και στην περίπτωση Καζαντζάκη, πρόκειται για εκλεκτική συγγένεια: την συναντάμε στα πρώτα θεατρικά του *Πέφτει το βράδυ* και *Αντάρα στ' Ανάπλι* του 1941 και 1942, όταν ο Σαρτρ δεν είχε ακόμα γράψει τις *Μύγες*, επομένως επίδραση ύφους αποκλείεται. Το 1946 ταξιδεύει στο Παρίσι. Βλέπει αδιάκοπα θέατρο, το *Huis-Clos* φυσικά μεταξύ άλλων, και σχολιάζει: «Πολύ έξυπνο και πολύ αποκαρδιωτικό, όπως κάθε τι που γράφει ο άνθρωπος αυτός. Καθόλου θεατρικό...».<sup>60</sup> Στην παράσταση του *Νεκροί χωρίς τάφο* ενοχλήθηκε από ορισμένες ατάκες που παραπέμπουν στην φιλοσοφία του υπαρξισμού.<sup>61</sup> Ωστόσο δεν παρέλειψε να πάει στη διάλεξη του Σαρτρ στη Σορβόννη με θέμα την ευθύνη του συγγραφέα, αλλά δεν έμεινε ακριβώς ενθουσιασμένος: «... με μιαν εξαιρετική ευφυΐα έδωσε μια συνθετική έκφραση στις ιδεολογικές ανησυχίες που βασανίζουν τη γενιά μας είκοσι χρόνια τώρα, έθεσε λαμπρά τα προβλήματα, χωρίς να προσφέρει μια αληθινή λύση. Η συνείδηση του συγγραφέα στον καιρό μας παρά σ' άλλους καιρούς –αυτό είναι το καταστάλαγμα της ομιλίας του».<sup>62</sup> Απλή ενημέρωση; Δεν αναφέρει στα δοκίμια και τα άρθρα του τη φιλοσοφία. Ενδεχομένως δεν μελέτησε καν τα θεωρητικά κείμενα, αν και δεν θα είχε ανάγκη από μεταφράσεις για να το κάνει. Στα έργα του όμως αναφαίνονται πολλές από τις βασικές ιδέες, προσωπικά επεξεργασμένες βέβαια. Στον *Αλκιβιάδη*, του 1956-57, ο Αλκιβιάδης εξηγεί στον Σωκράτη: «*Τα λόγια τελείωσαν για μένα. Μονάχα στην πράξη πιστεύω... Σοφά με οδηγεί το όραμά μου... Να δώσω ένα σκοπό στον εαυτό μου και στον κόσμο*».<sup>63</sup> Ωστόσο δεν γλιτώνει από την αίσθηση του Σίσυφου: «*Και μόλις πάω να αγγίσω το σκοπό μου, η διάλυση, η κατακύβη και πάλι ο ανήφορος. Όχι Αντίοχε' δεν πρόκειται να εξακολουθήσω να παίζω αυτόν το ρόλο του Σίσυφου της αθηναϊκής Δημοκρατίας. Υπάρχει και άλλη εκλογή...*».<sup>64</sup> Ασφαλώς ο Αλκιβιάδης του δεν μπορεί να θεωρηθεί ως πρότυπο υπεύθυνου ατόμου, ούτε με την υπαρξιστική, ούτε με τη συνηθισμένη έννοια –μάλλον το αντίθετο. Στην υπόμνηση του Σωκράτη ότι μόνο για τους θεούς δεν υπάρχουν όρια, για τους ανθρώπους υπάρχουν και πρέπει να τα παραδέχονται απαντά ασυμβίβαστα: «*Θέλησα*

<sup>55</sup> (Μεταφρασμένη) ορολογία της σαρτρικής φιλοσοφίας, όπως διατυπώθηκε στο *Είναι και το Μηδέν*.

<sup>56</sup> *Θωμάς ο δίνυχος*, ό.π., σ. 206.

<sup>57</sup> *Ο.π.*, σσ. 211-212.

<sup>58</sup> *Ο.π.*, σ. 227.

<sup>59</sup> *Ο.π.*, σ. 229.

<sup>60</sup> Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου (1939-1953)*, εισ. επιμ. Δ.

Τζιόβας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Αθήνα χ.χ. (β' έκδ.), σ. 603.

<sup>61</sup> *Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σσ. 614-615.

<sup>62</sup> *Ο.π.*, σ. 607.

<sup>63</sup> Γ. Θεοτοκάς, *Αλκιβιάδης, Θέατρο Β'*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1966, σ. 51.

<sup>64</sup> *Ο.π.*, σ. 71.

να είμαι ελεύθερος και το θέλω ακόμα».<sup>65</sup> Στο αγροτικό δράμα *Σκληρές ρίζες* του 1959, με θέμα τη βεντέτα και εμμέσως πλην σαφώς τον εμφύλιο, η στοχαστική και μορφωμένη ηρωίδα έχει άλλες αντιλήψεις. Δεν αποδέχεται παραδομένες και επιβλημένες ιδέες και παραδόσεις. Αν και είναι ερωτευμένη με τον φονιά, τον επικρίνει: «Την ανάγκη εσείς οι ίδιοι την αποφασίζετε». Αυτός γνωρίζει ότι έχει καταστρέψει τη ζωή του, αλλά θεωρεί τον κώδικα της τιμής ανώτερο. «Ελένη: Ξέρω τι αξίζει μια ανθρώπινη ζωή. / Μανόλης: Κι εμείς το κατέχουμε. Μα χρειάζεται κάποτε να τη δίνουμε τη ζωή ή να την παίρνουμε. / Ελένη: Για μια πρόληψη, για μιαν αυταπάτη. / Μανόλης: Για μας είναι αλήθεια. / Ελένη: Δεν βρήκατε άλλη αλήθεια απ' αυτήν;».<sup>66</sup> Ο Μανόλης λέει «εμείς». Δεν ξεχωρίζει τον εαυτό του από την πατριά του. Η Ελένη, μια γυναίκα της σύγχρονης εποχής, ανεξάρτητη και εργαζόμενη, σκέφτεται για λογαριασμό της. «Δεν μ' έστειλαν εδώ για να συνεργάζομαι με την αστυνομία. Δεν είναι αυτός ο ρόλος μου».<sup>67</sup> Η προσωπική επιλογή της όμως δεν την απαλλάσσει από την εμπλοκή στην κοινή υπόθεση ή από τις συνέπειες. Ο αντισυνταγματάρχης είναι σαφής: «Ελένη: Δεν έκαμα τίποτα. / Καστρινός: Έκαμες πολλά από το πρωί. Η σιωπή σου στην ανάκριση, η άρνησή σου να με βοηθήσεις είναι πράξεις – πράξεις βαριές από συνέπειες. Σου τό 'πα και το πρωί: γίνεσαι υπεύθυνη για τη συνέχιση του κακού».<sup>68</sup> Ο Μανόλης πιστεύει ότι εφόσον πλήρωσε το χρέος του στην ομάδα του είναι και οι δυο τους ελεύθεροι να ζήσουν.<sup>69</sup> Κάνει λάθος: η ελευθερία υπάρχει μόνο πριν από την επιλογή. Ο Θεοτοκάς εμπνεύστηκε το έργο από μια προσωπική του εμπειρία.<sup>70</sup> Ωστόσο, το 1960, μια προσωπική κρίση τον έστρεψε στη θρησκευτικότητα<sup>71</sup> και εναντιώθηκε στον σύγχρονο αθεϊσμό και μηδενισμό, όπως το διατύπωσε, αλλά το θέμα της ελεύθερης και ταυτόχρονα υπεύθυνης επιλογής του ανθρώπου εμμένει. Στο πατριωτικό δράμα *Η άκρη του δρόμου*, ο αρχιμανδρίτης Συμεών αντιμετωπίζει το δίλημμα του Καλιάγιεφ στους *Δίκαιους* του Καμύ: έχει δικαίωμα το άτομο να θυσιάζει αθώες ζωές για την επίτευξη του σκοπού του, όσο ιερό και αν τον θεωρεί; Ο Λουριώτης, όπως ο Στεπάν, δεν κατατράχεται από αμφιβολίες. Για τον απελευθερωτικό αγώνα δεν φείδεται της ανθρώπινης ζωής, ούτε και της δικής του φυσικά, και δεν αμφιταλαντεύεται. Ο Συμεών όμως δεν μπορεί να αντέξει την ευθύνη της επιλογής του: η ηθική σύγκρουση μέσα του είναι τόσο ισχυρή ώστε τυφλώνεται και καταλήγει σε ένα είδος υπερβατικής γαλήνης, όπως ο Καλιάγιεφ πριν από την αγχόνη.

Στην *Ιοκάστη* του Αλέξανδρου Μάτσα (1952), η ομώνυμη ηρωίδα δηλώνει στον Τειρεσία, που της υπενθυμίζει ότι η σωτηρία της πόλεως είναι στα χέρια των θεών: «Η σωτηρία των ανθρώπων γίνεται από τους ανθρώπους».<sup>72</sup> Ο Οιδίπους παρουσιάζεται όπως ο Ορέστης στις *Μύγες*: χωρίς γονείς, χωρίς πατρίδα, χωρίς παρελθόν,<sup>73</sup> ενώ όταν όλα έχουν αποκαλυφθεί συμπεραίνει: «Εγώ! / Ήμουν εγώ από κρισίς εις όλα! / Εγώ, ο Άνθρωπος, ενώπιον της φοικτής, / της άνανδρης παγίδας των θεών!...».<sup>74</sup>

Ίσως και εξαιτίας του θέματος, η Ζωή Καρέλλη στον *Ορέστη*, ένα ποιητικό έργο με ατμόσφαιρα *Family reunion*,<sup>75</sup> θέτει σαρκρικά, περίπου όπως στις *Μύγες*, το δίλημμα του Ορέστη. Το διατυπώνει ο

<sup>65</sup> Ο.π., σ. 113.

<sup>66</sup> Γ. Θεοτοκάς, *Σκληρές ρίζες*, Θέατρο Β', ό.π., σ. 238.

<sup>67</sup> Ο.π., σ. 264.

<sup>68</sup> Ο.π., σ. 279.

<sup>69</sup> Ο.π., σ. 295.

<sup>70</sup> Γ. Θεοτοκάς, «Σημειώσεις», Θέατρο Β', ό.π., σσ. 381-382.

<sup>71</sup> Ο.π., σσ. 382-383. Βλ. επίσης το άρθρο του ίδιου «Η έξοδος από το μηδενισμό» (*Νέα Εστία* 67 (1960), σσ. 92-93, αναδ. στην *Πνευματική πορεία*) όπου εισηγείται την επιστροφή στη θρη-

σκευτική πίστη ως αντίδοτο του μηδενισμού, κατά το παράδειγμα του Ευγένιου Ο' Νηλ, του Τόμας Έλιοτ και του Μπόρις Πάστερνικ.

<sup>72</sup> Α. Μάτσα, *Ιοκάστη*, 1952, σ. 17.

<sup>73</sup> Ο.π., σ. 51.

<sup>74</sup> Ο.π., σ. 27.

<sup>75</sup> Το θεατρικό έργο του Τ. S. Eliot με θέμα εμπνευσμένο από την επιστροφή του Ορέστη.

Πυλάδης. «Σκέψου, Ορέστη: την ώρα τούτη εκλέγεις... Κι' η εκλογή που κάνεις είναι η πιο σοβαρή. Θα ζήσεις μόνο τη δική σου ζωή ή θα θελήσεις και στους άλλους να τη μοιράσεις. Τούτη τη στιγμή είσαι ακόμα ελεύθερος! Σκέψου!».<sup>76</sup> Ο Ορέστης διστάζει. «Πιστεύεις Πυλάδη πως τελικά μπορούμε να εκλέξουμε ή έχει ερμήνη γίνει η εκλογή μας από τη ζωή;».<sup>77</sup> Το συμπέρασμά του είναι: «Τυχαία γέννηση, τυχαία ύπαρξη κι' ο θάνατος τυχαίος και μοναχικός».<sup>78</sup> Η Κλυταιμνήστρα δεν καταδέχεται δήθεν άνωθεν επιταγές ως δικαιολογίες. «Εγώ... πόσο έχω παλαίψει, γιατί αρνήθηκα την υπομονή και την υποταγή, γύρισα να δικαιωθώ και αγωνίστηκα μονάχη, εγώ κι έμεινα ολομόναχη κι έφτασα το μίσος τόσο να δημιουργήσω. Πίστεψα την αγάπη αδυναμία και πάσα την κακία γνώρισα».<sup>79</sup> Ο Ορέστης της Καρέλλη μοιάζει να αποφασίζει πραγματικά πιο ελεύθερα από τον Ορέστη του Σαρτρ: δεν σκοτώνει την μάνα του και τον εραστή της, γιατί πείθεται από την παραμύθια του ότι η αγάπη είναι το μόνο που μπορεί να κάνει τον βίο βιωτό. Η Ζωή Καρέλλη, όπως φαίνεται από τα δημοσιεύματά της στα περιοδικά της Θεσσαλονίκης, γνωρίζει σε πλάτος και βάθος τον υπαρξισμό, αν και δηλώνει ότι δεν τη συγκινεί το θέατρο του Σαρτρ γιατί τον βρίσκει υπερβολικά ψυχρό και λογικό, ζητάει να παρουσιάσει τη διάνοηση σαν συγκίνηση και από τα έργα του λείπει «το παράλογο».<sup>80</sup> Ο Σαρτρ και ο Καμύ δεν ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το γυναικείο ζήτημα ούτε στα θεατρικά τους, ούτε στα άλλα έργα τους. Όπως θα περίμενε κανένας, η Σιμόν ντε Μπωβουάρ έδειξε τη γυναικεία εξέγερση ενάντια στον παραμερισμό και την απαξίωση εντός των πατριαρχικών δομών στα *Άχρηστα στόματα* του 1945, μολονότι οι προβληματισμοί του *Δεύτερου φύλου* (1949) δεν την έχουν ακόμα απασχολήσει. Η βυζαντινή πριγκίπισσα *Σιμωνίς* (1965) της Καρέλλη ανήκει στην όχι πολύ πυκνή σειρά των εξεγεργμένων ενάντια στην πατριαρχική αυθαιρεσία ηρωίδων. «... Ω, τυραννία, τι μου έρχεται να πω / εγώ που στο Θεό ζητώ να καταφύγω! / Αρχίζω να του αντιστέκομαι. / Γιατί μου δόθηκε, ρωτώ, αστείρευτο, / φαρμακερό ποτήρι να κενώσω; / Πρωί και βράδυ να το γεύομαι, / να μην το σνηθίζω;».<sup>81</sup>

Ο Κοσμάς Πολίτης χαρακτηρίστηκε από τη λογοτεχνική κριτική ως «existentialiste» ακόμα και για προ υπαρξισμού πεζά έργα του, όπως η *Εκάτη*, του 1933, ο ήρωας του οποίου «δεν ζη παρά εφ' όσον η σκέψη του, η δράση του, καθρεφτίζονται μέσα σε μιαν άλλη ψυχή».<sup>82</sup> Προφανώς, όπως και ο Καζαντζάκης, προβληματιζόταν μέσα στο πνεύμα αυτό ή επηρεάστηκε από άλλους προγενέστερους στοχαστές – ο Σαρτρ δεν έχει καν διαμορφώσει ακόμα τις θεωρίες του. Στο θεατρικό του έργο *Κωνσταντίνος* του 1957, ο ομώνυμος ήρωας, ο Κωνσταντίνος ο Μέγας δηλαδή, είναι ένα είδος Καλιγούλα, που δολοφονεί με ειρωνική ευχαρίστηση όλους τους εν δυνάμει αντιπάλους. Στο συναφές θέμα ο Πολίτης δίνει τις δικές του απαντήσεις, πιο ψυχολογικές. Ο Κωνσταντίνος δεν γίνεται παρανοϊκός δολοφόνος γιατί υπέστη μια τραυματική εμπειρία, η οποία του αποκάλυψε το παράλογο της ύπαρξης: είναι δολοφόνος στο πνεύμα του *Ηγεμόνα* του Μακιαβέλι και γιατί ο εαυτός του φαίνεται να πληροί πολύ ικανοποιητικά το υπαρξιακό κενό. Ο φιλόσοφος Σώπατρος έχει ένα ρόλο συγγενή με του Χαιρέα του *Καλιγούλα* και είναι οπαδός του Επίκουρου ή του Σαρτρ στις απόψεις του: πιστεύει ότι πέρα από την ύλη δεν υπάρχει τίποτα, είναι απλώς ανθρώπινος εγωισμός το ότι ο άνθρωπος επιμένει να θεωρεί τον εαυτό του

<sup>76</sup> Ζωή Καρέλλη, *Ορέστης*, Θεσσαλονίκη 1971, σ. 29.

<sup>77</sup> *Ο.π.*, σ. 32.

<sup>78</sup> *Ο.π.*, σ. 45.

<sup>79</sup> *Ο.π.*, σ. 58.

<sup>80</sup> Ζωή Καρέλλη, «Το θέατρο», (κριτική για την παράσταση του *Κεκλεισμένων των θυρών* του θεάτρου Τέχνης), *Νέα Πορεία*

1955, σσ. 239-241.

<sup>81</sup> Ζωή Καρέλλη, *Σιμωνίς*, Οι Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα 1965, σ. 15.

<sup>82</sup> Σοφία Αντωνιάδη, «Νέα ρεύματα στη νεοελληνική λογοτεχνία από το 1922 κ' έπειτα», *Νέα Εστία* 46 (1949), σ. 1126.



αθάνατο μετά θάνατον,<sup>83</sup> ότι «μέσα μας νοιώθουμε ό,τι ποθούμε»,<sup>84</sup> ενώ αντιμετωπίζει τη θανάτωσή του με ένα χαρακτηριστικό επιχείρημα: «Όσο ζω ο θάνατος δεν υπάρχει. Κι όταν δεν θα υπάρχω εγώ, δε θα τον αισθάνομαι».<sup>85</sup>

Μια μελετήτρια διαπιστώνει «απόηχους» από έργα του Καμύ, ιδιαίτερα από την *Παρεξήγηση*, στον *Άλλο Αλέξανδρο* της Λυμπεράκη (1957).<sup>86</sup> Υπάρχει πραγματικά το μοτίβο των αδελφιών και του ταξικού ανταγωνισμού μεταξύ τους, υποδηλωτικά στην *Παρεξήγηση*, καταδηλωτικά στον *Αλέξανδρο*, η αποξένωση ανάμεσα στους ανθρώπους η οποία γίνεται συντριπτική όταν η ύπαρξή της διαπιστώνεται ανάμεσα σε συγγενείς που συμβιώνουν, ο εύκολος φόνος που προέρχεται περισσότερο από την επιθυμία πλήρωσης του εσωτερικού κενού του φονιά παρά από τα συμφέροντα και τα κίνητρα, θέματα δηλαδή που αν και δεν είναι αποκλειστικότητά του, θεωρήθηκαν ωστόσο ειδικότητα του Καμύ. Ακόμα περισσότερο στον *Άγιο πρίγκηπα* (1964) συνυπάρχουν τα μοτίβα της άγριας και άσκοπης εγκληματικότητας στους κύκλους της εξουσίας που παραπέμπουν στον *Καλιγούλα*, αλλά ευνοούνται φυσικά από τα ρωμαϊκά συμφραζόμενα, ενώ ταυτόχρονα το κεντρικό θεατρικό πρόσωπο, ο Αλέξιος, ζει ανάμεσα στους δικούς του, που τον αναζητούν απεγνωσμένα, σαν ξένος: η αναγνώριση συνεχώς προσεγγίζεται χωρίς να επιτυγχάνεται ποτέ. Όλοι εθελουφλούν μπροστά στην αλήθεια. Ο Αλέξιος παρουσιάζεται: «Είμαι ένας φτωχός περιπλανώμενος... Ένας ξένος... Δεν είμαι λιποτάκτης. Δεν είμαι καν λιποτάκτης... Δεν ήμουν ποτέ τίποτα».<sup>87</sup> Ο Αλέξιος αναζητά τον Θεό, όπως επισημαίνει ο δούλος Γκαλ, για να βρει την εσωτερική του συνοχή: «Κύριε, δεν τη θέλω πια τη διαμελισμένη μου ψυχή, δεν την αντέχω. Ένωσε τα κομμάτια μου, τα μέλη μου τα σκόρπια, τη μνήμη και τον πόθο μου, μια στενή ένωση, να 'μαι εγώ ολόκληρος σ' έναν ελάχιστο χώρο. Ένα χορταράκι που φυτρώνει σε μια γωνιά του χωραφιού, έχει τον κόσμο όλο για να πάρει ανάσα. Κι εμείς, που κατακτήσαμε τη γη, γιατί μας λείπει πάντα ο αέρας και δεν μας φτάνει καμιά έκταση;».<sup>88</sup> Τελικά ο Αλέξιος φεύγει ξανά δίχως να αποκαλυφθεί. Γύρισε κοντά στις ρίζες του για να ανακαλύψει ότι ο ξεριζωμός ήταν ανέκκλητος. Δεν είναι προσωπικό ζήτημα μιας ιδιαίτερα απαιτητικής ψυχής: όλα τα πρόσωπα αδυνατούν να επικοινωνήσουν και να αγαπηθούν, ενώ οι έχοντες την εξουσία, αυτοκράτορες, πρίγκηπες και πριγκήπισσες, γεμίζουν το κενό της ύπαρξης με δολοφονίες, αποζητώντας απεγνωσμένα τους βαρβάρους με τον τρόπο του Καβάφη.

Κάπως όσιμα (1977) η *Πολιορκία Α'* του Αλέξη Σεβαστάκη μεταφέρει στα καθ' ημάς την ατμόσφαιρα και τους προβληματισμούς των *Νεκρών χωρίς τάφο* του Σαρτρ. Δύο αντιστασιακοί συμβιώνουν για ένα χρόνο στη φυλακή στην περίοδο της γερμανικής κατοχής, όπως υποδηλώνει η φωνή από το μεγάφωνο. Ο κουρασμένος από τον εγκλεισμό και την αγωνία Κοσμάς, αναρωτιέται συνέχεια πώς αποκτήσε την εικόνα του δυνατού στα μάτια των άλλων, μια εικόνα που εσωτερικοποίησε και ανέλαβε την ευθύνη της, τώρα όμως μετανιώνει. Ο Λευτέρης είναι πιο υπομονετικός, προσπαθεί να του στηρίξει το ηθικό. Όμως η δυσπιστία εμφυλοχωρεί στη συντροφικότητά τους, ο Κοσμάς αναρωτιέται αν το παιχνίδι ήταν δίκαιο ή άλλοι ευθύνονται για την καταστροφή της ζωής του με τις ψευδείς υποσχέσεις τους, ενώ η εικόνα του τοίχου μιας εικονικής εκτέλεσης που υπέστησαν και που δεν αποκλείεται να ξαναντι-

<sup>83</sup> Κοσμάς Πολίτης, *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, Ερμής 1999, σ. 57.

<sup>84</sup> *Ο.π.*, σ. 58.

<sup>85</sup> *Ο.π.*, σ. 111.

<sup>86</sup> Α. Μπακοπούλου-Χωλς, «Ομολογημένες και ανομολόγητες επιδράσεις στη νεοελληνική δραματολογία», *20 Χρόνια Νεοελ-*

*ληνικό Θεατρικό Έργο, Πρακτικά Α' Συμποσίου*, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 36.

<sup>87</sup> Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Ο άγιος πρίγκηπας*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σσ. 34-35.

<sup>88</sup> *Ο.π.*, σ. 80.

κρίσουν σύντομα ή του τοίχου της φυλακής τους κατατρώχει, όπως τους φυλακισμένους στο διήγημα του Σαρτρ *Ο τοίχος*. Ο Κοσμάς, μέσα στην κρίση παραφροσύνης του, βρίσκεται μπροστά σε μια απόφαση: να αποκηρύξει και ζήσει τη ζωή του ή να παραδοθεί στο ζωντανό θάνατο. Αποφασίζει να ενδώσει, ενώ αντίστοιχα ο Λευτέρης να συνεχίσει. Οι σαρτρικοί προβληματισμοί είναι εδώ απλοποιημένοι, τα συναισθήματα εκδηλώνονται με μεσογειακή εξωστρέφεια, οι σκέψεις είναι μονότροπες, δίχως την αμειλικτή διαλεκτική εκείνων. Αναγνωρίζεται μόνο η επίδραση. Η *Πολιορκία Β'* ανήκει στο παράλογο, κεντροευρωπαϊκού τύπου. Οι ήρωες δεν έχουν ονόματα, είναι μόνο ο Α. και ο Β. Ο Β. φυλακίζει και τρομοκρατεί μέχρι θανάτου τον Α. μετά από ένα επιθετικό και ασυνάρτητο παραλήρημα, στο οποίο εύκολα αναγνωρίζει κανείς μια διόλου διασκεδαστική παρωδία των μεθόδων των ολοκληρωτικών καθεστώτων, αν και η φράση «*Ο Έλλην ξεσπαθώνει*» δεν αφήνει αμφιβολία για την εντοπιότητα. Η παρουσία του σκηνοθέτη χαρίζει ένα ενδιαφέροντα διαφορούμενο τόνο σε ένα μονόπρακτο που θα ήταν υπερβολικά καταδηλωτικό διαφορετικά.<sup>89</sup>

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, στις σελίδες του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*, άρχισε μια συζήτηση σχετικά με το «πρωτοποριακό» θέατρο, στην οποία πήραν μέρος πολλοί καλλιτέχνες του θεάτρου και κυρίως συγγραφείς, μολονότι οι σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς δεν συνηθίζουν να θεωρητικοποιούν. Όμως το θέμα ετέθη και παρουσιάστηκαν ποικίλες απόψεις. Το 1962, ο Αστέρης Βορεινός την ξεκινάει θέτοντας το πρόβλημα προς τα πού κατευθύνεται η μεταπολεμική δραματουργία, και εντοπίζοντας τις σχέσεις ανάμεσα στο «πρωτοποριακό» και το «ρεαλιστικό», «νεορεαλιστικό», «ψευτορεαλιστικό» θέατρο και εν γένει ανάμεσα στην «πρωτοπορία» και την «παρακμή». Αναφέρεται σε πολλούς συγγραφείς του 20<sup>ου</sup> αιώνα που παρουσιάζουν το κατακερματισμένο όραμα του κόσμου και τη γνωστή απουσία του Θεού μέσα από μια ανάλογα κατακερματισμένη φόρμα, αλλά φυσικά αναφέρεται κυρίως στους Ιονέσκο και Μπέκετ.<sup>90</sup> Ο Μήτσος Λυγίζος, στο επόμενο τεύχος, στο άρθρο του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «*Η άδοξη απελπισία των "πρωτοποριακών"*», αρχίζει τη σειρά της ανάλυσης και της κριτικής του από τον Σαρτρ, επισημαίνει τις βαθύτερες αντιφάσεις των ιδεών του ανατρέχοντας τόσο στο *Είμαι και το Μηδέν*, όσο και στα θεατρικά και καταλήγει ότι «*μια φιλοσοφία του παραλογισμού δεν μπορεί να έχει την απαίτηση να είναι φιλοσοφία*», δεν είναι προοδευτική επομένως δεν μπορεί να λέγεται πρωτοποριακή. Το αυτό ισχύει για τους υπόλοιπους πρωτοποριακούς, Ντύρενματ, Φρις, Μπέκετ, Ιονέσκο και Ζενέ: έχουν οικοδομήσει το έργο τους στο χάος του «αγχώδους ατομικισμού», του «μηδενισμού» και της «απελπισίας», εικονίζοντας έναν κόσμο «*διαλυμένο... έτοιμο να αποσυντεθεί... κρματισμένο, υποκριτή και χωρίς καμιά πίστη... υπάρχει τίποτα το σημαντικό σ' όλα αυτά που να προσθέτει καινούριο περιεχόμενο στο θέατρο;... Είναι μεγάλη λαϊκή τέχνη το θέατρο και για να τ' ανανεώσει κανείς σαν μορφή και σαν περιεχόμενο χρειάζεται να στηρίζεται σε ευρύτατα λαϊκά ερείσματα*».<sup>91</sup> Ο Βασίλης Ζιώγας, το 1963, αντλώντας εμφανώς από το βιβλίο του Μάρτιν Έσλιν *Το Θέατρο του Παράλογου* (1961), που δεν έχει ακόμα μεταφραστεί στα ελληνικά<sup>92</sup> διαφωνεί ωστόσο με τον όρο «θέατρο του παράλογου», βρίσκει ότι ανήκει μάλλον στο κίνημα του «*συρρεαλισμού*» πλην του θεάτρου του Ζενέ που είναι «*υπαρξισμός-συρρεαλισμός*», επισημαίνει τις επιδράσεις από τον Κάφκα και προτείνει ένα νέο «θέατρο του παραμυθιού», υποδείγματα του οποίου θα μπορούσαν να είναι λ.χ. *Το κούτσουρο* του Νάνου Βαλα-

<sup>89</sup> Βλ. Αλέξης Σεβαστάκης, *Θέατρο*, Διογένης, Αθήνα 1984.

<sup>90</sup> Αστέρης Βορεινός, «*Το πρωτοποριακό θέατρο*», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΕΕ (1962), σσ. 572-588.

<sup>91</sup> Μ. Λυγίζος, «*Η άδοξη απελπισία των "πρωτοποριακών"*», *Ε-*

*πιθεώρηση Τέχνης* ΙΣΤ (1962), σσ. 240-248.

<sup>92</sup> Μάρτιν Έσλιν, *Το Θέατρο του Παράλογου*, μετ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αριών, Αθήνα 1970.

ωρίτη ή *Ο μισός βασιλιάς* του Κρίστη, ώστε με χρήση συμβόλων από το ανατολικό θέατρο, ονειρικού υλικού και μύθων να δημιουργηθεί το πρωτοποριακό θέατρο.<sup>93</sup> Ο Κώστας Μουρσελάς, απαντώντας στον Γιάννη Ανδρίτσο, ο οποίος βρίσκει πολύ αδιέξοδο και αρνητικό το όραμα του κόσμου που παρουσιάζουν οι εν λόγω θεατρικοί συγγραφείς, προτιμώντας την πολιτική στροφή του Αντάμωφ και τον Μίλλερ,<sup>94</sup> υποστηρίζει ότι αυτή η μορφή θεάτρου, μολονότι εκφράζει τον πραγματικό κόσμο, αρχίζει ήδη να ξεπερνιέται, καθώς το σύγχρονο αίτημα είναι για κάτι επαναστατικότερο.<sup>95</sup> Σε μια σφυγμομέτρηση των απόψεων πολλών συγγραφέων που εμφανίστηκαν μεταπολεμικά,<sup>96</sup> αν και ως νέες τάσεις αναγνωρίζονται οι παραπάνω, πολλοί προτιμούν τον ρεαλισμό, ποιητικό μάλλον, ως πλέον κατάλληλο όργανο για την κοινωνική αποστολή που οφείλει να έχει ο Έλληνας συγγραφέας.<sup>97</sup>

Σχετικά με τις παραστάσεις των καθαυτό υπαρξιστικών έργων, ήδη ο Βάλτερ Πούχνερ εντόπισε ότι μετά την εισβολή του παράλογου (που αυτό αποκαλείται «πρωτοπορία», όπως είδαμε, γύρω στο 1960) αποτελούν περισσότερο «φιλολογικά γεγονότα».<sup>98</sup> Αναφερόμενη στην μεταπολεμική ιδεολογική «υπαρξιστική στράτευση», η Αλίκη Μπακοπούλου-Halls εστιάζει στους Σικελιανό και Καζαντζάκη. Σχολιάζει ότι ανάμεσα στις θεματικές τους δεσπόζουσες ορισμένες όπως η υπαρξιστική (ή υπαρξιακή) ευθύνη του ανθρώπου για τη μοίρα του, η παραδοχή του θανάτου κ.λ.π. είναι συναφείς ή ταυτώσιμες με τους σύγχρονους προβληματισμούς.<sup>99</sup> Ένας άλλος μελετητής, ως απάντηση στην προηγούμενη, αντιδιαστέλλει τα έργα των συγγραφέων που ανήκαν στις προηγούμενες λογοτεχνικές γενιές με τα έργα της νεότερης, αρχής γενομένης κατά τα συνήθη από τον Καμπανέλλη, ως έργα «υπαρξιστικής διαμαρτυρίας», εντασσόμενα στο ευρύτερο λογοτεχνικό κίνημα που ο Μάρτιν Έσσελιν ονόμασε «Absurd».<sup>100</sup> Παραδέχεται ότι ανάμεσα στα δύο είδη ενυπάρχει μια ριζική συγγένεια: η δυσαρέσκεια του ανθρώπου για τη δομή της ζωής και της ανθρώπινης φύσης.<sup>101</sup> Εμφανίζουν ωστόσο δύο ουσιώδεις διαφορές: οι ήρωες των πρώτων έργων είναι υπερμεγέθεις φυσιογνωμίες, που επιχειρούν να επιβάλουν στον κόσμο το προσωπικό τους όραμα, έστω και αν αποτυγχάνουν, ενώ των δεύτερων είναι συχνά κατώτεροι από τον μέσο άνθρωπο (για να μην μεταφράσουμε ως «υπάνθρωποι» τη λέξη «subhuman»),<sup>102</sup> ανίκανοι ακόμα και να κατανοήσουν τον περιβάλλοντα κόσμο, πόσο μάλλον να κυριαρχήσουν σ' αυτόν. Η εξήγηση που δίνει είναι ότι η εμπειρία του πολέμου και του εμφύλιου βάρυνε περισσότερο στους νεότερους συγγραφείς, οι οποίοι έχασαν εξαιτίας της κάθε ψευδαίσθηση, ενώ οι παλαιότεροι διατηρούσαν τα προπολεμικά οράματα.

Στην Ελλάδα ο γαλλικός υπαρξισμός, ή μάλλον ορισμένες από τις βασικές ιδέες του και θεατρικά θεματικά μοτίβα, απορροφήθηκαν και μετουσιώθηκαν, όπως είδαμε, στα έργα του ποιητικού-φιλοσοφικού δράματος, που καλλιιεργήθηκε ως δευτερεύον ρεύμα στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες (αν και φυσικά εξακολουθεί να γράφεται μέχρι σήμερα) κυρίως από λόγιους συγγραφείς προηγούμενων

<sup>93</sup> Βασίλης Ζιώγας, «Το στίγμα θέσεως του "πρωτοποριακού θεάτρου"», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΖ (1963), σσ. 615-619.

<sup>94</sup> Γιάννης Ανδρίτσος, «Το θέατρο του παράλογου και η πρωτοπορία», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΗ (1963), σσ. 435-437.

<sup>95</sup> Κώστας Μουρσελάς, «Μερικές σκέψεις για το πρωτοποριακό θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΘ (1964), σσ. 106-109.

<sup>96</sup> Β. Ανδρεόπουλος, Γ. Ανδρίτσος, Α. Γαλανός, Β. Γκούφας, Α. Δαμιανός, Σ. Ζαχίδης, Β. Ζιώγας, Κ. Κοτζιάς, Μ. Κρίστης, Θ. Κωσταβάρας, Σ. Πατατζής, Ν. Περγιάλης, Γ. Σταύρου, Ν. Ταξιάρχης.

<sup>97</sup> Θανάσης Δίξελος, «Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας και τα

προβλήματά τους - Η έρευνα», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΣΤ (1962), σσ. 74-94.

<sup>98</sup> Βλ. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας...*, ό.π., σ. 155.

<sup>99</sup> Aliki Bakopoulou-Halls, *Modern Greek Theatre: Roots and blossoms*, Diogenis, Athens 1982, σσ. 84 & 100-106.

<sup>100</sup> Stratos E. Constatinides, «Existential Protest in Greek Drama during the Junta», *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 3, No 2, Oct. 1985, σσ. 137-143.

<sup>101</sup> Ό.π., σ. 138.

<sup>102</sup> Ό.π., σ. 142.

γενεών, αλλά και από ορισμένους μοντέρνους, όπως η Λυμπεράκη. Συνήθως τα θεατρικά πρόσωπα του είδους αυτού είναι υπερμεγέθεις φυσιογνωμίες, ως επί το πλείστον ιστορικές ή μυθικές, δηλαδή ανταποκρίνονται περισσότερο στο μοντέλο του υπερανθρώπου παρά του *everyman*. Αλλά και στα έργα του γαλλικού υπαρξιστικού θεάτρου –πέρα από τον Ορέστη και τον Καλιγούλα– οι ήρωες, μολονότι «συνηθισμένοι άνθρωποι», βιώνουν ακραίες καταστάσεις, όπου κάθε επιλογή μεταβάλλεται σε μοίρα. Μέσα στην ποιητική φόρμα της «μοντέρνας» ή «μεταμοντέρνας» τραγωδίας, διατηρείται ο ορθολογισμός και η λογική διαλεκτική, ακόμα και αν με τη μέθοδο αυτή αποδεικνύεται με ισχυρά επιχειρήματα ο παραλογισμός της ζωής και του κόσμου. Είναι μια εξελιγμένη μορφή του κλασικισμού, όπως το διατύπωσε ευθαρσώς ο Σαρτρ, τοποθετώντας τη μάλιστα δίπλα στον Κορνέιγ και υποστηρίζοντας ακόμα και τον κανόνα των τριών ενότητων για την πυκνότητα που δίνουν στη δράση, ένα είδος αυστηρού θεάτρου με θέση, που πραγματεύεται ζητήματα ηθικά.<sup>103</sup> Μολονότι πολλά από αυτά τα έργα παίχτηκαν και μάλιστα επανειλημμένα, γνώρισαν την επιτυχία και τη συνέχεια, από πολλούς θεωρούνται «αντι-θεατρικά», προορισμένα για ανάγνωση, λογοτεχνία υπό θεατρική μορφή. Από τις επικρίσεις αυτές, τις οποίες διαψεύδουν τα γεγονότα, βάσιμη θα μπορούσε να θεωρηθεί μόνο ότι προορίζονται για μια πνευματική ελίτ, ενώ είναι δύσκολο να παρασταθούν αποτελεσματικά. Οι συγγραφείς που ασχολήθηκαν, εξαιρετικά λόγιοι στην πλειονότητά τους, είναι άγνωστο πόσο επηρεάστηκαν άμεσα από το υπαρξιστικό κίνημα ή κατά πόσο μελέτησαν τα θεωρητικά κείμενα. Τα περισσότερα σχετικά δημοσιεύματα έχουν απορριπτικό χαρακτήρα: σε ημερολόγια και αλληλογραφίες της εποχής, που εκδόθηκαν, συναντώνται ελάχιστες ή καθόλου αναφορές σ' αυτά. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι εν λόγω συγγραφείς γνώριζαν πολύ καλά τα λογοτεχνικά και θεατρικά έργα. Συχνά έγραφαν και οι ίδιοι κριτικές για τις ελληνικές παραστάσεις, κυρίως στα λογοτεχνικά περιοδικά. Συμπεραίνεται ότι μάλλον αφομοίωσαν ορισμένες βασικές ιδέες, όπως εκφράζονται σε απλοποιημένη μορφή στα μυθιστορήματα, τα θεατρικά και τα άρθρα-δοκίμια των Γάλλων, που μεταφράζονται αθρόως και δημοσιεύονται ως το 1960 περίπου, αραιότερα κατόπιν ή και η περιρρέουσα μεταπολεμική, μετεμφυλιακή και ψυχροπολεμική ατμόσφαιρα τους δημιούργησε μια συγγενική κοσμοθεώρηση. Στην αφομοίωση αυτή ασφαλώς συντέλεσαν προσωπικοί τους παρόμοιοι προβληματισμοί και πολύ λιγότερο η άμεση επίδραση –καθώς όταν σχολιάζουν τον υπαρξισμό είναι κατά κανόνα αρνητικοί. Εκτός αν προκειται για την κατά Bloom αντίδραση στην «αγωνία» ή μάλλον στο «άγχος» της επίδρασης.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Jean Paul Sartre, «Σφρηγιάτες του μύθου...», ό.π.

<sup>104</sup> Βλ. Harold Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης, Μια θεωρία για την ποίηση*. Εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις: Δημήτρης Δημηρούλης - επίμετρο Paul de Man, Άγρα, Αθήνα 1989 και τα

σχόλια του Νάσου Βαγενά, «Η πρόσληψη του Χάρολντ Μπλουμ στην Ελλάδα», στον τόμο *Η ειρωνική γλώσσα*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σσ. 301-331.

ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΘΙΑΣΟΥ «ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ-ΘΕΑΤΡΟ ΤΣΕΠΗΣ»

(1959-1962)

ΣΤΗ ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ.

**Η** συστηματική παρουσίαση του θεάτρου του παραλόγου στο ελληνικό θεατρικό κοινό έγινε, όπως είναι γνωστό σε όλους, κατά τη δεκαετία του '60, από το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν. Ωστόσο τις «πρωτιές» για ορισμένους συγγραφείς αυτού του ρεύματος, πρόλαβαν να τις εξασφαλίσουν θίασοι ανήσυχoi, πειραματικοί, που λειτούργησαν εκτός των ορίων του καθιερωμένου επαγγελματικού θεάτρου. Στόχος αυτής της εργασίας είναι η παρουσίαση ενός τέτοιου βραχύβιου θιάσου, της Πειραματικής Σκηνης-Θεάτρου Τσέπης (1959-1962), η οποία όχι μόνο παρουσίασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα έργα του Σάμουελ Μπέκετ και του Χάρολντ Πίντερ –καθώς και ενός ελάσσονος των «παραλόγων», του Ρενέ Ομπάλντιά-, αλλά πραγματοποίησε και τις πρώτες εκδόσεις έργων Ιονέσκο και Πίντερ στον τόπο μας. Θα κατείχε και την πρωτιά της παρουσίασης Ιονέσκο στην Ελλάδα, εάν δεν είχε προηγηθεί, μια και μοναδική, καθαρά ερασιτεχνική, παράσταση του μονόπρακτου *Το Μάθημα*.<sup>1</sup>

Η Πειραματική Σκηνή ιδρύθηκε τον Φεβρουάριο του 1959 από τον Δημήτρη Κολλάτο, νεαρό σπουδαστή της Δραματικής Σχολής Σταυράκου. Οι συνεργάτες του, όλοι πολύ νέοι, προέρχονταν κυρίως –αλλά όχι μόνο– από το φοιτητικό χώρο, και αποτελούσαν μια δεμένη μεν, αλλά ανομοιογενή ομάδα. Αργότερα, ορισμένοι από αυτούς, όπως π.χ. η Μαριέττα Ριάλδη και η Αθηνά Μερτύρη, σταδιοδρόμησαν στο θέατρο· κάποιoi, όπως ο Μάκης Καβουριάρης, διέπρεψαν σε εξωκαλλιτεχνικούς χώρους και άλλοι ακολούθησαν άλλους προσωπικούς δρόμους. Ο Κολλάτος, αν και ήταν δημιουργός και ψυχή αυτής της θεατρικής απόπειρας, υπογράμιζε τον ομαδικό χαρακτήρα του θιάσου υπογράφοντας τα κείμενά του στα προγράμματα των παραστάσεων με τη συλλογική επωνυμία «Πειραματική Σκηνή – Θέατρο Τσέπης».

Ο θίασος είχε χαρακτήρα ημι-ερασιτεχνικό. Ο Σάββας Χαρατσιδής, που είχε συνεργαστεί, όπως θα δούμε, με την Πειραματική Σκηνή, όταν κάποτε αναφέρθηκε στην ιστορία του ως σκηνογράφου, το-

<sup>1</sup> Από τους αποφοίτους του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας, την άνοιξη του 1958, σ' ενιαίο πρόγραμμα με μονόπρακτο του Μ. Μαυρομάτη, στην αίθουσα του Ινστιτούτου. Βλ. πρώτη παραστασιογραφία θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα στο: Έφη Βαφειάδου-Ταυρίδου, «Το θέατρο του παραλόγου στην

Ελλάδα», *Διαβάζω*, αρ. 37, Δεκέμβριος 1980, σσ. 54-60. Επίσης: Έφη Βαφειάδη, «Τα έργα του Μπέκετ στο ελληνικό θέατρο», *Θεατρικά Τετράδια*, αρ. 5, Ιανουάριος 1981, σσ. 36-38 και «Τα έργα του Ιονέσκο στο ελληνικό θέατρο», *ό.π.*, αρ. 11, Μάρτιος 1985, σσ. 32-37.

ποθέτησε την αφετηρία της στη συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο και την παράσταση του τσεχοφικού *Ιβάνωφ* (1967), δηλώνοντας ότι πριν από αυτήν είχαν προηγηθεί «κάποιες εντελώς ερασιτεχνικές απόπειρες στο Θέατρο».<sup>2</sup> Ερασιτεχνικές, θα συμφωνούσα, λόγω της παντελούς απουσίας βιοποριστικού κινήτρου, της απειρίας και της μικρής εμπέλειας, αλλά θα προτιμούσα «ημερασιτεχνικές», και χωρίς τη μειωτική σημασία που μπορεί να έχει η λέξη, δεδομένης της σοβαρότητας με την οποία πραγματοποιούνταν το εγχείρημα: «Οι ηθοποιοί, νέα παιδιά, μοιάζουν εμφορημένοι από μια πίστη. [...] Εχουν μια σοβαρότητα που σου επιβάλλονται» είχε γράψει ο Άγγελος Τερζάκης.<sup>3</sup> Από τη μια μεριά η ρευστότητα των επιδιώξεων, η απειρία και η έλλειψη βαθιάς γνώσης του θεάτρου και από την άλλη η ανομοιογένεια των ατόμων που την απάρτιζαν οδήγησαν στη διάλυσή της.

Ο Κολλάτος, ακολουθώντας ένα ρεύμα που αποτελούσε ήδη «μόδα» στον ευρωπαϊκό χώρο, φιλοδοξούσε «να δημιουργήσει το πρώτο θέατρο τσέπης στην Ελλάδα».<sup>4</sup> Η ανάγκη δημιουργίας ανάλογων θεάτρων, στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της δεκαετίας του '60, ανέκλυτε και από το γεγονός ότι σε μια εποχή ποικίλων –σε παγκόσμιο επίπεδο– θεατρικών πειραματισμών και ανανεωτικών προσπαθειών, το ελληνικό θεατρικό τοπίο (το αθηναϊκό, αν θέλουμε να ακριβολογήσουμε) ήταν –με την εξαίρεση του Θεάτρου Τέχνης– μάλλον συντηρητικό. «Στην Αθήνα, που έχει τόσα θέατρα, λείπει ο χώρος δράσεως των νέων» σημειώνεται σε κείμενο προγράμματος της Πειραματικής Σκηνης.<sup>5</sup>

Η Π.Σ. θεωρούσε καθήκον της να γνωρίσει στο κοινό, και ιδιαίτερα στους νέους, τις προσπάθειες που γίνονταν στο εξωτερικό για την ανανέωση του θεάτρου.<sup>6</sup> Οι στόχοι του θιάσου διατυπώνονταν ως εξής από τον ιδρυτή και μόνιμο σκηνοθέτη του:

Η Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης έχει τη φιλοδοξία να σταθεί πρωτοπόρος στους νέους δρόμους του Παγκοσμίου θεάτρου. [...] Μέσα μας ζει το θέατρο, ζούμε με το θέατρο και όποιες κι αν είναι οι δυνάμεις μας, θα υπηρετήσουμε ακούραστα κι αλύγιστα το αληθινό, το αγνό και το πραγματικό θέατρο.<sup>7</sup>

Παράλληλη τολμηρή φιλοδοξία τους ήταν αφενός η ανάδειξη νέων Ελλήνων συγγραφέων και αφετέρου η αναζήτηση νέων ερμηνευτικών τρόπων, νέων αναγνώσεων του παραδοσιακού ρεπερτορίου:

Τα έργα που θα ανεβάζει [το Θέατρο Τσέπης] θα είναι από αυτά που χαρακτηρίζουν «επικίνδυνα» για τα μεγάλα μας θέατρα και που τόσο προσεκτικά αποφεύγουν... Το «Νέο Θέατρο», και το παλιό, σε προσπάθειες καινούργιου ανεβάσματός του, θα βρουν αγάπη από αυτό.<sup>8</sup>

Η Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης πραγματοποίησε συνολικά επτά διαφορετικές εμφανίσεις, από το Μάιο του 1959 μέχρι το Μάρτιο του 1962, παρουσιάζοντας, συνήθως, τη δημιουργία της σε μια και μοναδική παράσταση. Ο θιάσος περιπλανήθηκε στα θέατρα Φωτόπουλου, Αθηνών, Βεργή αλλά

<sup>2</sup> Σάββας Χαρατσίδης, «Σε εξομολογητικό τόνο» (από το βιβλίο της Ελένης Καλλία, *Προσωπικότητες θεάτρου και τέχνης*, εκδ. Παπαζήση), *Η σκηνή και η γραφή*, εκδόσεις Καστανιώτη, Σειρά «Σκέψη, Χρόνος και Δημιουργοί», Αθήνα 1992, σ. 113.

<sup>3</sup> Κείμενο που αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης του *Τέλους του παιχνιδιού* του Μπέκετ από την Π.Σ., 28 Φεβρουαρίου 1960.

<sup>4</sup> Αναφέρεται σε δελτίο τύπου, *Τα Νέα*, 14 Νοεμβρίου 1959 [Αρχείο τύπου Θεατρικού Μουσείου]. Και στο πρόγραμμα της παράστασης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Ευριπίδη (20 Νοεμβρίου 1959): «Θέατρο Τσέπης γίνεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στο Παρίσι, υπάρχουν

πολλά. Το Θέατρο Τσέπης των αδελφών Πιτόεφ στο Παρίσι έχει 66 θέσεις».

<sup>5</sup> «Το Θέατρο Τσέπης και η Π.Σ.», πρόγραμμα της παράστασης *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ό.π.

<sup>6</sup> Δημ. Κολλάτος, «Ευγένιος Ιονέσκο: μια επανάσταση που επεβλήθη», στον τόμο: Ιονέσκο Ευγένιος, *Η Φαλακρή τραγουδίστρια*, βλ. σημείωση 11.

<sup>7</sup> «Πριν από την παράστασή μας», σημείωμα υπογεγραμμένο από την «Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης» στο πρόγραμμα της παρθενικής παράστασης του θιάσου, στις 30 Μαΐου 1959, με μονόπρακτα, βλ. παρακάτω.

<sup>8</sup> «Το Θέατρο Τσέπης και η Π.Σ.», ό.π.

και σε υπόγεια γκαρσονιέρα της Κυψέλης, και σε αίθουσα κοσμικού κέντρου κατά τις απογευματινές ώρες.<sup>9</sup> Ας σημειωθεί ότι την πρωτοβουλία για την χρονολογικά τελευταία εμφάνιση της Πειραματικής Σκηνης είχε η «πιστή στις κατευθύνσεις»<sup>10</sup> του Κολλάτου Μαριέττα Ριάλδη.

Στις δραστηριότητες της Πειραματικής Σκηνης εγγράφονται, όπως ήδη αναφέρθηκε, και δύο αυτοτελείς εκδόσεις μονόπρακτων του ρεπερτορίου της,<sup>11</sup> με τον στόχο να δοθεί «σ' ένα μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων που αγαπούν το θέατρο» η «δυνατότητα της γνωριμίας» με το έργο των εκπροσώπων του «πρωτοποριακού θεάτρου»:<sup>12</sup> η έκδοση της *Φαλακρής Τραγουδίστριας*, αποτελεί την πρώτη μεταφραστική παρουσίαση θεάτρου παραλόγου στην Ελλάδα<sup>13</sup> και παρέμεινε για τριάντα χρόνια μία από τις ελάχιστες αυτοτελείς εκδόσεις Ιονέσκο στην Ελλάδα.<sup>14</sup> Η *Φαλακρή τραγουδίστρια* θα γίνει προσιτή στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό χάρη στην έκδοση της Δωδώνης, είκοσι ένα χρόνια αργότερα, το 1982.<sup>15</sup> Το *Δωμάτιο* του Πίντερ, που είναι και το πρώτο έργο του συγγραφέα, σε μετάφραση Κώστα Αλεξόπουλου, αποτελεί την παρθενική εκδοτική εμφάνιση Πίντερ στην Ελλάδα, και δεν έχει μέχρι στιγμής εκδοθεί ξανά, τουλάχιστον σε αυτόνομη έκδοση.

Η Πειραματική Σκηνή παρουσίασε συνολικά από την περιοχή του σύγχρονου θεάτρου εννιά μονόπρακτα ξένων συγγραφέων, τρία ελληνικά μονόπρακτα και το *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ.<sup>16</sup> Εκτός αυτών, παρουσίασε, στο πλαίσιο σκηνοθετικών πειραματισμών, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του «νεωτεριστή της εποχής του»<sup>17</sup> Ευριπίδη, σε μετάφραση και διασκευή του σκηνοθέτη.<sup>18</sup> Εδώ μας απασχο-

<sup>9</sup> Αφού έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο θέατρο Φωτόπουλου, φιλοξενήθηκε προσωρινά στην αίθουσα της κοσμικής ταβέρνας Καλάμια της οδού Σύρου 48, στην Κυψέλη.

<sup>10</sup> Η έκφραση ανήκει στον Άλκη Θρύλο, *Το Ελληνικό Θέατρο*. Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, τόμος Θ' (1962-1963), Αθήνα 1981, σ. 81. Η Ριάλδη ανέβασε στις 30 Μαρτίου 1962 μονόπρακτα των Ομπάλντι, Ουίλλιαμς, Ινγκ και Κολλάτου, βλ. σημείωση 16.

<sup>11</sup> α) Ιονέσκο Ευγένιος, *Η Φαλακρή τραγουδίστρια*, μετ. Α. Ρικάκης - Μ. Καραπαναγιώτου, έκδοση Πειραματικής Σκηνης, 1961. [σσ. 3-4: «Η Πειραματική Σκηνή και το πρωτοποριακό θέατρο» σσ. 5-7: Δημ. Κολλάτος, «Ευγένιος Ιονέσκο: μια επανάσταση που επεβλήθη» σσ. 46-47: κριτική του Άλκη Θρύλου για την παράσταση της *Φαλακρής Τραγουδίστριας* από την Πειραματική Σκηνή» σσ. 46-47: «Ο Ιονέσκο, το θέατρό του και οι νέοι. Συνέντευξη του διάσημου συγγραφέα στην *World Premières Mondiales*», απόδοση Τούλα Κωστακοπούλου.] β) Χ. Πίντερ, *Το Δωμάτιο (The Room)*, Πρωτοποριακό θέατρο, μονόπρακτο, μετ. Κώστας Αλεξόπουλος, εκδ. Πειραματική Σκηνή - Δημ. Κολλάτος, χ.χρ. [1962; Του κεμένου προτάσσονται: κατάλογος των παραστάσεων της Πειραματικής σκηνης, άτιτλο ανυπόγραφο πληροφοριακό περί Πίντερ σημείωμα, αποσπάσματα κριτικής για την παράσταση του *Δωματίου*.]

<sup>12</sup> Δημ. Κολλάτος, «Η Πειραματική Σκηνή και το πρωτοποριακό θέατρο», *ό.π.*, σ. 4.

<sup>13</sup> Ένα χρόνο αργότερα, το *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου παρουσίαζε στο ευρύ κοινό το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ σε μετάφραση του Μάνθου Κρίστη: αρ. 3, 15 Μαΐου 1962, σσ. 43-68.

<sup>14</sup> Για την εκδοτική πορεία του γαλλικού θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα μέχρι το 1978, βλ. Έφη Βαφειάδου-Ταυρί-

δου, «Ελληνική βιβλιογραφία Αντάμωφ, Αρραμπάλ, Ζενέ, Ιονέσκο, Μπέκετ: 1954-1978», *Διαβάζω*, αρ. 37, Δεκέμβριος 1980, σσ. 61-71.

<sup>15</sup> *Η πείνα και η δίψα. Η φαλακρή τραγουδίστρια*, μτφρ. Γιώργος Πρωτοπαπάς, Δωδώνη, σειρά «Παγκόσμιο θέατρο» αρ. 83, Αθήνα 1983.

<sup>16</sup> Τένεσου Ουίλλιαμς, *Λαίδη Φθειροσόλ και Προς κατεδάφισιν*, Λουίτζι Πιραντέλο, *Ένας ηλίθιος*, Δημ. Καροπούλου [Κολλάτου], *Διακοπές του καλοκαιριού* (30 Μαΐου 1959) - Σάμουελ Μπέκετ, *Το Τέλος του παιχνιδιού* (28 Φεβρουαρίου 1960) - Ευγενίου Ιονέσκο, *Η Φαλακρή τραγουδίστρια*, Ουίλλιαμ Ινγκ, *Ένα βροχερό απόγευμα και επανάληψη του Προς κατεδάφισιν* (14 Μαΐου 1960) - Κρέιμποργκ, *Μίνικιν και Μάνικιν* και Ντίνου Ταξιάρχη, *Ένα δράμα τιμής* (5 Σεπτεμβρίου 1960) - Χάρολντ Πίντερ, *Το Δωμάτιο*, Τέου Σαλαπασίδη, *Το γκριζο πούλβερ* και Κέλλν (:), *Μαγεία* (9 Ιανουαρίου 1961) - Ρενέ Ομπάλντι, *Ο Μακαρίτης* και επανάληψη των έργων *Διακοπές [του καλοκαιριού]*, *Προς κατεδάφισιν*, *Ένα βροχερό απόγευμα* (30 Μαρτίου 1962).

<sup>17</sup> Βλ. Δημ. Κολλάτος, «Η γραμμή που ακολουθήσαμε» στο πρόγραμμα της παράστασης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*.

<sup>18</sup> Έδωσε προεμίρες στις 20 Νοεμβρίου 1959 και 8 Φεβρουαρίου 1960. Αποτελώντας εξαίρεση στον κανόνα, αυτή η παράσταση δόθηκε συνολικά δεκατέσσερις φορές, σύμφωνα με σχετικό σημείωμα στο πρόγραμμα του *Τέλους του παιχνιδιού*. Στη θέση του χορού υπήρχε μια γριά σκλάβα. Τα σκηνικά ήταν του Δημήτρη Υδραίου και τη μουσική έγραψε ο Λ. Περωτής. Έπαιζαν οι Μαριέττα Ριάλδη (Ιφιγένεια), η Αθ. Μερτύρη (Γριά σκλάβα), Γιώργος Σαλιγγίδης (Αφηγητής-Θόας-Αγγελοφόρος), Μάκης Καβουριάρης (Ορέστης), Θέμης Ζερβός (Πυλάδης).

λούν οι παραστάσεις έργων των Μπέκετ, Ιονέσκο και Πίντερ που παρουσιάστηκαν στη διάρκεια της σύντομης πορείας της. Επίσης θα μνημονευθούν δυο ελληνικά μονόπρακτα με ιονεσκιές επιρροές.

\*\*\*

Το *Τέλος του παιχνιδιού*, σε μετάφραση Ρίτας Καλουμένου, παίχτηκε με σκηνικά Δημήτρη Αγγελή και μουσική Λεωνίδα Περωτή στις 28 Φεβρουαρίου 1960. Τους ρόλους έπαιζαν οι Μάκης Καβουριάρης (Χαμ), Γιώργος Σαλπυγγίδης (Κλοβ), Μαριέττα Ριάλδη (Νελλ) και Θέμης Ζερβός (Ναγκ). Την παράσταση παρακολούθησε ο Άλκης Θρύλος, χωρίς ν' αποκομίσει καλές εντυπώσεις:<sup>19</sup> «η παράσταση δεν είχε ούτε υποψία ατμόσφαιρας», γράφει, και παρατηρεί ότι το ρόλο του Κλοβ έπαιζε ένας «εύρωστος κι ωραίος νέος» σε κίνηση εντελώς αντίθετη με τα χαρακτηριστικά του ρόλου. Προσφέροντάς μας μια σημαντική πληροφορία για την παράσταση, η κριτικός επικρίνει το γεγονός ότι η Νελλ και ο Ναγκ, που θα έπρεπε «να είναι εγκατεστημένοι μέσα σε ντενεκέδες σκουπιδιών, είχαν τοποθετηθεί πίσω από ένα ουδέτερο τοιχαλάκι.» Προσθέτει ακόμη ότι ο σκηνοθέτης, παρεξηγώντας το έργο, απάλυνε, γλύκανε το ύφος του. Η παρεξήγηση αυτή, κατά τον Άλκη Θρύλο, οφειλόταν στην άποψη του σκηνοθέτη για το έργο, άποψη που διατυπώθηκε και κατά τη διάρκεια συζήτησης που έγινε με το κοινό, μετά την παράσταση: ο Κολλάτος ισχυρίστηκε ότι το έργο αυτό («που φθάνει στα ακραία όρια της απόγνωσης») είναι στο βάθος «αισιόδοξο».<sup>20</sup> Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν διαβάσματα αιρετικών ερμηνειών του μεκετικου κειμένου είχαν οδηγήσει τον σκηνοθέτη σε μια τέτοια άποψη. Ενδεχομένως ο Κολλάτος προέβη σε αυτόν τον ισχυρισμό προκειμένου κάπως –ως ένα βαθμό– ν' αντιμετωπίσει την επίθεση της αισιόδοξης αριστεράς που δεχόταν. Πράγματι, όπως με διαβεβαιώνει ανέλπιστα εντοπισθείς, και ιδιαίτερος αξιόπιστος αυτόπτης μάρτυρας παράστασης και συζήτησης, ο Νικηφόρος Παπανδρέου, η έντονη κριτική που ασκήθηκε στο τέλος της παράστασης από το φοιτητικό κοινό, ασκήθηκε όχι σε επίπεδο αισθητικής αλλά στο επίπεδο της επιλογής ενός έργου απαισιόδοξου που, προφανώς, κατά την άποψή τους, εξέφραζε το αστικό κοινό στο οποίο και απευθυνόταν. Τον Φλεβάρη του 1960, αυτή η αντίθεση, αυτή η πρώτη σύγκρουση, αποτελεί θα έλεγα το προανάκρουσμα αντίστοιχων διαλόγων που μπορεί να παρακολουθήσει κανείς στα λογοτεχνικά περιοδικά της δεκαετίας που ανέτελλε.<sup>21</sup>

\*\*\*

Τρεις μήνες μετά την παράσταση Μπέκετ, στις 14 Μαΐου 1960, ο θίασος παρουσιάζει την *Φαλακρή Τραγουδίστρια* του Ιονέσκο, σ' ενιαίο πρόγραμμα με δύο άλλα μονόπρακτα, το *Ένα βροχερό απόγευμα* του Ουίλλιαμ Ινγκ και το *Προς κατεδάφισιν* του Τένεσου Ουίλλιαμς, με σκηνικά, κοστούμια και μάσκες του Σάββα Χαρασιδίη. Τους ρόλους έπαιξαν οι Αθηνά Μερτύρη (Κα Σμιθ), Πάνος Νικολακόπουλος (κ. Σμιθ), Ελληνική Μαργαριτοπούλου (Μαίρη), Μάκης Καβουριάρης (κ. Μάρτιν), Μαριέττα Ριάλδη (Κα Μάρτιν), Γιώργος Σαλπυγγίδης (Πυροσβέστης). Στο ανέβασμα, σημειώνει στην έκδοση του έργου ο Κολλάτος, υπήρχαν «στοιχεία όχι τόσο ορθόδοξα: άχρωμη, παράτονη πολλές φορές φωνή, μάσκες, βιάδισμα ρομπότ».<sup>22</sup> Η περιγραφή ταιριάζει με την εντύπωση του Άλκη Θρύλου, που περιγρά-

<sup>19</sup> Άλκης Θρύλος [Ελένη Ουράνη], *Νέα Εστία*, 1 Μαρτίου 1960, βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*. Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, τόμος Η' (1959-1961), Αθήνα 1980, σσ. 215-216.

<sup>20</sup> Ο.π.

<sup>21</sup> Βλ. ενδεικτικά, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος «Θύελλα μέσα σε μελανοδοχείο ή ο "πρωτοπορια-

κός" κ. Ιονέσκο», ΙΓ', αρ. 78, Ιούνιος 1961, σσ. 600-602, Θαλής Δίξελος: «Ο πρωτοποριακός: Ιονέσκο και... η θύελλα», ΙΔ', αρ. 79, Ιούλιος 1961, σσ. 75-76. Αστέρης Βορεινός [= Στάγκος] «Γύρω στον Ιονέσκο», ΙΔ', αρ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961, σσ. 205-207.

<sup>22</sup> Δημ. Κολλάτος, «Ευγένιος Ιονέσκο...», στον τόμο: Ιονέσκο Ευγένιος, *Η Φαλακρή τραγουδίστρια*, βλ. σημείωση 11.



φει παίξιμο «αυστηρά σχηματοποιημένο και μια άρθρωση καθαρή αλλά αχρωμάτιστη» που καθιστούσε τα πρόσωπα ανδρείκελα. Γίνεται φανερό ότι ο σκηνοθέτης επιχειρούσε τόλμημα, αντιλαμβανόμενος ότι ένα νέο ύφος γραφής επιβάλλει και νέο ύφος ερμηνείας.

Αυτή τη φορά η παράσταση ενθουσίασε την Ελένη Ουράνη: «Ο Κολλάτος έπιασε σωστά τον τόνο.[...] Η παράσταση απέδωσε τις προθέσεις του συγγραφέα. Οι νέοι της Πειραματικής επέτυχαν να δημιουργήσουν ατμόσφαιρα, μεταδόθηκε ο κλαυσίγελος του έργου». Και καταλήγοντας αναγνωρίζει ότι εδώ αισθάνθηκε πολύ οξύτερα την πικρία της ιλαροτραγωδίας του Ιονέσκο και μαζί διασκέδασε πολύ περισσότερο με το ιδιόρρυθμό της χιούμορ, παρά όταν την πρωτοείδε στο Παρίσι.<sup>23</sup> Μας ξαφνιάζει μάλιστα το γεγονός ότι η Ουράνη, στην κριτική της για την παράσταση Ιονέσκο από το Θέατρο Τέχνης, αφιερώνει μια ολόκληρη παράγραφο εγκωμίων σε τούτη δω.<sup>24</sup>

Τον Σεπτέμβριο του 1960 η Πειραματική Σκηνή θ' ανεβάσει ένα δίπτυχο μονόπρακτων θεάτρου παραλόγου: το *Μίνικιν και Μάνικιν* κάποιου πιθανότατα Γερμανοαμερικανού<sup>25</sup> Άλφρεντ Κρέμπουργκ (που ποτέ δεν κατάκτησε τη διασημότητα) και το *Ένα δράμα τιμής* του Ντίνου Ταξιάρχη.<sup>26</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης που είδε την παράσταση, αν και θεωρεί το ελληνικό μονόπρακτο σαφώς καλύτερο από το ξένο, διαπιστώνει ότι στο *Δράμα τιμής* υπάρχει πολύς, υπερβολικά πολύς Γιονέσκο [sic]. Στο *Δράμα τιμής*, ο αδελφός που διαπραγματεύεται το γάμο της ήδη νεκρής αδελφής του, οι ιονεσκιές επιρροές είναι σαφείς, παράλληλα ωστόσο με σημαντικές αναφορές στο *Προξενικό της Αντιγόνης* του Ζιόγα που είχε παιχθεί λίγους μήνες νωρίτερα.<sup>27</sup>

«Εύγλωττη» χαρακτήρισε ο Τερζάκης τη σκηνογραφία του Σάββα Χαρατσίδα, και θεώρησε ότι οι ηθοποιοί ερμήνευσαν «ταιριαστά» το παραλήρημα του έργου. Το ιονεσκιού χαρακτήρα μονόπρακτο ερμηνεύθηκε μάλλον σε τόνους υποβλητικούς, δραματικούς, ενώ κατά τον Τερζάκη αυτό το είδος επιβάλλει ανάλαφρη ερμηνεία «δίχως βαθυστόχαστες υπογραμμίσεις ή μεταφυσικούς οραματισμούς».<sup>28</sup>

\*\*\*

Το *Δωμάτιο* είναι το πρώτο έργο του Πίντερ.<sup>29</sup> Όταν παρουσιάστηκε από την Πειραματική Σκηνή, στις 9 Ιανουαρίου 1961, ο Πίντερ μόλις άρχιζε να γνωρίζει τη διασημότητα στη χώρα του, χάρη στον *Επιστάτη*. Το μονόπρακτο ανεβάστηκε σ' ενιαίο πρόγραμμα με το *Γκριζο πουλόβερ* του Τέου Σαλαπασιδή<sup>30</sup> και ένα «μάλλον περιττό», κατά το σχόλιο του Τερζάκη,<sup>31</sup> «λεβέ ντε ριντώ» κάποιου εντελώς αγνώστου, και τότε και τώρα, μάλλον αλλοδαπού, ονόματι Κέλλυ. Σκηνοθετικές πρωτοβουλίες τόλμηρες για την εποχή θα συναντήσουμε και στην παράσταση του πιντερικού έργου: τούλινο ύφασμα σχημάτιζε ένα είδος μασκάς, που επέτρεπε να διακρίνει κανείς τα πρόσωπα των ηθοποιών,<sup>32</sup> ο διάλογος χαρα-

<sup>23</sup> Άλκης Θρύλος [Ελένη Ουράνη], *Νέα Εστία*, 15 Μαΐου 1960, βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 245.

<sup>24</sup> *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 401.

<sup>25</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1960, δηλώνει απερίφραστα ότι αγνοεί την ύπαρξη αυτού του συγγραφέα και ότι στο διάλειμμα της παράστασης πληροφορήθηκε την εθνικότητά του.

<sup>26</sup> Το κείμενο τυπώθηκε: Ντίνος Ταξιάρχης, *Ένα δράμα τιμής*, μονόπρακτο, Ιδιότυπο παιχνίδι σ' επίπεδο σάτιρας, έκδ. «Το ελληνικό βιβλίο», [Αθήνα] 1960.

<sup>27</sup> Βλ. παρακάτω, σημείωση 46.

<sup>28</sup> Τερζάκης, ό.π.

<sup>29</sup> Ανέβηκε για πρώτη φορά το Μάιο του 1957 στο Τμήμα Θεά-

τρου του Πανεπιστημίου του Μπρίστολ και το σκηνοθέτησε ο Χένρυ Γουλφ. Το 2000 ο Γουλφ σκηνοθέτησε και πάλι το έργο στο Almeida Theatre του Λονδίνου σε διπλό ανέβασμα μαζί με την *Γιορτή-Celebration* (2000). Βλ. Antonia Tsamouris, *Interrogating Human Rights: Pinter's political plays* (Αδημοσίητο MA: London 2000).

<sup>30</sup> Το κείμενο δημοσιεύθηκε: «*Το γκριζο πουλόβερ*», περ. *Σκέψη και Τέχνη*, αρ. 2, Απριλίου-Μάης 1985, σσ. 46-53.

<sup>31</sup> «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», *Το Βήμα*, 11 Ιανουαρίου 1961.

<sup>32</sup> *Νέα Εστία*, 1 Φεβρουαρίου 1961, βλ. *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό.π., σσ. 374-376.

κτηριζόταν από οξύτατο φωνητικό τόνο, κατά τον Στ. Σπηλιωτόπουλο<sup>33</sup> –από υστερικές κραυγές κατά τον Μπάμπη Κλάρα.<sup>34</sup> Η παράσταση κατά τον πρώτο κριτικό δημιουργούσε «εφιαλτική ατμόσφαιρα», κατά τον δεύτερο έδινε «τη φρικίαση και την ψυχική εκρηκτικότητα». Ο Άλκης Θρούλος εκθειάζει το εύρημα της τούλινης μάσκας και διατυπώνει αρκετά εγκώμια για τον σκηνοθέτη. Ο Τερζάκης εγκωμιάζει τη σκηνοθεσία του *Γκριζου πουλόβερ*: ο Κολλάτος «φαίνεται προικισμένος με το δώρο της μεταφυσικής ευαισθησίας. Βρίσκει τόνους κάποιας παράδοξης υποβολής που όμως στομώνεται από την ανωριμότητα τόσο τη δική του όσο και των συνεργατών του». Ωστόσο δεν γράφει τίποτε για τη σκηνοθεσία του Πίντερ, γιατί προτιμά να ασχοληθεί με την καταδίκη του συγγραφέα.

Ενώ για τον Μπέκετ και τον Ιονέσκο η κριτική δεν είχε εκφράσει ιδιαίτερες επιφυλάξεις, ίσως γιατί τα νέα από την Ευρώπη είχαν προλάβει να ενημερώσουν για την ολοένα επιβαλλόμενη αξία τους, ο μετέπειτα διάσημος Πίντερ δεν γίνεται καθόλου ευνοϊκά δεκτός, και δεν γίνεται καμιά προσπάθεια για την ερμηνεία του. Τα κριτικά κείμενα που εντοπίζω αποδοκιμάζουν το πρώτο του έργο. Η Ελένη Ουράνη θα γράφει ότι και τα τρία μονόπρακτα είναι «ομοιόμορφα αρλουμποειδή»<sup>35</sup>, κατατάσσοντας τον Πίντερ στην ίδια κατηγορία με τους Σαλαπασίδη και Κέλλυ. Για τον Μπάμπη Κλάρα το *Δωμάτιο* είναι «από τη φύση του υστερικό, είναι μια κραυγή ψυχικής αναταραχής». Το πιντερικό μονόπρακτο φάνηκε στον Άγγελο Τερζάκη

εκνευριστικό στο έπακρο, ανιαρό, αφόρητο. [...] Η ιστορία αυτή των απανθρωπισμένων όντων που ασχολούνται με το θέμα κάποιου υγρού υπόγειου είναι κατάλληλη ίσως να μελετηθεί από κάποιους ειδικούς της ψυχολογίας του βάθους. Τους αμήτους εμάς, δεν μας αφορά.<sup>36</sup>

Η παρουσίαση του Πίντερ δίνει την ευκαιρία στον Άγγελο Τερζάκη να διατυπώσει τις έντονες επιφυλάξεις του για το δρόμο που ακολουθεί η σύγχρονή του τέχνη:

Μας καλούν κάθε τόσο να ιδούμε, ν' ακούσουμε ή να διαβάσουμε ασυνάρτητες εξομολογήσεις, παραληρήματα φύρδην μίγδην, που έχουν για μόνη τους και μονότονα διατυμπανιζόμενη δικαίωση το ότι αναπαριστάνουν τη σύγχρονη αναστάτωση του κόσμου, την εσωτερική διάσπαση του ανθρώπου κλπ.<sup>37</sup>

Αυτός ο ισχυρισμός, κατά τον Τερζάκη, είναι κακόπιστος και πονηρός, γιατί μόνο από τη στιγμή που οι προσωπικές καταβολές υποτάσσονται σε ένα ρυθμό, μπορεί να γίνει λόγος για τέχνη.

Όταν το προτεινόμενο σαν έργο τέχνης μιλάει μόνο στους ομοιοπαθείς ή στους προσυνηνομένους με τον εξομολογούμενο, τότε Τέχνη δεν υπάρχει. Γιατί από την πράξη αυτή έχει αποκλειστεί ο άνθρωπος σαν είδος. Στην καλύτερη, στην ειλικρινέστερη περίπτωση, βρισκόμαστε μπροστά σε κλινικό φαινόμενο.<sup>38</sup>

Τόσο ο Τερζάκης όσο και η Ουράνη ξεχωρίζουν από το πρόγραμμα Πίντερ - Σαλαπασίδη το ελληνικό, το *Γκριζο πουλόβερ*, και τούτο στο όνομα της λογικής: «κάπως πιο έλλογο», γράφει η τελευταία, και ο Τερζάκης: αυτό έχει «τουλάχιστον ένα λογικό ειρμό». Και στη συνέχεια ο κριτικός αφηγείται το μύθο του έργου, ο οποίος μολονότι περιέχει στοιχεία του φανταστικού, ακολουθεί όντως μία λογική: δυο ανέραστες ώριμες γυναίκες ερωτεύονται συγχρόνως ένα νεαρό γοητευτικό επισκέπτη και, μετά α-

<sup>33</sup> *Ακρόπολις*, 13 Ιανουαρίου 1961 [= αναδημ. στην έκδοση του *Δωματίου*, ό.π.].

<sup>34</sup> *Η Βραδυγή*, 10 Ιανουαρίου 1961 [= αναδημ. στην έκδοση του *Δωματίου*, ό.π.].

<sup>35</sup> Άλκης Θρούλος, *ό.π.*, σ. 375.

<sup>36</sup> *Το Βήμα*, ό.π. Στο ίδιο: «Βγήμα από την παράσταση της Πει-

ραματικής Σκηνης με το αίσθημα πως είχα βρεθεί μπροστά στο θέαμα ενός χώρου γεμάτου ακρωτηριασμένα, διαμελισμένα πτώματα από κάποια έκρηξη καταχθόνιας συσκευής. Αν είναι αυτό που επιζητεί η νέα σχολή το έχει πετύχει».

<sup>37</sup> Τερζάκης, *Το Βήμα*, ό.π.

<sup>38</sup> *Ό.π.*

πό κάποιο αυτοκινητιστικό δυστύχημα, εμφανίζονται να τον διεκδικούν μεταθανατίως, στον ουρανό, χωρίς όμως ελπίδα τελικά, διότι ο νεαρός επανέρχεται στη γη/ζωή μετά από σύντομη... νεκροφάνεια.

Αξίζει εδώ να δούμε την εξέλιξη των απόψεων του Τερζάκη. Δυο μήνες αργότερα, Μάρτιο του 1961, και με αφορμή την παρουσίαση των μονόπρακτων Ιονέσκο από το Θέατρο Τέχνης,<sup>39</sup> ο Τερζάκης θα αφιερώσει στο θέμα του «παραλόγου θεάτρου» μια επιφυλλίδα του στο *Βήμα* με τον εκφραστικό τίτλο «Ο Διασυρμός της λογικής».<sup>40</sup> Διαπιστώνει κανείς μια στροφή στη στάση του Τερζάκη. Ο κριτικός διαπιστώνει πως οι συνήθειες και οι προκαταλήψεις των θεατών πρέπει πια ν' αλλάξουν. «Πολεμάει ο θεατής να συλλάβει με το μυαλό του ό,τι δεν προσεγγίζεται παρά μόνο με την ευαισθησία» γράφει. Αναφερόμενος στο παρελθόν, δηλώνει ότι ήταν αφελείς εκείνοι που έπαιρναν ανέκαθεν για ουσία και περιεχόμενο της ομορφιάς, μεταξύ άλλων, «το περιγραφικό στοιχείο, το εικονιστικό, το θέμα, τον κατώτερο λογικό ειρμό, την υλική διάρθρωση ενός μύθου». Ο Ιονέσκο, που πολεμάει την «αλύτρωτη δουλεία μας στη στενή λογική» είναι η σύγχρονη έκφραση της αντιλογοκρατικής εκστρατείας. Ωστόσο, η επιφυλλίδα, αντιφάσκοντας, κλείνει με αναφορά στο *Ρινόκερο*: «Τι παραστατικότερο για τον εξορθωμένο, το κωμικοτραγικά παράλογο σύμπαν, που παρουσιάζει στα έργα του ο τόσο σύγχρονος αυτός πρωτοπόρος;» Μόνο που ο *Ρινόκερος* είναι ένα έργο παραδοσιακής μορφής, εικονιστικό, με λογικό ειρμό, και ανάπτυξη μύθου. Πάντως η ιδέα ότι η επικοινωνία με το έργο τέχνης είναι λειτουργία της ευαισθησίας και όχι του νου κερδίζει συνεχώς έδαφος. Έτσι, στην τελευταία εμφάνιση της Πειραματικής Σκηνης, με τον *Μακαρίτη* του Ομπάλντι, στις 30 Μαρτίου του 1962, ένα μεγάφωνο ειδοποιούσε τους θεατές ότι δεν πρέπει να επιχειρήσουν να καταλάβουν ό,τι θα επακολουθήσει, αλλά μονάχα να αισθανθούν.<sup>41</sup> Φέροντας έτσι σε πολύ δύσκολη θέση την υπέρμαχο της λογοκρατικής σχολής Ελένη Ουράνη, η οποία διερωτάται επί μία ολόκληρη σελίδα πώς θα το κατορθώσει:

Το συναίσθημα περνά από το νου πριν διαμορφωθεί, και ύστερα και πάλι ο νους το συνειδητοποιεί [...] Μπορούμε να πάμε κόντρα στην ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία;<sup>42</sup>

Η σύντομη πορεία της Πειραματικής Σκηνης αποτελούσε έκφραση της, διάχυτης τότε, ανάγκης ανανέωσης, της αντίδρασης «στην αλύτρωτη, αφόρητη ρουτίνα του καθιερωμένου θεάτρου»<sup>43</sup> – η έκφραση είναι του Τερζάκη. Αυτό το αίτημα είχε οδηγήσει στη δημιουργία μικρών πειραματικών θεάτρων που, με πολλές προσωπικές θυσίες, χωρίς οικονομικές δυνατότητες, είχαν παρουσιάσει ένα ρεπερτόριο διαφορετικό από το εμπορικό ρεπερτόριο που χαρακτήριζε τους επαγγελματικούς θιάσους της εποχής.<sup>44</sup> Αντίστοιχη έκφραση αποτελούσαν η Δωδέκατη Αυλαία, που είχε πραγματοποιήσει την πρώτη της εμφάνιση μόλις ενάμιση μήνα πριν την Πειραματική, το Ελεύθερο Θέατρο του Κυριαζή Χαρατσάρη, στη Θεσσαλονίκη, από το 1961, και μερικοί άλλοι. Στους θιάσους αυτούς θα συναντήσουμε ανησυχίες ανάλογες με αυτές της Πειραματικής Σκηνης: ο Χαρατσάρης θ' ανεβάσει το *Τέλος του Παιχνιδιού* στη Θεσσαλονίκη, το 1965, δυο χρόνια πριν το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος· θ' ανεβάσει μάλιστα, μετά την Πειραματική, και τα ιονεσκίζοντα μονόπρακτα των Ταξιάρχη και Σαλαπασίδη που συ-

<sup>39</sup> Το Θέατρο Τέχνης παρουσίασε τις *Καρέκλες*, το *Μάθημα* και τη *Φαλακρή τραγουδίστρια*, σε μετάφραση Κώστα Σταματίου και σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν την άνοιξη του 1961 (17 Μαρτίου – 30 Απριλίου).

<sup>40</sup> 22 Μαρτίου 1961. Η κριτική του για την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης είχε δημοσιευθεί στο φύλλο της προηγούμενης ακριβώς ημέρας, της ίδιας εφημερίδας.

<sup>41</sup> Άλκης Θρύλος *Το Ελληνικό Θέατρο*, τ. Θ' (1962-1963), ό.π.,

Αθήνα, 1981, σ. 82.

<sup>42</sup> Άλκης Θρύλος, ό.π.

<sup>43</sup> «Η Πειραματική Σκηνή – Θέατρο Έλσας Βεργή», *Το Βήμα*, 9 Σεπτεμβρίου 1960.

<sup>44</sup> Ο Άλκης Θρύλος επέμενε στη σημασία τέτοιων θιάσων κρίνοντας απαραίτητη την παρουσία κάποιου μικρού θεάτρου «με έκτυπη δική του προσωπικότητα που θ' ανεβάζει έργα που οι άλλοι θίασοι διστάζουν ν' ανεβάσουν.»

