

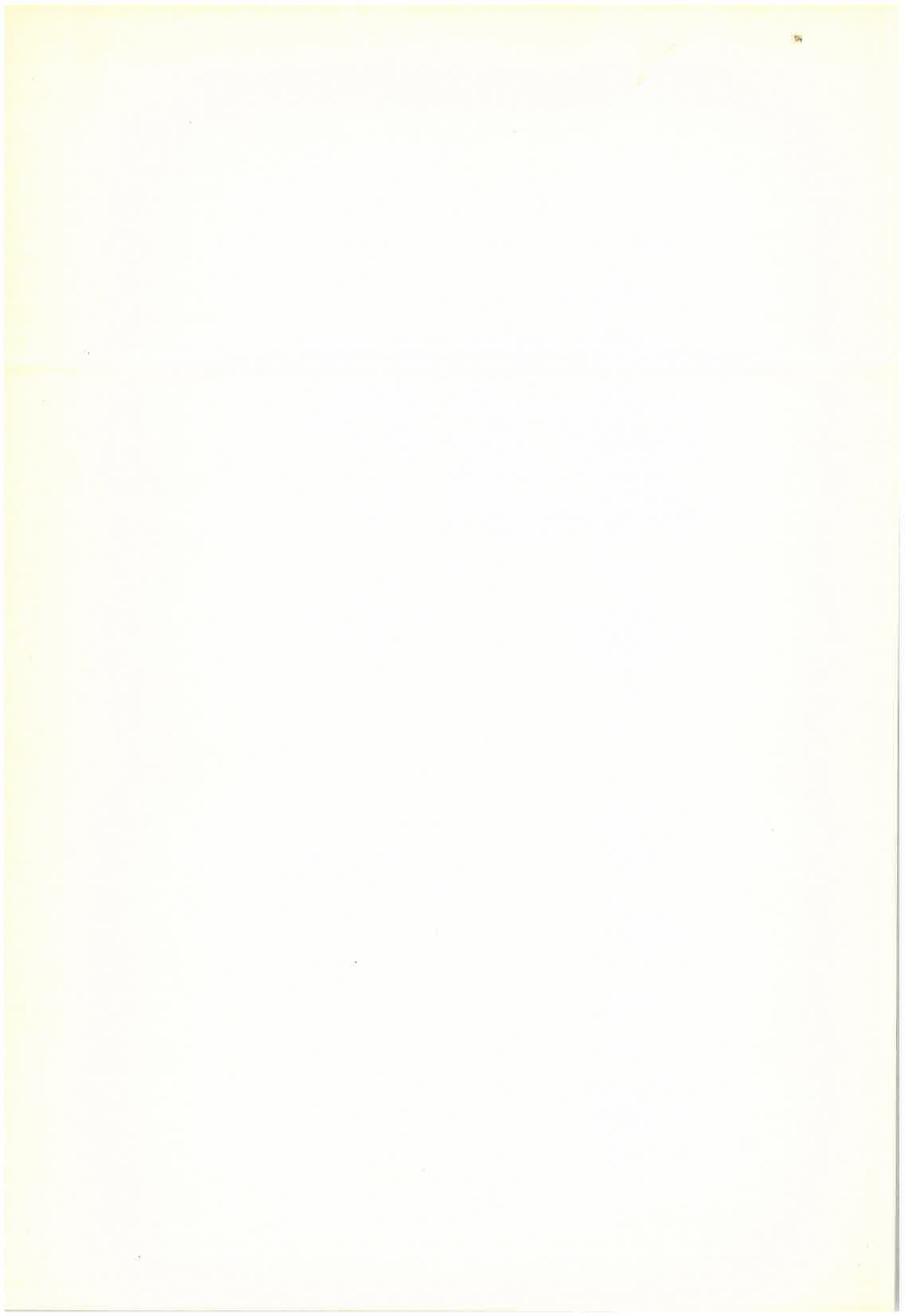
ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ - ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ [2]

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Α΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΟΝ 17^ο ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ERGO



ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΟΝ 17^ο ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ

© Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών
Εκδόσεις ERGO

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

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις ERGO
Μετεώρων 28, 116 31 Αθήνα
Τηλ.: 010 7564 100, Fax: 010 7564 750
E-mail: ergom-p@otenet.gr

ISBN: 960-87203-1-1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
Μ Ε Λ Ε Τ Η Μ Α Τ Α [2]

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Α' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΟΝ 17^ο ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ

17-20 Δεκεμβρίου 1998

Επιμέλεια: ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ERGO

Αθήνα 2002

Α΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΟΝ 17^ο ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ

17-20 Δεκεμβρίου 1998

ΠΑΛΑΙΟ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ ΙΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ
Αντιπρόεδρος: ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ
Μέλη: ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο πλαίσιο των επιστημονικών δραστηριοτήτων του, κάθε χρόνο διοργανώνει συνέδρια και επιστημονικές συναντήσεις με σκοπό την ανταλλαγή απόψεων και την διατύπωση πορισμάτων έρευνας, τα οποία αναφέρονται σε σημαντικά ζητήματα της ελληνικής θεατρολογίας. Όπως είναι γνωστό, οι θεατρικές σπουδές αποτελούν ένα νέο επιστημονικό χώρο στην Ελλάδα και ως εκ τούτου, οι άγνωστες πτυχές της θεατρικής πρακτικής και τα κενά στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου είναι πολλά και σημαντικά. Φιλοδοξία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών αποτελεί η σταδιακή κάλυψη των κενών αυτών με την παρότρυνση νέων, αλλά και καταξιωμένων ερευνητών, να τα προσεγγίσουν με επιστημονική μέθοδο, προκειμένου να αποκτήσει η ελληνική θεατρολογία ένα corpus επιστημονικών εργασιών, διατριβών, μονογραφιών, συγκριτικών προσεγγίσεων ή ιστορικών ερευνών, το οποίο κρίνεται απαραίτητο όχι μόνο για την ανάπτυξη ενός επιστημονικού διαλόγου υψηλού επιπέδου, αλλά και για την υποστήριξη του διδακτικού έργου των θεατρολογικών μαθημάτων.

Το 1998, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών διοργάνωσε το Α΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, με θέμα Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα –αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Σιδέρη– το οποίο αποσκοπούσε στην επικοινωνία του επιστημονικού προσωπικού των ελληνικών ΑΕΙ με διακεκριμένους καλλιτέχνες και δημιουργούς, στην κατεύθυνση μιας αμεσότερης επαφής, τόσο των Πανεπιστημίων με την σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, όσο και στην ενημέρωση των δημιουργών για τα νεότερα ζητήματα της επιστημονικής έρευνας με αντικείμενο το θέατρο. Το Συνέδριο είναι ενταγμένο σε ένα γενικότερο πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, με απώτερο στόχο τη συνεχή επικοινωνία και ανταλλαγή απόψεων μεταξύ σημαντικών πόλων της σύγχρονης ελληνικής πνευματικής ζωής.

Η Οργανωτική Επιτροπή

Ευχαριστούμε θερμά τον Πρύτανη, Καθηγητή κ. Κωνσταντίνο Δημόπουλο και το Πρυτανικό Συμβούλιο του Πανεπιστημίου Αθηνών, το Υπουργείο Πολιτισμού και το Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη για την οικονομική συμπαράστασή τους.

Πρόγραμμα Συνεδρίου*

ΠΕΜΠΤΗ, 17 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Αίθουσα Τελετών Πανεπιστημίου Αθηνών

Έναρξη: 19:00

Προσφώνηση από τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή
κ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟ

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

Εναρκτήριοιες Ομιλίες

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών
Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών
Υπάρχει «συνέχεια» στην νεοελληνική θεατρική ιστορία; (1590 περ. - 1990 περ.)

Δεξίωση

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ, 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΠΡΩΤΗ

Από τις απαρχές έως τον 19ο αιώνα
Πρόεδρος: ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

- 9.30 ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ
Προβλήματα κατασκευής μιας ιστορίας του θεάτρου. Το παράδειγμα του Γιάννη Σιδέρη.
- 9.50 ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ
Συνέχειες και τομές: Σκέψεις για την περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου (17ος-19ος αι.).
- 10.10 ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ
«Μυστικά και ψέμματα»: Ξανακοιτάζοντας την πλοκή των Κρητικών αναγεννησιακών κωμωδιών.
- 10.30 *Διάλειμμα*
- 11.00 ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ
Αυξεντιανός Μετανοημένος. Μια πολιτική κωμωδία του 18ου αιώνα.
- 11.20 ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ
Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο.
- 11.40 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ
Η επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνης και ο Αντώνιος Μανούσος.

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

- 12.00 ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΥΝΑΚΗΣ*
Η έρευνα για το μελόδραμα (όπερα) στον ελληνικό χώρο. Τέλος 18ου αιώνα - αρχές 20ού. Διαπιστώσεις, προβλήματα, υποθέσεις, προοπτικές.
- 12.20 Συζήτηση

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ, 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Πρόεδρος: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

- 17.30 ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ
«Χυδαιοαριστοκρατομαχία». Η ελληνική δραματολογία την τελευταία εικοσαετία του 19ου αι. (1880 - 1900). Τυπωμένα ελληνικά θεατρικά έργα.
- 17.50 ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ - ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ
Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19ου αιώνα. Μία πρώτη προσέγγιση.
- 18.10 ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ
Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19ου αιώνα. Μία πρώτη προσέγγιση.
- 18.30 Διάλειμμα
- 19.00 ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ
Οι κλασικο-ρομαντικές αντιφάσεις του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη.
- 19.20 ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ
Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838; - 1892).
- 19.40 ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ
Ο Δημήτριος Κορομηλάς και η πορεία προς το αστικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αι.
- 20.00 Συζήτηση

ΣΑΒΒΑΤΟ, 19 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΡΙΤΗ

Πρόεδρος: ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

- 9.30 ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΑΝΔΡΙΤΣΑΝΟΥ
Θέατρο, δημοσιογραφία και πολιτική στο β' μισό του 19ου αι. Η επεισοδιακή παράσταση του Ραμπαγά από τον θίασο «Μένανδρο» του Δ. Ταβουλάρη.
- 9.50 ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ
Η «τύχη» της Γκόλφως.

Τ ο Θ έ α τ ρ ο τ ω ν Ι δ ε ώ ν

- 10.10 ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
Ο θεατρικός Ξενόπουλος.

- 10.30 ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΑΓΚΟΓΛΟΥ*
Τα μονόπρακτα του Γρηγορίου Ξενόπουλου.
- 10.50 *Διάλειμμα*
- 11.20 ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ
Ο Νουμάς και το θέατρο.
- 11.40 ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ
Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση.
- 12.00 ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Επιρροές της ευρωπαϊκής θεωρίας στη Θυσία του Νίκου Καζαντζάκη.
- 12.20 *Συζήτηση*

ΣΑΒΒΑΤΟ, 19 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ο Μεσοπόλεμος

Πρόεδρος: ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

- 17.30 ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ
Ζητούμενα της έρευνας για τη θεατρική ιστορία της Θεσσαλονίκης.
- 17.50 ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ
Το θέατρο της Επιθεώρησης στη μεταβατική περίοδο των μέσων της δεκαετίας του '20 και το Ρωμείο του Μιλτιάδη Λιδωρίκη.
- 18.10 ΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
Παράδοση και ανανέωση: ο παραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930.
- 18.30 *Διάλειμμα*
- 19.00 ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
Η αναβίωση του Κρητοεπτανησιακού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο.
- 19.20 ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ
Ο Νικολάι Εβρέϊνωφ και η πρόσληψη του «θεατρινισμού» του στο νεοελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου.

Το Μεταπολεμικό θέατρο

- 19.40 ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ
Η μεταγραφή του μύθου της Ηλέκτρας στο νεοελληνικό θέατρο.
- 20.00 *Συζήτηση*

ΚΥΡΙΑΚΗ, 20 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΠΕΜΠΤΗ

Πρόεδρος: ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

- 9.30 ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ
Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών.
- 9.50 ΓΙΩΡΓΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ
Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο - Μάνος Κατράκης.
- 10.10 ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ
Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι.
- 10.30 ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΑΚΑΣ
Το νεοελληνικό θέατρο στη σύγχρονη εκπαίδευση.
- 10.50 *Διάλειμμα*
- 11.20 ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ
Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου - το άλτο πρόβλημα του Αριστοφάνη.
- 11.40 ΜΑΡΙΑ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ-ΠΟΘΟΥ
Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη.
- 12.00 *Συζήτηση*

ΚΥΡΙΑΚΗ, 20 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

Παλαιό Αμφιθέατρο Ιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΕΚΤΗ

Πρόεδρος: ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

- 17.30 ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ
Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μεικτό και νόμιμο;
- 17.50 ΕΛΙΖΑ - ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ
«Εκ των στυλοβατών του καταστήματος»: ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία.
- 18.10 ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ
Η ελληνική δραματολογία στις δεκαετίες του '80 και '90 (1980-1998). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές.
- 18.30 *Διάλειμμα*
- 19.00 *Συζήτηση-Συμπεράσματα*

Τέλος του Συνεδρίου

* Δεν παραδόθηκε το κείμενο της εισήγησης.

Κ Α Τ Α Λ Ο Γ Ο Σ Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ω Ν

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΑΝΔΡΙΤΣΑΝΟΥ

Θεατρολόγος - Κάτοχος τίτλου μεταπτυχιακών Σπουδών Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Συγγραφέας - Πρόεδρος του Δ.Σ. του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Υποψήφια Διδάκτωρ Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

Λέκτωρ Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Φιλολόγος - Θεατρολόγος / Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Φιλολόγος - Κριτικός - Επιστ. Συνεργάτης / Διδάσκων Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Λέκτωρ Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης

ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Θεατρολόγος - Α.Π.Θ. Τμήμα Θεάτρου - Σχολή Καλών Τεχνών

ΕΛΙΖΑ - ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης - Τομέας Θεατρολογίας - Μουσικολογίας

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Διδάκτωρ Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΑΚΑΣ

Διευθυντής Πειραματικού Λυκείου Αγ. Αναργύρων - Συντονιστής ελληνικού προγράμματος Comenius: θεατρική παιδεία στα λύκεια, θεωρία και

πράξη - Σύμβουλος - μέλος Δημοτικού Θεάτρου Ιλίου.

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Φιλολόγος - Θεατρολόγος D.E.A. - Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.

ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ

Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Ιωαννίνων - Τμήμα Φιλολογίας

ΜΑΡΙΑ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ-ΠΟΘΟΥ

Συγγραφέας - Πτυχιούχος Σπουδών Θεάτρου Σορβόνης

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ

Υποψήφια Διδάκτωρ - Υπεύθυνη Μουσείου Παξινού - Μινωτή

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ

Καθηγήτρια Μέσης Εκπαίδευσης / Διδάκτωρ Φιλολογίας

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ

Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ - ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΥΝΑΚΗΣ

Διδάκτωρ Ιστορίας και Πολιτισμών / Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Πατρών

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια διδ/κού επιπέδου - Drama Department Goldsmith's College - University of London

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Καθηγητής Α.Π.Θ. Τμήμα Θεάτρου - Σχολή Καλών Τεχνών

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Λέκτωρ Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ

Διδάκτωρ Θεατρολογίας / Διδάσκων Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

Καθηγήτρια - Θεατρολόγος Α.Π.Θ.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

Ομότιμος Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Λέκτωρ Νεοελληνικών Σπουδών - Harvard University / Department of the Classics

ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών / Φιλοξενούμενη Ερευνήτρια ΚΝΕ/ΕΙΕ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΑΓΚΟΓΛΟΥ

Διδάσκων στο Α.Π.Θ. - Τμήμα Θεάτρου - Σχολή Καλών Τεχνών

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ

Καθηγήτρια Φιλολογίας Μέσης Εκπαίδευσης - Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

Καθηγητής Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης

ΓΙΩΡΓΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ

Συγγραφέας





*Φωτογραφίες από την τελετή έναρξης
του Συνεδρίου.*





Γιάννης Σιδέρης (1898 - 1975)

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1898 και πέθανε το 1975. Σπούδασε Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και για τριάντα περίπου χρόνια υπηρέτησε στη Μέση Εκπαίδευση ως Φιλολόγος.

Το μέγα πάθος του υπήρξε το Θέατρο και η συλλογή Ιστορικού Αρχείου από τη γέννηση του Νέου Ελληνικού Θεάτρου μέχρι την ημέρα που έφυγε από κοντά μας. Δίκαια θεωρείται ως ο σημαντικότερος Ιστορικός του Θεάτρου μας, ενώ η ΙΣΤΟΡΙΑ του και οι αμέτρητες μελέτες του για πρόσωπα και πράγματα του Θεάτρου μας αποτελούν τις μόνες πηγές υπεύθυνης πληροφόρησης και ενημέρωσης.

Το 1938 ανέλαβε να αξιοποιήσει την ιδέα του Θ. Συναδινού, Προέδρου της Ε.Ε.Θ.Σ., για ίδρυση Ελληνικού Θεατρικού Μουσείου, αναλαμβάνοντας τα καθήκοντα Εφόρου, υπευθύντητα που διατήρησε μέχρι το θάνατό του.

Παράλληλα με το συλλεκτικό έργο του συνέχισε την παραγωγή του στον τομέα της Ιστοριογραφίας, της Θεατρογνωσίας και της Κριτικής.

Εκτός απ' τον πρώτο τόμο, που εκδόθηκε από τις Εκδόσεις Ίκαρος και καλύπτει την περίοδο 1794-1908 και τον δεύτερο, που καλύπτει την περίοδο 1909-1944, ο Γιάννης Σιδέρης ολοκλήρωσε την ιστορική μελέτη του με το ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ, που κυκλοφόρησε το 1975, έργο μνημειώδες και θεματολογικά και υφολογικά.

Ανάμεσα στα δημοσιεύματά του, που ξεπερνούν τα πεντακόσια, αναφέρουμε:

- ΤΟ ΚΩΜΕΙΔΥΛΛΙΟ (1888-1896), Μουσικά Χρονικά, 1933.
- ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1795-1929), Βασική Βιβλιοθήκη, 1953.
- ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ, 1965.
- ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΩΣ ΤΙΣ ΔΕΛΦΙΚΕΣ ΕΟΡΤΕΣ (1817-1927), 1966.
- ΤΟ 1821 ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΗΤΟΙ ΠΩΣ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ (1742-1822), 1971.

Έγραψε, επίσης, και αξιόλογα θεατρικά έργα: ΑΓΡΙΑ ΧΡΟΝΙΑ (1947), ΤΟ ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΤΗΣ ΦΑΚΗΣ (ελεύθερη διασκευή από τον Πλάτο).

Οι φιλολογικές μελέτες του, οι θεατρολογικές του έρευνες και τα κριτικά σημειώματά του είναι αμέτρητα και «τον καθιστούν μοναδικό και ανεπανάληπτο επιστήμονα και άνθρωπο», όπως γράφει σε σχετικό σημείωμα (Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκδοτική Αθηνών), ο φιλόλογος και κριτικός θεάτρου κ. Κ. Γεωργουσόπουλος, για να προσθέσει: «...Κάθε μελλοντική θεατρολογική ή ιστορική μελέτη θα ξεκινάει και θα διέρχεται από το έργο του Σιδέρη». Ποιος θα μπορούσε να το αμφισβητήσει;

Μ[ανόλης] Κ[ορρές]

από την β' έκδοση της Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου

(Επιμ. Πλ. Μανρομούστακος, Ξ. Ζαχαράκη)

τ. Α', Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, έκδ. Καστανιώτη 1990

στη μνήμη του Γιάννη Σιδέρη

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

Καλησπέρα σας, καλώς ορίσατε. Κατ' αρχήν θα ήθελα εκ μέρους της Γενικής Συνελεύσεως του Τμήματος να ευχαριστήσω θερμά το Πρυτανικό Συμβούλιο, τον Πρύτανη κ. Κωνσταντίνο Δημόπουλο και τους δύο Αντιπρυτάνεις, τον κ. Ιωάννη Δρακόπουλο και τον κ. Αντώνιο Δανασσή-Αφεντάκη, που μας παραχώρησαν τόσο την Αίθουσα Τελετών για τη σημερινή εορταστική συνάντηση, όσο και το παλαιό Αμφιθέατρο της Ιατρικής όπου θα διεξαχθούν οι εργασίες του Συνεδρίου. Θα ήθελα επίσης να καλωσορίσω και να ευχαριστήσω τους συναδέλφους Καθηγητές των άλλων Πανεπιστημίων, Θεσσαλονίκης, Κρήτης και Πατρών, καθώς και τους άλλους λογίους συναδέλφους, οι οποίοι ήλθαν και θα καταθέσουν τις δικές τους πολύτιμες απόψεις από αύριο στις εργασίες του Συνεδρίου μας. Τέλος, προς την Οργανωτική Επιτροπή που με απαράμιλλο ενθουσιασμό, εργατικότητα και καλό γούστο, οργάνωσε το Συνέδριο (από το πρόγραμμα μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια) εκφράζω τις ολόθερμες ευχαριστίες μου.

Το Συνέδριο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Σιδέρη. Για τους παλαιότερους δεν θα χρειάζεται σύσταση, για τους νεότερους ίσως. Ο Σιδέρης ήταν όχι ο πρώτος χρονολογικά, γιατί προϋπήρξαν ο Νικόλαος Λάσκαρης, ο Μ. Βάλας και ο Θεόδωρος Συναδινός, αλλά ο πρώτος συνειδητός ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου. Ενώ συνειδητός, διότι συνεδύασε την έρευνά του με ένα οργανωμένο σύστημα, στο μέτρο που η εποχή του και η μη ειδικότερη γνώση του –ήταν φιλόλογος, δεν ήταν θεατρολόγος– το επέτρεπαν· επίσης ήταν ο άνθρωπος, ο οποίος στην ουσία υπήρξε ο ιδρυτής του Θεατρικού Μουσείου, μέσα στα πλαίσια δραστηριοτήτων της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, της οποίας ο Πρόεδρος κ. Ασημακόπουλος τιμά με την παρουσία του σήμερα, την εορτή μας αυτή. Ο Σιδέρης, μέσα στα πλαίσια, στις δραστηριότητες της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, αυτού του ιστορικού πνευματικού συλλόγου, κατάφερε να ιδρύσει το μουσείο, το οποίο σιγά-σιγά μεγάλωσε και στεγάζεται τώρα στο Πολιτιστικό και Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων. Ο Σιδέρης υπήρξε μια μεγάλη μορφή σε μια εποχή, όπου η έρευνά του ήταν πρωτοποριακή· για τα κοινά δεδομένα ήταν αδιανόητη η σύνθεση θεατρικής ιστορίας, η συλλογή αντικειμένων από ηθοποιούς και η συλλογή φωτογραφιών· ο Σιδέρης έσωσε πάρα πολλά πράγματα και βιβλιογραφικά, από παλαιότυπα, παλιά χειρόγραφα, φωτογραφίες, απεικονίσεις κτλ.

* Απομαγνητοφώνηση προφορικής προσφώνησης (άνευ χειρογράφου).

Ο Σιδέρης ξεκινούσε την ιστορία του ουσιαστικά από το τέλος του 18^{ου} αιώνα, από το θέατρο στις Παραδουνάβιες Περιοχές και τη Μαύρη Θάλασσα, δηλαδή τη σημερινή Ρουμανία κι εν μέρει τη Μολδαβία και από την Οδησό. Από το Επτανησιακό θέατρο και το Κρητικό, το μόνο έργο, το οποίο δεχόταν και το ενέτασσε στην Ιστορία του ήταν ο Χάσις του Δημητρίου Γουζέλη (Ζάκυνθος, περίπου 1790). Έκτοτε έχουν αλλάξει πολλά, ωστόσο η συμβολή του Σιδέρη είναι τεράστια και ελπίζω με την ευκαιρία αυτή να μελετήσουν οι νεότεροι περισσότερο την ευγενική αυτή μορφή και να μας δοθεί η ευκαιρία να κάνουμε και έναν κύκλο εορταστικών εκδηλώσεων αφιερωμένο στη μνήμη του.

Ευχαριστώ πάρα πολύ που με ακούσατε και παρακαλώ τον Καθηγητή και φίλο κ. Βάλτερ Πούγγερ να προσέλθει στο βήμα για την κύρια ομιλία.

Εναρκτήριες ομιλίες



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Η ΝΕΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ,
ΟΠΩΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΙΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΡΕΥΝΕΣ
ΤΩΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΩΝ 25 ΧΡΟΝΩΝ

Όταν το Φεβρουάριο του 1979 πραγματοποιούσα στο Πανεπιστήμιο των Ιωαννίνων διάλεξη με θέμα «Τα ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου»,¹ η κατάσταση στο χώρο ήταν διαφορετική και υπαγορευόταν ακόμα από τη συνολική σύλληψη του αείμνηστου Γιάννη Σιδέρη, ο οποίος προώθησε μιαν αθηνοκεντρική αντίληψη, ξεκινώντας την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου περίπου από τα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα.² Η ιστορία του Σιδέρη, η οποία με τη βοήθεια του Πλάτωνα Μαυρομούστακου θα ολοκληρωθεί σε λίγο, με τη σταδιακή έκδοση και του δεύτερου τόμου, που καλύπτει το χρονικό διάστημα 1909 με 1944,³ ήταν σε κάθε περίπτωση μια πρόοδος απέναντι στην ανεκδοτολογική και άκριτη πραγμάτευση του θέματος από το Νικόλαο Λάσκαρη, αν και η συνολική εικόνα εκείνου, από τη σημερινή οπτική γωνία, ήταν πιο σωστή, καθώς περιελάμβανε στον ορίζοντα των αναζητήσεών του και το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Βέβαια το κεφάλαιό του για το Βυζαντινό θέατρο, ακολουθώντας τον Κωνσταντίνο Σάθα, ήταν υπερβολικά μεγάλο, άνισο και εν τέλει περιττό.⁴ Και οι δύο τους απέκλειαν το λαϊκό θέατρο και την ιταλική όπερα από τις αναζητήσεις τους κι εκτιμούσαν το Κρητικό θέατρο με τρόπο λανθασμένο, ενώ υπήρχαν ήδη εργασίες, όπως αυτή του Βάλσα, που έβλεπαν διαφορετικά τα πράγματα.⁵ Αυτό σχετίζεται και με το γεγονός, ότι οι έρευνες γύρω από τα δραματικά έργα του Κρητικού θεάτρου κινούνταν κυρίως σε φιλολογικούς και γλωσσολογικούς άξονες, πράγμα που άλλαξε μόλις προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970, οπότε ο προορισμός των έργων αυτών για τη σκηνή δεν ήταν πια αμφισβητήσιμος.⁶ Το Επτανησιακό

¹ Β. Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου». Στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα 1984, σσ. 33-55 (σσ. 143-155 σημειώσεις).

² Ενδεικτική για την αντίληψη αυτή είναι η διένεξή του με το Διονύσιο Ρώμα σχετικά με την ιδιαιτερότητα του Επτανησιακού θεάτρου· τη δεχόταν μόνο ως γεωγραφική οντότητα. Βλ. Γ. Σιδέρη, «Το εφτανησιακό θέατρο», *Θέατρο* 15 (1964), σσ. 75-76· το άρθρο προκάλεσε την ως τότε πιο εμπεριστατωμένη μελέτη του Διον. Ρώμα, «Το επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* 76 (1964) τεύχ. 899, σσ. 97-167.

³ Για το δεύτερο τόμο, την ανεύρεση του χειρογράφου του και την έκδοσή του βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Ένα θαμπό χειρόγραφο*, Αθήνα 1994.

⁴ Βλ. Β. Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα», *ό.π.*, σσ. 46 εξ. Για το ζήτημα εξαντλητικά 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.

⁵ Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα», *ό.π.*, σσ. 34 εξ., 36 εξ. Μ. Valsa, *Le Théâtre Grec Moderne de 1453 à 1900*, Berlin 1960, και τώρα στη μετάφραση της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: Μ. Βάλσα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994.

⁶ Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό Θέατρο», *Θέατρο* 61-63 (1978), σσ. 76-89 (και στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, *ό.π.*, σσ. 139-158).

θέατρο, με τις εργασίες της Γλυκερίας Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, του Σπύρου Ευαγγελάτου και του Διονύσιου Ρώμα είχε από την αρχή μιαν άλλη τύχη⁷ και στάθηκε πιο εύκολο να θεωρηθεί απαρχή του νεοελληνικού θεάτρου.⁸

Μια σειρά από νέες εργασίες έχει ανατρέψει την εικόνα του Σιδέρη, ακόμα και μέσα στο 19^ο αιώνα, όπου π.χ. η κ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου μπόρεσε να αποδείξει πως η Κωνσταντινούπολη ως τα τέλη του αιώνα είναι πιο σημαντικό κέντρο για την ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου από την ίδια την Αθήνα,⁹ πως η Ερμούπολη και η Πάτρα είχαν εφάμιλλη θεατρική ζωή προς την πρωτεύουσα¹⁰ κτλ., ο έλεγχος των ιστορικών και πραγματολογικών πληροφοριών του Νέστορος της θεατρικής ιστοριογραφίας της νεότερης Ελλάδας αποκάλυψε και πολλά λάθη, παρανοήσεις και εσφαλμένες ερμηνείες και αξιολογήσεις. Αυτό δεν μειώνει σε τίποτα την ιστορική του σημασία και αξία του γεγονότος, ότι ξεκίνησε, σε εποχή δύσκολη και υπό συνθήκες αντίξοες, την πρώτη σύνθεση της θεατρικής ιστορίας της νεότερης Ελλάδας με επιστημονικό κύρος.¹¹ Στο δεύτερο τόμο, άλλωστε, εκτός από τις πραγματολογικές αβλεψίες υπάρχουν και φανερά προσωπικές προτιμήσεις.

Στα πλαίσια μιας σύντομης ανακοίνωσης δεν είναι δυνατό να αναφερθούν και να σχολιασθούν όλες οι εργασίες που έχουν δημοσιευτεί έκτοτε, αλλά θα σταθούμε μόνο στα αποτελέσματα εκείνα που έχουν διαφοροποιήσει τη συνολική εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Η νέα αντίληψη της ιστορίας αυτής δεν διατάζει να επισημάνει, εκτός από τις υπαρκτές συνέχειες, και τις ρήξεις και τομές, που φανερώνει η ιστορία αυτή σε αναλογία με τις ρήξεις και τομές του Ελληνισμού από τις ημέρες της Φραγκοκρατίας ως τον 20^ο αιώνα. Φανερές είναι κυρίως οι γεωγραφικές ασυνέχειες, οι οποίες εξαρτιόνταν άμεσα από την τύχη του Ελληνισμού της Διασποράς: ενώ στις βενετοκρατούμενες περιοχές ανθεί το θέατρο, στις τουρκοκρατούμενες εξαφανίζεται. Αυτό ισχύει ως κανόνας σε όλο το νοτιοβαλκανικό χώρο, αν και σήμερα πρέπει να επισημανθούν δύο αξιοσημείωτες εξαιρέσεις: το θέατρο σκιάων, που με την οθωμανική του μορφή ήταν διαδεδομένο σε όλες τις μεγαλύτερες βαλκανικές πόλεις,¹² και το θέατρο των καθολικών ταγμάτων, που ανθούσε κυρίως στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο της Τουρκοκρατίας και στην ίδια την Κωνσταντινούπολη.¹³ Η πρώτη ανακάλυψη τερατίζει τη συζήτηση, αν οι

⁷ Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρο εν Ζακύνθω από τον 18^ο μέχρι τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα 1958· Σπ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία, 1600-1900*, Αθήνα 1970· Ρώμας, *ό.π.*

⁸ Π. χ. Δημ. Σιατόπουλος, *Το θέατρο των Ρωμοσύνης. Η Νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Αθήνα 1984.

⁹ Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*. Τόμ. Α', *Ιστορία, δραματολόγιο, θίασοι, ηθοποιοί, θέατρα*, Αθήνα 1994, Τόμ. Β', *Παραστάσεις*, Αθήνα 1996.

¹⁰ Για την Ερμούπολη βλ. Α. Δρακάκης, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις - Σύρα 1826-1861)», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979), σσ. 23-81· Δημ. Σπάθης, «Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)». Στον τόμο: *Για τη Μαρίνα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*. Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου - Αύγουστος 1994. Αθήνα 1996, σσ. 187-201 (βλ. στον ίδιο τόμο και το άρθρο της Α. Φενερλή, «Το θέατρο και η πόλη (1828-1864)», σσ. 157-181)· Μ. Ελευθερίου (επιμ.),

Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα. Τόμ. Α' 1901-1903. Ερμούπολη 1993, Τόμ. Β', 1904-1906, Ερμούπολη 1995. Για την πρόκληση της όπερας βλ. Ν. Μπακουνάκη, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19^ο αιώνα*, Αθήνα 1991. Για την Πάτρα βλ. τώρα τη διδακτορική διατριβή της Ευ. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα, από την απελευθέρωση της πόλης (1828) έως το τέλος του 19ου αιώνα (1900)*, Αθήνα 1997.

¹¹ Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου. 1794-1944*. Τόμ. Α' 1794-1908. Αθήνα [1951], τώρα εμπλουτισμένος με φωτογραφίες, ευρετήρια και διορθώσεις Αθήνα 1990.

¹² Βλ. Β. Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985.

¹³ Β. Πούχνερ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα». Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 145-168· του ίδιου, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο». Στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 197-240.

Έλληνες είχαν γνωριστεί πριν το '21 με το θέατρο σκιών ή όχι, γιατί υπάρχουν αδιάσειστες αποδείξεις γι' αυτό.¹⁴ Και η δεύτερη οδήγησε στην ανακάλυψη ενός ολόκληρου νέου κεφαλαίου της ιστορίας του νεο-ελληνικού θεάτρου και της νεοελληνικής δραματουργίας, που διαφοροποιεί αισθητά την πορεία των εξελίξεων από την Κρήτη και τα Επτάνησα στο φαναριώτικο χώρο και τις Παραδουνάβιες ηγεμονίες¹⁵ και νομιμοποιεί πλέον τη χρήση του όρου Μπαρόκ, και μάλιστα με διάφορες αποχρώσεις στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας ανάμεσα στην «Κρητική Αναγέννηση» (όπως ονομαζόταν κάπως μονοδιάστατα παλαιότερα η άνθηση της Κρητικής λογοτεχνίας του 17^{ου} αιώνα)¹⁶ και στο Διαφωτισμό.¹⁷

Οι ελπίδες μιας τοποθέτησης των αρχών του νεοελληνικού θεάτρου στη βυζαντινή εποχή, όπου αναζητούσαν την ύπαρξη του βυζαντινού θεάτρου, διαφεύστηκαν μάλλον οριστικά.¹⁸ Και οι προδρομικές μορφές του Κρητικού θεάτρου συνδέονται με τη Δύση· για τις αρχές του Κρητικού θεάτρου εμπλουτίστηκαν οι σχετικές θεωρίες, αλλά η προϊστορία των δραματικών αριστουργημάτων του Γεώργιου Χορτάτη παραμένει στο σκοτάδι. Συμφωνούμε πάντως σήμερα με τον Παλαμά ότι η απαρχή της δραματογραφίας στη νεότερη Ελλάδα πρέπει να αποδοθεί στην *Ερωφίλη*,¹⁹ η οποία λειτούργησε για δύο αιώνες ως αξεπέραστο πρότυπο της τραγωδίας και απηχήσεις της βρίσκονται σχεδόν σε όλα τα λογοτεχνικά έργα του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, ακόμα και στην ποίηση και στην αφήγηση.²⁰ Όπως ο *Ερωτόκριτος*, και η *Θυσία του Αβραάμ*, λειτούργησε και ως συνδυετικός κρίκος με το λαϊκό πολιτισμό²¹ και τη δημοτική ποίηση,²² αν και δεν αξιώθηκε να δει και μια φαναριώτικη εκδοχή όπως ο *Νέος Ερωτόκριτος*, γιατί ο Διαφωτισμός και ο Κλασικισμός θα στραφούν στην αρχαία τραγωδία ως αισθητικό πρότυπο της δραματογραφίας, και στην κλασικιστική της εκδοχή της ιταλικής και γαλλικής παράδοσης, αντί να ανατρέξουν στην αυτόχθονη κλασικιστική παράδοση, του Κρητικού θεάτρου.²³ Αυτό αποτελεί σήμερα μιαν από τις σημαντικές επισημάνσεις, ότι γύρω στο 1800, όπου τοποθετεί ο Σιδέρης την αρχή του νεοελληνικού θεάτρου με τη στενή έννοια, σημειώνεται μια ρήξη με το παρελθόν, η οποία δεν εξηγείται μόνο με το γλωσσικό ζήτημα, όταν ο Κοραΐς και ο Κάλβος ειρωνεύονται τον Κορνάρο. Η δεύτερη μεγάλη ρήξη θα γίνει λίγο πριν και λίγο μετά το 1900, όταν η νέα γενεά των δραματογράφων του «θεάτρου των ιδεών» δημιουργεί ένα νέο ρεπερτόριο στη δημοτική και κανένα από τα καθαρευουσιάνικα έργα του 19^{ου} αιώνα δεν επιβιώνει στη σκηνή του 20^{ου} αιώνα.²⁴

¹⁴ Β. Πούχγερ, «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Εστία* 115 (1984) τεύχ. 1367, σσ. 791-793.

¹⁵ Β. Πούχγερ, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ως τη Μικρασιατική Καταστροφή». Στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 355-455, ιδίως σσ. 385-401.

¹⁶ Βλ. το υποκεφάλαιο «Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό» στον Β. Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα». Στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 152-178.

¹⁷ Για το Διαφωτισμό στο θέατρο βλ. Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.)*, Αθήνα 1993, καθώς και τη μελέτη του Δημ. Σπάθης, «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα», στον τόμο: Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασνειδής*, Αθήνα 1995, σσ. 209-454.

¹⁸ Πούχγερ, «Το Βυζαντινό θέατρο», ό.π. Βλ. και του ίδιου, «Το

βυζαντινό "θέατρο"», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 21-43.

¹⁹ Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 223 εξ., 643 εξ. και pass.

²⁰ Β. Πούχγερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σσ. 178-196, ιδίως σσ. 183 εξ. και του ίδιου, «Απηχήσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 251-284.

²¹ Βλ. Β. Πούχγερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985, σσ. 64 εξ.

²² Β. Πούχγερ, «Η *Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 127-190.

²³ Βλ. Β. Πούχγερ, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες». Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 45-143, ιδίως σσ. 45 εξ.

²⁴ Β. Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο». Στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 311-344.

Δίπλα σε αυτές τις μακροπρόθεσμες ρήξεις υπάρχουν και οι γεωγραφικές ασυνέχειες: η Κρήτη, ο αιγαιοπελαγίτικος χώρος, ο φαναριώτικος χώρος και οι Παραδουνάβιες ηγεμονίες, αργότερα η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια, η Ερμούπολη, η Πάτρα κτλ. Από αυτή την άποψη ραχοκοκαλιά του νεοελληνικού θεάτρου αποτελούν τα Επτάνησα, όπου η θεατρική δραστηριότητα υποχωρεί μόλις μέσα στον 20^ο αιώνα: ένα συμπέρασμα διαμετρικά αντίθετο προς την εικόνα του Σιδέρη: το θέατρο στην Αθήνα δεν φτάνει σε μεγάλο χρονικό βάθος· κατά τη Βαυαροκρατία υπάρχουν διάφορα ξεκινήματα, όμως κυριαρχεί βασικά η ασυνέχεια. Αλλά δεν λείπει και το φαινόμενο της ταυτοχρονίας: π.χ. το 17^ο αιώνα σημειώνεται ελληνική θεατρική ζωή στις πόλεις της Κρήτης, στα Επτάνησα, στην Κωνσταντινούπολη, τη Χίο, τη Νάξο και τη Σαντορίνη και ίσως και σε άλλα νησιά των Κυκλάδων· το 18^ο αιώνα στη Χίο, τη Νάξο, τα Επτάνησα· το 19^ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, το Ιάσιο, την Οδησό, το Βουκουρέστι, τα Επτάνησα, στην Ερμούπολη, την Πάτρα, αργότερα και στην Αθήνα, η οποία αποκτά ιδιαίτερη σημασία μόλις προς το τέλος του αιώνα· στη Διασπορά: Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, Οδησός και άλλα κεφάλαια που δεν έχουν διερευνηθεί επαρκώς· συγχρόνως ξεκινάει το θέατρο στην επαρχία: Χανιά, Θεσσαλονίκη, Βόλος, Καλαμάτα, Πύργος κτλ.²⁵ Βρισκόμαστε μακριά από το συγκριτικό του θεατρικού βίου του 20^{ου} αιώνα στην Αθήνα.

Η έρευνα των τελευταίων 25 χρόνων εμπλούτισε κυρίως το προεπαναστατικό θέατρο με νέες ειδήσεις και νέα κείμενα. Τα νέα δραματικά κείμενα διευρύνουν κυρίως το κεφάλαιο του θρησκευτικού θεάτρου· δίπλα στα γνωστά δραματικά έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου ανακαλύφθηκαν δύο έργα της κυκλαδικής δραματουργίας κατά την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης (*Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων*, χριστουγεννιάτικο έργο σε πεζό λόγο, που εισάγει πλέον νόμιμα την έννοια του Μπαρόκ στη νεοελληνική δραματογραφία,²⁶ και *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, που παριστάνεται στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία κι έχει κωμικά ντερεμέδια,²⁷ που αντιγράφουν σκηνές από τον *Κατζούρμπο* του Χορτάτη²⁸ ένα «ρόλο» θρησκευτικού έργου του «Αγίου Γεωργίου» από τον ίδιο χώρο θα εκδώσει η Μαρία Πολίτη) και επτά έργα της χιωτικής δραματουργίας (εκτός από το *Δαβίδ*, που εξέδωσε ο Θωμάς Παπαδόπουλος,²⁹ θα εκδοθεί από την ίδια εποχή, πρώτο μέρος του 18^{ου} αιώνα, ένα προσχέδιο θρησκευτικού έργου για τον «Άγιο Ισίδωρο»,³⁰ τρία έργα του Μιχαήλ Βεστάρχη, γραμμένα πριν από το 1662, για τα Εισόδια της Θεοτόκου, τα Πάθη του Χριστού και ένα έργο για το μαρτύριο του Ελεάζαρου και των επτά παιδων Μακκαβαίων, επίσης με ένα κωμικό ντερεμέδιο στο τέλος, του Γρηγόριου Κονταράτου για τους τρεις παίδες εν καμίνω, και του Γαβριήλ Προσοπά για τον γεννηθέντα τυφλό κατά το ευαγγέλιο του Ιωάννη με δύο ντερεμέδια, έργα που χρονολογούνται προς το τέλος του 17^{ου} αιώνα).³¹ Από το χώρο των Φαναριωτών έχουν εκδοθεί τέσσερις μεταφράσεις του Μολιέ-

²⁵ Για μια πρώτη απόπειρα καταγραφής βλ. Β. Πούχνερ, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία». Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 331-371.

²⁶ Β. Πούχνερ, *Ηρώδης ή η Σφαγή των Νηπίων. Χριστουγεννιάτικο δράμα άγνωστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης*. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο, Αθήνα 1998.

²⁷ Ν. Μ. Παναγιωτάκης (†)/Β. Πούχνερ, *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ντερεμέδια άγνωστου ποιητή που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία*. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο, Ηράκλειο 1998.

²⁸ Β. Πούχνερ, «Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος/πρώτο μισό του 18ου αιώνα)». Στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σσ. 248-255.

²⁹ Αγνώστου Χίου ποιητή, *Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχουργήμα*. Ανεύρεση-κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979.

³⁰ Β. Πούχνερ, «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος άγνωστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο». *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σσ. 357-431.

³¹ Μ. Ι. Μανούσικας, «Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17^{ου} αι.)», ξανα-

ρου³², δέκα μεταφράσεις του Γκολντόνι,³³ στιχουργήματα του Πιέτρο Μεταστάσιο³⁴ καθώς και η σάτιρα *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* του Γεώργιου Σούτσου.³⁵ Από το χώρο του Φαναριού και του Πατριαρχείου αναμένουμε ακόμη την έκδοση άλλων διαλογικών σατιρών.³⁶ Τελευταία εκδόθηκε και ο *Ορέστης* του Αλέξανδρου Σούτσου, που γράφτηκε μαζί με άλλες τέσσερις τραγωδίες κατά τη διάρκεια της Επανάστασης στην Ιταλία και είχε θεωρηθεί χαμένος.³⁷

Ακόμα πιο θεαματική είναι η πρόοδος στον τομέα των παραστάσεων, που είναι και το δυσκολότερο μέρος στην ιστοριογραφία του θεάτρου, ιδιαίτερα, παλαιότερων εποχών. Εκτός από τις λίγες γνωστές άμεσες πηγές για παραστάσεις των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου (κυρίως για την *Ερωφίλη*), ο αείμνηστος Νικόλαος Παναγιωτάκης μπόρεσε να εντοπίσει και μερικές άλλες άμεσες αναφορές στη θεατρική δραστηριότητα των κρητικών πόλεων της όψιμης Βενετοκρατίας,³⁸ ενώ το Επτανησιακό θέατρο έμεινε κάπως στάσιμο, εκτός από την απόδειξη παράστασης του *Ζήνωνα* στις αρχές του 1683 στη Ζάκυνθο, πράγμα που υπέδειξε ο Διονύσιος Ρώμας παλαιότερα και κατέστησε αδιαμφισβήτητο ο Σπύρος Ευαγγελάτος.³⁹ Με τη δημοσίευση επιστολής του Θεόδωρου Ρέντιου, ο Χ. Γ. Πατρινέλλης και η Anna Meschini τεκμηρίωσαν θεατρική παράσταση και απαγγελία στο Ελληνικό Κολέγιο του Αγίου Αθανασίου στη Ρώμη ήδη το 1580, με την ευκαιρία του Πάσχα (Πάθη του Χριστού).⁴⁰ Οι πιο εντυπωσιακές ειδήσεις προέρχονται όμως από την Κωνσταντινούπολη και το χώρο του Αιγαίου πελάγους και συνδέονται με τη δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων: από το 1612 μαρτυρούνται μικρές παραστάσεις στο σχολείο των Ιησουιτών ή πομπές με τη φάτνη, το 1623 στην Κωνσταντινούπολη έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο, στο οποίο πρωτοστατεί ο μικρός γιος του Γάλλου πρέσβυ στην Υψηλή Πύλη, De Césy, και παρευρίσκονται πρεσβευτές των Μεγάλων Δυνάμεων (ακόμα και ο Κύριλλος Λούκαρις είχε ρωτήσει, αν μπορεί να παραστεί).⁴¹ το 1665 ανεβάζουν οι Καπουκίνιοι έργο για το μαρτύριο του αγίου Γενεσίου στη Γαλλική πρεσβεία (όπου δίδονται αργότερα και άλλες παραστάσεις, α-

φευγμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989), σσ. 316-334. Η έκδοση θα πραγματοποιηθεί από τον Μ. Ι. Μανουσάκα και το Β. Πούχγερ και βρίσκεται στα τελευταία στάδια της επεξεργασίας.

³² Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Αθήνα 1988 και Γ. Γ. Ζώρας, «Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία* 7 (1990), σσ. 61-88.

³³ Α. Gentilini/L. Martini/C. Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14. 612)*. Vol. 1 *Testi*, Padova 1988. Για την πρόσληψη του Goldoni στην Ελλάδα τελευταία: Δημ. Σπάθης, «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο». Στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 199-214· Α. Gentilini, *Il Goldoni di Karadzas. III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (1989)*, Palermo 1991, σσ. 81-91· Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, ό.π., σσ. 22 εξ., 25 εξ., 39, 48, 129 εξ., 142· Β. Πούχγερ, «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα». Στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 345-358· Ρ. Γρηγορίου, «Νέα στοιχεία για την διάδοση του έργου του Κάρολο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18° και 19° αιώνα)». *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), σσ. 77-94. Για την πρόσληψη του Goldoni στα ευρύτερα Βαλκάνια Β. Πούχγερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια το 19° αιώνα*, Αθήνα 1993, σσ.

53, 68, 84, 93, 113 εξ., 119, 124 εξ., 128 εξ., 165, 189.

³⁴ Στον τόμο του Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π.

³⁵ Σπάθης, *Αλεξανδροβόδας*, ό.π.

³⁶ Ε. Σκουβαράς, «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας». *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20 (1970).

³⁷ Μ. Catica-Vassi, *Alexandros Sutsos. Orestis. Einleitung, Kritische Edition*. Hamburg 1994.

³⁸ Το σχετικό μελέτημα δεν έχει εκδοθεί ποτέ. Βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Το Κρητικό θέατρο», στο θεατρικό πρόγραμμα: *Γεωργίου Χορτάση, Κατσούρμπος*. Η Νέα Σκηνή, Μάιος 1993, σσ. 95-101.

³⁹ Ρώμας, ό.π. Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του». *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σσ. 177-203.

⁴⁰ Χ. Γ. Πατρινέλλης, «Επιστολαί Ελλήνων προς τον πάπαν Γρηγόριον ΙΓ' (1572-1585) και τον καρδινάλιον Σιρλέτον (†1585). (Εκ του ελληνικού βατικανού κώδικος 2124)». *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 17 (1967), σσ. 45-112, ιδίως σσ. 74-77· Α. Meschini, *Teodoro Rendios*. Padova 1978, σσ. 77 εξ.

⁴¹ Β. Πούχγερ, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο». Στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σσ. 197 εξ.

κόμα και κωμωδίες του Μολιέρου), για να διακοπεί το αποκλειστικό προνόμιο των Ιησουιτών για θεατρικές παραστάσεις.⁴² Στο Αιγαίο πέλαγος την αρχή κάνει η Χίος, πιθανώς ήδη πριν απ' το 1600· ακολουθεί η Νάξος με παράσταση στο δονικικό παρεκκλήσιο ιησουιτικού έργου για το μετανοημένο αμαρτωλό (την παράσταση ανήμερα της Αγίας Δωρεάς παρακολουθούν ακόμα και οι τουρκικές αρχές).⁴³ ακολουθούν τα επόμενα χρόνια πομπές με συμβολικές αναπαραστάσεις, απαγγελίες, καθώς και κανονικές θεατρικές παραστάσεις, ακόμα και στο μητροπολιτικό ναό.⁴⁴ το 1723 τεκμηριώνεται παράσταση του «Αγίου Δημητρίου», όπου οι ηθοποιοί, των οποίων γνωρίζουμε τα ονόματα, είναι ιερείς και εκπρόσωποι των επιφανών φραγκικών οικογενειών της νήσου, ενώ μόνο τους μικρούς ρόλους υποδύονται μαθητές της ιησουιτικής σχολής.⁴⁵ Στη Χίο αναφέρονται θεατρικές παραστάσεις, στο καρναβάλι και με άλλες ευκαιρίες (για να μην τρέχει ο κόσμος στις μασκαράτες), υπό την ηγουμενία του Δομήνικου Μαυρίκιου (ηγούμενος 1630-1665), ο οποίος είχε γνωρίσει στην Κύπρο (1627) και το Ματθαίο Κιγάλα, τον πρώτο εκδότη της *Ερωφίλης*.⁴⁶ ανέκδοτο έγγραφο του προς την Propaganda fide αναφέρει, πως κατά την ενθρόνιση του Λατίνου επισκόπου Ανδρέα Σοφιανού το Νοέμβριο του 1642 έγινε θεατρική παράσταση από 12 μαθητές του σχολείου (πρόκειται πιθανώς για το πρώτο έργο του Βεστάρχη για τα Εισόδια της Θεοτόκου).⁴⁷ ενώ ο Βεστάρχης υπογράφει ομολογία πίστεως για τον Καθολικισμό, οι συνεχιστές του στη δραματογραφία, ο Γρηγόριος Κονταράτος και ο Γαβριήλ Προσοψάς είναι με βεβαιότητα ορθόδοξοι ιερείς (όπως άλλωστε και ο Βεστάρχης), και ο τελευταίος θα διδάξει για 40 χρόνια στο ορθόδοξο φροντιστήριο του Αγίου Βίκτωρος, ώστε να φαίνεται βέβαιο, πως η δραματογραφία αυτή συνδέεται με σχολικές παραστάσεις και σε ορθόδοξα ιδρύματα στη Χίο κατά το πρότυπο των Ιησουιτών.⁴⁸ Η δραστηριότητα αυτή ακόμα και στο χρονικό διάστημα 1740-1744 μπορεί να τεκμηριωθεί, τουλάχιστον ως προς την απαγγελία στίχων με μοιρασμένους ρόλους.⁴⁹ η ύπαρξη του *Δαβίδ* και του προσχέδιου του *Αγίου Ισιδώρου* μαρτυρούν ωστόσο και θεατρικές παραστάσεις, τουλάχιστον ότι γράφτηκαν για σκηνική παρουσίαση. Από τα άλλα νησιά πρέπει να αναφερθεί και η Σαντορίνη, όπου το 1660 μαρτυρούνται θεατρικές παραστάσεις κατά το Πάσχα και το καρναβάλι.⁵⁰

Αυτή η απρόσμενα περιεκτική ανακάλυψη, ύστερα από επίμονες αναζητήσεις, τόσων πληροφοριών για θεατρικές παραστάσεις κατά το 17^ο και το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα, που θα συνοδευτεί από την κριτική έκδοση οκτώ νέων θεατρικών κειμένων, διαφοροποιεί αισθητά την εικόνα του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου και οδηγεί σε μια νέα κατανομή των «βαρών» στην όλη εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Τις τελευταίες δεκαετίες η οντότητα του Κρητικού και του Επτανησιακού

⁴² Μ. Ν. Ρούσσος-Μηλιδώνης, *Φραγκοκρανοί-Καπουκίνοι. 400 Χρόνια Προσφοράς στους Έλληνες 1585-1995*, Αθήνα 1996, σσ. 69 εξ.

⁴³ Β. Πούχνερ, «Ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα. Α) Ιησουιτική παράσταση σε εκκλησία της Νάξου το 1628». Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 301-312.

⁴⁴ Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιάς Νάξου». Στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 149-198.

⁴⁵ Γ. Βαρξελιώτη/Β. Πούχνερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις* 3 (1998), σσ. 123-166.

⁴⁶ Β. Πούχνερ, «Ματθαίος Κιγάλας και Δομήνικος Μαυρίκιος:

μα συνάντηση (Λευκωσία 1627) σημαδιακή για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου». Στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σσ. 113-148.

⁴⁷ Θ. Παπαδόπουλος/Β. Πούχνερ, «Νέα στοιχεία για το Χιώτη ιερέα και δραματοουργό Μιχαήλ Βεστάρχη», *Παράβασις* 3 (1998), σσ. 63-122.

⁴⁸ Μανούσας, «Πέντε άγνωστα στιχοурγήματα», ό.π.

⁴⁹ Βλ. το κεφάλαιο 2 Μορφές της θεατρικής έκφρασης στο 18^ο αιώνα: απαγγελία και διάλογος στο Β. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σσ. 179 εξ.

⁵⁰ Θ. Ι. Παπαδόπουλος, «Καθολικοί και ορθόδοξοι στις Κυκλάδες», *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών ΙΕ'* (1995), σσ. 134-197, ιδίως σσ. 160 εξ.

θεάτρου (όπου κατά το 18^ο αιώνα μπορούν να τεκμηριωθούν τώρα σχεδόν 100 παραστάσεις ιταλικής όπερας),⁵¹ όχι μόνο από την πλευρά της αισθητικής εκτίμησης των κειμένων, αλλά και από την πλευρά της παραστασιολογίας, κέρδιζε συνεχώς βάρος σε σύγκριση με το 19^ο αιώνα ως τα 1870 περίπου· με την ανακάλυψη και ανάπτυξη του κεφαλαίου του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου η εικόνα της μεϊζονος σημασίας του νεοελληνικού θεάτρου πριν το 1821 εντείνεται ακόμα περισσότερο, με σχεδόν δέκα νέα κείμενα και ισχυρές ενδείξεις θεατρικής δραστηριότητας επί 150 χρόνια τουλάχιστον σε σημαντικά κέντρα του Ελληνισμού, όπως ήταν η Πόλη, η Χίος και η Νάξος. Αμφισβητείται πλέον ευθέως ο κανόνας της θεατρικής ιστοριογραφίας, πως στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα δεν υπάρχει θέατρο· άλλωστε στην παράσταση της *Μισανθρωπίας και Μετανοίας* του Kotzebue στα Αμπελάκια το 1803⁵² προστίθεται και η είδηση για καθαίρεση παπά «κωμωδοποιού» στα Τρίκαλα, πριν απ' το 1738/39.⁵³ Η αναφερόμενη παράσταση συνδέεται με το Γεώργιο Σακελλάριο, ο οποίος μετέφρασε μεταξύ άλλων στη Βιέννη, προς τα τέλη του 18ου αιώνα, και το λιμπρέτο της όπερας *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Christoph Willibald Gluck.⁵⁴ Κυρίως όμως καλύπτεται ένα κενό ανάμεσα στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο και τις μεταφράσεις στις Παραδουνάβιες χώρες και το φαναριώτικο κόσμο, που μόλις το 19^ο αιώνα θα οδηγήσει και σε θεατρικές παραστάσεις. Παρά τη γεωγραφική διαφοροποίηση η επικοινωνία του Ελληνισμού της Βενετοκρατίας, της Τουρκοκρατίας και της Διασποράς δεν διακόπτεται: οι Χιώτες ιερείς του 17^{ου} αιώνα είχαν στη βιβλιοθήκη τους και την έκδοση της *Ερωφίλης* (Βενετία 1637) και του *Βασιλέα Ροδολίνου* (Βενετία 1647· ο Προσοπιάς αντιγράφει φανερά από το τυπωμένο κείμενο)· οι Ναξιώτες Ιησούτες του 18^{ου} αιώνα (συγκεκριμένα το 1723) είχαν ένα άγνωστο χειρόγραφο του *Κατζούρμπου* στην κατοχή τους, ίσως και της *Πανώριας*· το 19^ο αιώνα ο μικρός Νικόλαος Δραγούμης ως παιδί στην Πόλη, προεπαναστατικά, διαβάζει χειρόγραφο του *Χάση* του Γουζέλη (από το οποίο θυμάται αργότερα ολόκληρα αποσπάσματα), που παραμένει άγνωστο πώς έφτασε από τα Επτάνησα εκεί.⁵⁵

Μπορούμε να πούμε δηλαδή επιγραμματικά, πως τα κεφάλαια του προεπαναστατικού θεάτρου από το 1580 ως το 1750 είναι από πολλές απόψεις πολύ πιο σημαντικά από την ελληνική θεατρική ιστορία στο χρονικό διάστημα 1750 ως το 1870 με την εμφάνιση των επαγγελματικών θιάσων. Εξαίρεση αποτελούν τα Επτάνησα, που σχηματίζουν και το συνδετικό κρίκο. Ακόμα και στη δραματογραφία υπερτερεί η εποχή εκείνη, ακόμα και αριθμητικά, πριν υποδουλήσουν οι δραματικοί διαγωνισμοί στα μέσα του 19^{ου} αιώνα την πατριωτική δραματογραφία, που εξελίσσεται σε βιομηχανία. Ακόμα και τα μέτρια θρησκευτικά έργα του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου του 17^{ου} και του πρώτου μισού του 18^{ου} αιώνα είναι ασυγκρίτως πιο ενδιαφέροντα από την καθαρόγλωσση πρωτότυπη δραματογραφία του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα, με εξαίρεση το *Βασιλικό* και ίσως τη *Βαβυλωνία*. Με την έννοια αυτή δεν είναι υπερβολή να πούμε, πως τα τελευταία 25 χρόνια της θεατρολογικής έρευνας στην Ελλάδα προκάλεσαν πλήρη

⁵¹ Πλ. Μανρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1 (1995), σσ. 147-191.

⁵² Στη γνωστή βιβλιογραφία προστίθεται τώρα και μελέτημα για την πρόσληψη του Kotzebue στα Βαλκάνια: Β. Πούχγερ, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης». Στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σσ. 311-319.

⁵³ «Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18^{ου} αιώνα: μια

υπόθεση». Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 169-179.

⁵⁴ Βλ. το κεφάλαιο 4 Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18ου αιώνα στο μελέτημα Β. Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σσ. 216 εξ., ιδίως σσ. 238-248.

⁵⁵ Βλ. το κεφάλαιο 9 Τα χειρόγραφα του *Χάση* στο μελέτημα του Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σσ. 284 εξ., ιδίως σσ. 290 εξ.

ανατροπή της εικόνας της πορείας του νεοελληνικού θεάτρου και μια επαναστατική επανασημασιοδότηση των συγκεκριμένων κεφαλαίων της, όπου ο μεγάλος χαμένος είναι ο 19^{ος} αιώνας (αν και τελευταία αυξάνεται το ενδιαφέρον και για την καθαρόγλωσση δραματολογική παραγωγή), ενώ ο 20^{ος} αιώνας, με τον ερμαφροδιτισμό του πρώτου μισού του, ανάμεσα στο ποιητικό και ιδεολογικό δράμα από τη μια και το επαγγελματικό θέατρο από την άλλη, αναζητεί ακόμα τα σωστά μέτρα και σταθμά του, αφού δεν διαθέτουμε ούτε τη βασική εργογραφία ούτε την παραστασιογραφία για μεγάλα τμήματα του αιώνα. Αυτός ο επαναπροσδιορισμός της αξιολόγησης των φαινομένων περικλείει και τη νέα αποτίμηση των λαϊκών θεαμάτων, του Καραγκιόζη και του Φασουλή, των δρωμένων και των πρωτοβάθμιων μορφών του θεάτρου, του κωμειδυλλίου και της επιθεώρησης, της παντομίμας και του σχολικού και ερασιτεχνικού θεάτρου σε πόλεις και επαρχίες, ώστε να μην είναι υπερβολή να μιλήσει κανείς για μια σαρωτική αλλαγή στη συνολική αντίληψη της εικόνας του νεοελληνικού θεάτρου. Όταν στο μέλλον κάποτε γραφεί η νέα ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, η ιστορία του Σιδέρη θα φανεί φτωχή παρά το τόσο πλούσιο υλικό της. Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου έχει ένα βάθος και μιαν έκταση, που ως τώρα δεν μπορούσε να φανταστεί κανείς.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΥΠΑΡΧΕΙ «ΣΥΝΕΧΕΙΑ» ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ;
(1590 περ.-1990 περ.)*

Αγαπητοί συνάδελφοι, και φίλοι, μιλάμε για πολλά προβλήματα ή και για μη προβλήματα. Για το μόνο που δεν μιλήσαμε είναι για το περιεχόμενο της ομιλίας του καθενός μας. Έτσι, θα ήθελα να πω ότι σε πάρα πολλά σημεία με έχει καλύψει ο κ. Πούχγερ και θα κοιτάξω πώς θα βρω σκολιούς δρομίσκους να κατευθύνω τη συζήτηση εκεί που ήθελα να την κατευθύνω, χωρίς να επαναλάβω πράγματα, τα οποία τόσο ωραία μας ανέλυσε.

Όταν μιλάμε για συνέχεια μιας θεατρικής ιστορίας πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας δύο έννοιες: η μία είναι, αν υπάρχει συνεχής θεατρική ζωή, που είναι το πρώτο ερευνητέον, και η δεύτερη αν υπάρχει συνεχής δραματοουργία: γιατί θεατρική ιστορία σημαίνει δραματοουργία και θεατρική παράσταση, θεατρικό έργο και θεατρική παράσταση. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι το εάν σε αυτή τη συνέχεια –που θα επιδιώξουμε να αποδείξουμε– υπάρχουν κάποια στοιχεία παραδόσεως, τα οποία μεταβιβάζονται από γενεά σε γενεά. Ας ασχοληθούμε πρώτα με τη δραματοουργία.

Η ελληνόγλωσση δραματοουργία ξεκίνησε στην Κρήτη με τον Γεώργιο Χορτάτη, τέλη του 16^{ου} αιώνα, γύρω στα 1585-90, έστω 1600. Τα κρητικά είναι τα πρώτα νεοελληνικά θεατρικά έργα και ξέρουμε ότι μετά από την Κρήτη αλλά και συγχρόνως με την Κρήτη, υπήρχε δραματοουργία στα Επτάνησα. Μιλάω για το 17^ο αιώνα και το 18^ο. Παρατηρούμε ήδη στα τελευταία έργα του Κρητικού θεάτρου, στον *Φορτουνάτο* που είναι το τελευταίο χρονολογικά, μια διαφοροποίηση από τον *Κατζούρμπο*, την κωμωδία του Χορτάτη που είχε γραφτεί περίπου 60 χρόνια πριν. Θά 'λεγε κανείς ότι σε μερικά σημεία του *Φορτουνάτου* σαν να αναδύονται κάποια ηθογραφικά στοιχεία, κάποια οσμή νεοελληνικότητας, πέραν της γλώσσας, η οποία γλώσσα ήταν βέβαια η νεοελληνική και ιδιαίτερα η θαυμάσια κρητική διάλεκτος. Σε μια βαθμίδα παραπάνω, ως προς την αίσθηση ηθογραφίας, ανήκουν τα παράξενα έργα του Πέτρου Κατσαϊτή, του κεφαλονίτη δραματοουργού: 1720-1721 τα δύο έργα του, *Ιφιγένεια* και *Θυέστης*. Ιδιαίτερα στην *Ιφιγένεια* την επονομαζόμενη *εν Ληξουρίω* (έτσι μετονομάστηκε όταν την ανεβάσαμε στο Αμφι-Θέατρο), παρατηρούμε στις κωμικές σκηνές, που είναι σαν επιλογικές στο τέλος του έργου, στοιχεία ηθογραφικά. Αυτά γίνονται σαφέστερα λίγα χρόνια αργότερα στη *Ζάκυνθο*, στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη, όπου πια εκεί έχουμε σαφώς ηθογραφικά στοιχεία: υπάρχει ο καμπούρης κεφαλονίτης ο πονηρός, οι απατεώνες γιατροί, δηλαδή υπάρχουν στοιχεία που σαφώς κινούνται σε ένα πρώιμο ηθογραφικό κλίμα. Η κλασικίζουσα τραγωδία σιγά-σιγά λιώνει και τα ηθογρα-

* Απομαγνητοφώνηση της ομιλίας (άνευ χειρογράφου).

φικά αυτά στοιχεία καταλήγουν στο τέλος της Επτανησιακής περιόδου σε ένα κορυφαίο έργο θρύλο, που έχει παιχτεί επαγγελματικά ελάχιστα, τον περίφημο *Χάση* του Γουζέλη, ο οποίος έγινε πρότυπο και για άλλο έργο που τιτλοφορείται *Κωμωδία του Λουκίσσα*. Ο *Χάσης* παιζόταν ως ομιλία σε λαϊκές παραστάσεις, πάρα πολλές φορές.

Παράλληλο είναι το κεφάλαιο του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, που έθιξε ο κ. Πούχγερ, το οποίο ανακαλύφθηκε πρόσφατα. Κι ο ίδιος ο κ. Πούχγερ είναι εκ των κύριων μοχλών ευρέσεως και εκδόσεως των κειμένων αυτών. Βεβαίως εκεί υπάρχει μια ιδιοτυπία, ότι είναι ένα θέατρο που ξεκινάει για λόγους προπαγανδιστικούς. Δηλαδή τέτοιου είδους θέατρο δεν άνθησε στην Κρήτη· στα Επτάνησα έχουμε μόνο το *Ζήνωνα*, που και πάλι η θεματολογία του *Ζήνωνα* δεν είναι θρησκευτική. Ωστόσο, αναλόγως των συνθηκών που επικρατούν αναπτύσσεται και η τέχνη. Τώρα έχουμε πράγματι, ένα τεράστιο κεφάλαιο, πολύ ζωντανό, το οποίο σχετίζεται όμως με κάποιες ειδικές κοινωνικές συνθήκες.

Στα Επτάνησα η δραματογραφία δίνει στο 19^ο αιώνα ένα κορυφαίο έργο, τον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση, γύρω στα 1830, στη Ζάκυνθο. Είναι πραγματικά ένα κορυφαίο έργο και θα έλεγε κανείς ότι, αργότερα, υπάρχει μια καταβύθιση της Κρητοεπτανησιακής παράδοσης με τον θρίαμβο του καθαρευουσιάνικου θεάτρου κι ιδιαίτερα των κολοσσών της εποχής, του Δημητρίου Βερναρδάκη, κυρίως του Βερναρδάκη, και του Βασιλειάδη. Ωστόσο βλέπουμε και πάλι μία παράξενη μεταλαμπάδευση επτανησιακών θεμάτων και υφολογίας στην Αθήνα με το Γρηγόριο Ξενοπούλο. Ο Ξενοπούλος είναι ένας, πανελλήνιας εμβέλειας, συγγραφέας ωστόσο, σε πάρα πολλά έργα του κουβαλάει την επτανησιακή αστικοποιημένη παράδοση, διαφοροποιημένη. Όπως, ας πούμε στο *Βασιλικό* του Μάτεση, υπάρχουν δύο φιγούρες λαϊκών ανθρώπων, οι οποίοι πάνε να κλέψουν τον βασιλικό από μια γυναίκα για να τον κάνουν δώρο σε μια γυναίκα, κι αυτοί είναι σαν να προέρχονται, σαν να είναι απόγονοι της *Commedia dell' arte*, των λαϊκών παραστάσεων, των ομιλιών, έτσι και ορισμένοι τύποι στο έργο του Ξενοπούλου, αστικοποιημένοι, όπως είπα, φέρουν μια οσμή της παλιάς επτανησιακής κωμωδίας.

Ο τελευταίος σημαντικός της παράδοσης αυτής είναι ο Διονύσης Ρώμας. Ο Ρώμας ήταν μια σύνθετη προσωπικότητα, όχι μόνο θεατρικός συγγραφέας, απ' τους αξιότερους, αλλά ήταν και πεζογράφος και ιστορικός, με την έννοια, όχι του επαγγελματία ιστορικού, αλλά του ιστοριοδίφη, του παλιού επτανησιου ιστοριοδίφη, όπου καμιά φορά αυτοί οι άνθρωποι, οι σοφοί ξέραν σε βάθος ορισμένα πράγματα πολύ περισσότερο από εμάς τους επαγγελματίες επιστήμονες. Στον περίφημο *Περίπλου* του, ένα έργο που δεν πρόφτασε να το τελειώσει (έχει γράψει περίπου 7-8 τόμους και παραπάνω), θα δείτε ότι παράλληλα με την αφήγησή του σε γλώσσα της εποχής, έχει ένα σωρό σχόλια ιστορικά, τα οποία αναφέρονται ακριβώς στο τι λέγεται στο έργο, και μάλιστα εντάσσει και θεατρικά δεδομένα. Φέρ' ειπείν, είναι γνωστό ότι η πρώτη παράσταση που γνωρίζουμε μέχρι στιγμής στο νεοελληνικό χώρο, είναι η παράσταση των *Περσών* στη Ζάκυνθο το 1571, ύστερα από τη νίκη των συμμαχικών δυνάμεων εναντίον των Τούρκων στη ναυμαχία του Lepanto. Εκεί γόνιμοι ευγενών οικογενειών, ίσως και αξιωματικοί του βενετσιάνικου στρατού, οργάνωσαν μια παράσταση των *Περσών*, την οποία μεταφέρει φανταστικά ο Ρώμας, κι ενώ η παράσταση είχε γίνει τότε ιταλικά, αυτός την παρουσιάζει ελληνικά σε ζακυνθινή διάλεκτο· στο τέλος ριμάρει κάθε στροφή από τον κομμό των *Περσών*, με το ημιστίχιο: «*Περσιάνοι ποβερέτοι*» (φτωχοί Πέρσες) κάτι το οποίο έχει ένα έμμεσο χιούμορ, κρυμμένο και πολύ καλόγουστο.

Προς Θεού, με αυτά που είπα τώρα δεν θέλω να αποδείξω ότι η θεατρική ζωή ως το 1950 στηρίζεται αποκλειστικά στην κρητοεπτανησιακή παράδοση. Θέλω απλώς να επισημάνω ότι υπάρχει μια συνέχεια, η οποία αργότερα εμπλουτίζεται με εμπειρίες από το Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο και το θέατρο

των παραδουνάβιων περιοχών.

Μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου μας ήταν το μελόδραμα, ένα είδος το οποίο εντελώς αδικαιολόγητα πάρα πολλοί Έλληνες υποτιμούν λόγω αγνοίας (όσοι το γνωρίσουν και το αγαπήσουν γίνονται φανατικοί λάτρεις του) και αρκεί να αναλογισθούμε ότι μερικά αριστουργήματα του ανθρωπίνου πνεύματος, έχουν γραφτεί για αυτό το παράξενο μουσικοθεατρικό είδος. Αρκεί να αναφέρω το *Φιντέλιο του Μπετόβεν*, τις όπερες του Μότσαρτ, για να μην περάσω στο ιταλικό ρεπερτόριο που θεωρείται πιο λαϊκό –και εν μέρει είναι. Ωστόσο, συσσωρεύονται νέες εμπειρίες: οι αθηναϊκές παραστάσεις, η καθαρεύουσα, το γκρέμισμα της καθαρεύουσας, το κίνημα του δημοτικισμού, ο φανατικός δημοτικισμός των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, η υποχώρησή του, μεταπολεμικά, η σουρεαλιστική ποίηση, η επανακαάλυψη του Καβάφη, η προβολή σύγχρονων ποιητών, που προσδιορίζουν νέα στοιχεία.

Από την πλευρά τώρα της θεατρικής ζωής, της θεατρικής παράστασης, οι γνώσεις μας είναι πάρα πολύ λίγες. Οι μνείες παραστάσεων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη που συγκέντρωσε ο αείμνηστος φίλος Νικόλαος Παναγιωτάκης, αφορούν κυρίως σε ιταλόγλωσσες παραστάσεις. Για ελληνικές παραστάσεις έχουμε πολύ λίγες μνείες. Μία υπάρχει του Ιωάννη Κομνηνού Παπαδόπουλου, ο οποίος γράφει ότι στο καρναβάλι παιζόνταν κωμωδίες σε ελληνική λαϊκή γλώσσα («*in lingua greca volgare*»). Το «*comedia*» σημαίνει θεατρικό έργο, δεν σημαίνει κωμωδία οπωσδήποτε. Αυτή είναι μία μνεία και άλλη μία υπάρχει για την *Ερωφίλη* (σε μια ιστορία του Πανεπιστημίου της Πάδοβας) του Νικολάου Κομνηνού Παπαδόπουλου, γιου του προηγούμενου, όπου αναφέρεται ότι όταν ήταν νέο παιδί, παρακολούθησε αυτός στα θέατρα του Κάστρου, δηλαδή του Ηρακλείου, παραστάσεις της *Ερωφίλης*, η οποία πάντοτε άρεσε. Αυτός ο Νικόλαος Κομνηνός Παπαδόπουλος θεωρείται επιστημονικά ύποπτο πρόσωπο, πάρα πολλές φορές έχουν εντοπιστεί πληροφορίες του ως αναληθείς. Εν πάση περιπτώσει, κι αν δεχθούμε ότι παιζόταν ακόμη η *Ερωφίλη*, όταν ήταν παιδάκι την εποχή του πολέμου, πράγμα που δεν αποκλείεται (πιθανόν να παίχτηκε κι ο *Φορτουνάτος* αφού ολοκληρώθηκε το 1655). Αυτές είναι οι μόνες μνείες παραστάσεων από εξωτερικές μαρτυρίες.

Πιο σημαντικές είναι οι εσωτερικές μαρτυρίες των κειμένων –για τους μη ειδικούς αποσαφηνίζω ότι εσωτερικές μαρτυρίες των κειμένων είναι εκείνες οι ενδείξεις που προέρχονται μέσα από το κείμενο και δηλώνουν ότι το έργο έχει παιχτεί. Κι ενδείξεις τέτοιες είναι οι σκηνικές διδασκαλίες, είναι κάποτε φορά κάποια τοπωνύμια στις κωμωδίες που χρησιμοποιούνται χιουμοριστικά για να προκαλέσουν το γέλωτα του θεατή που τα ξέρει, κάποιες άλλες μνείες γνωστών προσώπων κ.λπ.

Απ' τα Επτάνησα έχουμε περισσότερες αναφορές για λαϊκές παραστάσεις, δηλαδή κομμάτια του *Ερωτόκριτου* παρουσιασμένου ως λαϊκή ομιλία, της *Ερωφίλης* και των επανησιακών έργων που ήδη αναφέραμε.

Πώς μεταφέρεται μια παράδοση ερμηνευτική; τι μπορούμε να ξέρουμε για αυτό; (αν ξέρουμε βέβαια ότι τα έργα παίχτηκαν). Νομίζω ότι η μόνη πυξίδα είναι τα ίδια τα κείμενα, και ιδιαίτερα τα κείμενα των κωμωδιών. Στα κείμενα των κωμωδιών πέραν του γλωσσικού ύφους, πέραν του χιούμορ που έχει ο ένας ποιητής περισσότερο, ο άλλος λιγότερο, διαπιστώνουμε ένα είδος νεοελληνικής αίσθησης της κωμωδίας: ένα στοιχείο το οποίο είναι εν μέρει ιθαγενές, παρόλα τα βενετσιάνικα, παρόλο το δεκαπεντασύλλαβο που προέρχεται από προηγούμενους αιώνες, αλλά που ωστόσο εδώ παίρνει μια άλλη χροιά πια, και θα έλεγε κανείς ότι τα κείμενα δείχνουν πώς παίχτηκαν. Για μένα τα κείμενα υπαγορεύουν, αν τα αποκρυπτογραφήσεις, το πώς μπορεί να παίχτηκαν, βεβαίως έχοντας γνώση του ποια ή-

ταν η θεατρική ζωή της εποχής. Ότι δηλαδή, οι ηθοποιοί ήταν ερασιτέχνες, ότι δεν υπήρχαν επαγγελματίες, και οι ηθοποιοί ήταν κάποιοι λαϊκοί άνθρωποι. Πάρα πολύ απορώ: ποιοι παίζανε την *Ερωφίλη* ολόκληρη, και πώς την παίζανε! Επειδή η *Ερωφίλη*, είναι ένα κείμενο, άκοπο, μεγάλης διάρκειας, με μεγάλες ερμηνευτικές απαιτήσεις – βέβαια δεν είχε τη δυσχέρεια για αυτούς η κρητική διάλεκτος, ήταν η κοινή νεοελληνική για την Κρήτη, όπως μιλάμε εμείς τώρα – αλλά υπήρχαν προβλήματα ερμηνευτικά. Ενώ αντιθέτως σε κωμωδίες και ιδιαίτερα σε κάποιους τύπους (λιγότερο στα ερωτευμένα ζευγάρια), όπως στους Καπιτάνους, στο *Dottore*, σε κάτι γέρους ρουφιάνους, σε κάτι γριές ρουφιάνες, βλέπει κανείς στοιχεία που δείχνουν για μένα έναν τρόπο ερμηνευτικό. Μια μετεξέλιξη θά 'λεγε κανείς ότι βλέπει στα Επτάνησα στον Κατσαίτη, στον Σαβόγια Ρούσμελη και βεβαίως στον Γουζέλη.

Αυτά τα στοιχεία που σας παρουσιάζω δεν μπορούν να αποτελέσουν αποδείξεις, για αυτό τη σημερινή μου ομιλία την ονόμασα ομιλία κι όχι εισήγηση ή ανακοίνωση, που θα είχε την αξίωση πρωτοτυπίας. Μπορεί να είναι οι σκέψεις μου πρωτότυπες, αλλά δεν μπορούν να αποδειχθούν. Εκείνο το οποίο θέλω να πω είναι ότι μέσα από αυτήν την παράδοση, φτάνοντας στους δύο τύπους του *Βασιλικού* του Μάτση που προανέφερα, βλέπουμε ότι υπάρχει μια συνέχεια.

Έχουμε μια σειρά σπουδαίων Επτανησίων ηθοποιών του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα που έδρασαν και στην Αθήνα, αλλά και στον απανταχού – τότε – ελληνισμό: ο Ζακυνθινός Διονύσιος Ταβουλάρης, ο αδελφός του Σπύρος, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου ήταν Κεφαλοντίτισσα, το γένος Σκορδίλη, ο Νικόλαος Λεκατσάς ήταν από την Ιθάκη, λίγο αργότερα έχουμε τον Λεπενιώτη και το Χρυσομάλλη από την Κέρκυρα: δηλαδή, βλέπουμε μια σειρά Επτανησίων ηθοποιών, οι οποίοι έχουν γαλουχηθεί με ομιλίες, έχουν «ακούσει» κάτι, έχουν γευθεί την παράδοση. Έζησαν κάποιες μνήμες, τις οποίες μετέφεραν κι αυτοί στην Αθήνα. Έδρασαν σε όλον τον τότε γνωστό τότε χώρο, αλλά κυρίως στην Αθήνα.

Θα επαναλάβω αυτό που είπα πριν για τη δραματουργία: αν θα ήταν αφελές να λέγαμε ότι η Κρητοεπτανησιακή δραματουργία αποκλειστικά έδωσε τα θεμέλια της νεοελληνικής δραματουργίας, θα ταν ακόμη πιο επικίνδυνο να πει κανείς ότι χάρη στους Επτανησίους ηθοποιούς, ή οργανωτές παραστάσεων, δόθηκε το ύψος του νεοελληνικού θεάτρου. Απλώς εκείνο που ήθελα να πω είναι ότι μέσα στη συνέχεια, τη συνεχή δραματουργία τριών αιώνων και στην πιθανότατη ύπαρξη πολλών παραστάσεων – πολλές φορές αποδεδειγμένη, και από εσωτερικές μαρτυρίες προβεβλημένη – μέσα λοιπόν σε όλη αυτήν την πορεία θα έλεγα ότι υπάρχει μια συνέχεια στο ελληνικό θέατρο, με τομές, και υπάρχει και μια γεύση συνέχειας παραδόσεως. Τη σκέψη αυτή είμαι σίγουρος ότι θα προβάλλουν μέσω των εργασιών τους, ειδικά αν δει κανείς τους τίτλους, οι εκλεκτοί συνεργάτες που θα μιλήσουν στο Συνέδριο το δικό μας, τη σκέψη αυτή έχουν ταχθεί να την υπηρετήσουν πολλοί θεατρολόγοι, αλλά και κάποιοι άνθρωποι της σκηνης, και ελπίζω, ότι θα μου θέσετε το ερώτημα: έχει τόσο μεγάλη σημασία, αν υπάρχει μια γεύση, έτσι ένα άρωμα συνεχίσεως της παραδόσεως; Νομίζω ναι, είναι καλύτερα να γνωρίζουμε από πού ξεκινάμε, θα είμαστε πιο ελεύθεροι να ξέρουμε πού θα βαδίσουμε. Έχοντας, διαθέτοντας αυτογνωσία, μπορούμε μόνο ερεθίσματα να κερδίσουμε, και αν δεχθούμε ότι δεν διαθέτουμε παράδοση, είναι σαν να ξεκινάμε, ανοίγοντας ένα παράθυρο και βλέποντας ένα τοπίο το οποίο δεν μας θυμίζει τίποτα από το είναι μας, από το μέσα μας κόσμο. Πιστεύω ότι έχουμε παράδοση.

*Από τις αρχές
έως τον 19ο αιώνα*



ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΜΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Μοιάζει ίσως με ειρωνεία το ότι σε ένα συνέδριο αφιερωμένο στη Μνήμη του Γιάννη Σιδέρη, με αφορμή τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του, μία από τις εισηγήσεις αναφέρεται στην ανέκδοτη ακόμη *Ιστορία...* του. Τα γεγονότα είναι λίγο ως πολύ γνωστά: η έκδοση του δεύτερου τόμου της *Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1792-1944* ανακοινώθηκε ήδη από το 1951, τότε που εκδόθηκε ο πρώτος τόμος της.

Ο δεύτερος τόμος, γραμμένος από τον Γιάννη Σιδέρη, έτοιμος από τα χρόνια εκείνα, όπως αποδεικνύεται από τα χειρόγραφα που βρίσκονται ανάμεσα στα κατάλοιπά του, δεν κυκλοφόρησε σύμφωνα με το αρχικό προγραμματισμό επειδή, όπως λένε ανεξακριβωτες πληροφορίες ο Γιάννης Σιδέρης, συγκρούστηκε με τον εκδότη του Ίκαρου αμέσως μετά την έκδοση του πρώτου τόμου. Μετά την αναβολή της έκδοσης, και συγκεκριμένα από τις αρχές της δεκαετίας του '60, ο Γιάννης Σιδέρης άρχισε να συνθέτει εκ νέου την *Ιστορία...* του, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας ολοκλήρωσε μέχρι το 1966. Διέκοψε την ενασχόλησή του με το έργο αυτό για να δημοσιεύσει το 1967 το ογκώδες μελέτημά του με τίτλο «Νεοελληνικές ερμηνείες του Αρχαίου Θεάτρου ως τις Δελφικές Γιορτές», αφιέρωμα του περιοδικού *Ηώς* και ξαναδούλεψε αυτό το κείμενο για να συνθέσει τη γνωστή σε όλους μας εργασία του *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1832* που κυκλοφόρησε από τον Ίκαρο μετά τον θάνατο του, το 1976.

Η έκδοση αυτή (όπως και το αρχικό μελέτημα που δημοσιεύτηκε το 1967) είναι μια νέα και σαφώς διεξοδικότερη διαπραγμάτευση του 10^{ου} κεφαλαίου της πρώτης γραφής του Δεύτερου τόμου της *Ιστορίας...* που όπως προανέφερα είχε ολοκληρωθεί από το 1951 και το οποίο δεν είχε περιλάβει στη δεύτερη γραφή του Δεύτερου τόμου που έγινε μετά το 1960.

Τα άλλα κείμενα του Γιάννη Σιδέρη, δηλαδή η Πρώτη γραφή του Δεύτερου τόμου του 1950 και η Δεύτερη γραφή του 1960, παρέμεναν στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου. Είναι ακόμη γνωστό ότι αφού ολοκλήρωσε αυτή τη Δεύτερη γραφή, ο Γιάννης Σιδέρης, παρέδωσε ένα χειρόγραφο αντίγραφο της στα χέρια του Μάριου Πλωρίτη και ενδεχομένως ένα ακόμη στα χέρια του Κώστα Μουσούρη προκειμένου να ακούσει τα σχόλιά τους.¹ Ο θάνατος του Γιάννη Σιδέρη, ματαίωσε οριστικά την έκδοση

¹Για τα σχετικά με τα χειρόγραφα του Γιάννη Σιδέρη και τη δεύτερη έκδοση του Α' τόμου, τη χρονολόγηση και τις διάφορες γραφές του έργου βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος: *Ένα θα-*

μπό χειρόγραφο. Παρουσίαση ανέκδοτων κειμένων του Γιάννη Σιδέρη. Ο Β' Τόμος της Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, Μάρτιος 1994, σσ. 50.

του έργου και το χειρόγραφο με το οποίο δούλευε ο ίδιος που βρέθηκε στα χέρια του Μανόλη Κορρέ² δακτυλογραφήθηκε (το δακτυλογραφημένο κείμενο είναι περίπου 960 σελίδες) για να ετοιμαστεί η έκδοσή του.

Χέρι με χέρι ξέπεσε και στα δικά μου χέρια. Το 1988 μου ανατέθηκε από τον τότε Διευθυντή του Θεατρικού Μουσείου η επιμέλεια του συνόλου του κειμένου. Έτσι εκδόθηκε ξανά ο Πρώτος Τόμος³ με πολλές διορθώσεις που κάναμε με την πολύτιμη συνεργασία της Ξανθής Ζαχαριάδη και με στοιχεία που έθεσαν στη διάθεσή μας οι καθηγητές Δημήτρης Σπάθης, Βάλτερ Πούχνερ και Θόδωρος Χατζηπανταζής καθώς και ο Μάριος Πλωρίτης, αλλά και με διορθώσεις που προέρχονταν από το χέρι του Γιάννη Σιδέρη, ο οποίος στα περιθώρια των σελίδων του δικού του αντιτύπου, από το 1951 μέχρι το θάνατό του σημείωνε λάθη και συμπληρώσεις. Η έκδοση παραδόθηκε το 1989 στον Καστανιώτη και κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1990, και παρά το γεγονός ότι σε κάθε μια από τις σελίδες της υπάρχουν, συνήθως σιωπηρές, διορθωτικές παρεμβάσεις που αποκαθιστούν την πρώτη έκδοση, έχει ακόμη αρκετά λάθη⁴.

Έγινε ταυτόχρονα και μια σημαντική προσπάθεια, με την προσθήκη ευρετηρίων αλλά και με τυπογραφικές επεμβάσεις, ώστε να γίνει η έκδοση πιο χρηστική από την πρώτη. Μετά την ολοκλήρωση της επιμέλειας του Δεύτερου Τόμου, τον παρέδωσα στον Καστανιώτη τον Μάιο του 1991 προκειμένου να κυκλοφορήσει μέχρι το τέλος εκείνης της χρονιάς.

Το κείμενο αυτό παρέμεινε στις εκδόσεις Καστανιώτη, για λόγους ανεξάρτητους από τη θέληση του εκδότη ή από τη δική μου, μέχρι το 1998 που ξαναήρθε στα χέρια μου για την διόρθωση των δοκιμίων που γίνεται σε συνεργασία με την Τζούλια Τσιακίρη και σήμερα βρίσκεται σε τελική φάση. Ο Δεύτερος τόμος, πρόκειται να εκδοθεί σε τρία. Το πρώτο μέρος (οι πρώτες 300 σελίδες) προβλέπεται να κυκλοφορήσει το 1999 και ελπίζεται ότι η έκδοση θα ολοκληρωθεί ως το τέλος του έτους 2000. Μετά την ολοκλήρωση της έκδοσης του Δεύτερου Τόμου θα κυκλοφορήσει και η έκδοση των τελευταίων κεφαλαίων της *Ιστορίας...* που δεν πρόλαβε να επεξεργαστεί ξανά ο Γιάννης Σιδέρης και τα οποία συγκροτούν έναν Τρίτο Τόμο μέρη (με ευρετήρια για το σύνολο του έργου).

Ακολουθώντας μια προτροπή του Δημήτρη Σπάθη θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τον Δεύτερο Τόμο της *Ιστορίας...* για την οποία ο Γιάννης Σιδέρης στην δημοσιευμένη στο περιοδικό *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου, αυτοβιογραφία του με τον τίτλο «Έγκατα» σημείωνε: «δεν έχω την ιδέα πως οι δυσχέρειες να βγει ο δεύτερος τόμος είναι καμιά ζημιά γενικότερη»⁵. Πέρα από την χαρακτηριστική για το ήθος του ιστορικού του θεάτρου μας, αυτή διατύπωση θα ήταν χρήσιμο να αναλογιστούμε για τη σκοπιμότητα αυτής της έκδοσης αφού από την δεκαετία του 1960 που ολοκληρώθηκε η συγγραφή του έργου η ελληνική θεατρολογία έχει αποκτήσει κάποια βιβλιογραφία που καλύπτει αρκετά κενά της θεατρικής ιστορίας μας έστω και αν πολλά ζητούμενα παραμένουν ακόμη σε εκκρεμότητα (στην κατεύθυνση

² Σύμφωνα με προφορικές πληροφορίες του Μανόλη Κορρέ το χειρόγραφο παρέδωσε στο Θεατρικό Μουσείο η αδελφή του συγγραφέα Αντιγόνη Περδίκη.

³ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, Πρώτος Τόμος: 1794-1798, Εκδ. Καστανιώτης-Μουσείο και Κέντρο Μελέτης Ελληνικού Θεάτρου, 1990, σσ. 335 με ευρετήρια και φωτογραφίες από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου.

⁴ Μια διεξοδική κριτική της έκδοσης μετά από συγκριτική ανάλυση της 1^{ης} (από τον Ίκαρο) και της 2^{ης} (από τον Καστανιώτη) έκδοσης του Α΄ Τόμου με εντοπισμό των διαφορών αλλά και τον εντοπισμό λαθών, από τον Βάλτερ Πούχνερ στο περιοδικό *Südost-Vorschungen*, 50, σσ. 586-588.

⁵ «Έγκατα...Σελίδες ανέκδοτης αυτοβιογραφίας», στο περιοδικό *Θέατρο* (Διεύθυνση Κώστα Νίτσος), τεύχος 55-56, σ. 36.

παρουσίασης των νεωτέρων ερευνών για διάφορους τομείς του νεοελληνικού θεάτρου άλλωστε κινήθηκε η χθεσινή ομιλία του κυρίου Πούχνερ)⁶.

Ο Δεύτερος τόμος της *Ιστορίας του Νέου ελληνικού Θεάτρου* ίσως επειδή άρχισε να ξαναγράφεται μία δεκαετία μετά την έκδοση του πρώτου δεν ακολουθεί την ακριβή ιστορική συνέχεια. Ο Γιάννης Σιδέρης σταματά στον Πρώτο τόμο στην εαρινή περίοδο του 1908 με το 8^ο κεφάλαιο που αναφέρεται στη Νέα σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο. Ο δεύτερος τόμος αρχίζει μεν από την επόμενη θεατρική περίοδο, καλοκαίρι 1908, αλλά στη συνέχεια ο συγγραφέας επανέρχεται σε παλαιότερες στιγμές του ελληνικού θεάτρου μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είτε με συμπληρώσεις στις ήδη δημοσιευμένες σελίδες της *Ιστορίας*... είτε με αφορμή ζητήματα, που δεν απασχολούν διόλου στον Πρώτο τόμο.

Το 9^ο κεφάλαιο, που καταλαμβάνει στην ουσία το σύνολο του δεύτερου τόμου, και τιτλοφορείται «Η ρουτίνα και οι διαμαρτυρίες» είναι χωρισμένο σε τρία μέρη, κάθε ένα από τα οποία είναι διαιρεμένο σε μικρότερες και κατά τη συνήθεια του Γιάννη Σιδέρη σε άνισες μεταξύ τους ενότητες.

Τα περιεχόμενα του Δεύτερου Τόμου είναι τα ακόλουθα:

Κεφάλαιο 9. Η ρουτίνα και οι διαμαρτυρίες

Το πρώτο μέρος, *Α΄ Θωμάς Οικονόμου* είναι κατά κύριο λόγο αφιερωμένο στον σκηνοθέτη και είναι χωρισμένο σε περισσότερες ενότητες από ότι τα δύο άλλα μέρη. Στην ενότητα

I. *Η χειραφέτηση των ηθοποιών από τη «Νέα Σκηνή» και το «Βασιλικόν Θέατρον»* περιγράφεται η θεατρική ζωή για το διάστημα του καλοκαιριού του 1908, με σημαντικό αριθμό υποσημειώσεων που όπως συμβαίνει στον Α΄ τόμο αναφέρονται σε όλες τις εποχές του ελληνικού θεάτρου και ακολουθούν οι δύο επόμενες ενότητες

II. *Οι συγγραφείς: Ν. Καζαντζάκης – Π. Νιρβάνας*

III. *Οι κυρίαρχοι: Ξενόπουλος, Μελάς, Χορν* με εκτιμήσεις για τους συγγραφείς Καζαντζάκη, Νιρβάνα, Ξενόπουλο, Μελά και Χορν αλλά και με πληροφορίες για τις παραστάσεις των έργων τους, όπου κατατίθενται απόψεις που μας είναι γνωστές από άλλα δημοσιευμένα κείμενά του σε περιοδικά.

Η επόμενη ενότητα

IV. *Ο συμβολισμός, η επίδρασή του στη γλώσσα και στο ύφος* αναφέρεται σε επιδράσεις του συμβολισμού σε έλληνες συγγραφείς, όπως ο Καμπύσης ή ο Δαραλέξης: συσχετίζοντάς τες με ορισμένες επιλογές του Χρηστομάνου παρουσιάζει την ελληνική τύχη των έργων του Μαίτερλιγκ και του Χόφμανσταλ και στο ίδιο κεφάλαιο τις επιδράσεις του Όσκαρ Ουάιλντ. Η ενότητα που ακολουθεί V. *Ένας λαϊκισμός*, ασχολείται με τις επιδράσεις του νατουραλισμού συσχετίζοντάς τις με την εμφάνιση λαϊκών τύπων με τη θεατρική εμφάνιση πολλών δημοτικιστών (Εφταλιώτης, Κλ. Τριανταφύλλου) καθώς και σε έργα με αναφορές στην παλιά Αθήνα (Μωραϊτίνης) ή σε φιλολογικότερες κατευθύνσεις (Ταγκόπουλος) θεωρώντας ότι οι ρίζες αυτή της τάσης στην ελληνική δραματουργία ανάγονται στον «λόγιο δημοτικισμό» και στο τέλος, επανέρχεται στην παραγωγή του Χόρν και του Ξενόπουλου.

⁶ Για μια συστηματική αναφορά αυτών των κενών στην Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Παίριδη – Αθήνα, (α.χ.), σσ. 31-55 και του ίδιου «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.

Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στο Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, *Παράβασις*, Τόμος 1, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 11-112 και τώρα στο: *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 141-344.

Στην επόμενη ενότητα: VI. Μια εξήγηση που δεν ξεπερνά τις είκοσι αράδες, ο Γιάννης Σιδέρης απολογείται για την πυκνότητα του κειμένου του:

Όποιος επιθυμούσε μια Ιστορία [...] με γοργές εκθέσεις υποβλητικές τόσο που να πλησιάζουν τα δοκίμια, θα ταίριαζε να περιμένει πολύ καιρό, να μην χρειάζεται δηλαδή έρευνα και προσπάθεια να μη μας διαφεύγουν τα ίδια τα γεγονότα.

Διαπίστωση που δεν απέχει ούτε και σήμερα από την όποια απόπειρα συγγραφής Ιστορίας του ελληνικού θεάτρου. Επανέρχεται στη περιγραφή της θεατρικής δραστηριότητας από τα 1909 έως το 1912 στις επόμενες τρεις ενότητες

VII. *Τι απόμεινε από τους κυρίαρχους* –

VIII. *Ηθοποιοκρατία* –

IX. *Ένας άλλος υπολογίσimos, ο Θ. Συναδινός* και ακολουθεί η εκτενέστερη ενότητα

X. *Ο Θωμάς Οικονόμου ελίδα πνευματική* η οποία αποτελεί μια λεπτομερειακή εξιστόρηση για τα ζητήματα ίδρυσης του Βασιλικού Θεάτρου και για τη δράση του Θωμά Οικονόμου. Στην ίδια ενότητα γίνεται ταυτόχρονα μιαν αναδρομή στη θεατρική δραστηριότητα της τελευταίας δεκαπενταετίας του 19^{ου} αιώνα, η οποία εμπλουτίζει πληροφορίες του πρώτου τόμου ή προσθέτει νέες, για διάφορες παραστάσεις που έγιναν στο διάστημα, πριν τη λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου. Εξετάζοντας στη συνέχεια τη λειτουργία και το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου παρουσιάζει στην ενότητα

XI. *Μερικά στοιχεία πρώτης παρακμής* την τελευταία φάση της θεατρικής διαδρομής του Οικονόμου και σχολιάζει την

XII. *Κακή επίδραση των ξένων θιάσων-περιοδειών* που αποτελούν παράδειγμα για την ελληνική πρακτική με αποτέλεσμα να κυριαρχήσει στις σκηνές ο

XIII. *Παμβουλεβαρδισμός* μια ενότητα, την οποία συμπληρώνει ο Σιδέρης προσθέτοντας και κάτι για τον Νιρβάνα και για τον Σκίπη.

Η ενότητα αυτή κλείνει το πρώτο μέρος του δεύτερου τόμου (B'1) σύμφωνα με τον προγραμματισμό της έκδοσής του από το Θεατρικό Μουσείο και τις Εκδόσεις Καστανιώτη.

Το δεύτερο μέρος (B'2 στην έκδοση Καστανιώτη) που επιγράφεται β. *Φώτος Πολίτης* είναι βασισμένο στην προσωπικότητα και το έργο του, που εξετάζεται τόσο στην διαδικασία προετοιμασίας του Εθνικού Θεάτρου όσο και στη διδασκαλία του Πολίτη σε δραματικές σχολές και στη δράση του στην Εταιρεία Ελληνικού θεάτρου.

Προηγείται μία ενότητα με αναλυτικές καταγραφές παραστάσεων

I. *Οι πιο ευτυχημένες μέρες του σύγχρονου ελληνισμού 1913-14*, η οποία διακόπτεται με εκτενή αναφορά στις προσπάθειες για το νέο άνοιγμα του Εθνικού θεάτρου στο κεφάλαιο

II. *Μάταιες συζητήσεις για το Εθνικό Θέατρο – μια απόπειρα με τον Φώτο Πολίτη*

Ο Σιδέρης επανέρχεται στην παρουσίαση της ερασιτεχνικής θεατρικής ζωής στην ενότητα

III. *Κοσμικοί ερασιτέχνες* με αναφορές στην Εταιρεία διαλέξεων, το Λύκειο των Ελληνίδων, παραστάσεις στα μέγαρα και ερασιτεχνικούς θιάσους και στη συνέχεια ασχολείται με τις πρώτες

IV. *Δραματικές σχολές*. Επανέρχεται στην καταγραφή των παραστάσεων ως το 1918 με καταγραφές οπερέτας, επιθεωρήσεων πολεμικών δραμάτων και ολοκληρώνει την παρουσίαση των θιάσων Κοτοπούλη και Κυβέλης μέχρι το 1918 στην ενότητα

V. Το επαγγελματικό θέατρο την οποία σχολιάζει στην επόμενη ενότητα VI. Συμπεράσματα και μια υποσημείωση για τις παραστάσεις των άλλων δραματικών ή μικτών θιάσων, η παρακμή της πρόζας⁷ και ολοκληρώνει το δεύτερο μέρος με την εκτενή περιγραφή της σύγκρουσης Μελά και Πολίτη με αφορμή τη δραστηριότητα της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου στην τελευταία ενότητα VII. Επίθεση εναντίον των ηθοποιών.

Το τρίτο μέρος του Δεύτερου τόμου (B'3 στην έκδοση Καστανιώτη) περιλαμβάνει τα κεφάλαια:

γ. Εσωτερικές, επαγγελματικές προσπάθειες για το καλύτερο που αποτελεί μία ακόμη καταγραφή των παραστάσεων μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920 με εκτενή αναφορά σε

I. Παρατηρήσεις λόγων εξωθεατρικών, Ρήγας Γκόλφης και Κωστής Παλαμάς και καταγραφή της δραστηριότητας του θιάσου

II. Θίασος Βεάκη Νέξερ

Στη συνέχεια εγκαταλείπει το επαγγελματικό θέατρο και για 200 περίπου σελίδες του χειρογράφου ο Γιάννης Σιδέρης συνθέτει το τέταρτο μέρος του δεύτερου τόμου, το οποίο επιγράφει

δ. Μια επιστροφή προς τους μη κοσμικούς ερασιτέχνες

όπου περιγράφει αναλυτικά στα κεφάλαια I. Πώς Οδηγηθήκαμε κοντά τους, II. Εμβάθυνση στο 19^ο αι., III. Το νέο ελληνικό θέατρο ανδρώνεται στις παροικίες του εξωτερικού και υποβοηθεί την ερασιτεχνία τους IV. Η ενότητα του Θεάτρου μας μέσα σε όλο τον ελληνισμό τη θεατρική δραστηριότητα α. Στην Πόλη, β. Στη Σμύρνη, γ. Στη Ρουμανία. Η συνέχεια της έκδοσης θα έπρεπε να περιγράφει την ερασιτεχνική θεατρική δραστηριότητα δ. Στην Αίγυπτο, ε. Στην Κύπρο, και στ. Στη Λέσβο αλλά διακόπτεται από ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στους θιάσους των Νέων, όπου κυρίως αναφέρεται στο *Θίασο των Νέων* στο Παγκράτι.

Αυτά είναι αναλυτικά τα περιεχόμενα του δευτέρου τόμου που όπως φαίνεται τελικά δεν κλύπτουν τον αρχικό προγραμματισμό του Γιάννη Σιδέρη.

Ας μου επιτραπεί όμως και μία απόπειρα γενίκευσης για τα ζητήματα της ιστοριογραφίας του θεάτρου με αφορμή την έκδοση που προσπάθησα να περιγράψω. Η συγγραφή μιας ιστορίας είναι κατασκευή της Ιστορίας (τουλάχιστον εν μέρει). Οι επιλογές του συγγραφέα, οι αναφορές σε γεγονότα και οι παραλείψεις άλλων, έστω και αν τα συμπεράσματά του είναι ελλιπή ή και μερικές φορές αβασάνιστα (συνά κάτι τέτοιο συμβαίνει στην *Ιστορία...* του Γιάννη Σιδέρη) καθορίζουν την γενική αντίληψη της πορείας ενός τόπου ή ενός φαινομένου, άρα θα έπρεπε να προϋποθέτουν και έναν προβληματισμό για την Ιστορία. Πολύ φοβούμαι ότι, χωρίς αυτή η σημείωση να θέλει να υποτιμήσει το έργο του Γιάννη Σιδέρη ή να μειώσει τη σημασία του ή τη χρησιμότητά του, αυτός ο προβληματισμός χάνεται στις σελίδες του βιβλίου και αυτό παρόλο που η ενστικτώδης και συχνά συνειρμική διαπραγμάτευση των δεδομένων του ελληνικού θεάτρου από τον Γιάννη Σιδέρη δείχνει ότι αν είχε περισσότερο χρόνο και ήταν κάτοχος μιας κάπως αυστηρότερης μεθοδολογίας ή αν στην εποχή που έγραφε είχαν διατυπωθεί οι προβληματισμοί για την ιστοριογραφία (και ειδικά για την ιστοριογραφία του θεάτρου) που διατυπώ-

⁷ Πρόκειται για μια εκτενέστατη αναφορά στη λειτουργία των λιγότερο σημαντικών θιάσων. Η καταγραφή της δραστηριότητάς τους περιλαμβάνεται αναλυτικά σε μια υποσημείωση, η οποία ξεπερνούσε τις 18 σελίδες του τυπωμένου κειμένου και η

οποία τελικά εντάχθηκε στο κυρίως σώμα του κειμένου. Παρόμοιες επεμβάσεις έγιναν σε πολλά σημεία του Β' Τόμου της *Ιστορίας...*

νονται στην τελευταία δεκαετία του αιώνα και εκείνος θα είχε ακολουθήσει μια διαφορετική λογική.⁸ Αναμφισβήτητα πολλές από τις ελλείψεις που εντοπίζουμε σήμερα στο έργο του Σιδέρη οφείλονται και στο γεγονός πως από τον χρόνο συγγραφής του έργου μέχρι σήμερα έχουν προστεθεί νέα κεφάλαια της ελληνικής θεατρικής ιστορίας που εκείνος δεν θα μπορούσε τότε να υποψιαστεί (τα παραδείγματα των θεατρικών παραστάσεων στο χώρο του Αιγαίου ή η θεατρική δραστηριότητα στα Επτάνησα είναι ίσως τα πιο εύγλωττα). Παρόλα αυτά νομίζω ότι πολλές από τις ελλείψεις που εντοπίζουμε στο έργο του Γιάννη Σιδέρη είναι χρήσιμες ως προς το να παρέχουν αφορμές για την διατύπωση ενός προβληματισμού σχετικά με τον τρόπο σύνθεσης των ιστοριών του θεάτρου. Θα ήθελα να παραθέσω μερικά σημεία αυτού του προβληματισμού για να εντοπίσουμε ενδεχομένως και ορισμένα νέα ζητούμενα για την έρευνα του ελληνικού θεάτρου.

1. Η συγγραφή οποιασδήποτε εθνικής ιστορίας, λιγότερο ή περισσότερο σε κάθε τόπο, συμβάλλει στην οικοδόμηση μιας εθνικής εικόνας ή την κατοχύρωση μιας εθνικής ταυτότητας. Οι ιστορίες του θεάτρου, έχοντας συνήθως παρακολουθηματικό χαρακτήρα ως προς την ιστορία ενός έθνους, εντάσσονται στην ίδια λογική, συχνά αντιγράφοντας και τις επιλογές των αντίστοιχων ιστοριών της λογοτεχνίας, ενώ κατά κύριο λόγο εστιάζουν στην ντόπια δραματοουργία ή στην ντόπια θεατρική πρακτική (και αρκετά λιγότερο στην ξένη) παραγνωρίζοντας συχνά την πολύ μεγαλύτερη επίδραση που μπορεί να έχει για την ανάπτυξη του κάθε τόπου η εγχώρια προεμέρα ενός ξένου έργου ή η περιοδεία ενός ξένου θιάσου. Η ανάπτυξη του θεάτρου ταυτίζεται δηλαδή με την ανάπτυξη του εγχώριου δραματολογίου. Στην περίπτωση του Γιάννη Σιδέρη, διαπιστώνουμε μία κάποια έμφαση σε ορισμένες ξένες θεατρικές εκδηλώσεις, όπως για παράδειγμα η περιοδεία της Αδελαΐδας Ριστόρι που αναφέρεται και στον Δεύτερο Τόμο και στο έργο του *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, αλλά σε πολλά σημεία η διατύπωση κάποιων γενικεύσεων προκειμένου να επιτευχθεί η συσχέτιση με την ελληνική πρακτική δεν γίνεται: η παράσταση της *Μήδειας* από την ιταλίδα ντίβα είναι η πρώτη παρουσίαση του μύθου από ελληνική σκηνή και από τότε ο ρόλος της *Μήδειας* γίνεται ένα στοίχημα για τις ελληνίδες πρωταγωνίστριες. Τέτοιου τύπου συσχετίσεις δεν γίνονται συχνά από τον Γιάννη Σιδέρη ενώ υπάρχουν πολλές αντίστοιχες ευκαιρίες στις σελίδες του βιβλίου.
2. Σε συνάρτηση με το πρώτο αυτό σημείο θα πρέπει να δεχτούμε ότι η ιστορία του θεάτρου εξετάζεται κατά κύριο λόγο μέσα από την θεατρική πρακτική των εθνικών ή επίσημων ή των θεωρουμένων κατά τεκμήριο σημαντικών θεατρικών οργανισμών. Η επιλογή αυτή όμως παραμερίζει συχνά άλλες ελάχιστονες εκφράσεις ή άλλα είδη που θεωρούνται κατώτερα. Η ιστορία της δημιουργίας του Εθνικού Θεάτρου αναλύεται πολύ περισσότερο στις σελίδες του βιβλίου ενώ τα ζη-

⁸ Τα ζητήματα της ιστοριογραφίας του θεάτρου απασχόλησαν διεξοδικά ένα από τα συμπόσια του FIRT το 1997 με τον τίτλο «Re/Writing National Theatre Histories». Ευχαριστώ τον Steve Wilmer από τη θέση αυτή, αφού ορισμένες από τις σκέψεις που διατυπώνονται εδώ άπτονται θεμάτων που συζητήσαμε με αφορμή την εισήγησή του στο συμπόσιο αυτό, με τίτλο «Reifying Imagined Communities; Nationalism, Post-Colonialism and

Theatre Historiography» που δημοσιεύεται τώρα στο *Nordic Theatre Studies*, 12, 1999, 94-103 (με γενική επιμέλεια της Pirkko Koski). Παρόλληλοι προβληματισμοί για τη σύγχρονη ιστοριογραφία και στο Anthony Molho/Gordon S. Wood (eds): *Imagined Histories American Historians Interpret the Past*, Princeton University Press, 1998.

τήματα συγκρότησης μικρότερων θιάσων με αρκετά σημαντική όμως εμβέλεια επιλέγονται με μια σχετική αυθαιρεσία. Παρά το γεγονός ότι η *Ιστορία...* του Γιάννη Σιδέρη δεν φτάνει μέχρι το 1944, όπως ήταν η αρχική πρόθεση του συγγραφέα, ο Θιάσος των Νέων φαίνεται να εξετάζεται κατά προτεραιότητα, ενώ το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά ή το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα στο Παγκράτι αναφέρονται μάλλον περιστασιακά (ίσως όμως και αυτό να οφείλεται στη μη ολοκλήρωση της νέας γραφής του Β' τόμου). Δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο σοβαρό θέατρο και όχι στα μουσικά θεάματα ή στην επιθεώρηση⁹ ή ακόμη αγνοούνται ουσιαστικά τα ζητήματα όλων των μορφών του λαϊκού θεάτρου και ειδικότερα βέβαια του θεάτρου σκιών. Είναι ακόμη χαρακτηριστικό ότι ενώ στην πρώτη γραφή του Δεύτερου Τόμου υπάρχουν ειδικά κεφάλαια για το Βαριετέ, για παραστάσεις μονοπράκτων ή παραστάσεις μονολόγων¹⁰ αυτά δεν περιλαμβάνονται στη δεύτερη γραφή ίσως επειδή τους αποδίδεται μικρότερη σημασία (στα θετικά όμως του συγγραφέα είναι η πρόθεσή του να περιλάβει τις πληροφορίες αυτές σε κάποιον τρίτο τόμο, όπως αναφέρει σε κάποιες υποσημειώσεις).

3. Το βάρος μιας κάποιας φιλολογικής προσέγγισης είναι μέρος της γενικότερης παθολογίας των ιστοριών του θεάτρου. Οι πληροφορίες για τη μορφή των παραστάσεων ή τις τεχνικές δυνατότητες των θεάτρων είναι ασφαλώς λιγότερο εύκολο να αποδοθούν σε κάποιο κείμενο με αποτέλεσμα συχνά οι ιστορίες του θεάτρου να γίνονται εξιστορήσεις του παραστασιολογίου των θιάσων. Ταυτόχρονα δίνεται μεγαλύτερη έμφαση σε συγγραφείς με μικρή παρουσία στη σκηνή (π.χ. Καζαντζάκης), στους οποίους αφιερώνονται κεφάλαια ενώ για λιγότερο αποδεκτούς ως σημαντικούς για το γενικότερο έργο τους συγγραφείς, οι οποίοι όμως χαρακτήρισαν την θεατρική δραστηριότητα της εποχής, δεν υπάρχουν αντίστοιχα κεφάλαια (π.χ. Λάσκαρης ή ακόμη Τσοκόπουλος). Η *Ιστορία...* του Γιάννη Σιδέρη φαίνεται να θέλει να αποδώσει το γενικότερο κλίμα στο οποίο εξελίσσεται η θεατρική πρακτική και γι αυτό ίσως περιλαμβάνει αναλυτικές και πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τις προσωπικές διαμάχες ανθρώπων του θεάτρου (π.χ. Πολίτης-Μελάς κατά τη διάρκεια λειτουργίας της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου) αλλά δίνει πολύ λιγότερο πληροφοριακό υλικό για τις σκηνικές τους πραγματώσεις.
4. Η χρήση των εθνικών συνόρων στην πραγματικότητα καθορίζει τα όρια των εθνικών ιστοριών θεάτρου. Στην Ελλάδα η αλλαγή των συνόρων από το 1792 που αρχίζει η *Ιστορία...* (κατά τη δήλωση) του Γιάννη Σιδέρη αλλά και η λειτουργία των παροικιών επιτρέπουν μια μεγαλύτερη εμβέλεια στο γεωγραφικό εύρος της θεατρικής ιστορίας. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να πούμε ότι η *Ιστορία...* δεν είναι κατά κύριο λόγο επικεντρωμένη στην αθηναϊκή θεατρική ζωή: δίνεται μεγαλύτερο βάρος στις περιόδους αθηναϊκών θιάσων και με βάση αυτές τις περιόδους γίνεται η επιλογή των πόλεων που θα εξεταστούν¹¹. Ο Σιδέρης παρέχει πολύτιμα στοιχεία για τη θεατρι-

⁹ Ο Γιάννης Σιδέρης έχει επίγνωση αυτής της έλλειψης και συχνά σε υποσημειώσεις του Β' Τόμου αναφέρεται στην πρόθεσή του να συνθέσει ένα Τρίτο Τόμο με πληροφορίες για τα είδη αυτά. Βλ. ενδεικτικά *Ιστορία...* Τόμος Β'/1, υποσημείωση 121 με συμπλήρωση από τους επιμελητές της έκδοσης. Ήδη όμως τμήμα των πληροφοριών για την οπερέτα είχε εντάξει στη δεύ-

τερη γραφή του έργου του, που περιλαμβάνεται στον τόμο Β'/2.
¹⁰ Τα κεφάλαια αυτά θα εκδοθούν ως συμπλήρωμα στην *Ιστορία...* και θα αποτελέσουν έναν τελευταίο τόμο μαζί με τα γενικά ευρετήρια.

¹¹ Είναι νομίζω χαρακτηριστικό ότι στο σχεδιασμό του Β' τόμου της *Ιστορίας...* ο Γιάννης Σιδέρης σκόπευε να περιλάβει ειδικό

κή ζωή σε ορισμένες από τις παροιμίες αλλά ταυτόχρονα εξετάζει τη θεατρική δραστηριότητα με βάση κάποιες παραδοχές που σχετίζονται και με κάποια αντίληψη εθνικής καθαρότητας, χωρίς αυτή η τελευταία παρατήρηση να έχει την πρόθεση να αποδώσει μια ιδεολογική χροιά στις επιλογές του Γιάννη Σιδέρη: θεατρικές παραστάσεις σε ιδιωματικό λόγο (π.χ. το ποντιακό θέατρο) δεν εξετάζονται αφού κατά κύριο λόγο ενδιαφέρουν οι παραστάσεις σε μια κοινά αποδεκτή γλώσσα ή έστω μια γλώσσα ευρισκόμενη κάτω από την επίδραση της σύγκρουσης ανάμεσα στη δημοτική και την καθαρεύουσα. Συχνά τον Γιάννη Σιδέρη απασχολεί περισσότερο η θέση του συγγραφέα ως προς το γλωσσικό ζήτημα παρά η επίδρασή του στην ανάπτυξη της σκηνικής τέχνης.

Ανάμεσα στις παρεπόμενες παραλείψεις αυτής της κατεύθυνσης της *Ιστορίας*... ξεχωρίζει η μη ενασχόληση με τις ιταλικές παραστάσεις μελοδράματος, που συμβάλλει και στον αποκλεισμό της θεατρικής πρακτικής στα Επτάνησα από την ιστορία του ελληνικού θεάτρου¹², ή ακόμη η μη αντιμετώπιση ως ειδικής ενότητας άλλων ζητημάτων. Για παράδειγμα εξετάζεται διεξοδικά η ερασιτεχνική ζωή στη Ρουμανία απουσιάζουν όμως άλλες πόλεις όπως η Πάτρα, η Σύρος που αναφέρονται κυρίως για τις περιοδείες των αθηναϊκών θιάσων ή η Θεσσαλονίκη όπου οι πληροφορίες για τη θεατρική δραστηριότητα της πόλης και ακόμη ειδικότερα της σεφαραδίτικης κοινότητας από τις αρχές τουλάχιστον του αιώνα¹³ έχουν αναμφισβήτητο ενδιαφέρον (βέβαια το γεγονός πως ο Σιδέρης δεν έχει εντοπίσει σχετικές πληροφορίες είναι ίσως τυχαίο, δείχνει όμως κάποιες προτεραιότητες), ενώ θα πρέπει να σημειώσουμε και εδώ ότι το ίδιο ισχύει και για το παράδειγμα του θεάτρου σκιών που αποτέλεσε αρκετά αμφισβητούμενο ως προς την ελληνικότητά του είδος, τουλάχιστον στα χρόνια σύνθεσης της *Ιστορίας*... από τον Γιάννη Σιδέρη.

Τελειώνοντας θα πρέπει να πω ότι οι ελλείψεις δεν οφείλονται σε προκαθορισμένες επιλογές του Γιάννη Σιδέρη. Ασφαλώς περισσότερο από το να σχεδιάσει τη διαπραγμάτευση της ιστορίας του θεάτρου στον ελλαδικό χώρο ο Γιάννης Σιδέρης παρασύρεται ακολουθώντας ένα υλικό που με τεράστιο κόπο κατόρθωσε να συγκεντρώσει. Η αγωνία του να το παραθέσει συχνά κάνουν το κείμενο δύσκολο στην ανάγνωση.

Ο πλούτος των πληροφοριών του είναι όμως εντυπωσιακός και αναφέρεται σε μία αρκετά μεγάλη περίοδο για την οποία πράγματι μας λείπουν σημαντικές πληροφορίες. Πολύ μακριά από το να συντάξει μια εθνική ιστορία του θεάτρου ακολουθώντας τις επιταγές της επίσημης αντίληψης της ελληνικής ιστορίας, αλλά δεχόμενος τις επιλογές της ως δεδομένες, ο Γιάννης Σιδέρης, παρέδωσε ένα πολύτιμο υλικό που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πηγή αλλά και ως συλλογή ενδείξεων για τη θεατρική δραστηριότητα.

κεφάλαιο για τη Μυτιλήνη. Βλ. σχετικά Μαυρομούστακος *Ένα θαμπό χειρόγραφο...* ό.π., σελ. 36. Τα ζητήματα της θεατρικής δραστηριότητας σε σημαντικές παροιμίες εξετάζονται στον υπό έκδοση τόμο Β'3.

¹² Πρβλ. Βάλτερ Πούγγερ, ό.π.. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Γιάννης Σιδέρης εξαιρεί το επανησιακό θέατρο από το σώμα του νεοελληνικού θεάτρου, θέση η οποία αποτελεί αντικείμενο ανταλλαγής επιστολών του με τον Διονύσιο Ρώμα μετά την δημοσίευση της εκτενούς μελέτης του τελευταίου με τίτλο

«Το επανησιακό θέατρο» στο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία* στα Επτάνησα, τα Χριστούγεννα του 1964, σσ. 96-167.

¹³ Βλ. Ανάμεσα στην πλούσια βιβλιογραφία για τον σεφαραδίτικο πολιτισμό ξεχωρίζει η εξαιρετικά τεκμηριωμένη εργασία της Elena Romero: *El teatro de los Sefardies Orientales*, Instituto «Arias Montano», Madrid, 1973, Τόμοι 3, σσ. 1443, με συχνές αναφορές στη θεατρική δραστηριότητα της Ισραηλιτικής Κοινότητας της Θεσσαλονίκης.

Αυτά τα σπαράγματα των πληροφοριών ή ακόμη και η ανάγκη επιβεβαίωσης των πληροφοριών που παραθέτει ως βέβαιες είναι η δική του παρακαταθήκη για το νέο επιστημονικό είδος που εμφανίστηκε στην Ελλάδα: για μας δηλαδή τους θεατρολόγους.

ANNA TAMPAKH

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟΜΕΣ:
ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ»
ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (17^{ος}-19^{ος} αι.)

Οι εναρκτήριες ομιλίες αλλά και η ανακοίνωση που προηγήθηκε έθεσαν ήδη το πλαίσιο ενός θεωρητικού προβληματισμού. Ευτυχείς συγκυρίες οδήγησαν τα τελευταία χρόνια σε μία σύγκλιση ενδιαφερόντων αλλά και σε σύντονη δράση, ερευνητική και μελετητική. Η αιχμή που παρατηρήθηκε οφείλεται ασφαλώς σε μεγάλο ποσοστό και στην τόσο αργοπορημένη θεσμοποίηση των θεατρολογικών σπουδών στην χώρα μας. Η συγκομιδή είναι πλούσια, τα χάσματα γεφυρώνονται, τα σημεία μετάβασης από το ένα ρεύμα στο άλλο γίνονται ορατά· όλα μας οδηγούν σε νέες αναγνώσεις των φαινομένων, σε μία καθολικότερη ερμηνεία της ιστορίας της νεοελληνικής δραματουργίας.

Θα μου επιτρέψετε λοιπόν να καταθέσω την δική μου ερευνητική εμπειρία, μία μεθοδολογική πρόταση «εν προόδω». Ενδεχομένως να υπάρξουν επικαλύψεις με άλλους ομιλητές αλλά η πείρα διδάσκει πως δεν πρέπει να τις φοβόμαστε. Η στιγμή ακριβώς κατά την οποία κυφορούνται και εκφράζονται κοινές ανησυχίες μπορεί να αποβεί ιδιαιτέρως γόνιμη, είναι δυνατόν να δώσει εναύσματα σε νέες προσεγγίσεις και συνάμα σε συλλογικότερες προσπάθειες.

Συνέχειες και τομές στην ιστορία της παιδείας μας: το ζήτημα είναι ασφαλώς σύνθετο και πολύπλοκο. Ως προς την δραματουργία, πρέπει να δαμαστεί και να αξιολογηθεί μία πληθώρα ετεροβαρών στοιχείων. Δύο άξονες μπορούν ωστόσο να θεωρηθούν διακριτοί και ανθεκτικοί στην διαχρονία. Εν πρώτοις, το θέατρο εκφράζει κοινωνικές ανάγκες· πρόκειται για ένα στοιχείο που παραμένει σταθερό, αν και διαρκώς μεταβαλλόμενο σε συστοιχία με την εκάστοτε ιστορική συγκυρία. Δεύτερον, το δραματουργικό γεγονός περιέχει ένα ιδεολογικό φορτίο, ποικίλα μηνύματα που εκλαμβάνονται από το κοινό-δέκτη, ιδίως από τον δέκατο όγδοο αιώνα.¹

Θα μου επιτρέψετε να προβώ σ' έναν απλούστατο, ως προς την αποτίμηση των φαινομένων που μας απασχολούν, αλλά καιρίο συλλογισμό. Η δραματουργία ενέχει από την φύση της διπολικότητα καθώς ασκεί διττή λειτουργία – κείμενο καταρχήν, δηλαδή ανάγνωσμα, σκηνική πράξη έπειτα, παράσταση κατεξοχήν, κάτι που προϋποθέτει διπλή οδό πρόσληψης. Το θεατρικό έργο απευθύνεται ενδεχομένως σε έναν αναγνώστη αλλά έχει γραφεί για να παρασταθεί, να ιδωθεί από τον θεατή. Έννοιες που είναι

¹ Μεγάλο μέρος της προβληματικής που εκτίθεται εδώ, έχει αντληθεί από το εισαγωγικό τμήμα της διδακτορικής μου διατριβής. Βλ. Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: Genèse et*

formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques, διδακτορική διατριβή, vol. I, Παρίσι, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995, σσ. 13-19 και 20-37.

αντονότητες. Όμως, όπως γνωρίζουμε καλά, κατά την αργή διαδικασία γένεσης και μορφοποίησης του νεοελληνικού θεάτρου, αυτές οι φυσικές δίοδοι δεν ήταν πάντοτε ορατές και οι εύθραυστες δομές που κατόρθωσαν να δημιουργηθούν κατά καιρούς ήταν προσωρινές, καθώς σύντομα έπαυαν να υπάρχουν· αυτή δεν ήταν η μοίρα άλλωστε της κρητικής ακμής στον ίδιο τον χώρο έκφρασής της;

Κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, ο κύριος κορμός του ελληνισμού βρέθηκε υπό το κράτος μάλλον στατικών και παραδοσιακών νοοτροπιών. Το πολιτισμικό αντίβαρο που προσέφερε ο φαναριωτισμός ενσωμάτωσε το θέατρο κυρίως ως νέο είδος, φερμένο από την Δύση, στο σύνολο των «νεωτερικών» του αναγνωσμάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο νεοελληνικός διαφωτισμός, για μία μακρά περίοδο που ξεπέρασε τον μισό αιώνα, εκδηλώνοντας την τάση να προσεγγίσει το καινούργιο, συνέδεσε την έννοια της δραματουργίας με την ανάπτυξη της «φιλολογικής περιέργειας». Δεν είναι άστοχο να την θεωρήσουμε επίσης και ως ένα βασικό μοχλό ανανέωσης των αφηγηματικών παραδόσεων, έναν προπομπό, όπως έχει ειπωθεί, του *μυθιστορήματος*.² Υπάρχουν λοιπόν περιπτώσεις, που αφορούν σύνολα φαινόμενα παιδείας, όπου το θέατρο δεν ταυτίζεται με την σκηνική πράξη. Η προσέγγισή του επιτυγχάνεται μέσα από τους όρους που διέπουν την λογοτεχνική παραγωγή. Η ιδιάζουσα και ιδιότυπη χρήση και λειτουργία του θεατρικού κειμένου (αναφέρομαι εδώ κυρίως στις παλαιότερες χειρόγραφες και έντυπες μεταφράσεις έργων του Μολιέρου, Μεταστάσιου και Γκολντόνι) κυρίως ως *αναγνώσματος*, χρήζει προσοχής.³ Υπακούει σε ορισμένους κανόνες και διαγράφει την δική της τροχιά.

Μπορούμε να παραγνωρίσουμε πως ο κοινωνικός χαρακτήρας είναι σύμφυτος με την δραματουργική πράξη; Το θέαμα προτρέπει εξ ορισμού σε μία συλλογική διασκέδαση, αποτελεί κυρίως κατά τον δέκατο έβδομο και τον δέκατο όγδοο αιώνα, στην Ευρώπη, τον θρίαμβο της «κοινωνικότητας» (*sociabilité*). Στην παιδεία μας, οι μεγάλες στιγμές αναγέννησης του θεάτρου αντιστοιχούν με σημαντικά πολιτισμικά ανοίγματα προς την Δύση και, κατά συνέπεια, με την εισαγωγή και αφομοίωση νέων «αστικών» αξιών. Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να σκιαγραφήσουν αυτήν την διαπίστωση: πρώτον, η άνθηση της κρητικής λογοτεχνίας τον δέκατο έκτο και δέκατο έβδομο αιώνα, και αργότερα, στον δέκατο όγδοο αιώνα, η συμβολή του φαναριωτισμού. Και στις δύο πρώτες περιπτώσεις είναι έντονη, αν και με διαφορετικό τρόπο – δημιουργική μίμηση στην μία περίπτωση των δυτικών προτύπων, μετάφραση στην άλλη δυτικών έργων– η επίδραση των δυτικών γραμμάτων. Μεταφράσεις και πρωτότυπη παραγωγή υπακούουν άλλωστε σε μία εξελικτική πορεία: την πρώτη, μετριοπαθή εκδοχή των διαφωτιστικών ιδεωδών που συνυφαίνεται με την αποδοχή του προτύπου του «φωτισμένου απολυταρχισμού», διαδέχεται το θέατρο της «φιλοσοφικής προπαγάνδας», η επίδραση των επαναστατικών ιδεών, τα αντιτυραννικά θέματα που στοχεύουν στην εθνική συνειδητοποίηση (Voltaire, Alfieri). Εκ παραλλήλου, εκδηλώνονται τάσεις υποδοχής των νέων ρευμάτων ευαισθησίας, του προρομαντισμού και του «αστικού, οικογενειακού δράματος» (τύπου Kotzebue). Στον αρχόμενο 19^ο αιώνα, παρόλη την κυρίαρχη αισθητική τάση του «νεοκλασικισμού», συνυπάρχουν διάχυτες και άλλες διαθέσεις λιγότερο ή περισσότερο ενσυνείδητες που χρήζουν μίας τυπολογικής περιγραφής.

Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, η σταδιακή ενσωμάτωση του θεάτρου (χώρου και θεάμα-

² Βλ. Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Πολυπαθής*, Επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1989, Εισαγωγή, σ. 37 κ.ε.

³ Πρώτες νύξεις στη μονογραφία μου, *Ο Μολιέρου στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, «Τετράδια Εργασίας 14», Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1988, Εισαγωγή, σσ. 27-29.

Της ίδιας, *Η Νεοελληνική Δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι). Μία συγκριτική προσέγγιση*. Αθήνα, Αφ' Τολίδη, 1993, σσ. 20-22. Και πιο διεξοδικά στο *Le théâtre néohellénique*, ό.π., τ. II, «L'ère de la lecture», σ. 392 κ.ε.

τος) ως πρωτεύουσας αστικής λειτουργίας, ως ενός καθοριστικού παράγοντα της κοινωνικής ζωής και της κοινωνικής οργάνωσης, διακρίνει τις προσπάθειες για την δημιουργία θεατρικής ζωής. Οι νεοελληνικές πόλεις γνωρίζουν το θέατρο-θέαμα, ως απότοκο του Διαφωτισμού, με εμφανή προτρεπτικό και ηθικοδιδασκτικό χαρακτήρα αλλά και ως ένα δομικό κύτταρο της νέας «αστικής» νοοτροπίας. Ίσως μάλιστα πρέπει να τοποθετήσουμε σ' αυτό το επίπεδο συγκρούσεων την αντιπαλότητα μεταξύ του «εθνικού» (ελληνικού και ηθικοδιδασκτικού) θεάτρου και του εισαγόμενου «μελοδράματος». Ο αντίλογος συντηρήθηκε με επιχειρήματα εκατέρωθεν για αρκετές δεκαετίες μέσα στον 19ο αιώνα και προσέφερε πλούσιο υλικό για μεταγενέστερες ιδεολογικές αγκυλώσεις που κράτησαν ως τις μέρες μας. Οι έρευνες των τελευταίων ετών έχουν πάντως τοποθετήσει σε ένα πολύ πιο ουσιώδες επίπεδο ερμηνείας το όλο ζήτημα.

Για την ιστορία των γραμμάτων μας, ο 19^{ος} αιώνας παραμένει ιδιαίτερος πολύπλοκος και γοητευτικά μεταβαλλόμενος, δεκτικός αλλά και μαχητικά ταλαντευόμενος ως προς τα ρεύματα ιδεών που δέχεται και αφομοιώνει. Αναζητά με όλους τους τρόπους την ουσία του «εθνικού» μα και επιδιώκει την ιδεολογική του κατασκευή (εθνική ιστοριογραφία, εθνική φιλοσοφία, εθνικό θέατρο). Η αναζήτηση του «εθνικού χαρακτήρα» μέσα από την δημιουργική πρόσμιξη με το ξένο, δυτικό στοιχείο, η κριτική στάση απέναντί του αλλά και η σταδιακή υπέρβασή του, καθώς ο δημιουργός αποπειράται να αντλήσει από την ίδια την ελληνική παράδοση, σφραγίζουν αναμφίβολα τα μεταγενέστερα χρόνια, ξεκινώντας από την περίοδο του Ρομαντισμού.⁴ Ένα καίριο στοιχείο, ένα ζητούμενο για την συνθετική σκιαγράφηση και την αποτίμηση των αισθητικών και ιδεολογικών ρευμάτων, εξελικτικό φαινόμενο το οποίο δεν έχει αποδοθεί ως σήμερα σφαιρικά, παραμένει η επανεκτίμηση της σύνολης παραγωγής, ξεφεύγοντας από προκαθορισμένα αφοριστικά σχήματα: αφενός μεν από τό γλωσσικό δίπολο κ α θ ρ ε ύ ο υ σ α / δ η μ ο τ ι κ ή και αφετέρου από το δίπολο με τ ά φ ρ α σ η - δ ι α σ κ ε υ ή / π ρ ω τ ό τ υ π η δ η μ ι ο υ ρ γ ι α, ζητήματα που αναθεωρούνται ριζικά πλέον αναφορικά με τα άλλα πεδία της νεοελληνικής γραμματείας.⁵

Γυρίζουμε όμως πάλι προς τα πίσω, στις απαρχές: εδώ οφείλουμε να είμαστε επίσης προσεκτικοί ως προς την αποκρυστάλλωση άλλων φαινομένων, την μεταμόρφωση, λόγου χάρη, ενός λόγιου προϊόντος, όπως είναι η κρητική δραματολογία της ακμής, σε λαϊκό, είτε ως κτήμα της προφορικής παράδοσης, όπου έχουμε και σποραδικές ειδήσεις για σκηνικές παραστάσεις, είτε ως λαϊκό ανάγνωσμα. Αυτά συμβαίνουν μετά την πτώση της Κρήτης στους Τούρκους (1669): ως γνωστόν, η ακτινοβολία της κρητικής παράδοσης ξεπέρασε κατά πολύ τα όρια των Ιόνιων νησιών και απλώθηκε στην ελλαδική ενδοχώρα και τα νησιά του Αιγαίου. Η βαθμιαία αναγωγή της κρητικής παραγωγής σε λαϊκό είδος, η ένταξή της στους μηχανισμούς διακίνησης της «λαϊκής φυλλάδας» –αυτό συνέβηκε σε πολύ υψηλό ποσοστό– η βαθμιαία απόρριψή της από τους λόγιους, συντηρητικούς κύκλους ως είδος «ερωτικό και ασελγές», και

⁴ Για τον ευρύτερο χώρο της ιστορίας των ιδεών και της φιλοσοφικής σκέψης, βλ. την συναγωγή της Ρωξάνης Δ. Αργυροπούλου, *Η φιλοσοφική σκέψη στην Ελλάδα από το 1828 ως το 1922*. Τόμος Α', «Ευρωπαϊκές επιδράσεις και προσπάθειες για μια εθνική φιλοσοφία, 1828-1875», Αθήνα, Γνώση, 1995. Για τις απηχήσεις στον τομέα της δραματολογίας, βλ. Anna Tabaki, «La formation du 'génie national' en Grèce: Ambivalences culturelles et esthétiques», *Revue des Études Néohelléniques*, V/1 (1996) [=Μάρτ. 1999], Παρίσι-Αθήνα, εκδ. Δαίδαλος-Ζαχαρόπουλος, σσ. 65-77.

⁵ Για να περιοριστώ σε ένα ικανοποιητικό παράδειγμα, προς αυτήν την ερμηνευτική απεικόνιση κινούνται με επιτυχία πολλές από τις συμβολές που περιλαμβάνει ο συλλογικός τόμος *Από τον Λεάνδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*. Επιμέλεια: Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997. Επικεντρωμένη π.χ. στην παραπειστική διφυή ξενόθεμο/εθνικό, η εργασία του Τάκη Καγιαλή επιχειρεί να ανατρέψει την παγιωμένη περί του θέματος αντίληψη («Πατριδογνωσία, ξενοτροπία και ιστορία: Καλλιγιάς και Ραγκαβής», *ό.π.*, σσ. 119-148).

προϊόντος του χρόνου, η αισθητική αποστροφή που εκφράζει το νεοκλασικιστικό πρότυπο της τελευταίας περιόδου του Διαφωτισμού, θέτουν ποικίλα προβλήματα ερμηνείας.⁶

Χρειάζεται να προσθέσουμε εδώ τις νέες προσκλήσεις της έρευνας: τα πλούσια τεκμήρια για την ύπαρξη «θρησκευτικού θεάτρου» των Ιησουϊτών στον νησιωτικό χώρο του Αιγαίου πελάγους και στην Κωνσταντινούπολη. Ένα από τα πλέον σημαντικά στοιχεία που προσκομίζει η έρευνα του καθηγητή Βάλτερ Πούχγκερ νομίζω πως είναι ο εντοπισμός των γλωσσικών κοιτασμάτων μέσα στα κείμενα αυτά και συνάμα θεμάτων και μοτίβων από την προγενέστερη, κρητική παράδοση. Τα θεατρικά αυτά κείμενα πιστοποιούν το ομαλό πέρασμα από το Μπαρόκ στον Διαφωτισμό.⁷

Είναι κοινός τόπος και κοινά αποδεκτή η σημαντική μα συνάμα ιδιαίτερη θέση που κατέχει το επτανησιακό θέατρο στην δραματολογία μας. Αυτό συμβαίνει και με τα «ιδιόμορφα» στοιχεία –εδώ ακριβώς γίνεται λόγος και για *πρωτοτυπία*– που χαρακτηρίζουν την πρωτότυπη παραγωγή του 18^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με την τυπολογική διάκριση και διαίρεση που έχει προταθεί από τον Σπύρο Ευαγγελάτο και την έχουν ενστερνιστεί ως σήμερα οι ειδικοί,⁸ έχουμε τρεις περιόδους έκφρασης που αντιστοιχούν στην όψιμη ιταλική αναγέννηση, στην περίοδο του μπαρόκ και στον Διαφωτισμό.⁹ Η πρώτη περίοδος συμπλέκεται ως γνωστόν με την αντίστοιχη της κρητικής ωριμότητας που μας κληροδότησε τα μείζονα έργα.¹⁰ Η δεύτερη φάση εναρμονίζεται με ένα πνεύμα συντήρησης της κρητικής παράδοσης αλλά συνάμα και ανανέωσης.¹¹ Σ' αυτήν είναι ορατά τα σημεία μετάβασης: ενώ σε ένα γλωσσικό και θεματολογικό εν πολλοίς επίπεδο η προγενέστερη παράδοση φαίνεται να διατηρείται, η δραματολογική αισθητική αποκλίνει και προσανατολίζεται σε άλλους χώρους (έχουμε π.χ. επιδράσεις της *commedia dell'arte*, στοιχεία της τραγικωμωδίας και της αισθητικής του μπαρόκ). Η τρίτη περίοδος που καλύπτει το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα καταλήγει στην αποκρυστάλλωση της πρωτότυπης σατιρικής παραγωγής, από τους *Ψευτοιατρούς* (1745) του Σαβόγια Ρούσμελη ως τον *Χάση* (1790) του Δημ. Γουζέλη.

Έχει ειπωθεί πως η ιδιοτυπία της επτανησιακής παραγωγής του 18^{ου} αιώνα βρίσκεται ακριβώς στον χαρακτήρα της κοινωνικής σάτιρας που εμπεριέχει η πρωτότυπη κωμωδιογραφία. Διατηρώντας μορφολογικά και γλωσσολογικά τα στοιχεία της κρητικής παράδοσης, στοιχεία που εμφυτεύονται και διατηρούνται ζωντανά στα Επτάνησα, τα έργα αυτά με την καυστική περιγραφή πραγματικών καταστάσεων

⁶ Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique...*, τ. I, κεφ. II, b.2. «Métamorphoses, réceptivités et résistances [du théâtre crétois] aux XVIIIe-XIXe siècles», σσ. 74-104, όπου επιχειρώ να αναλύσω το πολύπλοκο αυτό ζήτημα και αναφέρω την σχετική βιβλιογραφία.

⁷ Βάλτερ Πούχγκερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Παράβασις/Parabasis*, 1 (1995), σ. 16 κ.ε. («Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό»).

⁸ Βάλτερ Πούχγκερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1984, σσ. 51-52 και 153 (σημ.). Η εργασία αυτή πρωτοδημοσιεύθηκε στο περ. *Δωδώνη*, τχ. 9 (1980), σ. 217 κ.ε. για το ζήτημα που μας ενδιαφέρει εδώ, σσ. 238-239.

⁹ Σπύρος Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του Αμύντα», *Ελληνικά*, τ. 22 (1969), σ. 180.

¹⁰ *Ερωφίλη, Πανώρια (Γύπαρις), Κατσούρμπος, Η θυσία του*

Αβραάμ, Βασιλεύς Ροδολίνος, Φορτουνάτος, Στάθης, κλπ. Εδώ εντάσσονται δύο ποιήματα που είδαν το φώς στην Ζάκυνθο: η *Ευγένα* (1646) του Θ. Μοντσελέζε και η μετάφραση του δημοφιλούς *Pastor Fido* του J. B. Guarini από τον Μιχαήλ Σουμμάκη ή Συμμαχικό (1658).

¹¹ Ο *Ζήνων* του ιησουίτη Joseph Simon, τα έργα του Πέτρου Κατσαίτη, *Ιφιγένεια* (1720) και *Θυέστης* (1721), η ανώνυμη μετάφραση των *Τρωάδων* του Σενέκα (1732) και τέλος ο *Αμύντας* (1745) του Torquato Tasso. Σχετικά με το τελευταίο πόνημα, έχει ειπωθεί πως η ελεύθερη απόδοσή του στα ελληνικά ξεφεύγει από την αισθητική κομψότητα της ποιμενικής κωμωδίας και πλησιάζει υφολογικά το βαρύ και διδακτικό τόνο της ευρωπαϊκής δραματολογίας των Φώτων. Βλ. Σπύρος Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του Αμύντα», *ό.π.*, σσ. 173-182. Ο μεταφραστής απομακρύνεται πολύ από το αρχικό κείμενο που εκτεινόταν σε 1996 στίχους· η ελληνική απόδοση απλώθηκε σε 3842 στίχους.

και χαρακτήρων παύουν να ανήκουν στο «συμβατικό» είδος της κρητικής κωμωδίας. Πολλοί μελετητές τόνισαν εξάλλου και παλαιότερα την εγγενή σατιρική διάθεση, την αστείρευτη σατιρική φλέβα των Επτανησίων, στοιχεία που τους επέτρεψαν να πρωτοτυπήσουν στον χειρισμό των θεμάτων τους.¹²

Εδώ ακριβώς μπορούμε να διακρίνουμε τα παράλληλα ίχνη του πνεύματος του Διαφωτισμού, καταρχήν μέσα από τις μεταφραστικές επιλογές (Tasso, Metastasio, Alfieri) και εν συνεχεία μέσα από την συγγραφική και την σκηνηκή δραστηριότητα. Οι πρωτοβουλίες αυτές οδηγούνται στην κορύφωσή τους, όπως και στον υπόλοιπο ελληνισμό, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Πράγματι νομίζω πως, αν προσεγγίσουμε εκ νέου όλες τις εκφάνσεις των θεατρικών εκδηλώσεων στον 18^ο και τον αρχόμενο 19^ο αιώνα στα Ιόνια νησιά και τις εντάξουμε σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο αναφοράς, εμπλουτίζουμε, χάρις στα νεότερα δεδομένα της έρευνας, τα αρχικά τεκμήρια που διαθέταμε με αρκετά εντυπωσιακό τρόπο. Οφείλουμε ωστόσο να προσδώσουμε την ανάλογη σημασία σε φαινόμενα που προηγούνται από την καθαυτό «εθνική», πρωτότυπη συγγραφή έργων σε ελληνική γλώσσα, να αφουγκραστούμε δηλαδή τα μηνύματα που περιέχουν και άλλες μεταφράσεις, να μην θέτουμε στην έρευνά μας για την θεατρική παιδεία και τις δεκτικότητες του κοινού γλωσσικούς περιορισμούς με εθνική χροιά ή αποκλεισμούς του τύπου ιταλικό ρεπερτόριο (κι εδώ ας πάρουμε για παράδειγμα το πλούσιο υλικό που πρόσφατα έφερε στο φως η αρχαιολογική έρευνα για την θεατρική ζωή της Κέρκυρας και το ιταλικό μελόδραμα στον 18^ο αι.),¹³ να αποφύγουμε, τέλος, την απόλυτη διχοτόμηση σε έργα γραμμένα στην ιταλική –όπως έχουμε στην περίπτωση των κλασικιστικών τραγωδιών που συνέθεσε ο Ανδρέας Κάλβος–¹⁴ ή στην ελληνική γλώσσα.¹⁵

Πρέπει να λάβουμε ακόμη σοβαρά υπόψη την αλλαγή των δομών, τον εκδημοκρατισμό που επέφερε στα Επτάνησα η αλλαγή φρουράς, η πτώση του «αριστοκρατικού» Παλαιού Καθεστώτος. Γιατί είναι εύλογο πως η κατάλυση του αριστοκρατικού συστήματος, η έλευση δηλαδή των Δημοκρατικών και αργότερα των Αυτοκρατορικών Γάλλων καθώς και η απαρχή της Αγγλικής προστασίας, μαζί με τον σαρωτικό και ενθουσιώδη άνεμο ιδεολογικού εκδημοκρατισμού, επέβαλαν και το πλαίσιο εκσυγχρονισμού των κοινωνικών δομών.¹⁶ Είναι γεγονός πως ο αρχόμενος 19^{ος} αιώνας, σε συστοιχία με την ωρίμανση του κινήματος του Διαφωτισμού στον ευρύτερο ελληνισμό, έδωσε και τα πρώτα οργανωμένα δείγματα στα Επτάνησα μιας θεατρικής δραστηριότητας με ηθικοδιδασκτικό και εθνεγερτικό χαρακτήρα.¹⁷

¹² Μ. Βάλσας, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Βερολίνο, 1960, σ. 182. Δεν πρέπει όμως να παραγνωρίσουμε πως, στον 18^ο αιώνα, η κοινωνική σάτιρα των Επτανησίων ενέχει κατά μείζονα λόγο ηθογραφικό και αυτοκριτικό χαρακτήρα. Στοιχεία περισσότερο μαχητικά, που οδηγούν στην πολιτική σάτιρα εκκολάπτονται μόλις στον 19^ο αιώνα, κατά την περίοδο της Αγγλοκρατίας: π.χ. Ν.Β. Καρατζάς, *Η Κακάβα* (Ζάκυνθος, 1834), Λεωνίδας Β. Παπαγεωργόπουλος, *Ο Συμβολαιογράφος Τάπας*, 1851. Πρβλ. με Βάλτερ Πούχγκερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, κεφ. 6, «Η κοινωνιοκριτική κωμωδία», σ. 188.

¹³ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις/Parabasis*, 1 (1995), σσ. 147-191.

¹⁴ Mario Vitti, *A. Calvos e i suoi scritti in italiano*, Νάπολη. Και

Νάσος Βαγενάς, «Για μιά νέα χρονολόγηση του *Ιππία*», *Παράβασις/Parabasis*, 1 (1995), σσ. 123-133.

¹⁵ Γλωσσική διφύα (ιταλικά και ελληνικά) χαρακτηρίζει και το χαμένο δραματουργικό έργο της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, το οποίο προσπάθησα να ανασυστήσω με βάση την Αυτοβιογραφία της συγγραφέως. Βλ. Anna Tabaki, «L'oeuvre dramatique d'Elisabeth Moutzan-Martinengou», *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 7, Ιούνιος 1996, σσ. 59-74.

¹⁶ Ν. Μοσχονάς, «Τα Ιόνια Νησιά κατά την περίοδο 1797-1821», *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΑ', Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 1974, σσ. 382-401, και Γεώργιος Λεοντοίνης, *Ζητήματα επαναστατικής κοινωνικής ιστορίας*, Αθήνα, Αφοί Τολίδη, 1991, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁷ Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique*, ό.π., τ. Ι, κεφ. ΙΙΙ, «L'apport de l'esprit des Lumières dans la dramaturgie des Sept-Iles. Une évaluation», σσ. 124-276, όπου αναπτύσσω εκτενώς το ζήτημα.

Αν και είμαι της άποψης πως είναι πολύ πιο ουσιώδες να αναζητήσουμε στην μακρά πορεία αναγέννησης του θεάτρου μας τα μορφολογικά συστατικά και τα σημεία μετάβασης, τις ρήξεις αλλά και τις συγκλίσεις, το μπόλιασμα της μιας παράδοσης μέσα στην άλλη, δεν είναι δυνατόν να μην αναγνωρίσει κανείς πως η περίοδος του Διαφωτισμού αποτελεί μία τομή για τον σύνολο χώρο όπου έδρασε η ελληνική παιδεία. Μία ρήξη που συνίσταται στον τομέα της δραματουργίας που μας ενδιαφέρει εδώ, τόσο στην ανανέωση της μορφής, της δραματικής φόρμας όσο και στην λειτουργία –κυρίως υπονοώ την ιδεολογική λειτουργία– του κειμένου. Απόρροια των κοινωνικών διεργασιών που οδήγησαν στην εθνική αφύπνιση, το θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού έγινε με την σειρά του (όπως δηλαδή το ευρωπαϊκό θέατρο της «φιλοσοφικής προπαγάνδας») όχημα των ριζοσπαστικών και δημοκρατικών αντιλήψεων. Και κάτι ακόμη σημαντικό που δεν μπορεί κανείς να το προσπεράσει αβασάνιστα: αυτή η δραματουργική αντίληψη απετέλεσε το κομβικό σημείο αναφοράς, το πέρασμα από την σπασμωδική και διάσπαρτη προεπαναστατική θεατρική ζωή στην επίπονη διαδικασία κανονικότητας και θεσμικής υπόστασης του θεάτρου στην μετεπαναστατική Ελλάδα.¹⁸

Η προσέγγιση της μεταβυζαντινής και τουρκοκρατούμενης κοινωνίας αλλά και της ελληνικής (ελλαδικής και εξωελλαδικής) κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα θέτει επί τάπητος σοβαρά ερωτήματα. Γιατί το ακανθώδες ζήτημα που ανακύπτει γενικότερα για τους μελετητές της ιστορίας της παιδείας αναφορικά με την μεταβυζαντινή περίοδο, κατά την οποία ο ελληνισμός βρίσκεται κατατετημημένος κάτω από τις ξένες κυριαρχίες, έχει να κάνει ασφαλώς τόσο με την εγγενή γεωγραφική ποικιλία του ελληνικού χώρου όσο και με την πολιτισμική πολυμορφία του. Κύτταρα παιδείας, μικρόκοσμοι έλαμψαν κατά την διάρκεια των αιώνων και στην περίπτωση της δραματουργίας άφησαν εμφανή ίχνη κάτω από ευτυχείς συγκυρίες, στην Κρήτη, στα Επτάνησα, στο Αρχιπέλαγος, στην Κωνσταντινούπολη, στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες αλλά και αργότερα, πέρα από την σύγκλιση των εκδηλώσεων που επέφερε η ίδρυση του ελλαδικού κράτους, στον χώρο του αλύτρωτου ελληνισμού και στον ελληνισμό της διασποράς. Είναι σαφές για τον μελετητή πως, αν θελήσει να αποτυπώσει τα παραπάνω φαινόμενα στην ιστορική τους προοπτική και στην λογική τους αλληλουχία, βρίσκεται δέσμιος αυτής της γεωγραφικής κατάταξης. Τι θα γινόταν όμως εάν, με τα νέα δεδομένα της έρευνας που κατέχουμε σήμερα, αναζητήσουμε με έναν διαφορετικό τρόπο τις συνέχειες και τις τομές ή επιχειρήσουμε να μελετήσουμε τα είδη και τα ρεύματα στον σύνολο χώρο;

Μου δόθηκε η ευκαιρία να καταθέσω τον προβληματισμό μου ενώπιον διακεκριμένων συναδέλφων που έχουν ήδη αισθανθεί την επιτακτική ανάγκη να συγγραφεί μία άλλη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου αλλά και τους έχει απασχολήσει στα γραπτά τους πολύ σοβαρά η «περιοδολόγηση» της νεοελληνικής δραματουργίας. Είμαστε πια πολύ μακριά από τις αφοριστικές διατυπώσεις πρωτοπόρων παρόλα αυτά μελετητών του χώρου μας, όπως του Νικόλαου Λάσκαρη σχετικά με το κρητικό θέατρο,¹⁹ τους έντονους δισταγμούς του Γιάννη Σιδέρη και την αρχική του άρνηση να ενσωματώσει την επτανησιακή παραγωγή στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου,²⁰ είμαστε ίσως πιο κοντά στην ενιαία ιστορική αντίληψη που εκφράζει ο Μ. Βάλσας, ξεχωρίζοντας εν μέρει την θέση μας από τον «μετα-

¹⁸ Anna Tabaki, *ό.π.*, σσ. 36-37. Πρβλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, σ. 10.

¹⁹ Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', Αθήνα, 1938, σσ. 86-97.

²⁰ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. Α', 1794-1908, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991 (α' έκδοση 1951), σ. 14. Του ίδιου, «Το επτανησιακό θέατρο», *Θέατρο 15* (1964), σσ. 75-76: «δεν μπορεί λοιπόν να γίνει λόγος για ιδιαίτερο επτανησιακό θέατρο παρά γεωγραφικά».

βυζαντινό» χαρακτήρα με τον οποίο ντύνει ορισμένα θεατρικά γεγονότα.²¹ Αυτό το ισχυρό ιδεολόγημα διατρέχει εξάλλου και την ωραία μελέτη του Διονύσιου Ρώμα, γραμμένη το 1964, για το επτανησιακό θέατρο.²²

Μία παλαιότερη εργασία του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ με τίτλο «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στην οποία ήδη αναφέρθηκα με άλλη ευκαιρία, μου έδωσε το έναυσμα να μελετήσω πιο συστηματικά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν και κατατάσσουν το υλικό τους οι βασικές ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου αλλά και ορισμένες μελέτες –όπως του Γιώργου Βαλέτα, του Γιώργου Ζωΐδη ή του Γιάννη Σιδέρη– που αφιέρωσαν ένα τμήμα τους σε θεωρητικό προβληματισμό. Σ' ένα από τα πρώτα κεφάλαια της διδακτορικής μου εργασίας έχω πραγματευθεί αρκετά διεξοδικά όχι ωστόσο εξαντλητικά το όλο ζήτημα.²³ Δεν θα σταθώ εδώ στην βασική αντίφαση που τις διέπει και στους ιδεολογικούς μηχανισμούς που υπαγόρευαν στον συγγραφέα τους να υιοθετήσει το ένα ή το άλλο σχήμα, να υιοθετήσει δηλαδή μία πλασματική εικόνα συνέχειας (από την αρχαιότητα ως τις μέρες του, με ενδιάμεσο το Βυζάντιο) ή να αποτολμήσει να ορίσει ως απαρχές της νεοελληνικής δραματουργίας την περίοδο της ιδεολογικής αφύπνισης, τον Διαφωτισμό. Μα ούτε και θα επιμείνω στην ενδιαφέρουσα παρόλα αυτά ιδεολογική διχογνωμία περί ξενόφερτου και εθνικού, που αναπτύχθηκε και ως προς το κρητικό θέατρο και αντιστοίχως το θέατρο του διαφωτισμού.²⁴ Θα ήθελα να επισημάνω την απόλυτη προσκόλληση σε γεωγραφικά σχήματα, την αμηχανία να οριστούν διαφορετικά τα φαινόμενα, την πολύτιμη αλλά απλουστευτική και μηχανιστική παράταξη στοιχείων, ακόμη και όταν αποτολμά ο συγγραφέας ειδολογικές κατατάξεις. Η μεθοδολογική μονομέρεια είναι άλλωστε προφανής: πρόκειται στην ουσία για ιστορικό-φιλολογικές προσεγγίσεις, απ' όπου απουσιάζει η μεθοδολογική οπτική της σύγκρισης, της ιστορίας των ιδεών και της κοινωνικής ιστορίας.

Αποπειράθηκα να προσεγγίσω επιλεκτικά ελάχιστες όψεις ενός πολυσήμαντου και εξαιρετικά σύνθετου θέματος. Οι ολίγες ψηφίδες που κατέθεσα εδώ, γνωστές άλλωστε στους ειδικούς μελετητές, συνηγορούν και αυτές σε τούτο: είναι επιτακτική πλέον ανάγκη να ανασυγκροτηθεί η διαχρονική και ολική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

²¹ M. Valsa, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, ό.π., σσ. 3, 122.

²² Διονύσιος Ρώμας, «Το επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1964, σ. 100: «τα συστατικά του είναι αυτή η πεμπουσία του βυζαντινοκρητικού ορθόδοξου Ελληνισμού πλουτισμένη όμως απλόχερα με τα λιπαντικά ουμανιστικά στοιχεία

της Ιταλικής Αναγέννησης (...). Βυζάντιο, Κρήτη, Επτάνησος, Αθήνα αποτελούνε κρίκους μιας αλυσίδας που η αρχή της είναι δεμένη στην Αθηναϊκή γή, στην Αττική τραγωδία».

²³ Anna Tabaki, ό.π., σσ. 20-37.

²⁴ Ο.π., σσ. 26, 34-35.

ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ
«ΜΥΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΨΕΜΑΤΑ»:
ΞΑΝΑΚΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΛΟΚΗ
ΤΩΝ ΚΡΗΤΙΚΩΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ

La Comedia dal primo atto fino al quatro, et ancor molte volte sino al principio o mezo del quinto, ha da andar sempre crescendo in disturbi, in difficultà, in intrighi.

(Girolamo Ruscelli, 1554)¹

Στην πρόσφατη αγγλική ταινία από την οποία δανείζομαι τον τίτλο αυτής της μελέτης (αν και ένας κινηματογραφικός τίτλος για μια θεατρολογική εργασία ίσως ν' ακούγεται λίγο παράδοξο), η υιοθετημένη νέγρα Ορτάνς αναζητά, και εν τέλει ανακαλύπτει, την πραγματική της μητέρα, που μάλιστα –προς μεγάλη έκπληξη και των δύο– είναι λευκή. Η ξεχασμένη κόρη έρχεται αναπάντεχα στη ζωή της φυσικής της μητέρας κάποια στιγμή που αυτή είχε φτάσει σε ένα τέλμα από το οποίο δύσκολα θα έβγαινε χωρίς τη βοήθεια του «από μηχανής θεού». Έτσι, με καταλύτη την Ορτάνς, δημιουργείται η εντονότερη σκηνή της ταινίας, κατά την οποία μέλη της οικογένειας της μητέρας αποκαλύπτουν τα μυστικά και τα ψέματα που τους χώριζαν τόσο καιρό, και ξεκινούν πια από την αρχή τις σχέσεις τους, σε ένα χαμηλών τόνων happy end.

Δεν είναι δύσκολο, λοιπόν, να καταλάβει κανείς πώς μπορεί να σου έρθει στο μυαλό ο τίτλος αυτής της ταινίας όταν αποφασίζεις να ασχοληθείς με την πλοκή των κρητικών –και κατ' επέκταση των ιταλικών– αναγεννησιακών κωμωδιών, ενός είδους στο οποίο κυριαρχεί το μοτίβο του χαμένου παιδιού, που για να αναγνωριστεί πρέπει να αποκαλυφθούν μυστικά και, ίσως, να ειπωθούν και ψέματα.

Το χαμένο παιδί είναι το κεντρικό –όχι το μοναδικό– από τα στερεότυπα στοιχεία που συνθέτουν τη δομή μιας τυπικής αναγεννησιακής κωμωδίας. Γύρω από αυτό κινούνται όλες οι υπόλοιπες καταστάσεις, που συνήθως είναι προϋπάρχουσες ενότητες υλικού, τις οποίες χρησιμοποιεί κάθε κωμωδιογράφος περιπλέκοντάς τις με διαφορετικό τρόπο για να συνθέσει το καινούργιο έργο του. Τις αναγνωρίζ-

¹ «Η κωμωδία, από την πρώτη πράξη μέχρι την τέταρτη, και καμιά φορά μέχρι την αρχή ή το μέσον της πέμπτης, πρέπει να προχωρεί με όλο και μεγαλύτερες αναστατώσεις, δυσκολίες και μηχανορραφίες». Από το *Delle commedie elette nuovamente raccolte insieme, con le corettioni e annotationi di G. Ruscelli*, την πρώτη συλλογή κωμωδιών του 16^{ου} αιώνα. Ο πρώτος τόμος

(1554) περιελάμβανε τα έργα *Calandra* του Bibbiena, *Μανδραγόρα* του Macchiavelli, *Gli Ingannati*, και τα *Alessandro* και *L'amor costante* του Piccolomini. Βλ. R. Andrews, *Scripts and Scenarios, The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge 1993, σ. 65.

σιμες αυτές ενότητες υλικού, τα «theatergrams» όπως είναι γνωστά στη βιβλιογραφία της ιταλικής κωμωδίας,² ο συγγραφέας τις αντλεί από διάφορες πηγές (λατινική κωμωδία, Βοκάκιος, φάρσα, παλαιότερες κωμωδίες κλπ.), και εξαρτάται πια από το ταλέντο και την ικανότητά του με πόση επιτυχία θα τις αξιοποιήσει.³ Η ιταλική κωμωδία έχει δώσει πολλά επιτυχημένα, αν και καμιά φορά ακραία,⁴ δείγματα τέτοιας περιπλοκής στερεότυπων δομικών στοιχείων, με έργα όπως η *Calandra* του Bibbiena, ή οι *Ingannati* της Ακαδημίας των Intronati της Σιένας, έργα με τόσες περιπλοκές στην υπόθεσή τους που κάποτε δυσκολεύεται να τα παρακολουθήσεις, ενώ φαίνεται πως κωμωδίες με απλή πλοκή, όπως ο περιήγημος κατά τα άλλα *Μανδραγόρας* του Μακιαβέλι, δεν αποτελούσαν πρότυπα προς μίμηση κατά τον 16^ο αιώνα.⁵

Το δίκτυο των δράσεων στην ιταλική κωμωδία μπορούσε να περιλαμβάνει δύο ή περισσότερες υποθέσεις (εκ των οποίων η μία ήταν η κεντρική, και οι άλλες βοηθητικές⁶) σε μια προσπάθεια επίτευξης της μεγαλύτερης δυνατής συνθετότητας. Η συνθετότητα αυτή εθωρείτο, τρόπον τινά, συμβολισμός της σύνθετης φύσης της καθημερινής ανθρώπινης ζωής, την οποία η κωμωδία είχε ως σκοπό να μιμηθεί,⁷ και για την επίτευξή της χρησιμοποιήθηκε μία σειρά από κοινούς τόπους: μεταμφιέσεις, παρανοήσεις, λανθασμένες ταυτότητες, τυχαίες συναντήσεις, αντανάκλαση ενός επεισοδίου σε ένα άλλο, πολλαπλασιασμός των στερεότυπων ηρώων (με διπλά ζεύγη εραστών και γονιών, πολλούς υπηρέτες και κωμικούς παρασίτους κλπ.), και στο τέλος η λύση, που ερχόταν με την αναγνώριση.⁸ Ένας συνηθισμένος τρόπος «γεμίσματος» της πλοκής ήταν οι κωμικές σκηνές που δεν είχαν σχέση με την κύρια υπόθεση, τόσο αυτόνομες, που θα μπορούσαν να αφαιρεθούν από το έργο χωρίς καμμία επίπτωση.⁹ (Και βέβαια, κατ' αναλογία προς την πλοκή, στερεότυπα ήταν και τα πρόσωπα που λάμβαναν μέρος σε μιαν αναγεννησιακή κωμωδία, οι γνωστοί ξεμωραμένοι γέροι, ο φαφλατάς στρατιώτης και ο σχολαστικός δάσκαλος, οι πεινασμένοι υπηρέτες και οι αμφιβόλου ηθικής υπηρέτριες, οι μαστροποί και οι προξενήτρες.)

Για να συνοψίσω στοιχεία που επανέλαβαν πολλοί θεωρητικοί του θεάτρου του 16^{ου} αιώνα για τη δομή της πεντάπρακτης κωμωδίας, θα χρησιμοποιήσω τα λόγια του Leone di Somi: «Η πρώτη πράξη μιας καλοφτιαγμένης κωμωδίας πρέπει να περιέχει την υπόθεση και την έκθεσή της, στη δεύτερη θα πρέπει

² Βλ. το ομώνυμο κεφάλαιο στο βιβλίο της G.L. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven and London 1989, σσ. 1-26. Τον όρο χρησιμοποιεί και ο Andrews, *ό.π.*, σ. 105. Ο ίδιος μιλά επίσης για «prefabricated structures» (σ. 61). Συζητήση για αυτά τα αναγνωρίσιμα σχήματα («recognizable patterns») γίνεται και στη σαιξπηρική βιβλιογραφία: Βλ. A. Brennan, *Shakespeare's Dramatic Structures*, London 1986, σ. 1 και ειδικά το κεφάλαιο «“Look where it comes again”, Pattern and variation in Shakespeare's drama», σ. 14-38. Για την προκαθορισμένη πορεία της αναγεννησιακής κωμωδίας μίλησε και ο Leo Salinger στη μελέτη του για τη σαιξπηρική κωμωδία *Shakespeare and the traditions of comedy*, Cambridge 1974, σ. 2: «[...] that the incidents in a comic play should follow a route predetermined, at least in general terms, as a passage from distress to a happy ending».

³ «The unlimited fertility and transformational capacity implicit in each configuration», όπως χαρακτηριστικά λέει η Clubb, *ό.π.*, σ. 7.

⁴ Ένα τέτοιο ακραίο παράδειγμα είναι οι *Intrighi d'amore* του

Τορκουάτο Τάσσο, με 5 ζευγάρια και έναν επιπλέον άντρα, που όλοι αγαπούν λάθος πρόσωπο, οι μισοί μεταμφιεσμένοι, και όλοι με κάποιον είδος δεσμό μεταξύ τους, τον οποίο αγνοούν. Βλ. Clubb, *ό.π.*, σ. 58.

⁵ Βλ. Clubb, *ό.π.* σ. 53, και Salinger, *ό.π.*, σ. 186, όπου εξηγείται ότι ο *Μανδραγόρας* επικρίθηκε επειδή ο συγγραφέας του επικεντρώθηκε στον χαρακτήρα του Νικία σε τέτοιο βαθμό που δεν έψαξε για ευκαιρίες να δημιουργήσει αγωνία μέσα από μια καινούργια υπόθεση («fresh intrigue»).

⁶ Βλ. Andrews, *ό.π.*, σ. 112.

⁷ Βλ. Clubb, *ό.π.*, σ. 42.

⁸ Για τα στερεότυπα αυτά στοιχεία κάνει λόγο η Clubb, *ό.π.*, σσ. 38, 52-3, 58.

⁹ Βλ. Andrews, *ό.π.*, σσ. 60-1. Ο ίδιος, συζητώντας τους *Ingannati*, μιλά για έργα μέσα στο έργο που δημιουργείται από τέτοιου είδους σκηνές, οι οποίες συμβάλλουν αποφασιστικά στην κωμική ποιικιλία του έργου (σσ. 94-95). Το ίδιο και αργότερα, όταν εξετάζει τα έργα του Calmo (σσ. 149-150).

να δούμε αναταραχές και εμπόδια, στην τρίτη πρέπει να γίνει κάποια ρύθμιση· καταστροφές πρέπει να απειλούνται στην τέταρτη, ενώ στην πέμπτη [πράξη] θα πρέπει να έρθει η λύση, που θα φέρει σε όλους το χαρούμενο κι ευτυχισμένο τέλος.»¹⁰

Τα παραπάνω αυτά στοιχεία έπρεπε να συνδυαστούν με τέτοιο τρόπο ώστε να τηρείται η αρχή της ενότητας της δράσης,¹¹ όπως την είχε ζητήσει ο Αριστοτέλης, και να εφαρμόζεται το τρίπτυχο της πρότασης, επίτασης, καταστροφής,¹² που η αναγεννησιακή δραματική θεωρία άντλησε από τον Δονάτο, έτσι ώστε να καταστεί η πλοκή «ψυχή της κωμωδίας», όπως την ήθελε ο κωμωδιογράφος Della Porta.¹³

Η παλαιότερη από τις τρεις σωζόμενες κρητικές κωμωδίες χρονολογείται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, όταν πια το είδος στην Ιταλία είχε πλήρως διαμορφωθεί και είχε δώσει τα σημαντικότερα δείγματά του. Φυσικό θα ήταν, λοιπόν, να περιμένουμε ότι οι κρήτες κωμωδιογράφοι είχαν τη δυνατότητα να μιμηθούν τις περίπλοκες υποθέσεις των ιταλικών κωμωδιών, εφ' όσον τα έργα κυκλοφορούσαν σε πολυάριθμες εκδόσεις,¹⁴ και παριστάνονταν ενδεχομένως και στην Κρήτη.¹⁵ Όπως, όμως, σπεύδουν να μας προϊδεάσουν οι κριτικοί εκδότες των τριών έργων, η πλοκή τους είναι «απλούστατη», ή «πολύ απλουστευμένη» ή «υποτυπώδης», «μακριά από την πολύπλοκη ίντριγκα των ιταλικών κωμωδιών», και μόνο για τη δεύτερη από αυτές, τον ανώνυμο *Στάθη*, γίνεται λόγος για «σχετικά σύνθετη» πλοκή, πάντως «όχι ιδιαίτερα σύνθετη» με τα μέτρα της *commedia erudita*, αλλά οπωσδήποτε την «πιο περίπλοκη του κρητικού θεάτρου».¹⁶ (Αντίθετα, εκεί που δίνουν ιδιαίτερο βάρος οι κρήτες κωμωδιογράφοι είναι η ανάπτυξη και ο τονισμός των χαρακτήρων, θυμίζοντάς μας σε αυτό τον σχεδόν σύγχρονό τους Σαίξπηρ, ο οποίος επίσης «usually puts more into the characters than the plot».¹⁷)

Με τη σημερινή ανακοίνωση δεν έχω την πρόθεση να ανατρέψω αυτήν την άποψη – πώς μπορώ άλλωστε, αφού είναι εμφανές ότι τα κρητικά έργα δεν έχουν τόσες περιπλοκές στην υπόθεσή τους – αλλά να ξανακοιτάξω από πιο κοντά την πλοκή τους σε μια προσπάθεια να δω αν μπορούμε να την προσπερνάμε με αόριστους χαρακτηρισμούς όπως οι παραπάνω, ή αν υπάρχουν και εδώ περιπλοκές άξιες λόγου – ενδεικτικές των προθέσεων των συγγραφέων για κάποιας μορφής ίντριγκα – και σε ποιό βαθμό στο κάθε έργο. Παράλληλα, θα εξετάσω τη χρήση των μυστικών και των ψεμάτων, και τη δράση των

¹⁰ Βλ. Salingar, *ό.π.*, σ. 201, και σσ. 202-203 με περισσότερα στοιχεία για όσα έγραψαν οι Ιταλοί θεωρητικοί για τη διπλή πλοκή.

¹¹ «The standard of form demanded not only unity of action, but multiple intrigue as well», Βλ. Clubb, *ό.π.*, σ. 33.

¹² Βλ. Clubb, *ό.π.* σ. 57. Περισσότερη βιβλιογραφία πάνω στην ιταλική αναγεννησιακή θεωρία για το θέατρο γενικά και την κωμωδία ειδικότερα, συγκεντρώνεται στη διδ. διατρ. Α. Markomihelaki-Mintzas, *The Three Cretan Renaissance Comedies and their Theoretical Background*, University of Cambridge 1992.

¹³ Βλ. Clubb, *ό.π.*, σ. 44.

¹⁴ Βλ. τον αναλυτικό κατ' έτος κατάλογο όλων των ιταλικών κωμωδιών (για την περίοδο 1503-1589) με ενδείξεις πρώτης παράστασης, έκδοσης και αριθμού εκδόσεων καθεμιάς στον Andrews, *ό.π.*, σσ. 271-279.

¹⁵ Ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στην Κρήτη συγκέντρωσε ο Ν. Μ. Παναγιωτόκης. Βλ. «Το Κρητικό Θέατρο», στον τόμο *Γεωργίου Χορτάτη Κατσούρμπος*, επιμ. Σ. Καϊλαμάνης,

Αθήνα 1993, σσ. 95-101, και «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό Θέατρο», στον τόμο *Κρητικό Θέατρο, Μελέτες*, επιμ. Σ. Καϊλαμάνης-Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα 1998, σσ. 141-157.

¹⁶ Βλ. Α. Πολίτης, *Γεωργίου Χορτάτη Κατσούρμπος*, Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, Ηράκλειο 1964, σσ. λζ', μα', μη'. Α. Vincent, *Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου Φορτουνάτος*, Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, Ηράκλειο 1980, σσ. μστ'-μζ'. L. Martini, *Στάθης, Κρητική κωμωδία*, Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 46 και Α. Vincent, «Κωμωδία», στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. D. Holton, μτφρ. Ν. Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο 1997, σσ. 132, 138. Μόνο η Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης 1978, σ. 80, λέει ότι στον *Κατσούρμπος*: «there is a gradual development of intrigue and complication which seems to promise a lively dénouement».

¹⁷ Βλ. Salingar, *ό.π.* σ. 29 και κυρίως σσ. 222.

χαρακτήρων που μοιράζονται τα πρώτα και λένε τα δεύτερα, ως πρόσθετη ένδειξη περιπλοκών στην υπόθεση με στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν εν εκτάσει στην ιταλική κωμωδία.

Σε πρόσφατη μελέτη του, ο Jackson Core εξετάζει ακριβώς αυτήν τη χρήση των μυστικών σε συγκεκριμένες ιταλικές κωμωδίες ως συντελεστή στην πολυπλοκότητα της υπόθεσής τους. Και αναφέρεται εκτενώς στους «secret sharers», τους χαρακτήρες που μοιράζονται τα μυστικά και που δίνουν τον τίτλο στη μονογραφία αυτή. Ο Core πιάνει το νήμα της εξέτασής του από τον Πλάυτο, περνά στον Βοκάκιο (σελ. 2 και 18) και μένει αναλυτικά σε συγγραφείς του 16^{ου} αιώνα όπως ο Piccolomini και ο Giovan Maria Cecchi. Στην όλη διαδικασία της εκμυστήρευσης και σταδιακής αποκάλυψης μυστικών, ρόλο έχουν και οι θεατές, που συχνά γίνονται αυτοί γνώστες των μυστικών πριν από τους ίδιους τους ενδιαφερόμενους (σελ. 4, 31, 43, 46, 89). Στην ιταλική κωμωδία το μυστικό μπορεί να είναι –εκτός από την υπόθεση του «χαμένου παιδιού»– η αλλαγή ταυτότητας κάποιων χαρακτήρων (μέσω της μεταμφίεσης· σελ. 78) ή ενέργειες που λαμβάνουν χώρα στο σκοτάδι (σελ. 79, 84). Όμως όποιο κι αν είναι ακριβώς το μυστικό, το σίγουρο είναι ότι έχει άμεση σχέση με, ή πρόκειται για, μιαν ερωτική υπόθεση: «Tenerlo segreto; perchè la segrezza è il nerbo d'amore», δηλώνει πολύ ενδεικτικά ο Piccolomini, στην κωμωδία *La Raffaella*. Τέλος, το ίδιο το ξεκίνημα της κωμωδίας μπορεί να περιλαμβάνει μυστικά που αποκαλύπτονται και άλλα που παραμένουν κρυφά (σελ. 79).

Καθώς θα μελετούμε τις κρητικές κωμωδίες, στη συνέχεια, θα αρχίζουμε με τα στοιχεία εκείνα που προσδίδουν συνθετότητα στην πλοκή τους και στη συνέχεια θα εστιάζουμε ειδικά στη χρήση των μυστικών: το περιεχόμενό τους, τους χαρακτήρες που τα μοιράζονται, την ορολογία που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς γι' αυτά,¹⁸ και την τυπολογία της αποκάλυψής τους.¹⁹

Αρχίζοντας από τον *Κατσούρμπο*, ως την παλαιότερη σωζόμενη κωμωδία, θα παρατηρήσουμε την πρώτη ένδειξη μιας πρόθεσης για συνθετότητα αμέσως από τον κατάλογο των προσώπων. Ο Χορτάτης δεν ξεφεύγει από την καθιερωμένη πινακοθήκη ηρώων της *commedia erudita*, αλλά χρησιμοποιεί περισσότερους αντιπροσώπους σε ορισμένες κατηγορίες χαρακτήρων: Υπάρχουν λοιπόν, ούτε λίγο ούτε πολύ 5 χαρακτήρες στον κύκλο των γυναικών ελευθεριών ηθών – δύο ηλικιωμένες, μία μέσης ηλικίας, εν ενεργεία στο «επάγγελμα», και δύο «ζωηρές» νεαρές υπηρετίες· υπάρχουν ακόμη τρεις χαρακτήρες στην κατηγορία των κωμικών υπηρετών, που μαζί με τους αφέντες τους δημιουργούν τρία ζευγάρια ανδρικών χαρακτήρων,²⁰ ενώ δεν λείπουν οι στερεότυποι Μπράβος και σχολαστικός Δάσκαλος. Γονείς υπάρχουν και για τους δύο νεαρούς εραστές – τέσσερις συνολικά: ο πατέρας του Νικολού από τη μιά, και η θετή μητέρα μαζί με τους δύο φυσικούς γονείς της αγαπημένης του Κασσάντρας από την άλλη. Πρόκειται για τη μεγαλύτερη γκάμα χαρακτήρων με τα περισσότερα μέλη στις διάφορες ομάδες, ανάμεσα στις τρεις σωζόμενες κωμωδίες.

¹⁸ «Segretto, secretti, segretamente, secretissimi – these are words that run chorally through Raffaele's catalogue» παρατηρεί ο Core για το ομώνυμο έργο του Piccolomini. Βλ. Core, *ό.π.*, σ. 58.

¹⁹ Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη που δεν είναι εξοικειωμένος με τις κρητικές κωμωδίες, δίδονται οι περιλήψεις των έργων σε Παράρτημα στο τέλος της εργασίας αυτής.

²⁰ Πρβλ. τα «three pairs of male characters [στην κωμωδία του Calmo *La Spagnolas*, 1549], όπου σε κάθε περίπτωση «the serving partner pretends to help but in fact lands his “master” in one of a series of humiliated messes» (Andrews, *ό.π.*, σ. 147), ακριβώς όπως συμβαίνει και στον *Κατσούρμπο* με τα ζευγάρια Νικολός-Κατσάραπος, Αρμένης-Μούστρουχος, Κουσουλιέρης-Κατσούρμπος.

Η δευτερεύουσα, βοηθητική, υπόθεση που είδαμε να χαρακτηρίζει την ιταλική κωμωδία, υπάρχει και εδώ. Και δεν πρόκειται για σκηνές όπου απλώς συμμετέχουν οι κωμικοί χαρακτήρες με στόχο μερικά χιουμοριστικά διαλείμματα, αλλά για ένα δίκτυο σκηνών που διαπλέκεται με την κύρια υπόθεση μέσω των ερωτικών ή επαγγελματικών σχέσεων που έχουν οι χαρακτήρες των δύο πλοκών: ο φαφλατάς μπράβος φαίνεται ότι υπήρξε εραστής της θετής μητέρας της πρωταγωνίστριας, της Πουλισένας, ενώ με την ίδια γυναίκα επιθυμεί να κάνει δεσμό και ο σχολαστικός δάσκαλος, που είναι ο δάσκαλος του νεαρού Νικολού. Σπάνιες είναι οι σκηνές της δευτερεύουσας πλοκής που μπορούν να σταθούν ανεξάρτητα από την κύρια, και να αφαιρεθούν χωρίς επιπτώσεις στη ροή του έργου. Μάλιστα ο Λίνος Πολίτης είχε επισημάνει ότι «οι ομάδες αυτές των σκηνών ξεχωρίζουν βέβαια μεταξύ τους, η είσοδος όμως των διάφορων προσώπων στη σκηνή δεν γίνεται τυχαία, αλλά έχει πάντα κάποιο λόγο οργανικό».²¹ Αυτό φέρνει τον *Κατσούρμπο* κοντά στον «κάποιο βαθμό τυχαίας αλληλεξάρτησης» και στις «αντανάκλασεις ενός επεισοδίου σε ένα άλλο» ως στοιχεία συνθετότητας στην ιταλική κωμωδία.²²

Πολύ κοντά στην πρακτική της ιταλικής κωμωδίας θα φέρει, επίσης, τον *Κατσούρμπο* το σχέδιο των κοινών γυναικών για την εξαπάτηση του γέρο-Αρμένη. Ένα σχέδιο που περιέχει το πολυχρησιμοποιημένο στην *commedia erudita* μοτίβο της μεταμφίεσης και της αλλαγής ταυτότητας: πιο συγκεκριμένα, η θετή μητέρα της Κασσάντρας και η γριά ρουφιάννα Αρκολιά σχεδιάζουν να εξαπατήσουν τον γέρο, βάζοντας να ξαπλώσει μαζί του η «έμπειρη» υπηρέτρια Αννούσα, ενώ εκείνος θα νομίζει ότι πλαγιάζει με τη νεαρή παρθένα. Ίσως μάλιστα δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το ίδιο περίπου σχέδιο βλέπουμε να εφαρμόζεται και στην *Saltuzza* του Calmo (1551):

Messer Melindo wants to get into bed with a virtuous neighbour (never on stage) called Pamfila, but finds himself coupling instead with Rosina, a remarkably characterized lame ugly maidservant.²³

Υπάρχει ακόμη το ενδεχόμενο να είχαμε αρχικά στο κείμενο μια πιο καλοφτιαγμένη και περίπλοκη αναγνώριση από την άτεχνη και μη αληθοφανή που έχουμε στην εκδοχή της κωμωδίας που μας παραδίδει το σωζόμενο επτανησιακό χειρόγραφο.²⁴ Ωστόσο, η ελκυστική αυτή υπόθεση έχει μια σπουδαιότητα που απαιτεί ιδιαίτερη ενασχόληση σε ξεχωριστό μελέτημα.²⁵

Τέλος, συνηθισμένο στοιχείο ως αποτέλεσμα της περιπλοκότητας μιας υπόθεσης ήταν να κλείνει η κωμωδία με περισσότερους από έναν γάμους. Εδώ το πρωταγωνιστικό ζευγάρι είναι μεν ένα, αλλά στη σκηνή του τέλους θα προταθούν άλλοι δύο γάμοι, μεταξύ υπηρετών αυτή τη φορά. Δεν αποκλείεται μάλιστα τα παντρολογήματα των υπηρετών να χρησιμοποιούνται εδώ από τον Χορτάση ως παρωδία του

²¹ Βλ. Πολίτης, *ό.π.*, σσ. μα'-μβ'.

²² Βλ. Clubb, *ό.π.*, σ. 38.

²³ Βλ. Andrews, *ό.π.*, σ. 147. Παρενθετικά σημειώνω εδώ μια γενικότερη ομοιότητα που παρουσιάζει η γελοιοποίηση του γέρου Αρμένη στον *Κατσούρμπο* με όσα παρατηρεί ο Andrews για τον Calmo: «[...] the vein of comedy which Calmo developed... depended on the creation and seizure of a comic victim, preferably one which was unsuitably in love». Το μοτίβο της αντικατάστασης στο κρεβάτι θα βρούμε και στην κωμωδία του Giovan Maria Cecchi, *L'assiolo*: «In interlocked versions of the bed trick, it is arranged that Ambrogio, disguised, will

place himself in Rinuccio's bed for a supposed rendezvous with Anfrosina» (Cope, *ό.π.*, σ. 81).

²⁴ Παρόλο που ο Λ. Πολίτης είχε διαπιστώσει στα σχόλια της έκδοσής του κάποια «απίθανα» ή «περιέργα» σημεία στην πορεία της αναγνώρισης, πρώτη η Bancroft-Marcus (*ό.π.*, σσ. 80-93) μίλησε για πιθανές επεμβάσεις («possible interpolations») τρίτου προσώπου στο αρχικό κείμενο του Χορτάση.

²⁵ Βλ. Α. Μαροκομηλάκη, «Οι «δυο ξεχασμένοι Χιώτες» του *Κατσούρμπο*, κλειδί για την αποκατάσταση της αρχικής μορφής του έργου του Χορτάση;», στον υπό δημοσίευση τόμο στη μνήμη Ν. Μ. Παναγιωτάκη.

happy end, όπως κάνει και πάλι ο Calmo στην κωμωδία του *La Spagnolos*.²⁶

Μεγάλο ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει ο *Κατσούρμπος* ειδικά στον χειρισμό των μυστικών και ψεμάτων: πολλοί οι ανεμεμειγμένοι χαρακτήρες, τα είδη των μυστικών, και οι τρόποι γλωσσικής έκφρασής τους.

Μυστικό, το κεντρικό μυστικό του έργου, είναι η καταγωγή της Κασσάντρας, ψυχοκόρης της «πολιτικής» Πουλισένας (A235): μυστικά είναι στην αρχή και τα επιμέρους επεισόδια της πλοκής με την κλοπή των φορεμάτων της Αρμένισσας (A320), τα βραχιόλια που βάζει ως ενέχυρο ο Νικολός (B195) και την εξαπάτηση του γέρο-Αρμένη (Γ235 κ.ε.). Ολόκληρη η πρώτη πράξη του έργου αποτελεί μια σειρά από εκμυστηρεύσεις μυστικών. Σε κάθε μια από τις τρεις σκηνές της και ένα διαφορετικό μυστικό, με ένα διαφορετικό ζευγάρι χαρακτήρων να το μοιράζεται κάθε φορά: Στην A1 ο Νικολός εκμυστηρεύεται στον δούλο του τον έρωτά του για την Κασσάντρα· στην A2 η Πουλισένα αποκαλύπτει στις συντρόφισσές της ότι η Κασσάντρα δεν είναι δικό της παιδί, και στην A3 ο γέρο- Αρμένης κάνει συνένοχο του τον δούλο του στην κλοπή των φορεμάτων της γυναίκας του, προκειμένου να υπηρετήσει τον δικό του μυστικό έρωτα για την Κασσάντρα. Σε όλες τις περιπτώσεις φυσικά, τα μυστικά μαζί με τους ήρωες τα μαθαίνει και το κοινό.

Μυστικά θα συνεχίσουν να μοιράζονται μεταξύ τους, και με το κοινό, οι ήρωες σε όλη τη διάρκεια του έργου, μέχρι την 5^η πράξη: Στη B4 η Κασσάντρα δίνει τα βραχιόλια της στον Νικολό να τα βάλει ενέχυρο, στην Γ1 ο Νικολός παραδίδει τα χρήματα που εισέπραξε από τα βραχιόλια στην υπηρέτρια της Πουλισένας Αννούσα και αυτή με τη σειρά της καταδίδει όλα τα μυστικά που γνωρίζει μέχρι τώρα (έρωτας Νικολού και Αρμένη για την Κασσάντρα, κλοπή φορεμάτων, σχέδιο εξαπάτησης Αρμένη) στη γριά ρουφιάνα Αρκολιά στη σκηνή Γ6. Η Αρκολιά θα τα αποκαλύψει όλα στον πατέρα του Νικολού (επεισόδιο που δεν παριστάνεται) και τα μυστικά θα πάψουν σιγά σιγά να είναι μυστικά προωθώντας έτσι την εξέλιξη της πλοκής, μέχρι την τελική αναγνώριση της πραγματικής καταγωγής της Κασσάντρας.

Ακόμα στον *Κατσούρμπο* ένας κύριος θεματικός άξονας είναι αυτός γύρω από τις ρουφιάνες και τις πολιτικές, που ως βασικό εργαλείο δουλειάς έχουν «*τὴ δόλια γλώσσα καὶ τὰ καημένα ψόματα*» (Γ 297-8), και διαθέτουν μια ολόκληρη τεχνική για την εξαπάτηση των «ἀγαφικῶν» με τα ψέματα, την οποία αναλύουν στη σκηνή B7.

Γνωστός για την ποικιλία των εκφραστικών του μέσων ο Χορτάτης, αποδεικνύει άλλη μια φορά το ταλέντο του αυτό με τους τρόπους που βρίσκει να δημιουργεί μια ολόκληρη «ορολογία» για τα μυστικά και τα ψέματα:

– χαρακτηριστική είναι η χρήση της αντιθετικής ρίμας «*ἀλήθεια-παραμύθια*» (σε δύο περιπτώσεις: Γ163-4 και Σ37-8) καθώς και της ρίμας που σχετίζεται με την αποκάλυψη μυστικών «*χώνει-φανερώνει*» (Γ331-2):

– η λέξη μαντάτο, εκτός των άλλων συνηθέστερων χρήσεών της, σημαίνει και το μυστικό που καταδίδεται και αποκαλύπτεται (π.χ. Δ30 και 109):

– ακόμη και στά ιταλικά του Δασκάλου υπάρχει έκφραση για τα μυστικά πάρε-δώσε χαρακτήρων («*O diamberne, che voglion dir traloro queste trame?*» B228):

²⁶ Βλ. Andrews *ό.π.*, σ. 147. Η παρωδία δεν είναι, άλλωστε, ασυνήθιστη στον Χορτάτη, όπως επιχείρησα να δείξω στο με-

λέτημά μου «The 16th-century Cretan poet Georgios Chortatsis as a parodist», *Κάμπος* 3 (1995).

– στην κατάδοση ενός μυστικού υπάρχει, βέβαια, και η απαραίτητη αίτηση για υπόσχεση τήρησης της μυστικότητας:

...μα να ζήσεις,
τοῦτο πού θέλω νά σοῦ πῶ ἄλλης μὴν τὸ μιλῆσεις (Γ367-8)

– γνωστοί ψεύτες στις κωμωδίες είναι και οι υπηρέτες· και δύο από αυτούς μάλιστα, δεν χάνουν την ευκαιρία να αλληλοκατηγορηθούν γι' αυτό:

[Κατσάραπος]	- Ρουφιάνο!
[Μούστρουχος]	Ψόματα λές, μεθύστακα.
[Μούστρουχος]	- Ψόματα στό λαιμό σου
ρουφιάνε ἀπαρθινότατε... (Γ531-2, 537-8).	

– το λεξιλόγιο πλούσιο σε επιρρήματα, ρήματα και ουσιαστικά: *ἀλήθιο* (αληθινά, επίρ.), *ἀληθοσύνη*, *ἀπαρθινός* (αληθινός), *ἀφιδάρομαι* (εμπιστεύομαι), *καταβάνω* (προδίδω), *κομπώνω* (εξαπατώ), *κρουφά*, *μαντατεύω* (μαρτυρώ), *mentace* (ψεύτης), *μολογᾶ*, *παστρότσα* (μεγάλη ψεύτρα), *πλανᾶ*, *ρουφιανιά* και *ρουφιάνος* (με την έννοια: ψευτιά, ψεύτης), *χώνω* (κρύβω), *χωστά*, *ψεύγομαι*, *ψευδολογος* και *ψόμα*·

– όμως το πιο επιτυχημένο δίστιχο γύρω από τη θεματολογία αυτή παραμένει το παροιμιακό:

*Πουτάνα δίχως πονηριά, δίχως ἀνύχια ἢ κατά
ρουφιάνα δίχως ψόματα, κακά τῶνε μαντάτα!* (Α219-20),

που ανήκει σε μια από τις «παστρότσες» του έργου, την Πουλισένα.

Για τη δεύτερη κωμωδία, που σώζεται ανώνυμη και με σημαντικές περικοπές σκηνών του πρωτοτύπου,²⁷ οι ενδείξεις που έχουμε μαρτυρούν ορισμένες περιπλοκές που δεν υπάρχουν στις άλλες κωμωδίες: η σημαντικότερη είναι οι επισκέψεις του νέου Πάμφιλου στην αγαπημένη του Φαίδρα σαν να ήταν ο Χρύσιππος, τον οποίο εκείνη αγαπά αγνοώντας ότι είναι αδελφός της. Ωστόσο την αλλαγή αυτή ταυτότητας και τη μεταμφίσηση την πληροφορούμαστε ότι συμβαίνει και δεν την βλέπουμε ποτέ επί σκηνής, όπως συνέβαινε στην ιταλική κωμωδία.

Σημαντική είναι και η ποικιλία των χαρακτήρων στον *Στάθη*: δύο ζευγάρια ερωτευμένων νέων, τρεις πατεράδες (αλλά όχι μητέρες), 2 μεσίτρες (σε αντίθεση με τον κύκλο των 5 γυναικών του *Κατσούρμπου*), τρεις δούλοι/υπηρέτες, οι γνωστοί Μπράβος και Δάσκαλος, και επιπλέον εδώ ένας γυναικείος χαρακτήρας που εικάζεται ότι είναι η γυναίκα του Μπράβου,²⁸ πρόσωπο άγνωστο στις άλλες κρητικές κωμωδίες.

Η περιπλοκότητα της υπόθεσης εκδηλώνεται στον *Στάθη* με τις μπλεγμένες ερωτικές σχέσεις μεταξύ των μελών των δύο νεαρών ζευγαριών (ο Πάμφιλος αγαπά τη Φαίδρα, που αγαπά τον Χρύσιππο,

²⁷ Τα συμπεράσματα των προηγούμενων μελετητών Σ. Αλεξίου, Μ. Μανούσασκα και Π. Βασιλείου πάνω στο θέμα αυτό, συνοψίζει η Martini, *ό.π.*, σσ. 17-22 και 53.

²⁸ Βλ. Π. Βασιλείου, «Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*», *Ελληνικά* 27 (1974), σσ. 154-160.

που αγαπά τη Λαμπρούσα), και με τους επιπλέον έρωτες του Μπράβου και του Ντοτόρε για τη νεαρή Φαίδρα και του Δασκάλου για τη γυναίκα του Μπράβου.

Η δευτερεύουσα υπόθεση υπάρχει κι εδώ, και φαίνεται ότι στην αρχική μορφή του έργου ήταν εμπλουτισμένη με δύο χαμένα σήμερα επεισόδια: το ξυλοκόπημα του Μπράβου στο σπίτι της Φαίδρας και του Δασκάλου στο σπίτι του Μπράβου, όπου μάλιστα τον έριξαν μέσα σε έναν βόθρο. Επίσης περιλαμβάνει τις υπάρχουσες κωμικές σκηνές μεταξύ Δασκάλου-Μπράβου-υπηρέτη, μεταξύ των δύο υπηρετών, και μεταξύ των δύο προξενητριών.

Τέλος, έχουμε και εδώ την απόπειρα να υπάρξει ένας γάμος δευτερευόντων προσώπων στο τέλος, επιπλέον των δύο πρωταγωνιστικών γάμων, όπως συνέβη και στον *Κατσούρμπο*: προτείνεται να παντρευτεί η προξενήτρα Αλεξάντρα τον υπηρέτη Φόλα, πράγμα που αρνείται ο τελευταίος.

Ως προς τη χρήση και τον χειρισμό των μυστικών στον *Στάθη* δεν έχουμε μεν την ποικιλία που είδαμε στον *Κατσούρμπο*, έχουμε όμως τη μεταμφίσηση του Πάμφιλου σε Χρυσίππο για να επισκέπτεται την αγαπημένη του, ένα μυστικό που το γνωρίζουν μόνο οι δύο φίλοι πριν αρχίσει το έργο. Άλλα μυστικά είναι το παιδί που έχασε μικρό ο Στάθης (το λέει ο ίδιος στη μεσίτρα Αλεξάντρα: Α6), αλλά και αυτά που ανήκουν στη χιουμοριστική πλευρά του έργου με την αγάπη του Μπράβου για τη Φαίδρα (το εκμυστηρεύεται ο ίδιος στον υπηρέτη του: Α3), την αγάπη του Δασκάλου για τη γυναίκα του Μπράβου (την εκμυστηρεύεται ο ίδιος στον Πετρούτσο: Β3) και την κλοπή κρεάτων από το σπίτι του Δασκάλου, που οργάνωσαν δύο υπηρέτες (Φόλας-Πετρούτσος: Β3).

Όπως ήταν η συνήθης πρακτική στην αναγεννησιακή κωμωδία, το έργο αρχίζει με την αποκάλυψη ενός μυστικού, αυτού της αλλαγής ταυτότητας των δύο φίλων, που το εκμυστηρεύεται ο Χρυσίππος στον υπηρέτη του Αρέτα:

*Μ' άπειτις κύρη δεύτερο σ' έγνωρισα άκριβό μου
στη δούλεψή μου τήν πιστή, γοίκησε τὸ κουρφό μου (Α39-40).*

Ως προς τη γλωσσική έκφραση, ο σχετικός κατάλογος λέξεων είναι πιο σύντομος, με τα ήδη γνωστά μας *άπαρθινά, έμπιστεμένος, κουρφό* (το μυστικό), *κουρφός* (κρυφός), *χώνω, χωστά, ψεύγομαι και ψόμα*.

Ο *Φορτουνάτος* είναι η τελευταία γνωστή κρητική κωμωδία, με ακρίβεια χρονολογημένη στα 1655 και σωζόμενη σε αυτόγραφο χειρόγραφο του συγγραφέα της, του βενετοκρητικού ευγενή Μαρκαντώνου Φόσκολου. Ωστόσο, το ότι γράφτηκε στα μέσα του 17^{ου} αι., μακριά από την εποχή της άνθησης της ιταλικής κωμωδίας, ίσως ερμηνεύει το γεγονός ότι δείχνει να αποτελεί έναν απόηχο μόνο ως προς την συνθετότητα της πλοκής που χαρακτήριζε το είδος στην Ιταλία, αλλά και στην Κρήτη ως έναν βαθμό.

Ο *Φορτουνάτος*, λοιπόν, μπορεί να στρέφεται γύρω από το μοτίβο του χαμένου παιδιού και να έχει τους γνωστούς στερεότυπους ήρωες, ωστόσο είναι η μόνη από τις σωζόμενες κωμωδίες που επαληθεύει τα περί υποτυπώδους πλοκής που αναφέρουν οι εκδότες των κωμωδιών στις εισαγωγές τους. Πράγματι, τα πρόσωπα είναι πολύ λιγότερα: ένα ζευγάρι ερωτευμένων, ένας θετός και ένας φυσικός πατέρας, δύο μόνον υπηρέτες, μία υπηρέτρια και μία προξενήτρα (η τελευταία μάλιστα αποτελεί απλώς αντανάκλαση, πολύ «ηθικότερη», του κύκλου της Πουλισένας του *Κατσούρμπου*), και τα επιπλέον πρόσωπα του Φράου και του Θόδωρου, φίλου του νεαρού πρωταγωνιστή. Όσο για τη δευτερεύουσα πλοκή, χαρακτηρίζεται μόνο από τα γνωστά μας κωμικά επεισόδια με τους δύο υπηρέτες, τους Μπράβο-

Δάσκαλο-υπηρέτη, το ξυλοκόπημα του Μπράβου, και τον Μπράβο με το δούλο του. Ενώ, τέλος, και οι έρωτες είναι λιγότεροι από των προηγούμενων κωμωδιών: του νεαρού Φορτουνάτου και του ξεμωραμένου ντοτόρε για την Πετρονέλα, και του Μπράβου για τη μητέρα της τελευταίας.

Το μόνο στοιχείο της πλοκής που ξεχωρίζει τον *Φορτουνάτο* από τα προηγούμενα έργα που είδαμε είναι η καλοκατασκευασμένη αναγνώριση, που υφάινεται από την πρώτη πράξη και κορυφώνεται ομαλά, χωρίς ατέλειες και αναληθοφανή στοιχεία, στην τελευταία.²⁹

Ωστόσο στον *Φορτουνάτο* έχουμε τη σοβαρότερη ένδειξη, απ' όσες είδαμε μέχρι τώρα, για το ότι ο ποιητής απόλυτα συνειδητά χρησιμοποίησε το μοτίβο του μυστικού και της εκμυστήρευσης του για την προώθηση της πλοκής του: υπάρχει η εκτενής σκηνή Β2, μεταξύ του Φορτουνάτου και του καλύτερου φίλου του Θόδωρου, που είναι ένα έξοχο δείγμα τυπολογίας της αποκάλυψης μυστικού σε έμπιστο φίλο, ο οποίος δίνει όλες τις απαραίτητες διαβεβαιώσεις για τήρηση της μυστικότητας. Σίγουρα είναι ενδεικτική η συχνότατη χρήση του επιθέτου «έμπιστεμένος» (φίλος, και «έμπιστεμένη» αγάπη του φίλου) καθώς και των υπόλοιπων σχετικών λέξεων «μολήσω», «φανερώσω», «κουρφό», «κρύβεις», «χωσμένη»³⁰ μέσα σε 32 μόλις στίχους (Β113-144), τους στίχους κατά τους οποίους οι δύο φίλοι χαιρετιούνται και αόριστα ακόμη μιλούν για κάποιο μυστικό που βασανίζει τον ένα τους. Μετά από αυτήν την εισαγωγή ο Φορτουνάτος απολογείται που δεν έχει ακόμη εκμυστηρευτεί το πρόβλημά του στον φίλο του (στ. 149-156) και δηλώνει την απόφασή του:

*Μ' όλον έτοῦτο, ξεύροντας τὸ πὼς ποτὲ ἀπὸ σένα
ἄλλος τινὰς τὰ θέλω πεῖ δὲ θέλει ἔχει ἀκουσμένα,
ἐλόγιασα τὴ σήμερο νὰ σοῦ τὰ μολοήσω..... (157-9)*

και ο Θόδωρος σπεύδει να φανεί αντάξιος της εμπιστοσύνης που του δείχνεται ορκιζόμενος απόλυτη εχεμύθεια:

*Μίλειε μου πούρι ἀντήρητα, γιατί κι ἐγὼ σοῦ τάσσω
εἰς τὸ Θεὸ, τὴν ἐμιλιὰ και τὴ λαλιὰ νὰ χάσω
τὴν ὥρα κείνη ἀπὸν τινὰς ἄλλος θέλει γρικῆσει
ἐκεῖνα τὰ μοῦ θέλεις πεῖ καὶ τὰ μοῦ θές μιλῆσεις. (169-172)*

Έτσι, αφού ολοκληρωθεί αυτό το εισαγωγικό τυπικό, μπορεί πλέον να γίνει η αποκάλυψη:

*Έτσι ἔχω θάρρος εἰς ἐσέ, φίλε μου ἐμπιστικέ μου
γιαῦτος ἀρχίζω καί, νὰ ζῆς, μ' ἀγάπη γρικῆσέ μου. (173-4)*

Τέτοιου είδους αναλυτική σκηνή, αφιερωμένη στα μυστικά, είναι μοναδική στις σωζόμενες κωμωδίες, και δείχνει ότι, παρ' όλη την απλούστευση της πλοκής στο έργο του Φόσκολου, ο ποιητής αυτός είχε γνώσεις μοτίβων και ένα θεατρικό ένστικτο που τον φέρνει κοντά στην ιταλική κωμωδία, το οποίο δεν πρόλαβε (μάλλον, δεν γνωρίζουμε αν πρόλαβε), ή δεν μπόρεσε να εκμεταλλευτεί σε όλη του την έκταση.³¹

²⁹ Αν και οι ενδείξεις που έχουμε για αλλοίωση των κειμένων των δύο πρώτων κωμωδιών ίσως κρύβουν μια πιο καλοφτιαγμένη αναγνώριση και σε εκείνα τα έργα.

³⁰ Άλλες λέξεις σχετικά με τα μυστικά και τα ψέματα στην υπό-

λοιπή κωμωδία είναι τα «ἀπαρθινός», «μαντατεύγω», «σεκρέτο» και «ψοματάρης», «ψοματινός».

³¹ Πρβλ. και τα συμπεράσματα της διδ. διατρ. Α. Markomihelaki, *ό.π.*, σ. 199-200, όπου τα προτερήματα του έργου του

Συμπερασματικά: Ξανακοιτάζοντας από κοντά την πλοκή των κρητικών κωμωδιών, αφού διανύσαμε τη διαδρομή από το παλαιότερο στο νεότερο σωζόμενο έργο, αναπόφευκτα επιστρέφουμε για να σταθούμε στον *Κατσούρμπο*. Η κωμωδία του Χορτάση έχει χαρακτηριστεί από έναν παλιό μου καθηγητή θεατρολογίας ως το καλύτερο έργο της νεοελληνικής δραματοουργίας· εγώ δεν επιθυμώ να επιβάλω τέτοιου είδους αφορισμούς και μάλιστα στά Πρακτικά ενός Συνεδρίου αφιερωμένο στη νεοελληνική δραματοουργία. Πρέπει όμως να τονίσω πόσο για άλλη μια φορά (μετά την ανίχνευση σ' αυτό στοιχείων της θεωρίας του θεάτρου, στοιχείων παρωδίας, και χρήσης πηγών από την αρχαία γραμματεία και την πρώιμη κρητική λογοτεχνία),³² το έργο αυτό διαφοροποιείται ποιοτικά από την υπόλοιπη κωμική παραγωγή της Κρήτης, τώρα μέσω της επιδίωξης για ίντριγκα και για κάποια συνθετότητα στην πλοκή. Ο Χορτάσης εμφανίζεται να έχει ένα πλάνο στο μυαλό του για την περιπλοκή της υπόθεσης και να ξέρει να χειρίζεται «μυστικά και ψέματα», χωρίς όμως να καθιστά το έργο του υπερβολικά περιπλοκό και δύσκολο στην παρακολούθηση, δείχνοντας ξανά το αίσθημα του μέτρου και της οικονομίας που τον χαρακτηρίζει. Αν μάλιστα αποδειχθεί κάποτε ότι και ο *Στάθης* (με την ένα βήμα πιο περιπλεγμένη υπόθεσή του) είναι έργο δικό του,³³ το συμπέρασμά μας αυτό αυτόματα αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον.

Φόσκολου φαίνεται να αποδίδονται στο ποιητικό του ταλέντο και ένστικτο περισσότερο παρά στις γνώσεις του της θεωρίας και της ιταλικής κωμωδίας.

³² Βλ. Α. Μαρκομιχελάκη, «Οι ιταλικές ποιητικές θεωρίες στον *Κατσούρμπο*», στον τόμο: *Γεωργίου Χορτάση Κατσούρμπος*, επιμ. Σ. Κακλαμάνης, ό.π., σσ. 121-130· «*Κατσούρμπος και Πρώιμη Κρητική λογοτεχνία: Οι Συμβουλές του Σαχλίχη και η αντιστροφή τους*», *Θησαυρίσματα* 26 (1996), σσ. 241-254· «The 16th century Cretan poet Georgios Chortatsis as a parodist», ό.π.: «*Logica και Retorica και Umanità κατέχω...*: Η αρχαιομάθεια του κρητικού ποιητή του 16^{ου} αι. Γεωργίου Χορτάση»,

Κρητολογικά Γράμματα 13 (1997), σσ. 121-130.

³³ Για την υπόθεση αυτή, βλ. Martini ό.π., σ. 32-33. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, που επίσης έχει ασχοληθεί με το θέμα παραδέχεται μεν ότι «με τα δεδομένα που διαθέτει σήμερα η έρευνα, είναι αδύνατον να αποδειχθεί ότι και ο *Στάθης* είναι έργο του μεγάλου ρεθυμνιώτη ποιητή», αλλά καταλήγει: «Εξακολουθώ όμως να πιστεύω ότι πιθανότατα δημιουργός του έργου είναι ο Γεώργιος Χορτάσης». Βλ. *Αγνώστου Στάθης*, Συμπλήρωση χαμαίων-ανασύνθεση κειμένου, σκηνοθεσία Σπύρος Α. Ευαγγελάτος [Πρόγραμμα θεατρικής παράστασης], 1988, σ. 4.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΟΙ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ³⁴

Κατσούρμπος

Ο νεαρός Νικολός είναι ερωτευμένος με την Κασσάντρα, υποτιθέμενη κόρη της «πολιτικής» Πουλισένας. Έχει έναν μεσόκοπο αντίζηλο, τον Αρμένη, ο οποίος σχεδιάζει να κλέψει τα φορέματα της ίδιας της γυναίκας του για να αγοράσει από την Πουλισένα την εύνοια της «κόρης» της. Ωστόσο, η Κασσάντρα αγαπάει τον Νικολό και του δίνει τα βραχιόλια της να τα βάλει ενέχυρο, ώστε να έχει και αυτός χρήματα για την Πουλισένα. Η προαγωγός σχεδιάζει τώρα να ξεγελάσει τον Αρμένη, βάζοντας την υπηρέτριά της Αννούσα να τον δεχτεί σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο στη θέση της Κασσάντρας, ενώ ο Νικολός και η αληθινή Κασσάντρα θα απολαμβάνουν μια ερωτική νύχτα.

Ωστόσο, η Αννέζα, η αντίπαλος της Πουλισένας, πληροφορεί τον πατέρα του Νικολού Γιάκουμο ότι ο γιός του σπαταλάει χρήματα στις Πουλισένας· εκείνος υποθέτει ότι ο Νικολός κλέβει από το οικογενειακό ταμείο και αποφασίζει να βάλει να τον συλλάβουν. Η Αννέζα πληροφορεί ακόμη τη γυναίκα του Αρμένη για τις προθέσεις του άνδρα της. Όταν φτάνει ο Αρμένης στην πόρτα της Πουλισένας, η γυναίκα του, έξω φρενών, τον πιάνει με τη βοήθεια της υπηρέτριάς τους, τον τραβάει στο σπίτι και τον κλειδώνει στο δωμάτιό του – απ' όπου εκείνος το σκάει από το παράθυρο.

Στο μεταξύ, ο υπηρέτης του Αρμένη Μούστρουχος έχει ανακαλύψει ότι η Κασσάντρα δεν είναι πραγματική κόρη της Πουλισένας, αλλά ότι γεννήθηκε στη Νάξο, πιάστηκε σκλάβο από τους Τούρκους και αγοράστηκε από τον μακαρίτη τον άντρα της Πουλισένας. Ο Μούστρουχος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η Κασσάντρα πρέπει να είναι η χαμένη κόρη του ίδιου του Αρμένη, που χωρίστηκε από τους γονείς της πριν από πολλά χρόνια, όταν όλη η οικογένεια αιχμαλωτίστηκε από τους Τούρκους. Σύντομα επιβεβαιώνεται η ταυτότητά της. Μπαίνει ο Γιάκουμος ορμητικά, έξαλλος ακόμη με τον γιό του, γαληνεύει όμως όταν μαθαίνει την αλήθεια. Όλες οι ενδιαφερόμενες πλευρές συμφωνούν για τον γάμο του Νικολού και της Κασσάντρας και το έργο τελειώνει με μια χαρούμενη γιορτή.

Στάθης

Ο μαθητής Χρύσιππος ελπίζει να παντρευτεί τη Λαμπρούσα, κόρη ενός ηλικιωμένου δικηγόρου, γνωστού από την ιδιότητά του ως Ντοτόρες. Ο γέρος ευνοεί το σχέδιο αυτό. Ο ίδιος σχεδιάζει να παντρευτεί τη Φαίντρα, κόρη του Κύπριου Στάθη. Η Φαίντρα, ωστόσο, είναι ερωτευμένη με τον Χρύσιππο και πιστεύει ότι ο Χρύσιππος την επισκεπτόταν τη νύχτα και ότι της είχε δώσει το δαχτυλίδι του. Στην πραγματικότητα, ο επισκέπτης της δεν ήταν ο Χρύσιππος αλλά ο φίλος του Πάμφιλος.

Για ν' αποφύγει τον γάμο με τον Ντοτόρε, η Φαίντρα μιλάει στον πατέρα της για τις νυχτερινές επισκέψεις και για το δαχτυλίδι που της είχε δώσει ο «Χρύσιππος». Έξω φρενών με το «έγκλημα» του Χρύσιππου -που το κάνει ακόμη βαρύτερο η δέσμευσή του με τη Λαμπρούσα-, ο Στάθης αποφασίζει να βάλει να τον συλλάβουν.

Σ' αυτό το σημείο, φτάνει στο Κάστρο ο κηδεμόνας του Χρύσιππου Γαβρήλης και ανακαλύπτει ότι ο δούκας έχει φυλακίσει το αγόρι. Ο Πάμφιλος, ωστόσο, ζητάει να τιμωρηθεί στη θέση του φίλου του. Ο Γαβρήλης πληροφορεί τώρα τον παλιό του γνωστό Στάθη ότι ο Χρύσιππος είναι στην πραγματικότητα ο από καιρό χαμένος γιος του ίδιου του Στάθη, ο Χρυσής, που μικρό παιδί τον είχαν πάρει οι κουρσάροι. Αποκαλύπτεται επίσης η πραγματική ταυτότητα του νεαρού που επισκεπτόταν τη Φαίντρα. Το αδίκημα συγχωρείται και σχεδιάζονται οι γάμοι του Χρύσιππου με τη Λαμπρούσα και του Πάμφιλου με τη Φαίντρα.

³⁴ Αντιγράφω από το κεφάλαιο «Κωμωδία» του Alfred Vincent στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., σσ. 128, 131, 133.

Φορτουνάτος

Ο Φορτουνάτος έχει ανατραφεί από τον έμπορο Γιαννούτσο, ο οποίος τον βρήκε μωρό, πριν από δεκαέξι χρόνια, σ' ένα πλοίο που είχαν πριν στά χέρια τους μουσουλμάνοι κουρσάροι. Ο Γιαννούτσος θέλει να μάθει ποιοί είναι οι γονείς του νεαρού προτού κανονίσει έναν κατάλληλο γι' αυτόν γάμο. Ο Φορτουνάτος, ωστόσο, είναι ερωτευμένος με την Πετρονέλα, κόρη της χήρας Μηλιάς. Παρόλο που η Πετρονέλα ανταποδίδει την αγάπη του Φορτουνάτου, η μητέρα της σκοπεύει να την παντρέψει, για οικονομικούς λόγους, με τον πλούσιο αλλά ηλικιωμένο γιατρό Λούρα. Οι διαπραγματεύσεις γίνονται μέσω της προξενήτρας Πετρούς· ο Λούρας της αναφέρει ότι είχε έναν μικρό γιο που τον έπιασαν οι κουρσάροι πριν από δεκαέξι χρόνια. Στο μεταξύ, ο Γιαννούτσος συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να καθυστερήσει περισσότερο τον γάμο του Φορτουνάτου κ' έτσι ζητάει από τον φίλο του νεαρού, τον Θόδωρο, να τον βοηθήσει να του βρεί νύφη. Ο Θόδωρος καταφεύγει στην Πετρού και μαθαίνει από αυτήν για τον χαμένο γιο του Λούρα. Υποψιάζεται ότι το παιδί πρέπει να είναι ο Φορτουνάτος, πράγμα που γρήγορα επιβεβαιώνεται. Γεμάτος ευτυχία που ξαναβρήκε τον γιο του, ο Λούρας δίνει με χαρά την ευλογία του για τον γάμο του Φορτουνάτου και της Πετρονέλας.

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

ΑΥΞΕΝΤΙΑΝΟΣ ΜΕΤΑΝΟΗΜΕΝΟΣ
ΜΙΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ 18^{ου} ΑΙΩΝΑ

Το έργο του οποίου ο πλήρης τίτλος είναι *Κωμωδία. Ήτοι έργα και καμώματα του μιαιροῦ ψευδασκητοῦ Αὐξεντίου ἐν τῷ Κατιρλίῳ καὶ τῶν ἀσεβεισάτων ἐκείνου μαθητῶν, ὀπαδῶν καὶ διδασκάλων. Αὐξεντιανὸς μετανοημένος* είναι ένα κείμενο του 18^{ου} αιώνα, σχετικά άγνωστο στους θεατρολογικούς αλλά και στους θεολογικούς κύκλους, αφού παραμένει ανέκδοτο. Μαζί με την έμμετρη *Κωμωδία ἀληθῶν συμβάντων ἐν Κωνσταντινουπόλει τῷ αἴηνε' ἔτει* αποτελούν δύο μοναδικά δημιουργήματα τα οποία προέρχονται από τον εκκλησιαστικό χώρο και αναφέρονται στα εκκλησιαστικά πράγματα του 18^{ου} αιώνα που συγκλόνισαν το πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως.

Η αφετηρία των ιστορικών γεγονότων¹ είναι στα 1750. Ορισμένοι ιερείς από τον Γαλατά βρέθηκαν σε αδιέξοδο, όταν θέλησαν να γίνουν ορθόδοξοι κάποιοι ρωμαιοκαθολικοί, και για τούτο προσέφυγαν στον πατριάρχη Κύριλλο τον Ε΄ να τους συμβουλευσει. Εκείνος έδωσε την εντολή να ξαναβαπτισθούν. Ο Κύριλλος βρήκε συμπαραστάτες τους έμπορους και τους βιοτέχνες λόγω οικονομικών συμφερόντων. Οι καθολικοί της Κωνσταντινούπολης ενοχλήθηκαν από την απόρριψη της πίστεώς τους και οι πρέσβεις τους ανακοίνωσαν ότι θα προέβαιναν σε αντίποινα προς τους Έλληνες της διασποράς. Αλλά και οι αρχιερείς του οικουμενικού πατριαρχείου δεν συμφώνησαν με την πρακτική του αναβαπτισμού² γιατί δεν υπήρχε σαφής θέση της Εκκλησίας, αλλά και ο Κύριλλος ήταν γενικότερα αντιπαθής, διότι είχε εκδιώξει τον Παΐσιο τον Β΄ από το θρόνο με τη βοήθεια των Οθωμανών, είχε προσεταιριστεί τις συντεχνίες, που παρενέβαιναν στη διοίκηση του πατριαρχείου και συνεργαζόταν με τυχοδιωκτικά στοιχεία, με πρώτον από όλους τον Αὐξέντιο, για τον οποίο γράφτηκε η κωμωδία μας. Βεβαίως πιστεύουμε ότι το πρόβλημα οξύνθηκε τόσο και για έναν πολύ σοβαρό θεολογικό λόγο: στην Ανατολή ποτέ ένα πρόσωπο από τον εκκλησιαστικό χώρο, όσο ψηλά και να βρίσκεται δεν διατυπώνει απόψεις που έχουν καθολικό κύρος και ισχύ, διότι σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να υποκατασταθεί η σύνοδος.³ Τελικά το 1751 εκθρονίστηκε ο Κύριλλος αλλά το 1752 επανήλθε με βίαιο τρόπο, αφού εκδιώχθηκε από το

¹ Ευάγγ. Σκουβαράς, «Σημειωτικά κείμενα του ΙΗ΄ αιώνας (κατά των αναβαπτιστών)», *Byzantinisch-Neugrichische Jahrbücher* 20 (1970), σσ. 52 εξ.

² Βιβλιογραφία για το θέμα του αναβαπτισμού στο μελέτημα του Α. Ι. Φυτράκη, «Ο οικουμενικός πατριάρχης Καλλίνικος Γ΄ ο εκ Ζαγοράς (1713-1793)», στον τόμο *Μορφαί της Μαγνησίας*, έκδ.

Νομαρχίας Μαγνησίας, Βόλος 1973, σσ. 16-32. σ. 19, σημ. 1.

³ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο πατριάρχης Κύριλλος Ε΄ επέβαλε τον αναβαπτισμό με δύο κανονικές διατάξεις αγνοώντας την πατριαρχική σύνοδο της Κωνσταντινούπολης. Βλ. Β. Στεφανίδης, *Εκκλησιαστική Ιστορία. Απ' αρχής μέχρι σήμερα*, Ἀσθή, Ἀθήνα, 1978, σ. 700.

θρόνο ο Παΐσιος από τους οπαδούς του Κυρίλλου. Στη δεύτερη πατριαρχία του καταργεί τη σύνοδο, εξορίζονται οι οκτώ από τους 12 επισκόπους και καταδιώκει τους διδασκάλους της πατριαρχικής Ακαδημίας, διότι διαφωνούσαν με τις μεθοδεύσεις του. Μεταξύ των κνηγμένων ήταν και ο μετέπειτα πατριάρχης Καλλίνικος. Στη συνέχεια απειλούσε ότι θα εκθρονίσει τους πατριάρχες Αλεξανδρείας και Ιεροσολύμων και μισθοδοτούσε Έλληνες και Οθωμανούς κατασκόπους. Το 1757 εκθρονίστηκε και εξορίστηκε στην Κύπρο· τον διαδέχτηκε ο Προϊλάβου Καλλίνικος.⁴

Ο Ευάγγελος Σκουβαράς στη διατριβή του *Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ΄ αιώνα*⁵ που αναφέρεται σύντομα στην κωμωδία, ενώ αναφέρει ότι υπάρχουν τρία χειρόγραφα: ένα στη Βουλή (χφ 29, φφ 4^ο-123), ένα στη Ζαγορά (χφ 105, σσ. 7-167) και ένα σε ιδιωτική συλλογή, τελικά αποφαίνεται ότι το χειρόγραφο της Ζαγοράς «είναι το αποκείμενο σήμερα εις την Βιβλιοθήκην της Βουλής, διαρρέυσαν άγνωστον πότε και υπό ποίας συνθήκας εκ της Βιβλιοθήκης Ζαγοράς». Η πληροφορία αυτή αποδεικνύεται λανθασμένη μετά από έρευνα που έγινε στο Παλαιογραφικό Αρχείο του ΜΙΕΤ.⁶ Κατόπιν τούτου διαπιστώθηκε ότι το κείμενο της Ζαγοράς δεν έχει χαθεί και επομένως το έργο σώζεται σε τρία αντίγραφα, εκ των οποίων τώρα μόνο τα δύο μάς είναι γνωστά. Σήμερα θα σταθούμε περισσότερο στο χφ 29 της Βιβλιοθήκης της Βουλής, στο οποίο το έργο εκτείνεται σε 119 φύλλα, δηλαδή 238 σελίδες· αναλυτική αντιβολή των τριών χειρογράφων θα πραγματοποιηθεί στην κριτική έκδοση που ετοιμάζεται και αφού μελετηθεί (εάν είναι εφικτό) και το τρίτο κείμενο της ιδιωτικής συλλογής.

Της κωμωδίας μας προηγείται έμμετρος κατάλογος προσώπων, στο δεύτερο φύλλο ακολουθεί ένας αναλυτικός κατάλογος προσώπων κατά δράμα, δηλαδή κατά πράξη· στο τέλος (φ 2^ο) υπάρχει η εξής αφιέρωση του γραφέα:

Ίδου λοιπόν ὦ φίλτατε κατὰ τὴν δέησίν σου
κατὰ τὴν μεσιτείαν σου καὶ τὴν ἀξιώσιν σου
Καὶ γιὰ χατήρι σου πολὺ στέλω τὴν κωμωδίαν
καὶ λάβε τὴν ὡς ζήτησες μὲ κάθε προθυμίαν.
Καὶ ἀναγίνωσκε συχνὰ ὅτι εἶναι ἀστεία
καὶ πόνημα περιέργον νόστιμη καὶ ἡδέια.
Ὅπερ καὶ ἀπὸ λόγου σου κάθε μελαγχολίαν
ἀποδιώξει παρευθὺς καὶ καθ' ἀμφιβολίαν.

Στο φύλλο 122^ο υπογράφει ο Προϊλάβου Καλλίνικος και οικουμενικός Πατριάρχης για το πρώτο εξάμηνο του 1757 και σημειώνεται η ημερομηνία: «αψνβ, λ΄ Σεπτεμβρίου ἔλαβε τὸ παρὸν τέλος». Η τελευταία γραμμή της σελίδας αυτής αναφέρει μια πολύτιμη πληροφορία: «ἀφιερῶθη δὲ [τὸ βιβλίον] εἰς τὸ σχολεῖον». Η ίδια πληροφορία υπάρχει και στο χειρόγραφο της Ζαγοράς (που χρονολογείται στα 1755) μαζί με την πατριαρχική υπογραφή του Καλλίνικου. Προφανώς πρόκειται για το «ἔλληνομουσεῖον», το περίφημο σχολεῖο της Ζαγοράς, στη Βιβλιοθήκη του οποίου πρόσφερε ὅσα βιβλία του είχαν

⁴ Για τον σπουδαίο λόγιο του 18^{ου} αἰ. Καλλίνικο και το εκτενές έργο του βλ. Α. Ι. Φυτράκης, *ό.π.*, σσ. 16-32. Αθ. Δ. Χρυσοβέργης, *Ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Καλλίνικος ο Γ΄ ο εκ Ζαγοράς (1757). Ο βίος, η δράση και το συγγραφικό έργο του*, έκδ. Κληροδοτήματος Πολυμέρη, Ζαγορά, 1995, όπου και η

σχετική βιβλιογραφία.

⁵ Σκουβαράς, *ό.π.*, σ. 137.

⁶ Πάντοτε με τη γενναιόδωρη βοήθεια της Μαρίας Πολίτη και του Αγαμέμνονα Τσελίκα, τους οποίους ευχαριστώ θερμά.

διασωθεί μετά από τις μυθιστορηματικές περιπέτειές του (εξορίστηκε στο Σινά, απέδρασε από το Μοναστήρι, ναυάγησε στο Νείλο) αφού εγκαταβίωσε στην πατρίδα του στη Ζαγορά Πηλίου από το 1762 μέχρι το θάνατό του το 1791. Πάντως η ύπαρξη των τριών αντιγράφων της κωμωδίας σημαίνει ότι υπήρχε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το κείμενο από τους αναγνώστες της εποχής, άρα δεν επρόκειτο για ένα περιθωριακό ανάγνωσμα που σύντομα ξεχάστηκε.

Ο Σκουβαράς στην προαναφερθείσα εργασία του έχει εκδώσει το έμμετρο κείμενο, που προέρχεται από το ίδιο περιβάλλον, *Κωμωδία αληθῶν συμβάντων...*, η οποία είναι και μικρότερη από το έργο *Αυξεντιανός μετανοημένος*. Από το τελευταίο, που σημειωτέον είναι γραμμένο σε πεζό λόγο, δημοσίευσε τον Πρόλογο, τον κατάλογο προσώπων και κάποιους χαρακτηριστικούς στίχους.⁷ Μετά λοιπόν από την πρόσφατη έκδοση του *Αλεξανδροβόδα* (χρονολογείται στα 1785) από τον καθηγητή Δημήτριο Σπάθη,⁸ ήρθε ο καιρός να γνωρίσουμε άλλο ένα κείμενο από το γόνιμο χώρο της Κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, προγενέστερο της κωμωδίας του Σούτσου, το οποίο θα πρέπει και να επηρέασε τη φαναριώτικη σάτιρά του.

Για το συγγραφέα του *Αυξεντιανού* έχουν διατυπωθεί δύο απόψεις. Ο Κ. Κούμας και ο Ανδρέας Φυτράκης είχαν υποστηρίξει ως ποιητή της κωμωδίας τον Προϊλάβου Καλλίνικο, αφού οι κωμωδίες αυτές αποτελούσαν τμήμα της πλούσιας βιβλιοθήκης του, αλλά ο Σκουβαράς αντιπρότεινε τον Ανανία τον Αντιπάριο.⁹ Το σίγουρο είναι ότι προέρχεται από τον κύκλο του Καλλινίκου αλλά το ποιός είναι πραγματικά ο συγγραφέας του κειμένου δεν θα μας απασχολήσει εδώ, διότι απαιτείται περαιτέρω έρευνα.

Η κωμωδία εντάσσεται σε μια πλούσια φιλολογική και θεολογική παραγωγή που περιλαμβάνει ποιήματα και στιχουργήματα, αντιαρειτικά συγγράμματα, επιστολές, επιγράμματα και εκκλησιαστικές παρωδίες, δηλαδή σατιρικές ακολουθίες, με στόχο τον έλεγχο και την ανατροπή των κακοδοξιών της ομάδας που υποστήριζε ως πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως τον Κύριλλο και κυρίως της αιρετικής απόψεως για τον υποχρεωτικό αναβαπτισμό των ετεροδόξων ρωμαιοκαθολικών και Αρμενίων.

Ως προς το κίνητρο λοιπόν της συγγραφής μπορούμε να εντοπίσουμε αναλογίες με το σκοπό του Γεωργίου Σούτσου που γράφει τον *Αλεξανδροβόδα* τριάντα χρόνια αργότερα: η τρίπρακτη κωμωδία του Σούτσου είναι ένας λίβελλος προς τον Διερμηνέα της Υψηλής Πύλης στην Κωνσταντινούπολη Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, μετέπειτα βοεβόδα της Μολδαβίας (1785-1786),¹⁰ ενώ ο συγγραφέας του *Αυξεντιανού* επιτίθεται και στηλιτεύει ένα άλλο πρόσωπο υψηλά ιστάμενο στην Κωνσταντινούπολη, τον πατριάρχη Κύριλλο και τους συν αυτό. Πρόσωπα και στα δύο έργα ιστορικά και με υπόθεση που βασίζεται σε πραγματικές καταστάσεις και σε γεγονότα του πολιτικού και εκκλησιαστικού βίου του 18^{ου} αιώνα. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η επιλογή της θεατρικής σάτιρας και στις δύο περιπτώσεις ως το μέσο για την καταδίκη συμπεριφορών που σκανδάλισαν και αναστάσωσαν την κοινωνία της εποχής. Ωστόσο μια ενδελεχής σύγκριση μεταξύ των δύο έργων θα αποπροσανατόλιζε από το σκοπό τούτης της ανακοίνωσης, η οποία θα περιοριστεί στο περιεχόμενο και τη δομή του έργου και σε μια πρώτη αξιολόγησή του.

Ο *Αυξεντιανός μετανοημένος* χωρίζεται σε πέντε πράξεις με δεκατέσσερις σκηνές ανά πράξη· συνολικά περιλαμβάνει εβδομήντα σκηνές. Από αυτή την άποψη ίσως πρόκειται για το εκτενέστερο και

⁷ Σκουβαράς, *ό.π.*, σσ. 139-142.

⁸ Δημήτρης Σπάθης, Γεώργιος Ν. Σούτσος *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει απηπε': 1785. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη: «Φαναριώτικη κοινωνία*

και σάτιρα», Κέδρος, Αθήνα 1995.

⁹ Σκουβαράς, *ό.π.*, σ. 138.

¹⁰ Σπάθης, «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα», *ό.π.*, σσ. 342-εξ.

το πλέον ανοικονόμητο δραματικό κείμενο που γνωρίζουμε στον τόπο μας. Ο τίτλος του οφείλεται στην δήθεν τοποθέτηση του συγγραφέα στην ομάδα των οπαδών του Αυξεντίου, όπου γνώρισε και βίωσε τον εσμό των λαοπλάνων, τα καμώματά τους και τις καινοφανείς κι αντεκκλησιαστικές απόψεις τους. Κάποτε όμως ήλθε εις εαυτόν, όταν, όπως μας λέει στον Πρόλογο προς τους αναγνώστες, «έσηκώθη ό μπερδές από τούς όφθαλμούς μου και έγνώρισα ότι όλα ήσαν άπάτη και ψεύδος και έργαστήριον ύποκρίσεως». Τότε αποφάσισε να διασώσει όλες τις εμπειρίες του και να προφυλάξει με την πληροφόρηση τόσο εκείνους που δεν έμπλεξαν με τους απατεώνες όσο και τους άλλους «όπου ήπατήθησαν έξ άγνοίας ή και θέλοντες να τραβηχθώσιν από την άπάτην και δόλον» να ακολουθήσουν τό παράδειγμά του, δηλαδή τη μετάνοια «γνωρίζοντες ότι, να σφάλωσιν είναι ανθρώπινον, τό δέ να μη μετανοήσωσι διαβολικόν» (φ 3').

Τα κυρίως πρόσωπα είναι ο Αυξέντιος, ο επίσκοπος Χαλεπίου, ο Μαυρουδής, ο Μισαήλ και ο Κύριλλος.¹¹ Πλάϊ σε τούτους τους ήρωες παρελαύνει μία πλειάδα προσώπων από παράλυτους, τυφλούς, δαιμονισμένους και άλλους κατεργαρέους, μέλη της ομάδας των Κυρίλλου-Μισαήλ-Αυξεντίου-Χαλεπίου. Ο συγγραφέας μας εκτός από τον τυποποιημένο κατάλογο προσώπων φτιάχνει στίχους και παρουσιάζει τους ήρωές του με τις ιδιότητες του καθενός και μάλιστα κατά πράξη (φ1):

Έδω, φίλε γεγραμμένα,
των δραμάτων ένα-ένα
πρόσωπα όλα γνωρίζεις
κι άπ' τοῦ Πρώτου άρχινίζεις.

Κύριλλος ό πατριάρχης
Μισαήλ ό Σαλαμπάσης
Κυριακοῦ ό Κατιρλιώτης
και οί δύο δαιμονισμένοι
ό Πολίτης Πολιτάκια
κ' οί Πολίτισσες άντάμα
και ό μαστρο-Κωνσταντής τους
Γεώργιος ό τυφλωμένος
και παπα Δημήτρης άμα
Ζουρλαγάπιος τό κτήνος
τουταρλής και οί καλές μας
μετ' αυτές φίλε έμβαίνεις
δράματος και τούτων κλήσεις
καθώς είναι γεγραμμένοι
Και έν πρώτοις Χαλεπίου
άνοσίου άντιχρίστου
Έπειτα Φανερωμένος,
όχλον και Κεφαλωνίτην
και τυφλόν σχηματισμένον
και τόν έσχηματισμένον

Αὔξέντιος αίρεσιάρχης
Χαλεπίου ό χοκαμπάσης [ταχυδακτυλοργός]
Μαυρουδής έγχώριός τις
σ' όσα λέγαν διδαγμένοι
άξια καλά κορομάκια
σίν αυτάις ό όχλος άμα
Νέηλς ό γνωριστής τους
Κύριλλος φανερωμένος
και ό Γαβριήλ άντάμα
και Δωρόθεος εκείνος
όλες οί άρχόντισσές μας
τοῦ Δευτέρου τά μαθαίνεις
διά να τούς βλασφημήσης,
εις τό δραμ' αυτό βαλμένοι.
πεσεκέρην Αὔξεντίου
εις τό δραμ' αυτό πρωτίστου.
Κύριλλον καθηρημένον
τρελ-Άγάπιον κοπρίτην
Γεώργιον τόν τυφλωμένον
παραλυτικόν τόν ξένον

¹¹ Για την ιστορική ταυτότητα των προσώπων βλ. Σκουβαράς, ό.π., σσ. 58 εξ.

καὶ ἀκόλουθόν του ἄλλον
 τουταρλῆ τὸν Περιδικάρην
 Ἄγγιλιώτισσα καμένη
 ὑπὸ Μαυρουδῆ πιστοῦ του
 Μετ' αὐτὸ Ἀλεξανδρείας
 εἰς τὸ Τρίτον βρίσκεις δρᾶμα
 τ' ὄνομά του μὴ νομίσης
 Τυφλογεώργη, Μισαήλ,
 Τρελ-Ἀγάπιον τὸν χοῖρον
 ὄχλον σὺν τῷ ἀνοσίῳ
 Τέταρτον δὲ περιέχει
 πάλιν τὸν αἰρεσιάρχη
 Ἰωνᾶν ψευδερημίτην
 καὶ διδάσκαλον Κριτίαν
 κ' Ἰσμαήλην τὸ γαῖδούρι
 μετὰ τοῦ καὶ Χαλεπίου
 σὺν τῷ τρελο-Ἀγαπίῳ
 καὶ τῷ τυφλο-Γεωργίῳ
 Εἰς τὸ Πέμπτον δὲ τὸ μέλος
 εἶναι καταγεγραμμένα
 Ἰωνᾶ ὄχλοαγύρτου
 Δωροθέου Ἐγρικαπίτου
 Γιάνν' Ρεῖζη τοῦ βαρβάρου
 σὺν τῷ κακο-Αὐξεντίῳ

τὸν Χριστόδουλον δὲ μᾶλλον
 κρεμασμένον κατεργάρην
 τὴν ἀδικοφονεμένην
 ὑπηρετοῦ ἐκλεκτοῦ του.
 ὡς ὄντα ἐκ τῆς φατρίας
 καὶ διὰ μέγαλον πρᾶγμα
 μήτε νὰ τὸ ἀπορήσης
 Χαλεπίου τὸν Τζαχίλη [ἄπειρος],
 καὶ Δωρόθεον τὸν λῆρον
 καὶ τῷ μαρ-Αὐξεντίῳ.
 ὡς εὐρήσεις ἐν τῷ τεύχει
 Κύριλλον τὸν δαιμονάρχη
 καὶ τὸν ψευδοκαλυβίτην
 πάντων προὔχοντα σοφίαν
 πού 'να ἄξιος γι' ἀχούρι
 καὶ τοῦ κακο-Αὐξεντίου
 καὶ τῷ ὄχλῳ τῷ ἀθλίῳ
 λαοπλάνῳ τῷ ἀχρείῳ.
 τὸ τῆς κωμωδίας τέλος
 πρόσωπα σημειωμένα
 Χαλεπίου τοῦ Θεοσίτου,
 Μισαήλ τοῦ ἀνοήτου,
 καὶ τοῦ Κόκα τοῦ γαῖδάρου
 καὶ τῷ ὄχλῳ τῷ ἀθλίῳ.

Τα επεισόδια που καλύπτουν τις πέντε πράξεις ακολουθοῦν την ἐξῆς σειρά: σχηματισμός της ομάδας των αναβαπτιστῶν, τεχνικὲς θαυματοποιΐας, τὸ ζήτημα του αναβαπτισμοῦ, ἡ ἀπάτη του ψευδοφωτὸς καὶ τέλος ἡ ἀποκάλυψη των ἀπατεώνων.

Στην Α' πράξη γνωρίζουμε τα κύρια πρόσωπα της κωμωδίας. Ὁ ἐπίσκοπος Χαλεπίου συναντᾷ τον Αὐξέντιο καὶ τον Μισαήλ για να εἰσπράξει τὸ μισθὸ του για τις υπηρεσίες που παρέχει στην ομάδα. Ὁ Αὐξέντιος ἐξορκίζει τους δῆθεν δαιμονισμένους Μαυρουδῆ καὶ Κυριακού ἀπὸ τὸ παράθυρο του σπιτιοῦ του, μπροστὰ στον ὄχλο. Στη συνέχεια ὁ Αὐξέντιος δέχεται μια πολίτισσα καὶ διατάζει τα πιστὰ ὄργανά του, τον Μαυρουδῆ καὶ τον Κυριακού, να χορέψουν, ἐνῶ ζητᾷ ἀπὸ τον μαστρο-Κωνσταντῆ να του ἀποδώσει λογαριασμό ἀπὸ τους αγιασμούς που ἐγίναν καὶ να τον πληροφορεῖ για ἐκείνους που τον επισκέπτονται. Ὁ Αὐξέντιος ἀρνείται τα ἄσπρα, γιατί φοβάται τον ἄδη καὶ κηρύττει να ἀπελευθερώσουν τις σκλάβες, ἐνῶ ὁ Χαλεπίου φέρνει κόσμο καὶ ἓναν τυφλό, τον Γεώργιο, πρῶην διδάσκαλο ἀπὸ την Ουγγροβλαχία καὶ νυν πτωχὸ για να τον ιατρεύσει ὁ Αὐξέντιος, κατόπιν ἀμοιβῆς. Ὁ Χαλεπίου καθοδηγεῖ τον Αὐξέντιο πὼς θα θεραπεύσει τον τυφλό. Ἐν τῷ μεταξύ ὁ Μισαήλ, ἓνας ἀπὸ τους σχεδιαστὲς της προπαγάνδας ἐπισημαίνει ὅτι ἀνάμεσά τους βρίσκονται καὶ μεταμφιεσμένοι Αὐξεντιανοὶ που μποροῦν να τους βλάψουν καὶ συμβουλεύει τον Αὐξέντιο να πει στους πνευματικούς να μὴ ζητοῦν ἄσπρα ἀπὸ τους πιστοὺς ἀλλὰ να δίνει ὁ καθένας ὅ,τι προαιρεῖται. Ἔτσι ὁ Αὐξέντιος συμβουλεύει τον

παπα-Γαβρήλη να μην παίρνει χρήματα στις εξομολογήσεις και τον παπα-Δημήτρη να εισπράτει όσα του δίνουν αλλά στην αρχή να μη τα δέχεται. Ο Μισαήλ συμβουλεύει μια αρχόντισσα να νηστεύουν τα παιδιά της να τρώνε κολοκύθι ανάλατο και ανάλαδο και να μην πίνουν γάλα. Ο Κύριλλος πληροφορεί τον Χαλεπίου και τον Μισαήλ πως διαδίδεται στην Πόλη ότι ο Αυξέντιος είναι λαοπλάνος. Ο Χαλεπίου πληροφορεί ότι έχει βρει άλλον έναν πτωχό καλόγερο από τη Μονεμβασιά και τον έχουν στο χέρι, γιατί εκεί έφθειρε τη γυναίκα και την κόρη του πρωτοψάλτου και τώρα έχει φθείρει την Ζωή τη μπακάλαйна και την κόρη της. Ο Μισαήλ πληροφορεί τον Αυξέντιο ότι πηγαίνει στην πόλη να πείσει τα ρουφέτια (Χιώτες και γουναράδες) για την ανάγκη της αλλαγής του πατριάρχη Παΐσιου και του λέει να τους καταγγέλει γιατί τον συκοφαντούν ως λαοπλάνο. Και οι δύο θεωρούν ότι πατριάρχης πρέπει να γίνει ο Κύριλλος. Ο Αυξέντιος πολυχρονίζει τον βασιλέα και αναθεματίζει τους Φράγκους και Αρμένηδες. Πληροφορεί το λαό ότι ο πατριάρχης και οι αρχιερείς έκαναν σύνοδο να τον εξορίσουν. Οι Δωρόθεος και Αγάπιος καμώνονται ότι προσχωρούν στη μερίδα του Αυξεντίου. Ο Μισαήλ επισκέπτεται τον Κύριλλο, που τον προετοιμάζουν για δεσπότη και τον διαβεβαιώνει ότι ο κόσμος προσκυνά τον Αυξέντιο ως όσιο, ωστόσο κοστίζει οικονομικά όλη τούτη η υποστήριξη, ενώ παράλληλα γίνεται ένας απολογισμός των φίλων και εχθρών.

Στη Β´ πράξη ο Χαλεπίου σχεδιάζει τις θαυματουργίες του Αυξεντίου, ο οποίος είναι απελπισμένος γιατί όσες απόπειρες για θαύματα που έχει κάνει απέτυχαν· συνεπώς χρειάζεται να βρεθούν κάποι-οι που να υποκριθούν τους ανάπηρους και τους δαιμονισμένους και οι οποίοι θα γιατρευτούν από τον Αυξέντιο. Στο πλαίσιο αυτό διαδίδεται η θαυματουργική δράση του Αυξεντίου: ένας τυφλός, ένας πληγωμένος, ένας δαιμονισμένος κι ένας που του πονούσαν τα νύχια και τα μαλλιά γιατρεύθηκαν με μπάτσους.

Έτσι ο Αυξέντιος διδάσκεται να γιατρεύει δήθεν τους ασθενείς με ραπίσματα. Αλλά ο Αυξέντιος ανησυχεί γιατί ο Μαυρουδής ζήτησε αύξηση. Τέλος το σχέδιο μπαίνει σε εφαρμογή: ο Αυξέντιος με δύο χαστούκια θεραπεύει έναν τυφλό (τόν Αγιομαυρίτη, φίλο ενός Κεφαλονίτη) και συμβουλεύει το πλήθος να τηρεί τη σαρακοστή, αφού πρώτα αναθεματίσει τους αντιπάλους του που τον αποκαλούν λαοπλάνο και ιδιαίτερα τον Καλλίνικο. Αργότερα ο Χαλεπίου του προετοιμάζει κι άλλες σκηνοθετημένες θαυματουργίες. Και πράγματι, ακολουθούν νέα θαύματα του Αυξεντίου, ενός παραλυτικού, ενός δαιμονισμένου, από τον οποίο βγαίνει το δαιμόνιο με τη μορφή βαθρακού, τέχνασμα του Χαλεπίου, και ενός Κεφαλονίτη με λεπρό χέρι. Όμως ο ταλαίπωρος Αυξέντιος ανησυχεί μήπως εμφανισθούν πραγματικά άρρωστοι και δεν καταφέρει να τους γιατρεύσει. Ο Χαλεπίου τότε συμβουλεύει: να κλοτσά τους παράλυτους, και αν δεν γίνονται καλά, τούτο θα οφείλεται στο ότι κρύψανε αμαρτίες στην εξομολόγηση· οι τυφλοί, αν δεν βλέπουν το φως τους, φανερώνει ότι είναι άπιστοι· οι δε δαιμονισμένοι όταν δεν έρχονται στα λογικά τους σημαίνει ότι χρειάζεται να πάσχουν. Έρχεται ο Περδικάρης από την Πόλη χορεύοντας και λέει στον Αυξέντιο δύο κακά όνειρα που είδε. Στο τέλος εμφανίζονται δύο ακόμη δαιμονισμένοι, η Αγγιλιώτισσα και ο Χριστόδουλος.

Στην Γ´ πράξη μετά από ένα κανγά μεταξύ Μισαήλ και Χαλεπίου ο Μισαήλ ανακοινώνει ότι αυξάνουν οι κατήγοροι που τους αποκαλούν λαοπλάνους και τους πληροφορεί για τις συζητήσεις που είχε περί αναβαπτισμού με τον Παγκράτιο, που προέρχεται από τους αντίπαλους: σύμφωνα με την κανονική παράδοση στην αρχαία Εκκλησία αναβαπτιζόνταν όσοι δεν είχαν βαπτιστεί στην Αγία Τριάδα. Όμως με επιμονή ο Αυξέντιος κηρύττει τον αναβαπτισμό των Φράγκων και των Αρμένηδων στο λαό και συμβουλεύει τον όγλο να βγάλει το άγιο ξύλο που φυλάττει στα σπίτια μέσα στις πολύτιμες θήκες.

Εν τω μεταξύ στο Καπιολί βρίσκεται ο διδάσκαλος Διονύσιος που κηρύττει κατά του Αυξεντίου και ανατρέπει στους άρχοντες τις κακοδοξίες του. Για να τον αντιμετωπίσουν ο Χαλεπίου προτείνει να τον δυσφημήσουν υποστηρίζοντας ότι έχει δαιμόνιο. Όμως ο Περδικάρης παραπονείται για τις περικοπές στο ένα τρίτο του μισθού του και ο Μισαήλ πληροφορεί ότι δολοφονήθηκε η δαιμονισμένη από την Αγκιάλο. Ο Αυξέντιος ανακοινώνει ότι έσκισε ένα συνοδικό γράμμα που έλαβε και απαγόρευε τον αναβαπτισμό των Αρμενίων. Εμφανίζεται ο πατριάρχης Αλεξανδρείας, ο οποίος μολονότι αρχικά θεωρεί αίρεση τη διδασκαλία του Αυξεντίου και τον αναβαπτισμό εκτός συνοδικών αποφάσεων, εν τούτοις τελικά πείθεται για την αναγκαιότητά του. Όταν δε θέτει στον Μισαήλ ορισμένες από τις αμφιβολίες του ο Μισαήλ παραμένει ακλόνητος στις θέσεις του: οι Αρμένιοι και οι λατίνοι είναι σκυλιά γιατί θέλουν να πάρουν τον πανάγιον τάφο, όπως κατέλαβαν τόσα μέρη και λειτουργούν· θέλουν να κατακτήσουν τις εκκλησίες της Αλεξάνδρειας και τέλος δεν διαφέρουν σε τίποτα με τους Εβραίους.

Στην Δ' πράξη ο εκπρόσωπος των ορθοδόξων Κριτίας έχει ανακοινώσει στον Αυξέντιο ότι δεν δέχεται η Εκκλησία τον αναβαπτισμό. Διδασκαλία για το άγιο φως. Το άγιο φως που αποδεικνύει ο Κριτίας ότι ήταν πυγολαπίδες δεν το δέχεται κανείς και προκαλεί ταραχή στην εκκλησία. Στην πράξη αυτή έχουμε και μια χρονολογία: 28 Αυγούστου 1752 και αρχές Σεπτεμβρίου.

Στην Ε' πράξη ο ψευδοερημίτης Ιωνάς παραπονιέται στον Αυξέντιο και του λέει τον τρόπο που τον υπερασπίστηκε, αφού τον θεωρούν ψευδασκητή. Θεωρεί τον εαυτό του ζημιωμένο οικονομικά αλλά και επειδή έχασε την υπόληψή του. Ένα γράμμα του Κύριλλου αναφέρει ότι φοβάται εξορία και διωγμό των Αυξεντιανών. Πράγματι, ο πατριάρχης έβγαλε φιρμάνι για εξορία του Αυξέντιου. Ο Γιαννάκης Ρεΐζης φέρνει γράμματα για τον Αυξέντιο, ο οποίος θα πρέπει να πάει στην Πόλη να συναντήσει το Βεζύρη και να κριθεί από τον πατριάρχη και τη σύνοδο. Ο Χαλεπίου υπόσχεται να είναι στο πλευρό του. Ο Μισαήλ και ο Χαλεπίου παρηγορούν τον Αυξέντιο που κλαίει. Ο Δωρόθεος σαν ανακριτής προσπαθεί να πείσει τον Αυξέντιο για τις πλάνες του, οι οποίες απαριθμούνται μία προς μία και κατονομάζονται όλοι οι συνεργάτες του. Έρχεται ο καδής και ο βεζύρης και βάζουν σίδερα στον Αυξέντιο ενώ ο Μισαήλ τον χαρακτηρίζει μάρτυρα. Όλοι οι συνεργάτες του τον εγκαταλείπουν και ο Αυξέντιος διηγείται όλη τη ζωή του. Νέες επιστολές πληροφορούν ότι την Κυριακή 6 Σεπτεμβρίου κακοποιήθηκε ο πατριάρχης Παΐσιος από ανθρώπους της συμμορίας και ο όχλος ζητά να ανακηρυχθεί πατριάρχης ο Παΐσιος. Ο Αυξέντιος αναχωρεί για την εξορία του στο Άγιο Όρος και ο όχλος τον χαιρετάει.

Άμεσες σκηνικές οδηγίες υπάρχουν ελάχιστες, όπως π.χ. «*Ο Μαυρουδής γυρίζει την βόλταν*» (Α', 2)· η έλλειψη αυτή οφείλεται φυσικά στο γεγονός ότι το έργο δεν γράφτηκε με άμεσο σκοπό την παράσταση. Ωστόσο έχουμε πολλές έμμεσες σκηνικές οδηγίες που προκύπτουν από το διάλογο και μας βοηθούν να αντιληφθούμε τα δρώμενα. Παράδειγμα:

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Ή πόρτα χτυπά.

ΜΙΣΑΗΛ

Αυτά δά είναι τὰ μασκαριλίκια. Μᾶς ἤκουσαν τὸν καυγᾶν ἔξω.

ΧΑΛΕΠΙΟΥ

Σταθήτε ἔχετε ὑπομονὴν καὶ ἐγὼ τὸ θεραπεύω. Τίς εἶναι;

ΜΑΣΤΡΟ-ΚΩ/ΝΣΤΑΝΤΗΣ

Ἐγὼ εἶμαι. Ἄνοιξε. Καλὴ μέρα σας. (Α', 1)

Οι σκηνές σε κάθε πράξη δεν ακολουθούν πάντοτε τη λογική της εισόδου ενός νέου προσώπου¹² αλλά κάποτε διακόπτονται για να συνεχιστεί ο διάλογος στη σκηνή που ακολουθεί. Ωστόσο στις περισσότερες περιπτώσεις αιτιολογείται ο ερχομός και η αποχώρηση των ηρώων με κάποια δικαιολογία, όπως είναι ένα ταξίδι ή η κούραση, γεγονός που δείχνει ένα δραματουργικό σκεπτικό περί σκηνικών συμβάσεων, το οποίο όμως δεν εφαρμόζεται πάντοτε με συνέπεια. Για παράδειγμα όταν κλείνει ο Αυξέντιος μιά συνομιλία με τον όγλο συνήθως τελειώνει με τη φόρμουλα:

Ἐσεῖς, Χριστιανοί μου, πηγαίνετε. Καὶ πάλιν βράδν σᾶς λέγει καὶ ἄλλα ὁ βρωμοκαλόγερος καὶ σᾶς γλυκαίνει. (Α΄, 5)

Ἡ στην έναρξη νέας σκηνῆς τοποθετεῖται ἕνας χαιρετισμός:

ΑΓΑΠΙΟΣ

Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος.

ΜΙΣΑΗΛ

Εὐλογεῖτε.

ΑΓΑΠΙΟΣ

Καλῶς ὤρισες.

ΜΙΣΑΗΛ

Πῶς ἔχετε εἰς τὴν ὑγίαν σας; (Α΄, 13)

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι οδηγίες στην περίπτωση έντονης κίνησης από κάποιον ήρωα, συνήθως δαιμονισμένο, όπου γράφονται στο κείμενο κάποιες ανάλογες λέξεις και στίξη, συνήθως με παύλες που παραπέμπουν σε «μουσική-ρυθμική» σημειογραφία. Παραθέτω τη σκηνή με το χορό του Περδικάρη, όπου συναντώνται συγκεντρωμένα τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν:

Β΄ ΠΡΑΞΗ

Σκηνή δεκάτη τρίτη

Χαλεπίου, Περδικάρης, Αὐξέντιος, ὁ Ὀγλος

ΧΑΛΕΠΙΟΥ

Καλῶς ὀρίσετε, ἄρχων ἰατρὲ σινιὸρ Περδικάρη. Πολλὰ ἐγλεντίσατε εἰς τὴν Πόλιν. Τί μαντάτα;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Καλῶς σᾶς εὐρίσκαμεν. Τεῖ τεῖ τεῖ ραλαλαλα.

ΧΑΛΕΠΙΟΥ

Τί ἔπαθες σινιὸρ Περδικάρη;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Εἰς τὸ τζαζίρι μας φουσκώνει ταραλαλαᾶ, τεῖ τεῖ τεῖ ταραλαλαλα.

¹² Για την δραματουργική τεχνική της εμφάνισης και της αναχώρησης από τη σκηνή ενός προσώπου βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Ἐξοδοὶ καὶ εἰσοδοὶ στην κρητικὴ καὶ ἐπτανησιακὴ δραμα-

τουργία» στον τόμο *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, εκδ. Μπούρα, Αθήνα, 1991, σσ. 65-107.

ΧΑΛΕΠΙΟΥ

Πηγαίνομεν εἰς τὸν ὄσιον.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Ἄς πηγαίνωμεν. Δὲν βαστῶ. Νὰ χορεύσω θέλω.

ΧΑΛΕΠΙΟΥ

Ἐντροπή ἄρχων ἰατροῦ. Τί εἶναι αὐτά; Εἶπέ μοι, τί ἔπαθες;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Ὅστερα σὲ τὸ λέγω τώρα θέλω νὰ χορεύσω ταραλαλα τέϊ-τέϊ τέϊ. Παραλαλαλά. Τὸ τζαζίρι μου ὄσον πάγει φουσκώνει. Τέϊ-τέϊ-τέϊ, τέϊ τέϊ τέϊ τέϊ και μὲ κάμνει νὰ χορεύω ταραλαλαλά.

ΧΑΛΕΠΙΟΥ

Δὲν ἤξεύρω ὄσιέ μου τί ἔπαθε ὁ Περδικάρης και ἦλθεν εἰς αὐτὸ τὸ χάλι.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Δαιμόνιον ἔχει. Πότε σοῦ μπῆκε Περδικάρη;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Δὲν τὸ λέγω, δὲν τὸ λέγω. Δὲν τὸ λέγωωωωωωω.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Σὲ προστάζω μπρὲ μιὰρὸ νὰ τὸ εἰπῆς.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Ἔϊ-τέϊ, ἔϊ-τέϊ, εἶδες πῶς πηδῶ νὰ σὲ τὸ πῶ; ἅ, θέλεις; ὅταν ἐβγῆκα ἀπὸ τὸ καῖκι, ἔϊ-τέϊ, ἔϊ-τέϊ.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Τί πηδᾷς ἔτζι μπρὲ μιὰρὸ; Σὲ προστάζω νὰ μὲ πῆς γιατί ἔδαμονίσθη ὁ Περδικάρης.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Δὲν θέλεις νὰ πηδῶ; Νὰ κι ἐγὼ ὅπου χορεύω. Τέϊ, τέϊ, τέϊ, ταραλαλα. Χαχαχαχα. Μὰ τί μὲ βιάζεις; νὰ σὲ τὸ εἰπῶ: ἐπειδὴ και ἐβγαίνοντας ἀπὸ τὸ καῖκι εἶπα μὲ τὸν νοῦν μου πῶς ὁ Μαυρουδῆς δὲν ἔχει δαιμόνιον και καθὼς αὐτὸ ἐστοχάσθηκα, ἐφούσκωσε τὸ τζατζίρι μου και ἄρχισα νὰ χορεύω ἔτζι: τέϊ, τέϊ, τέϊ, ταραλαλααααα-αά. Και τώρα, νὰ ποῦ πηδῶ! Ἔϊ—τέϊ, ἔϊ—τέϊ, ἔϊ—τέϊ. Δὲν σὲ ἀρέσει ὁ χορὸς μου; Ἔλα νὰ χορεύσωμεν μαζί οἱ δύο και ἐγὼ σοῦ τραγωδῶ.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Κοίταξε Περδικάρη.

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Βλέπωωωωω, βλέπωωωωωωωω, βλέπωωωωωωωωω. Τέϊ, τέϊ, τέϊ. Ταραλαλα. Χαχαχαχαχαχα, βλέπω—ώ—ώ—ώ.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Πές με ἂν μ' ἀγαπᾷς τί γλέπεις;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Βλέπω μίαν ραγδαίαν βροχὴν ὅπου καταβαίνει εἰς τὴν κεφαλὴν σου και σὲ περιχύνει.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Ἄκοῦτε χριστιανοί;

Ο ΟΧΛΟΣ

Ἄκοῦμε, ἄγιέ μας. Θάμα, θάμα.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Τί γλέπεις Περδικάρη;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Βλέπω, βλέπω, βλέπω μίαν περιστεράν όπου κάθεται εις τήν κεφαλήν σου. Βλέπω, βλέπω, βλέπω, βλέπω, τέϊ, τέϊ, τέϊ ταραλαλαλά. Βλέπωωωωωωωω.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Τί γλέπεις Περδικάρη;

ΠΕΡΔΙΚΑΡΗΣ

Βλέπω, βλέπω ένα ἄγγελον ἐπάνω εις τήν κεφαλήν σου με ἀναμμένην λαμπάδα που καίει τήν κεφαλήν σου. Τέϊ, τέϊ, τέϊ, ταραλαλαλα ί—ί—ί. Δὲν σ' ἀρέσει αὐτό; Νά τὸ ἄλλο: Τέϊ—τέϊ—τέϊ—τέϊ ταραλαλαλα—λα—λα—λα—λα—λαλααααααά.

Ο ΟΧΛΟΣ

Κυργιέλησον· θάμα, θάμα.

ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ

Ἄκουτε χριστιανοί, ὁ βρωμοκαλόγερος τί ἔπαθεν ὁ Περδικάρης, πού εἶπε πὺς ὁ Μαυρουδῆς δὲν ἔχει δαιμόνιον. Θελατόχει καμπόσον καιρὸν γιὰ νὰ παιδευθῆ· καὶ κατόπι θελαύγει σὰν ἕνα φίδι δύο πιθαμὲς πού νά ἔχει τὸ κεφάλι του σὰν αὐτὸ χηνίτικον χωρὶς ὁμως μὲ κέρατα· καὶ τὸ δέρμα του μαῦρο, ἢ οὐρά του ἀπὸ σαγρί· καὶ γιὰ τὴν ἄμαρτία του θελαύγει στὸ σταυροδρόμι ὄξω στὸ σοκάκι καὶ νὰ χορεύει καὶ νὰ πηδήσει ὡς καὶ δὲν καὶ ἀφοῦ χορεύσει μίαν ὥρα ξεβράκωτος, κατόπι θέλ' ἀρωστηθεῖ· καὶ σὰν θυμηθῆ τὸ βρωμοκαλόγερον καὶ ἕνα τροπάρι τοῦ Μπερνῆ Φραγκούλη πόκαμε γιὰ τὸν βρωμοκαλόγερο καὶ τοῦ τὸ διαβάσουν τότε γιατρεύεται.

Ο ΟΧΛΟΣ

Θάμα, θάμα.

ΑΣάφεια υπάρχει καὶ ὡς πρὸς τὸ σκηνικὸ χῶρο, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τα συμφραζόμενα τοποθετεῖται στὸν εσωτερικὸ χῶρο τοῦ Αὐξεντίου, δηλαδή στη μητρόπολη τῆς Νικομήδειας στὸ Κατιρλί ἀλλὰ μεταφέρεται καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὡς πρὸς τὸ σκηνικὸ χρονοὶ η πλοκὴ τοῦ ἔργου κρατᾶει σχεδὸν ὅσο καὶ τα γεγονότα ἀπὸ τὴν οργάνωση τῆς φατρίας τῶν ἀναβαπτιστῶν ἐνῶ εἶναι ἀκόμη πατριάρχης ὁ Παῖσιος Ὁ Β΄ τὸ 1752, μέχρι τὴν ἐξορία τοῦ Αὐξεντίου στὸν Ἄθωνα τὸ 1753.

Ὡς πρὸς τὴ γλώσσα τοῦ ἔργου παρατηρεῖται ἕνα πλουσιότατο υλικὸ το ὁποῖο περιλαμβάνει τὴ δημόδη γλώσσα τῆς εποχῆς, τὴν ἐπίσημη γλώσσα τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριαρχείου, τὸ πολιτικὸ καὶ μικρο-σιάτικο ἰδίωμα διανθισμένο συχνά με τούρκικες λέξεις καὶ ἐκφράσεις, τὸ κεφαλονίτικο ἰδίωμα, τὸ λόγιο ἰδίωμα που ἐκφράζει ὁ διδάσκαλος ἐκ Ρουμανίας καθὼς καὶ ὅλον τὸν γλωσσικὸ κώδικα συμπεριφορᾶς που προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ καὶ μοναστικὴ παράδοση, ἰδίως ὅσον ἀφορᾶ τὴς προσφωνήσεις, τοὺς χαιρετισμούς καὶ τὴς ευχῆς. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ λοιπὸν τοῦ πλοῦτου τῶν γλωσσικῶν ιδιωμάτων, τὸ κείμενο φαίνεται νὰ προαναγγέλει τὴ *Βαβυλωνία*, τῆς ὁποίας ὁ συγγραφεὺς Δημήτριος Κωνσταντίνου Χατζη-Ασλάνης γεννήθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη γύρω στα 1790 καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ ἦρθε σε ἐπαφὴ με τὸν *Αὐξεντιανό*.

Ἀπὸ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου προκύπτει σαφῶς καὶ ὁ ἰδεολογικὸς χαρακτήρας του: ἡ ἐξουδετέρωση μίας αἵρεσης ἀλλὰ καὶ ἡ ἀποδοκιμασία συμπεριφορῶν, οἱ ὁποῖες δὲν προσιδιάζουν με τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἦθος. Ὡστόσο, πίσω ἀπὸ τὴ διαμάχη δὲν ἀποκλείεται νὰ κρύβεται ἡ παλαιὰ ἀντίθεση ἐνωτικῶν καὶ ἀνθενωτικῶν.

Οι δύο αντίπαλες μερίδες έχουν σαφή χαρακτηριστικά. Όσοι καταφέρονται στον αναβαπτισμό των ετεροδόξων είναι διανοούμενοι, οι οποίοι συσπειρώνονται γύρω από τον πατριάρχη Καλλίνικο. Οι αναβαπτιστές, αν και έχουν τους δικούς τους λόγιους, όπως ο Μισαήλ και ο Γεννάδιος Χαλεπίου, έχουν οπαδούς που προέρχονται από λαϊκότερα στρώματα όπως ο Μισαήλ ο Σαλαμπάσης (ο κλονούμενος την κεφαλή), αγράμματος οινοπώλης, ο Αγάπιος, ο οποίος αρχικά ήταν κουρέας και τραγουδούσε τα βράδια σε ταβέρνες, και ο Κύριλλος ο Φανερωμένος ο οποίος ήταν ένας αγροίκος ιερέας. Ωστόσο κατέχουν τέλεια τι σημαίνει δεισιδαιμονία και θρησκευτική υστερία και για τούτο ενισχύουν την εμφάνιση της θρησκοληψίας, όπως όταν παίρνουν οι πιστοί χόμα από το σπίτι του Αυξεντίου και το προσκυνούν ή το διαλύουν σε νερό για την απαλλαγή από τα πάθη (Α', 14).

Η επιλογή της δραματικής μορφής από τον συγγραφέα οφείλεται στα φύσει θεατρικά γεγονότα που εκτυλίσσονται αφού παρουσιάζεται ένας θίασος Χριστοκαπήλων αδιστάκτων, που συνειδητά υποκρίνεται στο κοινό του, στον όχλο. Οι σκηνοθέτες των δρωμένων είναι κυρίως οι Μισαήλ και Χαλεπίου, ενώ ο βασικός πρωταγωνιστής, ο θλιβερός αναλόγιος Αυξέντιος, περιστοιχίζεται από τους μικρότερους ρόλους των δαιμονισμένων και των λοιπών προς ίασιν ασθενών.

Εξάλλου ο συγγραφέας στον Πρόλογο δίνει μια εξήγηση, αν και όχι πολύ ξεκάθαρη, γιατί δηλαδή ονομάστηκε το έργο κωμωδία: οι ραδιουργίες του Αυξεντίου και των μαθητών του δεν διαφέρουν από τις κωμωδίες και για τούτο το λόγο δομήθηκε το κείμενο σε δράματα και σκηνές. Επομένως η σύσταση του υλικού τού γέννησε μια υπόσταση του λόγου θεατρική, τουλάχιστον όσον αφορά τα εξωτερικά γνωρίσματα. Το γεγονός αυτό ενισχύεται και από την «Αίτια του Δράματος» που επικαλείται ο συγγραφέας για τη δεύτερη μικρή κωμωδία που αναφέρθηκε παραπάνω: «Ἐσυνήθιζαν οἱ παλαιότεροι νὰ κωμωδοῦν τὰ παράλογα, πλὴν ἐμετεσημάτιζαν τὰ πρόσωπα, ἀλλάττοντες καὶ τὰ ὀνόματά των, καὶ τοῦτο πρὸς ἀποτροπὴν τῶν παραλόγων. Ὅθεν καὶ γὰρ, ἐκείνους μιμούμενος, ἀπεφάσισα νὰ κωμωδῶ τοῦ νῦν καιροῦ τὰ γινόμενα».¹³ Τι να είχε άραγε στο νου του ο ποιητής μας όταν γράφει ότι μιμείται τους «παλαιούς» που διακωμωδούσαν τα παράλογα; Δεν αποκλείεται να παραπέμπει στον Αριστοφάνη, αφού ο αρχαίος κωμικός θα μπορούσε να είχε θέση στη βιβλιοθήκη ενός λογίου του πνευματικού επιπέδου του Προϊλάβου Καλλίνικου. Πιστεύουμε ότι με τη διευκρίνηση για τα «παράλογα», δηλαδή για καταστάσεις που αποκλίνουν από το μέσο κοινωνικό όρο, άρα αποτελούν υλικό που μπορεί να γελοιογραφηθεί και να γίνει αντικείμενο σάτιρας, δίνεται σαφής ερμηνεία για την δραματοποίηση των συμβάντων στην Κωνσταντινούπολη της δεκαετίας του '50 του 18^{ου} αιώνα. Βεβαίως από τη μελέτη του έργου δεν προκύπτει ότι σκοπός της συγγραφής ήταν η παράσταση και όπως τονίζεται στον Πρόλογο απευθύνεται στον αναγνώστη, πρακτική γνωστή και από άλλα θεατρικά έργα και αναφέρω ως παράδειγμα τόσο την *Εὐγένεια* (1646), που είναι πολύ προγενέστερο, όσο και την πρώτη έκδοση της *Βαβυλωνίας* (1836) του Βυζάντιου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι καθαρά θεατρικοί όροι που εμφανίζονται εντός του κειμένου, όπως η λέξη «δραματοουργός» που αποδίδει χαρακτηρισμό του Προϊλάβου Καλλίνικου για τον Αυξέντιο αντί για θαυματουργό (Τρίτη πράξη, σκηνή πέμπτη) και η έκφραση «κωμικά παίγνια» αντί θαύματα. Στο σημείο αυτό απλώς θυμίζουμε ότι οι έννοιες «δραματοποιία» και «δραματούργημα» στις πατερικές πηγές¹⁴ εκτός από την καθαρά θεατρική σημασία παραπέμπουν στη ραδιουργία αλλά και στις αιρέσεις

¹³ Κωμωδία ἀληθῶν συμβάντων... (Σκουβαράς, *ό.π.*, σ. 182).

¹⁴ Ι. Βιβιλάκης, *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*

(διατρ.). Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1996 (λήμματα: «δραματοποιία», «δραματούργημα», «κωμικός»).

και στις δαιμονικές δυνάμεις, ενώ το επίθετο «κωμικός» σημαίνει γελοίος (Πέμπτη πράξη, σκηνή εννέα). Αξιοσημείωτος είναι και ο όρος «τραγοκωμωδία» στην «*Προαναφήνησιν*» του χειρογράφου της Ζαγοράς, όρος που χρησιμοποιείται για τον χαρακτηρισμό του έργου για να τονίσει και την τραγική διάσταση της υπόθεσης με τις επιπτώσεις που προκάλεσε στην κοινωνία της εποχής.

Ένα από τα εντυπωσιακά στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη του έργου είναι η ρεαλιστική απεικόνιση των καταστάσεων χωρίς να κρύβεται κάπου ένας λογοκριτής, ο οποίος να ελέγχει τα γραφόμενα. Βεβαίως η ιδιαίτερη προβολή των ελαττωμάτων και η άσκηση της σάτιρας σκοπό έχουν να διδάξουν και σ' αυτό το σημείο θα μπορούσε κάποιος να διαπιστώσει έναν πρώιμο «διαφωτισμό» αφού στηλιτεύονται τα κακώς κείμενα της εκκλησίας. Ωστόσο, όπως ήδη προαναφέρθηκε, το κίνητρο της συγγραφής ήταν ο έλεγχος των κακοδοξιών που τάρaxαν την Εκκλησία και όχι η χειραφέτηση από την παράδοση· σκοπός της κωμωδίας μας ήταν ο κριτικός έλεγχος σκοτεινών ιδεολογικών μηχανισμών που εκπορεύονταν από δήθεν εκκλησιαστικούς εκπροσώπους και όχι η γνήσια εκκλησιαστική παράδοση. Σ' αυτά τα συμφραζόμενα η επιλογή για τη συγγραφή κωμωδιών, εντός του περιβάλλοντος του οικουμενικού πατριαρχείου, αποδεικνύει την αποδοχή και την καλλιέργεια του δραματικού λόγου στον εκκλησιαστικό χώρο, έστω και ως λογοτεχνικού-αναγνωστικού κειμένου, το οποίο όμως θα μπορούσε να μοιραστεί σε ρόλους και να παρασταθεί ιδιωτικά από μια συντροφιά, που βίωσε τα γεγονότα που καταγράφονται. Από αυτή την άποψη ο *Αύξεντιανός μετανοημένος* αναδεικνύεται, προς το παρόν, ένα μοναδικό πρωτότυπο ντοκουμέντο για την αξιοποίηση της θεατρικής τέχνης στους εκκλησιαστικούς κόλπους και τη χρησιμοποίησή της για ποιμαντικούς σκοπούς. Σε ποιο βαθμό και με ποιο τρόπο επηρέασε τις τύχες της νεοελληνικής δραματουργίας θα γίνει γνωστό μόλις ολοκληρωθεί η έρευνά μας και εκδοθεί ολόκληρο το κείμενο του έργου.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ
Ο ΙΔΙΟΜΟΡΦΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ
ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Οι σκέψεις που σκοπεύω να αναπτύξω μέσα στο επόμενο εικοσάλεπτο δεν έχουν την αξίωση να θεωρηθούν ιδιαίτερα πρωτότυπες. Ορισμένα σημεία τους, μάλιστα, θα μπορούσαν εύκολα να χαρακτηριστούν αυτονόητα ή και κοινότοπα. Δεν είναι λίγοι οι ερευνητές που κατά καιρούς τις έχουν αρθρώσει, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, και τις έχουν συμπεριλάβει στη συλλογιστική τους, κατά την πορεία τους προς τη διατύπωση κάποιων λιγότερο τετριμμένων συμπερασμάτων. Επειδή όμως, από όσο ξέρω, κανείς ως σήμερα δεν επιχειρήσε, να συγκεντρώσει την προσοχή του ακέραιη πάνω στο γνώριμο και κοινόχρηστο αυτό υλικό, να το συγκεφαλαιώσει και να το αναδείξει σαν σύνολο, για να γίνουν κατανοητές και ενδεχομένως αποδεκτές οι τυχόν λογικές προεκτάσεις του, δεν το θεωρώ άσκοπο, να αφιερώσουμε λίγο από το χρόνο της σημερινής μας συνάντησης σε μια συζήτηση ελαφρώς πληκτική, αλλά οπωσδήποτε χρήσιμη. Δεν το θεωρώ άσκοπο, να σπαταλήσουμε λίγα λεπτά για να ξεκαθαρίσουμε το νόημα ορισμένων λέξεων και να φτάσουμε σε ένα είδος συμφωνίας για τη χρήση τους. Οι ακριβείς ορισμοί των λέξεων και ο αυστηρός προσδιορισμός των ορίων της έννοιάς τους είναι το στέρεο έδαφος στο οποίο θα στηριχτεί η εκτόξευση της σκέψης προς τις μη ερευνημένες ακόμη περιοχές της γνώσης. Το θεμέλιο, πάνω στο οποίο θα χτίσουμε τα φιλόδοξα ερμηνευτικά μας σχήματα για τα γεγονότα του παρελθόντος.

Καλό είναι επομένως, να επιδοθούμε αρχικά σε κάποια στοιχειώδη διαπραγμάτευση, ας πούμε, της έννοιας του όρου Διαφωτισμός, να συμφωνήσουμε πάνω στην πολύ συγκεκριμένη έννοια της υποκατηγορίας του που ονομάζεται Νεοελληνικός Διαφωτισμός και, ακόμη παραπέρα, της μικρότερης υποκατηγορίας που θα μπορούσε να ονομαστεί Ελληνικός Θεατρικός Διαφωτισμός, αν σκοπεύουμε να κάνουμε γόνιμο διάλογο για τα πρόσωπα και τα γεγονότα που συμπεριλαμβάνει η ιστορική αυτή ενότητα. Καλό είναι να μην προσκομίζουμε στο διάλογο μιαν ανεστίαστη οπτική, που δεν εμπεριέχει εγκαταστημένη μονίμως στο πεδίο της την αντίληψη της μοναδικότητας των ιστορικών φαινομένων, της καιρίας ιδιομορφίας καθενός, μιαν αντίληψη που θα μας εμποδίσει να τα ισοπεδώσουμε ασυνείδητα κάτω από τη μπουλτόξα των σαρωτικών γενικεύσεων. Ο Κωνσταντίνος Δημαράς, ο πρωτοπόρος της μελέτης του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, έχει βέβαια μιλήσει για τις ιδιομορφίες του τελευταίου, ιδιομορφίες που, σε γενικές γραμμές, απέδιδε στη διαπλοκή του με τον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό. Δηλαδή στο γεγονός, ότι ο Διαφωτισμός αναπτύχθηκε στον ελληνικό χώρο κατά τις δεκαετίες εκείνες που στις ευρωπαϊκές χώρες είχε ήδη ανατείλει το άστρο του Ρομαντισμού, το οποίο και έριχνε αναπόφευκτα ένα νέο φως στη σκέψη των διανοουμένων και επηρέαζε ακόμη και εκείνη των οπαδών του παλιότερου κινή-

ματος.¹ Καθώς όμως ο Δημαράς δεν ασχολήθηκε με το νεοελληνικό θέατρο, πέφτει τελικά σε λιγότερο στιβαρούς ώμους η ευθύνη, να προσδιορίσουμε την ιδιομορφία των φαινομένων στο χώρο του και να αποφασίσουμε, αν η ιδιομορφία αυτή περιορίζεται μόνο στη διαπλοκή Διαφωτισμού και Ρομαντισμού ή περιλαμβάνει και άλλες παραμέτρους.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν τον προσδιορισμό των βασικών μας εννοιών με την εξέταση του κρίσιμου πανευρωπαϊκού όρου «Διαφωτισμός». Αυτού που αποτελεί το θεμέλιο πάνω στο οποίο θα στηρίξουμε όλες τις παραπέρα σκέψεις μας. Τί ακριβώς εννοούμε, όταν χρησιμοποιούμε τη συγκεκριμένη λέξη στις μελέτες μας και ποιά πρόσωπα και γεγονότα περιμένουμε, να ανακαλέσει ο συνομιλητής μας στο άκουσμά της;... Έχοντας δηλώσει από την αρχή, ότι το αυτονόητο και το κοινότοπο θα μας κρατήσουν αναπόφευκτα συντροφιά στη σημερινή μας μικρή περιπλάνηση, θα προχωρήσω στην απαρίθμηση κάποιων προσώπων και γεγονότων, που φυσιολογικά ανήκουν στις σελίδες σημειώσεων προπτυχιακών μόνο μαθημάτων. Θα έλεγα λοιπόν, πως, όταν ένας ιστορικός του θεάτρου ακούει τη λέξη «Διαφωτισμός», το μυαλό του πηγαίνει αυτομάτως στον Ντιντερό και τον Λέσσιγκ. Στον Γκολντόνι και τον Μπωμαρσαί. Ότι σκέφτεται την *Αμβουργιανή Δραματολογία* και την αναζήτηση νέων δραματικών ειδών, πέρα από την καθαρή Τραγωδία και την καθαρή Κωμωδία του Νεοκλασικισμού. Ότι αναπολεί την κριτική που ασκήθηκε στο μονόπλευρο ορθολογισμό των Νεοκλασικιστών, από κάποια ανήσυχα πνεύματα των μέσων του 18^{ου} αιώνα. Και τις προσπάθειες, να μετριάσει ο άτεγκτος καρτεσιανισμός των προηγούμενων γενεών με τη στοιχειώδη αναγνώριση του θετικού ρόλου των ανθρωπίνων αισθημάτων στην αναζήτηση της αλήθειας και στην εξασφάλιση της ευδαιμονίας. Θα έλεγα ακόμη, ότι, ανάμεσα στα άλλα, ο όρος φέρνει στο μυαλό την αβρή αισθηματολογία του Μαριβώ και την αγοραία της δακρύβρεκτης κωμωδίας. Ότι φέρνει την Οικογενειακή Τραγωδία και το Σοβαρό Είδος, τα πρώιμα θεωρητικά κείμενα του Σίλλερ και τις επαναστατικές απόψεις του Μερσιέ. Ότι ανακαλεί τη μεγάλη αναμορφωτική εξόρμηση του Γκολντόνι, για την αντικατάσταση των τυποποιημένων μορφών της ξεπερασμένης πια Κομμέντια ντελλ' Άρτε με υλικό κατευθείαν αντλημένο από τη γύρω του εμπειρική πραγματικότητα... Σε ένα κατοπινό στάδιο θα μπορούσε ενδεχομένως, να συμπεριλάβει κανείς στους συνειρμούς του και τις αποκαλυπτικές αντιφάσεις του Βολταίρου, όπως τον παρατηρούμε να αιωρείται δίβουλος ανάμεσα στον αυθόρμητο θαυμασμό του για τον Σαίξπηρ και στην καλλιεργημένη αποστροφή του για την αντιφορμαλιστική ανεμελιά του Ελισαβετιανού θεάτρου. Όπως τον παρακολουθούμε, να εξαπολύει τα εναντίον τού θρησκευτικού δογματισμού και της μισαλλοδοξίας κηρύγματά του, μέσα από έργα άκαμπτης νεοκλασικής δογματικότητας... Είναι αμφίβολο πάντως, αν, ακόμη και σε ένα δεύτερο στάδιο, θα πήγαινε ποτέ αβίαστα το μυαλό μας στον Μεταστάσιο και στον Μόντι. Και είναι απολύτως βέβαιο, ότι, στο άκουσμα του όρου Διαφωτισμός, το μυαλό μας σε καμιά απολύτως περίπτωση δεν θα πήγαινε στον Μολιέρο! Δεν θα πήγαινε στον Λαάρπ και στον Μπατώ...

Ποια από τα παραπάνω βασικά συστατικά του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού εκπροσωπούνται αυτούσια ή κατ' αναλογία στο αντίστοιχο ελληνικό κίνημα; Πόσα και ποιά από τα έργα των συγγραφέων που μνημονεύτηκαν, έχουν μεταφερθεί στα Ελληνικά ή έχουν αποτελέσει υπόδειγμα για την ανάπτυξη της εγχώριας δραματοουργίας; Ποιά από τα αντιπροσωπευτικότερα θεωρητικά κείμενα επηρέασαν τους ελληνικούς προβληματισμούς;... Πρόκειται για ερωτήματα που μόνο αμηχανία μπορούν να προκαλέ-

¹ Το ζήτημα τίθεται σε διάφορες μελέτες του, αλλά η πιο ολοκληρωμένη και ευσύνοπτη ίσως πραγμάτευσή του βρίσκεται στο *La Grèce au temps de Lumières*, Genève: Droz, 1969.

σουν. Τα πράγματα βέβαια ξεκίνησαν αρκετά ενθαρρυντικά, με μια μεγάλη ομοβροντία μεταφράσεων του Γκολντόνι, κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} και τις πρώτες του 19^{ου} αιώνα. Οι δέκα χυμώδεις φαναριώτικες μεταφράσεις στον χειρόγραφο κώδικα των Βρυξελλών, οι εκδόσεις του Λαμπανιτζιώτη και του Βλαντή, της Μητιώς Σακελλαρίου και του Ιωάννη Καρατζά, αποτελούν ένα ελπιδοφόρο ξεκίνημα. Μια γεμάτη υποσχέσεις εισαγωγή του μη εξοικειωμένου με το θέατρο ελληνικού αναγνωστικού κοινού στο κλίμα της αστικής εκτίναξης του 18^{ου} αιώνα. Όμως από την πρώτη στιγμή, είναι γνωστό, πως παρατηρούνται προβλήματα. Η επιλογή των έργων, που πρόκειται να μεταγλωττιστούν, φανερώνει εξόφθαλμη μονομέρεια προς τα πιο συντηρητικά από ιδεολογική άποψη κείμενα. Προς εκείνα που επιδίδονται στην αναπαράσταση αστικών ηθών όσο γίνεται λιγότερο τολμηρών.² Ακόμη παραπέρα, οι περισσότεροι μεταφραστές και εκδότες φροντίζουν, σε προλογικά σημειώματά τους, να τονίσουν την ηθική ορθοδοξία του μηνύματος των έργων. Και σπεύδουν να βεβαιώσουν το αναγνωστικό κοινό, ότι δεν πρόκειται να έρθει σε επαφή με ιδέες αντισυμβατικές ή ανατρεπτικές³...

Πρόκειται για διαβεβαιώσεις που δεν φαίνεται, να στάθηκαν ιδιαίτερα πειστικές. Γιατί, με την έναρξη της δεύτερης δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα, παρατηρείται μια αποφασιστική στροφή προς ακόμη περισσότερο συντηρητικά πρότυπα κωμωδιογραφίας. Προς κείμενα που προηγούνται κατά έναν ολόκληρο αιώνα των αναζητήσεων και επιτευγμάτων του Διαφωτισμού. Το 1811, ο πατριάρχης του ελληνικού κινήματος, ο Αδαμάντιος Κοραής, κάνει δημόσια έκκληση στους ομογενείς του, να φροντίσουν να μεταφράσουν τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου.⁴ Και η προτροπή του αυτή, όταν ακολουθείται σύντομα κι α-

² Τα κριτήρια επιλογής δηλώνονται, χωρίς περιστροφές, στην επιστολή που απευθύνει στον πατέρα της η Μητιώ Σακελλαρίου, το 1812, όταν ολοκληρώνει την πρώτη της σχετική μετάφραση: «Εμετάφρασα την παρούσαν Κωμωδίαν του κυρίου Γολδώνη, την οποίαν επρόκρινα των άλλων ως ηθικότεραν, αν και ολιγότερον εκείνων περιπετή και κομψήν» (*Η πατριική αγάπη ή Η ευγνώμων δούλη και Η πανούργος Χήρα*, Κωμωδία του Κυρίου Καρόλου Γολδώνη, εκ του Ιταλικού μεταφρασθείσαι παρά Μητιούς Σακελλαρίου, Βιέννη, 1818, δ'). Πρόκειται όμως για μια νοστορπία που χαρακτηρίζει το σύνολο των μεταφραστών του Βενετσιάνου κωμωδιογράφου, όπως διαπιστώνει ο Δημήτρης Σπάθης στα μελετήματά του «Οι μεταφράσεις θεατρικών έργων στον 18ο αιώνα» (1978) και «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο» (1983), που συμπεριλαμβάνονται τώρα στον τόμο *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, σσ. 69-75 και 199-214, αντίστοιχα.

³ Χαρακτηριστική είναι η πολυσυζητημένη προσφώνηση του Αναγνώστη από τον Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, στην πρώτη έκδοση παρόμοιας μετάφρασης, το 1791: «Η Κωμωδία, αν καλώς εξετάξω, δεν είναι παίγνιον ερωτικών, ασελγές και ευκαταφρόνητον (καθώς μερικοί από απολιτευσίαν και αμάθειαν δοξάζουσι), αλλά είναι αισθαντική διδασκαλία του ορθού λόγου, παραδειγματικώς ελέγγουσα τα ανθρώπινα ελαττώματα και επαινούσα την αρετήν, μ' όλον οπου αν και καμμίαν φοράν περιέχει ερωτικήν υπόθεσιν, καταντά πάντοτε εις τίμιον γάμον» (*Η αρετή της Παμέλας*, κωμωδία του κυρίου Κάρλου Γολδώνη, Βιέννη, 1791). Αλλά και, ύστερα από την παρέλευση μισού περίπου αιώνα, ο εκδότης των μεταφράσεων του Ιωάννη Καρα-

τζά αισθάνεται υποχρεωμένος να καθησυχάσει τους αναγνώστες του με παραλήψια επιχειρήματα: «Πολλά εγράφησαν ήδη υπέρ και κατά της Κωμωδίας, πλην η ωφέλεια αυτής ανεγνωρίσθη ως αναντίρρητος από το πλήστον μέρος των αξιολογότερων κριτικών και δεν μένει πλέον καμμία αμφιβολία ότι αι ηθικαί Κωμωδίαί συνετέλεσαν τα μέγιστα εις την πρόοδον και την ηθικήν ανάπτυξιν της κοινωνίας και της φιλοκαλίας των πολιτισμένων εθνών» (*Εκλεκτότεραι κωμωδίαί του Καρόλου Γολδόνου*, μεταφρασθείσαι παρά του πρώην ηγεμόνος της Βλαχίας Ι. Καρατζά, Αθήναι, 1838, τόμος Α', σελ. Γ'). Στο πλαίσιο της νοστορπίας αυτής θα πρέπει να τοποθετήσουμε και την πλαστογράφηση από τον Λαμπανιτζιώτη του τίτλου της κωμωδίας που έχει επιλέξει να εκδώσει, της *Pamela nubile*, με την προσθήκη της αποκαλυπτικής λέξης «αρετή» (*Η αρετή της Παμέλας*).

⁴ Η έκκληση έγινε στα Προλεγόμενα της έκδοσης της Α' Ραψωδίας της *Ιλιάδος*, Παρίσι, 1811, σ. Α': «Οχι μικροτέραν οφέλειαν ήθελε προξενήσιν εις το γένος, αν το μετέφραζέ τις, ας είναι και εις το πεζόν...» Και στην υπόδειξη ανταποκρίθηκε αμέσως ο αφοσιωμένος μαθητής του Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, που εκδίδει τη μετάφρασή του στη Βιέννη, το 1815. Ώς τη στιγμή εκείνη, δεν είχε εμφανιστεί ούτε μία ελληνική έκδοση έργου του Μολιέρου, ενώ οι λίγες χειρόγραφες μεταφράσεις που κυκλοφορούσαν (μόνον τέσσερις έχουν εντοπιστεί ως σήμερα σε κώδικες ευρωπαϊκών βιβλιοθηκών) είχαν γίνει, όπως φαίνεται, κατά την πριν από τον Διαφωτισμό περίοδο, με πρωτοβουλία του ηγεμόνα Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου (1741). Βλ. σχετικά Loukia Droulia, «Molière traduit en grec -1741. Présentation de deux manuscrits», στον συμποσιακό τόμο Λ'

πό ένα δεύτερο αίτημα, για τη μετάφραση άλλης μιας κωμωδίας του ίδιου συγγραφέα, μοιάζει να δίνει το σύνθημα για μια απότομη ανατροπή τού όλου σκηνηκού.⁵ Μοιάζει να προκαλεί τη γνωστή, αλλά όχι επαρκώς σχολιασμένη, εγκατάλειψη του Γκολντόνι και την υιοθέτηση του Μολιέρου, ως προτύπου για τους Έλληνες κωμωδιογράφους των επόμενων δεκαετιών. Ός το τέλος περίπου του 19^{ου} αιώνα, ο «Αριστοφάνης της Γαλλίας» (για να χρησιμοποιήσουμε τον ανάρμοστο αλλά τόσο προσφιλή στον Κοροράη παραλληλισμό, που θα γίνει κοινόχρηστος στις επόμενες γενιές κριτικών και σχολιαστών της χώρας)⁶ θα παραμείνει ο πιο πολυμεταφρασμένος και πιο πολυπαιγμένος στην ελληνική σκηνή κλασικός Ευρωπαίος δραματοουργός όλων των εποχών.⁷ Το φαινόμενο δεν είναι δυσεξήγητο, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί. Τα αστικά ήθη των Βενετσιάνων ηρώων και ιδιαίτερα των ηρωίδων του Γκολντόνι ήταν υπερβολικά εξελιγμένα και φιλελεύθερα, για να γίνουν ανεκτά σε μια κοινωνία που μόλις αυτή την εποχή πάσχιζε ν' αποσπαστεί από τη μεταβυζαντινή παράδοση των τουρκοκρατούμενων περιοχών των Βαλκανίων. Οι ήρωες του Μολιέρου, από την άλλη μεριά, εκπροσωπούν ένα πρωτοβάθμιο στάδιο αστικής ανάπτυξης, πολύ πλησιέστερο στην πραγματικότητα του νεοϊδρυμένου ελληνικού βασιλείου.⁸ Ακόμη περισσότερο, η κανονιστική νοοτροπία του νεοκλασικιστή Μολιέρου, η απαρέγκλιτη αφοσίωσή του στον νεοκλασικό κανόνα της ευταξίας, ταίριαζε πολύ περισσότερο στο πνεύμα και στους στόχους ενός μικρού βαλκανικού λαού που, αντιμετωπίζοντας μια νέα κοινωνική πραγματικότητα, αγωνιζόταν

époque phanariote, Θεσ/νίκη, ΙΜΧΑ, 1974, σσ 413-18. Καθώς και Άννα Ταμπάκη, «Ο Μολιέρου στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις», *Τετράδια εργασίας 14*, Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1968. Και Γεράσιμος Ζώρας, «Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία 7* (1990), σσ 61-88. Πάντως η επιλογή του *Ταρτούφου* από τον Κοροράη, τη συγκεκριμένη στιγμή, δεν μπορεί να θεωρηθεί άσχετη προς τη σύγκριση των Ελλήνων διαφωτιστών με τους σύγχρονους τους οπαδούς της εκκλησιαστικής παιδείας και ειδικότερα με τους λογίους του Πατριαρχείου.

⁵ Η δεύτερη υπέρ του Μολιέρου παρέμβαση του «γέροντος των Παρισίων» γίνεται με αφορμή τον σχολιασμό της μετάφρασης του *Ταρτούφου* του Κοκκινιάκη. Και αποτελεί υπόδειξη για τη μετάφραση του *Μισάνθρου*. Βλ. Αδαμάντιος Κοραΐς, *Αλληλογραφία*, Αθήνα, ΟΜΕΔ, 1979, τόμος Γ', σ. 502.

⁶ Ο Κοραΐς γνωρίζει φυσικά τον Μένανδρο και τη συγγενική του σχέση με τον Μολιέρου, μέσω των Λατίνων κωμωδιογράφων, αλλά προτιμά να προβάλλει μια πλασματική σχέση του Γάλλου με τον Αριστοφάνη, με βάση όχι τον χαρακτήρα των έργων τους, αλλά τη συγγραφική τους αίγλη. Θα χρειαστεί, να περάσουν πολλές δεκαετίες για να έρθει στην επικαιρότητα ο παραγκωνισμένος ποιητής της Νέας Κωμωδίας, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Φαίνεται, ότι ο πρώτος κριτικός, που τολμά να διορθώσει διακριτικά τον μεγάλο συμπατριώτη του, είναι ο Σμυρνιός Μηνάς Χαμουδόπουλος, που το 1869 θα χαρακτηρίσει το Μολιέρου Μένανδρο της Γαλλίας (εφ. *Ευσέβεια* Σμύρνης, 19 Δεκεμ. 1869), ενώ ένα χρόνο νωρίτερα το αθηναϊκό περιοδικό *Πισσός* (Νοέμ.-Δεκέμ. 1868) είχε ήδη δημοσιεύσει σε δύο συνέχειες εκτεταμένη βιογραφία του αρχαίου ποιητή. Ένα χρόνο ύστερα από την κριτική του Χαμουδόπουλου, το φθινόπωρο του 1870, ο Παντελής Σούτσας θα μετονομάσει σε «Μένανδρο» το θιάσό του, που ως εκείνη τη στιγμή έφερε το όνομα

«Αισχύλος». Ο Σούτσας πάντως στάθηκε ένας από τους δημοφιλέστερους ερμηνευτές των ηρώων του Μολιέρου και από τους πιο δραστήριους μεταφραστές-διασκευαστές των έργων του.

⁷ «Σ' όλον τον 19^ο αιώνα, ο μεγάλος κατακτητής της ελληνικής κωμωδιογραφίας νομίζω πως είναι ο Μολιέρου. Ο Μολιέρου πεπαίδευκε την Ελλάδα είχε πει επιγραμματικά σε μια επετειακή διάλεξη ο ιστορικός του θεάτρου μας Γιάννης Σιδέρης. Ο Μολιέρου υπήρξε λοιπόν κατά τον 19^ο αιώνα ο μεγάλος Δάσκαλος της θεατρικής μας σκηνης», γράφει χαρακτηριστικά η Άννα Ταμπάκη («Η ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα», *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις, 18^{ος}-19^{ος} αι.*, Αθήνα, Αφ^{ος} Τολίδη, 1993, σσ. 135-36). Βλ. ακόμη της ίδιας, «Ο Μολιέρου στην Ελλάδα», *ό.π.*, σσ. 149-69, όπου σημειώνεται, ότι έχουν καταμετρηθεί εξήντα εκδόσεις μολιεριστών μεταφράσεων ως το τέλος του 19^{ου} αιώνα (σ. 156). Το σημαντικότερο όμως ζήτημα δεν είναι οι μεταφράσεις και οι παραστάσεις των έργων του, αλλά η ευρύτατη επιρροή που άσκησαν στο σύνολό τους στην εγχώρια πρωτότυπη παραγωγή.

⁸ Σχολιάζοντας τη μετάφραση του *Φιλάργου* από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο, η Άννα Ταμπάκη συνειδητοποιεί τις ομοιότητες που υπάρχουν, ανάμεσα στην πρώιμη αστική ανάπτυξη του γαλλικού 17^{ου} αιώνα και στην καθυστερημένη του ελληνικού 19^{ου}, ιδιαίτερα στον τομέα της οικονομίας (ό.π., σσ. 139-40). Αλλά διατάζει να προχωρήσει παραπέρα και επιστρατεύει κάποιες κοινότοπες ιδεαλιστικές γενικεύσεις, για να εξηγήσει το πολύ ιδιόμορφο φαινόμενο της στρεφής των Ελλήνων μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής προς τον Γάλλο κωμωδιογράφο της εποχής του Μπαρόκ (γοητεύει, λέει, τους Έλληνες «ως κλασικός θεατρικός συγγραφέας, ζωντανός πάντοτε στις συνειδήσεις, αλλά και ως μοναδικός ζωγράφος της ανθρωπίνης ψυχής και των αδυναμιών της» κλπ., σ. 144).

να καθιερώσει πρωτόγνωρους κώδικες ορθής συλλογικής συμπεριφοράς. Αφιερωμένες στον καυτηριασμό της εκτροπής από τις κοινωνικές νόρμες του 17^{ου} 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.⁹ Δεν είναι διόλου περίεργο, που οι τρεις περισσότερο αγαπητές στους Έλληνες συγγραφείς κωμωδίες του Μολιέρου είναι ο *Αρχοντοχωριάτης*, *Οι γελοίες εξεζητημένες* και ο *Γεώργιος Δαντίνος*, ακριβώς τα έργα που διεκτραγωδούν σε ευτράπελους τόνους τα δεινά της κοινωνικής αναρχίησης.

Αν τώρα θελήσουμε, να περάσουμε, από τον χώρο της Κωμωδίας, σ' εκείνον της Τραγωδίας, θα διαπιστώσουμε, ότι και πάλι ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός υιοθέτησε πρότυπα παρωχημένα, σε σχέση με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Βέβαια η Τραγωδία στο σύνολό της, σαν είδος, βρισκόταν ήδη σε παρακμή κατά τον Αιώνα των Φώτων, ανήμπορη προφανώς να ανανεωθεί και να παρουσιάσει καινούρια μεγάλα επιτεύγματα, ανάλογα εκείνων της Κωμωδίας. Ο αυστηρός αριστοκρατικός της χαρακτήρας, που δεν προσδιορίζεται απλώς και μόνο από την νεοκλασική επιταγή, να επιλέγονται απαραίτητως οι ήρωές της από τον κύκλο των ηγεμόνων και των ξεχωριστών μορφών της ιστορίας και της μυθολογίας, την οδήγησε σε αδιέξοδο στα χρόνια αυτά της έντονης αμφισβήτησης της παλαιάς τάξης πραγμάτων – στα χρόνια που εγκυμονούν τη Γαλλική Επανάσταση. Κάποια από τα μορφικά της συστατικά, ωστόσο, όπως π.χ. οι ψευτοαριστοτελικές ενότητες, επιβιώνουν πεισματικά και φτάνουν, να ασκούν ως ένα βαθμό γοητεία ακόμη και σε γνωστούς ανανεωτές της παράδοσης, σαν τον Ντενί Ντιντερό. Και με το κύρος της αριστοτελικής τους προέλευσης είναι φυσικό, να υιοθετούνται με ευλάβεια από την ελληνική λογιόσύνη, σαν ιερό κειμήλιο της πατρογονικής κληρονομιάς.¹⁰ Αξίζει να προσέξουμε όμως, πως η υιοθέτηση γίνεται εδώ επιλεκτικά και δεν καλύπτει το σύνολο των κεφαλαίων της *Ποιητικής*. Έχοντας μελετήσει προσεχτικά τον Αριστοτέλη, π.χ., κάποιοι κορυφαίοι Ευρωπαίοι θεωρητικοί του αιώνα – ο Λέσσιγγ, ο Μπωμαρσαί κ.ά. – επικρίνουν έντονα την ανακήρυξη του θαυμασμού σε θεμελιακό τραγικό συναίσθημα των Νεοκλασικιστών.¹¹ Και απαιτούν την επιστροφή στον οίκτο και στο φόβο της αρ-

⁹ Ωστόσο, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος, η δεύτερη από τις βασικές μορφές του νεοελληνικού Διαφωτισμού που έσπευσε να ανταποκριθεί στην έκκληση του Κοραή και φρόντισε το 1816 να εκδώσει στη Βιέννη την περίφημη ελεύθερη μετάφραση του *Φιλάργυρου*, βρήκε ακόμη και των ηρώων του Μολιέρου τα ήθη υπερβολικά τολμηρά για την ελληνική κοινωνία της εποχής. Και ανάλαβε να τα διορθώσει με κάποιες επεμβάσεις στο κείμενο. Η εγγώρια ευταξία π.χ. δεν ανεχόταν την ασεβή συμπεριφορά του Κλεάνθη προς τον πατέρα του και ο Οικονόμος φιλοτιμήθηκε να την αναμορφώσει, χρησιμοποιώντας ως άλλοθι κάποιες σχετικές παρατηρήσεις του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, του διανοητή που με τον ιδιόμορφο πουριτανισμό του έδωσε και στον ίδιο τον Κοραή επιχειρήματα, να εξαπολύσει, το 1824, μια προληπτική επίθεση κατά της πιθανής μελλοντικής θεατρομανίας των ομογενών του (*Περί των ελληνικών συμφερόντων. Διάλογος δύο Γραικών*, Ύδρα, 1825 – πρωτοδημοσιεύεται το 1824, στα Προλεγόμενα των *Πολιτικών* του Πλουτάρχου). Για το τελευταίο ζήτημα, βλ και Δ. Σπάθης, «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού», στον συλλογικό τόμο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελλη-*

νικών γραμμάτων, Θεσ/νίκη: Παρατηρητής, 1994, ιδιαίτερα σσ. 194-199.

¹⁰ Αξιοσημείωτη εξαίρεση αποτελεί ο Κωνσταντίνος Κούμας, που, στον τρίτο τόμο («Μεταφυσική και Αισθηματική», σ. 301) του γνωστού συγγράμματός του *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, Βιέννη, 1919, δέχεται ανεπιφύλακτα μόνο την ενότητα «πράξεως» και, ακολουθώντας τα γερμανικά του πρότυπα, υποβαθμίζει τη σημασία της ενότητας «τόπου και χρόνου».

¹¹ Από την εποχή του Κορνέιγ, όλοι σχεδόν οι θεωρητικοί του 17^{ου} αι. προκρίνουν την τραγική κάθαρση μέσω του θαυμασμού, όσο και μέσω του ελέου και του φόβου. Η πιο ολοκληρωμένη όμως υποστήριξη της θέσης αυτής γίνεται ενδεχομένως από τον Σαίντ-Εβρεμόν, που στο περίφημο δοκίμιό του *De la tragédie ancienne et moderne* (1672) φτάνει στο σημείο να αμφισβητήσει τη λειτουργικότητα πλέον της αριστοτελικής κάθαρσης στον νεότερο κόσμο και να θέσει ως στόχο της τραγωδίας την καλλιέργεια στην ψυχή του θεατή της επιθυμίας της μίμησης των ηρωικών μορφών, μέσω του θαυμασμού. Πρόκειται ακριβώς για έναν στόχο που καταδίκασε κατ' επανάληψη, ως εξόχως αντιτραγικό, ο Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσιγγ (η διεξοδι-

χαιότητας, δείχνοντας μόνο κάποια σχετική μονομέρεια προς τον οίκτο, στον οποίον αναγνωρίζουν σαφές προβάδισμα, εντελώς κατανοητό στο πλαίσιο του αισθηματολογικού ρεύματος των ημερών. Παρόμοιες όμως ευαισθησίες παραμένουν άγνωστες στον ελληνικό χώρο. Ανάμεσα στο σύνολο των τραγικών ηρώων των αρχών του 19^{ου} αιώνα, μόνον η Πολυξένη του Νερούλου συμμορφώνεται στο πρότυπο της αξιοδάκρυτης αθάνας ηρωίδας του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Όλοι οι υπόλοιποι αναπαράγουν τα πρότυπα της εποχής του Μπαρόκ, προκρίνοντας τον θαυμασμό ως μέσο πρόκλησης της τραγικής κάθαρσης. Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος κλείνει πολύ χαρακτηριστικά την τραγωδία του *Μάρκου Βόσσαρη* με τους αξιομνημόνευτους εκείνους στίχους,

Δια τοιούτους άνδρας, δάκρυα όχι
και θρήνους· μόνον θαυμάζονται, μιμούνται...¹²

Και η ποιητική του αυτή ετυμολογία ισχύει για όλες τις τραγικές μορφές της περιόδου, είτε πρόκειται για πρώιμους τυραννοκτόνους και υποδειγματικής «αρετής» πολίτες, είτε για κατοπινότερους μάρτυρες του εθναπελευθερωτικού αγώνα. Τα παλιά αριστοκρατικά ιδανικά της «ηρωϊκής τραγωδίας» του 17^{ου} αιώνα, των έργων του Κορνέιγ και του Ντράντεν, μοιάζουν, να εισβάλλουν στο νοτιότερο άκρο της Βαλκανικής χερσονήσου κατά τον 19^ο αιώνα, μέσα από τον απίθανο διάυλο της αστικής αφύπνισης του 18^{ου}! Μέσα από το διάυλο της σφυρηλάτησης μιας νέας εθνικής συνείδησης και της προσπάθειας για την εδραίωση ενός νέου εθνικού κράτους.

Το θέατρο του Διαφωτισμού όμως δεν στήριξε τη φήμη του στην Ευρώπη, όπως έχουμε πει, στα επιτεύγματά του στο χώρο της Τραγωδίας. Δεν τη στήριξε καν στις πολύ σημαντικές κατακτήσεις του στο χώρο της Κωμωδίας. Τη στήριξε στις πρωτοφανέστερες προσπάθειές του, να προχωρήσει πέρα από το νεοκλασικό διπολικό σχήμα της αντιπαράθεσης των δύο ειδών. Τη στήριξε στους ριζοσπαστικούς πειραματισμούς του για τη δημιουργία νέου μεικτού τύπου δραμάτων. Και απέναντι στους πειραματισμούς αυτούς, ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός έμεινε τελικά, όπως είναι πολύ γνωστό, εντελώς ασυγκίνητος. Αυτό δεν σημαίνει, ότι δεν τους γνώριζε. Ο Οικονόμος Κωνσταντίνος μνημονεύει στα *Γραμματικά* του, το βασικό θεωρητικό κείμενο των ημερών, την «Δακρυροούσαν Κωμωδίαν» καθώς και το Μελόδραμα, ως είδη που ξεφεύγουν από τις αριστοτελικές κατηγοριοποιήσεις.¹³ Οι αναφορές του όμως δεν γίνου-

κότερη ανάπτυξη του ζητήματος βρίσκεται ενδεχομένως στην αλληλογραφία του με τον Μέντελσον, ιδιαίτερα στις επιστολές με ημερομηνία 13, 29 Νοεμ. και 18 Δεκ. 1756), ο οποίος με γνήσια προρομαντική διάθεση χαρακτηρίζει τον θαυμασμό «φυρρό αίσθημα». Ο χαρακτηρισμός εμφανίζεται αυτούσιος και στον θεμελιώδη για τη θεωρία των χρόνων του Διαφωτισμού πρόλογο της *Ευγενίας* του Μπωμαρσαί, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767). Ίσως αξίζει, να σημειώσει κανείς εδώ και το γεγονός, ότι τον Σαιντ-Εβρεμόν επικαλείται και ο Κοραΐς στον κατά της θεατρομανίας διάλογό του.

¹² Ιωάννης Ζαμπέλιος, *Τραγωδίαι*, Ζάκυνθος, 1860, τόμος Α', σ. 364. Ο Ζαμπέλιος πάντως ανάπτυξε τις απόψεις αυτές και σε θεωρητικά του κείμενα. Στον επίλογο της τραγωδίας του *Γεώργιος Καραϊσκάκης*, ενός έργου που τελειώνει με παραπλήσιους στίχους («Διατί δακρυροείτε;/ Διατί ο κοπετός;/ Μάλλον να

τον μιμηθήτε./ Θέλει ζη δια παντός.») δηλώνει, ότι τα έργα του «δεν εγείρουσι τον προσήκοντα έλεον», αλλά «μετέχουσι του θαυμασίου και μεγαλοπρεπούς της Επικής» (ό.π., τόμος Β', σελ. 75). Δημιουργείται η εντύπωση, ότι επαναλαμβάνονται εδώ απόψεις που από νωρίς είχε διατυπώσει ο Κωνσταντίνος Οικονόμος στα *Γραμματικά* του: «Το ηρωϊκόν του δράματος προέρχεται κυρίως από την εσωτερικήν αξίαν και μεγαλοφροσύνην του δράντος, παρά από την εξωτερικήν. Δια τούτο εις την Τραγωδίαν έχει μάλιστα χώραν το ύψος των φρονημάτων και των παθών, το οποίον μας γεμίζει από θάμβος» (*Γραμματικών ή Εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ*, Βιέννη, 1817, τόμος Α', σ. 346). Και αυτό ακριβώς το «θάμβος» καταδικάζει κατ'επανάληψη, στις ηρωϊκές τραγωδίες του Μπαρόκ, ο Λέσσιγγ, ως συναίσθημα που έχει θέση στο έπος αλλά όχι στην τραγωδία.

¹³ Ο.π., σσ. 347 και 360 κ.ε.

νται με διάθεση επιδοκιμασίας. Κάθε άλλο. Η απέχθειά του για τις δραματικές επιμειξίες εκφράζεται απερίφραστα στο κείμενο: «Καθώς δεν συγχωρείται κανείς να υποδήση με κωμικάς εμβάδας τους Βασιλείς, ομοίως κρίνεται αθέμιτον και το να αναβιβάζη τους εμπόρους, φέρ' ειπείν, ή τους γεωργούς επί του Κοθούρνου. Η Τραγωδία δεν ανέχεται τον τοιούτον εκφυλισμόν.»¹⁴ Και η άποψή του θεωρείται δεδομένη σχεδόν σε κάθε σχετική δημόσια συζήτηση, σε κάθε επίσημη ή ανεπίσημη αναφορά. Θα χρειαστεί, να εισβάλει κανείς στον ιδιωτικό χώρο της ανέκδοτης χειρόγραφης παραγωγής των ημερών, για να ανακαλύψει τους δύο μοναδικούς πειραματισμούς στην ελληνική γλώσσα: τον *Φιλάργυρο* της Ελισάβετ Μαρτινέγκου και τον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση. Ο *Βασιλικός* δεν θα τολμήσει να γίνει δημόσιο κτήμα, μέσα από μια έντυπη έκδοση, παρά αρκετές δεκαετίες αργότερα, όταν πλέον θα έχουν κυκλοφορήσει και τα δύο μανιφέστα του ελληνικού Ρομαντισμού, του Ραγκαβή και του Βερναρδάκη, και θα έχει επομένως διαδοθεί ευρύτερα η αμφισβήτηση της αυθεντίας του Νεοκλασικισμού στη χώρα.¹⁵ Ενώ ο *Φιλάργυρος* θα μείνει αδημοσίετος ως το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και σχεδόν άγνωστος και ασχολίαστος ως τις μέρες μας¹⁶... Οι δύο πειραματισμοί έχουν όμως και ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό, εκείνο του τόπου της καταγωγής τους. Και οι δύο προέρχονται από τη Ζάκυνθο, ένα νησί που όχι μόνο δεν γνώρισε ποτέ τουρκική κατοχή, αλλά παρέμεινε κάτω από ευρωπαϊκή επικυριαρχία και έξω από τα σύνορα του Ελληνικού Βασιλείου κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19^{ου} αιώνα. Και είναι ακριβώς σε αυτήν την ευρωπαϊκή αστική παράδοση της Ζακυνθινής κοινωνίας, στην αβίαστη συνεχή επαφή της με την ιταλική και λοιπή ευρωπαϊκή αστική παιδεία, που θα πρέπει να αποδώσουμε την αυθόρμητη συμμετοχή κάποιων ντόπιων στοιχείων στους πρωτοποριακούς θεατρικούς πειραματισμούς του Διαφωτισμού.

Με την τελευταία διαπίστωση, νομίζω, πως είπαμε τις κρίσιμες λέξεις –«αστική παράδοση»– και μπορούμε πια να προχωρήσουμε σε κάποιου είδους συγκεφαλαίωση των ζητημάτων που επιχειρήσαμε, να θίξουμε μέσα στα περιορισμένα όρια της επικοινωνίας μας αυτής. Σίγουρα δεν κομίζει κανείς γλαύκες στην Αθήνα, όταν ισχυρίζεται, ότι η μορφωτική επανάσταση που ονομάζεται Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός ήταν άμεσα συνυφασμένη με την αστική ανάπτυξη του 18^{ου} αιώνα. Ότι αποτελούσε άμεση συνέπιά της. Επίσης δεν πιστεύω, ότι θα πρωτοτυπήσει κανείς πολύ, αν πει, ότι στερημένη μιας παρόμοιας ή έστω παραπλήσιας αστικής ανάπτυξης, η ελληνική κοινωνία των τελευταίων δεκαετιών του 18^{ου} και των πρώτων του 19^{ου} αιώνα δυσκολευόταν πολύ, να συντονίσει τα βήματά της με εκείνα της σύγχρονης της Ευρώπης, στον τομέα της παιδείας και του πολιτισμού. Όχι βέβαια ότι έλειπε η πρόθεση και η ικανότητα, ιδιαίτερα ανάμεσα στους λίγους εκείνους εκπροσώπους της που ζούσαν μόνιμα στη Φωτισμένη Ευρώπη ή κινούνταν τακτικά ανάμεσα στη Δύση και στην Ανατολή. Η ίδια η εισαγωγή της τέχνης του θεάτρου στον ανίδεο ελληνικό χώρο αποτελούσε μέρος των πρωτοβουλιών συντονισμού. Αλλά και εικονογραφούσε παραστατικά, με τις ιδιομορφίες της, με τα κενά και τις παραμορφώσεις της, τις δυσκολίες του εγχειρήματος στο σύνολό του. Δεν είναι μόνο, ότι, για σημαντικό χρόνο, η

¹⁴ Ό.π., σ. 346. Και να σκεφτεί κανείς, ότι αυτά γράφονται σχεδόν ένα αιώνα ύστερα από την εμφάνιση του *Εμπόρου του Λονδίνου* (1731), της αστικής τραγωδίας του Τζώρτζ Λίλλο που τόσο είχε εντυπωσιάσει και επηρέασει τον Ντιντερό και τον Λέσσινγκ.

¹⁵ Γραμμένος, όπως είναι γνωστό, το 1829-30, δεν θα εκδοθεί, παρά το 1859. Η επαφή του έργου με τους πειραματισμούς των πρωτοπόρων του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, των μέσων του 18^{ου} αιώνα, αναλύεται διεξοδικά από τον Δημήτρη Σπάθη στη μελέτη του

«Ο *Βασιλικός* του Α. Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», περιοδ. *Ο Πολίτης*, Αύγ. 1989, σσ. 54-63, όπου καλύπτεται και το ζήτημα των επιρροών που αναπόφευκτα δέχτηκε ο συγγραφέας και από το Ρομαντικό κίνημα της εποχής του.

¹⁶ Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης, *Ελισάβετ Μουτζά-Μαρτινέγκου*, Αθήνα, 1965, σσ. 61-112. Μια πρώτη απόπειρα προσέγγισης του έργου πραγματοποιείται στο σύντομο άρθρο της Τ. Μαυράκη, «Ο *Φιλάργυρος* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Μαντατοφόρος*, 39-40 (1995), σσ. 61-76.

σχετική δραστηριότητα περιορίστηκε στο πλαίσιο των μεταφράσεων και, για ακόμη μεγαλύτερο, απέτυχε να συνδέσει την ιδιωτική ανάγνωση θεατρικών κειμένων με την τακτική παρουσιάσή τους σε δημόσιες αίθουσες παραστάσεων. Είναι και το ότι τα έργα που υιοθέτησε ως υλικό και ως πρότυπα, για την εγγώρια καλλιέργεια της νέας τέχνης, είναι στην πλειοψηφία τους προδιαφωτισμικά. Ανήκουν στο είδος που η πρωτοπορία του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού ζητούσε να καταργήσει ή να αναμορφώσει. Σε μια προαστική κοινωνία, που μόλις τώρα επιχειρεί, να αποσπαστεί από τη μεταβυζαντινή και οθωμανική παράδοση, επαναστατική ανανέωση στο χώρο της παιδείας και της τέχνης μπορούν να φέρουν ακόμη και τα πιο συντηρητικά ή οπισθοδρομικά ευρωπαϊκά δάνεια. Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός ουσιαστικά δεν είναι παρά ένας γενικότερου χαρακτήρα εξευρωπαϊσμός, του οποίου το συγκεκριμένο περιεχόμενο δεν είναι απαραίτητο, να συμπίπτει ακριβώς με εκείνο του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Είναι ένας εκσυγχρονισμός, στου οποίου τους κόλπους δεν εμφανίζονται μόνο κάποιες μη εκσυγχρονιστικές, με τα ευρωπαϊκά κριτήρια, τάσεις. Αλλά εμπλέκονται παραπέρα, όπως έχουμε πει, και κάποια μεταδιαφωτισμικά ρεύματα, καθώς το καθυστερημένο ελληνικό κίνημα συμπίπτει χρονολογικά με τη νέα μεγάλη ευρωπαϊκή επανάσταση του Ρομαντισμού. Εμπλέκεται συγκεκριμένα ο εθνικισμός και ο ιστορισμός των μαθητών του Χέρντερ, που συμβιώνουν άβολα εδώ με τον οικουμενισμό των Νεοκλασικιστών της εποχής του Μπαρόκ... Με τα δεδομένα αυτά, πόσο ακίνδυνο είναι για τον ερευνητή, να χρησιμοποιεί τον μονολεκτικό όρο Διαφωτισμός, στην εξέταση της εξαιρετικά ιδιόμορφης ιστορικής περιόδου, κατά την οποία γίνεται η εισαγωγή της τέχνης του θεάτρου στον ελληνικό χώρο; Ποιά μέτρα θα χρειαστεί ενδεχομένως να πάρουμε, για να μην παρασύρουμε το κοινό μας και τον εαυτό μας σε συνειρμούς άτοπους, που συσκοτίζουν ως ένα βαθμό το ζήτημα, αντί να το «διαφωτίζουν»;

Επιτρέψτε μου, πριν κλείσω, να δώσω έναν γενικότερο χαρακτήρα στα ερωτήματα αυτά και να θέσω το ζήτημα στην ορθή του προοπτική. Για να το πετύχω, θα σπεύσω, να ομολογήσω αμέσως, πως θέμα των σκέψεων που προσπάθησα να παρουσιάσω εδώ δεν είναι ουσιαστικά ο Διαφωτισμός. Ο Διαφωτισμός είναι απλώς η αφορμή. Με την ίδια διάθεση, θα μπορούσα να είχα αναφερθεί στον ιδιόμορφο χαρακτήρα του ελληνικού Ρομαντισμού. Και θα μπορούσα, να είχα καταλήξει στο ερώτημα, πώς είναι δυνατόν να χαρακτηρίζουμε ρομαντικό ένα κίνημα, που στερείται ολοκληρωτικά το βασικότερο συστατικό του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού, τον ατομικισμό... Αυτό που ενδιαφέρει τελικά είναι να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στα προβλήματα που δημιουργεί στους ιστορικούς του Νεοελληνικού Θεάτρου η ανέμελη χρήση ετοιμοπαράδοτων όρων, δανεισμένων από την ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου, όρων που αυτομάτως μας παρασύρουν στην αναζήτηση ομοιοτήτων ανάμεσα σε διαφορετικά ιστορικά φαινόμενα και στην υποβάθμιση των καιρίων διαφορών τους. Το παράδειγμα του τιμώμενου από το συνέδριο Γιάννη Σιδέρη, που, στην αγωνία του να χρησιμοποιήσει κοινόχρηστα ερμηνευτικά κλειδιά και να ανιχνεύσει ευρωπαϊκά σχήματα στο εγγώριο υλικό, κατάληξε να ονομάσει το Κωμειδύλλιο και την Επιθεώρηση «Ελληνικό Νατουραλισμό», δεν μπορεί παρά να μας βάζει σε μεγάλη σκέψη.¹⁷ Δεν ξέρω, αν είναι εύκολο ή και σκόπιμο, να καταργήσουμε τους ευρωπαϊκούς όρους στην εξέταση των ντόπιων ιστορικών φαινομένων. Οπωσδήποτε, σκόπιμο είναι, να περιορίσουμε με περισκεψη τη χρήση τους. Και να μεταφέρουμε, για ένα διάστημα τουλάχιστον, τον συγκριτολογικό ενθουσιασμό μας, από τη μελέτη των ομοιοτήτων, σε εκείνη των διαφορών. Έτσι ώστε οι όροι, ακόμη κι αν παραμείνουν σε χρήση (όπως είναι και το πλέον πιθανό), να αποκτήσουν ένα πιο περίπλοκο και πλούσιο νόημα στη συνείδησή μας.

¹⁷ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, Αθήνα: Ίκαρος, χ.χ. (1951), τόμος Α', σσ. 128 κ.ε.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ
Η ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΥΜΒΟΛΗ
ΣΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ
ΚΑΙ Ο ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΑΝΟΥΣΟΣ

Οι περισσότεροι μελετητές, όταν αναφέρονται στο επτανησιακό θέατρο και στη σχέση του με τον ευρύτερο κορμό της νεώτερης ελληνικής θεατρικής ιστορίας, επαναλαμβάνουν μια σχεδόν στερεότυπη άποψη: «Ο *Χάσης* και ο *Βασιλικός* αποτελούν την πιο σημαντική συμβολή του επτανησιακού στο νεοελληνικό θέατρο». Με κάποιες μικρές αποκλίσεις ή παραλλαγές, οι μελετητές στηρίζουν τις διαπιστώσεις και περιορίζουν το ενδιαφέρον τους στην περιοχή της δραματικής λογοτεχνίας. Την περιορίζουν μάλιστα σε δύο μόνο έργα (μεταξύ τους τόσο ανόμοια και άνιση σημασίας, αλλά αυτό είναι άλλο θέμα), τα οποία άργησαν πολύ να βρουν την υποδοχή που τους άξιζε στον υπόλοιπο ελληνικό πνευματικό κόσμο, και ακόμα πιο πολύ άργησαν να αξιοποιηθούν στη σκηνή.

Αν όμως στρέψουμε την προσοχή μας στη θεατρική δραστηριότητα, που πρέπει πάντα να είναι το κυρίαρχο κριτήριο για την αξιολόγηση της συμβολής του ενός ή του άλλου παράγοντα στις θεατρικές εξελίξεις, θα εντοπίσουμε πολλές ενδείξεις, σύμφωνα με τις οποίες, ιδιαίτερα στο πεδίο της σκηνικής πράξης, η συμμετοχή των επτανησίων υπήρξε σημαντική. Θα διαπιστώσουμε πως η παρουσία ηθοποιών που προέρχονται από τα Ιόνια νησιά είναι πολύ αισθητή σε όλες σχεδόν τις προσπάθειες για την αναγέννηση της ελληνικής σκηνής τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αι., και στη συνέχεια, στην απελευθερωμένη Ελλάδα, σε σημαντικές εξορμήσεις για τη δημιουργία θεάτρου. Σε μια από τις προσπάθειες αυτές, το 1857, με τον θίασο που συγκρότησε ο Γρηγ. Καμπούρογλου, θα παρουσιαστεί στην αθηναϊκή σκηνή ο κερκυραίος Αντώνιος Μανούσος.

Λίγο αργότερα, με τη δυναμική εμφάνιση του Διονύσιου Ταβουλάρη, ο οποίος στο τέλος της δεκαετίας του 1860, μαζί με τον αδελφό του Σπύρο, θα συμβάλει αποφασιστικά στη στερέωση των μόνιμων επαγγελματιών θιάσων, ολοκληρώνεται η πορεία για την εδραίωση του θεάτρου, τη συστηματοποίηση και διάδοση της σκηνικής δραστηριότητας σε όλα τα κέντρα του ελληνισμού. Η περίπτωση του Ταβουλάρη δεν θα μας απασχολήσει, γιατί η συμβολή του ζακυνθινού ηθοποιού είναι γνωστή και αναγνωρισμένη. Το παράδειγμα του όμως θα μας χρησιμεύσει, για να σταθίσουμε το ρόλο που έπαιξε η επτανησιακή προπαίδεια, εμπειρία ή μαθητεία, στη διαμόρφωση και άλλων καλλιτεχνών που έχουν ρίζες στα Ιόνια νησιά.

Ωστόσο, πριν περάσω στο κυρίως θέμα της ανακοίνωσής μου, είναι απαραίτητο να θυμίσω μια σημαντική αλλαγή στο ιστορικό πλαίσιο, αλλαγή καθοριστική για τα φαινόμενα που θα εξετάσουμε. Από το 1797, μετά την κατάλυση της Ενετοκρατίας, η επτανησιακή κοινωνία μπαίνει σε μια νέα τροχιά εξε-

λίξεων, που θα την φέρει και από πολιτισμική άποψη, πιο κοντά στον υπόλοιπο ελληνισμό. Θα ευνοήσει, με επιταχυνόμενους ρυθμούς, μια σύγκλιση στην κατεύθυνση της γενικής προσπάθειας για πνευματική και εθνική αναγέννηση, με κοινά ενδιαφέροντα και κοινές επιδιώξεις. Μαζί με άλλες πολιτιστικές εστίες που διαμορφώνονταν παράλληλα, στις παραδουνάβιες ηγεμονίες και τις παροικίες της διασποράς, τα Επτάνησα συμμετέχουν ισότιμα στο ευρύ πνευματικό κίνημα που θα οδηγήσει και στην αναγέννηση του ελληνικού θεάτρου.

Στο πεδίο της θεατρικής πράξης, καθώς και της μεταφραστικής και πρωτότυπης δραματικής παραγωγής, η σύγκλιση και η συμπόρευση ανάμεσα στα διάφορα πολιτιστικά κέντρα θα διακρίνονται καθαρότερα όσο θα αναπτύσσεται πιο έντονα η θεατρική κίνηση, στον έξω ελληνισμό πριν από το 1821 και στο ελληνικό έδαφος μετά την ανεξαρτησία.

Αρχίζοντας από τις θεατρικές μεταφράσεις, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως οι δύο ξένοι συγγραφείς, ο Μεταστάσιος και ο Γκολντόνι, που στο τέλος του 18^{ου} αιώνα επικρατούν στις θεατρικές εκδόσεις της Βενετίας και της Βιέννης και εκφράζουν κατά κάποιον τρόπο την ευθυγράμμιση του ελληνικού ενδιαφέροντος με τις προτιμήσεις που κυριαρχούν στον γειτονικό ευρωπαϊκό περίγυρο, είναι παρόντες και στα Ιόνια νησιά.

Οι Επτανήσιοι θα γνωρίσουν τον Μεταστάσιο όχι μόνο από τις χειρόγραφες μεταφράσεις του Λαζαρόπουλου και του Καντούνη, αλλά και από τις παραστάσεις των ιταλικών θιάσων όπερας που επισκέπτονται όλο και πιο συχνά την Κέρκυρα και άλλα νησιά, τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα.

Ανάλογη ήταν και η υποδοχή των κωμωδιών του Γκολντόνι, που το επτανησιακό κοινό πρωτογνωρίζε από παραστάσεις ιταλικών θιάσων, αλλά και με ερασιτεχνικές παραστάσεις στην ιταλική και στην ελληνική γλώσσα.

Οι περιοδεύοντες ιταλικοί μουσικοί θιάσοι είχαν στο ρεπερτόριό τους και μικρές μελοποιημένες «παιγνιώδεις» κωμωδίες (drammi giocosi) του Γκολντόνι με τις οποίες συμπλήρωναν την παράσταση, τις παρουσίαζαν μετά το κυρίως έργο. Τέτοια διασκεδαστικά εργάκια εμφανίζονται στα προγράμματα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο στην Κέρκυρα ήδη από τη δεκαετία του 1770, αλλά θα παριστάνονται βέβαια και αργότερα.¹

Κανονικές κωμωδίες του Γκολντόνι, σύμφωνα με βεβαιωμένες πληροφορίες, παίζονται από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, στα ιταλικά ή στα ελληνικά από επαγγελματίες και από ερασιτέχνες. Στη Ζάκυνθο το 1813 νέοι ερασιτέχνες που είχαν συγκροτήσει την «Εταιρεία των φιλοθεάτρων» παρουσίασαν σε ελληνική μετάφραση την κωμωδία *Ο ψεύστης*, γεγονός που κατέγραψε η *Εφημερίς των Ιονικών Ελευθερωμένων Νήσων* της 18 Οκτωβρίου 1813. Άλλες κωμωδίες του βενετσιάνου συγγραφέα παρουσιάζονται τα αμέσως επόμενα χρόνια στην Κέρκυρα. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός πως σε μια από τις παραστάσεις αυτές, το 1815, όταν παίχτηκε η *Μοναχική γυναίκα* (La donna sola), τους κερκυραίους ερασιτέχνες ενίσχυσε με τη συμμετοχή της η κυρία Σλόισμαν, ηθοποιός του ιταλικού μουσικού θιάσου, η οποία και ερμήνευσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο.²

Σύμφωνα και με άλλες ενδείξεις η δραστηριότητα των ιταλικών θιάσων στα Ιόνια νησιά είχε ποικίλες ευεργετικές επιπτώσεις στη διαμόρφωση της θεατρικής παιδείας σ' εκείνους τους τόπους: πρόσφερε διδάγματα, κίνητρα για ανάπτυξη ερασιτεχνικών προσπαθειών, έδινε ευκαιρίες για συμμετοχή σε

¹ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733 – 1798)», *Παράβασις 1* (1995).

² Η είδηση στην *Gazzetta Ionia*, αρ. 60, 19 Αυγούστου 1815.

μουσικές και θεατρικές εκδηλώσεις, καθώς και ιδέες για τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου.

Την ίδια περίοδο αρχίζουν και γίνονται πιο στενές οι θεατρικές επαφές ανάμεσα στα Επτάνησα και τις άλλες εστίες του ελληνισμού. Το 1817 στην Κέρκυρα ανεβάζεται πρώτη φορά στη σκηνή η *Πολυξένη* του Ιάκ. Ρίζου Νερουλού. Τον Ιανουάριο του 1822, πάλι κερκυραίοι ερασιτέχνες παρουσιάζουν τον *Μωάμεθ* του Βολταίρου, που δύο χρόνια νωρίτερα είχε παιχτεί από τον ελληνικό θίασο της Οδησού. Ακολουθούν, το 1824-1825, οι παραστάσεις των φοιτητών της Ιονίου Ακαδημίας (*Ορέστης* του Αλφιέρι, *Ανδρομάχη* του Ρασίν) με τη συμμετοχή του Κωνστ. Κυριακού Αριστία, ο οποίος, τις παραμονές του Εικοσιένα είχε διακριθεί στις ελληνικές παραστάσεις στο Βουκουρέστι.

Σ' εκείνες τις παραστάσεις έκανε την πρώτη του εμφάνιση ένας επτανήσιος συγγραφέας, ο Ιωάννης Ζαμπέλιος. Η τραγωδία του *Τιμολέων* (τυπωμένη στη Βιέννη το 1818) δοκιμάστηκε πρώτη φορά με επιτυχία στην πρωτεύουσα της Βλαχίας το 1820. Με αυτή και με τις άλλες τραγωδίες του, που θα ακολουθήσουν, ο Ζαμπέλιος θα γίνει ο πιο γενναιόδωρος αιμοδότης για το ισχνό ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων στο ανεξάρτητο κράτος. Εκτός από τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Κέρκυρα το 1834 και ύστερα στην Αθήνα το 1836, ιδιαίτερα ο *Ρήγας ο Θεσσαλός* θα διατηρήσει μόνιμη θέση στο δραματολόγιο ως και τη δεκαετία του 1860. Ο λευκαδίτης συγγραφέας είναι ίσως, ανάμεσα στους θεατρικούς συγγραφείς, ο μόνος που μπορεί να διεκδικήσει τον τίτλο του «θεμελιωτή» της ελληνικής σκηνής, τουλάχιστον σε κείνη τη δύσκολη φάση.³

Στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου των ελληνικών παραστάσεων, κάποιο βοηθητικό διαμεσολαβητικό ρόλο έπαιξαν οι ιταλικοί θίασοι. Μια μονόπρακτη φάρσα, άγνωστου συγγραφέα, με τίτλο *Le consulte ridicule*, που οι ιταλοί ηθοποιοί πρωτόπαιξαν στην Κέρκυρα το 1815, έμελλε να γίνει πολύ δημοφιλής στις αθηναϊκές παραστάσεις μετά το 1840, όπου εμφανίζεται με τον τίτλο *Αι από δικηγόρου ζητούμεναι γελοία συμβουλαί* (αργότερα *Τα δικηγορικά γελοία*). Επίσης είναι θεμιτό να υποθέσουμε πως η επιτυχία της όπερας του Donizetti *Il furioso all' isola di San-Domingo*, που οι ιταλοί καλλιτέχνες παρουσίασαν με επιτυχία στην Κέρκυρα το 1834, εννόησε τη διάδοση του έργου στις ελληνικές αίθουσες, όπου θα παίζεται με τον τίτλο *Ο μανιώδης* (ελληνική έκδοση Σμύρνη 1836), μετασκευασμένο σε κανονικό δράμα σε πεζό, από τον επτανήσιο Χαράλαμπο Μιχαλόπουλο.

Στο μεταξύ, και κατά τις δεκαετίες 1830-1860 συνεχίστηκαν στα Επτάνησα οι περιοδείες των ιταλικών θιάσων, οι ερασιτεχνικές παραστάσεις, μεταφράσεις και ποικίλες εκδηλώσεις, που απλώνονται από την Κέρκυρα ως τα Κύθηρα. Στην Κέρκυρα, εκτός από την τραγωδία του Ζαμπέλιου που αναφέραμε παραπάνω, το 1833 παίχτηκε σε ελληνική μετάφραση η *Μερόπη* του Αλφιέρι. Το ενδιαφέρον για το θέατρο απλώθηκε ως τα Κύθηρα, όπου το 1831 παίζονται κωμωδίες του Γκολντόνι, *Ο αληθής φίλος* και το μονόπρακτο *Το πανδοχείον του ταχυδρομείου*. Στις μαρτυρίες αυτές που προέρχονται από δημοσιεύματα της *Εφημερίδος των Ιονίων Νήσων*, θα προσθέσουμε και τις πληροφορίες που διασώζουν επτανήσιοι ιστοριοδίφες και ο Νικ. Λάσκαρης για τη μεταφραστική θεατρική δραστηριότητα του Ν. Ξυδιά στην Κεφαλονιά, του Ανδρ. Φαραώ και του Κ. Δραγώνα στη Ζάκυνθο καθώς και για άλλες κινήσεις, πρωτοβουλίες και προσπάθειες.

³ Εδώ πρέπει να σημειώσουμε πως οι περισσότεροι μελετητές του επτανησιακού θεάτρου αισθάνονται κάποια αμηχανία ως προς την αναγνώριση της επτανησιακής ιθαγένειας και της προσφοράς του λευκαδίτη συγγραφέα στη νεοελληνική σκηνή. Φαίνεται, κατά την εκτίμησή τους, πως ένας δραματογράφος που

ακολουθεί τον κλασικισμό του Αλφιέρι, που χρησιμοποιεί λόγια γλώσσα και δραματοποιεί πρόσωπα της παλαιάς και νεώτερης ελληνικής ιστορίας δεν μπορεί να θεωρείται αυθεντικός Επτανήσιος. Ενδεικτικά βλ. Διον. Ρώμας, «Το Επτανησιακό θέατρο», στη *Νέα Εστία*, τ. 76, τ/χ 899, Χριστούγεννα 1964.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να κάνουμε δύο διαπιστώσεις. Πρώτον, πως σ' ό,τι αφορά τις πνευματικές αναζητήσεις και τα πολιτιστικά φαινόμενα, ανάμεσα στα Ιόνια νησιά και τον υπόλοιπο ελληνισμό διαγράφονται πολύ πιο έντονα τα κοινά ενδιαφέροντα, εντοπίζονται πολύ καθαρά οι συγκλίσεις και οι διαπλοκές. Το δεύτερο και σημαντικότερο είναι πως, σε σύγκριση με οποιαδήποτε άλλη ελληνική περιοχή, στα Επτάνησα, όπου η επαφή με τη Δύση και η επικοινωνία με την Ιταλία πραγματοποιούνται ευκολότερα και αμεσότερα, υπάρχουν περισσότερες δυνατότητες γνωριμίας με το θέατρο, ευκαιρίες συμμετοχής και πρόσβασης σε πρακτικές καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Έτσι, απολύτως φυσιολογικά, αυτός ο γεωγραφικός πολιτισμικός χώρος θα αποτελέσει κάτι σαν φυτώριο που θα τροφοδοτήσει και θα στηρίξει τις κυριότερες θεατρικές πρωτοβουλίες στον ευρύτερο ελληνισμό, πριν και μετά το Εικοσιένα.

Το πρώτο χαρακτηριστικό παράδειγμα το προσφέρει ο ελληνικός θίασος της Οδησσού που άρχισε να δίνει παραστάσεις το 1814 και από το 1817 η δράση του έγινε γνωστή σ' όλο τον ελληνισμό. Αυτή η πανελλήνια αναγνώριση προσωποποιήθηκε κατά κάποιο τρόπο στη μορφή του Γεώργιου Αβραμιώτη, του «πρώτιστου των υποκριτών» (ο όρος «ηθοποιός» δεν είχε ακόμα καθιερωθεί) που ερμήνευσε τους πρώτους ρόλους στον *Θεμιστοκλή* του Μεταστάσιου, στους *Σουλιώτες*, στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή κ.ά. Στα εγκώμια που δημοσιεύτηκαν, ο Έλληνας καλλιτέχνης κρίθηκε ισάξιος με ξένους επαγγελματίες ομότεχνούς του.⁴

Η αίγλη και η ακτινοβολία της δραστηριότητας του θιάσου της Οδησσού ενισχύθηκαν με την εμφάνιση ενός ακόμα ηθοποιού, του Σπύρου Δρακούλη, που οι επιτυχίες του καταγράφονται στον Τύπο, μαζί με τις ειδήσεις για τις τελευταίες παραστάσεις της ελληνικής καλλιτεχνικής ομάδας τον Οκτώβριο του 1820. Ο νέος Έλληνας ηθοποιός διακρίθηκε σε δύο παραστάσεις τραγωδιών του Βολταίρου (*Μωάμεθ* και *Ο θάνατος του Καίσαρος*) που έδωσε ο ελληνικός θίασος, αλλά το ίδιο δημοσίευμα μας πληροφορεί πως ο Δρακούλης συμμετείχε και σε ιταλικές παραστάσεις (με τον περιοδεύοντα στην Οδησσό θίασο ιταλών ηθοποιών), πως «υπερήρεσεν» και χειροκροτήθηκε θερμά από τους ξένους θεατές.⁵ Σίγουρα πρόκειται για έμπρακτη επιβεβαίωση της ωριμότητας του Έλληνα ερασιτέχνη, τον οποίο αναγνωρίζουν και καλούν σε συνεργασία οι ξένοι επαγγελματίες.

Και οι δύο ηθοποιοί που με τη συμμετοχή τους συνέβαλαν αποφασιστικά στις επιτυχίες και ενίσχυσαν το κύρος του ελληνικού συγκροτήματος ήταν επτανήσιοι. Ο Γεώργιος Αβραμιώτης ήταν ζακύνθιος, ο Δρακούλης καταγόταν από την Ιθάκη. Για τον Αβραμιώτη γνωρίζουμε πως ήταν δάσκαλος της ιταλικής και της ιχνογραφίας στα σχολεία της Οδησσού.⁶ Και για τον Δρακούλη τα βιογραφικά στοιχεία είναι ελλιπέστατα. Γεγονός παραμένει πως και οι δύο άνδρες, εκτός από την εξοικείωσή τους με τα ιταλικά γράμματα, προφανώς είχαν και κάποια καλλιτεχνική προπαίδεια, ώστε βρέθηκαν έτοιμοι να σταθούν στις πρώτες γραμμές της θεατρικής κίνησης με τον θίασο της Οδησσού.

Δέκα χρόνια αργότερα, μετά το 1830, ένας ακόμα νέος από την Ιθάκη, ο Τηλέμαχος Παΐζης, θα διακριθεί στη θεατρική προσπάθεια, που αναπτύσσεται τώρα πια σε ανεξάρτητο ελληνικό έδαφος, στην

⁴ Τα πρώτα επαινετικά σχόλια περιέχονται στην επιστολή του Κ. Κούμα από την Οδησσό που δημοσιεύτηκε στο περ. *Ερμής ο Λόγιος*, 1817, σσ. 606-607. Έμμετρα εγκώμια για τους Έλληνες ερασιτέχνες και ειδικά για τον Αβραμιώτη δημοσίευσε ο *Φιλολογικός Τηλέγραφος* τον Μάιο του 1818 και ο *Ερμής ο Λόγιος*, 1818, σσ. 193-196. Παραθέματα και μια συνολική εκτίμηση στο Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, τ. 1, σσ. 150-

178 και Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη, 1986, σσ. 49-61.

⁵ Ολόκληρη την επιστολή από την Οδησσό δημοσιεύει ο *Ερμής ο Λόγιος*, 1821, σ. 114. Βλ. επίσης και Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σσ. 174-175 και Δ. Σπάθης, *ό.π.*, σσ. 58-60.

⁶ Βλ. Παν. Χιώτης, *Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου*, τ. 6, 1888, σ. 287.

Ερμούπολη. Μαρτυρία για τις εμφανίσεις του Τηλέμαχου Παΐζη στο θέατρο της Ερμούπολης σώζεται μόνο μία και μοναδική, αλλά είναι εντυπωσιακή, αποτυπώνει έναν ανεπιφύλακτο ενθουσιασμό για την τέχνη του νέου ηθοποιού. Ο Παΐζης ερμήνευσε τον επώνυμο ρόλο στην παράσταση του *Αριστόδημου* που παίχτηκε στη Σύρα γύρω στα 1833. Ο επίσης ηθοποιός και μεταφραστής της τραγωδίας του V. Monti από τα ιταλικά, Θεμιστοκλής Ελευθεριάδης τυπώνει το έργο στην Ερμούπολη το 1835, με αφιέρωση στον Τηλέμαχο Παΐζη, αφιέρωση που αποτελεί πραγματικό ύμνο για την ερμηνεία του ρόλου του μυθικού βασιλιά από τον νεαρό Τηλέμαχο.⁷

Για τον Παΐζη είναι γνωστή η μεταγενέστερη δράση του στα Επτάνησα, ειδικά η συμμετοχή του στην Επτανησιακή Βουλή, όπου μαζί με τους ριζοσπάστες υποστήριξε το ψήφισμα του 1850 για την Ένωση. Για τα νεανικά του χρόνια εντοπίστηκαν σημάδια παρουσίας του στην Κέρκυρα τη δεκαετία του 1820 και το 1830-1831 στο Άργος και στο Ναύπλιο. Η παραμονή του στην Κέρκυρα είναι πιθανό να συνδέεται με τη φοίτησή του ίσως στην Ιόνιο Ακαδημία.⁸

Ο φορέας της επόμενης θεατρικής προσπάθειας, που αναπτύσσεται στην Ερμούπολη το 1836-1839, το λεγόμενο «Θέατρο των εθελοντών», έχει επικεφαλής πάλι έναν επτανήσιο, τον Χαράλαμπο Μιχαλόπουλο. Σε σύγκριση με άλλες, προηγούμενες πρωτοβουλίες, η δραστηριότητα αυτού του συγκροτήματος υπήρξε μακροβιότερη, συστηματικότερη και πέτυχε να αποσπάσει κάποια πανελλήνια αναγνώριση. Ιδιαίτερα επαινετικά σχόλια γράφτηκαν για τον «Κεφαλληνέα» Χαρ. Μιχαλόπουλο, ηθοποιό και διευθυντή του θιάσου, τον οποίο μια αθηναϊκή εφημερίδα χαρακτήρισε ως «αξιώτερον κωμικόν υποκριτήν της Ελλάδος».⁹

Ο κεφαλονίτης ηθοποιός είναι ο μεταφραστής από τα ιταλικά του έργου *Ο μανιώδης*, που όπως είπα παραπάνω τυπώθηκε το 1836, αμέσως μετά την επιτυχία που είχε γνωρίσει στην Ιταλία και στα Επτάνησα το ιταλικό του πρότυπο, η όπερα του Donizetti που ανάφερα παραπάνω. Δεν είναι απολύτως βέβαιο αν ο Μιχαλόπουλος διασκεύασε το λιμπρέτο (του J. Ferretti) ή κάποια παραλλαγή του σε πεζό δράμα που κυκλοφορούσε παράλληλα. Πάντως η επιλογή του Μιχαλόπουλου προσφέρει μια μικρή ένδειξη για την εξοικείωση του ηθοποιού με το ιταλικό και το επτανησιακό πολιτιστικό κλίμα.

Και για ένα άλλο σημαντικό γεγονός εκείνης της εποχής η πρωτοβουλία προήλθε από έναν Επτανήσιο. Ήταν ο κεφαλλονίτης Αθαν. Σκοντζόπουλος, που εμφανίστηκε στην Αθήνα την άνοιξη του 1836 επικεφαλής θιάσου σχοινοβατών.¹⁰ Στη συνέχεια ο Σκοντζόπουλος συγκρότησε θίασο από νέους ερασιτέχνες ηθοποιούς και άρχισε να δίνει κανονικές δραματικές παραστάσεις από τις 12(24) Απριλίου 1836. Αυτός έκανε την πρώτη προσπάθεια για την ίδρυση δραματικού θεάτρου στην πρωτεύουσα του ανεξάρτητου βασιλείου.

⁷ Βλ. Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία...*, τ. Β', σσ. 116-117.

⁸ Το όνομα του Τηλέμαχου Παΐζη αναγράφεται στους καταλόγους συνδρομητών σε πολλές εκδόσεις της εποχής εκείνης, με τόπο εγγραφής την Κέρκυρα το 1824, 1826, 1827. Τα στοιχεία προέρχονται από την έρευνα «Βιβλία με συνδρομητές» και ευχαριστώ θερμά τον Φίλιππο Ηλιού που τα έθεσε στη διάθεσή μου. Με την ευκαιρία τον ευχαριστώ και για την πολύτιμη προσφορά του στην αντιμετώπιση και άλλων προβλημάτων της εργασίας μου. Επίσης πολύ με βοήθησαν με τις υποδείξεις τους ο Σπύρος Ανδραχάς, ο Τριαντάφυλλος Σπλαβενίτης και η Πόπη Πολέμη και τους εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου.

⁹ Βλ. *Ο Σωτήρ*, έτος Δ', αρ.46, 14(26) Μαρτίου 1837. Το «κωμικός υποκριτής» είναι αδέξια απόδοσή του γαλλικού όρου «comedien». Στην πραγματικότητα ο ηθοποιός πρωταγωνιστούσε σε δραματικούς ρόλους. Συμπληρωματικά για τον Μιχαλόπουλο στη μελέτη μου «Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του Ελληνικού κράτους (1829-1839)», στον τόμο *Για τη Μαρίνα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996.

¹⁰ Η μαρτυρία πως ο manager του πλανόδιου θιάσου ήταν Cephalonian, οφείλεται σε άγγλο επισκέπτη, που παρακολούθησε τις εξελίξεις από κοντά. Βλ. G. Cochrane, *Wanderings in Greece*, τ. 2, Λονδίνο 1837, σσ. 101-103.

Ο Σκοντζόπουλος δεν ήταν ηθοποιός, αλλά θιασάρχης επιχειρηματίας με θητεία στο είδος του πλανόδιου θεάματος (με σχοινοβασίες, ακροβατικά και ένα χορευτικό νούμερο στο πρόγραμμα). Είναι εντυπωσιακή η ετοιμότητά του να μετεξελιχθεί σε οργανωτή κανονικών θεατρικών παραστάσεων. Ας σημειωθεί πως στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, και άλλοι πολλοί επτανήσιοι θα διαπρέψουν στον κλάδο του θεατρικού επιχειρηματία-μπρεσάρου, στην ελλαδική και εξωελλαδική θεατρική αγορά.

Από τα πρόσωπα που αναφέραμε παραπάνω, ο Δρακούλης και ο Αβραμιώτης χάθηκαν μέσα στην Επανάσταση. Ο Δρακούλης σκοτώθηκε στο Δραγατσάνι, ο Αβραμιώτης πέθανε στο Ναύπλιο το 1825, στη διάρκεια επιδημίας τύφου. Οι άλλοι δύο, ο Παϊζης και ο Μιχαλόπουλος εγκατέλειψαν το θέατρο. Να προσθέσουμε εδώ πως και άλλοι πρωτοπόροι της θεατρικής αναγέννησης, οι προερχόμενοι από το θίασο του Βουκουρεστίου ηθοποιοί Θεόδωρος Αλκαίος και Κωνστ. Κυριακός Αριστίας, που κρατάνε το νήμα της συνέχειας ανάμεσα στην προεπαναστατική και μετεπαναστατική θεατρική κίνηση, όταν βρεθούν στο ανεξάρτητο κράτος, θα έχουν ο καθένας της δική του περιπέτεια. Οι παραστάσεις του Αλκαίου στην Ερμούπολη το 1829 διακόπηκαν άδοξα, η εξόρμηση του Αριστία στην Αθήνα το 1840 δεν είχε συνέχεια.

Όμως αυτή είναι η μοίρα και η αποστολή των πρωτοπόρων, να ανοίγουν ένα δρόμο από τον οποίο θα περάσουν οι άλλοι, οι επερχόμενοι. Και για να εκτιμήσουμε τη συμβολή αυτών των σκαπανέων της θεατρικής οικοδόμησης –επτανησίων και μη– δεν θα μετρήσουμε μόνο τη διάρκεια της παρουσίας τους, αλλά το ουσιαστικό βάρος, το εκτόπισμα, την απήχηση που απέκτησε η πολύτιμη παρέμβασή τους σε κρίσιμες στιγμές της πολιτιστικής εξέλιξης.

Στις ελληνικές συνθήκες ο δρόμος θα είναι τραχύς και ανώμαλος. Ο σπόρος που έσπειραν οι πρωτοπόροι θα αργήσει να δώσει καρπούς. Θα χρειαστεί μια εικοσαετία περίπου (μετά το 1840), για να περάσει η θεατρική προσπάθεια σε μια καινούρια φάση, που θ' ανοίξει το δρόμο για την καθιέρωση μιας συστηματικής, μόνιμης επαγγελματικής θεατρικής δραστηριότητας στον Νέο Ελληνισμό. Ο πυρήνας των ηθοποιών που ανέλαβαν και έφεραν σε πέρας αυτή την αποστολή διαμορφώθηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1850 – αρχές του 1860. Σ' αυτό το ξεκίνημα εξέχουσα θέση κατέχει ο Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928), που κυριάρχησε στην ελληνική σκηνή τριάντα χρόνια γεμάτα, αν υπολογίσουμε πως το άστρο του αρχίζει να δύει (μαζί με το άστρο άλλων ηθοποιών της γενιάς του) στις αρχές του 1900, μετά την ίδρυση του Βασιλικού θεάτρου και της Νέας Σκηνής.

Στα *Απομνημονεύματα*, που ο βετεράνος καλλιτέχνης έγραψε σε προχωρημένη ηλικία και τα οποία δημοσιεύτηκαν μετά το θάνατό του,¹¹ μπορούμε να εντοπίσουμε ενδείξεις για την προπαίδεια που ο Ταβουλάρης απέκτησε στην πατρίδα του Ζάκυνθο, πριν ξεκινήσει για τη μεγάλη πανελλήνια περιπέτεια, με πρώτο σταθμό μια ερασιτεχνική εμφάνιση στην Κωνσταντινούπολη το 1858. Με τις επιβαλλόμενες επιφυλάξεις για τυχόν υπερβολές, στις οποίες ενίοτε ολισθαίνουν οι αυτοβιογραφούμενοι, μπορούμε στις αναμνήσεις του ηθοποιού να ανιχνεύσουμε κάποιους όρους που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ευαισθησίας, κυρίως τους εξής: Ευνοϊκό οικογενειακό και ευρύτερο πολιτιστικό περιβάλλον. Οι παιδικές αναμνήσεις του ηθοποιού είναι στοιχειωμένες από τη μορφή του Σολωμού, από τις αναφορές των οικείων του στο έργο του ποιητή. Ο πατέρας Ταβουλάρης ήταν φίλος και ως το 1828 κάτι σαν γραμματικός του Σολωμού. Επίσης ο ίδιος ο αυτοβιογραφούμενος μας βεβαιώνει πως από μικρός είχε εξοικειωθεί με την ελληνική και την ξένη λογοτεχνία. Ισχυρίζεται πως από μαθητής α-

¹¹ Διον. Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα 1930.

κόμα μπορούσε να απαγγέλλει «εκ στήθους», «ιταλιστί και ελληνιστί», τον Σαούλ του Αλφιέρι και τον *Αριστόδημο* του Μοντι. Ειδικότερα για τη γνωριμία του με τη σκηνική τέχνη, γράφει πως, μικρός, είχε παρακολουθήσει παραστάσεις του ιταλικού θιάσου «Κολόμβου και Περσίου» που περιόδευε στη Ζάκυνθο. Επίσης παρακολουθούσε ερασιτεχνικές θεατρικές εκδηλώσεις και τέλος, μαζί με συνομήλικούς του οργάνωσε ο ίδιος ερασιτεχνικό θίασο και έδωσαν παραστάσεις που, όπως λέει, είχαν επιτυχία.

Φυσικά οι επτανήσιοι νέοι, όσοι δοκίμασαν τις δυνάμεις τους στη σκηνή ή έμελλε αργότερα να ακολουθήσουν το θεατρικό στάδιο, δεν ήταν δυνατόν όλοι να έχουν την ίδια προπαίδεια. Ωστόσο τα *Απομνημονεύματα* μας δίνουν μια εικόνα για τις ευκαιρίες που είχαν οι νέοι εκείνης της πολιτιστικής περιοχής να έρθουν σε επαφή με τη σκηνική δράση και τις οποίες δεν ήταν εύκολο να βρει κανείς σε άλλους τόπους.

Στα *Απομνημονεύματα* ο Ταβουλάρης κατονομάζει και άλλους φίλους - συμπατριώτες του, που μοιράστηκαν μαζί του τις δοκιμασίες της πρώτης του εξόρμησης το 1858 και άλλους που θα βρουν στέγη στον πιο συγκροτημένο θίασο του Βασ. Ανδρονόπουλου το 1860 και 1861 στην Κωνσταντινούπολη. Αλλά και στην επόμενη φάση, πάλι εδώ στην Πόλη με τον θίασο του Παντ. Σούτσα το 1863-64 συμμετέχουν επτανήσιοι. Πολλοί απ' αυτούς θα εγκαταλείψουν τον θεατρικό στίβο, ορισμένοι όμως θα έχουν κάποια, έστω μικρής διάρκειας, συμμετοχή στα θεατρικά πράγματα. Από τους φίλους του Ταβουλάρη, ο Ευάγγ. Λούντζης (ή Λούζης) γύρισε πολύ γρήγορα στην πατρίδα του την Κεφαλονιά, όμως ο ζακυνθινός Ιω. Μαρκεσίνης έγινε θεατρικός επιχειρηματίας και μ' αυτή του την ιδιότητα κάλεσε τον Ταβουλάρη πρώτη φορά στη Σμύρνη, το 1866, και τον έχρισε θιασάρχη. Από τους ερασιτέχνες που συμμετείχαν στην Ελληνοδραματική Εταιρεία του Ανδρονόπουλου, ο θεατρομανής δικηγόρος Π. Πανάς και ο Π. Τζακασιάνος χάθηκαν νωρίς. Όμως τον Ιάκωβο Φαβιάτο τον συναντάμε στην Αλεξάνδρεια το 1868. Για τους υπόλοιπους, όπως ο Γερ. Ποταμιάνος και άλλοι, είναι δύσκολο να εντοπίσουμε τον δρόμο που ακολούθησαν.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1860 η κατάσταση στο ελληνικό θεατρικό σύστημα είναι ακόμα ρευστή, οι θίασοι δεν έχουν σταθεροποιηθεί τη σύνθεσή τους και τα δρομολόγιά τους. Ωστόσο η διαθεσιμότητα των Επτανησίων για συμμετοχή στις θεατρικές πρωτοβουλίες είναι εντυπωσιακή.

Σ' αυτή την πορεία καθιέρωσης της συστηματικής θεατρικής πρακτικής, από το τέλος της δεκαετίας του 1850 ως τις αρχές του 1870, ο κερκυραίος Αντώνιος Μανούσος συμμετέχει σε δύο μόνο στιγμές, που έχουν όμως ιστορική σημασία. Ακόμα η παρουσία του συνιστά μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση λόγω της πολυδιάστατης προσωπικότητας του ποιητή, αγωνιστή και θεατρικού καλλιτέχνη.

Στην αθηναϊκή σκηνή ο Αντώνιος Μανούσος εμφανίζεται πρώτη φορά με τον θίασο του Γρηγ. Καμπούρογλου στο θέατρο Μπούκουρα το 1857. Ύστερα από την εθνική περιπέτεια του 1853-1856 και ύστερα από μια περίοδο θεατρικής απραξίας (από το 1843 και μετά) κατά την οποία εκδηλώθηκαν μόνο εφήμερες ημιαπαγγελματικές κινήσεις, η πρωτοβουλία του λόγιου, δημοσιογράφου και -περιστασιακά- θεατρικού επιχειρηματία Γρηγ. Καμπούρογλου προκάλεσε έντονο ενδιαφέρον, ενώ άλλο τόσο έντονες ήταν οι επιφυλάξεις που διατυπώθηκαν για τους υπερβολικά φιλόδοξους στόχους του εγχειρήματος.

Σύμφωνα με το σχέδιο που εγκρίθηκε με νόμο, προβλεπόταν η σύσταση «εθνικού θεάτρου», η ανέγερση νέου θεατρικού οικοδομήματος, η συγκρότηση μόνιμου θιάσου με «τακτική μηνιαία μισθοδοσία» και με τη συμμετοχή νέων ηθοποιών, που η διεύθυνση αναλάμβανε την υποχρέωση να εκπαιδεύσει. Όμως για πολλούς λόγους, είτε επειδή η ετήσια επιχορήγηση (36.000 δρχ.) ήταν ανεπαρκής, είτε

επειδή στη διαδικασία της ανέγερσης νέου κτιρίου ο Καμπούρογλου μπλέχτηκε σε περιπέτειες, τα μεγάλα σχέδια έμειναν στα χαρτιά.^{11α}

Όμως ο θίασος λειτούργησε κανονικά, μια ολόκληρη θεατρική περίοδο από τον Σεπτέμβριο του 1857 ως τον Ιούνιο του 1858, στο παλιό θέατρο Μπούκουρα, και έδωσε πετυχημένες παραστάσεις. Μεταξύ άλλων παρουσίασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το δράμα του Σίλλερ *Ραδιουργία και έρωσ* (εναρκτήρια παράσταση) και επανέλαβε τη *Λουκρητία Βοργία* του Ουγκώ. Με επιτυχία παίχτηκαν ο *Φιλάργυρος*, όπως τον διασκεύασε ο Κ. Οικονόμος και στη συνέχεια το πρωτοεμφανιζόμενο έργο ενός μιμητή του, *Αι κομψευόμενοι* ή *Αι κερατοίτσιαι* του Δ. Ι. Λάκωνος, διασκευη «εις τα καθ' ημάς» από τις *Précieuses ridicules* του Μολιέρου. Ο βασιλιάς, εκτός από την εναρκτήρια, παρακολούθησε και άλλες παραστάσεις. Είχε, φαίνεται, αδυναμία στην κωμωδία και τη βραδιά που παρακολούθησε τον *Ακούσιο ιατρό* του Μολιέρου, «εχειροκρότει ακαταπαύστως», όπως έγραψαν οι εφημερίδες.

Μπορεί η εργολαβία Καμπούρογλου και η διαχείριση της όλης υπόθεσης να επικρίθηκαν έντονα, δεν συνέβη όμως το ίδιο με τις παραστάσεις, τις οποίες ο τύπος υποδέχτηκε με ευνοϊκά σχόλια. Επαινετικές ήταν και οι κρίσεις για τους περισσότερους ηθοποιούς. Ξεχώρισε ιδιαίτερα η Αργυρώ Συψώμου, η δεκαενιάχρονη ηθοποιός που ερμήνευσε τη Λουίζα Μίλλερ, τη Λουκρητία, αλλά εντυπωσίασε με τη φυσικότητα της ερμηνείας της στην προξενήτρα (κυρά Σοφουλιώ) του *Εξηνταβελώνη* (*Φιλάργυρος*).

Ιδιαίτερα επίσης ξεχώρισε, από την πρώτη κιόλας παράσταση ο Αντ. Μανούσος, που ερμήνευσε τον Φερδινάνδο: «Ο κύριος Μανούσος τω όντι υπεκρίθη θαυμάσια του Φερδινάνδου τας συγκινήσεις, αν και το μέρος του ήτο το δυσκολότερον».¹² Αυτή την εκτίμηση επαναλαμβάνουν όλες σχεδόν οι κριτικές και τα δημοσιεύματα των εφημερίδων, που παρακολουθούν με έντονο ενδιαφέρον (κάτι που δεν ήταν τόσο συνηθισμένο στην ελληνική πρακτική) τις παραστάσεις του θιάσου και τις επιδόσεις των ηθοποιών. Επαινούς απέσπασε ο Μανούσος και κατά τις άλλες εμφανίσεις του σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, ως Καρντένιο (στον *Μανιώδη*), ως Θεμιστοκλής στο ομώνυμο δράμα του Μεταστάσιου. Είχε επιτυχία και στη *Λουκρητία Βοργία*, που παίχτηκε τέσσερις φορές και μια από τις παραστάσεις αυτές ήταν «τιμητική» του Μανούσου. Διανομή στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται αλλά υποθέτω πως θα έπαιζε τον Γενναρο. Στις κωμωδίες όπου πρωταγωνιστούσε ο δημοφιλής κωμικός Σωτ. Κουρτέσης (ή Καρτέσιος), ο Μανούσος εμφανιζόταν σπάνια. Διακρίθηκε όμως στις *Κομψευόμενες* (*Κερατοίτσες*), όπου με «μεγάλην τέχνην» παρέστησε τον «καθ' υπόκρισιν φιλάρεσκον», δηλαδή έναν από τους δύο ψευδοαριστοκράτες.¹³

Στην περίπτωση του Μανούσου, ιδιαίτερα σημαντικό είναι πως ο καλλιτέχνης προσλαμβάνεται στον θίασο ως «διδάσκαλος ηθοποιών» και με την ιδιότητά του αυτή αναγράφεται στα προγράμματα («διδάκτωρ της δραματικής») και στα δημοσιεύματα του Τύπου. Το θέμα αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον γιατί στον θίασο, δίπλα στους παλαιούς ηθοποιούς (Λεων. Καπέλλος, Σωτ. Καρτέσιος, Αθ. Σίσυφος, Ιω. Κυριακός), πρωτοεμφανίζονται νέοι όπως η Αργυρώ Συψώμου, η Αμαλία Στοκ, η Μαρία Σάιλερ, η Πολυ-

^{11α} Βλ. Ν. Λάσκαρης, «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις κατά το 1856-1957», στο περ. *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ, ΚΑ', Μάιος 1928 κε.

¹² Βλ. περ. *Αβδηρίτης*, έτος Α', αρ. 21, Σεπτ. 1857. Το κείμενο υπογράφει ο εκδότης του περιοδικού Δ. Ν. Βρατσάνος. Τα περισσότερα στοιχεία από τις αθηναϊκές εφημερίδες της εποχής προέρχονται από το αρχείο του Ερευνητικού Προγράμματος

της Ιστορίας του Νεοελληνικού θεάτρου, στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (Ίδρυμα Έρευνας και Τεχνολογίας – Ρέθυμνο). Ευχαριστώ θερμά τον διευθυντή του προγράμματος συνάδελφο Θόδ. Χατζηπανταζή και τον Αντ. Γλυτζουρή που πρόθυμα μου συμπαραστάθηκαν σ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μου.