ναντήσαμε λίγο πριν.<sup>45</sup> Όσο για τη Δωδέκατη Αυλαία, αρχές του 1960, θα δώσει το λόγο στο Βασίλη Ζιώγα και το κατά γενική –εκτός του αιμνήστου συγγραφέα– ομολογία, ιονεσικικού χαρακτήρα *Προξενιό της Αντιγόνης*.<sup>46</sup>

Με πρότυπο, από τη μια μεριά τα ποικίλα ευρωπαϊκά ρεύματα της εποχής, και από την άλλη το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν (αν κρίνει κανείς από ορισμένα έργα του ρεπερτορίου της, καθώς και από την επιδιωκόμενη υποβλητικότητα των παραστάσεων), η Πειραματική Σκηνή είχε ως βασικό προσανατολισμό της την καινοτομία: επίμονη είναι εξάλλου η χρήση της λέξης «πρωτοπορία» και των παραγών της στα έντυπα που κυκλοφόρησε. Ο όρος ήταν της μόδας.<sup>47</sup> Και υπήρξε όντως καινοτόμος, κατακτώντας τις «πρωτιές» στις οποίες αναφέρθηκα στην αρχή αυτής της εργασίας. Ωστόσο, μολονότι επαινήθηκε γενικά ο «φλογερός ζήλος» και η «αξιοθαύμαστη επιμονή»<sup>48</sup> του θιάσου, η αδυναμία προβολής της εργασίας του και η απειρία του τον κατέτασε στο λεγόμενο «περιθωριακό» θέατρο. Έτσι οι παραστάσεις του και οι αντιδράσεις που αυτές προκάλεσαν, γύρω από θέματα όπως η αισθητική και ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης, ή η σημασία της λογικής στην πρόσληψη του έργου τέχνης, αποτελούν το πρελούδιο αντίστοιχων αντιδράσεων απέναντι στο λεγόμενο θέατρο του παραλόγου που θα πλημμυρίσουν στον τύπο, ημερήσιο και περιοδικό, κατά τη δεκαετία του 1960.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Ο Χαρατσάρης ανέβασε τα δυο μονόπρακτα στη Θεσσαλονίκη στις 24-28 Απριλίου 1961.

<sup>46</sup> Το *Προξενιό της Αντιγόνης*, γραμμένο το 1958, πρωτοπαίχτηκε στις 15, 22 και 29 Ιανουαρίου 1960, σ' ενιαίο πρόγραμμα με τα *Καπέλα* του Μάνθου Κρίστη και τους *Ανίκητους* του Θανάση Κωσταβάρα.

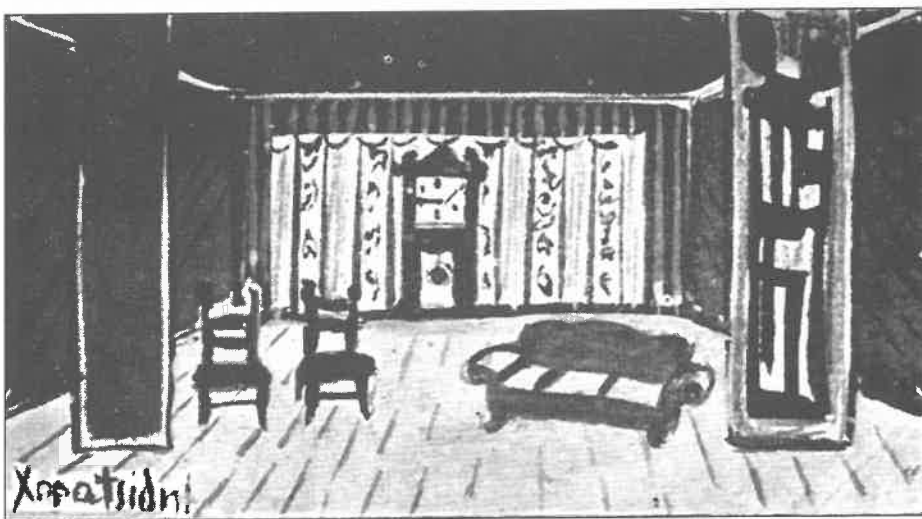
<sup>47</sup> Ο όρος «θέατρο του παραλόγου» θα εμφανιστεί, και θα καθιερωθεί –όχι χωρίς αντιρρήσεις– μετά την έκδοση, το 1961, του ομότιτλου βιβλίου του Μάρτιν Έσλιν.

<sup>48</sup> Οι χαρακτηρισμοί ανήκουν στον Άλκη Θρύλο.

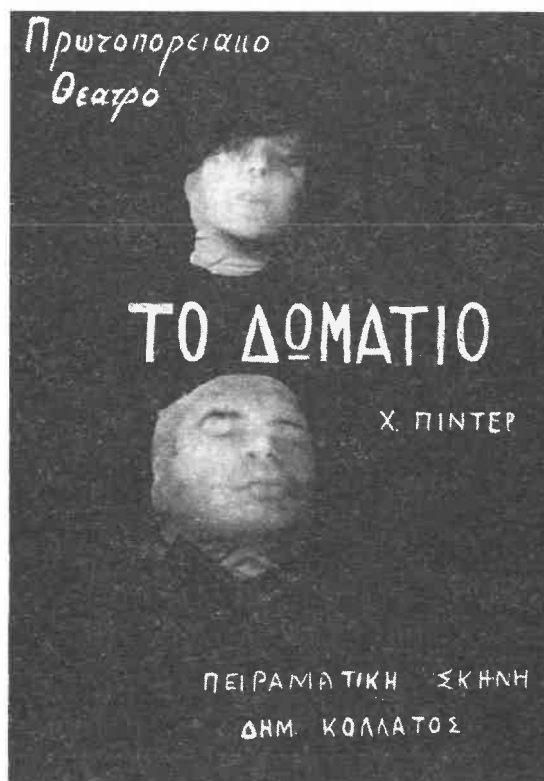
<sup>49</sup> Βλ. «Ελληνική βιβλιογραφία...», *ό.π.*



*Το εξώφυλλο της πρώτης ελληνικής έκδοσης Ionesco.*



*Μακέτα σκηνικού του Σάββα Χαρατσίδα για τη Φαλακρή Τραγουδίστρια*



*Το εξώφυλλο της πρώτης ελληνικής έκδοσης Pinter.*

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ  
Ο ΜΠΕΚΕΤ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

**Α**ρχίζω με μια διόρθωση. Το πραγματικό μου θέμα είναι τελικά πολύ στενότερο από αυτό που υ-  
πόσχεται ο τίτλος που είχα απερισκεπτα δώσει. Σωστότερο θα ήταν να έχει διατυπωθεί ως ε-  
ξής: «Ο Μπέκετ στη Θεσσαλονίκη: καλωσορίζοντας τον *Γκοντό*». Πράγματι, στις θεσσαλονι-  
κιώτικες τύχες του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, και κυρίως στο ανέβασμα του έργου από το ΚΘΒΕ  
(1965) και στην πρόσληψή του, θα αφιερώσω τη σύντομη ανακοίνωσή μου, θεωρώντας ότι χάρη σ' ε-  
κείνο το ιστορικό ανέβασμα το κοινό της Θεσσαλονίκης εξοικειώνεται με τον Μπέκετ και αποδέχεται  
τα καινά του δαιμόνια.

Έργο του Μπρεχτ ανεβίστηκε για πρώτη φορά στο ΚΘΒΕ το 1965: ήταν ο *Καλός άνθρωπος του Σε-  
τσουάν*, στη σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη. Στο Εθνικό ο Μπρεχτ γίνεται δεκτός οχτώ χρόνια αρ-  
γότερα, το 1973, με τον *Γαλιλαίο*, στη σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου. Στο Κρατικό ο Μπέκετ  
πρωτοανεβαίνει το 1965, στο Εθνικό δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1977. Ας ξεκινήσω λοιπόν μ' αυτή  
την τοπικιστική διαπίστωση για την πρωτοπορία της θεατρικής Θεσσαλονίκης. Και δεδομένου ότι και  
τα δύο παραδείγματα συνδέονται με δύο μεγάλες σκηνοθετικές στιγμές του Μίνου Βολανάκη, ας θεω-  
ρηθεί αυτή η ανακοίνωση ένα αφιέρωμα στη μνήμη του.

Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ εισβάλλει στη Θεσσαλονίκη ορμητικά, στο πρώτο μισό της δεκαε-  
τίας του '60. Εκεί δίνονται και οι δύο πρώτες ελληνικές παραστάσεις του *Περιμένοντας τον Γκοντό*: μια  
ερασιτεχνική, το 1963, και μια επαγγελματική, αυτή του Κρατικού, το 1965 (ο *Γκοντό* θα ανεβαστεί για  
πρώτη φορά στην Αθήνα μόλις το 1969, από τον Κάρολο Κουν). Σε διάστημα τριών περίπου χρόνων, α-  
πό το τέλος του 1963 ως τις αρχές του 1967, καταγράφονται στην πόλη πέντε μπεκετικές παραστάσεις.

Έτσι, στις 27 Δεκεμβρίου του 1963, η Amicale, δηλαδή ο Σύνδεσμος Αποφοίτων του Γαλλικού Λυκεί-  
ου, παρουσιάζει, σε πανελλήνια πρώτη, το *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Οι δυο κριτικές που δημοσιεύονται,  
στη *Μακεδονία* και τον *Ελληνικό Βορρά*, αναφέρονται στη σοβαρότητα της προσπάθειας και στον ερασι-  
τεχνισμό των ηθοποιών, ενώ εκθειάζουν ανεπιφύλακτα τα «άψογα» σκηνικά «της δίδος Ιωάννας Μανω-  
λεδάκη», η οποία υπογράφει μ' αυτή την παράσταση την παρθενική της σκηνογραφία. Ακριβώς δύο χρό-  
νια αργότερα, στις 7 Δεκεμβρίου του 1965, ο Μίνως Βολανάκης ανεβάζει το έργο στο ΚΘΒΕ.

Το ίδιο σχήμα, με ένα πρώτο, περιθωριακό κατά κάποιον τρόπο, ανέβασμα να προηγείται και με το  
Κρατικό να ακολουθεί, θα επαναληφθεί στην περίπτωση του *Τέλους του Παιχνιδιού*. Το ανεβάζει  
πρώτα (αλλά πέντε χρόνια μετά τον Δημήτρη Κολλάτο), στις 5 Μαΐου του 1965, το Ελεύθερο Θέατρο  
του πάντα πρωτοπόρου Κυριαζή Χαρατσάρη, με νεαρούς ηθοποιούς, μαθητές του σκηνοθέτη, ενώ δυο  
χρόνια αργότερα, παραμονές της δικτατορίας (13.4.1967), το έργο βρίσκει την καθιέρωσή του στο

Κρατικό, σε σκηνοθεσία της αξέχαστης Χριστίνας Τσίγκου, στην υποδειγματική μετάφραση του Κωστή Σκαλιόρα, με σκηνικά και κοστούμια του Τσαρούχη, και με τους Αλέκο Πέτσο (Χαμ), Νικήτα Τσακίρογλου (Κλοβ), Θάνο Τζενεράλη (Ναγκ) και Αλίκη Ζωγράφου (Νελ).

Στη Χριστίνα Τσίγκου οφείλεται και η άλλη μπεκετική παράσταση της τριετίας: στις 5 Μαΐου του 1966, η Τσίγκου παρουσιάζει στο Στρατιωτικό Θέατρο τις *Ευτυχισμένες μέρες*, με Γουίλλυ τον Χρήστο Τσάγκα, στη σκηνοθεσία του χαρισματικού Ροζέ Μπλεν, που είναι ο σκηνοθέτης της παγκόσμιας «πρώτης» του *Γκοντό* στο Παρίσι (1953).

Σ' αυτήν την τριετία, λοιπόν, από τον Δεκέμβριο του 1963 ως τον μαύρο Απρίλιο του 1967, η Θεσσαλονίκη προσλαμβάνει, δεξιώνεται το θέατρο του Μπέκετ, περνώντας με μεγάλη ταχύτητα από την αμηχανία στην αποδοχή. Η αποδοχή, η γρήγορη εξοικείωση με τον κόσμο των αλλόκοτων πλασμάτων του Μπέκετ, οφείλεται, όπως είπα, στην ιστορική παράσταση του *Γκοντό*, όπως τον σκηνοθέτησε στο Κρατικό το 1965, στη μετάφραση του Μάνθου Κρίστη και με σκηνικά-κοστούμια του Νίκου Στεφάνου, ο Μίνως Βολανάκης, με ερμηνευτές τους Αλέκο Πέτσο (Εστραγκόν), Νικήτα Τσακίρογλου (Βλαντιμίρ), Κώστα Ματσοκά (Λάκν), Δημήτρη Βεάκη (Πότζο) και Γιάννη Ιορδανίδη (Αγόρι).

Η παράσταση, στέρη και χωρίς σκηνοθετισμούς, με ποιητική χρησιμοποίηση της τεράστιας άδειας σκηνης, με θαυμάσιους ηθοποιούς, έχει απροσδόκητη απήχηση στο κοινό, που συρρέει στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.

Λίγο πριν από την πρεμιέρα, δελτία Τύπου και άλλα δημοσιεύματα προσπαθούν να προετοιμάσουν το κοινό. Η κ. Ελένη Λαζαρίδου, νεαρή δημοσιογράφος τότε, ψυχή σήμερα του δραστήριου σωματείου Οι Φίλοι του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη, έθεσε στη διάθεσή μου το κείμενο μιας συνομιλίας της με τον Μίνω Βολανάκη, που δημοσιεύτηκε την παραμονή της πρεμιέρας στην εβδομαδιαία εφημερίδα *Δράσις* (6.12.1965). Είναι εδώ εμφανής η πρόθεση του σκηνοθέτη να ετοιμάσει το έδαφος, να καθυσχύσει το κοινό, να το διαβεβαιώσει ότι θα βρεθεί μπροστά σε εικόνες οικείες, να το συμφιλιώσει με την εκφοβιστική έννοια «παράλογο»: «Το θέατρο του παράλογου δεν είναι καθαυτό παράλογο. Δεν πρόκειται για κάτι που εναντιώνεται στη λογική, αλλά πρόκειται για ένα θέατρο που [...] υπερακοντίζει τη λογική, πράγμα που σε τελευταία ανάλυση είναι προνόμιο της ποιήσεως. Ποιητικό θέατρο είναι μια έκφραση που δεν μου έρχεται εύκολα στο στόμα, αλλά αν θα τη μεταχειριζόμουν για κάποιο σύγχρονο έργο, αυτό θα ήταν το *Περιμένοντας τον Γκοντό*. [...] Όταν όμως ένας συγγραφέας εξευρίσκει καινούργιες συντηρήσεις του λογικού, καινούργια ιερογλυφικά για να εκφράσει τα υπερλογικά στοιχεία στη ζωή μας, τότε, για ένα τουλάχιστον διάστημα, μέχρι τα υπερλογικά στοιχεία του έργου να γίνουν κοινό κτήμα, ο κόσμος παραξενεύεται. [...] Ο Μπέκετ μεταχειρίζεται πασίγνωστα στοιχεία από την παράδοση, αλλά τα μεταχειρίζεται τελείως διαφορετικά απ' ό,τι έχουμε συνηθίσει. Δεν υπάρχει σχεδόν τίποτα στον *Γκοντό* που να μας ξενίζει. Π.χ. τα κυριότερα εκφραστικά σχήματα, όλοι σχεδόν οι διάλογοι, οι ρυθμοί, η εξωτερική εμφάνιση των προσώπων προέρχονται από το μιούζικ-χολ και τους κλόουν του τσίρκου. Από την ίδια δηλαδή παράδοση που συνηθίσαμε να χαιρόμαστε παιδιά τις Κυριακές το απόγευμα, αλλά που, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις όπως τα πρώτα φιλμ του Τσάπλιν, δε συνηθίζουμε να θεωρούμε ιδανική γλώσσα για να εκφράσουμε τις μεταφυσικές μας ανησυχίες».

Είναι πραγματικά κρίμα που αυτός ο σπουδαίος και τόσο άνισος στη διαχείριση του ταλέντου του σκηνοθέτης δεν θέλησε να γράψει συστηματικά για το θέατρο. Δεν αντιστέκομαι στον πειρασμό να καθυστερήσω λίγο ακόμη σ' αυτό το μεστό κείμενο. Ακούστε πόσο καίρια μιλάει για το νόημα της μπεκετικής ιλαροτραγωδίας, απευθυνόμενος προς τους απροετοίμαστους επίδοξους θεατές του: «Το θέμα



δεν είναι αν ο Γκοντό είναι ο Θεός. Η όλη κατάσταση της αναμονής, η αναμονή σαν ελπίδα, η αναμονή σαν υπεκφυγή του σήμερα, η αναμονή σαν συνάρτηση της απογοήτευσης, η αναμονή σαν δραματοποίηση του χρόνου, οτιδήποτε κι αν είναι αυτό που αναμένουμε, θά 'πρεπε κάποτε να βρει την έκφρασή της. Στον Γκοντό τη βρήκε, όπως τη βρήκαν κι ένα σωρό άλλες καθημερινές μας εμπειρίες. Μπορεί κανείς στο σύμβολο του Γκοντό να διαβάσει ό,τι περιμένει». Ακούστε ακόμα πόσο εύστοχα ορίζει την καινοτομία της μπεκετικής δραματικής γραφής: «Δεν είναι η απάντηση σ' ένα αίνιγμα, αλλά ο τρόπος που τίθεται το αίνιγμα που φωτίζει τη ζωή μας. [...] Μέσα από την αποτυχία του Εστραγκόν και του Βλαντιμίρ, των δύο αλητών, του Πότζο και του Λάκνυ, αφέντη και δούλου, να εκφραστούν με λέξεις, βγαίνει μια καινούργια γλώσσα. Γοητευτική και αναντίρρητη. Ένα μισοφαγωμένο καρτότο, ένα ζευγάρι σάπιες αρβύλες, ένα καπέλο που θά 'πρεπε να γράφει μέσα τ' όνομά μας αλλά δεν έχει τίποτε, έχουν εκφράσει πιο καιρία την εποχή μας απ' οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο έχει περιπλανηθεί στη σκηνή τα τελευταία χρόνια».

Εκείνο που έχει βέβαια σημασία είναι η αντιστοιχία αυτών των σκέψεων με το σκηνικό αποτέλεσμα. Γιατί πολλές φορές οι δηλώσεις των σκηνοθετών μοιάζει να έγιναν για άλλη παράσταση. Από την ανάγνωση της κριτικής (ευχαριστώ και από αυτή τη θέση την κ. Έφη Βαφειάδη που έθεσε στη διάθεσή μου το προσωπικό της αρχείο αποκομμάτων σχετικών με το θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα), από συζητήσεις με αυτόπτες μάρτυρες θεατές της εποχής, από τη μελέτη των λίγων φωτογραφιών που έχουν σωθεί, προκύπτει ότι επρόκειτο για μια παράσταση στοχαστική και μαζί διαυγή, προφανή, σχεδόν λαϊκή, και ταυτόχρονα ποιητική.

Η προσέλευση του κοινού υπήρξε, ενδεχομένως λόγω περιέργειας, από τη αρχή εντυπωσιακή. Και είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι απόψεις ανώνυμων θεατών των πρώτων τριών παραστάσεων, όπως τις κατέγραψε με φορητό μαγνητόφωνο η Ελένη Λαζαρίδου στην έξοδο του θεάτρου. Δημοσιεύονται στην εφημερίδα *Δράσις*, μια εβδομάδα μετά την πρεμιέρα (13.12.1965). Σ' αυτές τις τηλεγραφικές αυθόρμητες δηλώσεις, η παράσταση, ή μάλλον ο Μπέκετ, αντιμετωπίζεται ή με πλήρη άρνηση ή με ενθουσιασμό. Σταχυολογώ μερικές φράσεις, τοποθετώντας τες ανά ζεύγη, σαν η μία να απαντούσε στην άλλη:

«Έργο πληκτικό, χωρίς ενδιαφέρον, γιατί του λείπει η δράση» — «Έργο με ιδιότυπη προσωπική έκφραση και ένταση, με ενδιαφέρον».

«Είναι ένα έργο πλαστό, επιτηδευμένο, όπου ο συγγραφέας δεν κάνει άλλο από το να παραπαίει ανάμεσα σε ωμές και αντιαισθητικές φραστικές διατυπώσεις». — «Θαυμάσιο! Μ' ένα λεπτό πρωτότυπο τρόπο υποσημαίνεται ένα γενικό σχεδόν δράμα, όπου η αίσθηση της φθοράς, η αναμονή και, αλοίμονο, η ελπίδα συμπλέκονται για να δημιουργήσουν μια αγωνία χωρίς διέξοδο, χωρίς λύση, χωρίς... Γκοντό».

«Ένα τεμάχιο που παραμένει πέρα για πέρα μακριά από τη συνείδηση του μέσου θεατή». — «Έργο που κάνει το θεατή να σκέπτεται. Καιρός να μάθουμε να σκεπτόμαστε οι Έλληνες θεατές».

«Μια εφιαλτική ιστορία νευρωτικών ανθρωπών». — «Δεν κινούνται οι δυο αλήτες, δε σαρκάζουν αυτοί οι δύο, δεν αλληλοβρίζονται: είμαστε εμείς, ένα πλήθος πρόσωπα, ένα πλήθος αγωνιώδη χέρια».

«Μα ήρθαμε στο θέατρο για να ψηλαφήσουμε το μηχανισμό της συνείδησης του συγγραφέα, ή για να προσφέρουμε στον εαυτό μας μια διασκέδαση;». — «Πού βρίσκετε το δυσνόητο του έργου; Με ενθουσίασε».

Όπως το είπα ήδη, η παράσταση έχει μεγάλη επιτυχία. Παίζεται, στο πλαίσιο του εναλλασσόμενου δραματολογίου του ΚΘΒΕ, ως το τέλος της χειμερινής περιόδου, αλλά και επαναλαμβάνεται στην επό-

μενη σαιζόν, ενώ λίγο αργότερα θα περιοδεύσει και στην επαρχία. Είναι πραγματικά, σε σχέση με την πρόσληψη του Μπέκετ, μια παράσταση σταθμός, και όχι μόνο για τη Θεσσαλονίκη.

Η σκηνοθεσία του Βολανάκη, με τη διαύγεια, το χιούμορ και τη λιτότητά της, αφόπλισε και τις όποιες αντιστάσεις της κριτικής απέναντι στον Μπέκετ και το έργο του.

Έτσι, ο Κ. Οικονόμου, στην εβδομαδιαία εφημερίδα *Δράσις* (13.12.1965), ενώ αρχίζει την κριτική του σημειώνοντας ότι χρειαζόταν «μεγάλη τόλμη, απερισκεψία την χαρακτήρισαν μερικοί, για να περιληφθεί στο ρεπερτόριο της δεύτερης κρατικής μας σκηνής» αυτό το έργο, και ότι «η μικρή ηλικία — η νεαρά, θα λέγαμε εμείς — βοήθησε πιθανά το ΚΘΒΕ να εγκλωπωθεί τη σχετική εισήγηση», κλείνει το κείμενό του με μια παρότρυνση προς το κοινό: «Συμπερασματικά: Οπλισθείτε με καθαρό μυαλό και αγοράστε ένα εισιτήριο για τον Μπέκετ. Η αρχή πιθανά να σας φανεί δύσκολη. Εύκολα θα παρασυρθείτε. Κι αξίζει τον κόπο. Όσοι δεν το συνηθίζετε, θ' αναγκασθήτε να σκεφθήτε».

Θετικός με κάποιες επιφυλάξεις ο Γιώργος Δαμόρης στη *Μακεδονία* (14.12.1965), ο οποίος παραδέχεται ότι ο *Γκοντό*, «σαν έργο πρωτοποριακό, έχει προκαλέσει και προκαλεί αντιλογίες, επιφυλάξεις και σε πολλούς ακατανοησία και πλήξη».

Ανεπιφύλακτη, αντίθετα, είναι η κατάφαση, και στο έργο και στην παράσταση, του Γιώργου Κιτσόπουλου, στον *Ελληνικό Βορρά* (11.2.1965). Πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Κιτσόπουλος ότι στον Μπέκετ δεν υπάρχει μύθος τον οποίο υπηρετεί ο διάλογος, αλλά αντίθετα, ο διάλογος καλείται «να δημιουργήσει έναν μύθο». Και επιδίδεται επίσης ο κριτικός σε μια οξυδερκή ανάλυση της σχέσης του έργου με την πραγματικότητα: «Παρουσιάζει μια φασματική εικόνα της πραγματικότητας και η αλλοίωση του φυσικού οφείλεται στο πρίσμα κάτω απ' το οποίο εξετάζει την πραγματικότητα ο Μπέκετ. Αν επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε απόψεις για το τι “εννοεί” ή “υπονοεί” με το έργο του ο Ιρλανδός συγγραφέας, ο δρόμος που θα πάρουμε θα είναι προκαταβολικά εσφαλμένος. Αν όμως από την αρχή ξεφύγουμε από το συνηθισμένο αυτό εγχείρημα και δεχτούμε πως το έργο δεν έρχεται να μας διδάξει, αλλά να μας δείξει την εξέταση αυτή της πραγματικότητας από μέρους του συγγραφέα, τότε και θα το δεχτούμε και θα το “ενοήσουμε” σ' αυτό που ακριβώς είναι, δίχως παραπλανητικές για μας κι επιζημίες για κείνο προεκτάσεις». Όσο για το ανέβασμα, ο Βολανάκης επαινείται γιατί καθιστά δυνατή, χωρίς να κάνει σκόντο, την επικοινωνία του θεατή με τον Μπέκετ: «Ολοκληρώνοντας με την παράστασή του το ειδικό κλίμα του χώρου, ανασύρει τον θεατή από τα κατ' ιδίαν και τον στροβιλίζει μέσα σ' αυτή την τυραννική περιπέτεια της αναμονής, δίχως να του αφήνει περιθώριο ν' αναρωτηθεί ή να αντιδράσει με το συνηθισμένο πάντοτε για την περίπτωση “δεν καταλαβαίνω”. Η κίνηση των προσώπων, οι τόνοι της εκφραστικής, η θεατρική στιγμή και η λεπτομέρεια, έχουν υπολογισθεί και ταιριαστεί έτσι ώστε, ακόμη και στην περίπτωση αυτή του “δεν καταλαβαίνω”, ο θεατής να διαισθάνεται πως το αντικείμενο της άρνησής του έχει βαρύτητα και πλάτος που υπαγορεύουν το σεβασμό».

Πάντως, ο επαρκέστερος αναγνώστης, και του Μπέκετ και του Βολανάκη, υπήρξε ο πρόωρα χαμένος Γιώργος Σεφερτζής, αυτοδίδακτος θεατρολόγος και οξυδερκής κριτικός, που γράφει κριτική για την παράσταση στο *Βήμα* (17.12.1965) — ναι, όσο κι αν φαίνεται απίστευτο, υπήρξε μια εποχή (κράτησε ελάχιστα) όπου μία έστω αθηναϊκή εφημερίδα θεώρησε ότι οι εκτός Αθηνών παραστάσεις αποτελούν αντικείμενο του εθνικού Τύπου και προσέλαβε ως... κριτικό ανταποκριτή έναν σοβαρό νέο διανοούμενο της Θεσσαλονίκης. Με μια περικοπή από το κείμενο του Σεφερτζή, λοιπόν, θα κλείσω την αναφορά στην κριτική: «Είμαστε ευτυχημένοι, είμαστε ευτυχημένοι», φωνάζουν ο Γκογκό και ο Ντιντί με μιαν ανελέητη κραυγή δυστυχίας, σ' ένα θόλο κλειστό, όπου “ο αέρας είναι γεμάτος απ' τις φω-

νές μας”. Αυτόν το θόλο, αυτόν τον αέρα, αυτές τις φωνές ζωντάνεψε υποδειγματικά ο Μίνως Βολανάκης στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, σα “μια υπόθεση βασικών ήχων”, όπως χαρακτηρίζει ο συγγραφέας το έργο του. [...] Η παράσταση που σκηνοθέτησε ο Μίνως Βολανάκης ενεργοποιεί τον θεατή, οδηγώντας τον προς τις άπειρες διακλαδώσεις που ξανοίγει το έργο, και ταυτόχρονα τον κρατά δεμένο σ’ αυτόν το θόλο όπου οι κινήσεις και οι στάσεις, οι φωνές και οι σιωπές, οι συγκρούσεις και οι εναγκαλισμοί αποτελούν μια αδιάσπαστη ενότητα [...]».

Αλλά η παράσταση του 1965 έχει επιπτώσεις και στους προβληματισμούς κάποιων διανοουμένων της πόλης, φέρνει τον Μπέκετ στο επίκεντρο της κίνησης των ιδεών. Έτσι, από τις στήλες του λογοτεχνικού περιοδικού *Νέα Πορεία* ανοίγει ένας διάλογος ανάμεσα σε δύο μείζονες ποιητές και δοκιμογράφους της Θεσσαλονίκης, τη Ζωή Καρέλλη και τον Γιώργο Θέμελη. Ο διάλογος, καθυστερημένος αλλά τροφοδοτημένος και από τη δεύτερη μπεκετική παράσταση του Κρατικού, το *Τέλος του παιχνιδιού*, αρχίζει το φθινόπωρο του 1967 και απλώνεται σε τέσσερα τεύχη του περιοδικού, ως την άνοιξη του 1968.

Αρχίζει η Ζωή Καρέλλη, η οποία, σ’ ένα δοκίμιο 18 σελίδων (*Νέα Πορεία*, αρ. 152-153, Οκτ.-Νοεμ. 1967, σελ. 149-167), με το χαρακτηριστικό τίτλο «*Περιμένοντας τον Γκοντό* ή Το πάθος της αδράνειας», καταδικάζει το έργο του Μπέκετ από τη σκοπιά της χριστιανικής θεώρησης της ζωής. Η Καρέλλη θέτει ως μότο στο άρθρο της μια φράση του Προφήτη Ησαΐα, «Αι καρδία αυτών ηττώνται εν εαυταίς», και αυτό ακριβώς προσάπτει στον *Γκοντό*: ότι είναι ένα κήρυγμα παραίτησης και αδράνειας, παραδοχής της «ολοσχερούς ανθρώπινης ήττας». Χρησιμοποιώντας εναντίον του Μπέκετ τον Καμύ και τον Κάφκα, στους οποίους η απόγνωση έχει μαχητικό χαρακτήρα, προσάπτει στο συγγραφέα του *Γκοντό* «στάθμευση στην απελπισία και όχι στάθμισή της». Γράφει η Καρέλλη: «η αδράνεια παρουσιάζεται στην εποχή μας στην πιο κακοήθη μορφή της, καθώς στερείται από οποιαδήποτε μεταφυσική προέκταση, από κάθε πνευματική ακτινοβολία». Και για όποιον δεν κατάλαβε: «Ήταν ίσως μοιραίο κι αναπόφευκτο να περάσει ο ελεύθερος άνθρωπος της εποχής μας αυτή την αρρώστια της ψυχής, καθώς στερήθηκε το στήριγμα της ακέραιας θρησκευτικής πίστης». Η Καρέλλη δέχεται ότι «ο θεατρικός λόγος του Μπέκετ έχει μια ιδιαίτερη παραστατικότητα», ωστόσο, «όσον αφορά στη φθορά», δεν λειτουργεί «σαν διαπίστωση, αλλά σαν νέος παράγων της». Και συνεχίζει: «Το στοιχείο της σιωπής, εξάλλου, που τόσος λόγος γίνεται γι’ αυτό στις κριτικές για το θέατρο του Μπέκετ, είναι αφ’ εαυτού του διπλόμορφο, γιατί μπορεί να δηλώνει τη γόνιμη περισυλλογή, αλλά και την αδράνεια του μυαλού. Μπορεί να σημαίνει η σιωπή εγκαρτέρηση και προσμονή, αλλά και παραίτηση από τον αγώνα που είναι ταυτόσημος με την ύπαρξη». Η ποιήτρια αναγνωρίζει ότι το *Περιμένοντας τον Γκοντό* είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό, κι αυτό την κάνει ν’ απορεί: «Κι αν παραδεχτούμε ακόμα πως το έργο αυτό είναι ένα θλιμμένο και θλιβερό θεατρικό παιχνίδι, δεν είναι δυνατόν να μη διερωτηθούμε πάλι και πάλι τι είναι εκείνο που δημιουργεί την πνευματική απήχηση που έχει, το ενδιαφέρον και τα σχόλια που προκαλεί, πέρα από την πρωτοτυπία και το ξάφνιασμα, καθώς και τα ευρήματα που το διανθίζουν;». Και προτείνει δύο εξηγήσεις: ή ο μηδενισμός του «μας απαλλάσσει από την πραγματική διέγερση», ή «στη διανοητική απάθεια όπου έχουμε φτάσει χρειαζόμαστε τέτοιου είδους διεγερτικά». Η κατακλείδα του δοκιμίου ηχεί σαν τελέσιδικη καταδίκη: «Το έργο του Μπέκετ όμως είναι από κείνα που σταματούν τη ζωή και την αμαυρώνουν. Της στερούν το απεριορίστο. Στο έργο του Μπέκετ ο μύθος του ανθρώπου, γιατί μύθος είναι και ο φαντασιώδης ρεαλισμός του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, γίνεται εκείνος της απογύμνωσης, παύει να παραμυθεί και μένει ένα σταμάτημα».

Στο επόμενο τεύχος του περιοδικού (*Νέα Πορεία*, αρ. 154, Δεκ. 1967, σελ. 186-194), ο ποιητής Γιώργος Θέμελης προσάπτει στην Καρέλλη ότι είδε τον *Γκοντό* «ως έργο ρεαλιστικό και όχι ως σύγχρονη

ποιητική μυθολογία», γι' αυτό και διατυπώνει, ισχυρίζεται ο Θέμελης, την αξίωση «οι ήρωες του έργου να κινηθούν δραστήρια, να κάνουν κάτι για να σωθούν, νά 'βρουν διέξοδο». Αλλά αν υπήρχε διέξοδος, υποστηρίζει ο ποιητής, ή αν ερχόταν τελικά ο αναμενόμενος, «όλο το έργο θα κατέρρεε μέσα στην ευτυχία του λύση». Ο Θέμελης απλουστεύει κατάφωρα τις απόψεις της Καρέλλη, όταν γράφει ότι εκείνη «βλέπει τα πρόσωπα του έργου ρεαλιστικά, ως τύπους της καθημερινότητας γύρω μας – ή της ιστορίας – δημιουργήματα δηλαδή κοινωνικών συνθηκών με την ανάλογη ψυχολογία τους». Και την αδικεί όταν υποστηρίζει ότι η αναμονή του Γκοντό είναι για την Καρέλλη «προσοδοκία για επίλυση ζωτικών περιπτώσεων απαιτήσεων και βιοτικών αναγκών», δηλαδή «μια ελπίδα μικρών διαστάσεων» για το ψωμί και για τη στέγη, οπότε, γράφει επί λέξει ο Θέμελης, «κινδυνεύουμε να περιπέσουμε στο επίπεδο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σχεδόν». Ο ίδιος πιστεύει ότι η αέναη αναμονή δεν συνιστά «οκνηρία», αλλά «ανάληψη στο ακέραιον της ύπαρξης όπως είναι. Μια σιωπηλή αντοχή του είναι». Εδώ δεν υπάρχει «γιατί», συνεχίζει, «απαλείφεται το αίτιο και μένει το αιτιατό εντελώς ξεκομμένο από την αιτιώδη αναγκαιότητα, αναίτιο, απρόβλεπτο, και σχετικά με τα προηγούμενα, που μένουν χωρίς συνέπεια, και σχετικά με την πηγή από όπου εκπορεύονται. Αυτό είναι, συνοπτικά, το “Παράλογο”. Την κατά λόγον οργάνωση με μια ιστορημένη υπόθεση, την αντικαθιστά τώρα μια σύνθεση ξεκομμένων στιγμών με εσωτερικές ανταποκρίσεις όπως στη μουσική». Ωστόσο, ο Θέμελης προτείνει καταλήγοντας στην Καρέλλη ένα πεδίο συνάντησης: «Σημειώνω τελικά και μια άλλη αίσθηση που είχα ξαναδιαβάζοντας με την ευκαιρία τούτη το έργο προσεχτικά: Τι φοβερό πράγμα που είναι η απιστία! Δεν το υποπτευόμαστε ίσως στη ζωή, μας το αποκαλύπτει αυτό το ίδιο το έργο, χωρίς να το λέει ρητά, με τη σιωπή του. Και συνάμα ότι πίσω από την απιστία μας, μέσα σ' ένα ανύποπτο βάθος του είναι μας, η ψυχή μας στέκει σε μιαν εναγώνια “αναμονή”, σε μια “προσοδοκία”, που είναι οπωσδήποτε θρησκευτική. Υπάρχουμε “περιμένοντας τον Γκοντό”».

Οργισμένη απάντηση της Καρέλλη στο τεύχος της *Νέας Πορείας* που ακολουθεί (αρ. 155-157, Ιαν.-Μαρτ. 1968, σελ. 36-43). Η ποιήτρια σωστά διαμαρτύρεται ότι ο Θέμελης παρανοεί τις απόψεις της. Ότι της αποδίδει πρόθεση κριτικής του *Γκοντό* από κοινωνικές θέσεις, ενώ η δική της προσέγγιση είναι κατεξοχήν θεολογική. Και επιμένει: «η *tabula rasa* που προβάλλει ο Μπέκετ και στην οποία καταφάσκει ο Θέμελης, χαρακτηρίζοντάς την “πολύτιμο δίδαγμα”, δεν είναι δυνατόν να μη μας αφήσει τουλάχιστον περίσκεπτους». Και παρακάτω: «Εκείνο που θέλω να τονίσω στη μελέτη μου, είναι ότι όσοι πραγματικά αισθάνθηκαν όλη την απορία του ανθρώπινου πόνου, εκείνου που εκμηδενίζει, δεν έμειναν σ' αυτόν, αλλά αισθάνθηκαν την ανάγκη να τον αντιμετωπίσουν πνευματικά, και οι “μακάριοι γρηγορούντες” μπόρεσαν να φτάσουν την πνευματική λύτρωση, γιατί άλλη δεν υπάρχει». Η Καρέλλη καταλήγει με μια ομολογία πίστεως, που της εμπνέει εν αγνοία του ο Μπέκετ: «Ίσως ό,τι μύχια υπάρχει μέσα μου Ελληνικό και Χριστιανικό ορθόδοξο, όχι σαν “αναμονή” ή “προσοδοκία” μα σαν κατάθεση, μ' έκανε ν' αντιδράσω σ' ένα έργο που γνώρισε εν τούτοις τόσην επιτυχία. Ν' αντιδράσω στην απογύμνωση, όπως την αντιλήφθηκα στο έργο του Μπέκετ, γενικότερα. [...] Όταν όμως απογυμνωθεί η ψυχή, όταν το πνεύμα δεχτεί το τίποτα, είναι σα ν' απουσιάζει. Κι απ' αυτήν την απουσία υποφέρει ο κόσμος μας, ο στερημένος “την στολήν της ψυχής”. [...] Αν δεν γρηγορούμε, το να οικτιρούμε εαυτούς είναι μια αμφίβολη ευκολία που τους προσφέρουμε».

Στην ανταπάντησή του, στο επόμενο τεύχος του περιοδικού (*Νέα Πορεία*, αρ. 158-159, Απρ.-Μάιος 1968, σελ. 92-97), ο Θέμελης επιμένει ότι την Καρέλλη «την απασχολούν κατά κύριο λόγο τα ρεαλιστικά στοιχεία» του έργου, ενώ εντοπίζει διαλλακτικά τη διαφωνία τους σε ένα μόνο σημείο: «Και ακρι-

βώς, το βασικό σημείο της διαφωνίας, απ' όπου προκύπτουν όλα τ' άλλα, είναι η λέξη "αναμονή". Η Καρέλλη την εννοεί, σε σχέση με την αδράνεια που συνεπάγεται, ως "αρρώστια ψυχής" – εγώ ως δύναμη αντοχής. Ασυμβίβαστη διαφωνία».

Εδώ τελειώνει ο διάλογος που προκάλεσε η παράσταση του *Γκοντό* σε δυο ποιητές της Θεσσαλονίκης. Μπορεί βέβαια ν' αναρωτηθεί κανείς αν στα φοβερά εκείνα χρόνια 1967 και 1968, όπου άλλοι λογοτέχνες άλλα διατύπωναν έστω και διά της σιωπής, δεν ήταν πολυτέλεια αυτή η σχοινοτενής συζήτηση περί των θεολογικών προεκτάσεων της μπεκετικής αναμονής. Αλλά αυτό είναι σίγουρα ένα άλλο ζήτημα.

Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε, συνοψίζοντας, ότι χάρη στην παράσταση του *Γκοντό* το 1965 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, η δραματολογία του Μπέκετ έγινε οικείος τόπος για το κοινό, τους ανθρώπους του θεάτρου και τους λογοτέχνες της Θεσσαλονίκης.

Πριν κλείσω, θα σημειώσω, ως εν υστερογράφο, ότι οι θεσσαλονικιώτικες τύχες του *Γκοντό* δεν σταματούν στο 1965. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, τον Ιανουάριο του 1981, ο Νίκος Χουρμουζιάδης ανεβάζει το έργο με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», στη μετάφραση της Ελένης Βαρίκα. Το σκηνικό, σχεδιασμένο από την Ιωάννα Μανωλεδάκη, παρίστανε ένα αχανές σεληνιακό τοπίο, όπου οι κρατήρες ήταν πεταμένα εδώ κι εκεί λάστιχα αυτοκινήτων. Ανάμεσα στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της παράστασης, σημειώνω το γεγονός ότι ο Βλαντιμίρ κι ο Εστραγκόν, Νίκος Σεργιανόπουλος και Χρήστος Αρνομάλλης, εμφανίζονταν στο δεύτερο μέρος γερασμένοι, με ασπρισμένα μαλλιά, καθώς και την επιλογή του σκηνοθέτη να αναθέσει τους ρόλους του Πότζο και του Λάκυ σε γυναίκες ηθοποιούς, την Έφη Σταμούλη και τη Βαρβάρα Μαυρομάτη αντίστοιχα, αντιμετωπίζοντας το ζεύγος αφέντη-δούλου ως άφυλα όντα. Ο Χουρμουζιάδης θα επανέλθει σ' αυτό το έργο-φetiχ μετά είκοσι έτη, το Φεβρουάριο του 2000, πάλι με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». Η σκηνοθεσία ήταν εντελώς διαφορετική, το ίδιο και η σκηνογραφία, που ανέλαβε αυτή τη φορά η Λίλα Καρακώστα, ενώ τους ρόλους των δύο αλητών ερμήνευσαν ο Στάθης Μαυρόπουλος και ο Γιάννης Μόχλας, με Πότζο και Λάκυ τον Νίκο Λύτρα και τον Αντρέα Δημητριάδη.

Αλλά, βέβαια, οι σκηνοθεσίες του Νίκου Χουρμουζιάδη, στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» ειδικά, είναι θέμα για άλλον ομιλητή.

Θα επιστρέψω στον Βολανάκη, για να σημειώσω ότι το 1997 ανέβασε τον *Γκοντό*, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, σ' ένα νταμάρι των περιχώρων της Θεσσαλονίκης, που χρησιμοποιήθηκε τότε για πρώτη φορά. Η παράσταση αυτή δεν είχε ίσως το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον εκείνης του 1965, και σίγουρα δεν είχε την ιστορική της σημασία, είναι όμως ιδιοφυής η ιδέα του εγκαταλελειμμένου νταμαριού για την τοποθέτηση της «έρρημης χώρας» του μπεκετικού εμβληματικού έργου. Ενός έργου που έχει σημαδέψει τη θεατρική ιστορία της Θεσσαλονίκης.



ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ  
ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΠΟΥ ΘΗΤΕΥΣΑΝ  
ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ» (1960-1980)

**Α**φορμή στην απόφασή μου να ανταποκριθώ στην πρόσκληση της Οργανωτικής Επιτροπής στάθηκε η μεγάλη υποβάθμιση που είδα να γίνεται, εδώ και χρόνια, σε βάρος της ελληνικής εκδοχής του Θεάτρου του Παράλογου, όπως ονομάστηκε το ευρωπαϊκό ρεύμα της πρωτοπορίας, το οποίο τάραξε τα λιμνάζοντα νερά του μεταπολεμικού θεάτρου της Ευρώπης, από το 1950, και της Ελλάδας, από το 1960 ως το 1980 περίπου. Καθώς ερευνούσα, μάλιστα, το θέμα μου, συνάντησα και κάποιες απόψεις εντελώς μηδενιστικές, όπως εκείνη που δημοσιεύτηκε το 1984 σε ένα έγκυρο περιοδικό, ότι το Θέατρο του Παράλογου ήταν «ανύπαρκτο» στην Ελλάδα.<sup>1</sup>

Πέραν τούτου, η επιλογή του θέματος της ομιλίας μου για τους Έλληνες συγγραφείς που θήτευσαν στο ριζοσπαστικό αυτό ρεύμα, υπαγορεύτηκε και από το συναφές γεγονός ότι η ισχνη, έτσι κι αλλιώς, ελληνική θεατρολογική έρευνα, γενικά, πάνω στη μεταπολεμική δραματουργία, κυριαρχήθηκε όλα αυτά τα χρόνια από μερικούς μύθους, που αναπαράχθηκαν πιστά από νεότερους μελετητές, σαν να ήταν απαρασάλευτα δόγματα, σε σημείο να επιβάλουν μια παραποιημένη εικόνα των θεατρικών συμβάντων. Αποτέλεσμα του τελευταίου ήταν να υποβαθμίζεται περισσότερο το πρωτοποριακό ρεύμα και να αφήνονται λευκές σελίδες, κενά, παραλείψεις και μεροληπτικές αποσιωπήσεις στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου της περιόδου 1960-1980.

Επειδή «ήμουν κι εγώ εκεί τότε» και είχα πάρει ενεργό μέρος στα δρώμενα, νομίζω ότι υποχρεούμαι να προσπαθήσω, με τις όποιες δυνάμεις μου και τις διαθέσιμες μαρτυρίες, να συντελέσω ώστε να γίνει μια διορθωτική κίνηση, έστω και τώρα, που το σεβαστό Συνέδριο προσφέρει την καλή ευκαιρία με το κατάλληλο γενικό θέμα του.

Το ευρωπαϊκό θέατρο, μετά τον αιματηρό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, συνδέθηκε με μερικά μεγάλα ονόματα συγγραφέων, που, με τους επαναστατικούς νεωτερισμούς τους, στη μορφή αλλά και το περιεχόμενο των κειμένων τους, προκάλεσαν έναν πρωτοφανή θόρυβο, δημιούργησαν σπουδαία έργα και σημάδεψαν έντονα την εποχή μας. Ιδιαίτερα το λεγόμενο Θέατρο του Παράλογου, άφησε πολύ βαθιά τα ίχνη του στη θεατρική ζωή της γηραιάς ηπείρου.

Οι Ευρωπαίοι αυτοί συγγραφείς, βιώνοντας άμεσα τη φοβερή μεταπολεμική ψυχροπολεμική αβεβαιότητα, τον παραλογισμό του καινούργιου κόσμου, την αυξημένη αίσθηση του υπαρξιακού και μεταφυσι-

<sup>1</sup>Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Εισαγωγικά και παρενθέσεις», περ. *Διαβάζω*, τ. 89 (1984), σ. 14.

κού άγχους και την αγωνία για το μέλλον όλης της ανθρωπότητας, άφησαν στην άκρη την παλιά θεατρική γλώσσα, καθώς και την ορθολογιστική προσέγγιση της πραγματικότητας και ξεκίνησαν ένα ριζοσπαστικό κίνημα εναντίον της ρηχής νατουραλιστικής και ρεαλιστικής συμβατικότητας στην τέχνη, για να εκφραστούν διαφορετικά, ριζοσπαστικά, υπερρεαλιστικά, πιο ελεύθερα, με μια νέα μορφή θεάτρου.<sup>2</sup>

Το κίνημα αυτό, ειδικά, τόνισε με έμφαση την αναξιοτήτα της γλώσσας, ως μέσου επικοινωνίας, και πρόβαλε την τραγική και κωμική αίσθηση και ποίηση της ζωής, όχι (μόνο) με λόγια, αλλά και με σκηνικές εικόνες. Επιπλέον, απαρνήθηκε τη σύλληψη και τη σμίλευση χαρακτήρων, καθώς και την ανεύρεση κινήτρων στη δράση των προσώπων, κατάργησε την εξέλιξη της πλοκής και περιφρόνησε κάθε είδους διδακτικό περιεχόμενο, σε αντίθεση με το, επίσης μοντέρνο, «επικό θέατρο» του Μπέρτολντ Μπρεχτ, που απέβλεπε σε αυτό κυρίως.

Στη χώρα μας, μετά τον πόλεμο, για 15 ολόκληρα χρόνια, ως τα τέλη της δεκαετίας του '50, τα ελάχιστα έργα που γράφτηκαν –αν εξαιρέσουμε την πληθώρα των φτηνών φαρσοκωμωδιών– ήταν έργα παραδοσιακά-ρεαλιστικά στη μορφή και κοινωνικοθηγογραφικά στο περιεχόμενό τους και αντιπροσωπεύονταν από ελάχιστους παλιούς συγγραφείς του μεσοπολέμου και της Κατοχής, αλλά και από μερικούς νέους, μεταπολεμικούς συνεχιστές τους, όπως ήταν ο Αλέξης Δαμιανός, ο Σωτήρης Πατατζής, ο Νότης Περγιάλης, ο Κώστας Κοτζιάς, ο Βασίλης Ανδρεόπουλος, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Δημήτρης Κεχαΐδης κ.ά.

Ωστόσο, άπαξ και εμφανίστηκε το πρωτοποριακό κίνημα και στην Ελλάδα, έστω και λίγο καθυστερημένα,<sup>3</sup> το έτος 1960 (δέκα χρόνια μετά την εμφάνισή του στο Παρίσι, την 11<sup>η</sup> Μαΐου του 1950, με τη *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ευγένιου Ιονέσκο), επέδρασε τόσο ενεργά και γόνιμα στην τότε άγονη θεατρική ζωή μας, ώστε δημιούργησε, στα αμέσως κατοπινά κιόλας χρόνια, μια πρωτοφανή δραματουργική παραγωγή, που συνετέλεσε στην επιβολή ενός νέου και πλούσιου ποιοτικού ελληνικού θεάτρου.<sup>4</sup>

Η πρώτη εμφάνιση του Θεάτρου του Παράλογου και, ταυτόχρονα, το πρώτο πρωτοποριακό δραματουργικό ξάφνιασμα στη χώρα μας, έγινε με την παράσταση του θιάσου της «Δωδέκατης Αυλαίας»<sup>5</sup>

<sup>2</sup>Βλ. Γενικά, Μάρτιν Έσλιν, *Το Θέατρο του Παράλογου*, Αρίων 1970 και, ενδεικτικά, πρόχειρα, από ελληνικής πλευράς, Γιάννης Ανδρότσος, «Το Θέατρο του Παράλογου και η πρωτοπορία», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 105 (1983), σ. 335.

<sup>3</sup>Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε άρθρο του στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 29.12.1973, σημειώνει πως «Ο ήχος του κώδωνος του Γιάννη Σκαρλίμπα, έργο άπαιχτο που [γράφηκε τη δεκαετία του '40 και] εκδόθηκε το 1951, ακόμα και τυπωμένο προηγείται της *Φαλακρής τραγουδίστριας* που θεωρείται το πρώτο έργο της επιστροφής του Παράλογου στο νέο ευρωπαϊκό θέατρο». Εξάλλου, ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος (βλ. «Τολστί και Στανισλάβσκι, Για το κοινωνικό θέατρο στην Ελλάδα») γράφει ότι η καθυστέρηση της εμφάνισης της θεατρικής πρωτοπορίας στη χώρα μας και, γενικά, της πολιτιστικής ανάπτυξης του τόπου, οφείλεται στην προληπτική λογοκρισία, που κράτησε αδιάλειπτα από το 1936 ως το 1974.

<sup>4</sup>Βλ. και Θόδωρος Γραμματάς, «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», περ. *Εκκύκλημα*, τ. 24 (1990), σσ. 46-47, όπου αναπτύσσονται ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές απόψεις, που, με μερικές μικρές επιφυλάξεις, τις δεχόμαστε. Επιμνηστούμε, π.χ. όσα λέει στη σ. 48, ότι «στο ελληνικό Θέατρο του Παράλογου συναντάται η ίδια διά-

σπαση και κατάργηση των δομών του κειμένου, η ανακολουθία στις δραματικές συγκρούσεις και η ασυνέχεια στην πλοκή και στη δράση, όπως στο αντίστοιχο ευρωπαϊκό», αλλά διαφωνούμε με την άποψη ότι στο ελληνικό Θέατρο του Παράλογου αποσιάζουν «ολοκληρωτικά σχεδόν το υπερρεαλιστικό στοιχείο που χαρακτηρίζει μερικά από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα εκείνου, η ειδική και σκόπιμη χρήση του λόγου, η εσωτερική υπονόμηση του κειμένου και οι γκροτέσκο υπερφορτωμένες δραματικές καταστάσεις», φτάνει να θυμηθούμε τον έντονο υπερρεαλισμό του Ζιώγα και το γκροτέσκο στοιχείο στα έργα του Μάτεσι.

<sup>5</sup>Η «Δωδέκατη Αυλαία» ήταν μια κίνηση νέων ανθρώπων του θεάτρου (όπως ο σκηνοθέτης Χρήστος Βαχλιώτης, ο ηθοποιός Λυκούργος Καλλέργης, ο συγγραφέας Βαγγέλης Γκούφας, ο ηθοποιός Βασίλης Ανδρεόπουλος, ο ηθοποιός Στέφανος Ληναίος κλπ.) που έκαναν τρεις παραστάσεις το χρόνο, την Καθαρή Δευτέρα, Τρίτη και Τετάρτη, όταν τα επαγγελματικά θέατρα ήταν κλειστά λόγω της Μεγάλης Εβδομάδας. Επειδή τα τακτικά θέατρα τότε έδιναν έντεκα παραστάσεις-«αυλαίες», ο έπαικτος αυτός επίσης θιάσος ονομάστηκε «Δωδέκατη Αυλαία» και λειτούργησε από το 1959 ως το 1962, παίζοντας στα νοικιασμένα θέατρα «Άλφα», «Αθηνών», «Βεργή» και «Γκλόρια».



στο θέατρο «Άλφα», το έτος 1960, όταν παίχτηκαν τα μονόπρακτα *Το προξενικό της Αντιγόνης* του Βασίλη Ζιώγα και *Τα καπέλα* του Μάνθου Κρίσπη.<sup>6</sup> Οι δυο νεαροί συγγραφείς, ιδιαίτερα ο πρώτος, αναστάτωσαν ευχάριστα τους θεατές. Οι εντυπώσεις από την παράσταση των έργων τους στο απαιτητικό κοινό της Αθήνας, στους ανήσυχους νέους θεατές, στους εκκολλητούς συγγραφείς και στους λοιπούς παράγοντες του θεάτρου, ήταν ισχυρότατες και καταλυτικές.

Αλλά, βέβαια, ένα ή δύο χελιδόνια δεν φέρουν την άνοιξη. Χρειαζόταν πολλή δουλειά ακόμα και περισσότεροι συγγραφείς για να αλλάξει το ρηχό ελληνικό θεατρικό τοπίο, το οποίο νέμονταν ακόμα οι ντόπιες μέτριες φαρσοκωμωδίες και τα ελαφρά ξένα, βουλεβαρδιέρικα έργα. Χαρακτηριστικά για την, εν γένει, κατάσταση, που εξακολουθούσε να επικρατεί στο δραματουργικό στερέωμα της Αθήνας –η οποία εκπροσωπούσε θεατρικά όλην τη χώρα– είναι αυτά που έγραφε ο Κώστας Νίτσος σε έναν «Αστερίσκο» του, στο 1<sup>ο</sup> τεύχος (Δεκέμ. 1961) του θρυλικού πια περιοδικού του *Θέατρο*:

«Προστέθηκαν τρία νέα θέατρα στην Αθήνα, ένα πέρσκι, τέσσερα προπέρσι, πλησιάζουμε αισίως τις 20 σκηνές [αλλά]...παίζονται μόνο δυο τρία ελληνικά έργα, τυποποιημένα παρασκευάσματα που δεν προσφέρουν τίποτε στην πνευματική ανάπτυξη του τόπου...Η Ελλάδα λείπει, επομένως δεν μπορεί να γίνεται λόγος για ελληνικό θέατρο».

Μισό χρόνο κατόπιν, ο Θαλής Δίτζελος, κάνει μια έρευνα που τη δημοσιεύει στην *Επιθεώρηση Τέχνης* με τίτλο «Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας και τα προβλήματά τους».<sup>7</sup> Από τις απόψεις που διατυπώνουν οι νέοι μεταπολεμικοί μας συγγραφείς, φαίνεται ότι, παρ' όλες τις επιμέρους επιφυλάξεις τους, υποδέχονται με κάποιο ενδιαφέρον τη μοντέρνα θεατρική τέχνη της Ευρώπης, μαζί με όλα της τα πειράματα. Περισσότερες επιφυλάξεις έχουν οι μεγαλύτεροι στην ηλικία και οι έντονα πολιτικοποιημένοι.

Όπως και να 'ναι, η πρωτοπορία έκανε την είσοδό της, από την Ευρώπη στην Ελλάδα, ακολουθήσαν συζητήσεις, ζυμώσεις και πειραματισμοί ανάμεσα στους νέους, με αποτέλεσμα, σε λίγον καιρό, ακόμα και αυτοί που είχαν αρχικά σοβαρές αντιρρήσεις, να προσαρμόσουν τα διδάγματα του Θεάτρου του Παράλογου στα προσωπικά τους καλλιτεχνικά δεδομένα, με έναν αποκλίνοντα, έστω, τρόπο, ώστε να περάσουν μέσα από αυτόν οι προσωπικές αλλά και κοινωνικοπολιτικές ευαισθησίες και ανησυχίες τους για τον τόπο, όπως και τα τρομερά βιώματα του πρόσφατου Εμφύλιου και της σύγχρονης τους ψυχοπολεμικής εποχής. Όταν αυτό το δύσκολο επιτεύχθηκε κάπως ή βρήκε μια σχετική ρύθμιση, μια συμβιβαστική ή συνδυαστική θεατρική έκφραση, έκτοτε χρωμάτισε και καθόρισε, όχι μόνο τη μορφή που πήρε αργότερα το ίδιο αυτό πρωτοποριακό θέατρο στην Ελλάδα, αλλά και το περιεχόμενό του, που χρησίμευσε ως βήμα υπόγειας πολιτικής ρήξης, ως τρόπος υπαινικτικής διαμαρτυρίας, έμμεσης κοινωνικής και πολιτιστικής αντίστασης στην καταπίεση του αστυνομικού και, κατόπιν, ανοιχτά δικτατορικού κράτους.

Ωστόσο, τον κυρίαρχο τόνο της πρωτοπορίας, για χρόνια, λόγω της κατάστασης, θα τον δώσει το αμιγές –πάντα σχετικά– Θέατρο του Παράλογου, που το είχαν υιοθετήσει μερικοί δυναμικοί νέοι συγγραφείς, οι οποίοι εφάρμοζαν, λίγο πολύ πιστά, τα βασικά διδάγματά του, όπως ήταν τα τολμηρά θεατρικά τεχνάσματα και ευρήματα, οι θαρραλέοι σκηνικοί ρυθμοί, η ριζική ανανέωση της μορφής, του περιεχομένου και της θεματογραφίας, η σουρεαλιστική χρήση της γλώσσας, ο τονισμός των καταστάσεων –και όχι της πλοκής– η παρουσίαση στο προσκήνιο αρχετυπικών και συμβολικών προσώπων

<sup>6</sup> Μαζί τους παίχτηκε και ένα τρίτο, αλλά παραδοσιακό μονόπρακτο, *Οι ανίητοι* του Θανάση Κωσταβάρα.

<sup>7</sup> Βλ. περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 91, Ιούλιος 1962, σσ. 74-94.

–και όχι χαρακτηρών– η περιπέτεια της καταπιεσμένης εσωτερικότητας– και όχι η αφήγηση εξωτερικών επεισοδίων –η επιδίωξη της έκπληξης και του σοκ, τα ονειρικά, φανταστικά, εφιαλτικά και παράλογα στοιχεία– και όχι τα ομαλά, νηφάλια και ρεαλιστικά.

Τρία χρόνια μετά την παράσταση του *Προξενιού* από τη «Δωδέκατη Αυλαία», ο Κώστας Νίτσος δημοσιεύει στο 7<sup>ο</sup> τεύχος του *Θεάτρου* του (Ιαν.-Φεβρ. 1963) τρία ελληνικά μονόπρακτα τριών νέων συγγραφέων, από τα οποία το ένα, *Ο Ψαρόγιαννος* του Τάκη Χατζηαναγνώστου, είναι παραδοσιακό, αλλά τα υπόλοιπα δύο, *Οι ένοχοι* του Χρήστου Σαμουηλίδη και *Ο αρχιτέκτων* της Φώφης Τρέζου είναι πρωτοποριακά. Την ίδια χρονιά και τα τρία μονόπρακτα παρουσιάζονται από την κυπριακή τηλεόραση του Ρ.Ι.Κ.

Νομίζω πως πρέπει να σταθούμε με ιδιαίτερη προσοχή σε ένα νέο θεατρικό γεγονός, σε ένα νέο θεατρικό σχήμα –ένα θεατρικό βήμα, καλύτερα– που προσφέρθηκε στους πρωτοποριακούς νέους συγγραφείς από τη ρηξικέλευθη ηθοποιό Μαριέτα Ριάλδη. Πρόκειται για το «Πειραματικό Θέατρο Τσέπης», όπως ονομάστηκε αρχικά, το πρώτο και μοναδικό τότε μόνιμο και επαγγελματικό νεανικό θέατρο, το οποίο έπαιξε, κατά τη γνώμη μου, αποφασιστικό ρόλο στον αγώνα για την προβολή και επιβολή της πειραματικής δραματουργίας στην Ελλάδα.

Τον Μάιο μήνα της γόνιμης τούτης χρονιάς του 1963, ανέβασε τέσσερα πρωτοποριακά μονόπρακτα: τον *Τρίτο διάδρομο αριστερά* του Νέστορα Μάτσα, τον *Άδειο κύκλο* του πρωτοπαρουσιαζόμενου Χρήστου Σαμουηλίδη, το *Μισό βασιλιά* του Μάνθου Κρίστη και το *Εστιατόριον ουμανίστους* του Βασίλη Ζιώγα.

Επρόκειτο για μια «καμπή», όπως ειπώθηκε, για ένα –αν όχι ορόσημο– τουλάχιστον δεύτερο σημαδιακό θεατρικό γεγονός, μετά το πρώτο του 1960, δηλαδή τη θρυλική παράσταση του *Προξενιού της Αντιγόνης* από τη «Δωδέκατη Αυλαία». Η σημασία του έγκειται στο γεγονός που υπαινιχθήκαμε, ότι, τώρα, το 1963, ανεβάζονταν σε μόνιμη, ε π α γ γ ε λ μ α τ ι κ ή σ κ η ν ή, ελληνικά έργα νέων και μοντέρνων συγγραφέων του Θεάτρου του Παράλογου. Αναφέρω τις αντιδράσεις των κριτικών στην παράσταση:

Ο Κλέων Παράσχος στην *Καθημερινή* της 3.5.1963 σημειώνει ότι τα έργα «γράφτηκαν σε μια πολύ μοντέρνα θεατρική γλώσσα, σ' αυτήν που κανείς [πια] νέος θεατρικός συγγραφέας δεν τολμά να μη μεταχειριστεί, μια γλώσσα συμβολική και εξπρεσιονιστική».

Ο Άγγελος Δόξας γράφει στην εφημερίδα *Νίκη* ότι τα μονόπρακτα ξεμακραίνουν από την καθιερωμένη θεατρική αντίληψη, ενώ η Αγλαΐα Μητροπούλου στη *Μεσημβρινή*, 11.5.1963, τονίζει ότι «βλέποντας τα τέσσερα ελληνικά μονόπρακτα, έχουμε αμέσως την εντύπωση πως το θέατρό μας ξέφυγε οριστικά από το τέλμα της ηθογραφίας και των εύκολων αισθηματισμών και πηγαίνει να ενωθεί με την γραμμή που βρίσκεται το υπόλοιπο ευρωπαϊκό θέατρο». [Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου.]

Ο Άγγελος Τερζάκης στην εφημερίδα *Το Βήμα* της 9.5.63 γράφει: «Ο ριζοσπαστισμός των έργων είναι πασιδής... Πρόκειται για ρεύματα όχι χθόνια... Στο σημείο αυτό, ωστόσο, προτιμώ να ξεκρίνω μιαν οικουμενικότητα. Σ' αυτήν έγκειται, θαρρώ, και η δικαίωση της σημερινής πρωτοπορίας. Σ' αυτήν και σε κάτι άλλο, ίσως σημαντικότερο: Στο ότι τώρα πια υπάρχει ένας κόσμος, κυρίως μια νεολαία που ενδιαφέρεται για τις καινοτομίες... Δεν πρόκειται απλά για μια μόδα που μας έρχεται από το εξωτερικό και που θα έβρισκε εδώ μόνο περιέργους. Πρόκειται για μια καμπή στην ιστορία της καλλιτεχνικής ευαισθησίας». [Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου].

Τέλος ο αυστηρός Βάσος Βαρίκας, στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 11.5.63, σημειώνει ότι «και τα τέσσερα έργα εντάσσονται ή φιλοδοξούν να ενταχθούν στις “πρωτοποριακές” τάσεις της τέχνης... που κρατάνε ζωντανή την έφεση για ανανέωση... Οι τέσσερις συγγραφείς έχουν ως πρότυπό τους το “Θέατρο του Παράλογου”...» [Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου]. Το θέατρο αυτό είναι ήδη μια πραγματικότητα.

Τη σοβαρότητα του Θεάτρου του Παράλογου την παραδέχτηκαν αρκετοί κατοπινοί κριτικοί, αλλά και θεατρολόγοι, όπως ο Βάλτερ Πούχγκερ, ο οποίος σημείωσε ότι: «Οι πρωτοποριακοί συγγραφείς... ομολογείται από τους νηφάλιους και αμερόληπτους δραματολόγους ότι πλούτισαν το θεατρικό λεξιλόγιο και το παρέδωσαν σαν χρήσιμο όργανο στους κατοπινούς δραματουργούς».<sup>8</sup>

Θα πρόσθετα κι εγώ σ’ αυτά ότι η άτυπη ομάδα των πρωτοπόρων συγγραφέων της γενιάς του ’60, η οποία ακολούθησε, για λίγο, για πολύ ή και για μόνιμα, το ρεύμα του Θεάτρου του Παράλογου, πρόσφερε και δύο σοβαρά πράγματα:

α) Ανανέωσε το μεταπολεμικό θέατρό μας, εισάγοντας νέους τρόπους θεατρικής γραφής, οι οποίοι παραμέρισαν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα τα παλιά δραματουργικά σχήματα που δέσποζαν στη σκηνή ως το τέλος της δεκαετίας του ’50.

β) Επηρέασε τους μεταπολεμικούς Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, τους νεότερους προπάντων, και άσκησε πάνω τους τεράστια και μακροχρόνια επιρροή, όπως επίσης και πάνω σε παλιούς (όπως π.χ. στον Άγγελο Τερζάκη που έγραψε το μοντέρνο έργο του *Ο πρόγονος* και στο Νέστορα Μάτσα που έγραψε τον *Τρίτο διάδρομο αριστερά*, έργα που παραδόθηκαν και τα δύο και παίχτηκαν στο «Πειραματικό Θέατρο» της Μαριέτας Ριάλδη και όχι αλλού...)

Αν γίνει λεπτομερής ειδική έρευνα και ανάλυση στα έργα της δεκαετίας του ’60 και δώθε,<sup>9</sup> ακόμη και στα ολοφάνερα μη «παραλογικά», πιστεύω ότι θα ανευρεθούν σ’ αυτά οι επιρροές ή κάποια από τα κύρια στοιχεία του Θεάτρου του Παράλογου. Ήδη μια νέα μελετήτρια, η Μάνια Κοιλιάκου, επισήμανε ότι στο γνωστό έργο του Δημήτρη Κεχαϊδη *Δάφνες και Πικροδάφνες* (1979-80) περιέχονται μερικά στοιχεία του Θεάτρου του Παράλογου.<sup>10</sup> Αλλά και άλλοι νέοι μελετητές, όπως ο Σάββας Κυριακίδης, αναγνώρισαν την «επίδραση του κινήματος του παράλογου» σε πολύ νεότερους δραματουργούς.<sup>11</sup>

Από τις αρχές, ωστόσο, της δεκαετίας του ’80 άρχισε το βαθμιαίο ξεθύμασμα της ορμής του πρωτοποριακού θεάτρου στην Ελλάδα. Κυριάρχησε πια το «νεοανατοραλιστικό» έργο, ιδιαίτερα εκείνο με τους περιθωριακούς τύπους του, απότοκους ίσως των μπεκετικών ηρώων. Αλλά και οι ελληνικοί αυ-

<sup>8</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, *Ελληνική θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 355.

<sup>9</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, *ό.π.*, σσ. 429-430, όπου γίνεται μια πρώτη προσέγγιση, ανάλυση και αναφορά των συγγραφέων του μεταπολεμικού θεάτρου μας, πράγμα που κάνουν και : ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, Εστία, Αθήνα 1984, ο Θόδωρος Γραμματάς, *ό.π.* και αλλού, ο Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, κ.ά.

<sup>10</sup> Βλ. Μάνια Κοιλιάκου, «Το θέατρο του Δημήτρη Κεχαϊδη», περ. *Διαβάζω*, τ. 89 (1984), σ. 28, όπου αναφέρεται συμπερασματικά ότι το έργο του Κεχαϊδη «αποτελεί μια εσωτερική σύνθεση, ανάπλαση και υπέρβαση προς μια καινούργια αισθητική ποιότητα ψυχολογικού και ποιητικού ρεαλισμού και ηθογρα-

φίας, Θεάτρου του Παράλογου [η υπογράμμιση είναι δική μου] και εξπρεσιονιστικού θεάτρου. Ανάμεσα, λοιπόν, στα έργα του μεταπολεμικού θεάτρου που διεκδικούν την αυθεντικότητά τους στο βαθμό της ελληνικότητας που χαρακτηρίζει το θεματικό τους περιεχόμενο, και σ’ αυτά που διεκδικούν την πρωτοτυπία τους στο βαθμό οικειοποίησης δυτικών προτύπων του Θεάτρου του Παράλογου, το έργο του Κεχαϊδη κατατάσσεται και την αυθεντικότητα και την πρωτοτυπία».

<sup>11</sup> Ο Σάββας Κυριακίδης, στη μελέτη του, «Το ελληνικό θεατρικό έργο στη δεκαετία του ’90», *Β’ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 163, αναφέρει την επίδραση του Θεάτρου του Παράλογου όχι μόνο στο έργο του Στρ. Καρρά και του Μουρσελά αλλά και του Σκούρη.

τοί λούμπεν τύποι, οι οποίοι, όταν εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στη σκηνή, είχαν γίνει ευπρόσδεκτοι από το κοινό και είχαν προσελκύσει μεγάλο πλήθος θεατών στα θέατρα, αργότερα, και μάλιστα στη δεκαετία του '90, προκάλεσαν κάποιον κορεσμό και, εν τέλει, κρίση στη νεοελληνική μας δραματουργία. Κι αυτό γιατί σταμάτησε ο πειραματισμός και η αναζήτηση του καινούριου, του φρέσκου, των νέων εκφραστικών τρόπων και περιεχομένων, γιατί εξέλιπε η διείσδυση στα καίρια κοινωνικά και, προπάντων, υπαρξιακά προβλήματα του ανθρώπου. Τα έργα εγκλωβίστηκαν στην ισοπέδωση, τυποποιήθηκαν ολοφάνερα και δεν πήγαιναν πιο πέρα από την απλοϊκή και γραφική επιφάνεια. Επικράτησε, όπως επισημάνθηκε από τον καθηγητή Πούχγερ, «η ανώδυνη περιγραφή της ελληνικής καθημερινότητας και της κοινωνικής υποστάθμης, με την έντονη χρήση γλωσσικών ιδιωμάτων και της αργκό».<sup>12</sup>

Πριν αναφερθώ σε κάθε έναν από τους Έλληνες συγγραφείς που θήτευσαν στο Θέατρο του Παράλογου, θα ασχοληθώ λίγο με τρεις από τους μύθους που προανέφερα ότι κυκλοφορούν σχετικά με το θέατρο αυτό:

**Μύθος πρώτος:** Δεν υπήρξε τάχα στην Ελλάδα Θέατρο του Παράλογου.<sup>13</sup> Το ότι υπήρξε τέτοιο θέατρο στον τόπο μας φάνηκε ήδη από τα όσα εξιστορήθηκαν πιο πάνω και θα φανεί ακόμα πιο καθαρά παρακάτω. Εδώ προσθέτω μόνο μια μαρτυρία του καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακου, που σε σχετική ανακοίνωσή του σε συμπόσιο του 1988, είπε ότι το 18% του ρεπερτορίου, το οποίο είχε παρασταθεί από το 1960 ως το 1980, μόνο σε 4 θιάσους [«Θέατρο Τέχνης», «Δωδέκατη Αυλαία», Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου και θέατρο «Στοά» –ο φίλος θεατρολόγος παρέλειψε το «Πειραματικό Θέατρο» της Μαριέτας Ριάλδη και τη Νέα Σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε.], το αποτελούσαν έργα του ρεύματος του Θεάτρου του Παράλογου, το οποίο μάλιστα, για ένα σύντομο χρονικό διάστημα, κυριαρχούσε στο ελληνικό δραματολόγιο... Τα έργα αυτά, μπορούμε με σχετική βεβαιότητα να δεχτούμε, ότι αποτελούν την ελληνική εκδοχή του ρεύματος αυτού, που σε μεγάλο βαθμό καθόρισε τη φυσιολογία της ευρωπαϊκής θεατρικής γραφής κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1960-1970. Μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν το δεύτερο κανόνα της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας [με πρώτον τον κανόνα του «θεάτρου της καθημερινής ζωής»].<sup>14</sup>

**Μύθος δεύτερος:** Το Θέατρο του Παράλογου τάχα διήρκεσε για λίγο διάστημα. Δεν καθορίζεται από τους μυθολόγους πόσο ακριβώς, αλλά η αλήθεια είναι ότι διήρκεσε αρκετά, αν όχι πολύ, γιατί το διάστημα από το 1960 ως το 1980, ίσως και παραπέρα, δεν είναι «λίγο». Δηλαδή, δεν είναι καθόλου μικρό το χρονικό μήκος της εικοσαετίας, από το 1960 που έγινε το εναρκτήριο «λάκτισμα» με το θρυλικό *Προξενικό της Αντιγόνης* του Ζιώγα ως το 1980-81 που έγινε το τελικό –ας πούμε έτσι εντελώς πρόχειρα, συμβατικά και καλαμπουριστικά– «βύθισμα» μέσα στο *Ενυδρείο* του Μουρσελά.

**Μύθος τρίτος:** Το Θέατρο του Παράλογου επιβλήθηκε τάχα εξαιτίας πολιτικών λόγων, από το 1968 ως το 1972, δηλαδή για τέσσερα μόνο χρόνια και δη κατά τη σκληρότερη περίοδο της δικτατορίας, σαν «παρεπόμενο», όπως λέχτηκε, της αυταρχικά κυβερνώμενης χώρας, όπως συνέβηκε δήθεν και σε όλες τις παρόμοια διοικούμενες ευρωπαϊκές χώρες,<sup>15</sup> πράγματα όχι ακριβή.

<sup>12</sup> Β. Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 393.

<sup>13</sup> Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Εισαγωγικά και παρενθέσεις», περ. *Διαβάζω*, τ. 89 (1984), σ. 14.

<sup>14</sup> Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, «Η ελληνική δραματουργία μετά

το 1974. Τάσεις και στάσεις», *Έκδ. Πολύτιμης ύλης*, Α' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 26, 27, 33, 34.

<sup>15</sup> Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 28.

α) γιατί αυταρχική πολιτική κατάσταση στην Ευρώπη δεν υπήρχε το 1968-72, ενώ στην Ελλάδα κυβερνητική αυταρχικότητα υπήρχε και πριν από το 1968, και πολύ πριν μάλιστα –απλώς επιδεινώθηκε στα χρόνια της δικτατορίας της Χούντας,

β) γιατί το Θέατρο του Παράλογου εμφανίστηκε, ως γνωστόν, στη μεν Ευρώπη, στην αρχή της δεκαετίας του '50, δηλαδή «εν πλήρει δημοκρατία», στη δε Ελλάδα στην αρχή της δεκαετίας του '60, πολύ πριν από το 1967, δηλαδή κατά την αστυνομευόμενη μεν, δημοκρατία δε, κι όχι το 1968, εν μέσω της στυγνής δικτατορίας.

Επομένως, το πρωτοποριακό αυτό θέατρο εμφανίστηκε πάρα πολύ πριν από το μοιραίο 1967, συνέχισε τη διαδρομή του μέσα σ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας –όπου είχε παίξει και κάποιο σοβαρό αντιστασιακό ρόλο<sup>16</sup>– και εξακολούθησε να υπάρχει και πέρα από την πτώση της, κατά την κατοπινή περίοδο της Μεταπολίτευσης, ως το 1980-81, τουλάχιστον, παράλληλα με το παραδοσιακό ρεύμα, που είχε πάρει ήδη τη νεονατουραλιστική φόρμα του προαναφερμένου «θεάτρου της καθημερινότητας».

Θα αναφερθώ τώρα στα «σώματα του εγκλήματος», δηλαδή στους συγγραφείς που θήτευσαν, για λίγο, για πολύ ή σχεδόν μόνιμα στο Θέατρο του Παράλογου.

Το κριτήριο που χρησιμοποίησα για την κατάταξή τους στο θέατρο αυτό ήταν διπλό: α) το αν τους εισέπραξαν και τους χαρακτήρισαν ως τέτοιους οι κριτικοί του θεάτρου και οι θεατρολόγοι, και β) το αν οι ίδιοι αυτοπροσδιορίστηκαν ως τέτοιοι. Έλαβα υπόψη μου, βέβαια, και το ενδεχόμενο ένας ή και περισσότεροι από τους συγγραφείς αυτούς να μην συμφωνούν με τον χαρακτηρισμό τους ως «παραλογιστές», και, επομένως, με την κατάταξή τους στην ανάλογη κατηγορία. Στην περίπτωση αυτή θα είναι ανοιχτή η έκφραση της αντίρρησής τους, η οποία θα καταγραφεί στην ιστορία, όπως οι γνωστές και ανάλογες του Τσέχοφ, του Κάφκα και των λοιπών συγγραφέων.

Στο μεταξύ, βέβαια, έχω και εγώ το δικαίωμα να εκφράσω την άποψή μου και να προχωρήσω στην κατάταξή μου, στηριζόμενος στη γενική θεωρητική αρχή ότι τα έργα, αλλά και οι συγγραφείς, όταν δημοσιοποιηθούν, ανήκουν πλέον στο κοινό, στη διάθεση και στην κρίση του κοινού, ανήκουν στους τρίτους, ανάμεσα στους οποίους είναι, κυριότατα, και οι κριτικοί, οι θεατρολόγοι, οι δραματολόγοι και οι ιστορικοί του θεάτρου που θα κάνουν την εκτίμηση, την αποτίμηση και την κατάταξή τους, αναφέροντας τις τυχόν αντιρρήσεις των ενδιαφερομένων.

Τους δραματουργούς, λοιπόν, αυτούς που έχουν θητεύσει, έτσι ή αλλιώς, λίγο ή πολύ, προσωρινά ή μόνιμα, ανεπιφύλακτα ή με επιφυλάξεις, στο Θέατρο του Παράλογου, τους αναφέρω με τη χρονολογική σειρά που εμφανίστηκε το πρώτο τους «παραλογικό» έργο στη σκηνή. Η παράθεσή τους έγινε όχι μετά από προσωπική απλώς και μόνο εκτίμηση –αυτό θα ήταν επισφαλές τούτη την ώρα και αλαζονικό

<sup>16</sup> Βλ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, *ό.π.*, όπου γράφει ότι «τότε μόνο έπιασε στην Ελλάδα, η πρωτοπορία, όταν οι συγγραφείς ελληνικών έργων συνειδητοποίησαν πως, μέσα από τις διαδικασίες γραφής ενός έργου του παράλογου τους δινόταν η δυνατότητα να γράψουν καθαρά αντιδικτατορικά έργα, στον καιρό του μεσορρανήματος της μιλιταριστικής λογοκρισίας, ανάμεσα στο 1967 και 1974». Και προσθέτει: «Έτσι είδαμε να προβάλλεται το ελληνικό Θέατρο του Παράλογου... σαν ένα κρυπτογραφικό κείμενο ελευθερίας και επαναστατικότητας, ένα μήνυμα που μπορούσε να περάσει στο κοινό ξεγελώντας την ανυποψίαστη αγραμματοσύνη των λογοκριτών της δικτατορίας. Στα χρόνια

εκείνα... είδαμε έργα που παραδειγματίζαν το κοινό και το προέτρεπαν για αντίσταση, από τους *Παλαιστές* του Στρατή Καρρά μέχρι τις *Νταντάδες* του Γιώργου Σκούρη και ... τα έργα της Λούλας Αναγνωστάκη». Και ο Φραγκόπουλος καταλήγει: «Έτσι... το Θέατρο του Παράλογου, που αλλού χαρακτηρίστηκε σαν ελιτίστικο, αντιδραστικό και αντεπαναστατικό, στον τόπο μας μεταμορφώθηκε σε ένα θέατρο μαχητικής πρωτοπορίας, αφυπνίζοντας τον κόσμο. Η κοινωνική επίδραση του θεατρικού αυτού είδους αποδείχεται και από την μεγάλη άνθηση που παρατηρήθηκε στην παραγωγή και παρουσίαση πολλών τέτοιων έργων στην περίοδο της Χούντας».

ίσως– αλλά ύστερα από μια πρώτη προσωπική έρευνα και ανεύρεση τεκμηρίων, εκτίμηση ορισμένων στοιχείων και κρίσεων τρίτων, χωρίς πάντα τη δική μου εξαντλητική μελέτη και επίμονη ανάλυση των αναφερόμενων έργων των συγγραφέων. Τους χωρίζω δε σε δυο υποκατηγορίες: στους αναμφισβήτητα «παραλογικούς» και στους ενδεικτικά «παραλογικούς».

### Α΄ Οι αναμφισβήτητα «παραλογικοί»

#### 1. Βασίλης Ζιώγας

Ο Ζιώγας ξεκίνησε την πνευματική δημιουργία του τη δεκαετία του '50, γράφοντας ποιήματα με υπερρεαλιστική τεχνοτροπία, η οποία, στο μεταξύ, είχε διανύσει ήδη μεγάλο δρόμο και στην Ελλάδα και είχε δημιουργήσει, με την αυτόματη γραφή και τον ελεύθερο στίχο, μια μεγάλη παράδοση, πράγμα που βοήθησε το νέο συγγραφέα, όπως και τους συγχρόνους του, στην άμεση υιοθέτηση της ευρωπαϊκής θεατρικής πρωτοπορίας και του συγγενικού, στο σουρρεαλισμό, Θεάτρου του Παράλογου.<sup>17</sup>

Το θέατρο του Ζιώγα είναι «παραλογικό», γιατί κάνει πάντα μιαν υπέρβαση της κοινής πραγματικότητας, έστω και με φαρσικά και ηθογραφικά, αλλά και κοινωνικά, στοιχεία, όπως φαίνεται αυτό ακόμα και στο πρώτο του επίτευγμα, *Το προξενικό της Αντιγόνης*, ένα έργο σταθμός για το ελληνικό θέατρο του Παράλογου αλλά και για όλο το μεταπολεμικό θέατρο στην Ελλάδα, όπως πιστεύω. Η Αφροδίτη Σιβητίδου, μάλιστα, έκανε μια δραματουργική ανατομία πάνω στο μονόπρακτο αυτό<sup>18</sup> και βρήκε τις ομοιότητες και τις διαφορές του με δύο μονόπρακτα του Ιονέσκο –το *Κορίτσι για παντρεία* και το *Ιάκωβος ή υποταγή*– πράγμα που δεν μειώνει καθόλου την αξία του, απλώς τεκμηριώνει την άποψη της επιρροής του Γαλλορουμάνου συγγραφέα, θεμελιωτή του Θεάτρου του Παράλογου, πάνω στον πρωτόπλορο νεαρό Έλληνα δραματουργό.