¹³ Εφ. *Μέριμνα*, αρ. 54, 22 Μαρτίου 1858.

ξένη Σμυρλή. Πλάι τους, πάτησε πρώτη φορά το σανίδι της σκηνης, ένας σχεδόν σαραντάρης, ο Παντ. Σούτσας, που θα γίνει ο στυλοβάτης της ελληνικής επαγγελματικής σκηνης, τα αμέσως επόμενα χρόνια.

Δεν γνωρίζουμε ποιο καλλιτεχνικό κεφάλαιο διέθετε ο Αντ. Μανούσος, όταν προσελήφθη στον θίασο Καμπούρογλου. Γεγονός παραμένει πως οι ικανότητές του και η αρμοδιότητά του αναγνωρίστηκαν από τότε και η αναγνώριση θα επιβεβαιωθεί όταν ύστερα από μακρά περίοδο απομάκρυνσης από την Ελλάδα και από τις θεατρικές εξελίξεις, θα επανέλθει και θα αναλάβει «διδάσκαλος απαγγελίας» στον Μουσικό Δραματικό Σύλλογο (Ωδείο Αθηνών) από το 1874 και μετά. Είναι ο πρώτος επίσημος διδάσκαλος ηθοποιών στα ελληνικά χρονικά.

Η προσφορά του όμως είχε αναγνωριστεί από τότε, από την περίοδο 1857-58, όπως μας δείχνει μια τουλάχιστον ρητή μαρτυρία. Το σχετικό δημοσίευμα κάνει λόγο για τις επιτυχίες του θιάσου, ειδικά για την παράσταση του *Μανιάδους* που παρακολούθησαν «αι Α.Α.Μ.Μ.» (δηλαδή το βασιλικό ζεύγος). Υπογραμμίζει πως οι ηθοποιοί «έτυχον της κοινής επιδοκίμασias» των θεατών για να καταλήξει: «Ιδίως μάλιστα διεκρίθησαν ο κύριος Μανούσος, Διδάκτωρ, ο κ. Καρτέσιος, η κ. Αργυρώ Συσώμου και η κ. Πολυξένη Σμυρλή. Οφείλεται δε η επιτυχία των άχρι τούδε δοθεισών ελληνικών παραστάσεων εις την ικανότητα του διδάκτορος κ. Μανούσου και την ευφυϊαν και επιμέλειαν των ηθοποιών».¹⁴

Από οικονομική άποψη η επιχείρηση Καμπούρογλου δεν πήγε καλά, οι ηθοποιοί –μεταξύ αυτών και ο Μανούσος– τον Ιούνιο του 1858 άρχισαν να εγκαταλείπουν τον θίασο, γιατί ο εργολάβος δεν ήταν σε θέση να καταβάλει τους μισθούς. Τον Σεπτέμβριο λειτούργησε ξανά το θέατρο (παίχτηκε ο *Κωδωνοκρούστης* του Bouchardy) αλλά λίγες μέρες αργότερα η επιχείρηση κηρύχθηκε σε πτώχευση.

Η χρεοκοπία δεν πρέπει να μας κάνει να ξεχάσουμε πως από τον θίασο αυτόν ξεκίνησε η ομάδα των ηθοποιών (Σούτσας, Σίσυφος, Καρτέσιος, Πολυξένη Σμυρλή, μετέπειτα κυρία Σούτσα), που μαζί με τη Βονασέρα και τον Αλεξιάδη θα αποτελέσει τον πυρήνα των μόνιμων επαγγελματιών θιάσων μετά το 1860. Ούτε να ξεχάσουμε πως για μερικούς απ' αυτούς ο Αντ. Μανούσος υπήρξε ο πρώτος που τους έμαθε να στέκονται στη σκηνή.

Όπως είπα παραπάνω, ύστερα από απουσία πολλών χρόνων, ο Μανούσος επανέρχεται στο προσκήνιο, το 1874, όταν γράφεται στις εφημερίδες πως αναλαμβάνει το μάθημα της υποκριτικής στον Μουσικό Δραματικό Σύλλογο (Ωδείο Αθηνών). Για την ακρίβεια το μάθημα ορίζεται «δραματική απαγγελία μετ' ασκήσεων σκηνικών», σε μια τάξη αρρένων και μια τάξη θηλέων.¹⁵

Τα δύο προηγούμενα χρόνια (1872-1874) το δραματικό τμήμα του Ωδείου είχε λειτουργήσει υποτονικά. Τώρα με τον Μανούσο, από τον Μάιο του 1874, τα μαθήματα γίνονται συστηματικότερα. Τα επόμενα χρόνια 1875 και 1876, στις ετήσιες εκθέσεις πεπραγμένων του Ωδείου σημειώνονται οι επιδόσεις των μαθητών / μαθητριών, όπως του Ιάκ. Δραγάτη και της Ελένης Αυγερινού. Το επόμενο έτος (1876) από τα πρόσωπα που αναφέρονται, θα συγκρατήσουμε το όνομα της Χαρίκλειας Αθανασοπούλου, της «κόρης» όπως γράφει η εφημερίδα, που διακρίθηκε στο μάθημα της απαγγελίας εκείνη τη χρονιά.¹⁶ Στο τέλος της επόμενης δεκαετίας η Χαρίκλεια (μετέπειτα κυρία Σπύρου Ταβουλάρη) θα λάμψει στο αθηναϊκό στερέωμα όταν θα εμφανιστεί στο ρόλο της Μαρούλας στο κωμειδύλλιο του Κορομηλά.

Για ένα μικρό διάστημα, αρχές φθινοπώρου του 1874, ο Μανούσος διέκοψε τη συνεργασία του με το Ωδείο και πήρε μέρος σε περιοδεία του θιάσου «Μένανδρος» στη Σμύρνη. Είναι χαρακτηριστικό πως

¹⁴ Βλ. εφ. *Ανεξάρτητος*, αρ. 337, 11.11.1857.

¹⁵ Βλ. *Εφημερίς*, 29 Μαΐου 1874 και 31 Μαΐου 1874. Επίσης εφ.

Αιών, 8 Αυγούστου 1874 κ.ά.

¹⁶ *Εφημερίς*, αρ. 150, 29-5-1876.

στην ανακοίνωση του προγράμματος του θιάσου για την επικείμενη σαιζόν, ύστερα από τα ονόματα των κυριών (Σοφία Ταβουλάρη, Πολυξένη Σούτσα κ.ά.), αναγράφονται οι άντρες, με την εξής σειρά: «Άνδρας δ' ηθοποιούς έχει ο αυτός θίασος τους πρωταγωνιστούντας Αντώνιον Μανούσον, καθηγητήν της δραματικής, Π. Σούτσαν και Διον. Ταβουλάρην, εμπείρους ηθοποιούς δεδοκιμασμένους...».¹⁷

Οι παραστάσεις στη Σμύρνη άφησαν αγαθές εντυπώσεις και γράφτηκαν καλά λόγια για τους ηθοποιούς. Στο δράμα του Σίλλερ *Η συνωμοσία του Φιέσκου στη Γένοβα* (που, νομίζω, παιζόταν πρώτη φορά), διακρίθηκε ο Μανούσος στο ρόλο του Βερρίνα: «Ο κ. Μανούσος» «συνεκίνησε το ακροατήριο ως πατήρ, ούτινος η καρδιά εσπαράσσετο και η φρην εσαλεύετο υπό της τρυφερωτέρας των εξομολογήσεων ητιμασμένης αλλ' αθώας θυγατρός».¹⁸

Ο Μανούσος, από τον Μάρτιο του 1875, συνέχισε την εργασία του στο Ωδείο, με τα αποτελέσματα που είδαμε παραπάνω. Τον Μάιο του 1876 διδάσκει τους μαθητές του και παρουσιάζει δημόσια δικό του έργο, το μονόπρακτο *Ο θάνατος της Δέσπως και των νυφάδων της*.¹⁹ Το έμμετρο κείμενο με υποτυπώδη δραματική δομή και χορικά θα βρει μια πιο κατάλληλη αξιοποίηση, όταν θα το μελοποιήσει ο Π. Καρρέρ.²⁰

Το 1876 επίσης, ο Μανούσος συνεργάζεται με την ομάδα του Αντ. Βαρβέρη που ετοιμάζει το δράμα του Αντωνιάδη *Η κατάρα της μάνας*. Στην παράσταση συμμετέχουν και μαθητές του Ωδείου, τους οποίους, σύμφωνα με τις πληροφορίες του τύπου, διδάσκει ο καθηγητής τους.²¹ Πιθανόν ο Μανούσος είχε αναλάβει και τον γενικό συντονισμό αυτής της εκδήλωσης, στην οποία συμμετείχαν και επαγγελματίες όπως ο Μιχ. Αρνιωτάκης.

Μετά το 1877 ο Μανούσος εγκαταλείπει το Ωδείο και μάλλον διακόπτει οριστικά την επαφή του με την αθηναϊκή σκηνή. Έτσι, αν εξαιρέσουμε τις μεταφραστικές του εργασίες ή κάποιες σπάνιες σκηνηκές εμφανίσεις κάπου εδώ ολοκληρώνεται η άμεση και πρακτική συμμετοχή του κερκυραίου καλλιτέχνη στην ελληνική θεατρική ζωή.

Η συμμετοχή του περιορίζεται σε δύο χρονικές στιγμές, του 1857-1858 και της τριετίας 1874-1877, που είναι όμως καιρίες για τη θεατρική ανάπτυξη του τόπου, ιδιαίτερα για τη θεατρική του παιδεία, στην οποία ο Μανούσος συμβάλλει ως ηθοποιός και ως δάσκαλος ηθοποιών. Όπως είπα και παραπάνω, η έστω μικρή συμβολή του Μανούσου αποκτά ένα πρόσθετο βάρος γιατί οφείλεται σε ένα πρόσωπο με πλούσιο έργο, με πάθος για τα γράμματα, αλλά και με έντονη αγωνιστική δράση. Προφανώς και για άλλους λόγους, αλλά κυρίως εξαιτίας της διασποράς των ενδιαφερόντων του, η ελληνική σκηνή δεν μπόρεσε να κρατήσει τον καλλιτέχνη για περισσότερο καιρό κοντά της. Μέσα όμως από τη διασπορά μπορεί να διακρίνει κανείς συνεκτικούς κρίκους ή και μιαν ενότητα. Να δει τη θητεία του στο θέατρο ως προέκταση της λογοτεχνικής του δράσης, την παρέμβασή του στο πολιτιστικό πεδίο σε συνάρτηση με τον αγώνα για την πραγματοποίηση των εθνικών οραμάτων του αιώνα του.

Οι παλαιότεροι, φιλόλογοι και ιστοριοδίφες, όσοι ασχολήθηκαν με τον Αντ. Μανούσο, πρόσεξαν σχεδόν αποκλειστικά το ποιητικό του έργο.²² Οι ιταλικές πηγές αναφέρονται μόνο στην επαναστατική και στρατιω-

¹⁷ Βλ. *Εφημερίς*, αρ. 354, 19.9.1874.

¹⁸ Βλ. Χρ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα 1954, σ. 95.

¹⁹ Βλ. *Εφημερίς*, 25.5.1876.

²⁰ Εκδίδεται το 1882 με τον τίτλο *Δέσπω – Η ηρωίς του Σουλίου*, Πρώτον ελληνικόν τραγικόν μελόδραμα. Μονόπρακτον. Ποίησις Αντ. Μανούσου Κερκυραίου. Μουσική Παύλου Καρρέρη Ζακυνθίου.

²¹ Βλ. εφ. *Στοά*, 8/4/1876.

²² Είναι αλήθεια πως ο πρώτος του βιογράφος, ο Παν. Χιώτης, αναφέρει συνοπτικά και την πολεμική δράση του Μανούσου στην Ιταλία και τη συγγραφική του παραγωγή. Όμως το λήμμα «Μανούσος» στα *Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου τ. Ζ'*, είναι πολύ ακατάστατο και ελλιπέστατο. Στο ποιητικό έργο του Μανούσου λίγα και μεστιά λόγια αφερώνουν στις γραμματολογίες τους ο Κ. Θ. Δημαράς και ο Λίνος Πολίτης. Με τον

τική του δράση. Τα ελληνικά θεατρικά δημοσιεύματα, αν και συνοδεύουν ενίοτε το όνομα του Μανούσου με τον βαθμό του («του Ταγματάρχου εν τω ιταλικώ στρατώ»), δεν δίνουν άλλες λεπτομέρειες, ούτε μνημονεύουν το λογοτεχνικό του έργο. Το ίδιο συμβαίνει και με τους ιστορικούς του θεάτρου (Λάσκαρης, Σιδέρης) στις σπάνιες και λακωνικές αναφορές τους στον κερκυραίο ηθοποιό. Θα μπορούσε να μείνει κανείς με την εντύπωση πως πρόκειται για τρία διαφορετικά πρόσωπα, έναν ποιητή, έναν αγωνιστή και ένα θεατρίνο.

Η αναψηλάφηση και η αποκατάσταση της πολυσύνθετης προσωπικότητας του Αντ. Μανούσου είναι έργο επίπονο που απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση. Στον ελάχιστο χρόνο που απομένει, θα προσπαθήσω απλώς να συνδέσω διάφορες πλευρές και φάσεις της δραστηριότητάς του που φωτίζουν την ιδιομορφία της θεατρικής του συμμετοχής, ενώ παράλληλα εξηγούν και τους λόγους της απομάκρυνσής του από τη σκηνική δράση. Ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά.

Γεννημένος στην Κέρκυρα το 1822, ο Αντώνιος Μανούσος (σπάνια γράφεται Μανούσης) εμφανίστηκε στο αναγνωστικό κοινό με το πρώτο του ποιητικό έργο *Ο θάνατος της τυφλής*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1848. Ακολούθησε η συλλογή *Τραγούδια εθνικά* συναγμένα και διασαφηνισμένα υπό Αντωνίου Μανούσου, που τυπώνεται στην Κέρκυρα το 1850. Είναι η πρώτη, προερχόμενη από τον ελλαδικό χώρο, συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Στο βιβλίο, αντί εισαγωγής, προτάσσεται «διάλογος», όπου ο εκδότης αντιμετωπίζει έναν οπαδό της αρχαίας ελληνικής, τον πανσοφολογιώτατο Πρησκολορά, ενώ ο ίδιος υπερασπίζεται την αξία της ζωντανής ομιλούμενης γλώσσας. Στο κείμενο είναι ευδιάκριτη η απήχηση των απόψεων του Βηλαρά, αλλά και των θέσεων του, αδημοσίετου ακόμα τότε, σολωμικού «Διαλόγου». Ο Μανούσος θα εδραιώσει τη θέση του ανάμεσα στους επανήσιους μετασολωμικούς ποιητές με τις συλλογές ποιημάτων του που θα ακολουθήσουν: *Στεναγμοί* (Αθήνα 1857), *Λυρικά ποιήματα – Αναμνήσεις* (Αθήνα 1876, ξανατυπώνονται το 1881) και τα *Λυρικά* σε δύο τόμους, που εκδίδονται στην Τεργέστη το 1896. Στις συλλογές, εκτός από αμιγώς λυρικά, περιλαμβάνονται σατιρικά και επικαιρικά στιχουργήματα για διάφορα ιστορικά περιστατικά, καθώς και σίχιοι στα ιταλικά.

Οι τόποι έκδοσης των βιβλίων –Βενετία, Κέρκυρα, Αθήνα, Τεργέστη– μας δίνουν μια πρώτη αμυδρή ένδειξη για τις περιπλανήσεις του συγγραφέα και μια, ας πούμε, συμβολική παράσταση για το μοίρασμα του ανάμεσα στην Ιταλία και την ελληνική περιοχή. Στην πραγματικότητα ο βίος του κερκυραίου λογίου είχε πολλές περιπέτειες, ήταν γεμάτος εξάρσεις, δοκιμασίες, πικρίες και απογοητεύσεις.

Εξαιρετικά πολύτιμο για την εξιχνίαση της βιογραφικής περιπέτειας και την αποκατάσταση της φυσιογνωμίας του Αντ. Μανούσου αποδείχθηκε ένα εύρημα, που οι νεώτεροι μελετητές είχαν τη δυνατότητα να αξιοποιήσουν εδώ και είκοσι χρόνια. Πρόκειται για ένα ογκώδες χειρόγραφο σημειωματάριο, αυτόγραφο του Μανούσου, που έχει τον τίτλο «Κυκεών» και σώζεται στα αρχεία του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας. Το παρουσίασε πρώτη φορά η αείμνηστη Lidia Martini, η οποία πέτυχε να βάλει τάξη στον πραγματικό «κυκεώνα» του ετερόκλητου υλικού που διασώζει το χειρόγραφο και κυρίως πέτυχε με καιρίες επισημάνσεις να αναδείξει την πολιτική και πνευματική προσωπικότητα του συγγραφέα.²³

κερκυραίο ποιητή ασχολήθηκαν ο Φ. Μπουμπουλίδης, «Η Κερκυραϊκή σχολή» στο περ. *Ελληνική Δημιουργία*, X, 1952, τ/χ 111, και ο Γ. Θ. Ζώρας *Επτανησιακά μελετήματα Α'*, Αθήνα 1960. Βλ. επίσης Σπ. Καβαδίας, «Αντώνιος Μανούσος» στο *Επτανησιακόν Ημερολόγιον*, 1961, σσ. 184-188.

²³ Βλ. Lidia Martini, «Un manoscritto inedito di Antonio Manusos», στην έκδοση Università di Padova, Istituto di Studi

Bizantini e Neogreci, *Miscellanea*, 2 (1979), σσ. 35-92. Με έναυσμα την παρουσίαση του χειρογράφου, ο Απόστολος Παπαϊωάννου ερευνήσε τα βενετικά αρχεία και εντόπισε πολύτιμα συμπληρωματικά στοιχεία για τη βιογραφία και τη θητεία του Μανούσου στον ιταλικό στρατό. Βλ. Απ. Γ. Παπαϊωάννου, «Ειδήσεις για τη ζωή και τη δράση του Αντωνίου Μανούσου (1822-1903), στα *Θησαυρίσματα*, τ. 18 (1981), σσ. 276-289.

Ο «Κυκεών» δεν είναι αυτοβιογραφία, ούτε ημερολόγιο, αλλά ούτε κώδικας σύμμικτης λογοτεχνικής ύλης. Είναι λίγο απ' όλα αυτά. Νομίζω πως αρχικός προορισμός του τετραδίου ήταν η συλλογή λεξικογραφικού υλικού: στις περισσότερες σελίδες καταγράφονται λέξεις, φράσεις, ιδιωματικές εκφράσεις στα ιταλικά με την απόδοσή τους στην ελληνική (ενίοτε και αντίστροφα από τα ελληνικά στα ιταλικά). Σε κάποια μεταγενέστερη φάση μετατράπηκε σε σημειωματάριο: ο συγγραφέας άρχισε να προσθέτει σημειώσεις στις λευκές σελίδες και στα κενά, να καταγράφει αναμνήσεις, σκέψεις, σχόλια, να παραθέτει αποσπάσματα από κείμενα που διάβασε, να αντιγράφει ολόκληρα στιχουργήματα στα ιταλικά και στα ελληνικά, να παρεμβάλλει εδώ κι εκεί κωμικές ιστορίες, σύντομους διαλόγους. Πλουσιότατο είναι το λαογραφικό υλικό που έχει συλλέξει ο συγγραφέας, παροιμίες και παρατηρήσεις για ήθη και έθιμα. Στο ενδιάμεσο παρεμβάλλονται σαρκαστικές κρίσεις για φαινόμενα της πολιτικής ζωής όπως π.χ. για τον Δεληγιάννη. Δεν υπάρχει σε όλα αυτά χρονολογική σειρά, ενώ συγκεκριμένα ιστορικά περιστατικά καταγράφονται χωρίς καμιά χρονολόγηση. Έτσι οι διάσπαρτες βιογραφικές πληροφορίες εμφανίζονται με τρόπο ακατάστατο και άνισο.²⁴

Άνισο γιατί απουσιάζουν τα στοιχεία που περιμέναμε σχετικά με τα νεανικά του χρόνια στην Κέρκυρα, τα χρόνια της μαθητείας του. Γνωρίζουμε τώρα με ακρίβεια (ύστερα από επαληθεύσεις και διασταυρώσεις) πως γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1822. Για τα μαθητικά του χρόνια δεν προκύπτει τίποτε νεώτερο. Θα περιοριστούμε συνεπώς στις υποθέσεις που έκαναν οι παλαιότεροι: Φοίτησε, λένε, στην Ιόνιο Ακαδημία και το 1845 (ή λίγο αργότερα) πήγε στην Πάντοβα / Βενετία για ανώτερες σπουδές.

Σύμφωνα με το χειρόγραφο σημειωματάριό του, βεβαιωμένα ο Μανούσος βρισκόταν στη Βενετία στις αρχές του 1848. Όταν ξέσπασε η επανάσταση κατά των Αυστριακών, βρέθηκε στις πρώτες γραμμές της σύγκρουσης. Από τις τάξεις της βενετικής πολιτοφυλακής –διοικητής της μονάδας που υπερασπιζόταν το νησί Santo Spirito– πολέμησε από τον Μάρτιο του 1848 ως τη συνθηκολόγηση της Βενετίας τον Αύγουστο του 1849. Η συμμετοχή του στα γεγονότα σφράγισε με τρόπο αμετάκλητο την ιδεολογία του και την προσωπικότητά του. Όπως θα επιβεβαιωθεί από τη συνέχεια, ο Μανούσος ενστερνίστηκε και έμεινε πιστός στις ιδέες του ιταλικού Risorgimento, ταυτίστηκε με τον αγώνα για την ανεξαρτησία, την ενοποίηση και την εθνική αποκατάσταση της Ιταλίας. Στη διάρκεια των γεγονότων γνώρισε τον αρχηγό της εξέγερσης και συνεπή δημοκράτη Daniele Manin, συνδέθηκε φιλικά με τον N. Tommaseo. Από τα γραπτά του προκύπτει πως οδηγός της σκέψης του θα γίνει ο G. Mazzini, αρχηγός της ριζοσπαστικής δημοκρατικής τάσης στο ιταλικό απελευθερωτικό κίνημα.

Μετά τη συνθηκολόγηση ο Μανούσος θα ακολουθήσει το δρόμο που πήραν οι ιταλοί εξόριστοι επαναστάτες. Εγκατέλειψε τη Βενετία, πέρασε από την Κέρκυρα, από την Πάτρα και εγκαταστάθηκε τελικά στα Γιάννενα.²⁵ Στο μεταξύ, το 1848 και 1850 είχαν κυκλοφορήσει τα δύο πρώτα βιβλία του, που τον έκαναν γνωστό στον κόσμο των γραμμάτων. Αξίζει να προσέξουμε πως ο Μανούσος δεν προσπάθησε ή δεν θέλησε να επιστρέψει στην Κέρκυρα, δεν διάλεξε κάποιο ελλαδικό κέντρο, αλλά προτίμησε να μείνει έξω από τα ελληνικά σύνορα. Ο ποιητής βρήκε καλή υποδοχή και καλούς φίλους στα Γιάννενα. Διορίστηκε δάσκαλος της ιταλικής στη Ζωσιμαία σχολή και θα παραμείνει στη θέση αυτή περίπου από το 1851 ως το 1856.

²⁴ Ευχαριστώ θερμά τη φίλη και συνάδελφο Χρυσά Μαλτέζου, διευθύντρια του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας που πρόθυμα έθεσε στη διάθεσή μου φωτοτυπία του χειρογράφου.

²⁵ Το δρομολόγιο αυτό επιβεβαιώνεται από τα στοιχεία που παρέχει η έρευνα «Βιβλία με συνδρομητές». Το όνομα του Μα-

νούσου αναγράφεται στους καταλόγους συνδρομητών με τόπο εγγραφής την Πάτρα το 1849, αργότερα Ιωάννινα το 1853 και αργότερα Αθήνα, Σύρος, Βενετία κλπ. Για την πηγή των πληροφοριών βλ. υποσ. 8, σ. 83.

Ακολούθησε η συμμετοχή στη θεατρική κίνηση του Γρηγ. Καμπούρογλου, στην προσπάθεια ίδρυσης «εθνικού θεάτρου», για την οποία μιλήσαμε παραπάνω και για την οποία ο συγγραφέας δεν λέει ούτε μια λέξη στο χειρόγραφο του. Είναι φανερό πως ο Μανούσος ανταποκρίθηκε σε κάποια πρόσκληση και θέλησε να βοηθήσει τη θεατρική εξόρμηση, αλλά όταν η υπόθεση κατέληξε στη χρεοκοπία του έμεινε μόνο η γεύση της απογοήτευσης.

Ένα άλλο όμως, πολύ πιο επιτακτικό «κάλεσμα» ήταν η αιτία που τον οδήγησε ξανά στην Ιταλία. Αρχές του 1859 μαζί με άλλους εθελοντές (οι περισσότεροι Ιταλοί) έρχεται στη Φλωρεντία να πάρει μέρος στον πόλεμο κατά των Αυστριακών. Αυτή τη φορά κατατάχθηκε στον τακτικό ιταλικό στρατό με το βαθμό του υπολοχαγού, θα πάρει μέρος στις επιχειρήσεις και θα παραμείνει στις τάξεις του στρατεύματος για πολλά χρόνια. Θα διακριθεί και στον επόμενο (αποφασιστικό για την ιταλική υπόθεση και για την απελευθέρωση της Βενετίας) πόλεμο του 1866. Τέλος, το 1871, με την ανακήρυξη της Ρώμης πρωτεύουσας του ιταλικού κράτους, ολοκληρώθηκε η ενοποίηση. Ο Μανούσος, στις σημειώσεις του, δεν κρύβει την υπερηφάνειά του, γιατί συμμετείχε στην πορεία του αγώνα «απ' το άλφα ως το ωμέγα», στα τρία βασικά επεισόδια του '48, του '59 και του '66. Έτσι εξηγείται η μακρόχρονη απουσία του από την ελληνική ζωή, που παρατάθηκε περίπου 15 χρόνια. Όταν έκρινε πως η αποστολή του στην Ιταλία είχε λήξει, τον Δεκέμβριο του 1873, υποβάλλει την παραίτησή του από την ενεργό υπηρεσία. Αποστρατεύτηκε με το βαθμό του ταγματάρχη.

Από το σημειωματάριό του αποδεικνύεται πως ο Μανούσος δεν είχε κόψει τους δεσμούς του με την Ελλάδα. Τη δεκαετία του 1860 είχε έρθει εδώ στην Αθήνα περισσότερο από δύο φορές. Σε ένα ταξίδι του, μάλλον το 1868, ζήτησε να τον δεχτούν να υπηρετήσει στον ελληνικό στρατό. «Εξέφρασα προς την Α.Μ. τον Βασιλέα Γεώργιον» «τον διακαή πόθον μου τού να υπηρετήσω την πατρίδα», αλλά «με είπον», γράφει ο Μανούσος, πως «ο νόμος το απηγόρευεν». Και ακολουθώντας την «πατρική συμβουλή του Βασιλέως» γύρισε στην Ιταλία.

Ο Μανούσος παραιτήθηκε από τον ιταλικό στρατό για να γυρίσει στην Ελλάδα, όπου έφτασε, όπως είδαμε παραπάνω, τον Μάιο του 1874 για να αναλάβει δάσκαλος της υποκριτικής στο Ωδείο Αθηνών. Εκτός από τη σύντομη συνεργασία του με τον «Μένανδρο» και την περιοδεία στη Σμύρνη, για την οποία επίσης μιλήσα παραπάνω, η επαφή του με το επαγγελματικό θέατρο δεν είχε συνέχεια. Η διδασκαλία του στο Ωδείο συνεχίστηκε ως το 1877 αλλά φαίνεται πως πάλι κάτι εδώ δεν τον ικανοποιούσε και αποφάσισε να γυρίσει στην Ιταλία. Εγκαθίσταται μετά το 1878 στη Νάπολη. Ακολούθησαν πολλά πηγαινέλα ως το 1888, οπότε ο Μανούσος διαλέγει πάλι την Ελλάδα. Αρχές 1889 αναλαμβάνει δάσκαλος (πάλι δάσκαλος!) της ελληνικής γλώσσας στα ιταλικά σχολεία της Αθήνας και Πειραιά. Η δουλειά του φαίνεται να τον ικανοποιεί, αλλά η επανένταξή του στον ελληνικό κόσμο είναι δύσκολη. Σ' αυτήν ακριβώς την περίοδο ανάγονται τα πιο πικρόχολα σχόλια (διάσπαρτα στο χειρόγραφο) για την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, για τον Δεληγιάννη, τα κόμματα, τη διαφθορά και την ασυναρτησία της ελληνικής πολιτικής πρακτικής. Η αμφιθυμία επιτείνεται και τελικά η πλάστιγγα θα γείρει προς την άλλη πλευρά. Αρχές της δεκαετίας του 1890 ο Μανούσος πολύ απογοητευμένος, αποφασίζει να εγκαταλείψει την Ελλάδα «per sempre». Αυτή τη φορά εγκαθίσταται στην Τεργέστη (σίγουρα από το 1894) και θα μείνει εκεί ως το θάνατό του. Και στα υστερίνα του δεν έλειψαν οι πίκρες. Όταν κυκλοφόρησε η τελευταία του ποιητική συλλογή *Λυρικά* (1896) ο συγγραφέας διαπίστωσε αγανακτισμένος πως η έκδοση ήταν γεμάτη τυπογραφικά λάθη. Την επιμέλεια της εκτύπωσης είχε αναλάβει ο εγκατεστημένος στην Τεργέστη γνωστός Έλληνας λόγιος Διονύσιος Θερεϊανός, τον οποίο ο ποιητής θεωρεί υπεύθυνο για τα λάθη και τις αβλεψίες που κατέστρεψαν το βιβλίο του.

Το σημειωματάριο, με όλη την ακαταστασία του, μας αποκαλύπτει πολύ καθαρά τον πνευματικό και ιδεολογικό κόσμο του συγγραφέα. Για την ιδεολογία του, είναι φανερό πως αυτή διαμορφώθηκε από το 1848 στη «Μεγάλη Σχολή» του ιταλικού απελευθερωτικού κινήματος, ακονίστηκε όμως, εμπλουτίστηκε η συντονίστηκε με τα κοινά αιτήματα που πρόβαλλε το ελληνικό εθνικό κίνημα με την ιδιομορφία του.²⁶

Αυτή την πλευρά της προσωπικότητας του Μανούσου την παρουσίασε πολύ εύστοχα η αείμνηστη Lidia Martini στην εργασία που ανέφερα παραπάνω. Δεν μου απομένει παρά να συμπληρώσω με δύο λέξεις, λακωνικά και δειγματοληπτικά, στοιχεία για τις εκτιμήσεις του σε ελληνικά φαινόμενα. Το πάθος του για την εθνική υπόθεση δεν τον εμποδίζει να βλέπει τα ελληνικά πράγματα με βλέμμα νηφάλιο, διεισδυτικό και κριτικό.

Οι αναφορές στους αγώνες και τις εθνικές διεκδικήσεις είναι πολλές. Ένα εκτενές κείμενο, γραμμένο στα ιταλικά, με αφορμή ίσως τις εξεγέρσεις στην Κρήτη, στηλιτεύει τη βαρβαρότητα του οθωμανικού δεσποτισμού και καταγγέλλει τη στάση των Μεγάλων Δυνάμεων στο ελληνικό ζήτημα. Διάσπαρτες όμως είναι και οι αιχμηρές κρίσεις για τις πληγές της ελληνικής κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Στη σ. 90 διαβάζουμε: «Ελληνικά προσόντα: Αδράνεια, κατάχρησις, διαφθορά, ρουσφέτια». Σε άλλο σημείο, (σ. 83), απευθυνόμενος σε άγνωστο αποδέκτη: «Σε μακαρίζω διότι ευρίσκεσαι μακράν του βορβόρου της κοινωνίας ταύτης της λεγομένης ελληνικής». Και συνεχίζει παρακάτω: «Τι εστί η σημερινή Ελλάς: γοητεία του παρελθόντος και αλγεινή προσδοκία του μέλλοντος».²⁷

Γοητευτικό παρελθόν για τον συγγραφέα είναι και η εποχή του Αγώνα, το Εικοσιένα. Σε άλλο σημείωμα παρεμβάλλει ένα εγκώμιο για τον Όθωνα, τον μονάρχη που ενσάρκωνε την ηρωική εποχή της ελληνικής κοινωνίας και υπερασπίστηκε με σθένος και αξιοπρέπεια τα εθνικά δίκαια (σ. 179).

Βέβαια, η απογοήτευση από το παρόν, οδηγεί ενίοτε στην εξιδανίκευση του παρελθόντος. Ωστόσο η πίστη του ποιητή στα ιδανικά της δημοκρατίας, της πολιτικής αρετής, της κοινωνικής δικαιοσύνης, παραμένει αμετακίνητη. Ας προσέξουμε αυτή την ομολογία πίστεως: «Η ελευθερία, σύνορα, φυλάς, εθνικότητα, θρησκείας και διαφορά χρωμάτων δεν αναγνωρίζει. Η ελευθερία είνε το φως, και το φως έγινε δι' όλους όπως η γη» (σ. 83). Και μια άλλη ομολογία (που μεταφράζω από τα ιταλικά): «Απεχθάνομαι εξίσου την τυραννία που φοράει στέμμα, όπως απεχθάνομαι και εκείνη που φοράει εκκλησιαστικό σκούφο» (σ. 161). Το δεύτερο σκέλος του αφορισμού έχει στόχο το Βατικανό, ο συγγραφέας όμως δεν χαρίζεται και στους έλληνες ιεράρχες. Τον απωθούν, για παράδειγμα, οι επιδείξεις, η πολυτέλεια, οι μίτρες και τα άμφια των δεσποτάδων, που είναι στολισμένα με «χρυσάφια, ασίμια, μπριλάντια, διαμάντια και ζαφίρια» και αναρωτιέται: Αν «εδίδοντο όλα αυτά τα επιδεικτικά και αντιθρησκευτικά» «εις τους γυμνούς, ασθενείς και πεινασμένους ο Χριστός δεν θα ήτον περισσότερο ευχαριστημένος!» (σ. 194). Και σε άλλα σημεία οι απόψεις του ποιητή για θρησκευτικά θέματα αποκλίνουν από τα καθιερωμένα. Στη σ. 149 ανάμεσα στα «μεγαλύτερα δυστυχήματα της ανθρωπότητας» (τη φιλαργυρία, τη βία, τη διαφθορά) κατατάσσεται και η θρησκεία, όταν περιορίζεται «εις κωμικά παρατάξεις και επιδείξεις». Μέσα στις πολλές ρήσεις φιλοσόφων και μεγάλων ανδρών, που ο συγγραφέας παρεμβάλλει εδώ κι εκεί, επανέρχεται συχνά το όνομα του Ρουσσώ.

²⁶ Για το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, για τις συγκλίσεις και αποκλίσεις στα προγράμματα των δύο εθνικών κινήματων και τις επιδιώξεις των πολιτικών ομάδων που πρωταγωνιστούν βλ. Αντ. Λιάκος, *Η Ιταλική Ενοποίηση και η Μεγάλη Ιδέα (1859-*

1862), εκδ. Θεμέλιο, 1985.

²⁷ Ο χώρος δεν επιτρέπει να σχολιάσω άλλες αιχμηρότερες κρίσεις, όπως το κείμενο στη σ. 56-57 που επιγράφεται «Ελληνική πολιτεία» κ.ά.

Θα συμφωνήσουμε πως ένας άνθρωπος με παρόμοιες ιδεολογικές αποσκευές ήταν δύσκολο να βρει κατάλυμα στο ελληνικό έδαφος. Ίσως, πάλι, οι απόψεις του να μην ήταν το μόνο εμπόδιο που δυσκόλευε την ένταξη του συγγραφέα στο σύστημα. Στα γραπτά του υπάρχει διάχυτος ένας ρομαντικός ι-δανισμός, που είναι η κύρια αιτία και εμποδίζει την προσαρμογή του στην πεζή πραγματικότητα, αυτός τροφοδοτεί τη δυσανεξία του, την έντονη κριτική του στάση για τους πάντες και τα πάντα. Δυσφορία αισθάνεται ο ποιητής και με τη λογοτεχνική ζωή ή, όπως λέει ο ίδιος, «της Ελλάδος τα φιλολογικά», τα οποία χαρακτηρίζει «νευρασθενικά, ηθικώς νευρασθενικά» (σ. 193). Σε άλλη σημείωση αναφέρεται ειρωνικά στις δραστηριότητες του φιλολογικού συλλόγου «Παρνασσός» και στον Φιλαδέλφειο διαγωνισμό (σ. 171). Ο ποιητής αισθάνεται απομονωμένος και απογοητευμένος. Τον πληγώνει, ασφαλώς, η αδιαφορία με την οποία αντιμετωπίστηκαν τα τελευταία του έργα. Ιδιαίτερα πικραμένος δείχνει από το γεγονός ότι δεν βρήκε εκδότη να τυπώσει τη μετάφρασή του των *Τάφων* του Ούγου Φώσκολου, που για τον Μανούσο ήταν έργο ζωής. (Πολλές αναφορές στον ιταλο-ζακύνθιο ποιητή γίνονται στο σημειωματάριο, ιδιαίτερα στις σελ. 260, 274 κ.ά.)

Ύστερα απ' όλα αυτά, είναι σκόπιμο να επιχειρήσουμε με περισσότερη ασφάλεια να κάνουμε μια εκτίμηση για το εκτόπισμα που έχει η θεατρική συνιστώσα στη σύνθετη προσωπικότητα του Αντώνιου Μανούσου. Στο σημειωματάριό του οι αναφορές στα θεατρικά είναι λίγες και οι μνείες της δικής του συμμετοχής στη θεατρική δράση ακόμα λιγότερες. Όμως υπάρχει μια παράγραφος (σ. 265) εξαιρετικά διαφωτιστική, γιατί σ' αυτό το λακωνικό κείμενο, που γράφει στις δυσμάς του βίου του εν είδει απολογισμού, με έμφαση και επισημότητα, ο συγγραφέας τοποθετεί τη σκηνική του προσφορά σε θέση ισότιμη με τις άλλες πλευρές της δραστηριότητάς του. Μεταφράζω από τα ιταλικά: «Εγώ, ως πατριάρχης, έχοντας ζήσει πάνω από 3/4 του αιώνα, δάσκαλος και παιδαγωγός της ιταλικής και ελληνικής γλώσσας, καθηγητής, παιδαγωγός και ηθοποιός δραματικός, στρατιώτης εκδικητής της δούλης και περιφρονημένης από τους ξένους Ιταλίας, λαϊκός ποιητής της Ελλάδας και συγγραφέας που στηρίχθηκε και σε πολλά θέματα εγκωμιάστηκε από τον σεβαστό λόγο του Σολωμού [...]».²⁸

Παρατηρούμε πως στον απολογισμό της ζωής του, ο Μανούσος τοποθετεί τη σκηνική του απασχόληση σε περίοπτη θέση, αλλά διαπιστώνουμε πως εκτός από τις τρεις δραστηριότητες που γνωρίζαμε, την ποιητική, τη θεατρική και τη στρατιωτική, προσθέτει άλλη μία, εκείνη του δασκάλου της γλώσσας. Το πλούσιο λεξιλογικό υλικό που έχει συλλέξει και καταχωρήσει στο τετράδιό του μας πείθει πως ο συγγραφέας πάλεψε πολύ με τη γλώσσα και για τη γλώσσα. Όταν διεκδικεί τον τίτλο του δασκάλου της γλώσσας δεν λογαριάζει μόνο τα χρόνια που υπηρέτησε στα Γιάννενα ή στα ιταλικά σχολεία της Αθήνας-Πειραιά, αλλά εννοεί κάτι παραπάνω.

Στο χειρόγραφο, όπως είπα, οι εγγραφές οι σχετικές με το θέατρο είναι ελάχιστες. Εντοπίζουμε μια μόνο ενθύμηση από τη συνεργασία του με τον «Μένανδρο» και τις παραστάσεις στη Σμύρνη. Στο πάνω μέρος της σ. 284, κάτω από τον τίτλο «Θέατρον Σ. 1874-1875», ο ηθοποιός καταγράφει τα έργα και τους ρόλους που έπαιξε, με τις ημερομηνίες των παραστάσεων στο πλάι. Με την ευκαιρία μάς δίνεται μια γεύση για το ρεπερτόριο των θιάσων εκείνης της εποχής. Ο Μανούσος παίζει κατά κανόνα μικρούς ρόλους στα μελοδράματα *Ροκαμβόλ*, *Χαρτοπαίχται* (είναι *Η τριακονταετής ζωή ενός χαρτοπαίχτου* του Ducange), στα ρομαντικά δράματα (*Μαρία Τυδορίς*, *Μαριόν Δελόρμ* του Ουγκώ), στα σαιξ-

²⁸ Η φράση που υπογράμμισα εγώ, στο ιταλικό κείμενο έχει ως εξής: «professore, istruttore ed attore drammatico». Μετά το ό-

νομα του Σολωμού ο Μανούσος αναφέρει τον Tommaseo και άλλους ιταλούς λογίους που του συμπαραστάθηκαν.

πηρικά *Άμλετ* και *Οθέλλος* και σε αρχαιότερα ελληνικά που ανάμεσά τους είναι και *Οι θεσμοί του Λυκούργου* του θιασάρχη Παντ. Σούτσα.

Λίγες, αλλά ενδιαφέρουσες, είναι οι αναφορές σε άλλα θεατρικά θέματα. Στη σ.7 είναι καταχωρημένο ένα σύντομο ενθουσιώδες σχόλιο για τον Ernesto Rossi. Νομίζω πως θα γράφτηκε με αφορμή την εμφάνιση του μεγάλου ιταλού ηθοποιού στην Αθήνα το 1889.

Επίσης στα ιταλικά είναι γραμμένο ένα εκτενές κείμενο, κάτι σαν ανασκόπηση με τίτλο «Teatro italiano» (σ. 100-101). Αρχίζει με μια αναφορά στον παλαίμαχο (τα χρόνια του Μανούσου) ιταλό ηθοποιό Giuseppe Moncalvo (1781-1859), επεκτείνεται στη συνέχεια σε νεώτερους ηθοποιούς, στους θιάσους με τις συνθήκες και τις πρακτικές τους για να τονίσει καταλήγοντας την ανάγκη ανανέωσης του ρεπερτορίου και βελτίωσης του συστήματος. Μια μικρή παράγραφος, με τον τίτλο (γραμμένο κάθετα πλάι στο περιθώριο) «Arte rappresentativa» θίγει με πολύ πυκνή διατύπωση το ζήτημα της ερμηνείας των ρόλων και της υποκριτικής (σ. 166). Εδώ κι εκεί σε σκόρπια σύντομα σημειώματα με την στερεότυπη επικεφαλίδα «Drammi e commedie» ο Μανούσος καταγράφει τίτλους θεατρικών έργων, που προφανώς τράβηξαν την προσοχή του, τα διάβασε ή άκουσε να γίνεται λόγος γι' αυτά. Φαίνεται πως τα θεατρικά ενδιαφέροντα του ηθοποιού και συγγραφέα δεν έχουν εντελώς απονήσει. Μόνο που με το πέρασμα του χρόνου το πάθος του θα έχει μετριαστεί και οι μνήμες για τις δικές του παλιές επιδόσεις έχουν ξεθωριάσει.

Δεν μας φωτίζει πολύ το χειρόγραφο για τη συγγραφική-μεταφραστική θεατρική παραγωγή του Μανούσου που είναι ένα περιθωριακό κεφάλαιο της δράσης του, με πολλές ασάφειες και αβεβαιότητες. Μια μετάφρασή του για την οποία ο συγγραφέας κάνει λόγο είναι *Η υπνοβάτις* (απόδοση από το λιμπρέτο της όπερας του Μπελίνι *La sonnambula*), που τυπώθηκε στην Αθήνα το 1889. Και εδώ, ο λόγος που την αναφέρει είναι για να πει την πίκρα του. Ο μεταφραστής είχε στείλει το έργο του στον Ιω. Καραγιάννη, διευθυντή του νεοσύστατου πρώτου ελληνικού μουσικού θεάτρου, ο οποίος τύπωσε την *Υπνοβάτιδα* και παρά τις επανειλημμένες εκκλήσεις του ενδιαφερόμενου, δεν έστειλε στον Μανούσο ούτε ένα αντίτυπο. Και καταλήγει ο Μανούσος: «Να Έλληνες, να μην αβασκαθούνε, κι αγαπάς κυρ Γιάννη, να χαθούνε» (σ. 197).

Ο συγγραφέας δεν κάνει λόγο για τη μετάφραση μιας μονόπρακτης κωμωδίας με τίτλο *Οι πετεινόμυαλοι* που ο «Μένανδρος» έπαιξε στην Κωνσταντινούπολη το 1890 και στο πρόγραμμα της παράστασης η μετάφραση αποδίδεται στον Αντ. Μανούσο.²⁹ Το κείμενο είχε τυπωθεί δύο φορές στην Ερμούπολη ανώνυμα (:.), το 1872 και 1882, ενώ στο μεταξύ το είχε οικειοποιηθεί ο κωμικός ηθοποιός Γ. Νικηφόρος και το 1880 τύπωσε τη μετάφραση με το όνομά του!

Σε ένα δημοσίευμα με τίτλο «Σύντομος ιστορία του ελληνικού κωμειδυλλίου» που με την υπογραφή Μεφιστοφελής (Ν. Λάσκαρης;) τυπώνεται σε συνέχειες στο περ. *Οικογένεια* το 1893, στον Μανούσο αποδίδεται η πατρότητα της μετάφρασης των *Μυλωνάδων*, της πιο πολυπαιγμένης τον ύστερο 19^ο αιώνα κωμωδίας στην ελληνική σκηνή.³⁰ Η μαρτυρία όμως του περιοδικού δεν επιβεβαιώνεται από άλλη πηγή. Το αντίθετο μάλιστα, για την ταυτότητα του μεταφραστή των *Μυλωνάδων* έχουν διατυπωθεί οι πιο αντιφατικές εκδοχές. Θα περιμέναμε από το χειρόγραφο του Μανούσου κάποια ένδειξη που να φωτίζει το πρόβλημα, αλλά δεν βρίσκουμε στις σελίδες του καμία απολύτως νύξη για το επίμαχο θέμα. Έτσι οι προσδοκίες μας διαφεύδονται.

²⁹ Βλ. Χρ. Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, τ. Β', Αθήνα 1996, σ. 443.

³⁰ Βλ. *Οικογένεια*, έτος Α', αρ. 32, 7-10-1893, σ. 2.

Ίσως όχι εντελώς. Γιατί στη σ. 36 του «Κυκεώνα» συναντάμε μια φράση κάπως μετέωρη: «Ο γυναικάς, τίτλος μιας κωμωδίας μου». Πρόκειται, το πιθανότερο, για μετάφραση, δεδομένου ότι και την *Υπνοβάτιδα* ο Μανούσος της χαρακτηρίζει «έργο μου». Ωστόσο κωμωδία με τίτλο *Ο Γυναικάς*, απ' όσο γνωρίζουμε, δεν φαίνεται να παίχτηκε ή να σώζεται πουθενά. Δεν αποκλείεται, όμως, το κείμενο του Μανούσου να κυκλοφόρησε σε χειρόγραφο μορφή και είναι θεμιτό να υποθέσουμε πως στη μνήμη ορισμένων συνδέθηκε ή ταυτίστηκε με τους *Μυλωνάδες*, ίσως με μια πρώιμη προσπάθεια απόδοσης του άγνωστου ιταλικού προτύπου στα ελληνικά. Θα σταματήσουμε εδώ τις υποθέσεις και τις εικασίες, γιατί το όλο κεφάλαιο της συγγραφικής θεατρικής παραγωγής του Μανούσου απαιτεί περισσότερη διερεύνηση.

Ύστερά από αυτή την πρόχειρη ανάγνωση του χειρογράφου, και συνεκτιμώντας φυσικά το υπόλοιπο γνωστό έργο του, μπορούμε να δούμε στην περίπτωση του Μανούσου μια σύνθετη προσωπικότητα, ένα δημιουργό που με τη δουλειά, τη δράση του, τις ανησυχίες του, την ιδεολογία του, ξεπερνά πολύ τα συνηθισμένα μέτρα, τις κανονικότητες της εποχής του. Τη συμμετοχή του στην υπόθεση του ελληνικού θεάτρου δεν χρειάζεται να την υπερεκτιμήσουμε, αλλά ούτε είναι σωστό να την μηδενίσουμε. Ενδιαφέρει περισσότερο να δούμε την περιπέτειά του, ως χαρακτηριστικό δείγμα της κατάστασης των πραγμάτων στην ελληνική σκηνή, ειδικά σ' εκείνη την μεταβατική φάση.

Με την ευρεία μόρφωσή του, αλλά ιδιαίτερα με το πάθος του για τη γλώσσα και τον ελληνικό λόγο, αξιοποιήθηκε για λίγο και μπορούσε να προσφέρει περισσότερα ως δάσκαλος ηθοποιών δηλαδή ως δάσκαλος του λόγου. Χρήσιμο είναι να θυμόμαστε πως εκείνη την εποχή, με εξαίρεση κάποιες, προηγμένες θεατρικά ευρωπαϊκές χώρες, στις υπόλοιπες περιοχές η διδασκαλία των ηθοποιών, επικεντρωνόταν στην απαγγελία, στη σωστή εκφορά του λόγου. Απ' αυτή τη σκοπιά, με το πάθος και τις λογοτεχνικές του γνώσεις, την όλη πνευματική του καλλιέργεια, για τα ελληνικά μέτρα και τις ελληνικές ανάγκες ο Μανούσος ήταν θεόπεμπτος. Αλλά ούτε η ελληνική σκηνή ήταν σε θέση να τον κρατήσει και να τον αξιοποιήσει καλύτερα, ούτε εκείνος ήταν πρόθυμος να προσαρμοστεί στις δυσκολίες και τις ανωμαλίες ή να συμβιβαστεί με τις προχειρότητες που επέβαλλαν αναγκαστικά οι όροι δουλειάς των πλανόδιων συγκροτημάτων. Έφταιγε βέβαια και η γενικότερη αδυναμία εγκληματισμού του καλλιτέχνη στον ελληνικό κόσμο, αδυναμία ή απροθυμία για την οποία το χειρόγραφο τετράδιο μας παρέχει πειστικά τεκμήρια.

Τώρα λοιπόν γνωρίζουμε καλύτερα τον άνθρωπο και το έργο του καθώς και τη διαδρομή του στους βασικούς της σταθμούς. Στη βιογραφία του παραμένει ένα μικρό ανεξερεύνητο κεφάλαιο, εκείνο που αφορά την περίοδο της μαθητείας του, τα χρόνια πριν από το 1848. Γι' αυτό, κλείνοντας, θέλω να καταθέσω μια πληροφορία, που νομίζω πως έχει ενδιαφέρον και, συν τοις άλλοις, θα μας επαναφέρει στο θέμα από το οποίο ξεκινήσαμε, δηλαδή στα Επτάνησα. Έχει μια πρόσθετη αξία γιατί αφορά και τα πρώτα βήματα στον μουσικοθεατρικό χώρο ενός πρωτοπόρου της ελληνικής όπερας, του επίσης κερκυραίου Σπυρ. Ξύνδα.

Η έγκυρη πηγή, απ' όπου προέρχεται η πληροφορία είναι η *Εφημερίς Επίσημος του Ηνωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων*, από την οποία έχουμε αντλήσει και άλλα στοιχεία για ιταλικές και ελληνικές παραστάσεις στα Επτάνησα. Στο φύλλο αρ. 103, της 7(19) Δεκεμβρίου 1846, με τον τίτλο «Nobile Teatro di Corfu» μας πληροφορεί για μια παράσταση που δόθηκε στο θέατρο Σαν-Τζιάκομο στις 5(17) Δεκεμβρίου του 1846. Τη βραδιά εκείνη είχε την τιμητική του (*beneficiata*) ένας εκλεκτός ηθοποιός του ιταλικού θιάσου, ο Giuseppe Scheggi. Για την τιμητική του ο δημοφιλής κωμικός βαθύφωνος (*comico basso assoluto*) τραγούδησε άριες από πρόσφατες επιτυχίες του. Μετά το διάλειμμα δόθηκε μια κωμι-

κή σκηνή, η οποία στο δημοσίευμα περιγράφεται πολύ λακωνικά. Σε ελεύθερη απόδοση από τα ιταλικά, το κείμενο έχει ως εξής:

Στη σκηνή εμφανίζεται ένας έλληνας γέρος χωρικός (un rustico vecchio greco) με τα χωριάτικα ρούχα του, που έρχεται να ξεθυμάνει τη γριόνια του και τη ζηλοτυπία του πάνω στη γυναίκα του, που είναι κι αυτή αρκετά ηλικιωμένη. Η κωμική σκηνή είναι γραμμένη και εκτελέστηκε στα ελληνικά (in greco idioma), με θαυμάσια μουσική του κερκυραίου μαέστρου κυρίου Ξύνδα, πάνω σε κείμενο του αξιότιμου κυρίου Α. Μανούσου.

Τον τιμώμενο ηθοποιό (συνεχίζει το δημοσίευμα) συνόδευε στη σκηνή η σύζυγός του κυρία Enrichetta Scheggi, μια προικισμένη και λεπταίσθητη τραγουδίστρια [...]. Ο γέρος έλληνας χωριάτης πέτυχε θαυμάσια και το ντουέτο απέσπασε ατέλειωτα χειροκροτήματα.³¹

Αυτή είναι η είδηση και αυτή πρέπει να είναι η πρώτη εμφάνιση του Μανούσου στο θεατρικό στίβο, η πρώτη του επαφή με τη σκηνή. Αν τώρα επιστρέψουμε ξανά στο χειρόγραφο και κάνουμε τον κόπο να το ξεφυλλίσουμε, θα βρούμε στη σελ. 153 την εξής περιεργή εγγραφή: «Το ξεμωραμένο ανδρόγυνο, τίτλος μελοδραματικής σκηνής».

Αν κάποιος υποστηρίξει πως το κωμικό ζευγάρι της παράστασης του θεάτρου Σαν-Τζιάκομο μπορεί να θεωρηθεί «ξεμωραμένο ανδρόγυνο», δεν έχω επιχειρήματα να τον αντικρούσω. Ή ίσως κάπως έτσι θυμόταν ο Μανούσος την πρώτη του νεανική εμπειρία στο θέατρο και θέλησε να τη συγκρατήσει στο ημερολόγιό του.

Το δημοσίευμα της επίσημης επανησιακής εφημερίδας είναι, ούτως ή άλλως, σημαντικό για το θέμα μας: διαθέτουμε τώρα μια μαρτυρία για την περίοδο της μαθητείας, του μελλοντικού καλλιτέχνη, για την πρώτη, ίσως, επαφή του με την επαγγελματική σκηνική πράξη. Διαθέτουμε ένα επιπλέον στοιχείο πως και για τον Μανούσο, όπως και για άλλους, η επανησιακή πολιτιστική ζωή, η θεατρική δραστηριότητα στην Κέρκυρα ήταν το πεδίο που του πρόσφερε τις πρώτες εμπειρίες και τις πρώτες ευκαιρίες να γνωρίσει το θέατρο και να δοκιμάσει τις δυνάμεις του στη σκηνή.

³¹ *Εφημερίς Επίσημος του Ηνωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων*, αρ. 103, 7(19) Δεκ. 1846, σσ. 23-24.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ
«ΧΥΔΑΙΟΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΟΜΑΧΙΑ».
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ
ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 19^{ου} αι. (1880-1900).
ΤΥΠΩΜΕΝΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

Νεοελληνική δραματική παραγωγή, η μεγάλη άγνωστη. Η φιλολογική έρευνα δεν ενδιαφέρεται, δεν τη θεωρεί άξια ενασχόλησης. Η ιστοριογραφία του θεάτρου μας ενδιαφέρεται κυρίως για το ρεπερτόριο, τη σύνθεση των θιάσων, τις περιόδους κ.λ.π. και λιγότερο για τη λογοτεχνική δραματογραφία.

Ένα μέρος αυτού του κενού έρχεται να καλύψει η έρευνα που έχω ξεκινήσει: αφορά την περίοδο 1880-1939, σε μια προσπάθεια: 1) καταγραφής των έργων, 2) αποτύπωσης περιεχομένου-υπόθεσης-προσώπων, 3) αναφοράς αισθητικών προτύπων, 4) κατηγοριοποίησης, 5) συλλογής ή επιλογής προλόγων, 6) συλλογής πληροφοριών για παραστάσεις, καθώς και άλλων στοιχείων που μπορούν να δώσουν πληρέστερη την εικόνα της δραματικής μας παραγωγής –η έρευνα περιλαμβάνει τα τυπωμένα θεατρικά έργα– και να οδηγήσουν σε μια συνολική αποτίμηση της περιόδου.

Η παρουσίαση καλύπτει την τελευταία 20ετία του 19^{ου} αι. Την περίοδο αυτή έχουν τυπωθεί περίπου 400 πρωτότυπα ελληνικά έργα.

Το 1880, έτος εκκίνησης έχει να κάνει με πρακτικούς λόγους –που τελικά ορίζονται από τους ουσιαστικούς. Είναι η χρονιά που ξεκινά η πρωτότυπη έρευνά μου –η καταγραφή της Γεωργίας Λαδογιάννη σταματά στα 1879– είναι όμως κυρίως η χρονιά που σημαδεύει το ξημέρωμα μιας νέας εποχής στη λογοτεχνία μας αναμφισβήτητα, αλλά και στο χώρο του θεάτρου. Οπωσδήποτε τα χρονικά όρια είναι σχηματικά. Τις αλλαγές τις χαρακτηρίζει πάντα η ρευστότητα.

Ο Παλαμάς στα 1900, δίνοντας το ιστορικό διάγραμμα του θεάτρου μας το 19^{ου} αι. σημειώνει:

Όλα τα θεατρικά μας έργα από εκατό χρόνια και παρέκει, που έδειξαν πως θέλουμε κάτι που αξίζει να μας εμπιστευθούμε, κάτι που να φέρνει μια σκέψη στο νου και μια συγκίνηση στην καρδιά,... όλα τούτα φουσκώνει τα και τρώγει τα η ανυπόφορη ρουτίνα του γλωσσικού δασκαλισμού και της κενόλογης ρητορικής. Δράματα στην καθαρεύουσα των σοφών Κόντων και Θερειανών, δράματα με ήρωες που λογιούνται και μιλούν σαν κύρια άρθρα εφημερίδων χωρίς καμιά ζωή... Και δε στάθηκε βολετό μήτε να του κόψη την ορμή, μήτε να το λιγοστέψη καν, δραματογράφος της περιωπής του Βερναρδάκη... Η Ιστορία θα του λογαριάσει δυο τρεις σκηνές της *Φροσύνης* του και το ωραίο τραγουδάκι της Πέρδικας και περισσότερο απ' όλα τον ασύγκριτο *Έλεγχο του ψευδαττικισμού*, που τον έγραψε ο Βερναρδάκης, πρώτα για να στήσει το θάνατο τρόπαιο της δημοτικής μας περιφρονημένης γλώσσας, και δεύτερο για να θυμίσει κάθε λίγο και λιγάκι την αλήθεια της παροιμίας: Δάσκαλε που δίδασκες και νόμους δεν εκράτεις...

Την εικοσαετία λοιπόν που μας απασχολεί συνεχίζεται, στα ίχνη του Ζαμπέλιου, του Ραγκαβή και του Βερναρδάκη η παραγωγή σημαντικού αριθμού «καθαρευουσιάνικων» τραγωδιών, με σταθερό στόχο την αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνισμού και την έξαρση της εθνικής ιδέας, για να δώσουν τη θέση τους, με όλο και μεγαλύτερη συχνότητα στα πατριωτικά δράματα. Αν μιλήσουμε με αριθμούς την περίοδο αυτή τυπώνονται περίπου 50 έργα με θέμα πατριωτικό, οι συγγραφείς τους άλλοτε τα χαρακτηρίζουν δράματα, άλλοτε τραγωδίες, και αναφέρονται κυρίως στην περίοδο της τουρκοκρατίας. Η πλειοψηφία των έργων της περιόδου εμφανίζεται την πρώτη δεκαετία, μέχρι το 1890, ενώ τη δεύτερη δεκαετία η παραγωγή μειώνεται με τον Αντωνιάδη να καλύπτει τη μισή περίπου παραγωγή (ο Αντώνιος Αντωνιάδης, γυμνασιάρχης στα Χανιά και στον Πειραιά, διωγμένος μάλιστα από τον Όθωνα, τυπώνει την εικοσαετία αυτή περίπου 50 θεατρικά έργα). Την ίδια εποχή, για να γίνει και η σχετική σύγκριση, έργα με θέματα παρμένα από την αρχαιότητα τυπώνονται γύρω στα 20, ενώ και τα βυζαντινά παίρνουν τη θέση τους στη νεοελληνική δραματολογία με περίπου 15 έργα.

Ξαναγυρίζουμε στα πατριωτικά δράματα. Μερικοί τίτλοι: *Η Κλεφτοπούλα* τραγωδία, *Λάμπρος Τζαβέλλας* δράμα, *Οδυσσεύς Ανδρούτσος* τραγωδία εις γλώσσαν δημώδη, όλα του Αντωνιάδη, *Η καταστροφή των Ψαρών* Δράμα εις πράξεις πέντε του Γεωργίου Αβλιχού, *Οι Σουλιώται ή ο Πατριωτισμός* δραματικόν ποίημα εις μέρη τέσσερα του Αθαν. Βάρβα, *Αθανάσιος Διάκος* αγνώστου κ.λ.π.

Έχουμε να παρατηρήσουμε πως τα περισσότερα από τα πατριωτικά δράματα είναι γραμμένα «εις γλώσσαν δημώδη», όπως αναφέρει ο Αντωνιάδης, συνήθως σε στίχο, πολλές φορές σε δεκαπεντασύλλαβο πολιτικό στίχο στον οποίο είναι γραμμένα τα ηρωικά τραγούδια μας όπως σημειώνει ο εκδότης του *Αθανάσιου Διακού* (1884): «*Ίσως εγκαίρως ήλθαμεν, και ο Θεός μας δώσει/τον Διακόν να λυτρώσωμεν και να τον ασπασθώμεν/ χριστιανόν ελεύθερον ως εύχεται η ψυχή μας...*». Βέβαια οι σκηνικές οδηγίες παραμένουν στην καθαρεύουσα καθώς και οι πρόλογοι, και η γλώσσα των ηρώων τους δεν είναι πάντα ξεκάθαρα δημοτική, παρεισφρύνουν και λέξεις της καθαρεύουσας:

Η γλώσσα του δράματος είναι η δημοτική και τούτο διότι αρμοδιωτέραν και φυσικωτέραν ενόμισα την γλώσσαν ταύτην εις τα πρόσωπα του δράματος τούτου... γλώσσαν της καρδιάς, γλώσσαν δι ής εκφράζει τις κοινώς, τας ιδέας και τα αισθήματά του... (Γ. Αβλιχός *Η καταστροφή των Ψαρών*, 1883).

Οι πρόλογοι έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εκεί οι συγγραφείς αλλά και οι εκδότες αναφέρουν τα αισθητικά τους πρότυπα, αν ακολουθούν τη ρομαντική ή την κλασική σχολή και γιατί, αν τηρούν τις ενότητες του Αριστοτέλη, το λόγο που τα έργα τους είναι έμμετρα κ.λ.π., τί θέλουν να πετύχουν με τη συγγραφή του συγκεκριμένου έργου: «...πιο πολύ ήθελεν τονίση το θρησκευτικόν αίσθημα και τον έρωτα στην πατρίδα και άλλες ημών υψηλάς αρετάς εις αντίθεσιν με την μοχθηρίαν και την αναληγσίαν των Τούρκων...» (*Αθανάσιος Διακός* 1884), για την παράστασή τους στη σκηνή κ.α. Αν κάτι τα χαρακτηρίζει είναι η αγάπη για την πατρίδα, ο ηρωισμός ο απαράμιλλος των πρωταγωνιστών, πρόσωπα γυναικεία εξυψώνονται σε ηρώιδες. Από απλές χωριατοπούλες γίνονται και αρχηγοί των κλεφτών (π.χ. *Η Κλεφτοπούλα* του Αντωνιάδη), ή όταν προέρχονται από γενιές ηρώων δε λιγοψυχούν ποτέ. Μίσση και πάθη συνυπάρχουν, αν και όλα σταματούν προς το συμφέρον της πατρίδας. Φυσικά δε λείπουν και τα πατριωτικά δράματα τα γραμμένα στην καθαρεύουσα, αλλά και αρχαϊζουσα. Τότε νοιώθεις έναν ψυχρό αέρα να σε τυλίγει. Οι προθέσεις που διατυπώνονται στον πρόλογο άριστες, «...*Υπέρ της Πατρίδος και της Θρησκείας εις οποσας θυσίας δεν υπεβλήθη ο Έλλην. Πλην αλλ' όμως τας βασάνους υφιστάμενος την άφεκτον και δικαίαν των τυράννων τιμωρίαν εσχεδιάζεν...*» (*Ο εξόριστος Έλλην* Νικ. Κοκολάτος, πεντά-

πρακτον δράμα, 1896). Και ένα δείγμα γραφής: «*Αμαύρωσον ήλιε το φως σου και κρύψου από όπισθεν των σκοτεινών νεφών και μη ανατέλλης λάμπων προς ευόδωσιν του αισχρού των Τούρκων έργου...*».

Σε μια άλλη κατηγορία, στα πλαίσια των πατριωτικών δραμάτων εντάσσονται και έργα όπως το *Αρματωλοί και κλέπται*, δράμα εις πράξεις δύο, τυπώνεται το 1880, το 1891 και αργότερα, –αχρονολόγητη έκδοση Σαλίβερον– με φόντο την τουρκοκρατία, με πρωταγωνιστές αρματωλούς και κλέφτες, με αναφορές στη γενναιότητα, τη φιλοπατρία, το θάρρος και την αγάπη για την ελευθερία. Στην ουσία όμως πρόκειται για ερωτική ιστορία (μελοδραματικά μοτίβα, έρωτες, πάθη και προδοσίες). Γλώσσα, καθομιλουμένη με στοιχεία καθαρεύουσας («*Πλην τι σημαίνει οικογένεια και πλούτος. Αυτά ο Έλλην δεν τα προσκυνεί. Ανδρεία και θάρρος και τιμή, αυτά είναι δι' αυτόν και γένος και όνομα*»), σε καμμία περίπτωση βέβαια η γλώσσα που μιλούσαν οι κλέφτες (η Δέσπω λέει στον πατέρα της «*Καλέ μου πάτερ σε ευχαριστώ*»).

Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε και την ιστορία της Κυρά-Φροσύνης. Μέσα σε δυο χρόνια έκανε τρεις φορές την εμφάνισή της. Η *Κερά-Φροσύνη* τραγωδία του Αντ. Αντωνιάδη 1882, η *Φροσύνη* δράμα εις πράξεις τρεις του Ιωάν. Φαραντάτου 1884 και βέβαια η *Ευφροσύνη* δράμα εις πράξεις πέντε του Δ. Βερναρδάκη 1882, στο μόνο έργο του, που ανανρωρίζει ο Παλαμάς, πως δυο-τρεις σκηνές αξίζουν. Για την *Κερά-Φροσύνη* του Αντωνιάδη ο Σιδέρης λίγο ειρωνικά σημειώνει «σπάνιον ιαμβογράφημα, με υπόθεση νεώτερη και γ' αυτό στη δημοτική». Κουραστικός ο Αντωνιάδης ιδίως στις ατέλειωτες τραγωδίες του με θέματα από την αρχαιότητα και το βυζάντιο που θα συναντήσουμε παρακάτω, με γλώσσα πολλές φορές αρχαϊζουσα, όμως ακούραστος, γράφει ακατάπαυστα, και πρέπει νά 'ταν και καλός άνθρωπος. Όταν ο Μελισσιώτης του έδειξε κείμενά του αυτός τον ενθάρρυνε να προχωρήσει, έτσι τουλάχιστον διηγείται ο Λάσκαρης (στον πρόλογο της έκδοσης των έργων του Μελισσιώτη). Σκεφθείτε ο αμόρφωτος και ανορθόγραφος Μελισσιώτης, παίρνει θάρρος από τον γυμνασιάρχη Αντωνιάδη. Όσο για τον Βερναρδάκη, χρησιμοποιεί αλλού καθαρεύουσα, αλλού δημοτική, αλλού μικτή γλώσσα, την δε *Ευφροσύνη* έγραψε μετά από παράκληση φίλου του, που του ζήτησε ένα δράμα με υπόθεση από την ελληνική επανάσταση. Να και η άποψη του Βερναρδάκη για το θέμα: «*...η επιθυμία του φίλου μου, όπως ωρίζετο ήτο ασυμβίβαστος προς τας περί δραματικής ποιήσεως ατομικάς μου ιδέας και κλίσεις. Η ελληνική επανάστασις παρέχει μεν, ως εφρόνουν, ύλην αρμόζουσαν ίσως εις μελοδραματικήν, όχι όμως εις δραματικήν παράστασιν, κατά την αυστηράν έννοιαν της λέξεως. Εν τούτοις ο φίλος μου επέμενε... έστρεψα την προσοχήν μου προς την Ευφροσύνην...*».

Τα πατριωτικά έργα, με πολλές επιφυλάξεις, με κάποιες εξαιρέσεις που ήδη αναφέραμε, παρ' όλα τα μεγάλα λόγια που συχνά ακουγόντουσαν, ανάδιναν μια ζεστασιά. Τα έργα με θέματα παρμένα από την αρχαιότητα, γραμμένα σε υπερκαθαρεύουσα, πολλές φορές αρχαϊζουσα, ήταν αφόρητα κουραστικά και τελείως αδιάφορα. Αν και συνήθως είχαν σαν στόχο να εξάρουν την ανωτερότητα των Ελλήνων, την αξία της ελευθερίας και της δημοκρατίας: «*...Υπήκοος και δούλος είνε βασιλεύ / συνώνυμα κι ο Έλλην εάν πρόκειται / προσωνημίαν όπως έχει διαρκώς / τοιαύτην, είναι δυστυχής*» (*Κείον Νόμιμον*, Αντωνιάδης 1897), η γλώσσα από τη μια και ο τρόπος διαπραγμάτευσης του θέματος από την άλλη, έφθαναν στο αντίθετο αποτέλεσμα. Τι να θυμηθούμε!

Οι *Τυραννοκτόνοι*, *Πάνθεια η Σουσίς*, *Το Κείον Νόμιμον* του Αντωνιάδη φυσικά, έγραψε όχι λίγες τέτοιες τραγωδίες, η *Μερόπη* του Βερναρδάκη, δεν τυπώνεται για πρώτη φορά τώρα, αλλά έκανε πολλές επανεκδόσεις την περίοδο αυτή, όπως και τα έργα του Σπ. Βασιλειάδη.

Χαρακτηριστικό της εποχής, οι επανεκδόσεις κάποιων θεατρικών έργων, ιδιαίτερα σημαντικών.

Ενδεικτικά αναφέρω τις επανεκδόσεις της *Βαβυλωνίας*, την επανέκδοση του *Βασιλικού*, κυρίως όμως έργων του Βερναρδάκη, του Βασιλειάδη και του Παπαρρηγόπουλου. Από το 1890 και μετά, τα τυπωμένα θεατρικά έργα με θέματα από την αρχαιότητα, είναι κυρίως επανεκδόσεις παλαιότερων και τραγωδίες του Αντωνιάδη.

Τέτοια δράματα, με θέματα από την αρχαιότητα, γράφει και ο Κορομηλάς, *Κάμμα* και *Κρίσις του Βουκχόρεως* και όχι μόνο. Την *Κρίσιν του Βουκχόρεως* την αφιερώνει ο Κορομηλάς στον Αλέξανδρο Δουμά, υιό, «...για να ιδης κατά πόσον σε ηκολούθησα εν τη δημιουργία του μύθου εν τη ανελιξει της πλοκής, εν τη εκτυπώσει των χαρακτήρων, τέλος δε εν τη ψυχολογική άμα δε και φιλοσοφική εξετάσει των ανθρωπίνων συναισθημάτων...». Την ιδέα βέβαια την πήρε από τον Πλούταρχο, παραθέτει και το απόσπασμα, δεν ξέρει βέβαια πόσο θα αρέσει στο κοινό «...αλλά εις εμέ αρκεί η ευμενής κρίσις των ολίγων φιλόλογων εις ους πρό τινος καιρού ανέγνωσα τούτο...». Όταν ο Κορομηλάς ασχολείται με τέτοια θέματα, πέρα από την γλώσσα που χρησιμοποιεί, εξάλλου γράφει τις κωμωδίες του στη δημοτική, αλλά δεν είναι δημοτικιστής είναι καθαρευουσιάνος, χάνει και την ευστοχία του και το πνεύμα του εάν και καμιά φορά τον προδίδει ο ίδιος του ο εαυτός: «...– Πλην το χρήμα έχεις αρκετόν; – Και αν δεν έχω, δεν ευρίσκω πίστωσιν; – Θα ναυαγήσης, εναυάγησαν πολλοί. – Αυτοί δεν ήσαν Πελοποννήσιοι...» (*Η Κρίσις του Βουκχόρεως*). Ο Ξενόπουλος σημειώνει για τον Κορομηλά στην *Εικογραφημένη Εστία* του 1892: «...Μόνον εκ των τελευταίων, των ανδρικών έργων του Κορομηλά, δύναται να εκτιμηθή η ειδικότης περί την εξεύρεσιν μύθου, η φιλοκαλία περί την γλώσσαν –την οποίαν εις μεν τα αρχαίζοντα δράματα μεταχειρίζεται καθαρεύουσαν, εις δε τα σύγχρονα εντελώς ωμιλημένην– η εγκράτεια περί την κατασκευήν και η ζηλευτή της σκηνης γνώσις, αρεταί καθιστώσαι τας συλλήψεις του σκηνικά έργα ανώτερα των οποίων ούτε έγραψε, ούτε πιστεύομεν εύκολον να γράψη τις παρ' ημίν...». Πολύ επιεικής με τον Κορομηλά ο Ξενόπουλος, αν και τα αρχαίζοντα δράματά του στην ουσία τα αντιπαρέρχεται, ξεχωρίζει την *Ευρυμέδη*. Ίσως είναι ακόμα λίγο νωρίς γιατί στα 1907 θα γράψει για τον Βερναρδάκη: «Αλλ' ο Βερναρδάκης αρκείται εις τα εμφανή, τα κοινά, και τα τετριμμένα. Οι ήρωές του είναι καλοί ή κακοί, αγαπούν ή μισούν... Απλούστατα, πεζότατα, ξηρότατα...Μία στροφή από τον Λάμπρο ή τον Αστραπόγιαννο, βαρύνει όσον όλαι αι χιλιάδες των ιάμβων, τους οποίους εσώρευσεν ο Βερναρδάκης...Κατά την γνώμην μου τουλάχιστον, πολύ μεγαλυτέρα πρωτοτυπία, έμπνευσις και δύναμις ύφους υπάρχει εις την Γαλάτειαν (του Βασιλειάδη) και εις μερικούς «Χαρακτήρας» (του Παπαρρηγόπουλου), παρά εις την Μερόπην αυτήν...». Βέβαια στα 1907, ο Ξενόπουλος έχει ήδη δώσει τον *Τρίτο* και τον *Ψυχοπατέρα* και το *Μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* και ο Καμπύσης έχει δώσει τα δράματά του και η περίφημη παράσταση με τους *Βρονόλακες* του Ίψεν (με το γνωστό πρόλογο του Ξενόπουλου) έχει γίνει, ώστε μάλλον είναι πιο μαχητικός απ' ότι νωρίτερα στα 1892.

Ίσως δώσαμε παραπάνω έκταση στο θέμα, αλλά αρχίζει σιγά-σιγά να μπαίνει, στην παρουσίαση αυτή, το θέμα της γλώσσας, βασικό και καταλυτικό για την περίοδο που εξετάζουμε.

Όπως ήδη αναφέραμε, έργα με βυζαντινά θέματα κάνουν κι αυτά την εμφάνισή τους, γύρω στα δεκαπέντε. Ίσως ο αριθμός να μην είναι μεγάλος, όμως αξίζει να αναφερθούμε καθώς μέσα από αυτά τα έργα γίνεται μια προσπάθεια ανύψωσης του Βυζαντίου, ως ένα ακόμα σπουδαίο κομμάτι της ιστορίας μας, πέρα από την αρχαιότητα. Δίνεται έμφαση δε, στην ελληνικότητα του Βυζαντίου. Μπορεί να ήταν συνέχεια της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, όμως το ελληνικό στοιχείο και πνεύμα επικράτησε και το έκανε να μεγαλοουργήσει. Ενδεικτικό είναι, πως στη διαπραγματέυση της ιστορίας της Θεοδώρας και από τον Αντωνιάδη και από τον Ραγκαβή, δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι η Θεοδώρα είναι Ελληνίδα και

θα μεταφέρει στην εξουσία το πνεύμα το Ελληνικό: «Όπου κι αν στραφής/ Ρωμαίων θέλεις ίδη με την σπάθην του /τον Έλληνα απειλούντα, με την σιδηράν / διοίκησιν το αίμα μας ερρόφησαν/ κι αλλοίμονον, αν μέλλη την ρωμαϊκήν / να έχη πάλιν γλώσσα η βασιλίσσα/ τετέλεσται το έθνος το Ελληνικόν/ ετάφη, κινδυνεύει η γλώσσα του /...το στέμμα πρέπει Ελληνίδα να κοσμή ...» (Ιουστινιανός και Θεοδώρα, δράμα, Αντ. Αντωνιάδης, 1884).

Ο Ραγκαβής μάλιστα στον πρόλογο της Θεοδώρας του (1884 επίσης), συγκρίνει την εποχή του Ιουστινιανού με την εποχή του Λουδοβίκου του ΙΔ΄, του βασιλιά Ήλιου, για να δείξει ότι η εποχή του Ιουστινιανού ήταν λαμπρότερη: «...το προκείμενον έργον... κέκτηται σημασίαν τινά εθνικήν, ουδενός εφείσθημεν μόχθου όπως εξάρωμεν τον χαρακτήρα τούτον, και δη επιμόνωσ εγκύψαντες εις τους συγχρόνους συγγραφείς, ενεφορήθημεν του πρωτοτύπου εκείνου πνεύματος του μεγάλου Βυζαντινού κόσμου, ού η κατάληψις και πιστή αντανάκλασις μόνον τω ελληνιστί γράφοντι αποβαίνει δυνατή...».

Αυτά ως προς τις προθέσεις των συγγραφέων. Όμως ο χαρακτηρισμός των έργων από τους ίδιους τους συγγραφείς π.χ. δράμα ενδιαφέρον και διδακτικό, προδίδει το δασκαλισμό αλλά και την ψυχρή, ιστορική διαπραγμάτευση των θεμάτων. Τους λείπει η ζεστασιά, η ανθρώπινη ματιά, η ψυχολογία των ηρώων τους. Ο Παλαμάς μάλιστα για κάποια έργα όπως ο *Ηράκλειος* του Ραγκαβή είναι καταπέλτης: «...Άλλα δράματα σαν ...τον *Ηράκλειο*, όσο κι αν έκλεισαν μέσα τους με τη φούχτα την ιστορία, με το δράμι το ρητόρεμα, και την οκά την ιαμβογραφία, τ' ανοίγω και τ' αφήνω ψυχρότατος, ψιθυρίζοντας: “Κρίμα στους κόπους!” ... Βοηθάει και η γλώσσα, βοηθάει κι ο Ραγκαβής με τον πρόλογό του: «... Οι μεμιστάνες μεταχειρίζονται την καθαρεύουσαν εκείνην, ής τυγχάνομεν θερμοί θιασώται,... δια τας σκηνάς, εν αις ομιλούσιν εις τον πεζόν λόγον πρόσωπα του λαού, παρεδέχθημεν ύφος ταπεινότερον, ομιλούσιν την χυδαίαν, αλλά μετ' αποφυγής των βανασοτέρων εν αυτή στοιχείων ... Ορόντες όμως και τας καταπληκτικάς της γραφομένης προόδους, τρέφομεν την εδραίαν πεποιθήσιν ότι επίκειται και της λαλουμένης η εξευγένισις...».

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε ένα έργο με θέμα παρμένο μεν από το Βυζάντιο, αλλά τελείως διαφορετικό. Τίτλος του *Ιωάννης ο Καλυβίτης*, Καλογηρισμού επίκρισις, Δράμα βυζαντινόν, πρωτότυπον και διδακτικώτατον, αγνώστου συγγραφέως. Εκδόθηκε το 1880 στην Κωνσταντινούπολη. Κατηγορεί τον «καλογηρισμό» και μάλιστα την παιδεία που προέρχεται από καλόγερους, γιατί επηρεάζουν τα παιδιά να ακολουθήσουν αυτόν το δρόμο. Πιστεύει βέβαια ότι ο «καλογηρισμός» στις μέρες του δεν είναι ο ίδιος όπως την εποχή του Βυζαντίου, παρ' όλα αυτά προτρέπει τους καλόγερους να ασκούν τα καθήκοντά τους μέσα σε θεμιτά όρια. Σημειώνει μάλιστα «... εάν ποτέ κάλαμος οξύς επιληφθή να ζωγραφίση αυτόμορφον το περι ου ο λόγος μεσαιωνικόν και ρακένδντον τέρας, η κοινωνία θέλει φρίξει μανθάνουσα οίον, ουχί πλέον όφιν, αλλά δράκοντα έθαλπτεν επί τόσους αιώνας εις τους κόλπους αυτής...».

Μια κι ο λόγος για καλόγερους ας αναφερθούμε σ' ένα έργο που έγραψε καλόγερος. Ο *Ζευς-Μωάμεθ ή έβρεξεν παρά τον Βόσπορον* 1888, δράμα ιαρόν εις πράξεις τρεις υπό Ιλαρίωνος. Το έργο, στιγμές-στιγμές είναι χαριτωμένο και σατιρίζει την ελληνική και αθηναϊκή ζωή, πολιτική, θρησκευτική, κοινωνική. Ο πρόλογος έχει κι αυτός ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καυτηριάζει την κατάσταση που επικρατεί στα ελληνικά θέατρα, και τα παροτρύνει να επιστρέψουν σε θέματα από την ελληνική μυθολογία και ιστορία, που προσφέρονται και για δράματα και για κωμωδίες «...εξ' αυτών δε αν ουδέν τι άλλο διδάσκηται το κοινό, τουλάχιστον ακούει ονόματα Ελληνικά και μανθάνει ολίγην Ελληνικήν Μυθολογίαν και Ιστορίαν...» διότι «...Μεταβαίνω ενίοτε και εις το Ελληνικόν θέατρον και ακούω δράματα και κωμωδίας

εκ μεταφράσεων, εκεί το “κύριε Κόμη” και “κύριε Βαρόνε” δίδουν και παίρνουν, εκεί ήκουσα φράσεις κωμικές εκ τοιούτων δραμάτων, ως “Γεώργιε, θέσον τα τρυβλία εις την τράπεζαν” ή “ο κύριος υποκόμης είνε καθώς πρέπει, αγαπητέ μοι Ριχάρδε Βελαρδούνιε” και ακόμα “...εκεί παίζουνσι ξύλον αθεόφοβον...” ή “τουφεκισμούς, ως εις μάχην”, ή “και πίπτουσιν άπαντες, ... αλληλοφονευόμενοι ανιλεώς δια ξιφισμώ”».

Οι παρατηρήσεις αυτές του Ιλαρίωνα μας οδηγούν στα μυθιστορηματικά δράματα. Δεν τυπώθηκαν και λίγα, 35 περίπου. Βέβαια αναλογικά με τις μεταφράσεις τέτοιων δραμάτων που παιζόντουσαν στο θέατρο ίσως να είναι λίγα. Έχουμε λοιπόν *Η αξία των γυναικών*, δράμα εις πράξεις πέντε μετά προλόγου, Δημάκου και Οικονομόπουλου 1880, *Ο Κεραυνοβοληθείς* δράμα, 1881, Δημ. Μπινιάρη, *Η μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός της*, δράμα πρωτότυπον, φανταστικοτραγικόν, λίαν διδακτικόν, εις πράξεις πέντε υπό Ανδρέου Δε Κάστρο, Κερκυραίου, 1881, Σμύρνη, *Η εμμαρμένη ζώσα* Π. Σιδερόπουλου 1891 και άλλα πολλά. Αξίζει να αναφέρουμε την *Γυφτοπούλα* 1884, δράμα εις πράξεις εξ, μετά προλόγου εις μίαν πράξιν, μεταποιηθέν εκ του ομωνύμου πρωτοτύπου μυθιστορήματος υπό Δ. Σιαπάτη και Ι. Μαργαρίτου γιατί πρόκειται για το γνωστό μυθιστόρημα του Παπαδιαμάντη, συνήθως «μεταποιούν» ξένα μυθιστορήματα. Όσο πλησιάζουμε στα 1900 τέτοιου είδους θεατρικά κείμενα δεν κάνουν πια την εμφάνισή τους. Συνήθως είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα, ή σε μεικτή γλώσσα. Κάποιους τους συγκινούν τα μυθιστορήματα και τα κάνουν θεατρικά έργα. Οι πρόλογοί τους, αγγίζουν τα όρια της γελοιοτήτας. Τα ίδια τα έργα απλοϊκά. Παραθέτουμε: «...*Η τοιαύτη γραφικωτάτη, ως εικός εικόν κατεφλόγισε τα ασθενή στήθη μας. Αλλά φευ! Συγγνώμην θεόπνευστε Γάλλε! Εάν ασθενείς χείρες έθιξαν υμέτερον έργον. Συγγνώμην, εάν εν ζωή υπάρχης, ει δε εν μακάρων σκηναίς σκήνωσας, συγχώρησον, ω! ιερά σκιά! Εάν εν τοις πρώτοις ημών βήμασιν αθάνατα εθίξαμεν έργα. Ερωτεύθημεν τον έργου σου ωσει εικόνας μαγικής...*» (*Η αξία των γυναικών* Δημάκου και Οικονομόπουλου).

Σκόπιμα στα βυζαντινά δράματα δεν αναφέραμε την *Φαύστα* του Βερναρδάκη. Με αφορμή την *Φαύστα* θα μιλήσουμε για δυο θέματα που σημαδεύουν τη περίοδο αυτή, αλλά και τις καθαρευουσιάνικες τραγωδίες: τη γλώσσα και τη Μεγάλη Ιδέα. Η *Φαύστα*, ανεβαίνει το Σεπτέμβρη του 1893, σημειώνει μεγαλειώδη θρίαμβο κατά την παρουσίασή της στην ελληνική σκηνή, «θρέφει δυο θιάσους», όπως αναφέρει και ο Σιδέρης, εντείνει τον ανταγωνισμό των δυο πρωταγωνιστριών της εποχής, της Βερώνη και της Παρασκευοπούλου, –παιζουν ταυτόχρονα τον ίδιο ρόλο–, ποια είναι η ιδανικότερη ερμηνεύτρια, άρθρα στον τύπο, οι εφημερίδες και οι θεατές χωρίζονται σε δυο κόμματα βερωνικοί και παρασκευοπουλικοί ..., πάνω απ’ όλα όμως σημειώνει το τέλος μιας εποχής στη δραματογραφία μας, παρ’ όλο που μερικοί νόμισαν ότι ήταν μια καινούργια αρχή.

Ο Ξενόπουλος σημειώνει: «...το κυριώτερο η “Φαύστα” με τους ιάμβους της και την αρχαιοπρεπή της γλώσσα ερχόταν σαν ένα γερό χτύπημα στους “μαλλιαρούς”... και σα μια μεγάλη ικανοποίηση για τους καθαρευουσιάνους που είχαν αρχίσει να διαβλέπουν τον “κίνδυνο” της προγονικής γλώσσας...». Να δούμε, όμως, το πλαίσιο της εποχής: Η *Τύχη της Μαρούλας* του Κορομηλά έχει ήδη ανέβει και έχει τυπωθεί κιόλας στην Κων/πολη. Ο *αγαπητικός της βοσκοπούλας* έχει κάνει την εμφάνισή του, ο Εφταλιώτης το 1894, χρονιά έκδοσης της *Φαύστας*, δημοσιεύει τον *Βουρκόλακα*, την ίδια χρονιά παίζονται και οι *Βουρκόλακες* του Ίψεν, προλογίζει ο Ξενόπουλος, ο Ψυχάρης φυσικά έχει εκδώσει το *Ταξίδι μου* το 1888, θάρθει μάλιστα στην Αθήνα τη χρονιά έκδοσης της *Φαύστας* και θα ενθουσιάσει με μια διάλεξη του με τίτλο το *Φιλί*. «Κλοιός δημοτικισμού» όπως επισημαίνει ο Σιδέρης.

Ας συνεχίσουμε με τον Ξενόπουλο, διηγείται: «...Και θυμούμαι ακόμα τις φωνές που έβγαλε στο θέ-

ατρο της Ομονοίας, σ' ένα διάλειμμα της "Φαύστας", δακρυσμένος από χαρά κι ενθουσιασμό ο εισαγγελέας και δημοσιογράφος Οικονόμου "Ακούω τη γλώσσα μου. Επιτέλους, ακούω τη γλώσσα μου..." Ο καημένος ο άνθρωπος. Ακουγε, πίστευε και φανταζόταν πως ήταν ...η γλώσσα του... Αμα δεν καταλάβαιναν τη γλώσσα που άκουγαν από τη σκηνή ήταν η γλώσσα τους. Άμα την καταλάβαιναν ήταν του αχθοφόρου και του λεμβούχου...» Δυο λοιπόν στοιχεία σημαντικά στη *Φαύστα*, η γλώσσα, αλλά και η Μεγάλη Ιδέα. Αυτά τα δυο θέματα ήταν πάντοτε συνδεδεμένα από την αρχή του γλωσσικού ζητήματος. Η Μεγάλη Ιδέα ήθελε μια καθαρή γλώσσα για να εκφραστεί, δεν μπορούσε στην απλή του λαού. Ο Ψυχάρης, όμως, ο υπέρμαχος της «χυδαίας», στο τάφο του έβαλε να γράψουν «...εδώ μέσα ζη πάντα μαζί σας ο φίλος σας ο Ψυχάρης. Αντίκρυ μου βλέπω την Ασία, ώσπου να πάμε μια μέρα και στην Πόλη» (ο Ψυχάρης πέθανε στα 1929, η σωρός του ήρθε στην Ελλάδα το 1932). Η Μεγάλη Ιδέα, όχι με την κουφότητα που τέθηκε από την εξουσία αλλά πλάι στις αλύτρωτες πατρίδες πάντα φωλιάζει στην καρδιά του Έλληνα, και κυρίως αυτών που τα μέρη αυτά είναι πατρίδες των γονιών και των παππούδων τους.

Γυρνάμε στο ζήτημα της γλώσσας. Στο ξεκίνημα του ζητήματος αυτού μια τέτοια θέση, ίσως να ήταν και αναγκαία. Το κράτος το ελληνικό μόλις είχε αποκτήσει την ελευθερία του. Μόνο που εκτός από τις Μεγάλες Δυνάμεις άρχισαν να το εγκαταλείπουν και οι φιλέλληνες. Βλέπετε αυτοί νόμισαν ότι το κράτος που θα γεννηθεί θα έχει έρθει κατ' ευθείαν από την αρχαιότητα. Μόλις άκουσαν λοιπόν την καινούργια γλώσσα, -καμμιά σχέση με την αρχαία-, εκδόθηκε και το περίφημο έργο του Φαλμεράιερ, άρχισαν να τους εγκαταλείπουν. Οι δικοί μας τότε, μέσα από τη γλώσσα, προσπάθησαν να τους αποδείξουν πως καταγόμαστε από τους αρχαίους Έλληνες, και πως η γλώσσα μας είναι «καθαρή», απαλλαγμένη από στοιχεία «χυδαία», «χυδαία» ήταν η καθομιλουμένη. Έτσι δημιουργήθηκε η αναγκή της καθαρής γλώσσας. Μόνο που έπειτα τα πράγματα πήραν άλλο δρόμο. Η ρήξη καθαρεύουσας και δημοτικής προχώρησε και έγινε και ιδεολογική, με τη δημοτική πάντα να εκφράζει τις προοδευτικές ιδέες, ως τις μέρες μας εξάλλου.

Ο Ξενοπούλος μάλιστα, πολέμιος των ιαμβογράφων, πιο αυστηρός στην κριτική του για τον Βερναρδάκη, ακόμα και από τον Παλαμά, δε διστάζει να θεωρήσει ότι τον *Ψευδαττικισμού Έλεγχο* (1884) τον έγραψε όχι γιατί πίστευε στη δημοτική, αλλά «από μίσος κατά των αττικιστών οι οποίο επέκριναν την γραμματικήν του και από πνεύμα αντιλογίας...». Αυτά τα σημειώνει στο άρθρο του «Το έργο του Βερναρδάκη» στα 1907, όπου προσθέτει γενικά για την αντίληψη της εποχής «...ο άξιος του ονόματος λογοτέχνης έπρεπε την εποχήν εκείνην ακόμη, να είναι προ παντός ελληνιστής, να χειρίζεται πάντοτε και εις τα πεζά του και εις τα έμμετρα μιαν αρχαϊζουσαν νεοελληνικήν γλώσσσαν άψογον γραμματικώς και συντακτικώς...». Για να συνεχίσει ακόμα πιο βαθιά και ειρωνικά: «...Το είδωλο της αρχαϊζουσας γλαφυράς γλώσσσης... έπαθε συμφοράν μεγάλην, αφότου απεδείχθη υπό του σατανικού Ροΐδου, ότι απαραίτητος όρος δια να γράψη κανείς υποφερτά την καθαρεύουσαν, είναι η απόλυτος πεποιθήσις ότι δεν αξίζει τίποτα...».

Η *Φαύστα* σηματοδοτεί το τέλος μιας εποχής, κάτι σαν τις ερινύες, όπως σωστά χαρακτηρίζει ο Σιδέρης, που έρχονται από το παρελθόν, και γλωσσικά και ιδεολογικά. Μαζί θα έρθει και η εκλογική αποτυχία του Τρικούπη, το «*Αυστηρώς επωχεύσαμεν*» 1 Δεκεμβρίου 1893 και σε λίγο το ντροπιασμένο 1897.

Η «κάθαρσις» από τους ιάμβους όμως, δεν θα ξεκινήσει τώρα, έχει ξεκινήσει ήδη με τη μονόπρακτη κωμωδία, που ακολουθεί τις παραστάσεις των έργων αυτών. Οι θεατές θέλουν να ανασάνουν, να καταλαβαίνουν τί ακούνε. Λένε δυο θεατές μεταξύ τους, αγανακτισμένοι: «-Πάμε για ύπνο, γιατί αυτοί οι θεατρίνοι, έχοννε κουβέντα δική τους». Η ανάγκη, από τη μια, να δουν λιγότερο ζοφερά θεάμα-

τα, πιο οικεία πρόσωπα, όχι χλαμύδες και βασιλιάδες, ν' ακούσουν για καταστάσεις που τους αφορούν και από την άλλη να καταλαβαίνουν τί ακούν, γέννησαν τη μονόπρακτη κωμωδία, γραμμένη βέβαια στην καθομιλουμένη της εποχής. Εξάλλου ήταν αποδεκτό, ότι στη κωμωδία, ως «ευτελέστερο» είδος, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μια πιο απλή γλώσσα. Το ότι η χρήση της δημοτικής γινόταν από ανάγκη και από απαίτηση του κοινού, κι όχι από ιδεολογική τοποθέτηση, δείχνει και το γεγονός ότι οι σκηνηκές οδηγίες συνεχίζονται να γράφονται στην καθαρεύουσα, οι πρόλογοι στην καθαρεύουσα, οι ίδιοι συγγραφείς όταν γράφουν δράμα χρησιμοποιούν την καθαρεύουσα ή και την αρχαϊζουσα ακόμη, χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Κορομηλάς, το αναφέραμε ήδη. Οι κωμωδίες του στη δημοτική, καθιερώνει το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, είδη θεάτρου που γράφονται στη δημοτική, που τα πρόσωπα των έργων είναι άνθρωποι του λαού, όμως οι τραγωδίες του έχουν θέματα από την αρχαιότητα και γράφονται σε αρχαϊζουσα. Παρ' όλα αυτά οι μονόπρακτες κωμωδίες είναι μια πρόοδος, ακόμα και ο Αντωνιάδης, «ο κόνικλος» της δραματογραφίας, όπως τον χαρακτηρίζει ο Σιδέρης, γράφει μονόπρακτες κωμωδίες σε γλώσσα καθομιλουμένη: *Η ξιπασμένη, Η πεθερά, Ο ψαράς υπάλληλος, Η χαϊδεμένη*. Σιγά-σιγά παίρνουν το δρόμο τους και οι πολύπρακτες κωμωδίες. Οι μονόπρακτες κωμωδίες κρατούν τα σκήπτρα της εκδοτικής δραστηριότητας, πάνω από 100. Γύρω στις 25 οι πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες και καμιά δεκαριά πολύπρακτες. Οι μονόπρακτες κωμωδίες, αντλούν τα θέματά τους από ανάρμοστα ή ανεπιθύμητα συννοικέσια, απιστίες, ζήλιες, παρεξηγήσεις, στοιχεία φάρσας παρεισφρύνουν (μερικά παραδείγματα: *Το Ανδρείκελον* του Καμπούρογλου, έχει και κάτι από την *Γαλάτεια, Η διαθήκη του Θείου* του Μ. Γιαννουκάκη, *Ενοικιάζεται* των Λάσκαρη και Πολ. Δημητρακόπουλου, *Η μύτη του αυθέντου μου* αγνώστου, *Έρωτες εν μαγειρείω* του Δημ. Αλεξόπουλου, *Το κουνούπι* του ίδιου, *Το δικαιοστάσιον* Μιχ. Ζώρα, 1897, που έχει και επίκαιρα στοιχεία, η επιστράτευση του 1897, αν και αυτά μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα). Σημαντικός αριθμός των μονόπρακτων κωμωδιών, θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως κωμωδίες ηθών, μια και σατιρίζουν την ξενομανία, τη μεγαλομανία, το μιμητισμό, την έκλυση των ηθών μέσα από τη μίμηση ξένων προτύπων, *Ο Μανωλάκης* του Νικ. Βωτυρά, *Η ξενομανία* του Λάσκαρη, *Οι λιμοκοντόροι της Σμύρνης* του Εμμ. Λοράνδου, οι περισσότερες από τις κωμωδίες του Αντωνιάδη, η ξεχωριστή *Νίκη του Λεωνίδα* του Άννινου. Άλλες πάλι σατιρίζουν την ελληνική νοοτροπία στις διάφορες εκφράσεις της, όπως *Ο θάνατος του Περικλέους* του Κορομηλά, άλλες σε τύπους ανθρώπων, ο δάσκαλος στο *Ζητείται υπηρέτης* του Άννινου, άλλες σατιρίζουν κατηγορίες ανθρώπων, τις οποίες μάλιστα ονοματίζουν, όπως το *Κουτοχορτικόν γένος* Ανθρωπαρίων, απ' όπου και ο ήρωας της κωμωδίας *Ο Κουτόχορτος*, ο οποίος αποπειράθηκε «...εν Αθήναις άνευ συνειδήσεως και αληθούς αξίας, δια βδελυρών μέσων ν' αναρριχηθεί εις αξιώματα...» (*Ο Κουτόχορτος* Μιχ. Κατσούλη Αθήναι 1891).

Θα ήθελα να αναφερθώ σ' ένα έργο τυπωμένο στην αρχή της περιόδου που εξετάζουμε, στα 1882, είναι η *Κακή ώρα* του Κορομηλά. Η κωμωδία αυτή, που είναι και το πρώτο ελληνικό έργο που παρασταίνεται στα ανάκτορα, πήρε πολύ καλές κριτικές από τις εφημερίδες της εποχής, μεταξύ άλλων: «...Ευφυείς ωσαύτως και κόσμιοι είνε και οι λοιποί εν τω έργω κατεσπαρμένοι υπαινιγμοί περί των κακώς καθ' υμάς υπαρχόντων...» (εφημερ. *Σφαίρα*, Πειραιάς 12 Ιουλίου 1882). Αυτό όμως που προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το θέμα που θέτει ο Κορομηλάς στον πρόλογο του έργου του, θέμα που επανέρχεται από καιρό σε καιρό ακόμα και στις μέρες μας. Το ανέβασμα ελληνικών έργων από τους θιάσους μας. Η συνήθης απάντηση των θιασαρχών είναι ότι αυτοί θέλουν αλλά δεν υπάρχουν έργα ελληνικά που αξίζει να ανεβούν. Να τι λέει ο Κορομηλάς: «...Δεν μπορώ να παραδεχθώ όπως λέγουν

πολλοί ότι παραγκωνίζεται το ελληνικό δράμα λόγω ελλείψεως έργων, ... γιατί από της ανιδρύσεως του ελληνικού βασιλείου... πολλοί μεν έγραψον, ολίγοι όμως έσχον την εντυχίαν να ίδωσι τα έργα αυτών εν μέσω εκλεκτής ομηγύρεως διδασκόμενα. Τοιούτο ήτο λίαν απελπιστικόν δια τοις καταγινόμενοις περί την δραματικήν φιλολογίαν αλλά δεν ήτο ευχάριστον δια την ημετέραν κοινωνίαν, ης η φιλοτιμία ουδόλως εφείνετο προσβαλλομένη...».

Μια άλλη κατηγορία, μονόπρακτων κωμωδιών, είναι οι πολιτικές κωμωδίες που σατιρίζουν, όπως είναι φυσικό, την επικαιρότητα και γενικότερα τα ήθη που επικρατούν στην πολιτική ζωή του τόπου. Κυρίως τις απασχολούν η πολιτική συναλλαγή, κοινώς ρουσφέτι, ο τρόπος εκλογής βουλευτών, δημάρχων κ.λ.π., με τη βοήθεια υποσχέσεων αλλά και τραμπούκων. Ο υποψήφιος βουλευτής λέει το παράπονό του: «... Ένας θέλει ραβασάκια να του γράφω και να στέλλη/ Άλλος πάλι να του σιάσω τα στραβά του πόδια θέλει/ και να πάρει μια μικρούλα, κι άλλος πάλι μου γυρεύει/ να του προμηθεύσω τώρα μαθητές να τους χορεύη...» από τη μονόπρακτη κωμωδία *Ο υποψήφιος βουλευτής εν Ελλάδι*, αγνώστου συγγραφέα τυπωμένη στη Σύρο το 1884. Οι ίδιοι οι τίτλοι των κωμωδιών προδίδουν το περιεχόμενό τους. Ο Κορομηλάς στον πρόλογο της έκδοσης του έργου του *Εις δήμος εν αμμηχανία*, το 1887 –αναφέρεται στην εξαφάνιση του Συγγρού μετά την εκλογή του ως δημάρχου Αθηναίων– σημειώνει πως τα θέματα της επικαιρότητας δεν είναι μόνο για τις εφημερίδες αλλά και για να μεταφέρονται στο θέατρο: «...Αλλ' ο γράφας το εύθυμον τούτον παίγνιον ενόμισεν ότι η εικών του περιεργοτάτου πολιτικού επεισοδίου, ούτινος ηρωίς εγένετο εσχάτως η ημετέρα πρωτεύουσα, ηδύνατο να μεταβιβασθή τοις μεταγενεστέροις και άλλως πως ή μόνον, δια των διαφόρων της ευφυούς "Καθημερινής" και των άρθρων της ευπαιδευτού "Επιθεωρήσεως": "...Έρχομαι πάλιν και υμάς να ιδω εν ολίγω/ Όπως για νάλθω έφνυγα και ήλθα δια να φύγω! Κι ο λαός χαρούμενος –Κι αν δεν το θέλ' η "Ωρα"/ το θέλει ο λαός/και βασιλιάς θα γένη/ Ανδρέας ο Συγγρός. Τέλος και τω Συγγρώ δόξα"». Άλλες πάλι μονόπρακτες κωμωδίες τις απασχολεί το θέμα των μεγάλων δυνάμεων κι ο ρόλος τους στην Ελλάδα. Πολύ υλικό έδωσαν και τότε οι μεγάλες δυνάμεις στους κωμωδιογράφους, όπως και σε κάθε περίοδο της ελληνικής ιστορίας άλλωστε. Το έργο *Αφοπλίσου* του Λάσκαρη (1886), αναφέρεται στον αφοπλισμό της Ελλάδας από τις Μεγάλες Δυνάμεις (δεν αφήνουν την Ελλάδα στα 1885 να μπει σε πόλεμο με την Τουρκία για τη διεκδίκηση της Μακεδονίας, παρά το αγτίθετο λαϊκό αίσθημα) και πάλι ο *Αφοπλισμός της Ελλάδος από τους ξένους* του Κόκκου καθώς και οι *Εφημερίδες* του Κορομηλά, (1889), μια αλληγορία για τον ξένο παράγοντα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και πάλι ο πρόλογος. Το έργο υποβλήθηκε στο Λασσάνειο διαγωνισμό, όμως η επιτροπή υπό τον Μιστριώτη στο πόρισμά της, διατυπώνει την άποψη πως δεν μπορεί να κρίνει το έργο, γιατί αναγκαστικά θα κρίνει και πολιτικά πρόσωπα και δεν είναι αυτό το έργο της, ούτε πρέπει η πολιτική να μπει στο Πανεπιστήμιο. Στο σημείο μάλιστα που ο Κορομηλάς αναφέρεται στις Μεγάλες Δυνάμεις η επιτροπή σημειώνει: «...Αλλά η Ελλάς και αδικομένη αν υποτεθή, όμως διατηρεί και τον σεβασμόν προς τας μεγάλας δυνάμεις ακμαίον και την ευγνωμοσύνην προς τας ευεργέτιδας αμείωτον...». Ακόμα να αναφέρουμε το *Κλέπται μας κλέψαν το ταμείο*, κωμωδία σε δυο πράξεις, πραγματικό γεγονός και αναφέρεται στην κατάχρηση του ταμείου των Θηβών, 1881.

Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να κάνουμε στον Ηλία Καπετανάκη και στον *Γενικό Γραμματέα*, τρίπρακτη κωμωδία μετ' ασμάτων, μια σάτιρα πολιτική και κοινωνική, ξεχωριστή, που ο συγγραφέας σε καμιά περίπτωση δεν ήθελε να αποκαλούν κωμειδύλλιο. Ο ίδιος μάλιστα με άρθρα του κατηγορούσε το κωμειδύλλιο.

Να αναφέρουμε και το έργο *Η πολιτική συναλλαγή* του Ιωαν. Φραγκιά, πιστή εικόν εκ του φυσικού

(1893), η οποία δεν είναι κωμωδία αλλά σατιρίζει και δείχνει πως λειτουργεί η πολιτική συναλλαγή σε όλα τα επίπεδα της εξουσίας. Αγαθότατος ο σκοπός της, αλλά και η καθαρεύουσά της –η χωρίς ακρότητες βέβαια– κουράζει καθώς και οι ατελείωτοι μονόλογοί του, άκρως διαφωτιστικοί, βέβαια. Δύσκολα να παρασταθεί αυτό το έργο, αν και πάντα επίκαιρο ακόμη κι αν γίνουν πολλές περικοπές. Πριν φύγουμε από την πολιτική κωμωδία και σάτιρα δεν πρέπει να ξεχάσουμε τον Σουρή με τον *Αναπαράδιάδη*, την *Περιφέρεια*, *Δεν έχεις τα προσόντα* κ.λπ.

Εκδίδονται και κάποιες δίπρακτες κωμωδίες *Ερασμία ή ερωτικός κόμβος* του Παν. Ζάννου 1884, *Ο κόντε Λαουδάβις ή γαμπρός χωρίς λεπτόν* 1884 Αν. Παπαναστασίου, *Η ερωμένη του Μανωλάκη*, Αλ. Ελευθεριάδη 1885, το περίφημο *Πυρ υπό την αιθάλη* του Κλ. Ραγκαβή, κωμωδία ηθών, διδακτικοτάτη και ψυχροτάτη, «περίφημη» για την τοποθέτηση του συγγραφέα της στο γλωσσικό ζήτημα, τυπώθηκε μαζί με τον *Ηράκλειο*, και πρεσβεύει ότι στην κωμωδία, ως κατώτερο είδος, μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς πιο απλή γλώσσα, όχι βέβαια «χυδαία».

Έχουμε και πολύπρακτες κωμωδίες *Ασωτεία και Μετάνοια* του Κωνσταντίνου Φερεοΐκου, 1880, κωμωδία εις πράξεις τρεις τη χαρακτηρίζει, δε θα συμφωνούσα στο χαρακτηρισμό κωμωδία, όσο δε για την αξία της, όπως σημειώνει ο ίδιος: «...Μένει εις την οξύνοιαν του Ελληνικού λαού η εκτίμησης του έργου και κατά συνέπειαν η συνδρομή του». Άλλη τρίπρακτη κωμωδία είναι ο *Καρπάθιος* του Καρτέσιου, 1886 που είναι όμως επανέκδοση, την εκδίδει ο γιός του στη μνήμη του πατέρα του, *Τασούλας ήτοι οι εν Ελλάδι βουλευτικά εκλογαί* Α. Ευστρατίου 1890, *Ο Νικόλτσος στο τσουβάλι* του Γεωργ. Καρούζου, 1891. Αξίζει να αναφέρουμε την *Ειρήνη*, πολιτική σάτιρα εις πράξεις τρεις του Γ. Ησαΐα, 1898, τον *Έλεγχο* του ίδιου, 1900, κωμωδία εις πράξεις τρεις. Πρόκειται για πολιτική κωμωδία, με θέμα την επιβολή του Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου στην Ελλάδα, προκειμένου να πάρει δάνειο από το εξωτερικό για να πληρώσει πολεμική αποζημίωση στην Τουρκία στα 1897. Ο φον Γδάρε διακηρύσσει: «...Λοιπόν εμείς δεν ήλθαμε για γέλια και πηδήματα/ παρά να συμμαζέψωμεν της σκάφης τα συντρίμια/ Φροντίσαμε να μείνετε χωρίς παρά, ξυπόλυτοι/ για να σας κυβερνήσουμε ως άρχοντες απόλυτοι...». Έχουμε ακόμα τη γνωστή μας *Τιμή του Σούδερμαν*, 1899, πάλι του Ησαΐα, κωμωδία κι αυτή εις πράξεις τρεις, που σατιρίζει την ξενομανία και την άκριτη υιοθέτηση απόψεων ξένων με τα ελληνικά ήθη, *Ο Γαμπρός μας* κωμωδία εις πράξεις τρεις και τα *Μαλλιά Κουβάρια* του Λάσκαρη, κωμωδία εις πράξεις τρεις 1899. Στην κωμωδία αυτή ο Λάσκαρης αναφέρεται και στην Εθνική Εταιρεία που είχε συσταθεί με σκοπό την απελευθέρωση της Μακεδονίας, αλλά απλώς τη χρησιμοποιεί στην πλοκή, χωρίς να έχει ιδεολογικό ρόλο, μάλιστα σημειώνει ότι αν το έργο παιχθεί στην Τουρκία η Εθνική Εταιρεία να γίνει εμπορική εταιρεία, επαγγελματίας ο Λάσκαρης πάνω απ' όλα. Αρχίζει η μεσουράνησή του στο χώρο της κωμωδίας και κυρίως της φάρσας. Και βέβαια το *Απάτη αντ' απάτης* του Κορομηλά, κωμωδία εις πράξεις τρεις, 1885.

Η στροφή που παρατηρείται στη δεκαετία του 1880 στα ελληνικά γράμματα, η κρίση της κυρίαρχης το 19^ο αι. ιδεολογίας, το αίτημα αλλαγής προσανατολισμού για την αντιμετώπιση των προβλημάτων της χώρας, θα φέρει αλλαγές και στο θέατρο. Εμφανίζεται πρώτα το κωμειδύλλιο και έπειτα το δραματικό ειδύλλιο. Την περίοδο που εξετάζουμε τα δύο αυτά είδη θα δουν την ακμή τους και την παρακμή τους με το κωμειδύλλιο να εκχυδαΐζεται και το δραματικό ειδύλλιο να οδηγείται σε μια παραλλαγμένη μορφή πατριωτικού μελοδράματος (*Εσμέ η Τουρκοπούλα*...). Ο εκχυδαϊσμός του κωμειδυλλίου, αλλά και η παραφθορά του δραματικού ειδυλλίου είναι έντονη στα γραπτά της εποχής, Ο Αν. Φέξης στο πρόλογο της έκδοσης του με ελληνικά μονόπρακτα, πρώτο βήμα για την κατάρτιση «εθνικού δραματολογίου»

αναφέρει: «... και επανήρχισεν η βασιλεία των καπλήλων της τέχνης και των φιλολογικών βανανουσουργημάτων. Τυπογράφοι, νεκροθάπται και χοροδιδάσκαλοι, οι ηθοποιοί, Εσμέ και... και... διδασκόμενα έργα... μαζί με τα χειροκροτήματα της Μαρούλας ηνώθησαν και τα χειροκροτήματα της σωρείας των αναλάτων, σαχλών και αηδών κωμειδύλλιών. Και οι ηθοποιοί μας δυσκολεύονται ν' αναβιβάσωσιν τον "Θάνατον του Περικλέους", διότι ο κόσμος δεν γελά...».

Στο χώρο των εκδόσεων το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο δεν παρουσιάζει την άνθηση που παρατηρείται στο θέατρο. Ο Θόδ. Χατζηπανταζής αναφέρει ότι χειρόγραφα κωμειδύλλια έχουν σωθεί 22 στο Θεατρικό Μουσείο και 7 στο αρχείο Κορομηλά. Εκδόθηκαν περίπου οκτώ. Η *Τύχη της Μαρούλας* πρωτοεκδίδεται στα 1891 στην Κων/πολη (το ωραίο είναι ότι πρώτα εκδίδεται *Ο επίλογος της Μαρούλας* του Λάσκαρη, κωμωδία εις μίαν πράξιν μετ' ασμάτων καλαμπουριών και υποσημειώσεων, 1890, σάτιρα της Μαρούλας και μετά η Μαρούλα), ακόμα *Ο μπαρμπα-Αινάρδος ή το τέλος της Μαρούλας* του Κόκκου ελληνικόν κωμειδύλλιον εις πράξεις τρεις μετά 25 ασμάτων, 1891, στην Κων/πολη κι αυτό, *Μπάμπης ο Λοκαντιέρης* Κωμειδύλλιον εις πράξεις τρεις μετά διαφόρων ασμάτων, Νικ. Βουτυρά, αξιωματικού 1892, *Το κοφίνι του Μπάρμπα-Γιάννη* Γ. Δ. Παπαδόπουλου, κωμειδύλλιον, Αθήνα 1888, *Η πρωταπριλιά* Χριστ. Μισαηλίδη, κωμειδύλλιον πρωτότυπον εις πράξεις τρεις 1896 Κων/πολη, *Η πονηρά γυνή* Δε Κάστρο Ανδρέου, κωμειδύλλιον 1891, και του ίδιου *Ο περιόδοξος γαμπρός* κωμειδύλλιον 1897, *Η Λαΐδη-Σμιθ* Κομνηνού Λουλουδάκη κωμειδύλλιον τρίπρακτον, 1900, Αθήνα.

Όσο για τα δραματικά ειδύλλια, *Χάιδω η Λυγερή* Πανάγου Μελισσιώτη, ειδύλλιον δραματικόν εις πράξεις τρεις, 1894, *Θυμιούλα η Γαλαξειδιώτισσα*, ναυτικόν δραματικόν ειδύλλιον εις πράξεις τρεις, 1896, *Ο Γερο-Θάνος* πρωτότυπον δραματικόν ειδύλλιον εις πράξεις τέσσαρας μετ' ασμάτων και εθνικών χορών Οικονόμου Μ., 1897, η δεύτερη έκδοση της *Χάιδως*, και της *Θυμιούλας* μαζί με την *Καλαματιανή* του Μελισσιώτη στα 1897, *Στην ιτιά από κάτω* του Καμπούρογλου, δράμα ειδυλλιακόν εις πράξεις τέσσαρας, Αθήνα, 1898. Και ο Αντωνιάδης ειδύλλιον *Η πεντάμορφη των Σαλώνων* 1899 και φυσικά *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Κορομηλά, Κων/πολη 1900. Από τις ωραιότερες περιόδους της ζωής του Κορομηλά, η περίοδος συγγραφής του έργου αυτού. Αμέτρητες φορές έχει παιχθεί στο θέατρο από θιάσους αλλά και μπουλούκια. Έγινε λαϊκό ανάγνωσμα. Μεταφέρθηκε τέσσερις φορές στον κινηματογράφο, με πρωτιές μάλιστα. 1932, η πρώτη της μεταφορά. Η πρώτη ομιλούσα ταινία του ελληνικού κινηματογράφου, ντουμπλαρισμένη σε γερμανικά στούντιο. Η δεύτερη μεταφορά της γίνεται στα 1955 σε δυο «βερσιόν», με διαφορετικούς ερμηνευτές και σκηνοθέτη. Την αμέσως επόμενη χρονιά γυρίζεται και πάλι. Άλλη μια πρωτιά, η πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία.

Ο Μελισσιώτης, κουρέας, ο Άψε-Σβύσε, έτσι ονομαζόταν το κουρείο του, είναι μια περίπτωση εντελώς διαφορετική. Τα δραματικά του ειδύλλια είχαν μεγάλη επιτυχία στο θέατρο, έπαιρνε ποσοστά από τα έργα του όχι λίγα, δεν άφησε όμως ποτέ το επάγγελμά του, «ψώνιο» φαίνεται δεν ήταν. Όλοι η Αθήνα πήγε στην πρώτη παράσταση του έργου του *Χάιδω η Λυγερή*, στα 1892, για να κάνει πλάκα και να τον γιουχάρει, όμως ο αυθορμητισμός του, η ζεστασιά που απέπνεε το έργο του, κατάκτησε ακόμα και τους λογίους. Ο Λάσκαρης στον πρόλογο της έκδοσης και των τριών έργων του, στα 1897, τελειώνει ως εξής το εισαγωγικό του σημείωμα, τεράστιο με απίστευτες πληροφορίες όπως συνηθίζει ο Λάσκαρης: «...Είναι η παραδοξότερα ύπαρξις του ελληνικού θεάτρου, ανεξήγητον κράμα ευρείας εμπνεύσεως, μεγάλης ψυχικής δυνάμεως και αγνοίας όλων των κανόνων της δραματικής τέχνης, δι' ων πάντων, κατώρθωσε να γράψη τρία εκ των καλλιτέρων δραμάτων του ελληνικού δραματολογίου».

Όμως όλα αυτά, πλέον, ανήκουν στο παρελθόν. Καινούργια ρεύματα έρχονται να αναζωογονή-

σουν το θέατρό μας. Η εμφάνιση του Ξενόπουλου με τον *Ψυχοπατέρα* και τον *Τρίτο*, του Καμπύση με το *Μυστικό του Γάμου*, τη *Φάρσα της Ζωής*, τη *Μις Άννα Κούξλεϋ*, τους *Κούρδους*, όλα έχουν εκδοθεί στα τελευταία χρόνια του 19^{ου} αι., εγκαινιάζουν μια νέα φάση στην πορεία του νεοελληνικού θεάτρου. Η διαδικασία θα ολοκληρωθεί τα επόμενα χρόνια δίνοντας έργα με άλλη ποιότητα, το «θέατρο των ιδεών» –όπως πρώτος το χαρακτήρισε ο Ξενόπουλος στα 1920– που ξεκινά από το 1895 και φθάνει έως το 1922. Αξίζει να σημειώσουμε ακόμα το εμπνευσμένο από τη ζωή του Κρουστάλλη, *Δαχτυλίδι της μάνας* του Καμπύση και τον *Βουρκόλακα* του Εφταλιώτη, από το τραγούδι του νεκρού αδελφού. Το θέατρό τους έχει στόχο, είναι συνειδητοί δημοτικιστές, μ' όλες τις διαφορές τους, τις ιδιαιτερότητές τους, τις επιμέρους επιρροές που δέχθηκαν.

Ο Εφταλιώτης, πολύ γλυκά, πολύ ρωμαίικα, όπως δηλώνει κι ίδιος, σημειώνει στον πρόλογο της έκδοσης του *Βουρκόλακα* στα 1900:

...το δραματάκι αυτό γράφηκε σ' εποχή που φαίνονταν ανάγκη να προσέχουμε όχι μονάχα το υλικό μας να είναι εθνικό, μα κι η παράστασή του, και μάλιστα να γίνεται αυτή η παράσταση με τρόπο που να πηγαίνει ο συγγραφέας το δράμα του, δίχως να σέρνει μαζί του σκουριασμένες αλυσίδες περασμένων κανόνων. Από τότες όμως βγήκανε μερικά έργα που αν και δεν ανέβηκαν όλα στη σκηνή, ανέβηκαν όμως κάμποσο στη φιλολογία, ας είνε καλά η εθνική τους η χρωματιά...

«Χυδαιοαριστοκρατομαχία» λοιπόν, σ' όλη την εικοσαετία, την τελευταία του 19^{ου} αι. Αμάχη ανάμεσα στη γλώσσα τη χυδαία και την καθαρή, ανάμεσα στα ήθη τα ξένα και τα ελληνικά που σατιρίζονται και στηλιτεύονται στα έργα της περιόδου, –κυρίως βέβαια στις μονόπρακτες κωμωδίες–, ανάμεσα στις χλαμύδες και τους βασιλιάδες από τη μια και τους απλούς ανθρώπους από την άλλη, ήρωες πια των νέων έργων. «Χυδαιοαριστοκρατομαχία» κι ο τίτλος της παρουσίασης αυτής, τίτλος παρμένος από δίπρακτη κωμωδία της περιόδου, εκδόθηκε το 1888, συγγραφέας της ο Εμ. Λοράνδος, ηθοποιός. Σατιρίζει τα ξένα ήθη, τη μεγαλομανία, τους υποτετιμένους αριστοκράτες σε αντιδιαστολή με τα απλά και αγνά ήθη του «χυδαίου» λαού.

– Ας πάν' κατά διαβόλου, δεν είμαι πλέον ευγενής, εγύρισα το φύλλον.

– Αμ! Βέβαια καλά 'καμες έτσι και γω σε θέλω, να είσαι δημοκράτισσα και ελεύθερη στα πάντα.

«Τελικά το ελληνικό θέατρο», όπως σημειώνει ο Βάλσας, «φωταγωγείται από ένα πρώτο χαμόγελο στο οποίο παρεισφύει ο μορφασμός της σάτιρας. Το κοινό αναπνέει... Στο τέλος του 19^{ου} αι., οι πάντες εκτός από μερικούς αμετανόητους τυμβωρύχους αναγνωρίζουν πώς, δε μπορεί κανείς να κάνει ζωντανό θέατρο παρά μόνο με μια ζωντανή γλώσσα. Επιτέλους».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Μ. Βάλσα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Ειριμός, Αθήνα, 1994
- Μάριο Βίτι, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα
- «Α. Βλάχος», Αφιέρωμα στο έργο του και την εποχή του, *Ν. Εστία*, τ. ΜΣΤ', Χριστ. 1949
- Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου*, εκδ. Εστία, 1984
- Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα
- Στάθης Δρομάζος, *Το Κωμειδύλλιο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1980
- «Αργύρης Εφταλιώτης», Αφιέρωμα *Ν. Εστία*, τ. ΜΣΤ', 1949
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1977
- Άλκης Θρύλος, «Γιάννης Καμπύσης», *Ν. Εστία*, τ. ΚΕ', 1939
- «Γιάννης Καμπύσης», Αφιέρωμα, *Ν. Εστία*, τ. Ν', 1951
- Γ. Καμπύσης, *Ημερολόγιον Σκόκου του 1907*
- «Δ. Κορομηλάς», Αφιέρωμα, *Ν. Εστία*, τ. ΜΔ', 1948
- Γεωργία Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές του Νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1982
- Πλάτων Μαυρομούστακος, Εισαγωγή στην έκδοση *Ο Γενικός Γραμματέας*, Ηλ. Καπετανάκη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Ιωάννινα, 1992
- Κ. Μητσάκης, «Ο Ξενοπούλος και η νεοελληνική κριτική», *Ν. Εστία*, τ. ΡΙΑ', 1982
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, *Άπαντα*, τόμος 11^{ος}, εκδ. Μπίρη, Αθήνα
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, Αναμνηστικόν τεύχος για την θεατρική τριακονταετηρίδα του 1895-1925*, Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, Αθήνα, 1925
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Οι Βρυκόλακες», 1894, *Άπαντα*, τ. 11^{ος}, εκδ. Μπίρη, Αθήνα
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Τα εκατόχρονα του Βερναρδάκη», *Ν. Εστία*, τ. ΙΣΤ', 1934
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το έργο του Ψυχάρη», 1929, *Άπαντα*, τ. 11^{ος}, εκδ. Μπίρη, Αθήνα
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το έργο του Βερναρδάκη», 1907, *Άπαντα*, τ. 11^{ος}, εκδ. Μπίρη, Αθήνα
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το έργο του Καμπύση», 1902, *Άπαντα*, τ. 11^{ος}, εκδ. Μπίρη, Αθήνα
- Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το θέατρο των Ιδεών», 1920, τ. 11^{ος}, *Άπαντα*, εκδ. Μπίρη, Αθήνα
- Μ. Μ. Παπαϊωάννου, *Το κωμειδύλλιο*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 1983
- «Πέντε σκηνοθέτες για τη "Φαύστα" και το καθαρευουσιάνικο θέατρο» (Κατσέλης, Κουν, Λυγίζος, Μυράτ, Σολομός, Ευαγγελιάτος), *περιοδ. Θέατρο (Νίτσου)*, Νο 9
- Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1980
- Βάλτερ Πούχγερ, *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Παϊριδίη, Αθήνα
- Βάλτερ Πούχγερ, *Κείμενα και Αντικείμενα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1997
- Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως Δραματογράφος*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1997
- Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1995
- Μ. Ροδάς, «Η δημοτική γλώσσα στο θέατρο», *Ν. Εστία*, τ. ΚΣΤ', 1939
- Β. Ρώτας, «Θέατρο και Γλώσσα», *περιοδ. Θέατρο (Νίτσου)*, Νο 9
- Γιάννης Σιδέρης, «Οι "Βρυκόλακες" και ο Ξενοπούλος», *Ν. Εστία*, τ. ΜΗ', 1950
- Γιάννης Σιδέρης, «Η γλώσσα στο θέατρο, γύρω και μετά το «Ταξίδι»», *Ν. Εστία*, τ. ΚΣΤ', 1939
- Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα
- Γιάννης Σιδέρης, «Το Κωμειδύλλιο», *Ν. Εστία*, τ. ΟΘ', 1966
- Γιάννης Σιδέρης, «Ν. Ι. Λάσκαρης, Η ζωή και το έργο του», *Ν. Εστία*, τ. ΛΗ', 1945
- Γιάννης Σιδέρης, «Το θέατρο του Βερναρδάκη», *περιοδ. Θέατρο (Νίτσου)*, Νο 9
- Δημήτρης Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986
- Δημήτρης Σπάθης, «Η ελληνική κωμωδία στο τέλος του 19^{ου} αι.», *Θεατρικά Τετράδια* Νο 9
- Δημήτρης Σπάθης, «Το Θέατρο», στον τόμο *Ελλάδα, Ιστορία και Πολιτισμός*, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Αθήνα, 1983
- Στ. Σπηλιωτόπουλου, «Η κυρά -Φροσύνη στο θέατρο», *Ν. Εστία*, τ. ΡΙΖ', 1985
- Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κων/πολη το 19^ο αι.*, Νέος Κύκλος Κωνσταντινοπολιτών, Αθήνα, 1994
- Άννα Ταμπάκη, Εισαγωγή στην έκδοση *Ο Φιάκας, Ο Δουξ της Βλακείας* Δ. Κ. Μισιτζή, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Ιωάννινα, 1992
- Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1977
- Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1981

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΕΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ
ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Με μακρινούς προγόνους τους ρωμαϊκούς μίμους¹ και αργότερα τις μεσαιωνικές μονόπρακτες φάρσες και ηθολογίες,² τα αυτοσχέδια αυτά θεατρικά είδη³ που σκιαγραφούσαν ελαττώματα και κωμικές πλευρές της κοινωνίας, είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό: τη συντομία, για να μην καταπονούνται οι θεατές, που τα παρακολουθούσαν όρθιοι, να παίζονται σε πλατείες και αγορές.

Η μορφή αυτή του ανώνυμου συνήθως θεατρικού έργου θα καλλιεργηθεί ιδιαίτερα τον 16^ο αι. στην Ευρώπη (Γαλλία *soties*, Γερμανία-Fastnachtspiele, στην Ολλανδία *Kluchtspelen*, στην Ισπανία *Saynetes*, στην Ιταλία τα γνωστά έργα της *Commedia dell' arte* και στην Αγγλία), για να πάρει τη μορφή της επώνυμης μονόπρακτης κωμωδίας από το Μολιέρο στη Γαλλία το 17^ο αι. και από το Γκολντόνι στην Ιταλία το 18^ο αι. Όμως ο 19^{ος} αι. είναι η χρονική περίοδος που τα μονόπρακτα έργα (δράματα και κωμωδίες) θα γνωρίσουν τη μεγαλύτερη άνθηση.⁴

Η καθιέρωση, σε κάθε παράσταση, παρουσίασης μιας μονόπρακτης κωμωδίας, μετά το παιζόμενο δράμα, με στόχο τη δημιουργία ευχάριστης ψυχικής διάθεσης στο θεατή, θα αποτελέσει το κίνητρο ιδιαίτερης καλλιέργειας του είδους.

Η ευρωπαϊκή αυτή συνήθεια θα περάσει και στην ελληνική σκηνή. Έτσι ο μελετητής του νεοελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αι. βρίσκεται μπροστά σε έναν εντυπωσιακό αριθμό τίτλων μονόπρακτων έργων. Το γεγονός αυτό παρακίνησε την ομιλούσα να ξεκινήσει μίαν έρευνα εντοπισμού, καταγραφής και συγκέντρωσης μονόπρακτων έργων του 19^{ου} αι., πρωτότυπων και μεταφρασμένων στην ελληνική γλώσσα.

Στην υπάρχουσα βιβλιογραφία ο Νικ. Λάσκαρης περιστασιακά μόνο αναφέρεται σε μονόπρακτες κωμωδίες, ενώ σοφά ο Γ. Σιδέρης έχει αφιερώσει σ' αυτές ένα ολόκληρο κεφάλαιο της ιστορίας⁵ του

¹ Βλ. ενδεικτικά M. Bieber, *The history of the greek and roman theater*. Princeton, 1961. G. Duckworth, *The nature of roman comedy: A study in popular entertainment*. Princeton, 1952. Β., Παπαϊωάννου *Η σάτιρα στην αρχαία ελληνική και λατινική λογοτεχνία. Θεσ/νίκη*, 1965. Μάο. Πλωρίτης, *Μίμος και μίμοι*. Αθήνα, Καστανιώτης 1990.

² Βλ. ενδεικτικά. *Everyman and company: Essays on the theme and structure of the european moral play*. Ed. by Donald Gilman. New York, Ams Press, 1989. John Wesley Harris, *Medieval theatre in context. An introduction*. London, Routledge, 1992. Glynn Wickham, *The medieval theatre* 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. E.K. Chambers, *The me-*

dieval stage. Mineola, New York, Dover Publications, 1996.

³ Μονόπρακτες κωμωδίες, φάρσες, σάτιρες. Στο 19^ο αι. απαντώνται με τους χαρακτηρισμούς: «κωμωδία», «φλύαξ», «μίμος», «μίμησης», «λέσχη», «σκώμμα», «χαρακτήρ», «διαλογή», όρους που χρησιμοποίησε κυρίως ο Δημ. Κορομηλάς.

⁴ Ηλίας Βουτιερίδης «Τα μονόπρακτα θεατρικά έργα». *Νέα Εστία*, έτος Δ', αρ. 80, 15 Απρ. 1930, σσ. 406-412.

⁵ Γιάννης Σιδέρης, «Προς μίαν αναγέννηση. Α' Οι μονόπρακτες κωμωδίες». Στην: *Ιστορία του νέου Ελληνικού Θεάτρου*. Τόμ. Α' 1794-1908, Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, 1990, σσ. 97-114.

για το νεοελληνικό θέατρο, καθώς και εκτενές άρθρο του για τον πατέρα της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας, όπως τον ονομάζει, τον Άγγελο Βλάχο,⁶ όπου παραθέτει μεγάλο αριθμό τίτλων, με όσα στοιχεία διαθέτει για κάθε έργο (συγγραφέα, χρονολογία έκδοσης, στοιχεία παραστασιογραφίας).

Η μέχρι σήμερα έρευνα όμως απέδειξε ότι τα μονόπρακτα έργα του 19^{ου} αι. και ιδιαίτερα οι κωμωδίες είναι πολύ περισσότερα από τα μνημονευόμενα από το Γ. Σιδέρη.⁷ Υπολογίζονται σε 470 περίπου τα μονόπρακτα έργα, κείμενα των οποίων έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα και εντοπίστηκαν ως αυτοτελείς εκδόσεις σχεδόν στο σύνολό τους και μερικώς σε περιοδικά και εφημερίδες.⁸ Εάν γίνει ποτέ δυνατή η πλήρης αποδελτίωση του ελληνικού τύπου του 19^{ου} αι., πιστεύω ότι ο αριθμός αυτός θα αυξηθεί εντυπωσιακά. Σημαντικός είναι ο αριθμός των τίτλων των μονόπρακτων κωμωδιών που παίχτηκαν. Από αυτές σήμερα μπορούμε να μελετήσουμε μόνο όσες κωμωδίες έχουν εκδοθεί, ή το κείμενό τους έχει διασωθεί ως χειρόγραφο, ή βρίσκεται δημοσιευμένο σε κάποιο έντυπο. Υπάρχει όμως και ένας σεβαστός αριθμός κωμωδιών που γνωρίζουμε μόνο ως τίτλους παραστάσεων, που και αυτοί κατά τη συνήθεια της εποχής συχνά παραλλάσσονταν.⁹

Αν και, κατά μία γενική εκτίμηση, δεν πρόκειται για έργα μεγάλης έμπνευσης και πνοής, όμως ένας τόσο μεγάλος αριθμός θεατρικών κειμένων δεν μπορεί, παρά να συγκροτεί μία ιδιότυπη θεατρική λογοτεχνία που αξίζει να μελετηθεί.

Πέρα από τη χρονολογική παρουσίασή τους από το Γ. Σιδέρη και το χωρισμό τους σε κωμωδίες που παίχτηκαν και σε *αναγνωστικές* κωμωδίες, το θεατρικό αυτό υλικό, για την καλύτερη προσέγγισή του απαιτείται να χωριστεί α') σε θεματολογικές κατηγορίες και β') σε κατηγορίες μορφής.

Στην πρώτη ομαδοποίηση συγγραφικής παραγωγής ανήκουν: α') οι κωμωδίες ηθών, β') οι κωμωδίες παρεξηγήσεων, γ') οι κωμωδίες χαρακτήρων, δ') οι πολιτικές κωμωδίες, ε') οι αρχαιόθεμες κωμωδίες και στ') τα μονόπρακτα δράματα, χωρίς να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και ανάμεικτα είδη όπως π.χ. πολιτικές κωμωδίες και συγχρόνως κωμωδίες ηθών ή χαρακτήρων.

Στη δεύτερη ομαδοποίηση που αφορά στη μορφή ανήκουν: α') οι κωμωδίες *μετ' ασμάτων*, β') οι θεατρόμορφοι διάλογοι και γ') οι μονόλογοι.

Η παρούσα εισήγηση θα επικεντρωθεί στις μονόπρακτες πολιτικές κωμωδίες του 19^{ου} αι., που πολύ λίγο έχουν προσεχθεί. Στη θεματική αυτή κατηγορία μπορούν να περιληφθούν τουλάχιστον 35 έργα από την παραπάνω αναφερθείσα θεατρική παραγωγή, που κι αυτά με τη σειρά τους μπορούν να υποδιαιρεθούν σε:

- α') πολιτικές κωμωδίες που αναφέρονται στο πολιτικό σύστημα της χώρας και κυρίως στη φαύλη λειτουργία του κοινοβουλευτισμού στην Ελλάδα, καθώς και σε θέματα πολιτικής επικαιρότητας,
- β') κωμωδίες με αντικείμενο τα εθνικά θέματα και την ελληνική εξωτερική πολιτική (σχέσεις της Ελλάδος με τις μεγάλες δυνάμεις - Μεγάλη Ιδέα),
- γ') έργα που αναφέρονται στον τύπο (δημοσιογραφία) ως τέταρτη μορφή εξουσίας και στις σχέσεις του με το πολιτικό σύστημα της χώρας και

⁶ Γιάννης Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», *Νέα Εστία*, τόμ. 46, αρ. 539, Χριστούγεννα 1949. Αφιέρωμα στον Άγγελο Βλάχο, σσ. 42-63.

⁷ Για μια νεότερη πρώτη καταγραφή βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*. Τόμ. Α' Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών,

1994, σσ. 192-208.

⁸ Η καταγραφή τους θα περιληφθεί σε μελλοντική έκδοση.

⁹ Βλ. ενδεικτικά: *Ο Μπάριμπα Λάμπρος ή Η εξοχική οικία* ή *Το Αγροκίπριον*. Επίσης *Ο Αγροκογιάννης ή Γάμος άνευ νύμφης* ή *Ο μνηστήρ της Αρχοντούλας* κ.ά. Η συνήθεια αυτή χρήσης παραλλαγμένων τίτλων καθιστά σήμερα δυσχερή την ταύτιση των έργων.

δ') κωμωδίες χαρακτήρων, ηθών κ.ά. με διαφορετική θεματολογία, όπου σε δεύτερο επίπεδο σατιρίζεται κάποια πολιτική κατάσταση ή επίκαιρο γεγονός.

Ως προς τις κατηγορίες μορφής εντοπίζονται α') πολιτικές κωμωδίες μετ' ασμάτων και β') μία μεγάλη κατηγορία αποτελούν οι θεατρόμορφοι διάλογοι σατιρικού πολιτικού περιεχομένου.

Χρονολογικά πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες εντοπίζονται στο β' μισό του 19^{ου} αι. και ιδιαίτερα από την περίοδο της βασιλείας του Γεωργίου του Α' και ύστερα. Με το άρθρο 14 του Συντάγματος του 1864¹⁰ κάθε πολίτης ήταν ελεύθερος να δημοσιοποιήσει τους στοχασμούς του προφορικά, εγγράφως και διά του τύπου. Ο τύπος είναι ελεύθερος. Η λογοκρισία ως και παν άλλον προληπτικόν μέσον απαγορεύονται.¹¹ Χωρίς να έχουν λοιπόν το φόβο να υποστούν τις πολιτικές διώξεις του Αλεξ. Σούτσου,¹² θα βρεθούν πολλοί συγγραφείς, επώνυμοι και ανώνυμοι, που μέσα από τις μονόπρακτες κωμωδίες θα εκφράσουν τις πολιτικές τους απόψεις, θα κατηριάζουν τα κακώς κείμενα της ελληνικής πολιτικής ζωής, θα ηθικολογήσουν, ή θα προτείνουν λύσεις.

Από την ελληνική θεατρική δημιουργία του α' μισού του 19^{ου} αι. δύο έργα μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία των μικρών έργων με πολιτικό περιεχόμενο. Είναι *Ο αυλικός ο πεφωτισμένος* του Γεωργίου Σούτσου, έργο μικρό σε έκταση, χωρισμένο σε δύο σύντομες πράξεις, που κατηριάζει το φαναριώτικο αυλικό περιβάλλον¹³ και το μονόπρακτο δράμα *Η Ελλάδα και ο ξένος* του Γεωργίου Λασσάνη, έργο *μανιφέστο* των αιτημάτων της υπόδουλης Ελλάδας για ελευθερία και αναγνώριση, γραμμένο το 1820 στις παραμονές της ελληνικής επανάστασης (Μόσχα 1820).¹⁴

Αντίθετα στο χώρο της πολύπρακτης δραματουργίας προηγούνται δύο πρωτομάστορες της πολιτικής κωμωδίας ο Αλέξανδρος Σούτσος¹⁵ (1803 - 1863) και ο Μιχαήλ Χουρμούζης¹⁶ (1804-1882).

Πολιτικού περιεχομένου είναι τα έργα *Πρωθυπουργός* (Βρυξέλλες 1843), *Ατίθασος ποιητής* (Βρυξέλλες 1843) και *Συνταγματικόν σχολείον* (Αθήνα, 1852) του Αλεξ. Σούτσου,¹⁷ αλλά και στην πρώτη του κωμωδία *Ο Άσωτος* (Ναύπλιο, 1830) εντοπίζονται σαφείς πολιτικές νύξεις.¹⁸ Πολιτικές είναι επίσης οι κωμωδίες του Μιχαήλ Χουρμούζη *Τυχοδιώκτης* (1835), ο *Υπάλληλος* (1836).¹⁹ Ακολουθούν *Του Κουτρούλη ο γάμος*²⁰ του Α. Ρ. Ραγκαβή (1845) με καυστική σάτιρα κατά των βουλευτών και της ρουσφετολογίας, τα *Δημαιορειακά*²¹ (κωμωδία 5 πρ.) του Μιχαήλ Σισίνη (Αθήνα, 1848) που αναφέρεται στις δημοτικές εκλογές της περιόδου 1834-37, μετά την ψήφιση του νόμου «περί Δήμων» και στηλιτεύει τα έκτροπα της προεκλογικής περιόδου, την υποκρισία των υποψηφίων και την εκμετάλλευση των καλών

¹⁰ Αλέξανδρος Σβάλος, *Η συνταγματική ιστορία της Ελλάδος*. Επιμ. Λουκάς Αξελός. 3η εκδ. Αθήνα, Στοχαστής, 1972.

¹¹ R. Bickford-Smith, *Η Ελλάδα την εποχή του Γεωργίου του Α'*. Μετ. εισ. σχόλια Λυδία Παπαδάκη. Αθήνα, Ειρμός, 1993, σ. 298.

¹² Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος η πολιτική και το θέατρο*. Αθήνα, Πορεία, 1997, σ. 52.

¹³ Α' έκδ. Βενετία 1805, β' έκδ. Κωνσταντινούπολη 1842, γ' έκδ. με τίτλο *Ο φθόνος και οι αυλικοί* Αθήνα, 1855. Βλ. Δημ. Σπάθης, *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος: Κωμωδία...* Αθήνα, Κέδρος, 1995, σ. 273.

¹⁴ Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1986, σσ. 45-46.

¹⁵ Ε.-Α. Δελβερούδη, *ό.π.*, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁶ Δημ. Σπάθης, «Μ. Χουρμούζης». Στον τόμο: *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθή-

να, Εταιρεία Σπουδών Νεοελ. Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979, σσ. 71-97. Του ίδιου, «Η ακτινοβολία του Χουρμούζη...» *Πολίτης*, αρ. 54, Οκτ. 1982, σσ. 76-86. Τ. Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και θέατρο*. Αθήνα, Χ. Μπούρας, 1986.

¹⁷ Ο ίδιος άλλωστε τα χαρακτηρίζει πολιτικά δράματα. (Ε.-Α. Δελβερούδη, *ό.π.*, σ. 23).

¹⁸ *Ο.π.*, σσ. 27-43.

¹⁹ Βλ. αν., σημ. 16.

²⁰ Βάλσας, Μ. *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Εισ. Μετ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: Αθήνα, Ειρμός, 1994, σσ. 366-367. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*. Τόμ. Α' *ό.π.*, σ. 122-123. Βλ. επίσης Α. Ρ. Ραγκαβής, *Του Κουτρούλη ο γάμος*, Πρόγραμμα Αμφι-Θεάτρου αρ. 20, Καλοκαίρι 1983.

²¹ Σιδέρης, Γ. *Ιστορία* *ό.π.*, σ. 134.

ανθρώπων του λαού, παρουσιάζοντας παράλληλα τη σύνθεση της ελληνικής κοινωνίας της εποχής και *Η αυτοχειροτόνητος δημογεροντία και τα πρακτικά αυτής* του Β. Ανδρονόπουλου (Αθήνα 1866).

Στην πρώτη λοιπόν κατηγορία των μονόπρακτων πολιτικών κωμωδιών με σημείο αναφοράς στο πολιτικό σύστημα της χώρας ανήκει το μονόπρακτο του Δημ. Παπαρηγόπουλου *Συζύγου εκλογή* που ξεχωρίζει για την αλληγορική σύλληψή του. Δημοσιεύεται το 1868, όταν ο συγγραφέας ήταν μόλις 25 χρονών και φανερώνει το ανήσυχο πνεύμα ενός προβληματισμένου νέου ανθρώπου που αναζητεί το καλύτερο από τα πολιτεύματα.²²

Στο Δήμο που αποφασίζει να παντρευτεί εμφανίζονται τρεις υποψήφιες νύφες: η Μοναρχία, αυστηρή και αυταρχική, με προσεγμένη εξωτερική εμφάνιση και πίστη στην εθιμοτυπία, θέλει πάντοτε να επιβάλλεται στους άλλους. Αντιπροσωπεύει τα απολυταρχικά καθεστώτα που χτίζουν την εξουσία τους πάνω στην άγνοια και στο φόβο των ανθρώπων. Μπροστά στην απειλή της Δημοκρατίας δεν θα διστάσει να συμμαχήσει ακόμα και με τον εχθρό της, την κυρία Σύνταγμα, η οποία παρουσιάζεται ανδρόγυνος, μισή άντρας και μισή γυναίκα, εκφράζοντας έτσι την πλασματική ισορροπία που αντιπροσωπεύει. Συνοδεύεται πάντα από τη Βουλή με την οποία έχει αναπτύξει σχέσεις αντιπάθειας, αλλά και εξάρτησης. Ζηλεύει και φοβάται τη Δημοκρατία, γι' αυτό μαζί με τη Μοναρχία προσπαθούν να αποτρέψουν το Δήμο να την διαλέξει.

Η Δημοκρατία είναι η αρχαία ευδαιμονία, που όμως έχει διαβρωθεί. Γι' αυτό παρουσιάζεται όμορφη, αλλά και γερασμένη. Μοιάζει σαν φάντασμα του παλαιού της εαυτού. Έχει πολλά κοινά σημεία με το Δήμο, καθώς και οι δύο έχουν περιπέσει από το νεανικό ενθουσιασμό και τη δύναμη, στη μιζέρια και την παρακαμή. Διατηρεί όμως ακόμα την αρετή, την απλότητα και την ευσπλαχνία της, μαζί με περηφάνια και αγνή αγάπη για την πατρίδα. Την συνδέει μια παλαιά και βαθύτατη σχέση με το Δήμο και φαίνεται πως είναι η ιδανική επιλογή γι' αυτόν. Τελικά όμως αποσύρεται, βλέποντας το Δήμο μεθυσμένο και υποχωρεί διατηρώντας την περηφάνια και τον αυτοσεβασμό της. Ο Δήμος επιλέγει τελικά για σύζυγό του την κυρία Σύνταγμα.²³

Το έργο γράφεται το 1868 τέσσερα χρόνια μετά την ψήφιση του Συντάγματος του 1864,²⁴ με το οποίο καθιερώνεται ως μορφή πολιτεύματος η βασιλευομένη δημοκρατία, αντί της συνταγματικής μοναρχίας, που ίσχυε μέχρι τότε με το Σύνταγμα του 1844, που είχε παραχωρήσει ο Όθωνας.²⁵ Η έξυπνη σύλληψη του θέματος, ο πλούσιος και πνευματώδης διάλογος και η καυστική του σάτιρα προσέκλυσαν το ενδιαφέρον στο έργο αυτό, που μεταφράστηκε στα γαλλικά (1868, 1872, 1874),²⁶ στα ιταλικά (1869, 1904, 1906)²⁷ και στα αγγλικά²⁸ και παίχτηκε από το «Μένανδρο» (1877,²⁹ 1881,³⁰ 1886,³¹ 1895³²) από το

²² Το 1861, φοιτητής ακόμα στη Νομική Σχολή του Παν. Αθηνών ο Δημ. Παπαρηγόπουλος δημοσιεύει ανώνυμα το έργο του *Σκέψεις ενός ληστού ή καταδίκη της κοινωνίας*, μελέτη που φανερώνει τη νεανική ροπή του προς την κοινωνική ανάλυση και το βαθύτερο στοχασμό. (Βλ. βιογραφία του στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1986).

²³ Μ. Βάλσας, *ό.π.*, σ. 400.

²⁴ Έχει προηγηθεί το 1863 η άνοδος στο θρόνο της Ελλάδας του Γεωργίου του Α' και η ψήφιση το 1864 του νέου συντάγματος με το οποίο καταργείται η παλαιά γεροουσία και καθιερώνεται αντιπροσωπευτική βουλή με 150 βουλευτές. Καθιερώνεται έτσι ως μορφή πολιτεύματος η βασιλευομένη δημοκρατία αντί της συνταγματικής μοναρχίας και η αποδοχή της δημοκρατικής αρ-

χής αντί της μοναρχικής (R. Bickford-Smith, *ό.π.*, σσ. 295-296. Βλ. επίσης Αλεξ. Σβώλος, *ό.π.*).

²⁵ Ανδρέας Σκανδάμης, *Σελίδες της πολιτικής ιστορίας και κριτικής. Η τριακονταετία της βασιλείας του Όθωνος: 1832-1862*, Αθήνα, 1961.

²⁶ Μ. Βάλσας, *ό.π.*, σ. 398. Το έργο μετάφρασε επίσης και ο Queux de Saint-Hilaire (*ό.π.*, σ. 399).

²⁷ *Ο.π.*, σσ. 398-399.

²⁸ Την μετάφρασε ο George Wyndham (*ό.π.*, σ. 399).

²⁹ Παίζεται στην Αθήνα στο θέατρο «Απόλλων» στις 17 Αυγ. 1877. (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία* *ό.π.*, σ. 135).

³⁰ Παίζεται στην Αθήνα, στο θέατρο «Ολύμπια» στις 21 Ιουλ. 1881. (Ευαγγελία Ανδριτσάνου, *Ελληνικός Δραματικός Θία-*

θίασο του Δ. Αλεξιάδη³³ (1882,³⁴ 1883³⁵, 1884,³⁶ 1886,³⁷ 1887,³⁸ 1888³⁹), από ερασιτέχνες,⁴⁰ καθώς και από ξένους θιάσους στο εξωτερικό.⁴¹

Ακολουθούν στην κατηγορία αυτή μια σειρά έργων με κύριο θέμα την παρουσίαση της διαφθοράς του ελληνικού κρατικού μηχανισμού και τη δυσλειτουργία του κοινοβουλευτισμού στην Ελλάδα, με την ανάπτυξη συστήματος πολιτικής πελατείας και τις συνθήκες βίας και νοθείας, κάτω από τις οποίες διεξάγονταν οι εκλογικές αναμετρήσεις στο β' μισό του αιώνα. Σε μία χώρα, όπου οι λειτουργίες του αστικού κράτους είχαν εισαχθεί από τη Δύση, χωρίς να έχουν συντελεστεί στην ελληνική κοινωνία οι απαραίτητες εσωτερικές διεργασίες για να τις δεχτεί, να τις αφομοιώσει και να λειτουργήσει σωστά, σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα,⁴² παρατηρούνται φαινόμενα διαφθοράς, εξαγοράς της ψήφου, ρουσφετολογίας και τυχοδιωκτισμού. Τη φαύλη αυτή κατάσταση επιδιώκουν να σατιρίσουν οι συγγραφείς, διακωμωδώντας τον τύπο του υποψήφιου βουλευτή, των εκλεγμένων εκπροσώπων του λαού στο κοινοβούλιο και των υπουργών, αποδίδοντας σ' αυτούς την ευθύνη για την εξαχρείωση του ελληνικού λαού.

Στην κατηγορία αυτή των έργων ανήκει *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι* του Σωτήριου Καρτέσιου, μονόπρακτο με τη μορφή κωμωδίας *μετ' ασμάτων*, που δημοσιεύεται στην Αθήνα το 1868, χρονιά που μετά από μία μακρά περίοδο εναλλαγής κυβερνήσεων⁴³ στην εξουσία, γίνονται εκλογές στις 21 Μαρτίου, που τις κερδίζει με νοθεία ο Δημ. Βούλγαρης.⁴⁴ Επηρεασμένος από το κλίμα των πρόσφατων αυτών εκλογών ο Σ. Καρτέσιος μέσα από την ανοησία και τη μωροπιστία ενός υποψήφιου βουλευτή, του κ. Αντιλογίδη, σατιγραφεί όλο το σκηνικό της προεκλογικής εκστρατείας στην Ελλάδα, με επίκεντρο τις δολοφονίες του πλούσιου, αλλά τσιγκούνη υποψήφιου εθνοπατέρα, με κλακαδόρους, τραμπούκους και μαχαιροβγάλτες,⁴⁵ που κάνουν χρέη κομματαρχών και οι οποίοι, με πρόσχημα την εξαγορά ψηφοφόρων, τον ξετινάζουν οικονομικά.

Θίγονται επίσης στο πρόσωπο του Γερμανού Παρέδρου του Ηρακλείου το θέμα της εγκατάστασης Γερμανών⁴⁶ στην Ελλάδα, απομεινάρια της βαυαροκρατίας, και της ανάμειξής τους στην πολιτική ζωή

σος «Μένανδρος»: Από το θάνατο του Π. Σούτσα ως την πυρκαγιά του θεάτρου Σμύρνης: 1875-1884. Αθήνα, 1998, σ. 112. Μεταπτυχιακή εργασία στο Τ.Θ.Σ. του Παν. Αθηνών).

³¹ Παίζεται στο Κάιρο, στο θέατρο Εσβεκίας στις 17 Δεκ. 1886 (Βλ. προορ. Θ.Μ., αρ. 17).

³² Παίζεται στη Σμύρνη στο θέατρο Σμύρνης (πρώην Λουκά) το καλοκαίρι του 1895. (Χ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη: 1657-1922*, Αθήνα, 1954, σ. 134).

³³ Στις παραστάσεις του «Μένανδρου» τον Αυγ. του 1877 στην Αθήνα είχε συμπράξει και ο Δ. Αλεξιάδης. (Ε. Ανδριτσάνου, *ό.π.*, σσ. 33 και 38).

³⁴ Παίζεται στο θερινό θέατρο Πειραιά στις 3 Αύγ. 1882 (Εφ. Σφαίρα, 4 Αυγ. 1882).

³⁵ Παίζεται στο ίδιο θέατρο, στις 17 Ιουλ. 1883 (*ό.π.*, 16 Ιουλ. 1883).

³⁶ Παίζεται στο ίδιο θέατρο στις 14 Ιουλ. 1884 (Εφ. Πρόνοια, 12 Ιουλ. 1884).

³⁷ Παίζεται στην Αθήνα, στο θέατρο Αθηνών, στις 25 Μαρτ. 1886 (Εφημερίς, αρ. 84, 25 Μαρτ. 1886).

³⁸ Παίζεται στον Πειραιά στο θέατρο Τσόχα στις 2 και 11 Ιουλ. 1887 (Πρόνοια, 2 Ιουλ. 1887 και 11 Ιουλ. 1887).

³⁹ Παίζεται στον Πειραιά στο ίδιο θέατρο την 1 Αυγ. 1888 (*ό.π.*, 1 Αυγ. 1889).

⁴⁰ Παίζεται από ερασιτέχνες στη Λέσχη «Ένωσις» στη Λεμεσό

τον Ιουλ. του 1889. (Π. Μουστέρης, *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Λεμεσός, 1988, σ. 36).

⁴¹ Το έργο μεταφρασμένο στα ιταλικά παίχτηκε σε διάφορες πόλεις του εξωτερικού από την εταιρία Ζέρη-Λοβάδη. Παίχτηκε επίσης στα ρουμανικά στο θέατρο του Βουκουρεστίου. (Εφημερίς, 6 Αυγ. 1877).

⁴² Κ. Τσουκαλάς, «Κράτος και κοινωνία στην Ελλάδα του 19ου αι.» Στον τόμο: *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα*. Επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1984, σ. 40.

⁴³ Στέφανος Παπαγεωργίου, *Το ελληνικό κράτος 1821-1908: Οδηγός αρχειακών πηγών της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1988, σσ. 190-191.

⁴⁴ Γιώργος Καρανικόλας, *Νόθες εκλογές στην Ελλάδα: 1844 - 1936*. Β' έκδ. Αθήνα, Επικαιρότητα, 1973, σσ. 255-279.

⁴⁵ Σωτήριος Καρτέσιος, *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι*. Εν Αθήναις, 1868, σ. 23. Τα ονόματά τους είναι χαρακτηριστικά: Τραμπούκος, Μαγκούρας, Σούφρας, Παρέας, Φιάκας, Λαχτάρας (*ό.π.*). Βλ. επίσης *Η αθηναϊκή επιθεώρησης*. Επιμ. Θ. Χατζηπανταζής και Λ. Μαράκα. Τόμ. Α'. Αθήνα, Ερμής, 1977, σ. 34.

⁴⁶ Μνημονεύονται τα βαυαρικά ονόματα: Φαξ, Κρατμπάχαρ, Νάιφ, Κρούσιντζ, Σιμωντέτ, Σάιλερ, Όφμαν, Πίτιργεελ, Άλε Ταχάνδρες, Σάιτς, Τεχλάουτ (*ό.π.*, σ. 28).

του τόπου, καθώς και το θέμα της εξάρτησης των πολιτών από τους κρατούντες, για επαγγελματική και προσωπική αποκατάσταση.

Με το στόμα ενός ψηφοφόρου τραμπούκου, ο Σ. Καρτέσιος εκφράζει αυτό που ο λαός ζητάει από τα πολιτικά πρόσωπα: «να είναι καλοί πατριώτες, να γνωρίζουν καλά γράμματα και να εργάζονται για το καλό της πατρίδος»,⁴⁷ ενώ με την τελική αποστροφή του Αντιλογίδη, συμβουλεύει τους υποψήφιους, ότι εάν δεν έχουν ειλικρινείς φίλους, δεν φροντίζουν πραγματικά για το συμφέρον της πατρίδας και δεν καταβάλλουν κόπους για να αποκτήσουν κεφάλαια, να μην τολμήσουν να εκτεθούν στο βουλευτικό αγώνα.⁴⁸

Μιμούμενος τη *Βαβυλωνία* του Δημ. Βυζάντιου, ο Σ. Καρτέσιος χρησιμοποιεί τις ντοπιολαλιές των ψηφοφόρων, του Αρβανίτη από τα Μεσόγεια, του Χιώτη έμπορα από τον Πειραιά, καθώς και τα *σπασμένα ελληνικά* του Βαυαρού, για να εμπλουτίσει με κωμικά στοιχεία το δημιούργημά του, που συμπληρώνεται ηχητικά με την εμφάνιση των μουσικών που τραγουδώντας έρχονται να συγχαρούν τον Αντιλογίδη.⁴⁹ Το έργο παίχτηκε το 1865⁵⁰ και 1868⁵¹ και εκδόθηκε σε β' έκδοση το 1885, όταν ο συγγραφέας είχε ήδη πεθάνει, από το γιο του, Αρμόδιο Καρτέσιο, που το αφιερώνει στη μνήμη του.⁵²

Το 1875 δημοσιεύεται στην Πάτρα η μονόπρακτη πολιτική κωμωδία *Ο συνταγματικός Έλληνας* έργο του Παναγιώτη Μιχαλόπουλου, φοιτητή τότε της Νομικής, άλλο ένα έργο που γράφεται με την ευκαιρία των πρόσφατων εκλογών. Ο συγγραφέας τοποθετεί το έργο σε μια πόλη της Πελοποννήσου, ίσως την Πάτρα, κατά την εθνική εορτή της 25^{ης} Μαρτίου, παραμονές εκλογών⁵³ για να καντηριάσει την επίφαση και την κενότητα των εκδηλώσεων της εθνικής επετείου, που εκμεταλλεύονται επιτηδείως οι πολιτικοί για την προσωπική τους προβολή.⁵⁴

Στη συνέχεια στηλιτεύει τα ελληνικά πολιτικά ήθη, τους φιλόδοξους και τυχοδιώκτες πολιτικούς για τα μακροσκελή προγράμματα *μεστά αλαζώνος θωπείας* που φενακίζουν, εξαπατούν τα πλήθη μετερχόμενοι κάθε μέσο (χρήμα, δημοκοπία, ψευδείς υποσχέσεις) για να διαφθείρουν συνειδήσεις, και καταγγέλλει την τάξη των Ελλήνων πολιτικών για νεποτισμό και οικογενειοκρατία.⁵⁵

Ξεκινώντας από τη στηλίτευση της ελληνικής πολιτικής ζωής, το έργο προχωράει στην προσωπική επίθεση κατά συγκεκριμένου πολιτικού της εποχής, που τον σκιαγραφεί, αν και δεν τον κατονομάζει, για να καταλήξει σε ένα είδος μανιφέστου μιας νέας πολιτικής κίνησης. Ο πολιτικός που βάλλεται είναι ο Σπυρίδων Βαλαωρίτης⁵⁶ από τη Λευκάδα που κατηγορείται ως διχαστικός, φθονερός, και καταχθόνιος, υποκριτής, συμφεροντολόγος και παρασκηνιακό ενεργούμενο των ανακτόρων.⁵⁷ Στις εκλογές

⁴⁷ *Ο.π.*, σ. 18.

⁴⁸ *Ο.π.*, σ. 64.

⁴⁹ Για την εμφάνιση των κουτσαβάκηδων στη σκηνή και για τα τραγούδια τους βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*. Τόμ. Α' Αθήνα, Ερμής, 1981, σσ. 42, 231-232. Βλ. επίσης του ίδιου *Της Ασιατίδος μούσης ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου. Αθήνα, Σαγμύ, 1986, σσ. 86.

⁵⁰ *Ο.π.*

⁵¹ Στις 12 Απρ. του 1868. (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία* ό.π., σ. 134)

⁵² Βλ. πρόλογο της έκδοσης (Εν Αθήναις, 1885).

⁵³ Οι εκλογές έγιναν στις 18-21 Ιουλίου 1875. (*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Νεώτερος Ελληνισμός από το 1833 ως το 1881.*

Τόμ. Π'. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1975, σ. 295).

⁵⁴ Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Ο συνταγματικός Έλληνας. Κωμωδία πολιτική εις μίαν πράξιν*. Πάτρα, τυπ. Π. Ευμορφοπούλου, 1875, σ. 16.

⁵⁵ *Ο.π.*, σσ. 17-19, 24.

⁵⁶ Ο πολιτικός και διπλωμάτης Σπυρ. Βαλαωρίτης (Λευκάδα 1819-Αθήνα 1887) ήταν εξάδελφος του ποιητή Αριστοτέλη Βαλαωρίτη. Όντας βουλευτής στην Ιόνια Βουλή ήρθε αντιμέτωπος με τον εξάδελφό του ποιητή για το ζήτημα της Ένωσης της Επτανήσου με την Ελλάδα. Ως βουλευτής Επτανήσου έγινε υπουργός Οικονομικών στην κυβέρνηση του Δημ. Βούλγαρη και αργότερα επί Χαρίλαου Τρικούπη έγινε πρόεδρος της Βουλής.

⁵⁷ *Ο.π.*, σσ. 20-21.

της χρονιάς αυτής (1875) οι Βαλαωρίτηδες κατηγορήθηκαν ότι ξόδεψαν στην Λευκάδα 15.000 τάλληρα, για να εμποδίσουν την επιτυχία του κτηματία Γεράσιμου Σέρβου, που είχε εκλεγεί σε όλες τις προηγούμενες εκλογές, ο ίδιος δε ο Σπυρ. Βαλαωρίτης είχε σταλεί ως πρεσβευτής της Ελλάδος στο Λονδίνο για να πετύχει τη συγκατάθεση της βρεταννικής κυβέρνησης, για την κατάργηση του δημοκρατικού πολιτεύματος την Ελλάδα.⁵⁸ Ο νεαρός στην ηλικία συγγραφέας απογοητευμένος από τη μολυσμένη στασιμότητα της κλειστής τάξης των Ελλήνων πολιτικών, που μόνο τους μέλημα είχαν τη διατήρηση ενός σάπιου status quo,⁵⁹ που στερούσε την Ελλάδα από την πρόοδο, προτείνει, ως μόνη λύση, την κάθοδο στην πολιτική νέων ανθρώπων αδιάφορων, με ιδανικό τους την αφιλόκερδη προσφορά τους στον ελληνικό λαό και τη δημιουργία ενός νέου κόμματος, που θα συσπειρώσει τους ανθρώπους που εμφορούνται από πνεύμα ανανέωσης.⁶⁰

Πρόκειται για αντιπροσωπευτικό δείγμα μονόπρακτης κωμωδίας που γράφτηκε για να χρησιμεύσει ως μέσο παρέμβασης στα πολιτικά πράγματα της χώρας.⁶¹ Ως θεατρικό έργο όμως δεν είχε τύχη λόγω της στεγνής, άκαμπτης και αρχαιοπρεπούς γλώσσας του εκκολαπτόμενου νομομαθούς συγγραφέα της, που του αφαίρεσε έτσι κάθε θεατρικότητα.⁶²

Ακολουθεί το 1876 ο *Κούτρας*⁶³ του Σοφοκλή Καρύδη καυστική σάτιρα της μικρότητας και της μικρόνοιας των Ελλήνων πολιτικών. Αντιπροσωπευτικός τύπος υπουργού είναι ο κύριος Μικρομέγας⁶⁴ και βουλευτή ο αγράμματος και αφελής Κούτρας, που εύκολα γίνεται υποχείριο των εκάστοτε ισχυρών και στηρίζει κυβερνήσεις, για τις οποίες άλλοι αποφασίζουν, δημιουργώντας στη Βουλή πλασματικές πλειοψηφίες.

Στην ίδια κατηγορία κατατάσσονται επίσης τα έργα:

α') *Ο Ραμπαγαδίσκος* του Δημ. Κορομηλά που γράφεται το 1878.

β') *Η εκλογή της Αττικής του 1879 ή οι ψήφοι και τα παράπονα του κυρίου Κουμπάρη*. (Εν Αθήναις, 1879).

γ') *Τίς πταίει* του Αγησίλαου Βουτυρά (1880).

δ') *Ο υποψήφιος βουλευτής εν Ελλάδι* (Εν Ερμουπόλει, 1880).

ε') *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι 2^η έκδ.* (1885).

στ') *Δεν έχει τα προσόντα* του Γ. Σουρή (Εν Αθήναις, 1885)

ζ') *Η περιφέρεια* του Γ. Σουρή (Εν Αθήναις, 1886)

η') *Ο υποψήφιος δήμαρχος* του Ι. Ν. Τσουνάτου (Εν Αθήναις, 1887).

θ') *Τα εκλογικά μας χάλια* του Πέτρου Λαζαρίδη (Εν Αθήναις, 1887).

ι') *Δίκαι θεών* του Α. Σ. Λιβαθινόπουλου (Εν Αθήναις, 1887).

ια') *Εύσου* (Εν Λονδίνο, 1893).

ιβ') *Η πολιτική συναλλαγή* του Ιω. Φραγκιά (Εν Ερμουπόλει, 1893) κ.ά.⁶⁵

⁵⁸ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ό.π.

⁵⁹ Π. Μιχαλόπουλος, ό.π., σ. 24.

⁶⁰ *Ό.π.*, σ. 27.

⁶¹ *Ό.π.*, σσ. 28-29, 39.

⁶² Δεν έχει εντοπιστεί παράστασή του.

⁶³ Παίχτηκε στην Αθήνα στις 16 και 17 Δεκ. 1867 από το θίασο «Σοφοκλή» του Σοφ. Καρύδη μαζί με τον *Μικρομέγα* (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία* ό.π., σ. 99. Βλ. επίσης του ίδιου. *Το αρχαίο θέατρο*

στη νέα ελληνική σκηνή, Αθήνα, Ίκαρος, 1976, σ. 56).

⁶⁴ Ο ίδιος ήρωας απαντάται και στην ομώνυμη μονόπρακτη κωμωδία του Σ. Καρύδη που εκδίδεται την ίδια χρονιά μαζί με τον *Κούτρα* και αποτελεί κατά κάποιο τρόπο συνέχειά του.

⁶⁵ Ο αναγκαστικός περιορισμός της έκτασης εισήγησης σε συνέδριο εμποδίζει την αναλυτική παρουσίαση των έργων αυτών στην παρούσα δημοσίευση.

Στη δεύτερη κατηγορία μονόπρακτων κωμωδιών με αντικείμενο θέματα της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής και των σχέσεων της Ελλάδος με τις μεγάλες δυνάμεις εντάσσεται πρώτα η μονόπρακτη κωμωδία. *Η ρωσική προστασία* που δημοσιεύεται στην Αθήνα το 1878 από ανώνυμο συγγραφέα, πιθανότητα Μικρασιάτη. Αναφέρεται στην εποχή του Ρωσοτουρκικού πολέμου του 1877, όταν η Ρωσία με γρήγορη προέλαση έφτασε μέχρι τα στενά του Βοσπόρου και ήταν διάχυτη η εντύπωση ότι σκοπός της ήταν η κατάληψη της Κωνσταντινούπολης και η διάλυση της τουρκικής αυτοκρατορίας. Το έργο παρουσιάζει μία ελληνική οικογένεια σε κάποια περιοχή της Μικράς Ασίας που έχει χάσει το βιός της από τους Τσερκέζηδες (Κιρκάσιους). Τους έχουν πάρει τα πάντα (ρούχα, φαγώσιμα, έπιπλα) και τους άφησαν μόνο τα σανίδια του σπιτιού τους. Ζουν με την ελπίδα ότι θα έρθουν οι Ρώσοι να τους σώσουν. Η μεγάλη κόρη της οικογενείας, η Ελένη, είναι αρραβωνιασμένη με το Νικολό, όμως οι γονείς της αναβάλλουν το γάμο, γιατί δεν μπορούν ούτε στοιχειωδώς να την προικίσουν.

Τελικά οι Ρώσοι καταφθάνουν και με το πρόσχημα της παροχής προστασίας, εγκαθίστανται στο σπίτι τους, επεκτείνοντας την κυριαρχία τους παντού, μέχρι και στην όμορφη Ελένη, που ο Ρώσος αξιωματικός ορέγεται για τον εαυτό του. Ο νεαρός Νικολός που την αγαπά, εξαγριωμένος από τις χρονοτριβές του πεθερού του, αποφασίζει να δράσει γρήγορα. Με την απειλή πυροβόλου εμφανίζεται στα πεθερικά του και ζητά να γίνει επιτέλους ο γάμος, έστω και κάτω από αυτές τις συνθήκες. Αυτοί υποχωρούν και, ενώ γίνεται ο γάμος, επιστρέφει ο Ρώσος αξιωματικός που βλέποντας το ζευγάρι εξαγριώνεται, σύρει το ξίφος του και έτσι τελειώνει το έργο.

Ο συγγραφέας βάλλει κατά του ρωσικού επεκτατισμού, που αντιστρατεύεται τα συμφέροντα της Ελλάδας. Στο πρόσωπο του Νικολού είναι η ίδια η Ελλάδα, που θα κερδίσει μόνο με τα όπλα και με συντονισμένες και αποφασιστικές ενέργειες. Ένα έργο με αρκετούς συμβολισμούς.⁶⁶

Ακολουθούν τρεις μονόπρακτες κωμωδίες, που αναφέρονται στα γεγονότα του 1885, που έπληξαν το γοήτρο της Ελλάδας και την μείωσαν διεθνώς. Όταν η πέραν του Αίμου Βουλγαρία προσάρτησε πραξικοπηματικά την Ανατολική Ρωμυλία (6 Σεπτ. 1885) ανατρέποντας έτσι τη Συνθήκη του Βερολίνου (1878), η Ελλάδα, βλέποντας ότι βλάπτονταν άμεσα ζωτικά της συμφέροντα, λόγω του ελληνικού πληθυσμού της Ρωμυλίας και της στρατηγικής της θέσης για την απελευθέρωση της Μακεδονίας, ξεσηκώθηκε σε πανεθνική κινητοποίηση, διεκδικώντας την Κρήτη και την Ήπειρο. Ο τότε πρωθυπουργός Θεοδ. Δηλιγιάννης επιτόλαια φερόμενος, χωρίς διεθνή ερείσματα και την απαραίτητη πολεμική προπαρασκευή κήρυξε επιστράτευση και άρχισε να απειλεί την Τουρκία και να διεκδικεί την Ήπειρο και την Κρήτη. Οι μεγάλες δυνάμεις, υποστηρίζοντας την Τουρκία, αξίωσαν τον αφοπλισμό της Ελλάδας και αποκλείοντας με τους στόλους τους καίρια σημεία της χώρας, την εξανάγκασαν σε υποχώρηση. Για άλλη μία φορά η Ελλάδα δέχτηκε μείωση του γοήτρου της και οι ελπίδες της για επέκταση των εδαφών της διαψεύστηκαν.⁶⁷

Το θέμα αυτό επηρέασε τρεις συγγραφείς του 19^{ου} αι. το Νικ. Λάσκαρη, το Δημ. Κόκκο και το Δημ. Κορομηλά, για να γράψουν μονόπρακτες κωμωδίες, κάθε μία υπό διαφορετικό πρίσμα.

Ο Νικ. Λάσκαρης γράφει το 1886 το έμμετρο κωμικόν παίγνιον *Αφοπλίσου*⁶⁸ όπου παρουσιάζει τις μεγάλες δυνάμεις, την Ελλάδα και την Τουρκία υπό μορφή αντρών. Η Τουρκία, δυσανασχετώντας για

⁶⁶ Δεν έχει εντοπιστεί παράσταση του έργου.

⁶⁷ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Νεώτερος Ελληνισμός από 1881 ως 1913*. Τόμ. ΙΔ' Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1975, σσ. 24-29.

⁶⁸ Παίχτηκε στην Αθήνα από ερασιτέχνες το 1886 (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία ό.π.*, σ. 106).

τις διεκδικήσεις της Ελλάδας, έχει τη στήριξη της Αγγλίας, που σε αντάλλαγμα της προστασίας που της προσφέρει, ζητά από την Τουρκία την Κρήτη. Οι μεγάλες δυνάμεις ανησυχούν λόγω της πολεμικής προετοιμασίας της Ελλάδας και συνεννοούνται μεταξύ τους, πώς θα της κόψουν τα φτερά και θα περιορίσουν τις βλέψεις της. Έτσι με πρόσχημα τον αφοπλισμό των κρατών του Αίμου ζητούν τον αφοπλισμό της. Η Ελλάδα αρνείται και τότε εκείνες την απειλούν με αποκλεισμό των παραλίων της. Η Ελλάδα δεν υποχωρεί, καλεί το λαό σε γενική επιστράτευση και ζητεί από την Τουρκία την Ήπειρο και την Κρήτη. Οι δυνάμεις προκειμένου να αποφύγουν την αιματοχυσία προτείνουν τη σύγκληση συνεδρίου, για την προεδρία του οποίου όμως έρχονται μεταξύ τους σε διαμάχη. Έτσι στη γενική σύγκυση, η Ελλάδα βρίσκει την ευκαιρία και αρπάζει από την Τουρκία την Ήπειρο και την Κρήτη.

Είναι σαφές ότι το έργο γράφτηκε, ενώ τα γεγονότα βρίσκονταν σε εξέλιξη και κανείς δεν φανταζόταν το άδοξο τέλος της όλης επιχείρησης. Γι' αυτό και διαπνέεται από το πνεύμα της πατριωτικής έξαρσης της εποχής και απηχεί τις προσδοκίες του ελληνικού λαού να δει υλοποιούμενη τη Μεγάλη Ιδέα.

Την επόμενη κιόλας χρονιά (1887) ο Δημ. Κόκκος ακολουθώντας το παράδειγμα του Νικ. Λάσκαρη γράφει κι αυτός το κωμικόν παίγνιον *Ο Αφοπλισμός της Ελλάδος*⁶⁹ με το ίδιο σκηνικό και τις ίδιες αντρικές φιγούρες των μεγάλων δυνάμεων, και της Τουρκίας. Εδώ γίνεται επιπλέον αναφορά στις βλέψεις καθεμιάς από τις μεγάλες δυνάμεις. Η Αγγλία παρηγορεί την Τουρκία που οδύρεται για την απώλεια εδαφών της και την παροτρύνει να κτυπήσει την Ελλάδα. Η Ρωσία παρεμβαίνει, γιατί έχει ενδιαφέρον για την Κ/πολη και τα Στενά. Η Αυστρία παρεμβαίνει υπέρ της Τουρκίας, γιατί ενδιαφέρεται για τη Μακεδονία, ενώ ο Βίσμαρκ κινεί τα νήματα της διεθνούς διπλωματίας με στόχο την αλληλοεξόντωση των υπολοίπων μεγάλων δυνάμεων και την επικράτηση της Γερμανικής Αυτοκρατορίας. Στο τέλος η μικρή Ελλάδα που εμφανίζεται ως γυναικεία μορφή,⁷⁰ με μαλλιά ξέπλεκα αλλά οπλισμένη, παρά τις αντιδράσεις της, αφοπλίζεται από τις Δυνάμεις και αποσύρεται, ενώ η Τουρκία ικανοποιημένη προς το παρόν, εκφράζει τους φόβους της ότι μελλοντικά η Ελλάδα θα επανέλθει στις διεκδικήσεις της.

Μέσα στη γενική απογοήτευση από την ανεπιτυχή έκβαση των γεγονότων, με την τελευταία αποστροφή ο συγγραφέας επιδιώκει να δώσει ένα τόνο παρηγοριάς, την προσμονή της κατάλληλης στιγμής για την επέκταση των ελληνικών συνόρων.⁷¹

Στο τρίτο έργο *Οι Εφημερίδες*⁷² του Δημ. Κορομηλά που γράφεται το 1889, η σύλληψη είναι εντελώς διαφορετική. Έχουν βέβαια μεσολαβήσει τέσσερα χρόνια από το 1885. Τα πνεύματα έχουν καταλαγιάσει και μπορεί να δει κανείς αντικειμενικότερα τα πράγματα. Ο Δημ. Κορομηλάς, με ψύχραιμο πλέον μάτι, αποδίδει ευθύνες στους υπαίτιους της ήττας. Και υπεύθυνο θεωρεί τον ελληνικό λαό για το

⁶⁹ Το έργο είναι έμμετρο, γραμμένο στη δημοτική, σε 15σύλλαβο με ομοιοκαταληξία.

⁷⁰ Στο *Αφοπλίσου* του Νικ. Λάσκαρη η Ελλάδα ως ισχυρό κράτος παρουσιάζεται με αντρική μορφή, όπως η Τουρκία και οι μεγάλες δυνάμεις, ενώ αντίθετα στον *Αφοπλισμό της Ελλάδος* του Δ. Κόκκου η μειωμένη Ελλάδα εμφανίζεται με γυναικεία μορφή, ως το ασθενές φύλλο μπροστά στις αντρικές φιγούρες της Τουρκίας και των μεγάλων δυνάμεων.

⁷¹ Το έργο παίχτηκε στην Αθήνα το 1887 την Κυριακή των απόκρεω από ερασιτέχνες του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου (Δημ. Κόκκος, *Ο αφοπλισμός της Ελλάδος, κωμικόν παίγνιον*.

Εν Αθήναις, 1887), στη Λεμεσό το Μάιο της ίδιας χρονιάς από μαθητές (Π. Μουστέρης, *ό.π.*, σ. 33), στις 21 Οκτ. 1890 στο «Νέον θέατρον» στην Αλεξάνδρεια από το θίασο του Β. Ανδρονόπουλου (*Ταχυδρόμος, Αλεξανδρείας*, 21 Οκτ. 1890), στις 24 Ιαν. 1893 από ερασιτέχνες στο Κάιρο, στο θέατρο «Αμπτούλ» (*ό.π.*, 23 Ιαν. 1893), ενώ περιελήφθη και στο ρεπερτόριο του θιάσου ανδρικών του Χρ. Κονιτσιώτη στην Αθήνα το 1895. (Αικ. Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα και στον Πειραιά: 1890-1899*. Αθήνα, 1997, σσ. 274, 288, 303. Μεταπτυχιακή εργασία στο Γ.Θ.Σ. του Παν. Αθηνών).

⁷² Γ. Σιδέρης, *Ιστορία* *ό.π.*, σσ. 123-124.

ευμετάβλητο και αφίκορο του χαρακτήρα του, στοιχεία που τον οδηγούν σε λανθασμένη επιλογή των πολιτικών προσώπων που χειρίζονται την τύχη του, όπως στην περίπτωση της εκλογής του Θεοδ. Δηλιγιάννη. Ο Κορομηλάς εκφράζει ανοικτά την πολιτική του άποψη. Κατηγορεί το Θ. Δηλιγιάννη ως ασύνητο και αδαή πολιτικό, που με τις ενέργειες του έβλαψε την πατρίδα και τάσσεται υπέρ του Χαρ. Τρικούπη.

Όλο το έργο είναι αλληγορικό. Χρησιμοποιείται και εδώ το ίδιο μοτίβο με το έργο *Συζύγου εκλογή* του Δημ. Παπαρηγόπουλου. Ο Δήμος (ο ελληνικός λαός) περιστοιχιζόμενος από εχθρούς και από συμμάχους, που έχουν τη μορφή αιμοδιψών θηρίων (Ύαινα, Άρκτος, Καρχαρίας, Τίγρις, Βόας, Αετός) που φροντίζουν για την προώθηση των δικών τους συμφερόντων, θέλει να παντρεύει την κόρη του Εξουσία. Ως κακοί σύμβουλοί του, εμφανίζονται ο Φανατισμός, η Σπατάλη αλλά και η σύζυγός του, η Ελαφρότητα. Ο νέος που αγαπά την Εξουσία και θέλει να την παντρευτεί είναι ο Φιλόδημος (Χαρ. Τρικούπης), που όμως, επειδή δεν δημοκοπεί και δεν υπόσχεται αυτά που ο Δήμος θέλει να ακούσει, να διώξει δηλαδή τους λύκους που ρημάζουν το κτήμα (Ελλάδα), δεν επιλέγεται από το Δήμο για γαμπρός του.

Ανάμεσα στους γαμπρούς που πολιορκούν την Εξουσία (ο Βλάκας, ο Άφρων, ο Ηλίθιος και ο Κάνθων) ο Δήμος διαλέγει το Βουκόρυζο (Θ. Δηλιγιάννης), καφετζή από τη Φυγόπολη, επειδή εκείνος του υπόσχεται τα πάντα.

Όταν όμως ο Βουκόρυζος παίρνει την Εξουσία γυναίκα του, βάζει υποθήκη το κτήμα του πεθερού του, για να εξασφαλίσει λεφτά από το εξωτερικό (εξωτερικός δανεισμός) και παρορημητικός και ασύνητος καθώς είναι, έρχεται σε ρήξη με τους γείτονες, ενώ είναι απαραίσκειος για πόλεμο. Τότε οι μεγάλες δυνάμεις για να αντιμετωπίσουν την κατάσταση αποφασίζουν αποκλεισμό της χώρας. Ο Βουκόρυζος στη δύσκολη στιγμή εγκαταλείπει την Εξουσία, που τελικά παντρεύεται το Φιλόδημο.⁷³

Το έργο που υποβλήθηκε στο Λασσάνειο⁷⁴ Δραματικό Αγώνα του 1889 και απορρίφθηκε λόγω της πολιτικής θεματολογίας του, συμπληρώνεται, κατά μίμηση των κωμωδιών του Αριστοφάνη, με παράβαση. Το χορό αποτελούν οι εφημερίδες, κόρες της Κλειούς που εμφανίζονται ως οι καλοί σύμβουλοι του Δήμου. Συνοδεύεται από εκτενέστατη εισαγωγή και σημειώσεις που αποδεικνύουν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Δημ. Κορομηλά για την πολιτική κατάσταση της εποχής του. Όπως φαίνεται και από το *Ραμπαγαδίσκο* (1878) ο συγγραφέας των κωμειδυλλίων και των ευχάριστων κωμωδιών ήταν ένα πολιτικά προβληματιζόμενο άτομο, που διακρινόταν για τη σύνεση και τη σωφροσύνη του.⁷⁵

Ο περιορισμένος χρόνος μιας εισήγησης δεν επιτρέπει την ανάλυση άλλων έργων. Στις επόμενες κατηγορίες θα μνημονευθούν μόνο επιγραμματικά μερικά έργα.

Στην τρίτη κατηγορία των έργων που αναφέρονται στην τέταρτη εξουσία, τον τύπο και στις σχέσεις του με τους πολιτικούς ανήκουν ο *Εφημεριδογράφος* ανώνυμου συγγραφέα⁷⁶ (Εν Αθήναις, 1850), ο *Αγραμματος δημοσιογράφος* (Εν Αθήναις, 1879) και *Τα κακουργήματα του παληανθρώπου* (Εν Αθήναις, 1884).

⁷³ Η επιτυχία της *Τύχης της Μαρούλας* που γράφεται την ίδια χρονιά (1889), επεσκόπησε τις *Εφημερίδες*. Έτσι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον έργο φαίνεται ότι δεν ανέβηκε ποτέ στη σκηνή.

⁷⁴ Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί: 1870-1925*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 178-180.

⁷⁵ Βλ. επίσης τα έργα του ιδίου. *Η πτώση του υπουργείου* (1887) και *Η κηδεία του υπουργού* (1887). Βλ. Δ. Σπάθης, «Κορομηλάς, Δημήτριος». Στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Τόμ. 5. Α-

θήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1986. Με ενδιαφέρον αναμένεται η διδακτορική διατριβή της Ρέας Γρηγορίου για το Δημ. Κορομηλά.

⁷⁶ Η πατρότητα του έργου αμφισβητείται. Ο Μ. Βάλσας το αποδίδει στον Αλέξανδρο Σούτσο (Μ. Βάλσας, ό.π., σσ. 326) άποψη που δεν δέχεται η Ε. Α. Δελβερούδη. (Ε. Α. Δελβερούδη, ό.π., σσ. 117-120) Ο.Τ. Λιγνάδης το συγκαταλέγει στα έργα του Μ. Χουρμούζη (Τ. Λιγνάδης, ό.π., σ. 376-380), ενώ ο Δ. Σπάθης έχει αρνητική γνώμη. (Δ. Σπάθης, «Μ. Χουρμούζη», ό.π., σ. 84 εξ).

Στην τέταρτη κατηγορία, όπου πολιτικά πρόσωπα, καταστάσεις ή γεγονότα σατιρίζονται δευτερευόντως μέσα σε άλλα έργα, εντάσσονται τα έργα:

- α') *Το φάσμα* του Μ. Γ. Χριστοφορίδου (1879)
- β') *Αλλ' αντ' άλλων* του Γ. Σουρή (1880)
- γ') *Το μήλον της έριδος* του Ανδρέα Νικολάρα (1880)
- δ') *Η πτώσις του Υπουργείου* του Δημ. Κορομηλά (1887)
- ε') *Η βεγγέρα* του Ηλία Καπετανάκη (1895) κ.ά.

Ως προς τη μορφή, πολιτικές κωμωδίες μετ' ασμάτων είναι:

- 1) *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι*, (1868)
- 2) *Η εκλογή της Αττικής* (1879)
- 3) *Τα κακουργήματα του παληανθρώπου* (1884)
- 4) *Ο υποψήφιος βουλευτής εν Ελλάδι* (1884)

ενώ θεατρόμορφοι διάλογοι είναι αυτοί του Γ. Σουρή στο *Ρωμικό, Πολιτικά προγράμματα εν Ελλάδι*⁷⁷ (1880), *Το εγχειρίδιον του εκλογέως*⁷⁸ (1894), του Χαρ. Άννινου κ.ά.

Κλείνοντας μπορούμε να διατυπώσουμε συνοπτικά μερικές παρατηρήσεις σχετικά με τα θεατρικά αυτά δημιουργήματα:

- α') Εκτός από κάποιες επώνυμες κωμωδίες, οι περισσότερες πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες είναι ανώνυμες και αυτό συμβαίνει, γιατί, κάτω από την ανωνυμία, ο συγγραφέας δόκιμος ή μη, μπορεί άφοβα να εκφράσει το πολιτικό πιστεύω του, αλλά και να στηλιτεύσει πρόσωπα και καταστάσεις.
- β') Σε αντίθεση με τα άλλα είδη κωμωδίας, οι πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες είναι όλες πρωτότυπες και όχι μεταφράσεις ή διασκευές στα καθ' ημάς, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι συγγραφείς τους προβληματίζονταν από την ελληνική πραγματικότητα και δεν είχαν ανάγκη ξενόφερτης έμπνευσης.
- γ') Οι περισσότερες από τις κωμωδίες αυτές δεν παίχτηκαν, ή παίχτηκαν ελάχιστα και συνήθως από ερασιτέχνες. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι οι επαγγελματικοί θίασοι, έχοντας ήδη να αντιμετωπίσουν την καχυποψία των μεγαλουσιάνων και την αδιαφορία του επίσημου κράτους, δεν τολμούσαν να παίξουν έργα που έθιγαν σύγχρονα πρόσωπα και καταστάσεις και όχι γιατί κάποια από αυτά μειονεκτούσαν θεατρικά. Αντίθετα παιζόνταν κατά κόρο κωμωδιούλες, θεατρικά εξαμβλώματα, άνευρες και ανούσιες, που δεν ενοχλούσαν κανένα.
- δ') Η αιτία του μεγάλου αριθμού μονόπρακτων πολιτικών κωμωδιών οφείλεται στο γεγονός ότι η κωμωδία (πολύπρακτη ή μονόπρακτη) ως θεατρικό είδος έχει τη δυνατότητα να διδάξει, να αφυπνίσει συνειδήσεις και να διορθώσει πρόσωπα και καταστάσεις, μέσα από τη σάτιρα και τη διακωμώδηση, εύκολα και αβίαστα, είτε ως σκηνικό έργο, είτε ως ανάγνωσμα. Γι' αυτό το λόγο

⁷⁷ Ανώνυμος μίμος που δημοσιεύτηκε στο *Προφητικόν Ημερολόγιον του έτους 1881* υπό του διασήμου αστρονόμου Καζαμία. Αθήνησι, τύποις Ανδρέου Κορομηλά, 1880, σσ. 105-107.

⁷⁸ Θεατρόμορφος διάλογος του Χαρ. Άννινου. Δημοσιεύτηκε στο έργο του *Αττικάί Ημέραι*. Εν Αθήναις, 1894, σσ. 79-82.

και οι συγγραφείς την χρησιμοποιούν ως μέσο, για να εκφράσουν δημοσίως τη γνώμη τους και μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις, για να διακηρύξουν τις πολιτικές τους θέσεις. Και αυτό γιατί πίστευαν ότι διά μέσου της κωμωδίας, οι απόψεις τους θα διαδοθούν ευκολότερα, παρά με οποιοδήποτε άλλο μέσο ή τρόπο γραφής. Άλλωστε ως θεατρική γραφή και μάλιστα σύντομη, η μονόπρακτη κωμωδία θεωρούνταν, εσφαλμένα βέβαια, είδος εύκολο με το οποίο ο καθένας μπορούσε να καταπιαστεί.

Σήμερα συγκεντρώνοντας όλα αυτά τα κείμενα και μελετώντας τα, πιστεύουμε ότι τρεις είναι οι πλευρές για τις οποίες μπορούν να αξιολογηθούν:

- α') ως τεκμήρια κοινωνικών μαρτυριών για την Ελλάδα του 19^{ου} αι.
- β') ως μέσα διακίνησης ιδεών και απόψεων και ως ντοκουμέντα κατανόησης πολιτικών καταστάσεων και αναπαράστασης της ιστορικής ατμόσφαιρας της εποχής και
- γ') από θεατρολογικής πλευράς ως ένα είδος θεατρικού έργου⁷⁹ που συνενούμενο σπονδυλωτά θα εξελιχθεί αργότερα στη μορφή της ελληνικής επιθεώρησης,⁸⁰ του κατ' εξοχήν πολιτικού θεάτρου της νεότερης Ελλάδος.

⁷⁹ Ιδιαίτερα οι κωμωδίες μετ' ασμάτων. Χαρακτηριστική η επισήμανση από τον καθηγητή Θ. Χατζηπανταζή ότι το σκετσάκι *Ο αφοπλισμός της Ελλάδος* προσφέρεται για μελέτη στους ερευνητές της προϊστορίας της Επιθεώρησης. (Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*. Τόμ. Β'. Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 251).

⁸⁰ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Επιθεώρηση, το πολιτικό μας θέατρο». Στον τόμο: *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. Η Ελληνικό θέατρο*. Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1984, σσ. 63-70. Για την επιθεώρηση βλ. *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*. Επιμ. Θ. Χατζηπανταζής, Λ. Μαράκα. Τόμ. Α', ό.π., σσ. 7-68.

ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ

1. Η ανακοίνωσή μας παρουσιάζει τα στοιχεία μιας πρώτης προσέγγισης, που προέκυψαν από τη μελέτη 54 έργων. Το ερευνητικό υλικό το συγκέντρωσαν δύο φοιτήτριες του Τμήματός μου, στα πλαίσια του μαθήματος για τη νεοελληνική δραματολογία. Πηγές μας είναι κείμενα που εκδόθηκαν στο χρονικό διάστημα 20 περίπου ετών, από το τέλος της δεκαετίας του 1850 μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1870, διάστημα για το οποίο διαθέτουμε τα αναγκαία εργογραφικά και εκδοτικά στοιχεία.¹

Στην παρούσα ανακοίνωση μας ενδιαφέρει να αναδείξουμε ορισμένες πλευρές της πρόσληψης των ξένων έργων, μέσω της μετάφρασής τους και μέσω της σκηνικής τους παράστασης. Κυρίως, θέλουμε να δούμε τη θέση και το ρόλο της μεταφρασμένης μονόπρακτης κωμωδίας, στη χρονική στιγμή που γίνονταν προσπάθειες για τη δημιουργία εθνικού θεάτρου.

Τα στοιχεία που μας δίνουν οι εκδόσεις και η κυκλοφορία των μεταφράσεων θεμελιώνουν μία συγκροτημένη εικόνα της σχέσης του ελληνικού θεάτρου με τη μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία. Ένα πρώτο στοιχείο που προσκομίζουμε είναι ο ρυθμός της κίνησης των έργων, στη διάρκεια της εικοσαετίας. Την ίδια στιγμή, μπορούμε να συνθέσουμε τον χάρτη της πολιτισμικής γεωγραφίας, που θα μας δείχνει την εθνική πηγή και προέλευση των κωμωδιών, την ελληνική εντοπιότητα της πρόσληψης, τις μετακινήσεις της και, τελικά, μία τυπολογία της θεατρικής μας επικοινωνίας.

Στοιχείο από τα πιο εντυπωσιακά είναι το εύρος της εκδοτικής κυκλοφορίας της μετάφρασης: παρατηρείται μια τέτοια εξάπλωσή της που μπορούμε να μιλάμε για φαινόμενο. Τόσο οι αριθμοί των μεταφράσεων που εκδίδονται (και θα ήταν χρήσιμο να γνωρίζαμε και τα τραβήγματα κάθε έκδοσης) όσο και οι τόποι, τα εκδοτικά καταστήματα, οι συλλογές και οι σειρές, δηλαδή όλα όσα φανερώνουν μία έξαρση στον εκδοτικό χώρο, έχουν σχέση με την παρουσία και τις προσαρμογές της ξένης μονόπρακτης στο ελληνικό περιβάλλον.

2. Πρώτα, να θυμηθούμε μερικά στοιχεία ιστορίας. Η παρουσία του νέου είδους, της μονόπρακτης κωμωδίας, γύρω στα μισά του 19^{ου} αιώνα, συνοδεύεται από μια πρωτοτυπία: γράφεται, και εξαρχής προορίζεται, για την σκηνή και όχι για ανάγνωση, όπως ήταν ο κανόνας ως τότε. Η αναγνωστική συνάφεια (του αναγνώστη-μεταφραστή και του αναγνώστη-κοινού) του Διαφωτισμού αντιστρέφεται. Όμως πέρα από αυτό, είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι το νέο είδος κωμωδίας συνεχίζει την μεγάλη παράδοση που θεμελίωσε ο Διαφωτισμός: της επικοινωνίας του θεάτρου μας με άλλες πιο προχωρημένες παραδόσεις, μέσω «εθnikοποιημένων» μεταφορών. Το μεγάλο μάθημα στον τομέα αυτό το είχαν διδάξει οι πρώτοι μεταφραστές του Μολιέρου.²

¹ Γεωργία Λαδογιάννη, *Αρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, 2^η έκδ. «Δρώμενα», Παράρτημα 2, Αθήνα 1996.

² Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*. Εκδ. Τολίδη, Αθήνα 1993, σσ. 149 εξ.

Να προσθέσουμε, βέβαια, ότι και η παράδοση της θεατρικής μετάφρασης ως αναγνώσματος δεν χάνεται· αντίθετα διευρύνει το κοινό της. Τώρα, υπάρχουν τα «ευρείας» -συγκριτικά πάντα- κυκλοφορίας έντυπα, τα περιοδικά (οικογενειακά, φιλολογικά κλπ.), όπου φιλοξενούν και μεταφράσεις κωμωδιών. Η μονόπρακτη προσφέρεται λόγω της μικρής της έκτασης. Ορισμένες από αυτές τις μεταφράσεις περιορίζονται αποκλειστικά στο κοινό του περιοδικού, ενώ άλλες βρίσκουν θέση στο περιοδικό λόγω της επιτυχημένης σκηηνικής τους σταδιοδρομίας.

Η εποχή κατά την οποία εμφανίζεται η μονόπρακτη κωμωδία μπορεί να θεωρηθεί ως μια νέα περίοδος για το θέατρο. Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της νέας περιόδου είναι ότι το κέντρο της θεατρικής ζωής κατέχει η σκηνή και λιγότερο η φιλολογία. Η εμπειρία της σκηνης αναδιατάσσει τα κριτήρια που ίσχυαν. Είναι η στιγμή όπου ανεβαίνουν στη σκηνή οι δυο μεγάλοι δάσκαλοι του κωμικού και οδηγοί του νεοελληνικού θεάτρου, ο Μολιέρους και ο Γκολντόνι. Αυτή την εποχή ξεκινά η σκηηνική τους σταδιοδρομία, πολύ μετά την μεταφραστική και την εκδοτική. Ταυτόχρονα, και οι σχέσεις του ελληνικού με το ευρωπαϊκό θέατρο περνούν σε νέα φάση. Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία είναι μία από τις σημαντικές παραμέτρους σε αυτήν την μεταβολή.

Θεμελιακός είναι ο ρόλος της στην εθνοποίηση της σκηνης και την εμπέδωση της παρουσίας των ελλήνων καλλιτεχνών. Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία συμβάλλει στην σταδιακή αποσύνδεση της θεατρικής κίνησης, που δημιουργούν οι παραστάσεις των ξένων θιάσων (του ιταλικού μελοδράματος και της γαλλικής οπερέτας), και, κατ' αυτόν τον τρόπο, στη διάνοιξη της πορείας προς μια θεατρική κίνηση εθνικά περισσότερο αυτονομημένη.³ Εννοείται ότι στη μετάβαση αυτή είναι πρωταρχικός ο ρόλος που παίζει η σταθερή παρουσία επαγγελματιών θιάσων από έλληνες ηθοποιούς. Παρατηρείται ότι η παρουσία της ξένης μονόπρακτης κωμωδίας συνδέεται στενά με τους δύο παράγοντες του θεάτρου, τη σκηνή και τους ηθοποιούς, οι οποίοι αποτελούν και τους πλέον ζωτικούς του τομείς.

3. Την παράδοση της σχέσης του θεάτρου μας με την ξένη κωμωδία, στην περίοδο που αναφερόμαστε, την ξεκινάει ο πρωτοπόρος στον τομέα αυτόν, ηθοποιός Ι. Κουγκούλης. Διασκευάζει μετάφραση (ίσως του Δ. Ι. Λάκωνος) της κωμωδίας *Ο βίαιος γάμος* του Μολιέρους, την χρηματοδοτεί και επιμελείται της έκδοσής της.⁴ Η έκδοση (Αθήνα, 1852) αποτελεί το «Μέρος πρώτον» της *Συλλογής Κωμωδιών*, από το τυπογραφείο του Μ. Γκαρπολά. Εγκαινιάζεται, έτσι, η Συλλογή ως εκδοτική μορφή, που θα αποτελέσει έναν από τους πιο συνηθισμένους τύπους για την κυκλοφορία της μετάφρασης ή της διασκευής της ξένης μονόπρακτης.

Ως προς την πρωτοβουλία του ηθοποιού Κουγκούλη αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι το εκδοτικό εγχείρημα ανήκει αποκλειστικά στη προσωπική του δράση· η δική του παρέμβαση καλύπτει μεγάλο μέρος της κίνησης γύρω από την ξένη μονόπρακτη κωμωδία. Έτσι, από τη συνέχεια που είχε στην εκδοτική της σταδιοδρομία η Συλλογή, δείχνει ότι η σειρά είναι δημιουργία του Κουγκούλη και όχι του εκδότη. Με το «Μέρος δεύτερο» (*Τα δικηγορικά γελοία*, 1853), όπου και η μετάφραση και η διασκευή είναι του Κουγκούλη, τερματίζεται η συνεργασία με τον εκδότη Γκαρπολά ούτε αναφέρεται άλλος εκδότης, έτσι που να μπορούμε να θεωρούμε ότι τη θέση του την παίρνει ο μεταφραστής της κωμωδίας. Στο «Μέρος τρίτον» (*Λοχίας Παλαύρας*, 1853), μετάφραση πάλι του Κουγκούλη, εκδότης είναι ο Γ. Βακαλόπουλος.

³ Γιάννη Σιδέρη, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794 -* σ. 97.

1944. Τόμ. πρώτος (1794-1908). Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990,

⁴ Λαδογιάννη, *ό.π.*, α.α. 627.

Η εκδοτική παρέμβαση του Κουγκούλη έχει συνέχεια, γιατί την ευνοεί το καθεστώς που καθόριζε τη ζωή και τη δράση των ελλήνων ηθοποιών, εκείνης της εποχής. Οι δυσχέρειες που αντιμετώπιζαν στην εξασφάλιση σταθερής έδρας, στην πρωτεύουσα του νεαρού κράτους, είχε και θετικές συνέπειες. Οι ηθοποιοί λειτουργούν ως ένας ενκίνητος φορέας επικοινωνίας και πολιτισμικών ανταλλαγών. Είναι χαρακτηριστικό ότι στους τόπους που μετακινείται ο καλλιτέχνης Κουγκούλης μεταφέρει και τις άλλες του δραστηριότητες, του μεταφραστή και εκδότη. Οι επόμενες εκδόσεις που εντοπίσαμε της *Συλλογής Κωμωδιών*, καθώς και ορισμένες επανεκδόσεις, πραγματοποιούνται στην Σύρο και μάλιστα δύο φορές, στα 1865 και στα 1876.

Κατά τη μεταφορά της εκδοτικής σειράς στην Ερμούπολη (1865, 2 τόμοι, και 1876-1877, συνολικά δώδεκα μέρη), ο τίτλος αλλάζει και γίνεται «*Ελικών, ή Συλλογή Κωμωδιών* χάριν των εραστών του ελληνικού θεάτρου». Από τα εκδοτικά στοιχεία πληροφορούμαστε για την προσωπικότητα του Κουγκούλη τόσο ως μεταφραστή (μεταφράζει από τα ιταλικά) όσο και τη γενικότερη συγγραφική του δραστηριότητα.

Η σειρά *Ελικών* δημιουργεί παράδοση. Αμέσως, εμφανίζεται και δεύτερη εκδοτική σειρά. Η Σύρος θα αναδειχτεί σε δεύτερο μετά την Αθήνα κέντρο έκδοσης και έντυπης κυκλοφορίας της μετάφρασης. Η νέα σειρά που δημιουργείται είναι η *Θεατρική Βιβλιοθήκη*, με τρία βιβλία το 1877, σε διαφορετικά τυπογραφεία. Πίσω από την εκδοτική πρωτοβουλία βρίσκονται πάλι ηθοποιοί, ο Ν. Κορδοβίλλης (ο «μάνατζερ», κατά τον Σιδέρη) και ο Γ. Χρυσάφης.

Ωστόσο, οι τίτλοι δεν αποδεικνύουν πάντα τον ίδιο εμπνευστή μιας εκδοτικής δραστηριότητας: φανερόνουν όμως την ίδια καλλιτεχνική μόδα και κίνηση. Έτσι, η Πάτρα, μετά την Αθήνα, εισέρχεται στην κίνηση που συζητούμε. Εκδότες και χορηγοί (Χριστοδούλου, Αγαπητός) δημιουργούν ομότιτλη σειρά, *Συλλογή Κωμωδιών* (1862, α'-στ'), και εκδίδουν τις μεταφράσεις που κάνει από τα ιταλικά ο Δ. Μονδίνος.

Παρόμοια χαρακτηριστικά έχει και η συμμετοχή της Αλεξάνδρειας στην παράδοση που συζητάμε. Η Αλεξάνδρεια αποτελεί και ένα όριο στη γεωγραφία της μετακίνησης της μετάφρασης: το άλλο όριο θα είναι η Βράιλα της Ρουμανίας: *Θάλεια ή Συλλογή Κωμωδιών* ονομάζεται η σειρά που ιδρύουν (1868) ο Αθ. Ι. Λεβέντης και ο ηθοποιός Π. Λαζαρίδης. Ενώ, στην Κωνσταντινούπολη δημιουργείται κοινή σειρά για κωμωδίες και δράματα: *Βιβλιοθήκη του Θεάτρου Θάλεια-Μελομένη, ήτοι Συλλογή Κωμωδιών και Δραμάτων*. Για τη σημασία αυτής της σειράς αξίζει να σημειώσουμε ότι στον αριθμό 3 (1872) εκδίδεται μία από τις πιο πολυπαιγμένες μονόπρακτες, *Τα Κόκκινα Πανταλόνια*, από τα γαλλικά.⁵

Προς το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε φαίνεται να διευρύνεται ο κύκλος των επαγγελματιών από το χώρο του βιβλίου, που ενδιαφέρεται για την έκδοση μεταφράσεων μονόπρακτων κωμωδιών. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του βιβλιοπώλη Ιωάννου Κωστοπούλου που ιδρύει και χρηματοδοτεί τη σειρά «*Ανθοδέσμη ή Συλλογή Κωμωδιών* χάριν των εραστών του ελληνικού θεάτρου» (έχουμε εντοπίσει μέχρι το Δ' μέρος, Αθήνα 1879), όπου συνήθως εκδίδονται όσες έχουν δοκιμασθεί στη σκηνή, και είναι, φυσικό, να έχουν προετοιμάσει ένα αναγνωστικό κοινό, γεγονός που δεν αφήνει αδιάφορο τον επιχειρηματία εκδότη.

Τα στοιχεία από την εκδοτική κίνηση επιβεβαιώνουν ότι η μονόπρακτη αποτελεί αθηναϊκή μόδα. Γιατί φαίνεται να είναι η θεατρική ζωή στην πρωτεύουσα που δημιουργεί την ανάγκη της παρουσίας της μονόπρακτης: αυτό θα καθορίσει και την πορεία της, στη συνέχεια. Από την Αθήνα ξεκινά και η πρώτη έκδοση του Μολιέρου (*Ο βίαιος γάμος*, 1852) και θα λέγαμε ότι σε αυτό το ξεκίνημα ενυπάρχει

⁵ Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 98.

το κύρος που ο Διαφωτισμός είχε κληροδοτήσει για την αξία του δασκάλου του κωμικού. Μετά από την Αθήνα, η πόλη που ακολουθεί, σχηματίζοντας έτσι μια αλληλουχία της ελληνικής θεατρικής ζωής, είναι η Κωνσταντινούπολη. Ακολουθεί η περιφέρεια: συμμετέχει στην εκδοτική κίνηση πολύ γρήγορα, από τις αρχές της δεκαετίας του 1860. Η σειρά με την οποία εμφανίζονται στην κίνηση της ξένης μονόπρακτης είναι: Πάτρα (1862), Σύρος (1865) Αλεξάνδρεια (1868). Ενώ στην επόμενη δεκαετία προστίθεται η Βράιλα (1874) και η Σμύρνη (1878).

4. Η ιστορία της ξένης κωμωδίας στη χώρα μας μας διευκρινίζει και, ορισμένες φορές, επιβεβαιώνει τις πληροφορίες μας στο θέμα των σχέσεων του δικού μας θεάτρου με ξένες θεατρικές παραδόσεις. Επιβεβαιώνεται π.χ. η προτεραιότητα στις σχέσεις με το γαλλικό και το ιταλικό θέατρο. Ωστόσο, το θέμα πρέπει να το δούμε από την πλευρά εκείνη που δίνει και το ιδιαίτερο περιεχόμενο στις πολιτισμικές συνάψεις. Παρατηρούμε π.χ. ότι η διαδρομή Αθήνα-Κωνσταντινούπολη λειτουργεί και στην επιλογή της εθνικής πηγής της ξένης μονόπρακτης. Και οι δύο πόλεις προτίμησαν τις γαλλικές κωμωδίες, ενώ οι ιταλικές έρχονται πρώτες στις προτιμήσεις των Επτανήσων, της Ερμούπολης και της Πάτρας.

Ακόμη, μας παρέχονται στοιχεία που μας διευκρινίζουν τους συσχετισμούς και τη δυναμική της ξένης εθνικής παρουσίας, πέρα από ποσοτικά δεδομένα. Παρ' ότι προηγούνται αριθμητικά οι γαλλικές κωμωδίες, οι ιταλικές κατέχουν πιο σημαντική θέση. Ετσι, ενώ ο αριθμός των μεταφρασιών είναι σχεδόν ο ίδιος και για τις δύο γλώσσες, υπάρχει ένα ποιοτικό στοιχείο που είναι υπέρ της ιταλικής συνάψης. Οι περισσότεροι από αυτούς που μεταφράζουν από τα ιταλικά είναι ηθοποιοί. Ανάμεσά τους βρίσκονται οι πλέον επώνυμοι, που συνδέονται με χαρακτηριστικές στιγμές της σκηηνικής μας ιστορίας, αλλά και με την ιστορία της ξένης μονόπρακτης. Είναι οι Ι. Κουγκούλης, Ελένη Κοτοπούλη, Δημοσθένης Αλεξιάδης, Πιπίνα Βονασέρα κ.ά. Από το γεγονός αυτό φαίνεται ότι οι άνθρωποι της σκηνης πραγματοποίησαν στενότερη γνωριμία με την ιταλική μονόπρακτη κωμωδία.

Θα παρατηρούσαμε ότι η πρώτη γνωριμία της ελληνικής σκηνης με την ξένη μονόπρακτη (1843), που ήταν η ιταλική κωμωδία *Τα δικηγορικά γελοία*,⁶ δημιούργησε παράδοση ως προς την επιλογή της ξένης πηγής. Ιταλική, επίσης, είναι και η *Σκιά του Ρινάλδου*, μία από τις πρώτες κωμωδίες του είδους, που γνωρίζει μεγάλη επιτυχία στο ελληνικό θέατρο.⁷ Η καλύτερη θέση της ιταλικής κωμωδίας επιβεβαιώνεται και από την εξασφάλιση αναγνωστικού κοινού και όχι μόνο θεατρικού. Το δείχνει η παρουσία της στην εκδοτική κίνηση, αφού συχνά την βρίσκουμε να περιέχεται σε συλλογές κωμωδιών και μάλιστα να επανεκδίδεται.

Το προβάδισμα της ιταλικής σημειώνεται και στο φαινόμενο της διαμεσολάβησης από μια τρίτη γλώσσα. Η μετάφραση από δεύτερη γλώσσα είναι φαινόμενο γνωστό από την εποχή του Διαφωτισμού με τις μεταφράσεις του Μολιέρου.⁸ Η ιταλική ως ενδιάμεση γλώσσα, από τα γαλλικά και τα γερμανικά κυρίως, πολλαπλασιάζει τις παρεμβάσεις και τη δυναμική της ιταλικής κουλτούρας, αφού φαίνεται να φιτράρει ως ένα βαθμό την επικοινωνία με την ευρωπαϊκή δραματουργία. Στο σημείο αυτό νομίζουμε πως η συγκριτική μελέτη και η διερεύνηση των διακειμενικών συναρτήσεων της αλυσίδας των διασκευών θα είχε, πραγματικά, πολλά να μας δείξει. Θα αναφέρουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο Κοτζεμπούε, μία από τις παλαιότερες γνωριμίες του ελληνικού θεάτρου, από την προεπαναστατική ακόμη

⁶ Λαδογιάννη, *ό.π.*, σ. 19.

⁷ Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 98.

⁸ Ταμπάκη, *ό.π.*, σ. 150.

περίοδο και με απευθείας επικοινωνία με το γερμανικό πρωτότυπο,⁹ τώρα, σε μια δεύτερη φάση πρόσληψής του, «εισάγεται» από την Ιταλία. Στη Σύρο, στα 1878, και δεδομένης τη ιταλικής προτεραιότητας στις μεταφράσεις που εκδίδονται στο νησί, πραγματοποιείται έκδοση μετάφρασης από τα ιταλικά μιας κωμωδίας του Κοτζεμπούε, με τίτλο *Εκ των παραθύρων*.

Είναι, βέβαια, την εποχή αυτή, το γενικότερο κλίμα ευνοϊκό για τη σύναψη στενότερων σχέσεων με την Ιταλία. Η ισχυρή παρουσία της ιταλικής σκηνης (καλλιτεχνών, θιάσων κλπ) στην Αθήνα ασκεί τις επιδράσεις της και σε αυτόν τον τομέα.

5. Το θέατρο από τη φύση του είδος που αφήνει τα λιγότερα στοιχεία πίσω του μας δυσκολεύει περισσότερο, γιατί η εποχή που ερευνούμε δεν είναι γενναιοδωρη ως προς τα στοιχεία που απαιτεί η ανασυγκρότηση της ιστορίας του. Στο θέμα που συζητούμε ένα επιπλέον πρόβλημα προκύπτει από το γεγονός ότι δεν έχει αποκτήσει ακόμη υψηλή αξία (ηθική και υλική) το αίσθημα της ατομικότητας της δημιουργίας, με συνέπεια να κυκλοφορούν κωμωδίες χωρίς τα ίχνη των συγγραφέων τους και των μεταφραστών τους. Η απουσία αυτών των στοιχείων μας περιορίζει και τον ορίζοντα των πηγών τους και των πιθανών διαδρομών τους.

Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία, μέρος θα λέγαμε της ζωντανής και τρέχουσας θεατρικής ζωής, απαραίτητη σε κάθε σκηνική εξόρμηση των ελληνικών θιάσων, υφίσταται περιπέτειες ανάλογες με τους χρήστες της, τα μπουλούκια. Γίνεται, έτσι, είδος λαϊκό· κυκλοφορεί και διαδίδεται με τα χαρακτηριστικά της λαϊκής φυλλάδας.

Σε περιβάλλον ελεύθερης χρήσης, η αλλαγή των τίτλων γίνεται συνήθεια και περιπλέκει ακόμα περισσότερο το πρόβλημα της αναγνώρισης. Ενα παράδειγμα: οι κωμωδίες *Ο Νάχας και ο Χάκας* (Ερμούπολη 1865, από τα αγγλικά), *Τρεις δεκανείς* (Ερμούπολη 1865, από τα ιταλικά) και *Κληρονομιά της Μαρούκας* (Σμύρνη 1878, από τα γαλλικά,) φαίνονται να είναι διαφορετικοί επιτιλισμοί του ίδιου κειμένου. Θεματικές ταυτίσεις και παραλλαγές περιεχομένου παρατηρούμε και σε άλλα έργα, όπως ανάμεσα στα *Κώδων* (Αθήνα 1866) και *Ο φαρμακοποιός Κοφινιών* (Πάτρα 1871) ή στα *Κόκκινα πανταλόνια* (Κωνσταντινούπολη 1872 και Σύρος 1876 με τίτλο *Το κόκκινο πανταλόνι*) και *Καπνοδοχοκαθαριστής* (Πάτρα 1871). Η ξένη μονόπρακτη δημιουργεί, τελικά, έναν τύπο σκηνικής αισθητικής και ένα κοινό θεατών που αρέσκειται να παρακολουθεί τις αέναες μεταμορφώσεις του κωμικού, μέσα από τη φάρσα, τις παρεξηγήσεις, τις μεταμφιέσεις κ.ά.

Σχετικό, επίσης, με τη «λαϊκότητα», στη χρήση και τη διάδοση της κωμωδίας, είναι και το θέμα της διάκρισης της πρωτότυπης από τη μεταφρασμένη. Εχουμε εκδόσεις, συνήθως συλλογές κωμωδιών, στις οποίες δεν υπάρχουν πληροφορίες για όλα τα κείμενα του τόμου, αν είναι πρωτότυπα ή μεταφράσεις. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση δύο συλλογών, που εκδίδονται στην Ερμούπολη, στα 1865 και στα 1876.¹⁰ Η πρώτη, περιέχει δύο κωμωδίες του Ι. Κουγκούλη, αλλά μόνο η μία αναφέρεται ως διασκευή, ενώ κανένας σχετικός χαρακτηρισμός δεν υπάρχει για τη δεύτερη (*Ο άφρων πατήρ*). Οι δύο κωμωδίες θα συμπεριληφθούν και σε δεύτερη εκδοτική σειρά, μαζί με άλλες κωμωδίες, διαφορετικών συγγραφέων, χωρίς, πάλι, να διευκρινίζεται το θέμα. Ετσι, η κωμωδία *Ο άφρων πατήρ* μοιάζει να είναι

⁹ Βάλτερ Πούγγερ, «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, του 19ου αιώνα. Μια σύγκριση», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Εκδ.

Παϊρίδη, Αθήνα, σσ. 181-221 (σ. 194).

¹⁰ Λαδογιάννη, *ό.π.*, α.α. 778, 693.

πρωτότυπη του Κουγκούλη. Εδώ, πρέπει η έρευνα να μας απαντήσει με μεγαλύτερη ασφάλεια. Πάντως, αν πρόκειται για πρωτότυπη κωμωδία, τότε προηγείται της *Κόρης του παντοπώλου* (1866) του Αγγ. Βλάχου. Το ίδιο, η έρευνα πρέπει να εξετάσει και την περίπτωση της κωμωδίας *Τρεις γαμβροί και μία νύφη* (Αθήνα 1876) του Ανδ. Νικολάρα, που εμφανίζεται ως πρωτότυπη,¹¹ αλλά η θεματική συγγένεια με πολλές διασκευές ξένων κωμωδιών είναι έντονη.

6. Είναι χαρακτηριστικό ότι παρόμοια ζητήματα πληθαίνουν σε μια χρονική στιγμή που συμπίπτει με την εμπέδωση του είδους στη θεατρική μας ζωή. Ένα σημείο τομής εντοπίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1870.

Το όριο του 1870 το δείχνουν μια σειρά από γεγονότα. Είναι, πρώτα, τα εκδοτικά δεδομένα: μας δίνουν εντυπωσιακή αύξηση του αριθμού των μεταφράσεων. Σε σύνολο 78 περίπου εκδόσεων, στη διάρκεια τριών δεκαετιών (1850, 1860, 1870), οι 60 γίνονται στη δεκαετία του 1870. Αν θέλουμε να έχουμε πιο συγκεκριμένη την κίνηση, κατά τόπους, εμφανίζεται η εξής εικόνα: στην Κωνσταντινούπολη έχουμε μόνο μία έκδοση πριν το 1870, ενώ βγαίνουν έξι τίτλοι στην εξαετία 1870-1875· στα Επτάνησα η σχετική δραστηριότητα πρωτοεμφανίζεται στα 1869, ενώ στη Σύρο παρουσιάζονται 20 τίτλοι, από το 1872 ως το 1879, και στην Αθήνα 13, στο διάστημα 1850-1860, και 30, στη δεκαετία 1870. Η κίνηση γύρω από τη μονόπρακτη επιβεβαιώνεται και από την εμπέδωση της παρουσίας της μετάφρασης στον περιοδικό τύπο (κυρίως στα περιοδικά *Πανδώρα* και *Εστία*).

Υπάρχουν, επίσης, οι ενδείξεις ότι την ίδια εποχή, από το 1870 και μετά, διευρύνεται η θεατρική επικοινωνία: μας γίνεται γνωστή η κωμωδιογραφική παράδοση και άλλων χωρών (Γερμανίας, Αγγλίας, Ισπανίας), ενώ διατηρούνται και οι παλιές σχέσεις, με τη Γαλλία και την Ιταλία, κυρίως. Αλλά και η δική μας, η εθνική, δραματουργία προωθείται. Εισέρχονται στην παράδοση νέοι δραματουργοί, που, αργότερα, θα πάρουν ξεχωριστή θέση στην ιστορία του θεάτρου και της λογοτεχνίας, όπως οι Δροσίνης, Κορομηλάς, Μωραϊτίνης κ.ά.

Παράλληλα, έρχεται και η επίσημη αναγνώριση. Πρόκειται για την εθνικοποίηση της πρωτότυπης μονόπρακτης, μέσω της θεσμοποίησής της: στο δραματικό διαγωνισμό των Ολυμπίων του 1870 συμμετέχει ο Α. Βλάχος, ο συγγραφέας της *Κόρης του Παντοπώλου* (1866), με τη *Γαμβρού πολιορκία* (παίρνει το στέφανο) και το *Γάμο ένεκα βροχής*. Είχε προηγηθεί, βέβαια, ο Βουτσινάιος του 1868, στον οποίο *Ο λοχαγός της εθνοφυλακής*, του ίδιου συγγραφέα, είχε πάρει βραβείο και στέφανο. Όλα αποτελούν τα σημάδια μιας ταχύτατης πορείας προς την αναγνώριση του είδους.

Εκδοτικό επιστέγασμα της εύνοιας που συνάντησε η μονόπρακτη κωμωδία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη, είναι η έκδοση των *Κωμωδιών* (1871) του Α. Βλάχου. Ο τόμος περιέχει πρωτότυπες μαζί με μεταφράσεις γαλλικών κωμωδιών. Είναι η πρώτη ατομική συλλογή μονόπρακτων, σταθμός στα εκδοτικά χρονικά, αλλά και στα θεατρικά χρονικά. Ανάμεσα στα άλλα σημαίνει αναγνώριση μιας ειδικής περιοχής στον τομέα της συγγραφής, αλλά και της ειδικότητας του κωμωδιογράφου της μονόπρακτης κωμωδίας. Η έκδοση, η παράσταση και η βράβευση μονόπρακτων κωμωδιών του Βλάχου δημιουργούν, επίσης, συζητήσεις που γενικεύουν τα ζητήματα της λογοτεχνικής συγγραφής.¹² Στα πλαίσια αυτά να θυμίσουμε την πολύ σημαντική κριτική του Εμμ. Ροΐδη.¹³

¹¹ Λαδογιάννη, *ό.π.*, α.α. 558.

¹² Λαδογιάννη, *ό.π.*, σ. 103

¹³ Εμμανουήλ Ροΐδης *Σκαλαθύρματα*. Επιμέλεια: Άλκης Αγγέλου. Ερμής, NEB, Αθήνα 1986, σσ. 61-86.

Στα 1870, στην εκδοτική δραστηριότητα της Κωνσταντινούπολης εμφανίζεται μετάφραση που θα δημιουργήσει την παράδοση του *Φιάκα*.¹⁴ Πρόκειται για την έκδοση από το Γ. Νικηφόρο μιας παράφρασης «εκ του γαλλικού» με τον τίτλο *Αγύρται*. Το θέμα, οι κωμικοί τύποι, οι χαρακτήρες και οι τεχνικές των δύο έργων παρουσιάζουν αξιοπρόσεκτη συγγένεια. Ο *Φιάκας* μπορεί να είναι με δύο πράξεις όμως εμφανίζεται και ως μονόπρακτη και χρησιμοποιείται ως είδος κωμωδίας που βγαίνει μέσα από την παράδοση της μονόπρακτης. Ακόμη, ο ηθοποιός Νικηφόρος που αναφέραμε, μία από τις πιο δραστήριες προσωπικότητες της σκηνικής, της συγγραφικής και της εκδοτικής κίνησης, γνωρίζουμε ότι έχει στενή σχέση και συνεργάζεται με τον Μισιτζή. Όλα αυτά μπορούν να μας οδηγήσουν στην υπόθεση ότι οι *Αγύρται* αποτέλεσαν ένα από τα άμεσα πρότυπα του *Φιάκα*. Εξάλλου και οι λέξεις των τίτλων (αγύρτης, φιάκας) αποδίδουν τον ίδιο χαρακτήρα, σε διαφορετικά κοινωνικά ιδιόλεκτα, της Αθήνας και της Κωνσταντινούπολης. Ο Σιδέρης είχε επισημάνει πως υπάρχουν πρότυπα του έργου του Μισιτζή και ότι πρέπει να τα αναζητήσουμε στη θεατρική κίνηση της Κωνσταντινούπολης.¹⁵ Τώρα, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως οι *Αγύρται* είναι ένα από αυτά τα έργα, που αποτέλεσαν την πηγή του *Φιάκα*.

Όπως ήδη σημειώσαμε, το κύριο στοιχείο που χαρακτηρίζει την παρουσία της ξένης μονόπρακτης είναι ο δυναμικός της ρόλος στην προώθηση της θεατρικής μας σκηνης· αποτελεί γεγονός λιγότερο φιλολογικό και περισσότερο σκηνικό. Επειτα, είναι είδος που το επέβαλε η σκηνή. Μάλιστα, κατά το Σιδέρη, στα 1869 σημειώνεται η αυτοδύναμη εμφάνιση στη σκηνή. Τότε, δίνεται αυτοτελής παράσταση με τρεις μονόπρακτες.¹⁶

Ιδιαίτερα μετά το 1870, με την ανάπτυξη της θερινής καλλιτεχνικής ζωής της πρωτεύουσας, η μονόπρακτη κωμωδία σταθεροποιείται στα ψυχαγωγικά προγράμματα. Αυτή την εποχή, με την δημιουργία των θερινών υπαίθριων χώρων (θεάτρων και ωδικών καφενείων) η ψυχαγωγία μετατοπίζεται προς την παριλίσια περιοχή, ενώ αλλάζει και η σύνθεση του θεάματος. Η μαρτυρία του Χ. Άννινου¹⁷ για το πρόγραμμα των υπαίθριων θεάτρων είναι σημαντική: «*Το θέαμα απλούν κατ' αρχάς και περιοριζόμενον εις μόνην την κοινήν παντομίμην και το άσμα, εγένετο συν τω χρόνω σύνθετον και ποικιλώτατον, εισαχθέντων και των σχοινοβατικών γυμνασμάτων και της ορχήσεως και των μονοπράκτων κωμωδιών και προσέτι των... πυροτεχνημάτων*». Μάλιστα, και σ' αυτά τα πλαίσια, του ποικίλου καλοκαιρινού προγράμματος του «Άντρου των Μουσών», που μας περιγράφει ο Άννινος, η μονόπρακτη κρατάει την ίδια θέση που είχε στις παραστάσεις της συμβατικής θεατρικής σκηνης. Ήταν το τελευταίο μέρος της παράστασης. Παρόμοια, και στους χώρους των θερινών θεαμάτων: «*Επειτα κατά σειράν εκτελούνται τα λοιπά μέρη του προγράμματος, καταλήγοντος πάντοτε εις κωμωδιάν μονόπρακτον, φορτικόν βαναυσοτέχνημα, πλήρες αγροίκων αστειοτήτων*» (Χ. Άννινος).

7. Η φράση *φορτικόν βαναυσοτέχνημα* αποδίδει τη γενικότερη απαξίωση, δεν εκφράζει μόνο το χρήστη της. Γιατί μαζί με τους παράγοντες που ευνοούσαν την παρουσία της ξένης μονόπρακτης, υπάρχουν ισχυρές αντιστάσεις και διατυπώνονται έντονες επικρίσεις για ηθικές και πολιτισμικές αλλοιώσεις που επιφέρει αυτό το είδος θεάτρου. Αιτιάσεις παρόμοιου περιεχομένου διατυπώνουν, συνήθως, όσοι αποτελούν το σώμα των επωνύμων της πνευματικής ζωής της εποχής, χωρίς να εξαιρούνται

¹⁴ Δημοσθένη Μισιτζή, *Ο Φιάκας. Ο Δουξ της Βλακείας*. Επιμέλεια Εισαγωγή: Άννα Ταμπάκη. Εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1992.

¹⁵ Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 100.

¹⁶ Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 98.

¹⁷ Χ. Άννινος, «Τα θερινά θέατρα Β'», *Εστία*, τόμ. 26, σ. 707.

και εκείνοι που «θεραπεύουν» το είδος· ανάμεσά τους και ο εισηγητής της πρωτότυπης μονόπρακτης και μεταφραστικής γαλλικών κωμωδιών, Άγγ. Βλάχος. Ο Βλάχος θα επανέλθει στο θέμα και θα το αναφέρει στη διάλεξή του για την ίδρυση εθνικής σκηνης. Συνδέει το εθνικό θέατρο με τον εκποτισμό του, γαλλικής προέλευσης, ελαφρού θεάτρου που κυριαρχούσε στην καλοκαιρινή Αθήνα: «[...] *το εκ των ενόντων δυνάμενον να εισαχθή και να ζήση, εισαγόμενον δε και φυτονιούν μάλλον ή ζων εν Αθήναις κατά παν θέρος γαλλικόν θέατρον, κάλλιον θα ήτο να μη εισήγετο μήτε να edίδασκεν όσα edίδαξε και didάσκει την αθηναϊκήν κοινωνίαν*».¹⁸

Η αρνητική υποδοχή από ένα μέρος της επίσημης διανόησης της εποχής επηρέασε για αρκετό χρονικό διάστημα την κριτική. Στη συνείδηση όσων ασχολήθηκαν με το είδος, επικρατέστερη είναι η άποψη ότι η μεταφρασμένη μονόπρακτη αντιπροσωπεύει την αισθητική ελαφρότητα, την φθορά από τη θεματική επανάληψη και την πλασματική εικόνα ζωής (αναντίστοιχης με των ελλήνων θεατών) που έφερε η ξένη κωμωδία στο ελληνικό θέατρο. Η κριτική αυτή, αν αφήσουμε το θέμα της ορθότητας ή μη των παρατηρήσεων, αναπαράγει την ηθικολογική κριτική που άσκησε ο ρομαντικός νεοκλασικισμός, η επίσημη δηλαδή δραματουργική τάση, στο περιθώριο της οποίας αναπτύχθηκε η μονόπρακτη. Σήμερα, δεν πρέπει να παραβλέψουμε τις πλευρές εκείνες, που μπορούν να συμβάλλουν σε μια πληρέστερη εκτίμηση.

Η παράδοση της ξένης μονόπρακτης είναι, πρώτα πρώτα, μία ρωγμή στη φιλολογική πατριωτική και αρχαιοτροπική σκηνή· σπάει τον κανόνα του πατριωτικού κλίματος της δραματουργικής παραγωγής και της ευθυγράμμισης με την επίσημη ιδεολογία και φέρνει την ισορροπία στη ρομαντική μελαγχολία των ηρώων των ιστορικών τραγωδιών. Συνακόλουθα, δημιουργεί θεατρικό κοινό· η τραγωδία δεν είχε αυτή την δυνατότητα. Και στο σημείο αυτό το είδος διέθετε ιδιαίτερη δυναμική, αφού μπορούσε να υπερβαίνει αιτιάσεις που είχαν βάση. Ωστόσο, υπάρχουν παράμετροι στη ροή των πραγμάτων του πολιτισμού που λειτουργούν λιγότερο φανερά, αλλά περισσότερο αποτελεσματικά ως προς το τί, τελικά, επικρατεί και τί χάνεται.

Στους ευνοϊκούς όρους πρέπει να λογαριάσουμε το γεγονός ότι το είδος ανταποκρινόταν σε μια σειρά αναγκών και συμβάσεων του θεάτρου μας, εκείνης της εποχής. Αποδείχτηκε είδος εύπλαστο, ακόμη, και σε τεχνικά ζητήματα. Προσαρμοζόταν στις συνθήκες των ελλήνων ηθοποιών· δεν τους δυσκόλευε στην επικοινωνία τους με ένα «διεθνές» κοινό, στο οποίο ήταν υποχρεωμένοι να μετακινούνται. Ο «διεθνικός» του χαρακτήρας και οι δοκιμασμένες συνταγές του γέλιου ήταν εγγύηση επιτυχίας, ενώ προσφερόταν τόσο στη γρήγορη εκμάθηση από τους θιάσους μιας συνεχούς περιπλάνησης όσο και στην απαιτούμενη συχνή αλλαγή έργων στη σκηνή. Να προσθέσουμε, ακόμη, πως στην ξένη μονόπρακτη οι ηθοποιοί μας παίρνουν τα πρώτα μαθήματα πάνω στους μηχανισμούς του κωμικού. Όπως είδαμε, η εμπειρία αυτή των ηθοποιών μεταφέρεται στη δραματουργική παραγωγή και δεδομένου του συνεχούς «διαλόγου» με την πρωτότυπη, μπορούμε να μιλάμε για μια πολύμορφη απορρόφηση του είδους και ενσωμάτωσή του στην θεατρική μας παράδοση.

Πέρα από την ανταπόκριση της μονόπρακτης κωμωδίας σε όρους της θεατρικής μας ζωής, φαίνεται πως, παρά τις ηθικολογικές αιτιάσεις, υπάρχουν στην κοινωνία της εποχής φαινόμενα ανοχής αν όχι προώθησης μιας κριτικής των αστικών αξιών, σαν αυτής που ενυπάρχει στη γελοιοποίηση μελών της αστικής οικογένειας και κοινωνίας της μονόπρακτη κωμωδίας.

¹⁸ Άγγ. Βλάχου, «Περί ελληνικού δραματικού θεάτρου», στο: *Ανάλεκτα*. Β'. Εν Αθήναις, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1901, σσ. 187-209.

Τα σχετικά τεκμήρια φέρνουν την δεκαετία του 1860 να είναι στο κέντρο μιας κοινωνικής μεταβατικότητας· μας δίνουν μηνύματα για το συναίσθημα του ανικανοποίητου που καταλαμβάνει τη νέα γενιά των λογοτεχνών (Κλ. Ραγκαβής, Δ. Παπαρηγόπουλος, Σπ. Βασιλειάδης, Ι. Βαλαβάνης, Α. Βλάχος κ.ά.). Ίσως η ξένη μονόπρακτη να μην ήταν το θετικό πρότυπο για τους νεαρούς λογοτέχνες, ωστόσο η κριτική τους σε εκφυλιστικά φαινόμενα της κοινωνίας είναι φανερό ότι αναπτύσσεται στην περιοχή μιας κοινωνικής αμηχανίας και αβεβαιότητας. Η αμφισβήτηση που εκφράζουν απέναντι στη εφησυχασμένη ανώτερη τάξη και οι αιτιάσεις που της απευθύνουν οι νεαροί διανοούμενοι δεν συγκρούεται με εκείνο που σατιρίζουν οι κωμωδίες σαλονιού, οι οποίες δείχνουν τις γελοιότητες της υψηλής κοινωνίας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δυναμική της κοινωνικής διακωμώδησης διατηρεί την κοινωνική της λειτουργικότητα και η συγκεκριμένη κωμωδία εντάσσεται σε αυτά τα πλαίσια.

Κι όταν ακόμα δεν υπηρετείται η αμφισβήτηση, ο θεατής μαθαίνει να αναγνωρίζει το γελοίο, που σημαίνει να εντοπίζει τη συμβατικότητα, την κοινωνική άμυνα του προσχήματος. Δεν απέχουμε πολύ από το υλικό του αστικού δράματος, που θα είναι η αμέσως επόμενη γνωριμία του θεάτρου μας· ο τρόπος θα είναι διαφορετικός. Αλλά η ουσιαστική αξία είναι η μύηση στις τεχνικές του γέλιου. Γιατί, παρά την τυποποιημένη διμερή δομή του δραματικού κόσμου, ανάμεσα στην ανατροπή και την αποκατάσταση της διαταραχθείσας τάξης, οι θεατές παρακολουθούν την εκτύλιξη μιας δράσης της ανατροπής, δηλαδή μιας δράσης κωμικής· αυτή είναι το ε δ ώ και τ ώ ρ α του δραματικού κόσμου. Όσο κι αν ισχύει το γεγονός ότι το είδος λειτουργεί σταθεροποιητικά ως προς την υφιστάμενη πραγματικότητα, όμως το μέρος της δράσης το καταλαμβάνουν εικόνες ανατροπής.

Η άσκηση στο κωμικό γίνεται πιο φανερή στη συνέχεια. Η επιτυχία του 1884 με τον *Θάνατο του Περικλέους* έχει πίσω της τη μαθητεία στην ξένη μονόπρακτη. Όπως και εκεί, το ερωτικό θέμα είναι η σταθερή αφόρμηση για να φανούν τα ελαττώματα, το γκροτέσκο και οι θεατρικά πλούσιοι τύποι των υπηρετών. Και σε ένα επόμενο στάδιο, στο κωμειδύλλιο, περνούν σε πρώτο πλάνο πολλά τυπικά γνωρίσματα των μονόπρακτων κωμωδιών: τα θέματα από τη σύγχρονη ζωή, τα τραγούδια, που ήδη είχαμε στις «μετ' ασμάτων» κωμωδίες, ακόμη, και κωμικοί χαρακτήρες. Έτσι, οι υπηρετές του κωμειδυλλίου έχουν παρελθόν στην ξένη μονόπρακτη· φαίνονται να έχουν προκύψει από τον ίδιο μηχανισμό των διασκευών.

Η τυπολογία των χαρακτήρων δεν είναι τόσο στείρα όσο ίσως είχαμε πιστέψει. Μία κωμωδία με τίτλο *Ο Μπάρμπα Λάμπρος* –ίσως να πρόκειται για το αναφερόμενο ως *Αγροκήπιο* από το Σιδέρη– μας επιτρέπει να υποθέσουμε μεγαλύτερη και ουσιαστικότερη συγγένεια, π.χ. με το κωμειδύλλιο. Η έκδοσή της επιγράφεται ως «κωμωδία μονόπρακτος, μετάφρασις ελευθέρα, επιστασία και διορθώσει Γ. Μ. Καλουμένου» και περιέχεται στον τόμο «*Θάλεια ή Συλλογή κωμωδιών* Αθ. Ι. Λεβέντη και Π. Λαζαρίδου. Εν Αλεξανδρεία, εκ του ελληνικού τυπογραφείου Το Αρκάδιον, 1868». Ο ήρωας Μπάρμπα Λάμπρος, «γέρος χωρικός», φαίνεται ως ένας προκωμειδυλλιακός τύπος, στο βαθμό που εξοικειώνει το θεατρικό κοινό με την αφέλεια των χωρικών του Κωμειδυλλίου.

Από τις τεχνικές του κωμικού οι παρεξηγήσεις κάθε μορφής (λεκτικές, ακουστικές, ηλικίας, φύλου) συνιστούν μιαν εγκυκλοπαίδεια της σχετικής τυπολογίας. Τη μεγαλύτερη προτίμηση, κυρίως όταν μεταφραστές ή διασκευαστές είναι ηθοποιοί (π.χ. *Τα Κόκκινα πανταλόνια*, *Μια τρύπα στο καπέλο*, *Καπνοδοχοκαθαριστής*), είχαν οι παρεξηγήσεις από την ενδυματολογική εμφάνιση. Τα καπέλα, τα μπαστούνια, τα παντελόνια, που μπαίνουν και στους τίτλους, είναι τα εξαρτήματα ενός θεάματος που σπάει το αστικό περίβλημα για να συναντήσει τα υπαίθρια κωμικά δρώμενα ή το πλούσιο σε κωμικά παι-

χνίδια λαϊκό θέαμα των πόλεων. Στη σκηνική παράσταση αυτής της δράσης λαμβάνει χώρα μια ενδιαφέρουσα αξιοποίηση της θεατρικότητας των μη γλωσσικών σημείων.

Μέσα από τη μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία εμπεδώνεται μια διαδικασία εξοικείωσης και οικείωσης της ξένης παραγωγής. Οι κωμωδίες αυτές προετοιμάζουν την πρόσληψη κειμένων που μετά από λίγο θα αρχίσουν να κυκλοφορούν στα πλαίσια μιας διεθνοποιημένης θεατρικής ζωής. Προετοιμάζουν για τη νέα εποχή του θεάτρου, όπου τα έργα του Ιψεν και των άλλων Σκανδιναβών, η ρωσική παράδοση, καθώς και η αμερικανική, θεμελιώνουν τη διαρκή επικοινωνία ως το αναγκαίο συστατικό για την πορεία και την ανάπτυξη του θεάτρου.

ΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟ-ΡΟΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΦΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

Ο ρομαντισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία εμφανίζεται στο Ναύπλιο του 1830 και κρατά τη ζωτικότητα του για πενήντα περίπου χρόνια, οπότε εκτοπίζεται από τον δυναμικό ρεαλισμό της γενιάς του '80. Καθιερώνεται με τον Αλέξανδρο Σούτσο στην κοινή συνείδηση το 1839.¹ Στο θέατρο έχει προηγηθεί ο κλασικισμός, μέσα στο πνεύμα του διαφωτισμού και κάτω από την άμεση εποπτεία του Κοραή: ο Ιωάννης Ζαμπέλιος γράφει, το 1818, τον *Τιμολέοντα*. Ωστόσο ο ιδεολογικός καθοδηγητής του απελευθερωτικού αγώνα δεν μένει ευχαριστημένος: μολονότι απορρίπτει ανυποχώρητα τον ρομαντισμό, ως προϊόν σκοταδιστικών αντιλήψεων, η τυραννοκτονία επίσης του φαίνεται υπερβολικά επιθετική ως μήνυμα.² Στον πρόλογο της έκδοσης των έργων του, το 1833, ο Ζαμπέλιος τάσσεται άμεσα υπέρ του κλασικισμού, ενώ δηλώνει επιφυλακτικός ως προς τον ρομαντισμό. Το αποτέλεσμα είναι μίγμα: η φόρμα είναι κλασικιστική, αλλά ψήγματα πάθους υποδηλώνουν την παρουσία του ρομαντισμού στο περιεχόμενο. Είναι ένα φαινόμενο που θα σταθεροποιηθεί σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της πεντηκονταετίας. Ο ρομαντισμός θα απορρίπτεται και θα υιοθετείται εκ περιτροπής από τους συγγραφείς της εποχής.³ Ωστόσο σε κάθε φάση του, ο ανταγωνισμός των δύο ρευμάτων παίρνει κάπως διαφορετικό νόημα. Ξεκινάει στις απαρχές του ελληνικού ρομαντισμού, όπου τα κατάλοιπα του διαφωτισμού, είναι συνυφασμένα μέσα στα κατεξοχήν ρομαντικά έργα (Σούτσοι και Ραγκαβής). Περνάει στον Βερναρδάκη, ο οποίος παρουσιάζει αδιάπτωτες παλινδρομήσεις ανάμεσα στο ένα και στο άλλο ύφος. Εδώ θα εξεταστεί το φαινόμενο της τελευταίας περιόδου, με κύριους εκπρόσωπους τους Δημήτριο Παπαρηγόπουλο και Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, ενώ μικρότερη παρουσία, με διαφορετική προσωπική εξέλιξη αποτελεί ο Κλέων Ραγκαβής. Ακόμα και η κληρονομικότητα παίζει ρόλο: ο Κλέων είναι γιος του Αλέξανδρου Ρίζου, από τους πρωτεργάτες του κινήματος, και συγγραφέα του κατά κάποιον τρόπο μανιφέστου του ελληνικού ρομαντισμού ή που φιλοδοξούσε να είναι τέτοιο (Ο πρόλογος στη *Φροσύνη*, 1837). Ο Δημήτριος είναι γιος του Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου, του ιστορικού που ενίσχυσε και επικύρωσε τη θέση του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου στην αποκατάσταση του Βυζαντίου ως σημαντικής και αξιολογής περιόδου της ελληνικής ιστορίας, προσφέροντας έτσι τη βασική θεματολογία στη ρομαντική

¹ Βλ. Κ. Θ. Δημαράς: *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1985, σ. 156.

² Βλ. Δ. Σπάθης: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσ/κη 1986, σ. 36.

³ Ανάλυση του φαινομένου στο έργο του Δημήτριου Βερναρδά-

κη κάνει ο Δ. Σπάθης στο μελέτημα «Ο θεατρικός Βερναρδάκης, κλασικός ή ρομαντικός;», *Λεσβιακά* (Δελτίον της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών), Πρακτικά συνεδρίου «Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα ελληνικά γράμματα», τόμ. ΙΑ', Αθήνα 1987, σσ. 58-88.

δραματογραφία. Η σχιζοειδής αντιμετώπιση ολοκληρώνεται στον Βασιλειάδη, ο οποίος κατορθώνει ταυτόχρονα να απορρίπτει τον ρομαντισμό και τα συγκεκριμένα ρομαντικά πρότυπα - συγγραφείς και ταυτόχρονα να γράφει απόλυτα μέσα στο ρομαντικό πνεύμα και ύφος, προσπαθώντας απεγνωσμένα να ενοφθαλμίσει κλασικιστικά στοιχεία. Στην σύγχρονή του, αλλά και τη μεταγενέστερη αποτίμηση, θεωρείται δίχως εξαίρεση ακραιφνής ρομαντικός. Μια σταχυολόγηση: «Ο Δημήτριος Παπαρηγόπουλος και ο Σπυρίδων Βασιλειάδης εκφράζουν την κορύφωση του ρομαντισμού της Αθηναϊκής Σχολής».⁴ «Με όσα κι αν λέει, όσα κι αν κάνει, το κλίμα του είναι καθαρά ρομαντικό».⁵ «Απαισιόδοξος ρομαντικός είναι και ο Σπυρίδων Βασιλειάδης».⁶ «Με τον Βασιλειάδη αισθανόμαστε κιόλας ότι ο ελληνικός ρομαντισμός ξεφτίζει σιγά σιγά».⁷ Είναι όμως πραγματικά ένας «ολοφυρόμενος ρομαντικός» και τα έργα του υποδείγματα του είδους, ή το πράγμα είναι πιο πολύπλοκο;

Οι Παπαρηγόπουλος και Βασιλειάδης, περίπου συνομήλικοι και στενοί φίλοι, αναφέρονται από τους συγχρόνους τους ως «Διόσκουροι» εξαιτίας του συνδέσμου τους βέβαια, αλλά και ως το δίδυμο των συγγραφέων της τελευταίας φάσης του ρομαντισμού.⁸ Φαίνεται ότι είχαν διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες: ο Παπαρηγόπουλος ήταν εσωστρεφής και σκυθρωπός χαρακτήρας, με απροσδόκητα ξεσπάσματα και επιρρεπής στο αλκοόλ, ενώ ο Βασιλειάδης ήταν θετικός και ευπροσήγορος, εξωστρεφής και αυθόρμητος. Και οι δύο είχαν σπουδάσει νομικά, όπως άλλωστε οι περισσότεροι λογοτέχνες του περασμένου αιώνα. Ασχούσαν με επιτυχία το επάγγελμα. Λέγεται ότι ο Παπαρηγόπουλος συνήθιζε να σκέπτεται εντατικότερα, ίσως και βαθύτερα, και ήταν αυτός που επηρέαζε τον Βασιλειάδη.⁹

Υπάρχει η συνήθεια των προλόγων: είναι τα καλλιτεχνικά μανιφέστα της εποχής. Το έναυσμα για να μορφοποιήσει τις προγραμματικές του δηλώσεις δίνει στον Βασιλειάδη ο αντίστοιχος πρόλογος του Βερναρδάκη στην έκδοση της *Μαρίας Δοξαπατρή*, το 1858. Ο Βερναρδάκης είχε και αυτός το δικό του προηγούμενο: το «Προοίμιον» του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή στην έκδοση της *Φροσύνης*, το 1837, με το οποίο ο συγγραφέας διακηρύσσει (μετριοπαθώς) την απομάκρυνση (αν όχι τη ρήξη) από την κλασικιστική παράδοση. Ο Βερναρδάκης υπήρξε μακρόβιος: στα πενήντα περίπου χρόνια της συγγραφικής σταδιοδρομίας του είχε τον απαιτούμενο χρόνο να παλινδρομεί και να αναθεωρεί και κατόπιν να συνθέτει, συνδυάζοντας τις δύο τεχνοτροπίες (αλλά και νοστροπίες) άλλοτε αδόκιμα (*Αντιόπη*) και άλλοτε σε «ύφος μυχτό αλλά νόμιμο» (*Φαύστα*).¹⁰ Ο Βασιλειάδης δεν είχε τον χρόνο αυτόν. Έζησε μόλις εικοσιεννέα χρόνια και η λογοτεχνική του σταδιοδρομία διάρκεσε οκτώ. Ο αριθμός και η ποικιλία των δραστηριοτήτων του μέσα στα οκτώ αυτά χρόνια εντυπωσιάζουν.

Εμφανίζεται το 1865 με μια ρομαντική ποιητική συλλογή, την οποία υποβάλλει, όπως συνηθίζεται, στον πανεπιστημιακό διαγωνισμό. Την εποχή αυτή όμως ο ρομαντισμός αρχίζει να τελεί υπό διωγμόν. Δύο χρόνια πριν, ο Δημήτριος Βερναρδάκης, ως εισηγητής της κριτικής επιτροπής έχει εκφράσει έντο-

⁴ Π. Μαστροδημήτρης: *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Δόμος, Αθήνα 1989 (6^η έκδοση), σσ. 144-145.

⁵ Κ. Θ. Δημαράς: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1987 (8η έκδοση), σ. 306.

⁶ Γ. Κορδάτος: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 1^{ος} τόμος, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σ. 283.

⁷ Λίνος Πολίτης: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995, σ. 178.

⁸ Από τους μελετητές ωστόσο το όνομα του Βασιλειάδη συνδέεται με αυτό του Βερναρδάκη στον τομέα του θεάτρου. Οι πε-

ρισσότεροι θεωρούν τον Βερναρδάκη πολύ ανώτερο.

⁹ Γ. Χατζίνης: *Βασιλειάδης, Παπαρηγόπουλος*, Βασιλική Βιβλιοθήκη 13, σ. 31. Ο καθηγητής Γ. Ζώρας στις δακτυλογραφημένες σημειώσεις των παραδόσεών του (*Ρομαντικοί*, σ. 209) υποστηρίζει ότι η απαισιοδοξία του Βασιλειάδη είναι ανειλικρινής και αποτελεί μίμηση της απαισιοδοξίας του Παπαρηγόπουλου (βρίσκονται στο Βυζαντινό και Νεοελληνικό Σπουδαστήριο της Φιλοσοφικής Σχολής Παν/μίου Αθηνών).

¹⁰ Βλ. Σπάθης, *ό.π.*, σμ. 3.

νες αντιρρήσεις για τις εμμένουσες ισχυρά ρομαντικές τάσεις που κατακλύζουν την ελληνική ποίηση γενικά και τον διαγωνισμό ειδικά.¹¹ Η συλλογή τιτλοφορείται *Εικόνες και Κύματα*. Στον ποιητή της αναγνωρίζεται κάποιο ταλέντο, αλλά γενικά του απευθύνονται επικρίσεις για υπερβολική θλίψη και βλασφημία. Τρόπον τινά του συστήνεται ψυχραιμία.¹² Στον πρόλογο της ανώνυμης έκδοσης του έργου,¹³ εκείνος διαμαρτύρεται, υπερασπίζοντας το ρομαντικό πρότυπο: ο αληθινός ποιητής δημιουργεί «έκφρων».

Το 1868 στρέφεται στο θέατρο. Γράφει, και τον επόμενο χρόνο εκδίδει, δύο έργα, τα *Καλλέργαι* και *Λουκάς Νοταράς*. Το δεύτερο υποβλήθηκε στον Βουτσιναίο, αλλά δεν αξιώθηκε ούτε καν με λίγα σχόλια. Το πρώτο παίχτηκε, με μικρή απήχηση, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Η στροφή αυτή δεν γίνεται επιπόλαια. Με συνείδηση ότι το ελληνικό θέατρο βρίσκεται στα σπάργανα, προβληματίζεται σοβαρά σχετικά με το ύφος και την ιδεολογία του ελληνικού δράματος, όπως έκαναν πριν από αυτόν ο Ραγκαβής και ο Βερναρδάκης. Μολοντί έχουν περάσει τριάντα χρόνια από την εποχή που ο πρώτος διατύπωσε τις απόψεις του και δέκα από τότε που τις εξέφρασε ο δεύτερος, ο οποίος αλλωστε τις έχει κιόλας μεταβάλει, όπως είδαμε, το δίλημμα παραμένει: κλασικισμός ή ρομαντισμός; Αφορά κυρίως στην ιδεολογία –το αίτημα των ενοτήτων παραμερίζεται, αν και όχι απόλυτα. Η ενότητα της δράσης ο Βασιλειάδης πιστεύει ότι πρέπει να τηρείται. Στον πρόλογο της έκδοσης των έργων του 1869¹⁴ δηλώνει ότι έναυσμα του προβληματισμού του υπήρξε η άποψη του Βερναρδάκη, του 1858, ότι «μόνον του Σαιξπήρου το δράμα αρμόζει εις τον εθνικόν ημών χαρακτήρα και την διανοητικήν κατάστασιν της λογιωτέρας μεριδος της σημερινής Ελλάδος», την οποία αποδέχεται «εν μέρει και κατ' ανάγκην», αλλά «... θέλομεν απωθήση πως την γενναίαν ταύτην του Κ. Βερναρδάκη ευχήν... πάσης δε μιμήσεως αυτών ως αποβησομένης δι' ημάς και ανεπιτυχώς και εθνικώς βλαπτική». Απάδουν στην «αισθητική του Έλληνος φύσιν –Έλληνος ιδίως και ουχί Βυζαντινού– ...».¹⁵ Σκοπεύει να σκεφτεί κατά πόσο η σαιξπηρική δραματολογία μπορεί να αφομοιωθεί και να επιδράσει στην ελληνική δραματική φιλολογία. Φυσικά δεν προτίθεται να διατυπώσει αξιώματα –απλά να βρει τι θα είναι καλύτερο για τους Έλληνες σχετικά με θέμα αυτό– και συγκεκριμένα την επίδραση του δράματος στη διάπλαση των ηθών. Το πρότυπο στην πραγματικότητα ήταν ο εξαισιος πολιτισμός της αρχαίας Ελλάδας. Εξαιτίας του Κόδρου «έκτοτε απατηθείσα η ανθρωπότης λατρεύει εδώ κι εκεί έτι τους βασιλείς... «Ο Ιησούς ήλθε βραδύτερον, δεύτερος, οιωεί χωλαίνων». Οι ελεγείες στην αρχαιότητα ήταν καλές, αλλά η σύγχρονη εποχή «ζητεί να αποσπάση το κάλλιστον του θνητού παρηγόρημα, την ελπίδα...». Η ποίηση του Λαμαρτίνου «ημιάνοιγμα τάφου».¹⁶ Ο αρχαίοι είχαν «εμμελείς θρήνους», τους οποίους όμως απηύθυναν μόνο στους νεκρούς. Αλλά ο άνθρωπος «αποβαλών το εύτολμον και αρρενωπόν της νεανικής αρχαιότητος... έκλινεν υπό το βάρος των αιώνων κεκυφώς και ως ο Βύρων εμπνέεται από τους σκώληκας, αφού μάλιστα τω είπαν και επείσθη ότι τα πάντα ίσως δια τον άνθρωπον και αυτός τέλος δια τους σκώληκας».¹⁷ Αλλά η καρδιά του ανθρώπου,

¹¹ Για το θέμα διεξοδικά βλ. P. Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes*, Secrétariat général de la jeunesse, Athènes, 1989, σ. 179.

¹² *Κρίσις του Βουτσιναίου ποιητικού αγώνος εν έτει ΑΩΞΕ αναγνωσθείσα εν τη Μεγάλη Αιθούση του Αθήνησιν Εθνικού των Ελλήνων Πανεπιστημίου...* 1865, σσ. 310-312. Επίσης στο περ. *Χρυσάλλης* 3 (1865), σσ. 306 εξ.

¹³ Σε κάποιο από τα ποιήματα χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Ωρίων.

¹⁴ Ο πρόλογος αυτός ανατυπώθηκε και σε άλλες εκδόσεις των *Αττικών Νυκτών*.

¹⁵ *Αττικά Νύκτες* I, Εν Αθήναις 1884, σ. ξ'.

¹⁶ Ο ίδιος ωστόσο μετέφρασε δύο ποιήματά του, τα «Λίμνη» και «Απελπισία». Από το δεύτερο επηρεάστηκε ισχυρά.

¹⁷ Σε υποσημείωση προσθέτει ότι συνυπεύθυνος είναι και ο χριστιανικός τρόπος ταφής αντί για την έκθεση ή την πυρά των αρχαίων χρόνων (ό.π., σ. ι').

πλασμένη για το φως και τη χαρά της ζωής «τάχιστα απογοητεύεται από της πεισιθανάτου των ακρότων ρομαντικών σχολής, ενώ η αρχαία εκείνη φιλολογία διαμένει πάντοτε προσφιλής». Τα νεότερα δράματα είναι γραμμένα μάλλον στο ρωμαϊκό πνεύμα, όπου η φρίκη έχει αντικαταστήσει τον αριστοτελικό «φόβο». Οι αρχαίοι ήταν φυσικό την ανώτερη αρμονία, τη βασισομένη στο μέτρο, να την εκφράζουν σε στίχο, ενώ οι νεότεροι, οι réalistes, υποχρεωτικά τον έχουν εγκαταλείψει. «Οι δε ρομαντικοί, υπηρετούντες και ζωγραφούντες ουτωσί δουλικώς, διαπλάττουσι συρμόν και μετ' αυτού παρέρχονται ή φαίνονται απίθανοι άλλοις...», ενώ οι αρχαίοι είναι αιώνιοι. Τα αρχαία έργα (τα απαριθμεί) είναι τέλεια, ενώ ο Φάουστος του Γκαίτε «μαρμαίρον και λαβυρινθώδες χάος, σύγχυσις και σύγκρουσις αισθημάτων και γνώσεων και ιδεών». Γενικά η σύγχρονη ευρωπαϊκή ποίηση, συγγενής με τα βόρεια σκοτεινά και ψυχρά κλίματα, είναι ταραγμένη, γερασμένη, νοσηρή. Αν οι Έλληνες κατόρθωσαν να κάνουν μια επανάσταση και να αποτινάξουν τον τουρκικό ζυγό, ήταν γιατί μέσω του Φεραίου και της Γαλλίας ενστερνίστηκαν τα αρχαία ιδανικά: όλοι οι άλλοι λαοί, όσοι κάποτε υπήρξαν ακμαίοι και δυνατοί παρόρμησαν και εξαφανίστηκαν και μόνο οι Έλληνες κατόρθωσαν να ξαναγεννηθούν. Οι δραματικοί ποιητές των άλλων εθνών έπλασαν «πλαγγώνας περικαλλείς ή απαίσια ανδρείκελα. Μόνος ο Σαίξπηρος, ως ο θεός, ανθρώπους. Αλλ' οι Έλληνες δραματουργοί; Εκείνοι έπλασαν ανθρώπους άμα και θεούς». Ο Σαίξπηρ, στην ταραγμένη και αιμοσταγή εποχή του, έχοντας δύο δραματικά πρότυπα να ακολουθήσει, το νεοκλασικό που υποστήριζε ο Βεν Ιόνσον και το ρομαντικό, προτίμησε το ρομαντικό. Το να αναμειγνύει το κωμικό με το τραγικό, να προκαλεί το γέλιο με βωμολοχίες, να παρακάμπτει με ένα αστειό τις πολιτικές απαγορεύσεις, ταίριαζε πολύ με τον αγγλοσαξωνικό χαρακτήρα και ο Λέσσινγκ είχε δίκιο που τον αποκάλεσε καθρέφτη της φύσης. Ήταν όμως γιος χασάπη, εθισμένος στα αίματα και χριστιανός, επιρρεπής στην χριστιανική αθυμία, το spleen, το οποίο οι Άγγλοι διανθίζουν με humour. Ο Σαίξπηρ είναι ένα είδος μίγμα Αισχύλου και Ευριπίδη, «κατακτητής καρδιών, αναμορφωτής ουχί». Αν όμως ο Όμηρος είναι σύστοιχος του Αλέξανδρου, ο Σαίξπηρ είναι του Ναπολέοντα. Ο Αλέξανδρος έσπειρε την ιδέα στην Ασία, ο Ναπολέων τη βία και το αίμα στην Ευρώπη. Ο Σαίξπηρ «σε διδάσκει ότι η τύχη σου πλέκεται δια των ιδίων χειρών σου, αλλά συνάμα συμβουλεύει ως έμπορος ότι η αγαθότης και η αρετή δεν είναι χρήμα του κόσμου τούτου» και επί πλέον δίνει «μαθήματα μακιαβελισμού». Αλλά ο ποιητής δεν οφείλει να παρουσιάσει τους ανθρώπους όπως είναι, όπως ο Ευριπίδης, «αλλ' οίους έδει είναι» όπως ο Σοφοκλής. Ο Άμλετ είναι η Ορέστεια των νεώτερων χρόνων. Οι νεότεροι ποιητές είναι ατομιστές, αρχής γενομένης από του Σαίξπηρ... Οι ήρωες του Βύρωνα είναι ο Βύρων, του Ουγκώ «νόθα της φαντασίας του τέρατα». Οι Έλληνες λάτρεψαν τη ζωή: οι βόρειοι λαοί «... απεθέωσαν μετά του Σαίξπηρου τον θάνατον». Δεν είναι ότι όπως ο Βολταίρος θέλει να κατηγορήσει τον Σαίξπηρ. Τον θαυμάζει απεριόριστα. Πιστεύει όμως ότι δεν αποτελεί το κατάλληλο πρότυπο για τους Έλληνες δραματουργούς διότι «... από της μιμήσεως αυτού εν ημίν εκτροπήν πολλήν και κατάπτωσιν προς αισθητισμόν τινα και φιλοσοφίαν πενθίμου υλισμού μακράν πάσης αληθείας και πάσης ηθικής», όπως συνέβη στους Γάλλους. Κάθε μίμηση είναι κακή: μεγεθύνει και διαστρέφει τα στοιχεία που δανείζεται. Σχετικά με τις ιδέες του Ουγκώ, ο πρόλογος του Κρόμβελ «περικλής και αδαμάντινος σκαπάνη», να μεν γκρέμισε τα περίτεχνα και κρύα νεοκλασικά ανάκτορα, αλλά για να ανατείλουν στη σκηνή «ακαλλή τινά και συγκεχυμένα ως των κρημνισθέντων ερείπια». Οι μιμήσεις του Σαίξπηρ κατέληξαν σε απαράδεκτες ακρότητες. Το καλό και το κακό μπήκαν στην ίδια μοίρα, αναζητήθηκε το φρικώδες γιατί έχει περισσότερη έμφαση και χαρακτήρα, υμνήθηκε το ελάττωμα αντί της αρετής, ως μόνο ιδανικό ανακηρύχθηκε η βία, ως σκοπός του δράματος «η κατάπληξις των φαντασιών και η συγκίνησις των

αισθήσεων». Στη Γαλλία το πρότυπο αυτό έφερε τη λατρεία των δύο «του εμμανούς ρομαντισμού θεοτήτων: της γυναικός και του χρυσίου». Ο ρομαντισμός τα τρυφερά πνεύματα στρέφει προς τη χίμαιρα και την απογοήτευση, τα ισχυρά προς τη διαστροφή και «βόρβορον αισχίστων πόθων και παθών». Ευτυχώς στην Ελλάδα το κλίμα υπήρξε ισχυρό αντίδοτο και απορροφήθηκαν τα πιο επιπόλαια και ρηγά ρομαντικά έργα, εκτός αν ο υλισμός, που διέπει την σύγχρονη ελληνική κοινωνία, υπήρξε αποτέλεσμα της πρόσληψης του ρομαντισμού. Στον Σαίξπηρ βρίσκουν νόημα κυρίως οι νέοι. Οι ώριμοι προτιμούν την κλασική αρχαιότητα (ίδε Γκαίτε). Για τους Έλληνες οι καταλληλότεροι καθοδηγητές είναι οι πρόγονοι, ο «αρχαϊκός σπινθήρ». Πού βρίσκεται αυτός; Στα δημοτικά τραγούδια, ως δεσμός συγγένειας ανάμεσα στην αρχαία και στη νέα Ελλάδα. Μέσα σ' αυτά διατηρήθηκε στους χρόνους της δουλείας ο αληθινός εθνικός (θετικός) χαρακτήρας.¹⁸ Ο Έλληνας έχει δυνατό έρωτα προς τη ζωή και αισιοδοξία. Στην αντιμετώπιση του θανάτου διαφέρει από τον βόρειο, που μάλλον φοβάται τον θάνατο, παρά αγαπά τη ζωή. Ο ελληνικός κόσμος αγαπά τη ζωή και προτιμά να αποστρέφει το πρόσωπο από τον θάνατο.¹⁹ Μέσα στον Χριστιανισμό τα παγανιστικά στοιχεία μεταμορφώθηκαν σε δεισιδαιμονίες και εξωλογικές οντότητες, αλλά και το πνεύμα τους έχει διασωθεί, ιδιαίτερα στην ιδέα της Ειμαρμένης, της μαρτυρίας και του χρησμού. Ο λαός κάτω από τον χριστιανισμό διατηρεί πολλά από τα στοιχεία της αρχαίας ειδωλολατρίας: απλά οι παραδόσεις έφυγαν από τις σπουδές και τις επίσημες διδασκαλίες και μπήκαν στη λαϊκή παράδοση. Το ίδιο συμβαίνει και με τον παραδοσιακό τύπο της γυναίκας: η γυναίκα στην παράδοση είναι η πιστή Πηνελόπη. «Υπέρ όλα τα είδη της ποιήσεως το δράμα είναι η αληθής δημοτική ποίηση». Καταλήγει με πάθος: «Το νέον εθνικόν δράμα δέον να είναι καθαρώς ελληνικόν, δηλονότι φιλόπατρι, φιλάδελφον, δημοκρατικόν, περικαλλές. Έχομεν δύο ελλαμπίεις λαμπάδας οδηγούσας εις την οδόν της αληθούς τέχνης και της εθνικής αληθείας: τας παλαιάς τραγωδίας, τα δημοτικά τραγούδια». Απόδειξη ότι οι συμφορές στα δημοτικά τραγούδια δεν συμβαίνουν σε φτωχούς και ασήμαντους, αλλά σε δυνατούς, πλούσιους και σπουδαίους. Επί πλέον η τραγωδία και τα δημοτικά «είναι προπαίδια πολιτικής ισότητος». Πιστεύει ότι ο Έλληνας δέχτηκε τον Χριστιανισμό εξαιτίας της γλυκύτητας και της ταπεινοφροσύνης του Ιησού και κάπως ανακόλουθα συμπεραίνει: «Από τοιούτων και άλλων λόγων πέπεισμαι ότι εθνική και σώτειρα ποίησης του ελλητισμού έσεται και πάλιν το δράμα... Διότι ο γράφων τας γραμμάς αυτάς έχει την νηπιώδη ίσως, αλλ' ίσως και αγίαν πεποίθησιν ότι ενόσω καν υφίστανται δούλοι αδελφοί, ενόσω είμαστε οι ευέλπιδες και επίδοξοι κληρονόμοι της Ανατολής, η πολιτική του μικρού τούτου κράτους ώφειλεν να ήναι θρησκευεία, ειρηνική ανακωχή, η ζωή του έθνους προπαρασκευή, ο βασιλεύς μάρτυρ εργασίας και στοργής, η εκκλησία μήσεις εις ό,τι ένθεον, το θέατρον σχολείον αρρενωπών ηθών, η Ελλάς όλη στρατόπεδον, στρατόπεδον περικλείον την Σπάρτην ένοπλον, τας Αθήνας φιλοτέχνους». Φυσικά δεν μιλά για αριστοτελικούς κανόνες ή την πλαστικότητα. Η εποχή έχει αλλάξει. Ο S. M. Girardin υποστηρίζει ότι η φιλολογία (λογοτεχνία) ενός λαού εκφράζει μάλλον την κατάσταση που επικρατεί στη φαντασία του παρά στην πραγματικότητα. Αυτό ίσως ισχύει για τη σύγχρονη Ευρώπη (Ουγκώ) όχι όμως και για τους αρχαίους (Όμηρος). Ο ευρωπαϊκός Μεσαίωνας δεν επηρέασε την Ελλάδα. Επομένως οι ρομαντικοί ήρωες, αιμομίκτης, αδελφοκτόνοι, αμλέτειοι, ερωτο-

¹⁸ Πρόκειται για τη βασική αντίληψη του Νικολάου Πολίτη, φυσικά, την οποία αποδέχτηκε η ελληνική διανόηση μετά το 1871. Ο Βασιλειάδης την εκφράζει δύο χρόνια ωρύτερα. Αλλά ασφαλώς η Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων δεν γράφτηκε μέσα σε λίγους μήνες και πιθανόν ο Βασιλειάδης είχε

συζητήσει μαζί του ιδιωτικά.

¹⁹ Δίνει παραδείγματα της αντιμετώπισης του θανάτου σε δημοτικά κλέφτικα και *Αίαντα*, *Αντιγόνη*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, (ό.π., σσ. να' - νζ').

μανείς, για τους Έλληνες είναι γελοία πρόσωπα. Ας συγκριθούν με τους ήρωες των δημοτικών τραγουδιών. «*Δι ημάς ούτε Σοφοκλής, ούτε Σαιξπήρος, αλλ' η καρδιά του Σοφοκλέους και η γραφίς του Σαιξπήρου. Όχι ως οι γάλλοι κλασικοί. Αλλά θέλομεν μόνον εθνικόν καθόλου το εν τη ποιήσει ήθος και αίσθημα, ρομαντική δε την εν μέρεσιν αυτών χροιάν και έκφρασιν*». Ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός αναπόφευκτα ίσως θα εισχωρήσει στον ελληνικό χώρο, αλλά ο χώρος αυτός θα τον μεταλλάξει και «*δέον να προσλάβη γλυκύτητά τινα ευάερον και μεταρσίωσιν πλατωνικήν, θέλει πως υπό την γραφίδα και την μεγαμαφυίαν (sic) αληθούς Έλληνος δραματικού μεταλλαγή από σεσηποφοίτιδος κάμπης εις φιλανθή χρυσαλλίδα*».

Τι συμπεραίνει κανείς από αυτήν την μακριά και κάπως ακατάστατη ανάλυση; Καταρχήν ότι ο Βασιλειάδης στα εικοσιτέσσερα χρόνια του παίρνει στα σοβαρά την αποστολή του ως ποιητή και μάλιστα δραματικού ποιητή. Πιθανόν έχει βοηθήσει η παράσταση του πρώτου του έργου και η έντονη πολιτιστική δραστηριότητα του «Παρνασσού», ένα από τα ιδρυτικά μέλη του οποίου είναι και ο ίδιος. Απορρίπτει τον ρομαντισμό μαζί με όλα τα συμπαρελκόμενά του: τα μεσαιωνικά θέματα, την αιαιοδοξία, τον υπερβολικό συναισθηματισμό, τις κοινωνικά αποκλίνουσες τάσεις, τους συγγραφείς του. Έχει τους λόγους του: η Ελλάδα δεν έχει ολοκληρωθεί ως έθνος. Υπάρχουν ακόμα οι αλύτρωτες περιοχές, για την απελευθέρωση των οποίων το μικρό ελληνικό κράτος οφείλει να προετοιμάζεται. Οι επιτυχείς αγώνες δεν γίνονται μέσα στο πνεύμα του ρομαντισμού, αλλά αντίθετα, του κλασικισμού, ή μάλλον της μεταλλαγμένης μορφής του, του διαφωτισμού. Το θέατρο, ως σχολείο του λαού, αυτές τις κατευθύνσεις οφείλει να υποστηρίζει, μέσα έστω σε ρομαντικό περιτύλιγμα, για να τις καταστήσει ίσως πλέον ελκυστικές, εφόσον το ρομαντικό είναι το ύφος που συγκινεί στη σύγχρονη εποχή. Και αυτός επίσης αναζητά το «μικτό αλλά νόμιμο» είδος.

Στην πρώτη αυτή φάση δεν το επιτυγχάνει. Ο παραπάνω πρόλογος συνοδεύει δύο έργα με θεματολογία μεσαιωνική-βυζαντινή.²⁰ Οι ήρωές του, όχι μόνο δεν διαθέτουν κλασικιστικό μέτρο και λογική, αλλά είναι παραδομένοι στα πάθη, την υστερία και τα δάκρυα. Δανείζεται δε απροκάλυπτα από τον Σαιξπήρ. Το φάντασμα του δολοφονημένου Αλέξιου, που κατατρέχει τον προδότη θείο, παραπέμπει κατευθείαν στον *Μάκβεθ*. Το αντιλαμβάνεται και ο ίδιος. Σε υστερόγραφο προσθέτει ότι τα «δραματικά δοκίμιά» του είναι γραμμένα σύμφωνα ακριβώς με τις αρχές τις οποίες απορρίπτει με τον πρόλογό του. Η εξήγησή του είναι πειστική: ο πρόλογος γράφτηκε ύστερα από τα έργα. Η συγγραφή τους πρόσφερε το ερέθισμα για να σκεφτεί το θέμα βαθύτερα, με αποτέλεσμα να καταλήξει στις ανωτέρω απόψεις. Πάντως οι προθέσεις του, όταν τα έγραφε «*εν ώρα πατριωτικής συγκινήσεως και τιμαλφών ελπίδων*»,²¹ ήταν να προσφέρει σιρμαγιά για τη δημιουργία «*εθνικής και λαμπράς δραματογραφίας*», στη σωστή κατεύθυνση: να «*στηλιτεύσει και κατακαύσει*» τα εθνικά ελαττώματα, την «*προδοσίαν και το φιλοδέσποτον*», και να εξάρει τον ηρωισμό και τη φιλοπατρία, που αποτελούν την ιστορία του ελληνισμού.²² Δέχεται μια φιλική κριτική από τον Νεοκλή Καζάζη. Στην παράσταση των *Καλλεργών* «οποίαν συγκίνησιν και ευφροσύνην είχε διεγείρει το κατά πρώτον παριστάμενον εθνικόν τούτο δράμα... εν τοιαύτη εποχή εθνικής σιγής και ταπεινώσεως οιωνεί πένθιμον ελεγείον της ατυχούς νήσου εξεδόθησαν οι Καλλέργαι... Τοιαύτα είναι τα δράματα του φίλου ποιητού, έντεχνα και πυρώδη, θερμόν απο-

²⁰ Οι *Καλλέργαι* έχει ως θέμα ένα επαναστατικό κίνημα στην ενετοκρατούμενη Κρήτη, το 1311, και ο *Λουκάς Νοταράς* την Άλωση.

²¹ Ενωεί το Κρητικό κίνημα του 1866-69, που απέτυχε. Η ήττα

αποθάρρυνε τον Βασιλειάδη να ολοκληρώσει το έργο του *Υψηλάντης*. Το δηλώνει στον πρόλογο του 1872 (*Αττικά Νύκτες* II, 1882, σ. 42).

²² *Αττικά Νύκτες* I, 1884, σσ. οδ' - οε'.

πνέοντα πατριωτισμόν... Αλλ' ο ποιητής γράψας τα δραματικά τούτα δοκίμια και ιδίως τους Καλλέργας άκρω ρομαντικώ ζήλω, εν προλόγω περί εθνικού δράματος και ποιήσεως μετά την σύνθεσιν αυτών γεγραμμένω, πρύμναν οιωνεί ανακρούων, έκθυμος και λάβρος, τονίζει το κατηγορητήριο κατά της ρομαντικής ποιήσεως καταδικάζων αυτήν.... Νομίζομεν ότι αι κατά του ρομαντισμού πικραί αύται αιτιάσεις του ημετέρου φίλου είναι καθ' ολοκληρίαν άδικοι». Υπάρχει ο καλός και ο κακός ρομαντισμός. Ο πρώτος «η χριστιανική ποίησις του Δάντου, του Μίλτωνος, του Σχιλλέρου και του Σατωβριάνδου» δεν είναι «αι παρεκτροπαί και εξολισθήσεις» των Dumas fils και Paul de Kock. Ευτυχώς ή δυστυχώς, η αρχαία θρησκεία έχει πεθάνει και «είμεθα τέκνα της χριστιανικής θρησκείας», από την οποία προέρχονται η εσωστρέφεια, η μελαγχολία, ο ρεμβασμός. Δεν είναι δυνατή η επιστροφή στην αρχαία εποχή «δι ενός και μόνον ποιητικού άλματος». Επομένως «Η νέα ελληνική ποίησις, όπως η εθνική και γνησία αττανάκλασις της εποχής εν η ζώμεν, οφείλει να ήναι η χριστιανική... οι αρχαίοι χρόνοι είναι λίαν μεμακρυσμένοι... Ώμεν Έλληνες... όχι κλασικαί μούμιαι, όπως εύχονται οι αγαθοί του ποιητικού αγώνος διδάσκαλοι».²³ Οι Καλλέργαι παίζεται με κάποια –πρόσκαιρη όμως– επιτυχία. Αντέχει για τρεις παραστάσεις και προκαλεί ενθουσιασμό στο κοινό, μάλλον όμως πατριωτικό παρά καλλιτεχνικό· είναι η εποχή της Κρητικής επανάστασης, μια καλή της στιγμή. Σε εποχή θεατρικής κριτικής ένδειας, αξιώνεται με ένα εκτεταμένο σημείωμα, που φέρει την υπογραφή «Λάμπρος».²⁴ Δεν είναι ιδιαίτερα επαινετικό ούτε προς τον συγγραφέα ούτε προς τον θίασο. Ο «Λάμπρος» είναι υπέρ των ελληνικών έργων και φαίνεται πως είχε παροτρύνει τον διευθυντή του θεάτρου (τον Σοφοκλή Καρύδη;) να ανεβάσει πρωτότυπα ελληνικά έργα, ως πλέον εύληπτα, αλλά και «ενισχύοντα τας ηθικάς ανάγκας». Το αποτέλεσμα πάντως δεν τον ενθουσιάζει: το έργο, όπως και η κοινωνία μας έχει πολλά ελαττώματα, με σημαντικότερο «την παρατεταμένην π.χ. του μετανοούντος πρεσβυτέρου Καλλέργη τύψιν της συνειδήσεως και τας αράς του προς τον Θεόν, την πολλαπλήν επανάληψιν του φάσματος του θύματός του, μετριασθείσαν μόνον δια της εναρμονίου μουσικής του πενήθιμου άσματος». Αυτός που έπαιζε τον πρεσβύτερο Καλλέργη δεν μπόρεσε να συνεχίσει γιατί τον εμπόδιζαν τα μουστάκια του «εν μέσω της φοβεράς υποκρίσεως του μετανοούντος». Η κ. Σοφία (Ταβουλάρη;) έβρισε τον υποβολέα, ενώ ο Αραβαντινός παραπονέθηκε γι αυτόν. Οι ηθοποιοί να γίνουν «προσεκτικώτεροι χάριν του ιδίου συμφέροντος και της ελληνικής σκηνής».²⁵ Μια μέτρια επιτυχία, χωρίς άμεση συνέχεια.²⁶ Η Κρητική επανάσταση πνίγεται στο αίμα, τρεις μήνες αργότερα. Ο ευαίσθητος ποιητής πληγώνεται βαθιά. Αδυνατεί να τελειώσει τον *Υψηλάντη* του. Τον έχει συλλάβει μέσα σε ένα πνεύμα εθνικής έξαρσης και αισιοδοξίας. Η ήττα του αφαιρεί το κίνητρο της ολοκλήρωσης. Είναι ωστόσο πάντα δημιουργικός. Αντισταθμίζει το τραύμα

²³ Περ. *Εθνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. 5 (1869), σσ. 16-21.

²⁴ Ίσως είναι ο Σπυρίδων, ο οποίος ασχολείται με το θέατρο τα χρόνια αυτά, γράφοντας θεατρικά έργα, αλλά και αργότερα, ως κριτής δραματικών διαγωνισμών και μέλος της επιτροπής δραματολογίου του Βασιλικού Θεάτρου. Αποκαλεί το έργο «πρωτότυπον δράμα νέου τινός ποιητού». Είναι βέβαιο ότι γνωρίζει καλά τον Βασιλειάδη: ανήκουν και οι δύο στην ομάδα που ίδρυσε τον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσό.

²⁵ *Παλιγγενεσία*, 24 Φεβ. 1868. Είναι παράξενο ότι ο Σιδέρης, ο οποίος αποδελτίωσε την εφημερίδα, αναφέρει ότι δεν έτυχε να βρει κριτική της παράστασης, ενώ μεταφέρει το σημείωμα της επόμενης μέρας. Βλ. Γ. Σιδέρη: «Το θέατρο του Βασιλειάδη», *Νέα Εστία*, τόμ. 86 (1974), σσ. 1702-1715.

²⁶ Ο Λάσκαρης γράφει ότι «ελημονήθη έκτοτε» («Ο ποιητής της Γαλατείας», *Σπυρίδων Βασιλειάδης, Επί τη πενήτηνταετηρίδι από του θανάτου του*, Εν Αθήναις, 1925, αναδ. Παρνασσός ΙΕ', 1973, σ. 438). Ίσως όμως συνέχισε να παίζεται. Στο δραματολόγιο του θιάσου Ταβουλάρη, το 1880, περιλαμβάνονταν ένα έργο με τίτλο *Ο Ερωτευμένος Ενετός*. Ως συγγραφέας του φέρεται ο Βασιλειάδης, ο οποίος όμως ουδέποτε έγραψε έργο με τον τίτλο αυτό (Βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών, Α' τόμος, Αθήνα 1995, σ. 205). Ο «Ερωτευμένος Ενετός» ήταν ένα από τα δύο τραγούδια των *Καλλεργών*. Πιθανόν το έργο που παίζεται με τον τίτλο αυτό είναι οι *Καλλέργαι*.

της συναισθηματικής συμμετοχής του στη μοίρα του έθνους γράφοντας τον *Λουκά Νοταρά*. Κατά δήλωσή του «γράφω δε τον *Λουκάν Νοταράν εν εθνική πρό τινος καταισχύνη, εύρισκον και ενεκολπούμην ένα Έλληνα, πτύων άμα το πρόσωπον ενός αντιπάλου μονάρχου*».²⁷

Είναι πλέον γνωστός. Γίνεται αποδεκτός ως εκφραστής της γενιάς του, μαζί με τον επιστήθιο φίλο του Δημήτριο Παπαρηγόπουλο. Και οι δύο απολαμβάνουν ένα σεβασμό κάπως ασυμβίβαστο με τη νεαρή τους ηλικία, για διαφορετικούς λόγους. Ο Παπαρηγόπουλος γιατί είναι σοβαρός και απρόσιτος, ενώ ο Βασιλειάδης γιατί είναι συμπαθής και προσιτός και ταυτόχρονα δοσμένος στην κοινωνική δράση.²⁸ Παράλληλα ασκεί το επάγγελμα του δικηγόρου. Φαίνεται να το αντιμετωπίζει με την ίδια αμφιθυμία που αντιμετωπίζει τον ρομαντισμό: «*Και τοι από πολλού εις το Ειρηνοδικεϊόν αναρτήσας την λύραν, πολλώ ίσως θλιβερώτερον ή αν, ως είθισται εις ιτέαν ανήρτων αυτήν...*».²⁹ Γράφει το σαρκαστικό ποίημα «*Laboremus*», σατιρίζοντας την ανάγκη του βιοπορισμού, που απορροφά τη δημιουργική ενέργεια ενός καλλιτέχνη, δεν παραλείπει όμως να δηλώνει δικηγόρος στην κοινωνική του ζωή, αλλά και στις εκδόσεις των *Απάντων* του. Είναι εμφανές ότι βρίσκει τον τίτλο τιμητικό ή περισσότερο αποδεκτό κοινωνικά από αυτόν του ποιητή. Εργάζεται πάντως εντατικά κατά τις αττικές του νύχτες. Αφού απέριψε κάπως αβασάνιστα τον Σαίξπηρ, κατόπιν τον μελετά επισταμένως και γοητεύεται ακόμα περισσότερο. Καθώς είναι ειλικρινής το ομολογεί: «*Ενώ δε προ ολίγου έτι χρόνου απηυχήθην μετά πολλού σθένους και από πεφωτισμένης ίσως παποιθήσεως, πάσαν του Σαιξπήρου μίμησιν εν τη πλαττομένη ήδη ήδη ημών δραματική ποιήσει...* διαπύρως άμα θα ηυχόμην ήδη την μελέτην των σαικοπηρείων δραμάτων...».³⁰ Το αποτέλεσμα είναι η πρώτη μετάφραση του *Βασιλιά Αηρ* στον ελληνικό χώρο, σε πεζό.³¹

Στον δεύτερο πρόλογο που γράφει, τρία χρόνια αργότερα, έχει προχωρήσει κάπως προς την κατεύθυνση που θεωρεί ορθή, όχι όμως εντελώς. Έχει αντικαταστήσει ως δραματουργικό γνώμονα τα *Μαθήματα Δραματολογίας* του Girardin με τη μελέτη του Η. Ταινεέ, *De l' idal dans l' art*, τους νεότερους συγγραφείς - πρότυπα (Βύρωνας, Ουγκώ, Γκαίτε και Σίλλερ) με το θέατρο του Alexandre Dumas fils, ως πολιτικά παιδευτικό, τηρουμένων βέβαια των αναλογιών.³² Καταρχάς σε μια γενική επισκόπηση της πνευματικότητας και των ιδανικών της σύγχρονης Ελλάδας, διαπιστώνει ότι η άρχουσα τάξη δεν είναι διόλου ανώτερη πνευματικά και ηθικά, ίσως γιατί είναι νεοπαγής. Γενικά οι Έλληνες είναι αφοσιωμένοι στην οικονομική και κοινωνική εξασφάλιση, έχοντας αντικαταστήσει το ιδανικό της Μεγάλης Ιδέας με το ιδανικό της θέσης στο δημόσιο ή των μετοχών του Λαυρίου. Παίρνοντας για παράδειγμα τον Αριστοτέλη και τις κρίσεις του για το πώς διαμορφώνεται ο χαρακτήρας ενός λαού ανάλογα με το κλίμα, εκφέρει διάφορες (αμφίβολης εγκυρότητας) κρίσεις, ερασιμμένες ίσως και από ξένους συγγραφείς. Διαπιστώνει ότι ο κατά τον Αριστοτέλη μετριωπαθής ελληνικός χαρακτήρας έχει ξεπέσει σε «*ασιανόν*», νωθρό και ανεκτικό προς πάσαν αυθαιρεσία. Ωστόσο η Ελλάδα δεν είναι κατεστραμμένη: υπάρχουν ο λαός και τα παιδιά. Ο λαός μέσα στη μόνωσή του, έχει διατηρήσει καθαρό το ελληνικό αίσθημα και φρόνημα. Επίσης και «*τα θεσπέσια δημοτικά του άσματα*». Σ' αυτά πρέπει να αναζητηθεί το

²⁷ *Αττικά Νύκτες* I, ό.π., σ. οε'. Ο Νοταράς είναι αμφιλεγόμενη ιστορικά φυσιογνωμία. Αφού υποστήριξε τον Μιωάμεθ, ως προτιμότερο κατακτητή από τους Δυτικούς, αρχικά συνεργάστηκε μαζί του και αντιστάθηκε όταν θίχτηκε προσωπικά. Πιθανόν η λέξη «δωσίλογος» να είχε διαφορετικό νόημα το 1868.
²⁸ Πορτρέτο του καθενός δίνει ο Μπάμπης Αννινος, ο οποίος τους γνώρισε. Στις περιγραφές του βασίζονται οι μεταγενέστε-

ροι μελετητές. Βλ. Γ. Χατζίνη: *Βασιλειάδης, Παπαρηγόπουλος*, Βασιική Βιβλιοθήκη 13, σσ. 20-21.

²⁹ *Αττικά Νύκτες* II, 1882, σ. 5.

³⁰ Σ. Βασιλειάδης: «*Σαιξπήρου: ο "βασιλεύς Αηρ"*», Βασιική Βιβλιοθήκη 13, σ. 303.

³¹ Βλ. Γ. Σιδέρη: «*Το θέατρο του Βασιλειάδη*», ό.π.

³² *Αττικά Νύκτες* II, 1882, σσ. 7 & 27.

ελληνικό πνεύμα. Από αυτά θα διδαχτούν οι Έλληνες την ποίηση και μάλιστα την εποποιία και το δράμα. Πιστεύει ότι υπάρχει μέσα σ' αυτά το αρχαίο ελληνικό υλικό, μεταφερόμενο διαμέσου των αιώνων. Ο ίδιος, όταν διάβασε στη συλλογή του Passow το επύλλιο «Η άπιστη γυναίκα» δηλώνει: «*ίδρυσσα τον εικονικόν μύθον της Γαλατείας*». Από τα πρότυπα που δεν κατόρθωσε τελικά να απορρίψει, όσο και αν προσπάθησε, ήταν ο Σαίξπηρ. Αντίθετα, τον μελετά όλο και βαθύτερα, ενώ στη *Γαλάτεια* ένα βασικό επεισόδιο είναι εμπνευσμένο από τον *Οθέλλο*: οι αφηγήσεις του Ρέννου για τα πολεμικά του κατορθώματα εμπνέουν στη *Γαλάτεια* έρωτα, όπως οι αντίστοιχες αφηγήσεις του *Οθέλλου* στη *Δισδεμόνα*. Ομολογεί άλλωστε τα δάνειά του ευθαρσώς. Οι πολιτικές του πεποιθήσεις έχουν παραμείνει σταθερές: δεν είναι λίγες οι αντιβασιλικές αιχμές και οι δημοκρατικές παροτρύνσεις μέσα στα κείμενά του. Είναι επίσης εμφανές ότι προσπαθεί να απαλλαγεί από τον ρομαντισμό του, ή τουλάχιστον να τον κρατά υπό έλεγχο, σαν να ήταν κάποιο χρόνιο νόσημα και με προσεκτική αγωγή θα μπορούσε κάποιος να περιορίσει τα συμπτώματά του. Στη *Γαλάτεια* αναμειγνύει τα συστατικά της προτίμησής του επιλεκτικά: το έργο του αποκαλύπτει την ανώτερη ηθική των Ελλήνων, κατά την οποία η αδελφική αγάπη υπερισχύει απέναντι στον παθιασμένο αθέμιτο έρωτα. Ο Σίλλερ στη *Νύφη της Μεσήνης* δεν παρουσιάζει ήρωες τέτοιου ηθικού αναστήματος: σ' αυτόν λειτουργούν τόσο ο αιμομικτικός έρωτας, όσο και η αδελφοκτονία από ζήλεια. Οι Έλληνες έχουν και άλλα δημοτικά τραγούδια, όπως η «Αρπαγή της Ειρήνης», όπου επικρίνεται η (έστω και ακούσια) αιμομιξία. Η θεματολογία του επίσης εγκαταλείπει το Βυζάντιο και γίνεται αρχαϊκή: γράφει τη *Σκύλλα*, τη *Σεμέλη*, το ημιτελές *Γαλάτεια και Πολύφημος* και αρχίζει τον *Ταύρο*, εμπνευσμένο από τον μύθο του Μίνωα. Επίσης σύγχρονη, ή περίπου: γράφει την *Αμάθεια* και τη *Χίμαιρα* (παρά τα αρχαϊκά ονόματα, πρόκειται για ελαφρά σύγχρονα έργα). Το θέμα της *Σκύλλας* βρήκε στον Απολλόδωρο (ενώ της *Γαλατείας* είναι δική του επινόηση), παρακινήμένος από τη μαρτυρία ότι υπάρχει ένα ομώνυμο έργο του Ευριπίδη. Πιστεύει ότι ο πυρήνας έχει επιβιώσει στη λαϊκή ποίηση της Κρήτης. Τον μύθο της Σεμέλης χρησιμοποίησαν πολλοί, ο Σίλλερ μεταξύ αυτών. Το είδος αυτό, της χιουμοριστικής αντιμετώπισης της μυθολογίας, «*άνευ της παρισινής εκείνης και ανιέρου εκτροπής*», ήταν παραδεκτό και από τους αρχαίους, ως *τραγωδία παίζουσα*. Μυθολογικά θέματα χρησιμοποιούνται σε πολλές εξαιρετικά θεαματικές παραστάσεις στην Ευρώπη. Στην Ελλάδα δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα και δυστυχώς τέτοια μουσικά και εντυπωσιακά θεάματα λείπουν από τη θεατρική ζωή της. Αυτός πάντως το έγραψε, γιατί, μολονότι χριστιανός εκ γενετής, πολλές φορές συνέλαβε την καρδιά του «*ειδωλολάτριδα, ως επίσης και άλλοτε δημοκρατικήν*». Τα άλλα δύο είναι σύγχρονα «*έργα με θέση*», γραμμένα δηλαδή, για να ανατρέξουμε στις πηγές του, στο πνεύμα του Dumas fils.³³ Αλλά του προκαλεί πικρία να γράφει δράματα και αισθητικές μελέτες περί δράματος σε μια χώρα όπου «*ο κρατιστος ηγέτης του έθνους εννοεί μόνον το Vaudeville*» και οι υπουργοί μάλλον δεν γνωρίζουν ότι κάποτε υπήρξε ο Αισχύλος. Πάντως υπάρχουν και αυτοί που προσδοκούν ανάσταση νεκρών και ζωή του μέλλοντος... Η *Αμάθεια* προέρχεται από ένα μικρό διήγημα του «*γνωστού ρωπογράφου γάλλου*» (δεν αναφέρει το όνομά του από σεμνότητα: είναι ο Πωλ ντε Κοκ).³⁴ Δεν πέτυχε απόλυτα: άλλα ήθελε να πει

³³ Έχει ήδη παιχτεί *Η κυρία με τας καμελίας*, το 1867. Η πρόσληψη όμως του Dumas fils θα γίνει στη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αι. Βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη: «Βεντεπισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι.», στον τόμο *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων (Αφιέρω-*

μα στον Κ. Θ. Δημαρά), Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242.

³⁴ *Εφημερίς*, 20 Φεβ. 1874. «Τα του θεάτρου». Ανυπόγραφο άρθρο. Επικρίνει τις επικρίσεις του Βασιλειάδη για το γαλλικό θέατρο, ως μοντέλο του ελληνικού. Τονίζει ότι ο ίδιος ο Βασιλειάδης, εκτός από τον «ρωπογράφο» Paul de Kock, ως πρότυ-

με αυτό και άλλα είπε, δεν δίνει πάντως περισσότερες εξηγήσεις. Συνιστά τώρα τη μελέτη των σαιξπηρικών έργων γιατί αυτά «πάντοθεν αποπνέουσιν ανδρικήν μεγαλειότητα, χαλυβδίνην τινά ευστάθειαν χαρακτήρος, μαρτυρικήν τινά της αρετής καρτερίαν, αμείλικτον τινά θεότητα και τιμωρόν τον κόσμον τούτον της κακίας, θεότητα ερινύν προανακύπτουσαν φύσει από των ιδίων εγκλημάτων εκάστου των τυράννων, επί πάντη ελευθέραν τινά ενότητα προσώπων αγαθών και κακίστων αλλ' αείποτε αυτοβούλων, αείποτε ανεξαρτήτων και αληθώς ελευθέρων ανθρώπων... ηδύναντο να διαπλάσωσιν και ανεγείρουν εις την κοιμωμένην εδώ πατρίδα ένα καν άνδρα τέλειον ως τον Βρούτον, αν όχι ένα τέλειον άνθροπον, ως τον Σαιξπήρον».

Ωστόσο παρά τον δυσοίωνο πρόλογο της *Γαλάτειας*, το μίγμα αρχαιότητα - παραλογή - Σαιξπηρ - υπήρξε επιτυχές. Το έργο θεωρήθηκε ως το αριστούργημα του 19^{ου} αιώνα και έγινε μεγάλη επιτυχία για τους θιάσους που το έπαιξαν –το έπαιξαν όλοι σχεδόν– και ερμηνευτικό όχημα για τις πρωταγωνίστριες. Είχε μια ελληνική και διεθνή σταδιοδρομία, αντάξια του αριστούργηματος του 19^{ου} αιώνα. Εκτός από τον ελληνόφωνο χώρο, ελληνικό και παροικίες, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, σχολιάστηκε θετικά έως υμνητικά και δημιούργησε μεγάλες προσδοκίες, οι οποίες δεν επαληθεύτηκαν, ίσως επειδή ο συγγραφέας πέθανε πρόωρα. Κερδίζει τον τίτλο «η γνησιώτερη δημιουργία του ελληνικού ρομαντισμού». ³⁵ Πραγματικά είναι ρομαντικό ως προς το περιεχόμενο. Ο Πυγμαλίων, ένας θετικός ρομαντικός ήρωας, ενάρτεος μεν, αλλά γεμάτος δυσφορία και frustration μέσα στον κόσμο μολονότι βασιλιάς, η Γαλάτεια παθιασμένη, αγνώμων και αδίστακτη, ο Ρέννος σιλλερικού τύπου προσωπικότητα, ταλαντευόμενος ανάμεσα στο πάθος και την αρετή, σαιξπηρικές προσμίξεις, όχι χορός, όχι ενότητες. Ωστόσο αρχαιοελληνικό milieu, αρχαϊκή απλότητα της υπόθεσης. Μια πρώτη μεγάλη επιτυχία σε «μυχτό αλλά νόμιμο» ύφος, ισάξια και μακροβιότερη της *Φαύστας*. ³⁶

Τον ίδιο χρόνο γράφει τη *Σκύλλα*, ένα άλλο ρομαντικό δράμα, που προσπαθεί να γίνει κλασικιστικό και σχεδόν το κατορθώνει. Ο μύθος είναι αρχαίος, η δομή απλή, οι συγκρούσεις σαφείς. Η Σκύλλα όμως και ο Μίνως είναι δύο ρομαντικοί ήρωες, αμαρτωλοί, παθιασμένοι, ασύδοτοι, προικισμένοι με ηθική συνείδηση μόνο για να την παραβιάζουν. Υποκρίνονται, ψεύδονται, εγκληματούν. Στο τυπικά ρομαντικό τέλος η Σκύλλα αυτοκτονεί, πέφτοντας από ένα βράχο, ενώ ο άπιστος εραστής της, για χάρη του οποίου πρόδωσε πατέρα και πατρίδα, την εγκαταλείπει άσπλαχνα. Φυσικά ο πατέρας της, ο βασιλιάς Νίσος, παραφρονεί α-λα-Ληρ όταν αντιλαμβάνεται τι είδους κόρη έκανε. Η Σκύλλα παίχτηκε από πολλούς θιάσους, ³⁷ δεν είχε όμως την ίδια επιτυχία με τη *Γαλάτεια*. ³⁸ Το 1872 ή '73 θα πρέπει να έγρα-

πο της Σεμέλης χρησιμοποιήσε οπερέτα του Όφφενμπαχ, του οποίου ο *Ορφέας στον Άδη* παίζεται από ένα γαλλικό μουσικό θίασο την εποχή αυτή και έχουν εκφραστεί αντιρρήσεις για τη σατιρική χρησιμοποίηση της ελληνικής μυθολογίας. Συντάκτης του σημειώματος είναι μάλλον ο Κορομηλάς, ο οποίος ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το γαλλικό θέατρο (ο άλλος συντάκτης της *Εφημερίδος* είναι ο Ιωάννης Καμπούρογλου). Στόχος του είναι να το υπερασπίσει: «ας είπωσι μάλλον ότι θα ελεθύμουν τα αυτά του γαλλικού θεάτρου έργα, αλλά γεγραμμένα ελληνιστί, διότι νυν ίσως πολλοί δεν τα εννοούσιν». Αναφέρεται επίσης στις απόψεις του Βλάχου, ο οποίος την επόμενη μέρα δημοσιεύει ένα σημείωμα, αναλύοντας τη σχέση του με το γαλλικό θέατρο. Ο Βασιλειάδης μάλλον δεν απαντά, γιατί ούτε επι-

στολή του δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα*, ούτε υπάρχει ανταπάντηση σε κάποια άποψη του δημοσιευμένη αλλού. Είναι όμως το 1874: η υγεία του είναι ήδη κλονισμένη και σε τρεις μήνες πεθαίνει. Ίσως δεν έχει αρκετή αντοχή ή ενδιαφέρον για διενέξεις.

³⁵ Θεμ. Αθανασιάδης-Νόβας: «Το θέατρο του Βασιλειάδη», *Νέα Εστία*, τόμ. 45 (1949), σ. 753.

³⁶ Για τη *Φαύστα* και τη θεατρική τύχη της έχουν γραφεί πολλά. Βλ. περιεκτικά Γ. Σιδέρη, «Το θέατρο του Βερναρδάκη: τα 70 χρόνια της *Φαύστας*», *Θέατρο*, τόμ. 9, (1963), σσ. 26-46.

³⁷ Βλ. Γ. Σιδέρη: «Το Θέατρο του Βασιλειάδη», *ό.π.*, σσ. 1714-15.

³⁸ Ο Λάσκαρης το θεωρεί ισάξιο έργο. Βλ. Λάσκαρης, *ό.π.*

ψε τη *Χίμαιρα*, ένα σύντομο έργο με σύγχρονη υπόθεση και ίχνη χιούμορ.³⁹ Σ' αυτό αναφέρει στοργικά τον ρομαντικό ποιητή Δημοσθένη Βαλαβάνη, που πέθανε νεότατος, όπως όλοι «ους οι θεοί φιλούσι», αλλά οι αποστάσεις από τα είδωλα είναι και πάλι εμφανείς: κάποιο από τα σκηνικά πρόσωπα απαγγέλλει ένα ειρωνικό ποίημα για τον Βύρωνα. Στο τέλος, η λύση που δίνεται ή μάλλον επιβάλλεται από την δυναμική ηρωίδα είναι χαρακτηριστική: ο ρομαντικός ποιητής οφείλει να εγκαταλείψει την ποίηση και να νοικοκυρευτεί, παίρνοντας δίχως περισπασμούς τη θέση του στην κοινωνία. Άραγε ο Βασιλειάδης τάσσεται υπέρ της ρεαλιστικής αντιμετώπισης ή ειρωνεύεται τους αναπόφευκτους συμβιβασμούς των ρομαντικών, όσων δεν έσπευσαν να πεθάνουν πρόωρα; Δυστυχώς ο ίδιος δεν έζησε για να το διευκρινίσει, είτε με τα έργα, είτε με τη ζωή του. Η *Αμάλθεια*, ίσως γραμμένη τον επόμενο χρόνο (δεν την αναφέρει στον πρόλογο με ημερομηνία 31 Δεκεμβρίου 1872) είναι ένα φεμινιστικό έργο. Μια φτωχή γκριζέτα, παραπαιόντας ανάμεσα στην βιοπάλη και στις ελεύθερες σχέσεις, που για την εποχή θεωρούνται διαφθορά, κερδίζει τον σεβασμό και το χέρι ενός εύπορου νέου με την καλωσύνη και τη φιλανθρωπία της. Ο Βασιλειάδης πάντως, όντας απαισιόδοξος σχετικά με τη σύγχρονή του κοινωνία, τοποθετεί τη δράση πενήντα χρόνια μετά. Επιχειρεί ακόμα και μια κωμωδία –ή που τη θεωρεί τέτοια. Το *Έγγαμος ή Αντόχειρ* πραγματεύεται τη μοιχεία. Η σύζυγος και μητέρα εδώ είναι αδίστακτη, αλλά ο εραστής συγκινείται από την αφοσίωση του αντιζήλου-συζύγου και απομακρύνεται, υποχρεώνοντας την καλή του να προσαρμοστεί εκούσα-άκουσα στις κοινωνικές νόρμες. Για ρομαντικός, ο Βασιλειάδης παρουσιάζεται ιδιαίτερα συντηρητικός στο ζήτημα του αθέμιτου έρωτα. Στα *Άπαντα* δημοσιεύεται επίσης το πλέον ασχολίαστο από τα έργα του, ο *Θάνος Καλλισθένης*, το οποίο περιέργως άρεσε στον Παλαμά.⁴⁰ Σ' αυτό κάνει μια ακόμη προσπάθεια σύνθεσης στοιχείων, μάλλον άδοξη. Αναμειγνύει τον μύθο της παραλογής «Η νύφη που κακοτύχησε» με τον αγώνα του 1821. Δεν πρόκειται για αρχαιοπρεπές, αλλά για περίπου «σύγχρονο» έργο, εφόσον η επανάσταση αποτελεί σχετικά πρόσφατο παρελθόν. Τόσο ο στόχος, όσο και οι τάσεις του είναι πραγματικά ακαθόριστες. Μέσα στη δίνη και τις δυσχέρειες του αγώνα, ο γενναίος αγωνιστής λυγίζει κάτω από το βάρος της σύγκρουσης με την τσιφλικού πεθερά του και τις λιγοψυχίες της χαϊδεμένης κόρης της (και γυναίκας του). Τελικά όμως η μητρική αγάπη ξεπερνάει το ταξικό συμφέρον και τον αρχοντικό εγωισμό. Να υπονοεί άραγε ότι η αντίσταση των τσιφλικάδων σε προοδευτικές ενέργειες και ρυθμίσεις θα μπορούσαν να καμφθούν μέσω των προσωπικών σχέσεων; Ή –το πιθανότερο– δεν πάει τόσο μακριά αλλά κάνει ένα νέο πείραμα, όπως στην περίπτωση της *Γαλάτειας*, το οποίο αυτή τη φορά δεν έχει το αναμενόμενο αποτέλεσμα;

Στο μεταξύ ο συγγραφέας ασχολείται αδιάκοπα με εθνικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Το 1873 εκφωνεί στον «Παρνασσό» έναν λόγο για την επέτειο της 25^{ης} Μαρτίου. Πέρα από τον συμβατικό πανηγυρικό τόνο, που την εποχή εκείνη με τις αλυτρωτικές διεδικήσεις ασφαλώς δεν ήταν μόνο συμβατικός, τονίζει την ιδέα που πιστεύει ότι οφείλει να αποτελεί τον εθνικό στόχο: είναι η γνωστή Μεγάλη Ιδέα, το χαμένο όνειρο της Πόλης. Συμμερίζεται με δυο λόγια τη γενική άποψη. Πιστεύει στην επέκταση του έθνους και στην προετοιμασία του ήθους του αναγκαίου για την επίτευξη ενός τέτοιου στόχου.

³⁹ Ο Σιδέρης στην *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1908*, Καστανιώτης Αθήνα 1990, σ. 137, αναφέρει ότι παίχτηκε από τον θίασο Αλεξιάδη στις 22 Ιουλ. 1898 στο θέατρο Μουσών, ενώ στο μελέτημα «Το Θέατρο του Βασιλειάδη», *ό.π.*, σ. 1715 ό-τι δεν παίχτηκε καθόλου. Σχετικά με την ημερομηνία της πρώτης

παράστασης είναι βέβαιο ότι ελέγχεται, γιατί εκείνη την ημέρα το θέατρο Μουσών αργεί. Η Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 159, αναφέρει ότι παιζόταν στην Πόλη το 1873.

⁴⁰ Αυτό και τη *Γαλάτεια*, τα θεωρεί «εντυχείς εκλάμψεις». Βλ. «Ο ποιητής Βασιλειάδης», *Άπαντα*, τόμ. 2*, (1896), Μπίρης, σ. 429.

Η ποίηση, το δράμα, η αρθρογραφία και το δοκίμιο, δεν είναι τα μόνα «πάρεργα» (όπως τα χαρακτηρίζει) που τον απασχολούν. Μπορεί να είναι αθεράπευτα ρομαντικός στην καρδιά και στην λογοτεχνική του έκφραση, αλλά στην πράξη κληρονόμος του διαφωτισμού στις θεμελιώδεις αντιλήψεις: δημοκράτης και υπέρ της κοινωνικής δράσης. Αν εμπνέεται το ποίημα «Η Μοσχομάγκα των Αθηνών» από τον Gavroche των *Misérables* του Ουγκώ, πάντως δεν τάσσεται υπέρ της ελευθερίας και της αναρχίας του περιθωρίου, όπως ίσως όφειλε ως ρομαντικός και ως συνοδοιπόρος του Παπαρρηγόπουλου,⁴¹ αλλά πρωτοστατεί στην ίδρυση των Σχολών Απόρων Παίδων του «Παρνασσού» (1872), η οποία είχε σκοπό ακριβώς να περισυλλέξει μάγκες, να τους εκπαιδεύσει και να τους εντάξει ως λειτουργικά κοινωνικά μέλη. Γράφει μάλιστα μια προκήρυξη, η οποία ηχεί σαν πρόωγη απήχηση του σοσιαλισμού στην Ελλάδα.⁴² Όμως οι αντιφάσεις του δεν τελειώνουν εδώ: μολονότι κατά τους ισχυρισμούς του «*καίτοι κατά το πνεύμα και τον νουν και το φρόνημα χριστιανός διατελών εκ γενετής, πολλάκις συνέλαβα επ' αυτοφώρω την καρδιάν μου... ειδωλολάτριδα, ως επίσης και άλλοτε δημοκρατική...*».⁴³ Απλοί ακκισμοί; Ίσως. Πάντως αρθρογραφεί με πάθος πάνω σε πολλά και ποικίλα θέματα, αποκαλύπτοντας ολοένα μεγαλύτερη δυσφορία για την κοινωνική ανισότητα και αδικία, για την υποκρισία και την αδιαφορία του κλήρου απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα, για την υποτίμηση του λαού από την ηγεσία και την άρχουσα τάξη, για την παιδεία και την ελευθερία. Όμως η γαλλική κομμούνια τον τρομάζει: προτιμά την τάξη από την αναρχία και το χάος. Είναι λοιπόν σε υψηλό βαθμό ένας συνεπέστατος κλασικιστής, ένας κληρονόμος του διαφωτισμού.⁴⁴

Η πορεία προς την αρχαιότητα συνεχίζεται ακάθεκτη: το επιβάλλει η περιρρέουσα ατμόσφαιρα, ιδίως η πανεπιστημιακή. Ο Βουτσινάιος διαγωνισμός δεν έχει χάσει την αίγλη και το κύρος του, ενώ αντίστοιχα το επαγγελματικό θέατρο δεν τα έχει ακόμα αποκτήσει. Το 1873 υποβάλλει την ποιητική συλλογή *Έπεα Πτερόεντα* και ανταμείβεται με έναν έπαινο του Μιστριώτη, εισηγητή της χρονιάς. Το πνεύμα των ποιημάτων, πολλά από τα οποία έχουν αρχαιοπρεπές θέμα, δεν είναι πλέον ούτε προκλητικό ούτε επαναστατικό⁴⁵. Η μετάβαση από τον ρομαντισμό προς τον νεοκλασικισμό είναι σαφής. Πολλοί βλέπουν με θετικό μάτι μια παρόμοια εξέλιξη. Ακόμα και ο Παλαμάς, στον οποίο γενικά το έργο του Βασιλειάδη δεν αρέσει,⁴⁶ σημειώνει ότι με τα ποιήματα αυτά «...ο ποιητής επεχειρεί, απαλασσόμενος κατ' ουσίαν των νεανικών επιδράσεων, να αναπτύξει ανδρικότερα και μάλλον ελληνοπρεπή θέματα».⁴⁷

Ας κάνουμε μια ανακεφαλαίωση. Ο νεαρός Πατρινός έρχεται στην Αθήνα για να σπουδάσει και –ίσως– να διακριθεί, μέσα στη δίνη των γεγονότων 1862-63: επανάσταση του Ναυπλίου, έξωση του

⁴¹ Ο Παπαρρηγόπουλος εμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα με το φυλλάδιο *Σκέψεις ενός ληστού ή καταδίκη της κοινωνίας*. Όμως το 1861 ο Παπαρρηγόπουλος ήταν μόλις 18 ετών και μάλλον πρόκειται για νεανικό αμάρτημα. Τρία χρόνια αργότερα βραβεύεται στον Νικοδήμιο διαγωνισμό με μια πραγματεία που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο *Περί των καθηκόντων του ανθρώπου ως χριστιανού και ως πολίτου*. Στο εξής ο αναρχισμός του περιορίζεται σε μια καθαρά ρομαντική δυσσέσκεια μέσα στον κόσμο και την κοινωνία, η οποία είναι μεν αναρχικής και ατομικιστικής φύσεως κατά βάθος, λιγότερο όμως άμεσα και προκλητικά.

⁴² Βλ. Μαρία Μαντουβάλου: «Σπυρίδων Βασιλειάδης», *Κείμενα και μελέτες μεσαιωνικής και νεοελληνικής γραμματείας*, Αφ^α Τολίδη, Αθήνα, 1990, σ. 439.

⁴³ Εισαγωγή στη *Γαλάτεια*, (1872, *Αττικές Νύχτες II*, 1882, σ. 48).

⁴⁴ Μαντουβάλου, *ό.π.*, σσ. 443-445.

⁴⁵ P. Moullas, *ό.π.*, σσ. 313-314.

⁴⁶ Στα άρθρα του, του 1896 («Ο ποιητής Βασιλειάδης», *Απαντα*, Μπίρης, τόμ. 2^{ος} σσ. 426-430) και 1924 («Για το Βασιλειάδη», *ό.π.*, τόμ. 12^{ος}, σσ. 292-297), είναι αυστηρά επικριτικός. Αξίζει ίσως να αναφερθεί ότι ένας νεότερος μελετητής, ο Γιάννης Χατζίνης, εντοπίζει στο πρώτο έργο του Παλαμά «βαθεία επίδραση του Βασιλειάδη... το ζωντανό πάθος του Σπυρ. Βασιλειάδη, που έθριξε την ακτινοβολία του ως την ψυχή του Παλαμά». (Γ. Χατζίνης: «Δημ. Παπαρρηγόπουλος», *Νέα Εστία*, 94 (Χριστ. 1973), σσ. 56-57.

⁴⁷ Κ. Παλαμάς, «Βασιλειάδης Σπυρίδων», *Απαντα*, τόμ. 16^{ος} (1897-1907), σ. 315.

Όθωνα, Γεώργιος Α΄ και Σπόνεκ. Γνωρίζουμε ήδη ότι έχει μια πρόωρη ωριμότητα ή ότι ωριμάζει γρήγορα. Είναι δημοκρατικός και προοδευτικός, θερμός πατριώτης, σύντομα θα στραφεί στην πολιτιστική και κοινωνική δράση. Με την πολιτική δεν αναμειγνύεται άμεσα· ούτε πρόκειται, ως το τέλος της τόσο σύντομης ζωής του. Από την αρχή όμως είναι ευαίσθητος δέκτης κάθε καθοριστικού πολιτικού γεγονότος. Η παρουσία του γίνεται αισθητή το 1865· παίζει ενεργό ρόλο στην ίδρυση του «Παρνασσού» και συμμετέχει στον ποιητικό διαγωνισμό του πανεπιστημίου. Σε λίγο θα εκδώσει και θα αρχίσει την αρθρογραφία, ενώ το πνεύμα του εξελίσσεται και η κοσμοθεώρησή του διαμορφώνεται με ταχύτητα. Ποια γεγονότα επιδρούν επάνω του όμως; Το 1865 η κυβέρνηση Κουμουνδούρου παλεύει με τεράστιες οικονομικές δυσχέρειες μέσα σε ένα κλίμα πολιτικής αστάθειας και εξέγερσης. Μετά τις εκλογές η κυβέρνηση Δεληγιώργη ανατρέπεται μέσα σε λίγες μέρες, όπως και η κυβέρνηση Βούλγαρη. Σημειώνονται νέες αντιδράσεις για τον βασιλικό σύμβουλο Σπόνεκ, ως υπεύθυνο για τη συνέχιση ενός καθεστώτος συγγενικού με εκείνο της βαυαροκρατίας. Σχεδόν απειλείται νέος εμφύλιος πόλεμος, ενώ η μόνη θετική κατάκτηση μοιάζει να είναι το σύνταγμα του 1864. Το 1866 ξεσπά η Κρητική επανάσταση. Ο Βασιλειάδης συγκλονίζεται τόσο, ώστε γράφει δύο μισι θεατρικά έργα. Η κεντρική ιδέα τους, κατά δήλωσή του, υπαγορεύεται από την εξέλιξη ακριβώς της επανάστασης αυτής. Τι άλλο θα μπορούσαν να ήταν τα έργα αυτά παρά ρομαντικά; Η επίσημη κρατική γραμμή, δια μέσου του πανεπιστημίου υπαγορεύει στροφή στον κλασικισμό και στη σταθερότητα, αλλά δεν εισακούεται. Ο πολιτικός αναβρασμός και οι κοινωνικές ζυμώσεις είναι πολύ έντονες στη φάση αυτή. Η παλιά φεουδαρχική άρχουσα τάξη είναι εμφανές ότι δυσκολεύεται να αποτελέσει πλέον τον άξονα του έθνους, όσο και αν συσπειρώνεται γύρω στο στέμμα. Ωστόσο ο νεαρός συγγραφέας δεν επιθυμεί τον ρομαντισμό. Έχει πεισθεί –όχι όμως βαθιά προφανώς– ότι είναι παρακμαϊκή τάση και τόσο το έθνος, όσο και η κουλτούρα του, οφείλουν να υιοθετήσουν το συνοχικό και το θετικό· δηλαδή το κλασικό. Όπως φαίνεται από τον πρόλογο του 1869, δεν έχει ξεκαθαρίσει το δίλημά του· μοιάζει να απορεί και ο ίδιος για την ιδεολογική του ασυνέπεια, η οποία ήταν έξω από τις προθέσεις του. Η αποτυχία της Κρητικής επανάστασης τον απογοητεύει τόσο ώστε αδυνατεί να ολοκληρώσει το τρίτο ιστορικό δράμα του. Στο μεταξύ εργάζεται με δυσφορία ως δικηγόρος, παραπονιέται γι αυτό. Προφορικά και γραπτά όμως συστήνεται ως δικηγόρος και όχι ως ποιητής.⁴⁸ Το κοινωνικό του status δεν του είναι αδιάφορο: προτιμά την κλασική ιδιότητα από τη ρομαντική. Πολιτικά ο Δεληγιώργης απογοητεύει τα αστικά στοιχεία που αρχικά ανέλαβε να εκπροσωπήσει στη ριζοσπαστική του νεότητα. Ωστόσο είναι επιτακτική η ανάγκη μιας αστικής αλλαγής, στενά συνδεδεμένη με τον αναδασμό των καλλιεργήσιμων γαιών στους ακτήμονες χωρικούς. Το 1871, η κυβέρνηση Κουμουνδούρου τον επιχειρεί, τόσο διστακτικά όμως, ώστε τα συμφέροντα των τσιφλικιάδων επικρατούν και ο νέος νόμος ελάχιστα επιτρέπει στους φτωχούς αγρότες να επωφεληθούν, αν δεν επιδεινώνει κιόλας τη θέση τους σε ορισμένες περιπτώσεις. Τα Λαυριακά τον ίδιο χρόνο, ως το 1873, αποσταθεροποιούν ακόμα περισσότερο την κατάσταση. Προτού ξεκαθαριστεί ποιος πρόκειται να επωφεληθεί, πολλοί τρέφονται με ψευδαισθήσεις.⁴⁹ Ο Βασιλειάδης συμμετέχει σ' αυτές: «Οι πάντες επικροτούμεν και χαίρομεν δια τους θησαυρούς του Λαυρίου. Τέλος ιδού ανακλύπτομεν εκ της μακράς πενίας ήτις πάντα παρ' ημίν εμάρανε και εταπείνωσε... ιδού η πλαττομένη γέφυρα, το σχολείον, ο δρόμος, η ευημε-

⁴⁸ Τα άπαντά του εκδίδονται με τίτλο *Αττικά Νύκτες*, Σ. Ν. Βασιλειάδη, Δικηγόρου. Φαίνεται επίσης ότι ελάχιστα συζητούσε για τις λογοτεχνικές του δραστηριότητες. Βλ. Μαρία Μαντου-

βάλου: «Σπυρίδων Βασιλειάδης», *ό.π.*, σ. 439.

⁴⁹ Βλ. ενδεικτικά Τάσου Βουρνά, *Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας*, τόμ. 1821-1909, Αφ^{στ} Τολίδη, σσ. 450-453.

ρία και η εύκλεια της Ελλάδος. Αλλ' άρα τούτον είναι αληθές; Εάν αληθώς τα μεταλλεία δώσωσι θησαυρούς εις την Ελλάδα, αυτή θα εγερωθή ή θα πέση βαθύτερον; *That is the question*».⁵⁰ Δεν διευκρινίζει τι φοβάται ακριβώς, αλλά μοιάζει να υπονοεί μάλλον ότι οι Έλληνες θα παρασυρθούν από τον άκρατο υλισμό και θα παραμελήσουν το πνεύμα. Οι κυβερνήσεις διαδέχονται η μια την άλλη με ταχύτητα που δεν προοιωνίζει τίποτα θετικό. Φυσικά το νόημα της διαμάχης διαφεύγει από τους περισσότερους· θα χρειαστεί να δημοσιευτεί το περιλάλητο άρθρο του Τρικούπη «Τίς πταίει;» τον Ιούνιο του 1874 για να αποσαφηνιστεί η κατάσταση, τουλάχιστον σε μια μερίδα του ελληνικού λαού. Είναι όμως αργά για τον Βασιλειάδη. Η υγεία του είναι ήδη κλονισμένη και σε τρεις μήνες πεθαίνει.

Ανερχόμενος αστός, χάρη στις ικανότητες και το ταλέντο του, εμφανίστηκε σε μιαν άτυχη στιγμή: όταν η νεοσύστατη αστική τάξη έκανε τις πρώτες της απόπειρες να συγκροτηθεί και να επιβληθεί, αλλά προσέκρουε στην ισχυρή αντίσταση της ακόμα στις επάλξεις φεουδαρχίας. Η δυσχέρεια, η απώλεια ενέργειας, η απογοήτευση των πρώτων χαμένων μαχών, αναζωπύρωσε τον απαισιόδοξο ρομαντισμό και την υποκειμενική έκφραση αυτής της κοινωνικής δυσφορίας και αισθήματος ματαιώσης, με αποτέλεσμα ένα αισθητικό ρεύμα, το οποίο απέρριπταν πλέον μέχρι και οι ίδιοι οι εκπρόσωποί του, να αποκτήσει μια νέα σύντομη ακμή. Ο ποιητής μας, στοχαστής όσο και άνθρωπος των πρακτικών υποθέσεων παράλληλα, δεν φαίνεται να το αγνοεί: «*Σήμερον υπέρ ποτέ ανεπτύχθη η προς την μελαγχολίαν και απελπισιμόν τάσις, διότι ... επεκράτησεν η φιλοσοφία του υλισμού, όστις πείθει τον άνθρωπον ότι η ευδαιμονία έγκειται εν τω έξω κόσμω και ουχί εν τω βάθει της ψυχής... Ει δε εν τω καλουμένω ήδη ρομαντισμώ οδύρονται άπαντες βαρυπαθείς και πεισιθάνατοι είναι διότι υλικώτατοι αλλά ασθενέστατοι, επιποθούσι υπέρ της εαυτών ευπαθείας μέγιστα και ανέφικτα τη ανθρωπίνη μοίρα, μεθ' ό και αποτυγχάνοντες κλαίουσιν*».⁵¹ Συνειδητοποιεί λοιπόν ότι η ρομαντική απαισιοδοξία και θρηνωδία δεν είναι παρά το κοινωνικό και πολιτικό άγχος, εσωτερικοποιημένο, που γυρεύει να εκτονωθεί και όχι κάτι υπαρξιακό, ή τουλάχιστον όχι μόνο. Έχει άλλωστε μια ιστορική προοπτική, στην οποία η απαισιοδοξία εναλλάσσεται με την αισιοδοξία: «*Μετά τον αγώνα των μεγάλων πατέρων, επήλθεν η γενεά των νεκροθαπτών. Βαρεία, ισχνή, δύσελπις, μόρσιμος, η γενεά αυτή απήγγειλε τα νεκρώσιμα των ηρώων, εσκέπασε με χόμα τα σώματα των γιγάντων και γηράσασα τάχιστα αποσύρεται ολονέν από του καλού της Ελλάδος προσώπου, ως φάσμα πλήρες σκιάς και οσμής θανάτου και αορίστου τρόμου. Ραδιούργος και θρηνώδης η γενεά αυτή παρήλθεν, η ομίχλη διαλύεται εδώ κι εκεί εις τον εθνικόν ορίζοντα... (η νέα γενιά) ηρέμα βαίνουσα αλλ' ευσταθής, ανέφελος, πλήρης οίωνών αρίστων και γενναίων παλμών*».⁵² Άραγε εννοεί τη δική του γενιά, ή την επόμενη; Δεν είναι ούτε τριάντα χρονών. Μοιάζει αποφασισμένος να ξεπεράσει το πρώιμο στάδιο των έντονων συναισθηματικών και αυτόματων αντιδράσεων και να αποσιωθεί στο θετικό και το λειτουργικό. Το αστικό του επάγγελμα, παρά τη δυσφορία που του προκαλεί, φαίνεται να του χαρίζει και ικανοποιήσεις, η ποίησή του έχει επιβληθεί και βρίσκει μιμητές, το θέατρό του, μολονότι δεν γνωρίζει άλλους θριάμβους πλην της *Γαλάτειας*, δεν αγνοείται –άλλωστε η γενική κατάσταση του επαγγελματικού θεάτρου μπορεί άνετα να θεωρηθεί υπεύθυνη για την οποιαδήποτε αποτυχία– η κοινωνική του δράση επίσης είναι αποτελεσματική. Η αναζήτησή του τον οδηγεί στον νεοκλασικισμό, ως ομόλογο ρεύμα του διαφωτισμού, με έμφαση στη δημοκρατική ισονομία, την κοινωνική αλληλεγγύη, την ιδέα ότι η Ελλάδα συγγενεύει και οφείλει να επικοινωνεί με την Ευρώπη και να επη-

⁵⁰ Στον πρόλογο του 1872, *ό.π.*, σ. 16.

⁵¹ *Αττικά Νύκτες* IV, Εν Αθήναις 1884, σσ. 203-204.

⁵² «Επί τη 25 Μαρτίου λόγος απαγγελθείς εν τω φιλολογικώ συλλόγω Παρνασσώ», *ό.π.*, σσ. 337-338.

ρεάζεται από αυτήν, δίχως όμως να απαρνείται τα δικά της χαρακτηριστικά, όσα είναι θετικά και γόνιμα. Το υπερβολικό συναίσθημα, τον βυζαντινό μυστικισμό και τη θρησκοληψία, μολονότι στα πρώτα νιάτα του αποτελούσαν στοιχεία της προσωπικότητάς του και της εποχής του από τα οποία αδυνατούσε να απαλλαγεί, ενστικτωδώς τα απέρριπτε ιδεολογικά. Ο στόχος προς τον οποίο όδευε ψηλαφητά ήταν η συγκρότηση, η κατάφαση, η πρόοδος. Όμως γενιέται στο μεταίχμιο δύο γενεών. Άθελά του υιοθετήθηκε από τη ρομαντική και της έδωσε όσα είχε. Ήταν αρκετά για να προσφέρουν την ανανέωση, σε βαθμό μάλιστα που να φαντάζει με κορύφωση της απόδοσής της. Στην ανασκόπηση όμως θεωρήθηκαν απολύτως ανεπαρκή, τόσο στο περιεχόμενο, όσο και κυρίως στη γλωσσική ένδυση. Ο ίδιος θέλησε να κατευθυνθεί αλλού, αλλά δεν πρόφτασε. Η ενέργειά του εξαντλήθηκε πρόωρα. Ρομαντισμός και ρομαντικοί πεθαίνουν στη δεκαετία 1870-1880. Όσοι δεν αυτοκτονούν, αρρωσταίνουν μοιραία και χάνονται. Ο Τόμας Μανν θα το ερμήνευε ως φυσική συνέπεια ιδεολογικών και ψυχολογικών επιλογών. Η επόμενη λογοτεχνική γενιά, η γενιά του '80, εξορμά γεμάτη ζωτικότητα και ανακαλύπτει τις νέες μορφές των προηγούμενων τάσεων: ο κλασικισμός μεταβάλλεται σε ρεαλισμό και νατουραλισμό, που αν εξερευνούν άφοβα τις σκοτεινές πλευρές της πραγματικότητας, δεν αμελούν τις χαρές της, τις πλέον πεζές και αισθησιακές. Δεν είναι τυχαίο ότι οι εκπρόσωποί της αντέχουν τη χρεωκοπία του '93, την ήττα του '97, αφομοιώνουν το πικρό μάθημα και ανασυντάσσουν δυνάμεις για να κυριαρχήσουν ολότελα στην εποχή του Βενιζέλου, μακρόβιοι και χαλκέντεροι. Ο Βασιλειάδης είδε ίσως θολά ένα τέτοιο φωτεινό όραμα, αλλά ανήκε στην αναλώσιμη ομάδα. Το συλλογικό αποδείχτηκε όπως συνήθως ισχυρότερο από το ατομικό. Υπήρξε ταλαντούχος καλλιτέχνης και εξαιρετική προσωπικότητα ώστε να επιβληθεί στην εποχή του, όχι όμως αρκετά για να την ξεπεράσει.

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΑΝΔΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ (1838;-1892)*

Στη γενιά των Ελλήνων ηθοποιών που ξεκίνησε τη δράση της μέσα στη δεκαετία του 1850 συγκαταλέγονται αξιόλογες προσωπικότητες, η δραστηριότητα των οποίων παραμένει μέχρι σήμερα, σε μεγάλο βαθμό, άγνωστη. Αρκετά είναι ασφαλώς τα βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία που μας λείπουν, ακόμα και για τις πιο δραστήριες μονάδες της νεοσύστατης τότε ελληνικής σκηνής. Είναι πάντως βέβαιο πως, από τον μικρό έτσι και αλλιώς αριθμό των ανθρώπων που πρώτοι ασχολήθηκαν επαγγελματικά με το θέατρο, ελάχιστοι είναι εκείνοι που ξεχώρισαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο.

Ανάμεσα σε αυτούς που η ιστορική μνήμη έχει καταγράψει ως πρωτεργάτες, είναι και ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος. Η θέση που κατέχει είναι τουλάχιστον ιδιόμορφη: Ούτε οι υποκριτικές του ικανότητες ήταν ποτέ σε ιδιαίτερη υπόληψη, ούτε το ρεπερτόριό του διακρίθηκε για τον ανανεωτικό του χαρακτήρα, ούτε και κανένας, είτε σύγχρονος είτε μεταγενέστερός του, θεώρησε πως αυτός κατέχει κάποια εξέχουσα θέση στο ελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα. Παρ' όλα αυτά, ο συγκεκριμένος ηθοποιός ήταν στην εποχή του ευρύτατα γνωστός ανάμεσα στους συναδέλφους του, τουλάχιστον όσο και οι μεγάλοι θιασάρχες που κρατούσαν τα ηνία του επαγγέλματος.

Η μεγάλη του δημοτικότητα οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι υπήρξε ο βασικός ήρωας στα περισσότερα θεατρικά ανέκδοτα του 19^{ου} αιώνα. Είναι αδύνατο βέβαια να διαπιστώσουμε πόσα από αυτά έχουν και την παραμικρή έστω σχέση με την πραγματικότητα, εκείνο όμως που αντιλαμβάνεται κανείς όταν εξετάζει την καριέρα του ηθοποιού είναι πως τα αληθινά του κατορθώματα συχνά αποδεικνύονται πιο εντυπωσιακά από τις εντράπελες διηγήσεις των παρασκηνίων. Με αφορμή την παραπάνω διαπίστωση, η εργασία αυτή επιχειρεί να ανιχνεύσει την πολυκύμαντη θεατρική πορεία του ηθοποιού, να εντοπίσει τους λόγους για τους οποίους απέκτησε την ανορθόδοξη φήμη του και να θέσει ορισμένα ερωτήματα, διακινδυνεύοντας ταυτόχρονα και κάποιες πιθανές απαντήσεις που αυτά επιδέχονται.

Ο Βασίλειος Ανδρονόπουλος γεννήθηκε στο Αίγιο. Η χρονολογία της γέννησής του δεν είναι γνωστή. Ωστόσο μπορεί με αρκετή ασφάλεια να τοποθετηθεί μέσα στη δεκαετία του 1830, με πιθανότερες χρονιές το 1837 και το 1838.¹ Η σταδιοδρομία του, σύμφωνα με τον ιστορικό Νικόλαο Λάσκαρη, ξεκι-

* Ξεκινώντας θα ήθελα να επισημάνω πως το μεγαλύτερο τμήμα των στοιχείων που χρησιμοποιήθηκαν στην ανακοίνωση αυτή αντλήθηκε από το αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Επίσης πως ένα σημαντικό μέρος του υλικού έφτασε στα χέρια μου επεξεργασμένο για επικείμενη έκδοση από τον καθηγητή κ. Θόδωρο Χατζηπανταζή. Τον ευχαριστώ μίαν ακό-

μη φορά γι' αυτό, καθώς και γενικότερα για την πάντοτε πολύτιμη βοήθειά του.

¹ Ο Νικόλαος Λάσκαρης, στο άρθρο του «Οι εκλιπόντες. Βασίλειος Ανδρονόπουλος», *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών* 8 (Γενάρης 1909) σσ. 2-4, αναφέρει πως το 1857 ο Ανδρονόπουλος ήταν 19 χρονών, δηλαδή γεννημένος το 1838. Σύμφωνα

νάει μέσα στη δεκαετία του 1850 με σποραδικές εμφανίσεις στην Αθήνα.² Λίγο αργότερα, έχοντας ήδη πάρει την απόφαση να αφιερωθεί στο θέατρο, βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη, όπου και πρωτοστατεί στην αυτοσχέδια οργάνωση των πρώτων δημόσιων παραστάσεων, από το 1858 μέχρι το 1861.³

Στις παραστάσεις αυτές, μετά από ένα ερασιτεχνικό ξεκίνημα στην πατρίδα του, παίρνει μέρος και ο ζακυνθινός Διονύσιος Ταβουλάρης. Ο Ανδρονόπουλος, συνομήλικός του σχεδόν αλλά αρχαιότερος στο σανίδι, ήταν ο άνθρωπος που, μιλώντας του «πατρικά», τον έπεισε να διευκολύνει την κατάσταση υποδουμένος γυναικείους ρόλους.⁴

Το 1863 η θεατρική δράση στην Κωνσταντινούπολη αναβαθμίζεται με την άφιξη του Παντελή Σούτσα, του οποίου η σταδιοδρομία είχε αρχίσει λίγα χρόνια νωρίτερα στην Αθήνα. Οι υποκριτικές ικανότητες του νεοφερμένου πρωταγωνιστή, το νέο ρεπερτόριο που επιβάλλει, καθώς και επιχειρησιακές πρωτοβουλίες που αναλαμβάνουν οι αδελφοί Δημητράκοι στον νέο θίασο, αποτελούν παράγοντες που διαμορφώνουν νέες συνθήκες, με αποτέλεσμα ο Ανδρονόπουλος να χάσει την πρωτοκαθεδρία. Από τη χρονιά αυτή και έπειτα οι σχέσεις του με την Κωνσταντινούπολη διακόπτονται απότομα. Πέρα από κάποιες σποραδικές παραστάσεις το 1880, άλλη εμφάνισή του στην πόλη αυτή δεν έχει επισημανθεί.⁵

Το 1866 και τους πρώτους μήνες του 1867 ο Ανδρονόπουλος βρίσκεται στη Σμύρνη, όπου, για τελευταία φορά, ενώνει τις δυνάμεις του με όλους τους μετέπειτα πρωταγωνιστές της ελληνικής σκηνης.⁶ Από την επόμενη θεατρική περίοδο ξεκινάει μια μοναχική, κατά κύριο λόγο, θιασαρχική πορεία, που κρατάει μέχρι τον θάνατό του. Σύμφωνα με τον Διονύσιο Ταβουλάρη, «απεσύρθη εκ χαρακτήρος αγαπών την περιπλάνησιν και τα απρόοπτα».⁷

Κέντρο της δραστηριότητάς του τα αμέσως επόμενα χρόνια γίνεται το Βουκουρέστι.⁸ Τον Σεπτέμβριο του 1870 οι περιπλανήσεις του τον φέρνουν μέχρι την Τεργέστη και τη Βιέννη, ενώ ένα χρόνο αργότερα επισκέπτεται για πρώτη φορά ως θιασάρχης την Αθήνα.⁹ Η άφιξή του διαφημίζεται επαρκώς, χάρη στις ευρωπαϊκές του εμφανίσεις τον προηγούμενο χρόνο, ωστόσο η αναγγελία μιας και μόνης πα-

με τη νεκρολογία του το 1892 πέθανε σε ηλικία 55 ετών, δηλαδή γεννήθηκε το 1837 (*Φάρος της Μακεδονίας* Θεσσαλονίκης, 4 Νοέμβρη 1892). Στον κατάλογο των Ελλήνων ηθοποιών, ο οποίος αποδίδεται στον Αγγελο Βλάχο και δημοσιεύεται στο Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί «αναζητώντας τις ρίζες»*, συμπλήρωμα Α' τόμου, Αθήνα - Γιάννινα 1997, σσ. 221-231, η ηλικία του Ανδρονόπουλου αναφέρεται 58-60 χρονών, γεγονός που, αν αληθεύει, σημαίνει πως η ημερομηνία γέννησής του είναι αρκετά νωρίτερα, δηλαδή μεταξύ 1831 και 1833, αφού ο συγκεκριμένος κατάλογος μοιάζει να συντάχθηκε το 1891. Ωστόσο οι αρκετές ανακρίβειες που περιέχει τον καθιστούν αναξιόπιστο, τουλάχιστον όσον αφορά τις χρονολογίες γέννησης και τις ηλικίες των ηθοποιών που αναφέρει.

Τόπος έκδοσης των ελληνικών εφημερίδων, που δεν δηλώνεται ρητά και που δεν εννοείται από τον τίτλο του εντύπου, είναι η Αθήνα. Όλες οι ημερομηνίες του ελληνόφωνου Τύπου αντιστοιχούν στο παλαιό ημερολόγιο.

² Νικόλαος Λάσκαρης, «Ανδρονόπουλος Βασίλειος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. Δ', Αθήνα 1928. Σύμφωνα με το παραπάνω λήμμα, ο Ανδρονόπουλος πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή την περίοδο 1856-57, ενώ υπηρετούσε τη στρατιωτική του θητεία στη φρουρά της Αθήνας. Αν είναι πράγματι έτσι, τότε ο ηθοποιός πρέπει να συμμετείχε στις παραστάσεις του θιά-

σου υπό τον Γρ. Καμπούρογλου, οι οποίες όμως δεν ξεκίνησαν παρά το φθινόπωρο του 1857. Ούτε οι σύγχρονες με τις παραστάσεις πηγές, αλλά ούτε και οι μετέπειτα σχετικές μαρτυρίες επιβεβαιώνουν τον ισχυρισμό του Λάσκαρη. Πιθανότατα λοιπόν, πρόκειται απλώς για ένα ακόμη σφάλμα του ιστορικού.

³ Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, τ. Α', Αθήνα 1994, σσ. 236-241 και τ. Β', Αθήνα 1996, σσ. 3-10.

⁴ Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα 1930, σσ. 50-51.

⁵ Βασιλάκου, τ. Β', *ό.π.*, σσ. 102-103.

⁶ Ταβουλάρης, *ό.π.*, σσ. 80-87, Χρήστος Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα 1954, σσ. 69-72, Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Β', Αθήνα 1939, σσ. 22-23, *Αμάλθεια* Σμύρνης, 6 και 13 Γενάρη 1867.

⁷ Ταβουλάρης, *ό.π.*, σ. 85.

⁸ Ο Ανδρονόπουλος εντοπίζεται στη ρουμανική πρωτεύουσα το 1868 (*Ερμούπολις* Σύρου, 15 Φλεβάρη 1868 και *Ίρις* Βουκουρεστίου, 18 Μάρτη 1868), καθώς και το 1869 (*Νεολόγος* Κων/πολης, 23 και 30 Σεπτέμβρη 1869).

⁹ Ο ηθοποιός είχε ξαναβρεθεί στην Αθήνα δέκα χρόνια νωρίτερα, χωρίς ωστόσο να δώσει παραστάσεις (*Αυγή*, 5 Γενάρη 1861).

ράστασης αποτελεί το μοναδικό επιπλέον στοιχείο που μας είναι γνωστό.¹⁰

Η απουσία οποιασδήποτε πληροφορίας για πέντε περίπου χρόνια στη συνέχεια, από τον Μάη του 1872 μέχρι τον Ιούλη του 1877, δεν μας επιτρέπει να γνωρίζουμε αν οι τόσο σπάνιες στο μέλλον εμφανίσεις του στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους έχουν να κάνουν εν μέρει και με τη χλιαρή υποδοχή που το κοινό της τού επεφύλαξε στις πρώτες του προσπάθειες. Οι εκδόσεις έργων του στη Βραίλα το 1873 και το 1874¹¹ είναι τα μόνα στοιχεία που γνωρίζουμε για τη δραστηριότητά του στο παραπάνω διάστημα. Η παραμονή του στη βουλγαρική πόλη τις χρονιές που εκδόθηκαν τα κείμενά του δεν έχει διαπιστωθεί, ωστόσο το πέρασμά του, έστω, πρέπει να θεωρείται βέβαιο.

Το καλοκαίρι του 1877 ο Ανδρονόπουλος βρίσκεται για άλλη μια φορά στο Βουκουρέστι,¹² το οποίο, όπως δείχνουν τα πράγματα, παραμένει το ορμητήριο των εξορμήσεών του. Και το 1879 φτάνει μέχρι το Μάντσεστερ. Τον Φλεβάρη του 1882, μετά από μια επιτυχημένη κατά τα φαινόμενα περίοδο στη Φιλιπούπολη, όπου ηγείται θιάσου δώδεκα ατόμων, επανεμφανίζεται στην Αθήνα.¹³ Η κάθοδος αυτή στην πρωτεύουσα σηματοδοτεί μιαν αξιοσημείωτη αλλαγή πλεύσης. Τα επόμενα χρόνια δεν εντοπίζεται πλέον βορειότερα από τη Θεσσαλονίκη και τις Σέρρες. Κατά κύριο λόγο παραμένει μέσα στα όρια της ελληνικής επικράτειας: Πάτρα, Αίγιο, Ναύπλιο, Βόλος, Λάρισα, Τρίκαλα, Τρίπολη, Λαμία,¹⁴ αυτές είναι οι πόλεις όπου εργάζεται συνήθως μέσα στη δεκαετία του 1880. Από τον Οκτώβρη του 1890 μέχρι το τέλος του επόμενου χρόνου βρίσκεται στην Αίγυπτο.¹⁵ Άγνωστο πότε ακριβώς, καταλήγει στη Θεσσαλονίκη, όπου πεθαίνει, από καρκίνο, τον Νοέμβρη του 1892.¹⁶

Οι δυσκολίες που συναντά κανείς στην προσπάθειά του να καταγράψει με λεπτομέρεια τις κινήσεις ενός ηθοποιού του περασμένου αιώνα είναι λίγο πολύ γνωστές. Οι συνεχείς περιοδοί, τα μεγάλα διαστήματα ανεργίας, η αδιαφορία του Τύπου για τις ελληνικές παραστάσεις, η οποία μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις μετατρέπεται και σε υπονόμευση με τη σκόπιμη σιωπή,¹⁷ είναι λίγα μόνο από τα εμπόδια που συχνά αδυνατεί να ξεπεράσει και η πιο φιλότιμη έρευνα. Η περίπτωση του Ανδρονόπουλου δεν ξεφεύγει από τον παραπάνω κανόνα, το αντίθετο μάλιστα: οι μοναχικές συχνά διαδρομές του καθιστούν την ανίχνευση όλων των κινήσεών του σχεδόν χαμένη υπόθεση.

Από τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας δεν είναι δυνατό να σχηματίσουμε μια σαφή εικόνα της καλλιτεχνικής του φυσιογνωμίας. Επόμενο είναι οι βαθύτερες αιτίες που προκάλεσαν τις ιδιομορφίες που χαρακτηρίζουν την καριέρα του να μη διαφαίνονται με ακρίβεια.

Ένα από τα ζητήματα που παραμένει ανοιχτό είναι η οικονομική κατάσταση του ηθοποιού. Είναι αμφίβολο αν είχε κάποιο περιουσιακό στοιχείο, αφού μάλιστα, αν πιστέψουμε και πάλι τον Λάσκαρη, έθεσε ο ίδιος τον εαυτό του εκτός οικογενείας, όταν αποφάσισε να αφιερωθεί στο θέατρο αλλάζοντας

¹⁰ *Αλήθεια*, *Εθνοφύλαξ*, 9 και 16 Σεπτέμβρη 1871, *Πρωινός Κήρυξ*, 18 Σεπτέμβρη 1871.

¹¹ Βλ. παρακάτω.

¹² *Τρεις Βουκουρεστίου*, 5 Ιούλη 1877.

¹³ *Μη Χάνεσαι*, 28 Φλεβάρη 1882.

¹⁴ Πάτρα: *Ελληνική Επανάστασις* Πάτρας, 8 Σεπτέμβρη 1882. Αίγιο: *Παλιγγενεσία*, 24 Σεπτέμβρη 1882. Ναύπλιο: *Κόρακας Λάρισας*, 4 Μάρτη 1883 (βλ. Γιώργος Χατζηδάκης, «Το “Κρυφό Σχολείο” του κυρ-Βασιλάκη», *Επτά Ημέρες. Το θέατρο της Θεσσαλονίκης*, ένθετο της εφ. *Η Καθημερινή*, 21 Σεπτέμβρη 1997, σσ. 3-4), *Νέα Εφημερίς*, 27 Μάη 1889. Βόλος: *Θεσσαλία Βόλου*, 25 Ιούνη 1883, *Σημαία Βόλου*, 29 Ιούνη 1885. Λάρισα:

Σημαία Βόλου, 27 Ιούλη 1885. Τρίκαλα: *Σημαία*, 2 Ιούνη 1885. Τρίπολη: *Επιθεώρησις*, 15 Ιούλη 1889. Λαμία: *Νέα Εφημερίς*, 27 Μάη 1890. Σέρρες: *Νεολόγος Κων/πολης*, 2 Απρίλη 1884. Θεσσαλονίκη: 1887 (βλ. Κώστας Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 35), *Φάρος της Μακεδονίας Θεσσαλονίκης*, 30 Σεπτέμβρη 1892.

¹⁵ *Ταχυδρόμος Αλεξάνδρειας*, 14 Οκτώβρη 1890.

¹⁶ *Φάρος της Μακεδονίας Θεσσαλονίκης*, 4 Νοέμβρη 1892.

¹⁷ Μάνος Ελευθερίου, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη μέσα από τα δημοσιεύματα», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου - Αύγουστος 1994, Αθήνα 1996, σσ. 141-147.

και το όνομά του από Καλλιμαχόπουλος σε Ανδρονόπουλος.¹⁸ Δεν αποκλείεται να δούλευε περιστασιακά και εκτός θεάτρου για να συμπληρώνει το εισόδημά του. Ωστόσο τα μόνα σταθερά του έσοδα πρέπει να προέρχονταν από τις παραστάσεις του και από όσα θεατρικά έργα του κατά καιρούς είχαν εκδοθεί.¹⁹

Αν μπορεί κανείς να διακινδυνεύσει μια υπόθεση από τα παραπάνω στοιχεία, αυτή είναι πως μάλλον το θέμα ποτέ δεν τον απασχόλησε ιδιαίτερα. Είχε ελαχιστοποιήσει τις ανάγκες του, μειώνοντας έτσι και τα προβλήματά του. Σε αντίθεση με αρκετούς συναδέλφους του, οι οποίοι, παρά τις συνεχείς μετακινήσεις τους, είχαν μια βάση στην οποία επέστρεφαν τακτικά, ο ίδιος δεν είχε βάση πουθενά. Οικογένεια σταθερή δεν είναι γνωστό αν απέκτησε. Στον Τύπο μνημονεύεται η ύπαρξη συζύγου, μαμής στο επάγγελμα, η οποία όμως είναι σαφές ότι δεν τον ακολουθούσε σε όλες του τις περιπλανήσεις.²⁰ Ο Νικόλαος Λάσκαρης αναφέρει πως μοναδική συνοδεία στις περιοδείες του είχε κάποιον συνονόματό του υποτακτικό, ο οποίος και τον βοηθούσε στο στήσιμο των παραστάσεων.²¹ Με το ιδιόμορφο αυτό επαγγελματικό σχήμα είναι φανερό πως απέφευγε όλο σχεδόν το φάσμα των θιασαρχικών ευθυνών.

Για την εξαγωγή κάποιου συμπεράσματος, πάντα με κάθε επιφύλαξη, θα ήταν ίσως χρήσιμο να επισημανθεί πως δεν έχει βρεθεί κανένα δημοσίευμα στον Τύπο που να προτρέπει το κοινό να ενισχύσει κάποια ευεργετική παράσταση του Ανδρονόπουλου επειδή ο ίδιος έχει σοβαρές οικονομικές δυσκολίες. Πρωταγωνιστές όπως ο Νικόλαος Λεκατσάς και η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου συχνά διαφημιζόνταν, ή καλύτερα δυσφημιζόνταν, ως αναξιοπαθόντες καλλιτέχνες.²² Ο Ανδρονόπουλος όμως ποτέ.

¹⁸ Το πραγματικό επώνυμο του ηθοποιού αναφέρεται κατά την επίσκεψή του στην Αθήνα το 1871 (*Αλήθεια και Εθνοφύλαξ*, 9 Σεπτέμβρη 1871).

¹⁹ Ο Ανδρονόπουλος ανέπτυξε αξιοσημείωτη συγγραφική δραστηριότητα. Συνέθεσε ή διασκεύασε πατριωτικά δράματα και κωμωδίες, αλλά και κείμενα εντελώς πρωτότυπα, με θέματα παρμένα από τη σύγχρονή του επικαιρότητα. Συνολικά διαθέτουμε πληροφορίες για τα παρακάτω έργα: *Η αυτοχειροτόνητος δημογεροντία και τα πρακτικά αυτής*, Αθήνα 1866 (αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου). *Η υποκρινομένη την προγκηπέσσαν*, Σμύρνη 1870 (αντίτυπο στην Εθνική Βιβλιοθήκη) και Βραϊλα 1873 (αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ.). *Το φάσμα του Μοντεφρόντο, ή, Ενταφιασθείσα ζώσα*, Βραϊλα 1874 (αντίτυπο στην Εθνική Βιβλιοθήκη) και Αθήνα 1884 (αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου). *Δολοφονία Ογλ εν τη μάχη Μακρυνίτσας*, Πάτρα 1886 (αντίτυπο στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Πάτρας) και με τον τίτλο *Δολοφονία Καρόλου Ογλ εν τη μάχη Μακρυνίτσας*, Τρίκαλα 1890 (αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης). Επίσης, στο Βουκουρέστι το 1878 αναγγέλλεται παράσταση του έργου του Ανδρονόπουλου *Αι σφαγαί της Καβάρνας* (Ιρις Βουκουρεστίου, 14 Μάη 1878), ενώ στην Αλεξάνδρεια το 1891 εκδίδεται το *Έγκλημα επί εγκλήματος* (*Ταχυδρόμος Αλεξάνδρειας*, 5 Μάη 1891) και ανακοινώνεται πως πρόκειται σύντομα να εκδοθεί και *Η τριπλή δολοφονία* (*Ταχυδρόμος Αλεξάνδρειας*, 16 Ιούνη 1891). Ο Νικόλαος Λάσκαρης αναφέρει ανάμεσα στα έργα του Ανδρονόπουλου τα δράματα *Μακρυνίτσα* και *Δολοφόνος* (*Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*). Αν και δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο να έγραψε δύο ακόμη κείμενα ο ηθοποιός, το πιο πιθανό είναι πως πρόκειται για παραφθορές των ήδη γνωστών τίτλων. Ευχαριστώ πολύ τον καθηγητή κ. Δημήτρη Σπάθη για τη βοήθειά του στην ανεύρεση των παραπάνω έργων.

Η εργασία αυτή εξετάζει την υποκριτική παρουσία του ηθοποιού και τις ιδιομορφίες της θιασαρχικής του πορείας, αφήνοντας έξω το κεφάλαιο της συγγραφικής του δραστηριότητας. Για μια πρώτη ψηλάφηση του θέματος, βλ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, «Το συγγραφικό έργο του ηθοποιού Βασιλείου Ανδρονόπουλου», *Ατάκα* (έκδοση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών) τχ. 12 (Ιούλιος-Αύγουστος 2001) σ. 8-9. Πληρέστερη μελέτη των κειμένων θα μπορούσε στο μέλλον να προσφέρει νέα στοιχεία για την προσωπικότητα του καλλιτέχνη και το γενικότερο στίγμα του στο ελληνικό θέατρο.

²⁰ «Η Αθηνά Β. Κ. Ανδρονόπουλου, μαία δεδοκιμασμένης ικανότητας εργασθείσα επί πολλά έτη εν Ελλάδι και Τουρκία, αφιχθείσα εσχάτως ενταύθα απεκαταστάθη οριστικώς. Διαμένει εν τω ξενοδοχείω της Πετροπόλεως κατά την οδόν των Αιγ. Ταχυδρομείων» (*Ταχυδρόμος Αλεξάνδρειας*, 19 Μάη 1891). Ο Ανδρονόπουλος βρισκόταν στην Αίγυπτο από τον Οκτώβρη του 1890.

²¹ Νικόλαος Λάσκαρης, «Από το περιθώριον της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Η γέννησις του Χριστού. Μυστήριον!», *Αθήναι* (μηνιαία έκδοση της εφημερίδας *Ελληνικόν Μέλλον*), τχ. 3 (Δεκέμβρης 1934) σσ. 17-19.

²² Σύμφωνα με δημοσίευμα του 1896, τα δύο αγόρια τού Λεκατσά δεν μπορούσαν να βγούνε στο δρόμο, διότι ο πατέρας τους δεν είχε χρήματα για να τους αγοράσει παπούτσια (*Ακρόπολις*, 30 Νοέμβρη 1896), ενώ το 1899 διοργανώθηκε ευεργετική παράσταση με σκοπό τα έσοδά της να διατεθούν ώστε να μη διακοπεί η εκπαίδευσή τους (*Εφημερίς*, 14 Δεκέμβρη 1899). Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου εξήσσε σιγμές δόξας στις αρχές της δεκαετίας του 1890, γρήγορα όμως το άστρο της έδωσε και γύρω στα 1910 είχε ήδη περάσει στην αφάνεια. Όπως αναφέρει ο Κωστής Μπαστιάς, στα 1930 βρισκόταν «...στην έσχατη ένδεια. Την αγνώρισα ως επαίτιδα και όχι ως ηθοποιόν. Την ε-

Αντίθετα μάλιστα, οι περιγραφές επιμένουν ότι «... ως άνθρωπος είναι ό,τι γενναίον και ελευθέριον έπλασεν η φύσις. Τα καφενεία των Αθηνών γνωρίζουσι τι λέγομεν [...]. Κερνά και όταν έχει να πληρώσει, κερνά και όταν δεν έχει».²³

Πάντως δεν αληθεύει η πληροφορία που παραδίδει ο Νικόλαος Λάσκαρης ότι ο Ανδρονόπουλος ήταν μονίμως «θιασάρχης άνευ θιάσου».²⁴ Υπάρχουν στοιχεία για ολοκληρωμένες σειρές παραστάσεων με επαγγελματίες συνεργάτες και ποικίλο ρεπερτόριο.²⁵ Ωστόσο, ακόμη και αν φαίνεται παράδοξο, δεν αποκλείεται αυτές ακριβώς οι συνεργασίες να μην είχαν προτεραιότητα στους επαγγελματικούς του προσανατολισμούς.

Η μοναχική του πορεία μοιάζει να είναι αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής. Στις περιπτώσεις που βρισκόταν χωρίς θιάσο, έβαζε σε εφαρμογή ένα συγκεκριμένο σχέδιο: επιστράτευε ερασιτέχνες, τους οποίους εκπαίδευε για καιρό, και, πλαισιωμένος από αυτούς, έδινε ένα μικρόν αριθμό παραστάσεων, όπου συνήθως παρουσίαζε αποσπάσματα έργων. Το διάστημα της εκπαίδευσης των συνεργατών του φαίνεται πως ήταν σπουδαιότερο από την ίδια την παράσταση, και αυτό διότι, όπως εύλογα υποθέτει κανείς, οι μαθητές δεν μπορεί παρά να ήταν ιδιαίτερα φιλόξενοι και γενναιόδωροι προς τον δάσκαλό τους.

Προϋπόθεση για την επιτυχία αυτής της πρακτικής ήταν η ύπαρξη μια εύρωστης οικονομικά παροικίας και όσο το δυνατόν πιο απομακρυσμένης, ώστε να μην υπάρχει ανταγωνισμός από άλλους ελληνόφωνους θιάσους. Οι περιπλανήσεις του λοιπόν έξω από τα ελληνικά σύνορα πραγματοποιούνταν, τις πιο πολλές φορές, κάτω από αυτές τις συνθήκες. Μόνον όταν ο ηθοποιός, μέσα στη δεκαετία του 1880, αποφάσισε να επαναπατριστεί και να δοκιμάσει την τύχη του στην επαρχία, αναγκάστηκε να δουλεύει πιο οργανωμένα και να συγκροτεί πιο συχνά θιάσο.

Εκείνο που φαίνεται πως χαιρόταν και αξιοποιούσε καλύτερα από τον καθένα ήταν η ελευθερία κινήσεων που του πρόσφερε η νομαδική και χωρίς σταθερά σημεία αναφοράς διαβίωση. Έτσι, απαλλαγμένος από κάθε είδους υποχρέωση και γνωρίζοντας καλά τον τρόπο να εμπνέει στους ερασιτεχνικούς κύκλους το πάθος για τη σκηνή, δεν δίστασε να ριχτεί σε ταξίδια με εντελώς αβέβαια αποτελέσματα. Η διάθεσή του για περιπέτεια είχε διαφανεί από πολύ νωρίς: γύρω στα 1861-62 τέθηκε επικεφαλής της πρώτης εξόρμησης των ηθοποιών της Κωνσταντινούπολης στο Γαλάζι της Ρουμανίας.²⁶

Λίγα χρόνια αργότερα, όταν οι περιοδείες είχαν αποδειχθεί το μόνο ικανό μέσο να εξασφαλίσει την επιβίωση των ελληνικών θιάσων και τα δρομολόγιά τους είχαν λίγο πολύ σταθεροποιηθεί, ο Ανδρονόπουλος επέκτεινε τη δραστηριότητά του σε χώρες που οι υπόλοιποι θιασάρχες δεν τόλμησαν ποτέ να πλησιάσουν: «... από της πρωτεύουσας της γηραιάς Αλβιόνος μέχρι των ακτών των Ινδιών, από της κοιλάδος του Νείλου μέχρι των εσχατιών του Ευξείνου Πόντου, από του Ιονίου μέχρι του Αιγαίου πελάγους».²⁷

γνώρισα ημιρρακένδυτον και όχι με αμφιέσεις πολυτελείς γυναικός που εγνώρισεν την δόξαν της σκηνης όσον ολίγαι...» (Κωστής Μπαστιάς, «Η ... Επαίτις!», *Πειθαρχία*, 16 Νοέμβρη 1930, στο Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου*, τ. Α', Αθήνα 1997, σ. 261).

²³ *Μη Χάνεσαι*, 28 Φλεβάρη 1882.

²⁴ «Ο μακαρίτης αυτός υπήρξε μάλλον φαρσέρ παρά ηθοποιός. Ήτο πάντοτε θιασάρχης άνευ θιάσου» (Νικόλαος Λάσκαρης, «Από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον* I, 193 (Μάης 1935) σ. 3).

²⁵ Το 1881 ο Ανδρονόπουλος έδωσε στο θέατρο «Διεθνές» της Φι-

λπούπολης σειρά συνδρομητικών παραστάσεων, οι οποίες, μαζί με τις διάφορες ευεργετικές έφτασαν τις 29, από τις 26 Σεπτέμβρη μέχρι τις 10 Δεκέμβρη του 1881. Στον θιάσό του συμμετείχαν οι παρακάτω ηθοποιοί: Κ. Βρόντας, Δ. Βούλγαρης Α. Δημόπουλος, Α. Δήμος, Ο. Κορύτας, Εμ. Λοράνδος, Γ. Τιβέριος, Ιωάννης Χαρισιάδης, Ελένη Οικονομίδου, Ασπασία Οικονομίδου, Σοφία Σαμιώτου, Θέκλα Τιβερίου. Στα μονόφυλλα προγράμματα, που φυλάσσονται στο Θεατρικό Μουσείο της Αθήνας, αναγράφονται επίσης και τα αρχικά των ονομάτων δέκα ερασιτεχνών.

²⁶ Ταβουλάρης, *ό.π.*, σ. 75.

²⁷ *Φάρος της Μακεδονίας Θεσσαλονίκης*, 4 Νοέμβρη 1892.

Δεν είμαστε σε θέση, δυστυχώς, να γνωρίζουμε με ακρίβεια πόσες από τις περιοδείες που αναφέρονται αποτελούν αποκλήματα φαντασίας και ποιες έγιναν πραγματικά. Οι πληροφορίες για εμφανίσεις του στο Παρίσι²⁸ και την Πετρούπολη²⁹ δεν έχουν επαληθευτεί. Το ίδιο ισχύει και για το μακρινότερο θρυλούμενο ταξίδι του, στις Ινδίες. Η πληροφορία για τη μετάβασή του στην εξωτική αυτή χώρα δημοσιεύεται λίγο πριν από τον θάνατό του.³⁰ Προγενέστερη αναφορά δεν έχει επισημανθεί, και έτσι είναι πολύ δύσκολο να εντοπίσουμε το χρονικό διάστημα κατά το οποίο ενδέχεται αυτή να πραγματοποιήθηκε.

Γνωρίζουμε πάντως με ασφάλεια ότι εμφανίστηκε στην Τεργέστη το φθινόπωρο του 1870. Από τα λίγα στοιχεία που έχουν βρεθεί για τις παραστάσεις αυτές φαίνεται πως την ίδια εποχή ο ηθοποιός έφτασε μέχρι τη Βιέννη.³¹ Στο ταξίδι αυτό, όπως δείχνουν τα πράγματα, δεν ήταν μόνος. Είχε μαζί του ένα μικρόν αριθμό ηθοποιών, έτσι ώστε η παρουσία τους στις απομακρυσμένες ελληνικές παροικίες να μπορεί να θεωρηθεί επίσκεψη εθνικού θιάσου.³²

Το 1879 όμως, όταν διέσχισε το στενό της Μάγχης, φαίνεται ότι δεν κατόρθωσε να πείσει κανένα συνάδελφό του να τον ακολουθήσει. Αυτό πάντως δεν τον εμπόδισε να δώσει δύο παραστάσεις στο Λονδίνο και άλλες τόσες στο Μάντσεστερ, συγκροτώντας και πάλι αυτοσχέδιους θιάσους. Την πρώτη βραδιά στο Λονδίνο παρουσίασε, μόνος του κατά πάσα πιθανότητα, τον *Αριστόδημο*, ενώ το πρόγραμμα της δεύτερης περιελάμβανε αποσπάσματα από τα έργα *Αθανάσιος Διάκος*, *Σαούλ* και *Ελευθερωμένοι Αθήναι*, τα οποία παραστάθηκαν με τη συνδρομή ερασιτεχνών.³³ Με αφορμή μάλιστα τις εμφανίσεις του στην πρωτεύουσα, οι *Times* του Λονδίνου δημοσίευσαν μικροσκελές άρθρο αφιερωμένο στον ίδιο και στο ελληνικό θέατρο.³⁴

Η εμπειρία του Λονδίνου πρέπει να κρίθηκε θετική, και έτσι αμέσως μετά ο Ανδρονόπουλος δοκίμασε την τύχη του και στο Μάντσεστερ. Η εργατική μητρόπολη στάθηκε ιδιαίτερα φιλόξενη για τον «Έλληνα Τραγωδός». Εκτός από τη θερμή υποδοχή που επεφύλαξε στις παραστάσεις του, του εξασφάλισε και πρωταγωνίστρια, μέσα από τους κύκλους της εύρωστης οικονομικά ελληνικής παροικίας της. Η νεαρή ηθοποιός, γόνος γνωστής οικογένειας της πόλης, που με το ψευδώνυμο Ellen Edmiston είχε ήδη ξεκινήσει την καριέρα της σε θέατρα της επαρχίας, αποτέλεσε την ιδανική λύση: όχι μόνο ήταν και η ίδια ένας ισχυρός πόλος έλξης για το κοινό, αλλά παράλληλα μιλούσε ικανοποιητικά τη μητρική της γλώσσα. Έτσι, από τη μια ο Ανδρονόπουλος δεν ήταν αναγκασμένος να περιοριστεί σε μονολόγους, ενώ από την άλλη το δίγλωσσο πρόγραμμα που οργανώθηκε απευθυνόταν σε ευρύτερο ακροατήριο. Επιπλέον, ο θιάσος στελεχώθηκε από Έλληνες ερασιτέχνες, καθώς και από Άγγλους ηθοποιούς, οι οποίοι ανήκαν στο μόνιμο δυναμικό του θεάτρου Queen's, όπου φιλοξενήθηκαν οι έκτακτες ελληνοαγγλικές παραστάσεις.