Η ίδια τεχνοτροπία ανέδειξε και το δεύτερο πετυχημένο μονόπρακτό του, το *Εστιατόριον ουμανίσμων* που παίχτηκε το 1963 στο «Πειραματικό Θέατρο» της Μαριέτας Ριάλδη, (βλ. πιο πάνω, σελ. 432), όπως και το τρίτο, τα *Πασχαλινά παιχνίδια*, που ανεβίστηκε στην «Ελεύθερη Σκηνή» του Γ. Εμιρζά το 1966, καθώς και ένα επόμενο έργο του, την *Κωμωδία της μύγας*, που παραστάθηκε από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου την περίοδο 1976-1977.

Ο Γιώργος Μιχαηλίδης, χωρίς να χαρακτηρίζει ευθέως τους ήρωες του Βασίλη Ζιώγα «παραλογικούς», τους φωτογραφίζει όμως με τα εξής: «Άνθρωποι καταδικασμένοι που είναι καρικατούρες (*Προξενικό*) ή που κατάντησαν καρικατούρες ενός παλιού εαυτού τους (*Πασχαλινά παιχνίδια*), γκροτέσκες φιγούρες που χειρονομούν παράλογα, φλυαρούν αδιάκοπα, σαν να θέλουν να καλύψουν το κενό τους ή ρίχνονται η μια πάνω στις άλλες να κατασπαραχθούν.<sup>19</sup> [Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου].

<sup>17</sup> Η θεατρογραφία του Ζιώγα, όπως την περιγράφει ο Β. Πούχνερ (βλ. *Η ελληνική θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 400), άρχισε με το *Λασπιχένο φέρετρο* [1956]. Ακολούθησαν *Ο μέγας Μπερζάχ* [1957], *Μια αίθουσα αναμονής* [1957], *Ο κακός Βιστουρίχ ή πώς να στοιχειώσετε θέλοντας και μη*, όπως με *Το προξενικό της Αντιγόνης* [1960], έκανε την εντυπωσιακή εμφάνισή του στη σκηνή από το θίασο της «Δωδέκατης Αυλαίας». Ο συγγραφέας συνέχισε τις επιτυχίες του αργότερα με τις *Χρωματιστές γυναίκες*, που περιέχουν στοιχεία της φροϊδικής ψυχολογίας του βάρθους, για να βρεθεί σε μια υπερρεαλιστική ποίηση, με οπτικές εικόνες, στα πλούσια *Πα-*

*σχαλινά παιχνίδια*, που περιέχουν ακόμα και μερικά ψήγματα κοινωνικής κριτικής. Η κατοπινή εξέλιξη και πορεία του τον οδήγησε σε ένα νέο πεδίο εκκίνησης και τον έφερε σε μια προσωπική ή συλλογική μεταφυσική περιπέτεια, όπως ανιχνεύεται αυτή στα έργα του *Οι γάμοι και το Βονό*.

<sup>18</sup> Βλ. Αφροδίτη Σιβητίδου, «Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος, *Αντιγόνη*, *Φορτίο* και Ευγένιος Ιονέσκο», περ. *Εκκύκλημα*, τ. 26 (Φθιν. 1990), σσ. 31-35.

<sup>19</sup> Βλ. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 18.

Όπως υποστηρίζει ο Βάλτερ Πούχγκερ, το έργο του Ζιώγα είναι, ουσιαστικά, ποίηση που ενσαρκώνεται σε σκηνικά πρόσωπα. Και αυτό συντελείται συνειδητά, γιατί ο ίδιος ισχυρίστηκε ανοιχτά ότι πρέπει να είναι κανείς ποιητής, πριν να γράψει δραματικά έργα.<sup>20</sup>

## 2. Μάνθος Κρίσπης

Ο Μάνθος Κρίσπης πρωτοεμφανίστηκε το 1960 από τη «Δωδέκατη Αυλαία», όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μαζί με τον Ζιώγα, σε μια παράσταση, με το «παραλογικό» μονόπρακτό του *Ta καπέλα*.

Η δεύτερη εμφάνισή του έγινε, όπως αναφέρθηκε πάλι πιο πάνω, (βλ. εδώ, σελ. 432) με το *Μισό βασιλιά*, ένα επίσης «παραλογικό» μονόπρακτό του που παίχτηκε από το «Πειραματικό Θέατρο» της Μαριέτας Ριάλδη το 1963, μαζί με άλλα τρία, του ίδιου ρεύματος, μονόπρακτα.

Είναι πολύ ενδεικτικό ότι ο Μάνθος Κρίσπης είναι ο πρώτος μεταφραστής του Σάμουελ Μπέκετ στην Ελλάδα και θεωρήθηκε από τους πρώτους ενσαρκωτές, μαζί με το Ζιώγα, του Θεάτρου του Παράλογου στη χώρα μας και πρέπει να ερευνηθεί το έργο του και η εν γένει συμβολή του στο πρωτοποριακό θέατρο.

## 3. Χρήστος Σαμουηλίδης

Θα παραθέσω εδώ περισσότερες πληροφορίες, πρώτον, γιατί είχα τις περισσότερες στη διάθεσή μου από το προσωπικό μου αρχείο, δεύτερο γιατί αναφέρονται ταυτόχρονα και στους άλλους ομόλογους συγγραφείς και τρίτον, γιατί πιστεύω ότι οι αναφορές μου αυτές θα είναι χρήσιμες στην έρευνα.

Θήτευσα κι εγώ στη μοντέρνα ποίηση του ελεύθερου στίχου και της αυτόματης γραφής του υπερρεαλισμού, πριν ξεκινήσω τη θεατρική μου περιπέτεια. Έγραφα από την αρχή Θέατρο του Παράλογου, το οποίο αποτελούσε και για μένα μια απλή και, σχετικά, «λογική» μετάβασή μου από τη μοντέρνα ποίηση στην πρωτοποριακή δραματουργία.

Το πρώτο μου έργο, ένα μονόπρακτο με τίτλο *Ο ήρωας της πολυκατοικίας*, γράφτηκε το 1960, δημοσιεύτηκε το 1969 στο περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Νέα Πορεία* (τ. 177-178) και περιλήφθηκε στο βιβλίο μου *Δέκα μονόπρακτα* (εκδ. Διογένης, Αθήνα 1976).

Το 1963 δημοσιεύτηκε, όπως προανέφερα, στο 7<sup>ο</sup> τεύχος του περιοδικού *Θέατρο* του Κ. Νίτσου το «παραλογικό» μονόπρακτό μου *Οι ένοχοι* (βλ. παραπάνω, σελ. 432).

Τον ίδιο χρόνο έγραφα το τρίτο μονόπρακτό μου –*Ο άδειος κύκλος*– με το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκα στη σκηνή το μήνα Μάιο από το θίασο του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέτας Ριάλδη (βλ. παραπάνω, σελ. 432).

Το φθινόπωρο του ίδιου έτους, 1963, έγραφα το πρώτο μου τρίπρακτο έργο, τις *Εννιά ερημικές φωνές* και το μονόπρακτο *Τρεις παράλληλοι μονόλογοι*. Και τα δύο αυτά έργα βασίζονται σε ένα «παραλογικό» εύρημά μου που το ονόμασα, όπως και το μονόπρακτο, «παράλληλοι μονόλογοι». Για το πρώτο, ο εισηγητής δραματολογίου και συγγραφέας Πλάτων Μουσαίος, σε μια έκθεσή του προς τον Κ. Νίτσο, έγραψε:

«Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Ψυχρός πόλεμος έσπρωξε τους ανθρώπους να χωθούν στο καβούκι τους. Ο διάλογος στη ζωή σταμάτησε. Εξωτερικά ζούμε συμβατικά, εσωτερικά ο καθένας μας κουρδί-

<sup>20</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, *ό.π.*, σ. 400.

ζει και παίζει το δικό του βιολί. Αυτό το προσωπικό βιολί φέρνει ο συγγραφέας στη σκηνή... Στο καινούριο κύμα [του Θεάτρου του Παράλογου]... ο λόγος έχει μεταβληθεί σε εξωτερικευόμενο εσωτερικό μονόλογο. Δηλαδή, οι ρόλοι έχουν αναστραφεί, ο μονόλογος κυριαρχεί, ενώ παράλληλα, σε μικρή έκταση βαδίζει ο λόγος, και η ενότητα δράση-λόγος έχει διασπαστεί. Ο κ. Σαμουηλίδης σπρώχνει το πείραμα στα άκρα. Καταργεί τη δράση και το λόγο. Ο μονόλογος κυριαρχεί από την αρχή ως το τέλος, ο διάλογος έχει καταργηθεί τελείως και η δράση απλώς διαφαίνεται. Σαν να αναστρέφεις το πετσί του ανθρώπου και να το εμφανίζεις από την εσωτερική ματωμένη πλευρά... Πάντως το έργο είναι όχι μόνο πρωτότυπο αλλά και καταφέρνει να μπει στο δρόμο που οι ξένοι νεοκυματιστές προσπαθούν να βρουν και δεν τον βρίσκουν –και αντίς να δείξουν τον παραλογισμό στη σημερινή κοινωνική συμβίωση, καταφέρνουν να βγάλουν το ίδιο το έργο τους παραλογικό».<sup>21</sup>

Τον Μάιο του 1972 στο θέατρο «Αυλαία» της Θεσσαλονίκης παίχτηκαν *Οι ένοχοι* από τη Νέα Σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε., σε σκηνοθεσία του Γρηγόρη Μασαλά, μαζί με δύο ακόμη μονόπρακτα, *Τα σαλιγκάρια* του πρωτοεμφανιζόμενου Βαγγέλη Ρικουδή και το ξαναπαρουσιαζόμενο *Ένα δράμα τιμής* του Ντίνου Ταξιάρχη.

Το Γενάρη του 1974 παρουσιάστηκε, πάλι στο θέατρο «Αυλαία» της Θεσσαλονίκης, από τη Νέα Σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε., σε σκηνοθεσία Γ. Εμιρζά το τρίπρακτο έργο μου *Εννιά ερημικές φωνές*, που ένας κριτικός το χαρακτήρισε «ελαφρώς ιονεσκιό».<sup>22</sup>

Τον Ιούλιο του 1980, το Πανεπιστήμιο του Σίδνεϊ, παρουσίασε, με ηθοποιούς φοιτητές και σε σκηνοθεσία του Κύπριου καθηγητή Μιχάλη Πιερί, μια παράσταση σε ένα κοινό πρόγραμμα που είχε τον τίτλο «Σύγχρονο θέατρο - Τρία μονόπρακτα» και περιλάμβανε ένα μονόπρακτο του Σάμουελ Μπέκετ –την *Πράξη χωρίς λόγια*– και δύο δικά μου –τα προαναφερμένα *Τρεις παράλληλοι μονόλογοι* και *Οι ένοχοι*.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Βλ. Πλάτωνας Μουσαίος, (δακτυλόγραφο), Ελληνικά έργα, Νο 135, *Εννιά ερημικές φωνές*, 18.10.1963.

<sup>22</sup> Πρόκειται για το Νίκο Μπακόλα που είδε την παράσταση στη Θεσ/νίκη, αλλά παρεξήγησε τα πράγματα. Ταύτισε το έργο με την ερμηνεία που έδωσε ο σκηνοθέτης, που, για να ανταπεξέλθει στην αδυναμία του να παραστήσει στη σκηνή το εύρημα του παράλληλου μονόλογου που χρησιμοποιείται σε όλη την έκταση του κειμένου, διπλασίασε τα 9 πρόσωπα και μοίρασε τους διαλόγους σε «Πρόσωπα» και σε (ανύπαρκτα στο κείμενο) «Είδηλα». Είναι, ωστόσο, ενδιαφέρον για το θέμα μας να δούμε τι έγραψε ο κριτικός αυτός στην εφημερίδα *Ελληνικός Βορράς* (2.2.1974): «Ποιο είναι το πρωτότυπο εύρημα του κ. Σαμουηλίδη; Απλούστατο αλλά ευφυές. Παράλληλα με τα δρώμενα και τα λεγόμενα από τα πραγματικά πρόσωπα, στο προσκήνιο βρίσκονται οι πραγματικοί διαλογισμοί των προσώπων αυτών, που υλοποιούνται σε φωνές και σώματα και που δίνουν μια άλλη διάσταση στα όσα λέγονται και διαδραματίζονται επί σκηνής... και επιτείνουν ή μάλλον δημιουργούν την κωμική υφή του έργου (γιατί περί κωμωδίας πρόκειται, ελαφρώς ιονεσκιό), σε σημείο που να δημιουργείται ένα πρωτότυπο παράλογο γύρω από το θέμα της μοναξιάς...» [οι υπογραμμίσεις δικές μου]. Βλ. και Χρήστου Σαμουηλίδη, *Τρία θεατρικά (Το σαλόνι της Τετάρτης, Ο διευθυντής, Εννιά ερημικές φωνές)*, εκδ. Διογένης, Αθήνα 1977. Βλ. και του ίδιου, *Δύο θεατρικά (Ο Μίδα*

*και το χρυσάφι, Ο κύριος Ταπέτος)*, εκδ. Διογένης, Αθήνα 1978.

<sup>23</sup> Ο σκηνοθέτης γράφει στο πρόγραμμα της παράστασης: «Στο μονόπρακτο *Τρεις παράλληλοι μονόλογοι*, ο Σαμουηλίδης θίγει το μεγάλο πρόβλημα της έλλειψης επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους. Ο συγγραφέας επιλέγει τον μικρότερο κοινωνικό πυρήνα, την οικογένεια και, δείχνοντας με σατιρικό και κάποτε με σαρκαστικό τόνο, την παντελή έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στα τρία μέλη της, τον πατέρα, τη μάνα και το γιο, κατηριάζει κατά έναν τρόπο όλη τη σύγχρονη κοινωνική δομή που οδηγεί τον άνθρωπο στην εγωτική απόμωση. Στο άλλο μονόπρακτο, με τον τίτλο *Οι ένοχοι*, προσπαθεί να διακρίνει και να επικρίνει τον παραλογισμό της σύγχρονης κατεστημένης δικαιοσύνης, που εντελώς αυθαίρετα, αποφασίζει τι είναι έγκλημα και τι δεν είναι. Μάλλον τι είναι νόμιμη απάτη, οπότε δεν είναι καταδικάσιμη, τι είναι με δυο λόγια η οργανωμένη και προστατευόμενη από τους ίδιους κοινωνικούς νόμους εγκληματικότητα εις βάρος του συνόλου. Έτσι που τελικά αρκετοί από τους νόμους να δείχνουν πως είναι φτιαγμένοι μόνο για κάποιους “αθώους και κακομοίρηδες” (όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο αστυφύλακας στην τελευταία σκηνή του έργου), κάποιους ανίδεους, δηλαδή ανοργάνωτους μεμονωμένους εγκληματίες, που δεν έχουν την εξυπνάδα να εγκληματήσουν μέσα στα καθορισμένα πλαίσια των νόμων».



Τέλος, τον Οκτώβριο του 1981, από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου παρουσιάστηκαν άλλα δύο μονόπρακτά μου, *Οι αρσενικοί* και *Τα χειρόγραφα*, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Χριστοδουλάκη, μαζί με δύο ακόμη μονόπρακτα, *Το ταξίδι* της Κωστούλας Μητροπούλου και *Το θαύμα* του Αντώνη Δωριάδη.

Συμπερασματικά, θα έλεγα ότι όλοι οι κριτικοί και οι θεατρολόγοι αντιμετώπισαν και έκριναν την γραφή των έργων μου σαν μοντέρνα και, ειδικά, σαν γραφή του Θεάτρου του Παράλογου. Ακόμα και τελευταία ο Βάλτερ Πούχνερ έγραψε ενδεικτικά: «Η φόρμα του Σαμουηλίδη, γενικά, όπως λέχτηκε, περιέχει κάπου-κάπου και το στοιχείο της οπτασίας και του ονείρου, όπως π.χ. στην κωμωδία *Το σαλόνι της Τετάρτης*, στοιχείο που δεν είναι αποκλειστικά συμβολιστικό αλλά και του Θεάτρου του Παράλογου».<sup>24</sup>

#### 4. Κώστας Μουρσελάς

Προχωρούμε στον τέταρτο «παράλογο», τον Κώστα Μουρσελά. Το πρώτο έργο του συγγραφέα, το *Ανθρωποι και άλογα*, ήταν παραδοσιακό και παίχτηκε το 1962 από τη «Δωδέκατη Αυλαία». Από το δεύτερο όμως, το *Φρενοκομείο ο κόσμος* που παραστάθηκε από την «Ελευθέρη Σκηνή» του Γιώργου Εμιρζά το 1964, και για το οποίο λέχτηκε ότι κυριαρχεί το συμβολικό στοιχείο, ο Μουρσελάς μπαίνει κάτω από την επιρροή του Θεάτρου του Παράλογου. Το τρίτο του, *Η κυρία δεν πενθεί* που ανέβηκε στο θέατρο «Πορεία» του Αλέξη Δαμιανού, το 1966, ήταν επηρεασμένο πιο πολύ από την ίδια τεχντροπία.

Για το τέταρτο έργο του, το *Επικίνδυνο φορτίο*, που παίχτηκε στην περίοδο 1970-1971 από το «Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο» του Στέφανου Ληναίου και της Έλλης Φωτίου, ειπώθηκε ρητά ότι πραγματεύεται τον υπαρξιακό εγκλεισμό των ανθρώπων και τα αδιέξοδά τους, με την «παράλογική» μέθοδο. Η επίδραση μάλιστα του *Ρινόκερου* του Ιονέσκο στο έργο αυτό είναι πολύ καταφανής και αυτό έχει επισημανθεί σε σχετική μελέτη, στην οποία ανιχνεύτηκαν οι ομοιότητες και οι διαφορές των δύο συγγενικών θεατρικών κειμένων: ομοιότητες στην κεντρική ιδέα, στο θεματολογικό επίπεδο, στην κατάληξη του μύθου και στα πρόσωπά τους. Οι δύο κύριοι ήρωες μάλιστα και των δύο έργων είναι παράλληλες περιπτώσεις, μοναχικοί άνθρωποι που αντιστέκονται στην αλλοτρίωση.<sup>25</sup>

Εξάλλου, με αφορμή την επανάληψη, το 1972, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, των έργων του *Ανθρωποι και άλογα* και *Η κυρία δεν πενθεί*, ο ίδιος ο συγγραφέας έγραψε: «Το παράλογο σαν έννοια,

Επίσης στο εισαγωγικό σημειώμά της, για τα δύο ελληνικά μονόπρακτα, η κατοπινή καθηγήτρια Πατρίτσια (Γιώτα) Κόκκορη γράφει: «Πίσω από το πρώτο και άμεσα φανερό στο θεατή κωμικό επίπεδο των δύο αυτών έργων του Σαμουηλίδη κρύβεται ένα δεύτερο επίπεδο περιγραφής και κριτικής της σύγχρονης πραγματικότητας. Ο συγγραφέας μας παρουσιάζει μια εικόνα παρακμής της ελληνικής κοινωνίας, όπου κύριο χαρακτηριστικό της είναι η έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας ανάμεσα στα μέλη της. Στο πρώτο μονόπρακτο, *Τρεις παράλληλοι μονόλογοι*, παρατηρούμε την πλήρη κατάργηση κάθε καθιερωμένης μορφής επικοινωνίας. Το φαινόμενο αυτό το εξετάζει ο Σαμουηλίδης παίρνοντας σαν βάση το στενό πλαίσιο μιας συγκεκριμένης οικογένειας, όπου το κάθε μέλος της ζει σ' έναν δικό του κόσμο. Όμως ο υπέρμετρος ατομικισμός τους, τους οδήγησε σε πλήρη απομόνωση, την οποία δεν είναι σε θέση να αντιληφθούν, αφού τους παράλληλους μονόλογούς τους τους νομίζουν για κανονικό διάλογο... Από το θέμα της

έλλειψης επικοινωνίας πηγάζει το κωμικό και παράλογο στοιχείο του έργου... [Οι υπογραμμίσεις δικές μου]. Το κύριο θέμα του έργου [του άλλου μονόπρακτου, *Οι ένοχοι*] είναι... στην κυριολεξία ο παράλογισμός της δικαιοσύνης. Έτσι θα φτάσουμε στο σημείο να παρακολουθήσουμε μια τόσο παράδοξη κατάσταση στο έργο, όπου τα μέλη του προσωπικού του εστιατορίου πιστεύουν πως είναι ένοχοι, πως πράττουν πράγματα καταδικαστέα, ομολογούν την ενοχή τους και ζητούν τιμωρία. Εντελώς απροσδόκητα όμως, μαθαίνουμε από το στόμα του ίδιου του οργάνου της τάξης ότι δεν είναι ένοχοι, κι έτσι, ανενόχλητοι, επιστρέφουν στη ρουτίνα της εκμετάλλευσης των συναθρώπων τους...»

<sup>24</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 398.

<sup>25</sup> Βλ. Αφροδίτη Σιβετίδου, *ό.π.*, σσ. 37-40, όπου αναλύονται συστηματικά τα δύο έργα των Ζιγώγα και Μουρσελά σε σχέση με αντίστοιχα έργα του Ιονέσκο.

σαν συμπέρασμα ζωής, σαν θεώρηση ζωής, υπήρχε πάντα, ανέκαθεν. Βέβαια τώρα έγινε συνείδηση, μπήκε στη ζωή μας, στο σπίτι μας, στις διαφημίσεις, στις σκέψεις μας, στην καθημερινή μας κουβέντα... Το βλέπουμε στη συνειδητοποίηση του αδιεξόδου. Και ο τελευταίος απλός άνθρωπος ζει και ασφυκτιά κάτω από το παράλογο. Με αυτή την άποψη και τα δύο έργα που θα δείτε μάλλον ανήκουν στο παράλογο...».<sup>26</sup>

Επίσης, η τηλεοπτική σειρά μονόπρακτων του Μουρσελά με τον τίτλο *Εκείνος κι Εκείνος* (1972-1973) είναι διαποτισμένη από το «παραλογικό» πνεύμα.

Ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης, πάλι, γράφει ότι «για τον Μουρσελά η αστική τάξη είναι σάπια, οδηγεί τον άνθρωπο στο παράλογο, είναι κατασκευή χωρίς κανένα ανθρώπινο περιεχόμενο, ανίκανη να δημιουργήσει υγιείς ανθρώπινες σχέσεις. Το αντίθετο μάλιστα: Δομημένη έτσι η κοινωνία έχει για μοναδικό στόχο της το κέρδος, τον όλο και αυξανόμενο πλουτισμό, τον μέχρι συντριβής ανταγωνισμό. Όλα δείχνουν σαν να καλπάζουν προς μια καταστροφή, την τρέλα, καθώς στενεύουν τα όρια και ο άνθρωπος κυνηγημένος από παντού και από τον ίδιο του τον εαυτό, τρέχει προς μια άγνωστη κατεύθυνση, απλώς και μόνο επειδή όλα έχουν πάρει το ρυθμό της παραφροσύνης και της παράκρουσης. Στο *Αντί του Αλέξανδρου* οι ανθρώπινες σχέσεις θα φτάσουν ως τον κανιβαλισμό. Έτσι ιδωμένος ο κόσμος δεν έχει τίποτε το λογικό, τίποτε το στέρεο, όλα μοιάζουν ρευστά, μπερδεμένα, ΠΑΡΑΛΟΓΑ. Ο Μουρσελάς όμως δεν περιορίζεται στην ιονεσική αοριστολογία. Χρησιμοποιεί, υιοθετεί τη μέθοδο του Θεάτρου του Παράλογου πιστεύοντας πως το περιεχόμενο ενός έργου χρειάζεται και την κατάλληλη φόρμα για να εκφραστεί». [Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου, τα κεφαλαία της λέξης ΠΑΡΑΛΟΓΑ είναι του Γ. Μιχαηλίδη].<sup>27</sup>

### 5. Σ τ ρ α τ ή ς Κ α ρ ρ ά ς

Για το Στρατή Καρρά, με αφορμή την παρουσίαση του *Συνοδού* το 1972 από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, ο Godfrey A. Kearns, γράφει ότι «ο κόσμος που παραμονεύει μέσα στο αίνιγμα –ο κόσμος γεμάτος διαφορούμενα και απειλές– είναι επιβλητικά δραματοποιημένος στο *Συνοδό* ... Μέσα σε φαινομενικά ασυνάρτητη και παράλογη κατάσταση... σε ένα αξιόλογο βαθμό ο Στρατής Καρράς δημιουργεί ένα δράμα οδυνηρά παράδοξο...».<sup>28</sup>

Αλλά και ο Βάιος Παγκουρέλης, αναφέρει ότι ο Σ. Καρράς «ισχυροποίησε την πραγματικότητα, εμπλουτίζοντάς την με το αόριστο και το παράλογο, [οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου] τόσο μέσω των θεματογραφικών στόχων του όσο και μέσω των χειρισμών τους».<sup>29</sup>

Ο Βάλτερ Πούχγκερ, εξάλλου, λέει ότι «το στοιχείο του τραγικωμικού γκροτέσκο το συναντάμε στους *Νυχτοφύλακες* (1969), τους *Παλαιστές* (1971), το *Συνοδό* (1972-73). Τα ακρωτηριασμένα, ψυχολογικά πρόσωπα θυμίζουν έντονα Μπέκετ, οι στάσιμες καταστάσεις που επιτρέπουν μόνο τον πολλαπλασιασμό του ίδιου (*Παλαιστές*) [θυμίζουν] Ιονέσκο. Αυτός ο απροσδιόριστος κόσμος, προσθέτει ο καθηγητής, «δεν είναι στην ουσία ούτε τραγικός ούτε κωμικός, είναι απλώς ασυνάρτητος, με μια κρυφή απειλή που ελλοχεύει πίσω από τα φαινόμενα, έτοιμη πάντα να ξεσπάσει σε απρόσμενες βιαιότητες... Εδώ υπάρχει απλώς ένα κενό, μια σιωπή την οποία διακόπτει, πού και πού, ένας ασυνάρτητος

<sup>26</sup> Βλ. Κώστας Μουρσελάς, περ. *Θεατρικά*, 1972, σ. 128.

<sup>27</sup> Βλ. Γ. Μιχαηλίδης, *ό.π.*, σ. 104.

<sup>28</sup> Βλ. Godfrey A. Kearns, στο περ. *Θεατρικά*, 1972 σσ. 130, 132,

133, 136.

<sup>29</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Ο ρεαλισμός και η αποτελεμάτωση», περ. *Διαβάζω*, τ. 89 (1984), σ. 19.

και ανόητος διάλογος. Σε άλλα έργα, όπως τους *Μπουλουκτσήδες* και τον *Μουγγό*, η αμφισημία του γκροτέσκου προσεγγίζει περισσότερο μια συγκεκριμένη υπόθεση».<sup>30</sup>

Ο ίδιος ο καθηγητής, σε μια ειδική εργασία του για τον Καρρά, αναφέρει «*Οι Νυχτοφύλακες* (1965-66), *Οι Παλαιστές* (1966-67), *Ο Συνοδός* (1968-69) και, λίγο αργότερα, *Οι Μπουλουκτσήδες* (1972-73) και τα μονόπρακτα *Ο τηλεφωνικός θάλαμος* και *Η πύλη ή το ζουμπούλι* (1973-74) καθώς και *Ο Μουγγός* (1975-76)... του απέδωσαν την ετικέτα της ιδιαίτερης εκδοχής ενός ελληνικού Θεάτρου του Παράλογου, τύπου Μπέκετ, Πίντερ και Ιονέσκο».<sup>31</sup>

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος, τέλος, κρίνοντας προφανέστατα ότι ο Καρράς ακολουθεί πιστά το Θέατρο του Παράλογου, γράφει ότι *Ο Συνοδός* του έχει σε τόσο εμφανές σημείο ως πρότυπο τον Πίντερ ώστε μπορεί να θεωρηθεί ότι απλώς τον απλοποιεί και, εν μέρει, μόνο σχολιάζει το *Πάρτι γενεθλίων* του Άγγλου συγγραφέα, ενώ αντιγράφει και πρόσωπα του παραλογικού θεάτρου στο έργο του, όπως τους δύο κλόουν του Μπέκετ, τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Το ίδιο κάνει και στους *Νυχτοφύλακες* του ο Καρράς.<sup>32</sup>

Ως εδώ έχουμε πέντε συγγραφείς που μπορούν άνετα και αναμφισβήτητα να ενταχθούν στην άτυπη ομάδα αυτών οι οποίοι θήτευσαν, λίγο, πολύ ή σχεδόν μόνιμα, στο «παραλογικό θέατρο». Συνεχίζουμε με το δεύτερο σκέλος των «παραλογικών».

### Β' Οι ενδεικτικά «παραλογικοί»

Η απόφασή μου να κατατάξω τους παρακάτω συγγραφείς στο σκέλος αυτό της κατηγορίας των «παραλογικών» στηρίχτηκε στο γεγονός ότι και οι δραματουργοί αυτοί, με βάση τα ως τώρα δεδομένα, κατά κάποιον τρόπο ή σε κάποιον χρόνο, θήτευσαν, έστω και με ένα έργο τους, στο Θέατρο του Παράλογου, ή, τουλάχιστον, επηρεάστηκαν φανερά και έντονα από αυτό, αν κρίνουμε από τις μικρές ή μεγάλες ενδείξεις για ύπαρξη στα έργα τους κάποιων χαρακτηριστικών «παραλογικών» στοιχείων.

Τους δραματουργούς αυτούς τους παρουσιάζω κάτω από τον παραπάνω προσωρινό τίτλο, που ελπίζω να ανατραπεί και να γίνει πιο ανεπιφύλακτος, μετά από νέες, πιο εμπειριστατωμένες και εξαντλητικές έρευνες, μελέτες και αναλύσεις των έργων τους.

#### 1. Ντίνος Ταξιάρχης

Ο συγγραφέας Ντίνος Ταξιάρχης πρωτοεμφανίζεται και αυτός την ίδια χρονιά με το Ζιώγα, το 1960, αλλά από την «Πειραματική Σκηνή» του Δ. Κολλάτου, με το «παραλογικό» μονόπρακτο *Ένα δράμα τιμής*, του οποίου αποδιοργανώνει τα τραγικά στοιχεία και τα διαλύει μέσα σε ένα μαύρο χιούμορ. Η γνώμη μου ότι πρόκειται για έργο του Θεάτρου του Παράλογου ενισχύεται και από την κρίση του Α. Τερζάκη (*Το Βήμα*, 9.9.1960): «Υπάρχει... υπερβολικά πολύς Ιονέσκο, στο κλίμα, στο σαρκασμό, στο παράλογο». Επίσης και ο Άλκης Θρύλος (*Ν. Εστία*, 1.6.61) γράφει ότι το έργο «απορρέει ... κατευθείαν από τον Ιονέσκο». Αλλά και τα άλλα, πολυάριθμα έργα του, που ακολούθησαν, ήταν, περισσότερο ίσως και από το πρώτο, πρωτοποριακά, επηρεασμένα από το «παραλογικό» στίλ.<sup>33</sup>

Στην πορεία των πειραματισμών του, ο συγγραφέας ίδρυσε και «Το Θέατρο του Ενός» για να παρουσιάσει τα περισσότερα από τα 20 μονόπρακτά του στο εσωτερικό της χώρας αλλά και στο εξωτερι-

<sup>30</sup> Βλ. Βάλτερ Πούγγερ, *ό.π.*, σ. 400.

<sup>31</sup> Βλ. Βάλτερ Πούγγερ, «Το γελοίο και το εφιαλτικό στο σημερινό κόσμο του Στρατή Καρρά», *Εκδ. Πολύτιμης ύλης*, Α' Συμπόσιο

Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 78.

<sup>32</sup> Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σσ. 83-84.

<sup>33</sup> Βλ. Ντίνος Ταξιάρχης, *Ένα δράμα τιμής*, 1960, του ίδιου,

κό, με τη συνεργασία της γυναίκας του Έλλης Ζούλοβιτς. Οι ήρωές του, όπως σημειώνει και ο ίδιος, «είναι υπέρξεις του περιθωρίου, μα και κοσμοπολίτες... Μορφάζουν στον ίδιο κοινωνικό καθρέφτη, ... προσπαθούν να πιαστούν από το εύθραυστο φτερό του ανέμου και να ταξιδέψουν στο όνειρο».<sup>34</sup>

## 2. Φώφη Τρέζου

Η συγγραφέας Φώφη Τρέζου, που δεν ξέρω αν μελετήθηκε μέχρι στιγμής από κανέναν θεατρολόγο, όπως θα έπρεπε και όπως άλλωστε συμβαίνει και με πολλούς άλλους της μεγάλης γενιάς του '60, νομίζω πως και μόνο με τον *Αρχιτέκτονα* της –που δημοσιεύτηκε στο *Θέατρο* του Νίτσου (τ. 7 του 1963), πρωτοπαρουσιάστηκε το 1963 από το Ρ.Ι.Κ. της Κύπρου και παίχτηκε το 1970-71 από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου– μπορεί να θεωρηθεί ότι άρχισε τη θεατρική της περιπέτεια γράφοντας *Θέατρο του Παράλογου*.

Γνωστά έργα της είναι η *Απρόσωπη εξουσία* και *Οι επίγονοι* που εκδόθηκαν σε ένα τόμο το 1973 από τις εκδόσεις «Δωδώνη».

## 3. Λούλα Αναγνωστάκη

Η συγγραφέας πρωτοεμφανίζεται με το μονόπρακτό της *Η πόλη*, που δημοσιεύεται στο τ. 19 (Γενάρης-Φλεβάρης 1965) του περιοδικού *Θέατρο* του Κ. Νίτσου, ο οποίος στο σχετικό Αστερίσκο του σημειώνει ότι το έργο «αγγίζει το παράλογο, χωρίς να γίνεται *Θέατρο του Παράλογου*».<sup>35</sup> Την ίδια χρονιά το μονόπρακτο παίζεται από το «*Θέατρο Τέχνης*» του Κουν.

Ο Γ. Μιχαηλίδης γράφει ότι η Αναγνωστάκη έχει συλλάβει τη ζωή ως *παράλογη, απάνθρωπη, εφιαλτική υπόθεση*. «Ωστόσο, σαν δημιουργός, κατασκευάζει μια φόρμα *παράλογη, υπερρεαλιστική καλύτερα*».<sup>36</sup> [Οι υπογραμμίσεις δικές μου]

Όπως επισημάνθηκε από τον Βάλτερ Πούχνερ, κύρια στοιχεία του θεάτρου της Λούλας Αναγνωστάκη είναι: «Η υπερρεαλιστική χρήση της γλώσσας, με τις αινιγματικές ελλείψεις και τις αφαιρέσεις που βρίσκουμε στα πρώτα έργα της και ο καφκικός κόσμος μιας εφιαλτικής μοναξιάς και απειλητικής βίας».<sup>37</sup> Νομίζω ότι και η άποψη του καθηγητή, αν και όχι τόσο ρητή, «φωτογραφίζει» στο έργο της βασικά στοιχεία του *Θεάτρου του Παράλογου*.

Ο Θ. Γραμματάς, εξάλλου, λέει ότι στο κατοπινό έργο της, το *Αντόνιο ή το μήνυμα*, υπάρχει, μαζί με το *παραλογικό* [η υπογράμμιση δική μου], και ο κοινωνικός προβληματισμός, όπως και οι μορφές κρατικής καταπίεσης.<sup>38</sup> Αλλά και ο σκηνοθέτης Βίκτωρ Αρδίτης, σε μια συμπερασματική εκτίμησή του, την οποία παραθέτω αμέσως, νομίζω πως υποδηλώνει μερικά «παραλογικά» χαρακτηριστικά που βρίσκονται στη δημιουργία της συγγραφέως: «Σε όλη την πορεία της Λούλας Αναγνωστάκη, τα πρόσωπα περιχαρακωμένα στη σκηνή, συναλλάσσονται με ό,τι έξω από αυτά δεν μπορούν να ελέγξουν: απειλητικός περίγυρος, όνειρα και εφιάλτες που απέκτησαν απτή υπόσταση, πληγές του παρελθόντος, αθλιότητα της Ιστορίας, αλλά και φαντασιώσεις ευτυχίας».<sup>39</sup>

*Τρία μονόπρακτα*, 1961, *Θέατρο του Ενός-14 Μονόπρακτα*, 1983, *Θέατρο του Ενός-19 Μονόπρακτα*, 1986, *Θέατρο με δύο πρόσωπα-9 Μονόπρακτα*, εκδ. Σημερινή Εποχή, Αθήνα 1987, του ίδιου, *Θέατρο του Ενός* 1987, *Α. Σάρκα και δόξα*, *Β. Ηθοποιός Νατάσα*, 1988, *Θέατρο Μονόλεξο*, 1994, *Θέατρο του Ενός-8 Μονόπρακτα*, 4<sup>ος</sup> τόμος, εκδ. Κένταυρος, 1996.

<sup>34</sup> Βλ. εξώφυλλο στο βιβλίο, Ντίνος Ταξιάρχης, *Θέατρο με δύο*

*πρόσωπα*, Αθήνα 1987.

<sup>35</sup> Βλ. Κ. Νίτσος, *Αστερίσκοι*, Καστανιώτης 1996, σ. 193.

<sup>36</sup> Βλ. Γιώργος Μιχαηλίδης, *ό.π.*, σ. 50.

<sup>37</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Η ελληνική θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 400.

<sup>38</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς, *Εκκύκλημα*, τ. 24, 1990, σ. 48.

<sup>39</sup> Βλ. Βίκτωρ Αρδίτης, «Αναγνωστάκη Λούλα, Μετά την πλοκή

#### 4. Μαριέτα Ριάλδη

Υπάρχει ένα μεγάλο κενό και ένα ακόμη μεγαλύτερο ερωτηματικό για τη σιωπή ή την χαμηλοφωνία της ελληνικής θεατρολογίας και δραματολογίας σχετικά όχι μόνο με την προσφορά της Μαριέτας Ριάλδη στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο και, ιδιαίτερα, στην ανάδειξη του Θεάτρου του Παράλογου, αλλά και σχετικά με την προσφορά της στη νεοελληνική δραματολογία. Γιατί η Ριάλδη έγραψε – και παίχτηκαν από την ίδια και με δική της σκηνοθεσία– μερικά θεατρικά έργα. Θα περιμέναμε από τους νέους και, ιδιαίτερα, τις νέες θεατρολόγους να ασχοληθούν με τη διακριτή περίπτωση της, γιατί η καλή ηθοποιός, θιασάρχης, σκηνοθέτης και συγγραφέας, έπαιξε έναν σοβαρό και αποφασιστικό ρόλο στα θεατρικά πράγματα από την δεκαετία του '60 και δώθε.

Μην έχοντας, λοιπόν, κι εγώ στη διάθεσή μου επαρκές υλικό ανάλυσης και κριτικής για τη δραματολογία της, αφήνω για το μέλλον την αρμόζουσα απασχόλησή μου με την πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση της και, για το παρόν, την κατατάσσω στους συγγραφείς του Θεάτρου του Παράλογου, παραθέτοντας την εργογραφία της.

Η Μαριέτα Ριάλδη πρωτοεμφανίστηκε το 1969 στο «Πειραματικό Θέατρο» της με το έργο *Τα παιδιά*. Ακολούθησαν, τον επόμενο χρόνο, *Ο γυρισμός*, το 1971 το *Μάο Μάο*, το 1972 το *Ουστ*, το 1973 το *Σκ...*, το 1975 η *Παρακρατούπολη*, το 1976-77 το *Ηθική από μια ανήθικη γυναίκα*, το 1977 το *Καφέ σατανά*, το 1978 το *Ωχ!*, το 1980 το *Η κυρία χωρίς καμέλιες* και, τέλος, το 1982 το *Βαριετέ*.

#### 5. Γιώργος Σκούρτης

Ο Σκούρτης πρωτοπαρουσιάστηκε από το «Θέατρο Τέχνης» του Κ. Κουν το 1970 με το έργο του *Νταντάδες*. Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε κριτική του το 1972 για τους *Μουσικούς* και *Νταντάδες*, διατυπώνει επιφυλάξεις για το ξεκίνημα του συγγραφέα και επικρίνει την πρωτοποριακή γραφή του με τους «αλλότριους τόνους»,<sup>40</sup> τους οποίους βρίσκει στο έργο αυτό. Όμως, δέκα χρόνια αργότερα, το 1982, αναθερώντας κάπως σε αρκετά σημεία την άποψή του ή παρατηρώντας ίσως αλλαγές στο νέο στυλ του συγγραφέα, γράφει: «Και βέβαια οι *Νταντάδες* δεν ανήκουν στο Θέατρο του Παράλογου, γιατί δεν έχουν τίποτε από το φιλοσοφικό και μηδενιστικό εκείνης της σχολής. Παρ' όλα αυτά κατάγονται, [οι *Νταντάδες*] θεατρικά, από την τεχνική του [παράλογου. Οι υπογραμμίσεις και οι αγκύλες δικές μου]. Και συνεχίζοντας ο κριτικός λέει: «Το Θέατρο του Παράλογου... έχει δύο πόλους, τη μορφή του και το μήνυμά του. Στη μορφή, όμως κατέφυγε σε δοκιμασμένες φόρμες, τύπους, μοτίβα του λαϊκού θεάτρου. Ο Μπέκετ ιδιαίτερα δανείστηκε την τεχνική του τσίρκου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό εντάχθηκε μια νέα, τουλάχιστον για το θέατρο, αντίληψη για τον άνθρωπο... Οι *Νταντάδες* ακολουθούν αυτήν την αρχή και κατ' αυτήν την έννοια ανήκουν, δημιουργικά, στη σχολή του παράλογου. Ο Σκούρτης αντιλείπει από τον Καραγκιόζη κλπ. κλπ».<sup>41</sup>

Αλλά και *Οι Μουσικοί*, οι οποίοι εκφράζουν τις προσδοκίες των λούμπεν στοιχείων<sup>42</sup> και για τους οποίους ο ίδιος ο συγγραφέας λέει ότι έχουν σχέση με κάθε γεγονός βίας και καταπίεσης,<sup>43</sup> φαίνονται, κατά το Θ. Γραμματά τουλάχιστον, πως έχουν επιρροές από τους συγγραφείς του Παράλογου (Μπέκετ και Πίντερ).<sup>44</sup>

τι;» Β' Συμπόσιο νεοελληνικού θεάτρου, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 84.

<sup>40</sup> Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σσ. 49-54.

<sup>41</sup> *Ο.π.*, σ. 402.

<sup>42</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς, *Εκκύκλημα*, τ. 24, 1990, σ. 48.

<sup>43</sup> Βλ. Γ. Σκούρτης, *περ. Θεατρικά*, 1972, σ. 140.

<sup>44</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς, *ό.π.*

## 6. Παύλος Μάτεσις

Υποστηρίζουμε ότι και ο Π. Μάτεσις, που πρωτοπαρουσιάστηκε, από το «Πειραματικό Θέατρο» της Μαριέτας Ριάλδη το 1970, με τη *Βιοχημεία* του, μπορεί να θεωρηθεί, με κάποιες επιφυλάξεις, έστω, ότι, με το ουτοπικό αυτό έργο του, καθώς και με τη σουρρεαλιστική *Τελετή* του, θήτευσε κι αυτός στο Θέατρο του Παράλογου. Για το πρώτο έργο του, μάλιστα, που περιέχει και πολιτικό μήνυμα, ο συγγραφέας, προβλέποντας τις «απάνθρωπες προοπτικές ενός τεχνολογικά εξελιγμένου μέλλοντος», λέει: «Οι τρόμοι που προβαίνουν από τα λάθη μας, ατομικά, συλλογικά, προπατορικά, έρχονται να στηθούν μπροστά μας. Ο όγκος τους όλο και μεγαλώνει... Στο μεταξύ, αγωνιζόμαστε να λαθροβιώσουμε, προσαρμοζόμενοι όλο και δουλικότερα σε συνθήκες όλο και πιο άγριες και πιο απαράδεκτες και αντιδρούμε είτε με αδράνεια είτε με σπασμωδικές, άσκοπες δραστηριότητες, ώσπου τα σφάλματά μας να γίνουν θηρία και να μας σπαράξουν».<sup>45</sup>

Ο Γ. Μιχαηλίδης, επίσης, γράφει: «Ο Μάτεσις απομυθοποιεί την επιφάνεια (*Τελετή*) αλλά και το υπόστρωμα (*Καθαίρεση-Βιοχημεία*) της αστικής κοινωνίας και ζωής. Οι ήρωές του καταλήγουν στο μίσος και την καταστροφή, ύστερα από μια πορεία άδειας, τυπολατρικής και άπαθης ζωής».<sup>46</sup>

Ειδικά, όμως, για *Το φάντασμα του Ραμόν Νοβάρο*, ο Θόδωρος Γραμματάς, θεωρώντας το προφανώς έργο πολιτικό μεν, αλλά που μπορεί να ενταχθεί και στο Θέατρο του Παράλογου, γράφει ότι υπάρχει σ' αυτό «μια έντονη αφαίρεση στις δομές του δραματικού χώρου που φτάνει τα όρια του συμβολισμού και κάποτε της αλληγορίας, χωρίς ο λόγος και τα δρώμενα να αποσπώνται από την ελληνική πραγματικότητα, η οποία ακόμα κι αν δεν εμφανίζεται, συχνά υπονοείται με αρκετή μάλιστα σαφήνεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητικός ρεαλισμός, ο συμβολισμός και η αλληγορία γίνονται οι αισθητικές μορφές που εκφράζουν την ιδεολογία του νεοέλληνα περιθωριακού μη ήρωα του Θεάτρου του Παράλογου».<sup>47</sup>

Αλλά και ο Κ. Γεωργουσόπουλος βρίσκει ότι στο έργο του Μάτεσι *Η ποδοσφαιρική βραδιά της Μεγαλειοτάτης*, υπάρχουν επιρροές από το Βιτράκ, το Μισέλ και το Μρόζεκ.<sup>48</sup>

Παραθέτω, τέλος, και την άποψη του Γιάννη Βαρβέρη για το συγγραφέα: «Πώς λειτουργεί τελικά το χιούμορ στον Μάτεσι; Ιδιαίτερα η *Βιοχημεία*, ως έκφραση-μετάγχιση εκείνου που διεμήνυσε ο Μπέκετ και ο Ιονέσκο και που θα γινόταν αργότερα και κλήρος της ελληνικής πραγματικότητας, δίνει την αίσθηση πως το χιούμορ του Μάτεσι υποτάσσεται και ακολουθεί τους μηχανισμούς που έχει υιοθετήσει το παράλογο. Αν όμως ήταν έτσι, καμιά πρωτοτυπία... Το χιούμορ του Μ. πρωταγωνιστεί. Είναι η δυναμική του απέναντι στο θέαμα του κόσμου...».<sup>49</sup>

## 7. Μάριος Ποντίκας

Ο Μάριος Ποντίκας, με την ευκαιρία του ανεβάσματος, το 1972, στο θέατρο «Στοά» του μονόπρακτού του *Η πανοραμική θέα μιας νυχτερινής εργασίας*, έγραψε μερικά πράγματα που φωτογραφίζουν τα βασικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παράλογου, όπως αυτά: «Απομυθοποίηση του μύθου και της πλοκής, των ανθρώπινων ελπίδων, του ανθρώπου, της ιστορίας, της γλώσσας». Και παρακάτω: «Το θέατρο, στα χρόνια που ακολούθησαν, ολοκλήρωσε την απομυθοποίηση στο δικό του χώρο και την α-

<sup>45</sup> Βλ. Παύλος Μάτεσις, περ. *Θεατρικά*, 1974, σ. 109.

<sup>46</sup> Βλ. Γ. Μιχαηλίδης, *ό.π.*, σ. 20.

<sup>47</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σ. 48.

<sup>48</sup> Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σσ. 115,116.

<sup>49</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «15 σχόλια στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι», περ. *Διαβάζω*, τ. 89, 1984, σ. 40.

ποθέωσε. Έτσι έγινε ένα τέλειο εργαλείο –ή σχεδόν τέλειο– για κάθε είδους απομυθοποίηση. Για κάθε είδους γκρέμισμα παλιών κατασκευών. Αυτό είναι κάτι που νομίζω ενθουσιάζει τους νέους και τους αφορά. Όχι γιατί κατέχονται από μανία καταστροφής αλλά γιατί μέσα από κάθε απομυθοποίηση είναι πιθανό να προκύψουν νέες κατασκευές (ή αξίες) που, αν μη τι άλλο, μας κάνουν να ελπίζουμε ότι θα χρεοκοπήσουν κάποτε με ειλικρίνεια και όχι με γεροντοκοριστική υποκρισία».<sup>50</sup>

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος, εξάλλου, σε κριτική του για την παράσταση του έργου *Ο λάκος και η φάβα* γράφει: «Ο Ποντίκας είχε δείξει από το περσινό του μονόπρακτο [*Η πανοραμική θέα...*] αναμφισβήτητες ικανότητες. Κάποιες προσπάθειές του να διοχετεύσει στο αυθεντικό του θέμα στοιχεία Ξένα και δύσπεπτα είχαν νοθεύσει τη σύλληψή του. Πιστεύουμε πως οι συγγραφείς μας θα προχωρήσουν με σιγουριά μόνο όταν απαλλαγούν από το σύμπλεγμα της πρωτοπορίας κλπ.».<sup>51</sup>

### 8. Βαγγέλης Ρικούδης

Το μονόπρακτο του Β. Ρικούδη *Σαλιγκάρια*, που παίχτηκε το 1967-1968 από ερασιτέχνες της Χ.Ε.Ν. Θεσ/νίκης και το 1972 πρωτοπαρουσιάστηκε από τη Νέα Σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε.,<sup>52</sup> όπως το είδα, είχε σ αφή στοιχεία του Θεάτρου του Παράλογου.

Ωστόσο, μην έχοντας στοιχεία, δεν είμαι σίγουρος για τα άλλα του, όπως είναι *Οι κούκλες*, που παίχτηκαν από την θεατρική ομάδα «Σκαμιά» στην τηλεόραση Θεσσαλονίκης το 1968, *Ο άγιος και το κοράκι*, που παίχτηκε την ίδια χρονιά από την Μπουάτ «Σκαμιά-Φαιδριάδες», τον *Βυθό*, που παίχτηκε, επίσης το 1968, από την ίδια ομάδα Μπουάτ «Σκαμιά», και την *Απογύμνωση*, που παίχτηκε το 1969 στο Στρατιωτικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης, πάλι από την «Σκαμιά».

### 9. Γιάννης Ανδρίτσος

Για το Γιάννη Ανδρίτσο, που πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο το 1959 από τη «Δωδέκατη Αυλαία» με το παραδοσιακό μονόπρακτο *Αστραπή*, ο Κ. Γεωργουσόπουλος, κρίνοντάς τον το 1974, με την ευκαιρία του ανεβάσματος από το θέατρο «Στοά» ενός άλλου έργου του που είχε τον τίτλο *Το κούτσουρο*, έγραψε ότι η ιδέα του συγγραφέα «ξεκινά από έναν πυρήνα του Ιονέσκο», συγκεκριμένα από το έργο *Δολοφόνος χωρίς αμοιβή*. Στη συνέχεια του άρθρου του ο κριτικός σημειώνει ότι ο Έλληνας δραματουργός δέχτηκε επιρροές και από το *Ρινόκερο* του Γαλλορουμάνου συγγραφέα.<sup>53</sup>

### 10. Αντώνης Δωριάδης

Ο Τάσος Λιγνάδης, θεωρώντας τον Αντώνη Δωριάδη ως συγγραφέα του Θεάτρου του Παράλογου, γράφει ότι «το θέμα του *Παράξενου απογεύματος* [που παίχτηκε από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1981], αναφέρεται στην οδυνηρή σχέση που επιβάλλει στο σύγχρονο άτομο η παγίδα της επικοινωνίας. Κόλασή μας καθημερινή είναι η αναπότρεπτη ανάγκη του Άλλου ανθρώπου, η μνήμη του Άλλου ανθρώπου, η προσδοκία του Άλλου ανθρώπου και, μόνιμη παρουσία, η αξεπέραστη μοναξιά. Στο παραλογικό αυτό έργο του ενυπάρχει ο κοινωνικός προβληματισμός και η πολιτική διαμαρτυ-

<sup>50</sup> Βλ. Μάριος Ποντίκας, περ. *Θεατρικά 1972*, Αθήνα 1972, σ. 151.

<sup>51</sup> Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σσ. 75-76.

<sup>52</sup> Σε ένα πρόγραμμα, μαζί με άλλα δύο: το *Ένα δράμα τιμής* του Ντίνου Ταξιάρχη και *Οι ένοχοι* του Χ. Σαμουηλίδη.

<sup>53</sup> Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σσ. 114-115.

ρία και εξέγερση με στοιχεία του πρωτοποριακού θεάτρου, όπως τα προσέλαβε από τη θεατρική ζωή του Παρισιού, όπου συνήθως διαμένει». <sup>54</sup> [Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου].

### 11. Μέντης Μποσταντζόγλου

Ο σπουδαίος κωμωδιογράφος Μέντης Μποσταντζόγλου, που τον άφησα τελευταίο, σαν παλαιότερο των ημερών, είναι, νομίζω, ένας ξεχωριστός και ιδιότυπος συγγραφέας. Δείχνει να είναι τόσο πολύ «παραλογικός», από τη φύση του, στις μοναδικές κωμωδίες του, ώστε δεν μπορείς να διακρίνεις και να μετρήσεις, έστω και χοντρικά, σε πόσο ποσοστό είναι τέτοιος, λόγω προσωπικού ύφους –όπως ήταν και ο Γιάννης Σκαρίμπας– και σε πόσο ποσοστό λόγω επιρροής των ευρωπαϊκών ή και ελληνικών έργων του Θεάτρου του Παράλογου.

Η πρώτη αυτή βιαστική, ατελής και ανολοκλήρωτη έρευνά μου για το Θέατρο του Παράλογου στην Ελλάδα, έφερε τη σεβαστή, νομίζω, συγκομιδή των 5 αναμφισβήτητων και 11 ενδεικτικών Ελλήνων «παραλογικών» συγγραφέων που θήτευσαν στο ευρωπαϊκής προέλευσης μεταπολεμικό πρωτοποριακό δραματουργικό ρεύμα. Ο αριθμός αυτός μπορεί να αυξηθεί, αν μελετηθεί το έργο αρκετών ακόμα συγγραφέων που δεν κατάφερα να ερευνήσω εγώ ούτε και βρήκα μπροστά μου, προς το παρόν, κάποιες ενδείξεις: κρίσεις αξιόπιστες ή μελέτες, που να μου επιβάλουν την υποχρέωση να τους κατατάξω στους «παραλογιστές». Πιστεύω, δηλαδή, ότι με μια πιο επίμονη και πιο εμπειριστατωμένη, από τη δική μου, έρευνα μπορεί να ανευρεθεί ότι περιέχουν στοιχεία του Θεάτρου του Παράλογου σε κάποιο ή κάποια από τα έργα τους οι εξής δόκιμοι δραματουργοί (αλφαβητικά):

Βασίλης Ανδρεόπουλος, Νάσος Βαγενάς, Γιώργος Διαλεγμένος, Σπύρος Ευαγγελάτος, Νίκος Ζακόπουλος, Μαρία Λαμπαδαρίδου, Γιώργος Μανιώτης, Κωστούλα Μητροπούλου, Νίκος Παπαγεωργίου, Γιώργος Παπακυριάκης, Μπάμπης Τσικληρόπουλος, Γιώργος Χαραλαμπίδης και Γιώργης Χριστοφιλάκης.

Ίσως η διάρκεια του ευρωπαϊκής προέλευσης πρωτοποριακού δραματουργικού αυτού ρεύματος να μην ήταν τόσο μεγάλη όσο του έπρεπε, ίσως η πορεία του να ανακόπηκε απότομα, από το πολιτικό κλίμα της δεκαετίας του '80 –τότε που είχε δεσπόσει ο άκρατος λαϊκισμός και εθνικισμός-ιθαγενισμός στη χώρα μας– ίσως να πολεμήθηκαν οι «παραλογικοί» συγγραφείς παραπάνω απ' ό,τι χρειαζόταν, ωστόσο, αρμόζει να ομολογηθεί ότι η επίδραση που άσκησε και η αλλαγή που επέφερε στη δραματουργία μας ήταν πολύ μεγάλη, γιατί τη μπόλιασε, τη γονιμοποίησε και την άλλαξε. Τίποτα, όπως λέμε, δεν ήταν πια όπως πριν. Θα έλεγα μάλιστα, με κάποια υπερβολή ίσως, ότι ακόμα και αυτοί που δεν το υιοθέτησαν ή δεν το συμπάθησαν, επηρεάστηκαν, άθελά τους, από αυτό, έστω και μερικώς, έστω και ελάχιστα, κατά κάποιον αφανή πιθανόν τρόπο. Ας μην το αποκλείσουμε, ενόσω δεν έχει ολοκληρωθεί η οριστική μελέτη του φαινομένου.

Μια άτυπη, λοιπόν, και ασυντόνιστη ομάδα από δεκαέξι, περίπου, –προς το παρόν– συγγραφείς του ρεύματος ή της σχολής του Θεάτρου του Παράλογου στην Ελλάδα, προσπάθησε, και τα κατάφερε, νομίζω, να ρυθμίσει τα βήματά της με τα παρόμοια, προπορευόμενα βήματα της πιο νεότερης και ριζοσπαστικής δραματουργίας της Ευρώπης. Δούλεψε και δημιούργησε έργα <sup>55</sup> που, αρκετά από αυτά, θα μείνουν και, επιπλέον, επηρέασε αποφασιστικά τη μεταπολεμική ελληνική θεατρική πορεία και την α-

<sup>54</sup> Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Συνοπτική ανθολόγηση της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας», περ. *Εκκύκλιμα*, τ. 24, 1990, σ. 38.

<sup>55</sup> Ο Γ. Μιχαηλίδης μιλώντας γενικά για τους συγγραφείς της γενιάς του '60, λέει ότι αυτοί είναι «απόλυτα αποκομμένοι από



ντίστοιχη παραγωγή της.<sup>56</sup> Της αξίζει, επομένως, κάτι παραπάνω από μια εύφημη μνεία. Της αξίζει μια τιμητική θέση, ένα πλήρες και ξεχωριστό κεφάλαιο στις λαμπρές σελίδες της ιστορίας του μεταπολεμικού και, γενικότερα, του νεοελληνικού θεάτρου.

το ρεαλιστικό και ψυχολογικό θέατρο. Οι ήρωές τους, συχνά, δεν εξαρτώνται από ψυχολογικές αναλύσεις, δεν είναι χαρρακίρες, αλλά πρόκειται για μορφές που μέσα τους συμπυκνώνονται υπερατομικές καταστάσεις». (Βλ. Γ. Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, 1975, σ. 17.)

<sup>56</sup> Βλ. και Θ. Γραμματάς, «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», περ. *Εκκύκλημα*, τ. 24, 1990, σ. 48, όπου λέγονται ενδιαφέροντα πράγματα, με μερικά από τα οποία όμως διαφωνώ, όπως με το ότι η ιδιαίτερη αισθητική κατηγορία των συγγραφέων του Παράλογου ανήκει, ειδολογικά, «κατεξοχήν στο περιθωριακό θέατρο». Επίσης διαφωνώ με το ότι «το είδος [του παράλογου] κάνει την εμφάνισή του στη νεοελληνική σκηνή, ουσιαστικά, από το 1970 και μετά».

Αντίθετα, το Θέατρο του Παράλογου εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και κορυφώθηκε ως το τέλος της δεκαετίας του '70. Συμφωνώ, ωστόσο, φυσικά, με την άποψη ότι με το θέατρο αυτό «δημιουργείται ένα ιδιαίτερο ρεύμα στη σύγχρονη δραματουργία» και ότι «μερικοί από την ομάδα αυτή των συγγραφέων παρουσιάζουν δείγματα γραφής και σε άλλα είδη (Γ. Σκούρης, Π. Μάτεσις, Κ. Μουρσελάς), ενώ άλλοι γράφουν αποκλειστικά σ' αυτό το είδος, όπως ο Στρατής Καρράς, η Λούλα Αναγνωστάκη, κλπ.» Θα πρόσθετα εδώ, πρώτον πρώτο, το Βασίλη Ζιώγα και θα συμφωνούσα ακόμα και στο ότι όλοι αυτοί «φέρουν έντονα τις επιδράσεις από το ευρωπαϊκό Θέατρο του Παράλογου».



ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΔΑΣ  
ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ  
(Σ. ΜΠΕΚΕΤ-Ε. ΙΟΝΕΣΚΟ)  
ΣΕ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ

**Π**ριν εξετάσουμε τα θέματα, τη δομή, το ύφος και τα δραματικά πρόσωπα των γάλλων συγγραφέων που μας απασχολούν, θα ήταν σκόπιμο να επισημάνουμε τα ακόλουθα προκειμένου να οριοθετηθεί σαφέστερα η παρούσα μελέτη.

1) Η αφετηρία μας δεν είναι το σύνολο της αποκαλούμενης παράλογης «φόρμας» εν γένει, αλλά τα θεατρικά έργα δύο σημαντικών συγγραφέων της δεκαετίας του '50, οι οποίοι έζησαν και δημιούργησαν στη μεταπολεμική Γαλλία και όχι μόνο. Αναφερόμαστε στον Σάμιουελ Μπέκετ και τον Ευγένιο Ιονέσκο. Κατάληξή μας είναι μέρος της ελληνικής θεατρικής εργογραφίας κατά την επταετία των συνταγματαρχών, το οποίο διαφορίζεται ως προς την προηγούμενη δραματική παραγωγή, ως προς τα θέματα, την τεχνική και το ύφος του, και συνδέεται με αυτή την περίοδο της πολιτικής αναστάτωσης.

2) Ο όρος «παράλογο» και η απόδοση του σε αυτά τα έργα δεν αποτελεί παρά μία μόνο από τις παραμέτρους που τα χαρακτηρίζουν. Με αυτή την έννοια τούτη η παράμετρος καλύπτει μία μόνο διάσταση του έργου των αλλοδαπών συγγραφέων, και σε καμμία περίπτωση δεν εξαντλεί τα θέματα, τη δομή, την τεχνική, και την εικονοποιία τους. Το ίδιο ισχύει και για τους έλληνες συγγραφείς της επταετίας '67-'74, μια που πρόκειται για μία ευρύτερη ομάδα θεατρικών συγγραφέων, η οποία δεν συσπειρώθηκε με οργανωμένη μορφή γύρω από ένα νέο «λογοτεχνικό κίνημα». Οι ίδιοι αυτοί συγγραφείς δοκίμασαν τις δυνάμεις τους και σε άλλα είδη, διαφορετικά του επονομαζόμενου θεάτρου του «Παραλόγου». Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε την ποιότητα αυτής της «παράλογης» γραφής μέσα από τα κείμενα των δύο ευρωπαίων πρωτεργατών του τίτλου μας. Είναι σαφές ότι αυτή μας η πρόθεση δεν αποτελεί διεξοδική εξέταση της πρόσληψης ενός σύνθετου πολιτικού και κοινωνικού φαινομένου (δηλαδή αυτού της εμφάνισης του πρωτοποριακού θεάτρου στο Παρίσι κατά τη δεκαετία του '60), ως προς τον τρόπο και τον χρόνο.

Λίγα λόγια για τον Σ. Μπέκετ, τα δραματικά του πρόσωπα, και το είδος των σχέσεων που συνάπτουν. Πώς μπορεί να οριστεί το «παράλογο πρόσωπο» στο έργο του ιρλανδού συγγραφέα; Από εκείνα ίσως τα έκπτωτα, ταλαιπωρημένα, βασανισμένα, εγκαταλελειμένα από τον θεό, αποκτηνωμένα πρόσωπα που πασχίζουν να ανακαλύψουν τον εαυτό τους, καταφεύγοντας στις λέξεις; Κοινωνικά μοιάζουν ανύπαρκτα, γιατί έχουν αυτοεξοριστεί από την ομάδα, σταθερές ιδέες δεν μπορούν να σχηματίσουν, ιδεολογικά δε, χαρακτηρίζονται από αντιφάσεις. Οι συναισθηματικές τους αντιδράσεις διακρίνονται από έντονες και απότομες διακυμάνσεις. Ψυχολογικά δεν είναι ολοκληρωμένα. Το μόνο που

κάνουν είναι να πλάθουν τα μυθεύματα τους, που, όπως και ο δημιουργός τους ο ίδιος, επαναλαμβάνονται και ανακυκλώνονται για να αυτοκαταστραφούν εν τέλει. Διαβάζουμε από το *Ο Μαλόν πεθαίνει*:<sup>1</sup> «Να ζεις θα πει να περιφέρεσαι μόνος και τελευταίος ανάμεσα στους ζωντανούς, στα βάθη μιας στιγμής χωρίς όρια, όπου το φως δεν αλλάζει ποτέ».<sup>2</sup> Τα μπεκετικά πρόσωπα, από τη μία πλευρά, επαναπαύονται στη σιγουριά του περιορισμένου και κλειστού χώρου, με τη σκέψη τους να ασφυκτιά μέσα στον κρανιακό χώρο, εκεί όπου η φωνή τους μπορεί να παράγεται απρόσκοπτα, χωρίς να φθείρεται, αφού δεν έχει αρθρωθεί ακόμα.<sup>3</sup> Από την άλλη πλευρά, αυτή η αυτο-εξορία είναι η ίδια η αδυναμία των προσώπων να σπάσουν τα όρια του εαυτού τους, αφού δεν εμπιστεύονται κανένα εξωτερικό γεγονός, πριν αυτό εγγραφεί κάπου, δηλαδή στο σώμα ή τη φωνή, διότι μόνο αφού ολοκληρωθεί αυτή η «εγγραφή» διασφαλίζεται δια παντός η διάρκειά τους.

Στην επόμενη φάση οι ήρωες θα γεννηθούν εγκαταλείποντας την εμβρυακή στάση, και την ασφάλεια του χώρου τους, και θα επιχειρήσουν να ανακαλύψουν την ουσία της ύπαρξής τους. Θα ανακαλύψουν την ομιλία, ως διαδικασία που πραγματοποιείται εξωτερικά, και όχι ως μία εσωτερική του εγκεφάλου τους διαδικασία.<sup>4</sup> Η αφήγηση της ίδιας της ζωής τους επιμηκύνει τον ίδιο τον χρόνο της προηγούμενης. Η στατικότητα του προσωπικού τους χρόνου παρακάμπτεται από τον πολυδιάστατο και επαναλαμβανόμενο χρόνο της αφήγησης μιας υποθετικής ζωής. Ο Χαμ από το *Τέλος του Παιχνιδιού*<sup>5</sup> θα επινοήσει τις ιστορίες του με ήρωες δικούς του, όπως ακριβώς και η Γουίνου από τις *Εντυχισμένες Μέρες*.<sup>6</sup> Η τραγωδία όμως του σύγχρονου ανθρώπου, όπως την αντιλαμβάνεται ο Μπέκετ, είναι η αδυναμία και η ματαιότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος. Οι ήρωες είναι θνητοί, δηλαδή τρωτοί στο χρόνο. Η δυσκολία του εντοπισμού της ουσίας του είναι τους στη διάρκεια ενός πεπερασμένου χρόνου αποτελεί την οδύνη τους. Ο χρόνος που μιλιέται θα είναι μια ανακουφιστική διαδικασία, κι έτσι ο προφορικός λόγος θα παράγεται ακατάπαυστα. Τα μπεκετικά πρόσωπα αρθρώνουν αργά, αβέβαια, με έμφαση, ψάχνοντας τις λέξεις τους, ακούγοντας τη φωνή τους, το μέταλλο, τη χροιά, το ρυθμό της, πασχίζοντας να σχηματίσουν κάποιο νόημα. Μέσω του συλλαβισμού, του βαβίσματος ενίοτε, αποδεικνύεται η οντική παρουσία τους.<sup>7</sup>

Όσο απελευθερώνεται η φωνή τόσο συρρικνώνεται το σώμα των μπεκετικών προσώπων. Όσο πιο πολύ το σώμα περιβάλλεται από την αχλύ της αμνησίας τόσο περισσότερο θριαμβεύει ο λόγος. Το σώμα εγγράφεται στο χώρο, είναι φθαρτό, γίνεται εμπόδιο στις πιθανές ενσαρκώσεις των προσώπων. Ο Πότισο από το *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι σαφής:<sup>8</sup> η σωματική του υπόσταση είναι προϊόν σύμπτωσης, διότι δεν επιλέχθηκε από τον ίδιο αυτοβούλως. Για αυτό ο άνθρωπος το τιμωρεί, το αγνοεί, το εγκαταλείπει άρρωστο κι αβοήθητο, ή το ακινητοποιεί.

Ο μονωδός, για να χρησιμοποιήσουμε μια έκφραση του Λ. Ζανβιέ, δεν θα είναι για πάντα μόνος. Θα συνειδητοποιήσει την ανάγκη της ύπαρξής του άλλου, για αυτό και θα πλάσει τον ακροατή του, που

<sup>1</sup> Η αναφορά γίνεται από το βιβλίο *Beckett, par lui même* του Ludovic Janvier. Εκδ. Θεμέλιο, Συγγραφείς για πάντα, 1987, μετ. Λ. Παλαντίου, Αλ. Παθανασοπούλου.

<sup>2</sup> Αυτ. σ. 99. Η φράση αυτή του ετοιμοθάνατου ήρωα ταιριάζει στο στόμα πολλών άλλων «μελλοθανάτων» του Μπέκετ.

<sup>3</sup> Για την «τέλεια παραγωγή του λόγου», βλ. αυτ., σσ. 189-190, κεφ. «Tête».

<sup>4</sup> Η ομιλία θα αποκτήσει διαλογική μορφή και θα πραγματωθεί με την ανακάλυψη του «έτερου», του άλλου ανθρώπου δηλαδή.

Ο διάλογος, στο εξής, θα διατηρείται με τη βοήθεια μίας μηχανικής λεκτικής ανταλλαγής. Αυτ. σ. 192.

<sup>5</sup> S. Beckett, *Endgame*, Faber & Faber, ed. 1982 (1<sup>η</sup> έκδ. 1958).

<sup>6</sup> S. Beckett, *Happy Days*, Faber & Faber, ed. 1981 (1<sup>η</sup> έκδ. 1963).

<sup>7</sup> Για τον λόγο, βλ. L. Janvier, *Beckett par lui même*, ό.π., «Parole serve-Parole libre», σσ. 141-146.

<sup>8</sup> S. Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit 1983, 1<sup>η</sup> έκδ. 1952.

σαν καθρέφτης θα του επιστρέφει το ίδιο του το δυστυχημένο βλέμμα. Οι παίκτες-ηθοποιοί είναι αναγκασμένοι να χρησιμοποιούν κάποιες πεπαλαιωμένες λέξεις, παρόλο που δεν εμπιστεύονται τη νοσταλγική γλώσσα του «χτες», γιατί φέρει μέσα της το θάνατο. Κανένας δεν μπορεί να αρθρώσει μεγάλες και αναμφισβήτητες αλήθειες. Μονάχα η εμπειρία της μίας και μοναδικής στιγμής ανακοινώνεται. Βέβαια ο σολίστας δεν παύει να έχει την ανάγκη να τον ακούν, να τον βλέπουν, να μοιράζεται τα λιγοστά συναισθήματα.

Οι περισσότερες αντρικές φιγούρες, αλλά και το ζευγάρι παρουσιάζεται σε δυάδες.<sup>9</sup> Ο άνθρωπος επιθυμεί την αδελφοσύνη και τη συνύπαρξη, αλλά η κατάληξή του τον διαψεύδει. Η προσκόλληση στο συνάνθρωπό μας ως τον τελικό αποδέκτη της προσωπικής μας οδύνης διαμορφώνει μια σαφέστατη σχέση: εκείνη που διακρίνει τη θέση του εξουσιαστή από εκείνη του εξουσιαζόμενου. Η σχέση του κυρίου με τον δούλο, ή του θύτη με το θύμα του, είναι αναγκαίες και αναπόφευκτες –σαδομαζοχιστικές– σχέσεις, που αποκαλύπτουν το κενό κατά την επικοινωνία, και την απέραντη μοναξιά που, κατά συνέπεια, προκύπτει.<sup>10</sup> Η σχέση του ζευγαριού, ειδικότερα, είναι η σχέση ενός έρωτα που εξαντλήθηκε και που δεν είναι πια σε θέση να απαλείψει τον φόβο και την πίκρα για την αναιτιολόγητη και περιττή α-ναμονή.<sup>11</sup> Ανάλογες σχέσεις αναπτύσσουν και τα πρόσωπα των έργων της επταετίας.

Τα πρόσωπα στα έργα του Ιονέσκο θα ακολουθήσουν μια ποικίλη εξελικτική πορεία. Στην αρχή συναντούμε τα μηχανικά και νευρικά ανδρείκελα.<sup>12</sup> Πρόσωπα που δεν υπάρχουν πραγματικά, αλλά αιωρούνται στην ανυπαρξία. Πρόσωπα ομοίμορφα που εναλλάσσονται μεταξύ τους, χωρίς ψυχολογικό βάθος, στερημένα από σκέψη και πνεύμα. Πρόσωπα χωρίς ένστικτο και πάθη, αλλά χαρακτηρισμένα από αιφνίδιες ψυχολογικές διακυμάνσεις, εκείνες που δηλώνουν, δηλαδή, την αφύσικη και παραληρηματική συμπεριφορά ενός νευρωτικού ανθρώπου. Η έννοια του Παραλόγου στο θέατρο του Ιονέσκο, αρχικά, είναι το αποτέλεσμα της βίαιης αποκοπής του προσώπου από την ουσία της ύπαρξής του, αποτέλεσμα για το οποίο άλλοτε ευθύνεται το ίδιο το άτομο, ενώ άλλοτε, αυτό, προκύπτει από τις κοινωνικές συνθήκες. Φορέας του παραλόγου είναι η ίδια η γλώσσα των προσώπων.<sup>13</sup> Είναι η εκφορά ενός λόγου που αποσυντίθεται και που εμποδίζει τη διαδικασία της επικοινωνίας. Είναι, τέλος, το όχημα του παραλόγου επειδή αυτή δεν μπορεί να σχηματίσει λογικές έννοιες. Ο συγγραφέας δεν δείχνει εμπιστοσύνη στο σχηματισμό ορθών συλλογισμών. Ο τελευταίος, πεισματικά σχεδόν, επιμένει να ταυτίζει τις εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις. Από την αντιλογία αυτή είναι διάσπαρτος ο λόγος, αυτή πλημμυρίζει τις λέξεις, τις φράσεις και τις σκηνές. Ο λογικός συλλογισμός θα παραμείνει λειψός και επικίνδυνος γιατί διαστρεβλώνει, απλοποιεί και αχρηστεύει την αυθεντική σκέψη. Ο συγγραφέας θα θελήσει να καταρρίψει την ιδεολογία του Jean από τον *Ρινόκερω*: «Σκέφτομαι άρα υπάρχω».<sup>14</sup> Κάθε μορφή απαγωγικού

<sup>9</sup> L. Janvier, *Beckett, par lui-même*, ό.π., σ. 192.

<sup>10</sup> Αυτ. βλ. «Cruauté Fraternelle», σσ. 73-76. Επίσης, βλ. Pierre Mélése, *Beckett, Théâtre de tous les temps 2*, Seghers, 1966, σ. 34, για τον ήρωα από το *Περιμένοντας τον Γκοττό*, Λάκνυ, ως το «αιώνιο θύμα».

<sup>11</sup> L. Janvier, *Beckett par lui-même*, ό.π., σ. 46. Οι συνευρέσεις «ερωτικού τύπου», η τρυφερότητα ανάμεσα στο ζευγάρι δεν είναι παρά καταστάσεις παροδικές, στιγμιαίου δηλαδή χαρακτήρα. Οι μπεκετικοί χαρακτήρες είναι πεπεισμένοι ότι η επαφή τους κάπου υστερεί.

<sup>12</sup> Ο μετανυμικός/αλληγορικός ρόλος των προσώπων. Πώς η εσωτερικοποιημένη εικόνα γίνεται «πρόσωπο» με σάρκα και ο-

στά. Βλ. Κεφ. VII. «Réversibilité des rôles», σσ. 58-62, Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante (Ionesco-Beckett-Adamov)* suivi d'entretiens avec E. Ionesco et J-L Barrault, Librairie José Corti 1987.

<sup>13</sup> Το παράλογο της γλώσσας από την *Φαλακρή Τραγουδίστρια*. «Η γλώσσα δεν προσφέρει καταφύγιο σε καμία λογική τάξη, είναι όργανο ψευδούς επικοινωνίας {...}. Ο διάλογος γίνεται όχημα της έλλειψης νοήματος (non-sens) και εξελίσσεται μέσω των λεκτικών παρεξηγήσεων». Βλ. σ. 58 και σ. 64, Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Ed. Seuil 1990.

<sup>14</sup> E. Ionesco, *Rhinocéros*, Collection Folio-Gallimard 1959, σ. 46.

και επαγωγικού συλλογισμού καταρρέει, αποκαλύπτοντας τις παγίδες που μπορεί να κρύβει η γλώσσα λόγω της ανεγκέφαλης και μηχανικής εκφοράς της. Η γλώσσα αποσυντίθεται επιστημονικά, θα 'λεγε κανείς μέσα από τα λόγια του καθηγητή από το *Μάθημα*: «Οι λέξεις που είναι φορτωμένες με νόημα, υπό το βάρος του νοήματός τους, θα υποκύψουν αναμφισβήτητα, και θα καταρρεύσουν έως τα αυτιά των κωφών».<sup>15</sup> Αυτό το ρόλο παίζει ο λόγος, άρα και η εκφορά του, στο θέατρο του Ιονέσκο που μάταια εκστομίζεται, αφού ξεχνιέται τόσο από αυτόν που τον εκφέρει όσο και από εκείνον που τον προσλαμβάνει. Η γλώσσα και, κατ' επέκταση, η σκέψη παραμορφώνει τη φυσική τάξη πραγμάτων. Όσον αφορά στην πλοκή, αυτή, ολοκληρώνεται με τη βοήθεια μίας ακατάπαυστης και ανώφελης κίνησης των προσώπων, μίας κίνησης που σχεδόν χορογραφείται, ή απλώνεται γεωμετρικά στον χώρο.<sup>16</sup>

Η τερατοειδής μορφή είναι συνυφασμένη με πολλά από τα ιονεσικά πρόσωπα. Αναφερόμαστε στην πολιτική προσωπικότητα από τον *Αρχηγό*,<sup>17</sup> που εμφανίζεται ακέφαλη, τις υποψήφιες νύφες του Ιακώβου με δύο, τρεις μύτες και εννέα δάχτυλα από το *Ιάκωβος ή η υποταγή*<sup>18</sup>, ή τις μεταμορφώσεις, παραληρηματικού χαρακτήρα, των κατοίκων μιας πόλης σε ρινόκερους.<sup>19</sup> Ακόμα όμως κι αν δεν είναι από εκείνα που απειλούνται από μία ανάλογη γκροτέσκο παραμόρφωση, τα πρόσωπα θα είναι πάντα τα υποψήφια προς αφανισμό θύματα μέσα σε έναν κόσμο υλικό, ο οποίος τα συνθλίβει με τα αντικείμενά του. Ο άνθρωπος αποδεικνύεται αδύναμος να αποφύγει αυτή την καταβαράθρωση, μια που δεν γνωρίζει αδελφική αγάπη, ερωτική σχέση ή κοινωνική συνοχή. Ο ήρωας κατατρώγεται από τον φόβο του για τον θάνατο, είναι ανέστιος γιατί έχει περιθωριοποιηθεί μέσα στη ίδια του την οικογένεια, και καταπνίγεται από τις μικροαστικές προκαταλήψεις. Τα παχύδερμα από τον *Ρινόκερω* είναι η μετωνυμική προέκταση των σκληρών ανθρώπινων σχέσεων, δηλαδή της φιλονικίας, της έλλειψης σεβασμού, της ειρωνείας, της σεξουαλικής παρενόχλησης, της επικράτησης του ισχυρότερου, της σκληρότητας και της εκμετάλλευσης. Με αφετηρία τον Μπερανζέ του *Ρινόκερου*, το ιονεσικό πρόσωπο θα αποκτήσει μεγαλύτερο ψυχολογικό βάθος, θα κοινοποιήσει τον ιδεολογικό του προβληματισμό, θα κυριευτεί από μεταφυσική αγωνία.<sup>20</sup> Σε τέσσερα από τα σημαντικά έργα του Ιονέσκο, ο Έρωας θα συνειδητοποιήσει τόσο τον οντολογικό του, όσο και τον ηθικό του θάνατο. Πρώτα θα θελήσει να ξεφύγει από τον περιορισμό της ύλης και από την απειλή του θανάτου με την προσπάθειά του να νικήσει τους νόμους της βαρύτητας. Όμως, η κόλαση του ανθρώπου είναι η μικρή διάρκεια της ύπαρξης και οι περιοριστικές διαστάσεις: δεν μπορεί εύκολα να ξεφύγει από τον χρόνο και τον χώρο. Ο Μπερανζέ – βασιλιάς θα κλείσει την αυλαία με την, από μέρους του, αποδοχή της ματαιότητας της ύλης, και την παραδοχή του επικείμενου τέλους του.<sup>21</sup>

Αν στα τελευταία έργα αυτή η αίσθηση της αποκοπής του ανθρώπου από τη θεϊκή παρουσία αγγίζει τα όρια του τραγικού, αυτό δεν είναι κάτι που χαρακτηρίζει όλα τα έργα του ρουμάνου συγγραφέα.

<sup>15</sup> E. Ionesco, *La leçon*, Collection Folio-Gallimard, 1954, σ. 121.

<sup>16</sup> Για τον Ιονέσκο, το θεατρικό έργο είναι μία κατασκευή, η οποία συντίθεται από μία σειρά συνειδησιακών καταστάσεων ή γεγονότων που ενταντικοποιούνται, πυκνώνουν και κατόπιν μπλέκονται. Αυτές, είτε θα ξεμπλεχτούν οριστικά είτε θα τελειώσουν μέσα σε μία ανυπόφορη σύγχυση. Ο θεατής παρακολουθεί στιγμιότυπα και καταστάσεις που απορρέουν από την ανθρώπινη συνείδηση. Οι καταστάσεις, δηλαδή, δεν περιγράφουν κάποια εξωτερικά γεγονότα.

Βλ. E. Ιονέσκο, *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις*, Εκδ. Θεωρία, 1982, μτφ: Ιουλίτσα Ιατρίδη, σσ. 24-27. Επίσης, βλ. Em. Jacquart,

*Le Théâtre et la Désision* (Beckett, Ionesco, Adamov), Ed. Gallimard 1974, σ. 68 και σ. 164.

<sup>17</sup> *Le théâtre d' E. Ionesco-Oeuvres Complètes*, Ed. Gallimard, βλ. *Le Maître*, σσ. 235-243.

<sup>18</sup> *Le théâtre d' E. Ionesco-Oeuvres Complètes*, Ed. Gallimard, βλ. *Jacques ou la Soumission*, σσ. 102-130.

<sup>19</sup> E. Ionesco, *Rhinocéros*, ό.π.

<sup>20</sup> E. Ionesco, *Rhinocéros*, ό.π.

<sup>21</sup> Βλ. E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, Ed. Nouveaux Classiques Larousse 1972.