²⁸ *Ελληνική Επανάσταση* Πάτρας, 24 Σεπτέμβρη 1882.

²⁹ *Νεολόγος* Κων/πολης, 9 Απρίλη 1880.

³⁰ *Φάρος της Μακεδονίας* Θεσσαλονίκης, 30 Σεπτέμβρη 1892.

³¹ Στην αθηναϊκή *Αλήθεια*, (16 Σεπτέμβρη 1871) αναδημοσιεύονται κρίσεις της ελληνικής *Ημέρας Τεργέστης* (3 Οκτώβρη 1870) και των ιταλικών *Εφημερίδων της Τεργέστης*, (14 Οκτώβρη 1870, ν.ημ.) και *Τεργεσταίος Παρατηρητής*, (8 Οκτώβρη 1870, ν.ημ.), σχετικά με τις παραστάσεις του ηθοποιού στην Τεργέστη. Στο ίδιο δημοσίευμα αναφέρεται, χωρίς άλλα στοιχεία, η επίσκεψή του στη Βιέννη.

³² Μνημονεύονται τα παρακάτω ονόματα: Σμαράγδα Γιαννοπούλου, Βασιλειάδης και Γεβρές (*Δημοτική Ζακύνθου*, 30 Γε-

νάρη 1871).

³³ Και οι δύο παραστάσεις δόθηκαν στο θέατρο Bijou του Bayswater· η πρώτη στις 22 Μάη (*Πρωία*, 29 Μάη 1879) και η δεύτερη στις 10 Ιούνη (*Times* Λονδίνου, 16 Ιουνή 1879). Οι ημερομηνίες των παραστάσεων της Αγγλίας αντιστοιχούν στο νέο ημερολόγιο.

³⁴ *Times* Λονδίνου, 16 Ιούνη 1879. Μεταφρασμένο το ίδιο κείμενο αναδημοσιεύεται και στην Αθήνα (*Αλήθεια*, 18 Ιούνη 1879). Ο Νικόλαος Λάσκαρης σε διάφορα άρθρα του αναφέρεται στην ύπαρξη του συγκεκριμένου άρθρου, ωστόσο το απόσπασμα που παραθέτει ανήκει στην εφημερίδα *Motus* του Μάντσεστερ (10 Ιούλη 1879).

Κάτω από τις ευνοϊκές αυτές συνθήκες, στις δύο παραστάσεις που έδωσε (4 και 24 Ιούλη 1879)³⁵ απέσπασε διθυραμβικές κριτικές:

Mr. Andronopoulos is unquestionably an actor of high rank. His action is full of significance; his voice is not very deep, but is clear and flexible; his articulation is distinct; and, strange as it may seem, his whole representation strongly reminds the hearer of French acting of the best type in the classic tragedies of Racine.³⁶

Το φράγμα της γλώσσας δεν εμπόδισε τον ηθοποιό να εντυπωσιάσει, όπως δείχνουν τα πράγματα, το αγγλόφωνο ακροατήριο:

Except the Greeks then present, few of his auditors, if any, could follow his impassioned declamation; and yet so artistically adjusted and combined were his modulations of voice, his emphasis, and his gesticulation, that it seemed as though one could not possibly mistake the motive and meaning of the actor. Even though that were not understood, or, still more, misunderstood, it could nevertheless be said that Mr. Andronopoulos is an actor of original gifts and talent in the interpretation of tragedy.³⁷

Ο Ανδρονόπουλος στο Μάντσεστερ χαρακτηρίζεται ως ένας από τους μεγαλύτερους εν ζωή τραγικούς.³⁸ Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, «δεν υπάρχει αυτή τη στιγμή ηθοποιός στην αγγλική σκηνή, με μόνη εξαίρεση τον Τσαρλς Ντίλλον [πρόκειται για τον πιο διάσημο πρωταγωνιστή της επαρχίας] που θα μπορούσε να εκφράσει το πάθος του Αριστόδημου με τη μισή έστω επιτυχία του Ανδρονόπουλου».³⁹

Οι παραπάνω εξαιρετικά κολακευτικές κρίσεις δεν θα πρέπει να αποδοθούν μόνο στις καλές σχέσεις που ανέπτυξε ο ηθοποιός με την τοπική κοινωνία και στο ευνοϊκό για τα ελληνικά ζητήματα κλίμα της εποχής. Η θετική εντύπωση οφείλεται κυρίως στον τρόπο εργασίας που είχε επιλέξει ο ηθοποιός, από την αρχή σχεδόν της καριέρας του. Όταν περιόδευε μόνος του, το ρεπερτόριό του ήταν λίγο πολύ σταθερό. Το αποτελούσαν έργα που είχαν γίνει γνωστά είτε στα χρόνια που προηγήθηκαν της Ελληνικής Επανάστασης, είτε στα αμέσως επόμενα: ο *Οιδίπους* του Βολταίρου, ο *Ορέστης* και ο *Σαούλ* του Αλφιέρι· επίσης, από το ρεπερτόριο της Σύρου, ο *Αριστόδημος* του Μόντι. Δεν έλειπαν βέβαια τα απαραίτητα για τις ελληνικές παροικίες κείμενα με θέμα την ίδια την επανάσταση: κυρίως ο *Αθανάσιος Διάκος* και ο *Μάρκος Μπότσαρης* του Ιωάννη Ζαμπέλιου· ο *Οθέλλος* ήταν η πιο όψιμη προσθήκη.⁴⁰

³⁵ Στην πρώτη παράσταση (4 Ιούλη 1879), ο Ανδρονόπουλος ερμήνευσε αποσπάσματα από την *Παραμονή της ελληνικής επανάστασης* και τον *Αριστόδημο*, ενώ η *Edmiston* σκηνές από τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα* και το *Σχολείο κακογλωσσίας* (*Manchester Courier*, 5 Ιούλη 1879). Η δεύτερη παράσταση (24 Ιούλη 1879) ήταν ακόμη πιο φιλόδοξη. Σε αυτήν παρουσιάστηκε σε ελληνική μετάφραση, συντεταγμένη, η 3η πράξη από τον *Οθέλλο*. Τον ομώνυμο ρόλο κράτησε ο Ανδρονόπουλος, με Δυσδαίμονα την *Edmiston* και Ιάγο τον ομογενή ερασιτέχνη υπό το ψευδώνυμο Constantine. Ακόμα, ο Ανδρονόπουλος απήγγειλε αποσπάσματα από την τραγωδία *Ελευθερωμένοι Αθήναι*, ενώ, με τη συνεργασία ερασιτεχνών, ερμήνευσε μια πράξη από τον *Αθανάσιο Διάκο*. Τέλος η *Edmiston*, μαζί με τον ηθοποιό Fred Meger, εμφανίστηκαν στη μονόπρακτη κωμωδία *A Happy Pair* (μονόφυλλο πρόγραμμα της δεύτερης παράστασης εκτίθεται στο Θεατρικό Μουσείο της Αθήνας).

³⁶ *Manchester Guardian*, 5 Ιούλη 1879.

³⁷ *Manchester Examiner and Times*, 8 Ιούλη 1879.

³⁸ «The great tragedians of Europe can be counted on one's fingers, and Andronopoulos is one of them» (*Momus* Μάντσεστερ, 31 Ιούλη 1879).

³⁹ *Momus* Μάντσεστερ, 10 Ιούλη 1879.

⁴⁰ Σύμφωνα με τον *Νεολόγο* της Κωνσταντινούπολης (28 Απρίλη και 11 Μάη 1881), ο Ανδρονόπουλος παρουσίασε στις 26 Απρίλη του 1881 τον *Έμπορο της Βενετίας*. Στην παράσταση που δόθηκε στον Πύργο της Βουλγαρίας για ευεργετικούς σκοπούς, μετά από προτροπή του δημάρχου της πόλης, συμμετείχαν κατά κύριο λόγο ερασιτέχνες. Δεν αναφέρεται ο συγγραφέας, και το έργο δεν εμφανίζεται ξανά στο ρεπερτόριο του ηθοποιού. Ωστόσο, εάν πράγματι πρόκειται για τη σαιξπηρική κωμωδία, το πρώτο της ελληνικό ανέβασμα πρέπει να αποδοθεί στον Ανδρονόπουλο.

Όλα τα παραπάνω έργα ποτέ σχεδόν δεν παίζονταν ολόκληρα. Οι περικοπές που δέχονταν κάθε φορά, γίνονταν με κριτήριο το μέγεθος και τις δυνατότητες του εκάστοτε θιάσου. Και όποτε κρινόταν απαραίτητο, τα παρουσίαζε ο Ανδρονόπουλος εντελώς μόνος του. Με αυτόν τον τρόπο παίχθηκε ο *Αριστόδημος* στο Μάντισεστερ:

The plot of the tragedy is simple, and is developed in the form of a monologue. [...] The play in the form in which it was presented is essentially a one-character piece. The whole burden of it falls upon the shoulders of the unhappy king, a part which was admirably played by Mr. Andronopoulos. The test was a severe one, but it was admirably responded to. The varying shades of suffering and passion which passed over the unhappy king were pictured with a combination of vigour and subtlety which none but an accomplished and experienced artist could have achieved. The enthusiasm of the audience last night was fully deserved.⁴¹

Εκείνο που πρόσφερε ο Ανδρονόπουλος στο κοινό του ήταν, κατά κύριο λόγο, η προσωπική του ερμηνεία. Σε μια εποχή που η τέχνη του ηθοποιού δεν έχει αποκτήσει ακόμη σχεδόν κανένα σεβασμό και για την αξία του θεάματος αποτελούν κριτήριο περισσότερο οι ιδέες του συγγραφέα, η τοποθέτηση της υποκριτικής δεινότητας του ερμηνευτή στο επίκεντρο της θεατρικής εμπειρίας δεν θα πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητη. Ανεξάρτητα από τα κίνητρα του ίδιου του Ανδρονόπουλου, η πρακτική που ακολούθησε θα μπορούσε να θεωρηθεί, σε κάποιο βαθμό, καινοτομία.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως οι ερμηνείες του αποτελούν σταθμό στην εξέλιξη της ελληνικής υποκριτικής. Άλλωστε οι απόψεις που εκφράζονταν για τις ικανότητές του συμβάδιζαν συχνά με την εκτίμηση που η κριτική έτρεφε για το ρεπερτόριό του. Έτσι, ανάλογα με τη γεωγραφική προέλευση των κρίσεων και την επαφή του κοινού με τα νέα ρεύματα, οι εντυπώσεις που καταγράφονται ποικίλλουν. Είναι χαρακτηριστικό πως μέσα στην ίδια θεατρική περίοδο, στα 1881-82, οι κινήσεις του χαρακτηρίζονταν στη Φιλιππούπολη «φυσικές»,⁴² ενώ στην Αθήνα «πάρα πολύ σπαρακτικά».⁴³ Και η φωνή του «βροντώδης και πληρούσα το θέατρον» στην πρώτη περίπτωση,⁴⁴ αλλά εξασθενημένη και με «μονοτονία ιεροκήρυκος» στη δεύτερη.⁴⁵ Ο ίδιος, στα τελευταία του, έφτασε να θεωρείται, στην πρωτεύουσα, «μάλλον ρήτωρ στομφώδης παρά υποκριτής δραματικός».⁴⁶

Ωστόσο, όπως δείχνουν τα πράγματα, δεν έκανε ποτέ την παραμικρή προσπάθεια να συγχρονιστεί με τις αλλαγές που συντελούνταν. Ούτε η οικονομική ανασφάλεια και η κοινωνική ανυποληψία που συνόδευαν το επάγγελμά του, ούτε όμως και η πτώση της δημοτικότητάς του στάθηκαν ικανές να μεταβάλουν τις επιλογές του. Παρ' όλα αυτά, η προσήλωση στις προσωπικές του αξίες και στον ιδιόρρυθμο τρόπο ζωής που είχε επιλέξει δεν τον έβλαψε ιδιαίτερα. Παρά τη μειωμένη της αίγλη, η εικόνα του ανοιχτόκαρδου, του αγαθού όσο και εκκεντρικού μποέμ καλλιτέχνη συνέχισε να τον συντροφεύει μέχρι το τέλος της ζωής του.

Τα εντυπωσιακά ταξίδια που έκανε ο Ανδρονόπουλος δεν μετέβαλαν ουσιαστικά την επαγγελματική του πορεία. Στάθηκαν απλώς ένας ακόμη τρόπος να βιώσει την ελευθερία που του πρόσφερε η σχέ-

⁴¹ *Manchester Evening News*, 5 Ιούλη 1879.

⁴² *Φιλιππούπολις*, 3 Οκτώβρη 1881.

⁴³ *Μη Χάνεσαι*, 28 Φλεβάρη 1882.

⁴⁴ *Φιλιππούπολις*, 18 Νοέμβρη 1881.

⁴⁵ *Μη Χάνεσαι*, 28 Φλεβάρη 1882.

⁴⁶ *Εξαρχος, ό.π.*, σ. 226.

ση του με τη θεατρική πράξη όπως ο ίδιος την είχε διαμορφώσει. Είναι πάντως βέβαιο πως οι συνεχείς περιπλανήσεις, αλλά και ο ιδιόμορφος τρόπος εργασίας του, κατάφεραν να εξάψουν σε υπέρμετρο βαθμό τη φαντασία των συναδέλφων του. Το αποτέλεσμα ήταν να κυκλοφορήσουν αναρίθμητα ανέκδοτα για τη δράση του.

Ανέκδοτα βέβαια κυκλοφορούσαν για αρκετούς πρωταγωνιστές. Η αφηρημάδα του Ταβουλάρη ή το ηφαιστειακό ταμπεραμέντο της Παρασκευοπούλου, για παράδειγμα, αποτελούσαν επίσης πηγές έμπνευσης παρόμοιων διηγήσεων. Ωστόσο η τυχοδιωκτική φύση του Ανδρονόπουλου και οι χωρίς οργανωμένο θίασο παραστάσεις του προσφέρονταν ιδιαίτερα για την επινόηση ευτράπελων περιστατικών γύρω από κάθε πτυχή της θεατρικής ζωής.

Μεγάλο μέρος της ευθύνης για την εικόνα του ηθοποιού που διαμορφώθηκε, ασφαλώς φέρει ο Νικόλαος Λάσκαρης, ο οποίος, αφού πρώτα του απένειμε τον τίτλο του «μεγάλου farceur της ελληνικής σκηνής», παραδέχτηκε πως η ανεκδοτολογία που κυκλοφορούσε γι' αυτόν, συχνά δεν είχε καμιά σχέση με την πραγματική του δράση.⁴⁷ Έτσι, τα σκηνικά ανέκδοτα, που γενικά κυκλοφορούσαν ανάμεσα στους Έλληνες ηθοποιούς, και από ό,τι φαίνεται αποδίδονταν χωρίς διάκριση στον Ανδρονόπουλο, αποτελούν τελικά έμμεσες μαρτυρίες για την εικόνα των πρώτων νεοελληνικών παραστάσεων, χωρίς ωστόσο να σκιαγραφούν με ακρίβεια το καλλιτεχνικό πορτραίτο του συγκεκριμένου ηθοποιού.

Γεγονός είναι πάντως πως ανέκδοτα για τον Ανδρονόπουλο είχαν κάνει την εμφάνισή τους ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1880.⁴⁸ Τα περισσότερα είχαν να κάνουν με την προχειρότητα των παραστάσεών του. Έτσι, οι φήμες τον θέλουν να παρουσιάζει τη γέννηση του Χριστού και στην παράσταση να παίρνει μέρος, εκτός από τον ίδιο, μόνο ένας γάιδαρος.⁴⁹ Επίσης να ανεβάζει τη *Γαλάτεια* και να δίνει τον ομώνυμο ρόλο σε μία μουγγή,⁵⁰ ή να βγάζει στη σκηνή γραφικούς τύπους των Αθηνών.⁵¹ Ακόμα, να μετατρέπει σε θέατρο τις αποθήκες μεγαλέμπορου στη Θεσσαλονίκη και να μεταμφιέζει σε εργάτες τους θεατές ώστε να παραστήσει τον απαγορευμένο *Ρήγα Φεραίο*.⁵²

Πέρα πάντως από την πλούσια φαντασία και τη σκωπτική διάθεση των Ελλήνων ηθοποιών, ενδέχεται να υπάρχουν και άλλοι λόγοι, ψυχολογικής τάξης, στους οποίους να οφείλεται η περίοπτη θέση που κατέχει ο Ανδρονόπουλος στη θεατρική μας ανεκδοτολογία. Ο περιπαικτικός τόνος που συχνά συνοδεύει το όνομά του στις συζητήσεις των ηθοποιών ενέχει και ένα ποσοστό υπονόμησης. Με το να τον καθιστούν ήρωα κάθε απίθανης ιστορίας και να διακωμωδούν έτσι τον εκκεντρικό, αλλά και ιδιαίτερα δημοφιλή, συνάδελφό τους, αποδοκίμαζαν ταυτόχρονα και ένα πρότυπο ζωής και θεατρικής δράσης που οι ίδιοι, για οποιονδήποτε λόγο, είχαν συνειδητά απορρίψει. Και η αλήθεια είναι ότι ο βίος του Ανδρονόπουλου καθόλου δεν προωθούσε τις προσπάθειές τους για την κοινωνική αποδοχή του επαγγέλματος του ηθοποιού και για την αναγνώριση της καλλιτεχνικής και παιδευτικής του αξίας.

Η αντίδραση, πάντως, της τάξης των ηθοποιών στον Ανδρονόπουλο δεν φαίνεται να εκφραζόταν συνειδητά και οργανωμένα. Οι πληροφορίες, που κατά καιρούς είχαν για τις περιπέτειές του και τα μακρινά του ταξίδια, ήταν συχνά ασαφείς και οπωσδήποτε αποσπασματικές. Το πιθανότερο είναι άλλωστε, πως ήξεραν για τη δράση του λιγότερα από όσα γνωρίζουμε σήμερα εμείς. Και αν, παρ' όλα αυτά, η συγκεκριμένη έρευνα δεν έχει κατορθώσει να συγκεντρώσει όσα στοιχεία απαιτούνται για μια ε-

⁴⁷ Λάσκαρης, «Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια», ό.π.

⁴⁸ *Μη Χάνεσαι*, 28 Φλεβάρη 1882.

⁴⁹ Νικόλαος Λάσκαρης, «Βασίλειος Ανδρονόπουλος», *Τα Παράσκηνα*, τχ. 21, 23 Νοέμβρη 1924, σσ. 1-6.

⁵⁰ Λάσκαρης, «Από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», ό.π., σ. 3.

⁵¹ *Μη Χάνεσαι*, 28 Φλεβάρη 1882.

⁵² Λάσκαρης, «Βασίλειος Ανδρονόπουλος», *Τα Παράσκηνα*, ό.π.

παρκώς τεκμηριωμένη παρουσίαση της καλλιτεχνικής του φυσιογνωμίας, με αποτέλεσμα η εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων να μοιάζει, στην παρούσα τουλάχιστον φάση, ανέφικτη, ωστόσο, ένα τουλάχιστον γεγονός θα μπορούσε, με τα ως εδώ δεδομένα, να θεωρηθεί βέβαιο: ότι τα θρυλούμενα κατορθώματα του ηθοποιού ερέθιζαν τη φαντασία των συναδέλφων του σε τέτοιο βαθμό, ώστε από νωρίς δημιουργήθηκε γύρω από το πρόσωπό του ένας μύθος, που η γοητεία του ξεπερνάει τη γοητεία της ίδιας της ζωής του.

Η περίπτωση του Ανδρονόπουλου συνεχίζει και σήμερα να είναι ξεχωριστή, για τους ίδιους ακριβώς λόγους. Λίγα στοιχεία έχουν ως τώρα επιβεβαιωθεί, ο μύθος όμως παραμένει ζωντανός και διατηρεί στη μνήμη τη μορφή και το πρότυπο ενός ηθοποιού που ξεφεύγει από τον κανόνα. Και για να απαντήσουμε στα ερωτήματα που παραμένουν ανοιχτά, απαιτούνται όχι μόνο τα ιστορικά τεκμήρια, αλλά και η διέγερση της δικής μας φαντασίας.

Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ ΚΑΙ Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ
ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ

«Πασίγνωστον είναι το ωραίον άσμα του Ζαλακώστα “Μία βοσκοπούλα αγάπησα” εν των αρίστων προϊόντων της νεωτέρας ελληνικής ποιήσεως, αφελές, περιπαθέστατον, αληθές καλλιτέχνημα εν τη απλότητί του. Επί του μικρού αυτού αριστουργήματος ανέπιασε –με την διακρίνουσαν αυτόν ευχέρειαν περί την σύλληψιν της ιδέας– το αφελέστατον ειδύλλιον του ο κ. Κορομηλάς... Το έργον –σειρά μάλλον ωραίων και χαριεστάτων σκηνών, εκ του αληθούς βίου των βουνών, συνδεδεμένων όμως διά της λεπτής εκείνης τέχνης ήτις διακρίνει πάντα τα έργα του κ. Κορομηλά– δεν έχει σοβαράς αξιώσεις δράματος, και τούτο ίσως είναι η μεγίστη του αρετή».¹

Το απόσπασμα που σας διάβασα είναι από την κριτική που δημοσιεύεται στην *Παλιγγενεσία* την επομένη της πρεμιέρας του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* στην αθηναϊκή σκηνή τον Ιούνιο του 1892. Παρά τις διακριτικές ενστάσεις των κριτικών της εποχής το δραματικό ειδύλλιο *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* (1891) και δύο χρόνια νωρίτερα το κωμειδύλλιο *Η τύχη της Μαρούλας* (1889) αποτέλεσαν τα δύο πολύ δημοφιλή θεατρικά είδη που ο Κορομηλάς εισήγαγε στα καθ’ ημάς, καλλιέργησε με επιτυχία και είναι ακριβώς τα έργα που καθιέρωσαν το όνομά του τόσο στη συνείδηση του θεατρικού κοινού όσο και στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

Όμως, η συμβολή του Κορομηλά στα θεατρικά πράγματα της εποχής ξεπερνά κατά πολύ τους ηθογραφικούς στόχους του κωμειδυλλίου και είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πως, ενώ ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* δεν είχε «σοβαράς αξιώσεις δράματος» όλη η προηγούμενη διαδρομή του συγγραφέα δείχνει ότι ο ίδιος είχε πολύ σοβαρές απαιτήσεις από το χώρο της δραματικής λογοτεχνίας. Το σύνολο της δραματουργίας του εντάσσεται σ’ ένα πεδίο νεωτερικών τάσεων και δείχνει την ανησυχία του να ακολουθήσει μία άλλη κατεύθυνση, να παρεκκλίνει από το γνωστό δρόμο που ακολουθούσε το νεοελληνικό θέατρο εκείνη την περίοδο και στην προέκταση ακριβώς όλων αυτών των αναζητήσεων βρίσκονται και *Η τύχη της Μαρούλας* και *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*.

Ήδη, την περίοδο που ο συγγραφέας σε νεαρή ακόμη ηλικία, συνειδητοποιεί τις σκηνικές κλίσεις και τα ενδιαφέροντά του, ο αθηναϊκός ρομαντισμός έχει διαμορφώσει τη βασική του φυσιογνωμία. Τα δράματα του Παν. Σούτσου, του Αλέξ. Ραγκαβή, η γραμμή του Δημ. Βερναρδάκη (*Μαρία Δοξαπατρή* 1858, *Μερόπη* 1866) και του Σπ. Βασιλειάδη (*Γαλάτεια* 1872) έχουν καθιερώσει τα πρότυπα της τρα-

¹ Βλ. εφημ. *Παλιγγενεσία* 4.6.1892.

γωδίας και του δράματος σε λόγιο γλωσσικό ύφος που άλλοτε ρέπουν προς την κλασική έμφαση και άλλοτε προς την ρομαντική υπερβολή. Ο Κορομηλάς δεν συγκαταλέγεται στο σύνολο των δραματογράφων που υιοθετούν άνευ όρων, μιμούνται ή επαναλαμβάνουν την υπάρχουσα αντίληψη για την τραγωδία και το ιστορικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα. Αντίθετα, επεξεργάζεται δικές του πρωτότυπες προτάσεις που διαφέρουν ριζικά από την εθνικοδιδασκτική τάση που πρόβαλε κυρίως η σχολή Βερναρδάκη και κινείται με άνεση ανάμεσα στην αρχαιότερη τραγωδία και στην κωμωδία φαρσικών –σατιρικών– αποχρώσεων πετυχαίνοντας την ανανέωση μίας μεγάλης γκάμας γραμματολογικών ειδών.

Την εποχή που ο Κορομηλάς εμφανίζεται στο θέατρο (γράφει το 1872 το *Φίλου εντολή*) υπάρχει οπωσδήποτε ένα κενό: από την μια μεριά οι τραγωδίες και τα ιστορικά-πατριωτικά δράματα που ενεργοποιούνταν πάντοτε προς την κατεύθυνση της διαμόρφωσης της ελληνικής συνείδησης και από την άλλη οι κωμωδίες με έντονα φαρσικά χαρακτηριστικά, κωμωδίες κοινωνικής ή πολιτικής κριτικής (*Η κοινωνία των Αθηνών* 1868) ή έργα με έναν καθαρά ηθογραφικό προσανατολισμό όπως αυτός εκφραζόταν από τις ιδέες του Άγγελου Βλάχου για την κωμωδία.² Ο Κορομηλάς προσπαθεί να ανιχνεύσει τον ενδιαμέσο χώρο ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους και η επιλογή του τον ωθεί στο σοβαρό δράμα, στο «σοβαρό είδος» (*genre serieux*)³ ή στο οικογενειακό και αστικό δράμα (*tragédie domestique et bourgeoise*) για να χρησιμοποιήσω τους όρους που καθιέρωσε η γαλλική κριτική σκέψη από τον 18ο αιώνα. Αυτοί οι όροι αποδίδουν ακριβώς το ενδιαμέσο είδος του δράματος, ανάμεσα στην τραγωδία και στην κωμωδία, το είδος όπου κυριαρχούν οι σοβαροί τόνοι, οι αποχρώσεις της καθημερινής ζωής, οι ποικιλίες των οικογενειακών σχέσεων, τα κοινωνικά βιώματα και τα παιχνίδια των αντιθέσεων που αναπτύσσονται μέσα στο οικείο περιβάλλον της καθημερινότητας. Σήμερα μπορούμε να εκτιμήσουμε ότι το ενδιαφέρον του Κορομηλά στράφηκε σε μεγάλο βαθμό και προς την συγγραφή έργων με ήρωες που αντανakλούσαν μία μεγάλη ποικιλία από τις *conditions* όπως τις όριζε ο Ντιντερό, τις συνθήκες δηλαδή της οικονομικής, κοινωνικής ή επαγγελματικής κατάστασης των προσώπων του δράματος.

Οι δραματουργικές επιλογές του Κορομηλά μπορούν να θεωρηθούν αρκετά τολμηρές και το κυριότερο είναι ότι σε πολλά έργα του δεν υπάρχουν σαφή όρια που να διαχωρίζουν τα θεατρικά είδη στα οποία δοκιμάζει το ταλέντο του. Αρχίζω από το είδος της τραγωδίας γιατί και σ' αυτό το είδος υπήρξε πρωτότυπος. Η ανανέωση έρχεται με την *Παγκάστη* (1878), ένα έμμετρο ερωτικό δράμα αισθηματικών αποχρώσεων, ανάμικτων με πολλά κωμικά στοιχεία και ειρωνικές αιχμές. Η Παγκάστη προέρχεται από το χώρο της μυθολογίας, είναι η όμορφη Λαρισσαία παλλακίδα του Μεγ. Αλεξάνδρου, την οποία διεκδικούν ερωτικά δύο εραστές, ο μακεδόνας βασιλιάς και ο ζωγράφος του πορτραίτου της, ο Απελλής. Καθώς το ερωτικό τρίγωνο βρίσκεται προς στιγμήν σε αδιέξοδο, η ίδια η ηρωίδα επιλέγει να ακολουθήσει τον έρωτά της, τον κοινό θνητό Απελλή, αδιαφορώντας για την εξουσία και την ισχύ του Αλεξάνδρου.

² Βλ. Άγγελος Βλάχος, *Κωμωδία*, Αθήνα 1871. Στον πρόλογο της έκδοσης ο Α. Βλάχος παρουσιάζει την εξέλιξη της κωμωδίας μέσα από μία σύντομη ιστορική αναδρομή, αναλύει τα χαρακτηριστικά του είδους και τις επιμέρους μορφές του (κωμωδία πλοκής, κωμωδία χαρακτήρων) εκθέτει τις θέσεις του για τον κοινωνικό και «εθνικό» χαρακτήρα που πρέπει να έχει η κωμωδία και τεκμηριώνει θεωρητικά την επιλογή του να γρά-

ψει «εθνικές κωμωδίας χαρακτήρων». Για τις απόψεις του Βλάχου βλ. την εισαγωγή του Θ. Χατζηπανταζή στον Α' τόμο της μελέτης *Το κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα 1981.

³ Βλ. τις θεωρητικές απόψεις του Ντιντερό για το δράμα στις «Συζητήσεις για το νόθο γιο» στην έκδοση *Oeuvres Esthétiques*, Garnier 1968.

Η Παγκάστη είναι μία γυναίκα με ενδιαφέρουσα ψυχολογική σύνθεση που δεν έχει απ' όσο γνωρίζουμε συγκεκριμένο πρότυπο στα έργα των συγγραφέων της εποχής. Ο Κορομηλάς δίνει την προτεραιότητα στη θηλυκή ύπαρξη, δεν ηρωοποιεί τον Αλέξανδρο όπως θα έπρεπε να κάνει αν ακολουθούσε την συνήθη τακτική στο χειρισμό των θεμάτων από την αρχαιότητα. Αντίθετα, η παντοδυναμία του βασιλιά κλονίζεται και η φιγούρα του απομυθοποιείται, απογυμνώνεται και εξανθρωπίζεται κυρίως στις σκηνές όπου ο Αλέξανδρος κλαίει και με πίκρα διαπιστώνει ότι ενώ κατέκτησε χώρες και υπέταξε λαούς, δεν μπόρεσε να καταφέρει το φαινομενικά πιο απλό, να σαγηνεύσει δηλαδή την «καρδίαν μίας γυναικός».

Η κριτική της εποχής δηλώνει με κάθε τρόπο την αμηχανία της να κατανοήσει το έργο, να το κατατάξει σε ένα είδος και να αξιολογήσει την ιδιαίτερη περίπτωση γραφής που έχει μπροστά της. Ο κριτικός της *Εφημερίδος των συζητήσεων* Βλάσιος Γαβριηλίδης συλλαμβάνει το νόημα και το στίγμα της *Παγκάστης*. Γράφει λοιπόν την επομένη της παράστασης του έργου το καλοκαίρι του 1878:⁴

Κακώς ενομίσθη η Παγκάστη δράμα πολύπλοκον ή κλασική τις σοβαρά τραγωδία, ήρωα έχουσα τον Μέγαν Αλέξανδρον και προς το μεγαλείον αυτού ισάξιον επιβάλλουσα τον όγκον. Η Παγκάστη καθ' ημάς είνε έργον sui generis, μετέωρον μεταξύ δράματος, τραγωδίας και féerie. Έχει το όνομα του δράματος, το απέριτον, τας μακράς αφηγήσεις εν τη σκηνή, μηδέν εις την δράσιν προστιθείσας και την στιχομυθίαν της τραγωδίας, τελευταίον δε εικόνας, συμπλέγματα, χρωματικούς συνδυασμούς και μουσικήν συνοδείαν της féerie.

Και ο κριτικός συνεχίζει όσον αφορά την ουσία του θέματος:

Χωλαίνον ως δράμα, χωλαίνον ως τραγωδία και ως féerie, δυνάμεθα να είπωμεν ότι δεν χωλαίνει ως κράμα εκ των τριών, ως τι πρωτότυπον έργον, επιζητών προπάντων θεατρικόν αποτέλεσμα. Αυτό είνε πλειότερον ο σκοπός της Παγκάστης ή τις άλλη ιδέα ιδέα ή δίδαγμα ηθικόν. Ούτε τον χαρακτήρα και το μεγαλείον του Μεγάλου Αλεξάνδρου επιζητεί να παραστήση, ούτε την μεγαλοφυίαν του Απελλού, ούτε την αποθέωσιν μιας εταιράς, αλλά λαμβάνων εν επεισόδιον, μίαν σελίδαν, ούτε μίαν καν ημέραν, αλλ' ώρας τινάς παιγνίου και έρωτος του μεγάλου Μακεδόνοσ ήρωος, πλέκει περί αυτάς κομψήν ανθοδέσμην ο ποιητής, υπό την εξωτερικήν μορφήν ιλαροδράματος και ως τοιούτου παρουσιάζει την Παγκάστην επί της ελληνικής σκηνής.

Όμως, από την «κομψήν ανθοδέσμην» και την οξυδέρκεια του Γαβριηλίδη απέχει η θέση του αρθρογράφου του *Ελληνικού Λαού*⁵ που παραδέχεται ότι η όλη σύλληψη τον άφησε εντελώς αδιάφορο:

Τί πράγμα είναι η δράσις αύτη, ούτε καταλάβαμεν. Λόγια χωρίς νόημα εκ των τετριμμένων εν ταις ερωτικαίς φυλλάδες, άνευ υποθέσεως, άνευ πλοκής, άνευ οικονομίας και από χαρακτήρασ τίποτε και από σκηνάς μη ζητείτε, από εικόνας μούτζωτα, ήτο η διακωμώδησις του ποιητού και η δολοφονία του καλώς εκλεχθέντοσ μύθου, αλλά δι έργον ποιητικόν.

Στο τέλος μάλιστα η Παγκάστη παραφράζεται σε «Παγκάκη» που χρησιμεύει για να αναπαύεται ο Κορομηλάς και να φτιάχνει χειροποίητα στεφάνια αυτοεπιδοκιμασίας.

⁴ Βλ. εφημ. *Εφημερίς των συζητήσεων* 1.8.1878.

⁵ Βλ. εφημ. *Ελληνικός λαός* 2.8.1878.

Το ίδιο πρωτότυπες και ενδιαφέρουσες είναι οι επιλογές που κάνει και για τις άλλες τραγικές ηρωίδες του. Μετά την Παγκάστη ακολουθούν η *Κλυτία* (1886), η *Ευρυμμέδη* (1889) και η *Κάμμη* (1885). Πρόκειται για την δραματική ανάπλαση γυναικείων μορφών από την περσική, την ελληνική και την ρωμαϊκή αρχαιότητα, ηρωίδες ρομαντικές και ερωτικά απελπισμένες αλλά και χειραφετημένες γυναικείες προσωπικότητες που αντιπαρατίθενται με διαφορετικό τρόπο στους φορείς της ανδρικής οίησης και υπεροφίας. Βασική επιδίωξη του Κορομηλά σ' αυτό το πεδίο των δραμάτων είναι να εκλογικεύσει τους αρχαίους μύθους, να ζωντανέψει ολοκληρωμένα δραματικά πρόσωπα, να προσδώσει στο καθένα απ' αυτά ψυχολογικά κίνητρα συμπεριφοράς, ικανά να τροφοδοτήσουν τις δραματικές εντάσεις και τις αντιθέσεις μεταξύ τους.

Στον τομέα της κωμωδίας ο Κορομηλάς ορίζει επίσης καινούριες συντεταγμένες. Προχωρεί πέρα από την κωμωδία που ηθογραφεί πρόσωπα και καταστάσεις και προσεγγίζει το είδος της «σοβαρής κωμωδίας» όπου το χοντροκομμένο φαρισκό στοιχείο παραχωρεί τη θέση του στα κωμικά οικογενειακά βιώματα, στους παραμορφωτικούς καθρέφτες των παρεξηγήσεων και των απρόβλεπτων συμπτώσεων και στις ευχάριστες εκπλήξεις των παράλογων συμπεριφορών. Πρόκειται για κωμωδίες λεπτών τόπων που αναπαριστάνουν καταστάσεις συνυφασμένες με πολιτισμικές, πολιτικές και ιδεολογικές όψεις του αστικού κοινωνικού πλαισίου της εποχής του. Το δραματουργικό πλαίσιο των κωμωδιών του είναι πάντοτε το σύγχρονο του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα κοινωνικό και κυρίως οικογενειακό περιβάλλον που λειτουργεί ως θερμοκήπιο για να αναπτυχθούν οι θεατρικοί τύποι, να προβληθεί το αισθηματικό και σοβαρό ύφος των συμπεριφορών τους, όπως αυτές διαπλέκονται με τα έντονα κωμικά στοιχεία. Η αστική οικογενειακή ζωή συνήθως ταράζεται από εξωτερικούς παράγοντες που εισβάλλουν σ' αυτήν είτε είναι πρόσωπα που έρχονται και φεύγουν, πρόσωπα αγαπημένα από το παρελθόν (*Φίλου εντολή* 1872) είτε άγνωστοι νέοι που παρηγορούν νεαρές χήρες (*Τα πρώτα δάκρυα* 1875 και *το Ύδωρ της λήθης*, 1875) είτε ένας λιμοκοντόρος νέος που υποκρίνεται τον μεγαλοαστό ενώ είναι γιος μπακάλη (*Ο υιός του οψοπώλου* 1875) ή σνομπ υπάλληλοι του δήμου (*Ο κύριος Κουκάκης και ο υιός του* 1874) είτε τέλος το κωμικό δραματουργικό εύρημα που ταράζει την οικογενειακή ισορροπία είναι ένα λιοντάρι όπως συμβαίνει στον *Λέοντα παράνυμφο* (1876).

Το γυναικείο στοιχείο σ' αυτές τις μορφές της κωμικής έντριγκας πρωταγωνιστεί: κοπέλες λεπτεπίλεπτες, εύθραστες και ευαίσθητες που συμμετέχουν με ευέλικτο τρόπο στη δράση μας παραπέμπουν πολύ συχνά σε ηρωίδες της αισθηματολογίας της ευρωπαϊκής δραματουργίας.

Η ανάγκη πάντως να γραφτούν έργα με κοινωνικά θέματα είναι ένα αίτημα που προβάλλεται από τους ανήσυχους ανθρώπους της εποχής του Κορομηλά. Το 1874 ο Ι. Καμπούρογλου μεταφράζει τους *Αδιάφορους*, ένα μονόπρακτο δράμα του ισπανού πρέσβη στην Ελλάδα, του Ερρίκου Γασπάρ.⁶ Στον πρόλογο της έκδοσης ο Καμπούρογλου μιλά για τον κορεσμό της σκηνης από τον «βόμβο της τραγωδίας εμμανώς κραυγαζούσης» και τονίζει την προτεραιότητα που πρέπει να έχει η «πραγματική σχολή» και το «κοινωνικόν δράμα» στη θεατρική πρακτική.⁷ Δεν είναι νομιζω τυχαίο ότι και οι δύο, συγγρα-

⁶ Βλ. Ερρίκος Γασπάρ, *Οι Αδιάφοροι*, Αθήνα 1874.

⁷ Παραθέτω ένα απόσπασμα από τον πρόλογο του Καμπούρογλου ως ενδεικτικό των στοιχείων των απόψεών του: «Ναι! θα έλθη ο δραματικός ποιητής των νεωτέρων χρόνων και από της σκηνης θα διδάξη ημίν που έγκεινται αι πληγαί της κοινωνίας ακόμη, ποίαν επούλωσιν απαιτούσι και τις η πλήξασα χειρ. Ούτω

δε καταγγέλλων εγγνάται περί βελτιώσεως της κοινωνίας εν τω μέλλοντι· ουκ έστι δε δραματικός ποιητής, ει μη υπό τοιούτον όρον. Και θα έλθη ημέρα, καθ' ην ορισθήσεται τιμωρία διά πατέρα κακώς αναθρέψαντα τα τέκνα του, ή μητέρα κακώς υπανδρεύσασαν την θυγατέρα αυτής. Ούτως άλλοτε τόσα τοσάκις είπον οι ποιηταί, έως ου εβάδισεν εν βήμα η ανθρωπότης και ο ή-

φέας και μεταφραστικής ανήκουν στο πολύ στενό φιλικό περιβάλλον του Κορομηλά⁸ και τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο ο Καμπούρογλου εκφράζει σε ένα βαθμό την τάση προς τα έργα κοινωνικού περιεχομένου, μία τάση που εμφανίζει ο Κορομηλάς με πολύ συγκεκριμένα δείγματα γραφής του. Το έργο πάντως που θα μπορούσε να αποτελέσει ένα πρότυπο για την συγγραφή αστικού δράματος είναι ο *Βασιλικός* του Α. Μάτεση, ένα καθαρά κοινωνικό έργο που έχει τις ρίζες του στο σοβαρό δράμα⁹ αλλά την περίοδο αυτή ο *Βασιλικός* είναι ξεχασμένος, αγνοημένος και ολίγον παρεξηγημένος, μια και θεωρήθηκε ως ζακυνθινή «ηθογραφία».

Μέσα λοιπόν σ' αυτό το κλίμα της δεκαετίας του 1870, ο Κορομηλάς γράφει το *Ακτίς εν σκότει* (δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα* στα 1879)¹⁰ και όπως μπορούμε σήμερα να εκτιμήσουμε αποτελεί ένα πρώτο δείγμα γραφής οικογενειακού δράματος στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα. Τέσσερα χρόνια νωρίτερα ο ίδιος είχε γράψει το *Έρωτος θυσία*, ένα αισθηματικό δράμα που επίσης περιλαμβάνει 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 τον αγαπημένο εραστή από το παρελθόν που κάνει ξαφνικά την εμφάνισή του ως φίλος του συζύγου από τα παλιά και αναστατώνει την οικογενειακή δομή.

Ο χρόνος πάντως δεν μου επιτρέπει να επεκταθώ και γι αυτό θα παραμείνω στο *Ακτίς εν σκότει* επειδή θεωρώ ότι αποτελεί πιο αντιπροσωπευτικό έργο για την τεκμηρίωση του συγκεκριμένου θέματος της ανακοίνωσης. Στο *Ακτίς εν σκότει* ο Κορομηλάς θέτει στο επίκεντρο του δραματουργικού του ενδιαφέροντος το θέμα της χαρτοπαιξίας και ως επιλογή, το εγχείρημά του ξεχωρίζει έντονα από την επικρατέστερη τάση ως εκείνη την στιγμή στον τομέα της γραφής θεατρικών έργων. Ωστόσο, από τον τρόπο που αξιοποιεί το υλικό του φαίνεται ότι δεν αγνοεί την προηγούμενη ευρωπαϊκή κυρίως παραγωγή, μια και το ζήτημα της χαρτοπαιξίας αποτέλεσε από τον 18^ο αιώνα, βασικό μοτίβο στον κύκλο των αναζητήσεων περί το αστικό δράμα. Όσον αφορά την γενεαλογία του θέματος αναφέρω ενδεικτικά το έργο του Edward Moore *The gamester* (*Ο χαρτοπαίκτης* 1753), το οποίο χαρακτηρίζεται ως domestic tragedy όπως ο *Έμπορος του Λονδίνου* του G. Lillo. Πρόκειται για μία οικογενειακή τραγωδία με κύριο άξονα το εύκολο κέρδος που εφόσον αποκτάται με θεμιτά μέσα μπορεί να αποτελέσει αξία του αστικού κώδικα ηθικής μίας κοινωνίας. Ο χαρτοπαίκτης έχει έναν φίλο που τον παρασύρει στη χαρτοπαιξία ενώ ταυτόχρονα αποσκοπεί ερωτικά στη γυναίκα του ήρωα. Ο χαρτοπαίκτης φυλακίζεται, μετανοεί που παραμελούσε την γυναίκα του και αυτοκτονεί αφήνοντας μία καλή κληρονομιά στην οικογένειά του.

Το έργο διασκευάστηκε στα γαλλικά το 1768 από τον B. Saurin με τον τίτλο *Beverley* και είχε μεγάλη επιτυχία και διάδοση στην Ευρώπη. Παράλληλα, στην κωμωδία *Το καφενείο* (1750) ο Γκολντόνι αντιμετωπίζει με σοβαρό τρόπο το θέμα της χαρτοπαιξίας και την αποδεσμεύει από το υπόλοιπο κωμι-

ως εγένετο εγκληματίας, ο δε καταδικαζόμενος εγκληματίας απεδείχθη ενόρετος. Τοιαύτη οφείλει να ήνε η ποίησις, και την τοιαύτην μόνον εις τό της πραγματικής λεγομένης σχολής (*ecole realiste*) κοινωνικόν δράμα (*drame social*) ευρίσκομεν».

⁸ Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο ίδιος ο Κορομηλάς τονίζει τον στενό φιλικό δεσμό του με τους δύο άνδρες και τους αφιερώνει δύο από τα έργα του: το *Φίλον εντολή* στον Καμπούρογλου και το *Έρως αντέρως* στον Γασπάρο.

⁹ Για τη σχέση του *Βασιλικού* με το αστικό δράμα βλ. το άρθρο του Δ. Σπάθη «Ο βασιλικός του Α. Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», περ. *Ο Πολίτης*, αρ. 100, Αύγουστος 1989.

¹⁰ Για πρώτη φορά γίνεται ανάγνωση του έργου στις 16 Φεβρουαρίου 1879 στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» και στις 21 Φεβρουαρίου τυπώνεται στο παράρτημα της *Εφημερίδας*.

κό πλαίσιο ενώ δεν χειρίζεται με τον ίδιο λεπτό τρόπο το όλο θέμα στην κωμωδία του *Il giocatore* (*Ο χαρτοπαίκτης* 1750) όπου ο χαρτοπαίκτης είναι ένας απατεωνίσκος-ιντριγκαδόρος ήρωας, χωρίς ηθικά ερείσματα και ως εκ τούτου η χαρτοπαιξία συνδυάζεται αρμονικά με τα μεμπτά στοιχεία του ήθους του. Στον ελληνικό χώρο το 1839 τυπώνεται ο *Χαρτοπαίκτης* του Χουρμούζη μία κωμωδία που συγκεντρώνει τα σατιρικά και ηθογραφικά βέλη του συγγραφέα με άξονα πάντοτε την χαρτοπαιξία και δεν ρέπει σε καμία περίπτωση προς το σοβαρό ύφος ενός αστικού δράματος. Τελειώνει την ιστορική διαδρομή με ένα οικογενειακό μελόδραμα πολύ δημοφιλές στο ελληνικό κοινό την *Τριακονταετή ζωή ενός χαρτοπαίκτη* των Ducange και Dinaux. Η ελληνική μετάφραση μεταφέρει τη δράση στον ελληνικό χώρο και εξελληνίζει τα ονόματα των πρωταγωνιστών. (τρεις πράξεις, τρεις εποχές με δέκα χρόνια διαφορά). Η επιτυχία της συνταγής του μελοδράματος ήταν δεδομένη μια και κάλυπτε ως ένα βαθμό την ανάγκη του ελληνικού κοινού να δει έργα με αστικά θέματα.

Η χαρτοπαιξία ως φαινόμενο κοινωνικής παθογένειας αποτελεί ένα γόνιμο δραματουργικό υλικό και στο έργο του Κορομηλά *το Ακτίς εν σκότει*. Στον πρόλογο ο συγγραφέας θέτει τον προβληματισμό του¹¹: η χαρτοπαιξία είναι φυσικό ή επίκτητο ελάττωμα κι αν είναι επίκτητο, θεραπεύεται; Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα εξής στοιχεία: πρώτον ότι το ελάττωμα αφορά το ανδρικό φύλο και ως εκ τούτου το μόνο αντίδοτο μπορεί να είναι «*η του ανδρός θέλησις, ήτις τα πάντα δύναται να συντρίψη*», δεύτερον ότι είναι πολύ πιθανόν ένας νέος «*καλής αγωγής, έχων αρχάς και πεποιθήσεις*» να παρασυρθεί και να υποκύψει σε προτάσεις «*εστιγματισμένου κακούργου*» και τρίτον ότι η νόσος της χαρτοπαιξίας πλήττει ένα μεγάλο μέρος του κοινωνικού συνόλου και οδηγεί σε αδιέξοδο μεγάλο αριθμό οικογενειών εκείνης της εποχής.¹²

Σύμφωνα λοιπόν με το πλάνο του συγγραφέα η δράση τοποθετείται σε σύγχρονο της δεκαετίας του 1870 αστικό οικογενειακό περιβάλλον και οργανώνεται σε τρεις πράξεις. Η θεατρική επεξεργασία ακολουθεί τα βασικά συστατικά-μοτίβα ενός οικογενειακού δράματος. Η πλοκή αναπτύσσεται σταδιακά γύρω από την σχέση του Χρήστου με την σύζυγό του Ελένη, όπως αυτή η σχέση κλονίζεται εξαιτίας του πάθους του νεαρού Χρήστου για την χαρτοπαιξία. Η μανία του ήρωα για το «χαρτοπαίγνιο» τον οδηγεί στην τύφλωση, στην παράνοια και στην αλλοίωση των ηθικών χαρακτηριστικών της προσωπικότητάς του. Από τις πρώτες σκηνές της πρώτης πράξης αποκαλύπτονται όλοι οι κώδικες της δραματουργίας του έργου. Η νεαρή κι ευαίσθητη κοπέλα είναι δυστυχημένη, η προίκα της έχει παιχτεί στα χαρτιά κι επιπλέον καλύπτει τον Χρήστο στο οικογενειακό της περιβάλλον λέγοντας ψέματα ότι η παρουσία της χάθηκε στην κακή διαχείριση και επένδυση των χρημάτων στο χρηματιστήριο. Ο όρος «χαρτιά» δηλώνει τις μετοχές και χρησιμοποιείται ως παιχνίδι λόγου για την χαρτοπαιξία. Μέσα στο δράμα κυκλοφορεί κι ένα τρίτο πρόσωπο ο Νίτας, ένας ραδιούργος φίλος του Χρήστου προερχόμενος από τα ύποπτα κυκλώματα, ένας θεατρικός τύπος που ταράζει τα νερά της οικογενειακής ισορροπίας και στα έργα του Moore και του Ducanze. Η χαρτοπαιξία είναι το νήμα που συρράπτει τα δεδομένα του έρ-

¹¹ Ο πρόλογος της δεύτερης έκδοσης (1879) αφιερώνεται στον Π. Φέριμπο και περιέχει τους θεωρητικούς προβληματισμούς του Κορομηλά: «*Εάν γεννάται τις ποιητής όπως λέγει ο Οράτιος, δεν γεννάται όμως και χαρτοπαίκτης, όπως τινές διατείνονται, ότι η χαρτοπαιξία είναι φυσικόν ελάττωμα, καθίσταται δ' ανέφικτος η ριζική του κακού θεραπεία. Και πρώτον αποκρούω ευθύς εξ' αρχής την ιδέαν ότι και αυτά τα φυσικά ελαττώματα δεν θεραπεύονται. Ναι μεν είναι δυσχερής, δυσχερεστά-*

τη η του κακού εξάλειψις, αλλ' η μετρίασις αυτού είναι πάντοτε εύκολος. Και αν δεν αρχή η κατά την παιδικήν ηλικίαν περι την ανατροφήν προσοχή, απομένει όμως η του ανδρός θέλησις, ήτις τα πάντα δύναται να συντρίψη. Κατ' ακολουθίαν και ο χαρτοπαίκτης δύναται ν' αποβάλη την ψυχολέτειραν συνήθειαν, ήτις πάσαν άλλην αγάπην καταστρέφει.

¹² Βλ. στον πρόλογο, ό.π.

γου, όπως αναδύονται κάτω από τους όρους αυτούς και στο τέλος του έργου ο πρωταγωνιστής σώζεται από την απόλυτη ψυχική εξαθλίωση και την καταστροφή, ενώ μαζί μ' αυτόν σώζεται και η οικογένειά του. Η ροπή του έργου προς το αστικό δράμα είναι εμφανής: τόσο η επιλογή ενός κοινωνικού προβλήματος ως βασικού θέματος όσο και ο τρόπος επεξεργασίας του με άξονα τις οικογενειακές διαπλοκές δείχνουν καθαρά το είδος στο οποίο ανήκει το *Ακτίς εν σκότει*.

Το έργο ανέβηκε στο θέατρο *Απόλλων* στις 16 Αυγούστου 1879 και η κριτική το υποδέχτηκε όπως ακριβώς έπρεπε να το υποδεχτεί, δηλαδή ως κάτι καινούριο. Την επομένη της παράστασης διαβάζουμε στον τύπο:¹³

Η ακτίς της επιγραφής δυστυχώς δεν εξαρκεί να φωτισθή του αξιολόγου τούτου δράματος η υπόθεσις, ήτις περιστρέφεται περί τας ατυχίας και την μετάνοιαν ενός χαρτοπαίκτη οικογενειάρχου. Η υπόθεσις είναι καθαρώς πλαστική, του ζώντος βίου, και ας το ομολογήσωμεν, εκ των μάλλον επιπολαζόντων ελαττωμάτων εν τη ημετέρα κοινωνία ειλημμένη. Διά τούτο δε αξιέπαινος καθ' ημάς ο συγγραφεύς, όστις καλώς εννοών τους όρους της νεωτέρας δραματικής τέχνης, απέχει να ανατρέξει εις υποθέσεις μυθικής ή ιστορικής, ων η επιτυχής διεξαγωγή και δυσχερής είναι και οσημέραι παύη να κινή το ενδιαφέρον της ευηγμένης κοινωνίας.

Ο αρθρογράφος τονίζει το παρωχημένο ύφος των αρχαιότροπων έργων κι οσμίζεται κάτι το διαφορετικό στην ατμόσφαιρα του *Ακτίς εν σκότει*:

Διότι σήμερον αι αρχαϊκαί υποθέσεις είναι αδύνατον να αρέσωσιν άλλως, εάν ο ποιητής μη αναμίξη εν τω δράματι αυτού πλήθος νεωτέρων ιδεών και εθίμων. Αύτη είναι η περί τούτου ημετέρα γνώμη, την οποίαν ευελπιστούμεν ότι παραδέχεται και ο συγγραφεύς, αν κρίνωμεν εκ των υποθέσεων ας συνήθως δραματοποιεί... Δεύτερον οφείλομεν να ομολογήσωμεν ότι ο ποιητής καίπερ η υπόθεσις χαρτοπαίκτη ως ήρωος δράματος είναι κοινή, διεξήγαγε αυτήν μετά πρωτοτυπίας ήτις ευάρεστον ενεποίησεν ημίν έκπληξιν. Η ηθοποιία του δράματος δεν περιλαμβάνει μεν τους μεγάλους εκείνους χαρακτήρας της κυρίως λεγομένης τραγωδίας, ήτις κατά τινα των νεωτέρων κριτικών δύναται να θεωρηθή ως εκλείψασα τέλεον από της γης. Αλλ' επακριβώς τούτο μαρτυρεί την ιδιοφυίαν του ποιητού, όστις απέφυγεν επιμελώς να βασανίξη το πνεύμα του εις απομίμησιν των μεγάλων δραματικών, όπως έπραξαν πάντες οι εν Ελλάδι επιχειρήσαντες να γράψωσι δράματα, χωρίς να επιτύχωσιν ούτε ό,τι επόθουν εν τη τέχνη, ούτε ό,τι επέτρεπεν αυτοίς η φύσις. Ο κ. Κορομηλάς δεν ηκολούθησεν τον συρμόν και έπραξεν άριστα.

Ο Κορομηλάς λοιπόν δεν ακολουθεί τον συρμό και αυτή η ανησυχία του τον οδήγησε σε άλλες επιλογές, πιο μοντέρνες και ευρωπαϊκές μέσα στο ελληνικό θέατρο. Αυτό που θέλω να επισημάνω είναι ότι και στα τρία πεδία που εργάστηκε (δράμα, τραγωδία και κωμωδία) επιδίωξε την απλότητα στην πλοκή και την σύνδεση των δραματουργικών δεδομένων με το καθημερινό αστικό κυρίως περιβάλλον ζωής, της εποχής του.

¹³ Βλ. εφημ. *Εθνικόν πνεύμα* 17.8.1879.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΑΝΔΡΙΤΣΑΝΟΥ

ΘΕΑΤΡΟ, ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟ Β΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ: Η ΕΠΕΙΣΟΔΙΑΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ Ρ Α Μ Π Α Γ Α ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΙΑΣΟ «ΜΕΝΑΝΔΡΟ» ΤΟΥ Δ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ

Θέατρο, Τύπος και πολιτική διαπλέκονται. Η σχέση τους θα μπορούσε ίσως να απεικονιστεί μ' ένα τρίγωνο, τοποθετώντας στη βάση του το θέατρο και την πολιτική, που άλλοτε πλησιάζουν το ένα το άλλο και άλλοτε απομακρύνονται, ενώ ο Τύπος, στην κορυφή, διατηρεί και με τα δύο σχέση μόνιμη και στενή. Οι περιπέτειες της ελληνικής παράστασης της κωμωδίας του Β. Σαρντού *Ραμπαγάς* θα καταστήσουν, πιστεύω, εμφανέστερες τις δυνάμεις που συνέχουν και αυτές που συνταράζουν το τρίγωνο στην Αθήνα, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Στα τέλη του 1877 ο θίασος «Μένανδρος», που τη χειμερινή αυτή περίοδο διευθύνεται από τον Διονύσιο Ταβουλάρη και τον Μιχαήλ Αρνιωτάκη, καταπιάνεται για πρώτη φορά με το έργο του Σαρντού *Ο Ραμπαγάς*. Την εποχή αυτή η βαλκανική χερσόνησος συνταράζεται από τον ρωσοτουρκικό πόλεμο, που ξεκίνησε μερικούς μήνες νωρίτερα.¹ Η Ρωσία έχει τροφοδοτήσει το βουλγαρικό εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα και τώρα εκστρατεύει εναντίον της οθωμανικής αυτοκρατορίας, στοχεύοντας στη δημιουργία ενός αυτόνομου βουλγαρικού κράτους υπό την κηδεμονία της, ώστε να έχει πρόσβαση στην Ανατολική Μεσόγειο. Το ελληνικό κράτος επισήμως τηρεί στάση ψύχραιμου παρατηρητή, καθώς ο βασιλιάς Γεώργιος Α΄ και οι ελληνικές κυβερνήσεις δέχονται πιέσεις από την Αγγλία να μην αναμειχθεί η Ελλάδα στη σύρραξη.² Ανεπίσημα όμως οι μυστικές εταιρείες, όπως ήταν παλιότερα η Φιλική Εταιρεία, στέλνουν οικονομική βοήθεια στους αλύτρωτους Έλληνες της Θεσσαλίας, Ηπείρου και Μακεδονίας, για να προετοιμάσουν την εξέγερσή τους.³ Και ο ελληνικός λαός εκφράζει κάθε τόσο με συλλαλητήρια και ταραχές την ολοένα αυξανόμενη δυσαρέσκειά του, επειδή οι ελληνικές κυβερνήσεις δεν διεκδικούν με τα όπλα την απελευθέρωση των βόρειων περιοχών της ελληνικής χερσονήσου, καθώς και της Κρήτης.⁴ Οι αθηναϊκές εφημερίδες δημοσιεύουν καθημερινά εκτενέστατες αναφορές στις προελάσεις

¹ Για τα αίτια που οδήγησαν στον ρωσοτουρκικό πόλεμο του 1877-78 και για την εξέλιξή του, βλ. Μ. Θ. Λάσκαρις, *Το ανατολικόν ζήτημα, 1800-1923*, τ. Α΄ (1800-1878) σ. 275 κ.ε.

² Σχετικά με την έντονη διπλωματική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε την περίοδο αυτή, βλ. Ε. Driault & M. Lheritier, *Histoire diplomatique de la Grece. De 1821 a nos jours*, τ. 3, σ. 440 κ.ε.

³ Για τις εθνικές εταιρείες και τη δράση τους στη διάρκεια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*,

τ. ΙΓ΄, σ. 325.

⁴ Βλ. Driault & Lheritier, σ. 440: «*La Grece suit les progres de l'armee russe avec la plus grande attention. [...] Elle se demande s'il ne convient pas de passer aussitot a l' action, coute que coute, afin de placer la future conference en face de faits accomplis qui la mettent dans l' impossibilite de nier l' existence de la question grecque. L' idee populaire est que l' heure de la Grece sonnera, Plevna tombee, ou au plus tard quand les Russes paraitront devant Andrinople.*»

των Ρώσων, αλλά και στις βαναυσότητες των Τούρκων εναντίον Ελλήνων των αλύτρωτων περιοχών.

Την φθινοπωρινή-χειμερινή θεατρική περίοδο του 1877 τελειώνει η συνεργασία του Διονυσίου Ταβουλάρη με τον Δημοσθένη Αλεξιάδη, που είχε αρχίσει τον προηγούμενο χειμώνα (1876-77) και ο Ταβουλάρης συνεργάζεται τώρα με τον Μιχαήλ Αρνωτάκη στην Αθήνα, αρχικά στο θέατρο Ευτέρπη και αργότερα στο Μέγα Θέατρον Αθηνών.⁵ Ο θίασος παρουσιάζει αρχικά σύγχρονα μακροσκελή μυθιστορηματικά δράματα⁶ και αργότερα, στο μεγάλο θέατρο, τραγωδίες του Σαίξπηρ και του Σίλλερ.⁷

Από τα τέλη Νοεμβρίου όμως και υπό την επίδραση των γεγονότων που δημοσιεύονται στις εφημερίδες, σχετικά με αναίτιες συλλήψεις και βασανισμούς Ελλήνων στην Κωνσταντινούπολη, ο «Μένανδρος» τροποποιεί το πρόγραμμά του. Στις 30 Νοεμβρίου παίζεται ο *Ρήγας Φερραίος* του Ιωάννη Ζαμπέλιου και η *Εφημερίς* επικροτεί, όχι χωρίς κάποια πικρία:

Ας βλέπωμεν τουλάχιστον από σκηνης τα γεγονότα εκείνα, άτινα επί δύο γενεάς δεν εστάθημεν ικανοί να επαναλάβωμεν... το ακροατήριον... χειροκροτεί διαρκώς... λησμονήσαν προς στιγμήν ποίος πατητός εθνικής ενεργείας υπήρχεν έξω του θεάτρου.⁸

Σε λίγες ημέρες όμως ξεσπάει νέα επανάσταση στην Κρήτη και ο ελληνικός λαός και Τύπος παρακολουθούν με αδημονία τα γεγονότα. Το ίδιο υποθέτουμε και για τους θιασάρχες του «Μένανδρου», που ανεβάζουν τώρα, ανάμεσα στον *Οθέλλο* και τον *Άμλετ*, την *Χριστίνα* του Ζαμπέλιου, με το γνωστό κρητικό ηρωικό θέμα. Και λίγο πριν τα Χριστούγεννα του 1877 διαβάζουμε στην *Εφημερίδα*:

Ανεγνώσθη εις τους ηθοποιούς του θιάσου Μενάνδρου και έτυχε ενθουσιώδους επιδοκιμασίας παρ' αυτού η κωμωδία του γάλλου ακαδημαϊκού Σαρδού «Ο Ραβαγάς», τοσούτον εν Γαλλία και παντού όπου εδόθη προξενήσασα θόρυβον. Η διανομή των προσώπων εγένετο αμέσως υπό του μεταφραστού⁹ και τα γυμνάσια άρχονται όσον ούπω. Το πρόσωπον του Ραβαγά ανέλαβεν ο δόκιμος ηθοποιός κ. Δ. Ταβουλάρης, το του πρίγκιπος του Μοναχού ο κ. Μ. Αρνωτάκης, επίσης εκ των δοκιμωτέρων [...]. Υπό των ηθοποιών προοιωνίζεται επιτυχία, εις ην θα επέλθη ανάλογος και η εκτίμησις του κοινού.¹⁰

Επαναλαμβάνω ότι ο μεταφραστής όρισε ο ίδιος τη διανομή. Η ελευθερία του βέβαια δεν θα ήταν και πολύ μεγάλη, στα πλαίσια της ιεραρχικής και τυπολογικής οργάνωσης των τότε θιάσων.¹¹ Πρέπει

⁵ Το Μέγα Θέατρον είχε παραχωρηθεί αρχικά σε γαλλικό μελοδραματικό θίασο, ο οποίος καταστράφηκε οικονομικά και σταμάτησε τις παραστάσεις του. Με την ευκαιρία αυτή, η *Εφημερίς* της 12 Νοεμ. 1877 προτρέπει την κυβέρνηση να παραχωρήσει δωρεάν το θέατρο στον επιτυχημένο θίασο των Ταβουλάρη-Αρνωτάκη, πρόταση η οποία πραγματοποιείται στις αρχές Δεκεμβρίου (*Εφημερίς*, 3 Δεκ. 1877).

⁶ Ο *Γερω-Δεκανεύς*, Ο υιός της νυκτός, Πίστις, ελπίς και έλεος κτλ. Το τελευταίο μάλιστα η *Εφημερίς* της 9 Νοεμ. 1877 το σχολιάζει ως εξής: «Τόσον μακρόν και οδυνηρόν είνε... ώστε ημείς προτείνομεν εις το εξής να μας δίδουν μίαν εσπέραν την Πίστιν, μίαν την Ελπίδα και τελευταίον την τρίτην εσπέραν Έλεος!»

⁷ Οι *Ευγενείς της Βερώνης*, *Οθέλλος* (στον οποίο εκτενέστατη κριτική αφιερώνει ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης επαινώντας τον

πρωταγωνιστή Δ. Ταβουλάρη), *Άμλετ*, *Η συνωμοσία του Φιέσκου* κ.α.

⁸ *Εφημερίς*, 3 Δεκ. 1877.

⁹ Πρόκειται για τον συντάκτη της *Εφημερίδος* Ιωάννη Καμπούρογλου.

¹⁰ *Εφημερίς*, 19 Δεκ. 1877.

¹¹ Οι ηθοποιοί των θιάσων ταξινομούνταν σε «πρώτους κωμικούς», «πρώτους δραματικούς», «δεύτερους δραματικούς» κτλ. Πολύ διαφορετικά είναι τα χειρόγραφα ή τυπωμένα έγγραφα που περιέχουν τον «Έλεγχον της εταιρίας», δηλαδή αναγγέλουν τη σύνθεσή της. Για τα έγγραφα αυτά βλ. Ε. Ανδριτσάνου, «Δημοτικό Θέατρο Απόλλων. Οι ελληνικοί θίασοι της πρώτης δεκαετίας (1864-1874)», *Συριανά Γράμματα* 42, Απρίλιος 1998, σσ. 51-93.

να σημειώσουμε επίσης τη στενή σχέση που συνέδεε την *Εφημερίδα* με τα θεατρικά πράγματα: ο συντάκτης της, Ιωάννης Καμπούρογλου, ήταν ο μεταφραστής πλήθους έργων που ανέβαζαν οι θίασοι της εποχής και συγγραφέας μερικών μονόπρακτων κωμωδιών,¹² ενώ εκδότης της ήταν ο γνωστός Δημήτριος Κορομηλάς. Ο *Ραμπαγάς* είχε μεταφραστεί από τον Καμπούρογλου και επρόκειτο να συνοδεύεται από μια νέα μονόπρακτη κωμωδία του Κορομηλά.¹³

Η προεμίρα του *Ραμπαγά* είχε προγραμματιστεί για τις 15 Ιανουαρίου 1878, ματαιώθηκε όμως λόγω των διεθνών εξελίξεων, που πυροδότησαν και πολιτικές εξελίξεις στην Αθήνα. Μια εβδομάδα νωρίτερα, στις 8 Ιανουαρίου,¹⁴ οι Ρώσοι εισέβαλαν θριαμβευτές στην Αδριανούπολη και τα κανόνια τους ακούστηκαν ως την Κωνσταντινούπολη. Λίγες ημέρες μετά οι εφημερίδες ανήγγελλαν ότι, σύμφωνα με δημοσιογραφικές πληροφορίες, οι Τούρκοι ήταν πρόθυμοι να αποδεχθούν τους ρωσικούς όρους ανακωχής στην Αδριανούπολη. Ο λαός της Αθήνας, γνωρίζοντας τα ρωσικά συμφέροντα στη Μακεδονία, θεώρησε την υπογραφή τέτοιας συνθήκης χωρίς ανάμειξη της Ελλάδας τελειωτική καταδίκη του αλύτρωτου ελληνισμού. Στις 14 και 15 Ιανουαρίου ξεχύθηκε στους δρόμους λιθοβολώντας τα σπίτια των πολιτικών και απειλώντας τη ζωή τους. Οι ταραχές όμως κόπασαν σύντομα, καθώς η είδηση για την υπογραφή της ανακωχής διαψεύστηκε από τον Ρώσο πρέσβη στην Αθήνα, ο οποίος άλλωστε επανέλαβε την προτροπή του προς την Ελλάδα να κηρύξει τον πόλεμο στην οθωμανική αυτοκρατορία.¹⁵ Εξαιτίας των επεισοδίων στην Αθήνα, η παράσταση του *Ραμπαγά* ματαιώθηκε. Είναι χαρακτηριστική και γλαφυρή η περιγραφή των γεγονότων στην *Εφημερίδα*, μερικούς μήνες αργότερα, με αφορμή τη νέα αναγγελία για παράσταση του έργου:

Τον χειμώνα ήτο έτοιμον να παρασταθή. Ήδη ετοιχοκολλήθη εις τους δρόμους τη 13 Ιανουαρίου ποικιλόχρους πλατεία λωρίς χάρτου εφ' ης μεγάλοις γράμμασιν ανηγέλλετο ο ΡΑΜΠΑΓΑΣ δια την επιούσαν, οι δε ηθοποιοί κατεγίνοντο μετά μεσημβρίαν εις τελευταίον γενικόν γυμνάσιον, ότε εισπηδήσας εις το θέατρον φίλος των ανέκραξε:

- Τι κάμνετε εδώ; τι μελετάτε τον Ραμπαγά; Ο κόσμος χαλνά έξω! Χιλιάδες κόσμου από των ανακτόρων κατέρχονται εν σφοδρά διαδηλώσει και τώρα πηγαίνουν εις του κ. Κουμουνδούρου. Έσπασαν τα παράθυρα του κ. Τρικούπη... σκοτωμός γίνεται, χαλασμός!

Μετά μικρόν δε ηκούσθη και η βοή του λαού. Εξήλθον οι ηθοποιοί, διεσπάρησαν, κατέφυγαν όπου ηδύναντο, ενώ εχαράσσετο η σελίς της πικράς εκείνης ιστορίας της 14^{ης} Ιανουαρίου. Εννοείται διεκόπησαν και αι δοκιμαί, και αι παραστάσεις.¹⁶

Τις επόμενες ημέρες ξεκίνησαν επαναστάσεις στη Θεσσαλία, υποκινημένες από τις ελληνικές μυστικές εταιρείες, με την καθοδήγηση όμως της κυβέρνησης. Έτσι επικράτησε και στην Αθήνα ένας πυρετός πολεμικών προπαρασκευών, που επηρέασε και τα θέατρα, καθώς οι ηθοποιοί επιστρατεύονταν ή κατατάσσονταν εθελοντικά στον ελληνικό στρατό και οι ελάχιστες ευεργετικές παραστάσεις που δόθηκαν τον Φεβρουάριο είχαν όλες πατριωτικά θέματα.¹⁷

¹² Από τις μεταφράσεις του αναφέρω τις μεγάλες επιτυχίες: *Οι αδιάφοροι*, *Δαλιδά*, *Ιωάννα των δακρύων* και *Ιωάννα των γελώτων*, *Ο Αϊκάδης της Θαλαμέας*, ενώ από τα μονόπρακτά του αναφέρεται ο μονόλογος *Ο τρελλός*, βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, τ. Β', σ. 175.

¹³ Επρόκειτο για την κωμωδία *Δικηγόρου ατυχία*.

¹⁴ Οι ημερομηνίες πάντα σύμφωνα με το παλαιό ημερολόγιο.

¹⁵ Για τα γεγονότα βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΓ', σ. 330 κ.ε.

¹⁶ *Εφημερίς*, 4 Αυγ. 1878.

¹⁷ Στις 5 Φεβρ. 1878 παίχτηκε ο *Αθανάσιος Διάκος*, στις 12 Φεβρ. *Σκεντέρμπεης ο Ηπειρώτης*, στις 24 Φεβρ. ο *Ρήγας Φερραίος*, όλα συνοδευόμενα από απαγγελίες πατριωτικών ποιημάτων.

Ακολούθησε για τα θέατρα μια αδιάφορη εαρινή περίοδος, με σποραδικές παραστάσεις στο Μέγα Θέατρον Αθηνών άλλοτε του θιάσου Αλεξιάδη και άλλοτε του «Μένανδρου», οι οποίοι απέφυγαν να ξανασυνεργαστούν, παρά τις επίμονες προτροπές της *Εφημερίδος*.¹⁸

Για το καλοκαίρι 1878 οι δύο θιασάρχες, Δ. Ταβουλάρης¹⁹ και Δ. Αλεξιάδης, ενοικιάζουν τα δύο θερινά θέατρα των Αθηνών, του «Απόλλωνος» και των «Ιλισσίδων Μουσών», τα οποία βρίσκονται το ένα απέναντι στο άλλο:

Άνευ πολλών συζητήσεων, διότι οι υποκριταί δεν είναι βουλευταί, ήρχισαν το έργον των προπαρασκευών των, όπερ προβαίνει μετά ταχύτητος, ως εγγιζούσης της ημέρας της κηρύξεως του πολέμου - όχι - της ενάρξεως των παραστάσεων. Δύναται όμως αξιόλογα να είπη τις και την πρώτην φράσιν, διότι εφέτος αι παραστάσεις θα ήνε αληθής πόλεμος, των δύο θιάσων μελλόντων ν' αγωνισθώσιν όλαις δυνάμεσιν.²⁰

Απ' όσα διαβάζουμε στον Τύπο, φαίνεται πως το θέατρο του Ταβουλάρη ήταν σχεδόν κάθε βράδυ γεμάτο,²¹ ενώ δεν συνέβαινε το ίδιο με το θέατρο του Αλεξιάδη. Για τον λόγο αυτό αποφάσισε να συνεργαστεί με τον Μιχαήλ Αρνιωτάκη, παίζοντας μέρος της εβδομάδας στην Καστέλλα, όπου, άλλωστε, παραθερίζε η βασιλική οικογένεια και η αθηναϊκή αριστοκρατία.²²

Στις 5 Αυγούστου 1878 ο Ιωάννης Καμπούρογλου αναγγέλλει ξανά με ενθουσιασμό από τις στήλες της *Εφημερίδος* την παράσταση του *Ραμπαγά*.²³ Τώρα όμως προκύπτουν νέα προβλήματα, γιατί ο ανταγωνισμός μεταξύ των θιάσων είναι, απ' ό,τι φαίνεται, πολύ σκληρός. Έτσι, σύμφωνα με όσα γράφει ο Καμπούρογλου, ο Αλεξιάδης είχε ζητήσει κι εκείνος να ανεβάσει το έργο το καλοκαίρι, ο μεταφραστής όμως προτίμησε τον «Μένανδρο», ως καλύτερα «κατηρητισμένον», αφού άλλωστε πολλοί από τους ηθοποιούς του γνώριζαν ήδη το έργο από τον προηγούμενο χειμώνα. Ο αντίπαλος θιάσος όμως αποφάσισε να αντιδράσει:

Εννοείται, ότι τούτο ουκ ολίγον εκίνησε τον φθόνον των μη ευρεθέντων μάλλον ετοιμών. Και δι' αυτό ηκούσθησαν αυτοί εκείνοι, οίτινες τέως μετά παρακλήσεων εξήτουν το χειρόγραφον του Ραμπαγά, να τον παρασπύσωσι και εν Πειραιεί, ενώπιον των ΑΑ.ΜΜ., ηκούσθησαν δυσφημούντες το έργον την μίαν ημέρα, κατασχολιάζοντες τον τρόπον δι' ου, κατ' αυτούς, θα ην αδύνατον να παρασταθή καλώς, την επιούσαν διαβάλλοντες τους ηθοποιούς και εντέχνως ζητούντες να προδιαθέσωσι κακώς το κοινόν, τέλος δ' επινοήσαντες το πονηρότερον των τεχνασμάτων, να διαδώσωσιν ότι δήθεν το έργον τούτο εγράφη όπως σατυρίς τον μέγαν πολίτην της Γαλλίας Γαμβέτταν και ότι προσβολή θα ήτο και αχαριστία να παρασταθή τοιούτο έργον εν Αθήναις ακριβώς τας ημέρας, καθ' ας δήθεν πρόκειται να επισκεφθή την πόλιν μας ο έξοχος ανήρ!²⁴

¹⁸ Βλ. ιδίως *Εφημερίς*, 8 Μαρτ. 1878.

¹⁹ Τώρα πια ανεξάρτητος, χωρίς να συμπράττει με άλλον, αναγνωρισμένο πρωταγωνιστή.

²⁰ *Εφημερίς*, 17 Μαΐου 1878.

²¹ Άλλωστε ο δαιμόνιος θιασάρχης είχε φροντίσει να προσελκύσει κόσμο και με άλλα μέσα: προφανώς σε συνεννόηση με τον θεατρώνη Αν. Τσόχα, ο Ταβουλάρης καινοτομεί φωτίζοντας με φωταέριο τον κήπο, το θέατρο και ολόκληρη την «παριλιτισίαν οδόν», βλ. *Εφημερίς* 25 Μαΐου 1878.

²² *Εφημερίς*, 6 Αυγ. 1878.

²³ «Έρχεται επί ακηνης του Απόλλωνος πιθανώς αύριον την Κυριακήν ο δημοκόπος Rabagas, η προσωποποιήσις αυτή πάσης πολιτικής αυθαδείας και θρασύτητος, του ακαδημαϊκού γάλλον

ποιητού Sardou...»

²⁴ *Εφημερίς*, 6 Αυγ. 1878. Στις ενέργειες του Γάλλου δημοκρατικού ηγέτη Γαμβέττα οφειλόταν, σε μεγάλο ποσοστό, το γεγονός ότι ακούστηκε η ελληνική φωνή στο ευρωπαϊκό συνέδριο του Βερολίνου, που είχε συγκληθεί στις αρχές του καλοκαιριού του 1878, για να βρεθεί μια νέα πολιτική ισορροπία στη βαλκανική χερσόνησο μετά τον ρωσοτουρκικό πόλεμο. Στη γαλλική μεσολάβηση τελικά οφείλονται οι πιέσεις που οδήγησαν στην απελευθέρωση της Θεσσαλίας, βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΓ', σ. 351. Επίσκεψη του Γαμβέττα στην Ελλάδα δεν αναφέρεται, τουλάχιστον ως τα τέλη Σεπτεμβρίου 1878, γεγονός που ενισχύει την άποψη του Καμπούρογλου ότι οι αντίπαλοι του Ταβουλάρη την επινόησαν για να προδιαθέσουν εναντίον του το κοινό.

Ο Ιωάννης Καμπούρογλου νιώθει να θίγεται και ο ίδιος, ως μεταφραστής του έργου, από τις διαδόσεις αυτές και ξεσπαθώνει εναντίον των «αθηναίων ραμπαγαδίσκων», όπως τους ονομάζει, που προσπαθούν ξανά να ματαιώσουν την παράσταση.²⁵

Στην εφημερίδα *Στοά* της ίδιας ημέρας όμως, ανώνυμος νέος προειδοποιεί ότι πρόκειται ν' ανέβει με τους φίλους του στη σκηνή και να σταματήσει την παράσταση! Τα πνεύματα οξύνονται και η αστυνομία, ίσως με άνωθεν εντολή, ίσως με δική της πρωτοβουλία, βρίσκει μια τυπική πρόφαση για να απαγορεύσει την παράσταση: ο θιασάρχης του «Μένανδρου» είχε πάρει γραπτή άδεια από την Αστυνομία για να παιχθεί το έργο τον Ιανουάριο, δεν είχε όμως ξαναζητήσει άδεια, για να παιχθεί το έργο το καλοκαίρι.²⁶ Το ζήτημα παίρνει μεγάλες διαστάσεις και φτάνει στον πρωθυπουργό Κουμουνδούρο, ο οποίος παραθερίζει στην Καστέλλα και αναλαμβάνει να διαβάσει το έργο και να αποφανθεί σχετικά. Οι επόμενες ημέρες περνούν εν αναμονή της ετυμηγορίας του. Η *Εφημερίς* όμως ξεκινά την δημοσίευση του έργου σε συνέχειες. Στην πρώτη μάλιστα σελίδα τυπώνει τη διανομή της ματαιωμένης παράστασης, ενώ συγχρόνως προτείνει στον Ταβουλάρη να κάνει αγωγή για αποζημίωση, αφού

Ο δυστυχής θίασος εβασίζετο εις την δοθείσαν ήδη εαυτώ άδειαν από του χειμώνος· πού να φαντασθή ότι την τελευταίαν ημέραν [...] θα ήλλαζε γνώμη η εξουσία!²⁷

Επιπλέον, η *Εφημερίς* παρακολουθεί κάθε μέρα με σαρκαστικά σχόλια την «ανάγνωση» του έργου από τον πρωθυπουργό:

Ακόμη ο πρωθυπουργός της Ελλάδος μελετά τον Ραμπαγάν!

γράφει έπειτα από τρεις ημέρες. Επιτίθεται εξάλλου ανοιχτά στην κυβέρνηση λέγοντας:

είνε πρόφασις τα περί Γαμβέττα. Η ελληνική κυβέρνηση δεν θέλει την ουσίαν αυτήν του Ραμπαγά. Δεν θέλει, εν πλήρει συνελεύσει των Αθηναίων, το κάτοπτρον, εν ω θα φανώσιν όλαι αι ασχημίας των ανδρών, δι' ων η πατρις μας Ελλάς κατησχυμένη σήμερον μετά δειλίας βλέπει το μέλλον της.²⁸

Τέλος ο Καμπούρογλου συνεχίζει να φωτογραφίζει τον Αλεξιάδη ως τον άνθρωπο που δημιουργήσε ολόκληρο το ζήτημα, μέσα από τις γνωριμίες που είχε στην Αστυνομία²⁹ και στον Τύπο.³⁰

²⁵ «Ο συντάκτης της *Εφημερίδος*, καθ' ο μεταφραστής του δράματος, έφριξεν επί τη διαδόσει και ουδέποτε θα ηδύνατο ν' ανεχθή να υβρίζωσιν έργον, ούτινος ανέλαβε να γίνη εισηγητής [...] Ούτω λοιπόν τίνες είνε, προς Θεού, οι αθηναίοι ραμπαγαδίσκοι, οίτινες εν τη πόλει ταύτη [...] παρουσιάζονται ως θέλοντες να σώσωσι δια της υπερασπίσεώς των μεγάλους άνδρας εκ των βελών της σκηνης; Τίνες είνε οι μεγάλοι αυτοί μικροί», *Εφημερίς*, 6 Αυγ. 1878.

²⁶ Η παρέμβαση της αστυνομίας εξοργίζει περισσότερο τον Καμπούρογλου, ο οποίος μάλιστα, στο φ. της 7 Αυγ. 1878: «Οποία αυθαιρεσία αναξία ελευθέρας πολιτείας των νόμων και των φώτων! [...] Αλλ' [η Αστυνομία] είχε λόγους ίσα ίσα να τηρήση πλή-

ρη την τάξιν [...] Δεν ζώμεν εις άγρια μέρη εκβιάσεων και απαγών ή πειρατείας.»

²⁷ *Εφημερίς*, 7 Αυγ. 1878.

²⁸ Ο.π.

²⁹ Είναι γνωστό ότι ο Δ. Αλεξιάδης πριν γίνει ηθοποιός εργαζόταν ως «γραμματεύς της Αστυνομίας», βλ. Ν.Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*. τ. Β', σ. 123.

³⁰ Σύμφωνα με τον Καμπούρογλου, ο Αλεξιάδης γράφει αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «θεατρικό ρεπορτάζ» σε κάποια εφημερίδα, την οποία δεν κατονομάζει. Με τον τρόπο αυτό έχει την ευκαιρία να διαφημίζει τις δικές του παραστάσεις και να δυσφημεί τους αντιπάλους του.

Όσο για τον «Μένανδρο», συνεχίζει τις παραστάσεις του για λίγες ημέρες με επαναλήψεις, ενώ προετοιμάζει πυρετωδώς πολλά νέα έργα, για να καλύψει τις απώλειες από την απαγόρευση του *Ραμπαγά*.³¹ Ενώ οι ηθοποιοί φαίνονται να δουλεύουν ακούραστα, ο Τύπος ασχολείται με τους υπεύθυνους της δυσφήμισης και της απαγόρευσης του έργου. Κάποιοι συντάκτες συμφωνούν με την *Εφημερίδα*, άλλοι της ζητούν να ανακαλέσει τις κατηγορίες που εκτόξευσε προς τον θίασο του Αλεξιάδη. Εκείνη όμως επιμένει και υπερθεματίζει εναντίον του:

Εις την Παλιγγενεσίαν και την Καρτερίαν, παρακαλούσας ημάς να άρωμεν από του θιάσου των Μουσών την μομφήν ότι αντενήργησε και αυτός εις την παράστασιν του «Ραμπαγά», απαντώνμεν ότι εξαιρούμεν ονόματι οίον αν θέλουσι των κ.κ. ηθοποιών, αλλά διά το όλον πρέπει να γνωρίσωμεν πρώτον έως πού εκτείνεται η συνταύτισις των ιδεών του θιάσου τούτου μετά των ιδεών εκείνων, αίτινες εμπόδισαν την παράστασιν· μέχρις εφημεριδογράφων; [...] μέχρις αστυνομικών οργάνων; [...] μέχρις υπουργείων; μέχρι τίνος σημείου τέλος πάντων;

Τον κ. Δημ. Αλεξιάδην συμβουλευόμεν να κυττάξη το έργον του και να μας κάμνη καλώς τας σκηνικάς διασκευάς του Περιπλανωμένου [Ιουδαίου]. Ν' απαγγέλλη, αλλά να μη γράφη όπου δεν καλείται.³²

Στις 10 Αυγούστου ανακοινώνεται στον Τύπο ότι ο Κουμουνδούρος βρήκε τον *Ραμπαγά* πολύ κωμικό και έτσι αίρεται η απαγόρευση. Τις αμέσως επόμενες ημέρες όμως, ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, εκμεταλλευόμενος και πάλι τις γνωριμίες του στην Αστυνομία, προσπαθεί να εξασφαλίσει πρώτος την έγγραφη άδεια για την παράσταση του έργου.³³ Κατηγορείται μάλιστα από την *Εφημερίδα* ότι προσπάθησε επίσης να αποσπάσει μουσικούς από την ορχήστρα του θεάτρου «Απόλλωνος», ώστε να μην μπορεί να ανταπεξέλθει στις μουσικές απαιτήσεις των παραστάσεων και των διαλειμμάτων!³⁴

Στις 12 Αυγούστου αναγγέλλεται για την επομένη η κυκλοφορία της νέας σατιρικής εφημερίδας των Κλεάνθη Τριανταφύλλου και Βλάση Γαβριηλίδη με το όνομα *Ραμπαγάς*. Το πρώτο φύλλο της κυκλοφορεί τελικά στις 16 Αυγούστου, την ίδια ημέρα κατάσχεται, ενώ στις 17 Αυγούστου οι δύο συντάκτες της οδηγούνται στη φυλακή. Άλλος ένας *Ραμπαγάς* που ξεσηκώνει θύελλα στον Τύπο, του οποίου τώρα θίγεται η ελευθερία.

Μέσα στο ταραγμένο κλίμα των ημερών αυτών και χωρίς πολλές αναγγελίες και διαφημίσεις δίνεται τελικά η πρώτη παράσταση του θεατρικού *Ραμπαγά* από τον «Μένανδρο», το Σάββατο 19 Αυγούστου 1878. Το θέατρο είναι κατάμεστο και η παράσταση επαναλαμβάνεται την επομένη. Σε κάποιους που θεώρησαν το έργο μακροσκελές και τετριμμένο η *Εφημερίς* απαντά:

Είνε αληθές, ότι μικρά τινα μέρη του δράματος εν προσεχεί παραστάσει δύνανται να συντομευθώσιν, αλλά μετά την τόσην συζήτησιν επ' αυτού έπρεπεν εν αρχή το έργον να δειχθή ακέραιον [...] Εν γένει εις

³¹ *Εφημερίς*, 8 Αυγ. 1878: «[...] έχει σχεδόν έτοιμον και εντός της εβδομάδος δίδει τα Γεροντοπαλλήκαρα, κωμωδία χαρακτήρων του αυτού συγγραφέως του *Ραμπαγά*, του κ. Σαρδού. Θα δώση κατόπιν τον Αλκιβιάδην, δράμα ωραιότατον του ιταλού φιλέλληνος βουλευτού Καβαλότη, την Παρισινήν του Ευγενίου Σκριβ, τον Κουρέα της Σεβύλλης του Βωμαρσέ και τον Γάμον του Κουτρούλη του κ. Ραγκαβή, μετά χορών τονισθέντων υπό του μελοποιού Μένδελσον».

³² Ο.π.

³³ Δεν είναι σαφές όμως σε τι θα τον ωφελούσε η άδεια αυτή, αν δεν είχε εξασφαλίσει από τον μεταφραστή το δικαίωμα να παρουσιάσει το έργο. Δεν φαίνεται πιθανό ότι θα κατόρθωνε να πείσει τον Καμπούρογλου, ίσως όμως να είχε την πρόθεση να χρησιμοποιήσει άλλη μετάφραση. Ο ίδιος ο Αλεξιάδης ήταν άλλωστε και μεταφραστής κάποιων γαλλικών έργων.

³⁴ *Εφημερίς*, 14 Αυγ. 1878.

την παράστασιν ταύτην έλαβε παράσημον ο θίασος Μένανδρος, διότι ομολογουμένως υπήρξεν αύτή και υπάρχει μία των αρίστων εξ ελλήνων ηθοποιών κατορθωθείσα [...]³⁵

Άλλη μία παράσταση του έργου δόθηκε στις 31 Αυγούστου. Στη στήλη θεαμάτων της *Εφημερίδος* προσδιορίζεται ότι: «*Συντομευθείσης της κωμωδίας ταύτης καταλλήλως θα λήγη η παράστασις αυτής περί το μεσονύκτιον.*»³⁶

Καθώς η επεισοδιακή αυτή καλοκαιρινή περίοδος του 1878 προχωρεί προς το τέλος της και οι ηθοποιοί του «Μένανδρου» παρουσιάζουν σημάδια κόπωσης –αρρωσταίνουν και αναβάλλουν παραστάσεις με διάφορες προφάσεις– η υπόθεση του *Ραμπαγά* δεν έχει ακόμη ξεχαστεί και στις 4 Σεπτεμβρίου διαβάζουμε στην *Εφημερίδα*:

Ο πολύκροτος «Ραμπαγάς», όστις τόσον τέρας επρωτοπαρουσιάσθη, εγέννησε και παιδίον, τον «Ραμπαγαδίσκον», πρωτότυπον μονόπρακτον κωμωδίαν αθηναϊκών ηθών. Ο απόγονος ούτος του Ραμπαγά, υπό την προστασίαν του πατρός του, ελπίζει να τύχη καλής υποδοχής.

Ο *Ραμπαγαδίσκος* προέρχεται κι αυτός από τους κόλπους της *Εφημερίδος*. Συγγραφέας του είναι ο Δημήτριος Κορομηλάς.³⁷ Η κωμωδία αυτή δίνει την ευκαιρία στον Κορομηλά να αναφερθεί σατιρικά σε κόμματα και κομματάρχες της σύγχρονης του αθηναϊκής πραγματικότητας. Στο χειρόγραφο του έργου που σώζεται στη Βιβλιοθήκη του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου αληθινά ονόματα και πράγματα έχουν διαγραφεί και έχουν αντικατασταθεί από πλασματικά, μετατρέποντάς το έτσι από επίκαιρη σάτιρα σε αθώα κωμωδία ηθών.

Και του *Ραμπαγαδίσκου* όμως η πρώτη παράσταση αναβλήθηκε, τη φορά αυτή με υπαιτιότητα του «Μένανδρου», προς μεγάλη δυσαρέσκεια του κοινού και του συγγραφέα του έργου, ο οποίος προς στιγμήν απαγόρευσε στο θίασο να παίξει την κωμωδία σε επόμενη ημερομηνία.³⁸ Την επομένη όμως άλλαξε γνώμη³⁹ και έτσι το μονόπρακτο παίχθηκε στην ευεργετική υπέρ της Ελένης Χέλμη και του Κ. Σαγανόπουλου παράσταση της 7 Σεπτεμβρίου, μαζί με το δράμα *Η Μοσχομάγκα* και δύο άσματα. Η παράσταση δεν δημιούργησε περισσότερες συζητήσεις και οι σχετικές με τον *Ραμπαγά* περιπέτειες του «Μένανδρου» τελείωσαν εκεί. Την επόμενη εβδομάδα ο Ταβουλάρης, αφήνοντας στην Αθήνα κλι-

³⁵ *Εφημερίς*, 21 Αυγ. 1878.

³⁶ Αξίζει να σημειώσουμε ότι ως ώρα έναρξης των παραστάσεων του *Ραμπαγά* αναγγελλόταν η 8.30. Ακόμα και αν υποθέσουμε ότι η έναρξη της παράστασης καθυστέρησε περισσότερο από μισή ώρα, τότε η συντομευμένη μορφή της θα κρατούσε περίπου 3 ώρες!

³⁷ Η υπόθεση αφορά έναν οικογενειάρχη, ο οποίος έχει εμπλακεί στην πολιτική, προς μεγάλη δυσαρέσκεια της γυναίκας του, και ο οποίος στο τέλος του έργου, και έπειτα από γερό ξυλοφόρτωμα, συνειδητοποιεί το λάθος του και επιστρέφει στην οικογενειακή του θαλπωρή.

³⁸ «Χθες δεν εγένετο η παράστασις του *Ραμπαγαδίσκου*. Λόγος της τωιαύτης αιφνιδίας αναβολής ευρέθη εκ μέρους των ηθοποιών του [θεάτρου] *Απόλλωνος* το θυελλώδες του καιρού, αλλ' η

δικαιολογία αυτή δεν ήρκεσεν ούτε εις ημάς ούτε εις τους πολλούς συρρεύσαντας θεατάς περί την 8 1/2, ότε ήτο λαμπρά η εσπέρα. Ο δε γράφας την κωμωδίαν ιδών την κατά τον θίασον εγεργθείσαν δικαίως δυσαρέσκειαν του κοινού διά το απρεπές της αναβολής, απέσυρεν από τον θίασον το έργον του, εκφράζων άμα ούτω τας ευχαριστίας του εις το κοινόν, όπερ εγνωρίζε περί τίνος επρόκειτο», *Εφημερίς*, 6 Σεπτ. 1878.

³⁹ «Κατ' επίμονον αίτησιν των ηθοποιών του Μενάνδρου θελότων ν' αποδείξωσιν ότι διά κανέναν άλλον λόγον εμψ ένεκα του καιρού, δικαίως ή αδικως, ανέβαλαν προχθές την παράστασιν του "*Ραμπαγαδίσκου*", ο γράφας αυτόν συγκατετέθη να τον παραστήσωσιν όπóταν θέλωσιν, ενδούς εις πολλές παραστάσεις», *Εφημερίς*, 7 Σεπτ. 1878.

μάκιο του θιάσου για τις τελευταίες παραστάσεις του καλοκαιριού, αναχώρησε για τη Σμύρνη, για να οργανώσει τις παραστάσεις της χειμερινής περιόδου 1878-1879.

Βλέπουμε λοιπόν πως, στην περίπτωση του *Ραμπαγά*, μια παράσταση εμποδίστηκε πρώτα από πραγματικά, φλέγοντα πολιτικά και εθνικά ζητήματα και γεγονότα, τον Ιανουάριο 1877, ενώ στη συνέχεια, σύμφωνα πάντα με την *Εφημερίδα*, κάποιοι παράγοντες με ιδιωτικά συμφέροντα επικαλέστηκαν πολιτικές αιτίες για να εμποδίσουν την παράσταση, έφτασαν μάλιστα να δημιουργήσουν πολιτικό ζήτημα. Και η στάση του Τύπου όμως ήταν, όπως είδαμε, στενά συνδεδεμένη με προσωπικά συμφέροντα. Το ζήτημα των «διαπλεκομένων συμφερόντων» στην ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου χρειάζεται περισσότερη διερεύνηση και θα μας βοηθήσει, πιστεύω, ν' αποκτήσουμε μια ζωνρή εικόνα της νεοελληνικής καλλιτεχνικής ζωής και της σχέσης της με την πολιτική και την κοινωνία.

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ
Η «ΤΥΧΗ» ΤΗΣ ΓΚΟΛΦΩΣ

Στην ΕΛΕΝΗ, μάννα κι αδελφή

«Η αξία ενός έργου καθιερώνεται από την επίδραση που είχε
στο άμεσο ή στο κατοπινό μέλλον»

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ¹

Η Γκόλφω: δράμα ειδυλλιακόν εις πράξεις πέντε, του Σπυριδωνος Περεσιάδου, παραστάθηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα στις 10 Αυγούστου του 1894, από το θίασο «Πρόοδος» του Δημητρίου Κοτοπούλη, στο θέατρο «Παράδεισος». ² Ήταν το δεύτερο έργο που παρουσίαζε ο συγγραφέας στην πρωτεύουσα. Είχε προηγηθεί, το Σεπτέμβριο του 1893 και μάλιστα όχι εντελώς αθόρυβα, το πεντάπρακτο δράμα του *Μαργαρίτα*. ³ Τυφλός καθώς ήταν από την εποχή εκείνη, «υπηγόρευε δυνατά τους στίχους του εις δύο-τρεις νέους, οι οποίοι από θαυμασμόν, του έκαμαν εναλλάξ τον γραμματέα χωρίς αμοιβήν [...]». ⁴

Γεννημένος στο Μεσορρούγι Νωνάκριδος στα 1854, ⁵ και δημιουργός δεκαέξι θεατρικών έργων και μιας ποιητικής συλλογής, ⁶ ο Σπυριδών Περεσιάδης πέθανε τον Ιανουάριο του 1918 στην Αθήνα, πάμ-

¹ Γιάν. Σιδέρης, «Ψυχάρης και Θέατρο», *Νέα Εστία* 107 (1980), σ. 35, στ. Ι [Τεύχος 1260-1261, 1-15 Ιαν. 1980, Αφιερωμένο στον Ψυχάρη].

² Το έργο είχε πρωτοπαιχτεί από ερασιτέχνες στην Ακρόατα, όπου ζούσε τότε ο δημιουργός του, το Μάιο του 1893, όπως αναφέρεται στο: Αναστασίου Μιχ. Γεωργαντοπούλου, *Ακρατινοί εργάτες του θεάτρου μας: Σπύρος Περεσιάδης, Γιώργος Ασημακόπουλος*, Αθήνα, 1978, σ. 20 και σ. 26, υποσημείωση 1.

³ Το έργο αυτό, γραμμένο με το χέρι του λίγο πριν στερηθεί για πάντα «το λιγοστό φως που του απόμεινε», είχε παρουσιαστεί στην Ακρόατα το 1892 (βλ. Αναστασίου Μιχ. Γεωργαντοπούλου, *Ακρατινοί...*, ό.π., σ. 20). Στην Αθήνα αναγγέλλεται ότι ο θίασος Αλεξιάδου-Παντοπούλου-Καρδοβίλλη πρόκειται ν' ανεβάσει στο θέατρο Τσόχα δύο έργα του Περεσιάδη: το ένα «δραματικόν οικογενειακόν», το άλλο «ειδυλλιακόν κωμικόν», του οποίου τη μελοποίηση είχε αναλάβει ο Σπ. Ξύνδας (βλ. εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 215, 3 Αυγούστου 1893, σ. 4, στ. ΙΙ). Τελικά παίχτηκε μόνο το πρώτο, η *Μαργαρίτα*, στις 6 και 9 Σεπτεμβρίου (Μ. Κωνσταντινοπούλου, Δ. Αλεξιάδης, Θ. Πεταλάς, Ν. Καρδοβίλλης). Απέσπασε επαίνους αλλά και πικρόχολα σχόλια προκάλεσε επεισόδια: ύβρεις εμπτυσμούς, ξυλοδαρμούς, κα-

ταγγελίες και γραφιδολόγιο: είχε, ωστόσο και την ανέλπιστη τύχη να δώσει τ' όνομά του –«Μαργαρίτα»– σε άρωμα μεθυστικό, τον καιρό που οι Αθηναίοι δροσίζονταν με παγωτό «Φάστα-Παρασκευοπούλου» (βλ. *Εστία Εικονογραφημένη*, αρ. 41, 1893 (β' εξάμηνο), σ. 240, στ. Ι).

⁴ Ο κ. Παληός [Γρ. Ξενοπούλου], «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», εφ. *Η Καθημερινή*, αρ. 115, 10 Ιανουαρίου 1920, σ. 1, στ. V.

⁵ Τάσος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, «Περεσιάδης Σπύρος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* Εκδοτικής Αθηνών, 1991, τ. 8, σ. 222, στ. Ι-ΙΙ. Επίσης, Σπύρου Περεσιάδη, *Γκόλφω – Εσμέ*, εισαγωγή-επιμέλεια έκδοσης Αναστάσιος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, Αθήνα: Τέσσερα Έπιλον, 1993, σ. 7. Αθήνα: Τέσσερα Έπιλον, 1993, σ. 7. Με δεδομένο έτος γέννησης το 1854, εντύπωση προξενεί η παρουσίαση του Περεσιάδη από τον τύπο του 1893 και του 1894, ως «νεαρού λογίου».

⁶ Στα γνωστά, εκδεδομένα θεατρικά του έργα *Η Γκόλφω*, *Η Σκλάβια*, *Η Εσμέ*, *Η Νεράιδες*, *Ο Χορός του Ζαλόγγου*, *Η Βασίλισσα των Ανθέων*, *Ο Μαγευμένος Βοσκός*, *Η Πατρίδα*, *Η Πάργα*, *Ο Εθελοντής*, *Τα Διπλά Στέφανα*, *Η Μόρφω*, *Ο Προεστώς του Χωριού* πρέπει να προσθέσουμε τα ανέκδοτα, όσο ξέρου-

πρωχος,⁷ μα φορτωμένος δάφνες από τη Σκλάββα, την Εσμέ και την Γκόλφω.

Με το δράμα του αυτό ανεδείχθη οριστικώς πλέον εις από τους καλλιτέρους δραματικούς συγγραφείς μας και με τα παταγώδη χειροκροτήματά του και τας ανευφημίας του το κοινόν ζωηρότατα του απέδειξε την εκτίμησίν του, παρ' όσα και αν λέγουν και αν κάμνουν οι ενδιαφερόμενοι δια το μονοπόλιον της σκηνης.⁸

Το όνομα *Γκόλφω* προέρχεται από το *γκόλφι*, το *εγκόλπιον*, που σημαίνει φυλαχτό ή κόσμημα «κρεμάμενον εκ του λαιμού προ του κόλπου».⁹ *Εγκόλπιον* λέγεται και το επίσημο διακριτικό της αρχιερατικής εξουσίας. Είναι και το μικρό, περιληπτικό και συνήθως καθοδηγητικό, εκλαϊκευτικό βιβλίο.

Γκόλφω ονομάζεται η ηρωίδα στο έργο *Το Λαγιαρνί*, του δικηγόρου Ν. Παπαλεξανδρή, που ανέβηκε στις 15 Αυγούστου του 1890, στο θέατρο «Παράδεισος», από το θίασο Αρνωτάκη: «[...] η υπόθεσις του όλη πλέκεται περί τον θάνατον του ιστορικού κλέφτου Βλαχαρμάτα, ενός των καυχημάτων του Παρνασσού και περί τον τρυφερόν και απλούν ειδυλλιακόν έρωτα της συμπαθούς *Γκόλφως* μετά του ψυχογιού Γιάννου [...]», μας πληροφορεί, σε εκτενή και επαινετική κριτική ο συντάκτης των «Θεατρικών» της εφημερίδας *Παλιγγενεσία*.¹⁰ Η «συμπαθής» *Γκόλφω* με το *Λαγιαρνί* πατά για πρώτη φορά το σανίδι της σκηνης και μάλιστα σε έργο που εικονίζει «αμιγή και ακέραιον τον Ελληνοπρεπέστερον εθνικόν ημών βίον».¹¹

Ενάμιση χρόνο αργότερα, ο Μπόέμ [Δημ. Χατζόπουλος], ύστερα από συνέντευξη με τον Κώστα Κρυστάλλη, που δημοσιεύεται στο *Άστρ*,¹² μας κάνει γνωστό ότι: «Ο κ. Κρυστάλλης τώρα γράφει την *Γκόλφω* του, νέον μεγάλον ποιμενικόν ειδύλλιον, διηρημένον εις τρία μέρη» και παραθέτει λίγους στίχους από το μονόλογο του Γιάννου, «του αγαπητού της *Γκόλφως*». ¹³ Ο Κρυστάλλης κι ο Περεσιάδης λοιπόν, γράφουν ο καθένας τη δική του *Γκόλφω* την ίδια εποχή, με πιθανότητα να έχει προηγηθεί ο Περεσιάδης, μια και, όπως έχει υποστηριχτεί, το έργο του ήταν ήδη έτοιμο από το Μάιο του 1893.

με, *Μαργαρίτα, Μόσχω* (α' παράσταση: 1 Αυγούστου 1898, θέατρο «Πειραιώς» (Διονυσιάδου), θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου) και *Ανάστασις* (πανηγυρική παράσταση «προς τιμήν των αφιχθέντων εφεδρων», 17 Νοεμβρίου 1913, «Δημοτικόν Θέατρον» Αθηνών, θίασος Παπαιωάννου). Ας σημειωθεί εδώ ότι ενώ το έργο *Μόσχω* δεν μνημονεύεται από τον Γιάννη Σιδέρη, εντούτοις η πρώτη του παράσταση καταγράφεται ως πρώτη του έργου *Μόσχω* (βλ. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*, τόμος πρώτος (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα: Καστανιώτης, 2^η 1999, σ. 155).

⁷ Η Βουλή των Ελλήνων είχε αρνηθεί να τον συνταξιοδοτήσει στα 1914 (βλ. Γρ. Ξενοπούλος, «Διά τον Περεσιάδη», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 915 (11530), 7 Ιουνίου 1914, σ. 1, στ. I-II), αλλά η φτωχική του κηδεία (11 Ιανουαρίου 1918) έγινε -τιμής ένεκεν- δημοσία δαπάνη. Το νεκρό αποχαίρεισε ο Χ. Άννινος, ως πρόεδρος της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων, ενώ οι ηθοποιοί δεν θεώρησαν καθήκον τους να παραστούν (βλ. εφ. *Εστία*, αρ. 8432, 12 Ιανουαρίου 1918, σ. 1, στ. IV-V· εφ. *Αθήναι*, αρ. 5487, 12 Ιανουαρίου 1918, σ. 2, στ. II· εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 12120, 12 Ιανουαρίου 1918, σ. 2, στ. II και *Πινακοθήκη*, έτος IZ' (1917-1918), σ. 135, στ. I-II).

⁸ Γ.Β. [=Γεράσιμος Βώκος;], «*Η Γκόλφω*», εφ. *Νέα Εφημερίς*,

αρ. 244, 1 Σεπτεμβρίου 1894, σ. 6, στ. I. Η κριτική του Γ.Β., δημοσιευμένη στα φύλλα αρ. 242 και 244, είχε προαναγγελθεί στις 20 Αυγούστου 1894 (αρ. 232, σ. 5, στ. II): «Αύριον δημοσιεύομεν περί *Γκόλφως* εκτενή κρίσιν φίλου λογίου, ειδικού περί τα τοιαύτα ζητήματα».

⁹ Δ. Δημητράκου, *Μέγα Λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσης*, τ. Ε' (1964). Επίσης, Τάσου Αθ. Γριτσοπούλου, «Βαπτιστικά ονόματα εκ Πελοποννήσου των χρόνων της Τουρκοκρατίας», *Λαογραφία*, ΙΣΤ' (1956-57), σ. 369.

¹⁰ Εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 7939, 18 Αυγούστου 1890, σ. 3, στ. I.

¹¹ Εφ. *Αχελώος*, αρ. 182, 18 Αυγούστου 1890, σ. 4, στ. II.

¹² Εφ. *Το Άστρ*, αρ. 838, 27-28 Μαρτίου 1893, σ. 2, στ. II.

¹³ Ο Κρυστάλλης πέθανε στις 22 Απριλίου του 1894, αλλά είχε προλάβει να στείλει, το φθινόπωρο του 1893, το β' μέρος της *Γκόλφως* του στο Ημερολόγιο *Ποικίλη Στοά*, Ιωάννου Αρσένη, όπου δημοσιεύτηκε το 1895 (σσ. 161-169). Την *Γκόλφω* που σχεδίαζε δεν την τελείωσε ποτέ. Απ' αυτήν, κατά τον Λ.Ι. Βρανούση (βλ. Εισαγωγή στον τόμο 19 της Βασιικής Βιβλιοθήκης, Αθήναι [1954], *Κ. Κρυστάλλης - Χρ. Χρηστοβασιλης*, σ. κε'), προήλθε *Ο Ψωμοπάτης*. Διαφορετική άποψη διατυπώνει η Γεωργία Λαδογιάννη (βλ. *Επί σκηνης ο λόγος*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1995, σσ. 172-178).

Το Έργο

Στην *Γκόλφω* του Περεσιάδη «η σκηνή υποτίθεται παρά τα Αρσάνεια όρη των Καλαβρύτων».¹⁴ Ας θυμηθούμε την υπόθεση, αρχίζοντας με ένα απόσπασμα από λαϊκό φυλλάδιο:

Η Γκόλφω η πτωχή ποιμενίς λίαν ευειδής εράται εμμανώς πτωχού ποιμένος νεαρού Τάσσου καλουμένου, ανταγαπωμένη. Ο Ανεσιός του ηγέτου των ποιμένων (Τσέλιγκας) Κίτσος κάτωχος πολλών προβάτων και εκταμένων ποιμνιοβοσκών τρωθείς υπό της ωραιότητος και εν γένει των θεληγέτρων της βοσκοπούλας Γκόλφως εράται εμμανώς, αποφασίζει δε και αυτοπροσώπως εκδηλοί προς αυτήν το διαβιβρόσκον την καρδίαν του ερωτικόν πυρ, και εν ταυτώ ζητεί την χείρα της, Η Γκόλφω όμως πιστή εμμένουσα εις τον μετά του Τάσσου έρωτά της αρνεείται λίαν ευγενώς και σεμνοπρεπώς την χείρα της εις τον Κίτσον [...].¹⁵

Ο Κίτσος δεν αποθαρρύνεται. Στέλνει προξενητή το Γιάννο. Στο μεταξύ ο Τάσος, που κέρδισε μεγάλη αμοιβή από τη διάσωση ενός περιηγητή που τον είχε πάρει οδηγό του, εξομολογείται τον έρωτά του στον πατέρα του και τη μητέρα της αγαπημένης του και αρραβωνιάζεται την Γκόλφω. Ο Κίτσος πείθει το θείο-του τσέλιγκα να ζητήσει, για την κόρη του Σταυρούλα, τον Τάσο. Ο Τάσος εγκαταλείπει την Γκόλφω, για χάρη της τσελιγκοπούλας και της προίκας. Η Γκόλφω παραφρονεί. Ο Τάσος, λίγο πριν το γάμο του, μετανιώνει, τρέχει να βρει την πρώτη του αγάπη αλλά είναι πια πολύ αργά. Εκείνη έχει πιει δηλητήριο, πεθαίνει στην αγκαλιά του κι εκείνος αυτοκτονεί στο πλευρό της.

Αυτή είναι η υπόθεση, όπως την ξέρουμε από το 1903, όταν *Η Γκόλφω* εκδόθηκε για πρώτη φορά. Δεν ήταν όμως έτσι από την αρχή. Οι παραλλαγές αφορούν κυρίως το τέλος του έργου: σύμφωνα με την πρώτη, ο Τάσος, μετά την αυτοκτονία της Γκόλφως, κλείνεται σε μοναστήρι.¹⁶ Η δεύτερη παραλλαγή μας παραδίδεται αμέσως μετά την πρώτη παράσταση στην Αθήνα: «[...] ο άπιστος εραστής, μεταβαίνων εν πομπή, όπως τελέση τους γάμους του, προ της ψυχορραγούσης ερωμένης του μετανοεί και φονεύεται υπό τινος συγγενούς της αυτοκτόνου [...]».¹⁷ Στην τρίτη παραλλαγή, η γαμήλια πομπή, περνώντας απ' τ' αλώνι, βρίσκει την Γκόλφω να πνέει τα λοίσθια. Ο Τάσος μεταμελείται, ζητεί συγχώρεση, καταριέται το Γιάννο που τον παρέσυρε και, απελπισμένος, αυτοκτονεί.¹⁸

Αν και ο Περεσιάδης δεν φαίνεται να έλαβε υπ' όψιν του την υπόδειξη: «Η πέμπτη πράξις ηδύνατο να λείψη ολόκληρος, προστιθεμένης μιας έτι σκηνης εις την τετάρτην, εν η να επέρχεται ραγδαιότερα η καταστροφή»,¹⁹ επέφερε ωστόσο κάποιες αλλαγές στην τελευταία πράξη. Το συμπεραίνουμε συγκρι-

¹⁴ Σπυρίδωνος Περεσιάδου, *Η Γκόλφω: δράμα ειδυλλιακόν εις πράξεις πέντε*, εν Αθήναις: εκδ. οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, 1903. (Θεατρική Βιβλιοθήκη εκδομένη επιμελεία Νικολάου Ι. Λάσκαρη, αρ. 20).

¹⁵ Σπυρίδωνος Περεσιάδου, *Η Γκόλφω, δράμα ειδυλλιακόν: υπόθεσις και άσματα*, εν Αθήναις: εκ του τυπογραφείου Ι. Νικολαΐδου, χ.χ., σ. 2. Η χρονολογία έκδοσης του φυλλαδίου πρέπει να τοποθετηθεί μετά το 1894 και πριν το 1903.

¹⁶ Προφορική μαρτυρία του Παναγή Χωμενίδη, φαρμακοποιού στην Ακράτα και συγχρόνου του Περεσιάδη, στον κ. Τάσο Γεωργαντόπουλο. Την τοποθετούμε πρώτη στη σειρά των παραλλαγών επειδή το έργο, όπως υποστηρίζει ο Α.Μ. Γεωργαντόπουλος, παρουσιάστηκε στην Ακράτα το 1893. Τα φαρμακεία στην επαρχία ήταν τα εντευκτήρια των πνευματικών και πολιτι-

κών ανδρών.

¹⁷ Εφ. *Εφημερίς*, αρ. 223, 11 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. ΙΙΙ. Βλ. επίσης, *Μνήμων*, «Θεατρικά. Η Γκόλφω», εφ. *Μηνύτωρ*, αρ. 337, 12 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. ΙΙ και *Ιουλιανός*, «Γκόλφω», εφ. *Επιθεώρησις*, αρ. 220, 14 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. ΙΙΙ καθώς και *Αβδηρείτης* [Μπάμπης Άννινος], «Θεατρικά στο φτερό», εφ. *Το Σκριπ*, αρ. 54, 21 Αυγούστου 1894, σ. 4, στ. ΙΙ. Ο φονιάς είναι «ο απλοϊκός Δήμος [ο ξάδελφος της Γκόλφως] ο κατόπιν ως λέων εξανιστάμενος ίνα πατάξη τον άπιστον εραστήν [...]». Βλ. Γ.Β., «*Η Γκόλφω*», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 244, 1 Σεπτεμβρίου 1894, σ. 6, στ. Ι.

¹⁸ Σπυρίδωνος Περεσιάδου, *Η Γκόλφω...: υπόθεσις...*, ό.π., σ. 5.

¹⁹ Εφ. *Εφημερίς*, ό.π.

νοντας την όγδοη σκηνή της πέμπτης πράξης (στο κείμενο του 1903) με τη λεπτομερή περιγραφή του Γ.Β., όταν εξαίρει –ανάμεσα σε άλλες– τη σκηνή της παραφροσύνης, «με όλας τας εγκεφαλικάς παρακρούσεις της παρθένου, καθ' ην [σκηνήν] η συστηθείσα φαντασία της ηρωίδος διορά φάσματα τρομακτικώς απαίσια και εφορμά κατά φανταστικών εχθρών με κραυγάς υστάτου άλγους μανιακού φόβου, ενώ κατόπιν επέρχεται των νεύρων η χαλάρωσις και η έξαλλος μανία μεταβάλλεται εις ήρεμον παραλήρημα εν τω μέσω του οποίου επέρχεται γλυκός, ανακουφιστικός ο θάνατος».²⁰

Η Γκόλφω πεθαίνει έτσι κι αλλιώς. Ο θάνατος, όμως, δεν είναι κάτι που συμβαίνει σ' ένα άβουλο ράκος αλλά κάτι που κερδίζεται και εμποτίζεται με νόημα. Για την ηρωίδα είναι η μοναδική λύση και για το συγγραφέα η μοναδική επιλογή. Οι τέσσερις παραλλαγές του τέλους συνδέονται στενά με την τύχη του ήρωα. Ο Περεισιάδης αναζητεί τη λύση και την κατακτά με διαδοχικούς αποκλεισμούς ευκολότερων λύσεων. Ο εγκλεισμός του ενόχου σε μοναστήρι, ως λύση ισχνή και έωλη εγκαταλείπεται. Η κάθαρση με κολασμό, αν και βάζεται από μερίδα κριτικών, είναι απολύτως σύμφωνη με τις ηθικές αξίες της εποχής, πετυχαίνει το στόχο της και αρέσει στο αθηναϊκό κοινό. Ο συγγραφέας, όμως, δεν επαναπαύεται. Η απλή εκτόνωση του κοινού φαίνεται να μην του αρκεί. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι η παραλλαγή που εμφανίζεται στο λαϊκό φυλλάδιο στο οποίο αναφερθήκαμε, ήταν διασκευή κάποιου θιάσου, η λύση που μας παραδίδεται από την έκδοση του 1903 προέρχεται από τη γραφίδα του Περεισιάδη και είναι λύση ακραία. Έρχεται ύστερα από πάλι με το αναπόφευκτο και το μοιραίο. Η πάλι έχει δημιουργήσει «σασπένς». Το «σασπένς» συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με τις επιθυμίες του κοινού κι εδώ έρχεται το θέμα της ταύτισης του κοινού με τους ήρωες, ένα πολύ σημαντικό, νομίζω, στοιχείο για την επιτυχία του έργου.

Τόσο η κλιμάκωση της αναζήτησης όσο και η επιλογή της τελειότερης, δραματουργικά, λύσης θα πρέπει να εγγραφούν στο ενεργητικό του συγγραφέα και να θεωρηθούν κλειδί για την εξήγηση της σκηνικής τύχης της *Γκόλφως*.

Το θέμα του έργου «είναι ένας παλιός θρύλος της περιοχής του ποιητή, ίσως μια παλιά αληθινή ιστορία που την κράτησε σαν όνειρο στην παιδική ψυχή του».²¹

Πάντως και σήμερα στα χωριά του Χελμού είναι διαδεδομένη η πεποίθηση ότι ο Περεισιάδης δραματοποίησε ένα πραγματικό περιστατικό.²² (Εικ.1)

Το έργο είναι γραμμένο στη δημοτική, σε δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο, που ρέει μάλλον φυσικά και απομνημονεύεται χωρίς μεγάλη δυσκολία.²³

Οι σκηνικές οδηγίες δίνονται στην καθαρεύουσα.²⁴

Στις εκδόσεις της *Γκόλφως* περιλαμβάνονται έξι τραγούδια. Τα τέσσερα απ' αυτά λειτουργούν ως εισαγωγή στη δράση, τα υπόλοιπα δύο, ως σχόλιο στα διαδραματισθέντα.

²⁰ Γ.Β. «*Η Γκόλφω*», ό.π. Η περιγραφή απηχεί το ενδιαφέρον για τις ψυχικές ασθένειες, όπως διαμορφώνεται στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Το Δρομοκαίτειο Φρενοκομείο: 1887-1903. Όψεις της εγκατάστασης ενός ιδρυματικού θεσμού», *Μνήμων* 20 (1998), σσ. 45-66. Ενδεικτικό και το εγκώμιο του βιβλίου *Ψυχώσεις* του νευρολόγου Σίμωνος Αποστολίδου, όπως το βρισκόμαστε στην εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 2364, 11 Δεκεμβρίου 1888, σ. 1: η έκδοση, για τον αρθρογράφο, αποτελεί «γραμματικόν γεγονός πρώτης τάξεως», όπως η μετάφραση της τραγωδίας *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη, από τον Δ. Βερναρδάκη, το *Ταξίδι του Ψυχάρη* και η περί αυτού μελέτη του Ροΐδη.

²¹ Αναστασίου Μιχ. Γεωργαντοπούλου, *Ακρατινοί...*, ό.π., σ. 28.

²² Σχετικά με τα θρυλούμενα βλ. Αθανασίου Θ. Φωτοπούλου, *Ιστορικά και Λαογραφικά της ανατολικής περιοχής Αιγαλείας και Καλαβρύτων: ήτοι των τ. Δήμων Ακράτας-Αιγείρας-Κράθιδος-Φελλός και Νονάκριδος*, τ. Β' *Λαογραφικά*, Αθήναι, 1982, σ. 158.

²³ Για τη γλώσσα, τη στιχουργία και τα εκφραστικά μέσα βλ. Τάσου Μιχ. Γεωργαντοπούλου, *Ο έμμετρος λόγος στην "Γκόλφω" του Περεισιάδη: Συμπλήρωμα στην έκδοση των έργων "Γκόλφω" – "Εσμέ" που εντύπωσε το 1993 ο Πολιτιστικός Σύλλογος Ακράτας "Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ"*, Αθήνα, 1997.

²⁴ Από το 1929 (εν Αθήναις: «Κεραυνός») οι σκηνικές οδηγίες μεταγράφονται στη δημοτική.



Εικ. 1 - Η Βρύση της Γκόλφως (Φωτ. Α.-Φ. Νομικός)

Η δεύτερη, η τέταρτη και η πέμπτη πράξη αρχίζουν με τραγούδι. (Τραγούδι είναι ολόκληρη η Α΄ σκηνή της 2^{ης} και της 4^{ης} πράξης). Με τραγούδι ανοίγει και η Δ΄ σκηνή της τέταρτης πράξης, ενώ κλείνουν με τραγούδι οι σκηνές: Ζ΄ της δεύτερης και Ε΄ της τέταρτης πράξης.

Πρόκειται για δημοτικά τραγούδια, παραλλαγές κυρίως, με συμφυρμό ή και προσθήκη στίχων από άλλα άσματα. Τέσσερα από τα τραγούδια αυτά,²⁵ μας παρέχουν τα τσακίσματα και τα γυρίσματα που τα ποίκιλλαν την εποχή της έκδοσης του κειμένου.

Πράγματι, η πρώτη έκδοση της *Γκόλφως* (καθώς και όσες ακολούθησαν) διασώζει τον αριθμό και τη μορφή των τραγουδιών, όπως είχαν διαμορφωθεί στην περίοδο πριν το 1903. Το διαπιστώνουμε από ένα προγενέστερο και ένα μεταγενέστερο φυλλάδιο. Το πρώτο περιέχει οκτώ τραγούδια, αριθμημένα από το Α΄ ως το Η΄.²⁶ Το δεύτερο περιλαμβάνει μόνο τέσσερα, που κατανέμονται: ένα στην πρώτη, δύο στην τέταρτη κι ένα στην πέμπτη πράξη.²⁷

Από το παλαιότερο φυλλάδιο μας παραδίδονται τρία τραγούδια που δεν συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση του 1903 (Α΄: «Το Λαγιαρνί»,²⁸ Γ΄: «Η Ροκούλα», Δ΄: «Η Βλαχούλα»). Σ΄ ό,τι αφορά τα κοινά στο φυλλάδιο και στην έκδοση τραγούδια, παρατηρούμε μικρές διαφορές στους στίχους και στα κατα-

²⁵ Πράξη 2^η: σκηνή Α΄ και σκηνή Ζ΄, πράξη 4^η: σκηνή Δ΄, πράξη 5^η: σκηνή Α΄.

²⁶ Βλ. υποσημείωση 15. Για την προτεινόμενη χρονολόγηση του φυλλαδίου (γύρω στο 1895) λάβαμε υπ΄ όψιν, εκτός από την παραλλαγή της υπόθεσης και παρόμοια φυλλάδια χρονολογημένα, όπως π.χ. το φυλλάδιο με την υπόθεση και τα τραγούδια των *Σφουγγαράδων* του Νίκου Κοτσελόπουλου, που τυπώνεται για τρίτη φορά το 1895, ένα χρόνο ύστερα από την πρώτη παράσταση του έργου, καθώς και το φυλλάδιο με την υπόθεση και τα άσματα της *Εσμέ* που εκδίδεται τον ίδιο χρόνο με το ανέβασμά της στη σκηνή (1896).

²⁷ Σ. Περεσιάδου, *Άσματα Γκόλφως, Εσμές (sic) & Σκλάβας. Ε-*

πί του καταστροφώματος υπό Στεφάνου Στεφάνου εις πράξεις 3, Αθήνα: Εκδόσεις Σ.Ι. Ευγκιανός, 1906.

²⁸ Παραλλαγή του γνωστού δημοτικού τραγουδιού «Οι Κλέφται». Βλ. Α. Passow, *Τραγούδια Ρωμαίικα*, Αθήνα και Λιψία, 1860, σσ. 385-386. Στο φυλλάδιο είναι τυπωμένες δύο στροφές: Έβγα Γκόλφω στο βουνό / τ' έχω λόγο να σου πω / να του πεις τ' αφέντη σου / να τον κάψεις στην καρδιά. // Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί / πήρανε το λαγιαρνί / πω 'χε το χρυσό μαλλί / τ' ασημένιο χαιμάλι. Καταγραφή της μελωδίας από τον Δημ. Περιστέρη, σε βυζαντινή παρασημαντική, έχει δημοσιευτεί με τίτλο «Η Γκόλφω», βουκολική αυλωδία, στο: Παράρτημα *Φόρμιγγος Μουσικόν*, περιόδου Β΄, έτους Δ΄ (1908), τχ. Δ΄ (11), σσ. 49-53.

γεγραμμένα γυρίσματα καθώς και μία αντιμετάθεση: το τελευταίο τραγούδι (Η΄) του φυλλαδίου έχει τοποθετηθεί τρίτο, από το τέλος, στην έκδοση του 1903 και αντίστοιχα το ΣΤ΄ του φυλλαδίου παίρνει τη θέση του τελευταίου της έκδοσης (πράξη 5^η: σκηνή Α΄).

Τα τέσσερα τραγούδια στο φυλλάδιο του 1906 εμφανίζονται κολοβωμένα και με παραλλαγμένους στίχους αλλά μας παρέχουν ενδείξεις σχετικές με την εκτέλεσή τους: επανάληψη στίχων, γυρίσματα και τσακίσματα. Εκτός από το πρώτο τραγούδι που τοποθετείται στην πρώτη πράξη (ενώ στην έκδοση του 1903 βρίσκεται στην Α΄ σκηνή της δεύτερης πράξης), η κατάταξη των υπολοίπων συμφωνεί με την έκδοση του 1903. Με βάση την έκδοση αυτή, τα τραγούδια που λείπουν από το τελευταίο φυλλάδιο είναι: «Της λυγερής το φόρεμα» (πράξη 4^η: σκηνή Α΄) και το «Ας παν να ιδούν τα μάτια μου» (πράξη 2^η: σκηνή Ζ΄), που τραγουδά η Γκόλφω και το πρωτοβρίσκουμε στην έκδοση του 1903.²⁹

Με τη βοήθεια των φυλλαδίων και της έκδοσης του 1903, είδαμε τον αριθμό των τραγουδιών της *Γκόλφως* να μειώνεται σταδιακά, φαινόμενο που παρατηρείται και με τα άσματα της *Σκλάβας* και της *Εσμέ*.

Τα τραγούδια που δεν εμφανίζονται στην έκδοση του 1903 είναι μονωδίες: δύο του Τάσου, μία της Γκόλφως, πράγμα που απαιτούσε διανομή ανάλογη. Η επίλυση του προβλήματος με πρόσληψη ειδικών θα ανέβαζε –φυσικά– το κόστος παραγωγής.³⁰ Υπάρχει, ωστόσο, μια μονωδία της Γκόλφως στην έκδοση του 1903 (πράξη 2^η: σκηνή Ζ΄). Ακούγεται απ' έξω, σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία. Ίσως είναι κι αυτό μια λύση.

Με παραλλαγή του ίδιου τραγουδιού αρχίζει η Α΄ πράξη του προλόγου στο δράμα του Κ. Σ. Πέρβελη, *Η Γιαννούλα*, εν Οδησώ: τύποις Ν. Χρυσογέλου, 1888, σ. 3 (πρώτη παράσταση στην Αθήνα: 12 Αυγούστου 1890, θέατρο «Ομοιοίς», θίασος «Μένανδρος»). «Το Λαγιαρνί» συμπεριλαμβάνεται φυσικά και στα άσματα του ομώνυμου έργου του Ν. Παπαλεξανδρή (βλ. σ. 188). Το ίδιο τραγούδι εμπνέει τον Χ. Χρηστοβασιλή στο πεζογράφημά του «Μπήκαν κλέφτες στο μαντρί», Κωνστ. Φ. Σκόκου, *Εθνικόν Ημερολόγιον... 1918*, σ.σ. 140-144 (Γκόλφω–Λάμπρος, οι ήρωες της ιστορίας).

²⁹ Ένα παράδειγμα διαδρομής δημοτικού τραγουδιού στις τρεις τυπωμένες παραλλαγές του:

Το δημοτικό τραγούδι:

Κάτω στον κάμπο τον πλατύ, στα πράσινα λιβάδια, / Τούρκα δέρνει τη σκλάβα της, πικρά τη βαλαντώνει. / -«Δέρνε με, Τούρκα, δέρνε με, πικρά βαλάντωνέ με, / το βράδυ ν' ρθει ο αφέντης μου κι αν δεν το μαρτυρήσω».

(*Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, τ. Α΄, εν Αθήναις: Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου, αριθμ. 7, 1962, σ. 445)

«ΑΣΜΑ Η΄ (Η Σκλάβα)» [φυλλάδιο ~ 1895]

Κάτω στον κάμπο τον πλατύ / και στα πράσινα λιβάδια / γεια, χαρά σας παλληκάρια / Τούρκα δέρνει τη σκλάβα της / τη δέρνει, τη μαλώνει / και πολύ τη βαλαντώνει. / Δείρε με Τούρκα δείρε με / Δείρε με και μάλωσέ με / και πολύ βαλάντωσέ με. / Ταχιά που θαρθ' ο αφέντης μου / αν δεν τα μαρτυρήσω / πέντε μέρες να μη ξήσω.

«ΠΡΑΞΙΣ ΤΕΤΑΡΤΗ, ΣΚΗΝΗ Δ΄» [έκδοση 1903]

Κάτω στον κάμπο τον πλατύ / και στα πράσινα λιβάδια / κόρη με τα μαύρα μάτια. / Τούρκα δέρνει τη σκλάβα της / Αχ! Τη δέρνει, τη μαλώνει / και πικρά τη βαλαντώνει // Δείρε με, Τούρκα, δείρε με, / Δείρε με και μάλωσέ με / κι όσο θέλεις παιδεψέ με. / Ταχιά σαν έρθει ο αφέντης μου / Αχ! κι αν δεν τα μαρτυρήσω / όρκο κάνω να μη ξήσω.

«ΠΡΑΞΙΣ ΤΕΤΑΡΤΗ» [φυλλάδιο 1906]

Κάτω στον κάμπο τον πλατύ (δισ) / Κάτω στα πεξεοστένια, ρούσα μου μαλαματένια (δισ) / Τούρκα δέρνει τη σκλάβα της. / Γιε μ', τη δέρνει, τη μαλώνει και πικρά τη βαλαντώνει (δισ). // Δάρε με Τούρκα, δάρε με (δισ).

Σημ. Οι στίχοι, όπως στα πρωτότυπα. Η ορθογραφία έχει εκσυγχρονιστεί.

³⁰ Μια τέτοια λύση φαίνεται πως είχε υιοθετήσει ο Δ. Κοτοπούλης το 1892, όταν –λόγω της αποχώρησης από το θίασο του βαρυτόνου Β. Πετροζίνη– προσέλαβε στη θέση του δύο άτομα: τον ηθοποιό Ν. Κουρή (που δεν τραγουδούσε) και τον Ανδρέα Φιλιππίδη για να ερμηνεύει τα άσματα του κωμειδουλλίου *Το βιολί του μωλιανά* επί σκηνής, ενώ ο Κουρής αποσυρόταν και περιέμενε σε μια γωνιά της, όπως μας πληροφορεί ο Θ.Ν. Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824–1919*, Αθήνα: Τυπογραφείον Τύπου, 1919, σ. 314. Διαφοροποιημένη εμφανίζεται η επίλυση του προβλήματος στο πρόγραμμα του Δραματικού Θιάσου Αθηνών «εν ω διδάσκει η κυρία Ευαγ. Παρασκευοπούλου», Θερινόν Θέατρον Ποικιλιών, Τετάρτη 17 Ιουλίου 1896, *Γκόλφω*: «Ο Μουσικός Σύλλογος ΜΕΛΙΣΣΑ θα ψάλλη τα χορικά, ο δε γλυκύτατος αιδός κ. Ναουμίδης μονωδιάν περιπαθή» (Το πρόγραμμα ανήκει στη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου,

Ένας άλλος λόγος, που μπορεί να οδήγησε στην εξαίρεση των τριών ασμάτων του παλαιότερου φυλλαδίου από την έκδοση του 1903, είναι να είχαν αρχικά κριθεί απαραίτητα για την καλή υποδοχή του έργου («Το Λαγιαρνί», λ.χ.) και να θεωρήθηκαν περιττά, όταν ο στόχος επιτεύχθηκε.

Τα τραγούδια αποτελούν αναμφισβήτητα πόλο έλξης του κοινού. Και το κοινό, όμως, εκφράζει τις προτιμήσεις του. Τα τέσσερα άσματα που «άντεξαν» ως το 1906 έχουν κοινά σημεία: προσφέρουν ακρόαμα αλλά και θέαμα, χορό και τραγούδι από πολλούς εκτελεστές, βοσκούς και βοσκοπούλες. Εξυμνούν τα νιάτα και τον έρωτα με τους στίχους και τα ποικίλματά τους: τσακίσματα και γυρίσματα που ανανεώνονται, γίνονται οικεία και υπαινικτικά.

Το ενδιαφέρον του κοινού για τα τραγούδια αποδεικνύεται και από τις εκδόσεις των φυλλαδίων που περιέχουν τους στίχους τους. Τη ζήτηση έρχονται να καλύψουν τα λαϊκά φυλλάδια. Και γι' αυτό τα θεωρούμε μέρος της «τύχης» της *Γκόλφως*.

Η Συγκυρία

Το 1894, που πρωτοπαίζεται η *Γκόλφω* στην Αθήνα, είναι μια χρονιά πυκνή σε γεγονότα: χρονιά που αρχίζει λίγες μόλις μέρες μετά το «δυστυχώς επτωχεύσαμεν» (10 Δεκεμβρίου 1893). Επιγραμματικά θα σημειώσουμε ότι τη χρεωκοπία ακολουθεί διάσταση μεταξύ Βασιλέως και Χ. Τρικούπη. Οργανώνονται λαϊκά συλλαλητήρια κατά των φόρων. Το Κρητικό ζήτημα παίρνει άλλη τροπή, με τη γνωστή εξέλιξη στα αμέσως επόμενα χρόνια. Τον Αύγουστο, μια μεγάλη ομάδα αξιωματικών θα καταστρέψει τις εγκαταστάσεις και τα γραφεία της *Ακροπόλεως*, επειδή τα μέλη της ομάδας δεν συμφωνούσαν με την αρθρογραφία της εφημερίδας.³¹ Το Νοέμβριο ιδρύεται από κατώτερους αξιωματικούς η «Εθνική Εταιρεία»,³² για την προάσπιση των «ιστορικών δικαίων» του Ελληνισμού και για την «προώθηση του αλτρωτικού προβλήματος».³³

Να θυμίσουμε ακόμη ότι για πρώτη φορά θα γιορταστεί στην Ελλάδα η Εργατική Πρωτομαγιά. Την ίδια μέρα, στο Στάδιο των Αθηνών, συγκεντρώνονται τα μέλη του «Σοσιαλιστικού Συλλόγου» κι εκδίδουν ψήφισμα πέντε σημείων. Στην Πάτρα, τον ίδιο μήνα, απεργούν οι σταφιδεργάτες με αιτήματα: ωράριο 6.00–12.00 και 14.00–18.00 και ημερομίσθιο 5 δραχμές. Στις 30 Μαΐου, στην Αθήνα, η αστυνομία προβαίνει σε συλλήψεις σοσιαλιστών. Το φθινόπωρο (6 Νοεμβρίου) θα κυκλοφορήσει η εφημερίδα του Σταύρου Καλλέργη *Σοσιαλισμός*.

Το 1894 είναι και για το θέατρο μια σημαντική χρονιά. Οι ελληνικοί θίασοι από το Μάρτιο ως το τέλος του χρόνου θα παίξουν 20 ξένα έργα και 33 ελληνικά. Ανάμεσά τους, 5 πρωτότυπα κωμειδύλλια και 3 δραματικά ειδύλλια.³⁴ Η εγχώρια παραγωγή αναγγέλλεται από το περιοδικό *Εστία*: «Πλουσία,

Φ. 24/9). «Περιπαθή» αλλά μία ... Ίσως η δεύτερη να είχε από τότε απαλειφθεί, όπως –άλλωστε– και η μονωδία της *Γκόλφως* μια και, όσο ξέρουμε, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου μόνο στην *Κατάρα της μάννας* του Αντωνιάδη (22 Ιουλίου 1892) είχε τραγουδήσει (βλ. «Η ευεργετική της κ. Παρασκευοπούλου», *Η Φύσις*, αρ. 13, 1 Αυγούστου 1892, σσ. 101-102). Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος («Τα κωμειδύλλια», *Παρασάσς*, τ. ΙΕ', Οκτώβριος 1892, σ. 119), διατείνεται ότι «πρώτον και κύριον δεν έχει φωνήν» (η φωνή της είναι ακατάλληλη για ηθοποιό, δηλαδή. Για την Παρασκευοπούλου - αοιδό δεν κάνει λόγο).

³¹ Κ.Θ. Δημαράς, «Το 1894», *Επιφυλλίδα του «Βήματος»* της 7^{ης}

Απριλίου 1978. Ο ίδιος, «Ο κοινός παρονομαστής», *Νέα Εστία* 107 (1980), ό.π., σ. 13, σ. Ι.

³² Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος, «*Η εγγενής μας τύφλωσις...*»: *Εξωτερική πολιτική και «εθνικά θέματα» από την ήττα του 1897 έως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 1999, σ. 33.

³³ Κωνσταντίνος Βεργόπουλος, «Η τελευταία κυβέρνηση Τρικούπη και η πτώχευση», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*: Εκδοτική Αθηνών, 1977, τ. ΙΔ', σ. 36, στ. ΙΙ. Βλ. επίσης: Ιωάννης Πιγκρός, «Η Εθνική Εταιρεία», στο ίδιο, σσ. 93-100.

³⁴ Τα στοιχεία προκύπτουν από την έρευνά μου στον αθηναϊκό τύπο της εποχής.

τουλάχιστον κατά ποσόν, προμηνύεται η εφετεινή εσοδεία πρωτοτύπων θεατρικών έργων. Συγγραφείς παλαιοί και νέοι ετοιμάζουν δράματα, κωμωδίας, κωμειδύλλια [...]».³⁵ Πράγματι, ώς τις αρχές Ιουνίου είχαν υποβληθεί στους θιάσους 15 δράματα, 7 κωμειδύλλια και 4 κωμωδίες.³⁶ Βρισκόμαστε στην εποχή που το αίτημα για παραστάσεις ελληνικών έργων παραμένει ζωνρό και συντελεστές στη διαμόρφωση του ευνοϊκού κλίματος είναι συγγραφείς κωμειδυλλίων και δραματικών ειδυλλίων καθώς και ηθοποιοί, με προεξάρχοντα τον Ευάγγελο Παντόπουλο. Η ακραία, ωστόσο, εκμετάλλευση –και από τις δυο πλευρές– των καλών συνθηκών υποδοχής των έργων αυτών είχε προκαλέσει κλυδωνισμούς, που το αποτέλεσμα τους έγινε αισθητό την άνοιξη του '94: οι ηθοποιοί, που είχαν από το παρελθόν αρχίσει ν' αμφισβητούν, λόγω και έργω, τα δικαιώματα των συγγραφέων, θα θεωρηθούν τώρα «σοσιαλιστές»³⁷ και οι συγγραφείς θα συστήσουν το «Σύνδεσμο των Δραματικών Συγγραφέων» για να υπερασπίσει τα συγγραφικά τους δικαιώματα (19 Μαΐου 1894). Η διένεξη που δεν άργησε να λάβει διαστάσεις, οδήγησε σε παρέμβαση του ίδιου του πρωθυπουργού Χ. Τρικούπη, με αποτέλεσμα να σημειωθεί ένα πρώτο βήμα για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας.³⁸

Στο αθηναϊκό τοπίο της χρονιάς εκείνης πινελιές θα προσθέσουν, από πλευράς θεαμάτων, η ιταλική οπερέττα –εν δράσει από τον Απρίλιο, η συναρπαστική *Γκραν-Βία*, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος όλο τον Ιούλιο με νέες προσθήκες, δύο ιπποδρόμια, ποδηλάτες, ταχυδακτυλουργοί, η Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα και, βέβαια, ο Καραγκιόζης –κυρίαρχος στις γειτονιές της πρωτεύουσας, που σε μια δεκαπενταετία είχε διπλασιάσει τον πληθυσμό της. Μεγάλη επιτυχία θα σημειώσει το *Λίγο απ' όλα*, η επιθεώρηση του Μίκιου Λάμπρου που κάνει πρεμιέρα στις 30 Αυγούστου κι ως τις 11 Οκτωβρίου έχει κιάλας συμπληρώσει 25 παραστάσεις.³⁹ Ας μη λησμονήσουμε, τέλος, ότι για πρώτη φορά στην Ελλάδα θα παρασταθεί έργο του Ίψεν. Το ανέβασμα των *Βρυκολάκων* στις 29 Οκτωβρίου 1894, θα δώσει την ευκαιρία στον Γρηγόριο Ξερόπουλο (αν και ο Γ. Μ. Βιζυηνός είχε προηγηθεί κατά δύο χρόνια) να παρουσιάσει με τη γνωστή διάλεξη του το μεγάλο Νορβηγό δραματοουργό.

Οι Παραστάσεις

α) «Η προθέριμανση»

Από τις 30 Μαΐου του 1894 η *Γκόλφω* εμφανίζεται με όλες τις αρετές της από τη στήλη «Διάφορα κοινωνικά» της *Νέας Εφημερίδος*. Ο συντάκτης δηλώνει βέβαιος ότι ο θιάσος Ταβουλάρη–Παντοπούλου «θα υιοθετήσει το έργο του τοσούτον αξίου προστασίας ποιητού τούτου» και με τον τρόπο αυτό «θέλει παράσχει μεγάλην υπηρεσίαν τη υγιαινούση μερίδι της νέας δραματικής φιλολογίας και τη καλαισθησία του πεφωτισμένου κοινού» ενώ, συγχρόνως, «η κυρία Παρασκευοπούλου, ως Γκόλφω, θα εύρη στάδιον αναπτύξεως του μεγαλητέρου πάθους και των μάλλον συναρπαζόντων την καρδίαν του θεατού σκηνηκών».⁴⁰

³⁵ *Εστία Εικονογραφημένη*, αρ. 16 [5 Ιουνίου], 1894, σ. 256, στ. Π.

³⁶ Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 163, 12 Ιουνίου 1894, σ. 6, στ. Ι.

³⁷ Βλ. «Ο σοσιαλισμός των ηθοποιών», εφ. *Το Άστυ*, αρ. 1261, 29 Μαΐου 1894, σ. 3, στ. Ι.

³⁸ Βλ. «Οι δραματικοί συγγραφείς ενώπιον του πρωθυπουργού», εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 4428, 31 Μαΐου 1894, σ. 3, στ. Ι και «Η προστασία της πνευματικής εργασίας», *ό.π.*, αρ. 4429, 1 Ιουνίου 1894, σ.3, στ. ΙΙΙ.

³⁹ «Εικοσιπέντε παραστάσεις εις διάστημα μηνός! Σπάνιον φαινόμενον και ο κόσμος να τρέχει ακαταπαύστως»: εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 284, 11 Οκτωβρίου 1894, σ. 7, στ. Ι.

⁴⁰ Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 150, 30 Μαΐου 1894, σ. 2, στ. ΙΙ. Με τη λέξη *σκηνηκά*, αυτήν την περίοδο, δηλώνεται η τεχνική του ηθοποιού. Ο θιάσος που ήταν σε θέση «να ποδηγετήσει και μορφώσει το κολλυτεχνικό αίσθημα του κοινού» (εφ. *Πρωΐα*, αρ. 4676, 8 Ιουνίου 1894, σ. 3, στ. ΙΙ) και στον οποίο απευθυνόταν η θερμή σύσταση της *Νέας Εφημερίδος*, έμελλε λίγο αργότερα να χάσει τη διάσημη πρωταγωνίστριά του: η σοβούσα κρίση στις σχέσεις της με τον Δ. Ταβουλάρη οδήγησε σε ρήξη. Η Ε. Παρασκευοπούλου αποχώρησε από το θίασο στις αρχές Ιουλίου και από τις 31 του ίδιου μήνα άρχισε να εμφανίζεται με δικό της σχήμα («Εθνικός θίασος»), στο θέατρο των «Ολυμπίων» (βλ. εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 4489, 31 Ιουλίου 1894, σ. 3, στ. V).

Στις 16 Ιουλίου αναγγέλλεται από την *Παλιγγενεσία* ότι ο θίασος «Πρόοδος» άρχισε τις δοκιμές του έργου. Όσοι τις παρακολούθησαν βεβαιώνουν πως το έργο θα πετύχει, αφού ο συγγραφέας-του έχει ετοιμάσει «εκπλήξεις και συγκινήσεις και εντροφήσεις θεατρικάς αγνώστους μέχρι τούδε».⁴¹

Δέκα μέρες αργότερα, ο αρθρογράφος της *Νέας Εφημερίδος* φαίνεται να αγνοεί το γεγονός, αφού εξανίσταται επειδή κανένας θίασος δεν είχε ως τότε παραστήσει το νέο δράμα.⁴² Η *Παλιγγενεσία* της 16^{ης} Ιουλίου μάλλον είχε σπεύσει πολύ ή κάποιο πρόβλημα είχε στο μεταξύ ανακύψει. Πάντως, στις 27, η *Επιθεώρησης* κάνει γνωστό ότι η *Γκόλφω* δόθηκε στο θίασο «Πρόοδος» και ότι θ' ανέβει προσεχώς στη σκηνή.⁴³

Στις 6 Αυγούστου ανακοινώνεται από την *Παλιγγενεσία* ότι οι δοκιμές τελειώνουν το πολύ την επομένη και το έργο, με τα προτερήματα που διεξοδικά απαριθμεί ο συντάκτης της ανακοίνωσης, θα παρουσιαστεί και θα τέρψει τους θεατές του.⁴⁴ Την επικείμενη παράσταση αναγγέλλει την ίδια μέρα και η *Εστία* με την ευκαιρία της συνένωσης των θιάσων Κοτοπούλη και Αλεξιάδη,⁴⁵ ενώ η *Ακρόπολις* αφιερώνει ένα μόνο στίχο στα «θεατρικά» της, στις 9 του μηνός.⁴⁶

Την ημέρα της παράστασης (10 Αυγούστου) η *Εστία*, μεταφέροντας την ομόφωνη γνώμη εκείνων που παρακολούθησαν τις δοκιμές της *Γκόλφως*, κάνει λόγο για πραγματική μεταμόρφωση του συγγραφέα της *Μαργαρίτας*: αυτή τη φορά «έλαβε θέμα του είδους του και το επραγματεύθη με τέχνην και δύναμιν».⁴⁷

Ο συντάκτης των *Καιρών* δηλώνει ότι έχει διαβάσει το έργο και μπορεί ν' αποφανθεί «κατ' επίγνωσιν». Η φιλολογική αρετή της πιστότητας των επί μέρους στοιχείων δεν αρκεί, κατά τη γνώμη του, για τη δημιουργία έργου δραματικού και καλλιτεχνικού, ικανού να εντυπωσιάσει από σκηνής.⁴⁸ Πριν φθάσει όμως στο συμπέρασμα, έχει ήδη απαριθμήσει τις αρετές της *Γκόλφως* που το ίδιο βράδυ θα μαγνητίσουν το κοινό.

Τα στάδια της «προθέρμανσης» είναι ενδεικτικά και της μεθόδου που είχε υιοθετηθεί για την προετοιμασία του κοινού αλλά και των δυσχερειών που αντιμετώπιζε ο συγγραφέας στο να πείσει δημοσιογράφους και ηθοποιούς. Η αφθονία των νέων έργων, η ασφυκτική πίεση που ασκούσαν στους θιασάρχες διάφοροι «παράγοντες» με κίνητρα ιδιοτελή και ο πολιτικός φανατισμός, καθιστούσαν την επιλογή κοπιώδες, αν όχι παράτολμο, εγχείρημα.

β) Τα πρώτα βήματα

Στο έδαφος που είχαν προετοιμάσει με τα δραματικά τους ειδύλλια ο Δημήτριος Κορομηλάς (*Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, 1891) και ο Πανάγος Μελισσιώτης (*Χάιδω η Λυγερή*, 1892 και *Θυμιούλα η Γαλαξειδιώτισσα*, 1893) και σε εποχή που ευνοούσε την ποίηση «του χωριού και της στάνης», θα εμφανιστεί η *Γκόλφω*, από τη σκηνή του «Παραδείσου», στις 10 Αυγούστου του 1894. Την ηρωίδα υποδύεται η Βασιλεία Στεφάνου. Τάσος, ο Θεοδόσιος Πεταλάς.⁴⁹

⁴¹ Εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 9203, 16 Ιουλίου 1894, σ. 4, στ. I.

⁴² Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 207, 26 Ιουλίου 1894, σ. 5, στ. II.

⁴³ Εφ. *Επιθεώρησης*, αρ. 202, 27 Ιουλίου 1894, σ. 3, στ. II.

⁴⁴ Εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 9223, 6 Αυγούστου 1894, σ. 4, στ. II.

⁴⁵ Εφ. *Εστία*, αρ. 152, 6 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. IV.

⁴⁶ Εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 4498, 9 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. III.

⁴⁷ Εφ. *Εστία*, αρ. 156, 10 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. IV.

⁴⁸ Εφ. *Καιροί*, αρ. 2028, 10 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. IV.

⁴⁹ Η διανομή εμφανίζεται πλήρης στην εφ. *Εστία*, αρ. 156, 10 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. IV: Γκόλφω: Βασιλεία Στεφάνου, Ζήσης,

αρχιποιμήν: Α. Απέργης, Σταυρούλα, θυγάτηρ του: Α. Πομόνη, Κίτσος, ανειμιάς του: I. Σταματάκης, Αστέρας, γραία ποιμενίς: Ελένη Κοτοπούλη, Δήμος, εξάδελφος της Γκόλφως: Γ. Σταϊκόπουλος, Γιάννος, φίλος του Κίτσου: Γ. Νικηφόρος, Θανασούλας: Γ. Χρυσάφης, Τάσος, υιός του: Θ. Πεταλάς, Κωστούλας: Α. Φιλίππιδης, Φλώρος: Π. Παναζής, Γεωργούλας: Δ. Κοτοπούλης, Βάσω: Μ. Κτενά, Μόρφω: Αριάδνη Νίκα, Γιαννούλα: Ροζαλία Τσιπανδίνη, Μάρω: Π. Αγγελικοπούλου, Α' Εγγλέζος: Κ. Βεντούρας, Β' Εγγλέζος: Π. Λαζαρίδης, Είς Αγωγεύς: Α. Σκορδίλης.

Η πρώτη παράσταση αλλά και οι επόμενες θα διχάσουν τις γνώμες των κριτικών: στις τάξεις των πολεμίων όσοι ενοχλούνται από τη μίμηση, καλή ή κακή, άλλων προτύπων και από τα ηθογραφικά στοιχεία που έχουν μοναδικό προορισμό να καλύψουν τα κενά ουσίας. Ο σκοπός των επικρίσεων είναι, όπως διατείνονται, η προστασία κοινού και θιάσων από τα κατασκευάσματα του είδους. Στο στρατόπεδο των υπερασπιστών, εκείνοι που ικανοποιούνται από τη χρήση μέσων απεικόνισης των αγνών ηθών της επαρχίας και, προσβλέποντας στην άνθηση της ελληνικής σκηνης και στη διαπαιδαγώγηση του λαού, στέργουν αυτού του τύπου τη δραματουργία. Στις γραμμές των αντιμαχομένων, με κοινό παρονομαστή την έγνοια τους για το ποίμνιο, υπολανθάνει η ώσμωση ανάμεσα σε ρεύματα αισθητικά και ανάγκη αυτοπροσδιορισμού.

Ας παρακολουθήσουμε την υποδοχή του έργου χρονολογικά:

11 Αυγούστου: Η *Εφημερίς* ασκεί αυστηρή κριτική αν και «το νέον ειδυλλιακόν δράμα, κατ' απομίμησην του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας*, ήρσεν εις τους παρασάντας κατά την πρώτην του χθές». ⁵⁰ Η *Νέα Εφημερίς* είναι εγκωμιαστική: «Η *Γκόλφω* ως έργον, δυνάμεθα να είπωμεν απολύτως, είνε υπό πάσαν έποψιν άριστον». ⁵¹ Κατά την *Εστία*, «επέτυχε λαμπρά» και έκαμε εντύπωση προπάντων η τέταρτη πράξη, «εκτάκτως δυνατή», του έργου. ⁵²

12 Αυγούστου: Ο συντάκτης Δ.Κ. της εφημερίδας *Το Άστυ* ομολογεί ότι δεν είχε την υπομονή να υποστεί ούτε τις δύο πράξεις του έργου. Ωστόσο, η «αδέξιοτάτη αντιγραφή του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας*», του δίνει την αφορμή να ξιφουλκήσει εναντίον των έργων που, ενώ παρουσιάζονται ως ελληνικά, «είνε συνήθως φορτικώταται πλαστοπροσωπήσεις των ηρώων υπερρομαντικών μυθιστορημάτων, φουστανελλοφορούντων και φλυαρούντων κοινοτοπίας, αναμίκτους μετά χυδαισιτήτων του τελευταίου είδους». ⁵³ Πλειοδοτεί ο *Μνήμων* της εφημερίδας *Μηνύτωρ*: «Ροι-ρουτι Βοσκοπούλας, Χάιδως, Λαγι-Αρνιού, Τραβιάτας, Κατάρας της Μάνας [...] ανίκανον ν' ανθέξη και εις την επεικεστέραν κριτικήν». ⁵⁴ Η *Ακρόπολις*, χωρίς να αναφέρεται σαφώς στο έργο, καταδικάζει την ψύρα, τη μανία «παντός λογίου νέου να γράφη και 2-3 κωμειδύλλια τον χρόνον, καθαράς δήθεν ελληνικής εμπνεύσεως και με φουστανελλοφόρους και βλαχοφορεμένας και με χορούς και κλέφτικα τραγούδια να εκτυλίσσονται κάθε τόσο και τα απαισιώτερα εξαμβλώματα επί της σκηνης [...]». ⁵⁵ Στον αντίποδα η άποψη που εκφράζεται στην *Επιθεώρηση*: πρόκειται για άριστο έργο, πλήρες, με εφαρμογή όλων των δραματικών κανόνων και υπόθεση από την ανθρώπινη κοινωνία και μάλιστα εκείνη «εν η αμαίξει η αρετή [...] ήτοι εν τη κοινωνία των κατοίκων των βουνών της Ελλάδος». ⁵⁶

13 Αυγούστου: Η εφημερίδα *Παλιγγενεσία* το χαρακτηρίζει «κράτιστον έργον» και του αφιερώνει εκτενέστατη παρουσίαση και διθυραμβική κριτική. ⁵⁷

14 Αυγούστου: Η *Επιθεώρησης* επανέρχεται με δισέλιδη επιφυλλίδα, όπου ο *Ιουλιανός* συγκρίνει την *Γκόλφω* με τη *Μαργαρίτα* αλλά και τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*. Δεν αρνείται τα σφάλματα κα τα δάνεια στοιχεία του δεύτερου έργου του Περσειάδη αλλά το επαινεί και το κρίνει «υπο πάσαν έποψιν άριστον», ενώ διατείνεται ότι οι επικριτές του έχουν κίνητρα κομματικά ή προσωπικά συμφέροντα. ⁵⁸

20 Αυγούστου: Η *Γκόλφω*, «το ωραίον έργον του Περσειάδου, το οποίον πάντοτε αρέσει και τέρπει και συγκινεί», επαναλαμβάνεται για έκτη φορά. ⁵⁹

⁵⁰ Εφ. *Εφημερίς*, αρ. 223, 11 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. III.

⁵¹ Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 223, 11 Αυγούστου 1894, σ. 5, στ. II.

⁵² Εφ. *Εστία*, αρ. 157, 11 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. IV.

⁵³ Δ.Κ. [= Δημήτριος Κακλαμάνος;], «Εις τα θέατρα»: *Γκόλφω*, εφ. *Το Άστυ*, αρ. 1336, 12 Αυγούστου 1894, σ. 1, στ. VI.

⁵⁴ *Μνήμων*, «Θεατρικά. Η *Γκόλφω*», εφ. *Μηνύτωρ*, αρ. 337, 12 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. II.

⁵⁵ Εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 4501, 12 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. I.

⁵⁶ Εφ. *Επιθεώρησης*, αρ. 218, 12 Αυγούστου 1894, σ. 2, στ. I.

⁵⁷ Ρ., «Θεατρικά»: Η *Γκόλφω*, εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 9230, 13 Αυγούστου 1894, σ. 3, στ. II.

⁵⁸ *Ιουλιανός*, «*Γκόλφω*», εφ. *Επιθεώρησης*, αρ. 220, 14 Αυγούστου 1894, σσ. 1-2.

⁵⁹ Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 232, 20 Αυγούστου 1894, σ. 5, στ. II. Δόθηκαν συνολικά 8 παραστάσεις: 10, 11, 12, 14, 16, 20, 24 Αυγούστου και 2 Σεπτεμβρίου.

21 Αυγούστου: Ο *Αβδηρίτης* του Σκριπ είναι δηκτικός: «*Η Γκόλφω* του κ. Περεισιάδου ωνομάσθη δράμα ειδυλλιακόν και όχι δραματικόν ειδύλλιον. Ίσως δια να επιβεβαιωθή ότι είνε η ανάποδη όψις του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας*».⁶⁰

30 Αυγούστου–1^η Σεπτεμβρίου: Σε δύο φύλλα της (242 και 244) η *Νέα Εφημερίς* φιλοξενεί τις εντυπώσεις του Γ.Β. από το έργο: περιγράφονται οι αντιδράσεις του κοινού, εξάιρεται η έμπνευση του συγγραφέα, η τεχνική του να παρουσιάζει καταστάσεις «όπου το τραγικόν αίρεται μέχρι σαικισθηραίου σχεδόν ύψους και όπου το κωμικόν προκαλεί ευχάριστον τον γέλωτα, άπλετον, ακράτητον».⁶¹ Ο Περεισιάδης χαρακτηρίζεται τραγικός μυθοπλάστης πρώτης δυνάμεως και δημιουργός τύπων και χαρακτήρων. Το δράμα του, «το πλέον ωραίον, το πλέον ζωντανόν των δραμάτων» στηρίζεται σε ιδέα (όχι και πολύ πρωτότυπη, όπως θα παραδεχτεί στη συνέχεια ο συντάκτης), η οποία «παρίσταται υπολανθάνουσα, φευγαλέα, κάπως ασύλληπτος και δυσδιάκριτος, μη υποκειμένη αμέσως εις την αντίληψιν του κοινού ακροατού». Είναι η δύναμη της ακαταγώνιστης ύλης –χρήμα, δόξα, επιβολή: αιτίες κάθε ηθικού παθήματος.⁶²

3 Σεπτεμβρίου: Η εφημερίδα *Εστία* πλέκει το εγκώμιο της πρωταγωνίστριας Βασιλείας Στεφάνου και περιγράφει τον ενθουσιασμό του Δ. Βερναρδάκη από την παράσταση της *Γκόλφως*.⁶³

Το λακωνικό σχόλιο της *Εικονογραφημένης Εστίας* δείχνει με την καταληκτική του φράση τη σημασία του παράγοντα που δεν πρέπει ν' αγνοήσουμε:

«Δύο άλλα δράματα, η *Γκόλφω* του κ. Περεισιάδου, παρασταθείσα εν τω θεάτρω του Παραδείσου και η *Μαρούσα η Στροπωσιάτισσα* του κ. Αντωνοπούλου εν τω θεάτρω των Ολυμπίων, εκρίθησαν ως στερούμενα πάσης φιλολογικής αξίας. Εις το κοινόν όμως η *Γκόλφω* ήρесе και παριστάνεται συνεχώς εν συρροή».⁶⁴

γ) Η πορεία

«Ο κανόνας των κανόνων [για ένα έργο] θαρρώ πως είναι ν' αρέσει»,
έλεγε ο Μολιέρος στην *Κριτική του Σχολείου Γυναικών*.

Και ο Ρακίνας υπερθεμάτιζε στον πρόλογο της *Βερενίκης*:

«Ο κυριώτερος κανόνας [για ένα έργο] είναι ν' αρέσει και να συγκινεί. Όλοι οι άλλοι έχουν γίνει μόνο και μόνο για να επιτευχθεί ο πρώτος».⁶⁵

Ο δρόμος για την *Γκόλφω* του Περεισιάδη έχει ανοίξει. Τον Ιανουάριο του 1895 αρχίζει περιοδεία από την Πάτρα (θέατρο «Απόλλων»). Το καλοκαίρι τυχαίνει να παίζεται συγχρόνως σε δύο αθηναϊκές σκηνές («Τσόχα» και «Παράδεισος»). Η καθιέρωση της λαϊκής παράστασης με πολύ φθηνό εισιτήριο και η επιβολή της προληπτικής λογοκρισίας φαίνεται να την ευνοούν.⁶⁶ Το ίδιο καλοκαίρι τη βρίσκου-

⁶⁰ *Αβδηρίτης* [Μπάμπης Άννινος], «Θεατρικά στο φτερό», εφ. *Το Σκριπ*, αρ. 54, 21 Αυγούστου 1894, σ. 4, στ. II.

⁶¹ Γ.Β. «*Η Γκόλφω*», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 242, 30 Αυγούστου 1894, σ. 6, στ. I.

⁶² Στο ίδιο. Βλ. και υποσημείωση 8.

⁶³ Εφ. *Εστία*, αρ. 180, 3 Σεπτεμβρίου 1894, σ. 2, στ. II.

⁶⁴ *Εστία Εικονογραφημένη*, αρ. 22 [28 Αυγούστου], 1894, σ. 352, στ. II.

⁶⁵ Βλ. πρόχειρα: Bernard Sallé, *Histoire du Théâtre*, Paris: Librairie Théâtrale, 1990, σ. 295. Η μετάφραση των παραθεμάτων είναι δική μου.

⁶⁶ Την τριμελή επιτροπή (Γ. Μιστριώτης, Ιω. Καλοσύτης, Αρ. Κουρτίδης) στην οποία θα έπρεπε να υποβάλλονται τα θεατρικά έργα, συγκρότησε ο διευθυντής της αστυνομίας Δ. Μπαϊράκταρης στις 23 Αυγούστου 1895, με αφορμή τις αντιδράσεις από το θέαμα που παρουσίασαν ο γνωστός έμπορος κομφοτε-

με στη Σμύρνη, με το συγγραφέα της και την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.⁶⁷ Το Σεπτέμβριο, στην πρωτεύουσα και πάλι, παίζεται στο «Αθήναιον» και στον «Τσόχα». Τον Οκτώβριο πάει στην Πόλη.⁶⁸ Τα Χριστούγεννα δρέπει δάφνες στην Οδησσό.⁶⁹

Για την περίοδο από το 1895 μέχρι και το 1967 διασώζονται στο Θεατρικό Μουσείο 1 αχρονολόγητο και 95 χρονολογημένα προγράμματα παραστάσεων του δραματικού ειδυλλίου, από διάφορους θιάσους, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς και 22 χρονολογημένα και 4 αχρονολόγητα προγράμματα του έργου διασκευασμένου σε οπερέττα.⁷⁰

Η έλξη που ασκούσε η *Γκόλφω* γίνεται αισθητή και από την ποικιλία των επιτυχιών της.

Αποτελούσε την προτίμηση του Σουλτάνου Αβδούλ Χαμίτ και του περιβάλλοντός του, στις παραστάσεις που έδιναν οι ελληνικοί θιάσοι, προσκεκλημένοι στα Ανάκτορα του Γιλδίτς, στην Κωνσταντινούπολη και μεταφρασμένη στην Εβραϊκή, παιζόταν από ερασιτέχνες στα θέατρα της Σμύρνης. «Μια στιγμή μάλιστα νεοτουρκικού φανατισμού απηγορεύθη η φουστανέλλα κι έτσι η *Γκόλφω* παρεστάθη με τις άσπρες...πουκαμίσες».⁷¹

Οι θιάσοι την προτιμούσαν για εορταστικές παραστάσεις⁷² και ξένοι εκδρομείς την παρακολουθούσαν «διά να ιδούν φουστανέλλα».⁷³

Το 1911 πανηγυρίστηκε η 500ή παράστασή της στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών⁷⁴ και στο ίδιο θέατρο, το 1917, τα 25 της χρόνια.⁷⁵

Στην ηρωίδα του Περεσιάδη, εξάλλου, επιφυλάχτηκε η τιμή να υποδεχτεί τον Ελευθέριο Βενιζέλο στη Θεσσαλονίκη, το 1913, στο θέατρο «Εδέμ».⁷⁶

χνημάτων Ροδόλφος Μάιφαρτ και η Ζαν Νταρράς (12 Αυγούστου, «Κήπος Ορφανίδου») καθώς και από την παράσταση του *Άνω-Κάτω* των Μ. Λάμπρου και Λ. Αστέρη (22 Αυγούστου, «Τσόχα», θιάσος Αλεξιάδου-Παντοπούλου-Ζάνου).

⁶⁷ Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 208, 27 Ιουλίου 1895, σ. 5, στ. Ι. Από τις σημαντικές εισπράξεις του «Μενάνδρου», «ικανά θέλει ωφεληθή και ο συγγραφέας της *Γκόλφως* κ. Περεσιάδης όστις και ευρίσκεται αυτόθι μετά δύο φίλων του προ ενός και ημίσεος μηνός» («Θεατρικά Σμύρνης», εφ. *Πρωία*, αρ. 261, 18 Αυγούστου 1895, σ. 3, στ. ΙΙ).

⁶⁸ «Χεμερινόν Θέατρον Μνηματακίων», Δραματικός Θιάσος Αθηνών Γ. Πετρίδου, 21-22-29 Οκτωβρίου 1895. *Γκόλφω*: Ε. Παρασκευοπούλου (πρόγραμμα Θεατρικού Μουσείου, Φ.24/10).

⁶⁹ Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 9, 9 Ιανουαρίου 1896, σ. 5, στ. ΙΙ (*Γκόλφω*: Ε. Παρασκευοπούλου).

⁷⁰ Οι αριθμοί προκύπτουν από την έρευνά μου στο Θεατρικό Μουσείο. Κατανεμημένα σε δεκαετίες τα προγράμματα παρέχουν την ακόλουθη εικόνα: 1895-1904: 30 1905-1914: 18, 1915-1924: 23, 1925-1934: 5, 1935-1944: 9+18 *Γκόλφω*-οπερέττα, 1945-1954: 8+4 *Γκόλφω* - οπερέττα, 1966: 1, 1967: 1. Υπάρχουν όμως και χρονιές -34 τον αριθμό- από τις οποίες λείπουν εντελώς προγράμματα: 1901, 1906, 1912, 1914-16, 1922, 1925-28, 1930-33, 1936-37, 1942-43, 1945, 1950, 1952-53, 1955-65. Χρήσιμο, λοιπόν, είναι να προσθέσουμε τις παραστάσεις της *Γκόλφως* από το «Θίασο των Νέων» (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1924, Ιούλιος 1927, Σεπτέμβριος 1929. Βλ. Μανώλης Σειραγάκης, «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο *Θίασος των Νέων*: μια "θαμνή" πηγή», *Παράβασις*,

επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Π.Α., Αθήνα: Καστανιώτης, 1998, τ. 2, σ. 203. Εξάλλου στο *Θέατρο '59* (εκδότης Θ. Κρίτας), σ. 267, αναφέρονται παραστάσεις της *Γκόλφως* από το «Κινηθέατρον» του Στ. Μωυσειδή, το καλοκαίρι του 1959, στο θέατρο «Ραντάρ» και σε περιφερειακά θέατρα. Παραστάσεις, επίσης, καταγράφονται στο *Θέατρο '66*, σ. 381: 25/9 - 4/10/1966, Αττική Σκηνή/Θερινό Θέατρο Ζωγράφου και στο *Θέατρο '68*, σ. 299: Αύγουστος 1968, Αθηναϊκή Σκηνή (Τζούλιας Απέργη), στους Δήμους Ρόδου και περιφερείας Αθηνών.

⁷¹ Μιχαήλ Ροδάς, «Σπύρος Περεσιάδης: ποιητής και εθναπόστολος», εφ. *Χελμός*, αρ. 1, Ιανουάριος 1948, σ. 2, στ. Ι. Η *Γκόλφω* θα μεταφραστεί και αργότερα: γύρω στο 1948-49, στο Μενίδι, παίζεται «ομιλούσα αλβανιστί». Η πληροφορία μου παρασχέθηκε από τον ιστορικό Κωνσταντίνο Ντόκο.

⁷² «Ένεκα της σημερινής εορτής δίδεται το ειδυλλιον [...],» εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 6749, 12 Δεκεμβρίου 1900, σ. 2, στ. ΙΙ. «Σήμερον επί τη εορτή του Λατρευτού μας Βασιλιά του Αθήναιον πανηγυρίζει με [...],» εφ. *Εφημερίς*, αρ. 898 (11513), 21 Μαΐου 1914, σ. 3, στ. Ι.

⁷³ Εφ. *Εστία*, αρ. 4878, 2 Σεπτεμβρίου 1907, σ. 4, στ. Ι.

⁷⁴ Εφ. *Εστία*, αρ. 6364, 25 Οκτωβρίου 1911, σ. 2, στ. ΙΙ.

⁷⁵ Εφ. *Σκριπ*, αρ. 8098, 13 Μαρτίου 1917, σ. 3, στ. ΙΙ.

⁷⁶ Εθνικός Δραματικός Θιάσος Πορφάνη-Παπαστεφάνου, Σάββατον 26 Ιανουαρίου 1913, *ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΘΝΙΚΗ* προς τιμήν της Αφίξεως της Α. Εξοχότητος του πρωθυπουργού της Ελλάδος *ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ* (Πρόγραμμα σε τρεις γλώσσες: ελληνική, βουλγαρική, γαλλική. Τα περι Βενιζέλου και *Γκόλφως* μόνο ελληνικά και γαλλικά). Θεατρικό Μουσείο, Φ. 29/6.

Τη διάδοση του έργου στην ελληνική επαρχία είχαν αναλάβει, κατά κύριο λόγο, τα «μπουλούκια». Για τους ερασιτέχνες αποτελούσε την πρώτη επιλογή. Χρήσιμα στοιχεία παρέχει ο Φώτης Νικ. Βογιατζής⁷⁷ και η Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη.⁷⁸ Ενδεικτικές για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις στη Λευκάδα είναι οι μαρτυρίες του Πανταζή Κοντομίχη⁷⁹ και του Γεράσιμου Γρηγόρη.⁸⁰ Ο Μ. Βάλας (Δ. Βαλσαμίδης) κάνει λόγο για μια παράσταση της *Γκόλφως* στη Μασσαλία, το 1927.⁸¹ Ενδιαφέρουσες είναι και οι πληροφορίες που μεταφέρει ο Τάσος Γεωργαντόπουλος για την παρουσίαση του έργου από αυτοεξοριστούς στο Παρίσι του 1938. Η παράσταση εκείνη, που οργανώθηκε με υπόδειξη του Hubert Pernot, προσέλαβε χαρακτηριστικά διαμαρτυρίας ενάντια στη δικτατορία του Μεταξά.⁸²

Την περίοδο της γερμανικής Κατοχής, παραστάσεις της *Γκόλφως* καταγράφονται στη Θεσσαλονίκη.⁸³ Ας προσθέσουμε, εξάλλου, ότι αρχικά στο ρεπερτόριο των θιάσων της ΕΠΟΝ περιλαμβάνονταν κυρίως έργα του Περεσιάδη (*Γκόλφω*, *Εσμέ*, *Σκλάβο*, *Ο Χορός του Ζαλόγγου*) αν και, τόσο η προετοιμασία, όσο και οι φορεσιές δημιουργούσαν προβλήματα στους Επονίτες, χώρια που και τα ίδια τα έργα «βρίσκονταν μακριά απ' το όλο πνεύμα του Αγώνα και δεν εκφράζανε το γρήγορο παλμό της εποχής».⁸⁴

Τα «μπουλούκια» εξακολουθούσαν –βέβαια– να οργάνουν την ελληνική ύπαιθρο έχοντας πάντα στο ρεπερτόριό τους το έργο-σωσίβιο: την *Γκόλφω*.

Από προφορικές μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι και στα δύσκολα αυτά χρόνια της Κατοχής οι ερασιτέχνες της επαρχίας κατέφευγαν συχνά στο πασίγνωστο έργο του Περεσιάδη. Οι παραστάσεις είτε σε κλειστό είτε σε ανοιχτό χώρο (στη διάρκεια πανηγυριών) λειτουργούσαν και στο επίπεδο της συσπείρωσης των Ελλήνων (μέσω των στοιχείων της παράδοσης που εμπεριέχει το έργο) ενάντια στον ξένο κατακτητή.⁸⁵

Οι...αντιστασιακές δάφνες δεν άργησαν να στέψουν την ηρωίδα του Περεσιάδη: «Στις αρχές του 1944, στα χειρότερα χρόνια της Κατοχής, η Ηρώ Χαντά με το θιάσό της ανέβασε την *Γκόλφω* στην Αθήνα. Τραγούδια, πρόζα, ήταν γεμάτα υπονοούμενα, που το κοινό, διψώντας λευτεριά, χειροκροτούσε και ζητωκραύγαζε με ενθουσιασμό. Όσπου οι Γερμανοί κατάλαβαν κι έκλεισαν το θέατρο και την Ηρώ μέσα. Το 'λεγε η καρδιά της [...]».⁸⁶

⁷⁷ Φώτης Νικ. Βογιατζής, *Το θέατρο στο Βελεστίνο και οι θεατρικές παραστάσεις για τον Ρήγα Φεραίο στην Θεσσαλία (1881-1993)*, Αθήνα-Βελεστίνο: Έκδοση Συλλόγου Βελεστινιωτών Αθηνών, 1996, σσ. 23, 30, 31, 34, 59, 61.

⁷⁸ Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά Μελετήματα για το λαϊκό θέατρο: Από το Κρητικό Θέατρο στα νεοελληνικά δρώμενα της Αποκριάς*, Αθήνα: Τροχαλία, 1998, σσ. 277-308.

⁷⁹ Πανταζή Κοντομίχη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο στη Λευκάδα (1800-1964)*, Αθήνα: Μέλισσα, 1964, σσ. 104-106.

⁸⁰ «Τα χωριά μας, οι Σφακιώτες, για πρώτη φορά είδαν ντόπιο θέατρο. Οργανώνοντας, σκηνοθετώντας, σκηνογραφώντας μόνοι μας εμείς οι νέοι τα καλοκαίρια παραστάσεις, παίζαμε έργα του Περεσιάδη την *Γκόλφω*, την *Εσμέ* κ.ά.». Βλ. Γεράσιμος Γρηγόρης, «Στον καιρό του Γιάννη Ψυχάρη κάποιοι μαθητές και φοιτητές», *Νεοελληνικός Λόγος* 27 (1980): αφιέρωμα στον Γιάννη Ψυχάρη, σ. 96. Να σημειώσουμε εδώ ότι στη Λευκάδα υπάρχουν ακόμα άντρες με παρωνύμια από την *Εσμέ* και την *Γκόλφω*: είναι οι ερασιτέχνες που είχαν πολλές φορές ενσαρκώσει τους ήρωες και τις ηρωίδες του Περεσιάδη. Την πληροφορία οφείλω στον ιστορικό Τριαντάφυλλο Ε. Σκλαβενίτη, τον οποίο ευχαριστώ και για την πάντα πρόθυμη και ενεργό παρουσία.

⁸¹ Μ. Valsa, *Le Théâtre Grec Moderne: de 1453 à 1900*, Berlin: Akademie Verlag, 1960, σ. 346, υποσημείωση 1.

⁸² Σπύρου Περεσιάδη, *Γκόλφω – Εσμέ*, ό.π., σ. 18.

⁸³ 1941 (Αύγουστος): *Γκόλφω* (οπερέττα), θέατρο «Ηλύσια», θιάσος Π. Οικονόμου. 1942 (19/8): *Γκόλφω*, θέατρο «Απόλλων», θιάσος Τούλας Ευαγγελίου. 1942 (25/12-πρωί): *Γκόλφω*, θέατρο «Λευκός Πύργος», θιάσος Γιάννη Αυλωνίτη. Βλ. Γιώργου Καφταντζή, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, έκδοση περιοδικού «ΓΙΑΤΙ», 1990, σσ. 111, 116, 120. Βλ. επίσης, Κώστας Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Σκόπελος: Εκδοτικές Νησίδες, 1994, σσ. 184, 191, 192.

⁸⁴ Χάρης Σακελλαρίου, *Το Θέατρο της Αντίστασης*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1995, σ. 16.

⁸⁵ Τις πληροφορίες για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις στη Σιμάγκα Κορινθίας και τα γύρω χωριά οφείλω στην κυρία Μαρίνα Ψυχογιού-Μπασσά. Για τις παραστάσεις της *Γκόλφως* σε πανηγύρια, στα Αρφαρά Αιγιαλείας, μου μίλησε ο Δίων Αρβίβας.

⁸⁶ Γιάννης Φ., [Σχόλιο για παράσταση της Ηρώς Χαντά στο Γιοχάνεσμπουργκ], εφ. *Νέα Ελλάδα*, 12 Σεπτεμβρίου 1951 (Θεατρικό Μουσείο, Φ.12Μ/22). Για την *Γκόλφω* στην περίοδο της Κατοχής, υπάρχουν δύο προγράμματα στο Θεατρικό Μουσείο: το

Στα 1974, το καλοκαίρι, το «Ελεύθερο Θέατρο» παρουσίασε στο Άλσος Παγκρατίου ένα ενδιαφέρον έργο με τίτλο *Μια ζωή Γκόλφω: Από την «Γκόλφω» του Σπ. Περεσιάδη*. Ο λόγος της διαφορετικής αυτής θεώρησης από το «Ελεύθερο Θέατρο» διατυπώνεται με σαφήνεια σε μια συνέντευξη του Κώστα Αρζόγλου:⁸⁷ «[...] μιλώντας για την *Γκόλφω* μιλούσαμε για τις δομές της κοινωνίας μας –μα και πολλά δραματουργικά, αισθητικά, μέχρι και ετυμολογικά στοιχεία (Γκόλφω→γκόλφι→εγκόλπιον→κόλπος, μήτρα κ.τ.λ.). μας ώθησαν να αποτολμήσουμε μια ανάλυση της σύγχρονης μυθολογίας της *Γκόλφως* μέσα στην ελληνική κοινωνία».⁸⁸

Το Μάιο του 1977 ο Φοιτητικός Όμιλος Θεάτρου και Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ανέβασε την *Γκόλφω*, με πρωτοποριακό τρόπο, σ' ένα γιαπί.⁸⁹

Φαίνεται, όμως, ότι χρονολογικά πρωτόπορος διασκευαστής του έργου του Περεσιάδη υπήρξε ο Π. Παναγόπουλος, θιασάρχης, ηθοποιός και συγγραφέας: παρουσίασε την *Γκόλφω* στο θέατρό του στα Καμίνια (θέατρο «Λαού») «με σύγχρονη υπόθεση [η Γκόλφω εργάτρια], προηγούμενος μερικές δεκαετίες του θιάσου «Παγκρατίου» με το *Μια ζωή Γκόλφω*».⁹⁰

Στη δεκαετία του '90 το έργο ανέβηκε δυο φορές: το 1993 (23/7: πρώτη) από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου, σε σκηνοθεσία Κώστα Φαρμασώνη και το 1996 (Φεστιβάλ Ολύμπου) από το «Λαϊκό Θέατρο Νότιας Αθήνας», σε σκηνοθεσία του Φαίδωνα Γεωργίτη. Το 1997 (5/9) ο ίδιος θιάσος το επανέλαβε στα πλαίσια του Φεστιβάλ του Δήμου Βύρωνος («Θέατρο Βράχων–Άννα Συνοδινού»). Αποσπάσματα του έργου παρουσιάστηκαν στην Τρίπολη και σε περιοδεία το Σεπτέμβριο του 1992, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μπινιάρη.