Στα πρώτα έργα του η αίσθηση του τραγικού απαλύνεται από την ιδιότυπη χρήση της χιουμοριστικής του διάθεσης. Μία από τις προσφιλέστερες μεθόδους του συγγραφέα είναι η αποστασιοποίηση των προσώπων από ό,τιδήποτε τους συμβαίνει. Όπως τα πρόσωπα της φάρσας, έτσι και τα πρόσωπα του Ιονέσκο δρουν χωρίς να αντιλαμβάνονται τα αποτελέσματα των πράξεών τους, και έτσι προκαλούν το γέλιο στον θεατή.<sup>22</sup> Οι γνώριμες καθημερινές σκηνές, οι μικρές τετριμμένες «μικρο-επιθυμίες» παραμορφώνονται σταδιακά για να περάσουν από το γέλιο στην ανησυχία, και να αναδείξουν με αυτόν τον τρόπο ένα φαντασμαγορικό θέαμα. Το θέαμα αυτό εικονογραφεί ένα νέο μύθο που απορρέει από τη μεταφυσική ανησυχία του συγγραφέα-δημιουργού.<sup>23</sup>

Το σημείο στο οποίο θα μπορούσαμε, κατ' αρχάς, να εντοπίσουμε την επιρροή του έργου των πολιτογραφημένων ως γάλλων συγγραφέων στους έλληνες συγγραφείς της περιόδου '67-'74 είναι η δομή των δραματικών συνθέσεων. Αναφερόμαστε στην κατάλυση της λογικής και αληθοφανούς πλοκής –σύμφωνα με τα αριστοτελικά πρότυπα– καθώς και στην αντικατάστασή της από τον προσωπικό μύθο του δραματικού συγγραφέα που κατασκευάζει με αυτόν τον τρόπο τη δική του δομή. Μία πρωτότυπη δημιουργία που βασίζεται σε μοναδικά γεγονότα, ή κι ακόμη τετριμμένες, καθημερινές μικρές στιγμές, που με την κατάλληλη επεξεργασία θα επιτρέψουν την είσοδο του παραδόξου στη σκηνή. Τα πρόσωπα, ο δραματικός και σκηνικός χωρόχρονος, οι ήχοι, οι φωτισμοί δημιουργούν μια εξωπραγματική ατμόσφαιρα, που με την πρώτη ματιά φαίνεται ακατανόητη. Οι συγγραφείς φαίνεται πως δεν δείχνουν εμπιστοσύνη στη ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου. Η διάθεση για πειραματισμό και για αποκοπή από την μέχρι πρότινος δραματουργική παράδοση γίνεται εμφανής.<sup>24</sup> Τα πρόσωπα δρουν αποστασιοποιημένα, ενώ η κοσμοθεωρία τους διαποτίζεται από μία αμείλικτη ειρωνία. Συχνά το θέμα αντιμετωπίζεται φαρσικά, ενώ ο σαρκασμός του συγγραφέα κάνει αισθητή την παρουσία του. Επισημαίνουμε τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: την γκροτέσκο αντίληψη του κόσμου, τα υπερρεαλιστικά στοιχεία, το παιχνίδι ή το τελετουργικό, ως τα στοιχεία εκείνα που «διαταράσσουν» και διαποικίλλουν την αναμενόμενη εξέλιξη της πλοκής. Συναντάται μία αφύσικη αντιμετώπιση των γεγονότων, καταστάσεις που οδηγούνται, με φρενήρη ρυθμό, στο τέρας τους. Άλλες φορές η γραμμική εξέλιξη της πλοκής αλλάζει φορά ή αποκτά κυκλική μορφή. Οι χαρακτήρες εμφανίζονται ελλειπτικοί, ο τόπος χάνει την εικονική του φύση. Τόσο ο περιβάλλον εξωσκηνικός χώρος όσο και ο άμεσος δραματικός ή και σκηνικός χώρος των προσώπων αποκτά απειλητικές διαστάσεις. Η γλώσσα γίνεται αδύναμο όργανο μιας επικοινωνίας που δεν ολοκληρώνεται ή που δεν συντελείται.<sup>25</sup> Στον Μπέκετ, ο παραλογισμός αποκτά μεταφυσικές διαστάσεις, ενώ οι ήρωες του έχουν ανάγκη από το λόγο. Στον Ιονέσκο, ο τελευταίος, αντίθετα, καταναλώνεται σε ευφάνταστα ευφυολογήματα, ή σε λεκτικά παιχνίδια που τον διαβρώνουν από μέσα.

<sup>22</sup> Em. Jacquart, *Le Théâtre de la Dérision*, για τη *Φαλακρή Τραγούδιστρα*, ό.π. Σύμφωνα με τον συγγραφέα ο τρόπος είναι αυτός της φάρσας που, όμως, ξεφεύγει από τους κόλπους της παράδοσης, διότι η «αναπαράσταση» επιλέγει το ύφος της «ασυνήθιστης μορφής». Η μεταμόρφωση της πραγματικότητας ξεπερνά τα όρια της συζυγικής σύγκρουσης και παραπέμπει στη μεταφυσική διάσταση της σύγκρουσης.

<sup>23</sup> Η αναζήτηση της αλήθειας θέτει σαφείς περιορισμούς στην αισθητική αναζήτηση, υποτάσσεται, δηλαδή, η δεύτερη στη μεταφυσική. Η τέχνη αναπλάθει κάποιες προνομιάδες στιγμές

που ταυτίζονται με τα αρχετυπικά όνειρα. Ένα έργο του Ιονέσκο δημιουργείται από μία εικόνα που «γίνεται δομή που δομεί», ή από ένα σύμβολο που θα διευρυνθεί έως τα όρια του μύθου. Βλ. Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d' Eugène Ionesco*, Ed. Klincksieck, Paris VII, 1972, σ. 25.

<sup>24</sup> Η Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς μιλάει για «εικονοκλαστική χρήση των δομικών στοιχείων», βλ. Α. Μ. Χωλς, *Modern Greek Theatre : roots and blossoms*, Thesis, σσ. 79-80.

<sup>25</sup> Βλ. Jean Duvignaud, *Le Théâtre et Après, Mutations-Orientations*, Casterman/poche, 1971, «Το άτομο ισοπεδώθηκε, {...} η

Στους έλληνες συγγραφείς όπως για παράδειγμα την Λ. Αναγνωστάκη, τον Π. Μάτεσι και τον Β. Ζιώγα συναντούμε έναν ανάλογο ανεξήγητο φόβο, μία απειλή ενάντια στην ίδια τη ζωή, αισθήματα ενοχής, ένα ανάλογο συνειδησιακό αδιέξοδο, που αποκρύπτουν το χάος της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>26</sup> Οι ήρωες, χωρίς καταγωγή ή ρίζες, παραμένουν απομονωμένοι στους μικρούς ζωτικούς τους χώρους, τις απογυμνωμένες από ζωή κάμαρες ή τα αστικά σαλόνια, και πνίγονται σε πόλεις απρόσωπες. Ο έμφυχος ή άψυχος περίγυρος τους καταδιώκει, χωρίς να προσφέρει έξοδο κινδύνου. Όπως και στα έργα των ευρωπαίων, ο χώρος αντανακλά την υπαρξιακή τους εκκρεμότητα, την ηθική τους πτώση, και τη νοητική τους διαταραχή. Οι ήρωες της Αναγνωστάκη ζουν μια ζωή που δεν μπορούν, οι ίδιοι, να ορίσουν. Δεν μπορούν να ορίσουν τη μοίρα τους, ενώ το τυχαίο εισβάλλει στη ζωή τους. Η ύπαρξή τους παραμένει κατακερματισμένη, η συνειδησή τους σπαράσσεται, η επικοινωνία με τον συνάνθρωπο φαίνεται ακατόρθωτη. Τα πρόσωπα προσπαθούν να αποδράσουν γιατί παραδέχονται πως είναι νεκρά-ζωντανά. Η συγγραφέας θα καταπιαστεί με τη μεταφυσική, θα λέγαμε, της ανθρώπινης ψυχολογίας. Πρόσωπα διαταραγμένα από φαντασιώσεις, νευρωτικά με έμμονες ιδέες και μανία καταδίωξης αποκόπτονται από το ιστορικό παρελθόν και γίνονται πολίτες του κόσμου.<sup>27</sup> Η συμπεριφορά τους υφαίνεται με τα στερεότυπα της αντίστοιχης κοσμοθεωρίας των προσώπων στο ευρωπαϊκό θέατρο. Οι χαρακτήρες δεν είναι πάντα σαφείς αλλά αποκτούν ρευστότητα, και εμφανίζονται με προσωπεία. Η ταυτότητα παραμένει απροσδιόριστη, οι πόλοι εναλλάσσονται, ο θύτης αλλάζει θέσεις με το θύμα του. Μία άλλη πραγματικότητα αναδύεται μέσα από τις αμιγώς φανταστικές καταστάσεις, ή από τους εφιάλτες και τα όνειρα των προσώπων. Οι ψευδαισθήσεις των χαρακτήρων έρχονται να επικαλύψουν την αντίληψη τους για τον περιβάλλοντα κόσμο. Τα πρόσωπα αποδίδονται σχηματικά, ως καρικατούρες, η γλώσσα τους είναι ξύλινη, και η σκέψη τους παρωχημένη. Το υπερρεαλιστικό στοιχείο χρωματίζει τις επιθυμίες και τις ανάγκες τους.

Το απροσδόκητο που δημιουργείται επί σκηνης φέρει εν δυνάμει την αίσθηση ενός κόσμου παραλόγου στα ελληνικά δραματικά έργα. Ωστόσο από τους εξεταζόμενους συγγραφείς προκύπτει το εξής. Μία σημαντική διάσταση αυτού του «εγχώριου παραλόγου» είναι η παραδοχή της παρείσφρησης του τυχαίου στη ζωή του ανθρώπου. Τα πρόσωπα ζουν μια απονεκρωμένη ζωή περιορισμένα στην ίδια τους τη μικροαστική νοοτροπία, καταπιεσμένα από το «γενικώς αποδεκτό». Με αυτή την έννοια βρίσκονται σε επαφή με την ιθαγένειά τους, αν και όχι με τον τρόπο που την περιέγραψε η προηγούμενη γενιά συγγραφέων. Τα πρόσωπα ζουν το κοινωνικό παράλογο, όπως το παρουσίασε επί σκηνης ο Ιονέσκο. Ο Ιάκωβος (*Ιάκωβος ή η υποταγή*)<sup>28</sup> επαναστατεί ενάντια σε μία ηττοπαθή συνθηκολόγηση, και στην αφομοίωση της οικογένειάς του από τον κοινωνικό περίγυρο. Το ζευγάρι από το *Ντελίριο για δύο*<sup>29</sup> αλληλοσπαράσσεται μέσα σε μία κοινωνική πραγματικότητα, εκρηκτικά αποδιδόμενη. Στην *Καθαίρεση* του Π. Μάτεσι<sup>30</sup> τα μικροαστικά ζευγάρια φτάνουν στην αλληλοεξόντωση για να εξασφαλίσουν τα προσχήματα που θα τους επιτρέψουν να παραμείνουν μαζί. Στον *Αμεδαίο*<sup>31</sup> όπως και στη *Βιο-*

γλώσσα ταλαντεύεται πάνω από μια ύπαρξη, την οποία περικυκλώνει {...}, σ. 74.

<sup>26</sup> Βλ. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Εκδ. Κάκτου, 1975. Συγκεκριμένη αναφορά του συγγραφέα για το προφίλ των «ηρώων» που χτίζει η νέα γενιά θεατρικών συγγραφέων, (ειδικότερα αναφέρεται στη Λούλα Αναγνωστάκη), σσ. 35-54.

<sup>27</sup> Σύμφωνα με την Αλ. Χωλς, η Αναγνωστάκη παίρνει ως δεδομένο ότι όλη μας η ζωή είναι αυθαίρετη. Η ύπαρξη κατακερμα-

τίζεται με τη γέννησή της, αλλά τα κατακερματισμένα άτομα έχουν «μανία να ζήσουν», Αλ. Μπακοπούλου-Χωλς, *Modern Greek Theatre*, ό.π.

<sup>28</sup> E. Ionesco, *Jacques ou la Soumission*, ό.π.

<sup>29</sup> Βλ. E. Ionesco, *Oeuvres Complètes*, Gallimard 1962, *Délire à deux*, σσ. 200-224.

<sup>30</sup> Βλ. Παύλος Μάτεσις, *Καθαίρεση*, 2<sup>η</sup> έκδ., Κέδρος, 1978.

<sup>31</sup> Βλ. E. Ionesco, *Absurd Drama, Amedée, or how to get rid of it*, σσ. 26-116, Penguin Plays, 1958, transl. by John Calder, μαζί με



χημεία του Π. Μάτεσι,<sup>32</sup> η απειλητική κοινωνία παραμονεύει έξω από τα κλειστά δωμάτια. Ο πολιτισμός βρίσκεται στο κατώτατο σημείο παρακμής, οι άνθρωποι μετατρέπονται σε ανδρείκελα που αφήνονται έρμαιοι στις υλιστικές τους ανάγκες, χωρίς να είναι πνευματικά παροπλισμένοι για να αντιμετωπίσουν το χάος της ζωής τους. Ο Μπερανζέ από τον *Διαβάτη των Αιθέρων*<sup>33</sup> σε μία από τις πτήσεις του θα γνωρίσει έναν υπερβατικό κόσμο που συνορεύει με την παραδοσιακή εικόνα του κολαστηρίου. Όταν επιστρέψει στην οικογένειά του θα συνειδητοποιήσει ότι η κόλαση αυτή είναι επίγεια, κι ότι αυτή προέκυψε τόσο από τις ίδιες του τις πράξεις όσο κι από εκείνες της υπόλοιπης κοινωνίας. Στα ελληνικά έργα τα πρόσωπα κατατρέχονται από την ανατροφοδοτούμενη κόλαση της ψυχής τους, ή από τον συνάνθρωπό τους. Άλλοτε, αυτή η πραγματικότητα βιώνεται ως μία ανακυκλούμενη προσωπική εμπειρία χωρίς διέξοδο, ενώ άλλοτε, το δραματικό πρόσωπο αντιδρά προετοιμάζοντας τη μεγάλη του έξοδο. Άλλοτε, αυτή η ανοίκεια αίσθηση προαιωνίζει ένα απαισιόδοξο αίσθημα ματαιότητας, κι άλλοτε δηλώνει την απροθυμία του προσώπου για ένταξη. Η γλώσσα που αυτό χρησιμοποιεί διυλίζεται, διογκώνεται, χρησιμοποιείται στρεβλά, αυτοκαταστρέφεται, ως όργανο της επικοινωνίας, προκειμένου να καθαιρεθεί η συμβατικότητα. Ο Μάτεσις επιθυμεί να θέσει το μοιραίο στη θέση του τυχαίου.<sup>34</sup> Ο Ζιώγας πλάθει νέα αρχετυπικά πρόσωπα που θα θελήσουν να καταπολεμήσουν το παράλογο. Οι ήρωες του Β. Ζιώγα θα θελήσουν να βάλουν ένα τέλος στην ηθική και πνευματική πτώση του ανθρώπου πλάθοντας μία νέα πραγματικότητα σε χρόνο και χώρο μυθικούς. Πριν, όμως, είναι απαραίτητο να παραδεχτούν, οι ίδιοι, το γελοίο περίγραμμα που σκιαγραφεί την ίδια τους την ύπαρξη. Πολλές φορές ο άνθρωπος θα ομολογήσει πως «σπάει πλάκα με την υπόστασή του».<sup>35</sup> Το περιεχόμενο όπως και η δομή των έργων του συγγραφέα αποκτούν τη μορφή της φάρσας.<sup>36</sup> Η Αναγνωστάκη, μέσω των προσώπων της, προσπαθεί να αφυπνίσει τις απονεκρωμένες συνειδήσεις.<sup>37</sup> Στο ελληνικό πρωτοποριακό θέατρο της Δικτατορίας τα δραματικά πρόσωπα δεν αναλώνονται σε μία αέναη πάλη με τις υπερφυσικές δυνάμεις, αλλά αφού παραδεχτούν τη μεγάλη αλήθεια του θανάτου, προσπαθούν να καθορίσουν τα πλαίσια της ατομικότητάς τους πάντα σε σχέση με το γενικότερο σύνολο. Όμοια με ήρωες αρχαίας τραγωδίας ανασηκώνουν το ανάστημά τους για να αναμετρηθούν με αυτό το πεπρωμένο το όχι απαραίτητως μεταφυσικό. Θα δεσμευτούν για την απελευθέρωσή τους από οποιαδήποτε εξουσία κοινωνικής μορφής. Με την αποφασιστικής σημασίας πράξη τους, τα πρόσωπα, θα θελήσουν να δικαιολογήσουν την ύπαρξή τους. Ο ευρύτερος κοινωνικός χώρος ενσωματώνεται με έμμεσο τρόπο στους προηγούμενους. Παραθέτουμε τον Πλ. Μαυρομούστακο: «Τα πρόσωπα δοκιμάζουν την αίσθηση του τρόμου, προβληματική που ανήκει στο θέατρο του Παραλόγου, μέσω της αναπαράστασης ενός κόσμου ακατανόητου

*Professor Taranne (Adamov), The two Executioners (F. Arrabal), The Zoo Story (E. Albee).*

<sup>32</sup> Βλ. Π. Μάτεσις, *Βιοχημεία* (μαζί με τον *Σταθμό*), Παγκόσμιο Θέατρο 21, Εκδ. Δωδώνη.

<sup>33</sup> Βλ. E. Ionesco, *Le Piéton de l' air*, Oeuvres Complètes-Gallimard 1962, σσ. 123-194.

<sup>34</sup> Βλ. Π. Μάτεσις, *Η Τελετή*, Εκδ. Καστανιώτη, 1997, *Το Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο*, 2<sup>η</sup> εκδ., Κέδρος 1982.

<sup>35</sup> Συχνά ο Β. Ζιώγας αναπαριστά τη ζωή ως φάρσα. Στον *Murphy* του Beckett, η ζωή παρουσιάζεται ως «φιάσκο», δηλαδή πέρα από το σοβαρό είναι και το αστείο. «Το να καταδιώκεις τον εαυτό σου, ή να μη θέλεις να τον παίρνεις στα σοβαρά,

αυτό καταντά αστείο». Για το ιδίτυπο χιούμορ του Β. Ζιώγα, βλ. Πλάτωνα Μαυρομούστακου, *Espace Dramatique- Espace Scénique dans le théâtre Néo-hellénique contemporain*. Univers. Paris III, Institut d' Etudes théâtrales. Thèse de doctorat de IIIème cycle, σσ. 241-242.

<sup>36</sup> Βλ. Βασ. Ζιώγα, *Το Προξενείο της Αντιγόνης*, μαζί με την *Κωμωδία της μύγας*, Θέατρο 4, εκδ. Ερμής, 1980. *Τα Πασχαλινά παιχνίδια*, 2<sup>η</sup> έκδ., Κέδρος 1981, *Οι γάμοι*, μαζί με *Το Βουνό*, Θέατρο 10, εκδ. Ερμής 1987.

<sup>37</sup> Βλ. Α. Αναγνωστάκη, την «τριλογία» της, *Η πόλη*, *Η Διανυκτέρευση*, *Η Παρέλαση*, 4<sup>η</sup> έκδ., Κέδρος 1986, *Αντόνιο ή το Μήνυμα*, 3<sup>η</sup> έκδ., Κέδρος 1980.

και απειλητικού, ενός χώρου που αποκλείει οποιαδήποτε απόδραση, κι έτσι γίνονται τα ίδια αυτά φορείς κατακραυγής της πολιτικής πραγματικότητας της εποχής».<sup>38</sup>

Το ελληνικό πρωτοποριακό θέατρο, που επηρεάστηκε από την παράλογη γραφή, έκανε την εμφάνισή του λίγο νωρίτερα από την επιβολή της χούντας των συνταγματαρχών και έφτασε στο υψηλότερο σημείο της ακμής του κατά τη διάρκειά της. Σε μικρό αριθμό, αναλογικά με το σύνολο της δραματικής παραγωγής της εποχής, ανέπτυξε τους κατάλληλους κώδικες που το κατέστησαν ερμητικά κλειστό απέναντι στη λογοκρισία της εποχής. Οι κυριώτεροι συγγραφείς που συνέβαλαν στην ανάπτυξή του είναι, εκτός από τους προαναφερθέντες, ο Κώστας Μουρσελάς, ο Στρατής Καρράς, ο Γιώργος Σκούρτης, ο Πάρις Τακόπουλος. Η λίστα αυτή δεν είναι εξαντλητική. Υπάρχει μία ομάδα συγγραφέων που σποραδικά καταπιάστηκε με έργα της λεγόμενης «παράλογης γραφής», ενώ διαπιστώνει κανείς την ύπαρξη ενός σημαντικού σώματος έργων, από την αρχή της δεκαετίας του '60, που αποτελείται από ανάλογα έργα, τα οποία είτε παραστάθηκαν από πρωτοποριακούς θιάσους (ανάμεσα στους οποίους ισχυρότερη στάθηκε η συμβολή του θεάτρου Τέχνης του Κ. Κουν), είτε δεν παρουσιάστηκαν ποτέ στη σκηνή.

<sup>38</sup> Πλ. Μαυρομούστακου, *Espace Dramatique- Espace Scénique dans le théâtre Néo-hellénique contemporain*, ό.π., σ. 203.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΚΤΡΟΠΗΣ:

Η ΑΝΑΓΓΕΛΙΑ ΤΟΥ Γ. ΒΕΛΤΣΟΥ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ ΤΟΥ ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ

### **Hommage και διακείμενο**

Δυο ευσύνοπτοι τίτλοι, οι οποίοι, με την ακολουθία που εμφανίζονται στην προμετωπίδα της ανακοίνωσής μου, οδηγούν στον παρακάτω λογικό συνειρισμό: ο πρώτος αναγγέλλει τη θύελλα που δηλώνεται από τον δεύτερο. Η χρονική όμως αντιστροφή της δημιουργίας των δυο έργων, τα οποία χωρίζει ένας περίπου αιώνας, φέρνει την *Αναγγελία* να έπεται της *Καταιγίδας*, έτσι που ο μεταγενέστερος τίτλος θα γνωστοποιούσε αφενός το γεγονός, αφετέρου το μέλλει γενέσθαι, που τυχαίνει πάντως να συμπίπτουν στην ουσιαστική αλήθεια τους η οποία δεν είναι άλλη από το μελλούμενο θάνατο του πρωταγωνιστή άντρα, με προηγούμενη και στα δύο τη φυγή.

Έργο του 2000, *Η αναγγελία* του Γιώργου Βέλτσου αποτελεί, κατά τον συγγραφέα της, «hommage στον Στρίντμπεργκ», ενώ, στην τυπωμένη μορφή της, η σελίδα με τα πρόσωπα μας πληροφορεί ότι ο «Κύριος: διάσημος ηθοποιός του Εθνικού Θεάτρου», και πρωταγωνιστής, «ονομάζεται Κύριος όπως ο Κύριος στην *Καταιγίδα*», και στην επόμενη σελίδα το θεατρικό πρόσωπο επιβεβαιώνει την εξομοίωσή του με ένα εκτεταμένο απόσπασμα του αντίστοιχου ρόλου στο στρίντμπεργκικό έργο.

Πρόκειται για μια ιδιαίζουσα περίπτωση διακειμενικότητας, όπου η αυταπόδεικτη συγχώνευση του έργου του Σουηδού δραματουργού επιτρέπει στον Βέλτσο να στοχαστεί το θάνατο. Χωρίς πρόθεση να αιχμαλωτίσει την πραγματικότητα, μέσω της παρέκκλισης, ο συγγραφέας αναζητά το ρεαλισμό της αλήθειας. «Μια μελέτη θανάτου», χαρακτηρίζει ο ίδιος την *Αναγγελία* του, «Ή μάλλον όχι: μια μελέτη ζωής έως θανάτου»,<sup>1</sup> με τον έρωτα να «κρύβεται από πίσω», διευκρινίζει, καθώς η ιστορία εκτυλίσσεται στα πλαίσια της ζωής του ανδρόγυνου.

Η δημιουργία έργου πάνω σε έργο του εγγύτερου ή απώτερου παρελθόντος συνιστά, όχι σπάνια, επιλογή των σύγχρονων δραματουργών: *Η μηχανή Αμλετ* ή το *Μήδειας υλικό* του Heiner Müller, *Celinène et le Cardinal* του Jacques Rampal, *Στη χώρα Ίψεν* του Ιάκωβου Καμπανέλλη είναι πρόσφατα παραδείγματα έργων, των οποίων οι συγγραφείς εμφορούνται από θαυμασμό για τους διάσημους προκατόχους τους.

Ωστόσο στις παραπάνω περιπτώσεις, ο τίτλος και μόνο αποκαλύπτει, άλλοτε γενικότερα και άλλοτε πιο συγκεκριμένα, το γνωστό διακείμενο, κάτι που στην περίπτωση του Βέλτσου διοχετεύεται στο,

<sup>1</sup> Γ. Βέλτσος, «Genius loci», πρόγραμμα παράστασης της *Αναγγελίας* από το Κ.Θ.Β.Ε, περίοδος 2000-2001, σ. 14.

εν είδει υπότιτλου, «Homage στον Στρίντμπεργκ», εκφράζοντας ρητά την εκτίμηση του συγγραφέα για το μεγάλο δραματουργό και ανανεωτή του θεάτρου, στο γύρισμα του αιώνα. Και ο πρωταγωνιστής της *Αναγγελίας* δίνει αυτούσιο τον ορισμό του υπότιτλου: «Αυτό θα πει: homage στον Στρίντμπεργκ: τιμή σε κάποιον που είπε την αλήθεια παρ' ότι αυτή δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα». <sup>2</sup> Αλήθεια και πραγματικότητα βρίσκονται σε αναντιστοιχία ή, αν θέλουμε να τις τοποθετήσουμε στον δραματουργικό χώρο, εδράζουν και εκφράζουν διαφορετικούς τόπους: το έξω και το μέσα ή αλλιώς τη ζωή και το θέατρο. Είναι ο τόπος του θεάτρου άλλωστε που υποχρεώνει τον Γιώργο Βέλτσο να αναρωτηθεί «αν υπάρχει αληθινός τόπος άλλος, έξω από το Θέατρο». <sup>3</sup>

Στα πενήντα οκτώ του χρόνια, ο Στρίντμπεργκ, χωρισμένος από την τρίτη του γυναίκα, τη νεαρή ηθοποιό Harriet Bosse, ιδρύει το Intima Theatern, που «για το συγγραφέα που αισθάνεται το θάνατο να έρχεται σημαίνει τον τελευταίο τόπο ο οποίος, προτού ο ίδιος εξαφανιστεί, θα μπορέσει να ξανακατοικηθεί –προφανώς από φαντάσματα». <sup>4</sup> «Η πρωτοτυπία του Intima Theatern της Στοκχόλμης» συνίσταται στο ότι «θεσμοθετεί το χώρο μιας δραματουργίας της υποκειμενικότητας», <sup>5</sup> που βρίσκει τον κύριο εκφραστή της στα τέσσερα «έργα δωματίου» της ίδιας εποχής, μεταξύ των οποίων και *Η Καταιγίδα*, χρονολογημένη το 1907. Το μέσα, χώρος της αλήθειας, ανάγεται σε επιλεκτικό χώρο του προσωπικού θεάτρου, που, χωρίς να κλείνεται στον εαυτό του, προσφέρει την κρυφή ιδιωτικότητά του σε δημόσια θέα. «Ο Στρίντμπεργκ εγκαινιάζει αυτό που θα ονομαστεί αργότερα “δραματουργία του εγώ”, και σημάδεψε τη δραματική λογοτεχνία για δεκαετίες», <sup>6</sup> παρατηρεί ο γερμανός κριτικός Peter Szondi.

Η μελέτη της *Αναγγελίας* δεσμεύεται από την *Καταιγίδα*, και αυτή η ανακοίνωση οδηγείται στο παράδοξο της ανάγνωσης του στρίντμπεργκικού έργου μέσω όχι μόνο του κειμένου αλλά και της παράστασης της *Αναγγελίας* από το Κ.Θ.Β.Ε, τον Απρίλιο του 2001.

Η ιστορία και στα δυο έργα εξελίσσεται στα πλαίσια ενός ζευγαριού που, χωρισμένο εδώ και χρόνια, ξανασμίγει κάτω από περίεργες συνθήκες. Η δράση της *Αναγγελίας* περιορίζεται στη στιγμή της έκρηξης, σε κατάσταση κλεισμένων των θυρών. Ο Κύριος, η Μαρία, ο Άγγελος είναι τα *dramatis personae*. Από τα έντεκα πρόσωπα της *Καταιγίδας*, ο Βέλτσος κρατάει τα τρία βασικά: τον Κύριο, με κοινό όνομα στα δυο έργα, τη σύζυγο του –Μαρία, στο ελληνικό, Γέρντα στον Στρίντμπεργκ– και ονομάζει το τρίτο πρόσωπο Άγγελο, με το οποίο υποκαθιστά εν μέρει τον αδελφό-πρόξενο της *Καταιγίδας*. Το δράμα εκτυλίσσεται σε συγκεκριμένο χώρο –ένα διαμέρισμα στο κέντρο της Αθήνας– σήμερα. Η πραγματικότητα αναγνωρίζεται αντιφατικά μέσα από την τέχνη της ψευδαίσθησης: «*Θαρρείς πως άκουγα την Πατεράκη στις πρόβες του Στρίντμπεργκ*» (*Αναγγελία*, σ. 32), ομολογεί ο Κύριος, ταυτίζοντας τη διδασκαλία της υπαρκτής σκηνοθετίδας με τις απόψεις της θεατρικής Μαρίας.

Είναι φανερό ότι στην *Αναγγελία* υπάρχει μια διάσταση θρησκευτική, εμφανής στην επιλογή των ονομάτων, όπως και μια έντονα θεατρική, που καλυμμένα ή απροκάλυπτα διοχετεύεται σε όλο το έργο. Ο Κύριος, με κεφαλαίο, είναι ο έχων την πρώτη θέση και μαζί ο άντρας: στην Αγία Γραφή είναι ο Θεός και ο Ιησούς Χριστός. Ο Άγγελος είναι ακόλουθος του Θεού, αλλά και κάθε άυλο πνευματικό ον, όπως και σύμβολο του καλού και μεταφορικά, ενσαρκωτής μηνύματος, και τέλος εξάγγελος. Η Μαρία, μητέρα του Ιησού Χριστού, είναι η γυναίκα, «*όπως στον Δάντη η Βεατρίκη “ονομαζόταν Βεατρίκη απ’*

<sup>2</sup> Γ. Βέλτσος, *Η αναγγελία*, Hommage στον Στρίντμπεργκ, Πλέθρον 2000, σ. 49.

<sup>3</sup> Γ. Βέλτσος, «Genius loci», σ. 15.

<sup>4</sup> J. P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Παρίσι, Actes Sud / Le temps

du théâtre, 1989, σ. 65.

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

<sup>6</sup> P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, μεταφρ. από τα γερμανικά Patrice Pavis, L'Age d' Homme, Λοζάννη 1983, σ. 35.

όσους δεν ήξεραν ποιο είναι το όνομά της» (Δάντης)» (Αναγγελία, σ. 9), σημειώνει ο Βέλτσος. Ο Άγγελος φθάνει στον ερμητικά κλειστό τόπο μιας επερχόμενης καταστροφής, ο Κύριος τοποθετείται στο περιθώριο του κόσμου των ζωντανών, καθώς έχει προσβληθεί από καρκίνο· στον ίδιο τόπο έρχεται και η Μαρία για να παρασταθεί στον άντρα της· ο Άγγελος αναλαμβάνει την οργάνωση και διεξαγωγή του «τέλους του παιχνιδιού». Η ολοκλήρωση έρχεται με το θάνατο, και ο Άγγελος είναι ο «τελεστής», παράγωγο του τέλους, δηλαδή αυτός που στην αρχαιότητα τελούσε μυστήρια ή μούσε κάποιον σε αυτά.<sup>7</sup> Με την πολλαπλότητα του Άγγελου συνάδει η ιδιότητα του «ραντιέρη» (εισοδηματία), που υποστηρίζει τη συμβατική σχέση του με τη ζωή. Την ιδιότητα του πνεύματος επιλέγει ο ίδιος όταν δηλώνει λίγο πριν πέσει η αυλαία:

#### ΑΓΓΕΛΟΣ:

*Δεν είμαι τίποτα. Ό,τι λέω, το λέω, επειδή δεν είμαι τίποτα. Μιλώ για να διευκολύνω την έκβαση του έργου σας, όπως ο «Αδελφός του Κυρίου στην Καταιγίδα». Είμαι ένας άγγελος χωρίς Κύριο. Είμαι ο τρίτος. [...] Υπάρχω για να αναγγέλλω σ' εσάς τον εαυτό σας (σσ. 56-57).*

Η θεματική σχέση με το έργο «μήτρα παραγωγής», η μορφική επιλογή, που οδήγησε σε ένα είδος μωσαϊκού, όπου τα κομμάτια του παζλ συνθέτουν ένα νέο αυθεντικό έργο, σε απόλυτη σχέση εξάρτησης/ανεξαρτησίας από το προηγούμενο, και το «θέατρο εν θεάτρω», που αναπτύσσεται στην 5<sup>η</sup> σκηνή, με διακοπή της δραματικής εξέλιξης, οργανώνονται γύρω από το βασικό πυρήνα των προσώπων που δομεί και αποδομεί την *Αναγγελία*.

#### Αυτοβιογραφία και μεταθέατρο

Θέατρο εν θεάτρω, μεταθέατρο και διακείμενο είναι τα στοιχεία που συνθέτουν τον αυτοαναφορικό λόγο της *Αναγγελίας*, η οποία, κατά τον Άγγελο, προδίδει και παρωδεί την *Καταιγίδα*, δηλαδή το διακείμενο, που έχει πολλαπλή παρουσία μέσα στο πρόσφατο έργο, τόσο στο επίπεδο της ιστορίας και των καταστάσεων, όσο και με αυτούσια αποσπάσματα, και άμεσες αναφορές στο έργο των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και το συγγραφέα του. Η αυτοβιογραφία όμως είναι στραμμένη προς τα μέσα, ένα είδος ακτινογραφίας, όπως δηλώνεται και από τον άρρωστο Κύριο: «Είχα καιρό να με δω από μέσα» (*Αναγγελία*, σ. 18).

Ο Βέλτσος δεν αφήνει καμία αμφιβολία για τη χρήση των προσωπικών του βιώματων. «Με την *Αναγγελία*, όπως παλιότερα με *Τα χρώματα*, και την *Camera degli sposi*, συνεχίζω την αυτοβιογραφία μου προκειμένου να συνοδέψω τον εαυτό μου στον θάνατο»,<sup>8</sup> και συμπληρώνει για το τρίτο θεατρικό του έργο πως «επαναλαμβάνει –διαφοροποιώντας τα προηγούμενα».

Την άμεση σχέση της δραματουργίας του Σουηδού με τα προσωπικά του βιώματα ομολογεί ο ίδιος, σε συνέντευξή του: «Νομίζω πως η περιγραφή ολόκληρης της ζωής ενός ανθρώπου είναι πιο αυθεντική και πιο πλούσια σε γνώση από αυτή μιας ολόκληρης οικογένειας», και καταλήγει: «Δεν γνωρίζουμε παρά μόνο μια ζωή, τη δική μας...».<sup>9</sup>

Οι δυο συγγραφείς με τα λόγια τους ακυρώνουν την απουσία τους από τα έργα, έτσι που η εμμονή του Szondi ότι «οι λέξεις δεν θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές σαν ένας λόγος που προέρχεται α-

<sup>7</sup> Για τη σημασία των ονομάτων, βλέπε Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αποδίδω τον χαρακτηρισμό του Άγγελου ως «τελεστής» στον Δ. Μαρωνίτη, στα πλαίσια της παρουσίας της *Αναγγελίας*, στο βιβλιοπωλείο Ιανός της Θεσ-

σαλονίκης, 21.04.01.

<sup>8</sup> Γ. Βέλτσος, «Genius loci», σσ. 14-15.

<sup>9</sup> P. Szondi, *ό.π.*, σ. 35.

πό το συγγραφέα»,<sup>10</sup> να δίνει τη θέση της στη γνωστή θεωρία της διανομής της φωνής του δραματουργού στα πρόσωπα του έργου.

Η αυτοβιογραφία του Γ. Βέλτσου περνώντας μέσα από το διακείμενο οδηγεί στη σύγχυση ταυτότητας των δυο δραματουργών. Ο Κύριός του αποκαλύπτεται ως «σωσίας του Κυρίου της Καταιγίδας του Αυγούστου Στρίντμπεργκ!» (Αναγγελία, σ. 51), ενός θεατρικού δηλαδή προσώπου, και όχι μόνο· ταυτίζεται στη συνέχεια με το συγγραφέα της *Αναγγελίας*, με ένα φυσικό πρόσωπο, και οπισθοχωρεί βαθύτερα στην ταύτισή του με τον ίδιο τον Στρίντμπεργκ. Έτσι ο Κύριος της *Αναγγελίας*, σωσίας του Κυρίου της *Καταιγίδας*, αναγγέλλει μια εκδοχή της: περνώντας μέσα από τον Γιώργο Βέλτσο εμφανίζεται ως Αύγουστος Στρίντμπεργκ. Μέσα από μια πολύπλοκη αλληλουχία θεατρικών ρόλων και φυσικών προσώπων συνάγεται η εξομοίωση του συγγραφέα της *Αναγγελίας* με το συγγραφέα της *Καταιγίδας*. Το κλειδί βρίσκεται, μεταξύ άλλων, στο ερώτημα του Άγγελου στον Κύριο:

ΑΓΓΕΛΟΣ:

*Υπονοείς ότι είσαι εσύ το alter ego του; Και θα μπορούσες να ισχυριστείς ότι αναγγέλλοντας μια εκδοχή της «Καταιγίδας» είσαι και ο συγγραφέας της; (σ. 51).*

Η σύλληψη των προσώπων της *Αναγγελίας* γίνεται μέσα από ένα ευφάνταστο και πολύπλοκο παιχνίδι ρόλων που παίζει απολαυστικά ο ίδιος ο συγγραφέας. Τα πρόσωπα ως «συνειδήσεις υποκειμενικότητας» δεν αντιστοιχούν σε διακριτούς ρόλους· φαίνεται να ισχύει η θεωρία του Vladimir Propp, η οποία διακρίνει, μεταξύ άλλων δυνατών περιπτώσεων, ένα πρόσωπο σε πολλούς ρόλους.<sup>11</sup> Η ατάκα του πρωταγωνιστή, «Είμαι ο ηθοποιός του εαυτού μου» (Αναγγελία, σ. 39), και η σημαντική δήλωση του συγγραφέα, «Έγραφα την *Αναγγελία* κατέχοντας και τις τρεις θέσεις: ηθοποιός και συγγραφέας και θεατής»,<sup>12</sup> αποκαλύπτουν το τέχνασμα της πολυδιάσπασης της συνείδησης του δραματουργού, που, με τριπλή ιδιότητα, δίνει ζωή στα τρία πρόσωπα. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να τονιστεί η τρισυπόστατη παρουσία του συγγραφέα, και η θεατρική ιδιότητα των τριών θέσεων. Αν λοιπόν υποθέσουμε ότι ο Κύριος και ο Άγγελος κατέχουν τη θέση του ηθοποιού και του συγγραφέα, η τρίτη θέση του θεατή δεν είναι άλλη από της Μαρίας, η οποία ουσιαστικά θεάται την τελευταία παράσταση που δίνει ο Κύριος:

ΚΥΡΙΟΣ:

*Γύρισε γιατί πεθαίνω, Άγγελε. Και γύρισε για να μην πεθάνει κι αυτή. Θα παρακολουθήσει την τελευταία παράσταση, θα χειροκροτήσει, θα πάρει το παλτό της από το βεστιάριο και θα φύγει (σ. 17).*

Θα 'λεγα με βεβαιότητα ότι, αν και απών ο συγγραφέας μιλά, σκέφτεται, παίζει και θεάται το ίδιο το δημιούργημά του. Τα πρόσωπα γλιστρούν από ρόλο σε ρόλο, μέσα στην κλειστή μορφή του τριγώνου το οποίο αντλεί τη δύναμή του από την ενότητα των τριών θέσεων, τις οποίες κατέχουν «φυλακισμένα μέσα στη θεατρική αναγκαιότητα»,<sup>13</sup> κατά την έκφραση του Paul Claudel, αλλά και από τη θεολογική τους υπόσταση, που υποστηρίζουν τα ίδια τους τα λόγια. «*Η Μαρία σου αναγγέλλει πώς πεθαίνουν αληθινά*», εξηγεί ο Άγγελος στον Κύριο, «*Αναστρέφει τον ευαγγελισμό με το πιο δυσόϊνο “χαίρε”*» (σ. 27). Ως υποδρόν της δημιουργικής συνείδησης του συγγραφέα τους, το καθένα από τα τρία

<sup>10</sup> Στο ίδιο, σ. 14.

<sup>11</sup> Φαίνεται να ισχύει εδώ η παρατήρηση των Ducrot-Todorov για τα πρόσωπα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, όπου «από τον Ντοστογιέφσκυ και τον Χένρυ Ζέιμς, τα πρόσωπα είναι λιγότερο “αντικειμενικές” υπάρξεις και περισσότερο συνειδήσεις “υποκειμενικότητας”», *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Παρίσι 1972, σσ. 286-287. «Ο Propp απαριθμεί τις τρεις

δυνατές περιπτώσεις: ένας ρόλος, πολλά πρόσωπα· ένας ρόλος, ένα πρόσωπο· πολλοί ρόλοι ένα πρόσωπο», στο ίδιο, σ. 290.

<sup>12</sup> Γ. Βέλτσος, «Διαβάζοντας τον Στρίντμπεργκ», *Το Άλλο Βήμα, Το Βήμα*, 28.10.2001.

<sup>13</sup> P. Claudel, *Mémoires improvisées*, Gallimard/idées, Παρίσι 1969, σ. 125.

πρόσωπα αντιπροσωπεύει ένα μέρος του εγώ το οποίο ολοκληρώνεται στο σύνολό τους. Ο Άγγελος, στο ρόλο του συγγραφέα σκηνοθετεί τον Κύριο, ηθοποιό και συγγραφέα, ενώ κατέχει και τη θέση του θεατή. Σε τελική ανάλυση πρόκειται για τη σκηνοθεσία του εγώ, που, από τη θέση της Μαρίας θεάται τον εαυτό του, γιατί η Μαρία είναι «το άλλο μισό του εαυτού μου»,<sup>14</sup> γράφει ο Βέλτος και ο πρωταγωνιστής του, Κύριος, σύζυγος της Μαρίας, επαναλαμβάνει: «είναι προφανές ότι ο άλλος εαυτός, η γυναίκα σου, θα βρεθεί αλλού» (*Αναγγελία*, σ. 13). Η εσωτερική κίνηση των ρόλων μαζί με την κινητικότητα της γραφής απαντούν αντιστικτικά στη στατικότητα του ερμητικού χώρου.

«Ο θεατρικός χώρος μπορεί ακόμα να εμφανίζεται ως πεδίο της ψυχής όπου έρχονται αντιμέτωπες οι ψυχικές δυνάμεις του εγώ»,<sup>15</sup> παρατηρεί η Anne Ubersfeld αναφερόμενη στις εκφάνσεις του χώρου στο θέατρο. Η σκηνή γίνεται τότε ο κλειστός χώρος όπου αναπτύσσονται οι συγκρούσεις του ασυνειδήτου, σύμφωνα με την ομολογία και του Paul Claudel για την *Ανταλλαγή* του, όπου τα τέσσερα πρόσωπα είναι οι τέσσερις όψεις του εγώ του συγγραφέα τους. Κάτι ανάλογο υπονοεί σαρκαστικά και ο Άγγελος: «Οι πρωταγωνιστές τους δεν συγκρούονται πραγματικά, γιατί είναι κακέκτυπα του συγγραφέα, όπως εμείς εδώ» (σ. 49).

Οι τρεις συντελεστές του θεάτρου –συγγραφέας, ηθοποιός, θεατής– με τη μορφή του Κυρίου, του Άγγελου, της Μαρίας αντιπροσωπεύουν τις πολλαπλές όψεις του δραματουργού, ο οποίος θεατροποιεί έναν εσωτερικό μονόλογο και το θεατρικό σανίδι γίνεται ο χώρος της «δραματουργίας του εγώ», το οποίο διασπάται στο λόγο των προσώπων μέσα στον «τριλόγο», σαν υλοποίηση της πολυφωνικότητας του είναι. Οι φωνές που ακούγονται στη σκηνή δεν είναι παρά η κορύφωση της εσωτερικότητας, και το έργο, όπως χαρακτηρίζει η Ζωή Σαμαρά το *Κεκλεισμένων των θυρών*, ένα μονόδραμα, «όπου κάθε πρόσωπο είναι μια πτυχή της ανθρώπινης ψυχής».<sup>16</sup>

Η δομική εμπλοκή του συγγραφέα, με την άλωση όλων των θέσεων και την απόλυτη κυριαρχία των λέξεων στο χώρο, οδηγεί, μέσα από την πανταχού παρουσία του δραματουργού, το “προσωπικό θέατρο” στα όρια του, και παράλληλα επαληθεύει και ενισχύει την παρατήρηση του Joseph Danan για το θέατρο του Στρίντμπεργκ: «Είναι ακριβώς ένας λόγος αυθεντικός και προσωπικός που ο κοινωνικός λόγος επιδιώκει να καλύψει και να κρύψει».<sup>17</sup>

Από θεατρική άποψη η συγκεκριμένη σύλληψη των προσώπων συνιστά ένα δυνατό φορέα θεατρικότητας, η οποία κορυφώνεται στην 5<sup>η</sup> σκηνή, που είναι και η προτελευταία. Εδώ η δράση διακόπτεται, και εισάγεται απροκάλυπτα το «θέατρο εν θεάτρω», αλλά και το μεταθέατρο: τα πρόσωπα επιδιώκουν την αυτονομία τους, επαναστατούν κατά του συγγραφέα τους –παραπέμποντας εμφανώς στα γνωστά πيرانτελλικά *Έξι πρόσωπα*– και ακόμα τον αμφισβητούν:

ΜΑΡΙΑ:

[...] Εγώ, φερ' ειπείν, πιστεύω πως είμαι το εξιλαστήριο θύμα του. Διαμαρτύρομαι. Δεν είναι αυτός ο χαρακτήρας μου.

<sup>14</sup> Γ. Βέλτος, «Genius loci», σ. 14.

<sup>15</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Παρίσι 1977, σ. 155.

<sup>16</sup> Ζ. Σαμαρά, «Αισθητική του ατελούς: συμβολή στη σημειωτι-

κή του θεατρικού κειμένου», *Φιλολόγος*, τ. 56, 1989, σ. 109.

<sup>17</sup> J. Danan, *Le Théâtre de la pensée*, éditions médianes, Παρίσι 1995, σ. 108.

ΑΓΓΕΛΟΣ:

Συμβαίνει επειδή το έργο δεν είναι στην εντέλεια επεξεργασμένο. Διότι, αν το έργο ήταν τέλειο, αν ο συγγραφέας μας ήταν ο Στρίντμπεργκ, η δράση θα συνέπιπτε με την προσωπική μας ζωή, οπότε ό,τι παίζαμε θα είμαστε!

ΚΥΡΙΟΣ:

Μην αποκαλείς το έργο ατελές. Ο Στρίντμπεργκ καταγράφει κι αυτός το πάθημα συζύγων σε μια κάμαρα. Αν όμως η Καταιγίδα του ήταν το τέλειο έργο, ποιο λόγο θα είχε ο συγγραφέας μας να την ξαναγράψει;

ΑΓΓΕΛΟΣ:

Φοβάμαι πως κατά βάθος ο Στρίντμπεργκ, θέλω να πω η τελειότητα, μας είναι περιττή. Όπως πρέπει να είναι περιττή η αλήθεια κι όλη η μεγάλη τέχνη. Πιστεύω ότι ο συγγραφέας μας ήθελε να εκθέσει με το έργο του κάτι περισσότερο από το προσωπικό του δράμα: τη διαφορά του με τους μεγάλους συγγραφείς (Αναγγελία, σσ. 48-49).

Αν λοιπόν δεχτούμε την κυριαρχία του δημιουργού μέσα στη μικρότητα της θεατρικής σκηνης, τότε τα τρία υποδρόνια –συγγραφέας, ηθοποιός, θεατής– ως συμπληρωματικές λειτουργίες σηματοδοτούν το ίδιο το θέατρο, και, σύμφωνα με τα λόγια του θεατρικού προσώπου, πάνω στη σκηνή, με τρόπο παράδοξο, «η παράσταση συγχέεται με την πραγματικότητα».

Στην ενότητα των προσώπων αντιστοιχεί η ενότητα του χώρου και της δράσης. Η μικρότητα της κάμαρας διευρύνεται μόνο μέσα από το άνοιγμα που συστηματικά διενεργεί *Η αναγγελία* προς την *Καταιγίδα*, επιτυγχάνοντας ένα είδος εσωτερικής οικουμενικότητας μπροστά στην αγωνία του θανάτου. Η πλοκή, με αρχή, μέση και τέλος, προκρίνει, σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, την λεγόμενη κλειστή μορφή του δράματος, που «προϋποθέτει ενεργό παρέμβαση του ποιητή στην αέναη ροή και τη χαοτική μορφή της πραγματικότητας»:<sup>18</sup> η δράση περιορίζεται στην αναγγελία του τέλους και στο ίδιο το τέλος.

Γίνεται φανερό πως αυτό το θέατρο του στοχασμού, όπου η δράση και η πλοκή είναι ουσιαστικά ενταγμένες στις λέξεις, περιέχει μέσα στην κειμενικότητά του τη θεατρικότητα, η οποία εδώ θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως σωματικότητα του λόγου. Η απάντηση δίνεται από το κείμενο, που κάνει διάλογο με την *Καταιγίδα*, αλλά και μέσα από το στόμα της Μαρίας: «*Λόγια! Θανατηφόρα λόγια! Υπάρχει τίποτα πιο επικίνδυνο;*» (Αναγγελία, σ. 47), αναφωνεί στην 5<sup>η</sup> σκηνή, σχολιάζοντας την *Αναγγελία*, όπου οι λέξεις έχουν γίνει σκηνικά αντικείμενα, και έχουν αποκτήσει όγκο και σώμα ως φορείς θανάτου στο θεατρικό σανίδι. «*Η λέξη μοιάζει θανατηφόρα*» (σ. 14), παρατηρεί ο Κύριος, όταν αφηγείται τη φυγή της Μαρίας. Ο Άγγελος προχωρά πιο μακριά: «*Σκέψου πόσο πιο θανατηφόρα είναι η σιωπή!*» (σ. 48), και συναντά τα λόγια του Γιώργου Χειμωνά για την ανταγωνιστική σχέση σιωπής και τέχνης: «*Τίποτε στον κόσμο δεν μπορεί να νικήσει τη Σιωπή – και η Λογοτεχνία δεν είναι παρά μια οίηση, μια ηρωική φαντασίωση του Συγγραφέα ότι την εκπορθεί.*»<sup>19</sup> Την απερίφραστη και τη λανθάνουσα θεατρικότητα της *Αναγγελίας*, που γεννιέται μέσα στην ένταση των λέξεων, ανέσυρε και υλοποίησε η παράστασή της από την κρατική σκηνή Βορείου Ελλάδας, «υπακούοντας» στις παραινέσεις του συγγραφέα της *Καταιγίδας*.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Δ. Ιακώβ, *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ. 97.

<sup>19</sup> Γ. Χειμωνάς, «Πώς τελειώνει ο Μύθος», στο *Μοντέρνο και Μεταμοντέρνο*, (εισηγήσεις και παρεμβάσεις που έγιναν στο συμπόσιο που πραγματοποιήθηκε 26-28 Φεβρουαρίου 1988, από το περιοδικό *Σπείρα*), Σμίλη 1988, σ. 126.

<sup>20</sup> Κ.Θ.Β.Ε., πρώτη παράσταση: Παρασκευή 20 Απριλίου 2001.

Σκηνοθεσία: Κωστής Καπελώνης, σκηνογραφία: Νίκος Αλεξίου, κοστούμια: Χρήστος Μπούφας, μουσικές εικόνες: Νίκος Βουδούρης. Διανομή: Κύριος-Νίκος Βρεπτός, Άγγελος-Στρατής Τρίπκος, Μαρία-Στέλλα Καζάξη, Κορίτσι-Λουίζ-Έφη Μεταγγιστινού. Η παράσταση επαναλήφθηκε τον Νοέμβριο στην Αθήνα, με τον Φώτη Ζήκο στον ρόλο του Άγγελου.



### Το σιωπηλό δωμάτιο της Αναγγελίας

Το «σιωπηλό δωμάτιο» της *Καταιγίδας*, και μαζί το Intima Theatre, εν-τίθενται σ' εκείνο της *Αναγγελίας* και εγκαθίστανται στο Δωμάτιο της Μονής Λαζαριστών στη Θεσσαλονίκη, τόπο πάλαι ποτέ περισυλλογής και διαλογισμού, σήμερα τέχνης και θεάτρου, με στόχο την «εσωτερική» παράσταση και τη στενή επικοινωνία με το κοινό. Άλλωστε η διαδικασία του εγκιβωτισμού χαρακτηρίζει τόσο τη σύλληψη του δραματουργού όσο και τις επιλογές του σκηνοθέτη, και προκύπτει από την κατάσταση εγκλεισμού των προσώπων.

Απόλυτα συνεπής με την επιγραφή «hommage στον Στρίντμπεργκ», η σκηνοθεσία δίνει την παράσταση της *Αναγγελίας* με φόντο την *Καταιγίδα*, μέσα από τη μαγνητοφωνημένη voix off του Γ. Βέλτσου να διαβάσει το απόσπασμα του *Κυρίου* που προτάσσεται του έργου: «*Η Αναγγελία – ή αναγγελία* θυέλλης – “διαβάζει” την *Καταιγίδα* του Στρίντμπεργκ»,<sup>21</sup> και απηχεί με τη φωνή του συγγραφέα την ταύτισή του με το θεατρικό πρόσωπο και τον ίδιο τον Στρίντμπεργκ. Επιπλέον το χτισμένο παράθυρο του δωματίου-φυλακής, που πνίγει τα πρόσωπα, γίνεται ο συνδηλωτικός δείκτης της παρουσίας της *Καταιγίδας*, και υλοποιεί τον εφιάλη της Μαρίας:

*ΜΑΡΙΑ:*

*Και το παράθυρο ήταν χτισμένο απ' έξω. Ένας τοίχος από τούβλα πιτσιλισμένα με λάσπη. Διέκρινε τότε μέσα στον τοίχο να εξέχει μια σιδεριά σαν κάγκελα φυλακής (σ. 29).*

Στο χαμηλό πατάρι του «Μικρού Θεάτρου» παίζεται η ιστορία της *Αναγγελίας*, και το επίπεδο των θεατών διαμορφώνεται σε χώρο εργασίας, όπου καταφεύγουν τα πρόσωπα πριν αρχίσει η παράσταση, καθώς και στην 5<sup>η</sup> σκηνή της διακοπής της δράσης. Το σημαντικότερο σκηνογραφικό στοιχείο βρίσκεται στη ράχη της σκηνής: μια πελώρια κουρτίνα-τοίχος κρύβει και κλείνει το πιθανό άνοιγμα, δηλώνει την αδυναμία απόδρασης, και υποβάλλει τη μοναξιά και την εσωστρέφεια. «Οι σύντροφοι δεν έχουν καμία ελπίδα να αποφύγουν τη σύγκρουσή τους: η συζυγικότητα είναι εντοιχισμένη».<sup>22</sup> «*Εδώ επιστρέφει ο Χρόνος. [...] Το δωμάτιο είναι η κλεψύδρα που μας μετράει*» (σ. 24), εξηγεί η Μαρία. Και με την αμειλικτή παρουσία της η κλεψύδρα, μεταφορά της ίδιας της σκηνής, «καταβροχθίζει τον χρόνο [...] το παρελθόν καταπίνει το παρόν και διευθετεί το μέλλον»,<sup>23</sup> που εδώ δεν είναι άλλο από το τέλος του χρόνου.

Οι ενδυματολογικές επιλογές στα κοστούμια των προσώπων έρχονται να επιβεβαιώσουν τη θεωρία της πολυδιάσπασης του εγώ, υποστηρίζοντας παράλληλα την εσωτερικότητα της *Αναγγελίας*. Τα πρόσωπα ντυμένα σε άσπρο-μαύρο, όπως και η επίπλωση, έχουν την επισημότητα και μαζί την αχρωμία του θανάτου και του ονείρου, που παραπέμπει στην ονειρική διάσταση των μεγάλων έργων του Στρίντμπεργκ.<sup>24</sup> Άλλωστε η Μαρία είναι αλαφροπάτητη: κυκλοφορεί ξυπόλητη, ένα ζεύγος κόκκινα παπούτσια αφημένα στην άκρη λειτουργούν ως σημαίνον φυγής, παρελθούσας και μελλούμενης, της γυναίκας και του άντρα, σωματικής και ολοκληρωτικής, σε ένα σημειακό σύστημα που απαγορεύει την έξοδο. Το ασπρόμαυρο επίσημο κοστούμι του Άγγελου φέρει το άσπρο, σαν σάβανο του Κυρίου, και το μαύρο του θανάτου που συμβολίζει η Μαρία. Το τρίτο πρόσωπο, το «τίποτα», ο ρυθμιστής του παιχνιδιού, σαν ταχυδακτυλουργός, κινεί τα νήματα. Η μοναδική έγχρωμη παρουσία είναι το τέταρτο πρόσωπο, που ενσαρκώ-

<sup>21</sup> Γ. Βέλτσος «*Διαβάζοντας τον Στρίντμπεργκ*», *ό.π.*

<sup>22</sup> J. P. Sarrazac, *ό.π.*, σ. 33.

<sup>23</sup> Στο ίδιο.

<sup>24</sup> Επεξηγώντας αυτό το αόριστο κλίμα ονειρισμού που καλύπτει τα περισσότερα από τα μεγάλα έργα του Στρίντμπεργκ, ο

Joseph Danan, αναφέρεται στη διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου διαμέσου του «προσώπου-θεατή», επισημαίνοντας ότι «το υποκείμενο είναι ταυτόχρονα μέσα (ορατό στη σκηνή) και έξω (“μια υπέρτατη συνείδηση εξουσιάζει τους πάντες”）」, *ό.π.*, σ. 111.

νει τη Φωνή της νεαρής Λουίζ της *Καταιγίδας*: το κορίτσι με το κόκκινο φόρεμα, πύρινη δάδα που καταρώνει τα πρόσωπα, είναι ο κρίκος που συνδέει την *Αναγγελία* με την *Καταιγίδα*, το τότε με το τώρα, αφού ο Γιώργος Βέλτσος χρησιμοποιεί τον Στρίντμπεργκ για να πει τον κόσμο, «τον σκηνικό και τον εκτός σκηνης, έναν “πιθανό κόσμο”, σύμφωνα με την έκφραση του Umberto Eco».<sup>25</sup>

Η παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε τελειώνει με τα λόγια που προστέθηκαν από το συγγραφέα κατά τη διάρκεια των δοκιμών, στις οποίες συμμετείχε. Η ατάκα του Άγγελου, «*Σήμερα είναι μια τέλεια μέρα*», σημαίνει την ολοκλήρωση που έρχεται με το θάνατο, και θα έλεγα πως τοποθετεί την *Αναγγελία* στο χώρο της τραγωδίας, αφού, σύμφωνα με τον αριστοτελικό ορισμό, έχει ως θέμα «μια τέλεια και ολοκληρωμένη πράξη» (*Ποιητική*): παράλληλα αναγγέλλει το τέλος της παράστασης και του ίδιου του θεάτρου, το οποίο, στραμμένο προς τα μέσα, περνά στο μεταμοντερνισμό<sup>26</sup> μέσα από ένα «υπερδραματικό» φορτίο.

Αποδεχόμενη την άποψη της «υλοποίησης» του κειμένου από την αναπαράστασή του,<sup>27</sup> θα εμμείνω στο *hompage* στον Στρίντμπεργκ του Γιώργου Βέλτσου και θα παραθέσω ένα χαρακτηριστικό κομμάτι από τον Πρόλογο στη *Δεσποινίδα Τζούλια*, που «εικάζεται» ότι συνέβαλε στην τελειότητα της σκηνικής μεταφοράς της *Αναγγελίας*: «και αν τέλος μπορούσαμε να πετύχουμε ένα απόλυτο σκοτάδι μέσα στην αίθουσα στη διάρκεια της παράστασης, και πάνω απ' όλα μια μικρή σκηνή και μια μικρή αίθουσα, ίσως βλέπαμε να γεννιέται μια νέα δραματική τέχνη, και το θέατρο θα ήταν ξανά υπόθεση των καλλιμεργημένων ανθρώπων».<sup>28</sup>

<sup>25</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Belin, Παρίσι 1996, σ. 113.

<sup>26</sup> Η χρήση του πολυσυζητημένου όρου καλύπτεται εν μέρει από τον ορισμό του, όπως δίνεται από την Ζ. Σαμαρά στην κριτική παρουσίαση του βιβλίου του Tim Woods, *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester και New York, στο *Oeuvres et Critiques*: «Ο μεταμοντερνισμός ορίζεται τελικά ως μια κριτική στάση απέναντι στον κόσμο και την τέχνη, που απορρέει από τη γλώσσα και από την οποία αντλεί όλες τις δυνατές συμβάσεις και ανατροπές του».

<sup>27</sup> Για τη σχέση θεατρικού κειμένου και παραστασιακού κειμένου, ο Keir Elam κάνει την εξής ενδιαφέρουσα παρατήρηση: «η σχέση μεταξύ γραπτού κειμένου και παραστασιακού κειμέ-

νου δεν είναι μια σχέση απλής προτεραιότητας αλλά ένα σύμπλεγμα αμοιβαίων περιορισμών που συγκροτούν μια ισχυρή *διακειμενικότητα*» (σ. 240), τοποθετεί δηλαδή αυτή τη λεπτή σχέση πέρα από κάθε αιτιοκρατία και ανακρίνει την γενικώς αποδεκτή άποψη. *Η Σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μετάφραση-εισαγωγή Κ. Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα / Η Τέχνη του θεάματος, 2001, σ. 240.

<sup>28</sup> Α. Στρίντμπεργκ, Πρόλογος, *Δεσποινίς Τζούλια*, (μετ. δική μου, όπως και όλων των ξενόγλωσσων κειμένων, όταν δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή), μεταφορά στη γαλλική από τον C. G. Bjurström, L'Arche, Παρίσι 1995, σ. 19.

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ  
DRAMATIS PERSONAE ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

Είναι κοινότοπη η παραδοχή ότι η ελληνική λογοτεχνία εν γένει οφείλει πολλά στην δυτική λογοτεχνία, από άποψη τόσο αισθητική όσο και θεματική. Ιδιαίτερα το ελληνικό θέατρο οφείλει πολλά στην ευρωπαϊκή δραματολογία, και οι οφειλές του δεν περιορίζονται χρονικά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>1</sup> Ξέρουμε επίσης ότι τα ποικίλα ρεύματα της σύγχρονης λογοτεχνίας φτάνουν πάντοτε με κάποια καθυστέρηση στην ανατολική Ευρώπη. Έτσι, όταν ανέβηκαν οι *Νταντάδες* του Γιώργου Σκούρτη από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, όλοι οι θεατρόφιλοι έσπευσαν να συμφωνήσουν με την άποψη ότι το έργο ήταν μια ευφάνταστη μεταγραφή του *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Σάμιουελ Μπέκετ στα καθ' ημάς. Εκείνο, ωστόσο, που μας παρέπεμπε το μπεκεττικό έργο ήταν μάλλον το μοτίβο της αναμονής κι όχι η υπαρξιακή απόσβεση των προσώπων εν αναμονή κάποιου πάντοτε αθέατου κυρίου Γκοντό. Στο έργο του Σκούρτη, άλλωστε (που, σημειωτέον, ανεβίστηκε από το Θέατρο Τέχνης το 1970), «Γκοντό» υπήρχε και μάλιστα εκπροσωπούσε κάτι πολύ συγκεκριμένο εκείνα τα δύσκολα για τη χώρα μας χρόνια.<sup>2</sup>

Οι σχέσεις του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου με την ευρωπαϊκή δραματολογία είναι δεδομένη, αλλά σχεδόν μονόδρομη. Πράγματι, ανιχνεύουμε συχνά άμεσα ή έμμεσα ίχνη που άφησε το ξένο θέατρο πάνω στο δικό μας, αλλά σπανίως το αντίστροφο. Θα προσεγγίσουμε εδώ τέσσερις ενδεικτικές περιπτώσεις που καλύπτουν –όπως νομίζουμε– το φάσμα των *άμεσων* αναφορών του θεάτρου μας σε δραματικά πρόσωπα του ξένου θεάτρου, καθώς και τους αντίστοιχους τρόπους δραματολογικής εκμετάλλευσης αυτών των προσώπων. Με άλλα λόγια, θα περιορισθούμε στις μορφές μιας μεταθεατρικότητας που τροφοδοτείται με το «θέατρο εν θεάτρω» ή με μια απερίφραστη διακειμενική δυναμική.

Οι σημαντικότεροι συγγραφείς μας που, περιστασιακά, άντλησαν ένα τέτοιο άμεσο υλικό, μεταπλάθοντάς το και μετατοπίζοντάς το ανάλογα με την οπτική και τον στόχο του ο καθένας, είναι ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Βασίλης Ζιώγας, ο Μέντης Μποστάντζόγλου (Μποστ) και ο Γιώργος Μανιώτης.

\*Ο Βασίλης Ζιώγας, στα *Επτά κουτιά της Πανδώρας* του, έχει απαγάγει επτά γυναικεία δραματικά πρόσωπα από έργα ισάριθμων κλασικών θεατρικών συγγραφέων της Ευρώπης. Το έργο αποτελείται

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 1999, Ελληνικά Γράμματα, και *Καταπακτή και υποβολείο*, Ergo, Αθήνα 2002, (ιδιαίτερα το κεφ. «Ο Μολιέρος στο Αιγαίο»). Επίσης, βλ. Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτι-*

*κές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, Ergo, Αθήνα 2002.

<sup>2</sup> Εκείνον τον καιρό μάλιστα, ο Γιώργος Μιχαηλίδης θεωρούσε τον Σκούρτη έναν «διδασκικό» και «στρατευμένο» συγγραφέα (βλ. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 125.)

από επτά «επεισόδια», θα λέγαμε, με κοινό παρονομαστή πάντοτε το ίδιο ζευγάρι. Πρόκειται για ένα ανδρόγυνο καλλιτεχνών: ο άνδρας είναι συγγραφέας, η γυναίκα ηθοποιός.

Οι διαφορές ανάμεσα στα δύο πρόσωπα είναι αξιοσημείωτες. Πρώτα-πρώτα, ο σύζυγος δεν βγαίνει ποτέ έξω από το διαμέρισμά τους, γράφει ακατάπαυστα, αλλά και ενίοτε σκίζει τα χειρόγραφα που δεν τον ικανοποιούν. Η σύζυγος, αντίθετα, βρίσκεται κάθε βράδυ στο θέατρο, από όπου επιστρέφει αργά τη νύχτα, μετά την παράσταση, μετά τα χειροκροτήματα, μετά τα συγχαρητήρια που δέχεται στο καμαρίνι της. Εκείνο που την χαρακτηρίζει, είναι η πάγια συνήθειά της να επιστρέφει στο σπίτι της φορώντας τα ρούχα του εκάστοτε ρόλου της, πάνω από τα οποία φοράει μια κάπα.

Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη και σε επτά εικόνες. Ο Ζιώγας παρουσιάζει την Πανδώρα του με τα κοστούμια επτά σπουδαίων δραματικών προσώπων του νεότερου και του σύγχρονου θεάτρου. Η πρώτη εικόνα είναι εκείνη της Ιουλιέττας, από το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* του Σαίξπηρ. Η δεύτερη είναι η Μαργαρίτα από τον *Φάουστ* του Γκαίτε. Η τρίτη είναι η Λιούμποφ Αντρέγιεβνα από τον *Βυσινόκηπο* του Τσέχωβ. Η τέταρτη είναι η Τζένη από την *Όπερα της πεντάρας* του Μπρεχτ. Η πέμπτη Πανδώρα είναι η Ιωάννα ντ' Αρκ, που πιθανότατα έχει βγει από το ομότιτλο δράμα του Μπέρναρντ Σω. Η έκτη ενδυμασία της Πανδώρας φέρνει στο δωμάτιο τη φιγούρα της Δεσποινίδας Τζούλιας από το ομότιτλο έργο του Στρίντμπεργκ. Η τελευταία θεατρική μεταμφίεση της Πανδώρας προκύπτει από τον ρόλο της Κατερίνας, στο *Ημέρωμα της στρήγλας* του Σαίξπηρ.

Αυτές οι επτά γυναίκες της δραματικής μυθολογίας, τις οποίες έχει ενσαρκώσει διαδοχικά η ηθοποιός, δεν φαίνονται να την καταδιώκουν ιδιαίτερα στην ιδιωτική της ζωή. Η Πανδώρα και ο Γιώργος έχουν χτίσει μια δική τους πραγματικότητα, που δεν επηρεάζεται από τους ρόλους που παίζει η γυναίκα στη σκηνή κάθε βράδυ. Θα μπορούσε, βέβαια, να διακρίνει κανείς μια κριτική στάση απέναντι στο παραδοσιακό θέατρο και τις υπαρξιακές αξίες που αυτό προβάλλει, αλλά πρόκειται για ανησυχίες που δεν συνάπτονται καθόλου με τον ρόλο της κάθε βραδυάς. Η Πανδώρα απλώς υπαινίσσεται αρκετά σαφώς ότι το σύγχρονο θέατρο, όπως και ο σύγχρονος άνθρωπος, δεν έχει ίσως ανάγκη από τις κλασικές φιγούρες του μεγάλου θεάτρου ή, έστω, ότι πρέπει να ανανεώσει τις παλιές του φόρμες, ακόμη και στις περιπτώσεις όπου ανεβάζει αριστουργήματα. Ο σύγχρονος άνθρωπος έχει αλλάξει, κουβαλάει άλλα πολιτισμικά φορτία, συνεπώς οι ανθρωπολογικοί μύθοι πρέπει επίσης να μεταβληθούν.<sup>3</sup>

Πάντως, η Πανδώρα, με τις επτά επιστροφές της από το θέατρο, δεν συνεχίζει να παίζει τους ρόλους της, αλλά ούτε και να εμπνέεται απ' αυτούς. Ο νυκτερινός διάλογος με τον σύζυγό της δεν ακολουθεί δρόμους ή θέματα που να μας θυμίζουν πειστικά τη θεατρική παράσταση της βραδυάς που τέλειωσε. Εξαίρεση αποτελούν κάποιες ελάχιστες στιγμές που μας παραπέμπουν στον ρόλο που έπαιξε η γυναίκα προ ολίγου στο θέατρο. Στο επεισόδιο της *Αγίας Ιωάννας*, η Πανδώρα φοράει ακόμη την πανοπλία της Ζαν ντ' Αρκ, καπνίζει ένα τσιγάρο και ο διάλογος ανάμεσα στους συζύγους γίνεται προς στιγμινή διαφυλική μονομαχία. Επίσης, στη σκηνή με τον τίτλο *Κατερίνα*, στη λογομαχία του ζευγαριού παρεμβάλλεται μια μάλλον πικρόχολη νύξη του άνδρα σχετικά με τον ρόλο της γυναίκας του στο θέατρο, νύξη που καταλήγει σε σχόλιο για την απόδοση της σκηηνικής βίας.

Παρ' όλα αυτά, πρέπει να ομολογήσουμε ότι ο συγγραφέας σπανίως συνάπτει τον θεατρικό ρόλο με το παρόν βίωμα της σύγχρονης γυναίκας σε κάποια πειστική αναλογία ή παραλληλία. Θα μπορού-

<sup>3</sup> Πβ. Χαρά Μπακονικόλα, «Πολιτισμικά μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», στον συλλ. τόμο *20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό έργο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 125-6).

σαμε, μάλιστα, να φανταστούμε ότι οι επτά αυτοί θεατρικοί –συζυγικοί– διάλογοι θα ήταν δυνατό να στεγαστούν κάτω από τίτλους άλλων δραματικών ρόλων, όπως της σαιξπηρικής Δυσδαιμόνας, της ιψενικής Νόρας κ.λπ., χωρίς μ' αυτό να αλλάζουν και πολύ τα πράγματα. Η προσωπική μου άποψη είναι ότι ο Ζιώγας επέλεξε λίγο-πολύ τυχαία τους τίτλους αυτών των εικόνων που απαρτίζουν τα *Επτά κουτιά της Πανδώρας*, «παιδιάς χάριν».

\* Ας έρθουμε τώρα στον Μποστ, ο οποίος μας έχει αφήσει μια απολαυστική παρωδία του σαιξπηρικού δράματος *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*. Ο μεγάλος σατιρικός μας λογοτέχνης, γελοιογράφος και ζωγράφος, μετατρέποντας τη δακρύβροχτη ιστορία του Σαίξπηρ σε ξεκαρδιστική κωμωδία, υποκύπτει, όπως πάντα, στον πειρασμό να κάνει τους γνωστούς αναχρονισμούς του, που εμπλέκουν τη γνωστή ιστορία της μεσαιωνικής Βερόνας με κοινωνικά γεγονότα της σημερινής Ελλάδας.<sup>4</sup> Το μέγα χάρισμα του Μποστ είναι το να ξεστρατίζει πολύ εύκολα από τον κύριο κορμό της ιστορίας του, εκθέτοντας τα πιο ετερόκλητα συμβάντα από την ελληνική επικαιρότητα.

Οι μορφολογικές υπερβάσεις που κάνει ο Μποστ ως προς το πρωτότυπο που παρωδεί, είναι:

1) Προσθήκη επεισοδίων ξένων προς τη γνωστή δραματική πλοκή.

Ένα από τα μεγάλα επεισόδια που παρεμβάλλονται στον γνωστό ερωτικό μύθο είναι η περιγραφή του θανάτου του Ελ Γκρέκο, την οποία κάνει ο Ρωμαίος στον φίλο του, τον Μερκούτιο, καθώς και η νεκρώσιμη τελετή που ακολουθεί λίγο αργότερα. Ο θάνατος του μεγάλου ζωγράφου είναι και ο λόγος της εξορίας του Ρωμαίου, αφού αυτός είναι που τον σκότωσε, σε μονομαχία, και τώρα γι' αυτό καταζητείται.<sup>5</sup>

2) Τραγούδια ή ντερεμέδια με κωμικούς πάντα στίχους, τα οποία εκτελούν τροβαδούροι ή άλλα πρόσωπα του έργου, και που συχνά το περιεχόμενό τους δεν έχει αιτιώδη σχέση με ό,τι προηγήθηκε ή ό,τι ακολουθεί.

Έτσι, λόγου χάρι, τη μέρα του γάμου της Ιουλιέτας με τον Πάρι, οι μουσικοί τραγουδούν το τιτλοφορούμενο «σύντομο σκωτσέζικο τραγούδι», που δεν παραπέμπει ούτε στην ιδιαίτερη αυτή γαμήλια μέρα ούτε και στην πολιτισμική ταυτότητα μιας ιταλικής περιοχής.

3) Χρήση αφηγητρίας

Σε μερικά σημεία του έργου, όπως άλλωστε και στην αρχή του, εμφανίζεται και μια αφηγήτρια, που μας εισάγει στην επόμενη σκηνή. Το γιατί προτίμησε ο συγγραφέας να είναι αφηγητής μια γυναίκα, δεν έχει να κάνει με καμιά φεμινιστική τάση του. Κατά πάσα πιθανότητα, θέλησε απλώς να διακωμωδήσει την πάγια συνήθεια των ανδρών συγγραφέων να επιφυλάσσουν αυτόν τον ρόλο σε πρόσωπα του ίδιου φύλου μ' αυτούς.

4) Προσθήκη προσώπων άσχετων προς το έργο τόν Σαίξπηρ

Στον κατάλογο των προσώπων περιλαμβάνονται, πέρα από τα γνωστά σαιξπηρικά πρόσωπα, και ένας σύγχρονος μπάραμν (και όχι ταβερνιάρης της Αναγέννησης), μια μαγείρισσα, ένας υπάλληλος, ένας σαλπικτής, μία πόρνη ονόματι Λήδα, τέλος ένα εντελώς αναχρονιστικό ροζ μπαλέτο, που μας θυμίζει τις χορεύτριες του σημερινού καμπαρέ.

<sup>4</sup> Ο Γιώργος Πεφάνης παρομοιάζει πολύ εύστοχα τον τρόπο του Μποστ με «την τακτική της μέλισσας: στέκεται, στριφογυρίζει, παίρνει αυτό που του χρειάζεται, φεύγει, το μεταπλάθει

και το επιστρέφει αγνώριστο» (*Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 83).

<sup>5</sup> Πβ. *αντ.*, σσ. 241-2.

Η ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας είναι στις γενικές της γραμμές η ίδια μ' αυτήν που γνωρίζουμε από τον Σαίξπηρ. Οι δύο έφηβοι αγαπιούνται και στο τέλος αυτοκτονούν από παρανόηση των φαινομένων, όπως και στο πρωτότυπο. Εκείνο που ανατρέπει εντελώς τη φυσιογνωμία του μύθου στον Μποστ, δεν είναι κανένα «χάπυ εντ», αλλά όλα εκείνα τα ανακόλουθα και παρανοϊκά στοιχεία που προστίθενται στους χαρακτήρες και στις καταστάσεις, ώστε όχι μόνο να προκαλούν το γέλιο, αλλά και να διασπούν την χωροχρονική συνοχή του έργου, με την εκτροπή του από τη βασική θεματική του κοίτη. Οι απροσδόκητες αναφορές στις σημερινές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ή σε σύγχρονα φαινόμενα που μόνο με ελεύθερους συνειρμούς ανακαλούνται, μας δίνουν μια ιδέα του τι θα μπορούσε να είναι μια σουρρεαλιστική κωμωδία.

Ο Μποστ, σε τελευταία ανάλυση, δεν επιδίωξε να μας κάνει απλώς να δούμε και την αστεία εκδοχή του μύθου, αλλά επίσης να μας προκαλέσει διερωτήσεις γύρω από έναν κόσμο που έχει εκφυλιστεί από κάθε άποψη, και που δεν είναι πια ο κόσμος του μεγάλου ελισσαβετιανού ποιητή.

\* Το εντελώς πρόσφατο μονόπρακτο του Γιώργου Μανιώτη με τίτλο *Οντισιόν* φιλοξενεί μονολόγους προσώπων του μεγάλου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου με δραματουργική αφορμή την προετοιμασία ενός νεαρού ηθοποιού για μια οντισιόν. Εδώ, αντίθετα προς την περίπτωση της Πανδώρας του Ζιάγκα, οι ρόλοι που δοκιμάζονται βρίσκονται σε μια διαλεκτική σχέση με το δραματικό πρόσωπο, δεδομένου ότι ενισχύουν τη συγκινησιακή κατάσταση του νεαρού και, αντιστρόφως, υπερτρέφονται από τη δική του αγωνία. Καθώς προχωρούν οι πρόβες των ρόλων μέσα στο δωμάτιο του νέου, η αγωνία για την εργασιακή του αποκατάσταση –έστω και σ' έναν ορίζοντα προσωρινότητας– δίνει τη θέση της σε μια υπαρξιακή αγωνία, που καταλήγει σε μια απελπισμένη διερώτηση για το νόημα της ίδιας της ζωής του. Εκτός του αρχικού μονολόγου του ευριπίδειου Ορέστη, τα κομμάτια που προβάρει ο ηθοποιός τα έχει πάρει από τον *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα, από το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Σαίξπηρ, από τη *Σονάτα των φαντασμάτων* του Στρίντμπεργκ, από τον *Άνθρωπο με το λουλούδι στο στόμα* του Πιραντέλλο, από τον *Επιστάτη* του Πίντερ. Τα αποσπάσματα είναι εκ πρώτης όψεως ανόμοια, αλλά έχουν κάποια βασικότερα κοινά στοιχεία: α) Είναι όλα δραματικά, και β) Αναφέρονται όλα στο εγκόσμιο κακό και στη φθορά της ανθρώπινης ύπαρξης. Το Φεγγάρι του Λόρκα, ο Χρόνος του Σαίξπηρ, ο μελλοθάνατος του Πιραντέλλο, ο μελαγχολικός φοιτητής του Στρίντμπεργκ, ο ψυχοπαθής του Πίντερ, είναι όλοι στοιχειωμένοι από τη σκέψη του θανάτου, της τρέλλας, της σήψης, του τέλους. Ο νεαρός ηθοποιός δεν έχει κάνει τυχαία επιλογή. Το αίσθημα της απώλειας και της ήττας ελλοχεύει μέσα του πριν ακόμη να αρχίσει να ζει.

Ο Μανιώτης αναπτύσσει τον ήρωά του σε δύο ρεαλιστικά επίπεδα: στο οικογενειακό (αφού υπάρχει στο σπίτι και μια γιαγιά προορισμένη να τον νουθετεί με τον χειρότερο δυνατό τρόπο) και στο επαγγελματικό (αφού υπάρχουν επί σκηνής δύο τηλέφωνα που, όταν χτυπούν, τον αναγκάζουν να μιλάει για τη δουλειά που, αγωνιωδώς, ελπίζει να πιάσει). Ανάμεσα σ' αυτές τις δύοπίστες, ανάμεσα στις κατάρεις της γριάς και στα κουνουνίσματα των τηλεφώνων, η τέχνη του ηθοποιού –που ποτέ δεν είναι αμιγώς ρεαλιστική, όσο κι αν το επιδιώκει– πασχίζει απελπισμένα να βγει στην επιφάνεια και να πετύχει το *optimum*, με το οποίο θα ανοίξουν οι πόρτες της επιτυχίας και θα κλείσει το ενοχλητικό στόμα της άξεστης γιαγιάς.

Το παιχνίδι με τα μεγάλα κείμενα του ευρωπαϊκού θεάτρου αποκτά, σ' αυτό το μονόπρακτο του Μανιώτη, ένα νόημα. Στο τέλος του έργου, ο νεαρός πληροφορείται ότι η διαδικασία της οντισιόν στην οποία έχει επενδύσει όλες τις προσδοκίες του είναι πλαστή, εικονική, αφού οι ηθοποιοί που πρόκειται

να προσληφθούν έχουν επιλεγεί εκ των προτέρων. Η βίωση της αποτυχίας πριν από τον αγώνα είναι κάτι ανυπόφορο, όχι επειδή είναι οδυνηρό, αλλά επειδή είναι σκανδαλώδες και εξεγερτικό. Πάνω σ' αυτό το προσωρινό κακό, ο ήρωας του Μανιώτη φαίνεται να ανακεφαλαιώνει όλο το κενό της ζωής του. Και τελικά, φαντάζει σαν μια ακόμη φιγούρα της υπαρξιακής συρρίκνωσης, που προστίθεται στην πινακοθήκη των ρόλων τους οποίους πριν από λίγο έπαιξε. Το έργο κλείνει με ερωτήσεις που δεν επιδέχονται απάντηση: «Τί θα κάνω...εγώ; Τί θα κάνω, στη ζωή μου; Πώς θα περάσει ο χειμώνας μου; Πώς θα περάσει η ζωή μου; Τί θα κάνω;».

\* Από τον Καμπανέλλη, έχουμε, μέχρι σήμερα τουλάχιστον, ένα έργο, του οποίου τα πρόσωπα βγήκαν αυτούσια από την ξένη δραματολογία: εκείνη του Ίψεν. Πρόκειται για το έργο *Στη χώρα Ίψεν*, εμπνευσμένο από τους *Βρυκόλακες* του μεγάλου Νορβηγού συγγραφέα. Ο δραματικός μύθος του νορβηγικού έργου είναι γνωστός και δεν χρειάζεται να τον εκθέσουμε.