Οι Εκδόσεις

Η *Γκόλφω* τυπώθηκε σε βιβλίο από τον εκδοτικό οίκο Γεωργίου Δ. Φέξη (Θεατρική Βιβλιοθήκη εκδομένη επιμελεία Νικολάου Ι. Λάσκαρη) το 1903, 1907 και 1915 (μαζί με το *Χορό του Ζαλόγγου*, την *Εσμέ* και τη *Σκλάβο* στον ίδιο τόμο, το 1915). Τυπώθηκε επίσης πολλές φορές από τον Μιχαήλ Ι. Σαλιβέρο. Οι χρονολογημένες εκδόσεις Σαλιβέρου που γνωρίζουμε είναι των ετών: 1904, 1911, 1912, 1914, 1917 και 1919.⁹¹ Το 1929 εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο «Κεραυνός». Τα απούλητα αντίτυπα αυτής της έκδοσης έντυσε στη συνέχεια με δικό του εξώφυλλο ο εκδοτικός οίκος «Αστήρ» Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου και, αφού εξαντλήθηκαν, προχώρησε στη δική του ανατύπωση, το 1971. Το 1993 η *Γκόλφω* τυπώθηκε μαζί με την *Εσμέ* από τις «Εκδόσεις Τέσσερα Έψιλον», με εισαγωγή και επιμέλεια έκδοσης του Αναστασίου Μιχ. Γεωργαντόπουλου.

πρώτο είναι του 1941, όπως συνάγεται από χειρόγραφες χρονολογήσεις ομοίων προγραμμάτων και είναι από παράσταση στο θερινό θέατρο «Ηλύσια» της Οπερέτας Οικονόμου (Φ. 4Μ/2). Το δεύτερο είναι από παράσταση στην Κηφισιά, 8 Απριλίου 1944, θιάσος Μίστου Χαντά (Φ. 35/9).

⁸⁷ Απόσπασμα από την απάντηση του Κώστα Αρζόγλου στο ερώτημά μου: «Τι σας έκαμε ν' ανεβάσετε μια *Γκόλφω* αλλιώς; απ' τις άλλες».

⁸⁸ Η αξιωματική κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου για την παράσταση έχει αναδημοσιευτεί στο βιβλίο του *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: Η Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», (1984), σσ. 126-130.

⁸⁹ Τούλα Κοντόγιωργα–Θεοχαροπούλου, «Ακρατινοί εργάτες του θεάτρου μας: Σπύρος Περεσιάδης, Γιώργος Ασημακόπου-

λος, Α. Γεωργαντοπούλου, Αθήνα, 1978», εφ. *Η Ημέρα των Πατρών*, 6 Αυγούστου 1978, σ. 3, στ. IV-V. Επίσης, Σπύρου Περεσιάδη, *Γκόλφω – Εσμέ*, ό.π., σ. 19. Οι υπεύθυνοι του Φοιτητικού Ομίλου, που είχαν παραπεμφθεί (με...Μεταξικό νόμο!) στη Δικαιοσύνη, επειδή δεν ρώτησαν την Αστυνομία για να δώσουν υπαίθρια παράσταση της *Γκόλφως*, αθωώθηκαν το Φεβρουάριο του 1978 από το Μονομελές Πλημμελειοδικείο Θεσσαλονίκης (βλ. εφ. *Ελευθεροτυπία*, 9 Φεβρουαρίου 1978, σ. 4, στ. Ι).

⁹⁰ Αλέκου Χρυσοστομίδη, *Το Λαϊκό Θέατρο*, Αθήνα: Συμρινωτάκης, χ.χ., σ. 44.

⁹¹ Σύμφωνα με πληροφορία των υπευθύνων των εκδόσεων Σαλιβέρου στον κ. Τάσο Γεωργαντόπουλο, η τελευταία ανατύπωση της *Γκόλφως* έγινε το 1958.

Οι «Μεταμορφώσεις»

Παράλληλα με τη διαδρομή της στο θέατρο, η *Γκόλφω* κάνει αισθητή την παρουσία της και με άλλες μορφές. Διασκευάζεται σε *μυθιστόρημα* από τον Αριστείδη Ν. Κυριακό (1864-1919) και εκδίδεται σε φυλλάδια, πραγματοποιώντας –από το 1907 ως το 1956– δεκαοκτώ εκδόσεις.⁹² Ως επιφυλλίδα, δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Αστήρ*, από τις 18/9/1919, λίγες μέρες μετά το θάνατο του συγγραφέα της διασκευής.⁹³ (Εικ. 2)

Η *Γκόλφω* ως «*Ομιλία*» –μαζί με άλλα εξωζακνυθινά έργα– εμφανίζεται στο ρεπερτόριο του λαϊκού θεάτρου της Ζακύνθου.⁹⁴

Το 1936 το έργο παρουσιάζεται στην Αλεξάνδρεια διασκευασμένο σε *οπερέττα* από τον Ορέστη Λάσκο, με μουσική του Γ. Βιτάλη (θίασος Οικονόμου. *Γκόλφω*: Ηρώ Χαντά, Τάσος: Διον. Θάνος).⁹⁵

Σύμφωνα με τα προγράμματα που διασώζονται, «η οπερετοποιηθείσα» *Γκόλφω* τοποθετείται σε εποχή σύγχρονη και παίζεται άλλοτε σε δύο, άλλοτε σε τρεις πράξεις και πέντε ή έξι εικόνες. Τα τραγούδια είναι γραμμένα σε «νέα ελληνική μουσική και η πρόζα όχι σε στίχους αλλά σε καθομιλουμένη διάλεκτο».⁹⁶

Στη δεκαετία του '30 η *Γκόλφω* εισάγεται στο ρεπερτόριο του *Καραγκιόζη*. Το Θέατρο Σκιών, που αντιμετωπίζει μεγάλη



Εικ. 2 - «Η Γκόλφω».

Από το βιβλίο: Αριστ. Ν. Κυριακού, *Η Γκόλφω: Ελληνικόν Μυθιστόρημα πλήρες υπερόχου γοητείας και ερωτών των ελληνικών βουνών. Έκδοσις εικονογραφημένη με δέκα εξ ολοσελίδους πρωτοτύπους εικόνας*. Νέα Υόρκη: «ATLANTIS», χ.χ. [593 σελ. in 8°. Οκτώ από τις εικόνες υπογράφονται με τα αρχικά: AS, μία: A Sideris και μία ASi].

⁹² Κυριακός Δ. Κάσσης, *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα, 1840–1940*, Αθήνα, 1983, σ. 102. Επίσης, Απόστολος Δούρβαρης, *Ο Αριστείδης Ν. Κυριακός και το λαϊκό ανάγνωσμα*, Αθήνα: στιγμή, 1992, σσ. 67 και 70. Οι εκδόσεις του 1915 (σσ. 1024, εκδ. Σαραβάνος), 1918 (σσ. 496, εκδ. Σαραβάνος και Δελής) και 1922 (σσ. 288, εκδ. «Κερανόσ» και Διαλυσμάς) κοσμούνται με διαφορετικές σε κάθε έκδοση εικόνες και εξώφυλλα του Σωτηρίου Χρησιτίδη, όπως με διαβεβαίωσε ο κ. Κ. Κάσσης.

⁹³ Απόστολος Δούρβαρης, *ό.π.*, σσ. 28 και 82. Η εικονογράφηση είναι του Σωτηρίου Χρησιτίδη (βλ. *ό.π.*, σ. 90, υποσημείωση 43). Θα επισημάσουμε εδώ ότι ο Α.Ν. Κυριακός, ποιητής ο ίδιος στα νιάτα του και θεατρικός συγγραφέας, θεωρεί, όπως γράφει, καθήκον και υποχρέωσή του να παραθέσει, ως υποσημείωση στο μυθιστόρημά του, την τελευταία πράξη του ομώνυμου θεατρικού έργου (σσ. 552-584 της αχρονολόγητης έκδοσης «ATLANTIS», βλ. εδώ τη λεζάντα της ασπρόμαυρης λιθογραφίας «Η Γκόλφω»: Εικ. 2). Οι λόγοι που προβάλλει (το κάλλος του κειμένου και η οφειλόμενη από τους αναγνώστες του αλλά και τους θεατές του έργου εμβάθυνση σ' αυτό), αν συνδυαστούν με την ευρύτατη διάδοση του λαϊκού μυθιστορημάτος (το tirage των λαϊκών φυλλαδιών άγγιζε ως το 1936 το τριπλάσιο του *Βήματος*, βλ. «Ένας Δράκος θυμάται», *Αντί*, αρ. 131-132, 4 Αυγούστου 1979, σ. 39, στ. II) αλλά και τους τρόπους της διά-

δοσής του στην επαρχία, ως το 1960 (βλ. Κυριακός Δ. Κάσσης, *Η Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830–1980: 1. Αυτοτελή Λαϊκά Φυλλάδια 2. Παιδική Παραλογοτεχνία 3. Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Αθήνα: «Ιχώρ», Μάρτης 1985, σ. 62 και πρβλ. Άλκης Αγγέλου, «Το βιβλίο και ο χρήστης του: το λαϊκό ανάγνωσμα», στο: *Το βιβλίο στις προβιομηχανικές κοινωνίες*, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα, 1982, σσ. 159-168), δείχνουν την αλληλεξάρτηση, στο επίπεδο της διάδοσης, των μορφών που έλαβε η *Γκόλφω* του Περεσιιάδη (βλ. και υποσημείωση 96).

⁹⁴ Κ. Πορφύρης, «Το Ζακνυθινό λαϊκό θέατρο», *Επιθεώρησης Τέχνης*, τ.Β', τχ. 8 (Αύγουστος 1955), σ. 146. Επίσης, Βάλτερ Πούχχερ, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Αθήνα: Πατάκης, 1989, σσ. 183, 184, 195. Επίσης, Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Άγνοση ζακνυθινή «Ομιλία» του Αλέκου Γελαδά: Συμβολή στην έρευνα του Ζακνυθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1990, σ. 22, υποσημείωση 25 και σ. 30. Σύμφωνα, εξάλλου, με στοιχεία που διαθέτει η Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, η *Γκόλφω* εμφανίζεται και ως λαϊκό δράμα της Αποκριάς στη Δυτική Μακεδονία.

⁹⁵ Σπύρου Περεσιιάδη, *Γκόλφω – Εομέ*, *ό.π.*, σσ. 19-20.

⁹⁶ Από πρόγραμμα παράστασης της *Γκόλφω*ς, Δημοτικών Θέατρων [Βόλου], Ρεβύ-οπερέττα Ιατροίδου-Σπαριίδης-Χρυσόχοδς,

κρίση οφειλόμενη στον ανταγωνισμό των εξελιγμένων «μπουλουκίων» και του περιοδεύοντος κινηματογράφου, καταφεύγει σε δημοφιλή έργα και τεχνάσματα.⁹⁷

Διασκευές της *Γκόλφως* για τον Καραγκιόζη έπαιζαν στην Πάτρα οι καραγκιοζοπαίχτες Ντίνος Θεοδωρόπουλος, Φ. Μπόλας και Α. Γεωργίου.⁹⁸ Ο Βασίλαρος (Βασίλης Ανδρικόπουλος) έχει καταγράψει σε ανέκδοτο χειρόγραφο τετράδιο (17/6/1976) μια «ανασκευή» του έργου.⁹⁹ Στις «παραστάσεις που μείνανε παράδοση στον Καραγκιόζη» ο Σωτήρης Σπαθάρης συγκαταλέγει και την *Γκόλφω* του «τέλειου καραγκιοζοπαίχτη» Κώστα Μάνου.¹⁰⁰

Η ηρωίδα του Περεσιάδη έλαβε σάρκα και οστά, ζωντανή *λαϊκή ζωγραφιά*, από σπουδαίους καλλιτέχνες: ο Σωτήριος Χρηστίδης (1856-1939, κατά τον Κ. Κάσση/1858-1940, κατά τον Α. Δούρβαρη), εικονογράφος από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα πάμπολλων λαϊκών μυθιστορημάτων και συντελεστής –με το χρωστήρα του– στην ακμή τους, την απαθανάτισε σε εξώφυλλα, σε κείμενα και σε αγγελίες εκδόσεων [διαφημιστικές αφίσες].¹⁰¹ Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ (1867-1934) δεν έμεινε ασυγκίνητος. Από το δικό του *πάνθεον* δεν θα μπορούσε να λείπει η *Γκόλφω* κι ο αγαπημένος της. Στο «ξύλινο μπαουλάκι» που μας περιγράφει ο Γιώργος Σεφέρης στις *Δοκιμές* του, μαζί με τον *Ερωτόκριτο* πρέπει να υπήρχε και η *Γκόλφω* ή να την είχε δει να παίζεται στη Σμύρνη, στο Βόλο ή στη Μυτιλήνη. Λιθογραφίες, πάντως, του Χρηστίδη βρέθηκαν στα πράγματά του.¹⁰² Άλλωστε ο Θεόφιλος «γίνεται ζωγράφος από ενθουσιασμό για το θέμα. Δεν ζωγραφίζει τα πράγματα μα τον ενθουσιασμό που του έδωσαν».¹⁰³ Φαίνεται πως και η *Γκόλφω* του έδωσε αυτόν τον ενθουσιασμό.¹⁰⁴ (Εικ. 3, 4)

Σάββατον 26/11/38 (Θεατρικό Μουσείο, Φ. 13Μ/23). Στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχουν 26 προγράμματα της διασκευής του έργου σε οπερέττα, από το 1938 μέχρι το 1951 (βλ. και υποσημείωση 70). Από αχρονολόγητο πρόγραμμα [Γιάννενα 1948;] Φ. 5Μ/6, *Η Γκόλφω η Πεντάμορφη*, «σε τρεις πράξεις και πολλές εικόνες», θέατρο «Ορφεύς», θίασος Γεωργίου Ξύδη, θα σημειώσουμε την ενδιαφέρουσα παρουσίαση του έργου: «Ποιος δεν έχει διαβάσει το Μυθιστόρημα, ποιος δεν έχει συγκινηθεί μέχρι δακρύων [...]. Γι' αυτό ο συγγραφέας Λάσκος διεσκεύασε το έργο με ωραίους στίχους και ωραία Μουσική από τον Βιτάλη».

⁹⁷ Μιχάλης Ιερωνυμίδης, *Πίσω από τον μπερντέ: Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο Ελληνικό Θέατρο Σκίων*, Αθήνα: Άμμος, 1998, σσ. 169-170.

⁹⁸ Ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος παίζει αρχικά την *Γκόλφω* σε δύο μέρη (το β' με τίτλο *Η κατάρα της Γκόλφως*), στις 18 και 19 Μαΐου 1930, στο θέατρο «Παναχαϊκόν». Το 1937 (1^η και 2 Ιουνίου, «Ταράτσα Μαρούδα») το β' μέρος έχει τίτλο *Ο θάνατος της Γκόλφως*. Από το 1938 (5 Ιουνίου, «Ταράτσα Μαρούδα») το έργο αναφέρεται ως *Η Γκόλφω του Κυριακού*. Πρόκειται, προφανώς, για διασκευή από το μυθιστόρημα του Αριστεΐδη Ν. Κυριακού, στοιχείο που έρχεται να προστεθεί σε όσα αναφέραμε για τη διάδοση του μυθιστορημάτων (βλ. υποσημείωση 93). Ο καραγκιοζοπαίχτης Φ. Μπόλας παίζει την *Αθάνατη Γκόλφω*. Ο Α. Γεωργίου –αλλά και ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος πολλές φορές– παίζουν το έργο απλά με τον τίτλο *Γκόλφω*. Τα στοιχεία μου παρασχέθηκαν από τη Δρ. Άννα Σταυρακοπούλου, λέκτορα Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard/Department of the Classics: προέρχονται από την έρευνά της στον Τύπο των Πατρών (1928-1940). Την ευχαριστώ θερμά.

⁹⁹ Δυο σελίδες από το χειρόγραφο, με μια φιγούρα της *Γκόλφως* (Αρχείο του συλλέκτη Γιάννη Χατζή), δημοσιεύτηκαν στην εφ. *Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, «Καραγκιόζης. Η σκιά του καλύτερου εαυτού μας», επιμ. Όλγα Σελλά, 3 Ιανουαρίου 1999, σ. 23. Επόμενη δημοσίευση στο υπό έκδοση λεύκωμα *Ο Καραγκιόζης και η Ζωγραφική* του Μιχάλη Ιερωνυμίδη, στον οποίο οφείλω και τις πληροφορίες για το χειρόγραφο του Βασίλαρου. Φιγούρα του Βασίλαρου από δέρμα, «Μητέρα της *Γκόλφω*» (sic), έχει δημοσιευτεί στο λεύκωμα: Απ. Γιαγιάννος, Αρ. Γιαγιάννος, Ι. Δίγκλης, *Ο Κόσμος του Καραγκιόζη: Φιγούρες*, Αθήνα: Ερμής, 1976, σ. 157.

¹⁰⁰ Σωτήρης Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα και Η Τέχνη του Καραγκιόζη*, Άγρα (1992), σσ. 175 και 223.

¹⁰¹ Κυριάκος Δ. Κάσσης, *Σωτήρης Χρηστίδης: Ο μεγάλος λαϊκός ζωγράφος*, [1984], σσ. 8, 9, 25, 27 και *passim*.

¹⁰² *Ο.π.*, σσ. 12-14. Επίσης, Απόστολος Δούρβαρης, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858-1940)*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1993, σ. 34.

¹⁰³ Γιάννης Τσαρούχης, πρόλογος στο *Θεόφιλος*, έκδοσις Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα, 1967, σ. 27.

¹⁰⁴ Ο Θεόφιλος ζωγράφησε τον *Ερωτόκριτο* και την *Αρετούσα* τέσσερις φορές. Βλ. Γ.Κ. Κατσιμπαλή, *Βιβλιογραφία Θεόφιλου Χατζημιχαήλ*, Αθήνα: Τυπογραφείο Σεργιάδη, 1957. Οι πίνακες με την *Γκόλφω* και τον Τάσο δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο του Γιώργου Σαματούρα, *Δώδεκα Λαϊκοί Ζωγράφοι*, Αθήνα: Τυπογραφείο ΜΑΝΟΥΤΙΟΣ του Χρίστου Γ. Μανουσαρίδη, 1974, σ. 104. Με τίτλο «*Γκόλφω*», άλλος πίνακας του Θεόφιλου δεν μας είναι γνωστός. Ο πίνακας που κοσμεί το εξώφυλλο και τη σελίδα τίτλου του βιβλίου: Σπύρος Περεσιάδης, *Γκόλφω-Εομέ*, Αθήνα: Τέσσερα Έπιλον, 1993 (ο ίδιος πίνακας περιέχεται και



Εικ. 3.4. Ο Τάσος και η Γκόλφω: Έργα του Θεοφίλου

Η πρώτη ελληνική *ταινία* με υπόθεση ήταν η πασίγνωστη *Γκόλφω*. «Γυρίστηκε από τον Σμυρναίο επιχειρηματία Κώστα Μπαχατόρη που έφερε από την Ιταλία τον οπερατέρ Φίλιππο Μαρτέλλι και τον Νίκο Κουκούλα και εγκατέστησε “ατελιέ” σ’ ένα υπόγειο της οδού Χαλκοκονδύλη. Πρωταγωνίστρια η δημοφιλής τότε Ολυμπία Δαμιάσκου και, συμπρωταγωνισταί της, ο Βενιέρης, ο Ζάχος Θάνος και ο Πλούτης».¹⁰⁵ Η ταινία αυτή, του 1914, δεν υπάρχει πια.

Το 1955 η *Γκόλφω* ξαναγυρίζεται για τον κινηματογράφο από τη «Φίνος-Φιλμ», σε σενάριο και σκηνοθεσία του Ορέστη Λάσκου και μουσική του Τάκη Μωράκη. Τους ρόλους ερμήνευαν οι ηθοποιοί: Α. Βαλάκου, Γ. Γληνός, Ν. Καζής, Θ. Μοριδής, Β. Πάλλης, Κυβ. Θεοχάρη, Ρ. Μουσουρή, Κ. Χατζηχρήστος, Μ. Φωτόπουλος.¹⁰⁶

Ο θεατρικός χώρος της *Γκόλφως* γίνεται ο πραγματικός χώρος σύγκρουσης –σε πολλαπλά επίπεδα– μιας οικογένειας θεατρίνων, στην ταινία *Ο Θίασος*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου, που προβλήθηκε τον Οκτώβριο του 1975 στην Αθήνα.¹⁰⁷

στο βιβλίο της Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά Μελετήματα για το λαϊκό θέατρο*, Αθήνα: Τροχαλία, 1998, σ. 280, εικ. 37, με τίτλο «Γκόλφω»), ονομάζεται «Ποιμένες της Χειμάρρας» και βρίσκεται στο Μουσείο Θεοφίλου Δήμου Μυτιλήνης.

¹⁰⁵ Γιώργος Τζαβέλλας, «Ο ελληνικός κινηματογράφος από το 1903 ως το 1940», στο Ζωρζ Σαρανσόν, *Ο Κινηματογράφος*, πανομοιότυπος ελληνική έκδοση του έργου *Le Cinéma* του οίκου LAROUSSE, επιμέλεια ελλ. εκδόσεως Ροζίτα Σώκου, Πάπυρος, 1968, τ. Α', σ. 247. Επίσης, Κώστας Σταματίου, «Ο κινηματογράφος», *Θέατρο '59* (εκδότης Θ. Κρίτας), σ. 65. Η δοκιμαστική προβολή της ταινίας έγινε στις 21 Ιανουαρίου 1915, στο

«Πάνθεον» και κρίθηκε «πολύ επιτυχής» (βλ. εφ. *Εστία*, αρ. 7525, 22 Ιανουαρίου 1915, σ. 2, στ. II). Η πληροφορία που μας παρέχει το περιοδικό *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ' (1914-1915), τ.χ. 160-161 (Ιούνιος-Ιούλιος 1914), σ. 68 –αν και ελάχιστα ακριβής, όπως αποδεικνύεται– αξίζει να σημειωθεί: «Εκινηματογραφήθησαν υπό ξένης εταιρίας η *Γκόλφω* και ο *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* δια να προβληθούν εις το εξωτερικόν ως *απεικονίσεις ελληνικών ηθών*» (η υπογράμμιση δική μου).

¹⁰⁶ Ρ. Μορώνη, «Οι ελληνικές ταινίες από το 1906 έως σήμερα [1968]», στο: Ζωρζ Σαρανσόν, *Ο Κινηματογράφος*, ό.π., τ. Β', σ. 284.

¹⁰⁷ Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος: Σενάριο*, επιμέλεια-σημειώσεις Φώτος Λαμπρινός, Θεμέλιο, 1975.

Στίχους από την *Γκόλφω* (Πράξη 2^η: σκηνή Θ') απαγγέλλουν ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος και η καλλιτέχνις Κάμα, σε μια σκηνή της ταινίας του Λάκη Παπασιάθη *Θεόφιλος* (1987). Η Κάμα (Γκόλφω) προκαλεί την ομολογία - απολογία του Θεόφιλου (Τάσο) για έναν αδιέξοδο έρωτα που ώφειλε να τελειώσει πριν καλά-καλά αρχίσει. Οι στίχοι εδώ προσφέρουν το όχημα που απελευθερώνει τα πρόσωπα.

Στο *ραδιόφωνο* η *Γκόλφω* ηχογραφείται για την εκπομπή «Το Θέατρο της Κυριακής», στις 30 Νοεμβρίου 1954 και έχει διάρκεια 63 λεπτά. Η διασκευή είναι του Χάρη Λαμπίδη, η μουσική του Νότη Περγιάλη και η σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη. Ακούγονται οι ηθοποιοί: Αντιγόνη Βαλάκου, Τζόλυ Γαρμπή, Γκρ. Γεωργοπούλου, Μαρούλα Ρώτα, Αλίκη Γεωργούλη, Μάνος Κατράκης, Νάσος Κεδράκας, Γιώργος Νέζος, Σπύρος Ολύμπιος, Βύρων Πάλλης, Νότης Περγιάλης, Φοίβος Ταξιάρχης, Χρήστος Τσαγανέας, Φραγκούλης Φραγκούλης.

Μεταδίδεται και το 1955 (24/7, 5/8, 21/11), το 1956 (16/1, 3/9, 14/12), το 1957 (6/1), το 1959 (31/5), το 1965 (5/9), το 1968 (7/4), το 1979 (8/7) και το 1996 (14/8).¹⁰⁸

Αναφορές στην ιστορία της Γκόλφως βρίσκουμε σε *τραγούδια* της ορεινής ανατολικής Αιγιάλειας και των επαρχιών των Καλαβρυτών, της Ολυμπίας, της Γορτυνίας, της Κορινθίας.

1

Δυο μέρες έχω να σε ιδώ / π' αρρώστησα και δεν μπορώ. / Τ' αρνιά βελάζουν, «Γκόλφω» φωνάζουν, / τ' αρνάκια σκουίζουν στο μαντρί / κι η Γκόλφω άργησε να 'ρθει. / -Πού ήσουν, Γκόλφω, κι άργησες / πού νύχτωσες και βράδιασες; / -Ήμουνα, Τάσο, στο Χιαλμό / ψηλά στ' αθάνατο νερό. / -Έλα να πάμε στην Ιτιά / που 'χει τα κρύα τα νερά.

2

-Πού ήσουν, Γκόλφω, κι άργησες / και νύχτωσες και βράδιασες; / -Ήμουνα πάνω στο Χιαλμό / κι έπιν' αθάνατο νερό, / ήμουνα πάνω στην Ιτιά / και λέγαμε τα μυστικά, / πήγαινα με τον Τάσο μου, / τον Τάσο το ταιράκι μου. / -Το 'μαθες, Γκόλφω, / καμμένη Γκόλφω, / ο Τάσος επαντρεύτηκε / και τη Σταυρούλα στέφτηκε. / Τ' αρνιά βελάζουν, / «Γκόλφω» φωνάζουν / τ' αρνιά βελάζουν στο μαντρί / κι η Γκόλφω άργησε να 'ρθει.

3

Την Γκόλφω στα λημέρια της ο Τάσος δεν τη βρήκε / τον πήρε το παράπονο και το Χελμό ρωτάει: / -Χελμέ, βουνό περήφανο, ήρθα να σε ρωτήσω / μην είδες την αγάπη μου, την Γκόλφω, πούθε πάει; / Μαράζωσ' η καρδούλα μου, Χελμέ, που δεν τη βλέπω. / -Τάσο μου, φαρμακίστηκε 'κει στην Ιτιά 'πο κάτου / τι πήρες την αρρεβώνα σου και την αγάπη αρνέθης.

4

Μεσ' του Χιαλμού τα κρύα νερά, μεσ' την Ιτιά αποκάτω / κείτετ' η Γκόλφω, κείτεται πικρά φαρμακωμένη. / Κανείν' δεν είχε συντροφιά, κανείνε για παρέα, / με τα πουλιά κουβέντιαζε και με τα χελιδόνια. / -Πουλιά μου, μην τον είδατε τον Τάσο το λεβέντη / τον αρνητή, τον κομπωτή, τον ψεύτη της αγάπης;

παραλλαγή των δύο τελευταίων στίχων:

-Για πέστε μου πουλάκια μου, καλά μου χελιδόνια, / μην είδατε τον Τάσο μου εκεί στο Μαυρονέρι. / Πέστε του πως τ' αφήνω γεια...¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ε.Ρ.Τ., Θεατρικό Τμήμα Ραδιοφώνου.

(υποσημείωση 22), σσ. 157, 159.

¹⁰⁹ Τα τραγούδια 1 έως 4 στο: Αθανασίου Θ. Φωτοπούλου, *ό.π.*

5

Εμένα το 'χ' η τύχη μου να περπατώ τις νύχτες / και ν' ανεβαίνω στο Χιαλμό, στις Γκόλφως τα λημέρια / 'κει που 'ν' τ' αθάνατο νερό, στον κόσμο ξακουσμένο / που παν οι ξένοι να το δουν και να το περιγράψουν.¹¹⁰

6

-Πού ήσουνα, Γκόλφω, καημένη Γκόλφω, / πού ήσουνα, Γκόλφω, κι άργησες / και νύχτωσες και βράδιασες; // - Ήμουν απάνω, καημένη Τάσο, / ήμουν απάνω στο Χελμό / που 'ναι τ' αθάνατο νερό. // Αρνιά βελάζουν, «Γκόλφω» φωνάζουν / αρνιά βελάζουν στο Χελμό, / Γκόλφω μου, λένε το μυστικό. // Αρνιά βελάζουν στο μαντρί, / Γκόλφω, που είσαι μοναχή. / Ο Τάσος στε-, καημένη Γκόλφω, / Ο Τάσος στεφανώνεται / κι η Γκόλφω φαρμακώνεται.

7

-Πού ήσουνα, Γκόλφω, καημένη Γκόλφω, / πού ήσουνα, Γκόλφω, κι άργησες / και νύχτωσες και βράδιασες; // - Ήμουν επάνω, καημένη Τάσο, / ήμουν επάνω στο Χελμό / κι αρρώστησα και δεν μπορώ. // Αρνιά βελάζουν, «Γκόλφω» φωνάζουν / αρνιά βελάζουν, πρόβατα / στου Τάσ' τα στεφανώματα.¹¹¹

8

-Θυμάσαι Τάσο στο Χελμό που μου 'πες «Γκόλφω σ' αγαπώ»; / Ο Τάσος πέρα πέρασε και δεν μας χαιρέτισε.¹¹²

Παραλλαγές των τραγουδιών που καταγράψαμε έχουν ηχογραφηθεί και εκδοθεί σε δίσκους.¹¹³ Είναι τραγούδια χορευτικά («τσάμικος»).

Α'

-Πού ήσουνα Γκόλφω, καημένη Γκόλφω / που ήσουνα Γκόλφω κι άργησες; / Που ήσουνα Γκόλφω κι άργησες / κι εμένα μ' απαράτησες; / - Ήμουνα πάνω, καημένη Τάσο, / ήμουνα πάνω στο Χελμό. / Ήμουνα πάνω στο Χελμό / κι αρρώστησα και δεν μπορώ. / Τ' αρνιά βελάζουν, «Γκόλφω» φωνάζουν / Τ' αρνιά βελάζουν στο μαντρί / Τ' αρνιά βελάζουν στο μαντρί / κι η Γκόλφω μένει μοναχή.¹¹⁴

(1931. Δίσκος γραμμοφώνου. Τραγουδά ο Γιώργος Παπασιδέρης (1902-1977) από τη Σαλαμίνα).

Β'

-Τρεις μέρες έχω, καημένη Γκόλφω / Τρεις μέρες έχω να σε ιδώ / Τρεις μέρες έχω να σε ιδώ / κι αρρώστησα και δεν μπορώ. / -Πού ήσουν Γκόλφω, καημένη Γκόλφω / Πού ήσουν Γκόλφω κι άργησες; / Πού ήσουν Γκόλφω μ' κι άργησες / και νύχτωσε και βράδιασε; / - Ήμουνα πάνω, καημένη Τάσο / Ήμουνα πάνω στο Χελμό / Ήμουνα πάνω στο Χελμό / που 'ναι τ' αθάνατο νερό.

¹¹⁰ Στο ίδιο, σ. 200.

¹¹¹ Τα τραγούδια 6 και 7 (καθώς και τα 3 και 4) στο: Τάσου Μιχ. Γεωργαντόπουλου, *Ο έμμετρος λόγος...*, ό.π. (υποσημείωση 23), σσ. 15-16. Η άποψη του συγγραφέα συγκλίνει με την άποψη του Αθαν. Φωτόπουλου, που –αν και με επιφύλαξη– δέχεται ότι τα τραγούδια αυτά απηχούν τη συγκίνηση που προκάλεσε το έργο του Περεισιάδη. Το περιεχόμενο, όμως, των τραγουδιών (όπου δε φαίνεται το τραγικό τέλος του Τάσου), σε συνδυασμό με τη διαδεδομένη, στους τόπους απ' όπου προέρχονται, πεποίθηση ότι ο Περεισιάδης δραματοποίησε ένα πραγματικό περιστατικό, δημιουργούν σκεπτικισμό.

¹¹² Τραγούδι που θυμούνται οι κυρίες Βάσω Λουκαΐτη και Βιβή Ψυχογιού, από το χωριό Στιμάγκα Κορινθίας.

¹¹³ Για τις ηχογραφήσεις αυτές μου έκαμε λόγο ο συλλέκτης κ. Χρήστος Σταμούλης. Από την κασέτα, που είχε την καλωσύνη να μου γράψει και τον ευχαριστώ πολύ, απομαγνητοφώνησα τους στίχους.

¹¹⁴ Το τραγούδι αυτό, με συνοδεία δυο ζουρνάδων και ενός νταουλίου, το τραγουδούσαν στην Κατοχή ερασιτέχνες χωρικοί που έπαιζαν την *Γκόλφω* στα Αρφαρά Αιγιαλείας. Την πληροφορία οφείλω στον αείμνηστο συνθέτη και καθηγητή μονωδίας Δίωνα Αρύβα.

(Αχρονολόγητο [γύρω στο 1935]. Δίσκος γραμμοφώνου. Παίζει κλαρίνο ο Ν. Καρακώστας. Τραγουδά ο Δήμος Χολέβας).

Γ'

Αρνιά βελάζουν, «Γκόλφω» φωνάζουν / Αρνιά βελάζουν στο μαντρί / Αρνιά βελάζουν στο μαντρί / και η Γκόλφω άργησε να'ρθει. / -Πού 'σουνα Γκόλφω, καημένη Γκόλφω / Πού 'σουνα Γκόλφω κι άργησες; / Πού 'σουνα Γκόλφω κι άργησες / και νύχτωσες και βράδιασες; / -'Ημουνα πάνω, καημένη μάννα / 'Ημουνα πάνω στο Χελμό / 'Ημουνα πάνω στο Χελμό / κι αρρώστησα και δεν μπορώ.

(Αχρονολόγητο [1963-1965]. Δίσκος 45 στροφών. Τραγουδά και παίζει κλαρίνο ο Παναγιώτης Κοκοντίνης από τη Θήβα).

Η *Γκόλφω* με τις συνδηλώσεις της περνά σε σύγχρονα *τραγουδία*.¹¹⁵

1970 «1950» (*Χρονικό*. Στίχοι: Κ.Χ. Μύρης. Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος. Τραγουδούν η Μαρία Δημητριάδη και χορωδία. PHILIPS 6331010 LP & CD).

Στο καφενείον «Η ΕΛΛΑΣ» ο σαλτιμπάγκος / πουλά τα νούμερα φτηνά, / δραχμή τα ακροβατικά, / οι αλυσίδες δωρεάν, / το πήδημα θανάτου δυο δραχμές (δισ) χωρίς σκοινιά. // Περάστε κόσμε! (4 φορές) // Α-σώματος η κεφαλή, περάστε κόσμε, / τη βρήκανε στην Αφρική, / καπνίζει, πίνει και πονά, τρελαίνεται για μουσική, / χορεύει με τα μάτια δυο δραχμές (δισ) ποιός θα τη δει; // Περάστε κόσμε! (4 φορές) // Στο καφενείον «Η ΕΛΛΑΣ» οι θεατρίνοι / μ' ασετιλίνη και κεριά / την *Γκόλφω* παίζουν στα παιδιά / με φουστα-νέλες δανεικές / και δάκρυ πληρωμένο δυο αβγά (δισ) / και τρεις δραχμές! // Περάστε κόσμε! (4 φορές).

1974 «Το Παζάρι» (*Θεσσαλικός Κύκλος*. Στίχοι: Κώστας Βίρβος. Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος. Τραγουδά η Λιζέττα Νικολάου. COLUMBIA 70152/3 LP & CD).

Αρχινάει στα Τρίκαλα Λιάκο μ' το παζάρι / πάμε να πουλήσουμε κανα-δυο σκουτιά / να με πάρεις τραχηλιά, γόβες και ζουνάρι / και μια τσίπα κόκκινη με χρυσά φλουριά. // Θα με πας στο Τσίρκουλο για να δω την *Γκόλφω* / στον Αράπη, στη μαϊμού, στη σκοποβολή. / Θα με πάρεις και γιουρντάκι να κρεμώ στον κόρφο / και για σχόλη και γιορτή φούστα παρδαλή. // Θα με πας και για χορό, Λιάκο μου λεβέντη / σε κλαρίνα όμορφα, σε γλυκά βιολιά / και το βράδυ στο χωριό, ύστερα απ' το γλέντι, / θα σου δώσω όσα θες χάρια και φιλιά.

1976 «Η Προσευχή της Παρθένου» (Μάνου Χατζιδάκι-Νίκου Γκάτσου, *Τα Παράλογα: Μουσική και τραγουδία της φθοράς και του ονείρου*.¹¹⁶ Τραγουδά η Μελίνα Μερκούρη. NOTOS 3904 LP & CD).

Με είκοσι φθινόπωρα και άνοιξη καμμία / απ' την Υπάτη το 'σκασα και πήγα στη Λαμία. / 'Ημουν μικρούλα κι άπραγη και δροσερή κι ωραία / πώς το 'παθα μαννούλα μου κι αγάπησα εκδορέα;(δισ) // Το γαρ πολύ του έρωτος γεννά παραφροσύνη / γι' αυτό και ο Αλή πασάς έπνιξε τη Φροσύνη // Στο δρόμο μου σφυρίζανε και με φωνάζαν *Γκόλφω* / μα ευτυχώς τον Τάσο μου τον λέγανε Ροδόλφο / 'Ημουν ψηλή κι α-

¹¹⁵ Οι στίχοι αποδίδονται απομαγνητοφωνημένοι. Με όρθια στοιχεία τυπώνονται οι αναφορές στο πρόσωπο· με πλάγια, στο θεατρικό έργο.

¹¹⁶ «Το θέμα των τραγουδιών είναι η αθάνατη Ελλάδα σ' όλη την ένδοξη διαδρομή της [...]» γράφει ο Μάνος Χατζιδάκις στο

εξώφυλλο του δίσκου. «Η συγκλονιστική *Παρθένος* [...], θα μπορούσε να πει κανείς ότι ήταν μια απλή γυναίκα –αν δεν ήταν “η εμπειρία μιας χώρας, μιας γενιάς”». Βλ. Γιώργου Τσάμπρα, «Τα επί χρήμασι τραγουδία», *Δίφωνο*, τχ. 38 (Νοέμβριος 1998), σ. 62, στ. Ι.



Το σπίτι του Περεσιάδη στο Μεσορρούγι Αχαΐας. (Φωτ. Α.-Φ. Νομικός)

νάλαφρη κι αφράτη και μοιραία / πώς έμπλεξα μαννούλα μου με τέτοιο διαφθορέα;(δισ) // Το γαρ πολύ του έρωτος γεννά παραφροσύνη / γι' αυτό οι νέοι μουσικοί θαυμάζουν το Ροσίνι // Από σκαλί σ' άλλο σκαλί κι από φιλί σε πάθος / πήρα σοκάκια ανάποδα και μονοπάτι λάθος / Κι απ' το Ροδόλφο στο Μηνά κι απ' τον Κοσμά στον Πάνο / μεγάλωσα μαννούλα μου δεν ξέρω τι να κάνω.(δισ) // Το γαρ πολύ του έρωτος γεννά παραφροσύνη / το διάβασα στον Παλαμά, το βρήκα στο Δροσίνη.

1977 «Οι Κυριακές στην Κατερίνη» (“24 Τραγούδια” Χάρις Αλεξίου. Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος. Μουσική: Γιάννης Σπανός. Τραγουδά η Χάρις Αλεξίου. MINOS 316/7 LP & CD).

Οι Κυριακές στην Κατερίνη φεύγουν μαζί με τη βροχή / και τα μπουλούκια οι θεατρίνοι παίζουν την **Γκόλφω** μοναχοί. // Και τα φαντάρια σαν και σένα στριφογυρνάνε στο σταθμό / κι όπου ανταμώνουμε με τρένα κάτι τους πνίγει στο λαιμό. // Τώρα θα κλαις και θα με ψάχνεις κι απέ θα γέρνεις στη σκοπιά / σαν τα κλαδιά της πικροδάφνης που τηνε πνίξαν τα γιαπιά (δισ).

1989 «Η Γκόλφω» (Όλο Καθρέφτες. Στίχοι: Λάζαρος Μπίκας. Μουσική και Τραγούδι: Γιάννης Μπαχ Σπυρόπουλος. SAKKARIS 50052 LP).

Αγαπημένοι ορειβάται, με το σκοινί κι αν με τραβάτε / ε, δε βάζω μυαλό, ε, δε βάζω μυαλό, εγώ την **Γκόλφω** αγαπώ (δισ) // Αγαπημένοι ακροβάται, όσο ψηλά κι αν με κρατάτε / ε, κι αν τσακιστώ, ε, κι αν τσακιστώ, εγώ την **Γκόλφω** αγαπώ (δισ) // Αυτά τα λόγια λέει ο Τάσος, που στην κομπίνα είναι άσσος / κι όλοι ζητούν, πριν παν να κοιμηθούν, την **Γκόλφω** να δουν / κι ο Τάσος γελά και λέει: // Αγαπημένοι υπνοβάται την **Γκόλφω** μη μου τη ζητάτε / ε, δεν είναι εδώ, δεν είναι εδώ, την έχω ρίξει στο γκρεμό (δισ) // Αυτά τα λόγια λέει ο Τάσος... (δισ).

Οι «μεταμορφώσεις» της **Γκόλφω**ς, επακόλουθο της ευρύτατης διάδοσης του έργου, στάθηκαν σύμμαχοί της: προκαλούσαν, διατηρούσαν ή ανανέωναν το ενδιαφέρον του κοινού, που είχε, βέβαια, καλ-

λιεργηθεί από επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιούς. Η φυσιογνωμία του δέκτη, διαμορφωμένη από την εκάστοτε συγκυρία, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επιτυχία. Ο καθοριστικός παράγοντας, ωστόσο, δε θα ήταν άσκοπο, πιστεύω, ν' αναζητηθεί στο ίδιο το έργο, ένα από τα έργα «που φωτίζουν μεσ' απ' τα χρόνια, μ' όλο τους το ντόπιο αχτιδοβόλημα, τη ρωμείκια ψυχή μας».¹¹⁷ Το θέμα του είναι μια ιστορία προδομένου έρωτα –ιστορία καθημερινή. Η υπέρβαση, που πραγματοποιείται από την ηρωίδα, οδηγεί στη δικαίωση και, μέσω της ταύτισης, στη λύτρωση του θεατή. Η μορφή του έργου –η γλώσσα, ο στίχος, το ύφος– δεν υπηρέτησε απλώς το περιεχόμενο: χάραξε στην παλάμη της *Γκόλφως* τη γραμμή της τύχης.

¹¹⁷ Αλέξη Σολομού, *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα: τραγωδία λίαν εντραπέλος*, Αθήνα: Ο Γλάρος, 1943, σ. 6.

Το Θέατρο των Ιδεών



ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

Δύσκολα βρίσκεται στα νεοελληνικά Γράμματα συγγραφέας τόσο πολυδιάστατος και πολυσήμαντος όσο ο Γρηγόριος Ξενόπουλος.

Συνοπτικά αναφέρουμε τις συγγραφικές του ιδιότητες. Άριστος παιδαγωγός, και ως οδηγός στο πηδάλιο της *Διάπλασης των Παίδων* που στάθηκε το πρώτο αξιόλογο περιοδικό του είδους, αλλά και ως συγγραφέας μέσα απ' την έκδοση αυτή με προσεγμένα κείμενα, όπως οι τακτικές επιστολές του με το ψευδώνυμο «Σας ασπάζομαι, Φαίδων» και με άλλες σελίδες που υπέγραφε ως «Θεία Μάρθα». Καλός μυθιστοριογράφος γιατί με απλή γραφή και συναρπαστικές πλοκές, όπου κυριαρχούν ζωντανοί αληθινοί ήρωες, κατόρθωσε να αποσπάσει το μεγάλο κοινό από τα ξένα λαϊκά μυθιστορήματα και να το φέρει στους χώρους της ελληνικής αφηγηματικής λογοτεχνίας με θέματα άμεσα δικά του. Κριτικός με οξύ αισθητήριο στην ανακάλυψη και επισήμανση αξιών με διορατικότητα και μεγαλωσύνη καρδιάς. Τέλος, πρωτοπόρος θεατρικός συγγραφέας που συνέβαλε σημαντικά με την αριότητα της τεχνικής του, τους ζωντανούς χαρακτήρες του και τα θέματά του στην μετακίνηση της ελληνικής δραματοουργίας από το κωμειδύλλιο και τη φάρσα, που ως τότε επικρατούσαν στη σκηνή, στο αστικό δράμα, στην ηθογραφία που κάνει τομές σε ανθρώπινους χαρακτήρες και στην κωμωδία ποιότητας. Σ' αυτήν την τελευταία ιδιότητά του, τη θεατρική, θα επιμείνουμε στη σημερινή ομιλία μας.

Ο Ξενόπουλος πρωτοπορεί με τα έργα του και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση της νέας ελληνικής δραματοουργίας. Η ίδια η προσφορά του είναι μεγάλη, γιατί όπως είπαμε ήδη, αποδεικνύει σχεδόν σ' όλα τα έργα του την εμπειρία της σωστής δομής, της δημιουργίας ζωντανών χαρακτήρων που δεν ψευτίζουν ακόμη κι όταν φτάνουν σε οριακά σημεία γραφικότητας, τη συγκινησιακή δύναμη των θεμάτων του και την ικανότητά του στο να συναρπάξει το κοινό.

Η επιτυχία του ήταν ισάξια τόσο στο χώρο της κωμωδίας (*Πειρασμός, Φιόρο του Λεβάντε, Φοιτητές, Δεν είμ' εγώ, Μαριτάνια*) όσο και στο ψυχολογικό δράμα με διάφορα θέματα (*Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη, Φωτεινή Σάντρη, Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*). Είχε το χάρισμα να μπορεί να προβάλει κοινωνικούς προβληματισμούς και ιδεολογικές θέσεις των ηρώων του μέσα από ιστορίες, που φαίνονταν σε πρώτη όψη απλές, αλλά έπαιρναν στην ανέλιξη τους βαθύτερη διάσταση.

Αναφέρουμε ενδεικτικά τις περιπτώσεις του δράματος *Το Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* όπου η βασική ηρωίδα εκφράζει την πίστη της στον όρκο που έδωσε για την τήρηση ενός μυστικού ακόμα και όταν η οικογένειά της δοκιμάζεται σκληρά από οικονομικές αντιξοότητες, κι έτσι δίνει την προήλωση στο ιδανικό του σεβασμού των ηθικών αξιών.

Στην περίπτωση του *Ποπολάρου* μέσα από μία ερωτική ιστορία ενεργοποιείται ο κοινωνικός προβληματισμός της ανισότητας των τάξεων.

Στη *Στέλλα Βιολάντη* ο έρωτας της νεαρής ηρωίδας, του όταν φτάνει στο τραγικό αδιέξοδο της απελπισίας και είναι λογικό αυτή να υποκύψει στη θέληση του αυταρχικού πατέρα της, αρνείται κόβοντας το χέρι της, για ν' αποδείξει ότι ως ελεύθερο άτομο έχει το ύστατο και μεγάλο δικαίωμα της ανεξαρτησίας και της αυτοδιάθεσής της.

Τα έργα του Ξενόπουλου χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες ως προς το χώρο όπου εξελίσσονται. Είναι τα Ζακυνθινά του, αυτά δηλαδή που συμβαίνουν στην ιδιαίτερη αγαπημένη του πατρίδα (*Στέλλα Βιολάντη*, *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*, *Ποπολάρος*, *Φωτεινή Σάντρη*, *Τερέζα Βάλμα Δακόστα*) και τα Αθηναϊκά του (*Φοιτητές*, *Πειρασμός*, *Δεν είμ' εγώ*, *Μαριτάνια*).

Κάτι ακόμα που χαρακτηρίζει τον θεατρικό Ξενόπουλο είναι ότι αρκετά από τα θεατρικά του έργα βασίζονται σε αφηγήματά του όπως η *Φωτεινή Σάντρη* που προέρχεται από το μυθιστόρημά του *Κόκκινος Βράχος*, η *Στέλλα Βιολάντη* από το αφήγημά του *Έρωτς Εσταυρωμένος* και *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* από το ομώνυμο διήγημα.

Η γλώσσα του Ξενόπουλου, όπως σ' όλη τη συγγραφική του δημιουργία, είναι και στα θεατρικά του απλή, κατανοητή, ευθύβολη, συναρπαστική. Έχει το χάρισμα της σαφήνειας, της αμεσότητας και ταυτόχρονα της κομψότητας. Στα ηθογραφικά του έργα, αυτά δηλαδή που εξελίσσονται στη Ζάκυνθο, αποκτά και το χάρισμα της τοπικής διαλέκτου όταν αυτό πρέπει να γίνεται από τον χαρακτήρα των ηρώων. Όμως αυτή η γλώσσα η απλή και συνάμα περιεκτική, η σαφής και άμεση εμπόδισε τον Ξενόπουλο να βγει από τα σύνορα της χώρας μας, μολονότι το άξιζε, γιατί ήταν η ελληνική γλώσσα που δεν μιλιέται παρά μόνο από τους Έλληνες και ελάχιστους ξένους.

Ο Ξενόπουλος άξιζε τη δικαίωση από το ευρύτερο κοινό, εννοούμε το κοινό και άλλων χωρών. Γιατί αν και υπερέχει αισθητά από πολλούς ξένους συγχρόνους του συγγραφείς που γίνηκαν διάσημοι και παιζόντουσαν και δω στην Ελλάδα με επιτυχία, αυτή την αναγνώριση δεν την έζησε. Είναι ενδεικτικό ότι όταν στην περίοδο του μεσοπολέμου τα οικογενειακά δράματα του Dario Nicodemi, του Henry Bataille, οι κωμωδίες του Sacha Guitry κι αργότερα οι σκηνικές δημιουργίες του Somerset Maugham, του Marcel Pagnol, του Noel Coward, ακόμη και του Ferenc Molnar που δεν ξεπερνούσαν το επίπεδο του καλού μπουλβάρ γινόντουσαν διεθνείς επιτυχίες, την ίδια εποχή τα έργα του Ξενόπουλου, ή, τουλάχιστον τα καλά έργα του έμεναν μέσα στα ελληνικά σύνορα χωρίς να ακούσουν ποτέ το χειροκρότημα του ξένου κοινού. Κι όμως σε σύγκριση με τα ξένα έργα, τα έργα του Ξενόπουλου όχι μονάχα δεν υστερούν μα αποδεικνύονται πιο μαστορεμένα, πιο αληθινά, πιο συναρπαστικά. Για να το αποδείξουμε προσφεύγουμε στη μέθοδο της συγκριτικής αντιπαράθεσης.

Παίρνουμε τη *Στέλλα Βιολάντη* που έχει, όπως ήδη αναφέραμε, ως θέμα την άρνηση ενός αυστηρού πατέρα να επιτρέψει στην κόρη του να πάρει ως σύζυγό της αυτόν που αγαπούσε, γιατί πιστεύει ότι έτσι τη διαφυλάσσει από κακή εξέλιξη της ζωής της. Το ίδιο θέμα έχουν και δύο άλλα ξένα έργα. Η πασίγνωστη *Κληρονόμος* των Αμερικανών Ruth και August Goetz που βασίζεται στο μυθιστόρημα του Henry James *Πλατεία Ουάσιγκτον* και η *Μις Μπα* του Rudolf Besier που αναφέρεται στο δραματικό έρωτα της αγγλίδας ποιήτριας Ελισάβετ Μπάρετ με τον σημαντικό ποιητή Ρόμπερτ Μπράουνινγκ. Τα δύο αυτά θεατρικά ρομάντζα δίπλα στη *Στέλλα Βιολάντη* αποκαλύπτουν τη μετριότητά τους διότι το ένα απ' αυτά, *Η Κληρονόμος*, στηρίζεται σε δύο μόνο δυνατές σκηνές, κυρίως σ' αυτή που καταγράφει τη σύγκρουση πατέρα και κόρης, και το δεύτερο, η *Μις Μπα* χαλαρώνει, πλατιάζει και ατονεί αφόρη-

τα. Σε αντίθεση η *Στέλλα Βιολάντη*, σε όλη την έκτασή της, διατηρεί το ενδιαφέρον του θεατή, διότι η μία συναρπαστική σκηνή διαδέχεται, σφικτά δεμένη, την προηγούμενη, τα αισθήματα των ηρώων καταδηλώνονται άμεσα, τα ήθη παίρνουν την ισχύ άγραφων νόμων που ορίζουν τη μοίρα των ανθρώπων και, συνολικά, όλο το έργο κατορθώνει να υψωθεί πάνω από το επίπεδο μιας απλής ιστορίας αγάπης και να φτάσει στην καταξίωση ενός έργου που με απλό τρόπο επισημαίνει το δικαίωμα της ελευθερίας του κάθε ατόμου να διαμορφώνει το ίδιο τη ζωή του και να ορίζει τη μοίρα του ακόμη κι όταν αυτό το δικαίωμα το οδηγεί στο θάνατο. Ωστόσο παρά την υπεροχή που καταδεικνύει η *Στέλλα Βιολάντη* δεν γνώρισε τη δόξα των δύο άλλων έργων μπουλμπάρ με το ίδιο θέμα. Όπως είναι γνωστό τη *Μις Μπα* την έπαιξαν μεγάλες πρωταγωνίστριες σ' όλο τον κόσμο –εδώ την ερμήνευσε η Μαρίκα Κοτοπούλη και αργότερα η Αντιγόνη Βαλάκου σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού– και η *Κληρονόμος* όχι μόνο ανέβηκε μ' επιτυχία σ' όλα τα θέατρα του κόσμου αλλά πήρε και το Βραβείο Πούλιτζερ ως το καλύτερο έργο της Αμερικής για το χρόνο που παρουσιάστηκε και γίνηκε κι ένας κινηματογραφικός θρίαμβος με την Olivia de Havilland, Ralf Richardson και τον Modgomey Clift σε σκηνοθεσία του Billy Wilder.

Πόσο αδικημένη είναι σε σύγκριση με τις ξένες αδελφές της η Ζακυνθινή *Στέλλα Βιολάντη* και κατ' επέκτασιν όλος ο θεατρικός Ξενοπούλος. Αλλά βέβαια αυτή η αδικία που προέρχεται από την περιορισμένη διάδοση και γνώση της ελληνικής γλώσσας στον έξω κόσμο, δεν βαρύνει μόνο τον Γρηγόριο Ξενοπούλο. Βαρύνει ευρύτερα όλη τη δυναμική και πλούσια ελληνική λογοτεχνία. Τώρα, λοιπόν, που γίνονται προσπάθειες από διάφορους φορείς της ελληνικής πολιτείας αλλά και από ξένα κατευθυντήρια Κέντρα, όπως το Εργαστήρι Μεταφράσεων του Γαλλικού Ινστιτούτου, καλό και δίκαιο είναι να πέσει το φως της προβολής και στον αδικημένο θεατρικό Ξενοπούλο που όχι μόνο αξίζει καλύτερη μοίρα αλλά είναι ικανός να εσιτάσει το ενδιαφέρον του ξένου κοινού στην νεότερη δραματολογία μας.

Αφήνοντας κατά μέρος τη θεατρική αξία του Ξενοπούλου, αισθάνομαι την ανάγκη να σταθώ ιδιαίτερα στη στοργή που τον διέκρινε για τους νέους συγγραφείς και που αυτή απλώθηκε κάποια ώρα και στο χώρο του θεάτρου. Στο σημείο αυτό θέλω ν' αποφυγώ αναφορές σε προσωπικά μου βιώματα αλλά δεν γίνεται, γιατί αυτές αποτελούν μαρτυρίες αδιάφυστες του ισχυρισμού για τη στοργή του Ξενοπούλου. Μόλις είχα τελειώσει το Γυμνάσιο όταν, μαζί με έναν συμμαθητή μου, τον Νέστορα Μάτσα, γράψαμε ένα θεατρικό έργο με τον βαρυσήμαντο τίτλο *Συμβιβασμός με το πεπρωμένο* σε ένα τετράδιο είκοσι φύλλων. Το πήγαμε στον Ξενοπούλο να το διαβάσει στο σπίτι όπου είχε αποσυρθεί ως πρόσφυγας μετά την καταστροφή κατά τα Δεκεμβριανά, του δικού του, στην οδό Ευριπίδου 42. Ήταν στην οδό Επτανήσου, σπίτι συγγενών του. Μας δέχτηκε πρόθυμα η αδελφή του, η ασπούδαχτη ζωγράφος Χαρίκλεια Ξενοπούλου, μας πρόσφερε μαντολάτο και βανίλια, κι ο παπούς, όπως τον λέγαμε τότε, όταν του δώσαμε το θεατρικό έργο να το διαβάσει μας είπε «αφήστε το και ελάτε σε μία εβδομάδα να σας πω πώς το βρίσκω». Έτσι και γίνηκε. Πήγαμε και αντί να μας πει ότι το έργο δεν είναι τίποτα, μας συμβούλεψε τί πρέπει να κάνουμε για να γίνει καλύτερο. Μας έδωσε οδηγίες, μας έκανε υποδείξεις με ηρεμία και πατρική στοργή, μας όρισε να πάμε πάλι μετά από δέκα μέρες αφού θα έχουμε ακολουθήσει τις συμβουλές του. Έτσι γίνηκε πάλι. Αλλά και πάλι το έργο έπασχε. Δεν παιζόταν, δεν διαβαζόταν. Ωστόσο πάλι μας έκανε υποδείξεις και μας δέσμευσε να το ξαναγράψουμε και να το πάμε σε λίγες ημέρες. Αυτό ξαναγίνηκε πέντε φορές. Όσπου τελικά το έργο έφτασε στο σημείο ενός «συμπαθητικού πρωτόλειου πολλά υποσχόμενου» και τότε ο Ξενοπούλος γνωρίζοντας την ύπαρξη κι άλλων άπαικτων ελληνικών έργων νέων συγγραφέων πήρε μπροστά μας στο τηλέφωνο το Δήμαρχο Κώστα Κοτζιά και με το γλυκό τρόπο του, τού επέβαλε να βρει και να διαθέσει χρήμα για να παρασταθούν τα δημιουρ-

γήματα αυτά. Έτσι ανεβάστηκαν στο γειτονικό του Θέατρο Ντο-Ρε των οδών Επτανήσου και Φωκίωνος Νέγρη, το έργο που γράψαμε όπως μας καθοδήγησε με τον τίτλο *Λευκός Γάμος*, καθώς και η *Ηλιογέννητη* του Νότη Περγιάλη από έναν αξιόλογο θίασο της Κρινιώς Παπά και του Σπύρου Μουσουρή, αδελφού του Κώστα. Μάλιστα στο *Λευκό Γάμο* συμμετείχε ως πρωταγωνίστρια και η Μιράντα Μυράτ καθώς και η Ειρήνη Παπά στην άνοδο της διασημότητάς της ερμηνεύοντας, με ευγενική σύμπραξη και μέσα στην πλήρη ομορφιά της, το ρόλο μιας γηραιάς κυρίας.

Κι έρχομαι στο συμπέρασμα: Ποιος στις μέρες μας φτασμένος, αναγνωρισμένος συγγραφέας δείχνει αυτή τη στοργή, την κατανόηση, την εμπιστοσύνη και τη στήριξη σε κάποιον νέο συγγραφέα; Αυτή η στοργή του Ξενόπουλου, αυτή η ανιδιοτέλειά του που πήγαζε από τη σίγουρη ασφάλεια της αξίας του καθώς και την αίσθηση του χρέους να στηρίζει τους νέους, είναι που εμπλούτισαν, όπως γνωρίζουμε όλοι, τα Γράμματά μας με σημαντικές μορφές. Ακόμη και αν αναλογιστούμε πόσοι είναι αυτοί από τη γενιά του '30, που ξεκίνησαν με την ενθάρρυνση του Ξενόπουλου μέσα απ' τις σελίδες της *Διάπλασης των Παίδων* ή στηρίχτηκαν στην παρουσίαση των έργων τους από τις θερμές κριτικές του, αυτός ο εμπλουτισμός είναι μέγιστος. Και τούτο είναι κάτι που βαρύνει ισάξια με το καθαυτό πολυδιάστατο συγγραφικό έργο του και πρέπει να μετρούμε, προπάντων όσοι τον γνωρίσαμε, με ιδιαίτερη τιμή και ευγνωμοσύνη.

Ο Νουμάς κυκλοφόρησε κατά τη διάρκεια τριών περιόδων (1903-1917, 1918-1924 και Οκτώβριος 1929-Αύγουστος 1931) και η συμβολή του ως εφημερίδας πολιτικής, κοινωνικής και φιλολογικής κάθε άλλο παρά αγνοήθηκε, όπως δείχνουν οι σχετικές δημοσιεύσεις.¹ Εάν όμως εξαιρέσουμε τη μελέτη του Γ. Χ. Καλογιάννη *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*. Αθήνα 1984, η οποία φωτίζει τη σημαντική παρουσία του περιοδικού σε χώρους ζωτικής σημασίας για την εποχή του, καμιά άλλη δημοσίευση δεν έχει ασχοληθεί συστηματικά με το έργο της εφημερίδας σε άλλους τομείς, όπως αυτοί της λογοτεχνίας, της παιδείας και του θεάτρου.

Ο Νουμάς, που κυκλοφόρησε επί μία περίπου τριακονταετία, αποτελεί ένα θησαυρό πληροφοριών για τη θεατρική ζωή της εποχής και καθορίζει τη διαμόρφωση της θεατρικής κατάστασης με τη συμβολή του στη μετάφραση της αρχαίας δραματικής ποίησης, την παρουσίαση έργων του ξένου δραματολόγου και, κυρίως, την προβολή της ντόπιας θεατρικής παραγωγής, ιδιαίτερα εκείνης που εκπροσώπει το κοινωνιστικό δράμα.

Η εφημερίδα παρεμβαίνει στη θεατρική κατάσταση ήδη από τα πρώτα φύλλα της κυκλοφορίας της,² εκτοξεύοντας μύδρους κατά του Βασιλικού Θεάτρου και των όσων συμβαίνουν παρασκηνιακά σε αυτό.³ Το ζήτημα στο οποίο θα δώσει διαστάσεις, με πολλές ενστάσεις, είναι η μετάκληση του Τρουφφιέ από το Ωδείο, για να οργανώσει τη Δραματική του Σχολή.⁴ Ο καταιγισμός των ενστάσεων συνεχίζεται, με αφορμή την πρόσληψη του Άγγελου Βλάχου ως καθηγητή της Σχολής.⁵ Αποδίδει ευθύνες στους

¹ Τα εικοσάχρονα του «Νουμά». Αθήνα 1923· Π. Μαρκάκης, «Ο «Νουμάς», αναλυτική βιβλιογραφία, τόμος Α' (1903)». *Νέα Εστία* 45 (1949) 590-591, 666-668, 736-739, 784-786, 858-861, 935-938, 1010-1013, 1081-1083, 1150-1152, 1208-1210, 1291-1293, 1355-1357, 1429-1431, 1503-1505, 1568-1570· Ρ. Γκόλφης, «Ο «Νουμάς»». *Νέα Εστία* 45 (1949) 582-588· Δ. Δασκαλόπουλος, «Τα στεγνά του «Νουμά» (1929-1931)». *Διαβάζω*, τεύχ. 32 (Ιούν. 1980- 22-24· Φ. Πολίτης, «Ο Νουμάς και το έργο του». *Επιλογή κριτικών άρθρων*. Γ' Λογοτεχνικά. Αθήνα 1985, σσ. 41-44· Χ. Α. Καραόγλου, «Αθηναϊκά λογοτεχνικά περιοδικά (1920-1924). Αντίχρηση. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά. Αθήνα 1984, σσ. 177-180· W. Uellner, «Ο Νουμάς». Hamburg 1986.

² φ. 3.

³ Α. Χ., «Τα παρασκήνια του Βασιλικού Θεάτρου», φ. 3, σσ. 2-

3· του ιδίου, «Η διανομή των ρόλων. Ηθοποιοί θαμμένοι. Οι κομματάρχαι του θιάσου. Οι Ευνοούμενοι», φ. 4, σσ. 4-5. Η καταγγελία που αναφέρεται στη διανομή των ρόλων γίνεται συγκεκριμένη στο φ. 10, χωρίς όμως να αναφέρονται ονόματα «ι-σχυόντων». Στο φ. 12, προς επίρρωση των καταγγελιών, αναφέρεται στη στήλη Φαινόμενα και πράγματα η κριτική του Τιμ. Σταθ. στην *Ακρόπολη* για το ίδιο θέμα.

⁴ φ. 5, σ. 5. Το θέμα επανέρχεται στο φ. 17, σ. 2, στη στήλη Φαινόμενα και πράγματα. Στο ίδιο φ., στη στήλη Η κοινή Γνώμη, δημοσιεύονται δύο επιστολές για το ίδιο θέμα.

⁵ Κατά την εφημερίδα (φ. 18) η πρόσληψη έγινε «δι' εμμέσου οδού, διά της μεθόδου του Τρουφφιέ» (σ. 4). Δημοσιεύεται μάλιστα και σχετική επιστολή για το ίδιο θέμα. Σχετικά με το θέμα των παράνομων προσλήψεων όχι μόνο του Βλάχου αλλά και του Τρουφφιέ και της Φραγκοπούλου, βλ. επίσης φ. 19, Φαινόμενα

αρμοδιούς και υποδεικνύει ως διευθυντή τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο.⁶

Το θέμα της εθνικής σκηνης, όπως εκφράζεται από το Βασιλικό, είναι σημαντικό για τη διανόηση της εποχής.⁷ Επιπλέον, δύο είναι τα θεατρικά σχήματα που επικρατούν, η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και το Βασιλικό Θέατρο.

Η Νέα Σκηνή μπαίνει στο στόχαστρο της εφημερίδας, εξαιτίας της διαφημιστικής της καμπάνιας, με την οποία ανακηρύττει «με ακαδημαϊκὴν πόζα “καλλιτέχνιδες” τις διάφορες κονκλίτσες» (1903).⁸ Αυτό δε σημαίνει ότι *Ο Νουμάς* δε θεωρεί το έργο του Χρηστομάνου αξιόλογο, χωρίς όμως να υποστηρίζει και ανεπιφύλαχτα το συγκεκριμένο θίασο. Οπωσδήποτε η προσφορά της Νέας Σκηνης, σε μια μεταγενέστερη αναδρομική αποτίμηση, δε θεωρείται από την εφημερίδα αμελήτεια, αφού δημιουργήθηκε από «άνθρωπο αψηλής πνευματικής μόρφωσης για να συντελέσει στην επιτυχία της θεατρικής κίνησης με έργα ευσυνείδητα αποδοσμένα στη γλώσσα μας», χωρίς μάλιστα να επιχορηγηθεί (1910).⁹

Το Βασιλικό ως επιχορηγούμενο θέατρο απασχολεί πιο επισταμένα την εφημερίδα. Δεν είναι μόνο οι σκανδαλώδεις μετακλήσεις και αναθέσεις που ψέγονται αλλά και αθέμιτες παρεμβάσεις του βασιλιά,¹⁰ όπως επίσης και οι διορισμοί που γίνονται με βάση προσωπικές γνωριμίες.¹¹ Το πρόγραμμα των πρωτότυπων έργων χαρακτηρίζεται «μονχλιασμένο»¹² και οι μεταφράσεις «ακατάλληλες και ασυμβίβαστες» (1905).¹³ Ο Θωμάς Οικονόμου είναι ο μόνος στον οποίο η εφημερίδα δείχνει την αμέριστη συμπάθεια και υποστήριξη της.¹⁴ Στηλιτεύεται ακόμη η αποτυχία του Βασιλικού να ανταποκριθεί στις προδιαγραφές ενός εθνικού θεάτρου, το οποίο θα μορφώνει το κοινό και θα βοηθάει στη δημιουργία πρωτότυπων ελληνικών έργων, εξαιτίας της ακαταλληλότητας αυτών που το διοικούν, οι οποίοι «στήνουν για προσκύνημα κάθε φιλολογικό μ'αμούθ», ενώ χρειάζονται νέοι άνθρωποι και νέα έργα (1906).¹⁵

Ο διορισμός του Βλάχου ως Διευθυντή έχει ως αποτέλεσμα την αποχώρηση του Οικονόμου, την παραμονή του οποίου, με πλήρη όμως ελευθερία, *Ο Νουμάς* θεωρεί επιτακτική.¹⁶ Μετά την απομάκρυνσή του βέβαια δεν υπάρχει έλεος για το Βασιλικό,¹⁷ ενός οργανισμού που δεν επιτελεί το σκοπό του, αφού με την επιλογή ενός συγκεκριμένου ρεπερτορίου δε συμβάλλει και στη διαμόρφωση του θεατρικού γούστου.¹⁸

μενα και πράγματα, σ. 3, φ. 22, στην ίδια μόνιμη στήλη, σ. 3, φ. 25, στη στήλη Η κοινή γνώμη, σ. 4, φ. 29, στην ίδια μόνιμη στήλη, σ. 3.

⁶ φ. 30, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 3. Το θέμα βέβαια δεν κλείνει με την αναχώρηση του Τρουφιε. Τα ειρωνικά σχόλια εναντίον του Βλάχου συνεχίζονται τόσο για το έργο του (φ. 31, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 3) όσο και για την υψηλή αμοιβή του (φ. 32, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 3 και φ. 37, στην ίδια στήλη, σ. 3).

⁷ φ. 22, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 3.

⁸ φ. 38, σσ. 3-4. Σχετικά με τη Νέα Σκηνή κυρίως βλ. φ. 42, σ. 2, φ. 63, σσ. 6-7, φ. 159, σσ. 7-8, φ. 170, σ. 5.

⁹ «Δύο άρθρα για δύο θέατρα», φ. 412, σσ. 209-212. Κατά το Ν. Ποριώτη όμως, «Για το Εθνικό Θέατρο», φ. 409, ο Χρηστομάνος απαρνήθηκε το θέατρο του, χωρίς να ενδιαφερθεί γι' αυτό πάντως ο θάνατος του Χρηστομάνου (1911) δεν προβάλλεται από την εφημερίδα. Σε μια παράγραφο τονίζεται απλώς η μοναδική σημασία του εκλιπόντος για τη νεοελληνική σκηνή, ιδιαίτερα στα δύο-τρία πρώτα χρόνια της λειτουργίας της Νέας

Σκηνης (φ. 454, Παραγραφήκια, σ. 602). Ο Ρ. Γκόλφης, μετά χρόνια (1919), επανεκτιμά την προσφορά της Νέας Σκηνης, αναγνωρίζοντας ότι κατέβαλε προσπάθειες, χωρίς όμως αποτέλεσμα εξαιτίας κάποιων σοβαρών λόγων που παρεμπόδισαν την υλοποίηση των στόχων της («Λαϊκό Θέατρο», φ. 614, σ. 68).

¹⁰ Βλ. τα σχόλια στο φ. 71, σ. 7.

¹¹ φ. 123, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 7.

¹² Θεατρικά: Α. Σιγανός, «Μια ματιά στο πρόγραμμα του Βασιλικού», φ. 170, σσ. 4-5.

¹³ *Ο.π.*

¹⁴ φ. 170, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 7 και φ. 184, Θεατρικά: Α. Σιγανός, «Η Πρετσιούζα», σ. 8.

¹⁵ Θεατής, «Ταφογδύτες», φ. 187, σ. 11.

¹⁶ Θεατρικά: Α. Σιγανός, «Το Βασιλικό», φ. 197, σσ. 6-7 και φ. 198, «Ό,τι Θέλετε», σ. 12.

¹⁷ Θεατρικά: Α. Σιγανός, «Καλοκαιριάτικα θέατρα», φ. 200, σσ. 10-11.

¹⁸ Θεατρικά: Α. Σιγανός, «Το πρόγραμμα του Βασιλικού», φ. 216, σ. 10.

Κατά το *Νουμά*, τόσο η Νέα Σκηνή όσο και το Βασιλικό «τραβάνε αμέριμνα την αναπαυτική στράτα της δεκαρολογίας». Το μεγαλύτερο κακό ήρθε βέβαια από τη Νέα Σκηνή, αφού σ' αυτήν ο θεατρικός κόσμος είχε εναποθέσει τις ελπίδες του. Το Βασιλικό ήταν «άτυχο» και «ατυχέστατο στην ιδέα να γένη αριστοκρατικό». Επιπλέον, η αποτυχία να ανταποκριθεί στο ρόλο του οφείλεται κυρίως στην ανικανότητα των υπευθύνων να συγκροτήσουν θίασο από έμπειρους ηθοποιούς και στη δεύτερη Διεύθυνσή του και σε όσες μεταρρυθμίσεις αυτή επέβαλε. Ο Βλάχος λοιπόν «θα εκπληρώσει το καθήκον του ως καλλιτεχνικός θυρωρός, κλείνοντας το Βασιλικό θέατρο για καλά» (1907).¹⁹ Το συμπέρασμα από τη μέχρι τότε πορεία του θεάτρου (1908) είναι καταλυτικό και ενδεικτικό της τοποθέτησης της εφημερίδας και του συντάκτη της: «Αν δεχτούμε πως μια μέρα όλα τα βασιλικά πράγματα είναι προορισμένα να θυσιαστούνε πάνου στις νέες λευτερωτικές ιδέες των ξυπνημένων λαών, μπορούμε να πούμε πως το Βασιλικό Θέατρο ξετέλειωσε πολύ καλά και νωρίς τον προορισμό του».²⁰

Το Βασιλικό, «διασκεδαστικό όργανο ενός στενού πλουτοκρατικού ή ψωροφантаσμένου κύκλου», έκλεισε πραγματικά μετά τη σχετική εισήγηση του Βλάχου και παραχωρήθηκε σε ξένους θιάσους. Ο Νικόλαος Πορωίτης καταθέτει την άποψη να το αναλάβει η πολιτεία και να το οργανώσει «όπως ταιριάζει στον εθνικό προορισμό του», ανοίγοντάς το στο μεγάλο λαϊκό κοινό, έξω από τη «διασκεδαστική βιομηχανία» και τους συμβιβασμούς που αυτή συνεπάγεται (1910).²¹

Υπάρχουν βέβαια και άλλα θεατρικά σχήματα εκτός από τη Νέα Σκηνή και το Βασιλικό.²² Μόνο όμως για το θίασο του Οικονόμου περισσεύουν τα καλά λόγια, ο οποίος μετά την απομάκρυνσή του από το Βασιλικό ίδρυσε το Θέατρο Πανελλήνιο.²³ Αργότερα (1919), ο Άλκης Θρύλος, όταν αναλαμβάνει την κριτική στις «Αισθητικές σελίδες», θα ασχοληθεί συστηματικά με το Θέατρο του Ωδείου, προς το οποίο είναι διατεθειμένος ευνοϊκά, επειδή αυτό, σε αντίθεση με τη μετριότητα των άλλων θεάτρων, δίνει ελπίδες.²⁴ Του λείπει βέβαια του θεάτρου αυτού η καλλιτεχνική κρίση, με αποτέλεσμα οι επιτυχημένες επιλογές να είναι τυχαίες.²⁵ Όπως και να είναι όμως, «έχει για προορισμό του και πρέπει να γίνει το επίσημο θέατρο του τόπου», παρά την έλλειψη ριζοσπαστικότητας που το χαρακτηρίζει.²⁶ Μολονότι αντιμετωπίζεται με επιείκεια από τον κριτικό,²⁷ κατακρίνονται οι παραστάσεις που θεωρούνται απογοητευτικές,²⁸ όπως και οι μεταφράσεις των ξένων έργων που δεν έχουν επιλεγεί με προσο-

¹⁹ Le chevalier q. p. r. l. g., «Το Βασιλικό και η “Νέα Σκηνή”». Δύο επικήδειοι σε δύο ζωντανά», φ. 268, σσ. 7-8

²⁰ Θεατρικά: Ο Κριτικός του Νουμά, «Το κλείσιμο του Βασιλικού», φ. 295, σσ. 4-5.

²¹ Ν. Πορωίτης, «Για το Εθνικό Θέατρο», φ. 409, σσ. 164-166.

²² Υπάρχει το Θέατρο του Βώκου, «σοβαράς φιλολογικής υποστάσεως», που κατά το *Νουμά* δεν ανταποκρίνεται στα όσα εξαγγέλλει, γιατί τα έργα των Τανάγρα, Πολέμη, Νιρβάνα, Βώκου και Ξενοπούλου δεν αναγνωρίζονται ως έργα σοβαρής φιλολογίας (Η Κοινή Γνώμη, αρ. 201, σ. 11), το οποίο επιπλέον δεν έχει και τους απαιτούμενους ηθοποιούς (Θεατρικά: Λ. Σιγανός, «Νέα έργα», αρ. 203, σσ. 7-8).

²³ Η ίδρυση θιάσου από τον Οικονόμου, μετά την απομάκρυνσή του από το Βασιλικό, χαιρετίζεται σεμνά από την εφημερίδα, ίσως γιατί αυτό θα αρχίσει τις παραστάσεις του με τις *Αλυσίδες* του Ταγκόπουλου. Πραγματικά κομίζει το καινούργιο, όπως φαίνεται από τα ελληνικά έργα που έχει προαναγγείλει (*Τρισεύγενη*, *Το δαχτυλίδι της μάνας*, *Ξημερώνει*, κ.ά.) αλλά και τα διαλεκτά έργα της ξένης φιλολογίας (έργα των Ίψεν, Χάου-

πτιμαν, Γκόρκη, Τσέχοφ, Στρίνμπεργκ, Ουάιλντ, Μπίορσον, κ.ά.). Το θέατρο του Οικονόμου ευτύχησε, μολονότι ο κόσμος σύχναζε σ' αυτό για να θαυμάζει το υποκριτικό ταλέντο του Οικονόμου και όχι για το έργο. Πάντως το Πανελλήνιο θεωρείται «θεατρικό φροντιστήριο», και θα πρέπει, κατά την εφημερίδα, Δευτέρα και Παρασκευή να κλείνουν όλα τα θέατρα για να μπορούν να παρακολουθούν τις παραστάσεις του οι ηθοποιοί των άλλων θιάσων (Παραγραφάκια, αρ. 404, σ. 90)

²⁴ Α. Θρύλος, «Αισθητικές σελίδες. Τρία μονόπρακτα», αρ. 659, σ. 786. Ο Θεατής, ο άλλος κριτικός της εφημερίδας, διαφωνεί μαζί του (αρ. 660, σ. 802)

²⁵ Α. Θρύλος, «Αισθητικές σελίδες. Ο μεγάλος διπλωμάτης», αρ. 661, σ. 817.

²⁶ Α. Θρύλος, «Αισθητικές σελίδες. Τα τρία ελληνικά μονόπρακτα», αρ. 668, σσ. 53-54.

²⁷ Α. Θρύλος, «Αισθητικές σελίδες. Οχτροί έρωτες» αρ. 670, σ. 86.

²⁸ Α. Θρύλος, «Αισθητικές σελίδες. Αραβικές νύχτες», αρ. 676, σ. 182.

χή.²⁹ Η εφημερίδα χαιρετίζει, επίσης, τη δημιουργία του Φιλολογικού Θεάτρου, γιατί ο τόπος έχει ανάγκη «ένα θέατρο, που να μην είναι επιχείρηση»,³⁰ δεν είναι όμως το ίδιο ενθαρρυντική με τη δημιουργία κάθε νέου θεατρικού θιάσου.³¹

Η σκέψη για τη δημιουργία Εθνικού Θεάτρου διατυπώνεται από τον Ποριώτη, ο οποίος διαπιστώνει τον επιχειρηματικό και ψυχαγωγικό χαρακτήρα του ελληνικού θεάτρου και προτείνει την ίδρυση θεάτρου από το κράτος με διευθυντή τον Κωσταντίνο Χατζόπουλο.³² Κατά την εφημερίδα άλλωστε, η ελληνική κυβέρνηση πρέπει να επέμβει στα ιδρύματα που είναι εθνικά, για να μην είναι «τσιφλίκια ανθρώπων που αποδειχτήκανε νούλες [...]» (1910).³³ Ο Νουμάς δικαιώνεται, όταν το 1911 ο Βενιζέλος αποφασίζει την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου, επιχορηγούμενου από το κράτος. Ο Παλαμάς, που προτάθηκε για διευθυντής, είναι κατ' αυτόν ο μόνος άξιος για τη θέση.³⁴ Το 1913 ιδρύεται η Εταιρεία του Εθνικού Θεάτρου.³⁵ Όταν το 1923 το Βασιλικό αφαιρέθηκε από την ανακτορική περιουσία και περιήλθε στην κρατική, προκειμένου να προσδιοριστεί η χρήση του, η κυβέρνηση Πλαστήρα διοργάνωσε σύσκεψη με τη συμμετοχή γνωστών ανθρώπων από το χώρο του θεάτρου.³⁶ Ο Μελάς εισηγήθηκε να χρησιμοποιηθεί για τη λαϊκή μόρφωση, και για την υλοποίηση αυτού του σκοπού ο Γκόλφης πρότεινε κυρίως να υπάρξει μόνιμος θιάσος, με δυνατότητα μετάκλησης και άλλων ηθοποιών, να παίζονται έργα ανεξάρτητα από την ιδεολογία τους, να γίνει αρχή με αρχαία δράματα σε νεοελληνικές μεταφράσεις στη δημοτική και να διοικείται ο θιάσος από επιχειρηματία αναγνωρισμένης ικανότητας, ενώ παρά τω Διευθυντή θα λειτουργεί συμβουλευτική επιτροπή (1923).³⁷ Αργότερα όμως ο διορισμός του Σπύρου Μελά ως σκηνοθέτη προκάλεσε τα ειρωνικά σχόλια της εφημερίδας,³⁸ όπως και ο διορισμός του Ιωάννη Γρυπάρη στη θέση του διευθυντή (1930).³⁹

Η κακοδαιμονία όμως που αναστέλλει την πρόοδο δεν οφείλεται, κατά το Νουμά, μόνο στην κακή λειτουργία θεατρικών σχημάτων. Υπάρχει επίσης η τάση ορισμένων να αποποιούνται την ελληνική γλώσσα και να παρακολουθούν ξένους θιάσους, αδιαφορώντας για το ελληνικό θέατρο. Επιπλέον, ο λαός δε συγχάζει στο θέατρο, γιατί δεν κατανοεί την καθαρεύουσα (1904).⁴⁰ Ακόμη επισημαίνεται το πλήθος των τραγωδιών, των δραμάτων και των κωμωδιών που «δεν είναι παρά αναιμικοί πιθηκισμοί αρχαίων κλασικών ή σύγχρονων έργων», προ πάντων γαλλικών (1904).⁴¹ Υπάρχουν ακόμη και τα πατριωτικά έργα,⁴² με τα οποία δε συγκινούνται μόνο οι αγράμματοι αλλά και οι μορφωμένοι,⁴³ αποπροσανατολισμένοι πολλές φορές από τους δημοσιογράφους,⁴⁴ όπως και τα «λεπτά» έργα, χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο.⁴⁵

²⁹ Α. Θρύλος, «Αισθητικές σελίδες. Μέγαιρα», αρ. 678.

³⁰ Άρ. 760, σ. 137, Φαινόμενα και πράγματα, και σ. 141, «Νεοελληνική Φιλολογία. Φιλολογικό θέατρο».

³¹ Άρ. 785, σσ. 425-426, Φαινόμενα και πράγματα.

³² Ό.π., σ. 166.

³³ «Δύο άρθρα για δύο θέατρα», φ. 412, σσ. 210.

³⁴ φ. 419, Παραγραφάκια, σ. 42.

³⁵ φ. 516, σ. 226.

³⁶ Ο Νουμάς, «Το Εθνικό Θέατρο και οι λόγιοι», φ. 772, σσ. 234-235. Συμμετέχουν οι Κυβέλη, Λάσκαρης, Ξενοπούλος, Νιρβάνας, Πορφύρας, Θεοδωρίδης, Συναδινός, Οικονόμου, Χορν, Μελάς, Κονταράτος, Καλομοίρης, Μωραϊτίνης, Γκόλφης, κ.ά.

³⁷ Ό.π.

³⁸ φ. 794, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 142.

³⁹ φ. 795-796, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 157.

⁴⁰ Σχετικά με το θέμα βλ. φ. 90, σ. 8, φ. 194, Φαινόμενα και πράγματα, σ. 6, φ. 196, στην ίδια στήλη, σ. 8.

⁴¹ «Μια κριτική. Για την Τρισεύγενη», φ. 119, σ. 11.

⁴² «Όλα γεννήματα του πλειομπακάλικου εμπορίου και της φιλοπατρίας, την οποία πουλούμε και αγοράζουμε ως ελιές και μέσα από την πατριωτική γαβάθα όπου όλοι χώνουμε τη γλώσσα μας, για να γλείψουμε κάτι καλό για το στομάχι μας, μέσα στο οποίο βέβαια δεν επήγε να κατοικήση η φιλοπατρία» (Τιμ. Σταθόπουλος, «Οι πατριώτες στο θέατρο», φ. 209, σ. 1-2).

⁴³ Σαμιάτης, «Για το θέατρό μας», φ. 203, σ. 9.

⁴⁴ Τιμ. Σταθόπουλος, ό.π.

⁴⁵ Θεατρικά: Ο Κριτικός του Νουμά, «Η Ατμόσφαιρα. Δράμα εις πράξεις τρεις. Συγγραφέας Γ. Τσοκόπουλος», φ. 395, σσ. 3-4· Θεατρικά: Ο Κριτικός του Νουμά, «Ιόνη. Δράμα εις πράξεις τρεις. Συγγραφέας Χρ. Δαραλέξης», φ. 396, σσ. 3-4· Θεατρικά: Ο Κριτικός του Νουμά, «Ευγενίας Ζωγράφου Η Ζωή με το γέ-

Από τα πρώτα που θέλει να καταπολεμήσει η εφημερίδα είναι η προγονοπληξία.⁴⁶ Το αρχαιοελληνικό παρελθόν λειτουργεί καθοριστικά, αρνητικά και πιεστικά,⁴⁷ από τη στιγμή μάλιστα που, εκτός από την παράδοση του Κρητικού Θεάτρου, όπως υποστηρίζει ο Νιρβάνας, καμιά δε βρέθηκε για να αντιδράσει, με αποτέλεσμα το νεοελληνικό έργο να υπάρχει υπό τη σκιά της αρχαίας τραγωδίας, με την ανασχετική επιπλέον λειτουργία των διαγωνισμών που οδήγησαν στη «μάταιη νεοελληνική δραματοπλημμύρα των αρχαίων και βυζαντινών τραγωδιών» (1905).⁴⁸

Η εφημερίδα ψέγει ακόμη το ενδιαφέρον του Τύπου, ο οποίος «αρκέστηκε [...] να φτιάχνει μεγάλους θεατρίνους κατά το κέφι ή κατά το σφέρο του πρώτου δημοσιογράφου» και «τον κάθε γραφιά δραματικό ποιητή» (1906).⁴⁹ Η κριτική ασκείται από άτομα που στερούνται προσόντων και δεν είναι άμοιρη της κατάστασης που επικρατεί, γιατί «ατσαλόγλωσση και στρυφνή» κινείται από εμπάθεια, με μεροληψία, προσωπικό πάθος και φθόνο (1908-1909).⁵⁰ Οι περισσότεροι δραματικοί συγγραφείς είναι δημοσιογράφοι (1911)⁵¹ και γράφονται έργα κατά τη μόδα, «πάνω στο μπόι» πρωταγωνιστριών και θιάσων (1908).⁵² Εν κατακλείδι, «Μια εφημερίδα, ένας θεατρικός θρίαμβος» (1924).⁵³

Υπάρχουν όμως, σύμφωνα με το *Νουμά*, και άλλοι παράγοντες που λειτουργούν αρνητικά, το κοινό και ο θεατρικός παραγωγός: «Σ' ένα έθνος δε θεμελιώνεται θέατρο με τα ψεύτικα γούστα μιας κοινωνικής κλίμακας ή με την παραστρατισμένη αντίληψη μιας αμόρφωτης γενικότερα τάξης θιασαρχών» (1910).⁵⁴ Η ιδεολογική πλέον παρουσίαση του προβλήματος είναι ολοφάνερη. Το μεγάλο κοινό απουσιάζει από το θέατρο. Υπάρχει ένα κοινό «απλοϊκό και αμόρφωτο» που πρέπει να διαπαιδαγωγηθεί, για να γίνει «νοήμον»,⁵⁵ υπάρχει όμως και ένα «νοήμον σκυλόλοι»,⁵⁶ που δεν μπορεί να ελέγξει τις αντιδράσεις του. Επίσης, υπάρχει το κοσμικό κοινό και βέβαια οι μορφωμένοι, που απηυδισμένοι αδιαφορούν (1905).⁵⁷

Το όλο θέμα ξεκαθαρίζεται ευθύς στη συνέχεια (1910): «Μέτρο της Τέχνης της θεατρικής είναι η καλλιτεχνική αντίληψη ενός λαού, ενός έθνους, μιας κοινωνίας», και οι αιτίες της καθυστέρησης του νεοελληνικού θεάτρου παρουσιάζονται με κοινωνικούς πλέον όρους. Η αστική αντίληψη είναι αυτή που έφερε το θέατρο «στη σειρά της αστικής κίνησης», που περιορίζεται στον κύκλο της «καλής τάξης», η οποία αρχίζει από τους «πλουτοκράτες» και τελειώνει στους δημοσίους υπαλλήλους. Η μικρο-

λιο της. Σύγχρονον κοινωνικόν δράμα εις πράξιν», φ. 402, σσ. 59-60· Θεατρικά: Ο Κριτικός του Νουμά, «Κίνηση της εποχής και πρωτότυπα έργα», φ. 482, σσ. 346-347.

⁴⁶ Π. Αβράμης, «Νεοπαλαιϊκός», φ. 122, σ. 1.

⁴⁷ Χαρακτηριστικά είναι τα όσα λέει ο Καμπύσης στα γράμματά του προς τον Κάρολο Ντίντριχ. Βλ. «Ανέκδοτα γράμματα του Καμπύση στον Κάρολο Ντίντριχ», φ. 123, σσ. 1-4.

⁴⁸ Π. Νιρβάνας, «Το Νεοελληνικό Θέατρο», φ. 151, σσ. 9-10. Σχετικά με το θέμα επίσης βλ. Dr. Karl Dieterich, «Η αναγέννηση της νέας Ελλάδας», φ. 190, σσ. 1-2 και φ. 191, σσ. 8-12· Μ. Λυκαρδόπουλος, «Σύγχρονον ελληνική φιλολογία», φ. 196, σσ. 4-6 και φ. 197, σσ. 9-11· Σαμιώτης, «Για το θέατρο μας», φ. 203, σ. 9· Τιμ. Σταθόπουλος, «Οι πατριώτες στο Θέατρο», φ. 209, σσ. 1-2.

⁴⁹ Α. Σιγανός, «Θεατρικά. Το Βασιλικό», φ. 197, σ. 6.

⁵⁰ Α. Σιγανός, «Θέατρο και κριτική», φ. 266, σσ. 6-7· Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά», φ. 306, σσ. 7-8· Πανώρια, «Απ' όσα γίνονται», φ. 310, σσ. 2-3· Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρι-

κά», φ. 315, σσ. 4-5, και του ιδίου, στην ίδια στήλη, φ. 393, σ. 1.

⁵¹ Ο Κριτικός του Νουμά, «Τέχνη και δημοσιογραφία», φ. 322, σσ. 1-2· του ιδίου, «Θεατρικά», φ. 306, σσ. 7-8, φ. 440, σσ. 380-383, φ. 444, σ. 442 και φ. 450, σσ. 539-540.

⁵² Ζ. Μακρής, «Τα σημερινά τα χρόνια», φ. 324, σ. 2 [Πρόκειται για το κείμενο της εισαγωγής που προτάσσεται σι μονόπρακτο με αυτόν τον τίτλο].

⁵³ φ. 783, Φαινόμενα και πράγματα, σσ. 293-294. Βλ. επίσης τη μελέτη του Κ. Παλαμά, «Σκόρπια και πρόχειρα θεατρολογικά», φ. 361, σσ. 1-3.

⁵⁴ Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά», φ. 393, σ. 1. Βλ. επίσης, φ. 693, Φαινόμενα και πράγματα, σσ. 43-44.

⁵⁵ Παρασκηνίτης, «Θεατρικές πινακίδες. Η Ξόβεργα», φ. 159, σ. 6.

⁵⁶ Sife Stuggler, «Θεατρικές πινακίδες. Κατοχή», φ. 161, σσ. 10-11.

⁵⁷ Α. Σιγανός, «Θεατρικά. Μια ματιά στο πρόγραμμα του Βασιλικού», φ. 170, σσ. 4-5.

αστική και η εργατική τάξη έχουν αποκλειστεί. Η αντίληψη όμως αυτή επέφερε τη χρεωκοπία της δραματικής τέχνης. Η εφημερίδα καταθέτει την πρότασή της για το Λαϊκό Θέατρο που θα αποσκοπεί στην καλλιέργεια του πολύ κόσμου και θα υψώνει τη θεατρική τέχνη, αποκλείοντας «τη μικροσυμφεροντολογία του Τύπου» και τα «διστρεμένα γούστα» των κοσμικών κύκλων.⁵⁸ Η πραγματικότητα που προσδιορίζεται ανάμεσα στους πόλους επιθεώρηση και σοβαρό έργο υπάρχει η δυνατότητα να εξισορροπηθεί.⁵⁹

Η εφημερίδα δεν ασχολείται συστηματικά με τους διαγωνισμούς που κατά καιρούς τακτικότερα προκηρύσσονται. Ο Λασσάνειος και Παντελίδειος απορρίπτονται υπό τα ειρωνικά σχόλια των συντακτών της.⁶⁰ Ο Αβερύφειος γίνεται δεκτός καταρχάς ευνοϊκά,⁶¹ γιατί συντελεί στην ενδυνάμωση της τάσης να παρουσιάζονται ελληνικά έργα⁶² «δίχως δασκάλικους περιορισμούς στη γλώσσα και τη νοοτροπία».⁶³ Δεν αποσπά όμως και τη συναίνεση του *Νουμά*.⁶⁴ Η αρχική ευνοϊκή υποδοχή μεταστρέφεται το 1911.⁶⁵ Θα ήταν άλλωστε περίεργο να υποστηρίξει η εφημερίδα ένα διαγωνισμό, ο οποίος κινείται έξω από το πλαίσιο της ιδεολογίας του κοινωνικού έργου που αυτή υπερασπίζεται, «ένα ίδρυμα που διευτύνεται από γεροντικό Συμβούλιο ανίκανων πλουτοαστών»,⁶⁶ από μια επιτροπή που θαυμάζει τον Πολέμη και για τη βράβευση των έργων λαμβάνει υπόψη της την κοινή γνώμη.⁶⁷

Το θέμα της μετάφρασης της αρχαίας τραγωδίας πρωτοεμφανίζεται με αφορμή το λόγο που εκφώνησε ο Μιστριώτης (1903).⁶⁸ Η άποψη του *Νουμά* για τις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων διαφαίνεται λίγο αργότερα, με το αρνητικό σχόλιο κατά του Μιστριώτη, «που αγωνίζεται λυσσωδώς να τους παρασκευάζη κάθε τόσο μια *Ηλέκτρα*, ή μια *Αντιγόνη* ή μια *Μήδεια*, ομιλούσας *Κινέζικα*».⁶⁹

Η μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας αρχίζει να απασχολεί συστηματικά την εφημερίδα με το «διπλωματικόν επεισόδιον της *Αλκήσιδος*», το οποίον ανακινείται ανώνυμα (φ. 58, 1903), δύο χρόνια περίπου μετά την παράσταση του εναρκτήριου έργου της Νέας Σκηνης (22.11.1901),⁷⁰ με την αμφισβήτηση της πατρότητας της μετάφρασης του Χρηστομάνου.⁷¹

Το ζήτημα της απόδοσης των έργων στην ομιλούμενη τίθεται αμέσως στη συνέχεια (φ. 68). Σε πρωτοσέλιδο κύριο άρθρο ο Χρηστομάνος εγκυβηθεί για την παράσταση της *Αντιγόνης*, μεταφρασμένης

⁵⁸ Σχετικά βλ. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά», φ. 405, σσ. 102-103 και του ίδιου, στην ίδια στήλη, φ. 406, σσ. 117-118. Επίσης, Ρ. Γκόλφης, «Λαϊκό Θέατρο», φ. 614, σσ. 68-69.

⁵⁹ Παρασκηνίτης, «Θέατρο», φ. 542, σ. 102· Π. Δ. Ταγκόπουλος, «Θεατρικές σημειώσεις», φ. 528, σσ. 171-172 (1914).

⁶⁰ φ. 39, σ. 3, φ. 40, σ. 3 (1903), φ. 175, σ. 8 (1905), φ. 203, σ. 10 (1906). Οι κριτές του Λασσάνειου επαινούνται βέβαια, όταν βραβεύουν το έργο *Η Θυσία* του Ν. Καζαντζάκη, γραμμένο στη δημοτική και «καμωμένο αντίθετα προς τα κλασσικά καλούπια των διαγωνισμών» (Παραγραφακία, φ. 393, σ. 5 και Ότι θέλετε, σ. 8.

⁶¹ φ. 307, σ. 8.

⁶² Θεατρικά: Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Αβερύφειος», φ. 405, σσ. 101-102.

⁶³ Η Κοινή Γνώμη, φ. 406, σσ. 125-126.

⁶⁴ Θεατρικά: Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Αβερύφειος», ό.π.

⁶⁵ Θεατρικά: Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Ο δεύτερος Αβερύφειος δραματικός», φ. 452, σσ. 659-661.

⁶⁶ Ό.π.

⁶⁷ Θεατρικά: Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Κίνηση της εποχής και πρωτότυπα έργα», φ. 482, σσ. 346-347.

⁶⁸ φ. 21, σ. 4. Ας σημειωθεί ότι πρώτος ο Γ. Σιδέρης αναγνώρισε την προσφορά του *Νουμά* και των συνεργατών του. Βλ. Γ. Σιδέρης, «Οι αντάρτες του “Νουμά” μεταφράζουν τραγωδίες στη δημοτική». *Θέατρο* 31 (Γεν.-Φλεβ. 1973).

⁶⁹ φ. 42, σ. 2. Ας σημειωθεί ότι Ο Θεατής, κριτικός της εφημερίδας, στην κριτική του για την παράσταση της *Μήδειας* στο πρωτότυπο από την Εταιρία του Μιστριώτη τάσσεται υπέρ αυτών που προτιμούν το αρχαίο δράμα αμετάφραστο.

⁷⁰ Β. Σκηνήτης, «Θεατρική ζωή». *Παναθήναια* Γ' (Οκτ. 1901-Μάρτ. 1902) 137-140· Γ. Σιδέρης, «Από τη σπουδαιότερη περίοδο του θεάτρου. Η “Αλκησις” στη “Νέα Σκηνή”». *Ο Αιώνας μας*. Σεπτ. 1947, περίοδος πρώτη, φ. έβδομο, σσ. 217-220· Μ. Ροδάς, *Μορφές του θεάτρου*, ό.π., σσ. 20-21· Μ. Μαυρικίου-Αναγνώστου, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*. Αθήνα 1964, σσ. 113-117· Γ. Σιδέρης, «Οι αντάρτες του “Νουμά” μεταφράζουν τραγωδίες στη δημοτική», ό.π., σσ. 48-49.

⁷¹ Σχετικά με τη μετάφραση βλ. φ. 59, φ. 60, φ. 61 και φ. 66.

από τον ίδιο σε γλώσσα που προκάλεσε τα γέλια των θεατών, και ο Σωτηριάδης, που μετέφρασε «τον μισό Αισχύλο στην δημοτική και τον μισό στην καθαρεύουσα» (1903).⁷²

Το επίμαχο θέμα συνεχίζεται με άρθρο του Ηλία Βουτιερίδη αλλά και του Κώστα Παρορίτη, που στηλιτεύει τη γλωσσική αφαρία των καθαρευουσιάνων.⁷³ Η κατάσταση φαίνεται να παίρνει διαστάσεις, εξαιτίας της δήλωσης που φέρεται να έκανε ο Μιστριώτης «*Η αυτοί θα παύσουν να εκχυδαίζουν τους αρχαίους ποιητάς, ή εγώ θ' αναγκασθώ [...] να φύγω!*», η οποία προκαλεί την αντίδραση του Νουμά: «*δεν πρόκειται για την Ορέστεια και για την Αντιγόνη ούτε για τη γλώσσα πια*» (1906).⁷⁴ Ο Μιστριώτης κατηγορείται ότι δημιουργεί ζήτημα ως Δεληγιαννικός, και η Εταιρία του «*προς ρεζίλευσιν των αρχαίων δραμάτων*» για τα χρήματα που ξοδεύει.⁷⁵ Η εφημερίδα περνά πλέον στην αντεπίθεση, με τη δημοσίευση στην πρώτη σελίδα (φ. 72) αποσπάσματος από την εκσυγχρονισμένη μετάφραση του *Κύκλωπα του Εβριπίδη* από τον Αλέξανδρο Πάλλη (1903).

Τα καυστικά σχόλια των συντακτών της προκαλεί η μετάφραση του *Οιδίποδα Τυράννου* και του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* από τον Άγγελο Βλάχο,⁷⁶ ενώ αυτά εναντίον του Μιστριώτη συνεχίζονται.⁷⁷ Ένα μάθημα για τον τελευταίο, που παρουσίασε τον *Αίαντα* στο πρωτότυπο, είναι η δημοσίευση της τραγωδίας στη μετάφραση του Ζήσιμου Σίδερη (1904).⁷⁸ Τρανταχτή απόδειξη της αποτυχημένης προσπάθειας να λειτουργήσει ο αρχαίος λόγος ήταν το γεγονός ότι πολλοί από τους θεατές είχαν στα χέρια τους τη μετάφραση που δημοσιεύτηκε στο *Νουμά*.⁷⁹ Ακολουθεί η μετάφραση της *Μήδειας* του Ευριπίδη (1904) στην «*ποιητική μετάφραση*» του Γιάννη Περγιαλίτη,⁸⁰ τμήμα της μετάφρασης του *Κύκλωπα* (1904) από τον Πάλλη⁸¹ και στη συνέχεια η μετάφραση ολόκληρου του έργου (1905)⁸² και η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (1904) από τον Κ. Μάνο.⁸³

Από το 1906 το ζήτημα της μετάφρασης των έργων της αρχαίας δραματικής ποίησης ατονεί.⁸⁴ Οι παρεμβάσεις περιορίζονται σε σύντομα σχόλια στη μόνιμη στήλη «Ό,τι θέλετε».

Ο αριθμός των ξένων μεταφρασμένων θεατρικών έργων κατά τον πρώτο χρόνο της κυκλοφορίας της εφημερίδας είναι εντυπωσιακός. Τρία ολόκληρα έργα, δύο του G. D'Annunzio, «*Όνειρον φθινο-*

⁷² Δύο ακόμη δημοσιεύσεις στο ίδιο φ. σχετικά με το παραπάνω ζήτημα φανερώουν τη σημασία που δίνει η εφημερίδα στη γλώσσα της μετάφρασης «*Έργα και ημέραι*», φ. 68, σσ. 203 και Διγενής Ακρίτας [=Κ. Χατζόπουλος], «*Φιλολογικές κουβέντες. Η "Αντιγόνη"*. Μεταφρασμένη από τον κ. Κ. Χρηστομάνο», φ. 68, σσ. 2-8, όπου σε τέσσερις ολόκληρες σελίδες αποδεικνύεται με συγκεκριμένα παραδείγματα όλη «*η αστοχασία*» του μεταφραστή. Η μετάφραση της *Ορέστειας* προκαλεί λίγο αργότερα την παρέμβαση του Ψυχάρη (φ. 72, σσ. 1-2).

⁷³ φ. 69, σσ. 1-4. Βλ. επίσης, στο ίδιο φ. τη στήλη Φαινόμενα και πράγματα, σ. 4 και φ. 70, την ίδια στήλη, σ. 5.

⁷⁴ φ. 71, σ. 6. Το θέμα στις πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις του, σε σχέση με τη μετάφραση της *Ορέστειας* στη δημοτική και τις αντιδράσεις του Μιστριώτη, δίνει ο Κρουμπάχερ, «*Η επανάσταση του Αισχύλου στην Αθήνα*», φ. 78, σσ. 2-3.

⁷⁵ φ. 71, σ. 7. Με την ευκαιρία διασύρεται και ο «*σιαμαίος φιλολογικός αδελφός του Μιστριώτη*», ο Πολ. Δημητρακόπουλος, που ασχολείται με τη μετάφραση του *Ιπόλιτου*

⁷⁶ Γι' αυτές τις μεταφράσεις του Βλάχου, βλ. φ. 77, σσ. 2-3, 12, φ. 127, σ. 8, φ. 195, σ. 4, φ. 273, σ. 8 και φ. 275, σ. 5.

⁷⁷ Βλ. φ. 81, σσ. 2-3, φ. 82, σσ. 7-8, φ. 83, σ. 4, φ. 141, σσ. 10-11,

φ. 142, σ. 10, όπου και η σάτιρα του Σοφοκλίσκου «*Ο Αντίγονος. Τραγωδία γλωσσολογική*», φ. 143, σ. 7, και φ. 144, σ. 9.

⁷⁸ φ. 87, σσ. 1-8.

⁷⁹ Ηλ. Β., «*Θεατρικές πινακίδες. Η παράσταση του Αίαντα*», φ. 88, σσ. 4-5.

⁸⁰ φ. 113-123 (1904).

⁸¹ φ. 114 (1904).

⁸² φ. 133-135 (1905).

⁸³ φ. 124, 126-128 (1904).

⁸⁴ Δημοσιεύονται οι μεταφράσεις δύο αποσπασμάτων από τις *Φοίνισσες* του Ποριώτη (φ. 434, 1911), το άρθρο του Δ. Ν., «*Μεταφράζετε τους αρχαίους*», στο οποίο επαινείται η προσπάθεια του εκδοτικού οίκου Φέξη (φ. 501, 1913), οι μεταφράσεις κάποιων χορικών από την *Ιφιγένεια* του Αλέκου Φωτιάδη (φ. 549, 1915, φ. 583, 1916) και η κριτική του Ρ. Γκόλφη για την παράσταση της *Ορέστειας* στη γνωστή μετάφραση του Σωτηριάδη (φ. 612, 1919), η κριτική του ίδιου για την παράσταση του *Οιδίποδα* σε μετάφραση και σκηνοθεσία Φ. Πολίτη (φ. 634, 1919) και η κριτική του Κ. Παρορίτη για την παράσταση των *Περσών* (φ. 705, 1920).

πωρινής εσπέρας. Τραγικόν ποίημα κατά μετάφρασιν Κώστα Καιροφύλα» (φ. 2-7) και «Όνειρον εαρινής πρωΐας κατά μετάφρασιν Γεωργίου Λαμπελέτ» (φ. 22-32), και ένα του F. Augusto de Benedetti, «Το αιώνιον δράμα. Η κλωστή εστρίφτηκε. Μετάφρασις Κώστα Καιροφύλας» (φ. 10-12, 15-16), και ένα απόσπασμα «Από τον Χάρη τον πέμπτο του Σεξπήρου», σε μετάφραση Κ. Τεφαρίκη (φ. 51).

Στο χώρο όμως της μετάφρασης έχει ήδη εισέλθει ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος, συνεργάτης της εφημερίδας, ταγμένος στην Ιδέα, και «ένας, κατ' αυτήν, από τους καλλίτερους ποιητάς και τους ευσυνειδητότερούς μας λογίους» (1903).⁸⁵ Δημοσιεύεται σε δική του μετάφραση το δράμα του Ιουλίου Έσπριν *Ιφιγένεια*. Με τη μετάφραση του *Φάουστ* (1904) στη συνέχεια κατορθώνει να πραγματοποιήσει ό,τι *Ο Νουμάς* επιδίωκε: «Δεν εσεβάστηκε μονάχα το Γκαίτε [...], μα και μας έκανε να χαρούμε την ομορφάδα και τη λεβεντιά της γλώσσας μας της ζωντανής, της εθνικής μας γλώσσας, που αποδείχτηκε μια ακόμα φορά ικανή να ντύσει με πλούσια και φανταχτερή φορεσιά και ταριστοκρατικότερο κορμί».⁸⁶ Εκτός από το απόσπασμα από το *Φάουστ* που δημοσιεύεται στο φ. 124 (1904), ακολουθούν δημοσιεύσεις και άλλων αποσπασμάτων της μεταφραστικής δοκιμής του (φ. 355 (1909), φ. 401 (1910), φ. 539 (1914), φ. 547, 553 και 563 (1915), που αποδεικνύουν τη δεκάχρονη περίπου εμμονή του να αποδώσει στη νεοελληνική γλώσσα το αριστούργημα της γερμανικής λογοτεχνίας.

Οποιαδήποτε μετάφρασή του, που επιπλέον ευτυχεί στα χέρια του Οικονόμου, προκαλεί τους επαίνους της εφημερίδας. Στο *Νουμά* δημοσιεύονται επίσης αποσπάσματα από τις μεταφράσεις των έργων *Προμάμη* του Γριλπάζερ (φ. 133, 1905) *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Γεράρτου Χάουπτμαν (φ. 182, 1906), *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ (φ. 449, 1911) και *Πιέρ Γκυντ* του Ίψεν (φ. 538, 1914, φ. 548, 1915). Η παράσταση της τραγωδίας *Ηρώ και Λέαντρος* του Grillparzer θεωρείται ό,τι καλύτερο για τη νεοελληνική σκηνή, συνδυασμός επιμελούς σκηνοθεσίας και υποκριτικής, ιδιαίτερα όμως μεταφραστικής δεινότητας (1905).⁸⁷

Επιστέγασμα των παραπάνω είναι το αφιερωματικό φύλλο της σ' αυτόν (φ. 696, 1920), όπως και οι δημοσιεύσεις των επιστολών του των ετών που ασχολούνταν με τις μεταφράσεις του *Φάουστ*, της *Ιφιγένειας*, της *Βουλιαγμένης Καμπάνας* και της *Προμάμης* (1905-1906).⁸⁸ Οι επιστολές δεν αποδεικνύουν μόνο τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στην αναμέτρησή του με τα έργα της ξένης δραματουργίας, αλλά και την πολεμική που είχε εκτοξεύσει εναντίον του ο Α. Βλάχος, μετά την επιτυχία του *Φάουστ* και της *Προμάμης*, ως τον τελικό αποκλεισμό του από το Βασιλικό Θέατρο. Στα τελευταία φύλλα της εφημερίδας δημοσιεύονται οι επιστολές του προς τον Ταγκόπουλο που φανερώνουν όλη την αγωνία του δημιουργού για το αποτέλεσμα των μεταφραστικών του δοκιμών.⁸⁹

Η άποψη του Λέοντα Σιγανού, κριτικού του *Νουμά*, είναι σαφέστατα αποδεικτική της θέσης που εκφράζει η εφημερίδα για το ρόλο του θεάτρου στην επιβολή της δημοτικής: «το θέατρο είναι ο πρώτος σταθμός που θα περάσει η γλωσσική ιδέα ίσαμε να μπη και να θρονασθή νικήτρα σ' όλα τα είδη του λόγου και της ζωής».⁹⁰ Κάθε λοιπόν προσπάθεια, και μάλιστα από ανθρώπους που έχουν ασπαστεί την Ιδέα και την υπηρετούν με συνέπεια, δεν μπορεί να περάσει αβασάνιστα. Εκτός από το Χατζόπουλο είναι και ο Νικόλαος Ποριώτης, του οποίου οι μεταφράσεις επαινούνται. Στο *Νουμά* δημοσιεύονται η μετάφραση της Γ' Σκηνής από το έργο του Σαίξπηρ *Οι κυράτσες του Ουίνδσωρ* (φ. 199, 1906),⁹¹ η με-

⁸⁵ φ. 31, σ. 4.

⁸⁶ Κάππος, «Θεατρικές πινακίδες. Ο Φάουστ», φ. 124, σ. 4.

⁸⁷ Λ. Σ. [ιγανός], «Θεατρικά. Ηρώ και Λέαντρος», φ. 172, σ. 7.

⁸⁸ φ. 752, 754, 756 και 758 (1922).

⁸⁹ φ. 786, 788 (1929).

⁹⁰ Λ. Σιγανός, «Θεατρικά», φ. 176, σ. 7.

⁹¹ Λ. Σιγανός, «Θεατρικά», φ. 206, σσ. 8-9.

τάφραση του έργου του Ettore Moschino *Τριστάνος και Ιζόλδη* (φ. 463-470, 1912), του έργου *Μια παρτίδα σκάκι* του Giuseppe Giacosa (φ. 221, 1906). Ιδιαίτερα επαινείται η μετάφραση της *Τζοκόντα* του Ντ' Ανούντιο (φ. 304-305, Μέρος Δ', σκηνή Α'. Ολόκληρο το έργο δημοσιεύεται στα φ. 345-351), που απέδειξε «τον πλούτο, τη βεργολυγισιά, την ομορφιά την άμετρη» της εθνικής γλώσσας.⁹²

Πολλά είναι τα ξένα έργα που επιμελώς παρουσιάζονται. Η επιμέλεια συνίσταται στην παρουσίαση της υπόθεσης του έργου, συνήθως εν εκτάσει, γεγονός που έδινε τη δυνατότητα στο ελληνικό κοινό να γνωρίσει τους ξένους συγγραφείς, έργα των οποίων παίζονταν με επιτυχία στην Ευρώπη. Αρκετές είναι οι μεταφράσεις ξένων έργων, εκτός των προαναφερομένων, που δημοσιεύονται ολόκληρα ή απόσπασμάτά τους: *Οι Ελιές* του Αρτώ Πρόγγα (φ. 200), *Coram popolo!* του Auguste Strinberg σε μετάφραση Σ. Α. (φ. 206, 1906), *Ο έμπορος της Βενετίας του Σεξπήρου* σε μετάφραση Αλέξανδρου Πάλλη (1910), *Ρουί Βλας* του Βίκτωρος Ουγκώ (απόσπασμα, φ. 532, 1914), *Ο Οθέλλος. Ο μαύρος της Βενετίας* του Σαίξπηρ, σε μετάφραση Κωνσταντίνου Θεοτόκη (φ. 568-585, 1915-1916), *Ο Σάββας Ignis Sanat* του Λεωνίδα Αντρέγιεβ σε μετάφραση Αθηνάς Σαραντίδου (φ. 652-664, 1919), *Προμηθέας και Σίσυφος* της Μαρίας Κοπνίτσου σε μετάφραση Σταύρου Κανονίδη (φ. 639-640, 1919), *Οικογενειακή ζωή* του M. Maeterlinck, σε μετάφραση Κάκιας Καζανά (φ. 674, 1920), *Σομάκα και Ρίβικ* του R. Tagore σε μετάφραση Κ. Τριχογλίδη (φ. 773, 1923), *Φάουστ* του Γκαίτε σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου (απόσπασμα. φ. 773, 1923 και φ. 781, 1924), *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ, σε μετάφραση Κ. Καρθαίου (απόσπασμα φ. 777, 1923) και *Πενθεσίλεια* του Ερρίκου Κλάιστ σε μετάφραση Ι. Οικονομίδη (απόσπασμα, φ. 788, 1929).

Θεωρητικές τοποθετήσεις για τη δραματική τέχνη και ιδιαίτερα το νεοελληνικό θεατρικό έργο παρουσιάζονται κατά καιρούς στην εφημερίδα και προσδιορίζουν σε κάποιο βαθμό τις αρχές με βάση τις οποίες δημιουργήθηκε το κοινωνικό δράμα ή, κατά τον Ξενοπούλο, το Θέατρο των Ιδέων.

Ο Γιάννης Καμπύσης θεωρείται ο ιδεολογικός πρωτοπόρος για την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου, και η ζωή και το έργο του προβάλλονται με κάθε τρόπο από την εφημερίδα καθόλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας της.⁹³

Ο Βουτιεριδής τοποθετείται επί του θέματος της νεοελληνικής θεατρικής παραγωγής, με αφορμή το δράμα του Ζαχαρία Φυτίλη *Το Έκθετο*. Με τις διαπιστώσεις του προσπαθεί να σταθμίσει την υπάρχουσα κατάσταση και την εξέλιξή της, δεν πιστεύει όμως ότι υπάρχουν οι συνθήκες για τη δημιουργία του κοινωνικού έργου.⁹⁴ Το κοινωνικό δράμα θα αποτελέσει τον τρίτο αναβαθμό της εξέλιξης του θεατρικού έργου, μετά από αυτά που θα έχουν ως θεματική βάση τους το δημοτικό τραγούδι και το παραμύθι, και το ιστορικό δράμα.⁹⁵

Η θέση της εφημερίδας είναι βέβαια σαφής, με τη δημοσίευση του έργου του Γ. Καμπύση *Οι Δεκαπληνοί* (φ. 117-122) και αμέσως στη συνέχεια του έργου του Ταγκόπουλου *Ζωντανοί και πεθαμένοι* (φ. 129-132), χωρίς να επιχειρείται η θεωρητική στήριξη των συγγραφέων και των έργων τους. Το κοινωνικό όμως δράμα είναι πλέον γεγονός. Ο Ταγκόπουλος, στον πρόλογο του έργου του *Ο Άσωτος* (φ. 177-181) υποστηρίζει ότι για τις υποθέσεις των έργων του παίρνει ως βάση την αλήθεια, και γι' αυτό

⁹² Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά», φ. 303, σσ. 1-2.

⁹³ Για κείμενα και έργα του Καμπύση, σχόλια για το έργο και κριτικές παρουσιάσεις, βλ. κυρίως φ. 20, 30, 62, 63, 65, 113, 117-122, 123, 125, 163, 191, 199, 302, 443-452, 480, 771 και 783.

⁹⁴ Η. Π. Βουτιεριδής, «Φιλολογικές κουβέντες. Για ένα δράμα.

Ζ. Φυτίλη: «Το Έκθετο». Δράμα σε τέσσερις πράξεις», φ. 114, σ. 6.

⁹⁵ Η. Π. Βουτιεριδής, «Στοχασμοί και σημειώματα. Για το θέατρο μας και για μια τραγωδία», φ. 146, σσ. 1-5 και φ. 147, σσ. 4-6.

διαδραματίζονται στην αληθινή ζωή, και απορρίπτει κατηγορηματικά όλην την προηγούμενη θεατρική πραγματικότητα που αγνοούσε τη γύρω της πραγματικότητα, όπως είχε κάνει προηγουμένως και ο Βουτιερίδης.⁹⁶

Ο Κριτικός του Νουμά, ο Ρήγας Γκόλφης (1907-1912),⁹⁷ διαμορφώνει τη γραμμή της εφημερίδας για την παρουσίαση των θεατρικών έργων. Τονίζει κάθε φορά την κοινωνική διάστασή τους, η οποία αποτελεί και το βασικό κριτήριο, χωρίς όμως να παραμερίζει και την τέχνη.⁹⁸ Οπωσδήποτε, ένα έργο «δεν μπορεί να νομιμοποιεί μόνο την ομορφιά, πρέπει να διαθέτει και αλήθεια». Αυτή η παραδοχή όμως δεν καθιστά αποδεκτό και το κάθε κοινωνικό έργο. Πιο συγκεκριμένα: «*Η αληθινή Τέχνη παίρνει να ζυγροφίση την πραγματικότητα από τη μεριά που της αξίζει και που την υπηρετεί στο σκοπό της. Κάθε τι που δεν την ενδιαφέρει το απορρίχνει, αδιάφορα αν κι αυτό είναι ζωντανή πραγματικότητα*».⁹⁹ Η αισθητική όμως αποτίμηση μπαίνει σε δεύτερη μοίρα, όταν το έργο «δίνει στιγμές αληθινής συγκίνησης, σ' όποιους νοιώθουν ουσιαστικά τα κοινωνικά ζητήματα που συνταράζουν σήμερα τον πολιτισμένο κόσμο», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι την παραδοχή αυτής της αρχής την ακολουθεί ο Κριτικός πάγια. Μολοντί όμως μπορεί να εκτιμήσει τη δραματική αξία, εντέλει φαίνεται να υποκύπτει στον κοινωνικό χαρακτήρα, ο οποίος και το καταξιώνει.¹⁰⁰

Σε όσες κριτικές υπογράφει ως Ρήγας Γκόλφης (1913-1924) παρουσιάζει με νηφαλιότητα τα έργα,¹⁰¹ εξετάζοντας συγκαταβατικά ακόμη και το έργο του Ξενοπούλου.¹⁰² Διασαφηνίζει όμως ότι, μολοντί σκοπός της λογοτεχνίας δεν είναι η μελέτη της κοινωνίας, «είναι απαραίτητο να ετοιμαστή κι ο κατάλληλος δρόμος [...] και η φιλολογία [...] δεν μπορεί παρά να ταγκαλιάση [τα κοινωνικά ζητήματα] με όλη την αξία που τους πρέπει».¹⁰³

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιπαράθεση του Κ. Χατζόπουλου με τον Παύλο Νιρβάνα (1908), που ξεσπά με αφορμή το έργο του τελευταίου *Ο Αρχιτέκτων Μάρθας*. Κατά το Χατζόπουλο, το έργο τέχνης καταξιώνεται διά της κοινωνικής λειτουργικότητάς του: «*Τα ποιητικά έργα, όσα αξίζουν τόνομα, αγγίζουν πάντα και κινούν κοινωνικά ζητήματα είτε το θέλει ο ποιητής ή όχι*». Ο Νιρβάνας, από την πλευρά του, επικαλούμενος το Gautier, υποστηρίζει ότι ουσιαστικό στοιχείο της τέχνης είναι η αισθητική συγκίνηση που προκαλεί, και διαφωνεί με το Χατζόπουλο, γιατί «*τραγικότερη απ' την τυραννία του κεφαλαίου [...] στάθηκε πάντα με τη μυστική και ακατάληπτη δύναμή της, η τυραννία της Μοίρας*». Ο Χατζόπουλος δεν είναι διατεθειμένος να προσπεράσει μια ευκαιρία που του δίνει τη δυνατότητα να υπερασπιστεί την ιδεολογία του. Η ομορφιά κατ' αυτόν εξυψώνει την ανθρώπινη αξία, αλλά τα στοιχεία που τη συναποτελούν δεν τα φαντάζεται ανεξάρτητα από την Ιδέα. Ο Νιρβάνας διαπιστώνει εύστοχα ότι η διαφωνία του με το Χατζόπουλο «*καταστάλαξε στο ζήτημα της κοινωνικής σημασίας της τέχνης*» και ευθαρσώς διατείνεται ότι θεωρεί ανεξάρτητη από την κοινωνική του σημασία την

⁹⁶ Δ. Π. Ταγκόπουλου, «*Ο Ασωτος*. Δράμα σε τρία μέρη», φ. 176, σσ. 1-4.

⁹⁷ Κυρ. Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα 1800-1981*. Δεύτερη έκδοση. Αθήνα 1983, σ. 150. Ας σημειωθεί ότι και το όνομα Ρήγας Γκόλφης είναι ψευδώνυμο του Δημητρίου Δημητριάδη (ό.π.).

⁹⁸ Βλ. κυρίως, Ο Κριτικός του Νουμά, «*Θεατρικά*», φ. 310, σσ. 6-7 και φ. 402, σσ. 59-60.

⁹⁹ Βλ. κυρίως τις κριτικές του στα φ. 354, σσ. 5-6, φ. 371, σσ. 6-7, φ. 394, σσ. 2-3, φ. 400, σσ. 27-28, φ. 483, σ. 362.

¹⁰⁰ Βλ. κυρίως, φ. 444, σσ. 444-446, φ. 450, σσ. 539-540, φ. 488, σσ. 439-440, φ. 489, σσ. 454-455.

¹⁰¹ Βλ. κυρίως, φ. 469, σσ. 137-138, 520, σ. 39, 523, σ. 88, φ. 597, σσ. 222-223, φ. 695, σσ. 77-78, φ. 718, σσ. 19-21, φ. 791, σσ. 84-87

¹⁰² Ρήγας Γκόλφης, «*Κριτικόν σημείωμα*. Γρηγορίου Ξενοπούλου: *Θέατρον*», φ. 520, σ. 39.

¹⁰³ Ρήγας Γκόλφης, «*Κριτικές ζυγογραφίες*. Δυο καινούργια βιβλία», φ. 518, σσ. 2-7.

αισθητική εντύπωση, με το επιχείρημα ότι στην αντίθετη περίπτωση θα μας συγκινούσαν μόνο τα έργα που συμφωνούν με τις ιδέες μας. Ο Χατζόπουλος, χωρίς να παραγνωρίζει τη σημασία των δευτερευόντων στοιχείων που συγκινούν, επιμένει ότι κανείς δεν μπορεί να συγκινηθεί από έργα που δίνουν μόνον μιαν εντύπωση.¹⁰⁴

Η Ιδέα και το κοινωνιστικό μήνυμα δε φαίνεται να έχουν καμιά πλέον σημασία, όταν την κριτική αναλαμβάνει ο Άλκης Θρύλος (1915), ο οποίος παρουσιάζει τα έργα εμμένοντας κυρίως στην υποκριτική των ηθοποιών και σχετικά στη σκηνοθεσία τους, χωρίς να παραγνωρίζει, σε ό,τι αφορά τα ξένα έργα, τη σημασία της μετάφρασης ως συντελεστή της παράστασης του έργου.¹⁰⁵ Με την παρέμβαση όμως του Κώστα Παρορίτη, η εφημερίδα επανακάμπτει στο σοσιαλιστικό παρελθόν της, με αφορμή το έργο του Μπατάιγ *Ο Εμφυχωτής* από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Ο Παρορίτης στο όνομα του σοσιαλισμού απορρίπτει όλην την αισθητιστική θεωρία του Θρύλου και θεωρεί το θέατρο «μεγάλο κήρυκα, δάσκαλο που ακούγεται πάντα με ιερή κατάνυξη»: «Ο Εμφυχωτής [...] είναι προωρισμένος να ικανοποιήσει τη σοσιαλιστική συνείδηση της σύγχρονης εποχής, που ζητάει έργα καθαρά πολεμικά, τέλεια επαναστατικά, έργα που να δείχνουνε την κοινωνική δυστυχία στο βάθος της και να δικαιολογούνε την ανάγκη μιας ριζικής μεταβολής».¹⁰⁶ Υπερβαίνει σε ζήλο το Γκόλφη, αμφισβητώντας το έργο του Ταγκόπουλου στην ιδεολογική του διάσταση, την οποία ουδείς είχε αμφισβητήσει, αποδεικνύοντας με μαρξιστική ορολογία την αδυναμία του πρωτοπόρου, όπως τον αποκαλεί, να συνειδητοποιήσει πως η σαπίλα οφείλεται «στον οικονομικό μετασχηματισμό της κοινωνίας με βάση την εφεύρεση καινούριων οργάνων παραγωγής» (1930).

Το αξιοσημείωτο είναι ότι η θεωρητική αναζήτηση είχε ανακεφαλαιωθεί μια δεκαετία νωρίτερα από το Γρ. Ξενόπουλο,¹⁰⁷ ο οποίος ουδέποτε έγινε δεκτός από το *Νουμά*. Ο «ξενοπουλισμός», η συγγραφή δηλαδή θεατρικών έργων και η κατασπατάληση του ταλέντου με απώτερο σκοπό το κέρδος, κατα-

¹⁰⁴ Την ανταλλαγή των απόψεων των δύο συγγραφέων το 1908 μπορεί κανείς να παρακολουθήσει στα φ. 278, σσ. 5-8, φ. 284, σσ. 2-7, φ. 285, σσ. 2-7 (Πέτρος Βασιλικός), φ. 285, σσ. 4-7 (Παύλος Νιρβάνας), φ. 291, σσ. 6-7 (Πέτρος Βασιλικός), φ. 297, σσ. 1-2 (Παύλος Νιρβάνας), φ. 307, σσ. 2-8 (Πέτρος Βασιλικός) φ. 308 σσ. 7-8 (Παύλος Νιρβάνας). Για τη θεωρητική άποψη του Χατζόπουλου για το ελληνικό θεατρικό έργο βλ. επίσης «Η ψυχολογία του Συμβολισμού», φ. 336, σσ. 1-4 και φ. 337, σσ. 2-4 και «Σοσιαλισμός και τέχνη», φ. 340, σσ. 2-5 και 341, σσ. 2-5 (1909). Με το θέμα έχει ασχοληθεί η Γ. Λαδογιάννη «Κ. Χατζόπουλος: όψεις μιας "θεωρίας" του δράματος». *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*. Επιμέλεια Ε. Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ. Αθήνα 1998, σσ. 303-317. (Το κριτικό έργο του έχει εκδοθεί: Κωσταντίνου Χατζόπουλου Κριτικά κείμενα. Φιλολογική επιμέλεια Κ. Ανεμούδη-Αρζόγλου. Αθήνα 1996. Η θεατρική κριτική στις σσ. 291-386).

Είχε ολοκληρωθεί η παρούσα εισήγηση, όταν κυκλοφόρησε η μονογραφία *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος* του Τάκη Καρβέλη (Αθήνα 1998), στην οποία παρουσιάζονται εκτενώς οι κριτικές αναζητήσεις του Χατζόπουλου στο θέατρο (σσ. 270-291) και το μεταφραστικό του έργο (σσ. 324 εξ. και 387-389). Στην εργογραφία όμως που παρατίθεται παραλείπονται

οι μεταφράσεις των θεατρικών του έργων που δημοσιεύονται στο *Νουμά*. Με τη μονογραφία ικανοποιείται σε μεγάλο βαθμό ένα από τα desiderata της έρευνας που είχε επισημανθεί από το Γ. Βελουδή (Κ. Χατζόπουλος, *Ο πύργος του Ακροποτάμου*. Εισαγωγή-Φιλολογική επιμέλεια Γ. Βελουδής. Αθήνα 1986, σ. 38). Η εισήγηση της Μ. Λάζου «Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος και το Θεάτρο», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδριου Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και Θεωρητικός*, ό.π., σσ. 319-329, δε λαμβάνει υπόψη της τη «θεατρική» δραστηριότητα (κριτική και μεταφραστική) του Χατζόπουλου στο *Νουμά*.

¹⁰⁵ Η αλλαγή φαίνεται παράξενη, αν αναλογιστεί κανείς ότι λίγο πριν (φ. 640, σ. 473) εκθειάζταν η κωμωδία του Louis Bèmiere που «δείχνει τον εργάτη από την ηθική του μεριά, και τον ανεβάζει, φυσικά, φυσικώτατα, σ' ένα τέτοιο ηθικό επίπεδο, που όταν ο μαστρογιάννης στο τέλος δογματίζει πως "είναι καιρός πια και οι μαρκήσιοι να μοιάσουνε τους εργάτες" τα λόγια του δε θεωρούνται υπερβολικά, φαφλατάδικα, μα αληθινά και καταχειροκροτούνται».

¹⁰⁶ Κώστας Παρορίτης, «Ο Εμφυχωτής», φ. 693, σσ. 44-45.

¹⁰⁷ Γρ. Ξενόπουλος, «Το Θέατρο των Ιδεών κι' ο κ. Δ. Π. Ταγκόπουλος», φ. 711, σσ. 324-325, φ. 712, σσ. 350-352, φ. 713, σσ. 353-356.

δικάζεται αυστηρά.¹⁰⁸ Όταν μάλιστα ο Ταγκόπουλος είχε επιτρέψει στον Ξερόπουλο να υπερασπιστεί το έργο του σε μια, ομολογουμένως, εξαιρετικής νηφαλιότητας κριτική,¹⁰⁹ ο Ποριώτης έπνεε μένεα εναντίον του παρείσακτου και του εκδότη (1916)¹¹⁰. Μετά τη δημοσίευση της μελέτης του «Το θέατρο των ιδεών κι' ο κ. Δ. Π. Ταγκόπουλος», με την οποία αναγνώριζε την προσφορά του ιδρυτή του *Νουμά* στο θέατρο,¹¹¹ αλλάζει η στάση της εφημερίδας απέναντί του.

Στο πλαίσιο αυτό, που προσδιορίζεται από την κριτική που ασκείται, απορρίπτεται η θεατρική παραγωγή της προηγούμενης περιόδου, προβάλλεται από τον ιδρυτή και διευθυντή της εφημερίδας το έργο του Γ. Καμπύση, ο οποίος θεωρείται πρωτοπόρος σε ό,τι αφορά την εφαρμογή της Ιδέας στο θέατρο, και το έργο του Ταγκόπουλου, που θεωρείται αντιπροσωπευτικό του κοινωνικού δράματος, καταπολεμείται ο αισθητισμός όσων έργων τον ακολουθούν και το αστικό δράμα, που εκπροσωπείται από το έργο του Ξερόπουλου, και δημοσιεύονται στην εφημερίδα περισσότερες από εκατόν είκοσι κριτικές παρουσιάσεις ελληνικών θεατρικών έργων και παραστάσεων και είκοσι τρία πρωτότυπα θεατρικά έργα: *Οι Λεκαπνηοί* του Γιάννη Α. Καμπύση (φ. 117-122, 1904), *Ζωντανοί και πεθαμένοι*, «δράμα σε τρεις πράξεις» του Δ. Π. Ταγκόπουλου (φ. 129-132, 1905), *Το γιοφύρι της Άρτας*, «τραγωδία» του Ηλ. Π. Βουτιερίδη (φ. 148-151, 1905), *Νετζιμπέ*, «δράμα σε τρεις πράξεις» του Μ. Δ. Φραγκοϋδή (φ. 163-165, 1905), *Ο Άσωτος*, «δράμα σε τρία μέρη» του Δ. Π. Ταγκόπουλου (φ. 176-181, 1905-1906), *Κάτον από την όψη*, «δράμα σε τρία μέρη» του Αχιλλέα Γεωργιάδη (φ. 190-195, 1906), *Ο Ξένος. Μια σκηνή σ' έναν κάμπο* του Παντελή Χορν (φ. 212, 1906), *Ο Ισκιος του πεθαμένου*, «δράμα σε τρία μέρη» του Ηλία Π. Βουτιερίδη (φ. 223-227, 1906), *Οι αλυσίδες*, «δράμα σε τρία μέρη» του Δημ. Π. Ταγκόπουλου (φ. 274-275, 277-279, 1907-1908), *Ο Γήταυρος*, «δράμα» του Ρήγα Γκόλφη (φ. 321-323, 1908), *Τα σημερινά τα χρόνια*, «μονόπραχτο γεγονός» του Ζ. Μακρή (φ. 324-325, 1908), *Ο ερχομός*, «δραματική σκηνή» της Πετρούλας Ψηλορείτη (φ. 435, 1911), *Ο Αρήγιανος* του Γιάννη Καμπύση (φ. 443-449, 1911).¹¹² *Το μαύρο χέρι* του Δ. Π. Ταγκόπουλου (φ. 456-457, 1911), *Το μπαλσαμωμένο αγόρι* του Μίλτου Κουντουρά (φ. 471-472, 1912), *Το δαχτυλίδι της μάνας* του Γιάννη Καμπύση (φ. 480-481, 483-489, 1912), *Αμαρullis* του Αλέκου Φωτιάδη (φ. 539-545, 1914), *Στο κελλί* του Δ. Α. Πανάγου (φ. 572, 1915), *Φλοίσβος* (Μέρος Γ'. Σκηνή τελευταία) του Άλκη Θρύλου (φ. 577, 1915), *Το κακό*, «δράμα σε δύο μέρη» της Σοφίας Λαζοπούλου (φ. 714-715, 1920), *Το τραγούδι του Ναού* του Άλκη Θρύλου (φ. 755, 1922), *Η μητέρα* (Η αρχή από το Β' μέρος) του Δημ. Π. Ταγκόπουλου (φ. 764, 1922) και *Μαριτάνα*, «τρίπρακτη κωμωδία» (απόσπασμα) του Γρηγ. Ξερόπουλου (φ. 776, 1923).

Η παρούσα εισήγηση εκ των πραγμάτων δεν προτίθεται να εξαντλήσει το θέμα σε όλες τις διαστάσεις του, το οποίο, όταν δημοσιευθεί ολοκληρωμένο, θα αποκαλύψει ενδιαφέρουσες πτυχές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου για την πρώτη τριακονταετία του αιώνα μας. Γιατί *Ο Νουμάς* δε δίνει

¹⁰⁸ «Νέα βιβλία “Ο κόκκινος βράχος”», φ. 582, σ. 12.

¹⁰⁹ Γρ. Ξερόπουλος, «Κριτικό περιβόλι», φ. 585, σσ. 37-40 και φ. 586, σσ. 50-53.

¹¹⁰ Για την οργισμένη επέμβαση του Ποριώτη και τη στάση του Ξερόπουλου και του Ταγκόπουλου, βλ. «Η κριτική του Νουμά. Ποριώτης προς Ταγκόπουλο και Ταγκόπουλος προς Ποριώτη και πάλι Ποριώτης προς Ταγκόπουλο», φ. 585, σσ. 43-44· Γρ. Ξερόπουλος, «Κ' ένα υστερόγραφο», φ. 586, σσ. 53-54· Ν. Ποριώτης, «Ξενοπουλικός καθρέφτης», φ. 588, σσ. 85-87· Γρ. Ξερόπουλος, «Ο πιστός καθρέφτης», φ. 589, σσ. 101-104· Ν. Πο-

ριώτης, «Ξενοπουλιάδα», φ. 589, σσ. 104-105, όπου και «Σημ. του “Νουμά”»: Δημ. Π. Ταγκόπουλος, «Pro domo mea και γω», φ. 590, σ. 118, κείμενο με το οποίο κλείνει η διάμαχη.

¹¹¹ Γρ. Ξερόπουλος, «Το θέατρο των Ιδεών κι' ο κ. Δ. Π. Ταγκόπουλος», φ. 713, σσ. 353-356.

¹¹² Στα φ. 451-452 (1911) δημοσιεύεται ένα απόσπασμα από τον *Αρήγιανος*, το οποίο είχε δημοσιεύσει ο Καμπύσης λίγους μήνες πριν πεθάνει στο *Διόνισο* (1901, Τόμ. Α', σσ. 254-264): «*Ο Αρήγιανος*. Απόσπασμα μιας δοκιμής».

πληροφορίες μόνο για τους τομείς στους οποίους κυρίως εστιάσαμε την προσοχή μας, θεωρώντας τους ως πιο σημαντικούς, αλλά και για άλλους εξίσου αξιοπρόσεχτους. Πολλές είναι οι πληροφορίες για τα θεατρικά σχήματα και τους θιάσους της εποχής και όχι μόνο για τη Νέα Σκηνή και το Βασιλικό, όπου επιμείναμε· για τους ηθοποιούς, το κοινό και τη σύνθεσή του· για θέματα μεταφραστικής τεχνικής, σκηνοθεσίας και υποκριτικής· θεωρητικών απόψεων για το νεοελληνικό θεατρικό έργο, στις οποίες ακροθιγώς σταματήσαμε, χωρίς να αποδώσουμε τον πλούτο των αποχρώσεων τους· για τις επιδράσεις της ξένης δραματουργίας επί της ελληνικής· για τους διαγωνισμούς. Κυρίως όμως πολλές είναι οι κριτικές παρουσιάσεις θεατρικών έργων, αρχαιοελληνικών τραγωδιών, ξένων μεταφρασμένων και νεοελληνικών, ένα κομμάτι πολύτιμο που καθιστά το *Νουμά* πραγματικό θησαυρό για τη έρευνα. Επιπλέον, όλα τα παραπάνω εντάσσονται στο πλέγμα τις ιδεολογίας που η εφημερίδα εκφράζει και μαχητικά υπερασπίζεται, αποδεχόμενη τις συνεργασίες που κατά καιρούς της προτείνουν διάφορα σοσιαλιστικά εργατικά σωματεία της Ελλάδας, όπως ο «Εργάτης» του Βόλου, και του εξωτερικού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν διαβαθμίσεις στην έκφραση των ποικίλων απόψεων. Ακόμη, το αντιπολιτευτικό πνεύμα από το οποίο διακατέχεται, σε συνδυασμό με το νέο που αυτή εκπροσωπεί, καθιστούν την ενασχόληση με το περιεχόμενό της υπόθεση γοητευτική.

Η παρέμβαση του *Νουμά* λοιπόν μπορεί να θεωρηθεί καθοριστική για το νεοελληνικό θέατρο της πρώτης τριακονταετίας του αιώνα μας. Με τις υποδείξεις του προσδιορίστηκαν οι προϋποθέσεις για το ποιοτικό θέατρο, σε δημοτική γλώσσα, το οποίο θα αποσκοπούσε στην αφύπνιση της συνείδησης του κοινού για μείζονος σημασίας θέματα της ελληνικής πραγματικότητας, καθώς και στην καλλιέργεια της αισθητικής του. Επίσης συντελέστηκε η μετακένωση των σοσιαλιστικών ιδεών και στο χώρο του θεάτρου, επιδίωξη που η εφημερίδα υπηρέτησε με συνέπεια και αγωνιστικότητα καθόλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας της, στο πλαίσιο των γενικότερων ιδεολογικών επιδιώξεών της.

Η ΓΑΛΑΤΕΙΑ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ ΚΑΙ Η ΛΑΪΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη γεννήθηκε στο «Μεγάλο Κάστρο» της Κρήτης στα 1886. Ήταν κόρη του λόγιου και εκδότη Στυλιανού Αλεξίου και αδελφή της Έλλης και του Λευτέρη Αλεξίου, που επίσης χάραξαν γόνιμους πνευματικούς δρόμους. Η ίδια εμφανίστηκε στα Ελληνικά γράμματα το 1906 δημοσιεύοντας στο περιοδικό *Πινακοθήκη* εντυπώσεις από εκδρομή της με το ψευδώνυμο «Lalo de Castro». Στη συνέχεια δημοσιεύει ποιήματα στα περιοδικά *Ηγησώ* και *Νουμάς* και γρήγορα, το 1909 γίνεται γνωστή¹ με την εκτεταμένη νουβέλα της *Ridi Pagliaccio*,² η οποία εντυπωσίασε τους λογοτεχνικούς κύκλους της εποχής με την τολμηρότητά της³ και συγχρόνως καθόρισε το στίγμα της συγγραφείας. Η συγγραφική δραστηριότητα της Γαλάτειας συνεχίστηκε μέχρι το θάνατό της, το 1962, καλύπτοντας μια πεντηκοταετία κατά τη διάρκεια της οποίας διαδραματίστηκαν σημαντικές αλλαγές στον πνευματικό ορίζοντα.

Εκτός από τη χρονική διάρκεια, το έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη, παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία όσο αφορά τα είδη του λόγου που η συγγραφέας καλλιέργησε, κινούμενη ανάμεσα στην ποίηση, την πεζογραφία, τη δραματουργία, την κριτική και τη μετάφραση. Ακολουθώντας την προοδευτική διανοήση της εποχής ανέπτυξε αξιολογη κοινωνική δράση και διακρίθηκε σε σημαντικούς τομείς του δημόσιου βίου, όπως η παιδεία,⁴ ο πολιτικός και κοινωνικός βίος,⁵ το γυναικείο ζήτημα.⁶ Τις απόψεις της διατύπωσε με παρηρησία στον περιοδικό⁷ και ημερήσιο τύπο της εποχής. Στις σπάνιες αυτές για την εποχή και το φύλο της επιδόσεις, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η επαφή με τα κλασικά κείμενα της παγκό-

¹ Η Ελλη Αλεξίου σημειώνει για την υποδοχή του *Ridi Pagliaccio*: «Φαντάζομαι πως κανένας συγγραφέας μας δε χάριξε στην εμφάνιση του έργου του, τόση και τέτοια αναγνώριση. Χαιρέτησαν το “*Ridi Pagliaccio*” ενθουσιαστικά όλα τα μεγάλα πνεύματα της εποχής. Θυμάμαι συγκεκριμένα πως της έστειλαν εγκωμιαστικά γράμματα: ο Παλαμάς, ο Ψυχάρης, ο Βλαστός από τις Ινδίες, ο Πάλλης από το Λονδίνο, ο Παύλος Νιρβάνας κ.α.». Θάλεια Καλλιγιάννη: *Η κυρά της Κρήτης*, στο αφιέρωμα: *Γαλάτεια Καζαντζάκη*. «*Εις μνήμη*», Αθήνα 1964, σ. 106.

² Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα τεύχη 340-343 του περ. *Νουμά* το 1909. Η νουβέλα δημοσιεύτηκε πάλι το 1964 στο συλλογικό αφιέρωμα που εκδόθηκε για το θάνατο της Γαλάτειας. «*Εις μνήμη*», ό.π., σσ. 15-58.

³ Στο θέμα αυτό επικεντρώνει την κριτική του ο Ν. Καζαντζάκης σε εκτεταμένο άρθρο του. (Νίκος Καζαντζάκης: *Γαλάτεια Αλεξίου: «Αφορμή από το Ridi Pagliaccio»*, *Νουμάς* 1909, τ. 357 και «*Εις μνήμη*» ό.π., σσ. 59-64).

⁴ Προς αυτή την κατεύθυνση σημαντική θέση κατέχουν τα αναγνωστικά που έγραψε η Γαλάτεια Καζαντζάκη για το Δημοτικό σχολείο και τα οποία εχρησιμοποιήθηκαν κατά το διάστημα της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του 1917-1918. (βλ. Π. Δέλτα: «Τα καινούργια αναγνωστικά μας», *Δελτίον Εκπαιδευτικού Ομίλου*, Τόμ. 7, 1919 σσ. 44-71 και Μ. Τριανταφυλλίδης «Πριν καιούν», *Δελτίον Εκπαιδευτικού Ομίλου* 1921, σσ. 224-225). Επίσης έγραψε παιδικά διηγήματα και παιδικό θέατρο.

⁵ Κατά το διάστημα του Μεσοπολέμου, η Γαλάτεια Καζαντζάκη αναλαμβάνει αρχισυντάκτρια στο περιοδικό της Αριστεράς *Νέοι Προποπόροι*, όπου δημοσιεύει ενδιαφέροντα άρθρα.

⁶ Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομιλία της στον Εκπαιδευτικό Όμιλο με θέμα τη θέση των γυναικών, που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Αναγέννηση* το 1928 με τίτλο: «Η εργαζόμενη Ελληνίδα στη σημερινή κοινωνία», σσ. 276 - 279.

⁷ Άρθρα της δημοσιεύτηκαν στα σημαντικότερα περιοδικά της εποχής (*Νουμάς*, *Παναθήναια*, *Ηγησώ*, *Πρωτοπόροι*, *Μαύρος Γάτος*, *Παρασκήνια*, *Νέα Ζωή* κ.α.).

σμιας λογοτεχνίας, που της εξασφάλισε η πλούσια πατρική βιβλιοθήκη⁸ και η γνώση της γαλλικής γλώσσας, που της άνοιξε το δρόμο στη σύγχρονη σκέψη.

Παρά τη σημαντική παρουσία της Γαλάτειας Καζαντζάκη στα ελληνικά γράμματα, ελάχιστοι μελετητές έχουν ασχοληθεί μαζί της και αυτοί εντελώς ευκαιριακά και αποσπασματικά,⁹ ενώ οι εγκυρότερες Ιστορίες της Λογοτεχνίας μας¹⁰ τηρούν μια περιέργη σιωπή, μην αναφέροντας ούτε το όνομά της.

Το 1911 δημοσιεύτηκαν τα πρώτα της θεατρικά έργα σε περιοδικά της εποχής¹¹ με το ψευδώνυμο Πετρούλα Ψηλορείτη, το 1921 εκδόθηκαν ορισμένα μονόπρακτα από τις εκδόσεις Ελευθερουδάκη,¹² ενώ το 1959 εκδόθηκαν σε συλλογικό τόμο εννέα τρίπρακτα και οκτώ μονόπρακτα έργα της.¹³

Η Γαλάτεια στο σύνολο των θεατρικών της έργων, εμμένει «πεισματικά» στα ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα που διαμορφώθηκαν στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στα πλαίσια του αστικού δράματος και του θεάτρου των Ιδεών. Το άτομο τόσο ως μεμονωμένη οντότητα, όσο και στην κοινωνική του συνάρτηση βρίσκεται στο κέντρο των αναζητήσεων της συγγραφέως και το παρόν ως βιωματική και ιδεολογική βάση είναι η σταθερή πηγή του στοχασμού της. Η επιστροφή στο παρελθόν που κάποιες φορές επιχειρεί και την οποία θα ακολουθήσουμε στη συνέχεια, εντάσσεται στην προσπάθειά της να φωτίσει το παρόν και να δείξει τη διαχρονική διάσταση των ανθρώπινων πράξεων και αξιών πάντοτε όμως κάτω από το εκτυφλωτικό φως των ανθρωπιστικών ιδανικών.

Η υπόθεση του έργου *Τη Νύχτα του Αη Γιάννη* διαδραματίζεται σε ένα κρητικό χωριό στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Μια δεκαεξάχρονη νεαρή, η Φωτεινή, μένει έγγυος με τον πρώτο της ξάδελφο. Η μαμή του χωριού με τη συγκατάθεση της μητέρας της και της θείας της, αναλαμβάνει να την «ελευθερώσει» και στη συνέχεια να εξαφανίσει το μωρό. Αλλά η απρόσμενη απόφαση της Φωτεινής να κρατήσει το παιδί της, ενισχυμένη με τις ευλογίες του ιερέα του χωριού, ματαιώνει τα σχέδια των τριών γυναικών. Τα γεγονότα αυτά διαδραματίζονται «τη νύχτα τ' Αη Γιάννη».

⁸ Η ίδια επισημαίνει το γεγονός: «Ευτύχημα ήταν για μένα η σύμπτωση να έχει ο πατέρας μου λαμπρή βιβλιοθήκη κι έτσι να γνωριστώ από τα μικρά μου χρόνια με ό,τι καλύτερο έβγαλε η παγκόσμια λογοτεχνία. Συγχρόνως ένιωσα τον πόθο να γράφω κι εγώ». Γαλάτεια Καζαντζάκη: «Αυτοβιογραφικό σημείωμα. Πορτραίτα Μεταπολεμικών συγγραφέων», *Νεοελληνικά γράμματα*, 13.11.1937 και «*Εις μνήμην*», ό.π., σσ. 11 - 133.

⁹ Εκτός από το Αφιέρωμα «*Εις μνήμην*», που ασχολείται κυρίως με την προσωπικότητα της συγγραφέως, ενώ η αναφορά στο έργο της είναι σύντομη και γενική, άλλες μελέτες είναι οι εξής: 1) Αρης Δικταίος: «Γαλάτεια Καζαντζάκη» στο: *Ανοιχτοί λογαριασμοί με το χρόνο*, Νέα βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα 1963 σσ. 148 - 166. 2) Απόστολος Σαχίνης: «Γαλάτεια Καζαντζάκη. Κρίσιμες στιγμές. Ανθρώποι και Υπεράνθρωποι» στο: *Πεζογράφοι του καιρού μας*, εκδόσεις Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1989 σσ. 169 - 174. 3), Αθηνά Ταρσούλη: «Γαλάτεια Καζαντζάκη», στο: *Ελληνίδες ποιήτριες*, Αθήνα 1951 σσ. 108 - 116. Εκτός από τα παραπάνω, σημαντικά στοιχεία για τη ζωή αλλά και το έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη μας δίνουν τα: 1) Γαλάτεια Καζαντζάκη: *Ανθρώποι και Υπεράνθρωποι*, Ελληνική Λογοτεχνία, εκδ. Πρόδος, Θεσσαλονίκη, χ.χ. 2) Ελλη Αλεξίου: *Για να γίνει μεγάλος*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1981 και 3) Νίκος Καζαντζάκης: *Επιστολές προς Γαλάτεια*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1993

(3^η έκδοση). Πρόσφατα ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της Αγγ. Καστρονάκη: «Γ. Καζαντζάκη. Το φως και το σκοτάδι στο χωριό» στο Κρητικό περ. *Η φωνή του γενέθλιου τόπου*, εκδ. Πόλις 1998. Η μελέτη αυτή αναφέρεται στα αγροτικά δράματα της Γ. Καζαντζάκη.

Αντίθετα ο τύπος της εποχής, ασχολήθηκε αρκετά με τη Γαλάτεια Καζαντζάκη και κυρίως τα πρώτα είκοσι χρόνια της πνευματικής της παρουσίας που κατά τη γνώμη μας ήταν και τα πιο γόνιμα. Από τα θεατρικά της έργα τον τύπο της εποχής της απασχόλησαν κυρίως αυτά που είδαν «τα φώτα της ράμπας». Συγκεκριμένα το *Με κάθε θυσία* (1911 θέατρο Αττικόν, θίασος Μ. Κοτοπούλη), *Πληγωμένα Πουλιά* (1925 θίασος Σπ. Μελά), *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* (1933 Εθνικό θέατρο) και *Το υποστατικό* (1949 θίασος Αδαμ. Λεμού).

¹⁰ Βλ. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* Κ. Θ. Δημαρά, Mario Vitti, Λίνου Πολίτη. Αντίθετα αναφέρεται στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας του Γιάννη Κορδάτου, του Ηλία Βουτιερίδη και του Π. Μαστροδημήτρη.

¹¹ Βλ. *Νουμάς, Νέα Ζωή και Κρητική Στοά*.

¹² Καζαντζάκη Γαλάτεια, *Τη νύχτα τ' Αη Γιάννη* κι άλλα δράματα, εκδόσεις Ελευθερουδάκη, Εν Αθήναις 1921.

¹³ Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Αυλαία*. Θεατρικά έργα, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1959.

Από την αρχαιότητα οι θερινές τροπές του ήλιου το μήνα Ιούνιο –ετήσια καμπή σημαντική όσο και επικίνδυνη– ήταν συνυφασμένες με πολλά έθιμα καθαρμού και μαντείας. Στη συνέχεια, στο χριστιανικό εορτολόγιο τα έθιμα αυτά συνδέθηκαν με τη γιορτή του Αη Γιάννη στις 24 Ιουνίου.¹⁴ Στη λαϊκή μας παράδοση, η γιορτή αυτή έχει λάβει μεταφυσικές διαστάσεις και έχει ταυτιστεί με τις ερωτικές φαντασιώσεις και αναζητήσεις των κοριτσιών για την αποκάλυψη του μελλοντικού τους συζύγου. Το πιο γνωστό από τα σχετικά έθιμα είναι ο κλήδονας.¹⁵

Η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα του εθίμου στο έργο της Γαλάτειας απομυθοποιείται και έρχεται σε κτυπητή αντίθεση με το κλίμα που επικρατεί στο εσωτερικό του σπιτιού της Φωτεινής. Η αντίθεση αυτή ενσαρκώνεται στις χαρούμενες φωνές των φιλενάδων της Φωτεινής που ανυποψίαστες για το δίλημμα που η ίδια αντιμετωπίζει σχετικά με την τύχη του παιδιού της, την καλούν να πάρει μέρος στον κλήδονο.¹⁶ Στη συνέχεια, η κριτική ματιά της Γαλάτειας απέναντι στους άγραφους νόμους της ελληνικής υπαίθρου γίνεται ακόμη οξύτερη. Η διαπόμπευση, με την οποία η μαμή απειλεί τη Φωτεινή,¹⁷ μας παραπέμπει σε ένα από τα πιο «υβριστικά σχήματα»¹⁸ της γυναικείας φύσης.

Στη *Νύχτα τ' Αη Γιάννη*, η κοινωνική κριτική της Γαλάτειας εστιάζεται στο σχετικό με τη θέση της γυναίκας εθιμικό δίκαιο της ελληνικής υπαίθρου. Η ζοφερή εικόνα που αναδύεται ανάγλυφα με τη βοήθεια των κατάλληλων νατουραλιστικών χρωμάτων, βρισκόμενη σε πλήρη αντίθεση με τον ειδυλλιακό υπαίθριο χώρο της μέχρι τότε λογοτεχνικής παραγωγής, υπογραμμίζει τις ιδεολογικές επιλογές της συγγραφέως. Στη διαμόρφωση της στάσης αυτής καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε η στροφή της προς την αριστερή ιδεολογία, η οποία γίνεται αισθητή γύρω στα 1920, όπως προκύπτει από τις *Επιστολές προς Γαλάτεια* του Νίκου Καζαντζάκη,¹⁹ καθώς επίσης και η γνωριμία της με τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη, πεζογράφο με έντονους κοινωνικούς προβληματισμούς.

Το μονόπρακτο *Ο Αρχοντας και η μικρή του γυναίκα*, δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στη *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας το 1914 και στη συνέχεια στη συλλογή *Η νύχτα τ' Α' Γιάννη κι άλλα δράματα* το 1921.

Το έργο κινείται σε παραμυθιακή ατμόσφαιρα, την οποία υπογραμμίζουν ο τίτλος του, η απροσδιοριστία του τόπου και του χρόνου, η δήλωση των ηρώων με τις ιδιότητές τους αλλά και το ίδιο το θέμα του στις γενικές του γραμμές. Μία νεαρή γυναίκα, η «κυρά», απατά τον ηλικιωμένο αφέντη της με έναν όμορφο νεαρό, τον οποίο ο σύζυγος επιστρέφοντας αναπάντεχα στο σπίτι, πνίγει στο πηγάδι. Στη συνέχεια η κυρά θα εκδικείται το θάνατο του αγαπημένου της, σκοτώνοντας με τον ίδιο τρόπο τον άνδρα

¹⁴ Γ. Μέγας, *Ελληνικά εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα 1992, σσ. 221 - 230.

¹⁵ Σύμφωνα με το Γ. Μέγα, η λέξη ανάγεται στην αρχαία κληδόνα, αλλά ενώ αυτή δήλωνε τη φωνή που τυχαία άκουγε κάποιος και από αυτή έβγαζε συμπεράσματα για το μέλλον, ο κλήδονας με τη σημερινή έννοια είναι καθαρά κληρομαντεία. Την παραμονή του Αη Γιάννη, τα κορίτσια του χωριού μέσα σε μια στάμνα με αμιγλή νερό ρίχνουν προσωπικά τους αντικείμενα. Στην Κρήτη, σύμφωνα με μαρτυρίες ηλικιωμένων Κρητικών, μέσα στη στάμνα ρίχνουν φρούτα –κυρίως μήλα– πάνω στα οποία χαράσσουν τα ονόματα των αγαπημένων τους. Στη συνέχεια σκεπάζουν τη στάμνα με ένα κόκκινο πανί και την αφήνουν εκτεθειμένη όλη τη νύχτα στην υπαίθρο. Την άλλη μέρα «ξεκλειδώνουν» και ρίχνουν τον κλήδονο.

¹⁶ «Μια φωνή: Είσαι έτοιμη Φωτεινή. Οι φωτιές άναψαν. Μια άλλη: Τα μήλα σου όλα τα βάλαν στον κλήδονο.» Γαλάτεια Κα-

ζαντζάκη, «Τη νύχτα του Αη Γιάννη», στον τόμο *Αυλαία*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1959, σ. 578.

¹⁷ «Γριά: Κοπέλα μου στοχάσου. Α δε στέρξεις, το χωριό θα σε πομπέψει. Δε το συλλογάσαι; Ανάποδα θα σε καθίσουνε στο ζώο και θ' ακολουθά ντουριάς ξοπίσω.» ό.π., σελ. 574.

¹⁸ Ν. Γ. Πολίτης: «Υβριστικά σχήματα», περιοδ. *Λαογραφία*, τόμ. Δ'. Αθήνα 1913-1914, σ. 601. Απαρχές του εθίμου με τη μορφή «της επί όνου περιαγωγής της μοιχαλίδος» συναντάμε στην αρχαιότητα στους Κυμαίους και στους Πισίδες, ενώ το έθιμο καθιερώνεται κυρίως στους Βυζαντινούς χρόνους.

Στην Κρήτη το έθιμο ίσχυε επί Βενετοκρατίας και συνεχίστηκε την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Διαβάζουμε: «Επί της Βενετοκρατίας εν Κρήτη τας πομπευόμενας γυναίκας έδερεν ο δημόσιος εκτελεστής των μαστιγώσεων» (ό.π.).

¹⁹ Καζαντζάκης Νίκος, *Επιστολές προς Γαλάτεια*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1993).

της. Ο μύθος αρχικά μας παραπέμπει στην παραλογή της «Άπιστης γυναίκας», την οποία για πρώτη φορά είχε δραματοποιήσει το 1871 ο Σπ. Βασιλειάδης συνδυάζοντάς την με τον αρχαίο μύθο του Πυγμαλίωνα. Ωστόσο η τολμηρή πράξη της ηρωίδας να πληρώσει με το ίδιο νόμισμα το σύζυγό της, ξεπερνάει βέβαια κατά πολύ τα όρια της παράδοσης, που θέλει ο σύζυγος να σκοτώνει τον εραστή ή τη σύζυγο ή και τους δύο.

Όπως συμβαίνει στην πλειοψηφία των έργων της Γαλάτειας, τα νήματα της δράσης κινεί μια γυναίκα, η οποία εδώ μας εντυπωσιάζει ιδιαίτερα κινούμενη ανάμεσα στη γυναίκα μάγισσα της παράδοσης και τη σύγχρονη χειραφετημένη γυναίκα. Διεκδικεί και απολαμβάνει την ερωτική απόλαυση, την οποία στηρίζει στα φυσικά δικαιώματα της ομορφιάς και της νεότητας. Στις διεκδικήσεις της αυτές δίνει καθολικό χαρακτήρα και με ιδιαίτερη τόλμη υπερασπίζεται τα δίκαια του φύλου της:

Αφέντης: Όπως τα λες κυρά μου... Ομως δε μπορούσε να γίνει κι αλλιώς. Οι αφέντες δεν είχαν πια τόση εξουσία να κάνουν το δίκιο τους μόνοι τους, ως είναι και το πρεπούμενο... Μόνο στις γυναίκες τίποτα δεν άλλαξε. Αυτές ξακολουθούσαν να είναι άπιστες και δολερές... Κυρά: Κι όμως σ' όλα αυτά, ήταν κ' ένα παντοδύναμο γιατρικό... Αφέντης: Γιατρικό; πώς κυρά μου; είμαι περιεργος να το ακούσω Κυρά: Αν παντρευόνταν στη φαμέλια σας οι άντρες, όντας είχαν νιάτα και ομορφιά... Τότες και οι γυναίκες τους θα τους ήταν πιστές και τίποτα κακό δε θα γινόταν...²⁰

Ο πλήρης θρίαμβος του θηλυκού στοιχείου, εμπλουτισμένος με τα ρομαντικά σύμβολα των ρόδων, της νύκτας και του φεγγαριού, δίνουν στο μονόπρακτο έντονη ποιητική διάσταση, και μαζί με την ιδιαίτερα φροντισμένη γλώσσα του το κατατάσσουν στις πιο πετυχημένες και προσωπικές δημιουργίες της συγγραφέως. Το γεγονός επισημαίνει και η κριτική της εποχής: «Στο μονόπρακτο αυτό η Καζαντζάκη δείχνει μια καλή πρόοδο στη συνθετική αποκρυστάλλωση της δραματικής ενέργειας των προσώπων του».²¹

Ο *Αρχοντας, ο Μαυριανός και η αδερφή του* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στη συλλογή *Τη νύχτα τ' Αη Γιάννη* και στη συνέχεια το 1959 στο συλλογικό τόμο της *Αυλαίας* με σημαντικές διαφοροποιήσεις.

Στο έργο αυτό η συγγραφέας, εμπιστεύεται ολοκληρωτικά την έμπνευσή της στους οικείους χώρους της ελληνικής παράδοσης και το έργο της είναι μια παραλλαγή της γνωστής παραλογής²² «του Μαυριανού και της αδερφής του».²³

²⁰ Πετρούλα Ψηλορείτη, «Ο Αρχοντας και η μικρή του γυναίκα», *Νέα Ζωή* 1914, σ. 275-6.

²¹ Ν. Παππάς: «Γαλάτειας Καζαντζάκη: "Τη Νύχτα τ' Αη Γιάννη" κι άλλα δράματα», *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας, 1922 σ. 364. Ο ίδιος μελετητής είχε εντοπίσει αρετές στο έργο ήδη από το 1915: «Το ύφος της γλώσσας είναι έξοχα περιποιημένο. Αληθινό κομφοτέχνημα». Τονίζοντας τη φεμινιστική διάσταση του έργου ο Ν. Παππάς παρατηρεί: «Ωστόσο πάντα συμπαιθητική η δικαιολογία της γυναικείας απιστίας. Στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει φαίνεται οι άντρες που παντρεύονται γέροι.» Κ. Ν. Παππάς: «Πετρούλα Ψηλορείτη. Κριτικό δοκίμιο», *Νέα Ζωή* 1915, σ. 322.

²² Η γοητευτική και συγχρόνως ανθεκτική θεωρία του Στίλπωνα Κυριακίδη, για την καταγωγή των παραλογών από τις ορχηστρικές τραγωδίες των ελληνιστικών και Βυζαντινών χρόνων ανοίγει και σήμερα ένα ευρύ πεδίο έρευνας σχετικά με την ενδιαφέρουσα πορεία: από το δράμα στην παραλογή και από την

παραλογή στο δράμα. Τη δραματική διάσταση των Παραλογών υπογραμμίζουν ο ζωντός διάλογος, η πυκνή και ενδιαφέρουσα πλοκή, οι δραματικές συγκρούσεις, η άμεση επικοινωνία των δρώντων προσώπων, η οποία και μετατρέπει το αφηγηματικό παρελθόν του ακροατή σε δραματικό παρόν του θεατή. Εκτός από τα εξωτερικά αυτά δραματικά στοιχεία, οι παραλογές εμπεριέχουν πολλές φορές και πιο «εσωτερικά», όπως η ύβρις, η νέμεσις, η τραγική ειρωνεία.

²³ Σύμφωνα με τον Β. Πούχγερ, το φαινόμενο της δραματοποίησης των παραλογών παρατηρείται σ' ολόκληρη την Ευρώπη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στα πλαίσια της στροφής προς το λαϊκό πολιτισμό και ευνοείται στη Δ. και Κεντρική Ευρώπη από το ρομαντισμό, ενώ στην Ελλάδα και στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης από το ρεαλισμό και την ηθογραφία (Β. Πούχγερ: «Η παραλογή και το δράμα», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα 1992, σ. 310.

Ο μύθος του δημοτικού τραγουδιού φαίνεται να απασχόλησε αρκετά την Γαλάτεια. Την πρώτη της δοκιμή στο βασικό πυρήνα του μύθου επιχείρησε το 1915.²⁴

Αλλά και στο ίδιο το έργο, η Γαλάτεια επεχείρησε δύο γραφές, οι οποίες παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις, τόσο από το δημοτικό τραγούδι²⁵, όσο και μεταξύ τους. Στο κείμενο της πρώτης γραφής επαναλαμβάνεται το μοτίβο του στοιχήματος μεταξύ του Μαυριανού και του άρχοντα (αντί του βασιλιά της παραλογής) αλλά η τολμηρή καινοτομία της Γαλάτειας έγκειται στην στάση της αδερφής, η οποία ενδίδει στις ερωτικές προκλήσεις του άρχοντα. Ο Μαυριανός επιστρέφοντας ξαφνικά για να πάρει το σπαθί του θα αποκαλύψει το αμάρτημα της αδερφής του και στη συνέχεια θα σκοτώσει τον άρχοντα, ο οποίος θα προσπαθήσει να καλύψει το παράπτωμα της Αρετής λέγοντας ψέματα.²⁶

Στη δεύτερη γραφή²⁷ το κλίμα είναι ηπιότερο. Ο Μαυριανός δέχεται τον έπαινο του άρχοντα για την τιμή της αδερφής του και το έργο τελειώνει με τους γάμους των δύο νέων. Η Γαλάτεια κρατάει το χρόνο, το χώρο και τα ονόματα των ηρώων της παραλογής, ενώ κατά τα άλλα ανατρέπει συνθέμελα τόσο το μύθο όσο και την ιδεολογική του βάση. Η διαφορετική αντίληψη φαίνεται ήδη από την αρχή του έργου, όπου τονίζεται η φιλική σχέση μεταξύ του Μαυριανού και του άρχοντα, γεγονός που υπογραμμίζει την ανθρώπινη διάσταση του έργου, στοιχείο που απουσιάζει εντελώς από το δημοτικό τραγούδι. Τη διάσταση αυτή ενισχύουν τόσο οι όροι του στοιχήματος, οι οποίοι στο έργο της Γαλάτειας είναι αρκετά πιο ήπιοι,²⁸ όπως και η ομολογία του άρχοντα πως βρισκόταν σε κατάσταση μέθης, όταν προκάλεσε τον Μαυριανό.²⁹ Ο χαρακτήρας του άρχοντα γίνεται αρκετά πιο οικείος, όταν εξομολογούμενος στα αρχοντόπουλα την αδυναμία να κατακτήσει την καρδιά της Αρετής, συγχρόνως επαινεί τα χαρίσματά της³⁰ και στην συνέχεια αναθεωρεί τις απόψεις του σχετικά με την γυναικεία ηθική και είναι έ-

²⁴ Το πεζό με τίτλο *Η τιμότητα της αδελφής* είναι χωρισμένο με λατινικούς αριθμούς σε τρία μέρη-σκηές. Η πρώτη σκηνή είναι το στοιχίμα που κλείνουν ο Μαυριανός και ο άρχοντας σε μια ταβέρνα.

Στο δεύτερο μέρος περιγράφεται η συνάντηση μεταξύ του άρχοντα και της αδερφής του Μαυριανού και το ανέλιστο ολοκληρωτικό της δόσιμο: «Από πού ήρθες γλυκέ μου άνδρα;» Στο τρίτο μέρος περιγράφεται η επιστροφή των δύο ανδρών στην ταβέρνα όπου πρωτοσυναντήθηκαν, το ψέμα του άρχοντα στον αδερφό για την δήθεν τιμότητα της αδερφής και η βίαιη αντίδραση του Μαυριανού: «Είσαι άτιμος και σε φτύνω» (Περ. *Γράμματα*, 1915-16, σσ. 190-191).

²⁵ Σύμφωνα με το δημοτικό τραγούδι, ο Μαυριανός στοιχηματίζει με τον βασιλιά για την τιμή της αδερφής του, η οποία ανταποκρινόμενη πλήρως στους επαίνους του αδερφού της θα βάλει την δούλα της να κοιμηθεί με τον βασιλιά, διατηρώντας αλώβητη την τιμή της. Ο βασιλιάς θα ταπεινωθεί εντελώς από τον Μαυριανό και την αδερφή του, η οποία στο τέλος της παραλογής τον αποκαλεί δούλο: «Μα σένα δε σου πρέπει πιο νά'χης το βασιλιά. Με την δουλεύτρα μου έπεσες και δούλος μου λογάσαι, και πάρε το μουλάρι μας να πας να φέρεις ξύλα». Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, 6η έκδοση, εκδ. Ε Γ Βαγιονάνη, Αθήνα 1969, σελ. 115.

²⁶ ΜΑΥΡΙΑΝΟΣ: «Να μην κανκιάσαι απόκοτα Αρχοντά μου, γιατί δεν πρέπει» (ό.π., σελ. 156) στην αδερφή του:

«Έλα αδερφή να μάθεις
πως τιμωράει ο Μαυριανός

εκείνους, όπου τολμήσουν την

υψηλή αρετή σου
στης δοκιμής να βάζουνε τα ζύγια».

Ερχεται η κόρη και μόλις βλέπει αγκαλιάζει με μοιρολόι το πεθαιμένο άρχοντα και θρηνεί:

«Εγώ τον αγαπούσα αλλοίμονο που
όλη σ' αυτόν είχα δοθεί κι ακόμη
ο γήσκιος του δε σβύνεται απ' την αυλή μου». Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Τη Νύχτα τ Αη Γιάννη κι άλλα Δράματα*, ό.π., σελ. 157.

²⁷ Δεν γνωρίζουμε ακριβώς πότε γράφτηκε το έργο, το οποίο βρίσκουμε δημοσιευμένο στην *Αυλαία* το 1959. Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Αυλαία*, εκ. Δίφρος, Αθήνα 1959, σσ. 595-600).

²⁸ Στην παραλογή το στοιχίμα είναι αν χάσει ο Μαυριανός να του πάρει το κεφάλι ο βασιλιάς και στην αντίθετη περίπτωση ο βασιλιάς θα χάσει το βασίλειο του (Ν. Γ. Πολίτης *Εκλογαί*, ό.π., σ. 112). ενώ στο έργο της Γαλάτειας ο Μαυριανός θα πουληθεί σαν σκλάβος.

²⁹ «ΑΡΧΟΝΤΑΣ: Μια νύχτα χαροκόπι ήταν στημένο
κι απάνω στο μεθύσι μίλησα έτσι:

“Του θηλυκού η καρδιά, το ξέρουμε όλοι,
θύρα κλειστή, μ' ανοίγει ευτύς με αποπούδα
φτάνει να κρούσεις με πουγγί γεμάτο”». *Αυλαία* (ό.π., σ. 585).

³⁰ «Β' ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ: Ενάρετη η γυναίκα συχνά μένει
της ομορφιάς Σα λάχει στερημένη.

ΑΡΧΟΝΤΑΣ: Λογιάζω τη θωριά της σαν το κρίνο,
που χλωμοφέγγει στις αυτής την πάχνη
και το κορμί της λυγερό δεντροάκι,

τοιμος να παραδεχτεί το σφάλμα του.³¹ Το ίδιο κλίμα εξευγενισμένου ανθρωπισμού, επικρατεί και στο αρχοντικό του Μάυριανού και εκδηλώνεται στη συνάντηση της Αρετής με τη Νένα, φιγούρα που μας παραπέμπει άμεσα στα έργα της κρητικής λογοτεχνίας.³² Η Αρετή, δοσμένη απόλυτα στην ευτυχία του έρωτά της περιμένει με ανυπομονησία τον αγαπημένο της για του αποκαλύψει τα συναισθήματά της, ενώ η Νένα μάταια προσπαθεί χρησιμοποιώντας την πείρα της ηλικίας της να την συγκρατήσει.³³ Τη σκηνή χαρακτηρίζει γνήσιος λυρισμός, που επιτείνεται με την έκφραση αμοιβαίας εμπιστοσύνης και αγάπης μεταξύ των δύο γυναικών³⁴ και κορυφώνεται στο τρυφερό παράπονο της Αρετής για την τωρινή στάση της Νένας, ενώ η ίδια στο παρελθόν την είχε οδηγήσει με το τραγούδι της Αρετούσας «στην άγνωρη χώρα της αγάπης».³⁵ Αυτή η σκηνή απουσιάζει εντελώς από το δημοτικό τραγούδι, όπου οι σχέσεις της Αρετής με τις δούλες της στηρίζονται στην απόλυτη υποταγή, φτάνοντας στο σημείο της πλήρους απανθρωποίησης, όταν η Αρετή θα αναγκάσει τη δούλα της να την αντικαταστήσει στο ερωτικό κρεβάτι του άρχοντα.³⁶

Η συγγραφέας έχει απομακρυνθεί εντελώς από την σκοτεινή ατμόσφαιρα της μεσαιωνικής φεουδαρχίας που απεικονίζει το δημοτικό τραγούδι. Η ευγένεια και η αξιοπρέπεια των ηρώων, ο ζωντανός διάλογος και οι άμεσες σχέσεις των προσώπων, η ελεύθερη έκφραση και εκδήλωση του ερωτικού συναισθήματος, η οικεία συμμετοχή της φύσης μας παραπέμπουν στην ζεστή ατμόσφαιρα της κρητικής λογοτεχνίας. Το γεγονός υπογραμμίζει και η παρουσία του ποιητή στο τέλος, ο οποίος, όπως ακριβώς και στον *Ερωτόκριτο* αναθέτει στη δημιουργική φαντασία των θεατών τη συνέχεια της ιστορίας.³⁷

Αυτό που διακρίνει το έργο και στις δύο γραφές του, είναι η υψηλή ποιητική δύναμη που πετυχαίνεται με το σφιχτοδεμένο ενδεκασύλλαβο και ο γνήσιος λυρισμός, στοιχεία που δείχνουν τις ανεκμε-

ολάνθιστο να καρτερά το αηδόνι
να φτάσει ερωτευμένο στο κλαδί του...» (ό.π., σσ. 586-7).

³¹ «ΑΡΧΟΝΤΑΣ: Γελάστηκα, στην πεθυμιά μας, όχι,
δεν είναι πάντα πρόθυμη η γυναίκα.

Και μ' όλο που ακριβά θα το πλερώσω
Μ' αντρικιά γνώμη θα το διαλαλήσω. (ό.π., σελ. 587.)

³² Στην *Ερωφίλη* η παραμύθια της ηρωίδας αποκαλείται Νένα και έχει με την Ερωφίλη την ίδια τρυφερή σχέση όπως και στο έργο της Γαλάτειας. Και εκεί η γριά παραμύθια με όλη τη συγγινητική φροντίδα της μάνας, προσπαθεί να αποτρέψει την Ερωφίλη από την απόφαση της να συναντήσει τον Πανάρετο εκπροσωπώντας τη σύνεση της λαϊκής σοφίας: «Να ρίξει ο κύρης το παιδί σ' όλους μας είναι δοσμένο κι όποιο παιδί το θέλει αλλιώς είναι καταδικασμένο./ Ετσι κερά μου λόγιασε λιγάκι για καλό σου / πως η αγάπη σου κρατεί τυφλό το λογισμό σου./ μ' αν αναβλέψεις θες ιδεις το πως δεν είν' τιμή σου / να θέλεις ένα γι' άντρα σου / οπού 'ναι δουλευτής σου» (Γ Χορτάση *Ερωφίλη* εκδ. στιγμή, Αθήνα 1988, σελ. 129).

³³ «NENA: Άκου και με που γέρασα και ξέρω
τ' ανώφελου μετανιωμού την πίκρα,
ποτές για συμβουλάτορα μην παίρνεις
την αμαθή σου νιότη, θυγατέρα,
κακές μας δίνει πάντοτε ορμήνιες». (Αυλαία, ό.π., σελ. 590).

³⁴ «ΑΡΕΤΗ: Νένα ακριβή, τα λόγια σου αφουγκρούμαι
κι ω, πώς θα πεθυμούσα στη βουλή σου
με ταπεινότη ως πρώτα να υπακούσω». (ό.π. σ. 590).

³⁵ «ΑΡΕΤΗ: Στην άγνωρη μου χώρα της αγάπης
εσύ να μπω μ' οδήγησες, θυμήσου
όντας της Αρετούσας το τραγούδι
μ' έμαθες με γλυκό σκοπό να λέω.
Και τώρα σε θωρώ συννεφιασμένη
και με πολύ θυμό να κατακρίνεις
κείνα τα! Θαρρώ πως έχομαι...». (ό.π., σ. 592).

Η αναφορά στο τραγούδι της Αρετούσας είναι ακόμη ένα στοιχείο της επίδρασης της κρητικής λογοτεχνίας.

³⁶ «Δούλα χρυσή, δούλα αργυρή, δούλα μ' αγαπημένη,
για βγάλε συ τα ρούχα σου και βάλε τα δικά μου,
και σύρε νύχτα πλάγιασε στην ιδική μου κλίνη,
βράδυ θενά 'ρθη ο βασιλιάς να κοιμηθήτε αντάμα». Ν. Γ. Πολίτου *Εκλογαί*, ό.π., σελ. 113.

³⁷ Λέει ο ποιητής στο τέλος του *Ερωτόκριτου* «εγώ δε θέλω να δειλιώ να σας ειπώ με γράμμα / τη νύχτα πως edιάξασιν ίντα 'πα κ' ίντα κάμα/ μπορείτε από τα παραμπρός / που 'χετσε γροικημένα / εσείς να τα λογιάσετε και μη ρωπάτε εμένα». Βιτιζέντζου Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα 1962, σ. 348. Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται και στο έργο της Γαλάτειας:

«ΠΟΙΗΤΗΣ: Να πούμε κι όλα τ' άλλα όσ' ακολουθήσανε
δεν κάνει, τι περίσσια χάρη δίνει
πάσα ένας να συνθέτει με τον τρόπο
τον ειδικό του, το χαριτωμένο,
της ιστορίας πού 'παμε το τέλος». (Αυλαία, ό.π. σ. 600).

τάλλευτες ικανότητες της συγγραφέως στο είδος του ποιητικού θεάτρου.³⁸ Τη λυρική διάσταση του έργου, είχε άλλωστε επισημάνει και η κριτική της εποχής: «*Ο Μαυριανός και η αδελφή του* θα είχαν καλύτερη θέση σε τόμο ποιημάτων. Ο λυρισμός που το στολίζει είναι ένα από τα προτερήματά του μαζί με τη φρεσκάδα του λεχτικού του.»³⁹ Η σύγκριση του έργου με τρία άλλα έργα με κοινό θεματικό άξονα την παραλογή του «Μαυριανού»,⁴⁰ αποτελεί ισχυρό αποδεικτικό στοιχείο προς την κατεύθυνση αυτή. Το έργο της Γαλάτειας παρουσιάστηκε, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Γιάννη Σιδέρη,⁴¹ από ερασιτέχνες υπό την καθοδήγηση του πρώην διευθυντή του Βασιλικού θεάτρου Θωμά Οικονόμου στο θέατρο «Ολύμπια» στις 30 Μαΐου 1916. Την όλη οργάνωση είχε αναλάβει ο Γιώργος Τσοκόπουλος.

Όπως προκύπτει από την παρουσίαση των τριών έργων, η γυναικεία ματιά της Γαλάτειας αγκαλιάζει τη λαϊκή παράδοση κριτικά με πρόθεση όμως θετική και κατά συνέπεια δημιουργική.

Στη *Νύχτα τ' Αη Γιάννη*, με φόντο το ειδυλλιακό προσωπείο της παράδοσης, ασκεί καταλυτική κριτική στο εθιμικό γυναικείο δίκαιο. Στη *Μικρή γυναίκα του άρχοντα* πετυχαίνει τη συνύπαρξη του θηλυκού αρχέτυπου με τη σύγχρονη γυναίκα, και τέλος στην *Αδερφή του Μαυριανού* δημιουργεί το ιδανικό γυναικείο πορτραίτο συνδυάζοντας την ερωτική διαθεσιμότητα με την αξιοπρέπεια.

Ο τρόπος που η Γαλάτεια Καζαντζάκη αντιμετωπίζει την παράδοση στα μονόπρακτα αυτά συμφωνεί απόλυτα με τις θεωρητικές της απόψεις, τις οποίες είχε διατυπώσει σε μια κριτική της στα *Παναθήναια* του 1910 με αφορμή το θεατρικό έργο *Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος* του Ιωάννη Πολέμη: «Η δραματοποίηση πρέπει να στηρίζεται σε πάθη που πιθανά και γενικά είναι, κάτι που ο καθένας μας μπορεί να αισθανθεί να του ανακόπτουν και να του φράζουν ηδονικότατα το δρόμο». Και καταλήγει η κριτικός: «Ένας ποιητής πρέπει πάντα με σύμβολα νέα να ντύνει τα παμπάλαια φαινόμενα».⁴²

³⁸ Η γνήσια λυρική φλέβα, που διέθετε η Γαλάτεια, διαφαίνεται στο πρωτόλειο ποίημα της «Σαλώμη», που δημοσιεύτηκε στο *Νουμά* το 1910.

³⁹ Κ. Ν. Παππάς, *Νέα Ζωή* 1922 σ. 364.

⁴⁰ Τα έργα αυτά είναι *Ο Ανδρόνικος ή Το στοίχημα του Βασιλέως*, του Κ. Γ. Ξένου (1880), *Ροδόπη* του Ν. Ποριώτη (1912) και

Το παιγίδι της τρέλλας και της φρονιμάδας του Γ. Θεοτοκά (1944).

⁴¹ Γ. Σιδέρης: «Κοσμική Ερασιτεχνία στο θέατρο», *Περ. Θέατρο*, τ. 5, Σεπτ.-Οκτώβρ. 1962, σ. 41.

⁴² Γαλάτεια Καζαντζάκη, «“Ο βασιλιάς Ανήλιαγος”, Ιωάννη Πολέμη», *Παναθήναια*, 1910 σ. 220.

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ 19^{ου}
ΚΑΙ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ
ΣΤΗ Θ Υ Σ Ι Α ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Η *Θυσία* ή, όπως μετονομάστηκε αργότερα από τον ίδιο το συγγραφέα, ο *Πρωτομάστορας* ανήκει στην πρώιμη δραματική παραγωγή του Νίκου Καζαντζάκη. Το έργο, έχοντας τον πρώτο τίτλο, συμμετείχε στο Λασσάνειο Δραματικό Διαγωνισμό του 1910, όπου και κέρδισε το πρώτο βραβείο. Τον Ιούνιο του ίδιου έτους ο Καζαντζάκης, με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης, δημοσίευσε την τραγωδία στο περιοδικό *Παναθήναια*, αυτή τη φορά όμως, με τον τίτλο *Ο Πρωτομάστορας*. Στο τέλος του κειμένου των *Παναθηναίων* δίνεται σε αγκύλη η ημερομηνία 1908, ένδειξη που προφανώς παραπέμπει στο χρόνο σύνθεσης του έργου.¹

Η *Θυσία* είναι το τέταρτο χρονολογικά σωζόμενο θεατρικό έργο του συγγραφέα. Προηγούμενα έργα του ήταν τα δράματα *Ξημερώνει*, *Φασγά* και *Έως πότε*,² Μετά τη *Θυσία*, ή περίπου την ίδια περίοδο με αυτήν, ο Καζαντζάκης έγραψε την τραγωδία *Κωμωδία*, η οποία δημοσιεύτηκε στην *Κρητική Στοά* το 1909.³

Την εποχή που συνέθεσε τη *Θυσία*, ο Καζαντζάκης βρισκόταν στο Παρίσι, όπου είχε πάει από το φθινόπωρο του 1907 για να σπουδάσει Νομικά. Κατά τη διάρκεια της διαμονής του εκεί ως το Μάιο του 1909, οπότε και επέστρεψε στην Ελλάδα, ήρθε σε επαφή με τα σύγχρονα πολιτικά και καλλιτεχνικά ρεύματα, παρακολούθησε τις παραδόσεις του Ανρί Μπερξόν και μελέτησε συστηματικά τη θεωρία του Νίτσε. Καρπός των σπουδών του ήταν η εναισίσιμος επί υφηγεσία διατριβή του *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη Φιλοσοφία του Δικαίου και της Πολιτείας*.⁴ Λίγο αργότερα, το 1912, έκδοσε τη μετάφραση της *Γέννησης της τραγωδίας* και το 1913 δημοσίευσε τη μελέτη *H. Bergson*.⁵

¹ *Παναθήναια*, τχ. 15-30 Ιούν. 1910, σσ. 131-144 και Γ. Κ. Κατσιμπαλης, «Ο άγνωστος Καζαντζάκης. “Ο Πρωτομάστορας”», *Νέα Εστία* [στο εξής *ΝΕ*], τόμ. 64, τχ. 751 (15 Οκτ. 1958), σ. 1558.

² Τα τρία αυτά δράματα δημοσιεύτηκαν από το Δ. Γουνελά στη *ΝΕ*, τόμ. 102, τχ. 1211 (Χριστ. 1977), σσ. 166-256.

³ Στη δημοσίευση της *Κωμωδίας*, ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε και πάλι το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης. Βλ. Ν. Καζαντζάκης, *Κωμωδία*, τραγωδία μονόπρακτη. Εισαγωγή Κ. Κερενιί, έκδοση του περ. *Προσπύλαια*, Ζυρίχη 1969. Για τα προβλήματα χρονολόγησης των έργων βλ. Δ. Γουνελάς «Εισαγωγή στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη», *ΝΕ*, δ.π., σσ. 166-7, Β. Πούχνερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995,

σσ. 322-3 και του ίδιου, «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 376-7.

⁴ Η διατριβή του για το Νίτσε δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1909 στο Ηράκλειο της Κρήτης από το τυπογραφείο του Στ. Αλεξίου. Αναδημοσιεύτηκε στο περ. *Καινούρια Εποχή*, τόμ. 4, τχ. 14 (Καλοκ. 1959), σσ. 35-88. [Στο εξής παραπομπή σε αυτή ως Καζαντζάκης, «Νίτσε»]. Φρ. Νίτσε, *Η γέννησις της τραγωδίας*, μτφ. Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα 1912.

⁵ Η μελέτη του για τον Μπερξόν δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, 1913 και αναδημοσιεύτηκε στην *Καινούρια Εποχή*, τόμ. 3, τχ. 1958, σσ. 12-30.

Η *Θυσία* είναι η τρίτη κατά σειρά δραματοποίηση του θρύλου του γεφυριού της Άρτας. Πριν από αυτήν, χρήση του ίδιου μύθου είχαν κάνει ο Ηλίας Βουτιερίδης με το *Γιοφύρι της Άρτας* (1905) και ο Παντελής Χορν με το *Ανεχτίμητο* (1906).⁶ Ο Καζαντζάκης, μάλιστα, άντλησε πολλά στοιχεία από τη διασκευή του Βουτιερίδη, γεγονός που οδήγησε τον τελευταίο να κατηγορήσει τον πρώτο για λογοκλοπή.⁷

Η τραγωδία του Καζαντζάκη είναι γραμμένη σε πεζό λόγο και χωρίζεται με ένα *intermezzo* σε δύο μέρη. Η δράση εκτυλίσσεται σε απροσδιόριστο χώρο και χρόνο και σε αυτή συμμετέχουν ο Πρωτομάστορας, ο Άρχοντας, η κόρη του Άρχοντα και κρυφή ερωμένη του Πρωτομάστορα, Σμαράγδα, η Μάνα – μια γριά γυναίκα που γνωρίζει τα μυστικά της φύσης – ο ονειροπαρμένος Τραγουδιστής και οι Χοροί των Θεριστάδων και των Μαστόρων. Στα ζωντανά πρόσωπα του έργου μπορεί να συμπεριληφθεί και ο ποταμός, που δηλώνει την παρουσία του με οργισμένα μουγκρητά. Η δραματική σύγκρουση της *Θυσίας* αρχίζει με την άρνηση του ποταμού να δεχθεί το χαλινό του γεφυριού από τον Πρωτομάστορα. Πριν το ξεκίνημα της δράσης, ο ποταμός είχε ήδη καταστρέψει το γεφύρι δύο φορές και τώρα απειλεί να το γκρεμίσει ξανά. Για να αποφευχθεί η καταστροφή, σύμφωνα με την προφητεία της Μάνας, ο Πρωτομάστορας πρέπει να αποδείξει ότι είναι πράγματι ικανός να τιθασειύσει τον ποταμό θυσιάζοντας τη γυναίκα που αγαπά. Ο ήρωας διατάζει να ομολογήσει την ταυτότητά της, αλλά ο Άρχοντας απειλεί να θάψει τον ίδιο στα θεμέλια το γεφυριού. Τελικά η Σμαράγδα, για να τον σώσει, αποκαλύπτει τη σχέση της με αυτόν και δέχεται να θυσιαστεί. Η συναισθηματική σύγκρουση των κεντρικών ηρώων λαμβάνει χώρα μέσα σε μια ατμόσφαιρα έχθρας από μέρους των χωρικών, που μισούν τον Πρωτομάστορα για την υπεροχή του και σχεδιάζουν να τον εξοντώσουν. Τον κατηγορούν ότι με την περηφάνεια του παραβιάζει τη θεική τάξη των πραγμάτων και πηγαίνει κόντρα στη μοίρα. Στο *intermezzo*, το οποίο επίσης είναι γραμμένο σε πεζό λόγο, εκφράζουν την ικανοποίησή τους που ο Πρωτομάστορας δεν είναι τελικά μεγαλύτερος από αυτούς και πρέπει, όπως όλοι, να σκύψει στο δρεπάνι της Μοίρας. Ταυτόχρονα, οι γυναίκες φθονούν τη Σμαράγδα, που φαίνεται να έχει μια ιδιαίτερη σχέση με τη φύση και να είναι απαλλαγμένη από κοινωνικές συμβάσεις. Είναι ντυμένη στα πράσινα, «[ο]λήμερίς γυρίζει στα χωράφια και στους ήλιους» και ο μεγάλος αγαπητικός της είναι ο Ήλιος. Ο μόνος που θρηνεί το χαμό της είναι ο Τραγουδιστής. Γι' αυτόν κανένα γεφύρι δεν αξίζει τη θυσία της ομορφιάς. Στο τέλος του έργου, η Σμαράγδα, ακούγοντας τον Τραγουδιστή να μιλά για τις χαρές της ζωής, χάνει προς στιγμήν το θάρρος της, αλλά τελικά ξεπερνά το φόβο της και μένει ακίνητη για να στεριώσει γερά το γεφύρι. Ο Τραγουδιστής θαυμάζοντας τη δύναμή της, παρατηρεί ότι «[π]ο δυνατή κι από το θάνατο είναι η αγάπη». Έτσι το στέριωμα τελειώνει και ο Πρωτομάστορας δίνει την εντολή στους μαστόρους του να φύγουν.⁸

Κεντρικό θέμα του έργου είναι η νιτσειϊκή σύλληψη του δυνατού. Δεν χρησιμοποιώ τη λέξη υπεράνθρωπος (όπως έχει καθιερωθεί), γιατί δεν είναι σαφές αν ο Πρωτομάστορας είναι ο δυνατός που προετοιμάζει την έλευση του υπεράνθρωπου ή ο ίδιος ο υπεράνθρωπος. Στα δύο προηγούμενα έργα του, ο Καζαντζάκης είχε επίσης δραματοποιήσει το ίδιο ιδεολόγημα, αλλά κάτω από διαφορετική οπτική γωνία. Στο *Φασγά*, το κεντρικό πρόσωπο, ο Λώρης, είναι ο εν δυνάμει εκλεκτός, που απαρνιέται τις σχέ-

⁶ Ο Β. Πούχγερ αναλύει λεπτομερώς τις δραματουργικές διαφορές των τριών έργων στη μελέτη του «Η παραλογή και το δράμα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 309-330.

⁷ Ηλ. Βουτιερίδης, «Το γιοφύρι της Άρτας», τραγωδία, *Ο Νουμάς*, τεύχη 148-152 (15 Μάη-5 Ιούν. 1905). Για την κατηγορία

λογοκλοπής και τις σχετικές αντιδράσεις βλ. Κατσιμπαλης, «Ο άγνωστος Καζαντζάκης» και Πούχγερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, σ. 424.

⁸ Τα παραθέματα είναι από τον *Πρωτομάστορα*, μέρος I, σ. 133 και μέρος II, σ. 143 αντίστοιχα.

σεις αγάπης που τον συνδέουν με τα υπόλοιπα όντα της φύσης,⁹ χωρίς όμως η θυσία του αυτή να οδηγήσει στην ανάταση των ανθρώπων, γιατί ο ήρωας δεν είναι αρκετά δυνατός για να φέρει την αποστολή του σε πέρας.¹⁰ Η αντιπαράβολή του στερημένου από αγάπη καλλιτέχνη με το πανθειστικό σύμπαν μυστικής ενότητας, το οποίο στο έργο συμβολίζεται από τη θετή κόρη του Λώρη, Ειρήνη, φέρει το δράμα πιο κοντά στον αισθητισμό του Ντ' Αννούτσιου.¹¹ Στο *Έως πότε;* ο εκλεκτός παίρνει τη μορφή του ήρωα-ηγεμόνα του Καρλάιλ. Γίνεται ο χαρισματικός ηγέτης που αγωνίζεται για την πατρίδα και την ελευθερία. Στη *Θυσία*, ο εκλεκτός δεν είναι πλέον ούτε ο φιλόδοξος, αλλά αδύναμος καλλιτέχνης, ούτε και ο χαρισματικός ηγέτης. Είναι ο δυνατός που αυτοπειθαρχεί τα ένστικτά του κι έτσι γίνεται ικανός για τα μεγάλα έργα που θέτουν σε τάξη τα ευμετάβλητα φαινόμενα της ζωής. Φαίνεται ότι η πιο άμεση γνωριμία του Καζαντζάκη με το Νίτσε, και η επαφή του με τον Καντ, τον Μπερξόν και τον Πουανκαρέ στο Παρίσι τον απάλλαξε ως ένα σημείο από την τυραννία του Ντ' Αννούτσιου και του πρόσφερε μια ευρύτερη προσέγγιση του κόσμου.¹² Επίσης, είναι πολύ πιθανόν, ο συγγραφέας να ήρθε σε επαφή με τις όπερες και τη δραματική θεωρία του Βάγκνερ, τα οποία μπορεί να του έδωσαν κάποιες ιδέες για τη δραματουργική έκφραση αφηρημένων εννοιών.

Αντίπαλος του δυνατού στη *Θυσία* είναι ο ποταμός, που στο *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα* του Νίτσε φέρει μια συγκεκριμένη συμβολιστική. Είναι το γίγνεσθαι που διαρκώς αλλάζει κατά το νόμο του Ηράκλειτου και που ο άνθρωπος δεν μπορεί ποτέ να περιορίσει μέσα στις σταθερές και αναλλοίωτες κατηγορίες της λογικής.¹³ Την άποψη αυτή ο Νίτσε την κληρονόμησε από τον Καντ και το Σοπενχάουερ και τη μοιράστηκε με τον Πουανκαρέ, τον Μπρουντιέρ και τον Μπερξόν. Θεμελιώδης στους φιλόσοφους αυτούς είναι η πεποίθηση ότι η ανθρώπινη λογική μόνο τις σχέσεις των φαινομένων μπορεί να γνωρίσει και πάλι, όχι όπως αυτές πραγματικά υπάρχουν, αλλά με βάση κατηγορίες που επιθέτει η λογική. Εντούτοις, η περιορισμένη αυτή κατηγοριοποίηση είναι απαραίτητη για την επιβίωση του ανθρώπου. Το γεφύρι του *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα* και της *Θυσίας* συμβολίζει τις αξίες που προσπαθεί να επιβάλλει ο άνθρωπος στο χάος που τον περιβάλλει για να μπορέσει να συνεχίσει την πορεία του μέσα σε αυτό.¹⁴ Είναι ενδεικτικό ότι στο τέλος του έργου οι Μαστόροι κηρύσσουν την άνοιξη του Νου. Παρ' όλα αυτά, έστω κι αν δεν εκφράζεται στο έργο, ο Καζαντζάκης (όπως φαίνεται από άλλα σύγχρονα κείμενά του) πίστευε ότι οι αξίες του νου στην πραγματικότητα δεν ανταποκρίνονται σε κάτι σταθερό και γι' αυτό διαρκώς καταρρίπτονται και αλλάζουν.¹⁵

⁹ Στις παραισθήσεις του ο Λώρης βλέπει οπτασίες γυναικών που είναι οι αναμνήσεις και οι τύψεις του. Αυτές του λένε *«Δυστυχησμένε! Δυστυχησμένε! Όλες οι σκέψεις των σοφών δεν αξίζουνε μιαν ανεμώνη του βουνού»* και παρακάτω, *«Είμαι η Αγάπη! Είμαι η Αγάπη! Όλες οι σκέψεις των σοφών δεν αξίζουνε ένα φιλί πάνω στο στόμα»* (Φασγά, III, σ. 254).

¹⁰ Πούχνερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, σσ. 370-2.

¹¹ Για την επιρροή του Ντ' Αννούτσιου στα πρώιμα πεζογραφήματα του Καζαντζάκη βλ. Απ. Σαχίνης, *«Ο Νίκος Καζαντζάκης»*, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, Αθήνα 1981, σ. 336.

¹² Η γνώση του Καζαντζάκη πάνω στις βασικές αρχές της φιλοσοφίας του Καντ, του Πουανκαρέ και του Μπρουντιέρ είναι εμφανείς στο κείμενο *«Η Επιστήμη εχρεωκόπησε;»* [*NE*, τόμ. 46, τχ. 749 (15 Σεπτ. 1958)], το οποίο είναι αναδημοσίευση από τα *Παναθήναια*, τόμ. 19, τχ. 15 (Νοεμ. 1909). Όλα τα κείμενα

του Καζαντζάκη στη *NE* είναι δημοσιευμένα με την επιμέλεια του Γ. Κ. Κατσιμπαλή]. Στη διατριβή του, επίσης, αναφέρεται στην επιρροή του Σοπενχάουερ πάνω στο Νίτσε (Καζαντζάκης, «Νίτσε», σσ. 42, 55). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτήν την εποχή ο Καζαντζάκης δεν ήξερε γερμανικά και η επαφή του με τους γερμανούς φιλόσοφους πρέπει να έγινε μέσω των γαλλικών μεταφράσεων.

¹³ Fr. Nietzsche, *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα*, μτφ. Α. Δικταίος, Αθήνα 1980(2), σσ. 275-6.

¹⁴ M. Haar, *Ιστορία της Φιλοσοφίας 19^{ου}-20^{ου} αιώνας*, Αθήνα 1982(2), σσ. 101-3.

¹⁵ Καζαντζάκης, *«Η Επιστήμη εχρεωκόπησε;»* και επίσης του ίδιου *«Χριστογεννηάτικο»*, *NE*, τόμ. 64, τχ. 745 (15 Ιουλ. 1958), σ. 1082 (αναδημοσίευση από το περ. *Πινakoθήκη*, έτ. Ζ, Ιαν. 1908).

Η ιδέα ότι μόνο τα φαινόμενα είναι προσιτά στις ανθρώπινες αισθήσεις αποτελεί για τους παραπάνω φιλόσοφους, εκτός του Νίτσε, το ένα άκρο μιας διπολικής σύλληψης του κόσμου, η οποία αντιπαραθέτει στην επίφαση των φαινομένων την ύπαρξη ενός ανεξιχνίαστου, όντως, όντος. Αντίθετα προς αυτήν τη θεώρηση, το σύμπαν της ύστερης νιτσεικής θεωρίας είναι ένας κόσμος φαινομένων που πίσω τους κρύβουν άλλα φαινόμενα, χωρίς αυτή η διαρκής μεταμόρφωση να καταλήγει σε κάτι ουσιώδες, αναλλοίωτο και αιώνιο.¹⁶ Ο Καζαντζάκης αποφεύγει να πάρει ανοικτή θέση στη σύγκρουση αυτή, αλλά μπορούμε να ανιχνεύσουμε τη στάση του στον τρόπο που πραγματεύεται το ζήτημα της ελευθερίας του ατόμου και στον υπονοούμενο πανθεισμό του έργου.

Από άλλα κείμενα που δημοσιεύει ο συγγραφέας αυτήν την περίοδο, όπως τα άρθρα «Ελληνικά ποιήματα» και «Η επιστήμη εχρεωκόπησε;» φαίνεται πως ήδη είχε υιοθετήσει τη γνωστή ηρωική στάση του απέναντι στη γνώση ότι ο άνθρωπος από τη φύση του είναι καταδικασμένος να μένει στο σκοτάδι και ότι «[η] ζωή, ως αυτός ο *Roïncaré* λέγει, βραχύ επεισόδιον μεταξύ δύο αιωνιοτήτων θανάτου, και εις το επεισόδιον τούτο η σκέψις αυτή δεν διήρκεσεν ούτε θα διαρκέση περισσότερον στιγμής. Η σκέψις αστραπή είναι μεταξύ δύο ατερόμων νυκτών». Σε αυτήν την απαισιόδοξη προοπτική, ο Καζαντζάκης αντιπαραθέτει μια θεωρητική στάση, που συγχωνεύει διδασκαλίες του Πουανκαρέ και του Νίτσε: «*Οφείλομεν, προσθέτει ο ίδιος Roïncaré, να υποφέρωμεν, οφείλομεν να εργασθώμεν, οφείλομεν να πληρώσωμεν τα εισιτήριά μας εις το θέαμα της ζωής*». Τη στάση αυτή προς τη ζωή την ονομάζει «*αισιόδοξο ή διονυσιακό μηδενισμό*» και την θεωρεί αναγκαία τόσο για την επιβίωση του ανθρώπου όσο και για την καλλιτεχνική δημιουργία.¹⁷

Μέσα από την παραπάνω οπτική, ο Πρωτομάστορας είναι ο δυνατός που έχει το μοναδικό προνόμιο να κτίζει γεφύρια πάνω στο διαρκώς μεταβαλλόμενο ποτάμι του γίνεσθαι, δηλαδή να επιβάλλει αξίες (έστω κι αν αυτές είναι καταδικασμένες σε oligόχρονη διάρκεια, κάτι που έτσι κι αλλιώς δεν φαίνεται στο έργο). Είναι ο Δημιουργός-Νομοθέτης, που στέκεται πέρα από το Καλό και το Κακό, κι έχει το δικό του νόμο ή, όπως λέει ο ίδιος, έχει μέσα του ένα δικό του «*Όλυμπο Θεών*» που τον κάνει να περιφρονεί τις φοβίες των μικρών ανθρώπων και να μην στηρίζεται σε κανέναν θεό πέρα από τον εαυτό του.¹⁸ Για το Νίτσε, στόχος του δημιουργικού έργου των δυνατών είναι η προετοιμασία του ερχομού του υπερανθρώπου, ο οποίος θα ανυψώσει την ανθρώπινη φυλή.¹⁹ Ο Καζαντζάκης δεν κάνει τέτοια ανα-

¹⁶ Haar, ό.π. και W. Kaufmann, «Nietzsche, Freidrich», *The Encyclopedia of Philosophy*, editor in chief P. Edwards, New York and London 1967, τόμ. 5, σσ. 512-13.

¹⁷ Βλ. Καζαντζάκης, «Η επιστήμη εχρεωκόπησε;», σ. 137, Καζαντζάκης, «Νίτσε», σ. 50 και «Ελληνικά ποιήματα», *NE*, τόμ. 64, τχ. 748 (1958), σ. 1289.

¹⁸ «*Γέρος: Είσαι άνθρωπος. Τίποτα παραπάνω. Τι φωνάζεις; Δεν είσαι –Θεός!*». «*Πρωτομάστορας: Είμαι άνθρωπος, Τι παραπάνω θέλω!*» και πιο κάτω, «[Πρωτομάστορας:] Μέσα μου ν-ψώνεται Όλυμπος γεμάτος Θεούς - η Περιφρόνηση» (*Ο Πρωτομάστορας*, μέρος I, σσ. 135 και 137). Για το θάνατο του θεού και τη διαμόρφωση μιας νέας ηθικής που θα βασίζεται στο ανθρώπινο σώμα βλ. Nietzsche, *Ζαζατούστρα*, σσ. 40, 49-50, 65-9, 82-5, 121-2 και 130-33.

¹⁹ Nietzsche, *Ζαζατούστρα*, σσ. 98-101, 104-6, 120-4, 165-9, 270-2 και 278. Πρβλ. Γ. Τζαβάρας, «Ο Ζαζατούστρα του Νίτσε ως κήρυκας του ολέθρου», *Φιλοσοφία*, Επετηρίς του «Κέντρου

Ερεΐνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας», τόμ. 15-16, σσ. 414, 417, 420 και 430· Haar, σσ. 106-7 και 120. Με ανάλογο τρόπο ερμηνεύει ο ίδιος ο Καζαντζάκης το Νίτσε. Στην αρχή της διατριβής του παρατηρεί ότι για το Νίτσε, η ηθική που στηρίζεται στην πίστη ύπαρξης ενός θεού ή ενός «*Όντως Όντος*» είναι ηθική παρηκμασμένων. Αντίθετα, «*ο ανώτερος άνθρωπος [...] γνωρίζει ότι η πραγματικότητα ουδέν άλλο είναι ή ύλη ουδετέρα ήτινι ημείς και μόνον δυνάμεθα ν' αποδώσωμεν αξίαν. Γνωρίζει ότι η αλήθεια και το ψεύδος, το καλόν και το κακόν, τα πάθη και τα ένστικτα δύνανται, τη δημιουργώ ημών επιδράσει και επιβολή, να μεταβληθώσιν εις όργανα τέλεια προς επίτευξιν του σκοπού της ζωής, της αείποτε τεινούσης αιωνίως να υπερβαίνει εαυτήν*», («*Νίτσε*», σσ. 51-2 και 83). Η δραματική απόδοση αυτής της θεωρίας στον Πρωτομάστορα έχει ως εξής: «*Η Μοίρα, ω γυναικόπαιδα είναι ζύμη μαλακιά στις απαλάμες των ανδρών*» (μέρος I, σ. 135).

φορά στο σκοπό του δυνατού μέσα στην τραγωδία. Στόχος της δύναμης του Πρωτομάστορα είναι η ίδια η δημιουργία και αυτό φέρνει το έργο κοντά στην μπερξονική θεωρία, που δεν μιλά για δυνατούς, αλλά για την ανάγκη της δημιουργίας μέσω της οποίας η ζωτική ορμή βρίσκει την πληρέστερη εκδήλωσή της και ωθεί τη ζωή προς τα πάνω.²⁰

Ωστόσο, η σύλληψη του Πρωτομάστορα ως δραματικού χαρακτήρα, δηλαδή ανεξάρτητα από τον τελικό σκοπό του δημιουργικού του έργου, παραμένει μέσα στα πλαίσια του νιτσεισμού. Ο δυνατός για να νομιμοποιήσει το έργο του πρέπει να ξεπεράσει τη δεδομένη ηθική. Πρέπει να παλέψει τόσο ενάντια στη μάζα, που αγωνίζεται να διαφυλάξει την κατεστημένη ηθική και να επιβάλλει τη δική της θέληση,²¹ όσο και ενάντια στα προσωπικά του πάθη.²² Κι εδώ στηρίζεται η δραματική σύγκρουση του κύριου μέρους της τραγωδίας. Ο Πρωτομάστορας, σύμφωνα με τα λόγια της Μάνας, πρέπει να αρνηθεί τον πόθο του για αγάπη και σαρκική ικανοποίηση. Μέσα από την άρνηση αυτή θα περάσει τη δοκιμασία του πόνου που θα πιστοποιήσει την ικανότητά του για μεγάλα έργα.²³

Ενώ το πρώτο μέρος της τραγωδίας περιστρέφεται γύρω από τα ζητήματα της δοκιμασίας του δυνατού και της σχέσης του με το λαό (μια πλευρά του έργου που έχει ήδη αναλυθεί από την υπάρχουσα βιβλιογραφία), το δεύτερο μέρος γίνεται πιο σύνθετο.²⁴ Σε αυτό περιγράφεται η υποκειμενική σύγκρουση των ηρώων, η οποία εντάσσεται στο φιλοσοφικό πλαίσιο της επικύρωσης της ελευθερίας του ατόμου και παράλληλα, μέσω του μοτίβου της αυτοθυσίας και της αγάπης, γίνεται προσπάθεια να αναχθεί το θέμα της σύγκρουσης σε ένα κοσμικό επίπεδο αντάξιο της αρχαίας τραγωδίας.

Η Μάνα διευκρινίζει ρητά στο χρησμό της πως «[γ]ια νάχει αξία, πρέπει με τη δικιά τους [δηλαδή του Πρωτομάστορα και της Σμαράγδας] τη θέλησι [sic] να γίνει ο σκοτωμός!». ²⁵ Αν ο Καζαντζάκης ακολουθούσε με πιστότητα τις επιταγές της ύστερης νιτσεικής θεωρίας, που σε πολλά σημεία μπορεί να

²⁰ Στον Μπερξόν δεν τίθεται θέμα υπέρβασης του ανθρώπου, γιατί αφήνεται να εννοηθεί ότι ο άνθρωπος είναι η κατάληξη της φυσικής εξέλιξης βλ. Καζαντζάκης, «Bergson», σσ. 25-6. Πρβλ. Π. Γ. Τεσσέρης, «Πρόλογος» στο βιβλίο του Η. Bergson, *Η δημιουργός εξέλιξη*, μτφ. Π. Γ. Τεσσέρης, Αθήνα χχ., σ. 10, Τ. Α. Goudge, «Bergson Henry», *Encyclopedia of Philosophy*, New York and London 1967, τόμ. 1, σσ. 511-12 και W. Windelband και Η. Heimsoeth, *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, Αθήνα 1985, τόμ. Γ', σσ. 188-9.

²¹ Nietzsche, *Ζαζατούστρα*, σσ. 92-4, 148-51, 165-9, 256-7, 291-2 και «Παράρτημα» του ίδιου βιβλίου, σημ. 34. Πρβλ. Haar, *ό.π.*, σσ. 110-11. Ο Καζαντζάκης στη διατριβή του δεν κάνει ιδιαίτερες αναφορές στη συμπεριφορά της μάζας και στο δικό της ένστικτο για επιβολή. Στη *Θυσία*, είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα από το Χορό των Ανδρών στο Intermezzo: «Αλάφρωσα! αλάφρωσα! Φοβήθηκα μια στιγμή και είπα: Είναι μεγαλύτερος από μένα! Αλάφρωσα! Όλοι, το βλέπω τώρα, ωσάν τ' ασάχια γέροντε ανήμποροι μπροστά στο δρεπάνι της Μοίρας!» (σ. 140). Ο Πρωτομάστορας εκδηλώνει την περιφρόνησή του απέναντι στο πλήθος λέγοντας στη Σμαράγδα: «Μα τί φοβάσαι; Αυτούς τους σκλάβους και τους ραγιάδες ακούς; Δίβουλοι και τιποτένιοι [...] και παρακάτω τους αποκαλεί «[σ]ακάτηδες και μισρο[ύς]» (μέρος Ι, σ. 135). Για το Νίτσε, η μνησικακία της μάζας είναι η βάση της υπάρχουσας ηθικής βλ. *Ζαζατούστρα*, σσ. 148-51. Πρβλ. Kaufmann, *ό.π.*, σ. 511 και Haar, *ό.π.*, σ. 116.

²² Nietzsche, *Ζαζατούστρα*, σσ. 80, 90-4, 101-7 και 145-8. Στη διατριβή του ο Καζαντζάκης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σκληρότητα του δημιουργού, που τον ταυτίζει με τον υπεράνθρωπο βλ. «Νίτσε», σ. 84.

²³ *Ο Πρωτομάστορας*, μέρος Ι, σσ. 137-8. Παρατηρούμε ότι ο Καζαντζάκης δεν προσδίδει στον Πρωτομάστορα εξουσία πάνω στους άλλους ανθρώπους. Κατά την κρίση του Kaufmann, η βούληση για δύναμη είχε για το Νίτσε περισσότερο το περιεχόμενο της επικράτησης μέσω του αυτοελέγχου, της τέχνης και της φιλοσοφίας, παρά της καθυπόταξης των άλλων, ο Haar σε μια ευρύτερη ερμηνεία του υπεράνθρωπου, υποστηρίζει ότι στην κοινωνία, μετά την εμφάνιση του τελευταίου, θα υπάρχουν τρεις τάξεις ανθρώπων. Ο υπεράνθρωπος, οι κυρίαρχοι άνθρωποι και οι δούλοι. Την εξουσία θα την ασκούν οι κυρίαρχοι. Ο υπεράνθρωπος θα επηρεάζει έμμεσα τη ζωή των ανθρώπων μέσω της δημιουργίας και ειδικότερα μέσω της τέχνης βλ. Kaufmann, *ό.π.*, σ. 511, Haar, *ό.π.*, σσ. 122-3.

²⁴ Πούχνερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, σσ. 427-9. Ο Πούχνερ χαρακτηρίζει τη Σμαράγδα δυνατό και χαρισματικό πρόσωπο, αλλά δεν την κατατάσσει ρητά ανάμεσα στους νιτσεικούς δυνατούς, βλ. τις μελέτες του «Δραματικά πρότυπα στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», σσ. 386-90 και «Η παραλογική και το δράμα», σ. 326.

²⁵ Βλ. *Ο Πρωτομάστορας*, μέρος Ι, σ. 139.

χαρακτηρισθεί μηχανιστική, δεν θα ετίθετο θέμα θέλησης. Οι ήρωες θα ακολουθούσαν μηχανικά τις ορμές των πιο ισχυρών ενστίκτων τους.²⁶ Αν ο Πρωτομάστορας ήταν πραγματικά δυνατός, το ένστικτο της επιβολής θα ήταν πιο ισχυρό και θα επικρατούσε πάνω στο ένστικτο της αγάπης· αν όχι, τότε θα συνέβαινε το αντίθετο και ο Πρωτομάστορας θα αρνιόταν να θυσιάσει την αγαπημένη του. Από τη μεριά της Σμαράγδας τα συγκρουόμενα ένστικτα είναι αυτά της επιβίωσης και της αγάπης, που και τα δύο ταιριάζουν στην καθιερωμένη για το γυναικείο φύλο εικόνα. Παρ' όλα αυτά, ο Καζαντζάκης δεν ήταν μαθητής μόνο του Νίτσε, αλλά και του Μπερξόν. Για τον τελευταίο, η ύπαρξη της ελευθερίας στο άτομο είναι πραγματική, έστω κι αν είναι δύσκολο να αποδειχθεί με λογικά επιχειρήματα. Η πραγματικότητά της απορρέει από το αξίωμα ότι ο άνθρωπος συμμετέχει, μέσω του πνεύματος, σε μια ουσία πέρα από τα φαινόμενα. Για τον Μπερξόν συγκεκριμένα, οι πράξεις του ανθρώπου είναι πραγματικά ελεύθερες, όταν αυτές πηγάζουν αυθόρμητα από το σύνολο της προσωπικότητάς του, όπως αυτή έχει εξελιχθεί ως τη στιγμή της απόφασης. Στην καθημερινή ζωή, όμως, η πλειοψηφία των ανθρώπων ζει και πεθαίνει χωρίς ποτέ να πάρει μια ουσιαστικά ελεύθερη απόφαση, γιατί στη συνείδηση είναι επικαθισμένες οι μηχανικές εντολές του πολιτισμού. Ο άνθρωπος οφείλει να σκύψει βαθειά μέσα στον εαυτό του και να ανακαλύψει τί πραγματικά θέλει μέσα από το σύνολο της ύπαρξής του. Μόνο τότε η πράξη του είναι ουσιαστικά ελεύθερη.²⁷ Η διαδικασία αυτή είχε ήδη ξεκινήσει στο πρώτο μέρος του έργου, όταν η Μάνα, σαν τη φωνή της συνείδησης του Πρωτομάστορα, του θυμίζει τη σημαντική αποστολή που έχει επωμιστεί. Από τη στιγμή αυτή, και ύστερα από κάποιες σπασμωδικές αντιδράσεις, ο Πρωτομάστορας μιλά ελάχιστα· στέκει μόνο ακίνητος και σκέφτεται. Δεν παρακολουθούμε τις σκέψεις του (οι οποίες όμως, ως ένα σημείο, εκφράζονται από το Χορό των Γυφτισσών), αλλά έχουμε κάποιες αναλαμπές τους, όταν αυτός απευθύνεται στη Σμαράγδα. Η σύγκρουση είναι πράγματι ισχυρή, γιατί μόνο μετά την ομολογία της Σμαράγδας, ο ήρωας παίρνει την τελική απόφαση της θυσίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο και παράλληλα προς την ερμηνεία του Μπερξόν, ο Πρωτομάστορας πραγματώνει επίσης την κατιανή ερμηνεία της ελευθερίας.

Σύμφωνα με τον Καντ, η θέληση είναι ελεύθερη όταν επιλέγει το ηθικό. Ο Καντ διακρίνει στον άνθρωπο δύο πλευρές, την αισθησιακή, η οποία τον καθιστά δούλο των ορμών του και τη λογική, η οποία ελέγχει τον τομέα των ηθικών πράξεών του. Η λογική αυτή φύση έχει τη δύναμη να κατευθύνει τις πράξεις του ανθρώπου σύμφωνα με τον καθολικό ηθικό νόμο, γιατί μπορεί να αναγνωρίσει την ανωτερότητα των επιταγών της αναγκαιότητας (ή αλλιώς του ηθικού νόμου) και να μετατρέψει αυτές τις επιταγές σε ελεύθερη προσωπική επιλογή.²⁸

Το αίτημα για επικύρωση της ελεύθερης θέλησης βρίσκεται, επίσης, πίσω από την ομολογία και θεληματική επιλογή του θανάτου από τη μεριά της Σμαράγδας. Επιπλέον, μέσω του προσώπου της, ο Καζαντζάκης φαίνεται να αντιπαραθέτει στο ιδανικό της δύναμης που οδηγεί στη δημιουργία, την αξία της αγάπης. Η προηγούμενη εμπειρία του στον αισθητισμό και η μελέτη της *Γέννησης της τραγωδίας*, του εμφύσησαν την πίστη στην ύπαρξη μιας παγκόσμιας φιλίας, ο θαυμασμός του για τα αρχαιοελληνικά πρότυπα,²⁹ καθώς και ο ίδιος ο μύθος που επέλεξε πιθανόν να απέτρεπαν την καθήλωσή του σε μια μονοδιάστατη ερμηνεία του κόσμου. Στο σημείο αυτό, οι δραματουργικές του επιλογές συναντούν έ-

²⁶ Nietzsche, «Νίτσε», σσ. 58-60 και Kaufmann, *ό.π.*, σ. 513.

²⁷ Goudge, *ό.π.*, σ. 288.

²⁸ H. W. Walsh, «Kant, Immanuel», *Encyclopedia of Philosophy*,

τόμ. 4, σ. 318.

²⁹ Καζαντζάκης, «Η αρρώστια του αιώνα» και «Χριστουγεννιάτικο».

ναν άλλον καλλιτέχνη που επίσης είχε στραφεί στην αρχαία τραγωδία και στο λαϊκό θρύλο, ως πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία μιας νέας μορφής θεάτρου, το Βάγκνερ. Ο Καζαντζάκης αναφέρεται στο Βάγκνερ σε τρία διαφορετικά κείμενα της ίδιας περιόδου και δείχνει να γνωρίζει και να θαυμάζει τα μουσικά δράματα και τη θεωρία του. Η πρώτη αναφορά του γίνεται στο κείμενο «Χριστουγεννιάτικο», όπου δηλώνει ότι διαφωνεί με την άποψη του Βάγκνερ πως η θέα των αρχαίων ερειπίων μπορεί να κάνει τη ζωή υποφερτή. Κατά τη γνώμη του η θέα της αρχαίας ελληνικής τέχνης έχει το εντελώς αντίθετο αποτέλεσμα: αποκαλύπτει την αθλιότητα και την ασχήμια του νεώτερου κόσμου. Η δεύτερη αναφορά γίνεται στο κείμενο «Έλλην γλύπτης» (Ιούνης 1908), όπου ισχυρίζεται ότι στην παρακμασμένη Γαλλία δεν μπορεί να γεννηθεί ο «*Δημιουργός ο Βάρβαρος και πρωτόγονος, όπως είναι όλοι οι Δημιουργοί [...] Ένας Βάγκνερ [sic] μόνο στη χώρα των αντίθαστων δυνάμεων μπορούσε να γεννηθεί και να κλείσει μέσα του όλες τις πνοές των βουνών και όλα τα δάση και όλες τις αφρισμένες ορμές της θάλασσας και να τις χύσει στην μπρούτζινη μήτρα των ήχων*». Η κρίση του για τη μουσική του Βάγκνερ διαφοροποιείται στη διατριβή του, όπου σημειώνει ότι την απαισιοδοξία του Νίτσε «*παρώξυνεν η μουσική και η γνωριμία του Βάγκνερ. Απήλυνσε κατά θανάσιμους δόσεις το θέλητρον της μουσικής ταύτης, ήτις υπό εξωτερικόν μεγαλόπνοον και πρωτογόνου ορμής, περικλείει ό,τι νευροπαθές και υστερικόν και παρηκμασμένον κατέχει η νεωτέρα ψυχή*».³⁰ Ο θαυμασμός του προς τη μορφή, αλλά και η αντίδρασή του προς την ιδεολογία των βαγκνερικών δραμάτων υποδηλώνουν ένα δημιουργικό διάλογο με το Γερμανό μουσουργό. Αν αποδεχτούμε την ύπαρξη έμμεσης επιρροής του τελευταίου στο περιεχόμενο της *Θυσίας* και στην επιλογή του συγκεκριμένου μύθου, ίσως να αποκτήσουμε μια πληρέστερη κατανόηση του θεωρητικού προβληματισμού της ελληνικής τραγωδίας.

Το *Δακτυλίδι των Νιμπελούγκεν* του Βάγκνερ παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τη *Θυσία*. Και τα δύο εκτυλίσσονται σε ένα πανθειστικό σύμπαν του οποίου η ισορροπία έχει διαταραχθεί λόγω παραβίασης της αρχικής φυσικής τάξης των πραγμάτων. Στο Βάγκνερ είναι η κλοπή του θησαυρού του Ρήνου και στον Έλληνα συγγραφέα η επιμονή του Πρωτομάστορα να δαμάσει τον ποταμό. Η παραβίαση αυτή πηγάζει από τη θέληση των ηρώων για δύναμη (αν και στη *Θυσία* η θέληση για δύναμη έχει κυρίως το νόημα της αυτοπειθαρχίας) και συνοδεύεται και στις δύο περιπτώσεις, με άρνηση της αγάπης. Στο γερμανικό λιμπρέτο, ο νάνος Άλμπεριχ κλέβει το θησαυρό για να αποκτήσει δύναμη, αφού πρώτα απαρηνηθεί την αγάπη. Όταν οι θεοί αρπάζουν το θησαυρό από τον Άλμπεριχ, αυτός τον καταριέται και η κατάρα πέφτει σε όλους όσους θα τον κατέχουν στο μέλλον. Στη συνέχεια, μια σειρά καταστροφών και συγκρούσεων ξεσπάει, των οποίων η ορμή είναι δυνατό να γαληνέψει μόνο με μια θυσία αγάπης. Στο τελευταίο μέρος της βαγκνερικής τετραλογίας, η Μπρουνχίλντε ορμά στη φωτιά που καίει το σώμα του αγαπημένου της και ταυτόχρονα επιστρέφει το κλεμμένο δακτυλίδι στο Ρήνο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο τελευταίος κάτοχος του κλεμμένου θησαυρού πεθαίνει και το δακτυλίδι επιστρέφει στην αρχική του θέση. Με τη θυσία της Μπρουνχίλντε, κλείνει η κατάρα που συνόδευε την κλοπή και αποκαθίσταται μια νέα παγκόσμια φιλία στην οποία οι θεοί πεθαίνουν έχοντας παραχωρήσει, εθελούσια, αλλά και κατ' ανάγκην, τη θέση τους στους ανθρώπους. Κατά την αρχική σύλληψη της τετραλογίας, ο Βάγκνερ ήταν βαθειά επηρεασμένος από το Χέγκελ. Για το λόγο αυτό, η έννοια της υπέρβασης των συγκρούσεων σε μια τελική ενότητα έπαιξε βασικό ρόλο στη δραματουργική επεξεργασία των έργων.

³⁰ Βλ. Καζαντζάκης, «Έλλην γλύπτης», *NE*, τόμ. 64, σ. 1286 [αναδημοσίευση από το περ. *Νέον Αστν*, 26 Ιούν. 1908] και του ίδιου, «Νίτσε», σ. 43.

Επίσης, ο Γερμανός συνθέτης, κάτω από την επίδραση του Feuerbach και του Μπακούνιν, είδε στην αγάπη τη σωτήρια δύναμη του κόσμου. Όμως, κατά το τελευταίο διάστημα της σύνθεσης, ήρθε σε επαφή με το Σοπενχάουερ και οι ιδέες για τη δύναμη της αγάπης παραχώρησαν, σε μεγάλο βαθμό, τη θέση τους στην έννοια της άρνησης για θέληση της ζωής. Έτσι στο τελευταίο μέρος της τετραλογίας οι θεοί του πεθαίνουν, όχι μόνο γιατί το καλεί η ανάγκη, αλλά και γιατί το θέλουν οι ίδιοι.³¹ Πιθανόν ο Καζαντζάκης, όταν αναφέρεται στην παρακμιακή ιδεολογία που κρύβεται πίσω από τη βαγκνερική μουσική, να έχει υπόψη του την επιρροή του Σοπενχάουερ. Ο ίδιος όμως είναι οπαδός του αισιόδοξου ή διονυσιακού μηδενισμού και αρνείται να συνδέσει το θάνατο της ηρωίδας με άρνηση για τη ζωή. Η Σμαράγδα πεθαίνει υμνώντας τις επίγειες χαρές, ενώ ταυτόχρονα, ο Πρωτομάστορας ξεκινά για νέους δημιουργικούς αγώνες. Στο Βάγκνερ, η επικράτηση της αγάπης επιτυγχάνεται με την απόρριψη και υπέρβαση της δύναμης, ενώ στον Καζαντζάκη, σε τελευταία ανάλυση, έχουμε υπέρβαση της αγάπης σε δύναμη για δημιουργία στη ζωή.

Η παρουσίαση αυτή δεν έχει δώσει την απαιτούμενη προσοχή σε ορισμένες άλλες πλευρές της *Θυσίας*, όπως η σχέση με τη σύγχρονή της ελληνική δραματουργική παραγωγή, την κίνηση για αναγέννηση της τραγωδίας, την επιρροή της από τα ιφηνικά πρότυπα, κι επίσης δεν έχει αναπτύξει διεξοδικά τη σχέση του δυνατού με την εξουσία και με το λαό. Όμως οι πλευρές αυτές έχουν ήδη εξετασθεί από την προηγούμενη βιβλιογραφία.³²

³¹ R. Wagner, «Μουσική του μέλλοντος. Η ενότητα των τεχνών στο θέατρο», μτφ. Β. Ρώτας, *Θέατρο*, τχ. 12 (Νοέμ.-Δεκ. 1963), σσ. 9-24, *Wagner's Ring of the Nibelung. A Companion*. The full German text with a new translation by S. Spencer, and commentaries by B. Millington, Elizabeth Mafee, R. Hollinrake and W. Darcy, London 1993, H. Mayer, «The Ring of the Nibelung», *Penetrating Wagner's Ring. An Anthology*, edited by J. L. DiGaetani, New Jersey and London 1978, σσ. 147-156, M. Ewans, *Wagner and Aeschylus. The Ring and the Oresteia*, Bristol

1982 και *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, Αθήνα 1982.

³² Πούχνερ, «Η παραλογή και το δράμα», σσ. 309-30 και του ίδιου, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, σσ. 423-31. Ο Δ. Γουνελάς στην «Εισαγωγή» της έκδοσης των τριών πρώτων δραμάτων του Καζαντζάκη αναφέρεται στη σχέση της *Θυσίας* με τη σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα και δίνει μια πιθανή εξήγηση της αλλαγής του τίτλου (Γουνελάς, «Εισαγωγή», σ. 178). Μια άλλη προβληματική πλευρά της τραγωδίας είναι η επιλογή του πεζού λόγου.

Ο Μεσοπόλεμος



ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ
ΖΗΤΟΥΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αν είναι σωστή η διαπίστωση του Βάλτερ Πούχγκερ στο μελέτημά του για «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», ότι δηλαδή «ο «καταστατικός χάρτης» της θεατρικής δραστηριότητας της Ελλάδας στον όψιμο 19^ο και στον 20^ο αιώνα παρουσιάζει μεγάλα γεωγραφικά κενά»¹, τότε μπορούμε να πούμε ότι το μεγαλύτερο από αυτά τα κενά είναι σίγουρα αυτό της Θεσσαλονίκης.

Πράγματι, ένας αιώνας και κάτι θεατρικής ζωής περιμένει εδώ τον ιστορικό της. Πρόκειται για μια ιστορία που δεν έχει καταγραφεί και επομένως δεν έχει ικανοποιητικά αξιολογηθεί. Και καθώς η δραστηριότητα αυτή δεν αφήνει πίσω της παρά ελάχιστα τεκμήρια, η καταγραφή των πληροφοριών (ακόμα και προφορικών μαρτυριών, για την πιο πρόσφατη περίοδο) είναι επείγουσα.

Το βασικότερο χαρακτηριστικό της θεατρικής ιστορίας της Θεσσαλονίκης είναι η συνύπαρξη δύο κινήσεων: από τη μια η καταιγιστική εισαγωγή αθηναϊκών παραστάσεων, και από την άλλη οι ηρωικές, και τις περισσότερες φορές ατελέσφορες, προσπάθειες να υπάρξει εντόπια θεατρική παραγωγή. Η πρώτη μορφή θεατρικής ζωής, η εισαγόμενη, κυριαρχεί απολύτως ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα· η δεύτερη, η γηγενής, αποκτά ουσιαστικό εκτόπισμα το 1961, με την ίδρυση του ΚΘΒΕ, και στις μέρες μας έχει πια επικρατήσει.

Αυτή η ιστορία παρουσιάζει ίσως σε πολλά της κεφάλαια περιορισμένο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, αλλά έχει ευρύτερη πολιτισμική, κοινωνική και ιδεολογική σημασία. Και βέβαια η συστηματική καταγραφή της δεν είναι δουλειά ενός μόνον ερευνητή, αλλά πολλών.

Στη σημερινή μου ανακοίνωση, θα αναφερθώ με συντομία σε μερικούς βασικούς κρίκους αυτής της ιστορικής διαδρομής, δηλαδή σε κενά που εκκρεμεί να καλυφθούν από τους ερευνητές, μακάρι από τη νέα γενιά των θεατρολόγων που αυτή την εποχή διαμορφώνεται στα Πανεπιστήμιά μας.

Θα σταθώ σε μερικά μόνον σημεία, σε έξι θέματα που περιμένουν τους μελετητές τους.

1. Η θεατρική ζωή πριν από το 1912

Τριάντα επτά χρόνια πριν από την Απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης, στις 13 Μαΐου του 1875, κυκλοφορεί η πρώτη ελληνική εφημερίδα της πόλης, ο *Ερμής* του Σοφοκλή Γκαρμπολά. Είναι τετρασέλιδη, βγαίνει κάθε Τρίτη και Παρασκευή, και στη μόνιμη στήλη με τον τίτλο «Διάφορα» δημοσιεύει, στη

¹ Βλ. Β. Πούχγκερ, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα, χ.χ. [1992], σσ. 344.

σειρά, χωρίς να μεσολαβούν τίτλοι, πολλές ειδήσεις και σχόλια από την τοπική κοινωνική ζωή, όπου βρίσκουν τη θέση τους και οι θεατρικές εκδηλώσεις.

Έτσι, ήδη στο φύλλο της 30^{ης} Μαΐου 1875, διαβάζουμε την ακόλουθη είδηση: «*Προχθές Τρίτην εδόθη υπό του ελληνοδραματικού θιάσου –Αριστοφάνης– η παράστασις της Χίου δούλης του κ. Ορφανίδου. Η επιτυχία υπήρξεν ικανή. Προτρέπομεν τους συμπολίτας ημών...*».

Ότι η τουρκοκρατούμενη αλλά πολυεθνική και πολύγλωσση Θεσσαλονίκη θα αποτελούσε σταθμό για περιοδεύοντες θιάσους είναι προφανές. Πολύ περισσότερο όταν άρχισαν να πραγματοποιούνται σιδηροδρομικές συνδέσεις της πόλης με τους γείτονες: το 1871 σύνδεση με τα Σκόπια, το 1888 με τη Βιέννη, το 1891 με το Μοναστήρι και το 1893 με την Κωνσταντινούπολη. Η Θεσσαλονίκη γίνεται λοιπόν σιγά-σιγά ταξιδιωτικός κόμβος και, καθώς είναι όπως είπαμε πολύγλωσση, δέχεται την επίσκεψη πολλών ξένων θιάσων, οπερέτας κυρίως: ιταλικών τις περισσότερες φορές, αλλά και γαλλικών και αρμενικών, και τουρκικών φυσικά.

Αλλά εδώ μας ενδιαφέρουν οι ελληνικοί θιάσοι. Είναι πολλοί αυτοί που στην τελευταία περίοδο της Τουρκοκρατίας κάνουν ένα σταθμό στη Θεσσαλονίκη, κάποτε παρατεταμένο, με ρεπερτόριο από το οποίο δεν απουσιάζουν ποτέ ένα ή δύο πατριωτικά έργα. Άλλωστε και μόνη η παρακολούθηση ελληνικών παραστάσεων αποτελεί πατριωτική εκδήλωση, ισχύει και για τους Έλληνες της Θεσσαλονίκης η εύστοχη διατύπωση του Θόδωρου Χατζηπανταζή ότι οι υπόδουλοι αντιμετωπίζουν τις ελληνικές παραστάσεις σαν «*δημόσιες τελετές επαλήθευσης της ελληνικής τους ταυτότητας*» και σαν «*φροντιστήριο ελληνικής γλώσσας και πολιτισμού*».²

Θα πάρω ως παράδειγμα την επίσκεψη του Αλεξιάδη, το 1880. Διαβάζουμε στον *Ερμή* της 18ης Μαρτίου: «*Αφίκετο εκ Κωνσταντινουπόλεως ο υπό τον κ. Δημοσθένη Αλεξιάδην ελληνοδραματικός θιάσος, όπως δώσει μακράν σειράν παραστάσεων*». Και επειδή υπάρχει πρόβλημα χώρου, καθώς το στεγασμένο θέατρο έχει καπαρωθεί από ιταλικό μελοδραματικό θιάσο, ο συντάκτης τονίζει ότι πρέπει οπωσδήποτε να βρεθεί λύση, δεδομένου ότι «*η ημετέρα κοινωνία, ήτις κατά μέγα μέρος ομιλεί και εννοεί καλώς την ελληνικήν γλώσσαν, έχει ανάγκην διδαχής μάλλον ή τέρψεως*». Παρόμοιες σκέψεις στο φύλλο της 21^{ης} Μαρτίου: «*Ο Ερμής, εθνικόν καθήκον εκπληρών, ουδέποτε παρέλειψε την υποστήριξιν της ελληνικής σκηνης, εξ ής απορρέει η προς τα πάτρια πίστις και ευλάβεια*». Και στις 28 Μαρτίου: χειροκροτήσαμε, γράφει ο ανώνυμος συντάκτης, αλλά συγχρόνως «*ωκτείραμεν εαυτούς δια την σπουδαίαν έλλειψιν εν τη ημετέρα πόλει εθνικού θεάτρου, όπερ ήτο και έσεται ο μέγας του λαού διδάσκαλος*». Ο Αλεξιάδης μένει στη Θεσσαλονίκη πάνω από τρεις εβδομάδες: στο φύλλο της 15ης Απριλίου διαβάζουμε ότι «*αύριον αναχωρεί μεταβαίνων εις Αθήνας και εκείθεν εις Σύρον, ένθα είναι συμπεφωνημένος όπως δώσει σειράν παραστάσεων*». Στο ίδιο φύλλο δημοσιεύεται αποχαιρετιστήρια προς Θεσσαλονικείς επιστολή του θιασάρχη, ο οποίος υπόσχεται να ξανάρθει με θιάσο «*πληρέστερον και συμπαγέστερον*», κι αυτό «*προς πλήρη ικανοποίησιν των προσδοκιών του φιλομούσου Δημοσίου [=κοινού], όπερ, εις το γόητρον της ελληνίδος φωνής αποβλέπον, παρείδε πάνν ευμενώς πάσαν έλλειψιν του θιάσου*». Ο επίλογος ανήκει στην εφημερίδα: «*να ληφθεί σύντονος πρόνοια παρά της ημετέρας κοινότητος και παρά των αρμοδιών περι ιδρύσεως εν τω μέλλοντι εθνικού ελληνικού θεάτρου, προς εκπλήρωσιν των διακαών πόθων συμπάσης της κοινωνίας*».³

² Θ. Χατζηπανταζής, «Ο συριανός θιασάρχης Δημοσθένης Αλεξιάδης και οι παραστάσεις του στο θέατρο της πατρίδας του», στον τόμο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά συμποσίου (Ερμούπολη 1994), έκδ.

KNE/EIE, Αθήνα 1996, σσ. 230.

³ Για τις αρχές το 20^ο αιώνα, υπάρχει και η μαρτυρία του Διονυσίου Λαυράγκα, ο οποίος, επιστρέφοντας στην Αθήνα από την Πόλη, σταθεύει για παραστάσεις μελοδράματος στη Θεσ-

Γι' αυτήν την πρώτη περίοδο, αλλά και για τις επόμενες, πολύ χρήσιμο είναι το βιβλίο του Κώστα Τομανά *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη* (εκδ. Νησίδες, 1994). Ο Τομανάς, καθηγητής φυσικός και φιλόπρονος ερασιτέχνης ιστοριοδίφης, αφιέρωσε τα είκοσι τελευταία χρόνια της ζωής του στην προσπάθεια αναβίωσης της ατμόσφαιρας της παλιάς Θεσσαλονίκης, συλλέγοντας υλικό που εκδόθηκε με τη στοργική φροντίδα των παιδιών του (*Οι κινηματογράφοι της παλιάς Θεσσαλονίκης κ.ά.*). Βέβαια, επειδή είναι ερασιτέχνης (και αποδίδω στη λέξη την ευγένεια και την ανιδιοτέλεια που της ανήκουν) δεν μνημονεύει σχεδόν ποτέ από πού αντλεί τις πληροφορίες του, ενώ κάνει συχνά λάθη σε ονόματα συγγραφέων και τίτλους έργων, καθώς και καταφανείς παρανοήσεις. Το βιβλίο του όμως δεν παύει να αποτελεί την πρώτη σοβαρή απόπειρα κάλυψης ενός σημαντικού κενού.

Για την περίοδο πριν από το 1912, λοιπόν, αυτό που εκκρεμεί να γίνει είναι η συστηματική αποδελτίωση του τοπικού τύπου, με μεθοδική καταγραφή όλων των ειδήσεων, αγγελιών, σχολίων που αφορούν θεατρικές δραστηριότητες, είτε επαγγελματικές είτε ερασιτεχνικές. Από το 1875 υπάρχει, όπως είπαμε, ο *Ερμής*, που μετονομάζεται το 1881 σε *Φάρο της Μακεδονίας*. Τον κλείνουν οι Τούρκοι στη διάρκεια του ελληνοτουρκικού πολέμου το 1897. Επανεκδίδεται με τον τίτλο *Φάρος της Θεσσαλονίκης* το 1900, ενώ από το 1903 κυκλοφορεί και δεύτερη ελληνόφωνη εφημερίδα, η *Αλήθεια*. Υπάρχει επομένως ένα κενό τριών ετών, από το 1897 ως το 1900, για το οποίο κάποια βοήθεια θα μπορούσε ίσως να προκύψει από την αποδελτίωση των εβραϊκών εφημερίδων της Θεσσαλονίκης, δηλαδή της προοδευτικής *La Epoque* (1875-1911) και της σιωνιστικής *El Avenir* (1897-1911). Δυστυχώς, με τις καταστροφές και τους διωγμούς οι εφημερίδες δεν έχουν διασωθεί στη Θεσσαλονίκη. Υπάρχουν αντίτυπα, αλλά όχι πλήρεις σειρές, στο Ισραήλ και επίσης στο αρχείο της Alliance Israélite Universelle στο Παρίσι.

Και υπάρχει βέβαια πάντα το ζητούμενο: τί έγινε πριν από το 1875; Γιατί βέβαια δεν άρχισαν όλα τη μέρα που έτυχε να εκδοθεί η εφημερίδα *Ερμής*. Ίσως δώσει σχετικές πληροφορίες η αποδελτίωση του τύπου άλλων περιοχών.

2. Η μετάκληση αθηναϊκών θιάσων στην ελεύθερη Θεσσαλονίκη

Μετά το 1912, διαπιστώνεται μια έκρηξη αθηναϊκών παραστάσεων, που την έχει αποτυπώσει ο Σιδέρης στο άρθρο του «Τα τέσσερα πρώτα χρόνια της απελευθερωμένης Θεσσαλονίκης», στη *Νέα Εστία* (1962). Φαινόμενο που θα συνεχιστεί για μεγάλο διάστημα. Πράγματι, στα πρώτα πενήντα χρόνια του ελεύθερου βίου της, η Θεσσαλονίκη δέχεται αδιάκοπα αθηναϊκούς θιάσους, για το καλύτερο και για το χειρότερο. Ανάμεσά τους τα σημαντικότερα πρωταγωνιστικά-θιασαρχικά σχήματα της κάθε στιγμής, αλλά και πολλή σαβούρα. Για τα πρώτα, αυτά που κυρίως μας ενδιαφέρουν, έχω την πεποίθηση ότι αν αποδελτιώσουμε συστηματικά τον ημερήσιο τύπο της Θεσσαλονίκης (που περιλαμβάνει μετά το 1912 πολλούς τίτλους) και αν αποδελτιώσουμε επίσης τα αναρίθμητα περιοδικά που εκδόθηκαν κατά διαστήματα στην πόλη, δεν θα καταγράψουμε μόνο τη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης, αλλά θα βελτιώσουμε και τη γνώση μας για τη θιασαρχική πορεία και στρατηγική της Κοτοπούλη, της Κυβέλης, του Θωμά Οικονόμου, του Βεάκη, της Κατερίνας, του Μουσούρη.

σαλονίκη, το Νοέμβριο του 1905. Ο Λαυράγκας περιγράφει στα *Απομνημονεύματά* του με γραφικές λεπτομέρειες τις άθλιες συνθήκες του ανεμοδαρμένου παραλιακού θεάτρου

«Ζευς», όπου δόθηκαν οι παραστάσεις, αλλά αναφέρει με συγκίνηση τον πατριωτικό ενθουσιασμό με τον οποίο τον αντιμετώπισαν οι Θεσσαλονικείς.

Ίδιον θέμα οι επισκέψεις στη Θεσσαλονίκη του Εθνικού Θεάτρου. Και κυρίως οι τρεις παρατεταμένες: το 1933, με σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη, το 1938, με σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη, και το 1940. Η απήχηση αυτών των παραστάσεων είναι εδώ το ζητούμενο: να εντοπιστούν τα σχόλια του ημερησίου και του περιοδικού τύπου της Θεσσαλονίκης, οι συσχετίσεις με την ντόπια θεατρική δραστηριότητα, ενδεχομένως η διατύπωση από τότε του αιτήματος για την ίδρυση μιας δεύτερης κρατικής σκηνής.

Ίδιον θέμα επίσης οι ετήσιες καλοκαιρινές παρατεταμένες επισκέψεις του Θεάτρου Τέχνης, από το 1957 ως το 1965, με ολόκληρο κάθε φορά το ρεπερτόριο του χειμώνα. Η σχετική έρευνα στον τοπικό τύπο έχει γίνει από τον ομιλούντα, καθώς και η αντίστοιχη κριτικογραφία. Εκκρεμεί όμως, όταν με το καλό οργανωθεί και γίνει επισκέψιμο το αρχείο του Θεάτρου Τέχνης, να μελετηθεί η προσέλευση των θεατών για κάθε έργο, με βάση τις εισπράξεις. Θα ήταν π.χ. πολύ ενδιαφέρουσα η μελέτη της απήχησης, εκείνη την εποχή, κάποιων «ιστορικών» για μας σήμερα παραστάσεων.

3. Η ντόπια επιθεώρηση

Αν ως το 1960 είναι σχεδόν ανύπαρκτη η επαγγελματική γηγενής παραγωγή, αυτό ισχύει μόνο για το θέατρο πρόζας. Αντίθετα, υπάρχουν εποχές όπου το ελαφρό μουσικό θέατρο, οπερέτες και επιθεωρήσεις, ανθεί: δεν μετακαλούνται μόνον παραστάσεις, αλλά επίσης παράγονται θεάματα με εντυπωσιακό ρυθμό, από θιάσους είτε αμιγώς θεσσαλονικιώτικους είτε μικτούς.

Το μουσικό θέατρο ευνοείται από νωρίς, με το Διχασμό και τον Πόλεμο, καθώς η πόλη γεμίζει στρατιώτες, Έλληνες αλλά και ξένους. Από το 1915 ως το 1922 ανεβάζονται αδιάκοπα οπερέτες, κυρίως από το θίασο του Απόστολου Κονταράτου και της γυναίκας του, της Έλσας Ένκελ. Η χαρακτηριστική βιεννέζα πρωταγωνίστρια, που ο ποιητής Γιώργος Βαφόπουλος θυμάται στα απομνημονεύματά του το «κελάδημά της», είχε ήδη διακριθεί στο *Ξιφίρ Φαλέρ* το 1916. Στη Θεσσαλονίκη ανεβάζει πολλές οπερέτες, κυρίως από το 1919, συχνά σε συνεργασία με τον Γιώργο Δράμαλη, τον Σπύρο Τριχά και τη Μελλομένη Κολυβά.

Την ίδια εποχή αρχίζει η μόδα των τοπικών επιθεωρήσεων. Οι τίτλοι είναι χαρακτηριστικοί: *Ο καθρέφτης της Θεσσαλονίκης* (1914), *Η σαλάτα της Θεσσαλονίκης* (1915), *Το πανόραμα της Θεσσαλονίκης* (1915), *Τα απόκρυφα της Θεσσαλονίκης* (1922), *Ενσταντανέ της Θεσσαλονίκης* (1922), *Η τσούχτρα της Σαλονίκης* (1923), *Τα μυστήρια της Σαλονίκης* (1923). Η παράδοση θα φουντώσει πάλι στη δεκαετία του '30 (*Γειά σου Σαλονίκη κ.ά.*), και θα συνεχιστεί αμείωτη στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας και της Κατοχής. Άλλωστε, στα χρόνια της Κατοχής διαμένουν στη Θεσσαλονίκη πολλά στελέχη του ελαφρού μουσικού θεάτρου, όπως η Ζωζώ Νταλιάς, η Κούλα Γκιουζέπε, η Ξένη Δράμαλη, η Πόπη Άλβα, ο Νίκος Σταυρίδης, ο Κούλης Στολίγκας κ.ά.

Και πρέπει να τονιστεί ότι οι συγγραφείς και οι μουσικοσυνθέτες των επιθεωρήσεων είναι οι περισσότεροι ντόπιοι: ο Μιχάλης Καρακωνσταντίνου, ο Κώστας Δουράκης, ο Αντώνης Κοσματόπουλος, ο Τάκης Οικονομίδης, ο Θέμης Νάλτσας, ο Κώστας Ζαχαρόπουλος, ο Φίλων Αρίας, ο Γιώργος Κατσαμπής.

Πώς να αντιμετωπίσει η έρευνα αυτόν τον ποταμό εφήμερων κειμένων; Αποδελτιώνοντας τις εφημερίδες πρέπει καταρχήν να συντάξουμε τη σχετική παραστασιογραφία, όσο για τα κείμενα, θα μπορούσε ίσως να γίνει μια προσπάθεια προς την πλευρά των συγγενών των συγγραφέων και των εκτελεστών.

Εδώ μια παρένθεση. Υπάρχει και μια άλλη δρατηριότητα, που δυστυχώς δεν περνάει στις στήλες

των εφημερίδων: τα μπουλούκια, που εκστρατεύουν στην ενδοχώρα ή δίνουν παραστάσεις σε καφε-νεία της Άνω Πόλης, συνήθως με «νουτίκες» κωμωδίες. Και εδώ επίσης μοναδική πηγή πληροφοριών μπορεί να είναι οι προσωπικές μαρτυρίες.

4. Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης

Τον καιρό της Κατοχής καταγράφεται η πρώτη στην ιστορία της πόλης απόπειρα συγκρότησης ενός μόνιμου σοβαρού επαγγελματικού θεάτρου πρόζας. Αναφέρομαι στο Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, που ιδρύθηκε το 1943, με διευθυντή τον Λέοντα Κουκούλα και βασικούς συνεργάτες τον Κωστή Μιχαηλίδη και τον Γιώργο Βακαλό. Μολονότι συντηρείται από την κατοχική κυβέρνηση, το θέατρο αυτό είναι ένα εύλωτο παράδειγμα νόμιμης αντίστασης, εξάλλου πολλοί ηθοποιοί και τεχνικοί του είναι ενταγμένοι στις εαμικές οργανώσεις. Στις δυο πρώτες παραγωγές του, την *Τρισεύγενη* και τη *Βαβυλωνία* (γιατί το θέατρο αρχίζει, διόλου τυχαία, με έργα εθνικής αυτογνωσίας) η διανομή εντυπωσιάζει: Μάνος Κατράκης, Παντελής Ζερβός, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Νίκος Χατζίσκος, Ντόρα Βολανάκη, Έλλη Ξανθάκη, Ελένη Χατζηαργύρη, Σαπφώ Νοταρά. Ακολουθεί ένα επίσης εντυπωσιακό ρεπερτόριο. Κατόπιν, μέσα στη μεταδεκεμβριανή τρομοκρατία, το θέατρο, που έχει βέβαια στο μεταξú μετονομαστεί σε Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας, αναγκάστηκε να διακόψει τη λειτουργία του.

Ευτυχώς το αρχείο του Λέοντος Κουκούλα, που περιλαμβάνει και φάκελο με υλικό για το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, έχει κατατεθεί στο Θεατρικό Μουσείο. Και πάντως, η σχετική έρευνα έχει κατά το μεγαλύτερο μέρος της πραγματοποιηθεί από την Κατερίνα Κωστίου. Ελπίζω ότι σύντομα θα την ολοκληρώσει και θα τη δημοσιεύσει.

5. Το ερασιτεχνικό θέατρο

Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, το θέατρο πρόζας που παράγεται στη Θεσσαλονίκη είναι σχεδόν αποκλειστικά ερασιτεχνικό ή ημερασιτεχνικό. Μια προσπάθεια τυπολογίας και ταξινόμησης των ερασιτεχνικών παραστάσεων (αφήνοντας απέξω το σχολικό θέατρο) θα μας οδηγήσει στις παρακάτω κατηγορίες:

α) Οι παραστάσεις που ανεβάζονται από τους θεατρικούς ομίλους πολιτιστικών συλλόγων και σωματείων εργαζομένων. Στην τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και στην πρώτη του 20^{ου}, σχετική δράση αναπτύσσουν πολλοί σύλλογοι, με αρχαιότερο τον «Όμιλο Φιλομούσων», που δρα από το 1889 και που το 1905 οργάνωσε τις εμφανίσεις του Διονυσίου Λαυράγκα στη Θεσσαλονίκη. Στις παραστάσεις αυτών των ερασιτεχνικών ομίλων, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν συνήθως άντρες, για ευνόητους λόγους ηθικής.

β) Οι παραστάσεις των εβραϊκών ομίλων. Ο Τομανάς αναφέρει, χωρίς να διευκρινίζει από πού αντλεί την πληροφορία, παράσταση του *Σαούλ* του Αλφιέρι στα 1873. Πρόκειται για πλούσια και πολύ ενδιαφέρουσα δραστηριότητα, κυρίως από το 1908 και μετά, οπότε δημιουργούνται δύο ανταγωνιστικοί όμιλοι: ο σιωνιστικός του συλλόγου Μακαμπή και ο σοσιαλιστικός της Φεντερασιόν. Θα πρέπει να περιμένουμε περισσότερα από τον Αλμπέρτο Ναο, ιστορικό της εβραϊκής κοινότητας Θεσσαλονίκης.

γ) Οι παραστάσεις που σχετίζονται με το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και τους φοιτητές του, αλλά απευθύνονταν στο ευρύτερο κοινό της πόλης. Εδώ θα μπορούσαμε να αναφέρουμε δύο ιστορικά πα-

ραδείγματα: τις παραστάσεις που πραγματοποίησε στην Κατοχή ο αντιστασιακός αλλά νόμιμος Εκπολιτιστικός Όμιλος Φοιτητών, ο περιφημος Ε.Ο.Π., και τα ανεβάσματα που επιμελήθηκε ο Λίνος Πολίτης με φοιτητές της Φιλοσοφικής: *Ερωφίλη και Θυσία του Αβραάμ*, το 1950 και 1951 αντίστοιχα, με μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη και του Σπύρου Βασιλείου.

δ) Τελευταία κατηγορία στο χώρο του ερασιτεχνικού θεάτρου, οι ημερασιτεχνικές παραστάσεις όπου συμμετέχουν νέοι με στοιχειώδεις σπουδές υποκριτικής. Αναφέρομαι κυρίως στις παραστάσεις που οργανώνει, με τελειοφοίτους και αποφοίτους, ο Γιάννης Κοπανάς, καθηγητής της απαγγελίας στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και κατόπιν διευθυντής της δραματικής σχολής του. Εδώ οι κοπέλες περισεύουν: βρισκόμαστε πια στη δεκαετία του 1920 και η εξέλιξη των ηθών επιτρέπει να παίρνουν μέρος και κορίτσια καλών οικογενειών, που σπούδασαν απαγγελία μαζί με το πιάνο και τα γαλλικά, αλλά δεν σκοπεύουν βέβαια να ασχοληθούν επαγγελματικά με το θέατρο. Παράλληλη δραστηριότητα αναπτύσσει, στη δεκαετία του '30, ο επίσης καθηγητής του Ωδείου Κώστας Κροντηράς. Με πιο ανήσυχες επιλογές ρεπερτορίου αυτός. Έτσι, ανεβάσει μεταξύ άλλων τη *Φλωρεντινή τραγωδία* (1931) και τη *Δεσποινίδα Τζούλια* (1935). Σημειώνω για την ιστορία ότι σ' αυτόν το χώρο των μαθητών του Ωδείου έκανε τα πρώτα του σκηνοθετικά βήματα ο Τάκης Μουζενίδης με έργα θεσσαλονικέων συγγραφέων (1934 και 1935).

ε) Ιδιότυπη, πάντα στην περιοχή των ημερασιτεχνικών παραστάσεων, είναι η περίπτωση της Τασίας Αδάμ, της οποίας η διαδρομή θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μιας μικρής μονογραφίας. Μαθήτρια και κατόπιν πρωταγωνίστρια του Θωμά Οικονόμου, ήρθε με το θίασό του τρεις φορές στη Θεσσαλονίκη, από το 1923 ως το 1925. Κατόπιν, εγκαθίσταται στη Θεσσαλονίκη, παντρεύεται, σταματάει τις δημόσιες εμφανίσεις, ασχολείται με το γράψιμο –ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, οπότε αρχίζει μια δεύτερη καλλιτεχνική καριέρα, παίζοντας και σκηνοθετώντας τραγωδίες, σε έκτακτες παραστάσεις, συνήθως υπαίθριες, πλαισιωμένη από ερασιτέχνες. Αναφέρω τις δύο πρώτες: τον Αύγουστο του 1932, με πανσέληνο, δίνει στο γήπεδο μπάσκετ της ΧΑΝΘ τρεις παραστάσεις με την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ενώ τον Σεπτέμβριο του 1935, πάλι με πανσέληνο, παίζει τη *Μήδεια* στο γήπεδο του Ηρακλή.

Εκτός από τον τύπο της εποχής, για όλη αυτή τη δραστηριότητα πρέπει να γίνουν έρευνες στο αρχείο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και στο μαθητολόγιό του, ενώ χρήσιμη ενδέχεται να αποδειχτεί η συμβολή των συγγενών του Γιάννη Κοπανά, της Τασίας Αδάμ και του Κώστα Κροντηρά.

6. Οι προσπάθειες του Κυριαζή Χαρατσάρη

Εντελώς ξεχωριστή, και καλλιτεχνικά πολύ αξιόλογη, είναι η περίπτωση του Κυριαζή Χαρατσάρη, ο οποίος ξεκινάει στην Κατοχή με ημερασιτεχνικές παραστάσεις: *Ηρακλείδες* το 1943 και *Νεφέλες* το 1944 (το πρώτο με σκηνικά Τσαρούχη).

Θα τον ξαναβρούμε στη δεκαετία του '50 (όπου θα πρέπει να μνημονευθούν και οι απόπειρες της Αγγελικής Τριανταφυλλίδη με το Θέατρο Θεσσαλονίκης και του Κώστα Ζαρούκα με το Νέο Θέατρο), να διευθύνει το Φοιτητικό Θέατρο Θεσσαλονίκης και κατόπιν το επαγγελματικό Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, που ήταν ταυτόχρονα θίασος και δραματική σχολή. Σκηνοθέτης και δάσκαλος ηθοποιών, ο Χαρατσάρης υπήρξε σε πολλά πρωτοπόρος. Ο τρόπος της δουλειάς του και οι επιλογές του δραματολογίου του μας παραπέμπουν στα σημερινά επιχορηγούμενα θέατρα.

Ευτυχώς διαθέτουμε μια πρώτη συνοπτική παραστασιογραφία του, που συνέταξε ο Ντίνος Χρι-

στιανόπουλος.⁴ Αλλά το έργο του πρέπει να μελετηθεί συστηματικά, και για τη συγκέντρωση στοιχείων υπάρχουν ευτυχώς οι μαθητές του, από τους οποίους μερικοί είναι σήμερα δρώντα πρόσωπα της θεατρικής μας ζωής.

7. Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος

Γηγενή παραγωγή με διάρκεια, συνοχή και συνέχεια αποκτά βέβαια η Θεσσαλονίκη μόλις το 1961, με την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Ακολούθησαν τέσσερις σχεδόν δεκαετίες θεατρικής παραγωγής, με το ανέβασμα κοντά 450 έργων. Εποχές ακμής και εποχές ύφεσης, καλές και κακές παραστάσεις, κρίσεις και ανατάσεις, πάντως μια δραστηριότητα χωρίς την οποία δεν θα μπορούσαμε να μιλούμε σήμερα για θεατρική Θεσσαλονίκη. Το ΚΘΒΕ υπήρξε για μεγάλο διάστημα ο βασικός, αν όχι ο μοναδικός, πομπός θεατρικής παιδείας στην περιοχή του και ο κατεξοχήν χώρος δημιουργίας θεατρικού κοινού.

Εδώ υπάρχει πολλή δουλειά να γίνει. Όχι μόνον η συστηματική καταγραφή των στοιχείων αυτής της διαδρομής (που έχει αρχίσει από καιρό η Γιάννα Τσόκου), αλλά και η μελέτη πολλών επιμέρους θεμάτων. Αναφέρω μερικά μόνον:

- Τα δεσπόζοντα στοιχεία στη φυσιολογία του θεάτρου σε κάθε περίοδο (ως περίοδο θεωρώ το διάστημα της θητείας ενός διευθυντή). Π.χ. οι περιοδείες και το εναλλασσόμενο επί Καραντινού, το άνοιγμα στην Επίδαυρο και στο εξωτερικό επί Βολανάκη, τα αποκεντρωμένα κλιμάκια και οι παραγωγές όπερας επί Ευαγγελάτου, η δημιουργία του Υπερώου επί Χουρμουζιάδη κ.ο.κ.

- Η πολιτική του δραματολογίου σε κάθε περίοδο. Εδώ θα διαπιστώναμε μεταξύ άλλων πόσο προηγήθηκε το ΚΘΒΕ του Εθνικού Θεάτρου στο επίπεδο των νεοτερικών επιλογών ρεπερτορίου.

- Η στάση της τοπικής και της αθηναϊκής κριτικής.

- Οι τριβές με την προϊσταμένη αρχή και οι ενδοθεατρικές κρίσεις.

- Η στατιστική μελέτη της απήχησης των παραστάσεων μέσα από τον αριθμό των εισιτηρίων που «κόπηκαν».

- Το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας και η εξέλιξή του.

Αλλά προϋπόθεση για όλα αυτά είναι να ταξινομηθεί και να γίνει προσιτό στους ερευνητές το αρχείο του ΚΘΒΕ.

Δεν θα προχωρήσω παρακάτω. Το τοπίο σήμερα έχει αλλάξει. Άρχισε ήδη να αλλάζει σε εποχές δύσκολες, στις αρχές της δεκαετίας του '70, όταν ιδρύθηκε, και αποδείχτηκε για αρκετά χρόνια βιώσιμο, ένα εναλλακτικό θεατρικό σχήμα, το Θεατρικό Εργαστήρι. Ακολούθησαν και άλλα, έτσι που να μπορούμε σήμερα να μιλούμε επιτέλους για πολυφωνία. Αλλά αυτό το νέο τοπίο, το σημερινό, είναι θέμα για μian άλλη ομιλία, και σίγουρα για έναν άλλο ομιλητή.

Θα τελειώσω με ένα από τα πιο επείγοντα ζητούμενα της έρευνας, που η ικανοποίησή του αφορά όλα τα παραπάνω σημεία. Είναι κι αυτή μια δουλειά για πολλούς:

Πρέπει να αποκτήσουμε επιτέλους μια πλήρη κριτικογραφία των παραστάσεων της Θεσσαλονίκης. Αυτό σημαίνει αποδελτίωση της θεατρικής κριτικής που δημοσιεύτηκε σε κάθε μορφής έκδοση της πό-

⁴ «Η θεατρική προσπάθεια του Κυριαζή Χαρατσάρη», *Διαγώνιος*, περ. Β', αρ. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1965, σσ. 239-246.

λης: ημερήσιες εφημερίδες, εβδομαδιαίες εφημερίδες, πάσης φύσεως περιοδικά. Και φυσικά σύνταξη ευρετηρίων κατά θίασο, συγγραφέα, έργο, και σκηνοθέτη. Μετά την καταγραφή, εκκρεμεί να γίνει ανάλυση του κριτικού λόγου, των θεατρικών επιλογών και των ιδεολογικών αντιλήψεων και προκαταλήψεων της κριτικής, να ελεγχθεί ο κανονιστικός της χαρακτήρας αλλά και η συμβολή της στην καλλιέργεια της δεκτικότητας του κοινού και στην αποδοχή των νέων μορφών.

Βεβαίως, η μελέτη της υποδοχής και της αποτίμησης των παραστάσεων που ανεβάστηκαν από θιάσους της Θεσσαλονίκης θα έπρεπε να επεκταθεί και στις κριτικές των αθηναϊκών εφημερίδων. Είναι όμως τόσο σπάνιες! Ζούμε βλέπετε σε μια συγκεντρωτική χώρα, και το ενδιαφέρον του εθνικού τύπου (γιατί βέβαια οι αθηναϊκές εφημερίδες δεν είναι τοπικές) περιορίστηκε πάντα στα θεατρικά δρώμενα της πρωτεύουσας. Ίσως από αντίδραση σ' αυτό το αθηνοκεντρικό φαινόμενο, αποφάσισα κι εγώ να σας κουράσω σήμερα μ' ένα επαρχιακό θέμα.

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '20 ΚΑΙ ΤΟ ΡΩΜΕΪΚΟ ΤΟΥ ΜΙΛΤΙΑΔΗ ΛΙΔΩΡΙΚΗ*

Στα 1926, τη χρονιά που γράφτηκε και ανέβηκε στο θέατρο το *Ρωμέικο* του Μιλτιάδη Λιδωρίκη, η μεγάλη εποχή της παλιάς Αθηναϊκής Επιθεώρησης έχει πια περάσει οριστικά. Οι γνωστές και πολύ δημοφιλείς σειρές, *Ο Κινηματογράφος*, *Τα Παναθήναια*, *Το Πανόραμα*, που ανέβαιναν κάθε χρόνο στη σκηνή και συναγωνίζονταν η μια την άλλη σε σπινθηροβόλο πνεύμα, καυστική σάτιρα, ευφυολογήματα και σκηνικά ευρήματα, έχουν σταματήσει από καιρό. (Μόνο ο κάπως νεότερος Παπαγάλος του Αντώνη Βώττη θα παρουσιαστεί το φθινόπωρο του 1926, προς το τέλος της θερινής σαιζόν.)

Μαζί με τις μεγάλες αυτές σειρές των ετήσιων επιθεωρήσεων έχει κλείσει και κείνη η περίοδος του αθηναϊκού επιθεωρησιακού θεάτρου, που χαρακτηριζόταν από την έντονη παρουσία του λόγου, ισότιμου δίπλα στο θέαμα. «*Το πνεύμα εξέλιπε πλέον δια παντός*», παρατηρεί επιγραμματικά η εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* σε ένα σχόλιο-φιλιπικό για την Επιθεώρηση της εποχής:

Από τινος χρόνου αι θεατρικαί επιθεωρήσεις συναγωνίζονται εις αηδή αποτελέσματα την απόδωσιν αστυιατρικών επιθεωρήσεων. Το πνεύμα εξέλιπε πλέον δια παντός. Ανόητος και εξεζητημένη προσπάθεια σάτιρας θίγουσα πρόσωπα και πράγματα, εις μάτην αγωνίζεται να κάμη να γελάση λιγάκι το κοινόν. Η κριτική τας απαξιού πάσης προσοχής και είναι πολύ περίεργον ότι ακόμη δεν παρενέβη ριζικώς η επιτροπή λογοκρισίας η παρακολουθούσα αμειλίτικως το σοβαρότερον θέατρον. Εις εποχήν περιορισμού των αληθινών ελευθεριών, η μωρία είναι η μόνη παραμένουσα ασύδοτος.¹

Για την κοινή, πάντως, διαπίστωση της παρακμής της παλιάς Αθηναϊκής Επιθεώρησης άλλη εφημερίδα, η *Εστία*, κάνει την παρατήρηση ότι οι «*πρώτοι πνευματώδεις φίλοι*» της, και αναφέρει ονομαστικά τους Τσοκόπουλο, Μωραϊτίνη, Πωπ, Λάσκαρη, Άννινο και Δημητρακόπουλο, ή πέθαναν ή την εγκατέλειψαν μετά από την «*επί το θεαματικότερον και επί το γυμνικότερον εξέλιξήν της*».²

Πραγματικά η εξέλιξη προς τη φαντασμαγορία και το υπέρ-θέαμα, εγγενή στοιχεία του είδους, που παρατηρούνται από τις πρώτες - πρώτες αρχές του στις επιθεωρήσεις *Λίγο απ' όλα* και *Υπαίθριοι Αθήναι* (1894), είχε ήδη αρχίσει, ακολουθώντας όπως πάντα τα ευρωπαϊκά και ιδιαίτερα τα γαλλικά πρότυπα, να παίρνει το προβάδισμα από την προηγούμενη δεκαετία και είχε ολοκληρώσει ένα πρώτο στάδιο με το *Ξιφίρ Φαλέρ* (1916) πριν από 10 ακριβώς χρόνια, για να επικρατήσει πια τελειωτικά την εποχή που εξετάζουμε.

* Η ανακοίνωση (19/12/98) αποτελεί προδημοσίευση πορισμάτων και ενσωματώθηκε αργότερα στην έκδοση της συγγρ. *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*, Αθήνα, 2000.

¹ *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Αύγ. 1926.

² *Εστία*, 22 Απρ. 1926.

Ωστόσο και αυτός ο στόχος, το πλούσιο υπέρ-θέαμα με τα πολυτελή κοστούμια και τα πολυέξοδα σκηνικά, απαραίτητη προϋπόθεση της φαντασμαγορικής Επιθεώρησης, δεν ήταν εύκολο να πραγματοποιηθεί στην Αθήνα του 1926, σε μια εποχή «αιματηρών οικονομιών»,³ διχοτόμησης της δραχμής και εξουθενωτικής φορολόγησης. Αφού δεν υπάρχει πια πνεύμα, γράφει η εφημερίδα *Πολιτεία*, και αφού οι θίασοι δεν μπορούν να παρουσιάσουν πλούτη σκηνικών και φαντασμαγορία, όπως γίνεται τελευταία στο Παρίσι, ας μην ταλαιπωρούν τουλάχιστον το κοινό με αυτά που του παρουσιάζουν για επιθεωρήσεις.⁴

Μοναδική εξαίρεση, που σύμφωνα με τη μαρτυρία του Τύπου ικανοποίησε από αυτήν την άποψη, αποτέλεσε η επιθεώρηση του Γεώργιου Τσακασιάνου *Σαπουνόφουσες*.⁵ Το έργο θεωρήθηκε πρώτη, και πετυχημένη, παρουσίαση στην Ελλάδα της Ρεβύ Φερύ, του θεατρικού είδους της φαντασμαγορικής υπέρ-επιθεώρησης που είχε κυριαρχήσει στο εξωτερικό:

Η αθηναϊκή σκηνή, πρώτην φοράν από της συστάσεώς της, βλέπει τοιούτον έργον από απόψεως πλούτου σκηνικών και φαντασμαγορίας. Οι «Σαπουνόφουσες» είναι πραγματικώς μια grande spectacle revue des revues féeries [...] Ο κ. Αρντάντωφ δεν ηρκέσθη μόνον εις το να μας παρουσιάξη από της σκηνής βυθούς θαλασσών, σαλόνια Ναπολεοντειού εποχής, τελωνιακούς σταθμούς, ποταμούς και δεξαμενάς. [...] Ιδού τώρα τα σκοτεινά παλάτια του βασιλέως του Αδου, ιδού η Αφροδίτη, λουομένη, εις τα σπήλαιά της, ιδού κήποι ανθισμένοι, ιδού τέλος καράβια στο βόρειο πόλο.⁶

Εκτός από αυτήν την κριτική, που περιέχει και διάφορες άλλες πληροφορίες για την παράσταση, τους ηθοποιούς και τα νούμερα, υπάρχει γενικά στον Τύπο της εποχής πολύ υλικό, λεπτομέρειες για την υπόθεση, περιγραφή των σκηνικών ταμπλώ, ακόμη και αναδημοσίευση του κειμένου κάποιων νουμέρων, γεγονός που πιστοποιεί την πανθομολογούμενα μεγάλη επιτυχία που είχαν οι *Σαπουνόφουσες*.⁷

Η γενική εικόνα όμως ήταν διαφορετική. Τα δυο τρωτά σημεία που επισημάνθηκαν στην αρχή, η έλλειψη πνεύματος και η αδυναμία πραγματοποίησης της φαντασμαγορίας, χαρακτηρίζουν τις επιθεωρήσεις της εποχής και γι' αυτό η θεατρική κριτική δεν έμπαινε τις περισσότερες φορές στον κόπο να ασχοληθεί μαζί τους. Η άποψη αυτή ωστόσο της επίσημης θεατρικής κριτικής δεν εμπόδισε, βέβαια, το θέατρο της Επιθεώρησης να συνεχίσει τη ζωή του, όπως είχε διαμορφωθεί στα τελευταία χρόνια, αυξάνοντας μάλιστα ποσοτικά και αριθμητικά την παρουσία του.

Στη θεατρική περίοδο που εξετάζεται, τα μέσα της δεκαετίας του '20, υπάρχουν θέατρα, όπως το Παπαϊωάννου, που παίζουν χειμώνα-καλοκαίρι μόνο Επιθεώρηση, και άλλα που στο ρεπερτόριό τους εναλλάσσουν Επιθεώρηση και Οπερέτα, όπως το Κεντρικόν, που λειτουργεί χειμώνα-καλοκαίρι ή το χειμερινό Κοσμικόν και το θερινό Ιντεάλ.

³ Κατά την προσωπική έκφραση του ίδιου του δικτάτορα Θεόδωρου Πάγκαλου (παράβ. *Εστία*, 9 Γεν. 1926 κ.α.).

⁴ Παράβ. *Πολιτεία*, 20 Ιούλη 1926.

⁵ Η επιθεώρηση *Σαπουνόφουσες*, κείμενο Γ. Τσακασιάνου, μουσική Γ. Βιτάλη, σκηνοθεσία Αρντάντωφ, σκηνογραφίες Αμπελά, Αρμενόπουλου, Μπουαγιέ και Σπαχή, ανέβηκε στις 15 του Ιούλη στο θέατρο Ιντεάλ από το θίασο «Νέα Ελληνική Οπερέττα» που είχαν συγκροτήσει οι θιασάρχες Αφροδίτη Λαουτάρη, Κοφινιώτης και Αρντάντωφ με άλλα στελέχη τις Σάσα Λάμπη, Ζαζά Μπριλάντη, Μαρίκα Ανδρονίκου, Αγγέλα Γαβρηλίδου και τους Πομόνη, Καρδαμίτση, Στυλιανόπουλο, Χατζηχρήστο, καθώς και το βιεννέζικο μπαλέτο της Γιούζοβα

(*Πολιτεία*, 12 Ιούλη 1926). Η επιθεώρηση, που παρουσιάστηκε σε πρώτη και δεύτερη σειρά, σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία και υπήρξε σωτήρια για το θίασο παρά τις μεμψιμοιρίες της θεατρικής κριτικής για τον οπερετικό θίασο που «συνεχίζει την υποπαγήν του εις τα γούστα του κοινού» (*Ελεύθερον Βήμα*, 17 Αύγ. 1926).

⁶ *Πολιτεία*, 20 Ιούλη 1926.

⁷ Παράβ. π.χ. *Πρωία*, 8 / *Βραδυνή*, 11 Ιούλη / *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Αύγ. 1926. Το περιοδικό *Πάνθεον* έχει εκτενή κριτική που περιγράφει όλη την παράσταση (18 Ιούλη), δημοσιεύει το κείμενο από τέσσερα νούμερα (1 Αύγ.) καθώς και τους στίχους και τη μουσική από το νούμερο «Το θερμόμετρο» (29 Αύγ.).

Έχουν επίσης διαμορφωθεί και θίασοι αποκλειστικά επιθεωρησιακοί, όπως, π.χ., ο θίασος Σπύρου Πατρικίου που στεγαζόταν το χειμώνα στο θέατρο Κοσμικόν και το 1926 ανέβασε δύο αποκριάτικες επιθεωρήσεις, το *Φιρουλί-Φιρουλά* του Αντώνη Βώττη (2 Φλεβ.) και τον *Κόκκινο Μύλο* του Δημήτρη Γιαννουκάκη⁸ (23 Φλεβ.). Αλλά και ο θίασος του Αλέκου Γονίδη ολόκληρη την καλοκαιρινή περίοδο του 1926 παρουσίασε στο θέατρο Παπαϊωάννου Επιθεώρηση, αρχίζοντας με επαναλήψεις, τον *Ανεμοστρόβιλο* (ανών) της περασμένης χρονιάς ανανεωμένο με επίκαιρες σκηνές (1 Μάη) και τα παλαιότερα, κοσμαγάπητα *Παναθήναια* φρεσκαρισμένα κι αυτά (8 Μάη), για να συνεχίσει με τις καινούριες παραγωγές *Χρυσόμυγα* του Στέφανου Κατσέλη (10 Ιούνη), το *Ντόπιο Πρόμμα* των Χαιρόπουλου, Χρονόπουλου, Παπαδούκα⁹ (25 Ιούνη) και *Το Μάτι της Γάτας* του Δ. Γιαννουκάκη (7 Σεπτ.). Από αυτές το *Ντόπιο Πρόμμα*¹⁰ υπήρξε η επιτυχία της σαιζόν για το θίασο του Αλ. Γονίδη, αντικατάστησε μετά από μόλις δεκαπέντε μέρες τη *Χρυσόμυγα* και παίχτηκε ολόκληρο το καλοκαίρι σε συνεχείς παραστάσεις, που διακόπηκαν μόνο ένα μήνα, για να ανέβει το *Μάτι της Γάτας*.

Κύρια θεατρική σαιζόν για την Επιθεώρηση παραμένει και στα μέσα της δεκαετίας του '20 το καλοκαίρι, ενώ το χειμώνα ανεβαίνει ένας σχετικά περιορισμένος αριθμός από επιθεωρήσεις. Εξάιρεση σ' αυτόν τον κανόνα κάνει η περίοδος της Αποκριάς, που έχει επικρατήσει από παλαιότερα η συνήθεια να ανεβάζουν οι θίασοι αποκριάτικες επιθεωρήσεις, γραμμένες ειδικά για την περίπτωση με περισσότερο αίσθημα και λιγότερη σάτιρα, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, με όμορφα νοσταλγικά τραγούδια, κομψό διάκοσμο, φρέσκα, δροσερά κορίτσια, λίγη τρέλα και την απαραίτητη μάχη με κομφετί και σερπαντίνες ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή.

Το είδος κάνει την επιβεβαιωμένη εμφάνισή του με το *Καρναβάλι* του Αιμίλιου Δραγάτη το 1917 (2 Φλεβ., θέατρο Κυβέλης) κατακτώντας στη συνέχεια όλο και περισσότερο έδαφος. Είναι χαρακτηριστικό ότι με την μεγάλη καθίζηση του '22, αυτές που διασώζονται είναι ουσιαστικά μόνο οι αποκριάτικες επιθεωρήσεις: Ενώ τα προηγούμενα χρόνια σημειώνονται 5-6 τίτλοι σε σύνολο είκοσι περίπου παραγωγών, το 1922 υπάρχουν δύο αποκριάτικες, καθώς και ο *Πειρασμός* που είναι χειμερινή, σε μόλις 4 συνολικά (από τις καλοκαιρινές ανεβαίνει μόνο το *Πανόραμα*). Αλλά και τα επόμενα χρόνια οι αποκριάτικες επιθεωρήσεις διατηρούνται σε αριθμητικά μεγέθη γύρω στις πέντε, ενώ το σύνολο των παραγωγών δεν ξεπερνά τις δέκα, ένα ποσοστό δηλ. μεγαλύτερο συνήθως των 50%.

Η επιτυχία των αποκριάτικων επιθεωρήσεων πρέπει να αποδοθεί στο ότι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, υποχώρηση του σατιρικού μέρους με παράλληλη στροφή προς το χορευτικό και μελωδικό αλλά και το θεαματικό στοιχείο, ανταποκρίνεται στα σύγχρονα επιθεωρησιακά πρότυπα του εξωτερικού, που επιβάλλουν και τις τάσεις της εγχώριας παραγωγής, καθώς διαμορφώνουν το γούστο και κατά συνέπεια τις απαιτήσεις του κοινού.

⁸ Η πατρότητα του Δ. Γιαννουκάκη επιβεβαιώνεται από διάφορες πηγές. Το περιοδικό *Ο Θεατής*, ωστόσο, αποδίνει τον *Κόκκινο Μύλο* στον Α. Βώττη (παράβ. τεύχ. 6 Μάρτη 1926, σελ. 6), γι' αυτό δεν μπορεί να αποκλειστεί συνεργασία του νεώτερου με τον παλαιότερο και επιτυχημένο επιθεωρησιογράφο.

⁹ Οι φερόμενοι ως συγγραφείς, Χαιρόπουλος, Χρονόπουλος και Παπαδούκας, σε ανοιχτή επιστολή τους στον Τύπο αρνούνται την πατρότητα και αποδίνουν την επιθεώρηση στη συνεργασία των Τώνη Παπαγιαννόπουλου, Αθ. Βούζα, Άγγελου

Δράστη, Ερνάνη, Τροβατόρου και άλλων πολλών (παράβ. *Πρωία*, 2 Ιούλη 1926). Τα ονόματα αυτά, που τα περισσότερα είναι ολοφάνερα ψευδώνυμα, ενισχύουν την άποψη πως η επιτολή ήταν μια προσπάθεια των τριών συγγραφέων να διατηρήσουν την ανωνυμία τους.

¹⁰ Περισσότερες πληροφορίες στον Τύπο της εποχής (*Σκριπ*, 22 και 25 Ιούνη / *Πρωία*, 4 και 8 Ιούλη, 8 Αύγ. / περιοδικό *Πάνθεον*, 4 Ιούλη 1926 κ.α.).

Για το 1926 καταγράφονται πέντε αποκριάτικες επιθεωρήσεις στα κεντρικά θέατρα. Εκτός από το *Φιρουλί-Φιρουλά* και τον *Κόκκινο Μύλο* που ήδη αναφέρθηκαν, ανέβηκε με ιδιαίτερη επιτυχία, όπως κάθε χρόνο εξάλλου, η αποκριάτικη επιθεώρηση του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη, *Η Μπαλαρίνα* του Αιμίλιου Δραγάτη¹¹ (20 Φλεβ.), καθώς και *Η Κοντέσσα Μαγειρίτσα* που ανέβασε στο θέατρο Κυβέλης ο θίασος Ι. Πρινέα (23 Φλεβ.) και *Η Γειτονοπούλα μασκέ* του Γ. Ασημακόπουλου από το θίασο Δρακοπούλου στο θέατρο Παπαϊωάννου (27 Φλεβ.). Ο αριθμός αυτός αυξάνεται αν προστεθούν και δύο επιθεωρήσεις που παρουσίασε κατά την περίοδο της Αποκριάς ο γαλλικός θίασος που έδινε παραστάσεις στο θέατρο Διονύσια, *Το Παρίσι διασκεδάζει* (5 Μάρτη) και *Πανζουρλισμός* (10 Μάρτη).

Παρ' όλη αυτήν τη συμπαγή παρουσία των 5 (ή και 7 με τις δύο ξένες) αποκριάτικων επιθεωρήσεων και μιας ακόμη χειμερινής, που ανέβασε στο κατ' αποκλειστικότητα επιθεωρησιακό θέατρο Παπαϊωάννου ο θίασος Δρακοπούλου, το *Μπιζού* του Γ. Ασημακόπουλου (20 Μάρτη), σε σύνολο 27 επιθεωρήσεων που παρουσιάζονται το 1926, είναι ολοφάνερο ότι η ακμή του αθηναϊκού επιθεωρησιακού θεάτρου και στα μέσα της δεκαετίας του '20 παραμένει στην καλοκαιρινή περίοδο. Κάθε βράδυ στο ρεπερτόριο βρίσκονται δύο ή και τρεις επιθεωρήσεις, που παίζουν οι καθαρά επιθεωρησιακοί θίασοι ή οι ελαφροί μελοδραματικοί.

Η κυριαρχία του επιθεωρησιακού θεάτρου στο γούστο και τις προτιμήσεις ολόκληρου του φάσματος του αθηναϊκού κοινού αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο ρεπερτόριο, καθώς Επιθεώρηση το καλοκαίρι του 1926 δεν ανεβάζουν μόνο τα κεντρικά θέατρα, αλλά και τα μικρά συνοικιακά: Το θέατρο Κωστάκη στη Συγγρού με το θίασο της Λολότας Ιωαννίδου, το θέατρο του Βοτανικού με το θίασο Γ. Βενέτη, το Φαρέα στους Αμπελοκήπους¹² με το θίασο του Ι. Κόκκα, το Έντεν στο Θησείο, το Ρεκόρ στο Τέρμα Αχαρνών. Όλα δεν παραλείπουν ανάμεσα στα άλλα δημοφιλή λαϊκά έργα, του γοργά εναλλασσόμενου ρεπερτορίου τους, να προσφέρουν και επιθεωρήσεις με τίτλους όπως *Επιθεώρησις*, *Επιθεώρησις Επιθεωρήσεων* ή *Ανάμικτη Επιθεώρησις κ.ο.κ.*, συμβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και αυτά στην ενίσχυση της κυρίαρχης εικόνας του επιθεωρησιακού θεάτρου στην Αθήνα της εποχής.

Τα συνοικιακά θέατρα, στα οποία συνεχιζόταν η θεατρική παράδοση με το γνωστό από παλαιότερες εποχές ρεπερτόριο, ήταν στο περιθώριο της κοσμικής - καλλιτεχνικής κίνησης της Αθήνας και ο Τύπος δεν παρακολουθεί συστηματικά τη δραστηριότητά τους, πράγμα που δημιουργεί κενά στην πληροφόρηση. Ωστόσο αυτά τα «θεατράκια», όπως χαρακτηρίζονται συγκαταβατικά, είχαν τη θερμή υποστήριξη του δικού τους, λαϊκού κοινού. Και οι δυο πλευρές αυτής της σχέσης διαφαίνονται σ' ένα στιγμιότυπο από μια παράσταση *Επιθεώρησης Επιθεωρήσεων* συνοικιακού θεάτρου, που παραθέτει η εφημερίδα *Σκριπ*. Ο συντάκτης αναφέρει με ελαφρά ειρωνεία την κάπως ώριμη πρωταγωνίστρια με τα απαραίτητα φάλτσα, τον κωμικό του θιάσου που καταπίνει τα μισά απ' τα λόγια του μέσα από τα σπασμένα του δόντια, τις βωμολοχίες της σουμπρέτας, και περιγράφει (πάλι αφ' υψηλού) το λαϊκό κοινό στους πίσω πάγκους, το χαμίνι, την κυράτσα με το μωρό στην αγκαλιά, το άγουρο κοριτσόπουλο της γειτονιάς, που πλήρωσαν 5.60 δρχ. και θέλουν να δουν, να απολαύσουν και να χειροκροτήσουν.¹³

¹¹ Ο Δραγάτης παρουσίασε τη *Μπαλαρίνα* τρεις συνεχείς φορές, 1925, 1926 και 1927. Περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση του 1926 στον Τύπο της εποχής (*Εστία*, 17, 19 και 21 Φλεβ. / περιοδικό *Ο Θεατής*, 6 Μάρτη 1926, σελ. 6, με εκτενή κριτική, που ανάμεσα σ' άλλα αναφέρει νούμερα και ηθοποιούς επαιώντας ιδιαίτερα τον Λογοθετίδη και τον Κυριακό

για τη μίμηση κουντών και λαϊκών τύπων αντίστοιχα).

¹² Το θέατρο έχει μετονομαστεί σε Α.Ο.Δ.Ο. [= Απ' Όλα Δι' Όλους] από τον γνωστότατο τίτλο της συνοικιακής επιθεώρησης που έγραφε η ιδιοκτήτρια του Θεώνη Φαρέα.

¹³ Παράβ. *Σκριπ*, 9 Ιούλη 1926.

Για να ολοκληρωθεί η εικόνα του επιθεωρησιακού θεάτρου στην Αθήνα του 1926, θα συμπληρώσουμε τις 16 επιθεωρήσεις που μέχρι τώρα αναφέρθηκαν με άλλες 3 των κεντρικών θεάτρων: *Παρί-Ψυρρή* των Αιμίλιου Δραγάτη και Αττίκ και *Η Παπαδέλα* των Μιλτιάδη Λιδωρίκη και Αιμίλιου Δραγάτη με μουσική Γρηγόρη Κωνσταντινίδη από το θίασο Επιθεωρήσεως του θεάτρου Κεντρικόν (1 Ιούνη και 5 Αύγ. αντίστοιχα), καθώς και την επανάληψη της *Πρωτευουσιάνας* της προηγούμενης χρονιάς των Αντώνη Βώπτη και Αιμίλιου Δραγάτη από το θίασο Δρακοπούλου στο θέατρο Παπαϊωάννου (5 Απρ.). Ο αριθμός φτάνει τελικά τις 25 επιθεωρήσεις, αν συμπεριληφθούν και τα συνοικιακά θέατρα, για τα οποία έχουμε από τον Μάη ως τον Ιούλη 5 τουλάχιστον παραγωγές, επιβεβαιωμένες από τον Τύπο απλά ως *Επιθεωρήσεις* ή *Ανάμικτη Επιθεώρησης*,¹⁴ καθώς και την επώνυμη *Βάλτου Ρίγανη*, δύο γνωστών δημοσιογράφων, μουσική Καίσαρη, που ανέβασε στο θέατρο Κωστάκη ο θίασος της Λολότας Ιωαννίδου (16 Αύγ.).

Βλέπουμε λοιπόν ότι η πτωτική τάση που διαπιστώνεται με τη Μικρασιατική Καταστροφή, έχει, στα μέσα πια της δεκαετίας του '20, πάλι αντιστραφεί: Από το 1920 οι επιθεωρήσεις του ρεπερτόριου της χρονιάς είχαν ξεπεράσει τις είκοσι, το 1922 σημειώνουν κάθετη πτώση με τέσσερεις μόλις παραγωγές, για να υποχωρήσουν αργότερα σε αριθμούς κάτω από δέκα, ενώ τώρα με μόνο τις 17 αθηναϊκές (χωρίς δηλ. τις 2 γαλλικές) επιθεωρήσεις των κεντρικών θεάτρων, η επιθεωρησιακή παραγωγή επανέρχεται στα επίπεδα των μέσων της προηγούμενης δεκαετίας που έχουμε 17 ως 20 έργα (1914: 17, 1915: 17, 1916: 20, 1917: 16). Αν μάλιστα συμπεριληφθούν οι δυο επιθεωρήσεις του γαλλικού θιάσου και οι έξι των συνοικιακών θεάτρων, η παραγωγή ξεπερνάει το επίπεδο του 1920 και 1921 (21 και 24 έργα αντίστοιχα), επιβεβαιώνοντας την ανοδική τάση.

Ανάμεσα στις επιθεωρήσεις των κεντρικών αθηναϊκών θεάτρων το καλοκαίρι του 1926 ήταν και το *Ρωμέικο* του Μιλτιάδη Λιδωρίκη, μουσική Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, που ανέβασε ο θίασος Επιθεωρήσεως του θεάτρου Κεντρικόν στις 7 του Ιουλίου. Η σκηνοθεσία καθώς και η «*σκηνογραφική έμπνευσις*»¹⁵ ήταν του ίδιου του Λιδωρίκη, ενώ τα σκηνικά έγιναν από τον Ι. Αμπελά. Μετά από πέντε μόνο παραστάσεις, καθώς η απήχηση του έργου ήταν αρνητική, χρειάστηκε να γίνει δραστική διαρρύθμισή του με τη βοήθεια του Αιμίλιου Δραγάτη. Προστέθηκαν νέες σκηνές όπως «Οι Μεθυσμένοι», «Ο Μουγκός» κ.ά., νέοι χοροί του βιεννέζικου μπαλέτου της Μπέλλα Ρέγκνις (ανάμεσα σ' άλλα και οι τρεις τελευταίες παρισινές επιτυχίες της Μιστεγκέτ) και ο θίασος συμπληρώθηκε με νέους ταλαντούχους ηθοποιούς όπως ο Χριστόφορος Νέζερ.

Από την καλλιτεχνική ειδησεογραφία των εφημερίδων είναι επιβεβαιωμένο ότι η επιθεώρηση παρουσιάστηκε με τη νέα μορφή της στις 12 του Ιουλίου.¹⁶ Η συνεργασία του Αιμ. Δραγάτη στην ανανέωση αναφέρεται μόνο στην κριτική που δημοσιεύει το περιοδικό *Πάνθεον*, όπου δεν σημειώνεται και ημερομηνία για την παρουσίαση της ανανεωμένης μορφής,¹⁷ είναι ωστόσο εύλογο να συμπίπτει με τη ριζική διαρρύθμιση του έργου που έγινε στις 12 του μήνα και οπωσδήποτε πρέπει να είχε ολοκληρωθεί μέχρι τις 15 του Ιουλίου, που απαντάται στον Τύπο η τελευταία είδηση για νέες σκηνές.¹⁸ Τα χρονικά περιθώρια δεν μπορούν έτσι κι αλλιώς να είναι μεγάλα, γιατί το *Ρωμέικο* δεν ξεπέρασε τις 15 παραστά-

¹⁴ *Επιθεώρηση* ανεβάζουν το Μάη η Ιωαννίδου στον Κωστάκη και ο Βενέτης στον Βοτανικού και τον Ιούλη ο θίασος που έπαιξε στο θέατρο Ρεκόρ, ενώ *Ανάμικτη Επιθεώρηση* παρουσιάζουν τον Ιούλη η Ιωαννίδου και ο θίασος του θεάτρου Έντεν.

¹⁵ *Ελεύθερον Βήμα*, 6 Ιούλη 1926.

¹⁶ *Εστία*, 11 και 12 / *Βραδυνή*, 11 / *Πολιτεία*, 13 και 14 Ιούλη 1926.

¹⁷ *Πάνθεον*, 18 Ιούλη 1926.

¹⁸ *Εστία*, 15 Ιούλη 1926.

σεις μένοντας στο ρεπερτόριο του θεάτρου από τις 7 ως τις 21 του Ιούλη.

Στον Τύπο υπάρχει αναγγελία προετοιμασίας δεύτερης σειράς, όπως γινόταν συνήθως αφού έκλεινε μια επιθεώρηση ένα πρώτο κύκλο παραστάσεων, αντί γι' αυτήν όμως παρουσιάστηκε *Η Παπαρδέλα*, νέα επιθεώρηση των ίδιων συντελεστών (συγγραφικό δίδυμο Αιμ. Δραγάτης - Μιλτ. Λιδωρίκης, μουσική Γρ. Κωνσταντινίδης), στην οποία είχαν συμπεριληφθεί και οι καλλίτερες σκηνές του *Ρωμείο*. Αλλά και η *Παπαρδέλα* δεν είχε μεγαλύτερη σκηηνική παρουσία από το *Ρωμείο*. Κρατήθηκε στο ρεπερτόριο 16 μόνο μέρες (5 - 20 Αύγ.) και αντικαταστάθηκε από τους *Απάχηδες* που ήταν στο ρεπερτόριο του θιάσου και είχαν πάλι επιστρατευθεί, όταν κατέβηκε το *Ρωμείο*, μέχρι να ετοιμαστεί η *Παπαρδέλα* που το διαδέχτηκε.¹⁹

Το *Ρωμείο* ήταν σύμφωνα με δήλωση του συγγραφέα του μια καθαρά ελληνική σατιρική επιθεώρηση, που δεν είχε καμιά σχέση με τις υπέρ-θεαματικές φαντασμαγορίες της Ευρώπης.²⁰ Η ρητή διατύπωση αυτής της αξίωσης δημιούργησε ένα σχετικό ενδιαφέρον στην αναμονή του έργου, γιατί όλοι στην Αθήνα, όπως αναφέρθηκε στην αρχή, νοσταλγούσαν την παλιά, μεγάλη εποχή της σατιρικής Επιθεώρησης. Αλλά ταυτόχρονα προκάλεσε και έντονη απογοήτευση μετά από την πρεμιέρα, γιατί αποδείχθηκε για μια ακόμα φορά πως εκείνη η εποχή είχε περάσει οριστικά.

Για την Ελλάδα η Επιθεώρηση πέθανε μαζί με τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο,²¹ συμπεραίνει ο κριτικός της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα*, που ωστόσο είναι πρόθυμος να αναγνωρίσει ότι το *Ρωμείο* είναι μια από τις καλλίτερες επιθεωρήσεις των τελευταίων χρόνων και οπωσδήποτε η εξυπνότερη από όσες είχε γράψει μέχρι τότε ο Λιδωρίκης.²² Οι άλλοι κριτικοί όμως δεν ήταν τόσο επιεικείς. Οι παρατηρήσεις τους για την έλλειψη πνεύματος αρχίζουν με το σαρκαστικό σχόλιο πως τα ευφύστερα νούμερα αυτής της επιθεώρησης είναι τα χορευτικά της Μπέλλα Ρέγκνις,²³ μιλούν για τα ανούσια τετράστιχα που αρχικά το κοινό υποδέχτηκε με παγερή αδιαφορία, για ν' αρχίσει ύστερα από λίγο τα χειροκροτήματα και την καζούρα, για τους άνοστους στίχους, τα άτυχα καλαμπούρια κ.ο.κ.²⁴

Όλες οι εφημερίδες, από εκείνες φυσικά που ενδιαφέρθηκαν για το *Ρωμείο*, γιατί άλλες δεν ασχολήθηκαν καθόλου μαζί του, όπως και με τις περισσότερες εξάλλου επιθεωρήσεις της χρονιάς, αρκούνται απλώς στη διαπίστωση ότι η σάτιρα και το πνεύμα απουσιάζουν και μόνο ο κριτικός της *Καθημερινής* επιχειρεί να δώσει μια γενικότερη εξήγηση αυτού του φαινομένου σε συσχέτισμό με τη λογοκρισία και τους περιορισμούς του δικτατορικού καθεστώτος του Θεόδωρου Πάγκαλου, που δεν επέτρεπαν την ελεύθερη ανάπτυξη της σάτιρας, ιδιαίτερα σε πολιτικά θέματα, που άλλοτε είχαν κεντρική θέση στις επιθεωρήσεις και έδιναν τις πιο πετυχημένες σκηνές.²⁵

Φαίνεται ότι ο συγγραφέας προσπάθησε να δικαιολογήσει την αποτυχία του έργου ρίχνοντας τις ευθύνες στο θιάσο, ισχυριζόμενος ότι οι ηθοποιοί δεν εκτέλεσαν καλά τα νούμερα από συμπάθεια σε

¹⁹ Παράβ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 και 5 Αύγ. 1926.

²⁰ Παράβ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6 Ιούλη 1926.

²¹ Ο θάνατος του πολύ πετυχημένου επιθεωρησιογράφου το 1922 προσφέρεται πραγματικά ως ορόσημο για το τέλος της πρώτης περιόδου, της μεγάλης εποχής της αθηναϊκής Επιθεώρησης.

²² Παράβ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Ιούλη 1926.

²³ Φαίνεται πως η βιεννέζα χορεύτρια Μπέλλα Ρέγκνις που μαζί με το μπαλέτο της ανήκε στο δυναμικό του επιθεωρησιακού θιάσου του θεάτρου Κεντρικών και είχε εμφανιστεί και στην ε-

πιθεώρηση *Παρί-Ψυρρή* που προηγήθηκε, είχε μεγάλη επιτυχία στο αθηναϊκό κοινό. Ιδιαίτερα επαινείται η τέχνη της στο καθαρά χορευτικό νούμερο «Το παραλήρημα της μορφίνης» που αργότερα κόπηκε από το *Ρωμείο* γιατί απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία (παράβ. συνέντευξη της Ρέγκνις στο περ. *Πάνθεον*, 8 Αύγ. 1926, σελ. 16, καθώς και *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Ιούλη 1926 κ.α.).

²⁴ Παράβ. *Έθνος*, 8 / *Πρωία*, 9 Ιούλη 1926 κ.α.

²⁵ Παράβ. *Καθημερινή*, 9 Ιούλη 1926.

άλλους επιθεωρησιογράφους.²⁶ Αυτό όμως δεν ανταποκρίνεται στην αλήθεια, γιατί σε γενικές γραμμές η κριτική αναγνωρίζει τις φιλότιμες προσπάθειες των ηθοποιών επισημαίνοντας ότι ο θίασος μπορεί να μην ήταν τέλειος, είχε όμως τα «*μικροσκοπικά Καλουτάκια*» και τον «*μαιτρ της μοσχομαγκίας κ. Κυριακού*»,²⁷ για τους οποίους γενικά οι εφημερίδες είναι γεμάτες επαίνους. Επαινετικά επίσης αναφέρονται η Μαρίκα Νέζερ και ο Γκίλης (ιδιαίτερα στο νούμερο «*Μοντέρνοι Λούστροι*» αλλά και στα άλλα που εμφανίστηκαν), ο Καλαποθάκης και η Υβόνη Βλαδιμήρου, η Καζούρη, η Ηρώ Χαντά στο ρόλο της Γυναίκας με τα Μέσα καθώς και οι μικρές δεσποινίδες Κατίνα και Σοφία Βερόνη.²⁸

Ο θίασος ήταν κατά γενική εκτίμηση πολύ καλά στελεχωμένος με αξιόλογους και γνωστούς ηθοποιούς της εποχής. Εκτός από αυτούς που αναφέρθηκαν συμμετείχαν επίσης οι κυρίες Νόρα Λέο, Αθανασία Άλβυ, Κοφινά, Νικολαΐδου Νικολέσκου, Σκορδίλη, Μπονέλλι, Τζούλια και οι κύριοι Ιωαννίδης (ή Αριστό), Καραμάνογλου, Παλμύρας (ή Κούρτελης), Μάνος. Αλλά και όπου η κριτική για τους ηθοποιούς είναι αρνητική («*οι ηθοποιοί δεν εβοήθησαν*»,²⁹ «*έπταισαν και ωρισμένοι ηθοποιοί*»)³⁰ δεν αφορά στην επίδοσή τους σ' αυτήν τη συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά είναι ένα γενικότερο φαινόμενο, που χαρακτηρίζει κατά τους κριτικούς την παρακμή της Επιθεώρησης της εποχής: «*Απουσία πνεύματος, δεν υπάρχουν ούτε ηθοποιοί*» συμπεραίνει ο κριτικός του *Ελεύθερου Βήματος*.³¹

Οι αναφορές του Τύπου της εποχής δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία ότι για την αποτυχία του έργου αποκλειστικά υπεύθυνος θεωρήθηκε ο συγγραφέας. Ιδιαίτερα επιθετική κατά του Λιδωρίκη είναι η κριτική του περιοδικού *Πάνθεον*³² που περιέχει και λεπτομερειακή περιγραφή του έργου. Ο κριτικός που υπογράφει με τα αρχικά Γ.Π. τονίζει ότι η επιθεώρηση αυτή οφείλει να είναι η τελευταία του Λιδωρίκη υπενθυμίζοντας σχετική δήλωση του ίδιου πως αν και αυτή η επιθεώρηση, πάνω στην οποία εργαζόταν ολόκληρους μήνες, αποτύχει όπως η περσινή *Καρακάξα* (1925), θα είναι το «*κύκνειο άσμα*» του και δεν θα ξαναγράψει ποτέ πια Επιθεώρηση. Συνεχίζει ο κριτικός:

Η αποτυχία του *Ρωμέικου* έγινε καταφανής από την πρώτη βραδιά. Εχειροκροτήθη ζωηρά η δις Μπέλλα Ρέγκνις και το μπαλέτο της, χειροκροτήθησαν τα Καλουτάκια, αλλά τα χειροκροτήματα αυτά δεν έχουν σχέση με τον συγγραφέα. Εχειροκροτήθη επίσης ο κ. Πέτρος Κυριακού [...] Έπταισαν βεβαίως και ωρισμένοι ηθοποιοί αλλά πρωτίστως και κυρίως έπταισεν ο συγγραφέας, ο οποίος εφόσον μάλιστα διακρίνεται δια την αυστηράν, την αιχημράν 'μπορεί να πη κανείς ειλικρινείαν του, πρέπει να αποφασίση να ομολογήση ότι εις την Επιθεώρησιν έχει αποτύχει. Άλλως τε η πρόσκλησις του κ. Δραγάτη, όπως γράφη μερικά νούμερα προς ενίσχυσιν του έργου, αποτελεί ήδη έμμεσον ομολογίαν.

Για τα διάφορα νούμερα υπάρχουν στην ίδια κριτική ανάμεσα σ' άλλα και οι εξής παρατηρήσεις: «*Ένας χορός βγαίνει στην αρχή και τραγουδεί ένα πολύ πρόχειρα βαλμένο τραγούδι*»,³³ το τραγούδι του Ρωμηού και της Γυναίκας με τα Μέσα είναι εντελώς αχρωμάτιστο, ο Γιαουρτάς είναι ένα νούμερο που δε λέει τίποτε «*ούτε εις πρόζαν, ούτε εις στίχους, ούτε εις μουσικήν*», τα Λουστράκια είναι ένα πραγματικά έξυπνο νούμερο, πολύ καλά παιγμένο από την Μαρίκα Νέζερ και τον Γκίλη, που μπορούσε όμως «*να έχη έξυπνότερους στίχους και προ πάντων καλλιτέραν μουσικήν*», οι Ξενύχτηδες είναι νούμε-

²⁶ Παράβ. *Πάνθεον*, 18 Ιούλη 1926, σελ. 3.

²⁷ *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Ιούλη 1926.

²⁸ Παράβ. *Εστία και Εμπρός*, 8 / *Πρωία*, 9 / *Βραδυνή*, 11 / *Πάνθεον*, 18 Ιούλη (σελ. 3) 1926.

²⁹ *Καθημερινή*, 9 Ιούλη 1926.

³⁰ *Πάνθεον*, 18 Ιούλη 1926, σελ. 3.

³¹ *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Ιούλη 1926.

³² *Πάνθεον*, 18 Ιούλη 1926, σελ. 3.

³³ Πρόκειται για το τραγούδι της Έναρξης, «*Να το Ρωμέικο*», που τραγουδιέται και στο Φινάλε της επιθεώρησης.

ρο «κατώτερον του μετρίου», η Πολιτική Κουζίνα, που τόσο διαφημίστηκε προκαταβολικά, δεν προκάλεσε «ούτε ένα χειροκρότημα», παρ' όλο που ο συγγραφέας είχε στη διάθεσή του πολύ καλούς ηθοποιούς «καθώς και ένα ευρύτατον ορίζοντα πολιτικής σάτιρας».

Τελειώνοντας ο κριτικός κατηγορεί συμπερασματικά τον Λιδωρίκη «ότι πλειστάκις ηκούσθη διαμαρτυρόμενος δια τον “ξεκάρφωτον” –είναι η φράσις του– τρόπον, με τον οποίον οι συγγραφείς επιθεωρήσεων παρουσιάζουν κατά τα τελευταία έτη τα νούμερά των. Εν τούτοις τα νούμερα του “Ρωμείου” δεν έχουν ούτε ένα καρφί που να τα συνδέη το ένα με το άλλο, ο δε κομπέρ του έργου, ο Ρωμηός, μόλις εμφανίζεται εις 5-6 νούμερα.»³⁴

Η πρόθεση του συγγραφέα να γράψει μια αθηναϊκή επιθεώρηση στα χνάρια των παλιών, δίνοντας μια σατιρική εικόνα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, εκφράζεται και από τον τίτλο του έργου, το *Ρωμείο*, ο οποίος είναι, όπως αναγνωρίζει η σύγχρονή του κριτική, πολύ πετυχημένος. «Ο τίτλος “Ρωμείο” είναι εις εύρεσιν μοναδικός [...] το ρωμείο εις την αθλίαν του πραγματικότητα είναι πράγματι μία επιθεώρησις αυτό καθ' εαυτό, μία πλουσία σάτιρα ξεκαρδιστικώς εξωφρενική».³⁵ Ωστόσο δεν μπορεί να θεωρηθεί και ιδιαίτερα πρωτότυπος, αν σκεφθεί κανείς ότι έναν παραπλήσιο τίτλο, *Ντόπιο Πρόμμα*, είχε και η πολύ πιο πετυχημένη επιθεώρηση που είχε ανεβάσει στο θέατρο Παπαϊωάννου ο θίασος του Αλέκου Γονίδη δυο περίπου βδομάδες πριν (25 Ιούνη).

Η ελληνικότητα της επιθεώρησης τονίζεται στην αρχή της παράστασης που παρουσιάζεται ένας γεωγραφικός χάρτης της χώρας «με τον Δελαπατριδίην, με καλύβες που είναι Τράπεζες και μ' ένα σωρό χαριέστατα πράγματα».³⁶ Η πρόθεση αυτή ωστόσο μόνη της δεν αρκεί για να δώσει επιτυχία στο έργο και γι' αυτό ο κριτικός που ανέφερε τα χαριέστατα αυτά πράγματα, συνεχίζει: «Αν όλ' αυτά τα έκανε ο ευλογημένος νούμερα ζωντανά, θα είχεν εξασφάλιση επιτυχίαν σπαρταριστήν.»³⁷

Τα ίδια ισχύουν και για τον Κομπέρ της επιθεώρησης, τον Ρωμηό, που το όνομά του υπογραμμίζει κι αυτό την ελληνικότητα και η παρουσία του είναι έκφραση της πρόθεσης να ακολουθήσει το *Ρωμείο* την παλαιότερη παράδοση, που στο πρόσωπο του Κομπέρ είχε ένα συνδυαστικό κρικό ανάμεσα στα διάφορα νούμερα. Όμως και σ' αυτό το σημείο η πρόθεση του συγγραφέα στην πράξη δεν εφαρμόζεται. Σε σύνολο τριάντα νούμερων ο Ρωμηός έχει ουσιαστική συμμετοχή μόνο σε δέκα, σε πέντε έχει δευτερεύοντα ρόλο, σε τρία κάνει απλώς την εισαγωγή και σε δώδεκα απουσιάζει εντελώς. Όσο για το μαγαζί του, το *Ρωμείο*, εγκαταλείπεται από το έκτο κιόλας νούμερο («Ρωμείο Φιλότιμο»). Άθελά του προφανώς ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης παρασύρεται από τη γενική τάση της Επιθεώρησης της εποχής προς τις ανεξάρτητες και ασύνδετες σκηνές, παρ' όλο που θεωρητικά είναι αντίθετός της.³⁸ Δεν είναι τυχαίο ότι τέσσερα νούμερα («Οι Βδέλλες», «Ο Ψαράς», «Λογοκρισία», «Υπαγε εις Μοναστήριον») ανήκουν στον μοντέρνο τύπο του παιγμένου επί σκηνής ανέκδοτου, που υπογραμμίζει το ασύνδετο στοιχείο. Αλλά ακόμα και το εντελώς ανεξάρτητο αισθηματικό σκετς, που είναι επίσης χαρακτηριστικό για τη μοντέρνα αυτή τάση, δεν λείπει από το *Ρωμείο* («Αιωνία Ιστορία»).

Παρ' όλες ωστόσο τις επιφυλάξεις που μπορεί να διατυπώσει κανείς για το κατά πόσο ο συγγραφέας πέτυχε τους στόχους του, ακόμα και τις αντιρρήσεις που μπορεί να προβάλλει για την όλη ποιότητα

³⁴ Πάνθεον, ό.π.

³⁵ Παράβ. κριτική του *Ελεύθερον Βήματος* που υπογράφεται με το ψευδώνυμο Θεατής, 9 Ιούλη 1926.

³⁶ *Ελεύθερον Βήμα*, ό.π.

³⁷ Ό.π.

³⁸ Παράβ. Πάνθεον, 18 Ιούλη 1926, σελ. 3.

του έργου, ακριβώς αυτές οι αντιφάσεις αντικαθρεφτίζουν τη γενικότερη κατάσταση του επιθεωρησιακού θεάτρου στα μέσα της δεκαετίας του '20, που είναι η αρχή μιας νέας περιόδου στην Ιστορία του. Η κυρίαρχη τάση της νέας εποχής είναι η φαντασμαγορική Ρεβύ-Φερί, η υποχώρηση της σάτιρας και του λόγου απέναντι στο θέαμα, η έντονη παρουσία του συναισθηματικού στοιχείου, η αυτονόμηση του νούμερου χωρίς το πρόσχημα ενός γενικού πλαισίου ή την οργανική λειτουργία του Κομπέρ ως συνδετικού κρίκου. Ως πρόθεση το *Ρωμείο* θέλει να τα αντιστρατευτεί όλα αυτά και είναι αντιπροσωπευτικό για τη δευτερεύουσα, νοσταλγική τάση της εποχής, που επιδιώκει να ξαναζωντανέψει την παλιά αθηναϊκή σατιρική Επιθεώρηση.

Η αντίφαση διακρίνεται στο ίδιο το πρόσωπο του συγγραφέα, που από την άποψη της ηλικίας (γεν. 1871) ανήκει στην πρώτη γενιά των επιθεωρησιογράφων, ακριβώς συνομήλικος με τον Τσοκόπουλο και λίγα χρόνια νεώτερος από τον Λάσκαρη (γεν. 1868) και τον Δημητρακόπουλο (γεν. 1864), εμφανίζεται ωστόσο μόλις το 1916 στο θέατρο της Επιθεώρησης και μάλιστα με το *Ξιφίρ Φαλέρ*, την κορύφωση της τάσης της θεαματικότητας για την πρώτη περίοδο. Τις νεωτεριστικές τάσεις εκφράζουν όμως κυρίως οι επιθεωρησιογράφοι της νεότερης γενιάς, ο Αντώνης Βώττης (γεν. 1890) και ο Αιμίλιος Δραγάτσης (γεν. 1893), οι οποίοι έχουν ήδη παρουσιαστεί με επιτυχία πριν από τον Λιδωρίκη, ο πρώτος με το *Καρνέ* το 1912 και ο δεύτερος με τη *Σάτιρα* το 1915.

Αυτοί οι δύο είναι σαφώς οι εκπρόσωποι των νεότερων τάσεων, που με συνειδητή επιλογή υπηρετούν τη θεαματικότητα, υποβαθμίζουν τη σάτιρα προβάλλοντας το συναίσθημα, διακρίνονται για το ασύνδετο ύφος των ανεξάρτητων νούμερων, καλλιεργούν την χειμερινή και αποκριάτικη επιθεώρηση, και θα βάλουν τη σφραγίδα τους στο θέατρο της επόμενης δεκαετίας. Δεν είναι τυχαίο ότι το 1926, πέρα από την αυτόνομη παρουσία τους με επιθεωρήσεις που υπογράφουν οι ίδιοι, ο καθένας μόνος, σε συνεργασία με άλλους ή και σε συνεργασία μεταξύ τους,³⁹ ο Αιμίλιος Δραγάτσης θα κληθεί να περισώσει το *Ρωμείο* και θα συγγράψει μαζί με τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη την *Παπαρδέλα* που θα το διαδεχτεί.

Η αποτυχία του *Ρωμείου*, επισφραγισμένη από την επέμβαση του Αιμ. Δραγάτση, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η επιβεβαίωση ότι οι καιροί είχαν αλλάξει ριζικά, οι εξελίξεις είχαν πάρει διαφορετική κατεύθυνση και η παλιά, χρυσή εποχή της Αθηναϊκής Επιθεώρησης, όσο και αν τη νοσταλγούσαν μερικοί, είχε περάσει ανεπιστρεπτή, δίνοντας τη θέση της σε μια νέα εποχή με άλλες προτεραιότητες, την εποχή του Μεσοπόλεμου, η Ιστορία της οποίας πρέπει επίσης να ερευνηθεί.

³⁹ Το 1926 ο Βώττης εκπροσωπείται με το *Φιρουλί-Φιρουλά*, τον *Παπαγάλο*, τα ανανεωμένα *Παναθήναια* και μάλλον συνεργάζεται με τον Δ. Γιαννουκάκη στον *Κόκκινο Μύλο*, ο Δραγάτσης

παρουσιάζει τη *Μπαλαρίνα* και σε συνεργασία με τον Ατίκιο το *Παρί-Ψυρρή*, ενώ ο Βώττης και ο Δραγάτσης συνυπογράφουν την *Πρωτευουσιάνα*.

ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΧΤΗΣ
ΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΤΡΑ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1930*

Από την τελευταία δεκαετία του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960, ο Καραγκιόζης υπήρξε ένας από τους δημοφιλέστερους τρόπους θεατρικής διασκέδασης στον ελληνικό χώρο. Ο ευλύγιστος σκελετός μιας παράστασης Καραγκιόζη επέτρεψε στους καραγκιόζοπαίχτες να εισάγουν κάθε είδους ετερόκλητες ιστορίες για να πλουτίσουν το ρεπερτόριό τους· αυτές οι διαρκείς «μεταγγίσεις» τούς εξασφάλιζαν σταθερή εμπορική επιτυχία.

Η εγγενής δυνατότητα ανανέωσης αυτού του πολιτιστικού φαινομένου της προφορικής παράδοσης τράβηξε την προσοχή των μελετητών από τις πρώτες δεκαετίες της επικράτησης του είδους. Έτσι, ήδη από τη δεκαετία του 1920, γράφονται μελέτες για παραστάσεις και καλλιτέχνες που ολοφάνερα παίρνουν την τέχνη των αγράμματων, ως επί το πλείστον, δημιουργών στα σοβαρά. Οι τάσεις στη μελέτη του Καραγκιόζη κατά τον εικοστό αιώνα έχουν λίγο πολύ ακολουθήσει τις γενικότερες τάσεις της ελληνιστικής ιστοριογραφίας στο χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών. Τα θεμέλια των πιο πρόσφατων προσεγγίσεων τέθηκαν στη δεκαετία του 1980 με τις σημαντικές μελέτες των Κιουρτσάκη, Μυστακίδου, Πούχνηρ, Σηφάκη και Χατζηπανταζή.¹

Σ' αυτό το άρθρο θα ασχοληθώ με έναν καραγκιόζοπαίχτη που, ενώ άφησε εποχή, δεν έγινε ακόμη αντικείμενο αποκλειστικής μελέτης. Πιο συγκεκριμένα, θα παρουσιάσω τα έργα που έπαιξε ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930. Αλιεύοντας στοιχεία από δημοσιεύματα στον Πατραϊκό τύπο της εποχής και χρησιμοποιώντας αδημοσίευτο υλικό από τη συλλογή Rinvolucrì του Πανεπιστημίου Harvard, που περιλαμβάνει μαγνητοφωνημένες παραστάσεις Καραγκιόζη και συνεντεύξεις με τους καραγκιόζοπαίχτες, θα επιχειρήσω να ορίσω τη συνεισφορά του στην εξέλιξη της τέχνης που υπηρέτησε.²

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή Θόδωρο Χατζηπανταζή για την πολύτιμη βοήθειά του κατά τη διάρκεια της συγγραφής αυτού του άρθρου, και τους φίλους συναδέλφους Δημήτρη Γιατρομανωλάκη και Παναγιώτη Ροϊλό για τη συμπαράστασή τους.

¹ Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική Παράδοση και Ομαδική Δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1983 και *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα 1985, Κ. Μυστακίδου, *Karagöz. Το θέατρο σοκίων στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982, Β. Πού-

χνηρ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1984, Γ. Μ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985 και Θ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα 1984.

² Ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος και το έργο του αναφέρονται από τους μελετητές του Καραγκιόζη ήδη από τη δεκαετία του 1930· σχόλια και σύντομες μνείες υπάρχουν στις μελέτες των G. Kaimi, *Karaghiozi ou la Comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes 1935 (βλ. και τη μετάφραση Τ. Καϊμη, *Καραγκιόζης*, Αθήνα 1990), Σ. Μελά, *Μια διασκεδαστική έρευνα:*

Ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος, επαγγελματίας καραγκιοζοπαίχτης με απήχηση στην Αθήνα και στην επαρχία μετανάστευσε στην Αμερική το 1914.³ Γεννημένος στην Καλαμάτα πιθανώς το 1890, πρωτοείδε παραστάσεις Καραγκιόζη στην Πελοπόννησο από θρυλικούς καλλιτέχνες όπως ο Μίμαρος και ο Γιάννης Μώρος. Στις αρχές του εικοστού αιώνα η οικογένειά του ήρθε στην Αθήνα, για μια καλύτερη τύχη ενώ ο πατέρας του ήθελε να τον σπουδάσει μηχανικό, εκείνος είχε μαγευτεί με τον Καραγκιόζη. Τις βασικές του γνώσεις στο επάγγελμα, ο Θεοδωρόπουλος ισχυρίζεται, ότι τις έμαθε μόνος του, χωρίς να μαθητεύσει σε κανέναν: «είμαι αυτοδημιουργημένος», όπως λέει. Εν τούτοις, παραδέχεται ότι ο αγαπημένος του καλλιτέχνης στην πρώτη εφηβεία του ήταν ο Χρήστος Κονιτσιώτης, περίφημος ανδρειακιοπαίχτης της εποχής. Το 1904, μετά από μια έντονη σύγκρουση με τον πατέρα του, φεύγει και πηγαίνει στην Αίγυπτο· εκεί συναντά το Δημήτριο Μανωλόπουλο, και μαζί μαθαίνουν την τέχνη του Καραγκιόζη παίζοντας μπροστά σε Αλεξανδρινούς, που δεν είχαν και πολλές απαιτήσεις από τους καραγκιοζοπαίχτες. Το 1905 επιστρέφουν στην Ελλάδα και αρχίζουν να δίνουν παραστάσεις στο σαφώς απαιτητικότερο κοινό της Αθήνας και των επαρχιακών πόλεων. Αυτά τα χρόνια, ακολουθώντας μια συνηθισμένη τακτική στο συνάφι, αντικαθιστά το «Καλογεράς», που είναι το πατρικό του επίθετο, με το «Θεοδωρόπουλος». Από το 1908 μέχρι το 1914 δίνει παραστάσεις στην Αθήνα, ανάμεσα στο θεατράκι της Δεξαμενής, για το οποίο έριζαν πολλοί: οι εξετάσεις που περνούσαν οι καραγκιοζοπαίχτες στη Δεξαμενή τους χάριζαν κάτι αντίστοιχο με διδακτορικό τίτλο, στην κλίμακα αξιών που επικρατούσε μεταξύ τους, λόγω του υψηλού επιπέδου του ακροατηρίου, που κυμαινόταν από απλούς ανθρώπους του λαού μέχρι διπλωμάτες και διανοούμενους. Το ρεπερτόριο εκείνα τα χρόνια, όπως ομολογούν πολλοί καραγκιοζοπαίχτες, ήταν ισχνό· τα πιο συνηθισμένα έργα ήταν το *Φίδι*, το *Κιούπι*, τα *Μπαγλαΐμ Κονιά*, τα *Αινίγματα*, ο *Φούρνος*, ο *Κατσαντώνης*, ο *Χριστιανομάχος*, ο *Γκρης*.⁴ Κι έτσι, λίγο πριν την αναχώρησή του για την Αμερική, ο Θεοδωρόπουλος κατείχε καλά την παράδοση και είχε εδραιώσει τη φήμη του απέναντι στο κοινό και τους συναδέλφους του.

Έμεινε στην Αμερική από το 1914 μέχρι το 1929 και έδωσε παραστάσεις για Έλληνες μετανάστες. Ταξίδεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες από άκρη σε άκρη, από το Σικάγο στη Βιρτζίνια και από τον Άγιο Φραγκίσκο στη Φλόριδα· κέρδισε πολλά αφορολόγητα χρήματα, και έκανε και δίσκους εβδομήντα οκτώ στροφών (στο Σικάγο και στη Νέα Υόρκη), μερικοί από τους οποίους σώζονται μέχρι σήμερα.⁵ Το

ο Καραγκιόζης, *Ακρόπολις* 30 Οκτωβρίου 1952 – 7 Ιανουαρίου 1953, Κ. Μπίρη, «Ο Καραγκιόζης – Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμος 52 (1952) και Δ. Φωτιάδη, *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, Αθήνα 1977. Πιο πρόσφατα, στην «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη της Πάτρας» του Σπύρου Βρεττού, που δημοσιεύεται στο *Πάτρα Γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Πάτρα 1998, σσ. 24-63, (έκδοση εκτός εμπορίου του Πολιτιστικού Τομέα του Δήμου Πατρέων) επίσης υπάρχει εκτενής αναφορά στην παρουσία του Ντίνου Θεοδωρόπουλου στην Πάτρα.

³ Αυτές οι πληροφορίες, καθώς και άλλες που παρέχονται από συναδέλφους του Θεοδωρόπουλου, προέρχονται από το αρχείο της Συλλογής Rinvolucrì (Harvard University, Widener Library, Millman Parry Collection). Για ένα πλήρη κατάλογο των περιεχομένων της συλλογής βλ. Anna Stavrakouliou, *Variations on the Theme of Marriage in the Karaghiozis Recorded Performances of the Whitman-Rivolucrì Collection*, Harvard University Archives 1994, σσ. 155-169. Στο εξής θα παραπέμπω

στη συλλογή με τα αρχικά MR, ακολουθούμενα από τον αριθμό της κασέτας στην οποία βρίσκεται η συνέντευξη. Οι συνεντεύξεις με τους καραγκιοζοπαίχτες έγιναν το καλοκαίρι του 1969 σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Η συνέντευξη του Θεοδωρόπουλου έγινε στην Πάτρα τον Ιούλιο του 1969 (MR, 66).

⁴ Κατά τη μαρτυρία του Βασιλάρου (MR, 68) και του Θεοδωρόπουλου (MR, 66).

⁵ Βλ. το *Θέατρο Σκιών* (από τη σειρά Greek Archives της εταιρείας FM, Αθήνα 1998) μια πρόσφατη επανέκδοση παλιών δίσκων εβδομήντα οκτώ στροφών που κυκλοφόρησαν στην Αμερική στη δεκαετία του 1920· σύμφωνα με τον Κώστα Καμαριάρη, επιμελητή του CD, ο Θεοδωρόπουλος ηχογράφησε κομμάτια από παραστάσεις με κάμποσα διαφορετικά ψευδώνυμα όπως Χάρης Πατρινός, Μικές Πατρινός κ.α. Οι ηχογραφήσεις αυτές είναι πολύ σημαντικές γιατί είναι τα μόνα ακουστικά δείγματα που έχουμε από την καραγκιοζική τέχνη της δεκαετίας του 1920.

1929, όπως λέει στη συνέντευξή του, αποφασίζει, παρά την τεράστια επιτυχία του, να επιστρέψει στην Ελλάδα για το χατήρι της μητέρας του. Μετά από μια σύντομη περίοδο παραστάσεων στην Αθήνα, εγκαθίσταται από το καλοκαίρι του 1929 στην Πάτρα και δίνει παραστάσεις εκεί μέχρι τη συνταξιοδότησή του, το 1956. Πέθανε το 1975,⁶ και άφησε πίσω του την κόρη του Σοφία η οποία θεωρεί τον εαυτόν της άξιο διάδοχο του πατέρα της στην τέχνη του Καραγκιόζη.

Στις αρχές του καλοκαιριού του 1929 στην Πάτρα λειτουργούσαν έξι θεάματα ποικίλης φύσεως και ένας Καραγκιόζης.⁷ Στις 27 Ιουλίου 1929 ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος κάνει πανηγυρική έναρξη των παραστάσεών του στα Ψηλά Αλώνια με το έργο *Έρωσ και Θρησκόεια*, που είναι η αφετηρία μιας πολύ επιτυχημένης καλλιτεχνικής δημιουργίας στην πόλη.⁸ Όπως αναφέρει ένας μαθητής του, ο Αντώνιος,⁹ με μια υπερβολή που συναντάμε συχνά σε είδη της προφορικής παράδοσης, «όταν πρωτοξεκίνησε να παίζει στην Πάτρα όχι χιλιάδες έκανε την εβδομάδα, εκατομμύρια έκοβε!» Ας σημειώσω εδώ ότι την εποχή εκείνη η Πάτρα πρέπει να είχε γύρω στους εκατόν είκοσι χιλιάδες κατοίκους.¹⁰ Στην ενδεκαετία 1929-1940 ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος παίζει, κατά κανόνα, από το Πάσχα μέχρι τις αρχές Οκτωβρίου (καιρού επιτρέποντος). Μεταξύ 1933 και 1936 είτε εμφανίζεται ελάχιστα (αυτό ισχύει για το 1933,¹¹ το 1935 και το 1936), είτε δεν εμφανίζεται καθόλου (το 1934). Κάποιες χρονιές, όπως το 1939, συνεχίζει να παίζει μέχρι την επόμενη σαιζόν. Αν και οι παλιοί πατρινοί καραγκιοζοπαίχτες τον έχουν συνδέσει με το ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ, στην πραγματικότητα μοιράζεται μισή ντουζίνα θεατράκια¹² με τους συναδέλφους του που παίζουν αυτά τα χρόνια στην Πάτρα: τον Δημήτρη Μανωλόπουλο, τον Βασίλαρο, τον Ανδρέα Βουτσινά, τον Ανδρέα Σωτηρόπουλο, τον Φ. Μπόλλα, τον Βασίλη Ανδρουτσόπουλο καθώς και με τον δημοφιλή ανδρεικελοπαίχτη Γιάννη Λεβέντη. Τους τρεις καλοκαιρινούς μήνες, παραστάσεις δίνονται καθημερινά, με απογευματινή και βραδινή κάθε Κυριακή. Υπάρχουν περιόδοι που εμφανίζονται ταυτόχρονα δύο και τρεις καραγκιοζοπαίχτες στην Πάτρα, οι οποίοι κονταροχτυπιούνται επί καθημερινής βάσεως για να προσελκύσουν το κοινό· για το σκοπό αυτό οι τίτλοι των παραστάσεων μετατρέπονται σε μικρές περιλήψεις της υπόθεσης: για παράδειγμα, τον Σεπτέμβριο, του 1930 ο Βασίλαρος παίζει το *Ο Έρωσ του 1821 Αθανάσιος Διάκος και η κατάληψις των πόλεων Αταλάντης, Θηβών και Λειβαδιάς*¹³ και ο Θεοδωρόπουλος παίζει το *Ο κρεμασθείς τρεις φορές χωρίς να πεθάνει Μαύρος Γκιαούρης*,¹⁴ που δεν είναι άλλα από το *Διάκο* και τον *Μαύρο Γκιαούρη*.

⁶ Φωτογραφία της κηδείας του δημοσιεύεται στον Φωτιάδη (ό.π. σ. 456): επίσης στον ίδιο τόμο βρίσκονται διάλογοι του Θεοδωρόπουλου καθώς και σκόρπιες πληροφορίες και προγράμματα.

⁷ Πιο συγκεκριμένα παραστάσεις έδιναν: το Ελληνικό μελόδραμα, ο θίασος της Κούλας Λουκιανού και τέσσερις κινηματογράφοι ταυτόχρονα στο θεατράκι Ο ΠΑΡΘΕΝΩΝ έδινε παραστάσεις ο καραγκιοζοπαίχτης Παναγιωταράς. Βλ. ενδεικτικά τον *Νεολόγο Πατρών* στις 2-6-1929.

⁸ *Νεολόγος Πατρών*, 27-7-1929.

⁹ Γεννήθηκε το 1924, γνώρισε τον Θεοδωρόπουλο το 1932 και ήταν βοηθός του μέχρι το 1946-47 (MR, 68).

¹⁰ Βλ. Μιχαήλ Χουλιαράκης, *Γεωγραφική, Διοικητική και πληθυσμιακή εξέλιξη της Ελλάδος 1821-1971* τόμ. Γ', Αθήνα 1976, σ. 55, όπου αναφέρεται ότι με στοιχεία του 1940 η Πάτρα είχε 141.314 κατοίκους και ολόκληρη η Αχαΐα 223.796· επίσης στον τόμ. Β', σ. 277, αναφέρεται ότι η Πάτρα το 1907 είχε 51.932 κατοίκους, και η Αχαΐα 150.918.

¹¹ Το 1933 το Εθνικό Θέατρο περιοδεύει στην Πάτρα από τα μέσα Ιουνίου μέχρι τις 10 Ιουλίου 1933 με έργα όπως *Ο Έμπορος της Βενετίας* και ο *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρμιαν*· σε αυτές τις παραστάσεις πρέπει μάλλον να αποδοθούν οι πολύ περιορισμένες δραστηριότητες όλων των άλλων θεαμάτων. Αν όντως οι παραστάσεις του Εθνικού απέσπασαν την προσοχή του κοινού, αυτό σημαίνει ότι το ίδιο κοινό γέμιζε τις πλατείες όλων των θεαμάτων.

¹² Εμφανίζεται στο ΡΕΚΟΡ το 1929, στο ΠΑΝΑΧΑΪΚΟΝ και στο ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ το 1930, το 1931 στο ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ, το 1932 στο ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ, στο θέατρον ΕΛΛΑΣ το 1933, το 1935 στο ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ, το 1936 στο ΕΛΛΑΣ, το 1937 στην ΤΑΡΑΤΣΑ ΜΑΡΟΥΔΑ, το 1938 στην ΤΑΡΑΤΣΑ ΜΑΡΟΥΔΑ, στο ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ το 1939 και το 1940 πάλι στο ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ.

¹³ Παίζεται στην ΤΑΡΑΤΣΑ ΜΑΡΟΥΔΑ στις 13-9-1930 (*Τηλέγραφος Πατρών*).

¹⁴ Αναφέρεται ότι παίζεται στις έξι και επτά Σεπτ. 1930 (*Τηλέγραφος Πατρών*).

Για τα έργα που παριστάνονται το μόνο στοιχείο που έχουμε, πέρα από κάποιες σκόρπιες πληροφορίες που δίνει ο Θεοδωρόπουλος, είναι οι τίτλοι τους.¹⁵ Αυτό που θα έλεγε κανείς με βεβαιότητα είναι ότι μπορούσε να παίζει για μήνες ολόκληρους, χωρίς να χρειάζεται να επαναλαμβάνει έργα, καθώς το ρεπερτόριό του εκείνη την εποχή έφτανε και κάποτε ξεπερνούσε τους εκατό τίτλους τη σεζόν. Οι τίτλοι αυτοί μαρτυρούν ότι το βάρος του ρεπερτορίου το κρατάνε τα ιστορικά και λησταρχικά έργα,¹⁶ όπως *Ο Πεθαμένος Λήσταρχος* και *Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς*, μαζί με τις κωμωδίες, παράδειγμα *Ο Καραγκιόζης ανάμεσα στους νεκρούς* ή *Αι Βουλευτικά Εκλογάι*. Αν προσπαθήσει κανείς να βρει τα θέματα που εμφανίζονται πιο συχνά στους τίτλους του, πέρα από τα έργα που ήταν λίγο πολύ κοινά σε όλους, τα δύο επικρατέστερα είναι το *Φάντασμα* και ότι έχει σχέση με θάνατο. Την ίδια εποχή στους κινηματογράφους των Πατρών παίζονται έργα όπως ο *Νοσφεράτου*.¹⁷ Οι καραγκιοζοπαίχτες, στον αγώνα τους να κρατήσουν την τέχνη τους ζωντανή και το θέατρό τους γεμάτο, δεν διστάζουν να προσαρμόσουν και κάποιες ιστορίες γκραν γκινιόλ στα μέτρα της παράστασής τους.¹⁸ Ταυτόχρονα υπάρχει μια κατηγορία έργων που ολοφάνερα έχουν ενσωματώσει στοιχεία περιπετειωδών αστυνομικών διηγημάτων, όπως η *Συμμορία της Μαύρης Χειρός* κι ο *καραγκιόζης Αστυνομικός*. Θα ήταν δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι αυτές οι πλοκές οφείλονται στην παραμονή του Θεοδωρόπουλου στην Αμερική, γιατί ήδη το 1928 ο Χρήστος Χαριδημος, που ποτέ δεν πήγε στην Αμερική, παίζει στην Πάτρα τον *Νατ Πίνκερτον*.¹⁹ Από τις αγαπημένες δημιουργίες του ίδιου του Θεοδωρόπουλου όπως αποκαλύπτει στη συνέντευξή του είναι οι *Βουλευτικές Εκλογές*, η *Βαβυλωνία* (που είναι μια εκδοχή του *Καραγκιόζη Υπηρέτη*), *Τα Καλάβρυτα και το Λάβαρον του 1821*, *Η μαύρη χείρ της Νέας Υόρκης*, *Το ταξίδι του Καραγκιόζη στη Σελήνη*.²⁰ Δηλώνει επίσης, ότι παραμέρισε τον *Γκρη*, τον *Χριστιανομάχο*, την *Κούνια* και *Καραγκιόζη Φούρναρη* γιατί τα θεωρούσε πολύ γνωστά και απαρχαιωμένα.

Οι συνάδελφοι του Θεοδωρόπουλου, σύγχρονοι και μεταγενέστεροι, όπως επίσης και οι κριτικοί, συμφωνούν ως προς το γεγονός ότι ο Θεοδωρόπουλος εκσυγχρόνισε το είδος, τόσο από την άποψη του ρεπερτορίου, όσο και από την άποψη των τεχνικών μέσων. Ο αποφασιστικός παράγοντας στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του στάθηκε αναμφισβήτητα το γεγονός ότι ήταν εγγράμματος. Κι αυτός, όπως κι ο Βασιλαρος, χρησιμοποίησαν αυτό το επιπρόσθετο προσόν τους και έκαναν άλματα στην τέχνη τους. Ο ίδιος ο Βασιλαρος στη συνέντευξή του παραδέχεται ότι η ειδοποιός διαφορά μεταφορά με-

¹⁵ Βλ. αναλυτικό κατάλογο τίτλων στο τέλος του άρθρου.

¹⁶ Ο Γιάνναρος υποστηρίζει ότι «τα ιστορικά του έργα είναι βγαλμένα από το βιβλίο *Η Ηρωϊκή της Ελληνικής Επανάστασης*», του Στέφανου Ξένου· η πληροφορία αυτή παρέχεται από τον Σπύρο Βρεττό, *ό.π.*, σ. 47. Ακόμη κι αν αυτό αληθεύει, ο τρόπος με τον οποίο εμπνέονταν οι καραγκιοζοπαίχτες από υλικό αντλημένο από βιβλία είναι πολύπλοκος και δεν έχει ακόμη συζητηθεί εκτενώς.

¹⁷ Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στον καραγκιόζη και στον κινηματογράφο, κι από την άλλη στο γεγονός ότι οι καινοτομίες που έχουν εισαχθεί δεν είναι ακραίες διαφαίνεται στο ακόλουθο χιουμοριστικό σχόλιο του *Νεολόγου Πατρών* (18-4-1931): «ο καραγκιόζης ενεφανίσθη απριλιάτικος και νεωτερίζω με μεγάφωνο και με άριες. Φαντασθείτε τώρα τον Χατζηαβάτη παίζοντα τους ρόλους του Ντούγκλας Φαίρμπανξ, τον Βλαχογιώργο τον Κράους και τον Σιορ-Διονύσιο τον Ραμόν Νοβάρο».

¹⁸ Βλ. και Βρεττό, *ό.π.*, σ. 48. Το άρθρο του Βρεττού καλύπτει ι-

στορικά την περίοδο που εξετάζουμε, και δίνει και μια συνοπτική αποτίμηση της συνεισφοράς του Θεοδωρόπουλου.

¹⁹ *Νεολόγος Πατρών*, 25-9-1928.

²⁰ «Στο φεγγάρι δεν θέλουμε την μόλυνση των γήινων, όλα είναι αρμονικά εκεί, δεν υπήρχε ούτε αστυνομία, ούτε λιμεναρχείο, ούτε κυβέρνηση, τίποτε... τα λιοντάρια χαϊδεύονται κλπ.», όπως χαρακτηριστικά λέει ο Θεοδωρόπουλος στη συνέντευξή του (MR, 66). Βλ. παράλληλα και το σχόλιο του *Νεολόγου Πατρών* στις 8-8-1931 για την παράσταση: «*Επέπρωτο ο Καραγκιόζης να παίζη στον αιώνα μας με ραδιόφωνο. Η νέα αυτή μεταρρυθμισίς είνε επιτυχημένη. Το τελευταίως παιχθέν έργο ο "Καραγκιόζης στη Σελήνη" πρωτότυπο και περιέργο*». Το έργο παίχτηκε στις 2-8-1931 σύμφωνα με το ημερολόγιο παραστάσεων. Από ιδιόχειρο σημείωμα του Βασιλαρου (Φωτιάδης, *ό.π.*, σ. 399) μαθαίνουμε ότι το έργο το πρωτοέπαιξε ο Θεοδωρόπουλος, αλλά ο Βασιλαρος το «διασκέυασ[ε] αλλοιώτικα, και [sic] ποιό καλλίτερα».

ταξύ του Μανωλόπουλου, του άφιαστου μάστορά του, και του Θεοδωρόπουλου, είναι το γεγονός ότι ο τελευταίος ήξερε γράμματα. Ο Γιάνναρος και ο Σπυρόπουλος θεωρούν κι αυτή τη μόρφωσή του αιτία της επιτυχίας του (ο Σπυρόπουλος μάλιστα λέει ότι ο Θεοδωρόπουλος σπούδαζε γιατρός και τα παράτησε για να γίνει καραγκιοζοπαίχτης).²¹ Από διαφημιστική καταχώρηση του ίδιου του Θεοδωρόπουλου μαθαίνουμε ότι «έφευγαν εξ Αμερικής 100 νέους τύπους εντελώς τελειοποιημένους, οίτινες είνε κατασκευασμένοι με μεγάλην τέχνην ώστε να έχουν κίνησιν χειρών, ποδών, κεφαλής και στόματος με μίαν αόρατον δύναμιν που θα ευχαριστήσεται και της (sic) πλέον μελαγχολικές καρδιές. Όθεν με την νέαν αυτήν καινοτομίαν και την εμφάνισιν των νέων τούτων τύπων ήτοι ο Βασίλειος ο Ανεμοδούρας, το Καλογεράκι, ο Αγνώριστος κλπ αξίζει να τύχει μεγάλης υποστηρίξεως ο κύριος Θεοδωρόπουλος εκ μέρους του Πατραϊκού κοινού».²²

Οι αλλαγές στη σκηνική τέχνη που πραγματοποίησε περιλαμβάνουν σύμφωνα με διασταυρωμένες μαρτυρίες πρώτα-πρώτα την εισαγωγή της ζελατίνας ως υλικού για την κατασκευή φιγουρών· ο Βασίλαρος θυμάται ότι ο Θεοδωρόπουλος έκανε πάταγο στην Πάτρα με τις ζελατίνες, που, αν και αν είναι εύθραυστες και εύφλεκτες, είχαν το καλό να φαίνονται από μακριά. Έπειτα αντικατέστησε τους μουσικούς με το πικάπ, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την απελευθέρωση των καραγκιοζοπαιχτών από την τυραννία των ανεύθυνων οργανοπαιχτών· επίσης, εισήγαγε «μια έξυπνη μέθοδο [χάρι στην οποία] τα σκηνικά αλλάζουν μέσα σε δύο δευτερόλεπτα! Γρηγορότερα, δηλαδή, από ό,τι στο Βασιλικόν Θέατρον!»²³ Τέλος, εφάρμοσε μια πλειάδα διαφημιστικών μεθόδων, που ξεσήκωσε στην Αμερική. Για παράδειγμα, ισχυρίζεται ο Θεοδωρόπουλος, ότι κυκλοφορούσε μολύβια με τη φίρμα του, ότι τύπωνε διαφήμιση στα κουτιά των σπέρτων, ότι μοίραζε παλιά αποσυρμένα χαρτονομίσματα με τη σφραγίδα του κι άλλα παρόμοια, με αποκορύφωμα την ιστορία με το υδροπλάνο· σύμφωνα με τις αναμνήσεις του καλλιτέχνη, γύρω στα 1932, όταν εξελέγη ο Τσαλδάρης πρωθυπουργός, έπαιξε τις *Βουλευτικές Εκλογές*, και προκειμένου να διαφημίσει την παράσταση νοίκιασε το ψεκαστικό υδροπλάνο της Πάτρας και έβαλε τον πιλότο να πετάξει διαφημιστικά φυλλάδια για την παράσταση. Δυστυχώς ο πατρινός τύπος δεν αναφέρει κανένα παρόμοιο περιστατικό, παρόλο τον εντελώς ασυνήθιστο χαρακτήρα του. Ένας μαθητής του Θεοδωρόπουλου ισχυρίζεται ότι ο δάσκαλός του εισήγαγε τη χρήση της σούστας και άλλων τεχνικών βελτιώσεων, αλλά είναι δύσκολο να πούμε με ακρίβεια αν αυτό αληθεύει.²⁴

Θα ήθελα τώρα να διατυπώσω κάποιες προτάσεις για την αξιολόγηση του έργου του. Καθώς διατυμπανίζει και ο ίδιος, η επιτυχία του στην Πάτρα, την «*Ακρόπολη του Καραγκιόζη*», όπως την αποκαλεί, είναι αναμφισβήτητη· παρόλο που, σύμφωνα με τα στοιχεία που προανέφερα, δεν έκλεισε όλα τα θέατρα, όπως ισχυρίζεται, και ποτέ δεν υπήρξε ο μόνος καραγκιοζοπαίχτης που έπαιξε σε μια σαιζόν. Οι συνάδελφοί του και μαθητές του μόνο καλά έχουν να πουν για αυτόν, κι αυτό είναι πολύ σημαντικό σ' ένα συνάφι σκληρά ανταγωνιστικό. Ο Βασίλαρος τον λέει «*καλλιτέχνη άριστο και κωμικό*», ο Γιάνναρος τον χαρακτηρίζει «*τίμιο*» [σε σχέση με το Δ. Πάγκαλο, ο οποίος είχε πάρει τον κακό δρόμο], ο Μη-

²¹ MR, 68.

²² *Νεολόγος Πατρών*, 7-5-1932.

²³ *Νεολόγος Πατρών*, 31-5-1938.

²⁴ Αυτό το λέει στη συνέντευξή του ο Δημήτρης Μητσάκης ή Ματσούκας· επίσης αναφέρει ότι ο Θεοδωρόπουλος εισήγαγε το στυλιάρι: «αντί να χτυπάνε πια τους κρότους με τα χέρια τους κάναν με το στυλιάρι». (MR, 68). Καθώς είναι πολύ δύ-

σκολο να ορίσουμε με ακρίβεια ποιος εισήγαγε μια καινοτομία σε μια προφορική τέχνη, όπου απουσιάζει κάθε είδους νομική κατοχύρωση, οφείλω να αναφέρω εδώ ότι η εισαγωγή της σούστας αποδίδεται σε πολλούς· ενδεικτικά ο Σπαθάρης αναφέρει τον Κελαρινόπουλο, ο Caimi τον Μανωλόπουλο και ο Μπίρης τον Γιαννακούρα (Γ. Κιουρτσάκης, *δ.π., Προφορική Παράδοση* σ. 226).

τσάκης ισχυρίζεται ότι ήταν τόσο καλός που τον ζήλευαν οι Αθηναίοι καραγκιοζοπαίχτες· βέβαια δεν λείπουν και τα αντιφατικά στοιχεία: ο Μητσάκης και πάλι λέει ότι, εκτός όλων των άλλων, ο Θεοδωρόπουλος ήταν και καλός ζωγράφος, ενώ ο Σωτήρης Ασπιώτης λέει ότι όχι μόνο δεν ήταν καλός ζωγράφος, αλλά ότι είχε και έναν μουγγό αδελφό (που τον είχε πάρει μαζί του στην Αμερική) που του ζωγράφιζε – το οποίο φυσικά δεν ευσταθεί.²⁵

Εντελώς διαφορετική γνώμη από αυτήν των συναδέλφων του έχουν οι κριτικοί: ο Σπύρος Μελάς τον θεωρεί «το αποκορύφωμα της νεωτεριστικής τάσεως... γιατί επολιτογράφησε τον *Καραγκιόζη Αγγλοσάξωνα και Γιάγκη* [...] οι πιο περίεργες υποθέσεις έργων περνούν από αυτόν τον *Καραγκιόζη*, που είναι η πλήρης άρνησις των μορφών της παραδόσεως».²⁶ Εκείνος που είναι αμείλικτος όμως είναι ο Τζούλιο Καΐμη, που στην μελέτη του *Καραγκιόζης*, που κυκλοφόρησε το 1935, λέει αφοριστικά ότι «οι νεωτερισμοί του Θεοδωρόπουλου είναι κενοί και δεν επιδιώκουν κανένα ανώτερο καλλιτεχνικό σκοπό. Μας φαίνεται περιττό να μιλήσουμε περισσότερο για το θέατρό του».²⁷ Σε πλήρη αντίθεση με την παρατήρηση του Καΐμη είναι ένα σχόλιο του *Νεολόγου Πατρών*, σε μια εποχή που μεσουρανάει ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος στο στερέωμα των σκιών: «Ο δαιμόνιος καραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος γνωστός στους πατρινοὺς δίδει τις καλλίτερες παραστάσεις του στη δροσόλουστη Ταράτσα Μαρούδα. Με το ωραίο παίξιμό του και τα αγγλικά που ανακατεύει στις σκηνές, σκορπίζει τα γέλια στους θαμώνας που δεν χωρούν πολλές φορές στην Ταράτσα και φεύγουν για τούτο καταλυπημένοι».²⁸ Αν και είναι δύσκολο για το σημερινό μελετητή να κρίνει αν και κατά πόσο είχε αλλάξει ο *Καραγκιόζης* της δεκαετίας του τριάντα, το βέβαιο είναι ότι αυτές οι αλλαγές ήταν ομαλές και γίνονταν απόλυτα αποδεκτές.

Πολλές φορές κριτικοί που γίνονται θεματοφύλακες μιας παράδοσης, παραλείπουν να δώσουν την πρόποσα σημασία στην αδιάκοπη κινητικότητα και στην άνευ ορίων ευλυγισία ενός ζωντανού είδους.²⁹ Στην ίδια κατηγορία με τους κριτικούς θα έβαζα και τον Mario Rinvolucri, ο οποίος αν και απόφυγε τους χαρακτηρισμούς έκανε πολύ αυστηρή επιλογή των έργων που μαγνητοφώνησε, με βάση μια πολύ στενή εικόνα για το ρεπερτόριο του *Καραγκιόζης* που είχε στο μυαλό του. Αν και συμπεριέλαβε στη συλλογή καραγκιοζοπαίχτες που συνετέλεσαν στο μεσουράνημα του είδους κατά τη δεκαετία του 1930, δεν μαγνητοφώνησε σχεδόν κανένα έργο ή σενάριο με στοιχεία ανανέωσης. Ο Θεοδωρόπουλος, ο Βασιλάρος, ο Βουτσινάς και άλλοι της γενιάς τους, εξέλιξαν την τέχνη που παρέλαβαν εφαρμόζοντας καινοτομίες σε επίπεδο ρεπερτορίου και σκηνικής παρουσίας. Η εκμετάλλευση γρα-

²⁵ Για τις συνεντεύξεις του Γιάνναρου και του Ασπιώτη βλ. MR, 68.

²⁶ *Ακρόπολις*, ό.π., 25 Δεκεμβρίου 1952.

²⁷ Βλ. Καΐμη, ό.π., σσ. 45-46. Τα σχόλια του Καΐμη για τον Θεοδωρόπουλο είναι στο σύνολό τους τα εξής: «Μια σειρά από κόκκινες και μπλε ηλεκτρικές λάμπες, προσελκύουν από μακριά το θεατή. Πολλὺς κομφενόμενος κόσμος παρακολουθεί το θέαμα. Στις δύο πλευρές της οθόνης παρουσιάζονται, όχι η καλύβα και το παραδοσιακό Σεράι, αλλά δύο παλάτια ενός αλλόκοτου στυλ. Τα λεπτά και ευαίσθητα χρώματα στερούνται ζεστασιάς. Στη σκηνή, αυτή η ψυχρότητα αυξάνεται ακόμη. Βρισκόμαστε μπρος σε φιγούρες ζελατινάς, χρωματισμένες χωρίς καθόλου διακοσμητικό γούστο. Επιτήδευση στην εκτέλεση και τίποτε παραπάνω. Ο Θεοδωρόπουλος, που έζησε πολύ καιρό στην Αμερική, όπου έδινε παραστάσεις του *Καραγκιόζης* στα αγγλικά, έφερε εκτός από τα χρήματα που κέρδισε, υπερπόντιες

πρακτικές ιδέες και μια πολύ μοντέρνα αντίληψη για τον *Καραγκιόζη*. Κατάργησε εντελώς τις φιγούρες από χαρτόνι και δημιούργησε, χωρίς καμιά φαντασία, καινούργια πρόσωπα για ρεαλιστικότερα γούστα. Ενώ ο Μανωλόπουλος, ο Μόλλας και ο Καράμπελας, οποιοσδήποτε και αν ήταν οι μεταρρυθμίσεις που εισήγαγαν, είχαν συνείδηση της τέχνης τους και προσπαθούσαν, στο μέτρο των επινοητικών ικανοτήτων τους, να δημιουργήσουν καινούργιες συμβατικές μορφές, οι νεωτερισμοί του Θεοδωρόπουλου είναι κενοί και δεν επιδιώκουν κανέναν ανώτερο καλλιτεχνικό σκοπό. Μας φαίνεται περιττό να μιλήσουμε περισσότερο για το θέατρό του.»

²⁸ *Νεολόγος Πατρών*, 19-5-1937.

²⁹ Για μια πολύ εμπειρισματομένη διαφορετική προσέγγιση στο θέμα των νεωτερισμών στον *Καραγκιόζη* του αιώνα μας βλ. τον «*Καραγκιόζη στο κατώφλι του εικοστού αιώνα*» στο Γ. Κιουρτσάκη, *Προφορική Παράδοση*, ό.π., σσ. 217-229.

πών πηγών για τον εμπλουτισμό μιας τέχνης προφορικής δεν ισοδυναμεί με παρακμή του είδους, εφόσον τα οφέλη αυτής της «μετάγγισης» ιδεών μπολιάζουν την ομαδική πρακτική.³⁰

Οι παραστάσεις Καραγκιόζη ήταν η πιο σταθερή και δημοφιλής διασκέδαση του προπολεμικού πατραϊκού κοινού· η αποδοχή και το μεσουράνημα του Ντίνου Θεοδωρόπουλου, ενός εγγράμματου και γλωσσομαθούς καραγκιοζοπαίχτη, που άφησε εποχή τόσο στους συγκαιρινούς του όσο και στους μαθητές του, πρέπει να μας κάνουν να αναθεωρήσουμε περαιτέρω την άποψη ότι οι καλύτεροι καραγκιοζοπαίχτες έφτιαξαν δεκάδες πλοκές έργων, χωρίς ποτέ να ξεφυλλίσουν ένα βιβλίο στη ζωή τους. Σύμφωνα με κάποιους μαθητές του Θεοδωρόπουλου που έδωσαν συνέντευξη στον Rinvolucrì, οι τεχνικές του και τα έργα του εξακολουθούσαν να επηρεάζουν ακόμη τις παραστάσεις τους το 1969. Όσο το ταξίδι από τη γη στη σελήνη πραγματοποιούνταν πίσω απ' τον μπερντέ, όσο ήταν δηλαδή μια υπόθεση που εξαρτιόταν από την ικανότητα του καραγκιοζοπαίχτη και τη φαντασία του κοινού, η εμπέλεια αυτού του θεατρικού είδους εξακολουθούσε να ισχύει. Η ιστορική συγκυρία και οι κοινωνιολογικές αλλαγές που πλαισίωναν το πραγματικό ταξίδι στο φεγγάρι, συνετέλεσαν στην παρακμή του είδους.