Το μεγάλο μονόπρακτο του Καμπανέλλη επικεντρώνει το θέμα του στη σχέση της κυρίας Άλβινγκ με τον πάστορα Μάντερς, και στην προϊστορία αυτού του ανεκπλήρωτου έρωτα, ο οποίος κατέληξε άδοξα στον συμβατικό γάμο της νεαρής γυναίκας με τον τρίτο της νεανικής συντροφιάς, τον αυλικό υπασπιστή Άλβινγκ.

Τα δύο πρόσωπα του Έλληνα συγγραφέα, ευνοησιμένα συναισθηματικά από τον πουριτανισμό της προτεσταντικής ηθικής, δεν παύουν να ανήκουν στον Ίψεν, με τη διαφορά ότι ο θεατής ακολουθεί μια αναδρομή της υποθετικής σχέσης τους που φτάνει μέχρι την εφηβεία τους, φωτίζοντας σφαιρικότερα τους χαρακτήρες και τα θεμέλια της ψυχικής στέρησης αμφοτέρων.

Αυτή η υπέρβαση σε ό,τι αφορά στον δραματικό χρόνο θα ήταν ήδη ένα πολύ καλό σχόλιο στο έργο του Νορβηγού δημιουργού, αλλά ο Έλληνας δραματογράφος δεν αρκείται μόνο σ' αυτό. Κάνει ακόμη ένα μεταθεατρικό παιχνίδι, το οποίο αποσκοπεί στο να εκθέσει τη σχέση του θεατή με τον θεατρικό ρόλο. Εκείνος που εμφανίζεται στο έργο ως Μάντερς δεν είναι ο πάστορας, αλλά ο ηλικιωμένος ηθοποιός που υποδύεται το εν λόγω δραματικό πρόσωπο, και που απευθύνεται στον νυχτοφύλακα του θεάτρου όπου παίζεται το έργο του Ίψεν. Αυτή η συζήτηση ανάμεσα στον εργάτη και στον καλλιτέχνη γίνεται κάποια νύχτα, πάνω σε μια άδεια σκηνή, μέσα στο άδειο θέατρο: η παράσταση των *Βρυκόλακων* έχει τελειώσει προ πολλού.

Η σκηνή, λοιπόν, που βλέπει ο θεατής στο ελληνικό μονόπρακτο, δεν είναι πλέον ένας απλός σκηνικός χώρος<sup>6</sup> που στεγάζει ένα δράμα για δύο ώρες, αλλά ένας δραματικός χώρος που φιλοξενεί έναν διάλογο περί θεάτρου. Ο Μάντερς-ηθοποιός αναλαμβάνει να αποκαταστήσει ηθικά τη φιγούρα του Μάντερς-ιερέα τον οποίο υποδύεται, διότι έχει αντιληφθεί πως, στο τέλος της παράστασης, οι θεατές τον χειροκροτούν και τον συγχαίρουν με κάποια ηθική αμηχανία. Αυτό είναι και το παράπονό του, που δεν έχει καμμία σχέση με την άψογη ηθοποιία του, αλλά με την αρνητική εντύπωση που προκαλεί στους θεατές η αισθηματική ατομία του δραματικού προσώπου το οποίο ενσαρκώνει. Είναι φανερό ότι ο ρόλος του Μάντερς στη ζωή της κυρίας Άλβινγκ υπήρξε καταστροφικός, αλλά ο ηθοποιός προσπαθεί να πείσει τον νυχτοφύλακα ότι ο ιερέας, αποκρούοντας κάποτε τον έρωτά της, είχε τουλάχιστον υποφέρει όσο κι εκείνη.

<sup>6</sup> «Ο σκηνικός χώρος μετατρέπεται, από την έναρξη της παράστασης, σε παλίμψηστο», γράφει η Ζωή Σαμαρά (*Τα άδυστα του σημείου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σ. 39).

Τέλος, η τεχνική του φλας-μπακ που χρησιμοποιεί εδώ ο Καμπανέλλης, υπερβαίνει κάθε περιοριστικό κανόνα της δραματικής αναδρομής. Έχουμε, από τη μια πλευρά της σκηνης τον νυχτοφύλακα και τον ηθοποιό που υποδύεται τον Μάντερς γέρο πια, και από την άλλη πλευρά δύο νεαρούς ηθοποιούς που υποδύονται τον Μάντερς και την Άλβινγκ στα νιάτα τους, τότε που υπήρχε ακόμη δυνατότητα να συμβούν τα πράγματα διαφορετικά στην προσωπική τους ζωή. Το θεατρικό παιχνίδι στήνεται σε δύο επίπεδα. Το ένα επίπεδο μας παρουσιάζει αυτούσια μια δραματική σκηνή που έχει σκηνοθετήσει με τη φαντασία του ο ίδιος ο ηθοποιός. Το άλλο μας ξαναφέρει στο παρόν, εκεί όπου ο ηθοποιός παύει να παίζει ή να σκηνοθετεί τον Μάντερς, εξαντικειμενίζει το ρόλο του και προσπαθεί να τον δικαιολογήσει, όχι δραματουργικά, αλλά ηθικά. Έτσι, το θεατρικό σανίδι λειτουργεί ως θεατρική σκηνή και ως χώρος θεατρικού προβληματισμού εκτός έργου.

Το παιχνίδι αυτό φτάνει στο αποκορύφωμά του, όταν τα δύο επίπεδα αρχίζουν να συγχέονται, καθώς ο νεαρός Μάντερς του φλας-μπακ και ο ηθοποιός που παίζει τον Μάντερς γέρο αρχίζουν να αλληλοσυμπληρώνονται στη διάρκεια μιας οδνηρηής εξομολόγησης, κατά την οποία το υποσυνείδητο έρχεται αβίαστα στην επιφάνεια. Ο Ούλαφ και ο Μάντερς, οι δυο ηλικίες του πάστορα,<sup>7</sup> μοιράζονται το περιεχόμενο της ομολογίας.

Ο Καμπανέλλης ομολογεί ότι η ανάγνωση των έργων του Ίψεν υπήρξε γι' αυτόν μια πολύτιμη θεατρική μαθητεία. Με τη *Χώρα Ίψεν*, μας αποκαλύπτει, πολλά χρόνια αργότερα, πως η εντύπωση του στα κείμενα του μεγάλου Νορβηγού συγγραφέα δεν παρέμεινε στο επίπεδο του απλού θαυμασμού ή της μίμησης, αλλά μετατράπηκε, ουσιαστικά, σε γόνιμο διάλογο μαζί του. Το έργο αυτό, αν δεν ήταν ένα στέρεο και πλήρες θεατρικό δημιούργημα, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα προπαιδευτικό εργαλείο ανάλυσης του «υπο-κειμένου», του λανθάνοντος κειμένου, για τους ηθοποιούς που ανεβάζουν τους *Βρονόλακες*. Ωστόσο, η μια λειτουργία δεν αποκλείει την άλλη. Εξ άλλου, τί θα εμπόδιζε να συμβεί το αντίστροφο, ανάμεσα στο έργο του Καμπανέλλη και σ' εκείνο του Ίψεν;

<sup>7</sup> Η διάσπαση του εγώ σε δύο ή περισσότερα πρόσωπα έχει επισημανθεί ως τεχνική των «πολλαπλών εγώ» στο θέατρο του Καμπανέλλη από τον Βάλτερ Πούχγκερ («Τα πολλαπλά εγώ

του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον συλλ. τόμο *Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 45-60).



ΠΑΤΡΙΣΙΑ ΚΟΚΚΟΡΗ  
ΠΡΟΣΛΗΨΗ-ΠΑΡΑΓΩΓΗ-ΠΟΛΙΤΙΚΗ:  
ΣΥΜΠΤΩΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΛΟΥΛΑΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ

**Μ**ια συζήτηση για τη σχέση του ελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, η οποία έχει ως θεματικό της άξονα τις διαδικασίες πρόσληψης, οφείλει να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο οι διαδικασίες αυτές συνεργούν στην παραγωγή θεατρικών έργων. Και τούτο διότι στην πρόσληψη οι ειδικοί ερμηνευτές –κυρίως σκηνοθέτες, ηθοποιοί και κριτικοί– έχουν έναν μεσολαβητικό ρόλο, κατεξοχήν ουσιώδη για τον μετασχηματισμό του νοηματικού πεδίου αλλά και για την νομιμοποίησή του. Θεατρική συγγραφή, παράσταση και αντίδραση της κριτικής πρέπει να θεωρηθούν ως στοιχεία που βρίσκονται σε δυναμική διάδραση μέσα στο σύνολο του θεατρικού φαινομένου.

Σκοπός αυτής της εισήγησης είναι να εντοπιστούν τα κυρίαρχα γνωρίσματα της ελληνικής πρόσληψης του ευρωπαϊκού θεατρικού μοντερνισμού στη θεσμική τους ιδιαιτερότητα. Εστιάζοντας στο οριακό ξεκίνημα της ελληνικής θεατρικής πρωτοπορίας, θα αναλυθεί ειδικότερα η υποδοχή της τριλογίας (από θεατρικά μονόπρακτα) της Λούλας Αναγνωστάκη με τον γενικό τίτλο *Η Πόλη*, η οποία παρουσιάζεται το '65 από το «Θέατρο Τέχνης». Σε αυτό το παράδειγμα ανιχνεύονται ερμηνευτικές πρακτικές που διαμόρφωσαν τον ιστορικό ορίζοντα της ελληνικής πρωτοπορίας και στη συνέχεια οριοθέτησαν την «διστακτική» σχέση της με τον ριζοσπαστικό μοντερνισμό.

Αξιοποιώντας κυρίως την θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jauss για την αποτελεσματικότερη χρήση της στη μελέτη του θεάτρου, η οποία εξάγει τη συμβολή της ενεργούς ανάγνωσης στο διαδοχικό ξεδίπλωμα του σημασιολογικού δυναμικού που ενυπάρχει σε ένα έργο, αναδεικνύεται μια νέα ερμηνευτική πρόταση για την ως τώρα ιστοριογραφία του ελληνικού θεάτρου. Εν πρώτοις, κατά τη θεωρία αυτή, το αντικείμενο μιας ιστορίας της τέχνης δεν αποτελείται μόνον από την ανάλυση του κειμένου και το άθροισμα των κρίσεων κριτικών αλλά και από την ανασυγκρότηση του ορίζοντα προσδοκιών του, την τοποθέτηση του έργου στα πολιτισμικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία πρωτοπαράγεται. Ο όρος «ορίζοντας προσδοκιών» χρησιμοποιείται για να αποδοθεί η εμπειρική συλλογική αισθαντικότητα του κοινού στην ιδιαίτερη ιστορικότητά της, η οποία συμπίπτει με την ανάγνωση του κειμένου. Εκ των πραγμάτων, λοιπόν, η αποδοχή της υποκειμενικής εμπειρίας και όχι η ουδετερότητα της ερμηνείας έχει πρώτη σημασία για να εντοπιστεί το διαλογικό γίνεσθαι της κατανόησης.

Η παρεμβατική ερμηνεία του σκηνοθέτη και της κριτικής καθορίζεται, επομένως, από αυτήν την εμπειρική ερμηνευτική προδιάθεση και μια ιστορική μελέτη οφείλει «να περιγράψει την αποδοχή και την επίδραση ενός έργου στο πλαίσιο του αντικειμενικά εξακριβώσιμου συστήματος αναφοράς των

προσδοκιών».<sup>1</sup> Σύμφωνα με την θεωρία του Jauss, η προϋποτιθέμενη γνώση, οι δεσπόζουσες αισθητικές νόρμες της εποχής και τα σύγχρονα ενδιαφέροντα του ερμηνευτή παραμένουν στενά προσδεμένα στον ιστορικό παράγοντα,<sup>2</sup> άρα εμπλέκονται στις αρμοδιότητες της κριτικής. Κατεξοχήν δε, προβάλλει την αξίωση μια ιστορική μελέτη να έχει επίγνωση της ιστορικότητας των προϋποθέσεων που καθιερώνουν αξιολογικά κριτήρια και ιεραρχίες. Αυτό ισχύει πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για έργα που εισαγάγουν μια ανοίκεια αισθητική, εφόσον δημιουργεί το χάσμα ανάμεσα στις επικρατέστερες προσδοκίες και στις καινοτομίες των έργων που καθορίζουν τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα τους, καθώς και την ερμηνευτική διαφορά στην κατανόησή τους σε διάφορες χρονικές στιγμές. Μέσα από αυτήν την οπτική, το βασικό ερώτημα που μας απασχολεί είναι πώς η ανατρεπτική δυναμική των μονόπρακτων δεν εξουδετερώνεται εντελώς, παρά την ήπια ερμηνεία του Κουν και τις συμβατικές νοηματοδοτήσεις της κριτικής οι οποίες καθόρισαν την ερμηνεία που επικράτησε. Εντοπίζεται, εντούτοις, η αισθητική απόσταση από τον γενικό ορίζοντα προσδοκιών της δεκαετίας του '60, δηλαδή μια αντιθετική θέση προς την κοινωνική πραγματικότητα που παρουσιάζεται η οποία υποφώσκει ως σημασιολογικό υπο-κείμενο, και επικαιροποιείται σε μια νέα ανάγνωση με τρόπο που αποκαθιστά την ερμηνευτική πολυφωνία των έργων.

Ως γνωστόν, ο Κουν είχε αναδείξει το ταλέντο της σύνθεσης στη συνδιαλλαγή του με τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του «ελληνικού λαϊκού εξπρεσιονισμού» του Φώτου Πολίτη και κυρίως με το «εσωτερικό συναίσθημα» του Στανισλάβσκι, που ενώ εμφανίζεται να ομολογεί την εκλεκτική συγγένεια με τον «φανταστικό ρεαλισμό» του Βαχτάγκωφ –μαθητή του Στανισλάφσκι– στην πραγματικότητα ο «εσωτερικός ρεαλισμός» της δικής του υποκριτικής μεθόδου είναι πλησιέστερος στην θεωρία του ρώσου δασκάλου. Την τέχνη της σύνθεσης και των αναλογιών προσδοκούσε από την εγχώρια παραγωγή, τόσο στην αισθητική επιδίωξη όσο και στα καίρια κοινωνικοπολιτικά προβλήματα της εποχής. Απ' αυτήν την άποψη η ιστορία της πρόσληψης των μονόπρακτων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: Γιατί παρά την συγκρατημένη ανταπόκριση του Κουν στην διαλεκτική σχέση υποκειμένου και ερμηνείας, η επαφή του με το έργο της Αναγνωστάκη φαίνεται να του επέτρεψε να τοποθετηθεί με «πολιτικότερους» όρους στο αισθητικό πρόβλημα του ελληνικού θεάτρου. Αυτό μάλιστα δεν το είχε κατορθώσει η αμετάβλητη επιμονή του στο προτιμητέο είδος του νεορεαλισμού και η συναισθηματική γλώσσα της αισθητικής του πρότασης στην *Αυλή των θαυμάτων* και στην *Ηλικία της Νύχτας* του Καμπανέλλη, καθώς και στην *Αγγέλα* του Σεβαστίκογλου και στο *Πανηγύρι* του Κεχαΐδη. Τούτο διαφάνηκε με ιδιαίτερη ευκρίνεια το '59 με την προβολή του καθημερινού στοιχείου που εστιάζεται σε ταξικές διακρίσεις και στην αναφορά της εκτέλεσης ενός αριστερού πολιτικού κρατούμενου στην *Ηλικία της Νύχτας*. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται η ξαφνική μεταστροφή των κριτικών του αστικού τύπου, οι οποίοι από εν-

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*. Μετ. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, σ. 22. Στην ελληνική βιβλιογραφία βλέπε την εισαγωγή και μετάφραση επιλεγμένων κεφαλαίων του Μίλτου Πεχλιβάδου, *Hans Robert Jauss, Η θεωρία της Πρόσληψης*, Εστία, Αθήνα 1995.

<sup>2</sup> Κατά τον Jauss η διυποκειμενική δομή προσδοκιών που αποτελεί το φαινόμενο της ερμηνευτικής διαδικασίας, η οποία θεομοιοποιείται και προηγείται της ψυχολογικής αντίδρασης και της υποκειμενικής ερμηνείας του ατομικού αποδέκτη, στην ο-

ποία υπολογίζει ο συγγραφέας του νέου έργου, προσδιορίζεται βάσει τριών παραγόντων: «α) τις οικείες συμβάσεις και την εγγενή ποιητική του είδους, β) τις λαμβάνουσες σχέσεις με άλλα γνωστά έργα των συγκεκριμένων λογοτεχνικών-ιστορικών συμφραζόμενων και γ) την αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, ποιητικής και πρακτικής χρήσης της γλώσσας. ... Ο τρίτος παράγοντας περιλαμβάνει επιπλέον τη δυνατότητα ότι ο αναγνώστης μπορεί να προσλάβει ένα νέο έργο τόσο στο στενό ορίζοντα των λογοτεχνικών προσδοκιών του, όσο και στον ευρύτερο της εμπειρίας του βίου του». *Αυτόθι*, σ. 24.

θουσιώδεις οπαδοί της αμεσότητας, εκείνης που άφηνε το θεατή να αναγνωρίσει το δικό του πρόσωπο στη σκηνή, έγιναν υποστηρικτές της «υψηλής» τέχνης, δηλαδή της πλαστής ουδετερότητας.

Πριν από το ανέβασμα της *Πόλης* προηγούνται επτά έργα του Ιονέσκο και ένα του Μπέκετ. Ο Κουν μέσα από την προοπτική της τραγικής πρότασής του,<sup>3</sup> τον αυτοσαρκασμό του παραλόγου τον διάβασε από την οπτική του δικού του ιδεολογικού στόχου: τη διαμόρφωση συνείδησης του εκκοινωνισμένου ατόμου. Σε αυτήν την φάση της ελληνικής πρόσληψης του παραλόγου, άλλωστε, δεν φαίνεται να θορύβησε ιδιαίτερα η προβολή του πολιτικού μηνύματος όπως την συνέλαβε ο Ιονέσκο. Σε γενικές γραμμές, απορρίπτεται η πνευματική αξία του λεγόμενου παραλόγου ως θέατρο υπαρξιακού μηδενισμού και ιδεολογικού κυνισμού, ενώ επαινείται η τεχνολογική καινοτομία και εφευρετικότητα ως εναντίωση προς την μικροαστική συμβατικότητα.

Όπως ήταν επόμενο, αφού το έναυσμα για την έλευση του παραλόγου στο ελληνικό θέατρο προήρθε από νεοεμφανιζόμενα σχήματα του περιθωρίου,<sup>4</sup> το «Θέατρο Τέχνης» έπρεπε να διατηρήσει την εικόνα του ως πρωτοποριακή σκηνή. Το '65, λοιπόν, ο Κουν χρειάστηκε πλέον να δείξει μια πιο ανεκτική στάση προς τις διεκδικήσεις της νέας γενιάς για διάλογο με τα διεθνή θεατρικά επιτεύγματα. Ακριβώς επειδή η τριλογία κλιμακώνει τους τροπισμούς του ακραίου μοντερνισμού –δηλώνοντας πως η συγγραφέας είχε διακρίνει το οπτικό πεδίο των συνιστωσών του νέου ορίζοντα προσδοκιών για την ταυτότητα του σύγχρονου ελληνικού έργου– δίδεται απάντηση στο καλλιτεχνικό δίλημμα του Κουν την στιγμή που στεκόταν αμήχανα προς το αίτημα του εκσυγχρονισμού του ελληνικού έργου. Τα αυξημένα νοηματικά «κενά» της αισθητικής της άρνησης, ως ένδειξη των ιδιοσυγκρασιακά εξεζητημένων όψεων της πραγματικότητας, και η οικεία, αν και εμβόλιμη, ιστορική συνδήλωση, επέτρεψαν στον Κουν να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα: Να υπερβεί την ιδεολογική πόλωση της μετεμφυλιακής περιόδου.

Η «αινιγματικότητα» των «χασμάτων» της γραφής, στη διαλεκτική συνεύρεση της πρόσφατης ιστορίας και της υπαρξιακής εσωστρέφειας, επέτρεψε στη σκηνοθετική ερμηνεία να αναδείξει την κοινωνικά προερχόμενη ψυχολογική διαταραχή ως βαθύτερη όψη της κοινωνικής μίμησης,<sup>5</sup> αν και υπερτονική στην υπογράμμιση του τραγικού και για αυτό ιδεολογικά «ουδέτερη». Η συμφιλιοτική αντιμετώπιση αυτή μας βοηθάει να εξηγήσουμε γιατί τα μονόπρακτα της Αναγνωστάκη, παρά το γεγονός ότι συγγενεύουν επικίνδυνα με την αρνητική αισθητική του Ιονέσκο και του Μπέκετ, αμφισβητώντας την αντιφατική σχέση της ρεαλιστικής αισθητικής με την ιδεολογική ανατροπή, βρήκαν ανταπόκριση που καμία άλλη δραματολογία της δεκαετίας του εξήντα δεν αξιώθηκε.

Ήδη από τις πρώτες κριτικές αποτιμήσεις της *Πόλης* διακρίνεται ο τρόπος με τον οποίο η ερμηνεία του Κουν αποχρωμάτισε τα στοιχεία εκείνα που πιθανόν να αιφνιδίαζαν και να ξάφνιαζαν. Το αισθητι-

<sup>3</sup> Η εντύπωση πως ο Κουν είχε την τάση να αμβλύνει την πρόκληση των πιο δηκτικών έργων διασαυρώνεται σε διάφορες αποτιμήσεις. Θεωρώ σκόπιμο εδώ για λόγους συντομίας να αναφέρω δύο σχετικά σχόλια του Βάσου Βαρίκα. Για το πρώτο ανέβασμα του Ιονέσκο στο «Θέατρο Τέχνης» (*Οι Καρέκλες, Το Μάθημα, Η Φαλακρή Τραγουδίστρια* -1961) ο Βαρίκας θεωρεί ότι θυσιάστηκε το ιδιότυπο κωμικό και φαρσικό στοιχείο για να υπερτονιστεί η «δραματικότητα». Βλ. Βάσος Βαρίκας, *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1972, σ. 21. Σε παρόμοιο συμπέρασμα καταλήγει ο ίδιος κριτικός για το τέλος του *Ιάκωβου ή Η Υποταγή* για το οποίο σημειώνει ότι η συναισθηματική ερμηνεία παρέβλεψε την παρωδία. *Αυτόθι*, σσ. 170-171.

<sup>4</sup> Το ξεκίνημα του '60 βλέπει το κατεξοχήν πρωτοποριακό ελληνικό έργο του Βασίλη Ζιώγα, το *Προξενίο της Αντιγόνης* («Δωδέκατη Αυλαία») και το *Τέλος του Παιχνιδιού* του Σάμουελ Μπέκετ, τη *Φαλακρή Τραγουδίστρια* του Ιονέσκο και το *Δωμάτιο* του Χάρολντ Πίντερ («Πειραματική Σκηνή»).

<sup>5</sup> Ο Βαρίκας κάνει λόγο για τάση υποκειμενικότητας που την δικαιολογεί αφού πρόκειται για «γνήσια απόγνωση και αγωνία» και «υποκειμενική διάθεση που τείνει να αντικειμενοποιηθεί, με πρόσφορα στη δραματική γλώσσα μέσα. Κινείται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, το λογικό και το παράλογο». Βάσος Βαρίκας, «*Η Πόλη στο Τέχνης*». *Τα Νέα*, 24 Μαΐου 1965. Βλ. αναδημοσίευση στο Βάσος Βαρίκας, *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, ό.π., σσ. 183-184.

κό κριτήριο με το οποίο διεκδικείται η «μοναδικότητα»<sup>6</sup> των έργων είναι το «προσωπικό» ύφος του διαλόγου που κλίνει προς τον εσωτερικό μονόλογο.<sup>7</sup> Ακριβώς επειδή οι αιφνίδιες απεικονίσεις των ψυχολογικών διαταραχών και των κοινωνικών αδιεξόδων διαβάζονται στο ασφαλές ερμηνευτικό πλαίσιο του υπαρξιακού ψυχολογικού δράματος, κατέκτησαν την κατεστημένη και την αναδυόμενη κριτική κοινότητα. Με άλλα λόγια, η προοπτική αυτή μεταβάλλει τα αλλότροπα σήματα σε αναφορές στα ως τώρα απαγορευμένα θέματα που θα κατανοηθούν, ως κοινή, λόγω της τραγικότητάς της, εθνική εμπειρία.

Διακρίνουμε, λοιπόν, μια πρωτοφανή εμπιστοσύνη στη γλώσσα της κάθαρσης από τα πάθη της πρόσφατης ιστορίας στις κριτικές του φιλελεύθερου τύπου. Ο Πλωρίτης, ο Τερζάκης,<sup>8</sup> ο Βαρίκας,<sup>9</sup> και ο Σκαλιόρας<sup>10</sup> εξέλαβαν τους αισθητικούς στόχους της *Πόλης* –την εξισορρόπηση της ατομικής εμπειρίας με το συλλογικό βίωμα– ως ιδεώδη σύνθεση για την «εθνική έκφραση» των «προβλημάτων του τόπου» και απόλυτα θεμιτό μέσο για την κάθαρση από τις τραυματικές εμπειρίες της «χαμένης γενιάς».

Διακρίνουμε, επίσης, την αποφασισμένη αποχή των αντιμαχόμενων ερμηνευτικών κοινοτήτων από την μάχη των ιδεολογιών,<sup>11</sup> αλλά και μια έντονη προδιάθεση να μην υπερτονιστεί η πολιτική σκοπιά με την οποία η κάθε μια διεκδικεί την δραματουργία της Αναγνωστάκη για τον εαυτό της. Για παράδειγμα, η Ειρήνη Καλκάνη από την στήλη της *Απογευματινής* εμμέσως ζητάει από την φέρελπι συγγραφέα να πάρει θέση όταν σημειώνει πως: «Απαιτούμε μαστίγωμα του στοχασμού –όχι μια έκκληση στο πά-

<sup>6</sup> Ο Βαρίκας θα αναφερθεί σε «μακρυνές απηχίσεις, πότε του Πιραντέλλο και άλλοτε του Ιονέσκο. Αλλά και με ευδιάκριτη την προσωπική συνεισφορά!» *Αυτόθι*. Ο Θρύλος θα μετατρέψει το ζήτημα της φανερώς επίδρασης από τον Ιονέσκο υπέρ της συγγραφέως με το επιχείρημα πως το δραματικό ύφος προσφέρει μια καλύτερη πρόσβαση στο πραγματικό απ' ό,τι η «εγκεφαλικότητα» της ά-λογης κυριολεξίας του καθαρά παραλόγου «... η εξάρτηση από τον Ιονέσκο είναι πάρα πολύ φανερή, τόσο περισσότερη φανερή που παραμένει εξωτερική· δεν εναρμονίζεται, δε συγχωνεύεται με τον τόνο της Κας Αναγνωστάκη. Ο Ιονέσκο σατιρίζει, καγχάζει· τα λεκτικά και φραστικά του παιχνίδια, που φθάνουν ίσαμε τον γροτέσκο παραλογισμό, έχουν την θέση τους σε έργα που, ... κρύβουν την απαισιοδοξία τους πίσω από μια επίφαση ιλαρότητας· έχουν πολύ λιγότερο τη θέση τους σε έργα όπου η αγχώδης απελπισία προβάλλει άμεσα». Άλκης Θρύλος, «*Η Πόλη*», *Νέα Εστία*, 15 Ιουλίου 1965. Βλ. αναδημοσίευση στο Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο: 1964-1966*. Τόμ. Ι, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ. 231. Ο Μάριος Πλωρίτης, επιχειρώντας να αποσυνδέσει τα έργα από το θέατρο του παραλόγου, αναγνωρίζει μόνον κάποιες αμυδρές αντιστοιχίες της *Πόλης* με τις *Γυμνές Μάσκες* του Πιραντέλλο. Μάριος Πλωρίτης, «*Η Πόλη* της Λούλας Αναγνωστάκη», *Ελευθερία*, 20 Μαΐου 1965.

<sup>7</sup> Ο Μάριος Πλωρίτης εκθειάζει την εσωτερική έκφραση που κατά τη γνώμη του καθορίζεται από έναν ελάχιστο βαθμό μοντερνιστικής αφαίρεσης. «Η μεγαλύτερη αξία της είναι ότι δεν επιτηδεύεται, δεν παίρνει ύφος, δεν προσπαθεί να εντυπωσιάσει. Οι δραματικοί τόνοι που αναδίνονται από τα μονόπρακτά της είναι προσωπικής της “οδύνης” απηχήματα. Τα σκηνικά τεχνάσματα πολλές φορές θαμπώνουν και ξεγελούν». *Αυτόθι*.

<sup>8</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης, ο οποίος σχολιάζει θετικά την παράδο-

ση των Θεσσαλονικέων συγγραφέων για «πνευματικό διεθνισμό», στο συνολικό συμπέρασμα υπογραμμίζει πως η σκιά του παραλόγου εξισορροπείται από την ιστορικά αιτιολογημένη απόγνωση: «Πίσω όμως από αυτόν τον εφιάλητη, που γυρίζει επί τόπου, μαντεύει κανένας τη θερμή συνηγορία για μια λύση και μια λύτρωση. ... αποφεύγουν το “παράλογο” για να προβάλουν όμως –μπορεί και άθελά τους– το αδιέξοδο». Άγγελος Τερζάκης, «*Η Πόλη*», *Το Βήμα*, 20 Μαΐου 1965.

<sup>9</sup> Ο Βαρίκας θεωρεί ότι η ιδιάζουσα χρήση της μεταφοράς είναι από τα πολλά υποσχόμενα στοιχεία των έργων «... η ικανότητα της κ. Αναγνωστάκη να αξιοποιεί δραματικά το “αφηρημένο” και το “απόν”, θα πρέπει να λογαριάζονται από τις πιο ενθαρρυντικές ενδείξεις για την εξέλιξή της στο θέατρο». Βαρίκας, *ό.π.*, σ. 185.

<sup>10</sup> Ενδεικτικό του πόσο η αφαίρεση και η απροσδιοριστία της συγκεκριμένης ιστορικής αναφοράς δεν την καθιστά ακατανόητη είναι το εξής σχόλιο του Σκαλιόρα: «Πρόκειται για εφιαλτικές μνήμες από τον πόλεμο, την κατοχή και όσων την ακολούθησαν, που έχουν ανεπανόρθωτα τραυματίσει τη ζωή εκατομμυρίων ανθρώπων. Μια γενιά “χαμένη”, που έζησε πολλά και γνώρισε ακόμη περισσότερα, βλέποντας να διαψεύδονται τα όνειρα και τα ιδανικά, με τα οποία κάποτε υπεραισιόδοξη ξεκίνησε, ώστε να μη μπορεί πια ούτε να πιστέψει ούτε να ελπίζει...». Κ. Σκαλιόρας, «*Η Πόλη*: “Θέατρο Τέχνης”», *Ταχυδρόμος*, 29 Μαΐου 1965. Βλ. αναδημοσίευση στο *Θέατρο*, 1965, σ. 234.

<sup>11</sup> «Με τα τρία μονόπρακτα έγραψε στην ουσία μια τριλογία με κεντρικό μοτίβο τη δραματική ασυνεννοησία των ανθρώπων μιας εποχής που ζει ακόμη με τον πυρετό ενός άλλου καιρού χαρκαωμένου από μια νευρώση υψηλής εντάσεως». Αμ. Χουρμούζιος, «*Η Πόλη*», *Καθημερινή*. Βλ. αναδημοσίευση αποσπάσματος στο αφιέρωμα για την Λούλα Αναγνωστάκη: *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 3 (Μάρτιος 1980), σ. 10.

θος. Απαιτούμε ν' ακολουθήσουμε τα πρόσωπα στο χώρο της γεωμετρικής αφαίρεσης, όπου η παράλογη συνέπειά τους αποκτάει κάποιο υπερβατικό νόημα– κι όχι να μοιραστούμε το συναισθηματικό τους φόρτο και τα γκρανγκινιόλικα βιώματά τους».<sup>12</sup>

Οι συνδηλώσεις του σημαίνοντος υλικού στην πρόσφατη πολιτική ιστορία επιτρέπουν, όμως, στην αριστερά να θεωρήσει την συγγραφέα φυσικό σύμμαχο, αφού θα κατανοηθούν ως ευνοϊκές προς την Ε.Δ.Α., την επίσημη άποψη της οποίας εκφράζει ο Δρομάζος στην *Αυγή*. Με ανάλογη διάθεση αποφυγής πολιτικών διενέξεων, αλλά με ιδεολογικά φορτισμένο λόγο, ο Δρομάζος βλέπει την τριλογία της Αναγνωστάκη ως γνήσιο δείγμα της ελληνικής θεατρικής πρωτοπορίας, αφού μεταδίδει την συνειδησιακή κρίση της μετεμφυλιακής περιόδου σ' όλες της τις διαστάσεις –ψυχολογικές, υπαρξιακές και κοινωνικές: «Βρισκόμαστε οπωσδήποτε στην περιοχή του νεοελληνικού έργου. Ο μύθος του: η καθημαγμένη συνειδησή μας. Η όραση: τραγική, εφιαλτική, καταγγελλτική».<sup>13</sup> Οι πιο ενήμεροι κριτικοί που κατατάσσονται στον προοδευτικό χώρο της αριστεράς αντιλήφθηκαν πως ο γκροτέσκος υποκειμενισμός ανακαλούσε δραστικότερα τον πανικό της πρόσφατης ιστορικής μνήμης.<sup>14</sup> Αποσκοπώντας, μάλλον, στο να προλάβουν τυχόν αρνητικές αντιδράσεις, προερχόμενες από την θέση για το αίτημα του κοινωνικού ρεαλισμού, επισημαίνουν υφολογικά σημεία παρέκκλισης από τα πρότυπα με προσδιορισμούς όπως «συναισθηματικό παραλογισμό» (Δρομάζος)<sup>15</sup> και παράλογο και υπερρεαλιστικό στοιχείο με διάρθρωση ρεαλιστική (Παπανδρέου).<sup>16</sup> Για να αποφευχθεί μια διαφαινόμενη παρεξήγηση, η πρόκληση της αισθητικής αφύπνισης θεωρήθηκε απλή μεταμφίεση του παραλόγου, αφού η ψυχολογικοκοινωνική εξήγηση της σκηνικής ρητορικής του Κουν βοήθησε να μετουσιωθεί η εξεικόνιση του παραληρήματος σε βεβαιωμένη έκφραση των οικείων δεινών και της εθνικής ιδιαιτερότητας.

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι στο εισαγωγικό σημείωμα του προγράμματος, γραμμένο από τον Παν. Μουλλά, ο θεατής προϋδεάζεται για μια ερμηνεία που μέσα από την εγγενώς μεταφορική γλώσσα του ψυχολογικού δράματος εγκალείται να αναγνωρίσει το πρόσφατο ιστορικό πρόσωπο του έθνους.<sup>17</sup> Επισημαίνοντας όμως και τον τρόπο με τον οποίο το ειδικό αποκτά καθολικότητα,<sup>18</sup> περιόρισε

<sup>12</sup> Ειρήνη Καλκάνη, «Η Πόλη», *Απογευματινή*. Βλ. αναδημοσίευση στο *Θέατρο*, 1965, σ. 234.

<sup>13</sup> Στάθης Δρομάζος, «Η Πόλη», *Αυγή*, 26 Μαΐου 1965.

<sup>14</sup> «Με την Πόλη της Λ. Αναγνωστάκη, “νομομοιοούνται”, ως επιτραπέι η έκφραση στο θέατρο, τα τραύματα μιας εποχής. Βιώματα μιας εικοσαετίας. Αμαρτίες που κληρονομήσαμε, πληγές που υποστήκαμε, συνέπειες για τις οποίες είμαστε υπεύθυνοι, είναι η πρώτη ύλη της Πόλης». *Αυτόθι*.

<sup>15</sup> Ο Δρομάζος δεν επιχειρεί καν να προσπεράσει το ζήτημα της επίδρασης, ωστόσο, ισχυρίζεται πως το αποτέλεσμα δικαιώνει την όποια «ξενότροπη» αισθητική: «Και τα τρία μονόπρακτα τα χαρακτηρίζει έντονο, και πυκνό προσωπικό ύφος, που πολλές φορές κινείται ισότιμα στον καφνικό χώρο, χωρίς να είναι και απαλλαγμένο από μια επιφανειακή επίδραση Ιονέσκο. Οι παρατηρήσεις δεν αλλοιώνουν την ιθαγενή και προσωπική έκφραση της Λούλας Αναγνωστάκη, στο τραγικό, στο εφιαλτικό και στο παράλογο ακόμη, που διαρρέονται από έντονα βιώματα της ελληνικής πραγματικότητας». *Αυτόθι*.

<sup>16</sup> Ο Ν. Παπανδρέου επισημαίνει την κριτική δυνατότητα του «αισθητοποιημένου» ρεαλισμού και υπαινίσσεται πως εκείνο που κυρίως ξεχωρίζει την δραματουργία της Αναγνωστάκη από τους υπόλοιπους συγγραφείς του παραλόγου είναι το ρεαλι-

στικό κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο που καθιστά το άλογο στοιχείο εύληπτο: «Αν και συχνά ωθείται ως τα όρια του νευρωτικού, του παραλόγου, του υπερρεαλιστικού, η διάρθρωσή του είναι ρεαλιστική, η αποτελεσματικότητά του άμεση». Ν. Παπανδρέου, «Η Πόλη: τρία μονόπρακτα της Λ. Αναγνωστάκη στο “Θέατρο Τέχνης”». *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 124-125 (Απρίλης-Μάης 1965), σσ. 381, 385.

<sup>17</sup> «Με τα τρία μονόπρακτά της η Λούλα Αναγνωστάκη επιχειρεί να μας μεταγγίσει δραματικά, μέσα από διαδοχικές γενιές, το εμπειρικό και ψυχολογικό φορτίο της πρόσφατης εικοσαετίας. Αν η τελευταία παγκόσμια σύρραξη, με την Κατοχή, την Αντίσταση και τον εμφύλιο πόλεμο, δε στάθηκε μόνο ένα περιχαρρακωμένο χρονικά επεισόδιο, αλλά γεγονός με ανυπολόγιστες συνέπειες, αν οι συνέπειες αυτές εξακολουθούν ακόμη να επηρεάζουν σε μεγάλο ποσοστό την ατομική και κοινωνική ζωή μας, τότε η Αναγνωστάκη, δίχως άλλο, σκοπεύει σ' έναν πολύ καιρίο στόχο: μέσα από τις ειδικές και μεμονωμένες περιπτώσεις τις τριλογίας ανασταίνεται το γενικό κλίμα μιας ολόκληρης εποχής». [Υπογράμμιση δική μου]. Παν. Μουλλάς: «Το κλίμα μιας εποχής». Αναδημοσίευση στα *Θεατρικά Τετράδια*, ό.π., σ. 3.

<sup>18</sup> «Τούτο ωστόσο δεν σημαίνει ότι η αφετηρία των έργων είναι δεσμευτική ή αναγκαστική προϋπόθεση. Η τριλογία της Ανα-

τις δυνητικές ερμηνείες των μονόπρακτων. Γι' αυτό, άλλωστε, περιορίζοντας την ιδεολογική συγκεκριμενοποίηση του υποκειμένου βάσει ιστορικών αιτιών, ο καμβάς της μη «κανονικότητας» όπου αναγνωρίζεται η αδιατύπωτη κοινωνική απειλή, ενώ προκαλεί συγκλονιστικό συναίσθημα, εύκολα μετατρέπηκε σε συμπάθεια για τα νευρωτικά πρόσωπα των έργων. Κατ' αυτόν τον τρόπο η ανάγνωση του Κουν απέφυγε την δραστική υπονόμηση, δηλαδή, η ανατρεπτική καινοτομία της *Πόλης* συγχωνεύτηκε στο προτιμητέο είδος του «εσωτερικού» ρεαλισμού, μεταβάλλοντάς την σε «αυθεντική» εγχώρια έκφραση. Η θεμελιώδη σύζευξη του «ατομικού» υπαρξισμού και του «συνολικού» εθνικού βιώματος για τον ορίζοντα προσδοκιών του «Θεάτρου Τέχνης», διαφαίνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στην κριτική του Κ. Σκαλιόρα, που σαφώς ενέπνευσε η ερμηνεία του Κουν:

«Αν οι εφιάλτες της Λούλας Αναγνωστάκη δεν είχαν την ρίζα τους στο σημείο όπου συναπαντιόνται η προσωπική και η κοινή εμπειρία, θα ήταν χαώδη, μετέωρα σχεδιάσματα – μια μάταιη χάραξη σε μια επίπεδη επιφάνεια. Αυτό που δίνει εδώ ένα ουσιαστικό, ανθρώπινο βάρος στις επινοήσεις είναι η ιστορική μνήμη. Κι' αυτό που δίνει δύναμη σε εικόνες, που διαφορετικά θα ξάφνιαζαν χωρίς να συνταράζουν, είναι το γεγονός ότι εξάγονται τις πιο πολλές φορές από το κοίτασμα ενός αυθεντικού, αναγνωρίσιμου παρελθόντος».<sup>19</sup>

Δεν είναι άτοπο, λοιπόν, να υποστηρίξει κανείς πως στην ανάδειξη της κοινωνικά προερχόμενης ψυχολογικής διαταραχής ο Κουν έθεσε συγχρόνως τους δικούς του όρους για το πρωτοποριακό ελληνικό έργο. Οι τελεολογικοί αυτοί όροι προϋπόθεταν πως το ελληνικό έργο θα αναπλάθει τα ξένα πρότυπα έτσι ώστε να μην υπερβαίνει τα δεδομένα της εμπειρίας και να μην προκαλεί εμφανώς. Σ' ένα βαθμό επρόκειτο για απρόθυμη αποδοχή του παραλόγου ως μορφή αμφισβήτησης και δράσης. Πέρα από την συνέπεια στη δική του αισθητική υποκριτικής, η έμφαση του Κουν στους δραματικούς τόνους επιχειρούσε να δείξει πως το παράλογο είναι μια εξελιγμένη μορφή της τραγωδίας, παρά εσκεμμένο μέσον που καθιστά πιο αισθητή την απουσία των απόλυτων βεβαιοτήτων και επενεργεί έτσι ώστε το άτομο να ανακτήσει την ζωτικότητα της επαναστατικής του φύσης. Μπορεί αυτή η ανάγνωση να εξασφάλισε την ευνοϊκότερη υποδοχή των συγγραφέων του παραλόγου, αλλά ότι δεν αμφισβητείται από τις διαδοχικές ερμηνευτικές κοινότητες αιτιολογεί την υπόθεση πως η αμφιταλάντευση μεταξύ της καλλιτεχνικής αυτονομίας και του ρεαλισμού, με τις νατουραλιστικές συνδηλώσεις του, εμπεριέχει ιδεολογικές και πολιτισμικές σκοπιμότητες.

Τις σχεδόν ανύπαρκτες ενστάσεις που είχε να αντιμετωπίσει από μεταγενέστερες ερμηνείες η σκηνηνική συγκεκριμενοποίηση του Κουν, αποδεικνύεται στον εξής ειδοολογικό προσδιορισμό του Θόδωρου Γραμματά: «κινείται κατεξοχήν στα πλαίσια ενός ρεαλισμού αποκλίνοντας προς την ποιητική ή ψυχολογική του διάσταση».<sup>20</sup> Στη δε σχετικά πρόσφατη μελέτη της Elizabeth Sakellaridou,<sup>21</sup> η διατήρηση του σχήματος «αίτιο και αιτιατό» τοποθετείται σε ανταγωνιστική θέση ως προς την διαλεκτική της κοινωνικής μίμησης του παραλόγου. Η υπέρτατη σημασία που προσδίδεται στο θετικισμό του ρεαλισμού διακρίνεται εμφανώς στον ισχυρισμό της μελετήτριας ότι η αξιοποίηση του παραλόγου υπερεκτιμήθηκε από την πρώτη ερμηνευτική κοινότητα, αφού στην ουσία υπηρέτησε απλώς την α-πολιτική επιταγή της

γνωστάκη, *αποφεύγοντας τις σαφείς αναφορές σε συγκεκριμένη εποχή ή σε συγκεκριμένα γεγονότα, έχει τη δυνατότητα να κινείται και σε ένα δεύτερο επίπεδο, αποκρυσταλλώνοντας μερικές καθολικότερες συγκρούσεις μέσα στο σύγχρονο κόσμο*. Αυτήθι. [Υπογράμμιση δική μου].

<sup>19</sup> Κ. Σκαλιόρας, «Η *Πόλη*: "Θέατρο Τέχνης"», *ό.π.*

<sup>20</sup> Θόδωρος Γραμματάς, «Παραγωγή του μηνύματος και ερμηνεία του νοήματος». Στο *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*. Εκδόσεις Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1992, σ. 121.

<sup>21</sup> Elizabeth Sakellaridou, «Levels of Victimization in the plays of Loula Anagnostaki», *Journal of Modern Greek Studies*, 14.1 (May 1996), σσ. 103-122.

δεκαετίας του '60.<sup>22</sup> Το βασικό της επιχείρημα φανερώνει αδυναμία να αναγνωρίσει την αισθητική προκατάληψη που καθόρισε την ιδεολογική νοηματοδότηση της συγκεκριμένης φόρμας. Υπεραμυνόμενη για την ζεύξη του αισθητισμού με τον κοινωνικό ρεαλισμό, η ερμηνεία που προκύπτει εύλογα καταλήγει στον κοινωνικό σχολιασμό του «προσωπικού δράματος», επαναλαμβάνοντας, αν και με μια πιο στέρεη θεωρητική υποδομή, την επινοημένη επιχειρηματολογία περί αισθητικού μόνον σφετερισμού.<sup>23</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο υποτιμάται η συμβολή του παραλόγου ως αισθητική πρόταση που προκαλεί ανατρεπτικό αποτέλεσμα χωρίς να παρουσιάζει συγκεκριμένες «επαναστατικές» κοινωνικές πράξεις.

Ακόμη και στο κλείσιμο του αιώνα, η ανάγνωση του Λέανδρου Πολενάκη, παρότι επισημαίνει τη βαθύτατα πολιτική διαθεσιμότητα των έργων, δεσμεύεται στο ερμηνευτικό πλαίσιο που υπερασπίζεται τη θεματική ακεραιότητα του γηγενούς έργου, με τον εξής υπαινικτικό διαχωρισμό: «...βρισκόμαστε στον κατ'εξοχήν χώρο ανάμεσα στο παράλογο και στην τραγωδία .... μπορούμε άραγε να περιμένουμε κάτι περισσότερο από μια καθαρή επιστροφή της οδύνης και του φόνου, που ευαγγελίζεται το ονομαζόμενο θέατρο του παραλόγου; Πιστεύω ότι μπορούμε. Όπου κι αν ταξιδεύουμε στα κείμενα της Αναγνωστάκη, μας πληγώνουν αλλά δεν μας συνθλίβουν όσο σκληρά κι αν είναι».<sup>24</sup>

Περατώνοντας την περιοδολόγηση της πρόσληψης της τριλογίας, αυτό που συμπεραίνει κανείς, πάνω απ' όλα, είναι πως στην ιστορία της επίδρασης του παραλόγου, καθώς και στην ως τώρα επαναξιολόγηση του διαπολιτισμικού διαλόγου, δεν εκτιμήθηκε, ιδιαίτερα, η προβολή του άλογου ως πολιτική της μορφής που θα ενεργοποιήσει το θεατή σε μια εποχή συναισθηματικής ουδετερότητας. Αντίθετα, μόνον η καλλιτεχνική ευαισθησία του Ιάκωβου Καμπανέλλη διαισθάνεται από την πρώτη εμφάνιση της *Πόλης* τη δυναμική της διαλεκτικής που στηρίζεται στην κοινωνική μίμηση και στην υποκειμενική αφαίρεση, έστω αν και την εκφράζει υπογείως, είτε γιατί δεν μπόρεσε να την οριστικοποιήσει, είτε γιατί θέλησε να αποκρύψει το μέγεθος της επαναστατικότητάς της σε μια εποχή έντονων πολιτικών ανακατατάξεων. Όπως αναφέρει: «Αγγίζει ένα χώρο τόσο προχωρημένο, τόσο πέρα από την επιφάνεια του “ρεαλισμού”, του “κοινωνικού”, του “ψυχολογικού”, που αν δεν κάνω λάθος κανείς άλλος στο ελληνικό θέατρο δεν το πλησίασε. Και με τόση αυστηρότητα, γι' αυτό και με τόση πειθώ».<sup>25</sup>

Ανεξάρτητα από την εγκυρότητα που αποκτά στη διαχρονική της επανάληψη η ερμηνευτική στρατηγική που καθιερώνει την πολιτισμική μοναδικότητα των έργων, παραβλέπει πως η ακύρωση του ι-διότυπα χρωματισμένου ρεαλισμού και οι ασύνδετες και αποσπασματικές αναφορές σε «καθαρά ελληνικές» ιστορικές εμπειρίες, ελάχιστα σαφείς, περισσότερο υπαινικτικά δηλωμένες, αντιβαίνουν στην αριστοτελική λογική του αίτιου και αιτιατού, πάνω στην οποία βασίζεται ο υφολογικός προσδιο-

<sup>22</sup> Οι λόγοι που απαριθμούνται για την τάση αυτή απηχούν αφενιδώς την απολογητική λογική μεταγενέστερων ερμηνευτικών προσεγγίσεων που επιχειρούσαν να συγκαλύψουν το επίμαχο θέμα της ξένης επίδρασης: «Οτι το θέατρο του παραλόγου έγινε εντόπια μόδα μιμούμενο ξένα έργα και νομμοποιώντας ξένες επιρροές λόγω της έλλειψης παράδοσης στο πολιτικό θέατρο αλλά, και γιατί εξυτηρητούσε «την πολιτική αμνησία που θεωρήθηκε η καλύτερη θεραπεία για το πάσχον ελληνικό έθνος». Επίσης, η μελετήτρια σημειώνει ότι η ερμηνευτική σκοπιά που ενισχύθηκε από δηλώσεις της συγγραφέως στους προλόγους δύο έργων -*Η Συναναστροφή* (1967) και *Η Νίκη* (1978)- αποπροσανατόλισαν την κριτική με το να αποθαρρύνουν την πολιτική προσέγγιση. *Αυτόθι*, σ. 104.

<sup>23</sup> Αυτό το βλέπουμε όταν ισχυρίζεται πως: «μαζί με τα στοιχεία της ερμηνευτικής πρόκλησης που σαφώς απηχούν το θέατρο του παραλόγου, συμβαίνουν εκλάμψεις ιστορικού προσδιορισμού σε μορφή προσωπικών αφηγήσεων που τοποθετούν τη φαινομενικά άτοπη, άνευ κινήτρων συμπεριφορά σε κοινωνικο-πολιτικά συμφραζόμενα». *Αυτόθι*, σσ. 105-106.

<sup>24</sup> Λέανδρος Πολενάκης: «Το Θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη». Στο *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 136 [Πρακτικά του Συμποσίου με τίτλο « 20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο» που οργανώθηκε από την Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Απρίλιος 1998].

<sup>25</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης, «*Η Πόλη*», Εφ. *Ελευθερία*, Αναδημοσίευση αποσπάσματος στα *Θεατρικά Τετράδια*, ό.π., σ. 10.

ρισμός του ρεαλισμού. Στην ουσία το ερμηνευτικό πλαίσιο αυτό παραβλέπει πως η αισθητικοποίηση του αφηρημένου δεν μπορεί να καταργήσει τις «ιδεολογικές» συγκεκριμενοποιήσεις που κυριαρχούν στην εκάστοτε ιστορική στιγμή. Το γεγονός ότι η ιστορική συνδήλωση στοιχειοθετεί τον επικοινωνιακό κρίκο του παράλογου στοιχείου –το μόνο επιχείρημα στην υπερίμηση της διαφοράς με τον ετερόχθονο μοντερνισμό– γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στις μεταγενέστερες ερμηνείες των έργων του Ιονέσκο, τα οποία δεν μπόρεσαν να αποφύγουν την πολιτική συγκεκριμενοποίηση από τη στιγμή που η επίσημη «καταστροφή» διαβάστηκε ως δύναμη μετασχηματισμού και υπέρβασης. Το επίτευγμα αυτό της σύνδεσης της αισθητικής αυτονομίας προς τη διαλεκτική της κοινωνικής μίμησης φάνηκε, ευκρινώς άλλωστε, στις ελληνικές αναγνώσεις του Ιονέσκο και του Μπέκετ όταν η ιστορική συγκυρία της Χούντας επέτρεψε μια θετικότερη προσληπτική διάθεση στο να «συμπληρωθεί» η ιδεολογία που η καλλιτεχνική εκδοχή αρνείται να διατυπώσει ρητά.

Ο μεσολαβητικός ρόλος του Κουν αποσκοπώντας στη συμβιωτική προσέγγιση του συντηρητικού με το προοδευτικό, στη διαλεκτική συνένωση της πρόσφατης ιστορίας και της υπαρξιακής εσωστρέφειας, με την οποία αντιμετώπιζε δημιουργικά την πρόσληψη της Αναγνωστάκη, δεν θα ήταν τόσο προβληματικός αν δεν είχε τις συνέπειές του. Επιχειρώντας να κατευθύνει την εγχώρια παραγωγή μακριά από την ειρωνική αποξένωση του θεάτρου του παράλογου, ο Κουν υιοθέτησε την μέση οδό απέναντι στα σημαντικότερα επιτεύγματα του προωθημένου μοντερνισμού. Τον προστατευτικό αυτό συντηρητισμό απέναντι στην εγχώρια παραγωγή ο Κουν δεν τον πρότεινε μόνο ως καλλιτεχνικό χρέος, αλλά τον αναγνώρισε και ως αντικειμενικό δεδομένο της ίδιας της πολιτισμικής ταυτότητας του ελληνικού έργου.

Ήταν αναγκαία πιστεύουμε η επισήμανση της απροθυμίας των κριτικών να αναλύσουν τις αντιστάσεις της τριλογίας απέναντι στη συμβατική αισθητική του ρεαλισμού. Και τούτο διότι, στη δραματουργία της Αναγνωστάκη συναντάμε ασφαλώς την ιδιότυπη αλληγορική διάσταση, που δημιουργεί ο εφευρετικός συνδυασμός της ιστορικής συνδήλωσης με τον υποκειμενισμό του αφαιρετικού συμβολισμού, αν και σηματοδοτείται με έναν περισσότερο «εγκόσμιο» συμβολισμό. Οι τάσεις αυτές, που θεωρήθηκαν περαστική μόδα ή περιορισμένης εμβέλειας –όταν δεν αξιοποιήθηκαν λελογισμένα– αναμφίβολα οδήγησαν σε μια δημιουργικότερη τοποθέτηση απέναντι στο αισθητικό πρόβλημα του ελληνικού θεάτρου, όπου η ιστορική πραγματικότητα θα εισχωρήσει στο έργο με άλλη όψη.

Σ' αυτή την αισθητικά «αναιτιολόγητη» υποκειμενική σχέση της κοινωνικής καταγραφής, όπου το κοινό δεν αφήνεται να αναπαυθεί σε μια συμβατικά ρεαλιστική επικοινωνία με το έργο, στηρίζεται, άρα και οφείλεται, η μοντερνιστική ανατροπή της Αναγνωστάκη. Με άλλα λόγια, ενώ το εκκρεμές επικαλείται το ιστορικό παρελθόν για να στοιχειοθετήσει την βάση του επικοινωνιακού κρίκου με την «αυτόνομη» αισθητική, η σύνδεση με την ιστορική αναφορά δεν εξαντλείται στον υπαινιγμό για τα θέματα της κοινωνικής ήττας και τη συνακόλουθη οξυμένη απαισιοδοξία ή στη χαμένη επαναστατικότητα μιας γενιάς, αλλά προσδιορίζει την αντίστιξη με το παρόν. Γι' αυτόν τον λόγο, στη *Διανυκτέρευση* το χάσμα μεταξύ της γενιάς με συνειδησιακή κρίση που προκαλείται από την εγκατάλειψη της πολιτικής δράσης και της πραγματιστικής γενιάς συγκροτεί μια εύλογη πολιτική μεταφορά που συντείνει προς κάποιον αντίστοιχο προσανατολισμό των μετακινούμενων βεβαιοτήτων του παράλογου.

Η θεματική εναντίωση σε ό,τι αφορά θεσμοποιημένα συστήματα ισχύος μπορεί να έγκειται στην τραγική διάσταση, είναι όμως κάτι παραπάνω από υπαρξιακή αφού διακατέχεται από το πολιτικό. Ο τρόπος με τον οποίο το παράλογο στοιχείο ενσωματώνει την πολιτική μεταφορά δεν αναδεικνύεται μόνο στην εκ βάθρων ανανέωση των θεατρικών στερεότυπων, ή στον «παροξυσμό» των προσώπων, αλλά



και στις πράξεις τους. Για παράδειγμα, ο κωμικοτραγικά απωθητικός, εκκεντρικός Φωτογράφος αρνείται να βγάλει στάσεις που σηματοδοτούν εικόνες πολιτικής φρίκης όταν πλησιάζει την εξυγίανση.

Στα μονόπρακτα αναδεικνύεται πως η απροσδιοριστία των αναφορών μέσω της αλλότροπης αισθητικής συμβάλλει στο να οξυνθεί η ιδεολογική προοπτική των έργων. Και αυτό γιατί ο γκροτέσκος «ψυχογραφισμός» της Αναγνωστάκη εμποδίζει την αμεσότητα της συμπάσχουσας προσληπτικής διαδικασίας με την παρεμβολή της πολιτικής αλληγορίας. Μέσα από την προοπτική του θύματος τα μονόπρακτα στερούν το θεατή από έσχατες βεβαιότητες εκθέτοντάς τον χωρίς στηρίγματα σε έναν αυξανόμενο φόβο, ο οποίος μετασχηματίζεται σε μια «παράξενη» πρόκληση. Αναμφίβολα, όλοι οι ατελείς ήρωες αναδύονται ως μια άλλη μορφή του ψυχικά τραυματισμένου, ανεργού και απελπισμένου ανθρώπου του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, ο οποίος για να επιβιώσει καταφεύγει στην αυτοάμυνα. Η ανθρώπινη αδυναμία που προβάλλεται απηχεί μια άρρητη κοινωνική κριτική, αφού η άρνηση της ατομικής ευθύνης προκαλεί εφιαλτικές κρίσεις ενοχής. Για παράδειγμα, ο κυριολεκτικός σπαραγμός της Ελισάβετ που βλέπει την πόλη να καίγεται, δηλώνει την αποδοχή ενός φοβερού παρελθόντος, ή σηματοδοτεί την απειλή που καιροφυλακτεί στο ζοφερό παρόν από την οποία κανείς δεν μπορεί να αποδράσει;

Μέσα από την διττή οπτική η εικόνα της παρέλασης είτε κυριολεκτική, είτε φανταστική, που εκρήγνυται σε έναν παροξυσμό βίας και μετατρέπεται σε απειλητική εισβολή στον χώρο των δύο απομονωμένων εφήβων υπογραμμίζει την θεματική που η καλλιτεχνική εκδοχή αρνείται να διατυπώσει ρητά: πως στην φυγή στον απόκρυφο ιδιωτικό χώρο υφέρπει ο φόβος ότι η στάση της παραίτησης μπορεί κάποτε να μας εκδικηθεί. Παρότι, λοιπόν, οι νευρώσεις των προσώπων αποδίδονται στην ιστορική εμπειρία, αν και εδώ με ελλιπή και αποστασιοποιημένη αναφορά –γι' αυτό με μεγαλύτερη ένταση ως προς την τραγικότητά της– η ιδιάζουσα μεταφορά και μετωνυμία της ιστορικής εμπειρίας δεν διαχωρίζεται από τον υπαρξιακό παροξυσμό του καθ' αυτό παραλόγου: απλώς οριστικοποιεί την ανασφάλεια και την έλλειψη βεβαιότητων της εκάστοτε χρονικής στιγμής. Το ενδυναμωμένο αντικείμενο βρίσκεται ακριβώς στην ένταση της διαταραχής του «θύματος-υποκειμένου» –στην υπαινικτική ανατροπή της πραγματικότητας που παρουσιάζεται ως αιτία της διαταραχής.

Πέρα από την επιθυμία της συγγραφέως να κρατήσει τις αποστάσεις της από τους περιορισμούς που έθετε η παράδοση, η προσφυγή στους τροπισμούς του ριζοσπαστικού θεατρικού μοντερνισμού συστέλλει τις τοπικές μεταφορές μετατρέποντάς τες σε απογυμνωμένα σήματα που επενεργούν ανορθολογικά ως κοινωνική καταγγελία. Συνεπώς στην κοσμοπολίτικη πλευρά και στο γενικότερο όραμα του ακραίου μοντερνισμού, η γλώσσα των παραμορφωμένων συμβολικών παραστάσεων, το εξεζητημένο και το υπερ-ιστορικό σημείο δεν μας περιορίζει σε οικείους συνειρμούς, δεν μας επιτρέπει να μείνουμε ανεπηρέαστοι από την «διογκωμένη» εικόνα των φρικαλέων εγκλημάτων του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, αλλά και του 21<sup>ου</sup>, καθώς και από την ατομική άρνηση ενάντια στη «λήθη» της μαζικοποίησης.

Σε τελική ανάλυση, η «όραση» του μανιοκαταθλιπτικού, η υπαρξιακή απελπισία και ο πανικός που προκαλεί η οργανωμένη τάξη πραγμάτων του εξωτερικού κόσμου, όλα αυτά που απομονώνουν το κοινωνικό περιεχόμενο μέσα στην ίδια την μορφή, και σηματοδοτούν την αντιθετική θέση προς την όποια βίαιη επιβολή κοινωνικής και πολιτικής ισχύος, όχι μόνον ανακαλούν τους στόχους του Αρτώ, να παρέχεται στο θέαμα τρομακτική οδύνη που θα ενεργοποιεί το συναίσθημα, δρουν και αφυπνιστικά στο πολιτικό επίπεδο, όπως το αντιλαμβανόταν η μεταπολεμική ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Αν το «ατελές» της κατάληξης και των τριών μονόπρακτων σφραγίζεται από τον πανικό που προκαλεί η σκληρότητα

των καιρών, άλλο τόσο ενσωματώνει την πολιτική μεταφορά δημιουργώντας και μια οργισμένη αγανάκτηση για την βαναυσότητα μιας έκπτωτης κοινωνικής πραγματικότητας με αλλοπρόσαλλες εκδηλώσεις στο δημόσιο βίο. Πώς θα ήταν δυνατόν, άλλωστε, η ωμότητα της εφιαλτικής εικονοποίησης των «εκτελέσεων», των «καμένων προσώπων» και «ακρωτηριασμένων κορμιών» που κρατούνται σε «κλουβιά» να μην είναι φορέας και ενός έντονα διεθνούς «πολιτικού» μηνύματος;

Επαναθέτοντας το ζήτημα του δημιουργικού διαλόγου με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο αναδυόμενος ορίζοντας προσδοκιών της δεκαετίας του εξήντα θέλοντας να διακρίνει στο νέο έργο τη μεταλλαγή της ιδεολογικής αμεσότητας σε αισθητική γενικότητα μιας συλλογικής ελληνικότητας του στέρησε τη δυνατότητα για πολυσήμαντη και παραγωγικότερη θέαση. Ένας από τους λόγους για τον οποίο προκαλεί σήμερα το ενδιαφέρον η προσέγγιση που κρατάει τις αναγκαίες αποστάσεις από την καθιερωμένη άποψη της κριτικής, είναι ότι μεταβάλλει την αξία των έργων και προσδιορίζει τη μελλοντική πρόσληψή τους στο πλαίσιο της επαναξιολόγησης του διαπολιτισμικού διαλόγου. Εδώ, επιχειρήσαμε να υποδείξουμε, βάσει της θεωρίας του Jauss, πως η θέαση του παρελθόντος προσφέρει τη δυνατότητα να προσδιορίσουμε το πραγματικό πρόσωπο της ελληνικής θεατρικής πρωτοπορίας στο παρόν μόνον όταν έχουμε προηγουμένως διευκρινίσει ποιος διυποκειμενικός ορίζοντας κατανόησης καθόρισε την ιστορία της επίδρασής της. Έτσι, σ' αυτό το στάδιο της πρόσληψης της τριλογίας μονόπρακτων, η οποία μας αφορά εδώ ως σταθμός στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, αποκαθίσταται η ευρωπαϊκή φυσιογνωμία της που έγκειται όχι απλώς σε αισθητικές οικειοποιήσεις αλλά και στην ιδεολογική ανατροπή.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ  
Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΛΗ  
ΚΑΙ Ο LUIGI PIRANDELLO  
ΕΞΙΧΝΙΑΣΗ ΜΙΑΣ ΕΚΛΕΚΤΙΚΗΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΣ

**Για μία σύν-κριση χωρίς συγκριτικούς βαθμούς**

Στο πλαίσιο των συγκριτικών μελετών που εξετάζουν την παρουσία και τη συμμετοχή ενός προγενέστερου έργου στην ανάπτυξη ενός άλλου μεταγενέστερου, προβάλλει πάντα το ζήτημα της προσέγγισης και της διαχείρισης των παραδόσεων. Με ποια κριτήρια προσεγγίζουμε μια παράδοση λ.χ. θεατρική, με ποιον τρόπο και με ποιον σκοπό διαχειριζόμαστε το υλικό της; Υπό μία έννοια, οι παραδόσεις είναι πολιτιστικά φορτία που ταξιδεύουν από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία, εάν αυτό καθίσταται ιστορικά δυνατό. Τα κριτήρια προσέγγισής τους, επομένως μετακινούνται σε διαφορετικές περιοχές εποπτείας και μεταβάλλονται ανάλογα με τα ισχύοντα επιστημονικά ενδιαφέροντα και τις επιλεγμένες οπτικές. Μια θεατρική παράδοση, όπως η ιταλική στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και ιδιαίτερα η πιραντελλική δραματουργία, εισέρχεται σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα, σύγχρονα προς αυτήν αλλά και μεταγενέστερα, κερδίζοντας κάθε τόσο εύρος και βάθος από τις «αναγνώσεις» ή και τις «παρ-αναγνώσεις» που γνωρίζει. Έτσι σχηματίζεται σταδιακά ο ιστορικός ρόλος της. Η διαδικασία και η έκταση της πρόσληψης αυτής της δραματουργίας από την ελληνική θεατρική κοινωνία είναι ένας ασφαλής τρόπος στάθμισης του ιστορικού ρόλου της. Στον τομέα των μεταφράσεων, των εκδόσεων και των παραστάσεων των πιραντελλικών έργων διαθέτουμε ήδη ικανές μελέτες που τεκμηριώνουν τη μεγάλη εξοικείωση του ελληνικού κοινού με το έργο του Σικελού δραματουργού.<sup>1</sup> Σημαντικές ελλείψεις παρουσιάζονται στον τομέα των ελληνόγλωσσων δραματουργικών α-

<sup>1</sup> Βλ. Γ. Σιδέρης, «Ελληνικές παραστάσεις του Πιραντέλλο», *Νέα Εστία*, τόμ. 70, τχ. 826, 1961, σσ. 1599-1610, Σοφ. Ιορδανίδου, «Μια ματιά στον Πιραντέλλο του ελληνικού θεάτρου», *Εκκύκλημα* 20, 1989, σσ. 47-50 (με δύο καταλόγους για τις παραστάσεις και τις μεταφράσεις των έργων του στις σσ. 57-62 και 63-68 αντιστοίχως), Alkistis Proïou-Angela Armati, *Il Teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Dipartimento di Filologia Greca e Latina, Sezione Bizantino-Neoellenica. Università di Roma «La Sapienza», Testi e Studi Bizantino-Neoellenici, no X, Roma 1998, Β. Πούχνης, «Σχέσεις του ελλη-

νικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, εδώ σσ. 217-225. Για την πρόσληψη του πιραντελλικού έργου από την ελληνική κριτική βλ. Άλκ. Πρωΐου-Angela Armati, «Ο Luigi Pirandello και η ελληνική κριτική», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας: Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Δόμος, Αθήνα 1995, σσ. 413-428.

ναλύσεων<sup>2</sup> και κυρίως των διακειμενικών πεδίων που δημιουργούν τα έργα του.<sup>3</sup> Με αυτήν την έλλειψη συστηματικών μελετών συνδέονται προφανώς και οι παρερμηνείες που έχουν δοθεί κατά καιρούς στο

<sup>2</sup> Βλ. R. Saurel, «Ο Πιραντέλλο χωρίς πιραντελλισμό», *Νέα Εστία*, τόμ. 70, τχ. 826, 1961, σσ. 1582-1590, Μ. Γιαλουράκης, «Εισαγωγή» στο έργο *Η κυρία Μόρλι*, στον τόμο *Ένας, κανένας κι εκατό χιλιάδες, Η κυρία Μόρλι*, Φοντάνα, Αθήνα 1971, σσ. 221-227, G. Schiro, «Ο Πιραντέλλο σε ανάζητηση του εαυτού του», *Νέα Εστία*, τχ. 1168, 1976, Μ. Πλωρίτης, «Λουίτζι Πιραντέλλο», στο βιβλίο *Πρόσωπα του νεωτέρου δράματος*, Γαλαξίας-Ερμείας, Αθήνα 1982, σσ. 65-79 και «Luigi Pirandello, οι ελληνικές ρίζες της σκέψης του», στο βιβλίο *Της σκηνης και της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 191-197, Αιμ. Χουρμούζιος, «Το θέατρο του Πιραντέλλο», «Το δράμα της προσωπικότητας στο θέατρο του Πιραντέλλο» και «Ο *Ερρίκος Δ΄* του Πιραντέλλο», στον τόμο *Ερωτήματα προς την Σφίγγα. Από τον Γκαίτε στον Πιραντέλλο και στον Ντόρρενματτ*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1986, σσ. 80-86, 87-94 και 95-104 αντιστοίχως, Κ. Ασημακόπουλος, «Το θέατρο του Πιραντέλλο», *Δώμα* 10, 1987, σσ. 144-147, G. C. Di Scipio, «Ο Πιραντέλλο και η Πολιτική. Η καινούργια αποικία», *Εκκύκλιμα* 20, 1989, σσ. 51-56, Β. Παγκουρέλης, «Η ταφή των χθεσινών αμαρτημάτων. Μια μικρή διαδρομή στον Πιραντέλλο του έρωτα, του χρόνου και του θανάτου», *Εκκύκλιμα* 20, 1989, σσ. 44-46, Αγγ. Τετζάκης, «Η αλήθεια και ο πόνος στον Πιραντέλλο», στον τόμο *Πριν από την αυλαία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σσ. 195-199, Μ. Ιέλο, «Μια θεατρική πρόταση - "La Fiara" του L. Pirandello», *Διαβάζω* 350, 1995, σσ. 24-28. Για την πλουσιότερη διεθνή βιβλιογραφία βλ. A. Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze 1967 και C. Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze 1986. Εντελώς ενδεικτικά βλ. F.V. Nardelli, *L' uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Verona 1932, G. Dumur, *Pirandello, L' Arche*, Paris 1955, Osc. Büdel, *Pirandello*, Bowes, London 1966, G. Piroué, *Pirandello*, Denoël, Paris 1967, B. Dort, « Sous le signe de Pirandello », στο βιβλίο *Théâtre public*, Seuil, Paris 1967, σσ. 105-144, του ίδιου, «Pirandello et le théâtre français», στο βιβλίο *Théâtres. Essais*, Seuil, Paris 1986, σσ. 60-87, G. Genot, *Pirandello*, Seghers, Paris 1970, Wl. Krysinski, «La dislocation des codes, le croisement des récits et la brisure de la représentation dans *Six personnages en quête d' auteur* de L. Pirandello», *Etudes Littéraires*, vol. 13, no 3, 1980, σσ. 495-514, S. Bassnett-McGuire, «Art and life in Luigi Pirandello's *Questa sera si recita a soggetto*», στον τόμο J. Redmond (ed), *Drama and Mimesis, Themes in drama 2*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, σσ. 81-102, Roger W. Oliver, *Dreams of Passion, The Theater of Luigi Pirandello*, The Gotham Library of the New York University Press, New York 1980, G. Macchia, *Pirandello o la stranza della tortura*, Mondadori, Milan 1981, J. L. Styan, «Pirandello and the Teatro grottesco», στο βιβλίο *Modern drama in theory and practice*, vol. 2, *Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, σσ. 76-84, M. Schmeling, *Méatheatre et*

*intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Archives des Lettres Modernes, no 204, Paris 1981, σσ. 60-71, St. Jansen, «Le rôle de l' espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un «modèle» du genre dramatique et sur les *Sei personaggi in cerca d' autore* de Pirandello», στο H. Schmid-Al. Van Kesteren (eds), *Semiotics of drama and theatre. New perspectives in the Theory of drama and theatre*, John Benjamins, Amsterdam 1984, σσ. 254-289, M. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo 1986, Anthony Caputi, *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana 1988, F. Angelini, «Serafino Gubbio, la tigre e la vocazione teatrale di Luigi Pirandello», στο *Serafino e la tigre*, Marsilio, Venezia 1990, U. Eco, «Pirandello Ridens (1978)» στο *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1990, σσ. 261-70, E. Laurretta (a cura di), *La persona nell' opera di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano 1990 και *Pirandello e l' oltre*, Mursia, Milano 1991, G. Querci, *Pirandello, L' inconsistenza dell' oggettività*, Laterza, Roma-Bari 1992, L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile di Luigi Pirandello*, Dedalo, Bari 1992, C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del Teatro*, Marsilio, Venezia 1993, R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1994, σσ. 233-240, καθώς και τα δύο αφιερώματα του περιοδικού *Le théâtre dans le monde*, τόμ. XVI, 3, 1967 (: Pirandello vu par les Italiens) και τόμ. XVI, 4, 1967 (: Pirandello dans le monde).

<sup>3</sup> Υπάρχουν μόνο αναφορές σε διακειμενικές σχέσεις, εκ των οποίων άλλες πρέπει να πιστοποιηθούν εξαρχής (όπως οι σχέσεις του *Σταθμού* του Παύλου Μάτεσι με το μονόπρακτο *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα* ή το *Πηγάδι* του Δημήτρη Χατζή με τη γενικότερη πιραντελλική αντίληψη περί ρόλου-μάσκας) και άλλες να αναλυθούν σε βάθος, όπως αυτές του *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* του Νίκου Καζαντζάκη ή της *Πρόβας* του Γιώργου Αρμένη με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* για τους συσχετισμούς αυτούς βλ. Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Εστία, Αθήνα 1958, σ. 334, σμ. 355, Θ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα 1985, σσ. 66 κ.εξ., Θ. Γραμματάς, *Κρητική ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Τολίδης, Αθήνα 1992, σ. 48, του ίδιου, «Ο "Οθέλλος ξαναγυρίζει". Το μεταθέατρο του Νίκου Καζαντζάκη», στο βιβλίο *Από την τραγωδία στο δράμα. Μελέτες συγκριτικής θεατρολογίας*, Τολίδης, Αθήνα 1994, σσ. 85-94, και «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *ό.π.*, σσ. 113-133, εδώ σ. 119 κ.εξ., Γ. Λαδογιάννη, «Δύο δραματολογικές δοκιμές του Δημήτρη Χατζή», στο βιβλίο *Επί σκηνης ο λόγος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1995, σσ. 53-92, εδώ σ. 68, Β. Πούγγρε, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», *ό.π.*, σ. 275. Ενδιαφέρον θα είχε επίσης μια πιραντελλική ανάγνωση της δραματοποιίας του Ανδρέα Στάικου.

έργο του Σικελού δραματουργού σε ό,τι αφορά στις νοητικές περιδιμήσεις και στους φιλοσοφικούς μαιάνδρους του έργου του.<sup>4</sup>

Οι ισοπεδωτικές όμως συνέπειες των γνωσιοθεωρητικών, ψυχολογικών και ηθικών σχετικισμών, που οδηγούν δυνάμει τις «αλήθειες», τα ψυχικά περιεχόμενα και τις ηθικές αξίες σε μια εξουθενωτική ομοιογένεια κατ' αρχάς, ίσως δε και σε μια μηδενιστική ισοσθένεια, δεν επικαλύπτουν τη δραματουργική σκέψη του Pirandello. Εδώ, οι αλληπάλληλες εναλλαγές στην ατομική συμπεριφορά και οι διυποκειμενικές διαφοροποιήσεις αποσκοπούν στην περιστολή του μονομερούς ψυχολογικού χαρακτηρισμού και στην ανάδειξη ενός ατομικού πλουραλισμού, ο οποίος γίνεται τόσο ισχυρότερος, όσο πιο διαφοροποιημένο είναι το κοινωνικό περιβάλλον. Θα μπορούσαμε λοιπόν να δεχθούμε ότι ο Pirandello βρίσκεται στις αρχές ενός γόνιμου σχετικισμού, άρα και ενός σκεπτικισμού, που αμβλύνουν τις βεβαιότητες του κληρονομημένου λόγου και τις προδηλότητες του καθημερινού βιώματος. Ως αφετηρία του όμως δεν έχει έναν γενικό απρόσωπο κανόνα σχετικοκρατίας, αλλά τις ίδιες τις διαπροσωπικές σχέσεις των ανθρώπων. Ο σχετικισμός του Pirandello πηγάζει ως ένα βαθύ συναίσθημα διχασμού του διφυούς σύγχρονου ανθρώπου<sup>5</sup> και οφείλεται στην ίδια την ανθρώπινη κατάσταση. Ο τόσο συζητημένος, και ενίοτε παρεξηγημένος, *umorismo*, δεν είναι ούτε φιλοσοφικό αξίωμα ούτε λογοτεχνικό είδος, αλλά μια ποιότητα εκφοράς του λόγου. Είναι «μια μελαγχολία μιας ανώτερης ψυχής που φτάνει στο σημείο να διασκεδάσει ακόμα και με αυτό που τη θλίβει. [...] Είναι ένα φιλοσοφικό γέλιο, ένα αμάλγαμα από πόνο και μεγαλείο. [...] μια συμπάθεια για όλους όσοι συμμετέχουν στη φύση μας».<sup>6</sup>

### Η πρώτη γνωριμία

Από τα νεανικά του χρόνια, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γνώρισε τα έργα μεγάλων ευρωπαίων και αμερικανών δραματουργών, του Chekhov, του Art. Miller, του Ibsen κ.ά. Ανάμεσα στα έργα αυτά μπορούμε να σταθούμε σ' εκείνα του Luigi Pirandello, γιατί προσιδιάζουν τόσο στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Καμπανέλλη, όσο και στην αισθητική ιδιαιτερότητα ορισμένων έργων του.

Όταν ο Καμπανέλλης αρχίζει να ασχολείται ενεργά με το θέατρο, δεκαπέντε έργα του Pirandello έχουν ήδη μεταφραστεί,<sup>7</sup> και ο ίδιος δεν θα αργήσει να μεταφράσει τη θεατρική εκδοχή του *Σκέψου το καλά Τζακομίνο*,<sup>8</sup> ενώ έχουν γίνει είκοσι παραγωγές των έργων αυτών, με τελευταία αυτήν του *Ερρί-*

<sup>4</sup> Βλ. Αλκ. Προϊού-Αngela Armati, «Ο Luigi Pirandello και η ελληνική κριτική», ό.π. Λείπει μια αντίστοιχη μελέτη για την πρόσληψη του έργου του στη μεταπολεμική περίοδο.

<sup>5</sup> Βλ. L. Pirandello, *L'umorismo*, Libri Garzanti, Ceznusco, Milano 2001, σ. 21.

<sup>6</sup> Βλ. ό.π., σ. 164.

<sup>7</sup> Είναι τα εξής, *Η Μέγγενη* το 1914 (*La morsa*, γράφεται ήδη στα 1898), *Η Ηδονή της τιμότητας* το 1923 (*Il piacere dell'onesta*), *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* το 1925 (*Così e-se vi pare*), *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σε μετάφραση Νικ. Ποριώτη το 1925 στο θέατρο «Τέχνης» του Σπ. Μελά (*Sei personaggi in cerca d'autore*, παίζεται μόλις το 1921 στο θέατρο Valle της Ρώμης), *Ερρίκος Δ'* το 1925, (*Enrico IV*, το 1922 από το θέατρο Manzoni στο Μιλάνο), *Όλα σε καλό* το 1926 (*Tutto per bene*, παίζεται το 1920 στο θέατρο Quirino της Ρώμης), *Σκέψου το καλά Τζακομίνο* (*Pensaci Giacomino*, στο Εθνικό θέατρο της Ρώμης το 1916), *Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή* το 1928 (*L'*

*uomo, la bestia e la virtù*, από το θέατρο Olimpia στο Μιλάνο το 1919), *Ο Βλάκας* το 1930 (*L'imbecille* το 1922 στο θέατρο Quirino της Ρώμης), *Να ντύσουμε τους γυμνούς* το 1934 (*Vestire gli ignudi* το 1922), *Ή ενός ή κανενός* το 1936 (*O di uno di nessuno* το 1929), *Όνειρο (αλλά ίσως όχι)* το 1936 (*Sogno ma forse no* το 1931), *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα* το 1937, (*L'uomo dal fiore in bocca* το 1923), *Εύα και Αίνα-Δύο σε μια* το 1938 (*La signora Morli, una e due, o, Due in una*, το 1920), και ο *Μπάσταρδος* το 1939, ενώ αρκετά από τα έργα αυτά θα γνωρίσουν διπλές και τριπλές μεταφράσεις μέχρι τη δεκαετία του '50.

<sup>8</sup> Το 1953 για τον θίασο του Δήμου Σταρένιου, υπό τον τίτλο *Το νου σου Τζακομίνο*, στο θέατρο «Διονύσια» της Καλλιθέας, όπου πριν από τρία χρόνια είχε παρουσιαστεί το πρωτόλειο του Καμπανέλλη *Χορός πάνω στα στάχια* σε σκηνοθεσία Αδ. Λαιμού.

κου Δ' στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν το 1950.<sup>9</sup> Αυτές οι παραγωγές, τις οποίες παρακολουθεί ο Καμπανέλλης, είτε γιατί ο ίδιος μεταβάλλεται σε συστηματικό θεατή των παραστάσεων του Κ. Κουν<sup>10</sup> είτε γιατί γίνονται από το Εθνικό Θέατρο, (που θα ανοίξει γρήγορα τις πόρτες του και για δικό του έργο),<sup>11</sup> συνεχίζονται σε όλη τη δεκαετία του πενήντα. Το Θέατρο Τέχνης του Κουν θα παρουσιάσει, υπό τον γενικό τίτλο *Γυμνές μάσκες, κατ' αρχάς* τέσσερα μονόπρακτα του Σικελού συγγραφέα το 1954: τον *Ηλίθιο*, το *Νεράτζια από τον τόπο μας* (*Lumie di Sicilia*), το *Μπελλαβίτα* (*Bellavita*) και το *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*. Τα τρία πρώτα μεταφράζει ο Μίνως Βολανάκης και το τέταρτο ο Λάμπης Μυριβήλης· τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Κουν και τη σκηνογραφία ο Γιάννης Μόραλης. Τις δύο επόμενες χρονιές το Εθνικό Θέατρο παρουσιάζει το *Όπως με θέλεις* (*Come tu mi Vuoi*) σε μετάφραση Δ. Τριβόλου, σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και σκηνικά Κλ. Κλώνη (1955) και την *Ηδονή της τιμότητας*, σε μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη και σκηνικά Κλ. Κλώνη (1956). Η παραγωγή επαναλαμβάνεται το 1958. Το 1957 το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει εκ νέου τα τρία από τα τέσσερα πιραντελλικά μονόπρακτα, με τους ίδιους συντελεστές της παραγωγής του 1954 (δεν συμπεριλαμβάνεται εδώ το *Νεράτζια από τον τόπο μας*), ενώ το 1959 (26 Φεβρουαρίου) παρουσιάζει την *Πατέντα* σε μετάφραση Μάνθου Κρίστη, σκηνοθεσία Κ. Κουν και σκηνογραφία Γιώργου Βακαλό.<sup>12</sup> Στις 25 Ιανουαρίου του ίδιου χρόνου επισκέπτεται την Αθήνα ο θίασος του Jean Huberty και παρουσιάζει στο θέατρο «Ορφεύς» το *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, στις 5 Νοεμβρίου το Εθνικό Θέατρο ανεβάζει το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Αλ. Σολομού, ενώ το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* (υπό τον τίτλο *Ο καθ' ένας και η γνώμη του*) παρουσιάζεται στις 15 Νοεμβρίου από την Ερασιτεχνική Σκηνή στο Θέατρο Σχολής Καλογραιών σε μετάφραση Μ. Πλωρίτη, σκηνοθεσία Σωτ. Μαντζελόπουλου και σκηνογραφία Βασίλη Αλεξάκη. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνούμε ότι όταν πρωτοπαρουσιάστηκε το *Αυτός και το πανταλόνι του* του Καμπανέλλη, σε ένα ρεσιτάλ ηθοποιίας του Βασίλη Διαμαντόπουλου στο Θέατρο Τέχνης το 1957, αλλά και αλλού,<sup>13</sup> συνοδεύεται και από το *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*. Σε όλες αυτές τις παραστάσεις θα πρέπει βεβαίως να συνυπολογίσουμε και τις διάφορες αναγνώσεις έργων του Pirandello από τον Καμπανέλλη. Τα δεδομένα αυτά στοιχειοθετούν έναν πρώτο βασικό κύκλο γνωριμίας του Έλληνα με τον Ιταλό ομότεχνό του, γνωριμία που θα διευρυνθεί και θα εμπεδωθεί στο μέλλον, διότι ο Καμπανέλλης φαίνεται να διαπιστώνει μια βαθύτερη συγγένεια με την πιραντελλική θεατρική σκέψη και πρακτική.

### Τα βιοματικά στοιχεία

Και οι δύο συγγραφείς είναι βιοματικοί, γράφουν δηλαδή με το αποθηκευμένο υλικό της ζωής τους. Ο Pirandello κρύβει κάτω από τις μάσκες του παραστάσεις, εικόνες και μορφές της προσωπικής του

<sup>9</sup> Το έργο ανέβηκε στις 21 Νοεμβρίου το 1950 σε μετάφραση Γ. Ρούσσου, Σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Στεφανέλλη. Έπαιξαν μεταξύ άλλων οι Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μιράντα Μυράτ, Βίλμα Κύρου.

<sup>10</sup> Βλ. Ιάκ. Καμπανέλλη, «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 25.

<sup>11</sup> Το 1956 η Δεύτερη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου φιλοξενεί την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* του Καμπανέλλη. Την ίδια χρονιά και στην ίδια σκηνή ανεβαίνει η *Ηδονή της τιμότητας*

του Pirandello. Βλ. παρακάτω.

<sup>12</sup> Η μετάφραση δημοσιεύεται στη *Νέα Εστία*, τόμ. 70, τχ. 826, 1 Δεκεμβρίου 1961, σσ. 1594-1598.

<sup>13</sup> Για τη σχετική παραστασιογραφία βλ. Ιωσ. Βιβιλάκης, «Ιάκωβος Καμπανέλλης. Παραστασιογραφία. Μια πρώτη καταγραφή», *Δρώμενα* 14, 1995, σσ. 59-81 και Γ. Π. Πεφάνης, «Παραστασιογραφία Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης. 50 χρόνια θέατρο*, για την παράσταση του έργου *Βίβα Ασπασία*, στο Ανοιχτό Θέατρο το 2000, σσ. 40-62.

ζωής. Βιωματικό υλικό μετουσιώνει και ο Καμπανέλλης στα περισσότερα έργα του. Και οι δύο αντλούν αρχικά από την παιδική τους ηλικία. Ιδού μερικά ενδεικτικά παραδείγματα. Στην τρίτη εικόνα του *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* ο Παλμίρο μπαίνει στη σκηνή καταματωμένος ύστερα από έναν καυγά στο café chantant, όπως καταματωμένος είχε γυρίσει σπίτι του ο Ντον Στέφανο Πιραντέλλο, ύστερα από τη μονομαχία του με τον αρχηγό της Μαφία Κόλα Καμούτσι, όταν ο γιος του Λουίτζι ήταν ακόμα μωρό. Η σκηνή αυτή της μονομαχίας περνάει και στο *Παιχνίδι των ρόλων*, όπου ο Γκουίντο Βενάντζι συμμετέχει σε μια μονομαχία στη θέση του Λεόνε Γκάλα. Το δράμα που βιώνει με τη νευροπαθή σύζυγό του Αντονιέττα περνάει όχι μόνο στον ερωτικό φθόνο του Βέρι για την Μομίνα στο δεύτερο μέρος του *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* ή την εμμονή της γυναικειάς μορφής στο *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*, αλλά παρεισφρέει στη θεματική πολλών έργων όπως το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, το *Καθένας με την αλήθεια του* και, ασφαλώς, ο *Ερρίκος Δ΄*. Στο *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, ένα μικρό κορίτσι πέφτει από την ταράτσα να σκοτωθεί, τη στιγμή που ο πρόξενος Γκρόττι, ο πατέρας της, ερωτοτροπεί με την Ερσίλλια, την γκουβερνάντα· εδώ υπάρχει σύνθεση δύο προσωπικών βιωμάτων: ο Ντον Στέφανο Πιραντέλλο απατούσε κάποτε τη γυναίκα του, ενώ η κόρη του ίδιου του Pirandello, η Λιέττα, είχε αποπειραθεί δύο φορές να αυτοκτονήσει, καταδιωγμένη από τη μητέρα της. Τέλος, ο δεύτερος γιος του Φάουστο, κινδύνευσε να πεθάνει όταν ήταν στρατιώτης· και αυτό το περιστατικό δεν είναι άσχετο από την εικόνα του μικρού παιδιού που πεθαίνει από σφαίρα περιστρώφου στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*.

Για τα έργα του Καμπανέλλη είναι γνωστό ότι διαθέτουν πάντα έναν ισχυρά προσωπικό πυρήνα σύλληψης, ανεξάρτητα από τη θεματική, τη δομή ή τις αισθητικές κατευθύνσεις τους.<sup>14</sup> Στοιχεία της προσωπικής ζωής, από τις απλές εικόνες και παραστάσεις έως τα πιο πολύπλοκα συναισθήματα διηθούνται δραματουργικά και περνούν ως πρώτη ύλη σε πολλά θεατρικά έργα: τα πρόσωπα και ο χώρος από την *Αυλή των θαυμάτων* και την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, πολλές εικόνες και περιστατικά της παιδικής ηλικίας του στον *Αόρατο θίασο* ή στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, οι καταστάσεις στην *Οδό...*, που παραπέμπουν στις εμπειρίες του Μαουτχάουζεν, είναι μερικά από τα βιωματικά στοιχεία που παρεισφρέουν στη δραματουργία του,<sup>15</sup> αλλά εντάσσονται πάντα σε μια κοινωνική προβληματική και σε μια ιστορική διάσταση.

### Δύο παράλληλοι ρόλοι

Η παρουσία και των δύο συγγραφέων συνέβαλε στον εκποτισμό προηγούμενων αισθητικών μορφωμάτων και στην αντιστροφή δραματουργικών τάσεων. Ο Pirandello λ.χ. παραμέρισε οριστικά τον μελοδραματισμό χρησιμοποιώντας συχνά θεματικά σχήματα του μελοδραματισμού. Ο Καμπανέλλης, από την πλευρά του, έθεσε από νωρίς τα όρια της ηθογραφικής δραματουργίας, χρησιμοποιώντας σχέσεις και δραματικούς χώρους της ηθογραφικής θεματολογίας. Ο Pirandello διατυπώνοντας με θεατρικούς όρους το πρόβλημα της ρευστότητας της συνείδησης και της πολυπλοκότητας του εγώ, αμφισβητώντας τις προδηλότητες της λογικής βεβαιότητας και των ευκρινών ταυτοτήτων, προανήγγειλε τρόπον

<sup>14</sup> Η βιβλιογραφία για το θέατρο του Καμπανέλλη βρίσκεται συγκεντρωμένη στη μονογραφία του Γ. Π. Πεφάνη, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000 και στο μελέτημα του ίδιου, «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών χρόνων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης»,

*Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΓ' (2000-2001), Αθήνα 2001, σσ. 177-183.

<sup>15</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνη, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σσ. 31-33.

τινά το υπαρξιακό θέατρο και το θέατρο του παραλόγου. Ο Καμπανέλλης, αφήνοντας πίσω του την περιορισμένη θεματολογία και τις συμβατικές φόρμες της *comédie* και της φαρσοκωμωδίας, εισήγαγε στον ελληνικό χώρο μια νέα θεατρική οπτική και μια νέα προβληματική, επικεντρωμένη σε μια κοινωνική παροντικότητα με βάθος ιστορικό. Μετά τον Pirandello η αμφισβήτηση της αρραγούς προσωπικότητας και του ενιαίου ατομικού χαρακτήρα κατέστη σχεδόν κοινός τόπος. Μετά τον Καμπανέλλη καθιερώθηκε η κριτική ματιά στη θεατρική γραφή και η συνειδητή αντιμετώπιση των κοινωνικών προβλημάτων, ενώ παράλληλα επιβλήθηκε η δημιουργία άμεσων και ζωντανών χαρακτήρων ως μία εκ των ουκ άνευ αρχών της δραματικής τέχνης. Και οι δύο πρέπει να θεωρηθούν ως οι κεντρικοί άξονες της δραματουργίας στη χώρα τους για τον εικοστό αιώνα. Ο πρώτος έδρασε στο πρώτο ήμισυ του αιώνα αυτού και δεν ξεπεράστηκε ποτέ από κανέναν στην Ιταλία, ο δεύτερος άρχισε την πορεία του στο δεύτερο ήμισυ και πρωταγωνίστησε, πότε ως οδοδείκτης, πότε ως πηγή έμπνευσης για τους ομοτέχνους του, για πενήντα χρόνια στη θεατρική ζωή της Ελλάδας, αποτελώντας αυτός τον πυρήνα της πιο γόνιμης και σημαντικής δραματουργικής κίνησης στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

### Δύο διαφορετικές εποχές

Ο Σικελός δραματουργός γράφει δράματα ιδεών, όχι σπάνια επενδυμένα με χιούμορ και γκροτέσκα στοιχεία, με θεματική βάση συχνά μελοδραματική (λ.χ. *Όλα σε καλό, Ένας ή κανένας, Δίχως να ξέρεις πώς, Να ντύσουμε τους γυμνούς, Η κυρία Μόρλι*) κάποιες φορές δε και φαρσική (λ.χ. *Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή, Ένας ηλίθιος*), χρησιμοποιώντας μορφές και σχέσεις από την παράδοση της *Commedia dell'arte* και του ιταλικού λαϊκού πολιτισμού. Η εποχή της δραματουργίας του είναι εποχή γεωπολιτικών μετασχηματισμών, ιδεολογικών και φιλοσοφικών ανακατατάξεων και δημιουργίας νέων κοσμοεικόνων. Ο λογοτεχνικός και φιλοσοφικός μοντερνισμός, με προεξάρχουσα τη διδασκαλία του Nietzsche, είχε ήδη αφαιρέσει από τις θεολογικές δυνάμεις την δυνατότητα παρέμβασης στα ανθρώπινα: ο Alb. Einstein είχε διατυπώσει τη γενική και την ειδική θεωρία της σχετικότητας, ο δε H. Bergson τη δική του θεωρία για την *intuition* (που ο Pirandello σχολιάζει στο *Παιχνίδι των ρόλων*) και την απόλυτη χρονική ρευστότητα της διάρκειας, ενώ ο S. Freud είχε διαρρήξει το παραδοσιακό ψυχολογικό πέπλο της προσωπικότητας. Ο περσοναλισμός, ο υπαρξισμός και η φαινομενολογία<sup>16</sup> μετατοπίζουν τη σκέψη πολύ μακριά από τις βεβαιότητες των θετικιστικών σχημάτων και τα ισχυρά καλλιτεχνικά κινήματα του εξπρεσιονισμού, του φουτουρισμού ή του υπερρεαλισμού αναιρούν την πιστή απεικονιστική λογική και τη σειραϊκή έκφραση. Ένας κερματισμένος κόσμος αναδύεται μέσα από την αμφιβολία, ένα κερματισμένο ανθρώπινο υποκείμενο που φαίνεται να πολλαπλασιάζει τον εαυτό του, ανάλογα με τα προσώπια που του αποδίδει η εποχή. Εδώ ακριβώς η πιραντελλική δραματουργία έρχεται να αποδώσει εν δράσει το εσωτερικό δράμα του μοντέρνου ανθρώπου. Ένα δράμα άκρως ειρωνικό, στον βαθμό που ο πιραντελλικός άνθρωπος δεν κατέχει μια πάγια ουσία, παρά συνίσταται από εναλλασσό-

<sup>16</sup> Αξίζει να σημειωθεί ένα εδάφιο από το *Δίχως να ξέρεις πώς*, που θυμίζει τη φαινομενολογική περιγραφή της σχέσης που διέπει τη συνείδηση με τα αντικείμενά της, «*Ακόμα και το χέρι μου, αν το βλέπα ακουμπισμένο στο γόνατό μου θα μου φαινόταν σαν κάποιον ξένον. Δε βρισκόμουν πια μέσα στο σώμα μου, βρισκόμουν μέσα στα πράγματα που κοιτούσα, χωρίς να τα βλέπω, στον ουρανό που αργοπέθανε, στη σελήνη που φωτιζότανε κι εκεί κάτω, σ' αυτές τις σκοτεινές μάζες των δέντρων*

*που διαγράφονταν στον αιθέρα που είχε αδειάσει και στη γη τη μαύρη, την κινητή, ανασκαμμένη πρόσφατα, που βγαζε μιαν οσμή νγρής σαπίλας, ακόμα ζεστή από τον ήλιο, μέσα στην κονφόβραση των τελευταίων ημερών του Οκτώβρη*», εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1986, σ. 33. Οι σχέσεις του Σικελού συγγραφέα με τη φαινομενολογία και τα υπαρξιατικά ρεύματα είναι ένα θέμα ανοιχτό προς συστηματική διερεύνηση.



μενες σχέσεις, μεταβαλλόμενος συνεχώς ανάλογα με τις σχέσεις αυτές. Οι αδιάκοπες αυτές μεταπτώσεις αποδίδονται με τη συμβολική μορφή του προσωπείου. Διασπασμένο σε πολλά και αντίθετα μεταξύ τους προσωπεία, το πρόσωπο κινδυνεύει να χάσει τον ουσιακό του πυρήνα και δεν μπορεί ούτε με τον εαυτό του να διατηρήσει μια σχέση ισορροπίας, αλλά ούτε και τους άλλους να πείσει για τον ενιαίο του χαρακτήρα. Η έκφραση αυτού του κινδύνου αποτελεί το ζήτημα του πιραντελλικού θεάτρου και το φέρνει εγγύτερα σε μια μεταφυσική αγωνία της αυτογνωσίας και της υποκειμενικότητας.

Από την άλλη μεριά η εποχή του Καμπανέλλη είναι εποχή ισχυρών πολιτικών και κοινωνικών κρυσταλλώσεων. Διπλά τραυματισμένη από τον δεύτερο παγκόσμιο και τον εμφύλιο πόλεμο, η ελληνική κοινωνία καλείται να επουλώσει γρήγορα τις πληγές της και να προχωρήσει με μεγάλους διασκελισμούς στον εκσυγχρονισμό της. Το αίσθημα της ήττας, που κατατρώχει ένα μεγάλο ποσοστό διανοουμένων, συνοδεύεται από την αντίρροπη έφεση για νέους κοινωνικούς αγώνες και νέα ιδεολογικά προτάγματα μέσα σ' ένα ψυχροπολεμικό πλαίσιο καχυποψίας, λογοκρισίας και οικονομικού τυχολογισμού στην αρχή, στην ανατροπή των κοινοβουλευτικών θεσμών ύστερα, και αργότερα στην ιδεολογία του κέρδους, στον καταναλωτισμό και στην πολιτική της ανάπτυξης που προσανατολίζεται σταθερά προς τα δρώμενα της Δυτικής Ευρώπης.

## Οι δύο δραματουργίες από μια γενική σκοπιά

### α. Κοινοί τόποι ιδεών

Υπάρχουν αξιοσημείωτοι κοινοί τόποι ανάμεσα στις δραματουργίες των δύο συγγραφέων. Όλη η *Κωμωδία* του Καμπανέλλη μπορεί να θεωρηθεί ως ανάπτυξη της υπόθεσης ότι ο θάνατος μπορεί να είναι εκτενές όνειρο ή απλώς ένα ψέμα.<sup>17</sup> Υπόθεση που υπαινίσσεται η Φουλβία στο *Όπως πρώτα, καλύτερα από πρώτα*: «Κι ύστερα ο θάνατος, μπορεί να 'ναι ένα ψέμα».<sup>18</sup> Ο θάνατος δεν είναι έξω από τη ζωή, βρίσκεται μέσα στην ίδια την προοπτική της, αφού εμφανίζεται σταδιακά ενόσω ζούμε. «Μόλις γεννιέται κανείς αρχίζει και να πεθαίνει», λέει ο Μπελγκρέντι στον *Ερρίκο Δ'*.<sup>19</sup>

Η ονειρική διάσταση στην καμπανελλική δραματουργία αποτελεί μια ξεχωριστή φόρμα δραματικής έκφρασης, αλλά και μια σημαντική πηγή για την ιχνηλάτηση της αλήθειας. Η *Γυναίκα* στο *Η Γυναίκα και ο Λάθος* χάνεται προς στιγμήν στην ανάμνηση ενός ονείρου της, που κατά τ' άλλα περιγράφει μεταφορικά την καθημαγμένη ζωή της. Ο *Αόρατος θίασος* είναι μια κατάδυση στην παράδοξη περιοχή του ονείρου και του απωθημένου παρελθόντος. Όλη η *Συνάντηση κάπου αλλού* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η εκτύλιξη ενός ονείρου που βλέπει το μικρό παιδί στην πρώτη εικόνα του έργου.<sup>20</sup> Παντού το όνειρο είναι μια άλλη όψη της αλήθειας, είναι η ίδια η πραγματικότητα χωρίς τη λογική συνοχή και την κανονικότητά της. Την άποψη αυτή υποστηρίζει με σαφήνεια και ένα πιραντελλικό πρόσωπο, ο Μαυρίκιος από την *Ηδονή της τιμότητας*: «... αν τα όνειρά μας είχαν συνέχεια, κανονικότητα, αρμονία, δε θα μπορούσαμε πια να ξεχωρίσουμε τον ύπνο από τον ξύπνο. [...] Γιατί, στο κάτω-κάτω, όλη η γνώση που έχουμε για τον κόσμο, κρέμεται απ' αυτή τη λεπτότατη κλωστή: την κα-νο-νι-κό-τη-τα της εμπειρίας μας».<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Βλ. Ιάκ. Καμπανέλλη, *Μια κωμωδία*, στον τόμο *Θέατρο*, τόμος Ζ', Κέδρος, Αθήνα 1998, σσ. 243-328.

<sup>18</sup> Βλ. Λουίτζι Πιραντέλλο, *Όπως πρώτα, καλύτερα από πρώτα*, μετ. Στέφ. Κατσαμπή, Ασκραίος, Αθήνα 1968, σ. 57.

<sup>19</sup> Βλ. *Ερρίκος Δ'*, στον τόμο *Θεατρικά έργα*, Γκόνης, Αθήνα

1966, σσ. 161-247, εδw σ. 215.

<sup>20</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σ. 75.

<sup>21</sup> Βλ. Λ. Πιραντέλλο, *Η ηδονή της τιμότητας*, στον τόμο *Θεατρικά έργα*, Γκόνη, Αθήνα 1966, σσ. 91-159, εδw σ. 103.

Κοινή επίσης είναι και η υπερβατική διάσταση, όπου οι ζωντανοί μπορούν να συνυπάρχουν με τους πεθαμένους. Ο Pirandello παρουσιάζει φαντάσματα, οπτασίες και φιγούρες οραμάτων που κυκλοφορούν ελεύθερα ανάμεσα στους ανθρώπους. Οι *Γίγαντες του βουνού* είναι ενδεικτικό παράδειγμα. Σ' ένα μονόπρακτό του όμως, το *Στην έξοδο*, έχουμε έγερση νεκρών και συνύπαρξη τους στον ίδιο χώρο με τους ζωντανούς. Μόνο που οι ζωντανοί δεν μπορούν να τους αντιληφθούν.<sup>22</sup> Το σκηνικό αυτό το συναντούμε σε αρκετά έργα της ευρωπαϊκής δραματουργίας (στη *Σονάτα φαντασμάτων* του Strindberg, στον *Εκπορνευόμενο θάνατο* του H. De Montherlant, στη *Δαιμόνια μηχανή* του J. Cocteau ή στο *Προς Ελευσίνα* και στη *Βουή* του Μάτεσι), αλλά και στον *Αόρατο θίασο*, όπου ο Οικοδεσπότης δεν μπορεί να αντιληφθεί τα πρόσωπα που έχουν παρεισφρήσει στο δωμάτιο του ύπνου του και, κυρίως, στον *Δείπνο* του Καμπανέλλη, όπου τα μέλη του Οίκου των Ατρείδων, άλλα ζωντανά και άλλα νεκρά, βρίσκονται συνδαιτυμόνες στο ίδιο τραπέζι. Τα δύο μονόπρακτα συνδέονται βεβαίως και στον τρόπο προσδιορισμού μιας φυσικής στιβάδας της ανθρώπινης ζωής, ενός στοιχειώδους επιπέδου σύλληψης και εμπίωσης της φύσης ως ζωτικού χώρου της συνείδησης.<sup>23</sup> Η ομορφιά της φύσης και η πηγαία δύναμη που αναβλύζει από αυτήν έρχονται συχνά σε αντίθεση με τον κόσμο των νεκρών. Ο Καμπανέλλης εκμεταλλεύεται έξοχα την αντίθεση αυτήν στο *Μια Κωμωδία*, όπου οι νεκροί φέρουν τον απόηχο της ζωικής δύναμης στον κόσμο του Άδη, αλλά και στην τελευταία εικόνα από το *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, με το μικρό παιδί που αρνείται να διαβεί το κατώφλι του σπιτιού, προτού κοιτάξει αρκετά το φεγγάρι.

Η διαλεκτική του είναι και του φαίνεσθαι είναι ένας κεντρικός στοχαστικός χώρος που μοιράζονται και οι δύο συγγραφείς, στον βαθμό που αντιμετωπίζουν τον άνθρωπο ως ένα ον που δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται, αλλά αντιπροσωπεύεται από πλήθος άλλων προσωπειών και ρόλων. Στον Pirandello η πολυσχιδιά αυτή αποκτά μια πιο έντονη σχετικιστική χροιά, καθώς αποδίδεται στη ριζική υποκειμενικότητα της κρίσης και του βλέμματος των άλλων. Το δράμα της συνείδησης εδώ έγκειται αφ' ενός στην αδυναμία αμοιβαίας επικοινωνίας και συνεννόησης των ανθρώπων<sup>24</sup> και, αφ' ετέρου στο ότι καταλήγουμε πάντα σε μια πλάνη ενιαίας ταυτότητας, τη στιγμή που δεν είμαστε ένας, αλλά πολλοί, ανάλογα με την εξωτερική συνείδηση που μας εποπτεύει και μας θεμελιώνει ως πρόσωπα.<sup>25</sup> Τόσο ο σοφιστικός σκεπτικισμός, τύπου Γοργία, στον εντοπισμό και στη μετάδοση της αλήθειας,<sup>26</sup> όσο και ο ψυχολογικός σχετικισμός, απομακρύνουν τον Pirandello από την οπτική του Καμπανέλλη, που είναι πιο διαλεκτική και, γι' αυτό, πιο συνθετική. Εδώ, η ατομική ύπαρξη, όπως μας το δείχνει ο *Αόρατος θίασος* ή το *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, ενδέχεται να συρρικνωθεί ή να διεκταθεί, να περιοριστεί συνεκδοχι-

<sup>22</sup> Βλ. Λουίτζι Πιραντέλλο, *Ένας ή κανένας, Δράμα σε τρεις πράξεις – Στην έξοδο. Μία πράξη*, μετ. Ι. Λο Σκόκκο, Μαρή, Αθήνα 1978, σσ. 77-91, εδώ σσ. 90-91.

<sup>23</sup> Βλ. την περιγραφή του φυσικού στοιχείου από τον Φόλο στον *Δείπνο*, (Γάκ. Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμος Στ', Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 53) και από τη φιγούρα του Χοντράνθρωπου στο *Στην Έξοδο*, ό.π., σσ. 83-84.

<sup>24</sup> «Έχουμε όλοι έναν κόσμο μέσα μας, το δικό του κόσμο ο καθένας. Πώς μπορούμε, κύριε, να συνεννοηθούμε, όταν η έννοια και η αξία που δίνω εγώ στα λόγια μου, έχουνε σχέση με τον κόσμο που εγώ κλείνω μέσα μου – ενώ αυτός που μ' ακούει δίνει στα λόγια μου – και δεν μπορεί να γίνει αλλιώς – έννοια κι αξία που έχουνε σχέση μονάχα με το δικό του κόσμο; Νομίζουμε πως μπορούμε να καταλάβουμε ο ένας τον άλλον, κι όμως δεν μπορούμε ποτέ», *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, ό.π., σσ. 24-25.

<sup>25</sup> «Πατέρας, [...] το δράμα είναι όλο εκεί, στη συνείδηση που έχω – που έχει ο κάθε άνθρωπος, πως είναι ένας, ενώ είναι πολλοί μαζί. Με τούτον, είμαστε ένας, με κείνον είμαστε άλλος. Και παρ' όλ' αυτά, έχουμε πάντα την ψευδαίσθηση πως είμαστε ο ίδιος για όλους, αυτός ο ένας που πιστεύουμε πως ενεργεί όλες μας τις πράξεις. Μεγάλη πλάνη!», ό.π., σ. 31.

<sup>26</sup> Θυμίζουμε το γνωστό απόσπασμα του Γοργία, «ἐν μὲν καὶ πρῶτον ὅτι οὐδὲν ἔστιν, δεύτερον ὅτι εἰ καὶ ἔστιν, ἀκατάληπτον ἀνθρώπῳ, τρίτον ὅτι εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοῖ γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῷ πέλας», Σέξτος Εμπειρικός, *Προς μαθηματικούς* VII 65, καθώς και την ψευδοαριστοτελική συγγραφή. Περί Ξενοφάνους, περί Ζήνωνος, περί Γοργίου, Βλ. και Αριστοτέλης, *Περί ἀνθρώπῳ*, Ξενοφάνους, περί Ζήνωνος, περί Γοργίου, 979a12-980b21.

κά σε ορισμένα μόνο χαρακτηριστικά και πράξεις ή να πολλαπλασιαστεί δημιουργώντας πολλές εσωτερικές ατομικές ηλικίες.<sup>27</sup> ενδέχεται επίσης η ίδια να αμφισβητήσει την κοινωνική ταυτότητά της, όμως δεν χάνεται το ενιαίο υπαρξιακό της πλαίσιο. Το καμπανελλικό, όπως και το πιραντελλικό, πρόσωπο μπορεί να διασπάται και να κερματίζεται σε επιμέρους πρόσωπα, δεν παύει όμως να αποτελεί ενιαία σύνθεση της πολλαπλότητας αυτής. Συνιστά ένα πλέον-είναι, μια ανοιχτή και δυναμική οντότητα, που μπορεί να υπερβεί τα όριά της.<sup>28</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η σιβάδωση της προσωπικότητας βιάσει των πέντε ανθρώπων ηλικιών που ενσαρκώνονται στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*: μολονότι κάθε ηλικία είναι αυτοτελής, στην πραγματικότητα, όλες μαζί συνθέτουν την εν εξελίξει προσωπικότητα του ανθρώπου.<sup>29</sup> Έτσι, η νεαρότερη ηλικία δεν μπορεί να παρέμβει στις πράξεις της ωριμότερης, εντούτοις, προϊόντος του χρόνου, οι νεαρότερες αρχίζουν να γίνονται ορατές στις ωριμότερες ηλικίες, με αποκορύφωμα στην τελευταία εικόνα, όπου όλες μαζί λειτουργούν ενιαία ως ένα πρόσωπο.<sup>30</sup>

Υπάρχει τέλος μια τεχνική, με μεγάλη παράδοση άλλωστε στο ευρωπαϊκό θέατρο, που συνδέει τους δύο συγγραφείς: αυτή του θεάτρου εν θεάτρω.<sup>31</sup> Οι *Γίγαντες του βουνού*, τα *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* και, βεβαίως, το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* είναι τρεις διάσημες περιπτώσεις πιραντελλικής θεατροποίησης της ίδιας της θεατρικής διαδικασίας. Ο Καμπανέλλης μετέρχεται συχνά την ίδια τεχνική, είτε δίνοντας την αίσθηση μιας θεατρικής δοκιμής, όπως συμβαίνει στο *Γράμμα στον Ορέστη* και στην *Πάροδο Θηβών* είτε ευκρινέστερα στη *Χώρα Ίψεν* και στην *Τελευταία πράξη* είτε, τέλος, παρενθέτοντας στοιχεία της τεχνικής αυτής σε μικρότερη όμως κλίμακα, όπως συμβαίνει με τα πρόσωπα του *Αόρατου θιάσου*, τις νεαρότερες ηλικίες του κεντρικού προσώπου στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, αλλά και με την ομιλιακή σχέση των προσώπων στο *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*. Με την επιτυχή χρήση του θεάτρου εν θεάτρω, τόσο ο Pirandello, όσο και ο Καμπανέλλης, αρθρώνουν έναν δεύτερο θεατρικό λόγο, λανθάνοντα, αλλά εξίσου δραστικό, γύρω από την ουσία της θεατρικής πράξης: κάθε θεατής, όσο απομακρυσμένος κι αν είναι από τη σκηνή, δεν παύει να αποτελεί ενεργό μέλος μιας ευρύτερης θεατρικής παράστασης.

### β. Διαφοροποιήσεις

Υπάρχουν αρκετά στοιχεία στη σκέψη και στη δραματουργική επεξεργασία του υλικού που διαφοροποιούν τους δύο συγγραφείς. Τα στοιχεία αυτά είναι τα εξής.

#### Α. Τα δραματικά πρόσωπα.

Τα δραματικά πρόσωπα του Pirandello είναι συνήθως ασαφή, απροσδιόριστα, χωρίς ευδιάκριτη ταυτότητα, με ασαφή συμπεριφορά και αδιόρατα τα ελατήρια των πράξεών τους. Υπάρχουν βεβαίως

<sup>27</sup> Αυτός ο εσωτερικός πολλαπλασιασμός παρατηρείται και στη *Χώρα Ίψεν* με την παρουσίαση της νεαρής ηλικίας των ιψενικών χαρακτήρων, στοιχείο που, σε συνδυασμό με την αυτόνομη πορεία των δραματικών προσώπων, συνδέει το έργο με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Βλ. Αφρ. Σιβετίδου, «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», στον τόμο *Έκδοση πολύτιμης ύλης. 20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό έργο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 84-96, εδώ σ. 85.

<sup>28</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σ. 78.

<sup>29</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Σκηνοθετικά ζητήματα στα κείμενα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο χρόνος, το πέραςμα και ο εαυτός»,

στο βιβλίο-πρόγραμμα *Ιάκωβος Καμπανέλλης. 50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 88-94, εδώ σ. 93.

<sup>30</sup> Ο Δ. Τσατσούλης επισημαίνει την αδυναμία παρέμβασης της προγενέστερης στη μεταγενέστερη ηλικία, όχι όμως και τη σύνθεση των ηλικιών στο τέλος του έργου, θεωρώντας ότι η εκάστοτε ωριμότερη ηλικία αγνοεί πάντα τις νεαρότερες. Βλ. «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό έργο», στον τόμο *Έκδοση πολύτιμης ύλης. 20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό έργο*, σσ. 217-224, εδώ σ. 220.

<sup>31</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού Λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 232-242, με τη σχετική βιβλιογραφία.

κάποια πρόσωπα με πιο σταθερά κίνητρα, όπως ο Λιολά στο ομώνυμο έργο,<sup>32</sup> ο Λούκα Φάτσιο στον *Ηλίθιο* ή ο Κιαρκιάρο στην *Πατέντα*, έργα όπου είναι εντονότερος ο λαϊκός χαρακτήρας και εμφανέστερη η ειρωνική διάσταση των προσωπειών. Στην πλειοψηφία τους όμως τα πρόσωπα βρίσκονται στο μεταίχμιο δύο τουλάχιστον ταυτοτήτων, όπως η Άγνωστη στο *Όπως με θέλεις*, με χαμηλούς φωτισμούς πάνω στο νόημα των λόγων και των πράξεών τους, ενώ καθόλου σπάνια είναι ασαφή και σχεδόν αόριστα, όπως η Κοντέσα και ο Μάγος στους *Γίγαντες του βουνού*. Αντιθέτως, τα δραματικά πρόσωπα του Καμπανέλλη διέπονται από μεγαλύτερη σαφήνεια, έχουν σταθερότερη συμπεριφορά και πιο ευδιάκριτη ταυτότητα, αφού είναι ορατά τα ελατήρια των πράξεών τους και ευεξήγητα τα ψυχολογικά τους κίνητρα. Όταν αυτό δεν ισχύει, και δεν ισχύει σε δύο περιπτώσεις, στα μονόπρακτα *Ποιος ήταν ο κύριος...*; και *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*, τότε ο συγγραφέας στρέφεται συνειδητά προς έναν πειραματικό χώρο, όπου τα κείμενα είναι μάλλον «σπουδές» και «απόπειρες» προσέγγισης και επανερμηνείας της πιραντελλικής σκέψης.

#### Β. Η αντικειμενική αλήθεια και η τρέλα.

Για τον Pirandello η αντικειμενική αλήθεια υφίσταται μια εξουθενωτική άρνηση, γι' αυτό και τα πρόσωπά του μπορούν να πραγματώνουν με υποκειμενικό και ενδοστρεφή τρόπο τις αυταπάτες τους. Αυτή η ενδοστρέφεια συναντά συχνά τα όριά της στην περιοχή της τρέλας. Εξ ου και οι πολλές φιγούρες των τρελών στα έργα του (λ.χ. η Άρρωστη στο *Όπως με θέλεις* ή η Μαγδαληνή στους *Γίγαντες του βουνού*). Για τον Καμπανέλλη η αντικειμενική αλήθεια, αν και ποτέ μονοσήμαντη, υπάρχει και προσδιορίζεται ιστορικά και κοινωνικά. Οι ατομικές αυταπάτες έχουν θέση σε αυτόν τον ρεαλιστικό κόσμο, όμως δεν μπορούν να κλονίσουν τη γενική ισχύ της αρχής της πραγματικότητας. Γι' αυτό και στα έργα του δεν υπάρχει ούτε ένας τρελός.

#### Γ. Τα γεγονότα.

Η έλλειψη αντικειμενικότητας στο πιραντελλικό σύμπαν υπονομεύει τον συμπαγή χαρακτήρα των γεγονότων, καθιστώντας τα ρευστά και αβέβαια. Έτσι, το ονειρικό συμφύρεται με το πραγματικό και η μυθοπλασία με τη ζωή. Στον Καμπανέλλη τα γεγονότα παραμένουν συμπαγή, ακόμα και όταν προβάλλεται περισσότερο ο εσωτερικός κόσμος των προσώπων. Τα πρόσωπα λ.χ. του *Αόρατου θιάσου* αναφέρονται και σε αδιαμφισβήτητα γεγονότα. Το ονειρικό εδώ εισέρχεται μέσα στην επικράτεια του πραγματικού, χωρίς να την αμφισβητεί, η μυθοπλασία βρίσκει τρόπους να συνυπάρξει με τις δεδομένες συνθήκες του καθημερινού βίου.

#### Δ. Ο ρόλος του θεάτρου.

Για τον Σικελό δραματουργό η θεατρική γραφή λειτουργεί σταδιακά ως υποκατάστατο της ζωής του, σε σημείο ώστε ο ίδιος να παραδέχεται ότι δεν ζει τη ζωή του, αλλά τη γράφει. Για τον Ναξιώτη δραματουργό το θέατρο δεν υποκαθιστά τη ζωή, διότι απλούστατα είναι ένα ζωντανό κομμάτι της ζωής· αποτελεί έναν ιδιαίτερο βιωματικό χώρο, μέσα από τον οποίο μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τη ζωή. Η διαφοροποίηση όμως αυτή εξαλείφεται στην προοπτική μιας κοινής θεώρησης του θεάτρου ως διαχρονικής ψυχικής ανάγκης του ανθρώπου. Έτσι, εάν ο Pirandello είναι ποιητής της θεατρικής υποκειμενικότητας και ανατόμος του ήδη τεμαχισμένου μοντέρνου ατόμου, ο Καμπανέλλης είναι ποιητής της λανθάνουσας στη ζωή θεατρικότητας και ανατόμος του συλλογικού υποκειμένου. Για τον πρώτο, η πραγματικότητα εμπεριέχεται στο πλασματικό, για τον δεύτερο, το πλασματικό είναι ζωτικό

<sup>32</sup> Βλ. μετ. Π. Ι. Θεοφανίδη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1987.

κομμάτι της πραγματικότητας. Εκεί η απτότητα είναι απλώς ένα προστάδιο της φαντασίας, εδώ η φαντασία είναι το προοίμιο του απτού κόσμου. Διαφορά οπτικής και προοπτικής, συγγένεια όμως στοχαστικής διάθεσης.

### Το βαθύτερο σημείο συγγένειας

Πού εντοπίζεται το βαθύτερο σημείο συγγένειας των δύο συγγραφέων; Στην αντιμετώπιση των δραματικών προσώπων. Μια κεντρική ιδέα, ακόμα και μια φιλοσοφική στάση του Ιταλού, γίνεται στον Έλληνα αισθητικό αξίωμα και, συνεπώς, κύριος τρόπος εργασίας. Εάν η αισθητική του Καμπανέλλη δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς την αυτονομία που παρέχει στα δραματικά του πρόσωπα,<sup>33</sup> τότε η δημιουργία του συγγενεύει με εκείνη του Pirandello, στις πιο χαρακτηριστικές στιγμές της. Πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα ένα εδάφιο του Καμπανέλλη, σχετικό με τη μέθοδο εργασίας του. «Στο θέατρο», γράφει, «από την πρώτη σχεδόν στιγμή, βλέπεις έναν θίασο και είναι στην πορεία της δημιουργικής διαδικασίας που τα πράγματα ολοκληρώνονται σχεδόν απόλυτα, έτσι ώστε στη φάση που κάθεσαι να γράψεις δεν γράφεις, σου υπαγορεύουν τα ίδια τα πρόσωπα τι θα γράψεις. Είναι δηλαδή σα ν' απομαγνητοφωνείς ένα θεατρικό έργο. Έσα να κάθεσαι να καταγράφεις μια παράσταση που βλέπεις. Γι' αυτό βρίσκω ότι είναι πάρα πολύ ωραίος ο Πιραντέλλο που τα πρόσωπά του είναι τόσο αυτόνομα ώστε κάνουν ό,τι θέλουν, στην κυριολεξία κάνουν ό,τι θέλουν. Και στο σημείο αυτό βασικά ελέγχεται το θεατρικό έργο αν είναι καλό ή κακό. Όταν επεμβαίνει ο συγγραφέας, γράφει ένα κακό έργο. [...] Όσο κι αν το γεννάει αυτός, πρόκειται από ένα σημείο και πέρα για μια δημιουργία κάπως αυτογεννημένη».<sup>34</sup> Δεν έχουμε παρά να παραβάλλουμε τα λόγια του Πατέρα προς τον Θιασάρχη στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*: «Κι όμως, όταν τα πρόσωπα είναι ζωντανά, με δικιά τους υπόσταση, μπροστά στα μάτια του συγγραφέα τους, αυτός δεν κάνει άλλο απ' το ν' αντιγράφει τις πράξεις τους, τις κινήσεις τους. Αυτά τον οδηγούν».<sup>35</sup>

Συναφής είναι και η άποψη που διατυπώνεται στο ίδιο έργο από τον Θιασάρχη: *Δεν ανέχομαι στο θέατρο να προβάλλεται το ένα πρόσωπο σε βάρος των άλλων. Ξέρω καλά πως ο καθένας σας έχει μια εσωτερική ζωή που θέλει ν' αποκαλύψει. Μα η δυσκολία είναι αυτή: πως πρέπει ν' αποκαλύψει το ελάχιστο, μονάχα όσο είν' αναγκαίο για τις σχέσεις του με τους άλλους, κι όμως απ' αυτό το ελάχιστο να μαντεύουμε και την υπόλοιπη ζωή του, που έμεινε αφανέρωτη. Α! θα 'ταν βολικό, αν κάθε πρόσωπο μπορούσε μ' έναν ωραίο μονόλογο, ή... στην ανάγκη... και με μια διάλεξη, ν' αποκαλύψει στους θεατές όλα όσα κρύβει μέσα του!*<sup>36</sup> Τόσο οι σχέσεις του συγγραφέα με τα δραματικά πρόσωπά του, όσο και οι ισορροπίες που διαμορφώνονται μεταξύ των προσώπων κατά τη διάρκεια της δράσης είναι κεντρικά ζητήματα της σκέψης και των δύο συγγραφέων. Η δυναμική τροχιά που ακολουθούν τα δραματικά

<sup>33</sup> Ο Πούχνερ σημειώνει χαρακτηριστικά, «Ο Παλαμάς δήλωνε συχνά πως έχει πολλά εγώ, πως δεν είναι ένας· στο θεατρικό συγγραφέα αυτό είναι επιθυμητό προσόν, για να μη μεροληπτεί υπέρ ή κατά κάποιου από τους ήρωες των έργων του. Ο Καμπανέλλης το έχει αναγάγει σε ηθικό νόμο της δραματογραφίας του, ο συγγραφέας συνυπάρχει ισάξια και ισότιμα με τα σκηνηκικά δημιουργήματά του· στους θιάσους των *dramatis personae* των πολυπρόσωπων έργων του βρίσκεται πάντα και ο ίδιος κρυφά ανάμεσα στους άλλους, προσεκτικός παρατηρητής. Ο αόρατος παρών στο θίασο των ορατών· ο αόρατος συγ-

γραφέας ανάμεσα στους ορατούς ηθοποιούς επί σκηνής», βλ. Β. Πούχνερ, «Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο βιβλίο *Είδωλα και Ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σσ. 113-122, εδώ σ. 115.

<sup>34</sup> Βλ. Ιάκ. Καμπανέλλη, «Σε δεύτερο πρόσωπο», στον τόμο *Από σκηνής και από πλατείας, ό.π.*, σσ. 138-147, εδώ σ. 144.

<sup>35</sup> Βλ. Α. Πιραντέλλο, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, μετ. Αλ. Σολομού, Δωδώνη, Αθήνα 1986, σ. 59.

<sup>36</sup> Βλ. Α. Πιραντέλλο, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα, ό.π.*, σ. 51.

πρόσωπα κατά τη διάρκεια της δράσης χαρακτηρίζει όλα τα έργα του Καμπανέλλη. Υπάρχει μια αλληλεξάρτηση των προσώπων τέτοια που να μην επιτρέπει στον αναγνώστη-θεατή να υποτιμήσει το ένα πρόσωπο και να αναγνωρίσει υπεροχή σε ένα άλλο. Ακόμα και τα πρόσωπα που συμβατικά αποκαλούμε «δευτερεύοντα» έχουν πάντα έναν σημαντικό ρόλο να διεκπεραιώσουν. Αυτό εύκολα διαπιστώνεται στις ιστορικές και μυθικές αλληγορίες, όπως είναι ο *Μπαμπάς ο πόλεμος*, το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* ή το *Μια Κωμωδία* και στα πολυπληθή ρεαλιστικά δράματα της πρώτης περιόδου, όπως η *Αυλή των θαυμάτων* ή η *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*. Διαπιστώνεται όμως και στα ολιγοπρόσωπα δράματα, όπως το *Η γυναίκα και ο Λάθος*, ακόμα δε και στα διηγητικά ή απόντα πρόσωπα των μονολογικών έργων, όπως η *Γυναίκα στο Αυτός και το πανταλόνι του*, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται σημαντικά ανοίγματα προς τον διάλογο.<sup>37</sup> Όλοι αυτοί οι «δευτεραγωνιστές» έχουν ουσιαστικό μερίδιο στον ρόλο των πρωταγωνιστών, καθώς η δραματική τους παρουσία φωτίζει καλύτερα τον χαρακτήρα των κεντρικών προσώπων και συμβάλλει στην κατανόηση της συμπεριφοράς τους.

Σε ό,τι αφορά δε τη δυναμική παρουσία των δραματικών προσώπων ως προς τον ρόλο του συγγραφέα, αξίζει να εξετάσουμε από πιο κοντά δύο έργα του που έχουν, εκ πρώτης τουλάχιστον όψεως, μια πιο έντονα πιραντελλική φυσιογνωμία. Τα έργα αυτά είναι η *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* και η *Τελευταία πράξη*.

### Επτά πρόσωπα συναντούν τον δημιουργό τους

Το μονόπρακτο *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* ή η *αναγνώριση* έχει προφανείς διακειμενικές σχέσεις με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Ο τίτλος του έργου έχει σαφείς πιραντελλικές ρίζες, αλλά και εξίσου σαφείς αναφορές στον θεματικό κύκλο του αγαπημένου στον Καμπανέλλη μυθικού προσώπου, του Οδυσσέα. Ο κύριος Κανείς είναι αυτός που μηχανεύεται τρόπους, που εφευρίσκει και επινοεί, ενώ οι κύκλωπες είναι αυτά τα ημιτελή όντα, τα σχεδόν τρομακτικά, που διαβιούν μακριά από τους ανθρώπους και την ιστορική πραγματικότητα. Ο υπότιτλος του έργου, *Μια σύντομη και αφελής νυχτερινή κωμωδία*, υπαινίσσεται το παιχνίδι της φαντασίας που εκτυλίσσεται μια βραδιά στο μυαλό ενός θεατρικού συγγραφέα. Στο έργο του Pirandello, σ' ένα ανάλογο παιχνίδι της φαντασίας, έξι δραματικές μορφές αναζητούν έναν συγγραφέα για να ολοκληρώσει την υπόστασή τους και βρίσκουν έναν σκηνοθέτη που, με τους ηθοποιούς του, κάνουν δοκιμές σ' ένα άλλο, άσχετο έργο. Στο έργο του Καμπανέλλη όμως, οι μορφές αυτές βρίσκουν κατ' ευθείαν τον συγγραφέα τους. Αυτό σημαίνει ότι οι μορφές αυτές είναι ήδη ολοκληρωμένες, έχουν ανέβει στη σκηνή και εκεί έχουν λάβει σάρκα και οστά. Οι μορφές του Pirandello τελούν σε οντολογική εκκρεμότητα, αφού δεν είναι ούτε καθαρά πλάσματα της φαντασίας ούτε ιστορικές οντότητες: για να ακριβολογούμε, δεν ανήκουν ούτε στον δεύτερο ούτε στον πρώτο βαθμό της μυθοπλασίας, αλλά εκκρεμούν μεταξύ των δύο επιπέδων. Εάν δεχθούμε ότι ο πρώτος βαθμός της μυθοπλασίας είναι ο τυπικός χώρος της δραματικής αφήγησης και δράσης, όπου κάποια μυθοπλαστικά πρόσωπα παρουσιάζονται ως ιστορικά, τα έξι πρόσωπα του Pirandello εισέρχονται λίγο λαθραία, λίγο βεβιασμένα, στον πρώτο μυθοπλαστικό βαθμό και προσλαμβάνουν τις ίδιες με τα αμιγή δραματικά πρόσωπα ιδιότητες: υποδύονται και αυτά κάποιους ρόλους (συγκεκριμένα: τους δικούς τους ρόλους), αναστατώνονται, φωνάζουν, κλαίνε και στο τέλος αυτοκτονούν. Οι μορφές του Καμπανέλλη είναι λίγο διαφορετικές, αφού ο συγγραφέας φροντίζει διακριτικά να σημειωθεί δίπλα στη μυ-

<sup>37</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σσ. 162-165.

θοπλαστική και η ιστορική τους υπόσταση. Σε ένα είδος αυτοαναφοράς εκ μέρους του συγγραφέα, ο Πέτρος πληροφορεί τον «οικοδεσπότη» του: «[...] *έχε υπόψη σου ότι στο σύνολον δεν είμαστε αυτοί οι λίγοι που βλέπεις εδώ... σύμφωνα με τα στοιχεία μου βγαίνουμε κάπου διακόσιοι πενήντα...!*», αλλά προσθέτει: «... *δεν έχω εξακριβώσει για όλους αν τους γνώρισες και τους έβαλες στα έργα σου, ή αν τους φαντάστηκες...*».<sup>38</sup> Πέρα από την πρώτη αναφορά στον τρόπο εργασίας του συγγραφέα, τρόπος που προϋποθέτει παρατήρηση, μελέτη, αφομοίωση, δημιουργική επεξεργασία και μετουσίωση «πραγματικών» προσώπων και δεδομένων παράλληλα προς την καθαρή μυθοπλαστική εργασία, διαπιστώνεται και η ιστορική υπόσταση των προσώπων, που βλέπει ο Κανείς να εισβάλουν αιφνιδιαστικά στο σπίτι του. Όλοι έχουν ένα όνομα, μια θέση στον κοινωνικό περίγυρο, μια ιστορική ταυτότητα.<sup>39</sup> Τα έξι πρόσωπα του Pirandello προέρχονται από μια μυθοπλαστική πηγή και εκκρεμούν ανάμεσα σε δύο υποστάσεις, του φαντάσματος και του αγάλματος, της φευγαλέας πνευματικής υπόστασης και της ακίνητης υλικής μορφής.<sup>40</sup> Τα επτά πρόσωπα του Καμπανέλλη, δυσπόστατα και αυτά, είναι ταυτόχρονα «υπαρκτά» πρόσωπα και προϊόντα της φαντασίας. Ο Pirandello εγκιβωτίζει και εγκαθιδρύει μια αυτοτελή φαντασιακή περιοχή μέσα στο φαντασιακό πεδίο του έργου του· ο Καμπανέλλη, στραμμένος πάντα προς τον ιστορικό και κοινωνικό χρόνο, δημιουργεί έναν μεταίχμιακό χώρο, όπου συμβιώνει το μυθοπλαστικό με το πραγματικό· ο ένας προτιμά τους ομόκεντρους κύκλους της φαντασίας, αμφισβητώντας την επικράτεια του πραγματικού, ο άλλος γράφει πάνω στο κατώφλι των δύο κόσμων, συναιρώντας τους στη διάσταση του θεάτρου.

Το μονόπρακτο του Καμπανέλλη, γραμμένο με χιούμορ, με ειρωνικές νότες, ακόμα και με μικρά αυτοσαρκαστικά σχόλια, είναι σημαντικό για τον μελετητή της σύνολης δραματουργίας του. Μέσα σε ένα σύντομο νυχτερινό επεισόδιο μιας συνειδήσης που φαντάζεται έναν διάλογο με τα δραματικά πρόσωπα που η ίδια έχει δημιουργήσει, ο συγγραφέας παρουσιάζει το κυριότερο ίσως στοιχείο της δραματουργικής του τεχνικής: διαλέγεται ο ίδιος με τα πρόσωπά του. Οι ρόλοι χιτίζονται σταδιακά και από τις δύο πλευρές, γι' αυτό και οι «κύκλωπες» αξιούνουν ίσο μερίδιο στα ποσοστά και στα πνευματικά δικαιώματα των έργων. Σημαντικό ρόλο παίζουν και οι ηθοποιοί, γιατί φωτίζουν πολλές ανύποπτες πτυχές, όμως το βάρος πέφτει στα πρόσωπα που συλλειτουργούν με τον συγγραφέα: «Κανείς: [...] *έχω μεσάνυχτα για τι πράγμα μιλάτε...!* Πέτρος: ... *μα...! Για τα ποσοστά...!* [...] *το μερίδιό μας [...]* από τα οφέλη [...] *από τα έργα... Κανείς: ... τα έργα μου...;* Πέτρος: ... *τα έργα μας... Κανείς: ... μα δεν τα γράψαμε μαζί... Πέτρος: ... στο χαρτί, όχι, δεν τα γράψαμε μαζί...!* [...] *αλλά πριν να πιάσεις εσύ σαν ειδικός μολύβι και χαρτί να τα διατυπώσεις, δεν τα είχαμε φτιάξει πρώτα όλοι μαζί...;* [...] *τι καλή δουλειά κάναμε...!* Πολύ το ευχαριστήθηκε ο κοσμάκης, μιλήσαμε στην ψυχή του...!».<sup>41</sup> Η απάντηση έρχεται από τον συγγραφέα με χιουμοριστικό τρόπο, αλλά ουσιαστικά επιβεβαιώνει τον συνεχή εσωτερικό διάλόγο του με τα πλάσματά του: «*οι εαυτοί σας στα έργα μου είναι καλύτεροι [...]* γιατί σας περνά από σαράντα κύματα ώσπου να σας συμμορφώσω, να σας κάνω ανθρώπους...! Και αν δεν έκα-

<sup>38</sup> Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλη, *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες ή η Αναγνώριση. Μια σύντομη και αφελής νυχτερινή κωμωδία*, στον τόμο *Θέατρο*, τόμος ΣΤ', ό.π., σσ. 177-202, εδώ σ. 189.

<sup>39</sup> «Πέτρος, [...] από δω “*η Μάνα*” στο τρίτο έργο σας – η κατά κόσμον κυρία Πόπη...! – η ωραία και άτυχη “*Αννούλα*” του πρώτου σας έργου – δεσποινίς Αφροδίτη...! – η κυρία Μέλπω, κατά κόσμον – Ευανθία στο έργο σας *Στέγη από χαρτί* – οι αχώριστοι φίλοι μου στη ζωή, κύριοι Λάμπης και Θεόφιλος – “*Στάθης*” και “*Χάρης*” στο τέταρτο έργο σας... – ο κύριος Πά-

νος – “*Ηλίας*” στο δεύτερο έργο σας... – και η αφεντιά μου Πέτρος Γεωργιάδης κατά κόσμον – “*ο θυμωμένος νέος*” στο *Άδειο φεγγάρι...* – και τι επιτυχία που είχαμε, τι νοήματα βγάλαμε...», βλ. ό.π., σσ. 188-189.

<sup>40</sup> M. Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, Le Méjan, Arles 1997, σσ. 210 κ.εξ.

<sup>41</sup> Βλ. ό.π., σ. 192.

να κάποτε τη βλακεία να σας πω ότι τα έργα μου είναι ο καθρέφτης σας [...] χαμπάρι δε θα παίρνατε...! Τέτοια δουλειά έχει πέσει για να σας μεταμορφώσω από τη θολούρα σας σε έργα τέχνης...!». <sup>42</sup>

Για τον Pirandello τα δραματικά πρόσωπα είναι κάτι σαν στοιχειωμένα όντα, σαν φαντάσματα, αφού η πραγματικότητά τους μένει πάντα σταθερή, αδιάβλητη από τον χρόνο. Οι άνθρωποι αλλάζουν συνεχώς· γι' αυτούς η σημερινή πραγματικότητα είναι η αυριανή ψευδαίσθηση, αλλά τα δραματικά πρόσωπα διέπονται από την ανατριχιαστική ταυτότητα των φαντασμάτων: «θα 'πρεπε ν' ανατριχιάζετε όταν βρίσκεστε κοντά μας!», λέει η φιγούρα του Πατέρα στον Θιασάρχη. <sup>43</sup> Αυτό είναι το αντίτιμο που πληρώνουν οι δραματικοί ήρωες για τη δόξα που κερδίζουν στις θεατρικές σκηνές. «Γιατί σαν έχει κανείς την τύχη να γεννηθεί ζωντανό θεατρικό πρόσωπο, μπορεί να γελάει ακόμα και με το θάνατο. Είναι αθάνατος. Ο άνθρωπος, ο συγγραφέας, που είναι το όργανο της δημιουργίας, θα πεθάνει, μα το δημιούργημά του δε θα πεθάνει ποτέ». <sup>44</sup> Στη χιουμοριστική οπτική του Καμπανέλλη, αντιθέτως, τα πρόσωπα εμφανίζονται πρόσκαιρα στο προσκήνιο της δημοσιότητας, για να ξεχαστούν ύστερα από λίγο καιρό, αφήνοντας όλη τη δόξα στον συγγραφέα: «... ο χρόνος "μηδενός κάλλους φείδεται" ... αλλά ενώ για μας ο χρόνος δουλεύει για να ξεχαστούμε, για σας δουλεύει για να σας θυμούνται...». <sup>45</sup> Το μονόπρακτο ολοκληρώνεται με μια κίνηση αυτοαναφοράς, με τη σκέψη δηλαδή ότι όλη αυτή η νυχτερινή περιπέτεια ενδέχεται να αποτελέσει ένα συναρπαστικό θέμα για κάποιο νέο δραματικό έργο. <sup>46</sup> Η ίδια ακριβώς σκέψη περνά και από το μυαλό του Θιασάρχη στα Έξι πρόσωπα: «Διαισθάνομαι», λέει «πως υπάρχει υλικό για ένα σπουδαίο δράμα». <sup>47</sup>

### Νόστος και αναχώρηση του Οδυσσέα

Μια σαφώς μεγαλύτερη περιπέτεια, που διαρκεί μια ολόκληρη ζωή, προορίζεται να γίνει <sup>48</sup> θεατρικό έργο, εκφρασμένο μάλιστα σε πολλές παραλλαγές. Είναι η ζωή του Οδυσσέα, που στο τέλος της Τελευταίας πράξης <sup>49</sup> αποφασίζει να ακολουθήσει έναν περιοδεύοντα θίασο, παρά να μείνει με την οικογένειά του. Το κείμενο αφορμάται από το προγενέστερο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, <sup>50</sup> συνδέεται όμως και με το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, καθώς και με τον *Ερρίκο Δ'* του Pirandello. Από το δεύτερο συναντούμε το φάντασμα της τρέλας στα δύο κεντρικά πρόσωπα, ενώ από το πρώτο, τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της θεατρικής παράστασης, όπως και το συναφές παραδοσιακό ζήτημα των σχέσεων του θεάτρου με τη ζωή. Ο αυτοσχεδιασμός προσδιορίζεται βάσει του δυναμικού χαρακτήρα κάθε θεατρικής παράστασης, που υπερβαίνει το κείμενο και δίνει υπόσταση στα πρόσωπα της φαντασίας. Στην *Τελευταία πράξη* λείπει το κείμενο και επιχειρείται ένας αυτοσχεδιασμός βάσει του μυθολογικού νόστου του Οδυσσέα. Στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* υπάρχει ένα αρχικό, αφηγηματικό και όχι δραματικό, κείμενο, το οποίο όμως παραβιάζεται και μετατρέπεται συνεχώς από τις αλληπάλληλες παρεμβάσεις των ηθοποιών και τα απρόοπτα περιστατικά της παράστασης. Ο σκηνοθέτης του Pirandello συναντά την αντίθεση των ηθοποιών εξαιτίας των αυθαίρετων επιλογών του, αλλά και εξαιτίας του γεγονότος ότι οι

<sup>42</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 193.

<sup>43</sup> Βλ. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, *ό.π.*, σ. 58.

<sup>44</sup> Βλ. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>45</sup> Βλ. *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*, *ό.π.*, σ. 189.

<sup>46</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 202.

<sup>47</sup> Βλ. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, *ό.π.*, σ. 34.

<sup>48</sup> «Να ζεις τα αισθήματά σου, αυτό είναι αληθινό θέατρο», βλ.

Λ. Πιραντέλλο, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, μετ. Δημ. Μυράτ, Δωδώνη, Αθήνα 1979, σ. 85.

<sup>49</sup> Βλ. Ιάκ. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Ζ', *ό.π.*, σσ. 165-241.

<sup>50</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 167. Βλ. και Γ. Π. Πεφάνης, «Σκηνοθετικά ζητήματα στα κείμενα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο χρόνος, το πέραςμα και ο εαυτός», *ό.π.*, σ. 91.



ηθοποιοί του έχουν αρχίσει να «μπαινούν» βαθιά στον ρόλο τους και νοιώθουν ενοχλητική πλέον την παρουσία του. Στη σκέψη τους η ζωή και το θέατρο ταυτίζονται πλέον. Γι' αυτό και εξαπολύουν από κοινού επίθεση στον σκηνοθέτη: «Βέρι: *Ολόκληρες μανούβρες, ολόκληρες κομπίνες, για να πετύχετε φτηνά εφέ! Αυτά να πάτε να τα εφαρμόσετε στην επιθεώρηση!* [...] *Η ζωή δε χρειάζεται διευθυντή.* [...] *Νάρντι: Πετάξτε τον έξω αυτόν, νόμισε πως θα σκηνοθετήσει τη ζωή!*». Αυτό ακριβώς θα είναι και ο στόχος στην *Τελευταία πράξη*, η τέχνη να δημιουργήσει μια νέα ζωή.<sup>51</sup> Εδώ, ο θιασάρχης, ηθοποιός ο ίδιος και ερμηνευτής του νοητού κειμένου, συναντά και αυτός αντιρρήσεις από τους ηθοποιούς του, αλλά τις ξεπερνά εύκολα εν όψει της συναρπαστικής προοπτικής που διαγράφεται στο τέλος.

Εύλογος είναι ο συσχετισμός με τον *Ερρίκο Δ'*, αφού ο Καμπανέλλης τον αναφέρει, συμπληρώνοντας μάλιστα ότι τίποτα στο θέατρο και στη ζωή δεν είναι παρθενογένεση.<sup>52</sup> Στο έργο αυτό, συγγενείς και φίλοι ετοιμάζουν μια ιδιαίτερη σκηνοθεσία: δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες αντίθεσης του παρελθόντος με το παρόν, επιδιώκουν να κλονίσουν τα θεμέλια της τρέλας του Ερρίκου, να τον «επαναφέρουν» στο παρόν και να τον κάνουν να αποποιηθεί τη «μάσκα» του αυτοκράτορα Ερρίκου. Στην *Τελευταία πράξη*, ο θίασος των ηθοποιών, σε συνεργασία με την οικογένεια Λαερτιάδη, την Πηνελόπη και τον Τηλέμαχο, ετοιμάζουν μιαν άλλη σκηνοθεσία, σχετική με την επιστροφή του Οδυσσέα. Σενάριο της εσωτερικής παράστασης του έργου είναι ο ίδιος ο ομηρικός μύθος – μέχρι και το πρόσωπο της Αθηνάς αναφέρεται από τον Τηλέμαχο – μέθοδος η πρόσκαιρη εμβίωση του παρελθόντος και σκοπός της ο εγκλιματισμός του Οδυσσέα στη σύγχρονη εποχή, στην πατρίδα και την οικογένειά του. Στο τέλος του έργου, ο πιραντελλικός Ερρίκος, μετά την επιστροφή του στον κόσμο της λογικής και των οικειών προσώπων, αποσύρεται ξανά στην τρέλα του και στα σκοτάδια του ιστορικού παρελθόντος. «*Τώρα ναι!... Θέλοντας και μη!...*», λέει, μαζεύοντας γύρω του τους δήθεν υπηκόους του («... σαν για να φυλαχτεί). *Εδώ μαζί, εδώ μαζί... και για πάντα!*».<sup>53</sup> Ο καμπανελλικός Οδυσσέας δεν εμφανίζεται στη σκηνή του έργου· είναι μόνο ένα διηγητικό πρόσωπο, που καθορίζει ωστόσο την πλοκή και την εξέλιξή της. Στο τέλος του έργου δεν αποσύρεται σε κανένα είδος τρέλας, αλλά αποφασίζει να φύγει ξανά από το σπίτι του, συνεργαζόμενος με τους ηθοποιούς σ' έναν νέο θίασο που θα χρηματοδοτεί ο ίδιος. Ο πρώην ηγέτης της Ιθάκης αποφασίζει να μην είναι πλέον ο εαυτός του, αλλά να υποδύεται τον εαυτό του, κάθε φορά σε διαφορετικό ρόλο – όπως συμβαίνει κατά τον Pirandello στην καθημερινή μας ζωή. Δεν ενδιαφέρεται πλέον για το οικογενειακό του περιβάλλον ούτε μαθαίνουμε εάν σχολιάζει, όπως κάνει ο Ερρίκος,<sup>54</sup> την κατάσταση του κοινωνικού του περιγύρου, αφού το γράμμα που αφήνει στον Τη-

<sup>51</sup> Το έργο του Pirandello ολοκληρώνεται με μια παρόμοια διαπίστωση, «*Σκηνοθέτης, Το πείραμα έγινε για ν' αποδειχθεί, πως η σκηνική τέχνη είναι η πιο ωραία και η πιο τραγική απ' όλες τις άλλες τέχνες. Ζει σαν τη ζωή, πεθαίνει σαν τη ζωή.* [...] *Εδώ η τέχνη δημιούργησε τη ζωή. Λίγη απ' αυτήν τη διαβατική ζωή γεννήθηκε απόψε πάνω σ' αυτήν τη σκηνή*», ό.π., σσ. 104-105. Η φιλοδοξία της αναπαράστασης της ζωής από το θέατρο σχολιάζεται και από τον Πατέρα των *Έξι προσώπων*, «*Ο εγωισμός μας μας σπρώχνει να πάρουμε εμείς τη θέση της ζωής και να φτιάξουμε για τους άλλους μια πλαστή πραγματικότητα, που τη νομίζουμε καλή γι' αυτούς, μα που δεν είναι... Γιατί ο καθένας από μας έχει μια δική του πραγματικότητα, που πρέπει οι άλλοι να τη σεβόμαστε, σαν να 'ρχεται απ' ευθείας από το Θεό, έστω κι αν είναι σε μας τους άλλους ολέθρια*», ό.π., σσ. 33-34.

<sup>52</sup> «*Θιασάρχης, [...] σας το ξαναλέω, δε θα έχουμε ξαναδώσει πιο δύσκολη παράσταση, ούτε παίξει πιο δύσκολους ρόλους...!* Αριάς, ... *έχει ξαναγίνει αυτό το κόλπο...*; Κλέων, ... *και στον Άμλετ και στον Ερρίκο τον...*

Αριάς, ... *χαίρω πολύ, στη ζωή εννοώ...*

Θιασάρχης, ... *τίποτα στο θέατρο και κατά συνέπεια και στη ζωή δεν είναι παρθενογένεση...*», ό.π., σ. 203.

<sup>53</sup> Βλ. Α. Πιραντέλλο, *Ερρίκος Δ'*, ό.π., σ. 247.

<sup>54</sup> «*Ερρίκος, [...] αυτό εδώ (τραβά το ρούχο του) αυτό εδώ που για μένα είναι η γελοιογραφία – μια γελοιογραφία όμως θεληματική και ολοφάνερη – εκείνης της άλλης μασκαράτας, που συνεχίζεται αδιάκοπα, κάθε λεπτό και, που γινόμαστε οι αθλήτοι παληάτσι της (δείχνει τον Μπελκρέντι) όταν χωρίς να το ξέρουμε μεταμφιεζόμαστε σε κείνο που θαρρούμε πως είμαστε*

λέμαχο δεν διαβάζεται ποτέ, αλλά επιδιώκει αυτό που αναζητεί η Ιγκνάτσια στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*: «*Να ζεις τα αισθήματά σου, αυτό είναι αληθινό θέατρο*».<sup>55</sup>

Η *Τελευταία πράξη* επιχειρεί να ανοίξει ένα τρίτο τρατο μονοπάτι ανάμεσα στη μυθολογία, τη θεατρική μυθοπλασία και την ιστορία. Τα πρόσωπα που το κατοικούν ανήκουν σε αυτούς τους τρεις χώρους: μορφές της μυθικής Οδύσσειας, πρόσωπα της θεατρικής περιπλάνησης και άνθρωποι της καθημερινής βιοπάλης. Οι μυθικές μορφές, καθηρημένες από το ηρωικό τους μεγαλείο, αρνούνται να υιοθετήσουν τα μυθικά πρότυπα που τους αναλογούν.<sup>56</sup> Οι ηθοποιοί, αντιθέτως, μέσα από το παιχνίδι των ρόλων γοητεύονται από τα μυθικά πρότυπα, τα δε καθημερινά πρόσωπα, με προεξάρχουσα τη δημοσιογράφο, ακολουθούν ένα τρίτο μονοπάτι, όπου βιώνουν το ιστορικό τους παρόν και ταυτόχρονα τη σύγκραση της μυθολογίας και του θεάτρου. Το έργο τοποθετείται βαθιά στα ζητήματα της νεωτερικής συνείδησης. Όσο και αν ο τίτλος παραπέμπει στην κατάληξη μιας περιόδου, μιας πορείας, ενός «σεναρίου» ιστορικής δράσης, το ανοιχτό τέλος του έργου νοηματοδοτεί μια νέα αφητηρία δράσης και οριοθετεί ένα νέο πεδίο αναζήτησης ατομικών και κοινωνικών σημασιών. Έτσι, η πρωταρχική θεματική μήτρα του κειμένου, η *Οδύσεια*, γίνεται η ίδια η πεμπουσία του έργου: η ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης δεν έγκειται στον οικογενειακό ρόλο ή στην κοινωνική μάσκα, αλλά στο ταξίδι της συνεχούς νοηματοδότησης, στην ακατάπαυστη περιπέτεια αναζήτησης της σημασίας του κόσμου και της ζωής. Και εδώ ο Καμπανέλλης διαφοροποιείται σαφώς από τον Ιταλό ομότεχνό του. Για την πιραντελλική αντίληψη η αλήθεια δεν μπορεί να εντοπιστεί ποτέ και η συνεχής αναζήτησή της μέσω της φαινομενικότητας των πραγμάτων συνεπάγεται την τρέλα.<sup>57</sup> Ο Οδυσσεύς όμως, ακριβώς μέσα από τη φαινομενικότητα αυτήν, βρίσκει διέξοδο σε μιαν αλήθεια κάπως πιο σταθερή, στην αλήθεια του ταξιδιού, της αμφιβολίας και της αναζήτησης. Ο Οδυσσεύς είναι ο πολύτροπος και πολυπλόκτος άνθρωπος της νεωτερικής εποχής που δεν συνθλίβεται μέσα στη διασπορά των νοημάτων, αλλά συνεχίζει το ταξίδι του, παρασυρμένος από τη διαβολική γοητεία των σειρήνων, των θεατρικών ρόλων.

### Επιλογικά

Υπό το πρίσμα της παραπάνω συγκριτικής μελέτης, ο Καμπανέλλης εντάσσεται στη μεγάλη εκείνη παράδοση της ελληνικής και ευρωπαϊκής σκέψης, από τον Πίνδαρο και τους τραγικούς μέχρι τον Σεφέρη, που θεωρεί το άτομο και τα ανθρώπινα σύνολα μέσα σ' ένα θεατρικό πλαίσιο, όπου ο κόσμος είναι μια μεγάλη σκηνή και οι άνθρωποι οι οποίοι τον συγκροτούν είναι οι ηθοποιοί που υποδύονται τους ρόλους, που τους επιβάλλει η μοίρα ή η ιστορία. Ειδικότερα στον εικοστό αιώνα, η δραματολογία του Καμπανέλλη πρέπει να συσχετισθεί με την παράδοση που δημιούργησε ο Pirandello γύρω από τα

– το ρούχο λέω, το ρούχο τους, αυτοί δεν το βλέπουν ακόμα σαν το ίδιο το άτομό τους. [...] Έχω θεραπευθεί κύριοι, επειδή ξέρω στην εντέλεια να κάνω τον τρελό, εδώ μέσα. Και τον κάνω, ήρεμος. Το δυστύχημα είναι για σας που ζήτε την δική σας τρέλλα, μέσα σε συνεχή ταραχή, χωρίς να την ξέρετε, και χωρίς να την βλέπετε!», βλ. *Ερρίκος Δ'*, ό.π., σσ. 244-245.

<sup>55</sup> Βλ. Α. Πιραντέλλο, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, ό.π., σ. 85.

<sup>56</sup> Βλ. και Ζ. Σαμαρά, «Η οδύσεια της αυτογνωσίας», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Ζ'*, ό.π., σσ. 39-45, εδώ σ. 42.

<sup>57</sup> «Ερρίκος, [...] αλλοίμονο αν δεν πιανόσατε όσο πιο γερά μπορείτε σε κείνο που σας φαίνεται σήμερα αληθινό, σε κείνο

που θα σας φανεί αληθινό αύριο, ακόμα κι αν είναι το αντίθετο από κείνο που σας φαινόταν αληθινό χτές! Αλλοίμονο αν εμβαθύνετε, καθώς έκανα εγώ, σε κείνο που τρελλώνει στ' αλήθεια. Αν βρεθείτε, λέω, μπροστά σε κάποιον άλλον άνθρωπο και τον κνττάζετε στα μάτια, όπως κνττάζα εγώ μια μέρα κάποια μάτια, θα νοιώσετε σα ζητιάνος μπροστά σε πόρτα που δεν θα σας ανοίγει ποτέ. Εκείνος που θα μη στην πόρτα δεν θάσαστε ποτέ σεις, με τον εσωτερικό σας κόσμο, καθώς τον ξέρετε και τον νοιώθετε. Αυτός που θα μη, θα είναι ένας άγνωστος σε σας, όπως τον ξέρει και τον νοιώθει ο άλλος εκείνος άνθρωπος, μέσα στον ανεξερεύνητο δικό του κόσμο!...». Βλ. *Ερρίκος Δ'*, ό.π., σ. 230.

προσωπεία της ατομικότητας, αλλά και με τις μελέτες του Mikhail Bakhtine για το καρναβαλικό πνεύμα της μεταμφίεσης στον λαϊκό πολιτισμό και τη λογοτεχνία,<sup>58</sup> όπως και με τις ιδέες του Nicolai Evreïnov<sup>59</sup> περί του θεατρικού ενστίκτου που ωθεί τον άνθρωπο να υπερβαίνει συνεχώς τον εαυτό του, αναιρώντας την ψυχική και κοινωνική του ταυτότητα. Ο Καμπανέλλης θεωρεί ότι το θέατρο εξελίχθηκε σε κοινωνικό φαινόμενο, αλλά ότι στην ουσία του είναι φυσικό φαινόμενο, που συνδέεται με την ανάγκη του ανθρώπου να απομνημονεύει το παρελθόν του, να σχεδιάζει το μέλλον του και να το αναπαριστά στη φαντασία του. «Ο πρώτος θιάσος», υποστηρίζει, «και οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις σχηματίστηκαν στον νου του ανθρώπου. Είναι μια έμφυτη ανάγκη και ικανότητα του ανθρώπου να δημιουργεί παραστάσεις». Και ρωτάει με νόημα: «Έχετε ποτέ συνειδητοποιήσει πως ο καθένας μας χωρίς εξαίρεση, διαθέτει έναν ιδιωτικής χρήσεως θιάσο στον οποίο εμείς οι ίδιοι είμαστε ο πρωταγωνιστής και ο θεατής; Και αρκετά συχνά μάλιστα και σκηνοθέτης και σκηνογράφος αυτού του θιάσου. [...] Μα αυτό δεν κάνουμε όταν προετοιμαζόμαστε για μια ενδιαφέρουσα ή κρίσιμη συνάντηση και τη φανταζόμαστε για να επιλέξουμε πώς θα συμπεριφερθούμε; Παραστάσεις του ιδιωτικής χρήσεως θιάσου μας δεν είναι οι αναμνήσεις μας; Καθώς και τα καθ' ύπνον όνειρά μας;».<sup>60</sup>

Αυτός ο καιρίος και παραμόνιμος προβληματισμός οδηγεί τον συγγραφέα, από την πρώτη περίοδο της δραματουργικής του πορείας, στην εξιχνίαση των κρυμμένων προσώπων του εγώ. Ήδη στο *Αυτός και το πανταλόνι του*, στο *Η Γυναίκα και ο Λάθος* ή στον *Πανηγυρικό*, αυτή η εξιχνίαση συνεπάγεται την αποκάλυψη ορισμένων πτυχών της προσωπικότητας που συχνά αλλοιώνουν ή ακόμα και ανατρέπουν το αρχικό πορτραίτο. Μπορούμε όμως να διακρίνουμε μια περίοδο, που συνοπτικά τοποθετείται γύρω στο 1988, λίγο προτού παρουσιαστεί ο *Αόρατος θιάσος* στο Εθνικό Θέατρο, κατά την οποία ο Καμπανέλλης επιστρέφει όλο και πιο συχνά στις αφετηρίες του, στα πρώτα του μεθοδικά διαβάσματα, στα πρώτα του έργα και ανοίγει εκ νέου έναν διάλογο, αυτή τη φορά πιο συστηματικό και πιο απαιτητικό, με τους συγγραφείς που αγάπησε από νεαρός, τον Ibsen, τον Chekhov, τον A. Miller, τον Pirandello. Οι καρποί αυτής της επιστροφής θα φανούν ευκρινέστερα στη δεκαετία του '90 με την ανασκοπική και συνθετική οπτική του *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, με τη νέα επεξεργασία του οδυσσεικού προτύπου στην *Τελευταία πράξη*, με την επιβίωση και εξέλιξη παλαιότερων δραματικών τύπων σε νέα μυθοπλαστικά περιβάλλοντα, όπως συμβαίνει στο *Μια κωμωδία*,<sup>61</sup> με τον μεταθεατρικό λόγο του *Στη χώρα Ήφεν* και βεβαίως με τα πιραντελλικά στοιχεία των έργων που εξετάσαμε προηγουμένως. Σε αυτήν τη φάση, το έργο του Pirandello λειτουργεί ως έναυσμα στην έμφυτη τάση του Καμπανέλλη, μέσω του θεάτρου, να σκέπτεται και να μιλάει πάλι για το θέατρο.

<sup>58</sup> Βλ. M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris 1984, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα 1980. Βλ. και τη σημαντική μελέτη του Γ. Κιουρτσάκη, *Καρναβάλι και παραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα 1995 (1985).

<sup>59</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Η φιλοσοφική σημασία του θεάτρου στην παιδεία του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Σκέψεις και υποθέσεις με αφορμή τον Evreïnov και τον Καστοριάδη», στο *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυ-

μα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 559-571.

<sup>60</sup> Από το κείμενο-μήνυμα που απηύθυνε ο συγγραφέας παγκοσμίως στις 27 Μαρτίου 2001, κατά τον εορτασμό της παγκόσμιας ημέρας του θεάτρου. Το κείμενο τελειώνει ως εξής: «Αν λοιπόν νομίζω πως το Θέατρο δεν θα πάψει ποτέ να υπάρχει είναι γιατί πιστεύω πως ο άνθρωπος δεν θα πάψει ποτέ να ζει».

<sup>61</sup> Η Κρωβύλη λχ. παραπέμπει στην προαγωγή Βουτία και ο Δίφιλος θυμίζει αρκετά τον Φιλόξενο από το *Ο Μπαμπάς ο πόλεμος*, όπως και ο Φαίδρος τον Εύανδρο από το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*. Βλ. Γ. Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σ. 199, σημ. 156.



ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΠΕΝΑΚΗ

## Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΜΑΡΙΒΩ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΤΑΪΚΟΥ

Το θέατρο του Μαριβώ τοποθετείται σε μια μεταβατική εποχή του θεάτρου. Στο έργο του δεσπόζει η επιρροή της *Commedia dell' arte*, συναντάμε όμως ήδη και εκείνα τα στοιχεία που στη συνέχεια θα αποτελέσουν το δραματουργικό καμβά του αστικού δράματος. Η αυξημένη θεατρικότητα εγγράφει το έργο του στην παράδοση της *Commedia dell' arte*, ενώ η επιμονή με την οποία ο οικονομικός παράγοντας λειτουργεί ως δραματικός μοχλός στις πλοκές των κωμωδιών και η διαυγής παρατήρηση των ηθών της αριστοκρατίας συνιστούν την κοινωνική-ρεαλιστική διάσταση του έργου του.

Παρόλο που ο Μαριβώ θεωρείται ο εισηγητής ενός νέου είδους δράματος, της ερωτικής ψυχολογικής κωμωδίας και έγινε δεκτός στη Γαλλική Ακαδημία, δε γνώρισε την ομόφωνη καταξίωση από τους σύγχρονούς του. Αλλά και ως το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, κατατάσσεται ανάμεσα στους ελάσσονες θεατρικούς συγγραφείς.<sup>1</sup> Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα όμως οι πρωτοποριακές αναζητήσεις του θεάτρου συμβάλλουν στην επαναξιολόγηση του έργου του και τον φέρνουν πάλι στο προσκήνιο.<sup>2</sup> Αναζητώντας έμπνευση μακριά από τους κορεσμένους κώδικες του ρεαλιστικού-ψυχολογικού θεάτρου οι σκηνοθέτες στρέφονται σε άλλες εποχές της Ιστορίας του θεάτρου. Μετά τον Γκολντόνι και τον Γκότσι, συγγραφείς που χαρακτηρίζονται από μια οξυμένη αίσθηση της θεατρικότητας, σειρά έχει ο Μαριβώ.<sup>3</sup> Στο έργο του η θεατρικότητα είναι έκδηλη τόσο στο επιτηδευμένο ύφος των θεατρικών προσώπων όσο και στην πλαστική ταυτότητα, την απάτη, τη συνεχή μεταμόρφωση σε επίπεδο πλοκής.<sup>4</sup>

Η μελέτη της πρόσληψης του Μαριβώ στο ελληνικό θέατρο περιορίζεται αποκλειστικά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>5</sup> Η γνωριμία με το έργο του δεν ακολουθεί μια σταθερή πορεία και θα μπορούσαμε να τη διακρίνουμε σε δύο φάσεις. Στην πρώτη φάση σε διάστημα δεκαετιών χρόνων (1949-1962) η υποδοχή γίνεται αποκλειστικά μέσα από τη σκηνική πράξη σε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου.<sup>6</sup> Τα έργα ανεβαί-

<sup>1</sup> Henri Coulet, et Michel Gilot, *Marivaux: un humanisme expérimental*, Larousse, Paris 1973 (Thèmes et textes), σ. 248.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 211 κ.ε.: Βάλτερ Πούχνερ, *Δραματουργικές Αναζητήσεις, πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 356 κ.ε.

<sup>3</sup> Μπερνάρ Ντορτ, «Γιατί ο Γκολντόνι σήμερα;». Πρόγραμμα Σκηνης, Γκολντόνι, *Οι αγροίκοι*. Περίοδος 1983-1984, σ. 148.

<sup>4</sup> Για την αναβίωση του Μαριβώ στον 20<sup>ο</sup> αιώνα βλ. Coulet – Gilot, 261 κ.ε.

<sup>5</sup> Κατά την προεπαναστατική περίοδο, ο Μαριβώ με το εκλεπτυσμένο θέατρο, το οποίο καταγίνεται με τους ερωτικούς διαιρητισμούς της αριστοκρατίας βρίσκεται στον αντίποδα του διδακτικού και εθνοκεντρικού δράματος που κυριαρχεί στη θεατρική ζωή.

<sup>6</sup> Στο *Διαβάζω* 257, σ. 76 διαβάζουμε πως η Αλέκα Κατσέλη θυμάται μία παράσταση των *Ψεύτικων εξομολογήσεων* στη δεκαετία του '30. Η έρευνα δεν επιβεβαίωσε την πληροφορία. Το γεγονός πως στο συγκεκριμένο δημοσίευμα δεν καταγράφεται η παράσταση των *Ψεύτικων εξομολογήσεων*, που σκηνοθέτησε ο

νουν με μνημειώδη σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη και εντυπωσιακά κοστούμια του Αντώνη Φωκά. Ως προς τη σκηνοθετική προσέγγιση γίνεται απόπειρα να δοθεί ένα ανάλαφρο και παιχνιδιάρικο κλίμα στην παράσταση.

Ο Δημήτρης Ροντήρης είναι ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης που ανεβάζει Μαριβώ. Το 1949 σκηνοθετεί το *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* σε μετάφραση Διονυσίου Ρώμα, με τη Μαίρη Αρώνη και το Δημήτρη Χορν στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Η επιλογή του έργου από το σκηνοθέτη ίσως πρέπει να κατανοηθεί ως μια άσκηση πάνω στην καθαρή θεατρικότητα, τάση που εγκαινιάζει ο Φώτος Πολίτης, όταν το 1934 ανεβάζει τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι μέσα στο πνεύμα της παράδοσης της *Commedia dell' arte*.<sup>7</sup>

Η παράσταση υπήρξε λαμπερή αλλά συνάντησε τη γενικευμένη δυσπιστία της κριτικής. Η κυριότερη ένσταση αφορούσε την αμφιλεγόμενη αξία του ίδιου του Μαριβώ. Ο Μ. Καραγάτσης από τις στήλες της *Βραδυνής* τον χαρακτηρίζει «ανιαρό, παιδαριώδη, με πνεύμα λίαν αμφισβητησίμου αξίας» και δε βρίσκει κανένα λόγο για τη συγκεκριμένη επιλογή της εθνικής σκηνής.<sup>8</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης πάλι, αναγνωρίζει στο έργο του όλα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια εποχή καλλιτεχνικής «μεταπτώσεως [όπως λέει]: τη δεξιοτεχνία που γίνεται σχεδόν αυτοσκοπός, τη διακοσμητική χάρη του πολυτελώς περιττού, την ελαφρή του ξεγνοιασιά, τον άκαρπο ρεμβασμό του».<sup>9</sup>

Η δεύτερη ένσταση που προβάλλουν οι κριτικοί είναι ιδεολογικής τάξης: ο Μαριβώ κατηγορείται πως εκφράζει το εκλεπτυσμένο γούστο και τις επιτηδευμένες ερωτοτροπίες μιας συγκεκριμένης και περιορισμένης κάστας ανθρώπων –της γαλλικής αριστοκρατίας πριν την Επανάσταση– και ως συνέπεια το έργο του δεν μπορεί να έχει διαχρονική και καθολική αξία και να αφορά τον σύγχρονο θεατή.<sup>10</sup>

Κοινή διαπίστωση είναι ακόμα πως για το έργο του Μαριβώ, για τον οποίο η επιλογή της κατάλληλης λέξης αναδεικνύεται στο θεατρικό του έργο σε μείζονα δραματικό παράγοντα, η μετάφραση συνεπάγεται ήδη με απώλεια του ύφους. Οι κριτικοί συμφωνούν πως η ελληνική γλώσσα θεωρείται ακατάλληλη για την απόδοση του μαριβωνιάζ, της εξεζητημένης έκφρασης που χαρακτηρίζει το ύφος του συγγραφέα.<sup>11</sup> Για τη μετάφραση του Διονυσίου Ρώμα διαβάζουμε πως έγινε σε στρωτή και ευχάριστη γλώσσα και πως είχε θεατρική αίσθηση.<sup>12</sup> Το υπαινικτικό σχόλιο όμως του Τερζάκη είναι αποκαλυπτικό: «ο Ρώμας μετέφρασε με κατανόηση και θεατρικότητα, όσο τουλάχιστον μπορεί να μεταφραστεί ο Μαριβώ».<sup>13</sup>

Στόχος της κριτικής γίνεται επίσης και το ύφος της παράστασης. Ο Τερζάκης παρατηρεί εύστοχα πως στο θέατρο του Μαριβώ το ύφος είναι η σημαντικότερη παράμετρος μιας πετυχημένης παράστασης και παραδέχεται πως η «παράσταση . . . δεν προσαρμοζόταν. . . στο αχνάρι της παραδόσεως [του στυλιζαρισμένου θεάτρου του ροκοκό] που είναι και θα μας μείνει ξένη».<sup>14</sup> Το παίξιμο των ηθοποιών

Κωστής Μιχαηλίδης το 1954 με άλλο τίτλο, μας οδηγεί στην ει-  
κασία πως πιθανόν η Αλ. Κατσέλη έκανε λάθος.

<sup>7</sup> Σχετικά με την τάση για θεατρικότητα ο Φώτος Πολίτης ανε-  
βάζει τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι το 1934, ενώ ο Ροντήρης θα  
ανεβάσει το 1937 τον *Υπηρέτη των δύο αφεντάδων*. Ο Τάκης  
Μουζενιδής ανεβάζει το 1941 στο Εθνικό τη *Βεντάλια*, μια πα-  
ράσταση με εμβόλιμες παντομίμες και χορευτικά. Βλ. Πού-  
χνερ, σσ. 345-358, Δ. Σπάθης, σσ. 199-214.

<sup>8</sup> Μ. Καραγάτσης, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*», *Βρα-  
δυνή*, 5.5.1949.

<sup>9</sup> Άγγελος Τερζάκης, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*», *Το  
Βήμα*, 5.5.1949.

<sup>10</sup> Καραγάτσης, *Βραδυνή*, 5.5.1949.

<sup>11</sup> Κ.Ο. [Κώστας Οικονομίδης] *Έθνος*, 4.5.1949.

<sup>12</sup> Θεατρικός, «*Το παιχνίδι του έρωτα*». *Τα Νέα*, 6.5.1949-  
Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύ-  
χης*», *Ακρόπολις*, 7.5.1949.

<sup>13</sup> Τερζάκης, *ό.π.*

<sup>14</sup> Τερζάκης, *ό.π.* Με τον όρο παράδοση οι κριτικοί εννοούν την  
ελαφρότητα, την ταχύτητα και το ύφος του μπαλέτου που είχαν  
υιοθετήσει οι Γάλλοι για το ανέβασμα του Μαριβώ, έτσι όπως  
είχε διαμορφωθεί από τη γαλλική ακαδημαϊκή παράδοση. Βλ.  
και Ίντερμι, «*Ερωτικά τεχνάσματα*», *Ελευθερία*, 14.12.1954.

χαρακτηρίστηκε από τους πιο καλοπροαίρετους κριτικούς *ζωηρόν και ανάλαφρον*.<sup>15</sup> Κατά τον Πλωρίτη, ο σκηνοθέτης αποπειράθηκε να δώσει στην παράσταση τόνο παιχνιδιού αλλά «τα ρεαλιστικά στοιχεία ξεπρόβαιναν σε κάθε βήμα, έσπαγαν τον τόνο . . . οι ηθοποιοί . . . πρόδιναν τόσο συχνά την επιτήδευσή τους. Έβλεπες ανθρώπους που καμωνόντουσαν πως έπαιζαν, δεν έπαιζαν αληθινά, κι αυτό αφαιρούσε απ' το παιχνίδι όλο το γούστο του».<sup>16</sup>

Ο Άλκης Θρύλος με αφορμή την παράσταση προσπαθεί να προσδιορίσει τον κατάλληλο υποκριτικό και αισθητικό κώδικα για το έργο του Μαριβώ και το στυλ ροκοκό. Ζητά λοιπόν ένα παίξιμο σχηματοποιημένο και μουσικό. Μια υποκριτική φανταζεί και μπριλάντε. Η σκηνική πράξη πρέπει να έχει γρήγορο και χορευτικό ρυθμό, να παρουσιάζει ένα επίπλαστο και όλο χάρη δαντελένιο αραβούργημα.<sup>17</sup> Κατά την άποψή του δύο μόνο ηθοποιοί κατάφεραν να ανταποκριθούν στο μανιερισμό που απαιτούσε το έργο: ο Τάκης Γαλανός στο ρόλο του Αρλεκίνου και η Μαρία Αλκαίου στο ρόλο της Λιζέτ· οι άριστες δημιουργίες τους όμως μοιραία υπονομεύθηκαν από το λάθος κλίμα των υπόλοιπων ηθοποιών.

Το σημείο στο οποίο συγκλίνουν οι απόψεις όλων των κριτικών είναι ο ενθουσιασμός για τα κουστούμια του Φωκά, που επαινούνται για την ωραιότητά τους, την αρμονία των χρωμάτων και των γραμμών και θεωρούνται από τους κύριους παράγοντες της επιτυχίας της παράστασης.<sup>18</sup> Η υψηλή αισθητική όμως της δουλειάς του Φωκά προσφέρει την ευκαιρία στον Άλκη Θρύλο παράλληλα με το έπαινο να σχολιάσει δηκτικά πως . . . «δεν είναι νοητό να καταλήγει ο ενδυματολόγος να είναι ο πρωταγωνιστής μιας παράστασης».<sup>19</sup>

Η επόμενη εμφάνιση του Μαριβώ στη σκηνή είναι το 1954 πάλι στο Εθνικό Θέατρο, όταν ο Κωστής Μιχαηλίδης σκηνοθετεί τις *Ψευτοεξομολογήσεις*. Η παράσταση ανεβαίνει με τον τίτλο *Ερωτικά τεχνάσματα* σε μετάφραση του Δημήτρη Μπόγρη και με πρωταγωνιστές τη Μαίρη Αρώνη και τον Αλέκο Αλεξανδράκη. Το έργο θεωρείται από τα πιο δημοφιλή του συγγραφέα, η πρωτοβουλία όμως του Εθνικού συναντά πάλι την αποδοκιμασία της κριτικής, με πιο έντονο τρόπο αυτήν τη φορά. Αν το πρώτο ανέβασμα του 1949 είχε θεωρηθεί πως εξυπηρετούσε γενικά την παιδαγωγική αποστολή του Εθνικού Θεάτρου με τη γνωριμία στο κοινό άγνωστων συγγραφέων, η επανεμφάνιση του Μαριβώ το 1954 κρίνεται αδικαιολόγητη και ερμηνεύεται αποκλειστικά ως αμηχανία ρεπερτορίου.

Από την *Καθημερινή* ο Αιμίλιος Χουρμούζιος αποδίδει την προτίμηση στους κλασικούς στην ατολμία των σκηνοθετών να δοκιμάσουν την καλλιτεχνική τους ευαισθησία στα επιτεύγματα του νεότερου θεάτρου.<sup>20</sup> Στο *Έθνος*, ο Κ.Ο. πιο αιχμηρός ακόμα, κατηγορεί το Εθνικό πως έχει παγιδευτεί σε έναν άγονο κλασικισμό και διατυπώνει το αίτημα να υιοθετήσει η κρατική σκηνή μια πιο σύγχρονη αντίληψη. Όπως γράφει, «πρέπει να παύσουν πολλές από τις παραστάσεις του να έχουν μουσειακό χαρακτήρα, ν' αποτελούν ουσιαστικά προφάσεις για επίδειξι καλοφτιαγμένων σκηνικών του Κλώνη και γραφικών κοστούμιών του Αντώνη Φωκά».<sup>21</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε πως εκείνη τη χρονιά το ρεπερτόριο του Εθνικού περιλάμβανε τη *Σπασμένη στάμνα* του Κλάιστ, το *Αστέρι της Σεβίλλης* του Λόπε ντε Βέγκα και το *Αγκάλιασέ με* του Λαμπίς, ενώ την ίδια περίοδο το Θέατρο Τέχνης του Κουν είχε ανεβά-

<sup>15</sup> Χρ. Αγ. (Χρήστος Αγγελολομάτης), «Του έρωτα και της τύχης», *Εστία*, 4.5.1949.

<sup>16</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης», *Ελευθερία*, 6.5.1949.

<sup>17</sup> Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.6.1949.

<sup>18</sup> Θεατρικός, «Το παιχνίδι του έρωτα». *Τα Νέα*, 6.5.1949· Αιμί-

λιος Χουρμούζιος, «Ερωτικά τεχνάσματα (δηλαδή οι Απατηλές εκμυστηρεύσεις του Μαριβώ)», *Καθημερινή*, 10.12.1954.

<sup>19</sup> Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.6.1949.

<sup>20</sup> Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 10.12.1954.

<sup>21</sup> Κ.Ο., «Ερωτικά τεχνάσματα», *Έθνος*, 9.12.1954.

σει με τον τίτλο *Γυμνές Μάσκες*, τέσσερα μονόπρακτα του Πιραντέλλο, μια παράσταση που υμνήθηκε από την κριτική. Σε αυτό το σημείο αξίζει ίσως να επισημάνουμε πως το έργο του Μαριβώ όπως και του Πιραντέλλο κτίζεται πάνω στη διαλεκτική της μάσκας και του προσωπείου, και αυτή η αναλογία σφραγίζει τη μοντέρνα ανάγνωση του Μαριβώ. Κάτω από αυτήν την οπτική συνειδητοποιούμε πως το αίτημα του σύγχρονου μπορεί να είναι πολύ πιο πολύπλοκο ζήτημα από ότι φαίνεται στην πρώτη ματιά.

Για να φωτίσουμε την επικρατούσα αντίληψη της εποχής για το Μαριβώ έχει ενδιαφέρον να δούμε τι εντύπωση προκάλεσε η κοινωνική διάσταση της συγκεκριμένης κωμωδίας του. Στις *Ψευτοεξομολογήσεις* το μοτίβο του οικονομικού συμφέροντος κρατά καθοριστικό ρόλο. Στο έργο ο αφοσιωμένος υπηρέτης Ντυμπουά δολοπλοκεί και πετυχαίνει να χειραγωγήσει τα ερωτικά αισθήματα μιας ελκυστικής και ευκατάστατης χήρας, για να αποκαταστήσει οικονομικά τον άξιο πλην άκληρο Ντοράντ. Η Ειρήνη Καλκάνη στην *Απογευματινή* δυσανασχετεί με τη βαρύτητα του οικονομικού παράγοντα στην πλοκή και βρίσκει πως στο «βάθος δεν υπάρχει ούτε φαντασία, ούτε ευγένεια, ούτε τίποτα αξιοπρόσεχτο στα αισθήματα».<sup>22</sup> Το βαθύτερο και πιο κυνικό υπόστρομα των διαπροσωπικών συναλλαγών στο έργο στη δεκαετία του '50 ξενίζει και ερμηνεύεται ως δραματικό μειονέκτημα. Αυτές όμως ακριβώς οι σκοτεινές πτυχές των δραμάτων θα δούμε πως τρεις δεκαετίες αργότερα θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον και θα συμβάλλουν στην επαναξιολόγηση του συγγραφέα.

Η μεταφραστική απόπειρα του Μπόγρη μαθαίνουμε πως είχε θεατρικότητα, κέφι, εξυπνάδα και κυλούσε ομαλά,<sup>23</sup> αλλά όπως γράφει σκωπτικά ο Παπανούτσος από τις σελίδες του *Βήματος*, δεν κατάφερε να πλησιάσει την περίτεχνη κομψότητα του πρωτοτύπου, ώστε «η γαλατική ευφράδεια να μην ξεπέφτει σε ρωμαίικες χοντροκοπιές».<sup>24</sup>

Παρατηρούμε πως στην πρώτη φάση πρόσληψης του Μαριβώ η κριτική υποδοχή στέκεται αρνητικά απέναντι στο θέατρό του. Ως κύριο επιχείρημα προβάλλεται το έλασσον καλλιτεχνικό μέγεθος του συγγραφέα και η περιορισμένη εμβέλεια του έργου του. Κατά δεύτερο λόγο οι ενστάσεις αφορούν την αδυναμία της ελληνικής γλώσσας να αποδώσει την επιτήδευση του γαλλικού κειμένου. Η τρίτη δυσκολία εδράζεται στην απουσία μιας εγχώριας ερμηνευτικής σχολής στο στυλιζαρισμένο θέατρο του ροκοκό. Αποτέλεσμα των ερμηνευτικών δυσκολιών των ηθοποιών ήταν η έλλειψη συνοχής και ενότητας ύφους στις παραστάσεις. Οι σκηνοθεσίες φιλοδοξούσαν να δώσουν έναν τόνο παιχνιδιού στην παράσταση, αλλά δεν κατάφερναν να υποτάξουν ούτε τις ηθογραφικές υπερβολές, ούτε τη ρομαντική έξαρση στο παίξιμο των ηθοποιών.

Μετά από μια επανάληψη του *Παιχνιδιού του έρωτα και της τύχης* το 1962, θα μεσολαβήσουν είκοσι δύο χρόνια ως την επόμενη παράσταση έργου του Μαριβώ. Στις δεκαετίες του '60 και του '70 δεν ανευαίνει καθόλου, ίσως γιατί, όπως υποθέτει σε ένα σημειώμά του ο Βάιος Παγκουρέλης, το θέατρο του με τη θεατρικότητα και το λεπτό γράψιμο που το χαρακτηρίζει, μπορεί να φάνταζε αντιπροοδευτικό για τους κυρίαρχους ιδεολογικούς και αισθητικούς άξονες της εποχής.<sup>25</sup> Από τη δεκαετία του '80 όμως παρατηρούμε ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον. Σε διάστημα περίπου 20 χρόνων (1983-2002) μετράμε είκοσι μία παραγωγές έργων του. Τα έργα που εμφανίζονται πιο συχνά στις επιλογές των θιάσων είναι

<sup>22</sup> Ειρήνη Καλκάνη, «Ερωτικά τεχνάσματα», *Απογευματινή*, 10.12.1954. Σε αυτό το πλαίσιο φαίνεται ατυχής ο ισχυρισμός του Προγράμματος της παράστασης πως «υψώνεται το θέμα των ανθρωπίνων σχέσεων σ' ένα επίπεδο ανώτερο, ευγενικό κι εξαγνισμένο».

<sup>23</sup> Κ.Ο., *Έθνος*, 9.12.1954.

<sup>24</sup> Ε.Π.Π. (Ευάγγελος Παπανούτσος), «Ερωτικά τεχνάσματα», *Το Βήμα*, 10.12.1954.

<sup>25</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Η φθορά της αθωότητας», *Ελεύθερος Τύπος*, 16.12.1991.



Ο *Θριάμβος του έρωτα* έξι φορές, και ακολουθούν *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* και *Το νησί των σκλάβων* από πέντε φορές το καθένα. Η *φιλονικία* έχει ανέβει τέσσερις φορές, ενώ *Η διπλή απιστία* και *Οι ψευτοεξομολογήσεις* από δύο. Η *Ψευτοϋπηρέτρια* και *Η κληρονομιά* έχουν ανέβει μία φορά. Η πρόσληψη καλύπτει πλέον περισσότερους τομείς: συναντάμε ποικίλες προσεγγίσεις από σκηνοθέτες με τελειώς διαφορετική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία, με διαφορετικές ανησυχίες και προθέσεις.<sup>26</sup> Τα αφιερώματα στα περιοδικά πληθαίνουν,<sup>27</sup> όπως και οι μεταφράσεις που αρκετές εκδίδονται και δεν συνδέονται πάντα με την σκηνική πράξη.<sup>28</sup> Στη δεύτερη φάση δεν έχουμε καμιά παράσταση από το Εθνικό Θέατρο αλλά από ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. και από σχήματα του ελεύθερου θεάτρου.

Στη συνέχεια θα επιμείνουμε περισσότερο στην παραστασιογραφία του συγγραφέα. Κατά το διάστημα 1980-2000 μπορούμε να μιλήσουμε για επανανακάλυψη του συγγραφέα που εκφράζεται μέσα από μια πλουραλιστική ερμηνευτική προσέγγιση. Προσέγγιση που σκηνοθετικά μπορεί να κυμαίνεται από την προβολή της ανάλαφρης και φαρισκικής πλευράς του έργου του,<sup>29</sup> και φτάνει ως το ακραίο στυλιζάρισμα και την αποστασιοποίηση.<sup>30</sup>

Έντονη είναι η τάση για τη χρήση νεωτεριστικών ευρημάτων, στοιχείο που χαρακτηρίζει και γενικότερα τις σκηνοθετικές τάσεις της εποχής. Όταν η Πέπη Οικονομοπούλου σκηνοθετεί τη *Ψευτοϋπηρέτρια* το 1987, μεταφέρει χρονικά τη δράση στη δεκαετία του '30. Οι ήρωες είναι αγάλματα ενός μουσείου που ζωντανεύουν, ενώ μια γυναίκα παρακολουθεί τη δράση επί σκηνής, χωρίς να γίνεται αντιληπτή από τα δραματικά πρόσωπα. Πληθώρα σκηνοθετικών ευρημάτων χαρακτηρίζει και τη σκηνοθεσία του Νίκου Καμιστή που ανεβάζει το 1988 το *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*. Οι σκηνοθετικές καινοτομίες όμως συχνά αποδεικνύονται εγκεφαλικά ευρήματα και δεν επιτυγχάνουν –κατά ομολογία και των ίδιων των σκηνοθετών– πάντα τον στόχο τους.

<sup>26</sup> Οι σκηνοθέτες που έχουν ανεβάσει έργα του Μαριβώ από το 1984 είναι: ο Βίκτωρ Αρδίτης τη *Φιλονικία*, ο Βασίλης Παπαβασιλείου το *Θριάμβος του έρωτα* και την *Κληρονομιά*, η Πέπη Οικονομοπούλου τη *Φιλονικία* και την *Ψευτοϋπηρέτρια*, ο Νίκος Καμιστής το *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, ο Σέργιος Γκάγκας τη *Φιλονικία*, ο Ανδρέας Στάικος το *Θριάμβος του έρωτα*, ο Μίνως Βολανάκης τη *Διπλή απιστία*, ο Κώστας Νταλιάνης το *Θριάμβος του έρωτα*, ο Βαγγέλης Θεοδορόπουλος τη *Φιλονικία*. Ο Νίκος Σακαλίδης, ο Στάθης Λιβαθινός, η Ελευθερία Ντεκώ, ο Θωμάς Βελισσάρης και η Μαρία-Λουίζα Παπαδοπούλου έχουν ανεβάσει το *Νησί των σκλάβων*. Τέλος, ο Γιώργος Μεσσάλας έχει σκηνοθετήσει τα *Παιχνίδια του έρωτα*, ο Αχιλλέας Ψαλτόπουλος τις *Ψευτοεξομολογήσεις*, ο Εύης Γαβριηλίδης το *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* και ο Θωμάς Μοσχόπουλος τη *Διπλή απιστία*.

<sup>27</sup> Δρώμενα 5-6 (Οκτ.-Δεκ. 1984), Νίκος Χ. Λαγκαδινός, Αθήνα 1984· *Θεατρικά Τετράδια* 14 (Ιούλιος 1986), Νικηφόρος Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη 1986· *Διαβάζω* 257 (20.2.1991), Γιώργος Γαλιάνης, 1991.

<sup>28</sup> Οι μεταφράσεις έργων του Μαριβώ που καταγράφηκαν είναι οι εξής: *Ο θριάμβος του έρωτα· Η κληρονομιά· Οι ψευδοεξομολογήσεις· Οι καλόπιστοι θεατρίνοι*, Εισθ. Georges Poulet, Μετ. Ανδρέας Στάικος, Αγρα, Αθήνα 1993. *Το νησί των σκλάβων: κωμωδία σε μία πράξη και σε πρόζα (1725)*, Προλ.- Μετ. Ζωή

Σαμαρά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995. *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης: κωμωδία σε τρεις πράξεις και σε πρόζα (1730)*, Προλ.- Μετ. Ζωή Σαμαρά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996. *Η ψευτοϋπηρέτρια: κωμωδία σε 3 πράξεις*, Μετ. Γιάννη Βαρβέρη, Μετ. των εισαγωγικών σημειωμάτων Μυρτώς Αρβανίτη, Αθήνα-Γιάννινα 1998. *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, Μετ. Ανδρέας Στάικος, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1998 (Θέατρο XXII). *Στόμα έχει και μιλά δεν έχει*, Μετ. Ανδρέας Στάικος, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1998 (Θέατρο XXIII). *Διπλή απιστία*, Μετ. Θωμάς Μοσχόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 2001. Επίσης *Η Κυράτσα*, Μετ. Κώστας Σταματίου, *Θέατρο* 23-24 (Σεπτ.-Δεκ. 1965), Κώστας Νίτσος, Αθήνα 1963, σσ. 20-27. *Οι ειλικρινείς θεατρίνοι*, Μετ. Ευαγγελία Ανδριτσάνου. [χ.ε.], Θεατρική Βιβλιοθήκη. *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*, Μετ. Γιώργος Σεργιάνης [χ.ε.]. Επίσης η Ντένη Θεμελή έχει μεταφράσει *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* για την παράσταση που σκηνοθέτησε ο Γιώργος Μεσσάλας.

<sup>29</sup> Όπως έχουμε στην παράσταση του *Παιχνιδιού του έρωτα και της τύχης* που ανεβάζει ο Μεσσάλας το 1999 με τον τίτλο *Τα παιχνίδια του έρωτα*.

<sup>30</sup> Έτσι σκηνοθετεί τις *Ψευτοεξομολογήσεις* ο Αχιλλέας Ψαλτόπουλος με το θίασο Θεατρική Αναζήτηση Θεσσαλονίκης το 2001.

Ως ισχυρός πόλος ενδιαφέροντος λειτουργεί και η θεατρικότητα των κωμωδιών του Μαριβώ. Στο *Θρίαμβο του έρωτα* που ανεβάζει ο Κώστας Νταλιάνης το 1992 στο Δημοτικό Θέατρο Βόλου, ο Αρλεκίνος διαμορφώνει τον σκηνικό χώρο, πριν ξεκινήσει το έργο. Στο *Νησί των σκλάβων* που ανεβάζει ο Νίκος Σακαλίδης στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας το 1996 η παράσταση δίνεται μέσα από το εύρημα του *θεάτρου εν θεάτρω*. Σε μια εμβόλιμη προλογική σκηνή ο μάγος Τριβελίνος –ως άλλος Πρόσπερος– υπνωτίζει τους υπόλοιπους και τους υποβάλλει τον εφιάλτη του ναυαγίου, που αποτελεί και την αφετηγία του έργου του Μαριβώ. Επίσης, βλέπουμε να τονίζεται σε σκηνοθεσίες ο ρόλος των παρατηρητών της δράσης, στοιχείο που χρωματίζει με αυτοαναφορικότητα το σκηνικό παιχνίδι.<sup>31</sup>

Ένας πόλος έλξης απορρέει και από το γεγονός πως η δραματολογία του 18<sup>ου</sup> αιώνα περιλαμβάνει μνήμες από προηγούμενες μορφές θεάτρου (Commedia dell' arte, ηρωική, λόγια κωμωδία κλπ.), αλλά και σπέρματα μεταγενέστερων ειδών (ψυχολογικό, ρεαλιστικό θέατρο κ.ά.).<sup>32</sup> Αυτή η θεμελιώδης ετερογένεια ως προς τα επίπεδα γραφής αποτελεί μια πρόκληση για τον σκηνοθέτη, αλλά αντιπροσωπεύει και μια μεγάλη ελευθερία. Ο Βασίλης Παπαβασιλείου διαπιστώνει πως στα έργα του Μαριβώ δεν υπάρχει η καταπίεση της ενότητας του τόνου, όπως δεν υπάρχει και στο Σαίξπηρ.<sup>33</sup> Ο σκηνοθέτης ανεβάζει *Το θρίαμβο του έρωτα* δύο φορές. Τον Δεκέμβριο του 1983 με τον Θίασο Αποφοίτων Σχολής Βεάκη, που υπήρξαν μαθητές του και το 1985 στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών. Μέρμνά του είναι η σκηνοθεσία να μην ομογενοποιήσει τις πολλές θεατρικές φόρμες που συνυπάρχουν μέσα στο έργο, αλλά να τις εκθέσει στην ετερογένειά τους, ώστε μέσα από την αντίθεση να παράγονται συγκρούσεις. Στην παράσταση, οι ηθοποιοί δοκιμάστηκαν σε διαφορετικά υποκριτικά ύφη και έπρεπε να επιδείξουν ταχύτητα, διαθεσιμότητα και ψυχραιμία.<sup>34</sup>

Σημαντική είναι και εκείνη η κατηγορία των σκηνοθετών, που στρέφονται στους εκφραστικούς κώδικες του ψυχολογικού θεάτρου, για να προσεγγίσουν τις κωμωδίες του Μαριβώ. Ο Παπαβασιλείου, όταν ανεβάζει την *Κληρονομιά* το 1988 με τον θίασο Εποχή, δημιουργεί μια παράσταση συγκρατημένου ρεαλισμού και λεπτών ισορροπιών, η οποία έκανε ιδιαίτερη αίσθηση και θεωρήθηκε τομή στην ελληνική υποκριτική παράδοση, που ισοπέδωνε με άσκοπα τερτίπια τη γαλλική κωμωδία.<sup>35</sup> Και ο Μίνως Βολανάκης όταν σκηνοθετεί τη *Διπλή απιστία* το 1991 με την Εταιρεία Θεάτρου Πράξη της Μπέτυ Αρβανίτη έλκεται από τη ρεαλιστική διάσταση του έργου του Μαριβώ, που έγκειται –όπως λέει– στην αμείλικτη αναζήτηση της πολυεπίπεδης ανθρώπινης ψυχής και στο φωτισμό κάθε αδιόρατης κίνησης του ψυχισμού.<sup>36</sup> Σε αυτήν την κατεύθυνση εγγράφεται και ο Θωμάς Μοσχόπουλος. Η *Διπλή απιστία* στο θέατρο Αμόρε το 2001 ήταν μια παράσταση που χαρακτηριζόταν από λεπτή δουλειά στη λεπτομέρεια κατά την παρουσίαση σύνθετων συναισθηματικών καταστάσεων.

Αξιοσημείωτη επίσης είναι η μέριμνα των σκηνοθετών να αναδείξουν τον επίκαιρο χαρακτήρα των έργων και να προβάλλουν τα κοινά σημεία ανάμεσα στον 18<sup>ο</sup> και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Και οι δυο εποχές βρίσκονται στο μεταίχμιο ανάμεσα στο παλιό και το νέο. Χαρακτηρίζονται εξίσου από την πτώση των ιδεολογιών, την κρίση των αξιών, την ηθική διάβρωση της εξουσίας, τον αμοραλισμό, την προσκόλληση στο

<sup>31</sup> Στην παράσταση *Η φιλονικία* της Πέπης Οικονομοπούλου, με την Πειραματική Σκηνή Τέχνης το 1986. Επίσης *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* που σκηνοθετεί ο Νίκος Καμπούρης το 1988 με το θίασο Σύγχρονος Λόγος.

<sup>32</sup> Βλ. συνέντευξη του Βασίλη Παπαβασιλείου. Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Στην Αθήνα θέλουν τροχονόμους, όχι σκηνοθέ-

τες», *Τα Νέα*, 4.3.1985.

<sup>33</sup> Ο.π.

<sup>34</sup> Ο.π.

<sup>35</sup> «Μήνυμα ελπίδας απ' τη Ρεματιά», *24 Ώρες*, 27.8.1988.

<sup>36</sup> Από συνέντευξη του Μίνου Βολανάκη. Βλ. Συν. Α. «*Διπλή απιστία* απόψε από το θέατρο Πράξη», *Μεσημβρινή*, 16.11.1991

φαίνεσθαι, σε μια επιφανειακή αντίληψη για τη ζωή και την επιτυχία.<sup>37</sup> Σε παρόμοιες μεταβατικές περιόδους –όπως παρατηρεί ο Παπαβασιλείου– το πρόβλημα της τέχνης της ζωής προβάλλει με ιδιαίτερη ένταση.<sup>38</sup> Οι σκηνοθέτες στην αναζήτηση της εμβέλειας του συγγραφέα στη σύγχρονη εποχή στέκονται στην ανησυχητική αμφισημία των έργων του και στην πιο ζοφερή πλευρά τους. Στη *Φιλονικία* το ιδιόμορφο πείραμα έρχεται στο πρώτο πλάνο και φορτίζεται με αμεσότητα. Η σκηνοθεσία φιλοδοξεί να προβάλει την ιστορική εμπειρία επικίνδυνων πειραμάτων με ανθρώπινα πειραματόζωα, ώστε να προβληματίσει για τις ηθικές προεκτάσεις παρόμοιων ερευνών. Στη σκηνοθεσία της Πέπης Οικονομοπούλου το 1986 στην «Πειραματική Σκηνή της Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη, ο εγκλωβισμός των νεαρών ζευγαριών προβάλλεται με εμμονή μέσα από τους κώδικες της παράστασης.<sup>39</sup> Οι νέοι φορούν ένα πλέγμα από ιμάντες, μεταλλικά δεσμάτα και βουλοκέρι, που μπορεί να θυμίζει κόσμημα, υποβάλλει όμως και την παγίδα που αιχμαλωτίζει ένα ζώο,<sup>40</sup> ενώ η ερωτική τους συνάντηση πλαισιώνεται από τα τοιχώματα ενός μεγάλου μεταλλικού κλουβιού. Και στην σκηνοθεσία του ίδιου έργου από τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο το 1995, ο ζόφος του πειράματος δε ξεγελιέται από κάποια συμβατική αισιόδοξη νότα στο τέλος του έργου.

Ανατρέχοντας στις παραστάσεις του Μαριβώ στεκόμαστε σ' ένα έργο ακόμα, το *Νησί των σκλάβων*, ενός από τα πιο πολυπαιγμένα έργα του Μαριβώ στην Ελλάδα, το οποίο με την υποδοχή που συνάντησε συνοψίζει τη γενικότερη πορεία της πρόσληψης του συγγραφέα. Όταν ανεβαίνει για πρώτη φορά το 1996 στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας σε σκηνοθεσία Νίκου Σακαλίδη, γίνεται δεκτό με δυσπιστία ως απλοϊκό και ξεπερασμένο εργάκι.<sup>41</sup> Έκτοτε όμως γνωρίζει αλληπάλληλα ανεβάσματα και προσεγγίζεται ως ένα κείμενο υφολογικά σύνθετο, ερεθιστικά διαφορούμενο και ανοιχτό σε ποικίλες κοινωνικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις. Ομοιότητα των σκηνοθετικών προσεγγίσεων είναι πως προβάλλουν το στοιχείο της αλληγορίας, για να θίξουν σύγχρονες καταστάσεις και ανησυχίες.

Η δεύτερη φάση γνωριμίας με το έργο του Μαριβώ παραμένει σήμερα ανοιχτή. Η κριτική δε στέκεται πια τόσο δύσπιστη απέναντι στο έργο του. Υπάρχει πάντα μια μερίδα που θεωρεί το Μαριβώ ως εξεζητημένη δραματολογική επιλογή,<sup>42</sup> αλλά παράλληλα υπάρχει και η μερίδα που υποστηρίζει πως το έργο του παραμένει ζωντανό και πως ανταποκρίνεται στις σύγχρονες καλλιτεχνικές αναζητήσεις.<sup>43</sup>

Σχετικά με την επίδραση του συγγραφέα στην εγχώρια δραματολογία δεν είναι εύκολο να ανιχνευθούν απόηχοι από το επιτηδευμένο και με έντονη θεατρικότητα έργο του. Το 1958 ο Διονύσιος Ρώμας με τον *Καζανόβα στην Κέρκυρα* θέτει ως στόχο του τη μεταφορά του πνεύματος του ροκοκό σε επτανησιακό πλαίσιο μέσα από μια κωμωδία στυλιζαρισμένη, γεμάτη κίνηση και δράση που να περιορίζεται σ' ένα σκηνικό παιχνίδι, όπως σημειώνει<sup>44</sup> απόπειρα που παρά τις προθέσεις της ελάχιστα μας θυμίζει το Μαριβώ.

Η περίπτωση όμως του Ανδρέα Στάικου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση επίδρασης. Στο έργο του ανιχνεύουμε επιδράσεις από τη μεταπολεμική γαλλική δραματολογία, τον Σαρτρ, τον Ιονέσκο, τον Ζενέ και τον Μπέκετ.<sup>45</sup> Χωρίς να υποτιμούμε τις ο-

<sup>37</sup> Μαρία Αδαμοπούλου, «Η διπλή ασάθεια ή ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων», *Αγνή*, 5.11.1991.

<sup>38</sup> *Τα Νέα*, 4.3.1985.

<sup>39</sup> Ηρώ Βακαλοπούλου, «Πειραματισμός με καλοπροαίρετες τάσεις...», *Θεσσαλονίκη*, 22.5.1987.

<sup>40</sup> Πρόγραμμα Πειραματικής Σκηνης, *Η Φιλονικία*, 1986.

<sup>41</sup> Αδριανός Γεωργίου, *Ραδιοτηλέοραση*, 19.9.1996.

<sup>42</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Λόγος σκευωρός», *Τα Νέα*, 26.11.1991.

<sup>43</sup> Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Κομψοτέχνημα πορσελάνης», *Ελευθεροτυπία*, 22.12.1991.

<sup>44</sup> Δ. Α. Ρώμας, *Θέατρο*, Αθήνα 1987, σσ. 10-11.

<sup>45</sup> Βλ. ενδεικτικά Αφροδίτη Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

φειλές του έργου του και σε άλλους συγγραφείς όσο και στα ρεύματα της θεατρικής πρωτοπορίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η επίδραση που δέχτηκε από το Μαριβώ υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση του προσωπικού του ύφους. Τον έχουν εύστοχα χαρακτηρίσει τέκνο του Μαριβώ,<sup>46</sup> ενώ ο ίδιος αυτοαποκαλείται θιασώτης του συγγραφέα.<sup>47</sup> Χαρακτηριστικά, παραθέτουμε τη μαρτυρία του για την πρώτη του επαφή με το έργο του Μαριβώ: «Και προς μεγάλη μου έκπληξη βλέποντας ένα έργο του Μαριβώ για πρώτη φορά στη ζωή μου –γνώριζα μόνο το όνομα του συγγραφέα– αισθάνθηκα κάτι το πολύ περίεργο, αισθάνθηκα ένα είδος μετενοάρκωσης: αν ζούσα σ' έναν άλλον αιώνα, αυτά που άκουγα θα ήθελα να τα είχα δημιουργήσει εγώ. Και έτσι αναπτύσσεται μια κρυφή συννεοχή μ' έναν νεκρό. Δηλαδή στην περιπτώσή μου ήταν κι ένα είδος νεκρολαγνείας. Ήταν πολύ παράξενη η σχέση μου με τον Μαριβώ. Και επέμεινα στον Μαριβώ».<sup>48</sup>

Ο Στάικος μνήθηκε στη *μαριβωλαγνεία* –όπως λέει– κατά την παραμονή του στο Παρίσι στη διάρκεια της δικτατορίας.<sup>49</sup> Αυτό το διάστημα, θα εμπνευστεί και το σύντομο κείμενο που υπάρχει στο αφιέρωμα του *Διαβάζω*, όπου παραθέτει ένα φανταστικό επεισόδιο από τη ζωή του Μαριβώ.<sup>50</sup> Ήδη, έχει κάνει τις πρώτες του απόπειρες στο θέατρο και έχει γράψει την *Κλυταμνήστρα*; όπου γίνεται φανερό το πάθος του για τη γλώσσα, κοινό σημείο ανάμεσα στους δύο συγγραφείς. Στο έργο η γλώσσα και το ύφος ανάγονται σε κυρίαρχη δραματική ύλη. Αργότερα, το 1843 και *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* δείχνουν καθαρά πόσο έχει αφομοιώσει τη βαθύτερη ουσία και τον ρυθμό του μαριβωνιάζ, του περίτεχνου λεκτικού παιχνιδιού, που χαρακτηρίζει τη δραματουργία του Μαριβώ.

Ο Στάικος έχει προσεγγίσει το έργο του Μαριβώ ως μελετητής, μεταφραστής και σκηνοθέτης. Στις μεταφράσεις του<sup>51</sup> κατάφερε κατά γενική ομολογία να αποδώσει με επιτυχία την εκλεπτυσμένη έκφραση του ροκοκό –ενός ύφους που δεν είχε καλλιεργηθεί από την ελληνική γραμματεία– και να άρει ένα σοβαρό επιχείρημα, πως η δυσκολία πρόσληψης του Μαριβώ είναι πρώτα και κύρια θέμα μετάφρασης.

Στην πρωτότυπη δραματική παραγωγή του ο Στάικος διδάσκεται από το Μαριβώ πρώτιστα το ύφος. Το ιδίωμά του –σε αντίθεση με τη διαδεδομένη νεοελληνική τάση– δε μιμείται την προφορικότητα του καθημερινού λόγου. Η έκφρασή του χαρακτηρίζεται από έντονη κομψότητα και εκζήτηση, στοιχεία στα οποία έχει μαθητεύσει με επιτυχία στο έργο του Γάλλου συγγραφέα.

Ακόμα περισσότερο ο Στάικος έχει αφομοιώσει τη βαθύτερη δραματική ουσία του ύφους του Μαριβώ που ανάγει τη γλώσσα σε κύριο μηχανισμό της ίντριγκας και φέρνει το λόγο στο επίκεντρο του δραματικού ενδιαφέροντος. Στις κωμωδίες του Μαριβώ τα πρόσωπα απαντούν κυριολεκτικά στη λέξη που τους απευθύνεται, στέκονται στο σημαίνον του μηνύματος και το παίρνουν ως αφετηρία της δικής τους αντίδρασης. Αυτό το περίεργο λεκτικό πιγκ-πονγκ συναντάμε και στους διαλόγους του Στάικου· η κάθε φράση μοιάζει να προκαλεί την ανταπόδοσή της και το δραματικό παιχνίδι γίνεται πρώτα και κύρια μια δοκιμασία λέξεων.

Μια ακόμη ομοιότητα ανάμεσα στον Στάικο και το Μαριβώ επισημαίνεται στην προνομιούχα θέση που κατέχουν τα γυναικεία πρόσωπα στα έργα τους. Ο Μαριβώ στις κωμωδίες του έδωσε τους πρωτα-

<sup>46</sup> Λεάνδρος Πολενάκης, «Η λατρεία της φόρμας», *Αυγή*, 16.4.1992.

<sup>47</sup> Από συνέντευξη του συγγραφέα. Βλ. Κατερίνα Κορομπίλη, «Στόχος μου, η δημιουργία μιας ομάδας όπου παίζουμε όλοι ι-σότητα», *Εποχή*, 19.4.1992.

<sup>48</sup> «Μετάφραση θεάτρου: Μια συζήτηση γύρω από τη μετάφραση θεάτρου». *Μετάφραση '96 2* (Σεπτ. 1996). Αθήνα, Οντέτ Βα-

ρών-Βασάρ, 1996, σ. 61.

<sup>49</sup> Από συνέντευξη του συγγραφέα. Βλ. Μάρα Θεοδοσοπούλου, *Εποχή*, 5.12.1993.

<sup>50</sup> Ανδρέας Στάικος, «Η μεταμφίεση της μεταμφίεσης». *Διαβάζω* 257 (20.2.1991), σσ. 72-73.

<sup>51</sup> Βλ. υποσ. 28.

γωνιστικούς ρόλους στις γυναίκες, οι οποίες συχνά υποκινούν το σκηνικό παιχνίδι. Και στα έργα του Στάικου τα γυναικεία πρόσωπα κυριαρχούν και ανάγονται σε εμβληματικές μορφές ικανές να κινούνται με μεγαλύτερη άνεση στην επικράτεια της θεατρικότητας και να πραγματώνουν τις απεριόριστες δυνατότητες του θεατρικού φαίνεσθαι.<sup>52</sup>

Τα αφομοιωμένα διδάγματα φαίνονται επίσης και στη θεατρικότητα, κυρίαρχο άξονα της δραματουργίας και των δύο. Οι ήρωες του Μαριβώ αλλάζουν μάσκες και προσωπεία με μεγάλη ευκολία και ταχύτητα. Αποχωρίζονται μια εικόνα που με φροντίδα είχαν προβάλει προς τα έξω, για να υιοθετήσουν αμέσως μια δεύτερη.<sup>53</sup> Ο Μαριβώ παρουσιάζοντας τους χαρακτήρες του να αλλάζουν μάσκες και προσωπεία με μεγάλη ευκολία και ταχύτητα, οδηγεί τη θεατρική σύμβαση στο ακραίο της σημείο και φθάνει στο καθαρό θέατρο. Η θεατρικότητα ανάγεται σε κυρίαρχο μοτίβο και στον Στάικο. Ο κόσμος του θεάτρου και η σκηνική πράξη γίνονται συχνά θέμα των έργων του όπως στην *Κλυταιμνήστρα*, στο 1843 και στο *Η αυλαία πέφτει*. Η θεατρικότητα εντοπίζεται επίσης και στην παρουσίαση των σκηνικών προσώπων. Όλοι οι ήρωες του Στάικου χαρακτηρίζονται από μια έκδηλη θεατρική υπόσταση, όπου ο στόμφος, η πόζα και η θεατρinίστικη υπερβολή περισσεύουν. Επιπλέον, αλλάζουν συνέχεια προσωπεία και προβάλλουν την εικόνα τους προς τα έξω σαν να συνθέτουν ένα θεατρικό ρόλο σε τέτοιο σημείο, ώστε η δραματική τους ταυτότητα να παραμένει στην ουσία ρευστή και φευγαλέα.<sup>54</sup>

Με τη θεατρικότητα να κυριαρχεί ως ύφος και θέμα στα έργα του, ο Στάικος μοιάζει σαν να αποτίνει φόρο τιμής στον Μαριβώ. Ο Στάικος βλέπει τη ζωή ως μια σειρά ρόλων που ενσαρκώνονται, προσωπείων που διαδέχονται το ένα το άλλο, χωρίς να υπάρχουν σαφή όρια ανάμεσα στην καθημερινότητα και το θέατρο. Γράφει: «... ιδιαιτέρως τα έργα του Μαριβώ, μου αποκάλυψαν... τη διαρκή εναλλαγή των προσωπείων χωρίς μάσκα. Μου αποκάλυψαν με σαφήνεια εκείνο που επεδίωκα να διατυπώσω. Το θεατρικό χαρακτήρα της ζωής». <sup>55</sup> Η θεατρικότητα ανάγεται σε κυρίαρχο μοτίβο και αποκτά μια αργετυπική εμμονή στη δραματουργία του Στάικου. Η ανάπτυξη οποιουδήποτε θέματος από τον έρωτα έως τη μαγευτική δεν είναι γι αυτόν παρά πεδίο άσκησης της θεατρικότητας, δεν είναι παρά μια διείσδυση στο «θαύμα της αποκαλυπτομένης διαρκώς θεατρικότητας». <sup>56</sup>

Τέλος, ο Στάικος φτάνει να ταυτίζει το θέατρο με την έννοια της θεατρικότητας. Γι αυτόν, το θέατρο είναι μια δεξαμενή που έχει τη δυνατότητα να ανατροφοδοτείται, χωρίς να χρειάζεται να αντλεί από τη ζωή. Η έμπνευση αναζητείται μέσα από το ίδιο το θέατρο, την ιστορία του και τα διαφορετικά στυλ. Ο τρόπος και η φόρμα είναι αυτά που ανανεώνουν το ατελείωτο παιχνίδι του θεάτρου. Λέει σχετικά σε συνέντευξή του: «Η θεατρική παράδοση νομίζω ότι μας δίνει όλα τα όπλα για να δημιουργήσουμε το νέο θέατρο. Σημασία δεν έχει μόνο το τι θα πεις, αλλά και το πώς θα το πεις. Το πρόβλημά μας είναι ο τρόπος που θα πεις χιλιοειπωμένα πράγματα. Πρέπει να τα κάνεις να φαίνονται καινούρια. Πιστεύω πως το θέατρο είναι ένα ατελείωτο ορυχείο, που μπορεί να εμπλουτίζεται διαρκώς». <sup>57</sup>

<sup>52</sup> Πάνω σε αυτό το θέμα βλ. και το άρθρο του Σάββα Πατσαλίδη, «Οι άλλοι λόγοι του Ανδρέα Στάικου: Το παιχνίδι της διακειμενικότητας και των ορίων» στο *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης: 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο: Α' συμπόσιο νεοελληνικού θεάτρου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 (Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση).

<sup>53</sup> Το θέμα του προσωπείου εμφανίζεται είτε ως παραπλήρωση σχετικά με το φύλο του ήρωα, είτε ως υιοθέτηση πλαστής ταυτότητας, είτε ως απόκρυψη της κοινωνικής ταυτότητας, είτε γενικότερα ως απόκρυψη της αλήθειας των συναισθημάτων. Βλ. και Marcel Arland, *Marivaux*. Gallimard, Paris 1950, σσ. 150 κ.ε.

<sup>54</sup> Για τη θεατρικότητα των προσώπων του Στάικου βλ. επίσης την ανάλυση της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ανδρέας Στάικος: Ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών» στο *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Ελληνικά Γράμματα 2001, σσ. 11-19.

<sup>55</sup> «Αι συνέπειαι της παλαιάς ημών ιστορίας: Ο Ανδρέας Στάικος απαντά στις ερωτήσεις της σύνταξης». Στο Πρόγραμμα του Κ.Θ.Β.Ε., Στάικος, 1843, σ. 12.

<sup>56</sup> *Ο.π.*, σ. 12.

<sup>57</sup> Συνέντευξη στην Κορομπίλη, *Εποχή*, 19.4.1992.

Κλείνοντας τη σύντομη αναδρομή της υποδοχής του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα διαπιστώνουμε πως παρά την αρχικά δύσπιστη υποδοχή, το έργο του σήμερα αποτελεί ερέθισμα για γόνιμες αναζητήσεις τόσο στην σκηνική πρακτική όσο και στην πρωτότυπη δραματική παραγωγή. Ο Μαριβώ πλέον δε θεωρείται μόνο ως ο εκπρόσωπος του γοητευτικού αλλά κούφιου ρεύματος του ροκοκό, αλλά καταφέρει να ανταποκρίνεται στις αισθητικές αναζητήσεις της εποχής. Το έργο του παραμένει ζωντανό και συνεχίζει να εμπνέει.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ  
ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ «ΓΡΑΦΗ» ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Μια σημαντική μερίδα μελετητών, προσπαθώντας να προσδιορίσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καλούμενου μεταμοντέρνου θεάτρου, ανατρέχει, μέσω της τέχνης της performance, στην ιστορία όλων των πρωτοποριακών κινημάτων του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εντοπίζοντας ήδη σε αυτά διάσπαρτα στοιχεία που τις τελευταίες δεκαετίες έχουν χαρακτηριστεί ως μορφικά συστατικά της μεταμοντέρνας πρακτικής και θεωρίας.<sup>1</sup> Άλλοι πάλι, υιοθετώντας την άποψη ότι το θέατρο πρέπει να απαγκιστρωθεί από το γραπτό κείμενο ως σταθερό σημείο αναφοράς και επομένως από την λογοτεχνική καταγωγή του, και να ιδωθεί μόνο στην παραστασιακή του έκφραση, ανατρέχουν ακόμη παλιότερα, αναφέροντας υπαίθρια θεάματα που πρόσφεραν παλανόδιοι μουσικοί και χορευτές, μεσαιωνικοί τροβαδούροι, μίμοι και ζονγκλέρ υποστηρίζοντας ότι σε τέτοια θεάματα πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες της performance ή της stand-up comedy θα αναγνώριζαν τη δική τους τεχνική και αισθητική προσέγγιση.<sup>2</sup>

Όπως και να έχει, είναι αλήθεια ότι η τέχνη της performance, λόγω της πολυμορφίας της και του συνδυασμού διαφορετικών τεχνών, απετέλεσε το πρόσφορο έδαφος πάνω στο οποίο δοκιμάστηκε και αναπτύχθηκε η μεταμοντέρνα σκέψη στο θεατρικό χώρο.<sup>3</sup> Ταυτόχρονα, σε οιαδήποτε απόπειρα απα-

<sup>1</sup> Είναι ενδεικτικό ότι οι περισσότερες μελέτες πάνω στο μεταμοντέρνο στο θέατρο αναφέρονται και αναλύουν την τέχνη της performance, άλλοτε αντιδιαστέλλοντας και άλλοτε συνδυάζοντάς την με το θεατρικό. Η performance, με τη σειρά της, εντάσσεται στην ιστορία των πρωτοποριακών κινημάτων του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η πρώτη ιστορία της performance, κάτω από αυτή την οπτική, δίνεται από την RoseLee Goldberg, το 1979, στην πρώτη έκδοση του βιβλίου της *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1979, το οποίο επανεκδίδεται το 1988 και ανατυπώνεται το 1993 σε αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη με νέα στοιχεία έκδοση και τίτλο: *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson. Στην ιστορική της ανασκόπηση, η συγγραφέας αναφέρεται στα κινήματα του φουτουρισμού, του ρόσικου φουτουρισμού και κονστρουκτιβισμού, του ντανταϊσμού, του σουρρεαλισμού, στην τέχνη του Μπαουχάους πριν φθάσει στα happenings, σε μορφές του σύγχρονου χορού, σε καλλιτέχνες όπως οι Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys και, τέλος στην body art και τη σύγχρονη performance. Τα δύο τελευταία κεφάλαια του βιβλίου της «Living Art c. 1933 to the 1970s» και, ακόμη περισσότε-

ρο το «The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 1986» είναι πλούσια σε παραδείγματα από την πρακτική των performances ενώ συνοδεύονται από αποκαλυπτικό συχνά φωτογραφικό υλικό. Η μελέτη της επηρέασε πολλούς μετέπειτα ερευνητές που προσπάθησαν να κατηγοριοποιήσουν τα βασικά χαρακτηριστικά των μοντέρνων κινημάτων της τέχνης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, χαρακτηριστικά που επανευρίσκονται στα εξωτερικά, τουλάχιστον, ζητούμενα του μεταμοντέρνου. Δες, για παράδειγμα, Carol Simpson Stern & Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, White Plains, Longmans, N.Y., 1993, ειδικότερα σσ. 382-405.

<sup>2</sup> Δες, για παράδειγμα, Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*. Routledge, London & New York 1996 ειδικά το κεφάλαιο «Performance in his Historical Context», σ. 83.

<sup>3</sup> Είναι ενδεικτικό ότι η μελέτη του μεταμοντερνισμού στο θέατρο γίνεται ουσιαστικά μέσω της μελέτης της performance που, έστω κι αν αναδεικνύει τη βαρύτητα της παράστασης και της σκηνικής γραφής, δεν παύει συχνά να αντιδιαστέλλεται προς το θέατρο, στην κλασική του μορφή. Ο Βάλτερ Πούγκερ διατυπώνει την άποψη ότι «[η] θεατρική θεωρία δεν μπορεί να ξε-

ρίθμισης κάποιων βασικών χαρακτηριστικών του μεταμοντέρνου στο σύγχρονο θέατρο, δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει κανείς στοιχεία οφειλόμενα σε κινήματα ή αντιλήψεις του μοντερνισμού, όπως εμφανίστηκαν ή διατυπώθηκαν καθόλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>4</sup> Έστω κι αν πρέπει να παραδεχτού-

λιχθεί στο μέλλον χωρίς την performance theory, η οποία εξετάζει τον ευρύτερο περίγυρο του θεατρικού μέσα στα πολιτιστικά φαινόμενα» ενώ παραδέχεται ότι «η δημιουργία των performances των τελευταίων δεκαετιών [...] διαλύουν και τροποποιούν ποικιλοτρόπως την έννοια της θεατρικής παράστασης, όπως διέλυσε η μοντέρνα δραματολογία πριν από μισό αιώνα και πλέον την έννοια του αριστοτελικού ή αντιαριστοτελικού δράματος». Βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Βιβλιοκρισίες» (Κριτική για το Michael Huxley/Noel Witts (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader*. Routledge, London/New York 1996), *Παράβασις* 3, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 296. Ο όρος performance δημιουργεί, εν τούτοις, πρόσθετα προβλήματα: Ο Β. Πούχγκερ προτείνει τις αποδόσεις (θέαμα, παράσταση, τέλεση, spettacolo) ενώ υιοθετεί, εν τέλει, την προτεινόμενη από τον Carlson διαφοροποίηση μεταξύ θεατρικής performance και performance με την τελευταία να αφορά σε ποικιλότροπα θεάματα που δεν έχουν άμεση σχέση με το καθαυτό θέατρο αν και έχουν καταλήξει, στη μεταμοντέρνα εποχή, να το τροφοδοτούν: «[...] οι performances δεν απομακρύνονται τελικά και τόσο από το πρωτοποριακό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα και θα μπορούσαν να αντιμετωπισθούν και στα πλαίσια της θεατρικής θεωρίας του μεταμοντέρνου θεάτρου, όπου τα όρια του θεατρικού θεματοποιούνται και ρευστοποιούνται συνεχώς. Η κατηγορία “theatrical performance” τότε δεν είναι τίποτε άλλο παρά “θεατρική παράσταση” με τη συμβατική έννοια αλλά σε μια εποχή, όπου η συμβατική επικοινωνία ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία δεν λειτουργεί πια με τον ίδιο τρόπο». Βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Βιβλιοκρισίες» (κριτική για το Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction* το οποίο προαναφέρθηκε ανωτέρω υποσημείωση 2), *ό.π.*, σσ. 305, 309, 312, 317. Έτσι, για τον Marvin Carlson, οι καλλιτέχνες της performance, εξ ορισμού, δεν στηρίζουν τη δουλειά τους σε προσχεδιασμένους από άλλο δημιουργό χαρακτήρες (όπως γίνεται στο παραδοσιακό θέατρο) αλλά πάνω στα δικά τους σώματα, τις δικές τους αυτοβιογραφίες και ιδιαίτερες εμπειρίες που αποκομίζονται από την κουλτούρα και τον κόσμο καθιστώντας τες παραστασιακό υλικό μέσω της δικής τους συνειδησιακής διαδικασίας και επεξεργασίας ώστε να «παιχτούν» μπροστά σε ένα κοινό. Από τη στιγμή, δε, που η έμφαση δίνεται στην παραστατικότητα, το ατομικό σώμα τοποθετείται στο επίκεντρο, συνοδευόμενο από ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα ή κοστούμια, όταν δεν προτιμάται το γυμνό (Marvin Carlson, *Performance*, *ό.π.*, σ. 6). Από την πλευρά της, η Josette Feral, θεωρεί ότι η θεατρικότητα υπηρετεί τη αναπαράσταση, την αφηγηματικότητα, την κλειστή δομή και την κατασκευη υποκειμένων σε φυσικό και ψυχολογικό χώρο, τον κατεξοχήν χώρο των κωδικοποιημένων δομών και αυτού που η Κρίστεβα αποκαλεί «το συμβολικό». Σε αντίθεση, η performance αποδομεί κώδικες και δομές του θεατρικού, σπάει τις αναπαραστατικές σχέσεις, αρνείται

την αφηγηματικότητα εκτός κι αν πρόκειται για ειρωνικές παραθέσεις, επιλέγει τη μεταφορά, αναδεικνύει τη μεταβατικότητα των αντικειμένων τα οποία, εν τέλει, το μόνο που αναπαριστούν είναι η αποτυχία της αναπαράστασης. Και η Feral καταλήγει στο ότι η performance επιχειρεί όχι να πει (όπως το θέατρο) αλλά μάλλον να προκαλέσει συναισθητικές σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων. Βλ. Josette Feral, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, *Modern Drama*, 25, 1982, σ. 179. Ωστόσο, ο Herbert Blau, ένας από τους ελάχιστους θιασώτες της αποδόμησης που προβληματίζεται πάνω στο παράδοξο του μεταμοντέρνου θεάτρου, υποστηρίζει ότι αυτό που χαρακτηρίζει το σύγχρονο θέατρο είναι η επιθυμία του να αρνείται τη θεατρικότητα και ταυτόχρονα να επιστρέφει αναπόφευκτα σ' αυτήν (Herbert Blau, «Universals of Performance: Or, Amortizing Play», *Sub-Stance*, 37-38, 1983, σσ. 143 & επ. Για ανάπτυξη και σχολιασμό των απόψεων του Blau, δεξ: Marvin Carlson, *Performance*, *ό.π.*, σ. 136 και Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell, Oxford 1999 (1989), σσ. 156-57.

<sup>4</sup> Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της αποδόμησης Ζακ Ντερριντά, αναφερόμενος στο θέατρο, ανατρέχει στις απόψεις που διατύπωσε ο Αντονέν Αρτώ (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964) κατά της υποδούλωσης της παράστασης στο λόγο και το κείμενο όπως και κατά της επαναληπτικότητας, τοποθετούμενος υπέρ της «καθαρής παρουσίας». Ο Ντερριντά, βέβαια, αρνείται τελικά την δυνατότητα υλοποίησης των ιδεών του Αρτώ, ισχυριζόμενος ότι η αποφυγή της επαναληπτικότητας και επομένως του ίδιου του θεάτρου είναι αδύνατη αφού η ίδια η συνείδηση εμπλέκεται στην επανάληψη (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967). Σύμφωνα με τον Steven Connor (*Postmodernist Culture*, *ό.π.*, σ. 148), ο Ντερριντά επιθυμεί να απαγκιστρώσει την επανάληψη από οιαδήποτε πρωταρχική ουσία (πράγμα που διαβλέπει και στον Αρτώ) καταλήγοντας έτσι στην ιδέα της καθαρής παρουσίας ως καθαρής διαφοράς. Από την άλλη, ο Αρτώ, σύμφωνα με τον Λυοτάρ, δίνοντας έμφαση στην χωρική διάσταση του θεάτρου, διάσταση που στηρίζεται στο σημείο και στη γλώσσα, δεν κάνει άλλο από το να «δημιουργεί ένα εργαλείο» που λειτουργεί επίσης ως γλώσσα, ως σύστημα σημείων, ως γραμματική της κίνησης: στα ιερογλυφικά του μπαλινέζικου θεάτρου (Jean-Francois Lyotard, *La dent, la paume, Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10-18, U.G.E., 1973, σ. 100). Ο Παβίς, προβληματιζόμενος πάνω στις δύο τάσεις της σύγχρονης πρωτοπορίας στο θέατρο, μιλάει για μια σημειολογία του χώρου και μια σημειολογία του χρόνου. Στην πρώτη, ο κατά Μπρουκ «άδειος χώρος» οργανώνεται σε τρισδιάστατο σκηνικό χώρο, ως πλαίσιο που επιδέχεται ποικίλες σκηνογραφικές τροποποιήσεις, αλλά που βασικά παραμένει σταθερός και περιορισμένος, εξασφαλίζοντας τη σιγουριά. Στη δεύτερη, ο χώρος δημιουργείται με βάση τις ανάγκες του παιξίματος,



με ότι η συνύπαρξη και συνδιαλλαγή τους σε ένα νέο πλαίσιο, οδηγεί αναγκαστικά και σε μια νέα αντίληψη της ίδιας της έννοιας του θεάτρου.

Ως τέτοια στοιχεία αναφέρω, τελειώς ενδεικτικά και επιλεκτικά, τη φουτουριστική έμφραση στη μεταστροφή του φυσικού σώματος σε μηχανικό ή την αντικατάστασή του από τη μηχανή, αντίληψη που γνωρίζει την υλοποίησή της στη σύγχρονη υποκατάσταση του σώματος του ηθοποιού από τεχνολογικά μέσα.<sup>5</sup> Την ντανταϊστική έννοια του αυθόρμητου και απρογραμματίστου συμβάντος με στόχο όχι απλώς

την εμπειρία μεταξύ ηθοποιού και θεατή που στηρίζεται σε μια σειρά παραγόντων όπως σε μη δομημένο λόγο, στο ρυθμό, σε λεκτικές ανταλλαγές. Ως εκπρόσωπο της πρώτης μορφής θεωρεί τον Α. Αρτώ ενώ ως εκπρόσωπο της δεύτερης τον Michel Vinaver, θιασώτη του «θεάτρου της ακοής», ο οποίος υποστηρίζει: «Μια θεατρική παράσταση είναι για μένα μια προφορική προβολή ενός γραπτού κειμένου, μια πρόκληση στην ακοή» (Michel Vinaver, *A la renverse*, Ed. de l' Air, Lausanne 1980, σ. 8). Ο ίδιος συμπληρώνει ακόμη ότι θα προτιμούσε το σκηνικό να διακρίνεται όσο το δυνατόν λιγότερο, ει δυνατόν και καθόλου. Ο Παβίς διακρίνει στο θέατρο του Μ. Vinaver στοιχεία ενός «ενεργητικού θεάτρου», όπως το οραματίστηκε ο Λυοτάρ, ενώ στην ίδια κατηγορία εντάσσει και την performance. Για το όλο θέμα βλ. Patrice Pavis, «Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie», στο: *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1985, σσ. 171-184. Έμφραση στην εικόνα ή στροφή στο λόγο (έστω και με επίκεντρο την «προφορικότητα») αποτελούν μορφές που χαρακτηρίζουν, αμφότερες, τις τάσεις του μεταμοντέρνου. Η αναγωγή, ωστόσο, σε πρακτικές του μοντέρνου, δεν πρέπει να ξενίζει ολότελα αφού, εν τέλει, όπως σημειώνει ο Σάββας Πατσάλιδης, «ο μεταμοντερνισμός δεν πρέπει να ερμηνεύεται μόνο ως αυτό που χρονολογικά έρχεται 'μετά' τον μοντερνισμό [...] αλλά και σαν αυτό που, παρωδώντας και απονομιμοποιώντας, επαναλαμβάνει τις πολιτιστικές μας παραδόσεις, τις οποίες μπορεί να αρνείται, την ίδια, ωστόσο στιγμή τις νομιμοποιεί (γίνεται ένα είδος αυτοσυνείδησης του μοντερνισμού) και παράλληλα εγκαινιάζει μια νέα σχέση μαζί τους». Σάββας Πατσάλιδης, *Θέατρο και θεωρία. Περί <Υπο>κειμένων και <Δια>κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 41. Κάτι αντίστοιχο, βέβαια, μπορούμε να παρατηρήσουμε και σε άλλα καλλιτεχνικά «κινήματα» που ενώ επαγγέλλονταν μια ολοκληρωτική ρήξη με την μέχρι τότε θεωρούμενη ως παραδοσιακή τέχνη, στην πραγματικότητα εγκαθίδρυσαν μια επαναδιαπραγμάτευση μαζί της, ένα διάλογο με στόχο μια νέα λογική (αν και φαινομενικά χαώδη) συγκρότησή της. Μια τέτοια αντίληψη εκφράζεται και στη μελέτη μου πάνω στη σουρρεαλιστική τέχνη. Βλ. σχετικά, Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας. Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιο-σμειωτικές αναγνώσεις*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

<sup>5</sup> Η τεχνολογία, με τη μορφή του βίντεο, του μόνιτορ, της γιγανθοθόνης κ.ά. έχει εισβάλλει πλέον σε αρκετές παραστάσεις που κατουδένα τρόπο δεν θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν μεταμοντέρνες. Για παράδειγμα, ο Γιώργος Μιχαηλίδης, τόσο στο *Βίβα Ασπασία* του Ι. Καμπανέλλη όσο και στη διασκευή που έκανε ο σκηνοθέτης πάνω στο διήγημα του Α. Τσέχοφ Η

κυρία με το σκυλάκι, χρησιμοποίησε προβολή σε γιγανθοθόνη με στόχο να δώσει μια συμπληρωματική εξωσκηνική (και στην πρώτη περίπτωση, εξωκειμενική) προέκταση της σκηνικής δράσης. Η προσφυγή σε βίντεο με γιγανθοθόνες και μάλιστα σε υπερβολικό, αν όχι εντυπωσιακό, βαθμό έγινε και στη σκηνοθεσία του Γιάννη Κακλέα στο μουσικό θέαμα του Νίκου Καρβέλα με την Άννα Βίση *Μάλα. Η μουσική του ανέμου*. Εδώ, το βίντεο εξυπηρετούσε άλλοτε στο να ενταχθεί στη δραματιζόμενη υπόθεση ο ευρύτερος κοινωνικός χώρος της εποχής (άνοδος Χίτλερ-ναζιστικά στρατόπεδα κλπ), άλλοτε στο να μεγεθυνθούν κάποιες σκηνικές δράσεις και πρόσωπα οι οποίες εξακολουθούσαν να λαμβάνουν χώρα στη σκηνή φωτισμένες κατάλληλα ώστε να φαίνονται πίσω από τη διαφανή οθόνη, άλλοτε στο να προβάλλουν μια μελλοντική σκηνή, προοικονομώντας το τέλος (όπως το θάνατο της Μάλα σε στρατόπεδο συγκέντρωσης την ώρα που επί σκηνης λάμβανε χώρα η γέννησή της). Όλα αυτά δείχνουν ότι η τεχνολογία έχει εισβάλλει και σε μη θεωρούμενες ως μεταμοντέρνες παραστάσεις και η χρήση της εξαρτάται πλέον καθαρά από τα διαθέσιμα οικονομικά μέσα. Στις μεταμοντέρνες παραστάσεις, όμως, η τεχνολογία παίζει λειτουργικό ρόλο στην όλη δόμηση της σκηνικής δράσης και αποτελεί βασικό εργαλείο, θέμα που αποτελεί αντικείμενο ειδικής διαπραγμάτευσης. Ωστόσο, η «μηχανική» του σώματος και οι μεταπλάσεις του έχουν πάρει και άλλες πλέον μορφές όπως οι performances που δίνονται ενώπιον κοινού με αντικείμενο τις μεταλλάξεις του σώματος, ακρωτηριασμούς κ.ά. όπου, στην ουσία, το σώμα χρησιμεύει ως διάλυος για τον προσδιορισμό της ταυτότητας και τον έλεγχο των προσωπικών δαμών μέσω του πόνου ή για την παραβίαση των πολιτιστικά κωδικοποιημένων και κατεστημένων κανόνων κλπ. Στον χώρο των αυτο-μεταλλασσόμενων καλλιτεχνών συναντάμε την Eleanor Antin με τις ποιητικές «περσόνες» της ή την γαλίδα Orlan η οποία υφίσταται μια σειρά πλαστικών χειρουργικών επεμβάσεων στο πρόσωπο, διατεινόμενη ότι «το σώμα δεν είναι παρά ένα κοστούμι». Τέλος, στο χώρο των ακρωτηριασμών συναντάμε τον Ron Athey για τον οποίο το σώμα, μέσω της εμπειρίας του πόνου, μετακινείται από την αφαιρετικότητα της αναπαράστασης και οδηγεί το κοινό να αναρωτηθεί «πάνω στη δική του σχέση με τον πόνο, την αρρώστια, τα ταμπού». Σε έναν παρόμοιο χώρο κινούνται και οι Actions του Hermann Nitsch. Βλ., μεταξύ άλλων, Marvin Carlson, «Performance and Identity» στο: *Performance*, ό.π., σσ. 144-164 και ειδικότερα, σσ. 150, 152, 158, 159 - Jeanie Forte, «Focus on the body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance», στο: Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (Ed.), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press/Ann Arbor,

την πρόκληση αλλά και την ενεργό συμμετοχή του κοινού. Την σουρρεαλιστική έννοια του κολάζ, του πασιζ και την επιζητούμενη αποκόλληση του αναπαριστώμενου από το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς του ώστε το έργο τέχνης να αποτελεί «παράσταση» και όχι μιμητική αναπαράσταση κάποιου προϋπάρχοντος αντικείμενου.<sup>6</sup> Την έννοια της «κατασκευής», του bricolage, όπως την διατύπωσαν και εφάρμοσαν στα έργα τους οι βασικότεροι εκπρόσωποι του γαλλικού Νέου Μυθιστορήματος<sup>7</sup> και συναντάται στη μεταμοντέρνα σύλληψη της παράστασης ως πρόπλασμα ή παιχνίδι κατασκευών.<sup>8</sup> Στα ουδόλως εξαντλητικά αυτά παραδείγματα που ωστόσο δείχνουν την πολυπολιτισμική διάσταση της προέλευσης των μεταμοντέρνων στοιχείων μπορούμε ακόμη να προσθέσουμε και θεωρητικές αντιλήψεις, όπως της μπαχτινικής διαλογικότητας που απετέλεσε τη βάση της διακειμενικότητας της Κρίστεβα<sup>9</sup> και που στη μεταμοντέρνα σκέψη λαμβάνει τη μορφή του παλίμψηστου.<sup>10</sup> Η, αλλιώς, εμφανίζεται με την έννοια της διάχυσης του νοήματος ενός εκάστου κειμένου από τη στιγμή που συντίθεται από ίχνη νοημάτων άλλων κειμένων που καταστρέφουν, εν τέλει, κάθε συμπαγές και ενιαίο νόημα του εν λόγω κειμένου. Αυτή η κατά Ντερριντά διαρκής κινητικότητα και αναβολή του νοήματος καταλήγει σε μια ειρωνικά παράδοξη διαπίστωση: η παρουσία πολλαπλών νοημάτων σε ένα κείμενο συνυπάρχει με την απουσία νοήματος!<sup>11</sup> Πάνω στην απουσία της μιας, προϋπάρχουσας και προδεδομένης αλήθειας του κειμένου, πάνω στο διαφεύγον νόημα του έργου, μπορεί να κατασκευαστεί ένα άλλο έργο που, με τη σειρά του, θα προτείνει νέες σημασίες αλλά και συγχρόνως θα αφήνει αναγκαστικά το περιθώριο ενός άλλου διαφεύγοντος νοήματος. Είναι γνωστό πως η ανυπαρξία, στα έργα του Ίψεν, μιας ενδοκειμενι-

Michigan 1999 (1992), σσ. 248-262. - Kate Davy, «Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp», στο ίδιο, σσ. 231-247. - Elin Diamond, «The Violence of “We”: Politicising Identification», στο ίδιο, σσ. 390-398. - RoseLee Goldberg, *Performance Art*, ό.π., ειδικότερα από σσ. 152 & επ.

<sup>6</sup> Κατεχοχίν παράδειγμα της σουρρεαλιστικής αυτής τοποθέτησης αποτελεί η χρήση της φωτογραφίας από τους σουρρεαλιστές φωτογράφους και ο τρόπος που κατέστησαν το κατεχοχίν θεωρούμενο ως αναπαραστατικό του πραγματικού μέσω σε δημιουργό μιας «άλλης» πραγματικότητας. Για το όλο ζήτημα, δεξ αναλυτικά, Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας*, ό.π., ειδικότερα σσ. 37-64 και 85-148. Για τη σχέση αναπαράστασης-μίμησης βλέπε επίσης, Σάββας Πατσολίδης, *Θέατρο και θεωρία*, ό.π., σ. 110 & επ. ενώ για τη σχέση της αριστοτελικής μίμησης και της αναπαράστασης τη σχετική θεωρία του Gerard Genette όταν εξετάζει την αφηγηματολογική κατηγορία της «απόστασης» (distance) στο *Figures III*, Seuil, Paris 1972.

<sup>7</sup> Την έννοια του bricolage χρησιμοποίησε κυρίως ο γάλλος νομπελίστας Κλωντ Σιμόν προκειμένου να περιγράψει τον τρόπο της μυθιστορηματικής του σύνταξης. Βλ. Claude Simon, «Le métier du romancier», Une lettre inédite, *Le Monde*, 19.10.1985 - Alastair B. Duncan, «Claude Simon: La crise de la représentation», *Critique*, 414, nov. 1981, σ. 1181. - Δημήτρης Τσατσούλης, «Ανακαλυψιακή δύναμη της γλώσσας και αδυναμία αναπαράστασης της πραγματικότητας μέσω της γραφής», στο: *Η περιπέτεια της αφήγησης. Δοκίμια αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*, Ελληνικά Γράμματα (Σειρά: Κριτική Διεπιστημονική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 1997, σσ. 249-280, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

<sup>8</sup> Chantal Hebert - Irene Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Les Presses de l' Université Laval, Québec 2001, σ. 166 όπου, με αφορμή το Θέατρο της Εικόνας, οι δύο συγγραφείς υποστηρίζουν πως «η απαγγίστρωση της εικόνας από το πλαίσιο της οφείλεται στην ικανότητά της να “φτιάχνει εικόνα”, και αυτή η εικόνα της εικόνας δεν ανήκει πλέον στον κόσμο της μιμητικής αναπαράστασης αλλά σε εκείνον της αναπαράστασης ως πρόπλασμα ή σαν παιχνίδι κατασκευών».

<sup>9</sup> Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969 όπου αποδίδεται η μπαχτινική διαλογικότητα ως διακειμενικότητα. Επίσης: Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής στο Ντοστογιέφσκι* (μετ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου- επίμετρο: Δημήτρης Τζιόβας), Πόλις, Αθήνα 2000 - Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris 1981. Για μια διαφοροποιημένη χρήση της έννοιας της διακειμενικότητας, βλ. M. Riffaterre, «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40, nov. 1979. Για μια συνοπτική αλλά διεισδυτική παρουσίαση του έργου του Riffaterre όπως και εφαρμογές της θεωρίας του βλ. Ζωή Σαμαρά, *Προοπτικές του κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 15-45.

<sup>10</sup> Δανείζομαι τον όρο από τον τίτλο του βιβλίου του Δημήτρη Τζιόβα που διαπραγματεύεται την ίδια έννοια: *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1993.

<sup>11</sup> Janelle G. Reinelt, «Semiotics and Deconstruction - Introduction», στο: Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (Ed.), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Michigan 1999 (1992), σσ. 111-112.

κής αυθεντίας<sup>12</sup> που να δίνει λύσεις στις συγχύσεις που υφέρπουν στα έργα του, απετέλεσε την αιτία της συγκρατημένης υποδοχής τους στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Η αλήθεια είναι ότι η πραγματικότητα που απεικόνισε στα έργα του ο Ίψεν ήταν μεταλλασσόμενη, διαφορούμενη, διαφεύγουσα.<sup>13</sup> Στο διαφεύγον νόημα της πραγματικότητας των *Βρουκλάκων*, ωστόσο, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης κατασκεύασε το έργο *Στη χώρα Ίψεν*.<sup>14</sup> ερμηνεύοντας κάποια από τα νοήματα που κυκλοφορούν στο πρωτότυπο έργο του Ίψεν, συνέλαβε την υφέρπουσα απουσία καθιστώντας την παρουσία στο δικό του έργο.<sup>15</sup> Έτσι, οι πράξεις των προσώπων ανασημασιοδοτούνται, κάποια κενά νοήματος πληρούνται για να προκαλέσουν, όμως, με τη σειρά τους νέες διαφεύγουσες σημασίες. Το έργο του Καμπανέλλη δεν είναι λιγότερο «ατελές» από εκείνο του Ίψεν αφού αποδέχεται το ενδεχόμενο, εισάγει την εκδοχή. Όλα λαμβάνουν χώρα σε μια σχεδόν αντεστραμμένη σκηνή πάνω στην οποία το κεντρικό πρόσωπο, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Πάστορα Μάντερς, δημιουργεί ένα πεδίο αλληλεπίδρασης μεταξύ παρουσίας και απουσίας, ηθοποιού και δραματικού προσώπου, προδιαγεγραμμένων από το αρχικό κείμενο και λαμβανόμενων υπόσταση στο εδώ και τώρα της σκηηνικής δράσης ρόλων που, στην πραγματικότητα, αντιστοιχούν στην έννοια της *performance*. Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθούν οι ασυνέχειες σκηνών αλλά και η συνεχής διολίσθηση προς κάτι άλλο που μένει αναπάντητο καθώς και η μετακίνηση και επαναφορά στο χώρο σκηνών και προσώπων, χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας εμπειρίας.<sup>16</sup> Κάτι αντίστοιχο στην ουσία έπραξε πρόσφατα ο Γιώργος Βέλτος με την *Αναγγελία* του πάνω στην *Καταιγίδα* του Στρίντμπεργκ. Με όσα αναφέρθηκαν δεν αποσκοπώ στο να κατηγοριοποιήσω στο μεταμοντέρνο τα προαναφερθέντα έργα αλλά να δείξω πως αυτά προσφέρονται προς ερμηνεία με κάποια από τα εννοιολογικά εργαλεία του μεταμοντέρνου. Με την κατά Lyotard «μεταμοντέρνα κατάσταση»<sup>17</sup> που, στο πεδίο της αισθητικής, επικεντρώνει την προσοχή στο «συμβάν» και την «παραστατικότητα» ως αρχές εργασίας πάνω στη γνώση,<sup>18</sup> διαμορφώνεται μια μεταμοντέρνα σκέψη που, απορρίπτοντας τις μεγάλες αφηγήσεις, τις μεγάλες διανοητικές και πολιτισμικές δομές και την κυρίαρχουσα συμβολική οργάνωση στο θέατρο<sup>19</sup> στρέφεται προς το ατομικό συμβάν και τον αυτοσχέδιο πειραματισμό που εκφράζει ανάγκες και συναισθήματα μιας συγκεκριμένης και μοναδικής κατάστασης, σε προφανή αντιπαράθεση προς γενικά ισχύουσες αλήθειες. Από την άλλη, η δυναμική της υποδοχής και πρόσληψης των δραμμάτων από το κοινό και η δική του εμπλοκή στη σύνταξη του νοήματος καθίσταται σημαντικός παράγων που οδηγεί στην ανατροπή ενός ολικού και σταθερού σημείου θέασης του παρατηρητή προς όφελος πολυεστιασμένων και πολυπρισματικών και γι' αυτό, ίσως, ασταθών, αβέβαιων ή ανολοκλήρωτων ο-

<sup>12</sup> Μιχαήλ Μπαχίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ό.π., κυρίως το κεφ. 2 («Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι») και κεφ. 5 («Ο λόγος στον Ντοστογιέφσκι»).

<sup>13</sup> Marvin Carlson, «Theater and Dialogism», στο: Janell G. Reinelt & Joseph R. Roach (Ed.), *Critical Theory and Performance*, ό.π., σ. 316.

<sup>14</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τόμος ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα 1994, (*Στη χώρα Ίψεν*, σσ. 91-139).

<sup>15</sup> Οι μελέτες για τη *Χώρα Ίψεν* του Καμπανέλλη, πέρα από σποραδικές αναφορές, είναι ελάχιστες. Σημειώνω κυρίως: Αφροδίτη Σιβετίδου, «Από τη διδασκαλική γραφή στο θεατρικό πρόσωπο. (Ιακ. Καμπανέλλη, *Στη χώρα Ίψεν* και S. Beckett, *Θέατρο Ι*)», *Θεατρογραφίες* 1, Μάρτιος 1998, σσ. 42-51. Της ί-

διας: «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», στο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Έκδοση πολυτίμητης ύλης, *20 χρόνια Νεοελληνικό θεατρικό έργο*. Α' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα (Σειρά: Η Τέχνη του Θεάματος), Αθήνα 1999, σσ. 84-96.

<sup>16</sup> Marvin Carlson, *Performance*, ό.π., σ. 135, 136-137. [17] Jean-Francois Lyotard, *Η Μεταμοντέρνα κατάσταση*. Μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1988.

<sup>18</sup> Marvin Carlson, *Performance*, ό.π., σ. 138.

<sup>19</sup> Η Josette Feral («Performance and Theatricality», ό.π.) εντοπίζει την ιδιαιτερότητα του μεταμοντέρνου θεάτρου ακριβώς σε μια διπλή απόρριψη: της αφηγηματικότητας και της συμβολικής οργάνωσης που δυναστεύει το θέατρο.

πικιών. Φαίνεται πως προσφορότερο έδαφος αυτών των αντιλήψεων απετέλεσε η τέχνη της performance προτού ακόμη εισαχθούν στην θεατρική παραστασιακή πρακτική. Performance, happening, body art και σύγχρονος χορός απετέλεσαν τα προσφορότερα πεδία ανάπτυξης τόσο της πρακτικής όσο και της θεωρίας του μεταμοντέρνου με μια αξιοσημείωτη, είναι αλήθεια, μεταλλακτική πορεία που περιλαμβάνει την ολοκληρωτική άρνηση του λόγου και την έμφαση στη σωματικότητα έως την πιο πρόσφατα εικονοκεντρική αλλά με έμφαση στο λόγο στροφή.<sup>20</sup> Και προσθέτω αμέσως πως στον ελλαδικό χώρο αυτές οι μορφές τέχνης παρέμειναν σχεδόν άγνωστες αφήνοντας έτσι ανεπηρέαστες τόσο τη θεατρική πρακτική όσο και μια συνακόλουθη θεωρητική σκέψη. Έτσι, η εμφάνιση στοιχείων του μεταμοντέρνου στην νεοελληνική σκηνή έγινε ξαφνικά ορατή κατά την τελευταία, κυρίως, δεκαετία, ως απόρροια ξένων επιδράσεων που αντανakλούσαν υπάρχουσες εγχώριες ανάγκες ή ανησυχίες των δημιουργών (και ίσως μέρους του κοινού), χωρίς, όμως, μια προηγούμενη εξελικτική πορεία. Τούτο είχε ως συνέπεια τη σωρευτική συχνά, στα πλαίσια μιας εγχώριας παράστασης, εμφάνιση στοιχείων προερχόμενων από διαφορετικούς εξελικτικούς σταθμούς της παραστασιακής μεταμοντέρνας πρακτικής και αποτέλεσμα τη σημειούμενη αμηχανία συντελεστών και θεατών. Έχει υποστηριχθεί ότι το μεταμοντέρνο στο θέατρο δεν λειτούργησε προσδιοριστικά κάποιου συγκεκριμένου τρόπου προσέγγισης ούτε χαρακτηρίζει συγκεκριμένες θεατρικές ομάδες όπως αυτό συνέβη σε άλλες τέχνες, την αρχιτεκτονική, το χορό ή τη λογοτεχνία, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για κίνημα αντίστοιχο του νατουραλισμού ή του εξπρεσιονισμού για παράδειγμα.<sup>21</sup> Αν η παραπάνω διαπίστωση θα μπορούσε να γνωρίσει αντίλογο σε σχέση με το παγκόσμιο θέατρο, έχει αναντίρρητη ισχύ για το ελληνικό θέατρο. Πράγματι,

<sup>20</sup> Είναι αλήθεια πως στην Ευρώπη και στην Αμερική, η performance ενός αυτοσχεδιάζοντος και μονολογούντος αρχικά ατόμου που αντλούσε υλικό από τα αυτοβιογραφικά του στοιχεία και έδινε έμφαση στην ανάπτυξη του σώματος στο χώρο και το χρόνο, αλλά και το happening, γνωρίζουν από την δεκαετία του 1960 σημαντική έξαρση, παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις από τον ένα καλλιτέχνη στον άλλο. Από τη δεκαετία του 1980, ένα άλλο είδος performance εμφανίζεται με έμφαση όχι πλέον στην ατομική ψυχή και στο σώμα του καλλιτέχνη αλλά στην χρήση μη-λογοτεχνικών προφορικών ή οπτικών εικόνων, εισάγοντας ταυτόχρονα στο θέαμα την τεχνολογία και τα πολυμέσα. Έτσι, η performance, επικεντρωμένη αρχικά στο ατομικό βίωμα, συχνά αντι-λογοκεντρική, και κατ'επέκταση αντι-θεατρική, μεταβάλλεται σταδιακά ώστε σήμερα να χαρακτηρίζεται όχι πλέον από την έμφαση στο σώμα και την κίνηση αλλά από την στροφή στο λόγο και την εικονοκεντρικότητα - με την εικόνα, όμως, στην υπηρεσία του λόγου. Στροφή στο λόγο που δεν είναι ανεξάρτητη από το διογκούμενο ενδιαφέρον προς κοινωνικο-πολιτικά θέματα, ειδικότερα ομάδων που δεν διέθεταν φωνή και ρόλο στο κυρίαρχο σύστημα όπως φεμινιστικών, γκαίη, οικολογικών, εθνοτικών, ομάδων μεταναστών και άλλων, μικρότερης εμβέλειας και περισσότερο περιφερειακών. Η πολιτικοποίηση της performance, άλλωστε, τοποθετείται από πολλούς στη ρηγκανική και θασεριστική περίοδο. Από την άλλη, η αποκατάσταση της σχέσης της performance με το λόγο οδήγησε κάποιους ιστορικούς να αναγνωρίσουν δικιά της στοιχεία και στο αποκαλούμενο «ανάρτητο θέατρο» που αντλούσε το υλικό του από το λαϊκό θέατρο, δινόταν σε δημοσί-

ους χώρους αλλά από καλλιτέχνες με θεατρική προπαίδεια. Για όλα τα παραπάνω ζητήματα βλ. Marvin Carlson, *Performance*, ό. π., και ειδικότερα τα κεφαλαία: «Performance and his Historical Context», ειδικότερα από σσ. 95 & επ., «Performance and Identity», σσ. 144 & επ., «Resistant Performance», σσ. 165 & επ. όπου και σχετική βιβλιογραφία. Επίσης, στα ελληνικά, βλ. Σάββας Πατσολίδης, *Θέατρο και Θεωρία*, ό.π., σσ. 177-242. - Του ίδιου, *Μεταθεατρικά*, 1985-1995, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, ειδικότερα το κεφ. «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο Νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο», σσ. 158-190. - Του ίδιου, *Το «Άλλο» θέατρο: Σπουδή στις φεμινιστικές και Αφρο-αμερικανικές δοκιμές*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993. Την επανεκτίμηση της θέσης του λόγου στις σύγχρονες μορφές θεάτρου διαπιστώνουν στη συνοπτική αναδρομή τους στην έννοια της αναπαράστασης και οι Anick Brilliant-Annequin et Pierre Pasquier, «Le théâtre», στο: Pierre Glaudes (dir.), *La représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999, σσ. 67-134 και ειδικότερα σ. 130.

<sup>21</sup> Marvin Carlson, *Performance*, ό.π., σ. 132. Από μια άποψη, βέβαια, θα ήταν αντικρουόμενο να μιλάμε για μεταμοντέρνο κίνημα για κάτι που ως βασικές του κατευθυντήριες έχει τη ρευστότητα, τη μεταβολή κ.ά. Άλλωστε, σαφέστερες σε πρακτικό και κατ'επέκταση θεωρητικό επίπεδο παρουσιάζονται θεατρικές εκφράσεις που συνδυάζουν πολλά από τα χαρακτηριστικά του μεταμοντέρνου αλλά με συγκεκριμενοποιημένους στόχους, όπως το Θέατρο του Αντικειμένου ή το Θέατρο της Εικόνας με γνωστότερους εκπροσώπους τον Robert Wilson, τον

στις περισσότερες ελληνικές σκηνικές καταθέσεις, στοιχεία μάλλον, παρά ένα συνεπές όλον της μεταμοντέρνας κατάστασης μπορούμε να ανιχνεύσουμε. Κυρίαρχο στοιχείο της μεταμοντέρνας αντίληψης είναι η μετατόπιση από τον συγγραφέα στον σκηνοθέτη, απόρροια άλλωστε της εξελικτικής πορείας που γνώρισε ο τελευταίος κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Έτσι καθιερώθηκε ο όρος της «σκηνικής γραφής», μιας γραφής δηλαδή που λαμβάνει χώρα επί σκηνής με πρωτοστατούντα τον σκηνοθέτη αλλά και συνοδοιπόρους όλους τους άλλους παράγοντες της παράστασης όπως τον χορογράφο, τον σκηνογράφο, τον ενδυματολόγο, τον φωτιστή, τον μουσικό, συχνά δε σήμερα και τον βίντεο-καλλιτέχνη αλλά και τους ηθοποιούς. Ο απόηχος των ζητουμένων του Αντονέν Αρτώ για μια νέα, απεξαρτοποιημένη από το λόγο, μορφή θεάτρου είναι εμφανώς παρών. Πρόκειται στην ουσία για μια δουλειά που δεν είναι προκατασκευασμένη, που δεν κινείται με στόχο να αποδείξει μια προδιαγεγραμμένη αλήθεια της δράσης ή των χαρακτήρων αλλά, για μια δουλειά σε εξέλιξη πάνω στη σκηνή, αντιπαρατιθέμενη, στην ουσία της, στον «ιμπεριαλισμό» του γραπτού και αμετακίνητου κειμένου.<sup>22</sup> Δύο τουλάχιστον έλληνες συγγραφείς δηλώνουν ότι η συγγραφή του δραματικού τους κειμένου ολοκληρώνεται πάνω στη σκηνή, στις πρόβες με τους ηθοποιούς, καταδηλώνοντας έτσι το μη τετελεσμένο της γραφής τους: ο Ανδρέας Στάικος<sup>23</sup> και η Έλενα Πέγκα.<sup>24</sup> Αν στον Στάικο μπορούμε να διακρίνουμε την ειρωνεία, μια διαρκή ανατροπή προκατασκευασμένων προτύπων και, σε κάποια έργα του όπως στην *Κλυταμνήστρα*;, την εμπλοκή της πραγματικότητας του ηθοποιού στο αρχέτυπο κείμενο, γεγονός που επιτρέπει και διαφορετικές σκηνικές εκδοχές, στοιχεία που πηγάζουν από μια μεταμοντέρνα αντίληψη, δύσκολα θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως μεταμοντέρνο το όλο εγχείρημα.<sup>25</sup> Στην Έλενα Πέγκα, αντίθετα, η τελική παράσταση αφήνει την αίσθηση του ανοικτού κειμένου, της ασυνέχειας στοιχείων και του έντονου κολάζ, της κατασκευής και της διασποράς του νοήματος με τη εισδοχή μη-αναμενόμενων στοιχείων που σπάζουν

Robert Lepage, τον Richard Foreman κ.ά. Για το έργο αυτών των σκηνοθετών, εκτός από το προαναφερθέν βιβλίο των Chantal Hebert /Irene Perelli-Contos που αναφέρονται στις παραστάσεις του Robert Lepage, βλ. επίσης, Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialist, New York 1976. - Remy Charest, Robert Lepage. *Quelques zones de liberté*, L'instant même/Ex Machina, Québec 1995. - Richard Foreman, *Reverberation Machines: The Later Plays and Essays*, Station Hill, Barrytown 1985. - Kate Davy, *Richard Foreman and the Ontological-Hysterical Theater*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981. Στην Ελλάδα έχουν παρουσιαστεί κάποιες απόπειρες, από μάλλον περιθωριακά σχήματα, παραστάσεων όπου μεγάλο ρόλο παίζει η βιντεοσκοπημένη εικόνα, ένας συνδυασμός πολυμέσων, όπως αυτοσυστήνονται οι εν λόγω παραστάσεις, με μη αξιωματικότητας, ωστόσο αποτελέσματα. Ενδεικτικά αναφέρω την παράσταση *Ο χορός των νεκρών ρόδων*, λυρικό χοροδράμα του Γιάννη Αιόλου, σε σενάριο και σκηνοθεσία του ίδιου και σύμπραξη στη θεατρική διασκευή του Αντρέα Στάικου. Επίσης, την παράσταση *Water-μέλλον* από την Ομάδα Όνειρο X, με ζωντανή μουσική από το συγκρότημα Υπόγεια Ρεύματα και σενάριο-σκηνοθεσία του βίντεο και της παράστασης του Παύλου Γαβαλά.

<sup>22</sup> Chantal Hebert/Irene Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, ό.π., σ. 8.

<sup>23</sup> Ανδρέας Στάικος, «Η γραφή της σκηνοθεσίας ή η σκηνοθε-

σία της γραφής», *Θεατρογραφίες* 3, Φθινόπωρο 1998, σσ. 61-64. Επίσης, βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου, «Το ερωτηματικό της Κλυταμνήστρας (από το Ημερολόγιο προβών)», στο: Ανδρέας Στάικος, *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Θέατρο, (Θεατρολογική επιμέλεια: Δημήτρης Τσατσούλης), Ελληνικά Γράμματα (Σειρά: Η Τέχνη του θεάματος), Αθήνα 2001, σσ. 319-322.

<sup>24</sup> Η Έλενα Πέγκα έχει επανειλημμένα δηλώσει πως δουλεύει για την οριστική μορφή του κειμένου με τους εκάστοτε συνεργάτες της. Για τη δημιουργία του έργου *Τα καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα*, για παράδειγμα, μιλάει για το πρώτο κινητήριο ερώτημα, δηλαδή, αν τα καινούργια ρούχα «Υπάρχουν αν και αόρατα;», πάνω στο οποίο δούλεψε με τους συνεργάτες της Μάνθο Σαντοριναίο και Κωνσταντίνο Ρήγο. Βλ. Έλενα Πέγκα, «1990-2000 Η δεκαετία της ανακύκλωσης», Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Το Ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*. Β' Συμπόσιο Νεοελληνικού θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα (Σειρά: Η Τέχνη του Θεάματος), Αθήνα 2000, σσ. 268-69.

<sup>25</sup> Να σημειωθεί εδώ ότι ο Σάββας Πατσάλιδης (*Μεταθεατρικά 1985-1995*, ό.π.) έχει συμπεριλάβει τον Ανδρέα Στάικο στους μεταμοντέρνους συγγραφείς. Για την άποψη του ίδιου του συγγραφέα πάνω στο θέμα βλ. τη συνέντευξη που παραχώρησε ο ίδιος στην Καίτη Διαμαντάκου, «Ανδρέας Στάικος. Η ενδεδειγμένη της ψευδαίσθησης» *Θεατρογραφίες*, ό.π., σσ. 65-74 και όπου διευκρινίζεται μεταξύ άλλων: «Οι κατηγοριοποιήσεις μο-

την ενιαία δράση, με τη διαρκή μετατόπιση του κέντρου προς διαφορετικές εστίες, με τη διαρκή ανακύκλωση, με τη διάσπαση του κεντρικού προσώπου σε περισσότερους ηθοποιούς. Όλα αυτά έγιναν εμφανή στο έργο της *Βαλς, Εξίτασιόν* σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά όπου η ζωντανή μουσική και τα τραγούδια αποτελούσαν παράλληλα ζητούμενα. Στα επόμενα έργα της, υποτάσσοντας πάντα την εικόνα στο λόγο, γίνεται περισσότερο εικονοκεντρική, συγχέοντας τα όρια του χώρου σκηνης-πλατείας όπως στο *Η Καίτε Κόλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της μοντέρνας τέχνης*. Σε συνεργασία με τον βιντεο-καλλιτέχνη Μάνθο Σαντοριναίο συνδυάζει την βιντεο-προβολή με την μετατροπή της σκηνης σε πραγματικό εκθεσιακό χώρο την ίδια στιγμή που λειτουργεί ως σκηνικός χώρος. Ήδη, εδώ, επιτυγχάνεται η διάχυση του βλέμματος του θεατή και η δημιουργία σύγχυσης μεταξύ πραγματικού και μυθολογικού. Σε εντονότερο βαθμό τούτο συμβαίνει στο έργο της *Τα καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα* που γεννιέται από την σύμπραξή της τόσο με τον Μάνθο Σαντοριναίο όσο και με τον χορογράφο Κωνσταντίνο Ρήγο. Αν τα όρια σκηνης και πλατείας συγχέονται ακόμη μια φορά λόγω μιας επίδειξης μόδας που παρακολουθεί ο Αυτοκράτορας προκειμένου να επιλέξει ρούχα και η οποία μετατρέπεται σε πραγματική επίδειξη μόδας στην οποία παρενδύεται ο θεατής, η χρήση βιντεο-προβολών και μόνιτορ επιφέρει πρόσθετες συνέπειες: χαρακτηριστικό παράδειγμα η μέσω βίντεο αναπαράσταση του λαού που ζητωκραυγάζει τον Αυτοκράτορα. Μόνο που αυτή του η αναπαράσταση γίνεται μέσω ενός μικρού μόνιτορ, σμικρύνοντάς τον εφιαλτικά. Τούτη η μέσω της τεχνολογίας σμίκρυνση του απόντος σκηνικά λαού αποτελεί όχι απλά μια μεταφορά της απουσίας αλλά και της, άλλως, διαφεύγουσας περιφρόνησης του Αυτοκράτορα προς αυτόν το λαό που τον ζητωκραυγάζει.<sup>26</sup> Στη λογική της ανάδειξης του διαφεύγοντος νοήματος πρέπει να ενταχθεί η σκηνική απουσία και η διαμεσολαβημένη, μέσω βίντεο, παρουσία κάποιων προσώπων στην παράσταση του *Angel baby* που σκηνοθέτησε ο Αντώνης Κα-

ντέρνο, μεταμοντέρνο κτλ. δεν με απασχολούν. Ο τρόπος με τον οποίο έχω δουλέψει θεωρείται πρωτοποριακός χωρίς να είναι. Είναι ο πιο παρωχημένος τρόπος, ο πιο παλαιός. Ο Σάββας Πατσάλιδης βεβαίως με έχει εντάξει στους μεταμοντέρνους, αλλά φαντάζομαι ότι εννοεί αυτό που λέω κι εγώ: ότι έχω εμπνευστεί από όλη την ιστορία του θεάτρου, ότι στα έργα μου είναι διάχυτη η χρησιμοποίηση πολλών και ετερόκλητων συχνά στοιχείων και ειδών από την ιστορία του θεάτρου», σ. 73.

<sup>26</sup> Η παράσταση *Τα καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα* αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη του μεταμοντέρνου θεάτρου στην Ελλάδα, παρ'όλο που δεν προσέχθηκε από την κριτική. Ισως ο εναλλακτικός χώρος που επιλέχθηκε ηθελημένα από τους συντελεστές, το Club + Soda, τοποθέτησε την παράσταση εκτός του θεατρικού ορίζοντα, ταυτίζοντας το χώρο αποκλειστικά με το κοινό που συγχάζει στα κλαμπ. Όπως και να έχει, το κλαμπ μετατράπηκε στο σύνολό του σε μια σκηνή μέσα στην οποία εγκλωβίζεται ο θεατής ενώ το μπαρ και η κονσόλα του ήχου μαζί με τον D.J. αποτελούν μέρος του σκηνικού χώρου. Δύο κεντρικοί άξονες διέπουν το έργο: το σώμα και το ρούχο ή, αλλιώς, το γυμνό και το ντυμένο. Σχήμα που παραπέμπει σε μια ολόκληρη μυθολογία του σώματος από ανθρωπολογική πλευρά (ωμό/ψημένο, φύση/πολιτισμός), από κοινωνιολογική πλευρά (βιομηχανία του ρούχου και υψηλή ραπτική, χρηστική αξία του ρούχου και μετάλλαξή του σε καταναλωτική αξία, συνυφασμένη με την ανταλλακτική αξία που προσφέρει το

χρήμα και η συνακόλουθη εμπορευματοποίηση), κοινωνιο-ψυχολογική (η γέννηση και λειτουργία της επιθυμίας απόκτησης ακόμη και του ανύπαρκτου), σημειολογική πλευρά (η μετάλλαξη του σώματος σε σημείο: πραγματοποίηση και εμπορευσιμότητα του γυμνού σώματος, βιομηχανία ρούχου και κοσμητικής, αξία της αιώνιας νεότητας και υγείας που εκπροσωπεί το σώμα και που η σύγχρονη κοινωνία έχει αναγάγει σε υπέρτατη αξία, στο κατάφλι της νέας χιλιετίας). Οι δύο απατεώνες που διαβιβούν στα Υπόγεια, στα Κάτω της πόλης, θα προσφέρουν το υποκατάστατο ρούχου: απέναντι στην Υψηλή Ραπτική αυτοί αντιπροτείνουν χλευάζοντας το Γυμνό. Αλλωστε, μήπως το σώμα δεν είναι ένα κοστούμι, όπως λέει η Ορλάν; Στα δώματα του Αυτοκράτορα, εξάλλου, δίνεται μια σωρευτική πληροφόρηση μέσω εικόνων που προβάλλονται σε βίντεο, άλλοτε εικονοποιώντας το ανθρωποειδές Υπερ-Εγώ του Αυτοκράτορα, άλλοτε το «λαό». Ως προς το κείμενο, απέναντι στον μύθο των Καινούργιων ρούχων του Αυτοκράτορα του Χανς-Κρίστιαν Άντερσεν, αντιπαραβάλλονται οι μικρές και φαινομενικά άσχετες με τη ροή του έργου μικρο-αφηγήσεις επικού χαρακτήρα μιας σχεδιάστριας μόδας, της Κρίστιαν Άντερ η οποία ταυτίζει τον μεγάλο μύθο του παραμυθιού με τον σύγχρονο μεγάλο μύθο της μόδας: «Καλώς ήλθατε, κυρίες και κύριοι, στον κόσμο του παραμυθιού. Και της μόδας». Η Πέγκα ταυτίζει εδώ με τη γραφή την αγαπημένη λέξη της μεταμοντέρνας θεατρικής πρακτικής: την ύφανση. Επιπλέον, προβάλλει την ένδεια και την α-πο-

λογριδής. Κι αυτό, διότι η σκηηνική παρουσία των προσώπων αυτών, γιατρών ή άλλων φορέων εξουσίας, δεν θα επέτρεπε να φανούν στο θεατή οι ανύπαρκτες προσεγγιστικές τους σχέσεις με τους ψυχικά ασθενείς, για τους οποίους λειτουργούν ως εξωπλάσματα, ομοιώματα προσώπων που εισβάλλουν στον κόσμο τους. Η παράλληλη ύπαρξη τεχνολογικών μέσων λειτουργεί συχνά με στόχο τη διάσπαση του βλέμματος του θεατή, τη διάχυσή του σε διαφορετικά πεδία δράσης. Τούτο έρχεται να ανατρέψει το καλούμενο «εξημερωμένο» βλέμμα του θεατή που επεκράτησε από την Αναγέννηση κι έπειτα, στη διαμόρφωση του οποίου συνέβαλε σημαντικά η είσοδος της προοπτικής που αγκιστρώνει το βλέμμα σε μια προαποφασισμένη εστία.<sup>27</sup> Αρχής γενομένης από τον σουρρεαλισμό που αντιπρότεινε το «άγριο βλέμμα»,<sup>28</sup> οι οπτικές τέχνες επεδίωξαν σταδιακά να ακυρώσουν το επιβαλλόμενο εκ των έξω πλαίσιο, την έννοια του προσφερόμενου παράθυρου ανοικτού στον κόσμο που, ωστόσο, προσφέρει μια και μόνη περιγεγραμμένη οπτική του. Ένα τέτοιο παράθυρο αποτελεί, ως γνωστόν, στο θέατρο η αποκαλούμενη «μπούκα» της ιταλικής σκηνης. Γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την παθητική πρόσληψη και την απόσχιση του θεώμαι από το σκέπτομαι, με άλλα λόγια την ακύρωση του ενεργοποιημένου βλέμματος του θεατή μέσω του οποίου βλέπει μακρύτερα και διαφορετικότερα απ' ότι μπορεί να δει το μάτι του. Διότι, το πέρασμα από το απλό κυττάζω στο θεώμαι ενεργοποιεί τη σκέψη που θεωρητικοποιεί, δηλαδή δημιουργεί αναπαραστάσεις και νοητικές εικόνες, συγκεκριμένες ή αφηρημένες.<sup>29</sup> Προς την άρση της παθητικής θέασης κινείται ολόκληρο το «Θέατρο της Εικόνας». Στην ελληνική σκηνή, η δημιουργία πολλαπλών πυρήνων δράσης, είτε μέσω παράλληλης οπτικής εικόνας είτε μέσω ταυτόχρονων λεκτικών εικόνων ή κινησιολογίας αποβλέπει στον ίδιο στόχο. Έτσι, παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης αποτελεί η σκηνοθεσία του Γιάννη Χουβαρδά πάνω στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*. Τα πρόσωπα των ηθοποιών προβάλλονται σε μεγέθυνση σε κρεμασμένες ψηλά οθόνες ώστε να γίνονται ορατές οι παραμικρότερες εκφράσεις τους ενώ, παράλληλα, η δράση των επί σκηνης σωμάτων συνεχίζεται. Τούτο, όμως, έχει ως συνέπεια την διαρκή μετακίνηση του βλέμματος του θεατή από τη σκηνή στις οθόνες, προσπαθώντας να παρακολουθήσει την παράλληλη εικόνα και δράση με αποτέλεσμα να υφίσταται μια συνεχή διάσπαση, αποσυντονισμό από την προσήλωση σε ένα κεντρικό πυρήνα αλλά και μια οπτική πολυσυλλεκτικότητα που τον ανάγει σε παραγωγό ενός νέου νοήματος.

ρία της σύγχρονης μυθολογίας της βιομηχανίας του σώματος που καταδηλώνεται επί σκηνης με το ολόγυμνο σώμα του Αυτοκράτορα, του χορευτή και χορογράφου της παράστασης Κωνσταντίνου Ρήγου. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή τη στιγμή (Απρίλιος-Μάιος 2002) παρουσιάζεται στην Αθήνα (Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων) μια έκθεση με τίτλο *Μόδα εικόνων - Εικόνες μόδας* σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Γκαίτε. Πρόκειται για φωτογραφίες γερμανικής μόδας από το 1945 έως το 1995. Η έκθεση, όπως παρατηρεί ο Λεωνίδας Ζενάκος («Η μόδα και η κουλτούρα», *Το Βήμα*, 21.4.2002, σσ. 8-9) «αντιμετωπίζει τη μόδα ως κάτι που αξίζει να ιστορηθεί». Πράγματι, η μόδα ως σύγχρονη μυθολογία, συνιστά και αυτή μια μεγάλη αφήγηση. Την ανακύκλωση του χώρου, του χρόνου και των προσώπων, μέσω της χρήσης και πολυμέσων, ως «μεταφορά» με τη διπλή έννοια της μεταφορικότητας και της μετεγκατάστασης, διαπραγματεύεται και το πιο πρόσφατο έργο της Έ. Πέγκα που ανέβηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού, το *3-0-1 Μεταφορές*. Βλ. σχετικά: Δημήτρης Τσατσούλης, *Οι εικόνες*

και ο χρόνος στο θέατρο της Έλενας Πέγκα, Πρόγραμμα της Πειραματικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου για την παράσταση του έργου *3-0-1 Μεταφορές*, θ.π. 1999-2000.

<sup>27</sup> Chantal Hebert/Irene Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, ό.π., σσ. 136 & επ.

<sup>28</sup> Για το «άγριο μάτι» και τη διαδικασία αποκοινωνικοποίησης και αποσημαιοποίησης του βλέμματος και της σκέψης, όπως λειτούργησε στους σουρρεαλιστές, ιδιαίτερα απέναντι στη σύλληψη των εικόνων βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας*, ό.π., σσ. 92 & επ. όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

<sup>29</sup> Chantal Hebert/Irene Perelli-Contos, *La face cachée*, ό.π., σσ. 148 & επ. όπου αναπτύσσεται η σχέση μεταξύ Θεάτρου/Θεώμαι/θεωρώ/θεωρίας, η διαλογική σχέση θεωρώντος υποκειμένου και θεωρούμενου αντικειμένου και τελικά η σχέση μεταξύ βλέπω/αναπαριστώ/σκέπτομαι. Για τη σχέση θεωρίας και θεάτρου, βλ. επίσης Ζωή Σαμαρά, *Υπόκριση θεατρικού λόγου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996. Της ίδιας: *Τα άδύτα του σημείου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σσ. 22 & επ.

Παράδειγμα της δεύτερης περίπτωσης αποτελεί η *Ηλέκτρα* του Μιχαήλ Μαρμαρινού: εδώ, παράλληλα με την προκαλούμενη πολυδιάσπαση του βλέμματος και της ακουστικής προσοχής του θεατή από τις πολύμορφες δράσεις του Χορού, δημιουργείται μια διαταραχή της σχέσης ταύτισης ηθοποιού/δραματικού προσώπου και του μιμητικού χαρακτήρα του θεάτρου που αυτή υπηρετεί προκειμένου να αναδειχθεί πλέον ο αποθεατροποιημένος ρόλος ως μοναδικός φορέας των ιδεών του κειμένου.<sup>30</sup> Σε κάτι αντίστοιχο αποβλέπει άλλωστε, σε άλλες παραστάσεις του Μαρμαρινού (όπως ο *Άμλετ*) αλλά και άλλων σκηνοθετών, η ανάληψη του ίδιου ρόλου από διαφορετικούς ηθοποιούς κατά τη διάρκεια της ίδιας παράστασης ή, ακόμη, η αυτοσύσταση του ηθοποιού προς τους θεατές σε σχέση με το ρόλο που πρόκειται

<sup>30</sup> Steven Connor, *Postmodernist Culture*, ό.π., σ. 150. Πιο συγκεκριμένα, στην *Ηλέκτρα* του Μαρμαρινού, ταυτόχρονα με την κύρια δράση που διεξάγεται μεταξύ των κεντρικών προσώπων, οι ηθοποιοί-μέλη του Χορού, αναπτύσσουν είτε παράλληλες ανεξάρτητες δράσεις, είτε εικονοποιούν αυτοί το λόγο και τις συγκρούσεις των κεντρικών προσώπων κινήσιακά είτε, τέλος, δημιουργούν λεκτικές παρεμβάσεις που αποσυντονίζουν το θεατή από τα κυρίως δρώμενα. Ο αποσυντονισμός, ωστόσο, αναδεικνύει τον εξετασμένο χαρακτήρα του Χορού της τραγωδίας, κάνει ορατή την αδυναμία, εν είδει συλλογικών παρατηρητών, προσήλωσης των επιμέρους μελών του σε μια κεντρική δράση, γεγονός που επιτονίζεται, εκτός από τις φωνητικές ανακλήσεις, και με την ανα-γραφή, στο βάθος του χώρου, πάνω στα δέντρα της Επιδαύρου, των μικρών ονομάτων των ηθοποιών, παραπέμποντας σε χαρακτηριστικά της τέχνης της performance. Η τακτική απομικροποίηση των μελών του Χορού (την οποία ο Μ. Μαρμαρινός επανέλαβε και στον *Αγαμέμνονα*) μπορεί να ερμηνευτεί ως απόπειρα εξετασμένης του συλλογικού λόγου και της πανανθρώπινης αλήθειας που αυτός θεωρείται ότι εμπεριέχει: τα μέλη του Χορού εκφράζουν προσωπικές και άρα σχετικές αλήθειες. Ταυτόχρονα τίθεται και το θέμα της απόρριψής τής, με την συμβατική έννοια, θεατρικότητας αφού ο ηθοποιός, όντας μέσα στο θεατρικό παιχνίδι, δεν ταυτίζεται με κάποιο ατομικό ή συλλογικό δραματικό πρόσωπο αλλά με τον εαυτό του. Στην ουσία, πρόκειται για μια διπλή «προσποίηση». Τούτο, βέβαια, θέτει και το συναφές ερώτημα περί ακολουθούμενης υποκριτικής τεχνικής. Το θέμα εγείρει μια μεγάλη συζήτηση όπου δεν νομίζω ότι έχουν ακόμη δοθεί όλες οι απαντήσεις. Ωστόσο, μπορεί να αναφερθεί ένα παράδειγμα από την θεατρική πρακτική που μπορεί να δώσει μια εικόνα αυτού που θα μπορούσε να υπονοηθεί ως υποκριτική τακτική σε παραστάσεις οι οποίες τοποθετούνται στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου. Έτσι, για παράδειγμα, σε δύο παραστάσεις του, στον *Ρομαντισμό* και στον πρόσφατο *Εθνικό Ύμνο*, ο Μαρμαρινός ενέταξε στη σκηνική δράση τη δημοσιογράφο Ελένη Πετάση όχι ως ερμηνεύουσα κάποιο ρόλο αλλά τον εαυτό της, αυτοσυστηνόμενη μάλιστα στο κοινό ως «Ελένη Πετάση, δημοσιογράφος». Με μια παρόμοια, αν και διαφορετική στην όλη της σύλληψη, απόπειρα, ο ίδιος σκηνοθέτης δημιούργησε την παράσταση *Κάφκα-Οδύσσεια-Άργος: Οι μεταμορφώσεις* όπου, παράλληλα με το διήγημα του Φραντς Κάφκα *Ανακοίνωση σε μια Ακαδημία* που ερμήνευε καθισμένος σε ένα σκαμνί στο κέντρο της σκηνής ο Μιχαήλ Μαρμαρινός, ακούγονταν απο-

σπάσματα από την *Οδύσσεια* που απήγγελε ο κινούμενος κυκλικά και με τα χειρόγραφα στο χέρι μεταφραστής τους, καθηγητής Δημήτρης Μαρωνίτης «παιζοντας» φυσικά τον εαυτό του. Το όλο στήσιμο της παράστασης, με την Μερσεντές και τον λευκοφορεμένο οδηγό (Γιώργος Κακανάκης), που μετέφερε μέχρι τον ανοικτό χώρο του παρασκηνίου τους δύο κουστουμαρισμένους «ομηλότες», το μικρό βουβό δρώμενο που αυτός ποιούσε καθόλη τη διάρκεια της παράστασης, ξεσκονίζοντας το αυτοκίνητο, αναβοσβήνοντας τα φώτα και γενικώς ευρισκόμενος σε μια διαρκή «φυσιολογική» κινητικότητα αλλά και η φυσική προέκταση της σκηνής που άνοιγε το βλέμμα του θεατή στην πραγματική πόλη του Άργους, παρέπεμπε εμφανώς στην έννοια της performance, στην αναγωγή του θεατρικού σε «πραγματικό», στο σπάσιμο της συμβατικής έννοιας της θεατρικότητας. Είναι σίγουρο, άλλωστε, ότι η πλειονότητα των θεατών αγνοούσε ότι ο οδηγός ήταν ηθοποιός που «έπαιξε» καθόλη τη διάρκεια το «ρόλο» του. Μια άλλη, πάλι, υιοθετούμενη υποκριτική τακτική θα πρέπει να θεωρηθεί, σε παραστάσεις του Μαρμαρινού, η ανάληψη ρόλων από μη ηθοποιούς: τον ρόλο του Αγαμέμνονα, για παράδειγμα, στην ομώνυμη παράσταση, ανέλαβε ο γνωστός τραγουδιστής Μπλίν Ρένιγκερ ενώ εκείνον της Κλυταιμνήστρας η υψίφωνος Τζένη Δριβάλα. Τέλος, η αντιπαράθεση ηθοποιών διαφορετικών υποκριτικών σχολών εντάσσεται στα ζητούμενα: στον *Άμλετ* η ανάληψη του ρόλου της Γερτρούδης έγινε από την Ρένη Πιττακή του Θεάτρου Τέχνης χωρίς προσπάθεια υιοθέτησης μιας άλλης από την δική της υποκριτική η οποία ερχόταν σε εμφανή αντίθεση προς την υποκριτική των άλλων ηθοποιών και ειδικά των Μουτούση/Μαρμαρινού (Οφηλίας/Άμλετ). Επιπλέον, η διήγηση της κίνησης σε μια καρέκλα Γερτρούδης για τον πνιγμό της Οφηλίας αποδόθηκε με δύο διαφορετικούς τρόπους: αφενός με παραδοσιακό τρόπο εκφοράς, όπου ο στόχος είναι η μετάδοση του νοήματος μέσω της καθαρότητας του λόγου, και, αφετέρου, με ασθμαίνουσα ταχυλογία, όπου το νόημα είναι πλέον δυσδιάκριτο αλλά μεταδίδεται αισθητηριακά, μέσω των παραγλωσσικών σημείων και πρώτιστα του σημαίνοντος της φωνής, γεγονός που ανακαλεί τον τρόπο που προσλαμβάνουμε στην καθημερινή μας ζωή φορισμένες συναισθηματικά καταστάσεις από τους ιδιαίτερους τονισμούς της φωνής ακόμη κι όταν αγνοούμε το περιεχόμενο. Στην *Ηλέκτρα*, η ανάληψη του ρόλου της Κλυταιμνήστρας έγινε από την Νόνικα Γαληνέα της οποίας η υποκριτική αντιπαράθεση προς την Ηλέκτρα της Αμαλίας Μουτούση έπαιρνε και νέες διαστάσεις αφού οι δύο ηθοποιοί συνδέο-



να αναλάβει στη συνέχεια, όπως για παράδειγμα στο έργο *Η κουζίνα του κυανοπώγωνα* που έγραψε (σε συνεργασία με τους ηθοποιούς) και σκηνοθέτησε για την ελληνική σκηνή ο Μαρκ φον Χέννινγκ. Το ενδιαφέρον και στις δύο προαναφερθείσες μόλις παραστάσεις είναι η αντιπαράθεση της μεγάλης αφήγησης προς την αποσπασματικότητα της δράσης και των μικρο-ιστοριών, γεγονός που ανταποκρίνεται σε ένα από τα βασικά ζητούμενα του μεταμοντέρνου.<sup>31</sup> Αν ο μοντερνιστής σκηνοθέτης έχει κατηγορηθεί ότι μέσω της ερμηνείας του δεν αφήνει συχνά χώρο ερμηνείας για τον θεατή μεταξύ του δραματικού και του σκηνικού κειμένου, ο μεταμοντέρνος σκηνοθέτης κινδυνεύει ακόμη περισσότερο να κατευθύνει την όλη παράσταση προς ένα (έστω και ανατρεπτικό) νόημα<sup>32</sup> ενώ θα όφειλε να αναδείξει τα πολλαπλά νοήματα με βάση τα οποία θα ενεργοποιηθεί η δημιουργική παρέμβαση του θεατή.<sup>33</sup> Υπό αυτό το πρίσμα μπορούν να ερμηνευτούν κάποιες θεωρούμενες ως «μεταμοντέρνες» σκηνοθετικές ερμηνείες έργων όπως το *Ξαφνικά το περασμένο καλοκαίρι* του Γιάννη Κοντραφούρη, το *Λεόντιος και Λένα* του Στέλιου Παυλίδη, ο *Τουρκουάτο Τάσσο* της Κάριν Χένκελ, ο *Καλλιγούλας* του Θανάση Σαράντου. Η σκηνική γραφή των παραπάνω σκηνοθετών πάνω σε κλασικά έργα αντί να ανοίξει τις δομές

νται και με πραγματική σχέση μητέρας-κόρης. Εύρημα που σίγουρα δεν έγινε για εντυπωσιασμό (όπως έκρινε μερίδα της δημοσιογραφικής κριτικής) αλλά ως έκφραση μεταφοράς.

<sup>31</sup> Έτσι, στον *Αμλετ*, πριν από την είσοδο των θεατών στην «πλατεία» ένας ηθοποιός (ο Ρένος Μάντης) αφηγείται την υπόθεση του σαιξπηρικού *Αμλετ* με έναν ελαφρώς παρωδιακό χαρακτήρα που παραπέμπει στον σύγχρονο παραμυθά της performance, απόχο του παλιού παραμυθά ή και ραψωδού. Η συνεκτική του, ούτως ή άλλως, αφήγηση θα αντιπαρατεθεί με την αποσπασματικότητα της παράστασης του ίδιου του έργου που ακολούθησε. Αποσπασματικότητα που οφείλεται στην επιλογή, από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, των κομματιών που θα χρησιμοποιήσει ως παραστασιακό υλικό. Πρόκειται, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Μαρμαρινού, για μια «σκηνική δραματουργία» που προϋποθέτει μια ελευθερία απέναντι στα κείμενα, «μια άλλη, σκηνική δραματουργία η οποία αφορμάται από τη δραματουργία του κειμένου αλλά δεν είναι η ορθογραφία του κειμένου και έχει σαν στόχο, κυρίως κατά τη διάρκεια των προβών, να συλλαμβάνει σαν ιστός αράχνης σήματα της πραγματικότητας και να τα μαζεύει» (Μιχαήλ Μαρμαρινός, «Απονενομημένα σήματα της πραγματικότητας», Συνέντευξη στον Ανδρέα Μαυράκη, *Θεατρογραφίες* 4-5, Χειμώνας-Ανοιξη 1999, σσ. 42, 45). Έννοια που ταυτίζεται με την σκηνική γραφή και που ο Μαρμαρινός θα επιτύχει, σε ανεξάρτητη από προϋπάρχοντα δραματικά κείμενα μορφή, αρχικά στην παράσταση *Ρομαντισμός*, στη συνέχεια στην παράσταση *Εργατάξιο Σλήμαν* και, πλέον, ολοκληρωμένα με τον *Εθνικό Ύμνο* τον οποίο θα υποτιλοφορήσει εύγλωπτα ως «Η σκηνοθεσία ως δραματουργία» (Μιχαήλ Μαρμαρινός, *Εθνικός Ύμνος. Ένα θεώρημα για την ομαδικότητα. Η σκηνοθεσία ως δραματουργία*, Κόσιν, Αθήνα χ.χ. [2002]). Στο ίδιο κλίμα, στην *Κουζίνα του Κυανοπώγωνα* κάποιος ερευνητής, με ακροατήριο τους πραγματικούς θεατές, θα εκθέσει με γλώσσα ιατροδικαστική και γι' αυτό όχι λιγότερο παρωδιακών συνηρήσεων, την ιστορία του *Κυανοπώγωνα*, χωρίς ωστόσο, μέσα από την μακρο-αφήγησή του αυτή να δώσει

απαντήσεις στα ερωτήματα. Στη συνέχεια, απέναντι στον ατελέσφορο και ελάχιστο αποκαλυπτικό λόγο του ερευνητή, όταν οι λέξεις αποδειχτεί ότι δεν κατάφεραν να επικοινωνήσουν ή απέτυχαν να ορίσουν τα τι και τα πως της ιστορίας, οι ηθοποιοί θα καταλάβουν με το σώμα τους τη σκηνή, προβάλλοντας το μη-κείμενο και ταυτόχρονα το θρίαμβο του παραστασιακού υλικού ή της σκηνικής γραφής. Απέναντι στην επικύρωση χαρακτήρα αφήγηση του ερευνητή αντιπαράσσεται το φτωχό σε λόγο - και συχνά αλλόγλωσσο (χρησιμοποιούνται 4 γλώσσες) - κείμενο του κυρίως έργου που συνιστά ένα κείμενο-εικόνα.

<sup>32</sup> Ο ίδιος ο Ντερριντά έχει επισημάνει τον κίνδυνο, χρησιμοποιώντας μια μεταφορά: επαναλαμβάνοντας αυτό που είναι άδηλο στην βασική σύλληψη, χρησιμοποιώντας κατά του οικοδομήματος τα εργαλεία ή τις πέτρες που διατίθενται μέσα στο σπίτι, διακινδυνεύει, τελικά κανείς, να το ενισχύσει αντί να το αποδομήσει. Jacques Derrida, «The ends of Man», *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago 1982, σ. 135. Παρατίθεται στο Marvin Carlson, *Performance*, ό.π., σσ. 173-74 ο οποίος εκφράζει ανάλογους φόβους και για την υπερβολική χρήση του καρναβαλικού στοιχείου που μπορεί να μην γίνει κατανοητό από ένα συμβατικό κοινό και να λειτουργήσει τελικά ως ενισχυτικό των υπαρχουσών δομών. Στο ίδιο, σ. 176.

<sup>33</sup> John Rouse, «Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities» στο: Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (Ed.), *Critical Theory and Performance*, ό.π., σ. 148, ο οποίος παραθέτει τον Ρολάν Μπαρτ όταν γράφει, «το να ερμηνεύεις ένα κείμενο δεν σημαίνει να του δίνεις ένα (λιγότερο ή περισσότερο δικαιολογημένο, λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερο) νόημα, αλλά να εκτιμάς, αντίθετα, την πληθυντικότητα που αυτό αποτελεί». Ο Rouse εκτιμά ότι ο μοντερνιστής σκηνοθέτης «κλείνει» την παράσταση και το αναπαριστώμενο κείμενο με την σκηνοθετική εργασία, εισβάλλοντας και στο χώρο που θα έπρεπε να μένει «ανοικτός» για την ανάπτυξη ερμηνειών εκ μέρους του θεατή.

των κειμένων τους προς τα τυχόν πολλαπλά τους νοήματα μάλλον λειτούργησε περιοριστικά, συχνά ασφυκτικά για τη θέαση και δημιουργία νέων αναπαραστάσεων εκ μέρους του θεατή.<sup>34</sup> Θα κλείσω με την αναφορά σε δύο πρόσφατες παραστάσεις που θεωρώ ώριμα πλέον δείγματα ελληνικής σκηνικής γραφής στο χώρο του μεταμοντέρνου που αξιοποιούν δημιουργικά το πρώτιστο ζητούμενο, εκείνο της ενεργούς σωματικής αλλά κυρίως διανοητικής και συγκινησιακής, ως προς την παραγωγή νοημάτων, συμμετοχής του θεατή ενώ παράλληλα, φαινομενικά τουλάχιστον, παρουσιάζουν τους ηθοποιούς ως ενεργά συμμετέχοντες στη δημιουργία δραματικών προσώπων χωρίς προδιαγεγραμμένο πρότυπο<sup>35</sup> το οποίο κλήθηκαν να ερμηνεύσουν. Δηλαδή, στην πραγματικότητα, μη-δραματικών προσώπων αλλά ένα είδος, αν μπορούσε κανείς να το ονομάσει έτσι, κυλιόμενων ρόλων. Πρόκειται για δύο παραστάσεις που διαπραγματεύονται, όπως ήδη δηλώνουν οι τίτλοι τους, δύο (σε εισαγωγικά) «ιδεολογήματα», δίνοντας ταυτόχρονα μια σύγχρονη πολιτικο-κοινωνική διάσταση στη θεματική τους που μοιάζει να αγγίζει ένα ευρύτερο κοινό: τον *Εθνικό Ύμνο* του Μιχαήλ Μαρμαρινού και την *Πίστη* τεσσάρων συγγραφέων μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο σκηνοθέτης της παράστασης Θωμάς Μοσχόπουλος.<sup>36</sup> Η παράσταση του Μαρμαρινού, σε μεγαλύτερο, και εκείνη του Μοσχόπουλου, σε μικρότερο βαθμό, επιτυγχάνουν να εφοδιάσουν τη συλλογική αλλά μη αρθρωμένη εμπειρία με φωνή και σώμα, τη φωνή και το σώμα των ηθοποιών. Κάτι που υπήρξε άλλωστε ένα από τα ζητούμενα της σύγχρονης performance.<sup>37</sup> Έτσι, για παράδειγμα, τα ερωτήματα: τί σημαίνει για όλους εμάς σήμερα ο *Εθνικός Ύμνος*, θα μπορούσε ή ξέρει κάποιος να τον τραγουδήσει ολόκληρο κ.ο.κ. ή, από την άλλη, τι σημαίνει

<sup>34</sup>Κι αυτό πραγματώθηκε είτε λόγω της υπερβολικής διαφάνειας μιας και μοναδικής σκηνοθετικής ερμηνείας επί του έργου (π.χ. Κοντραφούρης με καταδήλωση της ομοφυλοφιλίας του Σεμπάστιαν τον οποίο καθιστά σκηνικό πρόσωπο στο τέλος του έργου) είτε με την υπερβολική αδιαφάνεια κάποιων σηνών (π.χ. Χένκελ με τη σηνή εκνευρισμού του υπό περιορισμόν Τορκουάτο που, ως κακομαθημένο παιδί, αρχίζει να πετάει μακαρόνια ή με τη σηνή του Αντόνιο ως καθαρίστρια και του ξεγυμνώματός του - σηνές που κατέστρεψαν, άλλες που διέθεταν έμπνευση στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου). Πρόκειται για παραδείγματα παρανόησης της έννοιας της παρωδίας του κειμένου που υιοθετεί μεν το μεταμοντέρνο αλλά που οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες ταυτίζουν με μια μονοδιάστατη προσωπική ερμηνεία. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν γίνεται κατανοητή η πρόθεση χλευασμού που υφέρει σε τέτοιες σκηνοθεσίες και που εντοπίζεται στο γεγονός ότι για ένα μέρος της μεταμοντέρνας τέχνης οι εικόνες της λαϊκής και μαζικής κουλτούρας και το κίτς χρησιμοποιούνται ως πηγή έμπνευσης και ως ανακυκλώσιμο υλικό. Σχετικά με το θέμα βλ. Κωνσταντίνος Μπλάτσης, «Μεταμοντέρνες εικόνες: Μαζική (Λαϊκή) κουλτούρα και σύγχρονο αμερικανικό θέατρο», στο: Σάββας Πατσάλιδης/Γιούλη Θεοδοσιάδου (Επιμ.), *Ιστορίες και (Μυθ)ιστορίες Made in USA*, Ελληνική Εταιρεία Αμερικανικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 157-171.

<sup>35</sup>Για την έννοια του προδιαγεγραμμένου, ως χαρακτήρα και ως όλον, δραματικού προσώπου και την σύγχρονη αντίληψη της ανεύρεσης από τον ηθοποιό του ανύπαρκτου δραματικού προσώπου και της αναγκαστικής σκηνικής δημιουργίας του βλ. Chantal Hebert/Irene Perelli-Contos, *La face cachée*, ό.π., σ. 30.

- John Rouse, «Textuality and Authority in Theater and Drama», ό.π., σ. 147. - Δημήτρης Τσατσούλης, «Από το έτερον στο όλον: Μεταμορφώσεις και διαλογικότητα στη μεταμοντέρνα σηνή», στο: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 (Δελφίνι 1997), σσ. 128-137. - Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1994. - Δημήτρης Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο Νεοελληνικό θεατρικό έργο (Ι. Καμπανέλλη, *Μια συνάντηση κάπου αλλού*-Ε. Πέγκα, *Βαλς*, *Εξίτασιόν*-Π. Μέντη, *Άννα*, *είπα!*), Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. 20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο. Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

<sup>36</sup>Πρόκειται για τους νέους συγγραφείς: Γιάννη Δούμο, Ανδρέα Φλουράκη και Βίλια Χατζοπούλου. Ας σημειωθεί ότι το κείμενο της παράστασης δεν κυκλοφόρησε σε βιβλίο.

<sup>37</sup>Marvin Carlson, *Performance*, ό.π., σ. 116. Η *Πίστη*, όπως είδαμε και για κάποιες παραστάσεις του Μαρμαρινού, διέπεται από την ίδια αναγωγή του δραματικού προσώπου στον ηθοποιό αφού τα ονόματα που ακούγονται είναι τα πραγματικά ονόματα των ηθοποιών, παρόλο που αυτοί αναλαμβάνουν να υλοποιήσουν διαφορετικά πρόσωπα. Τούτο βέβαια συνάδει προς το ίδιο το ζητούμενο του έργου: αφού η έννοια της «πίστης» σχετικοποιείται, δεν μπορεί παρά να αποτελεί έκφραση ατομικών απόψεων που εκφράζονται από τους συγκεκριμένους πολυπρόσωπους (διαφορετικές περσόνες) ηθοποιούς που αδυνατούν να υλοποιήσουν προδιαγεγραμμένο χαρακτήρα.

8. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Στη Χώρα Ίφεν*. Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Αγγή Ντούτση. Μουσική: Αντώνης Μιχαηλίδης. Ανοιχτό Θέατρο. Θ.π. 1998-99. 1<sup>η</sup> παράσταση: 19.3.1999.
9. Γιάννος Αιόλου, *Ο χορός των νεκρών ρόδων. Λυρικό Χορόδραμα*. Σενάριο-Σκηνοθεσία-Μουσική-Σκηνικός χώρος: Γιάννος Αιόλου. Θεατρική απόδοση-Στίχοι: Ανδρέας Στάικος. Χορογραφία: Claudio Bernardo. Επιμέλεια Κοστούμιών ταινίας: Δημήτρης Ρουσόπουλος. Φωτισμοί: Jean-Marie Vervisch. *Maladie d'Amour*, Θέατρο των τεχνών. Θέατρο Χώρα. Θ.π. 1999-2000. Παραστάσεις: 8-11 & 15-17.10.1999.
10. Έλενα Πέγκα, *Τα καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα*. Σκηνοθεσία: Έλενα Πέγκα/Κωνσταντίνος Ρήγος/Μάνθος Σαντοριναίος. Σχεδιασμός Μουσικής: Dj Ms Lefki. Κίνηση: Κωνσταντίνος Ρήγος. Video Art & Installation: Μάνθος Σαντοριναίος. Σκηνικά: Valentino Marengo. Κοστούμια: Νίκος Νατσούλης. Φωτισμοί: Ανδρέας Τρύφωνας. Κλαμπ +Soda. Θ.π. 1999-2000. 1<sup>η</sup> παράσταση: 28.10.1999.
11. Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε, *Τορκουάτο Τάσσο*. Μετάφραση: Στέλλα Νικολούδη. Σκηνοθεσία: Karin Henkel. Σκηνικά-Κοστούμια: Henrike Engel. Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος. Θέτρο του Νότου. Θέατρο Αμόρε-Κεντρική Σκηνή. Θ.π. 1999-2000. 1<sup>η</sup> παράσταση: 22.12.1999.
12. Αλμπέρ Καμύ, *Καλιγούλας*. Μετάφραση: Ειρήνη Τσολακέλλη. Επιμέλεια Μετάφρασης: Ανδρέας Στάικος. Σκηνοθεσία-Δραματουργική επεξεργασία: Θανάσης Σαράντος. Σκηνικά: Γιώργος Γυπαράκης. Κοστούμια: Γιώργος Γυπαράκης/Γιάννης Ραμσής. Μουσική: Studio 19. Επιμέλεια Κίνησης: Φώτης Νικολάου/Βάλια Παπαχρήστου. Φωτισμοί: Σάκης Μπιρμπίλης. Εταιρεία Θεάτρου *Ηθικόν ακμαιότατον*. Θέατρο του Νέου Κόσμου-Κεντρική Σκηνή. Θ.π. 1999-2000.
13. Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*. Σκηνοθεσία: Έλενα Πέγκα. Σκηνικό: Βαλεντίνο Μαρέγκο. Κοστούμια: Σάνδρα Στεφανίδου. Βίντεο: Έλενα Πέγκα & Άντα Λιάκου. Σύνθεση Ήχων & Επιμέλεια Μουσικής: Βασίλης Κουντούρης & Κώστας Μπάκος. Φωτισμοί: Ανδρέας Τρύφωνας. Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Θ.π. 1999-2000. 1<sup>η</sup> παράσταση: 3.3.2000.
14. Γκέοργκ Μπύχνερ, *Λεόντιος και Λένα*. Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Στέλιος Παυλίδης. Δραματουργική συνεργασία: Σάββας Κυριακίδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Ασημίνα Δημητρολοπούλου. Μουσική: Θανάσης Νικόπουλος. Χορογραφία: Πέτρος Γάλλιας. Φωτισμοί: Κατερίνα Μαραγκουδάκη. Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Θ.π. 2000-2001. Διάρκεια: 13.10-19.11.2000.
15. Μάικλ Ράιμερ, *Angel Baby*. Μετάφραση-Διασκευή: Ντένης Ηλιάδης/Αντώνης Β. Καλογρίδης. Σκηνοθεσία: Αντώνης Β. Καλογρίδης. Σκηνικά: Ηλίας Λεδάκης. Μουσική-Στίχοι: Κωνσταντίνος Βήτα. Σκηνοθεσία Βίντεο: Χρήστος Πέτρου. Φωτισμοί: Παντελής Πετράκης. Ενδυματολογική επιμέλεια: Μαρίλη Πούπλη. Μύθος-ενέργειες πολιτισμού. Θέατρο Μουσούρη. Θ.π. 2000-2001.
16. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Βίβα Ασπασία*, Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Κατερίνα Καμπανέλλη. Μουσική: Αντώνης Μιχαηλίδης. Ανοιχτό Θέατρο. Θ.π. 2000-2001. 1<sup>η</sup> παράσταση: 27.10.2000.
17. Δημήτρης Δημητριάδης, *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Χουβαρδάς. Σκηνικά-Κοστούμια: Ελλη Παπαγεωργακοπούλου. Φωτισμοί: Ελευθερία Ντεκώ. Θέατρο του Νότου. Θέατρο Αμόρε-Κεντρική Σκηνή. Θ.π. 2000-2001.
18. *Εθνικός Ύμνος. Ενα Θεώρημα για την ομαδικότητα*. Ιδέα-Δημιουργία-Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Μαρμαρινός. Μουσική Σύνθεση: Δημήτρης Καμαρωτός. Σκηνογραφία: Γιώργος Σαπουντζής. Κοστού-

- μα: Ντόρα Λελούδα/Ιωάννα Τσάμη. Επιμέλεια Κίνησης: Μαριέλα Νέστορα. Φωτισμοί: Ανδρέας Τρύφωνας. Εταιρεία Θεάτρου «διπλούς Έρωτες»/ ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κέρκυρας. Θέατρο Θησείον. Θ.π. 2001-2002. 1<sup>η</sup> παράσταση: 17.12.2001. 1<sup>η</sup> παράσταση στην Κέρκυρα, Αίθουσα Ιουνίου Βουλής: 30.11.2001.
19. Marc von Henning, *Η κουζίνα του Κυανοπώγωνα*. Σκηνοθεσία: Marc von Henning. Σκηνικά-Κοστούμια: Ralph Zeger. Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος. Δραματουργική Συνεργασία: Katrin Hiller. Θέατρο του Νότου. Θέατρο Αμόρε-Κεντρική Σκηνή. Θ.π. 2001-2002. 1<sup>η</sup> παράσταση: 31.10.2001. Διάρκεια: έως 9.12.2001.
20. Άντον Τσέχωφ, *Η κυρία με το σκυλάκι*. Διασκευή για το θέατρο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης. Σκηνικά-Κοστούμια: Αγνή Ντούτση. Μουσική: Αντώνης Μιχαηλίδης. Ανοιχτό Θέατρο. Θ.π. 2001-2002. 1<sup>η</sup> παράσταση: 30.11.2001.
21. *Water-μέλλον*. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Παύλος Γαβαλάς. Μουσική: Υπόγεια Ρεύματα. Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θέμης Μερτύρης, Κοστούμια Βίντεο: Άννα Βούρλια. Σκηνογραφική Επιμέλεια Βίντεο: Βασίλης Μπαλτσάς. Σκηνικά-Κοστούμια παράστασης: Κίκα Καράμπελα. Εικαστική παρέμβαση: Κατερίνα Αποστολίδου. Φωτισμοί: Μιχάλης Μπούρης. Ομάδα Όνειρο Χ. Θέατρο Φούρνος. Θ.π. 2001-2002.
22. Νίκου Καρβέλα, *Μάλα. Η μουσική του ανέμου*. Θεατρικό κείμενο - Στίχοι - Μουσική: Νίκος Καρβέλας. Σκηνοθεσία: Γιάννης Κακλέας. Σκηνικά: Γιώργος Γαβαλάς. Κοστούμια: Γιάννης Μετζικόφ. Σχεδιασμός Φωτισμών: Ελευθερία Ντεκώ. Επιμέλεια Κίνησης: Φώτης Νικολάου, Βάλια Παπαχρήστου. Σκηνοθεσία Βίντεο: Γιώργος Γκάβαλος. Στο ρόλο της Μάλα: Άννα Βίση. Θέατρο Παλλάς. Θ.π. 2001-2002. 1<sup>η</sup> παράσταση: 19.1.2002.
23. Γιάννης Δούμος, Θωμάς Μοσχόπουλος, Ανδρέας Φλουράκης, Βίλια Χατζοπούλου, *Πίστη*. Σκηνοθεσία: Θωμάς Μοσχόπουλος. Σκηνικά-Κοστούμια: Έλλη Παπαγεωργακοπούλου. Φωτισμοί: Γιώργος Αργυροηλιόπουλος. Θέατρο του Νότου. Θέατρο Αμόρε-Εξώστης. Θ.π. 2001-2002. 1<sup>η</sup> παράσταση: 19.2.2002.

## ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

### ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ\*

**Π**ριν κλείσουμε τις εργασίες και μιλήσουμε για τα συμπεράσματα, θέλω να υπενθυμίσω ότι το συνέδριο αυτό είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Φώτου Πολίτη. Ο Φώτος Πολίτης είναι μια μεγάλη φυσιογνωμία του θεάτρου και των γραμμάτων. Ο Πολίτης γεννήθηκε το 1890 και πέθανε το 1934, 44 χρονών. Σπούδασε στη Γερμανία, ήταν γιος του Νικολάου Πολίτη, του πατέρα της ελληνικής λαογραφίας· αδελφός του ήταν ο Λίνος Πολίτης, ο σπουδαίος καθηγητής, φιλόλογος και ιστορικός· άλλος αδελφός του ήταν ο Γεώργιος Πολίτης, μεταφραστής του Ίψεν και άλλων συγγραφέων, δοκιμώτατος μεταφραστής, και ήταν ξάδελφος του Γιάννη Αποστολάκη, του σπουδαίου θεωρητικού της λογοτεχνίας, ο οποίος στο Μεσοπόλεμο ήταν ένα πολύ λαμπερό όνομα αλλά και τώρα ακόμη έχει αξία.

Ποια ήταν η ιδιοτυπία του Φώτου Πολίτη, διότι βιογραφικά δεν θέλω να σας πω λεπτομερώς, αυτά τα διαβάσετε παντού. Μεταφέρω μια δική μου αίσθηση. Ήταν ένας άνθρωπος τεραστίου πάθους, δηλαδή υποστήριζε με λύσσα τις θέσεις του, ήταν δριμύτατος, ήταν θεατρικός κριτικός χρόνια στην *Πρωία* και σε άλλες εφημερίδες, όπου ήταν σκληρός εχθρός του μπουλβάρ και οιασδήποτε μορφής θεάτρου που ήταν φτηνή, άνευ νοήματος, ρηχή. Από την άλλη μεριά ήταν ένας υμνητής του ελληνικού θεάτρου, του αρχαίου δράματος, του Κρητικού θεάτρου, ως ένα μέρος, και γνώριζε επίσης και το Επτανησιακό θέατρο. Ήταν ο πρώτος που έγραψε για την *Ιφιγένεια* την επονομαζόμενη *εν Αηξουρίω*, διότι το χειρόγραφο βρισκόταν στη βιβλιοθήκη του πατέρα του. Είχε γράψει ένα άρθρο στην *Πρωία* «μια ελληνική ιλαροτραγωδία», μιλώντας για τον Κατσαίτη χωρίς να ξέρει τ' όνομά του. Εκτιμούσε επίσης τη *Βαβυλωνία*, το *Βασιλικό* του Μάτεσι· δηλαδή ησχολείτο με κείμενα που μπορούσαν να δημιουργήσουν μια παράδοση, αντλούσε από την παράδοση και ήθελε να προχωρήσει. Η μεγάλη του δύναμη ήταν η φαντασία.

Έχει γράψει και δύο θεατρικά έργα, τα οποία δεν είναι σπουδαία, *Ο Καραγκιόζης ο Μέγας* και ο *Ταμισκής*· δεν ήταν εκεί η δύναμη του. Σύνθεσε μια έξοχη μετάφραση του *Οιδίποδος τυράννου*, η οποία παίζεται μέχρι σήμερα –είναι μια μεγάλη εξαίρεση– αντέχει πλην ελαχίστων σημείων και σήμερα, άλλο αν σήμερα επιζητούμε άλλη «γραφή». Και βεβαίως ως κριτικός είχε δημιουργήσει πάρα πολλούς εχθρούς, και πολύ λιγότερους φίλους. Γινόταν αντιπαθής προς την Κοτοπούλη, την Κυβέλη κ.ά. Η μεγάλη του στιγμή ήταν το 1919 ο Οιδίπους με τον Αιμίλιο Βεάκη στο θέατρο «Ολύμπια». Ήταν ε-

\* Απομαγνητοφώνηση της άνευ χειρογράφου ομιλίας του.

χθρός της γραμμής Σικελιανού και μάλιστα χωρίς να έχει δει τις παραστάσεις, τους έβριζε. Οι μάσκες και όλα τα σχετικά του φαίνονταν εξωτικά.

Ήταν γερμανικής κουλτούρας, στη Γερμανία είχε σπουδάσει, αλλά δεν ήταν τόσο δεμένος, όσο πιστεύεται, με τον Ράινχαρτ, ήταν πολύ πιο «φιλελεύθερος». Ωστόσο, όπως και ο Ράινχαρτ, άλλαζε απόψεις. Ο Ροντήρης είχε μια σχολή και έλεγε αυτή είναι η κατεύθυνση, ο Κάρολος Κουν για το αρχαίο δράμα ή για την αρχαία κωμωδία έλεγε αυτή είναι η κατεύθυνση. Η ρονθηρική *Ορέστεια*, η *Ηλέκτρα*, οι *Πέρσες* έχουν ένα κοινό ύφος. Όπως οι *Όρθιες* με τους *Αχαρνές* του Κουν και την *Ειρήνη* έχουν μια κατεύθυνση. Ο Πολίτης επιζητούσε κάθε φορά άλλο ύφος για την παράσταση, κάτι πολύ επαναστατικό για εκείνη την εποχή.

Χαρακτηριζόμαστε «μεταμοντέρνοι», σήμερα, λέγοντας ότι πρέπει να στραφούμε προς διαφορετική αντιμετώπιση κάθε έργου· αυτό ο Φώτος Πολίτης το έφερε. Απ' όσο γνωρίζουμε ήταν εντελώς διαφορετική η άποψη του για την *Εκάβη* του Σταδίου από τον *Οιδίποδα Τύραννο* στο θέατρο «Ολύμπια» και από εκείνη των *Περσών*, που ανέβηκε στο Εθνικό. Χτες είδαμε κάποια οπτικά ντοκουμέντα· η φωτογραφία από το χορό των *Περσών*, όπου είχε κλείσει η σκηνή του Εθνικού ως επάνω και ο Χορός εκινείτο σαν να είναι μετόπη ενός ναού, σαν ανάγλυφο.

Με συνδέει με την παράσταση ένας έμμεσος δεσμός. Συνθέτης της μουσικής ήταν ο πατέρας μου ο Αντίοχος Ευαγγελάτος. Τον είχε καλέσει –ήταν τότε νέος ο πατέρας μου, μόλις τριάντα χρονών– ο Φώτος Πολίτης, ήταν η πρώτη και δυστυχώς η τελευταία συνεργασία τους. Λίγους μήνες μετά έφυγε ο Φώτος και η μουσική αυτή του πατέρα μου επέζησε, έχει κάνει μια σουίτα, η οποία παίζεται κατά περιόδους, σε δημόσιες εκτελέσεις. Μια πολύ ενδιαφέρουσα μουσική. Αλλά γιατί το ανέφερα; Διότι μου έλεγε πόσο στενά συνεργάστηκε με το Φ. Πολίτη, πόσο καταλάβαινε από μουσική. Και είναι λίγοι οι σκηνοθέτες, που πραγματικά καταλαβαίνουν από μουσική. Μπορεί να μην ξέρεις «νότες» πολλές, αλλά πρέπει να αισθάνεσαι τη μουσική και κυρίως να μπορείς να μεταφέρεις στον συνθέτη τι ακριβώς αισθάνεσαι. Φαίνεται ότι ήταν προδρομικός και σ' αυτό ο Φώτος Πολίτης.

Μέσα στα τρία περίπου χρόνια, που πρόφθασε να είναι η ηγετική καλλιτεχνική προσωπικότητα του Εθνικού Θεάτρου, πριν πεθάνει, έκανε πάνω από τριάντα σκηνοθεσίες. Πώς γινόταν αυτό; Ήταν αποκλειστικός σκηνοθέτης και ήταν βοηθός του ο Ροντήρης. Ξέρετε πώς ανέβαζαν τότε κάποια θηριώδη έργα; Και πόσα ανέβηκαν σε δύο χρόνια; Πόσο διαρκούσαν οι πρόβες; Δεκαπέντε μέρες κάνανε πρόβα. Δεν είμαι οπαδός των πολύμηνων δοκιμών, δύο μήνες δοκιμών μου αρκούν, για μια ακραία περίπτωση, μια δύσκολη παραγωγή ως τρεις μήνες. Πιο πολύ δεν ξέρω να κάνω πρόβα, αρχίζω και αγανακτώ και προτιμώ να σκηνοθετήσω άλλο έργο. Όμως από τους οκτώ ή έξι μήνες που κάνουν κάποιοι συνάδελφοι μου πρόβα μέχρι τις δεκαπέντε μέρες υπάρχει τεράστια διαφορά. Πώς ερμηνεύεται το φαινόμενο; ρώτησα την κ. Μανωλίδου μια φορά. Πέστε μου πώς ερμηνεύατε αυτά τα θηριώδη έργα, πώς τα παίζατε; Ε, μου λέει τα παίζαμε, κάναμε δοκιμές και το καλοκαίρι. Όταν ανεβάζεις δεκαπέντε έργα το χρόνο το να κάνεις ντάλα Ιούλιο και Αύγουστο πρόβες γι' αυτά που θα παιχτούν άλλα το Φεβρουάριο, άλλα τον Απρίλιο και άλλα το Σεπτέμβριο, πώς γίνεται; Ούτε τα λόγια δεν προλαβαίνεις να μάθεις. Ίσως έκαναν κάποιες συναντήσεις, κάποιες αναλύσεις, αλλά εγώ πιστεύω ότι ήταν η παλιά παράδοση των ελευθέρων θεάτρων, η οποία μεταλαμπαδεύτηκε και στο Εθνικό θέατρο, όπου πρωταγωνιστούσε ο υποβολέας. Στο ελεύθερο θέατρο ξέρουμε περιπτώσεις, όπου ο υποβολέας μετάφραζε την τελευταία πράξη από το κείμενο και τους έλεγε τι θα κάνουν. «*Την αγκαλιάζεις... Σκότωσε την... Σκότωσε την*». Αυτό μου το έχει αφηγηθεί ο δάσκαλος μου, ο Βόκοβιτς, ο οποίος στα νιάτα του είχε παίξει και αυτός σε

μπουλούκι. Θίασοι επωνύμων καθίσταντο μπουλούκια από την ανέχεια, όταν δεν πήγαιναν καλά. Ή είχε μεροκάματο ή δεν είχε και δεν υπήρχαν καν τα λεφτά να γυρίσει πίσω με το τρένο.

Υπήρχε λοιπόν αυτή η παράδοση του Εθνικού, που ξεπήδησε χάρη στον οίστρο του Πολίτη, ο οποίος είχε δωρεά πνεύματος σε ό,τι άγγιζε κι όλα αυτά έγιναν σε μια θριαμβευτική διατεία. Γιατί είπα ότι επέζησε; Γιατί το Εθνικό Θέατρο είχε ένα ύφος. Ένα ύφος, το οποίο μεταλλάχθηκε βέβαια με τις προσωπικότητες (άλλη η προσωπικότητα του Ροντήρη ή του Μινωτή, άλλη του Μουζενίδη, του Κατσέλη ή του Καραντινού, του Σολομού, του Κωστή Μιχαηλίδη) αλλά ακόμα και στις επαναστατικές, για την εποχή, σκηνοθεσίες, ωστόσο το Εθνικό Θέατρο πατούσε σε μια παράδοση, την οποία μετέλασσε. Ακόμα και όταν ήλθε η δικιά μου η γενιά, η οποία θεωρήθηκε ότι έφερε μια νέα επανάσταση, πάλι η επανάσταση ξεκίνησε με σεβασμό στην παράδοση την υφισταμένη. Αυτή η παράδοση του Εθνικού δεν υπάρχει πλέον. Από το '81 μέχρι σήμερα, με εξαίρεση δύο διαλείμματα, ένα όταν ήταν Διευθυντής ο Αλέξης Σολομός για λίγο και ένα όταν ο Κώστας Πολιτόπουλος έφερε πίσω το Σολομό και το Μινωτή, οπότε επιδιώχτηκε ν' αποκτηθεί ένα ύφος, από κει και πέρα, ιδιαίτερα για το αρχαίο δράμα, δεν μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει παράδοση.

Ωστόσο νομίζω ότι το πνεύμα του Φώτου Πολίτη επιζεί. Τι σημαίνει το πνεύμα του Πολίτη; Είναι ένας σεβασμός στην αξιοκρατία, στα μεγάλα έργα, στις μεγάλες δημιουργίες, σύνθεση, κατά το δυνατόν, των σημαντικότερων ηθοποιών. Πλην της Μαρίκας και της Κυβέλης, πήρε όλο το ελληνικό θέατρο στα χέρια του. Ήταν ένα θέατρο Εθνικό μ' όλες τις αντιρρήσεις που μπορεί κανείς νάχει και τις επιφυλάξεις. Γι' αυτό κράτησε και μετά με τον Ροντήρη και τον Μινωτή και μ' όλους τους άλλους συντελεστές. Νομίζω ότι το καλύτερο εγκώμιο για μια τέτοια φυσιογνωμία είναι να την συντηρούμε στη μνήμη μας με σεβασμό σε μια ζώσα προσωπικότητα, γιατί λόγω και των γραπτών του και της παράδοσης που μεταλαμπαδεύτηκε από τους μαθητές του προς τις νεότερες γενιές και σ' εμάς τους έμμεσους μαθητές του, παραμένει η μνήμη του ισχυρή. Και εναπόκειται σε σας τους νεότερους να ερευνήσετε και να συνθέσετε περισσότερο τα στοιχεία, για να καταδειχθεί η αξία της μεγάλης αυτής προσωπικότητας. Σας ευχαριστώ.





# Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ .....	9
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ .....	15
ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ (1890-1934) .....	18
Προσφώνηση από τον Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή κ. ΘΕΟΔΟΣΙΟ ΠΕΛΕΓΡΙΝΗ .....	21
Προσφώνηση από τον Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή κ. ΣΠΥΡΟ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ .....	23
 <b>Ε ν α ρ κ τ ή ρ ι ε ς Ο μ ι λ ί ε ς</b>	
ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Ο «αρχαίος ελληνικός κόσμος» σε έργα του Σαίξπηρ .....	25
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ Το νεοελληνικό θέατρο-θέατρο ευρωπαϊκό. ....	29
 <b>Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Π Ρ Ω Τ Η</b>	
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ Για μια τυπολογία απηχίσεων και χρήσεων του Κρητικού θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17 <sup>ου</sup> και 18 <sup>ου</sup> αιώνα. ....	39
ΙΩΑΝΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ Ρομαντικά στοιχεία στο θεατρικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου. ....	53
 <b>Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η</b>	
ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΙΑΝΤΑΖΗΣ Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο .....	59
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ Ραγκαβής και Σίλλερ: μια μαθητεία στο Γερμανικό Ρομαντισμό .....	69
ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ Παναγιώτης Συνοδινός και Ανδρέας Ρηγόπουλος. Δυο ρομαντικοί θεατρικοί συγγραφείς στην Πάτρα του 19ου αι. ....	81
ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ Παρουσία και υποδοχή του δραματικού έργου του Φρειδερίκου Σίλλερ στη νεώτερη ελληνική σκηνή .....	93
 <b>Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Τ Ρ Ι Τ Η</b>	
ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ «Θέατρον ουχί Ιταλιωτισσών σειρήνων... αλλά θέατρον ελληνικόν» Η προβληματική λειτουργία του Εθνικού θεάτρου στην Ελλάδα το 19 <sup>ο</sup> αιώνα. ....	109
ΑΝΝΑ ΤΑΜΠΙΑΚΗ Ο <i>Τοξότης</i> του Θεόδωρου Ορφανίδη: Μια συζήτηση για το ιταλικό μελόδραμα. ....	121
ΓΙΩΡΓΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ Σοφοκλής Καρύδης και Μιχάλης Χουρμούζης: δυο πρωτοπόροι που γνώριζαν τα εξ Ευρώπης ρεύματα αλλά δεν χρωστούνε δανεικά. ....	129

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ

Η πρόσληψη του Μολιέρου το 19<sup>ο</sup> αιώνα στην Ελλάδα.

Η περίπτωση των *Précieuses ridicules* και η διασκευή τους από το Λάκωνα ..... 133

Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Τ Ε Τ Α Ρ Τ Η

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Άγγελος Βλάχος: Από τον Μολιέρο ...στον Λαμπίς ..... 145

ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και την Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις ..... 155

ΕΛΕΝΑ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ

Τα ανομολόγητα δάνεια. Οι πρώτες προσλήψεις δυτικοευρωπαϊκών φιλολογικών

και αισθητικών ερμηνειών της τραγωδίας από την νεοελληνική διανόηση και το νεοελληνικό θέατρο ..... 163

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Η πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματολογίας στην «καθ' ημάς» Ανατολή.

Μεταφράσεις-εκδόσεις: Μια συνολική εκτίμηση ..... 175

Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Π Ε Μ Π Τ Η

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδραση τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα ..... 189

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

Ελληνικοί και ξένοι περιοδεύοντες θίασοι, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οι συνέπειες μιας συνάντησης ..... 197

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

«...την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της Τέχνης...».

Μοντέρνα δραματολογία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα ..... 207

Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Ε Κ Τ Η

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

«Οι ερωτευμένοι μιλωνάδες: κωμωδία γνωστή και εις άκρον αστεία» ..... 223

ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Ο Δ. Κορομηλάς και το ευρωπαϊκό θέατρο της εποχής του ..... 239

ΚΑΤΙΑ ΑΡΦΑΡΑ

*Δεν παίζουν με τη φωτιά*. Νέα στοιχεία για την πρόσληψη του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα ..... 245

Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Ε Β Δ Ο Μ Η

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Η καθιέρωση της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή

και ο ρόλος του θεάτρου Νεαπόλεως, 1899-1902 ..... 251

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Το Βουλεβάρτο και η σκηνική ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας ..... 265

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΝΤΕΚΑΚΗ

Η Κυβέλη και η «μεταγραφή» του γαλλικού βουλεβάρτου στην Ελλάδα την περίοδο 1908-1929 ..... 275

ΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Μολιέρος και Καραγκιόζης: ο Γιατρός με το στανιό και η τύχη του στο ελληνικό Θέατρο Σκιών ..... 281

## Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Ο Γ Δ Ο Η

## ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά την δεκαετία του 1930 ..... 291

## ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Η πρόσληψη του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου ..... 303

## ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ – ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Φώτης Κόντογλου μεταφραστής του Μολιέρου ..... 323

## Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Ε Ν Α Τ Η

## ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Η επίδραση της ευρωπαϊκής (κι αμερικανικής) τέχνης του κινηματογράφου στο ελληνικό μεσοπολεμικό θέατρο ..... 335

## ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Το ξένο ρεπερτόριο των μεταπολεμικών αθηναϊκών θιάσων (1942-1961) ..... 347

## ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Ίον Λούκα Καρατζιάλε και οι ελληνικές συσχετίσεις του (150 χρόνια από τη γέννησή του) ..... 363

## ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Όροι του μοντερνισμού στο νεοελληνικό θέατρο ..... 367

## Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Δ Ε Κ Α Τ Η

## ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ

Σκηηνική προσέγγιση του Σαίξπηρ στα κρατικά θέατρα: Το όνειρο καλοκαιρινής νύχτας ..... 375

## ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Ο υπαρξισμός στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο ..... 393

## ΕΦΗ ΒΑΦΕΙΑΔΗ

Η συμβολή του θιάσου «Πειραματική Σκηνή – Θέατρο Τσέπης» (1959-1962) στη γνωριμία με το θέατρο του παραλόγου. .... 411

## ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Ο Μπέκετ στη Θεσσαλονίκη. .... 421

## ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ

Έλληνες συγγραφείς που θήτευσαν στο πρωτοποριακό «Θέατρο του Παραλόγου» (1960-1980). .... 429

## Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α Ε Ν Δ Ε Κ Α Τ Η

## ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΣ

Οι επιδράσεις του Θεάτρου του Παραλόγου (Σ. Μπέκετ-Ε. Ιονέσκο) σε Έλληνες συγγραφείς της δικτατορίας ..... 449

## ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

Θέατρο της εκτροπής: Η Αναγγελία του Γ. Βέλτσου και η Καταιγίδα του Στρίντμπεργκ ..... 457

## ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

Dramatis personae του ευρωπαϊκού θεάτρου στο σύγχρονο ελληνικό έργο. .... 465

## ΠΑΤΡΙΣΙΑ ΚΟΚΚΟΡΗ

Πρόσληψη-Παραγωγή-Πολιτική: Συμπτώματα στην Πόλη της Λούλας Αναγνωστάκη ..... 471

## ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ

Η δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας ..... 481

ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΠΕΝΑΚΗ

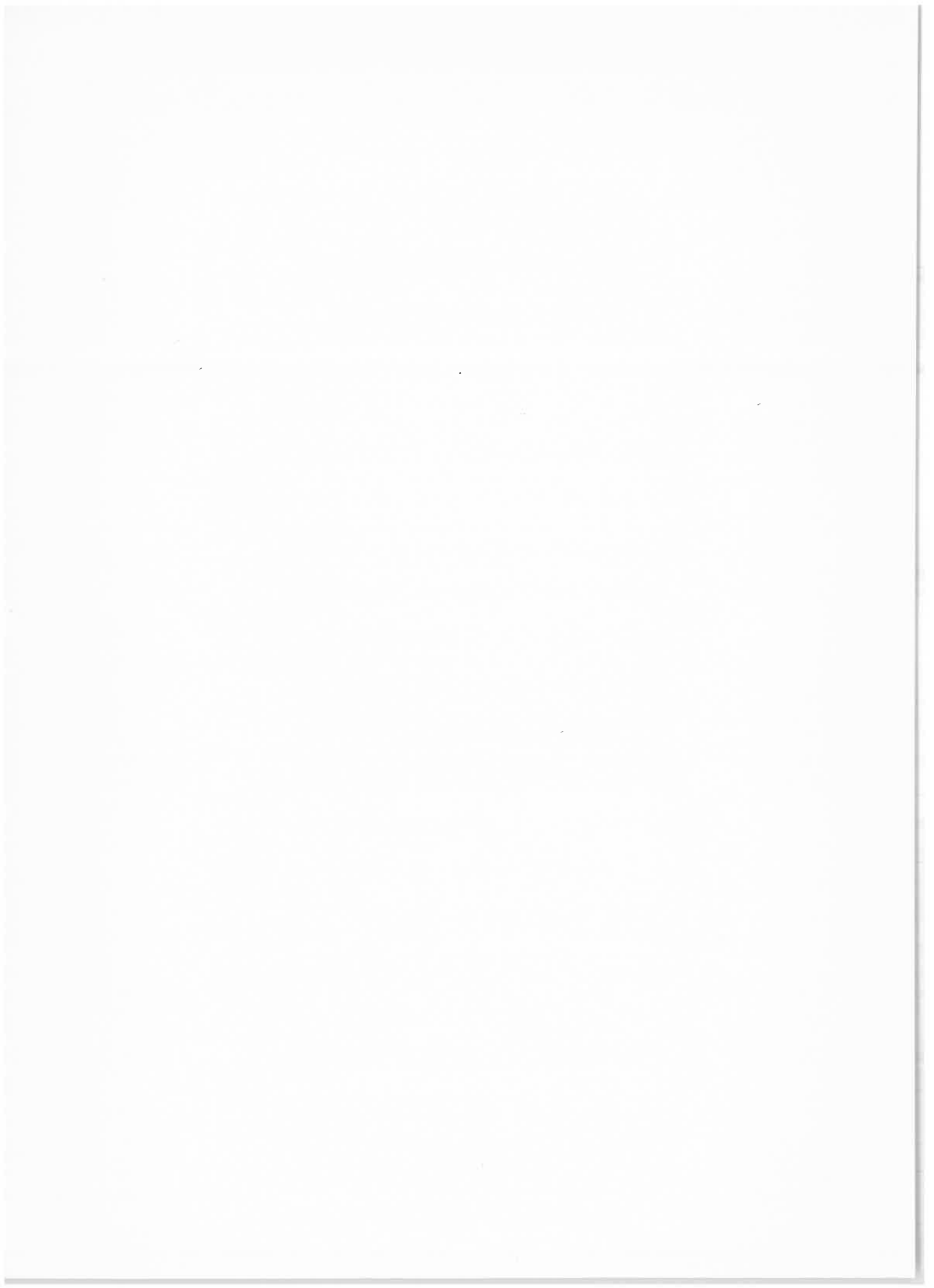
Η πρόσληψη του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα και η επιρροή του στο έργο του Στάικου ..... 499

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Μεταμοντέρνα «γραφή» στη Νεοελληνική σκηνή ..... 509

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Φώτος Πολίτης ..... 525





Ο ΤΟΜΟΣ  
ΠΡΑΚΤΙΚΑ Β' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ  
«ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ»  
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑΣ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ  
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ, ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ  
ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΣΑΜΟΥΑ 80gr  
ΣΤΗΝ ERGO m&p ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΕΠΕ  
ΣΕ 1.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ  
ΤΟΝ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 2004  
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ  
ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ERGO