³⁰ Την ίδια περίοδο αρχίζουν να ανθούν τα περίφημα φυλλάδια του Καραγκιόζη, που είναι ένα άλλο παράγωγο της επαφής ενός προφορικού είδους με τον γραπτό πολιτισμό. Για μια πολύ

ενδιαφέρουσα ανάλυση του φαινομένου με έμφαση στην περίπτωση του Αντώνη Μόλλα βλ. Γ. Κιουρτσάκη, *Προφορική Παράδοση*, ό.π., σσ. 229-259.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΤΙΤΛΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΠΑΤΡΑ 1929 – 1940

- Ο αετός του Ολύμπου και η τιμωρία του Οσμάν
 Ο Αθανάσιος Διάκος· β' μέρος, Η σούβλις του Διάκου
 Η Αθήνα ανάστατος
 και η Αθήνα άνω-κάτω
 και ο γαμβρός και η Αθήνα ανάστατος
 και η Αθήνα άνω-κάτω και ο Καραγκιόζης από την
 Σκύλλα στη χάριβδον [sic]
 Ο αιμοσταγής ηγούμενος
 και Ο αιμοσταγής ηγούμενος και ο ήρωας Πανουργιάς
 Ο αιμοσταγής και ο ήρωας Σκαλτσοδήμος
 Ο αιμοσταγής ναύαρχος
 Ο αιμοσταγής λήσταρχος Χατζάρας
 Ο αιμοχαρής πασάς
 Τα αινίγματα
 και ο Μέγας Αλέξανδρος
 Ο Αλή Πασάς, η Κυρά Φροσύνη και ο γέρο Δήμος ο Σου-
 λιώτης
 β' μέρος, Ο θάνατος του Αλή Πασά και οι Σουλιώται
 και Το ταξίδι του θανάτου και η κυρά Φροσύνη
 Ο Αλή Πασάς και ο ματωμένος θησαυρός (α' και β' μέ-
 ρος· το β' μέρος με τον τίτλο
 Ο Αλή Πασάς και ο ήρωας Βαρνακιώτης)
 Η ανακατωσούρα Καραγκιόζη και ελιστήμης
 Η ανεύρεσις του υιού εν μέσω του ωκεανού
 Ο άνθρωπος με δίχως κεφαλή
 Ο άνθρωπος με την μαύρη μάσκα
 Ο ανισόροπος βεζύρης
 Ο αντεροβγάλης
 Ο Αντίχριστος
 Ο αόρατος εκδικητής
 και Οι μάγοι του σουλτάνου με τον αόρατον εκδικη-
 τήν
 και Ο αόρατος εκδικητής και οι μάγοι του Σατανά
 Ο απαγχονισμός του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε'
 και Η κρεμάλα του Πατριάρχου
 Η αρπαγή της Ελένης
 και Η αρπαγή της Ελένης και οι ληστές του Αλγερίου
 Οι αρραβώνες του Καραγκιόζη
 και Τα αρραβωνιάσματα του Καραγκιόζη
 Ο αρχιληστής Τσακιντζής και η Λησταρχίνα Μαρία η
 Μυλωνού
 Ο αρχιληστής Τσακιντζής και ο Καραγκιόζης εις την Α-
 μερική
 Ο αρχοντοχωριάτης και ο Καραγκιόζης χρυσοχός
 Ο αστυνόμος Σέρλοκ Χολμς
 Ο ασύλληπτος φρουρός
 Ο αυτοκράτορας Ιουλιανός
 και Ο αυτοκράτωρ Ιουλιανός και η τύφλωσις του
 Στρατηγού
 Νικηφόρου
 και Η τύφλωσις του στρατηγού Νικηφόρου
 και ο Μέγας Επαίτης της Κωνσταντινουπόλεως
 Το αυτόφωρον και τα νυκτερινά γυμνάσια
 Η αυτοχειρίασις
 και Η αυτοχειρίασις του Καραγκιόζη
 Ο βασιλεύς των ορέων
 Ο βόας της Αφρικής
 Αι βουλευτικά εκλογαί
 μετά το 1936 Οι εκλογές στα παλιά χρόνια
 και Οι εκλογές του παλιού καιρού και η 4^η Αυγού-
 στου
 και Εκλογές
 Ο βουκόλακας
 Ο βουκόλακας της Γερμανίας που εθέρισε ένα χωριό ο-
 λόκληρο
 Γαμβροί με δόσεις
 και Γαμβροί στα κάρβουνα
 και Γαμβροί στη σαλαμούρα
 και Γαμβροί με το τσουβάλι
 Γάμοι και διαζύγια
 Ο γάμος του Βλαχογιώργου
 και ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου
 Ο γάμος δύο νεκρών εν μέσω νεκροταφείου
 Ο γάμος δύο νεκρών και ο Καραγκιόζης υπνωτιστής
 Ο γάμος του Καραγκιόζη
 και Ο γάμος του Χαμάλαρου
 Ο γάμος του Φαντομά
 Τα γένεια του Βεζύρη
 Η γέννησις του Κολυτηριού
 Η γέφυρα του θανάτου και η σπείρα της μαύρης μάσκας
 Ο γίγας του θανάτου και ο Καραγκιόζης στην Ιταλία
 Ο γίγας της Ρούμελης

- Ο γιος της Νεράιδας και τ' αρραβωνιάσματα του Καραγκιόζη
 Γκόλφω (μέρος α' και β')
 Το γλέντι της Πρωτομαγιάς
 Το γλέντι του Καζίνου και τα κίβδηλα
 Ο γραμματεύς
 Το γραφείον γάμων
 Ο Γρίβας, ο λήσταρχος Κυριάκος και η ματωμένη καλόγρη
 Ο γυιός της νεράιδας και ο ματωμένος πλάτανος
 Διαγωνισμοί του Μπαρμπαγιώργου και Καραγκιόζη
 Ο διορισμός του Καραγκιόζη
 Ο Δον Ηλίας Κολοκύθας
 Το δράμα του νεκροταφείου
 Ο δρόμος προς την κόλασι (sic)
 και Οι δύο συνεργάται και ο δρόμος προς την κόλαση
 Οι δύο αρχηγοί Πανουργιάς – Σκαλτσοδήμος
 Οι δύο νυκτοκλέπται
 Οι δύο σατανάδες
 Το έγκλημα της κόρης
 Η επιστράτευσις
 Τα εργαλεία του Καραγκιόζη
 Η έκρηξις της Ελληνικής Επαναστάσεως, ο Υψηλάντης και η κρεμάλα
 Αι επιχειρήσεις του Καραγκιόζη
 Έρωσ και θρησκεία
 Ο έρωσ των δύο γυναικών
 και Έρωσ γυναικών
 Έρωσ, θρησκεία και διάβολος
 Έρωσ και λουτρά
 και Τα λουτρά των εραστών
 Ο ερωτευμένος διάβολος
 Ο ευτυχής ψαράς
 Αι ευτυχισμένες ημέρες του Καραγκιόζη
 Ζήτω η τρέλλα
 Το ηρωικό Σούλι και ο μέγας προδότης Πήλιος Γούσης
 Η ηρωίς της Ελληνικής Επαναστάσεως και η πολιορκία των Πατρών·
 μέρος β' με τον τίτλο Η πολιορκία των Πατρών, Λόντος και Ζαΐμης
 Ο ήρωσ του 1821
 Ο ήρωσ Βαρνακιώτης και ο θάνατος του Αλή Πασά
 Ο ήρωσ Βλαχάβας και η φλογέρα του γέρο-Δήμου
 Ο ήρωσ Κατσαντώνης (α' και β' μέρος)
 Ο ήρωσ του Μαυροβουνίου και ο Καραγκιόζησ στην Ιταλίαν
 Ο ήρωσ του Ολύμπου
 Ο ήρωσ Παπαφλέσσας και ο αόρατος άνθρωπος
 Ο ήρωσ Τζαβέλλας
- Ο ήρωσ Σκαλτσοδήμος
 Ο θάνατος του Καραγκιόζη
 Ο θάνατος του καπετάν πασά
 Η θηριωδία των Τούρκων
 και Η θηριωδία των Οθωμανών
 Ο θρίαμβος του Καραγκιόζη
 και Η αιχμαλωσία του γίγαντος και ο θρίαμβος του Καραγκιόζη
 Ο θρίαμβος του ληστοπειρατού κουρσάρου
 Ο θρυλικός ήρωσ
 Ο θρυλικός ήρωσ Παλαιολόγος
 Η ιδιοτροπία της βεζυροπούλας
 Αι ιδιοτροπία του βεζύρη
 Ο Ιούδας και ο λήσταρχος του Ολύμπου
 Ο καθυστερούμενος
 Το κανόνι του Καραγκιόζη
 Ο καπετάν Γεροδήμος
 Ο καπετάν Γκρης (μέρος α' και β')
 Ο καπετάν Γρίβας, η μυστηριώδης καλόγρη και ο Κυριάκος
 Ο καπετάν Δράκος ο Σουλιώτης και ο Αλή Πασάς με την Κυρά Φροσύνη
 Ο καπετάν Ζαχαρίας
 Ο καπετάν Κίτσος ο Λεβέντης
 Ο καπετάν Πανουργιάς
 Ο καπετάν Τρομάρας
 Ο Καραγκιόζησ και τα αεροπορικά γυμνάσια
 Ο Καραγκιόζησ ανάμεσα στους νεκρούς
 Ο Καραγκιόζησ ανυπότακτος
 Ο Καραγκιόζησ βασιλεύς των ανθρωποφάγων
 και Ο Καραγκιόζησ βασιλεύς των αγρίων
 Ο Καραγκιόζησ βεζύρης
 Ο Καραγκιόζησ βουλευτής
 Ο Καραγκιόζησ βρυκόλακας
 Ο Καραγκιόζησ γάτος
 Ο Καραγκιόζησ γιατρός και το ραβαΐσι
 Ο Καραγκιόζησ γραμματικός (και γραμματεύς)
 Ο Καραγκιόζησ δικηγόρος
 και Ο ναυαγός και ο Καραγκιόζησ δικηγόρος
 Ο Καραγκιόζησ εις την Αφρικήν
 Ο Καραγκιόζησ εκχριστιανιστής
 Ο Καραγκιόζησ εν μέσω βρυκολάκων
 Ο Καραγκιόζησ ενώπιον του κακουργοδικείου
 και Ο ήρωσ του θανάτου και ο Καραγκιόζησ στο κακουργοδικείον
 Ο Καραγκιόζησ επιχειρηματίας
 Ο Καραγκιόζησ εργοστασιάρχης
 Ο Καραγκιόζησ ιατρός
 Ο Καραγκιόζησ καραντίνα

- Ο Καραγκιόζης κουρσάρος
 Ο Καραγκιόζης κυβερνήτης της Σατούρνιας
 Ο Καραγκιόζης λοχίας
 Ο Καραγκιόζης μάγειρος
 Ο Καραγκιόζης μάγος
 Ο Καραγκιόζης μαμή
 Ο Καραγκιόζης Μις Ελλάς
 Ο Καραγκιόζης Μις Ευρώπη
 Ο Καραγκιόζης ναυαγός και το ταξείδι του στην Αγγλίαν
 και Η ναυαγός και ο Καραγκιόζης στην Αγγλίαν
 Ο Καραγκιόζης νεκροθάπτης
 Ο Καραγκιόζης νεκρός και η εξέγερσις των μπακάληδων
 Ο Καραγκιόζης νικά
 Ο Καραγκιόζης νύφη
 Ο Καραγκιόζης παππάς
 Ο Καραγκιόζης πασάς
 Ο Καραγκιόζης πόλισημιν
 Ο Καραγκιόζης πρόξενος
 Ο Καραγκιόζης προφήτης
 Ο Καραγκιόζης στα λουτρά
 Ο Καραγκιόζης στη ζούγκλα
 Ο Καραγκιόζης στην κιβωτό του Νώε
 Ο Καραγκιόζης στην Σάουθ Αμέρικα
 Ο Καραγκιόζης στη Σελήνη
 Ο Καραγκιόζης στο καζίνο
 Ο Καραγκιόζης στο κακουργιοδικεϊόν
 Ο Καραγκιόζης στο ταμείον
 Ο Καραγκιόζης στρατάρχης
 Ο Καραγκιόζης συμβολαιογράφος
 Ο Καραγκιόζης τραπεζίτης
 Ο Καραγκιόζης πνυτωτιστής
 Ο Καραγκιόζης υπουργός
 Ο Καραγκιόζης υπουργός και ο Βλαχογιώργος Δήμαρχος
 Ο Καραγκιόζης υφυπουργός
 Ο Καραγκιόζης φακίρης
 Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός
 Ο Καραγκιόζης φούρναρης
 Ο Καραγκιόζης ψαράς
 Του Καραγκιόζη ο γάιδαρος νύφη
 Η καραντίνα
 Η καρατόμησις του Καραγκιόζη
 Η καρατόμησις των Τσεκουραίων
 Η καρδιά της σκλάβας
 Η καταδίκη ενός αθώου
 Η καταδίκη του Καραγκιόζη εις θάνατον
 Η καταδίκη του Κολοκοτρώνη εις θάνατον
 Η κατάρα του αδελφού
 Η καταστροφή της Χίου και ο ήρωας Κανάρης
 Η καταστροφή της Χίου και ο ήρωας Μιαούλης
 Ο κατηγορούμενος
 Η κατηραμένη κόρη
 Ο κατηραμένος μητρυιός
 Τα κατορθώματα του Καραγκιόζη
 Τα κατορθώματα του Νιόνιου
 Η κατοχή της Ελλάδος και ο σιδερένιος άνθρωπος (α΄ και β΄ μέρος· το β΄ μέρος με τον τίτλο Ο θρυλικός θάνατος του σιδερένιου ανθρώπου)
 Κατσαντώνης (α΄ και β΄ μέρος)
 Η κέρμη σουβλα
 Η κεφαλή του νεκρού
 Η κηδεία του Καραγκιόζη
 Οι κιβδηλοποιοί
 Η κιβωτός του Νώε
 Το κίνημα του Καραγκιόζη
 Η κλέπτρια των Παρισίων
 Αι κλοπαί και καταχρήσεις του ταμείου
 Η κλοπή του σεραγίου
 Το κόκκινο σπίτι
 και Το κόκκινο σπίτι και ο άνθρωπος με τη μαύρη μάσκα
 Ο κόκκινος διάβολος
 Το κόκκινο φάντασμα
 Ο Κολοκοτρώνης
 και ο Κολοκοτρώνης και η άλωσις της Τριπολιτσάς και Η Άλωσις της Τριπόλεως και ο θρίαμβος του Κολοκοτρώνη
 Τα κόλπα των αεροπορικών γυμνασίων
 Κόλπα Ζακυνθιανού
 Το κορίτσι που σκοτώνει
 Ο κουρσάρος και ο Καραγκιόζης λήσταρχος
 Ο κουρσάρος του θανάτου
 Η κρεμάλα του Καραγκιόζη
 Ο κρεμασθείς τρεις φορές χωρίς να πεθάνει Μαύρος Γκιαούρης (α΄ και β΄ μέρος)
 τίτλος β΄ μέρους: Ο θάνατος του Μαύρου Γκιαούρη και η εκδίκησις του θανάτου του από τας αδελφάς του και Ο Μαύρος Γκιαούρης
 Το λάβαρον του 1821 και ο κουρσάρος της Τζίας
 Το λάβαρον του 1821 και ο Παλαιών Πατρών Γερμανός
 Το λάβαρον του 1821 και ο Τιγράν Πασάς των Πατρών και Ο ληστοπειρατής κουρσάρος και ο Τιγράν Πασάς των Πατρών
 Ο Λάμπρος Κατσώνης και ο Οδυσσεύς Ανδρούτσος και Ο θαλασσόλυκος Λάμπρος Κατσώνης
 Ο λέων της Μάνης
 και Ο λέων της Μάνης και η μάγισσα
 Οι λησταί της Καλαβρίας

- Ο λήσταρχος του Αλγερίου
και Η αρπαγή της Ελένης και οι ληστές του Αλγερίου
και Ο κουρσάρος του Αλγερίου
και Ο πειρατής του Αλγερίου
- Ο λήσταρχος Θανασούλας
Ο λήσταρχος του Πύργου και η εκδίκησης του Καραγκιόζη
Ο λήσταρχος Τουρκοδήμος
Η ληστεία του ταμείου
Η ληστεία της τραπέζης
Λίγα απ' όλα
Ο λιποτάκτης
Το μαγεμένο στρώμα
Ο μάγος της Καλκούτας
Μαλλιά κουβάρια
Ο Μάρκος Μπότσαρης
Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς (μέρος α' και β')
και Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς και η Ελληνική Επανάσταση (μέρος α' και β'),
και Ο Μαρμαρωμένος και η Φιλική Εταιρεία (α' και β' μέρος)
το β' μέρος με τίτλο Η Ανάσταση του Μαρμαρωμένου,
και Ο θρίαμβος της Φιλικής Εταιρείας και ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς
και Ο Μαρμαρωμένος και ο γίγας του θανάτου
- Ο ματωμένος αδελφός εις τα χέρια των αγρίων
Ο ματωμένος ηγούμενος
Ο ματωμένος θησαυρός
και Ο ματωμένος θησαυρός, το τέλος ενός τυράννου
και ο γιός του Κατσαντώνη
και Ο ματωμένος θησαυρός, το τέλος του Αλή Πασά
- Ο ματωμένος ναύαρχος
Ο ματωμένος τύραννος
Η μαύρη μάσκα
Η μαύρη χειρ
και Η μαύρη χειρ της Νέας Υόρκης
Το μαύρο καράβι και ο θάνατος του εκδικητού
Ο Μαύρος της Ανατολής
Ο μαύρος προδότης Γούσιος και ο χορός του Ζαλόγγου
Ο μαύρος σατανάς
Ο μεγάλος απατεών
Ο Μέγας Αλέξανδρος
και Ο Μέγας Αλέξανδρος και το στοιχειό
και Το στοιχειό
- Ο μεταμορφωμένος σατανάς
Ο Μπαρμπαγιώργος λόρδος
Ο Μπαρμπαγιώργος πρωθυπουργός
Ο Μπαρμπαγιώργος φαρμακοποιός
Ο μπομπαρδισμός του Καραγκιόζη
- Η μυίγα
Ο μυστηριώδης ηγούμενος
Ο μυστηριώδης ήρωας
και Ο μυστηριώδης ήρωας και ο στοιχειωμένος καλόγηρος
και Ο μυστηριώδης ήρωας και ο Καραγκιόζης λοχίας
- Να νύφη, να μάλαμα
Το ναυάγιον και το φρικιαστικόν έγκλημα
και Το ναυάγιον της πτωχής Μαρίας
- Η νεκρά ζώσα
Η νεκρανάστασις
και Η νεκρανάστασις του Καραγκιόζη
- Η νεκροκεφαλή
Η νεράιδα
και Η νεράιδα της Μάνης
και Η νεράιδα της Μάνης και ο ήρωας Μαυρομιχάλης
- Νυκτερινά γυμνάσια και ο άμαχος πληθυσμός
Ο ξαναγυρισμός του καπετάνιου
Το ξενοδοχείον
Ο όρκος του πεθαμένου και το έγκλημα της μάνας
Το πάθημα του Μπαρμπαγιώργου
Ο Παλαιολόγος
Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός και η Αγία Λαύρα
Η πανουργία των δύο
Το παραθέρισμα των ερασιτών
Τα παραμαντέματα του Βλάχου
Ο πεθαμένος λήσταρχος
Οι πέντε σοφοί
Η πολιορκία των Πατρών υπό Λόντου και Ζαΐμη
Ο προσωπίδοφόρος λήσταρχος
Το πείσμα της βεζυροπούλας
Η περιγικήπισσα του κάστρου και ο στοιχειωμένος καλόγηρος
Ο προφήτης
Η πρωτομαγιά
και Η πρωτομαγιά του Καραγκιόζη
- Το παισιμαποδικείο συνεδριάζει
Η πυρπόλησις της Χίου και ο ήρωας Κανάρης
Το ραβαΐσι και κόλασις
Το ραβαΐσι του διαβόλου
Ο σατανάς της μπουτιλιας
και Ο διάβολος της μπουτιλιας
και Διαβόλου κατορθώματα
και Η μυστηριώδης μπουτιλια και το πάθημα του Σατανά
- Ο σιδερένιος άνθρωπος και ο Καραγκιόζης πρόξενος
Ο σιδερένιος άνθρωπος και ο Καραγκιόζης στρατάρχης
- Η σκούπα
Το σουλτανικό αίμα
Οι σοφοί του γλυκού νερού

Το σπίτι με τα φαντάσματα
 Ο στοιχειωμένος καλόγηρος
 Ο στοιχειωμένος καπετάνιος
 Ο στοιχειωμένος λήσταρχος
 Ο στοιχειωμένος πλάτανος και η εκδίκησης της Δέσπως
 Το στοιχειωμένο σπίτι
 και Το σπίτι με τα παράδοξα φαινόμενα
 Αι συζυγικά απιστίαι
 Ο σύλλογος των Αγάμων
 Η συμμορία του άσπου καρρό
 Η ταβέρνα του Καραγκιόζη
 Το ταξείδι του θανάτου και ο μαύρος τύραννος
 Το ταξείδι του Μπαρμπαγιώργου
 Ο Ταρζάν
 Το τέχνασμα του Καραγκιόζη
 Τζαβέλας και Αλή Πασάς
 Το τηλέφωνο
 Ο Τουρκοφάγος
 Οι τρεις γίγαντες και η τρομερά αναγνώρισις
 Οι τρεις κιβδηλοποιοί
 Το Τρομερόν Έγκλημα και ο Καραγκιόζης Εισαγγελεύς
 Ο Τσακιντζής
 και Ο λήσταρχος Τσακιντζής
 και Ο λήσταρχος Τσακιντζής, σε δύο μέρη· μέρος β΄
 Ο θάνατος του Τσακιντζή και ο Καραγκιόζης στην Α-
 μερικήν,
 επίσης άλλος τίτλος β΄ μέρους Η εκδίκησης του Τσακι-
 ντζή και ο Καραγκιόζης στην Αμερική
 Οι Τσεκουραίοι (μάλλον έχει α΄ και β΄ μέρος)
 Ο Τύραννος
 Ο τύραννος των Αθηνών

Το φάντασμα του νεκροταφείου
 Η Φιλική Εταιρεία
 και Η Φιλική Εταιρεία, ο Παλαιολόγος και ο Καρα-
 γκιόζης στο Κακουργιοδικεῖον
 Οι φιλόσοφοι
 Η φλογέρα του τυφλού
 Το φρενοκομείον
 Το φρούριον των Δαιμόνων
 Το φρούριον του θανάτου
 Το φρούριο με τα φαντάσματα
 Ο φρουρός του τάφου
 Τα χάλια των εραστών
 Τα χάλια του καζίνου
 Ο χαλύβδινος πειρατής
 Τα χαμένα αδέρφια
 Το χάνι της Γραβιάς και η εκδίκησης του Οδυσσέως Αν-
 δρούτσου·
 το β΄ μέρος με τον τίτλο Αιχμαλωσία και θάνατος του
 Οδυσσέως Ανδρούτσου
 Ο χαρτοπαίκτης
 Ο χορός του Ζαλόγγου και ο θάνατος του Αλή Πασά
 Το χουνέρι του Μπαρμπαγιώργου
 Η χρεωκοπία του Καραγκιόζη
 και Χρεωκοπία και θάνατος του Καραγκιόζη
 Ο Χριστιανομάχος
 Χρυσές στιγμές του Καραγκιόζη
 Ο ψευτοθόδωρος
 Ο ψευτοπροφήτης
 Ο ψευτοφαντομάς

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

Μελετώντας το δραματολόγιο του Μεσοπολέμου εντύπωση μας κάνει το φαινόμενο της αναβίωσης του κρητικού θεάτρου του 16^{ου}-17^{ου} αιώνα, του επτανησιακού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα, καθώς και κάποιων πρώιμων δραμάτων πάλι του 19^{ου} αιώνα, τα οποία ξαναζωντανεύουν στο θέατρο μετά από αιώνες σκηνικής λήθης. Έτσι, μέσα στη δεκαετία 1927-1937 ο Φώτος Πολίτης ανεβάζει το *Βασιλικό* του Αντώνιου Μάτεση και τη *Θυσία του Αβραάμ*, πρώτα με το θίασο της «Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου» και αργότερα με το θίασο του Εθνικού. Ο Σπύρος Μελάς ανεβάζει τη θεατρική διασκευή του *Ερωτόκριτου* του Βιτσέντζου Κορνάρου με το θίασο της «Ελευθέρας Σκηνης». Ο Κάρολος Κουν ανεβάζει πρώτα το *Στάθη* με το μαθητικό θίασο του Κολεγίου Αθηνών και λίγο αργότερα την *Ερωφίλη* του Γεώργιου Χορτάση με το θίασο της «Λαϊκής Σκηνης». Ο Δημήτρης Ροντήρης ανεβάζει πάλι το *Βασιλικό* στο Εθνικό και τέλος ο Σωκράτης Καραντινός τη *Θυσία του Αβραάμ* με το θίασο της «Νέας Δραματικής Σχολής» του Εθνικού Ωδείου. Στην παραπάνω ομάδα έργων προσθέτουμε και δύο άλλα παλαιά ελληνικά δράματα, τη *Βαβυλωνία* του Δημήτριου Βυζάντιου, που ανεβάζει ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης το 1921 με το θίασο «Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου», αλλά και ο Φώτος Πολίτης το 1932 με το θίασο του Εθνικού Θεάτρου, καθώς και τα *Κορακιστικά* του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού, που ανεβάζει ο Φώτος Πολίτης το 1929 με το θίασο «Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου». Από όλα αυτά τα δράματα, μόνο η *Βαβυλωνία* έχει μία αδιάλειπτη σκηνική πορεία όλο το 19^ο αιώνα από επαγγελματικούς θιάσους.¹

Το όλο εγχείρημα των σκηνοθετών του Μεσοπολέμου να ανεβάσουν αυτά τα δράματα στη σκηνή, είναι αρκετά ριζοσπαστικό, όπως διαπιστώνουμε και από τις αντιδράσεις του κοινού, το οποίο παρά τις θεωρητικές προκατηχήσεις στις παραστάσεις, δε φαίνεται καθόλου εξοικειωμένο με την ατμόσφαι-

¹ Σχετικά με τις προγενέστερες επαγγελματικές και ερασιτεχνικές παραστάσεις της *Βαβυλωνίας* κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, βλ. το πρόγραμμα της παράστασης της κωμωδίας από το Κ.Θ.Β.Ε. κατά τη θεατρική περίοδο 1995-1996, σσ. 39-40, 51, όπου αυτές περιέχονται αναλυτικά. Μια προπαιδεία -πολύ περιορισμένη, βέβαια- του ελληνικού κοινού πάνω στο κρητικό θέατρο αποτελεί η ερασιτεχνική παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ*, που δόθηκε στο θέατρο «Ποικιλιών» Κέρκυρας στις 16-6-1928 από τους μαθητές του Β' γυμνασίου Κέρκυρας σε σκηνοθεσία του γυμνασιάρχη και ποιητή Θρασύβουλου Σταύρου (Μελικέρης) και σε ελαφριά διασκευή του κειμένου

στη δημοτική από τον ίδιο. Ο Φώτος Πολίτης πληροφορείται γι' αυτή τη θεατρική εκδήλωση από τον ίδιο τον Σταύρου, αλλά, βέβαια, δεν επηρεάζεται καθόλου απ' αυτή στο δικό του πρώτο ανέβασμα του δράματος το 1929 (βλ. άρθρο του Φώτου Πολίτη «Η επαρχία», *Ελεύθερον Βήμα*, 17-4-1929, άρθρο του Μ. Γ. Πετρίδη στο περ. *Νέα Εστία* 15-4-1929, τεύχ. 56, σ. 313, άρθρο του Γιάννη Σιδέρη στο περ. *Ξεκίνημα*, Ιουλ.-Αύγ. 1934, φύλ. 19-20, σσ. 250-251, καθώς και το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη «Τα κρητικά θεατρικά έργα - Η παρουσία τους στη νέα ελληνική σκηνή», περ. *Θέατρο* (Κώστα Νίτσου), Ιουλ.-Αύγ. 1962, τεύχ. 4, έτος Α', σσ. 25-26.

ρα και την εποχή των έργων.² Παρόλη την προγενέστερη λόγια ενασχόληση με το κρητοεπτανησιακό θέατρο, η ανεπάρκεια των μέχρι τότε θεωρητικών ερευνών φαίνεται π.χ. και από το γεγονός ότι ακόμη κι ο ίδιος ο Φώτος Πολίτης θεωρεί τη *Θυσία του Αβραάμ* μεσαιωνικό Μυστήριο, αντί να την εντάσσει στο αναγεννησιακό θέατρο.³ Πάντως, η επιθυμία των σκηνοθετών για αναβίωση αυτών των ξεχασμένων δραμάτων είναι τόσο μεγάλη, ώστε δημιουργούν θεατρικά κείμενα από εκεί, που δεν υπάρχουν, όπως στην περίπτωση του ποιήματος *Ερωτόκριτος*, το οποίο δραματοποιεί ο Θεόδωρος Συναδινός για χάρη της παράστασης του Σπ. Μελά. Η αναβίωση αυτών των δραμάτων αποτελεί μια επανάσταση στο ρεπερτόριο, που γίνεται αυθόρμητα από τους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου ενάντια στη γνώμη της επίσημης ιστορικής αντίληψης της εποχής. Ας θυμηθούμε, πως ο πρώτος ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου, Νικόλαος Λάσκαρης, ο οποίος εκδίδει την *Ιστορία* του μέσα στο Μεσοπόλεμο, εξοβελίζει από το ιστοριογραφικό του έργο το κρητικό θέατρο, λόγω των πολλών ξενόφερτων επιδράσεών του και της δουλικής μίμησης των ιταλικών προτύπων του.⁴

Ένας πρώτος λόγος αναβίωσης του κρητοεπτανησιακού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο είναι το αίτημα των σκηνοθετών για γενική ποιοτική ανανέωση του νεοελληνικού θεάτρου. Κατά πρώτον, υπάρχει το αίτημα της ανανέωσης του δραματολογίου των θιάσων της εποχής, που κατακλύζεται από το γαλλικό κυρίως βουλεβάρτο.⁵ Σε συνδυασμό με τη διαπίστωση της έλλειψης σύγχρονου εντόπιου δραματολογί-

² Στην πραγματικότητα δεν είναι μόνο το κοινό, που στέκεται αμήχανο εμπρός στην παράσταση των κρητοεπτανησιακών δραμάτων, αλλά και οι ίδιοι οι κριτικοί των παραστάσεων και γενικότερα οι λόγιοι της εποχής, οι οποίοι μιλούν συνεχώς για τις δραματολογικές ατέλειές τους. Έτσι, τα κατηγορούν για σχοινοτενείς μονολόγους, χαλαρή πλοκή, έλλειψη έντονης εσωτερικής ζωής των διαγραφόμενων χαρακτήρων, αντιθεατρικότητα, σασισιμότητα, μονοτονία, φόρτο επαναλήψεων. Κάποιοι κριτικοί, μάλιστα, απορρίπτουν ακόμη και την ίδια τη σκοπιμότητα αναβίωσης κάποιων δραμάτων: ο Άλκης Θρύλος π.χ. πιστεύει, πως ο στόχος της *Βαβυλωνίας* είναι ανεπιτυχής, καθώς στην εποχή του έχει καθιερωθεί πια μια κοινή γλώσσα συνεννόησης για όλους τους Έλληνες. Άρα, αφού εξαφανίζεται το στοιχείο της επικαιρότητας της κωμωδίας, η γλωσσική διαμάχη, δεν υπάρχει λόγος να παίζεται (βλ. «Το θέατρον – Εθνικό Θέατρο – Βαβυλωνία», περ. *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τεύχ. 129, τόμ. 11, σσ. 494-495). Οι περισσότεροι κριτικοί προτείνουν στους σκηνοθέτες ριζικές εκσυγχρονιστικές αλλαγές στα κείμενα, συντόμηση, παράλειψη σκηνών, διαλόγων και μονολόγων. Μερικοί προτείνουν ακόμη τολμηρότερες αλλαγές, όπως π.χ. ο Λέων Κουκούλας, ο οποίος κρίνει απαραίτητη την παρεμβολή αυτοσχέδιων μουσικών ιντερμέτζων στην παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ* από το Φώτο Πολίτη το 1929 για την ξεκούραση του θεατή από το «κατεβατό» των στίχων και για τη μεγαλύτερη υποβλητικότητα του θρησκευτικού δράματος (βλ. «Από τα θέατρα – Η *Θυσία του Αβραάμ*», *Πρωία*, 30-3-1929, αρ. 1182, σ. 2). Ο Άλκης Θρύλος, ζητά από το Θ. Συναδινό, το διασκευαστή της παράστασης του *Ερωτόκριτου* από την «Ελευθέρα Σκηνή» το 1929, την παρέμβασή του, ακόμη και στη διαγραφή των απλοϊκών μεσαιωνικών χαρακτήρων του έπους του Κορνάρου, καθώς ο τελευταίος έχει υποπέσει σε ψυχολογικές πλάνες που δε συμβαδίζουν με την ψυχοσύνθεση του σύγ-

χρονου νευρικού ανυπόμονου πολυσύνθετου ατόμου (βλ. «Το θέατρον – Θέατρον Κοτοπούλη, θίασος Ελευθέρη Σκηνή – *Ερωτόκριτος*, διασκευή Θ. Συναδινού», *Νέα Εστία*, 1-12-1929, τεύχ. 71, σσ. 1033-1034). Μετά απ' όλ' αυτά παρατηρούμε το εξής παράδοξο φαινόμενο: ενώ όλοι οι διανοούμενοι, οι κριτικοί, οι σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου προσδοκούν μια πνευματική αναγέννηση, μια νέα καλλιτεχνική πορεία απαλλαγμένη από τις συμβατικότητες του παλαιού θεατρικού καθεστώτος, ενώ όλοι παραδέχονται τα ανεκτίμητα ποιητικά χαρίσματα των αριστουργημάτων της κρητοεπτανησιακής δραματογραφίας, εντούτοις, συνεχίζουν να κρίνουν τα έργα σύμφωνα με τις συνταγές του σύγχρονου τους ευρωπαϊκού βουλεβάρτου και του μουσικού θεάτρου, που ακριβώς θέλουν να καταπολεμήσουν, εμμένουν, δηλαδή, στην παλιά συνταγή του «καλοφτιαγμένου έργου».

³ Βλ. άρθρο του Φώτου Πολίτη «*Η Θυσία του Αβραάμ*», που δημοσιεύθηκε στο *Ελεύθερον Βήμα*, 27-3-1929 και αναδημοσιεύτηκε στην *Επιλογή Κριτικών Άρθρων* του, τόμ. Β' (Θεατρικά), εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σ. 21. [Από εδώ και στο εξής η πηγή *Επιλογή Κριτικών Άρθρων* θα αναφέρεται για λόγους συντομίας ως *Επιλογή*].

⁴ Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. 1^{ος}, εκδ. Μ. Βασιλείου, Αθήνα, 1938, σσ. 86-97.

⁵ Μέχρι να υπάρξει μια εργασία σχετική με την πλήρη καταγραφή του δραματολογίου των αθηναϊκών θιάσων του Μεσοπολέμου με όλες τις τάσεις και τα ρεύματά του, καθώς και τις προτιμήσεις του κοινού, αρκούμαστε σε δηλώσεις κριτικών και λογίων της εποχής, οι οποίοι εντοπίζουν την τάση μιμητισμού του «παραστρατημένου ξένου θεάτρου, του γαλλικού» εκ μέρους του ελληνικού θεατρικού κόσμου (βλ. π.χ. άρθρα του Φώτου Πολίτη «Θεατρική επιθεώρησης» και «Η δεύτερη ζωή» στην *Επιλογή*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 46, 290).

ου,⁶ οι σκηνοθέτες μέσω των ξεχασμένων κρητοεπτανησιακών δραμάτων προτρέπουν τους Έλληνες συγγραφείς προς τα μοντέλα του κοινωνικού δράματος (όπως ο *Βασιλικός*),⁷ του ποιητικού λυρικού δράματος (όπως η *Θυσία του Αβραάμ*, η *Ερωφίλη* και η θεατρική διασκευή του *Ερωτόκριτου*)⁸ και της γνήσιας ρωμαϊκής ηθογραφίας (όπως η *Βαβυλωνία*).⁹ Κατά δεύτερον, οι σκηνοθέτες προσπαθούν να

⁶ Ο Άλκης Θρούλος στα 1927, όπως και στα 1932, ονομάζει την ελληνική δραματογραφία νέα (βλ. «Το θέατρον – Παραστάσεις της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», περ. *Νέα Εστία*, 1-5-1927, τεύχ. 2, σσ. 112-113, «Το θέατρον – Εθνικό Θέατρο – Βαβυλωνία», περ. *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τεύχ. 129, τόμ. 11), ενώ ο Σπύρος Μελάς αναφερόμενος στα πρώτα βήματα του Εθνικού Θεάτρου το 1932 και στην προσπάθεια σύστασης αξιόλογου εντόπιου δραματολογίου από το Φώτο Πολίτη, μιλά για ανυπαρξία αξιολογής σύγχρονης εντόπιας δραματοποιίας, η οποία ανάγκαζε τον Πολίτη να στραφεί στα παλιά κείμενα της ελληνικής δραματοποιίας (βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, εκδ. Γ. Φέξη, Αθήνα, 1960, σσ. 377-378).

⁷ Για την κοινωνική διάσταση του δράματος, για τη σάτιρα της αριστοκρατίας, του κλήρου, για τη φιλελεύθερη κοινωνική ιδέα και την κοινωνική πάλη μεταξύ του κόσμου των αρχόντων, των φεουδαρχών και του κόσμου της νέας αστικής τάξης μιλούν πολλοί κριτικοί. Παραθέτουμε ενδεικτικά το άρθρο του Φώτη Μιχαλόπουλου (βλ. «Ο Βασιλικός», εφ. *Καθημερινή*, 18-2-1935, αρ. 4681, σσ. 3-4) και του ίδιου του Φώτου Πολίτη, που τον πρωτοανεβάζει (βλ. «Ο Βασιλικός του Μάτεση» στην *Επιλογή*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 261-263). Η ιδέα, ότι ο *Βασιλικός* είναι προάγγελος του κοινωνικού θεάτρου, του αστικού δράματος σ' ολόκληρη την Ευρώπη πολύ πριν δημιουργηθεί το γαλλικό θέατρο του «κοινού νου» στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, εκφράζεται μεταγενέστερα και από τον Σπύρο Μελά (βλ. «Αντώνιος Μάτεσης – Ένας πρόγονος του ελληνικού κοινωνικού θεάτρου», περ. *Ελληνική Δημοσιογραφία*, 1-8-1952, έτος Ε', τόμ. 10, τεύχ. 108, σσ. 133, 135).

⁸ Και ο Φώτος Πολίτης, αλλά και ο Σπύρος Μελάς δείχνουν αντιπάθεια προς τα έργα της ρεαλιστικής σχολής. Ο Φώτος Πολίτης προτείνει καθαρά το μοντέλο του ποιητικού δράματος: «Το θέατρο του κατακάθαρου ποιητικού λόγου, το δράμα των ποιητικών μορφών, η τραγωδία των αρχαίων και του Σαίξπηρ... Το θέατρο της σιωπής έχει τα θεμέλιά του στο ρεαλισμό. Αλλά ο ρεαλισμός δεν είναι ποίηση. Κρατιέται σχολαστικά και στενόκαρδα στα εξωτερικά σχήματα της ζωής. Το θέατρο όμως του καθάρου ποιητικού λόγου εκφράζει ό,τι κινείται πίσω από τα φαινόμενα, την βαθιάν ύπαρξη, την ψυχή, τη μοίρα των ανθρώπων, τη μορφή τους. Για τον «ρεαλιστή», η λέξις, ως τοιαύτη, είναι στενή, άβαθη, πάρα πολύ αιχμαλωτισμένη στα πρόσκαιρα και στα παροδικά. Δεν του αρκεί, την βρίσκει άτονη και μικρή. Η ποιητική πνοή όμως ευρύνει τη λέξη, την ανοίγει, της δίνει βάθος αφάνταστο, την μεταβάλλει σε σύμβολο. Κι ο λόγος ο ποιητικός την εκφράζει» (βλ. «Το θέατρον της σιωπής» στην *Επιλογή*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 296-297). Η πρακτική, δε, του Σπύρου Μελά σε όλη τη διάρκεια της λειτουργίας της «Ελευθέρας Σκηνής» του υποδηλώνει την απόρριψη του τύπου των ρεαλιστικών δραμάτων και την προβολή νεορομαντικών, νεοσυμβολιστικών,

θεατρωνιστικών, εξπρεσιονιστικών μορφών δράματος (βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη* (πρακτικά συμποσίου), Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996, σ. 103).

⁹ Η ηθογραφία δεν αποτελεί, βεβαίως, νέα μορφή δράματος, αφού άκμασε κυρίως τον 19^ο αιώνα. Παρουσιάζεται, όμως, σα νέο πρότυπο από τους Μεσοπολεμικούς σκηνοθέτες, όταν απαλλάσσεται από τις ξενόφερτες επιδράσεις της, οι οποίες την καταδίδωκαν σχεδόν από τη γέννησή της κι όταν προτείνει τη διαγραφή μιας καθαρά ελληνικής κοινωνίας και νοοτροπίας. Ο ίδιος ο Φ. Πολίτης αναφέρει ακόμη από το 1921 κρίνοντας το τότε πρωτοεμφανιζόμενο ηθογραφικό δράμα του Παντελή Χορν *Φιντανάκι* τα εξής: «Η ηθογραφία δεν είναι, ασφαλώς, ό,τι ζητεί κανείς από την τέχνην. Αλλ' ας μη λησμονώμεν, ότι το ελληνικόν θέατρον, πνιγόμενον εις τον λεβαντισμόν των ελληνοφράγκικων κομεντί, έχει προπαντός ανάγκην ζωογονήσεως από την άμεσον επαφήν προς τα πράγματα. Είναι φυσικό λοιπόν να προϋπάρξει η ηθογραφία της κριτικής επισκοπήσεως των πραγματικών καταστάσεων, αυτή δε της τάσεως προς δημιουργία ιδεωδών ανθρωπίνων μορφών.» (βλ. «Το Φιντανάκι» στην *Επιλογή*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 11-112). Εδώ πρέπει να πούμε, πως ο Φ. Πολίτης ανήκει στην παλαιότερη γενιά των αυστηρών ψυχαικών δημοτικιστών και υποστηρικτών της ιθαγενούς προπολεμικής ρωμαϊκής ηθογραφικής λογοτεχνικής παράδοσης σε αντίθεση με την κυρίως γενιά του '30, η οποία απομακρύνεται όλο και πιο πολύ από το μοντέλο της λαογραφικής ηθογραφίας αποδεχόμενη παράλληλα τα ρεύματα της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής πρωτοπορίας και η οποία πιστεύει, ότι η κοινωνική αναταραχή, η ιδεολογική σύγχυση και οι πολιτικές ανακατατάξεις, που επακολούθησαν μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, δεν έσβησαν μόνο τα τοπικιστικά σύνορα, αλλά κλόνησαν και τα φυσικά βάθρα της ειδυλλιακής ηθογραφίας. Έτσι, η ηθογραφία για τη γενιά αυτή δεν ανταποκρίνεται πια στα αιτήματα των καιρών, αφού δεν εκφράζει τίποτε άλλο παρά μια εξωτερικά φωτογραφική ρεαλιστική πραγματιστική ποιότητα, χωρίς να μπαίνει στην αναζήτηση της ψυχής των πραγμάτων, στις μυστηριακές, βαθύτερες, μαγικές, συγκινησιακές, μυθολογικές, ατομικές, εσώτερες ιδιότητές τους. Για τη γενιά αυτή η ψυχολογία της ελληνικής ηθογραφίας είναι αυτή της κοινής διορατικότητας, της κοινής λογικής, της καθημερινότητας, η ψυχολογία του υπερώου, η οποία κατατάσσει τους χαρακτήρες σε συμβατικές κατηγορίες (βλ. Γιώργος Θεοδοσιάδης, *Ελεύθερον Πνεύμα*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1988, σσ. 37-56, Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα: ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, 1995, Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσεύς, Αθήνα, 1989, σσ. 87-93).

απαλλαγούν από το σύστημα της παλιάς βεντετοκρατίας και της επικράτησης των οικογενειακών θεατρικών επιχειρήσεων μέσω της διαμόρφωσης μιας νέας γενιάς αξιόλογων Ελλήνων ηθοποιών. Με δεδομένο, ότι οι περισσότερες από τις εξεταζόμενες παραστάσεις δίνονται από πρωτόπειρους ηθοποιούς δραματικών σχολών, καταλαβαίνουμε ότι οι σκηνοθέτες επιθυμούν να μηήσουν τους νέους ηθοποιούς τους, αλλά και το κοινό, στα άξια έργα τέχνης της εθνικής θεατρικής τους ιστορίας.

Βέβαια, ο παιδευτικός χαρακτήρας των προσπαθειών αυτών παίρνει διαφορετική χροιά ανάλογα με τον κάθε σκηνοθέτη ξεχωριστά. Έτσι, ενώ ο Πολίτης έχει πιο σταθερούς διδακτικούς στόχους στον καταρτισμό ενός κλασικού ρεπερτορίου από έργα ιστορικής σημασίας και αναμφισβήτητης λογοτεχνικής αξίας, τα οποία θα χρησιμοποιηθούν αργότερα και στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, ο Μελάς αντίθετα, με το ανεξάρτητο θεατρικό του σχήμα πειραματίζεται με δράματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και με νέες σκηνοθετικές δεξιότητες.¹⁰ Ο Κουν πάλι εμφανίζεται με λιγότερο λόγιες προθέσεις, επιδιώκει τη μόρφωση ενός λαϊκού αισθητικού σχολείου και απευθύνεται στα πιο ανεκπαιδευτα μέλη του κοινού και των ηθοποιών.¹¹ Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας των παλαιών μορφών δράματος έχει πια εγκαθιδρυθεί το 1935 και το 1937, όταν αντίστοιχα ο Δημ. Ροντήρης επαναλαμβάνει το *Βασιλικό* με το θίασο του Εθνικού και ο Σωκρ. Καραντινός τη *Θυσία του Αβραάμ* με τη «Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου».¹²

¹⁰ Μέσα σε διάφορους κριτικούς ο Άλκης Θρύλος δίνει πολύ ξεκάθαρα τη διαφορετική χροιά και τους διαφορετικούς στόχους των προσπαθειών του Φώτου Πολίτη και του Σπύρου Μελά λέγοντας: «Η Ελεύθερη Σκηνή έχει σκοπό να γίνει ένα θέατρο d' Avant-Garde. Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου αποβλέπει να καταρτίσει ένα ρεπερτόριο για το Κρατικό Θέατρο, το οποίο πρόκειται να ιδρυθεί. Δίνει μόνο μερικές παραστάσεις κάθε χρόνο, αλλ' οι παραστάσεις αυτές, όσο κι αν είναι ακόμα μαθητικές, είναι από πολλές απόψεις υποδειγματικές. Παρουσιάζει προπάντων έργα παλαιά που υπερνίκησαν τη μεγάλη δοκιμασία του χρόνου, που είναι, ή μπορούν να θεωρηθούν κλασικά, γιατί κλείνουν μέσα τους την τελειότερη έκφραση μιας εποχής – τα αριότερα έργα από τις φιλολογίες όλων των εθνών – και προσπαθεί ν' ανασύρει κι από το φτωχό ελληνικό δραματολόγιο όσα έργα μπορούν ν' αναστηθούν. Παίζει κάποτε και μοντέρνα έργα, αλλ' αυτά τα εκλέγει με κάποια υπερβολική συντηρητικότητα. Αποφεύγει κάθε έργο που πειραματίζεται πολύ καινούριες τεχνολογίες και βρίσκεται ακόμα στο στάδιο της αναζήτησης ή ξαναίγεται σε τολμηρούς οραματισμούς. Χωρίς βέβαια να εμφανίζει έργα ρηγά, κοινά και κούφια, περιορίζεται σ' εκείνα που έχουν κάτι να πουν αλλά που νεωτερίζουν χωρίς επαναστατικότητα. Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου θέλει να δώσει στους μαθητές της γερή μόρφωση και αισθητική προπαίδεια. Αμα την αποχτήσουν, αν έχουν τη δύναμη να δημιουργήσουν, θα δημιουργήσουν αργότερα – ανεξάρτητα, αλλά πάντα μέσα σ' ένα αισθητικό πλαίσιο.» (βλ. «Το θέατρο», *Νέα Εστία*, 15-4-1929, τεύχ. 56, σ. 315). Ο ίδιος ο Φ. Πολίτης μιλά, πολύ πριν ιδρυθεί επίσημα το Εθνικό Θέατρο, για το διαπαιδαγωγικό ρόλο της ελληνικής σκηνης, η οποία πρέπει ν' αποτελέσει «σχολείο ανδρισμού» του Έλληνα θεατή (βλ. «Εθνικόν Θέατρον» στην *Επιλογή*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 207-208). Και οι αρχές της «Ελευθέρας Σκηνης» είναι καλλιτεχνικές (βλ. μανιφέστο διακήρυξης των αρχών της

στην *Καθημερινή*, 5-4-1929, αρ. 2559, σ. 2), αλλά ο Σπ. Μελάς, αντίθετα, από το Φ. Πολίτη, προσφέρει με την παράσταση του *Ερωτόκριτου* το στοιχείο του πλούσιου θεάματος, για το οποίο ξεοδεύονται υπέρογκα ποσά. Η παράσταση διαθέτει λαμπρές σκηνές κονταροχτυπημάτων, μονομαχιών, πομπών, χορών, ξιφομαχιών, που τη μετατρέπουν σε λαϊκό θέαμα και σε σκηνή επιθεώρησης. Ο Μελάς στηρίζεται στα οπτικο-ακουστικά αποτελέσματα, στα σκηνοθετικά τρυκ, στον αισθητικό εντυπωσιασμό, στις σκηνοθετικές επινοήσεις και δεξιότητες (για τα ποσά, που δαπανήθηκαν, βλ. δημοσιεύματα: «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Ο *Ερωτόκριτος*» του Σπ. Μελά στο *Ελεύθερον Βήμα*, 2-11-1929, αρ. 2719, σ. 1, «Από το θέατρον – *Ερωτόκριτος*» του Μιχαήλ Ροδά στο *Ελεύθερον Βήμα*, 3-11-1929, αρ. 2720, σ. 2, «Γύρω από τον *Ερωτόκριτο*» του Γ. Χέλμη στο *Ελεύθερον Βήμα*, 7-12-1929, αρ. 2754, σ. 2).

¹¹ Ο ίδιος ο Κάρολος Κουν μετά από χρόνια, το 1976, αναφέρεται στις (δια)παιδαγωγικές προθέσεις των πρώτων θεατρικών προσπαθειών του: «Παράλληλα, θεωρήσαμε σκόπιμο να πλησιάσουμε ξανά την παράδοσή μας, το Αρχαίο και το παλαιότερο Νεοελληνικό Θέατρο, μια προσπάθεια που είχαμε ξεκινήσει το '35 στη Λαϊκή Σκηνή με την *Ερωφίλη*, την *Άλκηστη* και τον *Πλούτο*, κάτω από τη σιά του Φώτη Κόντογλου. Συγχρόνως πραγματοποιήσαμε μια αναδρομή στο ξεκίνημα του μεταναστασιακού Ελληνικού Θεάτρου με τους Βυζάντιο, Κορομηλά, Καπετανάκη κι από τους νεώτερους τον Ξενοπούλο. Όλα αυτά μας βοήθησαν κι εμάς και το κοινό να σχηματίσουμε μια πιο συνειδητή και καθαρή εικόνα της εξέλιξης του Νεοελληνικού έργου.» (βλ. *Κάρολος Κουν, Για το θέατρο* (κείμενα και συνεντεύξεις), εκδ. Ιθάκη, Αθήνα, 1981, σσ. 88-89). Για «λαϊκό αισθητικό σχολείο» μιλά και ο κριτικός Λέων Κουκούλας όσον αφορά στις προσπάθειες της «Λαϊκής Σκηνης» (βλ. «*Ερωφίλη*», *Πρωΐα*, 22-4-1934, αρ. 169, σ. 2).

¹² Σχετικά με τα λεγόμενα του ίδιου του Σωκρ. Καραντινού για

Ο κυριότερος, όμως, λόγος αναβίωσης των δραμάτων οφείλεται σ' ένα γενικότερο ιδεολογικό πλέγμα, που κυριαρχεί στο Μεσοπόλεμο. Αυτό θα πάρει συγκεκριμένη μορφή με τη γενιά του '30 και θα επηρεάσει όλες τις μορφές τέχνης και λόγου, ακόμη και τις επιστήμες: είναι το ζήτημα της «ελληνικότητας». Έχουμε μια επιστροφή στις εθνικές ρίζες, στην αξιοποίηση της βυζαντινής παράδοσης και των λαϊκών τεχνών, που υποδεικνύεται από την ανάγκη εγκαθίδρυσης της νέας ιδεολογίας του πνευματικού εθνισμού. Έτσι, μετά την ήττα του ελληνικού εδαφικού επεκτατισμού με την καταστροφή της Σμύρνης το 1922 και τη χρεωκοπία του ιδεολογήματος της Μεγάλης Ιδέας, οι φιλελεύθεροι εθνικόφρονες ουμανιστές της αστικής διάνοησης του Μεσοπολέμου αναπροσδιορίζουν την έννοια της εθνικής ιδέας, δίνοντάς της μια πιο αποπνευματωμένη και οικουμενική μορφή. Προβάλλουν την αφηρημένη ιδέα του έθνους ως πολιτισμική και ψυχολογική οντότητα. Προσδοκούν μια νέα ελληνική πνευματική αναγέννηση, η οποία ενδεχομένως θα ηγηθεί της ευρωπαϊκής. Αυτός ο κρυφός μεσσιανισμός και ο ανταγωνισμός προς τη δυτική κουλτούρα θα βασίζεται ακριβώς στην αξιοποίηση όλων των καθαρά ελληνικών αγνών λαϊκών στοιχείων. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Σπ. Μελάς:

Στο βάθος του ο δυτικός πολιτισμός δεν είναι άλλο παρά οι ελληνικές αξίες, παρεξηγημένες ή εξηγημένες, ζωντανεμένες, γονιμοποιημένες, προσαρμοσμένες στις ανάγκες της σύγχρονης ζωής.¹³

Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο, ότι η *Θυσία του Αβραάμ* παριστάνεται από το Φώτο Πολίτη το 1933 χάριν της εθνικής επετείου της 25^{ης} Μαρτίου, ταυτιζόμενη με την εθνική παλιγγενεσία. Εξάλλου, το θέμα της λαϊκής παράδοσης έχει απασχολήσει από την πρώτη δεκαετία του αιώνα ακόμη και τους ίδιους τους σκηνοθέτες στο πλαίσιο της πρωτότυπης συγγραφικής δημιουργίας. Έτσι, ο Φώτος Πολίτης σε μικρή ηλικία γράφει το δράμα *Βοικόλακας* εμπνευσμένο από τη δημοτική παραλογή «το τραγούδι του νεκρού αδελφού». ¹⁴ Το, δε, πρώτο δράμα του Σπ. Μελά, *Ο Γιός του Ίσκιου*, είναι βασισμένο στη λαϊκή δημοτική παράδοση, όπως και το κατοπινό *Το Κόκκινο πουκάμισο*.¹⁵

Τρανή απόδειξη της ελληνικότητας αυτών των δραμάτων για τους σκηνοθέτες αποτελεί και το γεγονός της πλατειάς τους διάδοσης σε διάφορες φάσεις της νεοελληνικής ιστορίας, όπου απλοί άνθρωποι του λαού τα έκαναν κτήμα τους. Αυτό συνέβη π.χ. με τον *Ερωτόκριτο* και την *Ερωφίλη* μέσω της έκδοσής τους σε λαϊκές φυλλάδες, των λαϊκών αναπαραστάσεών τους στην Κρήτη και τα Επτάνησα από τον 17^ο αιώνα μέχρι και τον 20^ο αι., και επιπλέον μέσω της μασκαράτας της αθηναϊκής λαϊκής Αποκριάς.¹⁶ Ιδίως ο Φώτος Πολίτης μέσω της λαϊκής δημιουργίας, η οποία εκφράζει την ομοειδή μαζική νο-

τον παιδευτικό χαρακτήρα του δραματολογίου της «Νέας Δραματικής Σχολής» του, βλ. δημοσίεμά του «Σημειώματα – Οι εμφανίσεις της Νέας Δραματικής Σχολής – Το δραματολόγιο», περ. *Θέατρο* (Σωκρ. Καραντινού), Μάρτιος 1938, έτος Α', αρ. 1, σσ. 10-11).

¹³ Βλ. «Έθνος και ανθρωπότητα – Δυνατότητες για καινούργιες προσαρμογές της Εθνικής μας Ιδέας», περ. *Ιδέα*, Ιαν. 1933, αρ. 1, τόμ. 1, έτος Α' και Φεβρ. 1933, αρ. 2, σσ. 79-90.

¹⁴ Το δράμα αυτό, μάλιστα, βραβεύεται και από τον Παντελίδειο ποιητικό αγώνα, βλ. περ. *Εκκύκλημα*, Απρ.-Ιούν. 1987, τεύχ. 13, σ. 40.

¹⁵ Το αναφέρει ο ίδιος ο Σπ. Μελάς στα απομνημονεύματά του, βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σσ. 36-44, 74.

¹⁶ Ο Σπύρος Μελάς έχει υπόψη του τις παλιότερες λαϊκές παραστάσεις του *Ερωτόκριτου* στην Κεφαλονιά και ιδιαίτερα την αναπαράσταση του κονταροχτυπήματος, στην οποία δίνει μεγάλη σημασία και λαμπρότητα και κατά τη δική του παράσταση το 1929, βλ. «Το σημειωματάριον του Φορτούνιο – Ο *Ερωτόκριτος*», *Ελεύθερον Βήμα*, 2-11-1929, αρ. 2719, σ. 1. Οι, δε, κριτικοί της παράστασης της *Ερωφίλης* το 1934 από τη «Λαϊκή Σκηνή» και τον Κάρολο Κουν γνωρίζουν τις λαϊκές παραστάσεις του δράματος στην Κρήτη και τα Επτάνησα από τον 17^ο αιώνα, βλ. Νίκος Βέης, «Η *Ερωφίλη*», *Πρωία*, 20-4-1934, αρ. 9-166, σ. 2 και Γ. Άννινος, «Η *Ερωφίλη* του Χορτάτη», *Πρωία*, 13-4-1934, αρ. 9-164, σ. 2.

στροπία μιας ολόκληρης κοινωνίας, βλέπει ένα μέσο για να ξαναβρεί το θέατρο τα πρωταρχικά του στοιχεία, τον καθαρό ρυθμό του, τον οποίο, κατά τη γνώμη του, είχε πνίξει η φιλολογία.¹⁷

Από τη μια μεριά, λοιπόν, οι σκηνοθέτες επιλέγουν δράματα, τα οποία έχουν καταφανώς ευρωπαϊκές επιρροές, καθώς γεννήθηκαν μέσα σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον διαφορετικό από της υπόλοιπης τουρκοκρατούμενης Ελλάδας, γεγονός, που εισάγει την ελληνική λογοτεχνία μέσα στην ιστορία της ευρωπαϊκής. Το στοιχείο, μάλιστα, ότι δεν έχουν περάσει απαρατήρητα από την ευρωπαϊκή διάνοηση, τα καταξιώνει ακόμη περισσότερο στα μάτια τους. Από την άλλη μεριά, όμως, προσπαθούν διακαώς να αποδείξουν, ότι τα δράματα αυτά διαποτίζονται από πρωτότυπη ελληνική έμπνευση, η οποία περιέχει στοιχεία του αρχαίου ελληνικού δράματος, ή του λαϊκού δημοτικού τραγουδιού και γενικότερα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, και η οποία ξεπερνά κατά πολύ τα ευρωπαϊκά της πρότυπα.¹⁸ Επιγραμματικά αναφέρει ο Γιάννης Τσαρούχης για την παράσταση της *Ερωφίλης* από τον Κάρολο Κουν:

Η εκλογή της *Ερωφίλης* και ο τρόπος που παίχθηκε, είχε για μένα, την εποχή εκείνη κάτι το συμβολικό. Εσυμβόλιζε 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.¹⁹

Λεγόμενα, όμως, που εφαρμόζονται και για το ανέβασμα όλων των υπόλοιπων δραμάτων.

Έτσι, η ελληνικότητα αποκτά ευρωπαϊκή ιθαγένεια, χωρίς όμως ταυτόχρονα να διαστρεβλώνει τον ατομικό, καθαρά, ελληνικό της χαρακτήρα. Η εκλογή των συγκεκριμένων δραμάτων αίρει τη διάσταση ευρωπαϊκότητας κι ελληνικότητας λύνοντας μ' αυτό τον τρόπο το αιώνιο πρόβλημα των Ελλήνων: πώς να βγουν από τον επαρχιωτισμό τους, πώς να γίνουν Ευρωπαίοι παραμένοντας, όμως, συγχρόνως Έλληνες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα απόδειξης της ελληνικότητας δράματος και ένταξής του μέσα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση αποτελεί η *Θυσία του Αβραάμ*. Κατά τον πρώτο της σκηνοθέτη, Φώτο Πολίτη, εντάσσεται στο λαϊκό είδος θεάτρου, καθώς η δραματική οικονομία της προοιζει εντελώς πρωτόγονες θεατρικές συνθήκες. Η αφέλεια σύλληψής της ταυτίζεται μ' αυτήν, που συναντιέται στις εικονογραφίες της πρώιμης Αναγέννησης και γενικότερα στη λαϊκή τέχνη όλων των εθνών. Η απουσία χρονικής και τοπικής προοπτικής, η ανυπαρξία απόλυτης κατάκτησης των αντικειμένων της γνώσης κάνουν το δράμα να μοιάζει με την τεχνική των λαϊκών και βυζαντινών εικόνων απ' όπου πάλλει το στοιχείο της προοπτικής. Το μοιρολόγι της μάνας ταυτίζεται με την πίκρα του ελληνικού μοι-

¹⁷ Ο Φώτος Πολίτης κάνει το σχηματικό διαχωρισμό μεταξύ ατομικής και λαϊκής τέχνης. Η πρώτη στηρίζεται στα μεμονωμένα ελεύθερα φωτισμένα πνεύματα-άτομα (της αρχαίας Ελλάδας και της ακμής της δυτικής Αναγέννησης), ενώ οι λαϊκές τέχνες (Καραγκιόζης, δημοτικά τραγούδια) εκφράζουν την ομοειδή μαζική ομαδική πρωτόγονη λαϊκή σχεδόν κοινοβιακή νοοτροπία μιας ολόκληρης κοινωνίας κι όχι την αυτόβουλη συνειδητή ατομική άποψη του ηθικά ελεύθερου ατόμου. Έτσι, κατά την άποψη του Πολίτη, μέχρι να εμφανισθούν και στη σύγχρονη του Ελλάδα, η οποία βρίσκεται σε κατάσταση ηθικής κατάπτωσης, ατομικοί δημιουργοί, είναι προτιμότερες οι αυτοσχεδιαστικές λαϊκές τέχνες σε σχέση με το στεγνό ρεαλισμό των σύγχρονων του θεάτρων, καθώς δίνουν καθαρό γνήσιο θεατρι-

κό ρυθμό και αισθητική απόλαυση (βλ. «*Η Βαβυλωνία του Βυζαντίου*», *Επιλογή*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 161-163).

¹⁸ Βλ. κάποια χαρακτηριστικά δημοσιεύματα του Φώτου Πολίτη, όπου προσπαθεί ν' αποδείξει την ελληνικότητα της *Θυσίας του Αβραάμ* παρόλες τις ξενικές επιρροές της («*Η Θυσία του Αβραάμ*», *Επιλογή*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 21-22, «*Η σημερινή του Εθνικού – Δύο ελληνικά έργα*», *Πρωία*, 21-3-1933, αρ. 2592, σ. 1), καθώς και την ελληνικότητα του *Ερωτόκριτου* (*Πειθαρχία*, 10-11-1929, έτος 1, σ. 15), την οποία υποστηρίζει και ο Σπύρος Μελάς (βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σσ. 369-371).

¹⁹ Βλ. *Κάρολος Κουν, 25 Χρόνια Θέατρο*, επιμ. Μάριος Πλωρίτης, εκδ. «Θεάτρου Τέχνης», Αθήνα, 1959, σ. 16).

ρολογιού των δημωδών ελεγειακών τραγουδιών. Από την άλλη μεριά, όμως, ο σκηνοθέτης διαβλέπει και τις ευρωπαϊκές επιρροές του δράματος, οι οποίες συνίστανται στη διαγραφή του ατομικού ανθρώπινου πόνου, στη διαγραφή ατομικών πορτραίτων-ηρώων, χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής Αναγέννησης και φυσικά της αρχαίας ελληνικής τέχνης, η οποία επηρέασε τη δυτική Αναγέννηση.²⁰

Σε κάποια συγκεκριμένα λόγια του Πολίτη, μάλιστα, ανιχνεύουμε επιδράσεις παλαιότερων θεωριών περί ελληνικότητας. Ο σκηνοθέτης αναγνωρίζει ότι το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα της *Θυσίας του Αβραάμ* υπάρχει και στους σύγχρονους Ρώσους συγγραφείς, εντούτοις, υποστηρίζει πως το ελληνικό δεν έχει καμία σχέση με το ρώσικο, καθώς το τελευταίο στηρίζεται στο υπέρφυσικό στοιχείο, στην προσδοκία του θαύματος. Αναφέρει:

Αντίθετα, ο νεοέλληνας δεν αποζητά το θαύμα, γιατί δεν ζει αυτός σε τόπους ομιχλώδεις ή σ' απέραντες μελαγχολικές στέπες, αλλά σε μια χώρα, που κάθε τοπίο της έχει στέρεη πλαστικότητα, λες και το σχημάτισαν οριστικά τα δημιουργικά δάχτυλα του Θεού. Αγαπά τη ζωή τέτοια που είναι, γιατί μπορεί να τη βλέπει ωραία. Αγαπά τη φύση, που τον περιβάλλει, γιατί μπορεί να την αντικρούσει σε θαυμάσια πλαστική σύνθεση, μέσα από τη διαφάνεια της ελληνικής ατμοσφαιράς.²¹

Σ' αυτά ακριβώς τα λόγια βλέπουμε τη σύνδεση, που κάνει, μεταξύ του ελληνικού γεωγραφικού περιβάλλοντος με την ιδιουσυγκρασία του Έλληνα. Αυτό μας παραπέμπει στις αρχές της φυσιοκρατικής σχολής της ιθαγένειας, που αρχίζει με τη λεγόμενη «ελληνική γραμμή» του Περικλή Γιαννόπουλου κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και που προχωρά στις δεκαετίες '20 και '30 με τους Δελμούζο, Καζαντζάκη, Σικελιανό και τους κατοπινούς υπέρμαχους της Σχολής της Γεωπολιτικής (Σφυρή, Δανηλίδη, Παμπούκη). Σύμφωνα με τους παραπάνω, ο ιδιαίτερος ατομικός χαρακτήρας της ελληνικής φύσης, το κλίμα της, η διαυγής και λιτή ατμόσφαιρά της, το ελληνικό φως, η γεωγραφία της επηρεάζουν και την ανθρωπογεωγραφία της χώρας, το μέλλον της φυλής· η γη επιδρά στον ανθρώπινο ψυχισμό και αυτοί οι δεσμοί παραμένουν αναλλοίωτοι από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Από 'δω προκύπτει η ιδεοποίηση της ελληνικής φύσης, η ειδωλολατρική λατρεία του αιγαιοπελαγίτικου τοπίου, του ελληνικού φωτός και του μεσημβρινού μυστηρίου, που αποκλείει τις σκοτεινές, ομιχλώδεις, μυστικιστικές ευρωπαϊκές ή ανατολικές θεωρίες.²² Λίγο αργότερα, ο Κάρολος Κουν θα πει παρόμοια λόγια για την έμπνευση των παραστάσεών του, της «Λαϊκής Σκηνης», τοποθετώντας αυτή τη φορά το θέμα του γεωπολιτικού ντετερμινισμού σε πιο αστικό περιβάλλον. Αναφέρει:

Τα πλαίσια, μέσα στα οποία κινούμεθα, ήταν η γύρω μας πραγματικότητα, είτε της πόλης, είτε της υπαίθρου. Οι πέτρες, το χώμα, οι βράχοι κι οι λόφοι, η θάλασσα, τα σχήματα στον ορίζοντα, οι δρόμοι, η κίνηση των ανθρώπων, τα ζώα, η ανατολή κι η διαδρομή του ήλιου και το ξεδίπλωμα του εσπερινού κι η νύχτα, τα φώτα, οι ήχοι, οι θόρυβοι, τα βήματα και η σιωπή. Μέσα σ' αυτά υπήρχαν απόφια κομμάτια ή απομεινάρια, χρώματα κι αποχρώσεις, μισοσκεπασμένα ή ξεθωριασμένα από το χρόνο, παραλλαγμένα –αλλ' όχι λιγότερο πολύτιμα– από τα ξένα βήματα και τις φωνές που είχαν περάσει από πάνω τους μέσα σε εκατοντάδες χρόνια, για να' ρθουν να συνθέσουν τη σύγχρονη Ελλάδα. Οδηγός μας στάθηκε αυτό που υπήρχε γύρω μας, σε μορφές, σε ήχους, σε σχήματα. Αυτό, που ζητούσαμε να βρούμε, ν' ανακαλύψουμε,

²⁰ Βλ. Φώτος Πολίτης, «*Η Θυσία του Αβραάμ*», *Επιλογή*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 200-204.

ό.π., σσ. 22-24.

²² Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σσ. 73-87, 117-120.

²¹ Βλ. Φώτος πολίτης, «*Η Θυσία του Αβραάμ*», *Επιλογή*, τόμ. Α',

ήταν η κρυμμένη θεωρία του τόπου και των ανθρώπων, του ίδιου τόπου και των ίδιων ανθρώπων, όπου εκφράστηκαν οι αρχαίοι ποιητές, του τόπου, όπως είναι σήμερα διαφοροποιημένοι από τις επιδράσεις και τις επαφές, που δέχτηκε μέσα σε εκατοντάδες χρόνια».²³

Η γραμμή της ελληνικότητας στα συγκεκριμένα δράματα διαφαίνεται και μέσα από τα καθαρώς θεατρικά στοιχεία των παραστάσεων. Οι σκηνογράφοι τους Σπύρος Παπαλουκάς, Σπύρος Βασιλείου, Περίκλης Βυζάντιος, Κλεόβουλος Κλώνης, Γιάννης Τσαρούχης, με ηγέτη το Φώτη Κόντογλου, αναπαριστούν συχνά μέσω των σκηνογραφιών τους είτε την εικόνα της βυζαντινής αγιογραφίας, είτε τη ζωντανή γραφική εμπρεσιονιστική αναπαράσταση του εξωτερικού περιβάλλοντος, όπου εκτυλίσσεται το δράμα.²⁴ Αντίθετα, η μέχρι τότε σκηνογραφική πρακτική αναλωνόταν σχεδόν αποκλειστικά στην αναπαράσταση εσωτερικών χώρων, ενώ οι σπάνιοι εξωτερικοί αναπαριστόνταν μέσω ενός σταθερού φόντου και ζωγραφιστών κουιντών.²⁵ Σε αρκετές περιπτώσεις οι σκηνογραφίες θυμίζουν τη λαϊκότροπη ναϊφ ζωγραφική, η οποία μας παραπέμπει στους λαϊκούς ζωγράφους Θεόφιλο και Παναγιώτη Ζωγράφο, που πρώτη η γενιά του '30 τους ανακαλύπτει.²⁶ Η εμμονή προς την απόδοση της ατμόσφαιρας της ελληνικότητας είναι τόσο έντονη, ώστε ο Σπ. Μελάς κατηγορείται στην παράσταση του *Ερωτόκριτου* από τους κριτικούς, ακόμη κι απ' τον Σεφέρη, για το ότι τα κοστούμεια των Περίκλη Βυζάντιου και Αντώνη Φωκά έχουν έντονες φράγκικες υπομνήσεις και δε μμούνται το βυζαντινό ή λαϊκό ύφος του ελληνικού παραμυθιού.²⁷ Ο ελληνικός εδαφισμός αποδίδεται και μέσω της εισαγωγής ελληνικών χορών και τραγουδιών στις παραστάσεις.²⁸

²³ Βλ. *Κάρολος Κουν – Για το θέατρο* (κείμενα και συνεντεύξεις), επιμ. Μάριος Παωρίτης, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα, 1981, σ. 99.

²⁴ Δεν είναι δυνατό να μεταφέρουμε όλες τις περιγραφές των σκηνογράφων των παραστάσεων από τους κριτικούς των εφημερίδων της εποχής, οι οποίες συνθέτουν τη συγκεκριμένη εντύπωση μας, γι' αυτό παραθέτουμε ενδεικτικά ένα δημοσίευμα του Απ. Β. Δασκαλάκη κι ένα άλλο του Μιχαήλ Ροδά σχετικά με την αναπαράσταση της βυζαντινής αγιογραφίας στο ανέβασμα της *Θυσίας του Αβραάμ* το 1933 από το Εθνικό και το Φώτο Πολίτη σε σκηνογραφίες του Κλεόβουλου Κλώνη (βλ. αντίστοιχα «Ένα αριστούργημα της εθνικής μας λογοτεχνίας – Η *Θυσία του Αβραάμ* εις το Εθνικόν Θέατρον – Το κρητικόν μυστήριον που αναβιβάζεται σήμερα», *Έθνος*, 21-3-1933, αρ. 6667, σ. 3 και «Εθνικόν Θέατρον – Η *Θυσία του Αβραάμ* – *Να ζη το Μεσολόγγι*», *Ελευθέρον Βήμα*, 23-3-1933, αρ. 3926, σ. 2). Ο πρώτος σκηνογράφος και ζωγράφος, ο οποίος ασχολείται με τη βυζαντινή αγιογραφία, είναι, βέβαια, ο Φώτης Κόντογλου, ο οποίος επηρεάζει και τους υπόλοιπους σκηνογράφους των παραστάσεων. Ο Γιάννης Τσαρούχης, μαθητής του από το 1929 μέχρι το 1935, αναφέρει: «Αυτά εγίνοντο γύρω από το έτος 1934. Ο Κόντογλου εκήρυττε το “μετανοείτε” και την επιστροφή στο Ρωμέικο, εγώ ήμουν ένα μαστορόπουλο, που βοηθούσε το δάσκαλο στις αγιογραφίες. Κάτω από τις πόξες, υπήρχε μια ουσία παραπάνω από πραγματική. Μερικοί Έλληνες είχαν αρκετά εξευρωπαϊσθεί, ώστε πια να μη βρίσκουν καμιά ευχαρίστηση στην κακή απομίμηση τρίτης και τετάρτης κατηγορίας Ευρωπαϊκών υποδειγμάτων. Μερικοί Έλληνες είχαν αρχίσει να συλλαμβάνουν τι θα έκαναν οι Ευρωπαίοι, αν βρίσκονταν στην Ελλάδα. Αυτό που φαινόταν σαν μια ουτοπιστική πόζα αντιπροοδευτική, ήταν ο μοιραίος καρπός μιας μικρής προόδου»

(βλ. *Κάρολος Κουν, 25 Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σ. 14). Ένα ενδεικτικό δημοσίευμα, τώρα, από τα πολλά για το είδος της γραφικής εμπρεσιονιστικής αναπαράστασης του εξωτερικού χώρου στην περίπτωση του *Βασιλικού* το 1927 από το Φώτο Πολίτη και την «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» σε σκηνογραφίες Φώτη Κόντογλου και Σπύρου Παπαλουκά είναι αυτό του Αλκη Θρύλου (βλ. «Το Θέατρον – Παραστάσεις της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», *Νέα Εστία*, 1-5-1927, τεύχ. 2, σ. 113). Ο Άλκης Θρύλος αναφέρει τα ίδια περίπου πράγματα και στην περίπτωση της παράστασης της *Βαβυλωνίας* το 1932 από το Εθνικό και το Φώτο Πολίτη σε σκηνογραφίες Κλεόβουλου Κλώνη (βλ. «Το Θέατρον – Εθνικό Θέατρο – *Βαβυλωνία*», *Νέα Εστία*, 1-5-1932, τεύχ. 129, τόμ. 11, σ. 135).

²⁵ Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Ο *Βασιλικός* του Μάτεση – Ένας έξοχο νεοελληνικό έργο», ό.π., σ. 41.

²⁶ Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερεις Έλληνες ζωγράφοι του 20^{ου} αιώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», περ. *Ο Πολίτης*, Ιούνιος 1976, τεύχ. 2, σσ. 44-58 (Α' μέρος) και Ιούλιος – Αύγουστος 1976, τεύχ. 3-4, σσ. 53-65 (Β' μέρος), επίσης, Αλέξανδρος Ξύδης, «Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης και η ανακάλυψη της ελληνικής παράδοσης», περ. *Τετράδιο*, Ιαν. 1947, τόμ. Α', τεύχ. 1, σσ. 34-48, καθώς και Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. 3 (Ο μύθος της ελληνικότητας), εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.

²⁷ Βλ. Φώτος Πολίτης, «*Ερωτόκριτος*», περ. *Πειθαρχία*, 10-11-1929, έτος 1^ο, εβδομάδα 4^η, σ. 15, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμης*, τόμ. 1^ο, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1992, σσ. 278-279.

²⁸ Ο Σπ. Μελάς προσπαθεί να συνδέσει στην παράσταση του *Ερωτόκριτου* το 1929 την ιπποτική μασκαράτα με τον κρητικό εδαφισμό μέσω της παρέμβασης κρητικής μουσικής και κρητι-

Η γραμμή της ελληνικότητας παρουσιάζεται και από κάποιες σκηνοθετικές ιδέες. Έτσι, π.χ. ο Κουν στην παράσταση της *Ερωφίλης* παρεμβάλλει ήθη και έθιμα, που διατηρούνται ακόμη στα ορεινά χωριά της Ελλάδας, όπως τη συνήθεια των κοριτσιών να φορούν άσπρα μαντήλια.²⁹ Ιδίως με το λαϊκό εξπρεσιονισμό του Κουν αποκρυσταλλώνεται όλη η εικονοποιία της γενιάς του '30, η «ελληνική ελληνικότητα» κατά τον Σεφέρη, σε αντίθεση με την παλιά ευρωπαϊκή «καθαρευουσιάνικη ελληνικότητα», η οποία αναπτύχθηκε στα χνάρια της αρχαίας ελληνικής. Αυτή η ελληνική ελληνικότητα δε μένει μόνο στη λαϊκή δημοτική εθνοκεντρική παράδοση, όπως έκανε κυρίως ο Φώτος Πολίτης, αλλά λαμβάνει υπόψη της όλη την ελληνική πραγματικότητα, ξεκινώντας από την αρχαία Ελλάδα, περνώντας στο Βυζάντιο και την τουρκοκρατία με τα πολλά ανατολικά, λαϊκά στοιχεία στην τέχνη και φθάνοντας στη σύγχρονη Ελλάδα, που αποτελεί το αμάλγαμα ανατολής και δύσης, εξευρωπαϊσμού και ανατολικής ηδυπάθειας. Εδώ θα κάνουμε μια παρένθεση με λόγια του ίδιου του Κουν σχετικά με άλλες παραστάσεις της «Λαϊκής Σκηνης», για να γίνει αντιληπτή η δική του εικόνα της ελληνικότητας. Αναφέρει λοιπόν:

Μας κατηγορούν ορισμένοι κριτικοί, ότι κάνουμε φολκλόρ. Δεν κάνουμε τίποτε τέτοιο. Απλώς στρέψαμε σε κάτι που είναι ελληνικό και που το ζούμε αυτή τη στιγμή ή που το βλέπουμε βιωμένο μέσα σε χορούς, τραγούδια, πανηγύρια ελληνικά, μέσα σε στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού, που μας πάνε μέχρι την αρχαιότητα. Όλα αυτά τα πράγματα δεν είναι φολκλόρ. Είναι πραγματικότητα. Είναι η ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ζούμε και δε μπορεί παρά να μας αγγίξει. Το 1934, που ανέβασα τον *Πλούτο* με μαθητές του Κολλεγίου, καθόμουν στην Κυψέλη. Έβλεπα, λοιπόν, στα καφενεία ορισμένους μάγκες και μπράβους πολιτικούς, που ερχόντανε με τα κομπολόγια τους και μου δίνανε ένα κόσμο ολόκληρο. Λοιπόν; Δεν θα το χρησιμοποιήσω; Να αγνοήσουμε ό,τι είναι γύρω μας και ό,τι μας αγγίζει;³⁰

Αν λάβουμε υπόψη μας ελληνότροπα στοιχεία, που χρησιμοποιεί στις επόμενες παραστάσεις της «Λαϊκής Σκηνης», χωρικούς να πίνουν ρετσίνα, ν' ακούν γραμμόφωνο και να τραγουδούν ανατολίτικα τραγούδια της ταβέρνας, ιερείς του Δία με κοστούμια ορθόδοξου παπά στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, –σκηνικό που θυμίζει ντεκόρ σκηνης Καραγκιόζη– στην *Άλκηστι* του Ευριπίδη, τότε μπορούμε να μιλήσουμε για ένα νέο τύπο λαϊκίστικα νατουραλιστικής ελληνικότητας σε σχέση με τους προγενέστερους σκηνοθέτες.³¹ Αυτό το σχήμα ελληνικότητας ενισχύεται και από τη μέθοδο στρατολόγησης νέων ηθοποιών από τον Κουν για τη στελέχωση της «Λαϊκής Σκηνης» του. Οι ηθοποιοί του προέρχονται από τον απλό λαό, έτσι ώστε να αντιπροσωπεύουν καλύτερα την αγνότητα και το ρυθμό στην ομιλία, στην κίνηση, στα αισθήματά τους, την αφέλεια και τη γνησιότητα της ρωμαϊκής ψυχής αποφεύγοντας το επιτηδευμένο καθωσπρεπίστικο παιξίμο των σύγχρονών τους ηθοποιών, του βουλεβάρτου.³²

κών παραδοσιακών χορών (πεντοζάλης), βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σ. 370. Ο Φώτος Πολίτης στην παράσταση της *Βαβυλωνίας* το 1932 εισάγει τον κάθε ήρωα στη σκηνή με ένα τραγούδι, όπως ακριβώς γίνεται και με το ελληνικό λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη κι αυτό το τραγούδι αποτελεί τη «συμμάζεμένη υποκριτική έκφραση σε απόλυτη πληρότητα. Προσεισάγει στη δράση, όπως οι αρχαίοι πρόλογοι κι οι πρόλογοι πολλών δραματικών έργων της Αναγεννήσεως. Είναι το απόσταγμα της υποκριτικής εκφράσεως του κάθε τύπου που προβάλλει» (βλ. «Το θέατρο του Καραγκιόζη», *Επιλογή*, τόμ. Β΄,

ό.π., σσ. 187-188). Ο Κάρολος Κουν στην παράσταση της *Ερωφίλης* το 1934 έχει Κρητικούς λυράρηδες και αυθεντική κρητική μουσική (βλ. «Η σημερινή της *Ερωφίλης*», *Καθημερινή*, 22-4-1934, αρ. 9-169, σ. 2).

²⁹ Βλ. Μιχαήλ Ροδάς, «Κρητικόν θέατρον – Η *Ερωφίλη* – Λαϊκή Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 22-4-1934, αρ. 4313, σ. 2.

³⁰ *Κάρολος Κουν – Για το θέατρο*, ό.π., σ. 99.

³¹ Βλ. αναμνήσεις του Αλέξη Σολομού, *Κάρολος Κουν*, 25 Χρόνια Θέατρο, ό.π., σ. 42.

³² Βλ. προκήρυξη αρχών της «Λαϊκής Σκηνης» των Κάρολου

Η γραμμή της ελληνικότητας του κάθε σκηνοθέτη προβάλλεται με διαφορετικό τρόπο. Ο καθένας, όμως, προσφέρει κι από ένα στοιχείο, για να ολοκληρωθεί ο κύκλος της. Ο Φώτος Πολίτης μένει προσηλωμένος στη δημοτική λαϊκή βυζαντινή παράδοση, έχει ιδεαλιστικές, απόλυτες, διαχρονικές αξίες για το γνήσιο και το ωραίο στην τέχνη, προσκολλάται στο παρελθόν, το οποίο θεωρεί κάτι οριστικά διατυπωμένο. Ο Σπύρος Μελάς διευρύνει τον κύκλο με τις αναζητήσεις του στο χώρο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας παράλληλα με το ενδιαφέρον του για τα έργα της εθνικής παράδοσης και τέλος ο Κουν αντιπροσωπεύει την ουσία της νέας κοινής ελληνικής εικονοποιίας της γενιάς του '30 με τη σύζευξη παλιού και σύγχρονου, ευρωπαϊκού και ανατολικού, παρουσιάζει την ανάδυση του νέου μοντέλου ελληνικότητας, το οποίο αναζητά λαϊκά πρωτόγονα στοιχεία, που συνεχίζουν να επιβιώνουν μέσα στην αστική εξευρωπαϊσμένη πια νεοελληνική ζωή. Με την ελληνικότητα του Κουν έχουμε την υπέρβαση του παλιού δυαδισμού της ελληνικής ταυτότητας, το συγκερασμό του μοντερνισμού και του ελληνικού λαϊκού προσώπου. Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τη διαφορετικότητα της αντίληψης περί ελληνικότητας του Φώτου Πολίτη και του Κάρολου Κουν στο θέατρο, με τη διαφορετικότητα της αντίληψης περί ελληνικότητας, μεταξύ του Γιώργου Σεφέρη και του Κωνσταντίνου Τσάτσου στον τομέα της ποίησης.³³ Ο κύκλος της ελληνικότητας συμπληρώνεται στην τελευταία αναβίωση του κρητικού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο, στην παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ* του Σωκράτη Καραντινού το 1937, ο οποίος μιλά αρκετά συντηρητικά, όπως και ο Πολίτης, για την ελληνική λαϊκότητα και για την επιστροφή στις χαμένες ελληνικές αξίες. Η ποιότητα, όμως αυτής της ελληνικότητας είναι συνυφασμένη με την εγκαθίδρυση του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού της αστικής δικτατορίας του Μεταξά, η οποία κήρυσσε πια επίσημα όλες τις αρχές της εθνοκεντρικής ομφαλοσκοπησης.³⁴

Ένας τελευταίος λόγος αναβίωσης των συγκεκριμένων δραμάτων είναι και το ζήτημα της δημοτικής γλώσσας, καθώς τα περισσότερα από τα δράματα χρησιμοποιούν τοπικές διαλέκτους. Ο τονισμός της χρήσης της δημοτικής από τους σκηνοθέτες δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση ακόμη και σε μια τόσο όψιμη εποχή, όπως ο Μεσοπόλεμος. Αν και οι βασικές διαμάχες για την επικράτηση του δημοτικισμού έχουν πια τελειώσει, εντούτοις, πολλοί λογοτέχνες, κριτικοί, υπάλληλοι του κράτους, καθηγητές Πανεπιστημίου εκφράζονται σε μια γλώσσα μισό-καθαρευουσιάνικη, μισό-δημοτική.³⁵ Έτσι, ο Πολίτης και ο Μελάς υποστηρίζουν, ότι το ουσιαστικό νόημα του δημοτικισμού θα εγκαθιδρυθεί μόνο, όταν παρουσιασθεί ο αναμενόμενος άξιος Έλληνας παράκλητος, ο οποίος θ' αποδώσει στις απλές λέξεις της δημοτικής υψηλά βαθιά σύγχρονα ευρωπαϊκά νοήματα, ιδεώδη και επιστημονικές ιδέες, τα οποία

Κουν – Διονύσιου Δεβάρη – Γιάννη Τσαρούχη, η οποία αναφέρεται από τον Μιχαήλ Ροδά («Κρητικόν θέατρον – Η *Ερωφίλη* – Λαϊκή Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 22-4-1934, αρ. 4313, σ. 2), βλ. αναμνήσεις του Γιάννη Τσαρούχη (*Κάρολος Κουν, 25 Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σσ. 14-16), βλ. τις αναμνήσεις του ίδιου του Κουν (*Κάρολος Κουν – Για το θέατρο*, ό.π., σσ. 23-24, 62).

³³ Βλ. Γ. Σεφέρης – Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμ. Λουκάς Κούσουλας, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1988, σσ. 9-10, 12-13, 24-31, 58-66. Σχετικά με τη γενική σχεδόν ομολογία των εκπροσώπων της γενιάς του '30, ότι η ελληνικότητα δεν είναι κάτι το στατικό, δεν είναι δόγμα, κανόνας, αλλά αντίθετα, ένα διαρκές γίνεσθαι, μια δυναμική σύλληψη, ένα ύφος, βλ. Δημήτρη Τζιόβας, ό.π., σσ. 132-138.

³⁴ Σχετικά με τις αξίες του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού του

Μεταξά και την ποιότητα της επιστροφής στις χαμένες ελληνικές ρίζες, βλ. Δημήτρη Τζιόβας, ό.π., σσ. 139-152. Σχετικά, επίσης, με το μοντέλο του νέου είδους ελληνικότητας, που πρότεινε η γενιά του '30, του μυθοποιημένου ελληνικού αμόλυντου λαϊκού παρελθόντος του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου σε αντίθεση μ' αυτό που πρότεινε το μεταξικό καθεστώς, βλ. Mario Vitti, ό.π., σσ. 97, 105, 127, 185-200, 242-256.

³⁵ Ο Σπύρος Μελάς πχ. σε άρθρο του μας πληροφορεί, ότι το 1934 αναπτύσσεται ολόκληρο θέμα, γιατί ένας πανεπιστημιακός καθηγητής εκδίει τη μετάφραση και τα σχόλια του *Αίαντα* του Σοφοκλή στη δημοτική (βλ. «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο – Το αιώνιο ζήτημα», *Ελεύθερον Βήμα*, 16-4-1934, αρ. 4307, σ. 1).

μέχρι τότε δίνονταν μέσω της καθαρεύουσας.³⁶ Δεν είναι, λοιπόν, τυχαία η επιλογή παράστασης των *Κορακιστικών* και της *Βαβυλωνίας* από το Φ. Πολίτη, δραμάτων, που δηλώνουν τη γενικότερη ασυνεννοησία των Ελλήνων. Επιπλέον, στο Μεσοπόλεμο η μάχη για την επικράτηση του δημοτικισμού ξεπερνά το αρχικό στενά γλωσσικό αίτημά της και ταυτίζεται με την ιδεολογία του πνευματικού εθνισμού. Ο Σπ. Μελάς μιλά για την έννοια της επαναστατικής δημοτικιστικής ιδέας, η οποία θ' αντιταχθεί στα ξενόφερτα πολιτικά και πνευματικά κινήματα, θα' χει γενικότερη εκπολιτιστική σημασία και θα καθιερωθεί τη στιγμή, που ο Έλληνας θα δημιουργήσει αξιόλογο πολιτισμό δικό του και θ' αγαπήσει την εθνική του παράδοση.³⁷

³⁶ Ο Φώτος Πολίτης μιλά σε αρκετά δημοσιεύματά του γι' αυτόν τον αναμενόμενο άξιο Έλληνα παράκλητο. Παραθέτουμε ενδεικτικά το άρθρο «Όταν έλθει ο παράκλητος», *Επιλογή*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 392-395.

³⁷ Βλ. άρθρα του Σπύρου Μελά «Ανάγκη για επανάσταση», περ. *Ιδέα*, Οκτ. 1933, αρ. 10, τόμ. 2, έτος Α', σσ. 193-198, «Η επανάσταση του δημοτικισμού», περ. *Ιδέα*, Νοέμ. 1933, αρ. 11, τόμ. 2, έτος Α', σσ. 257-262. Και ο Φώτος Πολίτης, όμως, μιλά

για την ευρεία έννοια του δημοτικισμού, η οποία δεν αρκείται στην καθιέρωση γραμματικών και συντακτικών τύπων, αλλά εκτείνεται σε έναν ηθικό αγώνα κατά της ψευτιάς σ' όλους τους τομείς, ακόμη και κατά της συμβατικότητας του σύγχρονου του θεάτρου (βλ. άρθρα του «Ο δημοτικισμός», *Επιλογή*, τόμ. Γ', ό.π., σσ. 45-47, «Η δημοτική στα σχολεία», *Επιλογή*, τόμ. Γ', ό.π., σσ. 48-51).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΛΟΓΙΟ

1. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 30-1-1921

ΤΙΤΛΟΣ: Βαβυλωνία

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Δημήτριος Κ. Βυζάντιος

ΘΙΑΣΟΣ: Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου

ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Μιλτιάδης Λιδωρίκης

ΔΙΑΝΟΜΗ: Γ. Χριστοφορίδης (Ανατολίτης), Ν. Βάχλας (Πελοποννήσιος), Γ. Πλούτης (Χίος), Μ. Κωνσταντίνου (Κρης), Κ. Μουστάκας (Αλβανός), Χρ. Νέζερ (Κύπριος), Μ. Ιακωβίδης (Λογιώτατος), Α. Σάνδης (Ξενοδόχος), Σ. Σάββας (Αστυνόμος), Α. Ρωσσέτης (Γραμματεύς αστυνομίας).

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: 31-1-1921, 1,2,3,7 Φεβρ. 1921, 4-4-1921.

Οι πληροφορίες για την παράσταση αντλήθηκαν από τις εφημ. *Εστία* και *Ελεύθερος Τύπος* των αντίστοιχων ημερομηνιών, καθώς και από τα τρία προγράμματα της παράστασης, τα οποία φυλάσσονται στο Θεατρικό Μουσείο (ας το ονομάσουμε Θ. Μ. για λόγους συντομίας).

2. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 24-3-1927

ΤΙΤΛΟΣ: Βασιλικός

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Αντώνιος Μάτεσης

ΘΙΑΣΟΣ: Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου

ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Φώτος Πολίτης

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Σπύρος Παπαλουκάς

ΔΙΑΝΟΜΗ: Άννα Βασιλείου (Γαρουφαλιά), Νανά Παπαδοπούλου (Ρονκάλαϊνα), Μαρία Εδελστάιν (Λανάρω), Ταϊγέτη Χουλουβέα (Οβρηά), Ι. Σέττας (Μπουσάκας), Δούκας Βουδούρης (δουλευτής), Πάρις Χατζηπέτρος (Δαρείος Ρονκάλας), Πέλος Κατσέλης (Γερασιμάκης - φαττόρος), Κ. Οικονομίδης (Δραγαγίγος), Χρ. Φαρμάκης (Φιλιππάκης), Εμμ. Μανωλίδς (Γλωσσίλης, δουλευτής Φιλιππάκη), Μιχ. Παπαδάκης (Γέρο - Νικόλας, πωλητής), Χρ. Ευθυμίου (Κοσμάς Καραπάτης), Κ. Σαντοριναίος (Καποράλ Τράπολας), Γ. Δαμασιώτης (Θωμάς, μέλος λαού), Σύλβιος Λαχανάς (τυμπανιστής), Γ. Δήμος.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: 25,26,27 Μαρτ. 1927 και 28-4-1927.

Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος*, *Έθνος*, από το

πρόγραμμα της πρεμιέρας στο Θ. Μ., από πρόγραμμα μεταγενέστερης παράστασης της κωμωδίας από το Εθνικό το Νοέμ. 1964 σε σκηνοθεσία Αλ. Μινωτή, το οποίο σώζεται στο Θ. Μ., από το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη «Ο Βασιλικός στο θέατρό μας», περ. *Επτανησιακά Γράμματα*, Ιαν. 1951, αρ. 5 (12), σ. 153, καθώς και από άρθρο του ίδιου «Ο Βασιλικός του Μάτεση - Ένα έξοχο νεοελληνικό έργο», περ. *Θέατρο* (Κώστα Νίτσου), Μάρτ. - Απρ. 1964, έτος Γ', τευχ. 14, σ. 41.

3. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 28-3-1929

ΤΙΤΛΟΣ: Η Θυσία του Αβραάμ, Κορακιστικά

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Αγνώστου και Ιάκωβου Ρίζου Νερούλου αντίστοιχα

ΘΙΑΣΟΣ: Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου

ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Φώτος Πολίτης

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Φώτης Κόντογλου (για τη *Θυσία Του Αβραάμ*), Σπύρος Βασιλείου - Θάνος Αρμενόπουλος (για τα *Κορακιστικά*)

ΔΙΑΝΟΜΗ: [Θυσία του Αβραάμ] Χρ. Φαρμάκης, Χρ. Τσαγανέας (Αβραάμ), Ειρήνη Μαρσέλλου (Σάρα), Μαίρη Σαγιάννου (Ισαάκ), Δέσποινα Βουγιουκλή, Α. Βασιλείου, Χρ. Ευθυμίου, Βάσος Χανιώτης [Κορακιστικά] Χρ. Τσαγανέας, Χρ. Ευθυμίου (Αύγουστος), Σαπφώ Χανδάνου, Μαρ. Βαμβάκου, Γιάν. Μαρινάκης, Χρ. Φαρμάκης, Γιάννης Γεωργανάς, Χρ. Παπαγιάννης, Βάσος Χανιώτης, Γ. Δημητρόπουλος, Γ. Κουταλιανός.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: 28,29,30 Μαρτ. 1929 και 6,7 Απρ. 1929.

Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Έθνος*, *Πρωία*, από το πρόγραμμα της πρεμιέρας των δραμάτων στο Θ. Μ., από πρόγραμμα μεταγενέστερης παράστασης της *Θυσίας του Αβραάμ* από το Κ. Θ. Β. Ε. τον Οκτ. 1967 σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου, το οποίο βρίσκεται, επίσης, στο Θ. Μ.

4. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 1-11-1929

ΤΙΤΛΟΣ: Ερωτόκριτος

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Βιτσέντζος Κορνάρος

ΔΙΑΣΚΕΥΗ: Θεόδωρος Ν. Συναδινός

ΘΙΑΣΟΣ: Ελευθέρα Σκηνή Μαρίκας Κοτοπούλη -

Μήτσου Μυράτ – Σπύρου Μελά
ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Σπύρος Μελάς
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Περικλής Βυζάντιος
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Περικλής Βυζάντιος – Αντώνης Φωκάς
ΜΟΥΣΙΚΗ: Μανώλης Σκουλούδης
ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΧΟΡΩΝ: Σακελλαρίου
ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΣΠΑΘΙΟΥ: Πικιών
ΔΙΑΝΟΜΗ: Μαρίκα Κοτοπούλη (Αρετούσα), Ι. Αποστολίδης (Ερωτόκριτος), Ν. Ροζάν (Ρήγας Ηρακλής), Μάνος Κατράκης (Χαρίδημος, 1^η θεατρική εμφάνιση του ηθοποιού), Μ. Μυράτ (Ο Ποιητής), Γεώργ. Γληνός (Πολύδωρος), Αλέξης Μινωτής (Μαντατοφόρος), Φωτεινή Λούη (Άρτεμη), Χρυσούλα Μυράτ (Φροσύνη), Ν. Βολάνης (Σπιδόλιοντας), Κ. Παπαγεωργίου (Πεζόστρατος), Γ. Περγάκης (διαλαλητής), Γ. Γεωργόπουλος (Α΄ αυλικός), Ε. Ξένος (Β΄ αυλικός), Κ. Σουρμένης (Δημοφάνης), Α. Συρόπουλος (Αντρομάχος), Ι. Ζερβός (Φιλάρετος), Χρ. Σκαλτσάς (Ηρακλής), Ι. Γεωργανάς (Νικόστρατος), Θ. Τράγκας (Γλυκάρετος), Ε. Κόκκος (Πιστόφορος), Α. Σάνδης (Δρακόκαρδος), Ε. Μαμίας (Πισέντης), Ι. Ραυτόπουλος (αρχηγός των σολντάτων), Δ. Ρέντζος (Γραμματικός).
ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: από 2 έως 28 Νοεμ. 1929, καθώς και 2-12-1929 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Έθνος*, *Καθημερινή*, καθώς κι από το άρθρο του Αντώνη Γλυτζουρή «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Ελευθέρα Σκηνή», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη* (πρακτικά συνεδρίου), Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996, σ. 121.

5. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 15-4-1932

ΤΙΤΛΟΣ: Βαβυλωνία
ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Δημήτριος Κ. Βυζάντιος
ΘΙΑΣΟΣ: Εθνικό
ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Φώτος Πολίτης
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Κλεόβουλος Κλώνης
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Αντώνης Φωκάς
ΔΙΑΝΟΜΗ: Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Επτανήσιος), Χρ. Ευθυμίου (Χιώτης), Ν. Παρασκευάς (Λογιώτατος), Ν. Παπαγεωργίου (γραμματέας αστυνομου), Χριστ. Νέζερ (Ανατολίτης), Μάνος Κατράκης (Κρητικός), Ηλίας Δεστούνης (Μωραΐτης), Ε. Μαμίας (Χιώτης ξενοδόχος), Ι. Αυλωνίτης (Αλβανός), Χρ. Φαρμάκης (Κύπριος), Μ. Ιακωβίδης, Μ. Ραυτοπού-

λου (Γαρούφω), Βάσω Μανωλίδου (Κανέλλα). Στις παραστάσεις του Μαΐου ο Τηλ. Λεπενιώτης αντικαθίσταται λόγω ασθένειας από τον Ανδρέα Παντόπουλο **ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ:** από 16 έως 24 Απρ. 1932 και από 1 έως 7 Μαΐου 1932. Τον Ιούνιο 1933 ο θίασος παίζει την κωμωδία στην περιοδεία του στην Πάτρα στο θέατρο «Λυρικό», δίνει, επίσης, και παραστάσεις της κωμωδίας στη Θεσ/νίκη.

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Έθνος*, από το πρόγραμμα της περιοδείας στην Πάτρα, το οποίο βρίσκεται στο Θ. Μ., από πρόγραμμα μεταγενέστερης παράστασης από το «Θέατρο Τέχνης» Καρ. Κουν τον Αύγ. 1964 (Θ. Μ.), πάλι από πρόγραμμα μεταγενέστερης παράστασης από το Κ.Θ.Β.Ε. τον Ιουλ. 1994 σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου (Θ. Μ.).

6. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 21-3-1933

ΤΙΤΛΟΣ: Θυσία του Αβραάμ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Άγνωστος
ΘΙΑΣΟΣ: Εθνικό
ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Φώτος Πολίτης
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Κλεόβουλος Κλώνης
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Αντώνης Φωκάς
ΜΟΥΣΙΚΗ: Μανώλης Σκουλούδης
ΔΙΑΝΟΜΗ: Ν. Ροζάν (Αβραάμ), Κατίνα Παξινού (Σάρα), Χρυσούλα Μανωλίδου (Ισαάκ), Ν. Παπαγεωργίου και Ε. Μαμίας (δούλοι), Ν. Μαρσέλλου και Αθ. Μουστάκα (Θεραπαινίδες), Μάνος Κατράκης (Άγγελος), Χρ. Φαρμάκης.
ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: από 21 έως 26 Μαρτ. 1933.

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Έθνος*, από το πρόγραμμα παράστασης (Θ. Μ.), καθώς και από το περ. *Εκκύκλιμα* (αφιέρωμα στο Φώτο Πολίτη), Απρ.-Ιούν. 1987, τευχ. 13, σσ. 55-57.

7. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 16-12-1933

ΤΙΤΛΟΣ: Στάθης
ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Άγνωστος
ΘΙΑΣΟΣ: Μαθητές Κολεγίου Αθηνών
ΘΕΑΤΡΟ: Αίθουσα Χωρέμη Ψυχικού
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Κάρολος Κουν
ΔΙΑΝΟΜΗ: Αλέξης Σολομός, Τάκης Χορν
ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: παίζεται και στις 17-12-1933

Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από την εφ. *Έθνος*, από το λεύκωμα του Καρόλου Κουν *25 Χρόνια Θέατρο*, εκδ. «Θεά-

τρον Τέχνης», επιμ. Μάριος Πλωρίτης, 1959, σσ. 10-13, καθώς και από το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη «Τα κρητικά θεατρικά έργα – Η παρουσία τους στη νέα ελληνική σκηνή», περ. *Θέατρο* (Κώστα Νίτσου), Ιούλ. – Αύγ. 1962, τευχ. 4, έτος Α', σ. 27.

8. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 20-4-1934

ΤΙΤΛΟΣ: Ερωφίλη

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Γεώργιος Χορτάτης

ΘΙΑΣΟΣ: Λαϊκή Σκηνή Καρόλου Κουν – Διονύσιου Δεβάρη

ΘΕΑΤΡΟ: Ολύμπια

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Κάρολος Κουν

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Γιάννης Τσαρούχης

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Γιάννης Τσαρούχης

ΜΟΥΣΙΚΗ: Νικ. Κουφινανός (λυράρης), Αντ. Τσεσμέζ (σαντουριστής)

ΔΙΑΝΟΜΗ: Φρόσω Κοκόλα (Ερωφίλη), Άννα Νικολάου (Κορυφαία), Μιχάλης Βαλεστινιώτης (Σύμβουλος), Λυκούργος Καλλέργης (Πανάρετος), Θανάσης Βασιλακόπουλος (Καρπόφορος), Παντελής Ζερβός (Φιλόγονος), Μαρία Ελευθεριάδου (Χρυσονόμη), Κώστας Χατζηαργύρης (σκιά του βασιλιά), Κάρολος Κουν (Μαντατοφόρος), Δημ. Ντουνουνάκης (Χάρος στον πρόλογο).

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: 21 και 22 Απριλίου 1934.

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Καθημερινή*, *Έθνος*, από το πρόγραμμα της πρεμιέρας (Θ. Μ.), από το λεύκωμα του Καρόλου Κουν *25 Χρόνια Θέατρο*, ό.π., σσ. 14-16, 17-21, καθώς κι από το άρθρο του Γ. Σιδέρη «Τα κρητικά θεατρικά έργα – Η παρουσία τους στη νέα ελληνική σκηνή», ό.π., σ. 27.

9. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 5-2-1935

ΤΙΤΛΟΣ: Βασιλικός

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Αντώνιος Μάτσης

ΘΙΑΣΟΣ: Εθνικό

ΘΕΑΤΡΟ: Εθνικό

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Δημήτρης Ροντήρης

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Κλεόβουλος Κλώνης

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Αντώνης Φωκάς

ΔΙΑΝΟΜΗ: Γεώργιος Γληνός (Ρονκάλας), Σαφώ

Αλκαίου (Ρονκάλαινα), Ν. Παρασκευάς (Γερασμά-

κης), Ρίτα Μυράτ (Γαρουφαλιά), Μ. Ραντοπούλου

(Οβρηά), Α. Μουστάκα (υπηρέτρια Λανάρω), Αλ.

Μινωτής (Δραγανίγος), Ν. Δενδραμής, Χ. Ευθυμίου

(Κοσμάς Καραπάτης), Ηλ. Δεστουνής (λαϊκός τύπος),

Ν. Παπαγεωργίου (μικροπωλητής), Τηλ. Λεπενιώτης,

Μ. Ιακωβίδης, Ι. Αυλωνίτης (Μπουσάκας), Μ. Χαρα-

λαμπίδης, Γ. Νικολαΐδης.

ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ: από 6 έως 28 Φεβρ. 1935, καθώς και στις 1,2,6,7,8,9,10 Μάρτ. 1935.

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τις εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, *Έθνος*, *Πρωία*, *Καθημερινή*, από το πρόγραμμα της πρεμιέρας στο Θ. Μ., καθώς και το άρθρο του Γ. Σιδέρη «Ο Βασιλικός στο θέατρό μας», ό.π., σ. 153.

10. ΠΡΕΜΙΕΡΑ: 19-4-1937

ΤΙΤΛΟΣ: Θυσία του Αβραάμ

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Άγνωστος

ΘΙΑΣΟΣ: Νέα Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου

ΘΕΑΤΡΟ: Ολύμπια

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Σωκράτης Καραντινός

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Σπύρος Βασιλείου

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Σπύρος Βασιλείου

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το λεύκωμα του Σωκράτη Καραντινού *Σαράντα χρόνια θέατρο*. Τόμ. 1: Στον προθάλαμο – Σκαμπανεβάσματα 1920-1949, Αθήνα, 1974, καθώς και από το άρθρο του ίδιου «Σημειώματα – Οι εμφανίσεις της Ν. Δραμ. Σχολής – Το δραματολόγιο», περ. *Θέατρο* (Σωκρ. Καραντινού), έτος Α', αρ. 1, Μάρτ. 1938, σσ. 10-11.

Ευχαριστώ θερμά τον κ. Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις πολύτιμες και σοφές παρατηρήσεις του στην παρούσα εργασία, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενό της, όπως, επίσης, και τον Αντώνη Γλυτζουρή για την αρχική του παρότρυνση προς την επεξεργασία του συγκεκριμένου θέματος.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Ο ΝΙΚΟΛΑΪ ΕΒΡΕΪΝΩΦ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ «ΘΕΑΤΡΙΝΙΣΜΟΥ» ΤΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης, θεωρητικός και ιστορικός του θεάτρου, ο Νικολάι Νικολάεβιτς Εβρέινωφ (1879-1953) αποτελεί ηγετική μορφή της ρώσικης πρωτοποριακής σκηνης στο πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα. Οι θεωρητικές του αναζητήσεις γύρω από τη «συμβατικότητα» και τη «θεατρικότητα» του θεάτρου, γύρω από το «μονόδραμα», το «θέατρο στη ζωή» και το «θεατρικό ένστικτο» βρήκαν εφαρμογή τόσο στη σκηνοθετική του εργασία, όσο και στη δραματοουργία του, με πιο αντιπροσωπευτικό ίσως επίτευγμα το τετράπρακτο δράμα του *Το πιο σημαντικό* (1921).¹ Η πολυσχιδής αυτή εργασία αποτελεί οργανική συνέχεια των αναζητήσεων των συμβολιστών των αρχών του αιώνα και εντάσσεται στο συνολικότερο φαινόμενο μετεξέλιξης του αισθητισμού σε θεατρινισμό, μια διαδικασία που απέκτησε με τον Εβρέινωφ ακραίες διαστάσεις: την αναγωγή της θεατρικής τέχνης σε θρησκεία με δικό της θεό (το «Θεατράρχη» ή «Υπερ-γελωτοποιό»), ικανή να μεταμορφώσει την ίδια τη ζωή· η τελευταία, όχι μόνο πρέπει να μιμείται το θέατρο, αλλά να το ενσωματώνει στην καθημερινότητά της. Η εργασία του Εβρέινωφ στοιχειοθετεί μια εξαιρετικά υποκειμενική και δυσανάγνωστη μυθολογία με αρχέτυπα που προέρχονται από τον κόσμο του θεάτρου· ταυτόχρονα όμως αποτελεί δείγμα της ρώσικης πρωτοπορίας των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, καθώς ενσωματώνει ιδεολογικές και καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής: την ενασχόληση με «καθαρές» θεατρικές μορφές, παλιότερες (όπως το μεσαιωνικό θέατρο, την κομμέντια ντελ' άρτε ή την ισπανική αναγέννηση), ή σύγχρονες (όπως το καλλιτεχνικό καμπαρέ ή το σοβιετικό μαζικό θέαμα)· την προσπάθεια δημιουργίας ενός αριστοκρατικού αλλά και ενός λαϊκού θεάτρου, τον ακραίο υποκειμενισμό, αμοραλισμό και ανορθολογισμό του Βλαντιμίρ Σολοβιόφ και του Βαλέρι Μπριούσοφ, το μπόλιασμα που πρόσφεραν στη ρώσικη σκηνή οι ιδέες του Σοπενχάουερ, του Νίτσε, του Μπερξόν. Υπό ένα πρίσμα, η εργασία του δεν μπορεί να γίνει κατανοητή, αν δε λάβει κανείς υπόψη του τον οργανισμό των αντιρεαλιστικών θεατρικών εκδηλώσεων στην Πετρούπολη και τη Μόσχα στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα· υπό ένα άλλο πρίσμα, οι αναζητήσεις του γύρω από τη «θεατρικότητα» είναι η κατάθεση σ' ένα πανευρωπαϊκό προσκλητήριο, στο οποίο συμμετείχαν καλλιτέχνες όπως ο Γκέοργκ Φουξ, ο Ζακ Κοτώ ή ο

¹ Για μια εισαγωγή στο έργο του Ρώσου καλλιτέχνη, βλ. τις μονογραφίες των S. Golub, *Evreinov, the Theatre of Paradox and Transformation*, Michigan, 1984 (1977) και S. M. Carnicke, *The Theatrical Instinct. Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, New York, 1989. Το σημαντικότερο θεωρητικό του κείμενο για το μονόδραμα (1909) υπάρχει

σε αγγλική μετάφραση στην ανθολογία του L. Senelick, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists: An Anthology*, Austin, 1981. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά το Δ. Σπάθη για τη μετάφραση και μεταγραφή ρώσικων τίτλων και ονομάτων στα ελληνικά και το Θ. Χατζηπανταζή για τις παρατηρήσεις του στο κείμενο.

Βξέβολοντ Μεγερχόλντ. Η απόφαση ωστόσο του Εβρέινωφ να μεταναστεύσει στο Παρίσι το 1925 σήμανε την αρχή του τέλους της δημιουργικής του περιόδου· έπειτα από τη μεγάλη επιτυχία του έργου του *Το πιο σημαντικό* στις σκηνές της Δύσης, ο Εβρέινωφ οδηγήθηκε στο περιθώριο των εξελίξεων χωρίς να γνωρίσει την καταξίωση που γνώρισαν άλλοι συμπατριώτες του στη Δύση· ενώ στη Σοβιετική Ένωση παρέμεινε η περίπτωση ενός παρακμιακού αστού της προεπαναστατικής περιόδου. Η επανακάλυψη του από τη διεθνή βιβλιογραφία σημειώνεται μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1970.²

Η ιδιόρρυθμη περίπτωση του Εβρέινωφ γίνεται γνωστή στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, σε βαθμό που δε θα περιέμενε ένας ιστορικός του ελληνικού θεάτρου. Σκόρπιες ειδήσεις και αναφορές ή πιο ολοκληρωμένες παρουσιάσεις κατέφθασαν στον Τύπο απ' το Παρίσι με αξιοσημείωτο συγχρονισμό· ο Σ. Μελάς π.χ. πληροφορούσε το 1927 τους αναγνώστες του *Έθνους* για το άπαιχτο και ανέκδοτο μέχρι σήμερα έργο του Εβρέινωφ *Ραδιο-φίλημα* (1926).³ Πρόκειται βέβαια για μια μικρή σε ένταση και διάρκεια αλλά ενδιαφέρουσα και αναπάντεχη παρουσία στο θέατρο της χώρας, που διανύει την πιο δυναμική της φάση στα χρόνια 1929-30. Τον Ιούνιο του 1929 η Ελευθέρα Σκηνή, ο θιάσος που ίδρυσαν η Μαρίκα Κοτοπούλη και ο Μελάς, παρουσίασε το έργο του *Το πιο σημαντικό*. Η επιλογή ακολούθησε την πολιτική ρεπερτορίου του θιάσου, την εισαγωγή της μοντέρνας δραματολογίας που παρακολούθησε ο Μελάς στο Παρίσι· το έργο παραστάθηκε με τον τίτλο *Η Κωμωδία της ευτυχίας* σε μετάφραση Γιάννη Κότσικα, ακολούθησε δηλαδή τη γαλλική διασκευή του έργου από τον Φερνάντ Νοζιέρ, που παίχτηκε σε σκηνοθεσία Σαρλ Ντυλλέν το 1926 και δημοσιεύτηκε στη *Μικρή Εικονογραφημένη*.⁴ Η ελληνική μετάφραση εκδόθηκε το 1929⁵ ενώ την ίδια χρονιά ο Μ. Κουνελάκης προβληματιζόταν πάνω

² Είναι ίσως ενδεικτικό ότι πέντε μόλις έργα του (σε σύνολο σαράντα περίπου) έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά (*Life as Theater: Five Modern Plays by Nikolai Evreinov*, translated and edited by Ch. Collins, Ann Arbor, 1973), όπως παραμένει αμετάφραστο και το μεγαλύτερο μέρος των θεωρητικών του κειμένων. Ακόμα πιο άγνωστη είναι η σκηνοθετική δράση που ανέπτυξε στο Παλαιό Θέατρο, στον Παραμορφωτικό Καθρέφτη και στο Εύθυμο Θέατρο για Ηλικιωμένα Παιδιά αλλά και στα σοβιετικά μαζικά θεάματα. Για το θεατρinioμό των σκηνοθεσιών του βλ. ενδεικτικά L. Senelick, «Nikolay Evreinov's *Inspector General*», *Performing Arts Journal* VIII, 1 (1984), σσ. 113-118. Οι μελετητές του Εβρέινωφ επισημαίνουν πόσο άγνωστη παραμένει στη Δύση η μορφή του, σε σημείο ώστε να εμφανίζονται ακόμα και τάσεις υπερεκτίμησής του. Βλ. T. Pearson, «Evreinov and Pirandello: Twin Apostles of Theatricality», *Theatre Research International* XII, 2 (Summer 1987), σσ. 147 κ.εξ. και «Meyerhold and Evreinov: "Originals" at Each Other's Expense», *New Theatre Quarterly* VIII, 32 (November 1992), σσ. 321 κ.εξ.

³ «Το *Ραδιοφίλημα* του κ. Εβρέινωφ. Έτερος διάβολος από το ρέμμα», *Έθνος*, 20.4.1927. Σύμφωνα με την Carnicke (ό.π. σ. 214), το *Ραδιο-φίλημα* γράφτηκε το 1926, μεταφράστηκε στα αγγλικά από το H. Bernstein και σώζεται σε δακτυλογραφημένη μορφή στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης. Δε δημοσιεύθηκε ποτέ στα ρώσικα.

⁴ N. Evreinov, «La Comédie du bonheur», pièce en 3 actes et 4 tableaux, traduite par Nozière», *La Petite Illustration*, Paris, 28 janvier 1928. Είχε προηγηθεί η ιταλική παράσταση του έργου

στο Teatro d' Arte του Πιραντέλλο, σε μετάφραση της R. Naldi (*Cio che più importa*). Στη συνέχεια, ο Πιραντέλλο εισηγήθηκε το έργο στο Ντυλλέν (βλ. Pearson, 1987, σ. 151). Το 1926 εμφανίστηκε επίσης και η αμερικανική προεμέρα του από το Theatre Guild σε μετάφραση των H. Bernstein και L. Randle (*The Chief Thing: A Comedy for Some, A Drama for Others*, New York, 1926). Ο Fernand Nozière (1874-1931) ήταν γνωστός μεταφραστής και διασκευαστής ρωσικών έργων που παραστάθηκαν στο Παρίσι· κάποια απ' αυτά, όπως *Ο Ηλίθιος*, *Η σονάτα του Κρόιτσερ* και η *Σκουριά* παίχτηκαν από τους θιάσους Κυβέλης και Κοτοπούλη στο Μεσοπόλεμο. Στοιχεία για τη διασκευή του Νοζιέρ καθώς και γενικότερα για την τύχη του έργου στη Γαλλία βλ. Gérard Abensour, «La Comédie du bonheur», *Revue des études slaves* LXIII, 1 (1981) σσ. 115 κ.εξ. Για την Ελευθέρα Σκηνή βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η "Ελευθέρα Σκηνή"» στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σσ. 103, 118.

⁵ ΕΒΡΕΪΝΩΦ, *Η Κωμωδία της ευτυχίας*, Τρία μέρη - Τέσσερις εικόνες, Μεταφραστής: Γιάννης Κότσικας, Εκδότης: Γεώργιος Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1929, στη σειρά «Προσωπεία»: Θεατρική Βιβλιοθήκη. Η έκδοση φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο. Η ελληνική μετάφραση ακολούθησε το χωρισμό σε τρεις πράξεις της γαλλικής διασκευής ενώ στο πρωτότυπο το έργο είναι τετράπρακτο. Επίσης, σύμφωνα με τον υπότιτλό του, ο ίδιος ο Εβρέινωφ χαρακτήριζε *Το πιο σημαντικό* ως «Κωμωδία για κάποιους και δράμα για κάποιους άλλους». Ο υπότιτλος αποσιωπάει και από τη γαλλική και από την ελληνική έκδοση.

στη σχέση των απόψεων του Έντουαρν Γκόρντον Κρέηγκ με τις προσπάθειες θεατροποίησης στη Σοβιετική Ένωση απ' τον Εβρέινωφ και το Μεγερχόλντ.⁶ Ένα χρόνο αργότερα, ο ανταποκριτής της *Νέας Εστίας* στο Παρίσι Θρ. Καστανάκης πρόσφερε στο αθηναϊκό κοινό μια εκτεταμένη παρουσίαση των απόψεων του Εβρέινωφ για το θεατρικό ένστικτο και τη θεατρικότητα με αφορμή τη γαλλική ανθολογία των θεωρητικών του κειμένων.⁷

Βέβαια, τα δημοσιεύματα που συναντά κανείς στον Τύπο για τον Εβρέινωφ είναι λιγότερα σε σχέση μ' εκείνα που αναφέρονται σε άλλους καλλιτέχνες της ευρωπαϊκής ή της ρώσικης πρωτοπορίας. Υπάρχουν όμως δύο λόγοι που καθιστούν την περίπτωση του Εβρέινωφ κατάλληλη για τη διερεύνηση της πρόσληψης της ρώσικης πρωτοπορίας στη χώρα: ο πρώτος λόγος αφορά το γεγονός ότι η γνωριμία έγινε μέσω Παρισιού· ο δεύτερος προκύπτει από μια άλλη σημαντική ιδιαιτερότητα. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε ότι σ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου το ελληνικό κοινό μάθαινε από δεύτερο ή τρίτο χέρι για την εργασία των πρωτοποριακών καλλιτεχνών της ευρωπαϊκής σκηνης· καθώς η χώρα ήταν οριστικά έξω από το δρομολογίο τους, οι Έλληνες θεατές δεν έβλεπαν σκηνοθετικούς πειραματισμούς αλλά διάβαζαν σχολιασμένες ανταποκρίσεις γι' αυτούς· επρόκειτο για ένα κοινό αναγνωστικό κι όχι θεατρικό.⁸ Ενώ τα προβλήματα επικοινωνίας ήταν άλυτα για χώρες όπως η μετεπαναστατική Ρωσία, αφού η ελληνική λογιόσύνη ήταν υποχρεωμένη να πληροφορείται, μέχρι το 1935 περίπου, τις ρώσικες εξελίξεις μέσω δυτικοευρωπαϊκών πηγών· οι οποίες ακολουθούσαν βέβαια δικά τους κριτήρια πρόσληψης και προσπαθούσαν να καλύψουν δικές τους ανάγκες.⁹ Έτσι, η παράσταση και η έκδοση του αντιπροσωπευτικότερου θεατρικού έργου του Εβρέινωφ και η παρουσίαση των θεωρητικών του απόψεων πρόσφεραν μια σπάνια ευκαιρία στους Αθηναίους να έρθουν σε άμεση επαφή με το θεατρινισμό· στο σημερινό ιστορικό προσφέρουν τη δυνατότητα να αναλύσει με κάποια ασφάλεια το ζήτημα διασταυρώνοντας μια επαρκή ποικιλία πηγών: τη μετάφραση, τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, το πρόγραμμα και το οπτικό υλικό της παράστασης, τα απομνημονεύματα των συντελεστών της.

Το έργο συνοψίζει τις περίπλοκες θεωρητικές ανησυχίες του δημιουργού του, κάτι που κάνει την απόπειρα μιας σύντομης περίληψης του σχεδόν ουτοπική.¹⁰ Σε πολύ γενικές γραμμές, ο θεατής παρακολουθεί τη δράση και τις μεταμορφώσεις του Παράκλητου, μιας μορφής που ενσαρκώνει τη νέα θρη-

⁶ Μ. Κουνελάκης, «Το Λαϊκό Θέατρο στη Ρωσία», *Το Ελληνικόν Έτος 1929*, σσ. 231-4.

⁷ Θρ. Κ[αστανάκης], «Παρισινά θεάματα και διαλείμματα», *Νέα Εστία* Δ', 82, (15.5.1930), σσ. 548 κ.εξ. Ας σημειώσουμε εδώ ότι και η γνωριμία με τα θεωρητικά κείμενα του Εβρέινωφ έγινε μέσα από γαλλικά κανάλια. Ο Καστανάκης παρουσίασε τη γαλλική έκδοση (*Le Théâtre dans la vie*, Librairie Stock, Paris, 1930) αν και είχε προηγηθεί η ιταλική (*Il Teatro nella vita*, Milan, 1929) και η αγγλική έκδοση (*The Theatre in Life*, London, 1927). Η τελευταία περιελάμβανε ένα επιπλέον θεωρητικό δοκίμιο του Ρώσου καλλιτέχνη.

⁸ Για το θέμα, βλ. Α. Γλυτζουρής, *Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Διδακτορική Διατριβή, Ρέθυμνο, 1998, σσ. 340-7.

⁹ Ένα από τα γνωστά στους Έλληνες λογίους ξενόγλωσσα εγχειρίδια της εποχής, που παρουσίαζαν τις εξελίξεις της ρώσικης σκηνης ήταν εκείνο της Ν. Gourfinkel, *Théâtre Russe*

Contemporain, Paris, 1930 (βλ. βιβλιοπαρουσίασή του στο άρθρο «Το σύγχρονο ρωσικό θέατρο» *Εργασία*, 90, 19.9.1931, σ. 1001). Στο κεφάλαιο «Les traditions du théâtre Russe» (σσ. 51-4) η συγγραφέας εξετάζει τη συμβολή του Εβρέινωφ στη διαμόρφωση του αντιρεαλιστικού στρατοπέδου της ρώσικης πρωτοπορίας. Στην προσπάθειά της να κάνει προστούς στο Γάλλο αναγνώστη τους πειραματισμούς του Εβρέινωφ στην αναβίωση παλαιότερων θεατρικών μορφών, παραπέμπει σε ανάλυτες προσπάθειες του Αντρέ Αντουάν με το γαλλικό κλασικό θέατρο· η συγγραφέας αντιλεί από μια κοινή θεατρική παράδοση, που διαμορφώθηκε πριν και κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ανύπαρκτη όμως στην ελληνική σκηνή.

¹⁰ Η σύντομη παρουσίαση που ακολουθεί στηρίχτηκε στην αγγλική μετάφραση του Christopher Collins (βλ. εδώ σημ. 2). Εκτενείς δραματουργικές αναλύσεις μπορεί να βρει κανείς στις μελέτες των Golub (ό.π. σσ. 66 κ.εξ.), Carnicke (ό.π. σσ. 144 κ.εξ.) και Abensour (ό.π. σσ. 116 κ.εξ.).

σκεία που ευαγγελίζεται ο Εβρέινωφ: το θέατρο στη ζωή.¹¹ Στην πρώτη πράξη, με τη μορφή μιας Χαροτορίχτρας, προφητεύει τα μελλούμενα στους υπόλοιπους ήρωες του έργου, τους δυστυχημένους ενοίκους μιας πανσιόν: μια νεαρή άσχημη δακτυλογράφο, έναν ηττοπαθή φοιτητή, ένα μοναχικό συνταξιούχο, μια στριμμένη γεροντοκόρη. Στη δεύτερη μεταμορφώνεται σε δόκτορα Φρέγκολι και επισκέπτεται έναν επαρχιακό θιάσο την ώρα των δοκιμών· έπειτα από μια σκηνή που παίζεται ως «θέατρο εν θεάτρω» (κατά την οποία παρωδούνται οι αρχές του ρεαλιστικού θεάτρου), ο Φρέγκολι προσλαμβάνει τους ηθοποιούς του θιάσου για να παίξουν, ανάλογα με τις ικανότητές τους, στην πραγματική ζωή, έτσι ώστε να κάνουν ευτυχισμένους τους ενοίκους της πανσιόν. Στην τρίτη πράξη πραγματοποιείται το σχέδιό του: ο ζεν πρεμιέ του θιάσου παίζει τον ερωτευμένο στη δακτυλογράφο και η χορεύτρια στο φοιτητή, ο κωμικός διασκεδάζει το συνταξιούχο και φλερτάρει τη γεροντοκόρη, ενώ ο Φρέγκολι επιβλέπει την «παράσταση» μεταμφιεσμένος σε πλασιέ δίσκων γραμμοφώνου με το όνομα Σμιθ. Η τελευταία πράξη διεξάγεται τη νύχτα της αποκριάς με νέες μεταμορφώσεις, που αυτή τη φορά, παραπέμπουν σε οικουμενικότερα θεατρικά αρχέτυπα: ο ζεν-πρεμιέ ως Πιερρότος, η χορεύτρια ως Κολομπίνα, ο κωμικός ως Ντοτόρε, ο Σμιθ ως Αρλεκίνος οδηγούν το έργο στο τέλος του, σε μια τελετή, που δοξάζει τη θεότητα της θεατρικής μεταμόρφωσης. Καμία συμβατική λύση δε δίνεται στην πλοκή, οι ήρωες παραμένουν μια σειρά από προσωπεία και έχει επιτευχθεί πλήρης σύντηξη θεάτρου και ζωής. Όλα είναι θέατρο.

Μια πρώτη ματιά στις πηγές προδίδει ότι η χώρα υποδέχτηκε το έργο ακολουθώντας παριζιάνικα κανάλια. Πέρα από τον τίτλο με τον οποίο παίχτηκε, ο γαλλικός διάυλος πιστοποιείται και από το γεγονός ότι η ντόπια διανόηση το ονόμασε πιραντελλικό, ένας χαρακτηρισμός που σιγμάτισε το έργο του Εβρέινωφ στο Παρίσι.¹² Η ελληνική πρόσληψη δεν αποτελεί όμως μόνον ένα απλό παρακλάδι της γαλλικής, καθώς παρουσιάζει μερικές ενδιαφέρουσες ιδιομορφίες. Οι ιδιομορφίες αυτές προκύπτουν από το Μελά, το θιάσο Κοτοπούλη, τα διανοητικά εργαλεία της ντόπιας κριτικής αλλά και το ελληνικό θέατρο της εποχής ως σύνολο. Το ότι ο Μελάς ήταν ο βασικός εισαγωγέας του Εβρέινωφ στον τόπο δεν είναι τυχαίο. Εκτός από τις πρώιμες νιτσεικές καταβολές του, ακόμα πιο ενδιαφέρων είναι ο αισθητισμός του, που, μετά το 1924 (χρονιά που αποφάσισε να ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία), αποπειράθηκε να τον μεταφέρει στη σκηνή· και προσπάθησε να καταπιαστεί με ζητήματα «θεατρικότητας», κυρίως με τις παραστάσεις της *Σαλώμης* του Όσκαρ Ουάιλντ και των δύο έργων του Πιραντέλλο που σκηνοθέτησε το 1925 (*Έτσι είναι άν έτσι νομίζετε και Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*). Στη συνέχεια, έπειτα από τη μαθητεία του στις πρωτοποριακές σκηνές του Παρισιού, η δραστηριότητα του συνεχίστηκε στην Ελευθέρα Σκηνή, με την προσπάθεια εισαγωγής ενός ρεπερτορίου που ανήκε στους επιγόνους του νεορομαντισμού· δείγμα της εξόρμησης αποτελεί η *Κωμωδία της ευτυχίας* που την είχε δει στη σκηνοθεσία του Ντυλλέν.¹³ Στο παραπάνω κλίμα εντάσσεται επίσης η απόφασή του να εμφανιστεί στον

¹¹ Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης (1921) παρουσιάζει έναν Αρλεκίνο Εσταυρωμένο με σταγόνες αίματος στο πρόσωπο και φωτοστέφανο, με τη μισή του μάσκα να έχει πέσει και τη λέξη «Teatr» στο φόντο. Ο πρώτος τίτλος του έργου ήταν *Χριστός Αρλεκίνος* και, όπως φαίνεται, η παράδοση αυτή φιγούρα υλοποιήθηκε στη συνέχεια στο πρόσωπο του Παράκλητου, βλ. Golub, *ό.π.* σσ. 64-65.

¹² Και ο Μελάς έγραψε αργότερα ότι το έργο «ήταν ένας ύμνος στο θέατρο και τους εργατές του δοσμένος σε πιραντελλικά καλούπια» (Σ. Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1960, σ. 355). Για την πρόσληψη του Ιταλού συγγραφέα στην Ελλάδα,

βλ. Γ. Σιδέρης, «Ελληνικές Παραστάσεις του Πιραντέλλο», *Νέα Εστία* 70, 826 (1.12.1961), σσ. 1599-1610. Σε 18 από τις 27 κριτικές της γαλλικής παράστασης αναφέρεται το όνομα του Πιραντέλλο. Για το θέμα βλ. Pearson, 1987, *ό.π.*, σ. 150, Abensour, *ό.π.* 121, Carnike, *ό.π.* σ. 157 κ.εξ και T. Pearson «Evréinov and Pirandello: Two Theatricalists in Search of The Chief Thing», *Theatre Research International* XVII, 1 (Spring 1992), σσ. 26-38.

¹³ Παρουσιάζοντας την πολιτική ρεπερτορίου που θα ακολουθούσε ο θιάσος, ο Μελάς αντιδρούσε στην ιδέα ν' αρχίσει με κλασικούς συγγραφείς και πρόσθετε: «Τα ονόματα του Αν Σκι και του Γιεβρέινωφ είνε παγκόσμια γνωστά στο παγκόσμιο θεα-

πρωταγωνιστικό ρόλο (Φρέγκολι), δημιουργώντας μια «θεατρinίστικη» αντιστοιχία ανάμεσα στο «σκηνοθέτη» του έργου που παίζεται στη σκηνή και στο σκηνοθέτη της πραγματικής παράστασης. Η επιλογή αυτή θα μπορούσε ίσως να βάλει κάποιον σε σκέψεις γύρω από μια εμβρυακή περίπτωση ελληνικού θεατρinισμού· πολύ περισσότερο από τη στιγμή που ο Μελάς είχε επαναλάβει το εύρημα το 1925, όταν είχε παίξει το ρόλο του θιασάρχη στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Και οι δύο πρωτοβουλίες αφορούσαν την ολοκλήρωσή του ως «θεατρinθρώπου» (συγγραφέας, σκηνοθέτης, ηθοποιός) αλλά συνάντησαν αντιδράσεις από μια μερίδα της ελληνικής κοινωνίας¹⁴ όσο σημαντική και καινοτόμος όμως κι αν ήταν η απόπειρα ανάδυσης μιας τέτοιας μορφής στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, τα κίνητρα που ώθησαν το μεσήλικα λόγιο ν' ανέβει στο πατάρι της επαγγελματικής σκηνής ήταν περισσότερο προσωπικά και η προσπάθεια έμεινε χωρίς συνέχεια.¹⁵ Απ' την άλλη, οι σκηνοθετικές του επιλογές στην παράσταση της *Κωμωδίας της ευτυχίας* δεν εκδήλωσαν αναζητήσεις γύρω από τη «θεατρικότητα», αλλά τις πάγιες αρχές του: η διακοσμητικότητα, η αντιμετώπιση της παράστασης με όρους «γλυπτικής σύνθεσης» και τα σκηνοθετικά ευρήματα εκπορεύονταν δηλαδή από έναν ιδιοσυγκρασιακό αισθητισμό που πλαισίωνε καλλιγραφικά το κείμενο. Ο εκλεκτικισμός του οδηγήθηκε σε υπερβολές: τα σκηνικά π.χ. φτιάχτηκαν από τρεις καλλιτέχνες, το Γ. Βακαλό (Πράξη Α', Εικόνα Α') τον Κλ. Κλώνη (Πράξη Α', Εικόνα Β') και το Γ. Γουναρόπουλο (Πρά-



Εικ. 1. Η Κωμωδία της Ευτυχίας (Ελευθέρα Σκηνή, 1929).

Οι πρώτες απόπειρες σφυρηλάτησης της ταυτότητας του «θεατρinθρώπου» στο νεοελληνικό επαγγελματικό θέατρο.

Ο συγγραφέας, σκηνοθέτης και λόγιος του θεάτρου Σ. Μελάς ως Χαρτορίχτρα (Α' Πράξη) σε σκίτσο του Φωκ. Δημητριάδη (Πηγή: εφ. *Ελευθερον Βήμα*, 7.6.1929).

τρικό κοινό. Ο πρώτος θεωρείται άνθος της νεωτέρας εβραϊκής ποιήσεως. Η δε διεθνής κριτική κατατάσσει τον δεύτερον ενθός μετά τον Μπέρναρ Σόου» («Αν-Σκι», *Έθνος*, 8.4.1929). Για τις καλλιτεχνικές επιλογές του Μελά και το δραματολόγιο της Ελευθέρας Σκηνης, βλ. Γλυτζουρή (1998), 250-3, 353-5, 368-9 και (1996), 103-4. Ενδεικτική της συνάφειας των καλλιτεχνικών τάσεων είναι η επαινετική κριτική του Εβρεϊνωφ για τη ρώσικη πρεμιέρα του *Ντιμπούκ* του Άν-Σκι, του έργου με το οποίο εγκαινίασε τις εμφανίσεις της η Ελευθέρα Σκηνή (βλ. Nick Worall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov*, Cambridge, 1989, σ. 127).

¹⁴ «Εις όλας τας καλὰς εποχὰς του θεάτρου», υποστήριζε ο Μελάς το 1925, απαντώντας στις αντιδράσεις του εγχώριου Τύπου, «από του Θεσπίδος μέχρι του Σαίξπηρ, ο δραματικός και ο ηθοποιός ήσαν ένα και το αυτό πρόσωπον» («Εξηγήσεις», *Ελευθερον Βήμα*, 16.6.1925). «Ένας άνθρωπος του θεάτρου δεν είναι πλήρης αν δεν έχη παίξει», συμπλήρωνε το 1929 («Η εμφάνισις του κ. Μελά εις την *Κωμωδιάν της Ευτυχίας*», *Ακρόπολις*, 5.6.1929). Ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του τις αντιρρήσεις του Ελευθέριου Βενιζέλου στην απόφασή του να

εμφανιστεί στη σκηνή: «Αλλά δεν έπρεπε να παίξετε ... Τους διδάξατε, αυτό αρκεί. Η προσωπική συμμετοχή σας μπορεί να σας ζημιώσει ... Είναι Ελλάς εδώ ... μην το ξεχνάτε» (Μελάς, (1960), 355). Ας σημειώσουμε τέλος ότι στην παριζιάνικη παράσταση το ρόλο του Φρέγκολι είχε παίξει ο σκηνοθέτης της (και καταξιωμένος όμως ηθοποιός της γαλλικής σκηνής) καθώς επίσης και το ότι ο ελληνικός Τύπος έσπευσε να επισημάνει την αντιστοιχία (βλ. «Εδώ κι εκεί» *Η Καθημερινή*, 5.6.1929). ¹⁵ Η απόφασή του να ολοκληρωθεί ως «θεατρinθρώπος» θα πρέπει να σχετίζεται με τις έντονες διεργασίες που συντελούνταν και το 1925 και το 1929 σε σχέση με την καλλιτεχνική διεύθυνση του υπό ίδρυση Εθνικού Θεάτρου· η μορφή του «θεατρinθρώπου» ερχόταν δηλαδή σε αντιπαράθεση με την περισσότερο λόγια φιγούρα του μεγάλου του αντιπάλου, του Φ. Πολίτη, σαφώς απομακρυσμένου από την ζωή της επαγγελματικής σκηνής. Η ίδια προσπάθεια, η αυτοπροβολή του δηλαδή ως «ανθρώπου του θεάτρου», αποτελεί την κεντρική αφηγηματολογική στρατηγική πάνω στην οποία είναι οικοδομημένη και η αυτοβιογραφία του, όπως έμμεσα, αλλά με σαφήνεια, δηλώνεται στην πρώτη κιόλας πρόταση του βιβλίου: «Ακόμα δεν είχα



Εικ. 2. Η Κωμωδία της Εντυχίας (Ελευθέρα Σκηνή, 1929).

Το αποκριάτικο ξεφάντωμα της Δ' Πράξης.

Ο Σπύρος Μελάς ως Δρ. Φρέγκολι, μεταμφιεσμένος σε Αρλεκίνο, και η Μαρίκα Κοτοπούλη ως Αννέτα, μεταμφιεσμένη σε Κολομπίνα (Πηγή: Θεατρικό Μουσείο).

σθηματολογική ατμόσφαιρα του, γνώριμου σ' αυτόν, κόσμου της αποκριάτικης Επιθεώρησης· ενώ τα συμβολιστικά θεατρικά αρχέτυπα του Εβρείνωφ αντικατατάθηκαν από τις «αφηρημένες φιγούρες μιας εξεζητημένης αποκριάτικης μυθολογίας», από τις Κολομπίνες, τους Πιερότους και τους Αρλεκίνους, που χαρακτήριζαν πλέον το επιθεωρησιακό είδος.¹⁹ Στην πραγματικότητα όμως, η παράσταση δεν πρόεβαλε τη συγχώνευση ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα, αξιοποιώντας στρατηγικές θεατρικής σύμβασης, αλλά επαναεπιβεβαίωσε την ικανότητα του ψευδαισθητικού θεάτρου να «μαγεύει» στους θεατές του.²⁰ Ο Μελάς απέρριπτε άλλωστε τη θρησκεία του Εβρείνωφ, υποστηρίζοντας μάλιστα

προφθάσει ν' αρχίζω να ζω [...] που βρέθηκα ιδιοκτήτης και διευθυντής θεάτρου· και συγγραφέας και σκηνοθέτης και σκηνογράφος και μηχανικός και ηθοποιός...» (Μελάς, *ό.π.* σ. 11).

¹⁶ Δύο χαρακτηριστικές, αλλά κακοτυπωμένες, φωτογραφίες της παράστασης, από τη δεύτερη και την τέταρτη πράξη του έργου, μπορεί να βρει κανείς στο Γ. Γληνός, *Ωρες Σκηνης*, Αθήνα, 1953, εικ. 2, 3.

¹⁷ Βλ. σσ. 58-9 της ελληνικής έκδοσης του κειμένου. Τις παρεμβάσεις ομολόγησε και ο Μελάς στο *Έθνος*: «Πώς συνέπεσαν τα γραφόμενα του Γεβρείνωφ με τας απόψεις σας; - Μα τα ... εβοήθησα κι εγώ κομμάτι να συμπέσουν! Έχω βάλει κάποιο μικρό ... χερικό στο κείμενο σ' ένα δύο σημεία» (Π. Μ. «Ο κ. Σπύρος Μελάς συγγραφέας δια τον κ. Μελάν ηθοποιόν», *Έθνος*, 9.6.1929).

¹⁸ Χρς [Αιμ. Χουρμούζιος]; «Θεατρικά Εντυπώσεις. Η Κωμωδία της εντυχίας», *Η Καθημερινή*, 7.6.1929.

Ξεις Β', Γ').¹⁶ Η παραπάνω συμπεριφορά ωστόσο όχι μόνο δεν αναδείκνυε το «θεατρικισμό» του συγγραφέα αλλά τον αντικαθιστούσε και, τελικά, τον ακύρωνε· ο σκηνοθέτης «έντυσε» με γραφικότητα και αισθηματολογία τα θεατρικά αρχέτυπα του έργου στην προσπάθειά του να δημιουργήσει μια δική του εκδοχή της «αρλεκινιάδας» σε στυλ Βατώ που είχε παρουσιάσει ο Ντυλλέν. Αν όμως στον τελευταίο το ενδιαφέρον για τον κόσμο της κομμένης ντελ' άρτε προσδιοριζόταν από αναζητήσεις γύρω από τη δημιουργία καθαρών θεατρικών μορφών, ο Έλληνας σκηνοθέτης επεδίωξε, με δικές του παρεμβάσεις στο κείμενο, να συμπέσουν οι απόψεις του Εβρείνωφ με το «μανιφέστο» της Ελευθέρας Σκηνης για τον εκπολιτιστικό ρόλο του θεάτρου¹⁷ έτσι, τα λόγια του Μ. Μυράτ «τα σχετικά με το έργο του ηθοποιού, ελέχθησαν βγαλμένα μέσα από την καρδιά του και επροκάλεσαν αυθόρμητη συγκίνηση».¹⁸ Στην τελετουργική αρλεκινιάδα της τέταρτης πράξης του δράματος, το κλίμα της παράστασης παρέπεμπε τον Έλληνα θεατή στην ξέφρενη, φανταζίστικη και αισθηματολογική ατμόσφαιρα του, γνώριμου σ' αυτόν, κόσμου της αποκριάτικης Επιθεώρησης· ενώ τα συμβολιστικά θεατρικά αρχέτυπα του Εβρείνωφ αντικατατάθηκαν από τις «αφηρημένες φιγούρες μιας εξεζητημένης αποκριάτικης μυθολογίας», από τις Κολομπίνες, τους Πιερότους και τους Αρλεκίνους, που χαρακτήριζαν πλέον το επιθεωρησιακό είδος.¹⁹ Στην πραγματικότητα όμως, η παράσταση δεν πρόεβαλε τη συγχώνευση ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα, αξιοποιώντας στρατηγικές θεατρικής σύμβασης, αλλά επαναεπιβεβαίωσε την ικανότητα του ψευδαισθητικού θεάτρου να «μαγεύει» στους θεατές του.²⁰ Ο Μελάς απέρριπτε άλλωστε τη θρησκεία του Εβρείνωφ, υποστηρίζοντας μάλιστα

¹⁹ βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση» στο Θ. Χατζηπανταζής-Α. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα, 1977, σ. 135. Όπως εύγλωττα διαφήμιζαν και τα σχετικά δελτία Τύπου του θιάσου, στην προσπάθειά τους να προσελκύσουν τους θεατές της πρωτεύουσας, οι συντελεστές της παράστασης τούς υπόσχονταν «γέλοια, φώτα, κοστούμια, χορό, τζαζ» (*Εστία*, 9.6.1929).

²⁰ Σύμφωνα με το Μελά, το θέμα του έργου αφορούσε τη δύναμη της «ιλλουζιόνας» και της «φρεναπάτης», τη γοητεία δηλαδή της θεατρικής ψευδαισθησης, ενώ ο Εβρείνωφ επιχείρησε να συνθέσει τη «συμβατικότητα» της θεατρικής τέχνης με ένα είδος «σκημικού ρεαλισμού», συνειδητά αντίθετου με το συμβατικό ρεαλισμό του ιλλουζιονιστικού θεάτρου· στόχευε να καλλιεργήσει ένα «θεατρικό συμβατικό ρεαλισμό» με την αξιοποίηση δραματουργικών και σκηνοθετικών τεχνικών, οι οποίες χαρακτηρίστηκαν «μεταδραματικές και μεταθεατρικές λει-

πως το έργο «σαν ποιητική και πλαστική δημιουργία δεν έχει πολύ μεγάλη αξία».²¹

Επιπλέον, η παρουσίασή του από το θίασο Κοτοπούλη προσέφερε ένα άλλο «θεατρινίστικο» τέχνασμα, απόλυτα σύμφωνο όμως με τις επιχειρηματικές συνήθειες του βουλευβαρδιέρικου συγκροτήματος, που προμήθευε επί δύο ολόκληρες δεκαετίες τους Έλληνες θεατές με τις συνταγές του θεάτρου ψευδαίσθησης. Αν ο σκηνοθέτης του θιάσου έπαυξε «το μαέστρο των παραισθήσεων», η Κολομπίνα παίχτηκε από την Κοτοπούλη, ο ρόλος του Ζεν Πρεμιέ από το ζεν πρεμιέ του θιάσου Μυράτ, ο ρόλος του Κωμικού από τον κωμικό του θιάσου Β. Λογοθετίδη²² και η μετάφραση φρόντισε να δώσει στον τελευταίο πιασίματα για τις γνωστές του μπαλαφαριές. Με λίγα λόγια, το έργο παίχτηκε προσαρμοσμένο στα μέτρα της βεντετοκρατούμενης οικογενειακής επιχείρησης, μετατράπηκε σε φανταζίστικη τριπρακτη κομεντί, που λειτούργησε ως έργο φυγής, προσφέροντας «τρεις απολαυστικές ώρες» στους θεατές.²³ Το αθηναϊκό μικροαστικό κοινό είδε ένα έργο της ρώσικης πρωτοπορίας, σύμφωνα με την παριζιάνικη διασκευή της *Illustration*, σε μια φανταζίστικη παράσταση βουλευβάρτου φροντισμένη και «μιοντέρνα» και ο θίασος της πρωταγωνίστριας προσπάθησε να ανταποκριθεί στα γούστα της πελατείας του.²⁴ Ο Παράκλητος όμως δεν εμφανίζεται στην ελληνική μετάφραση, όπως δεν εμφανίζονται ή έχουν υποβαθμιστεί όλες εκείνες οι φράσεις που θα έκαναν το έργο «σκοτεινό» ή θα σόκαραν το κοινό.²⁵ Τελικά, όπως ήταν ίσως αναμενόμενο, η ελληνική σκηνή αφομοίωσε το ρώσικο δράμα, αξιοποιώντας δικούς της, αναγνώσιμους κώδικες, στην επικοινωνία με το κοινό της: το βουλευβάρτο και την α-

τουργίες» από μεταγενέστερους θεωρητικούς (βλ. Κ. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980, σ. 90).

²¹ Μελάς (1960), σ. 354. Από την πρώτη του γνωριμία με τις απόψεις του Ρώσου καλλιτέχνη ο Μελάς ήταν ιδιαίτερα επιφυλακτικός και, σε ορισμένα σημεία, αρνητικός απέναντί τους. Για παράδειγμα, αν και αναγνώριζε στο πρόσωπο του Εβρέϊνωφ μια σπάνια ιδιοφυΐα, όταν περνούσε στη συνέχεια στην παρουσίαση του «θεατρινισμού» του διαφωνούσε: «Θα ήτο πλάνη να υποθεθεί ότι συμμερίζομαι φιλοσοφίαν αυτού του είδους. Η παραισθησις -και μάλιστα η δραματική- ως μοναδικόν βάθος της ευδαιμονίας και ως πανάκεια όλων των δεινών της ζωής, προσφερομένη (με τόσην δε λογικήν διαύγειαν!) από γιατρούς και ηθοποιούς, είναι μια πολύ τολμηρά κοινοτοπία που δεν μας λέει μεγάλα πράγματα» (*Εθνος*, 20.4.1927).

²² Μελάς (1960), 354. Χαρακτηριστικές ως προς τη σύμπλευση αυτού του ιδιότυπου «θεατρινισμού» με τις ανάγκες της επιχείρησης είναι οι διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο της εποχής: «Ο Δρ. Φρέγκολι νοικιάζει κάθε βράδυ τον θίασον της Ελευθέρας Σκηνης και στέλνει την Μαρίκαν Κοτοπούλη, τον Λογοθετίδη και τον Μυράτ να ξεζαρώσουν με αδιάκοπα και αβίαστα Γέλοια πρόσωπα ρυτιδωμένα από την κούρασι της βιοπάλης και την μελαγχολία ολοκληρώνων ενών σε μια οικογενειακή πανσιόν. Όλος ο θίασος και το εργατικόν προσωπικόν επί σκηνης» (*Εστία*, 9.6.1929).

²³ Η *Καθημερινή*, 13.6.1929. «Απολαυστικώτατος κάθε βράδυ εις την Κωμωδία της ευτυχίας ο κ. Β. Λογοθετίδης», σημειώνει η *Εστία* και συνέχιζε: «Τόσον εις την Β' εικόνα της Α' πράξεως ως κωμικός Βιτέλιος, όσον και εις τας λοιπάς πράξεις ως γιατρός σκορπίζει άφθονον και ευτυχές το γέλιο» (10.6.1929). Το δημοσίευμα αναφέρεται σε «γαργαλιστικές» προσθήκες που έδιναν πιασίματα στο Λογοθετίδη, βλ. σ. 56 της ελληνικής έκδο-

σης. Οι περικοπές ξεκινούσαν από τις περιγραφές των προσώπων και τις σκηνικές οδηγίες αλλά και εκτενή σχόλια του Εβρέϊνωφ ενάντια στο θέατρο του συμβατικού ρεαλισμού και τη σχολή Στανισλάβσκυ (σσ. 45, 57-8, 71, 96 κ.ά.).

²⁴ Όπως σχολίαζε χαρακτηριστικά δελτίο Τύπου του θιάσου, «πρέπει να σημειωθεί, ότι το έργον ικανοποιεί απολύτως τόσον τους θεατάς της ανωτέρας τάξεως, όσο και το λαϊκόν στοιχείον το οποίο αθρόον παρακολουθεί τας παραστάσεις του έργου, διακόπτον συχνά την εκτέλεσιν δια να χειροκροτήσιν την κ. Μαρίκαν Κοτοπούλη, τους κκ. Σπύρον Μελάν, Μυράτ, Λογοθετίδην και όλους τους εκλεκτούς εκτελεστάς» (*Ακρόπολις*, 16.6.1929). Πάντως, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, παρά τη διαφημιστική καμπάνια στον Τύπο, το έργο, με τις 20 παραστάσεις που σημείωσε, δεν ανήκε στις επιτυχίες του θιάσου, κάτι που θυμόταν πολλά χρόνια αργότερα και ο Μυράτ: «Η Κωμωδία της Ευτυχίας (απαίσιος ευφημισμός) του Εβράνωφ, δεν είναι αποδοτική, ούτε εις αριθμόν παραστάσεων αλλ' ούτε σε εισπράξεις. Το ταμείο μας κλονίζεται ... Η διαχείρισις κατασφιάζει ...» (*Ο Μυράτ κ' εγώ*, Αθήνα, 1950, σ. 197).

²⁵ Είναι ίσως ενδεικτικό ότι ο κριτικός της Βραδυνής αντιμετώπισε με σαρκασμό τις επιλογές του σκηνοθέτη όταν ξεπέρασαν κάποια όρια: «Πρωινή σοβαρά εφημερίς εδημοσίευσε χθες σκίτσα της Κωμωδίας της Ευτυχίας εις δε την εξήγησιν αυτών μεταξύ των άλλων έγραψεν ότι ο ρόλος του Δρος Φρέγκολι έδωσεν εις τον κ. Σπύρον Μελάν την ευκαιρίαν να εξηγήσιν προς το κοινόν τον σκοπόν της Ελευθέρας Σκηνης! Η εξήγησις γράφεται σοβαρώτατα χωρίς πρόθεσιν ειρωνείας. Ο άνθρωπος επήρε τον Δρα Φρέγκολι στα σοβαρά! Τον αρλεκινισμό ως κήρυκα αναμορφώσεως του θεάτρου. Εις τον φίλον Σπύρον Μελάν ευχόμεθα την εξ ύψους παρηγορίαν!...» («Το Θέατρον. Φρέγκολι και Μελάς», *Η Βραδυνή*, 8.6.1929).

ποκριάτικη επιθεώρηση. Η πρόσληψη δηλαδή του Ρώσου καλλιτέχνη πραγματοποιήθηκε στην παράσταση σύμφωνα με θεατρικά είδη γνώριμα στις θεατρικές εμπειρίες των Αθηναίων θεατών της εποχής.

Σε ανάλογο κλίμα κινήθηκε και η υποδοχή που επιφύλαξαν στο έργο οι Έλληνες κριτικοί: όσοι το είδαν με καλό μάτι (όπως ο Α. Θρύλος, ο Κ. Βελμύρας ή ο Π. Χάρης) εντυπωσιάστηκαν από μια φανταζίστικη «πιραντελλική» κομεντί.²⁶ Η πιο εμπειρισταωμένη θετική κριτική (του Λ. Κουκούλα), κατέληγε σε συμπεράσματα που δικαίωναν την παράσταση: «Ένα έργο απλώς, με το οποίον ο συγγραφέας ηθέλησε να χαρίσει τρεις ευχάριστες ώρες, μεταφέρων το θέατρον εις την ζωήν και την ζωήν εις το θέατρον. Το κατώρθωσεν; Ασφαλώς ναι. Κάθε άλλη συζήτησις περί της αξίας του αισθητικού δόγματος του Γεβρέινωφ και της βαθύτερας σημασίας του έργου του είναι περιττή, δια τον απλούστατον λόγον ότι ο συγγραφέας δεν εφιλοδόχησε περισσότερα των όσων επέτυχεν».²⁷ Όσοι κριτικοί διαφώνησαν (όπως ο Α. Ανδρεάδης ή ο Κρίτων των *Ελληνικών Γραμμάτων*) δυσανασχέτησαν με την ελαφρότητα του έργου.²⁸ Η πιο εμπειρισταωμένη αρνητική κρίση (του Φ. Πολίτη) το κατακεραύνωνε ως «εγκεφαλικό κατασκευάσμα», βασισμένη σε επιχειρηματολογία αντλημένη από τη γερμανική ρομαντική παράδοση του 19ου αιώνα:

Συμβολικοί τύποι εντελώς εξωτερικής, ξώπετης διασκεδάσεως, που μόνο σε όχλο, που ρέπει προς την ευθυμία, ή σ' άλλους θεατρίνους ή σ' ανδρείκελλα μπορούνε να κανοναρχούν το κέφι τους [...] Ως τόσο, ο Εβρέινωφ σα σκηνοθέτης και άνθρωπος του πάγκου ξέρει καλά τί θέλει το σημερινό κοινό. Ίσως και κάθε όχλος, αφού κι ο θεατρικός διευθυντής του Φάουστ ζητά από τον ποιητή να βάλη πρωτίστως «μπούγιο» στο έργο του. Μπούγιο έχει κ' η Κωμωδία της ευτυχίας. Και μάλιστα περισσό [...] Μια τρελλή φαντασία είνε το έργο του. Κ' η μόνη του αξία, ότι σε κάνει ν' αηδιάζης ακόμα περισσότερο με το καπάντημα του σημερινού θεάτρου και να ποθής με μεγαλείτερη λαχτάρα την ποίηση.²⁹

Η σημαντικότερη ίσως διαπίστωση στην οποία μπορεί να προβεί ένας ιστορικός αφορά το γεγονός ότι η στάση της ελληνικής κριτικής απέναντι στον Εβρέινωφ προδίδει διανοητικά εργαλεία του 19^{ου} αιώνα. Η αποδοχή ή η απόρριψη του έργου έγιναν με κριτήρια συμβατικού ρεαλισμού και οι κριτικοί σχολίασαν τη σκηνική του απόδοση με όρους φυσικότητας: οι πιο πολλοί μάλιστα το προσέγγισαν όχι σύμφωνα με τις απόψεις του δόκτορα Φρέγκολι, αλλά σύμφωνα μ' εκείνες του δόκτορα Ρέλιγκ στην *Αγριόπαπια* του Ίμπσεν: συζήτησαν δηλαδή αν η απόφαση του Φρέγκολι να εξαπατήσει τους ενοίκους της πανσιόν ήταν ηθικά πρέπουσα.³⁰ Ένα αντιπροσωπευτικό δράμα του θεατρικισμού πολιτογραφήθηκε στη χώρα ως «έργο με θέση» γύρω από το ζήτημα του «ζωτικού ψεύδους».³¹ Βέβαια, παρόμοιες α-

²⁶ Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.7.1929 στο *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α', Αθήνα, 1977, σ. 267, Κ. Βελμύρας, *Πρωτοπορία*, τχ. 6-7, Ιούν.-Ιουλ. 1929, σσ. 186-187, Π. Χάρης, *Ελληνική*, 7.6.1929.

²⁷ *Πρωία*, 9.6.1929.

²⁸ Αλκ. [Α. Ανδρεάδης], *Εστία*, 6.6.1929, Κρίτων, *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 52, 15.6.1929, σ. 175.

²⁹ *Ελεύθερον Βήμα*, 7.6.1929. Και ο Πολίτης χαρακτήρισε το έργο πιραντελλικό: «εγκεφαλικό κατασκευάσμα ανθρώπου φιλοσοφούντος μετά μαλακίας σαν τον ομότεχνό του τον Πιραντέλλο, κι όχι απόσταγμα πραγματικότητας». Ο Έλληνας κριτικός είχε λίγα χρόνια νωρίτερα κατακεραυνώσει τα δράματα του Ιταλού (*Πολιτεία*, 26.6, 24.7.1925 στο *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τομ. Α', Αθήνα, 1984, σσ. 194-200).

³⁰ «Δεν είνε ασφαλώς καινούργια η θεωρία της παντοδυναμίας

του "ζωτικού ψεύδους". Ο Ίψεν στην *Αγριόπαπια* ενεφανίσθη για πρώτη φορά μαχόμενος εναντίον της αλήθειας με τη στυγνή όψι και υπέρ του ψεύδους που εξασφαλίζει με την ανταπάτη μια συμβατική ευτυχία» (*Καθημερινή*, 7.6.1929). Αλλά και ο Κουκούλας ξεκινούσε την παρουσίαση του έργου βασισμένος στη διαπίστωση ότι «ο δόκτωρ Φρέγκολι, πιστεύων καθώς ο δόκτωρ Ρέλιγκ της ψευδικής *Αγριόπαπιας* ότι το ψεύδος είνε στοιχείον ζωτικόν και ότι η ανταπάτη χαρίζει εις τον άνθρωπον την ευτυχίαν» (*Πρωία*, 9.6.1929).

³¹ Αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο ο Χάρης δυσανασχέτησε μ' εκείνα ακριβώς τα μέρη του έργου που, κατά τη γνώμη του, ξέφευγαν ως περιττές παραφωνίες από τη τρίπρακτη δομή του «καλοφτιαγμένου έργου». Θεωρώντας ότι ο στόχος του συγγραφέα ήταν να πραγματευτεί μια «φιλοσοφική άποψη», αντέ-

ντιδράσεις συναντά κανείς και στην πρόσληψη που επεφύλαξαν στο έργο οι δυτικοί κριτικοί.³² Παρά το γεγονός όμως ότι ο γαλλικός δίσυλος πρόσληψης του Ρώσου καλλιτέχνη είχε αποφασιστική σημασία για την τύχη του στην Αθήνα, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι στο Παρίσι εμφανίστηκαν και άλλες ποικιλίες· σύμφωνα μ' αυτές, ο θεατρινισμός του Εβρεΐνωφ πολιτογραφήθηκε στη γαλλική πρωτεύουσα και μέσα από τους πειραματισμούς του Πιραντέλλο ή της σχολής του Κοπώ.³³ Στην Ελλάδα, αν και το έργο έφτασε παραμορφωμένο εξαιτίας της γαλλικής διαμεσολάβησης, δεν παρουσιάστηκαν ανάλογα φίλτρα. Η παράσταση του έργου από το γνωστό συγκρότημα βουλευάρτου, όσο κι αν καλλιέργησε τον αισθητισμό που πρέσβευε ο Μελάς σε ζητήματα «όψεως», δεν παρουσιάζει κάποια καλλιτεχνικά μορφώματα, που να ανήκουν σε μια αντιρεαλιστική σκηνική παράδοση· η οποία να είναι συμβατή, τόσο με ευρύτερες ευρωπαϊκές αναζητήσεις γύρω από τη «θεατρικότητα» όσο και με τον ιδιόρρυθμο εκφραστικό κώδικα του Ρώσου καλλιτέχνη, αλλά και ικανή να αναγνώσει κάποια τμήματα του δυσπροπέλαστου έργου του.

Από ιστορική άποψη, θα ματαιοπονούσε κανείς αν οι παραπάνω διαπιστώσεις τον οδηγούσαν στο να συγκρίνει με αξιολογική διάθεση την ελληνική πρόσληψη του έργου μ' εκείνη που του επιφύλαξε η Δύση. Αρκεί να αναφέρουμε ότι την εποχή αυτή οι Έλληνες σκηνοθέτες μετριούνταν στα δάκτυλα του ενός χεριού ή ότι ο θεσμός των πειραματικών σηνών δεν είχε ακόμα ανατείλει στον ορίζοντα του ελληνικού θεάτρου.³⁴ Αυτό όμως δεν αναιρεί το γεγονός ότι η πρόσληψη του Εβρεΐνωφ αφορά τελικά σε ζητήματα της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου άσχετα με το φαινόμενο του θεατρινισμού. Ενδεικτική

δρασε όταν διαπίστωσε ότι η δραματική εξέλιξη του έργου «απομακρύνεται διαρκώς από το κύριο θέμα και αφίνει να γίνονται χίλια δυο άλλα πράγματα που είναι τελείως άσχετα με το υπό απόδειξιν φιλοσοφικόν θεώρημα. Ολόκληρος λ.χ. η β' εικόνα της α' πράξεως είναι περιττή. Η επιτυχής σάτιρα των παρασκηνίων που γίνεται στην εικόνα αυτή δεν είναι λόγος αρκετός για να παρατείνεται η διάρκεια του μακροσκελούς αυτού έργου κατά μισή ώρα» (Ελληνική, 7.6.1929).

³² Ιδιαίτερα μια μερίδα Γάλλων κριτικών, γνωστών στους Έλληνες θεατρόφιλους της εποχής, όπως ο Ρομπέρ ντε Φλερ του *Figaro*. Στην κριτική του τελευταίου π.χ. είχε στηριχτεί εκείνη του Ανδρεάδη στην *Εστία*. Σε γενικές γραμμές, οι πολύ πυκνές φιλοσοφικές συμπαραδηλώσεις του έργου προκάλεσαν σύγχυση στους δυτικούς κριτικούς που έτειναν να το υπεραπλουστεύσουν ή να το παρανοήσουν. Ενώ για την παράσταση του έργου από το Theatre Guild της Νέας Υόρκης π.χ. γνωρίζουμε ότι μόνον οι ενημερωμένοι θεατές κατόρθωσαν να παρακολουθήσουν το νόημά του (βλ. Carnicke, *ό.π.* σ. 157).

³³ Σύμφωνα με τον Abensour, οι παριζιάνοι θεατές του 1926 αγνοούσαν πλήρως το ιδεολογικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο του έργου· «παραπλανήθηκαν από το νέο θεατρικό ύφος που είχε εισαγάγει ο Κοπώ και το οποίο ακολούθησε ο Ντυλλέν» αλλά και από τη, σχετικά πρόσφατη, γνωριμία τους με τον Πιραντέλλο (*ό.π.* σ. 120). Ας σημειώσουμε ότι στο Ντυλλέν (και στο Ζωρζ Πιτοσέφ) οφείλεται, μεταξύ άλλων, η εισαγωγή του Πιραντέλλο στη Γαλλία· ενώ η πρώτη γνωριμία του παριζιάνικου κοινού με τον Εβρεΐνωφ συντελέστηκε το 1922 με την παράσταση του *Εύθυμος Θάνατος* στο Βιε Κολομπιέ, σε σκηνοθεσία Κοπώ, παράσταση που ήταν ενταγμένη στο πλαίσιο των αναζη-

τήσεων του Γάλλου σκηνοθέτη γύρω από την κομμέντια ντελλ' άρτε και τη θεατρικότητα (βλ. John Rudlin, *Jacques Copeau*, Cambridge, 1986, σσ. 95-110, 127). Θα πρέπει επίσης να επισημάνουμε τη συμβολή των ιστορικών μελετών της εποχής για το ζήτημα της αναβίωσης της κομμέντια ντελ' άρτε, αλλά και του θεατρινισμού γενικότερα. Θα πρέπει, για παράδειγμα, να αναφέρει κανείς την επίδραση που άσκησε ο Κωνσταντίν Μικλασέφσκυ με το βιβλίο του (καρπός της συνεργασίας του με τον Εβρεΐνωφ στο Παλαιό Θέατρο το 1913-4) *La commedia dell' arte ή το θέατρο των Ιταλών θεατρικών του 16^{ου}, 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα*, στη ρώσικη έκδοση (Petrograd, 1914-7) και κυρίως στη γαλλική (Constand Mic, *La Commedia dell' arte ou le théâtre des comédiens italiens de XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles*, Paris, 1925. Για την παράδοση των Ρώσων και Σοβιετικών θεατρολόγων στη μελέτη της κομμέντια και τη συμβολή του Αλεξέι Τζιβελέγκωφ βλ. και Δ. Σπάθης «Οι Ρώσοι για την κομμέντια. Έρευνες και πραγματοποιήσεις», *Θέατρο*, Δ', τχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 88-89.). Θα πρέπει τέλος να σημειώσει κανείς και το γεγονός ότι χρειάστηκε μισός περίπου αιώνας για να μεταφραστούν κάποια αποσπάσματά του στην ελληνική γλώσσα, βλ. Constantin Miclachevski, «Τα μυστικά της Commedia. Η τεχνική της παράστασης», μετ. Τάκη Δραγώνα, *Θέατρο*, *ό.π.* σσ. 40-51.

³⁴ Παρά το γεγονός ότι η παράσταση του Ντυλλέν είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, όπως και οι άλλες παραγωγές του Ατελιέ που μετέφερε ο Μελάς στην Ελευθέρα Σκηνή (*Βολτόνε*, *Όρνιθες*), ο Γάλλος σκηνοθέτης δεν αναγνώριζε αυτές τις εμπορικές επιτυχίες ως αντιπροσωπευτικές του καλλιτεχνικού του συγκροτήματος, το οποίο διατήρησε σ' όλη τη διάρκεια της

για την τελευταία διαπίστωση είναι η υποδοχή της θεωρητικής σκέψης του Ρώσου καλλιτέχνη στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1930, σε χρόνια δηλαδή που το ελληνικό θέατρο έδινε την εντύπωση ότι πνέει τα λοίσθια. Σ' εκείνη τη δύσκολη εποχή, η θεωρία για το «θεατρικό ένστικτο», η αντίληψη δηλαδή που θεωρούσε ότι το θέατρο ήταν μια προ-αισθητική μορφή της ανθρώπινης ζωής, έδωσε ξαφνικά νέες προοπτικές στη βιωσιμότητα της θεατρικής τέχνης: δεν ήταν καν τέχνη, αλλά «μια ζωϊκή ανάγκη», πράγμα που σήμαινε αυτόματα, ότι «πάντα θα υπάρχει θέατρο και θεατρίνος στη γης, εφ' όσον θα υπάρχει άνθρωπος πάνω στη γης».³⁵ Πρακτικά τώρα, απέναντι στο ναυάγιο του εγχώριου θεατρικού συστήματος, η σωσίβια λέμβος, για όσους βέβαια χώρεσαν σ' αυτήν, ήρθε, σε μια πρώτη φάση, με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου την άνοιξη του 1930. Βέβαια, αυτή η λύση ανάγκης δεν ήταν τόσο αυτονόητο ότι θα επικρατούσε εκείνα τα χρόνια της έντονης αβεβαιότητας για το μέλλον του θεάτρου.³⁶ Στη φαρέτρα όμως των επιχειρημάτων όσων υποστήριζαν την ίδρυσή του προστέθηκε ένα νέο όπλο. Με τον παρακάτω τρόπο άρχιζε η πιο ολοκληρωμένη παρουσίαση της θεωρίας του Εβρέινωφ στην Ελλάδα το Μάη του 1930:

Θα έλεγε κανείς ότι κατά παραγγελίαν ελληνικήν ο δραματουργός Νικολάς Νικολάεβιτς Εβρέινωφ, ο συγγραφέας των δυο διασήμων έργων *Ο εύθυμος θάνατος* και *Η Κωμωδία της εντυχίας* που τον κατέστησαν παγκόσμια γνωστό, εξέδωσε τώρα σ' ένα βιβλίο αυτοτελές μιαν ανακεφαλαίωση των περί θεάτρου ιδεών του. Κατά παραγγελίαν ελληνικήν. Έρχεται ο εξωφρενικός αυτός ρώσος και μάς φωνάζει την παντοκρατορία του θεάτρου τη στιγμή όπου (πιο αργοπορημένοι πάντα και από τους ανθρώπους του μεσαίωνα) συζητούμε ακόμη, ψύχραιμοι και χαμογελαστοί, αν πρέπει ή όχι να μάς δώσει επιτέλους το Κράτος το περίφημο Εθνικό Θέατρο!³⁷

Αλλά και μετά την ίδρυσή του, όταν ο Π. Πικρός γνωμάτευε το 1931 ότι το κρατικό θέατρο ήταν «ένα ιστορικά καταδικασμένο ίδρυμα, ένας θησιγενής οργανισμός», ο μελλοντικός διευθυντής του Κ. Μπαστιάς αντέτασε στα «κοινωνιολογικά» και «ιστορικά» επιχειρήματα του Πικρού τη γαλλική ανθολογία των θεωριών του Εβρέινωφ· για να υποστηρίξει ότι η τέχνη του θεάτρου δεν ήταν φαινόμενο «κοινωνικής» τάξης, όσο «προαισθητικής».³⁸ Όπως φαίνεται πάντως, στα επόμενα χρόνια, όταν η παράσταση της *Κωμωδίας της Εντυχίας* είχε πια ξεχαστεί, ο Εβρέινωφ έμεινε γνωστός στη χώρα με αυτό

λειτουργίας του το χαρακτήρα μιας πειραματικής σκηνης (βλ. D. Whittom, *Stage Directors in Modern France*, Manchester, 1987, σσ. 71-79). Αλλά ακόμα και η εμπορική επιτυχία της *Κωμωδίας της Εντυχίας* (ξεπέρασε τις 250 παραστάσεις) παραξένεψε τους πιο «υποψιασμένους» Παριζιάνους θεατές. Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Λουί Ζουβέ στη γιορτή που οργάνωσε το Ατελιέ για την εκατοστή παράσταση του έργου: «Ποτέ δε θα μπορούσα να φανταστώ ότι ένα τέτοιο έργο θα σημείωνε τέτοια εμπορική επιτυχία στο Παρίσι» (Pearson, 1987, 151).

³⁵ Π. Κατσέλης, «Προς δημιουργίαν θεατρικής φιλολογίας», *Το Ελληνικό Θέατρον*, τχ. 107, 15.10.1930.

³⁶ Ο Θρύλος π.χ. θεωρούσε ότι το θέατρο ήταν «ένα είδος Τέχνης καταδικασμένο αργά ή γρήγορα σε φθορά. Θα πεθάνει, όπως πέθανε το έπος, η διδαχτική και φιλοσοφική ποίηση, η έμμετρη αφήγηση και σχεδόν και η λυρική έμμετρη ποίηση» (*Νέα Εστία*, 1.7.1930, ό.π. σσ. 311-2, βλ. του ίδιου, «Μια ένεση στο

θέατρο που πεθαίνει. Η ίδρυσις του Εθνικού Θεάτρου» *Εργασία*, Α', 12, 29.3.1930, σσ. 24-5).

³⁷ Θρ. Κ[ασιανάκης], ό.π. σ. 548. Με τον ίδιο τρόπο επίσης τέλειωνε το άρθρο: «Το βιβλίο του Εβρέινωφ, πολύκροτο, μόλις εξέδότη, θα συγκινήσει κάθε θεατρόφιλο. Θα ταράξει ίσως ακόμη κι εμάς, τους υπερικανοποιημένους πάνσοφους εχθρούς του θεάτρου, έτσι καθώς συζητούμε, πάντα με το χαμόγελο και την ηδονή των ναυαγίων μας, τα της Εθνικής μας σκηνης».

³⁸ Εφαρμόζοντας μαρξιστική επιχειρηματολογία για να σχολιάσει την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, ο Πικρός θεωρούσε την προσπάθεια αποτυχημένη για δύο λόγους. Ο πρώτος αφορούσε την «παρακμή και αποσύνθεση» της αστικής τάξης του τόπου στο Μεσοπόλεμο· ενώ ο δεύτερος σχετιζόταν με το χαρακτήρα του θεματοφύλακα της εθνικής θεατρικής παράδοσης που έπρεπε να έχει το κρατικό ίδρυμα, παράδοση που, κατά τη γνώμη του, δε διέθετε η χώρα («Το Εθνικό Θέατρο», *Πρωτοπόροι*, Β', 1, Φεβ. 1931, σσ. 15-7). Ανταπαντώντας, ο Μπαστιάς παρέ-

το χαρακτηριστικό, ως εισηγητής δηλαδή της θεωρίας του θεατρικού ενστίκτου.³⁹

Η γνωριμία της ελληνικής κοινωνίας με τον Εβρείνωφ συντελέστηκε σε μια εποχή κατά την οποία το θέατρό της περνούσε μια σφοδρή επαγγελματική και ιδεολογική κρίση ταυτότητας· παρά το γεγονός ότι η κρίση αυτή το μετασημάτισε σε μεγάλο βαθμό, δεν το οδήγησε (όπως συνέβη στο προεπαναστατικό ρώσικο θέατρο) σε πειραματισμούς γύρω από τη «θεατρικότητα», αλλά σε αναζητήσεις γύρω από την «ελληνικότητα» και τη «λαϊκότητα». Η εγχώρια παράδοση του αισθητισμού δεν εξελίχθηκε δηλαδή σε θεατρινισμό και η αισθηματολογική αποκριάτικη αρλεκινιάδα που παρουσίασε η Ελευθέρα Σκηνή δε διέφερε από προγενέστερα σκηνοθετικά επιτεύγματα της μουσικής σκηνης ή του θεάτρου πρόζας.⁴⁰ Ο θεατρινισμός δε βρήκε απήχηση στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου και η παρουσία του Εβρείνωφ δεν είχε συνέχεια μετά από αυτήν την αναπάντεχη, περιστασιακή και επιδερμική εισαγωγή του. Το γεγονός όμως ότι το ελληνικό θέατρο δεν ήταν σε θέση να επικοινωνήσει με τις αναζητήσεις του Εβρείνωφ δε σημαίνει ότι οι τελευταίες, περασμένες μέσα από τα αναγκαία γαλλικά φίλτρα, δεν απέκτησαν συγκεκριμένες λειτουργίες, σαφώς αντίθετες με τις επιδιώξεις του Ρώσου καλλιτέχνη: την τροφοδότηση του εγχώριου αισθητισμού και ιλλουζιονισμού στην περιοχή της σκηνοθεσίας και την ενίσχυση του εκσυγχρονισμού του αθηναϊκού βουλευάρτου. Η παραπάνω αντίφαση δεν είναι όμως άσχετη με μια σταθερή τάση επιφανειακής προσπάθειας συγχρονισμού με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, που εμφανίζεται στην ελληνική μεσοπολεμική σκηνή. Για το λόγο αυτό, ενδεχομένως, η περίπτωση της υποδοχής του Εβρείνωφ στην Ελλάδα θα πρέπει να μας οδηγήσει στο να επαναπροσδιορίσουμε την οπτική μας πάνω σε ζητήματα πρόσληψης των πρωτοποριών της ευρωπαϊκής σκηνης, λαμβάνοντας, τουλάχιστον, υπ' όψιν μας την πολυπλοκότητα και τις ιδιομορφίες που παρουσιάζει το ζήτημα.

πεμπε στα κεφάλαια «Le Théâtre chez les animaux» [σ. 7 κ.εξ.] και «La volonté du Théâtre» [σ. 36 κ.εξ.] της γαλλικής ανθολογίας· και υποστήριξε ότι «η τέχνη έχει τις γενετήσιες αφορμές της μέσα στα βάθη της λαϊκής φύσεως», διαθέτει μια «ζωϊκή αυθυπαρξία» και οι λόγοι που την γεννούν είναι «περισσότερο ατομικιστικοί και λιγότερο κοινωνικοί» («Το Εθνικό Θέατρο και η Μαρξική θεωρία», *Πειθαρχία*, τχ. 24, 29.3.1931, σσ. 665-667).

³⁹ Το 1944 συναντάμε το Θ. Συναδινό να παραπέμπει στην παραπάνω γαλλική ανθολογία για να υποστηρίξει ότι «το θέατρο υπάρχει μέσα στη ζωή» και πως «αναπήδησε μέσ' από την ανθρώπινη ζωή» («Συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι και κριτικοί», *Σκέψη*, τχ. 1-2, Ιουλ.-Αύγ. 1944, σσ. 6-7).

⁴⁰ Για την παράδοση του αισθητισμού στην ελληνική σκηνοθεσία βλ. Γλυτζουρή (1998), 348-73.

Το Μεταπολεμικό Θέατρο



ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ
Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΑΣ
ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Είναι αλήθεια ότι «η ελληνική μυθολογία τροφοδοτεί το λόγο μας και μάλιστα τη σκέψη μας. Είναι για μας μια γλώσσα μέσα στη γλώσσα».¹ Είναι ακόμα γεγονός ότι η ελληνική μυθολογία έθρεψε τη σκέψη και το φαντασιακό πολλών συγγραφέων στο διάβα των αιώνων. «Μια νοσταλγία που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι εκείνη του συλλογικού υποσυνειδήτου σε όλο το δυτικό κόσμο, η νοσταλγία της επαφής με τις ιερές δυνάμεις»,² οδηγεί τους συγγραφείς αιώνες τώρα στους ελληνικούς μύθους, μέσα από μια ανάγκη φυγής από ρεαλιστικές φόρμες και συμβάσεις. Η επιστροφή στην τραγωδία είναι επιστροφή στις «μεγάλες πηγές», στα «μεγάλα αποθέματα όπου θα μπορέσουν να διατηρηθούν ζωντανές οι εικόνες αυτού του μυστηρίου όπου κάθε μεγάλη τέχνη βρίσκει την αρχή και το τέλος της».³ Στον 20^ο αιώνα οι συγγραφείς μεταθέτουν την περιπέτεια στην εποχή μας. Η γλώσσα είναι σύγχρονη, το ίδιο και τα κοστούμια. Μόνο οι πράξεις μιας ζωής βίαιης και πρωτόγονης είναι εκεί για να θυμίζουν.

Η Ηλέκτρα και η Αντιγόνη εμφανίζονται ως οι επικρατέστερες ηρωίδες στα δράματα που αναδιαπραγματεύονται με τον τρόπο τους τις πανάρχαιες ιστορίες. *Αντιγόνη* του Jean Anouilh και του Bertolt Brecht, *Ηλέκτρα* του O' Neill, του Jean Giraudoux, του Brecht, της Marguerite Yourcenar. Τα δύο γυναικεία νεανικά πρόσωπα, της οικογένειας των Ατρείδων και του Θηβαϊκού κύκλου αντίστοιχα, με το στίγμα της ηρωικής στάσης, φαίνεται να ασκούν ένα είδος δημιουργικής γοητείας στους συγγραφείς του ξένου ρεπερτορίου στις μέρες μας.

Στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο, η θέαση του μύθου της Ηλέκτρας από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και τον Ανδρέα Στάικο εστιάζεται σε κάθε περίπτωση σε διαφορετικά στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας, υπηρετώντας ιδιαίτερες ανάγκες των δημιουργών.

Ηλέκτρα: ανάγκη / μες στη συμφορά με συμφορές να χτίζεις (στ. 308-309)

και

τα έργα της ντροπής από ντροπές μαθαίνουμε (στ. 621)

¹ Alain Frontier, «Avant-propos», στο βιβλίο της Ariane Eissen, *Les Mythes grecs*, Παρίσι, Belin, 1993.

jour'd'hui», *Le Théâtre dans le monde*, τόμος 6, αρ. 4, χειμώνας 1957, σ. 293.

² Thierry Maulnier, «Les Mythes grecs chez les auteurs au-

³ Στο ίδιο.

Οι χαρακτηριστικοί αυτοί σίχοι της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή⁴ δίνουν όλο το πάθος και τη φρίκη του αρχαίου μύθου: έρωτας, ταπείνωση, πόνος, εκδίκηση και φονικά. Ζωή και θάνατος είναι οι δύο πόλοι όπου κινείται ο μύθος που περιέχει έναν αδιάλειπτο διάλογο του νεκρού με το ζωντανό. Ίσως αυτή η διαλεκτική ζωής και θανάτου, μέσα από τη μεταφυσική διάσταση του θέματος και των ηρώων να καθόρισε την έμπνευση των δραματοουργών μας.⁵

*Γράμμα στον Ορέστη*⁶ τιτλοφορεί ο Καμπανέλλης το μονόπρακτό του, που, μαζί με το *Δείπνο* και την *Πάροδο Θηβών*, παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, την περίοδο 1992-1993, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα. Η *Κλυταιμνήστρα*,⁷ του Στάικου, γραμμένη το 1974, παίχθηκε το 1978 από την Καλλιτεχνική Εταιρεία Αθηνών και το 1981 στο Παρίσι στη γαλλική της εκδοχή.

Αινιγματικοί με τον τρόπο τους και οι δυο τίτλοι προκαλούν το ενδιαφέρον του θεατή. Ο μυστηριώδης τίτλος του Καμπανέλλη, *Γράμμα στον Ορέστη*, παίζει με τα δύο γυναικεία πρόσωπα, Ηλέκτρα/Κλυταιμνήστρα, ως προς τον αποστολέα του γράμματος. Το ερωτηματικό του Στάικου προσθέτει στην εκφρασμένη ήδη αποστασιοποίηση του κειμένου από τη γνωστή πηγή έμπνευσης του, με την επιλογή του ονόματος του δεύτερου πρωταγωνιστικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας. Με το σημάδι της απορίας, δηλώνει εξ αρχής τόσο την αμηχανία όσο και την περιπαιχτική διάθεση που εδράζει στο έργο.

Το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας έχει την υπεροχή στα νεότερα αυτά κείμενα. Στο πρώτο, επιμελώς κρυμμένο στον κατά τα άλλα απόλυτα ειλικρινή τίτλο, στο δεύτερο, προμετωπίδα του έργου με το ερωτηματικό της αμφισβήτησης. Και ενώ η θεατρική κριτική αλλά και η σκηνοθετική ματιά είναι κατά κανόνα στραμμένες στη νεαρή ηρωίδα που ζητά να εκδικηθεί το χαμό του πατέρα της, ο Καμπανέλλης προσπαθεί να φωτίσει τα αίτια του φονικού που τροφοδοτεί τα σκηνικά τεκταινόμενα. Να δώσει μια άλλη εκδοχή των πραγμάτων, μέσα από τη ματιά της Κλυταιμνήστρας και όχι της Ηλέκτρας. Ανάλογα συμπαθητικά αισθήματα για την Κλυταιμνήστρα εκφράζει και ο σκηνοθέτης Δημήτρης Μαυρίκιος που ανέβασε το περασμένο καλοκαίρι την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή: «Για μένα η Κλυταιμνήστρα», δηλώνει, «δεν είναι μία αρχομανής σφετερίστρια του θρόνου. Δεν είναι από αρχομανία που σφετερίζεται το θρόνο. Είναι από ανάγκη επιβίωσης. Είναι από ανάγκη ύπαρξης με την έννοια της γυναίκας-της μητέρας και της βασίλισσας».⁸

Η πρώτη ατάκα δίνει την ταυτότητα του προσώπου που γράφει το γράμμα: «*Ορέστη, αγαπημένο μου γιε*» (*Γράμμα*, σ. 25). Το γράμμα γράφεται λίγο πριν από το τραγικό τέλος της βασίλισσας. Εκφράσεις, όπως, «*οι μέρες μου είναι μετρημένες*», «*να σε δω, έστω και για τελευταία φορά*», «*ήρθε το τέλος*», «*και δε μείνανε και πολλά φύλλα*», «*Τελειώνω Ορέστη*», οδηγούν στο γνωστό και αναπόφευκτο θάνατο της ηρωίδας από το χέρι του γιου της, στον οποίο απευθύνει τη στερνή της σκέψη, μαζί με μια ένθερμη εκδήλωση των μητρικών της αισθημάτων.

Αυτός ο τελευταίος μονόλογος της βασίλισσας δραματοποιείται, αφενός ως απολογία ενός εγκληματία εμπρός σε ένα αόρατο δικαστήριο ενόρκων –που στη σκηνική μεταφορά του έργου υλοποιείται με την παρουσία του κοινού της αίθουσας– αφετέρου από το διπλό ρόλο του παραλήπτη του μηνύματος, Ορέστη, ο οποίος, αθέατος στην ανάγνωση του γράμματος, μπαίνει «αθόρυβα», καθοδηγούμενος από την Ηλέκτρα, για να γίνει ο δράστης του φονικού που κλείνει την αυλαία.

⁴ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, μετάφρ. Κ. Γεωργουσόπουλος, Αθήνα, Κάκτος, 1992.

⁵ Για το θέμα «ζωής και θανάτου» στην *Ηλέκτρα*, βλέπε, Antoine Vitez, *Théâtre des Idées*, Παρίσι, Gallimard, 1991.

⁶ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Γράμμα στον Ορέστη*, Θέατρο, τ. Α΄,

Αθήνα, Κέδρος, 1994.

⁷ Ανδρέας Στάικος, *Κλυταιμνήστρα*,; *Θέατρο* ττ. 57-58, 1977.

⁸ Μυρτώ Λοβέρδου, «Ηλέκτρα στο φως, στο σκοτάδι, στις σκιές», εφημερίδα *Το Βήμα*, 16/08/98.

Ο μονόλογος του Καμπανέλλη δίνεται σαν αυτοτελές κείμενο, επεμβαίνοντας στο γνωστό στο θεατή διακείμενο του μύθου της Ηλέκτρας. Με την εκτροπή της γλώσσας από τη βασική της λειτουργία της επικοινωνίας, και επενδύοντας τη σκέψη με το λόγο, «εκφράζει μάλλον την ασυναίσθητη επιθυμία του προσώπου να ξεφύγει από τη μοναξιά».⁹ Σ' αυτό το συμβατικό από τη φύση του στοιχείο του θεάτρου, δίνει ο Καμπανέλλης τη μορφή του γράμματος, του γραπτού δηλαδή λόγου, και το κάνει πιο αληθοφανές και φυσικό. Όπως μαρτυρά το σκηνικό των σκόρπιων χαρτιών, το γράμμα γράφεται και ξαναγράφεται, σαν ένα είδος διεξόδου στη μοναξιά που βαραίνει το πρόσωπο με τις ενοχές του, χωρίς ποτέ να φτάνει στα χέρια του παραλήπτη. Σαν μια προσπάθεια του προσώπου να πείσει τον ίδιο του τον εαυτό. Το τέλος φυσικά είναι γνωστό: η Κλυταιμνήστρα θα πεθάνει από το χέρι του Ορέστη και αυτό τίποτε δεν μπορεί να το αλλάξει. Άλλωστε το γνωρίζει πολύ καλά και η ίδια: «θά 'θελα να ζήσω να σας αγαπώ, αλλά δεν θα μ' αφήσουν» (Γράμμα, σ. 26).

Το είδος του μονόλογου για τον Pierre Larthomas είναι, «πηγή ψυχολογικού πλούτου και δραματικής δύναμης, σημαδεύει μια ουσιαστική στιγμή της δράσης, υπογραμμίζει τη σοβαρότητα, προσελκύει την προσοχή στην απελπισία και τη σύγχυση του ήρωα».¹⁰ Οι παραπάνω επισημάνσεις ανταποκρίνονται απόλυτα στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας. Οι σκέψεις και τα συναισθήματά της υπαγορεύονται από το δίπολο αγάπη/αγανάκτηση. Όπως η ίδια δηλώνει, είναι γεμάτη αγάπη: «Έχω πολλή αγάπη μέσα μου, Ορέστη [...]. Αγαπώ εσάς, αγαπώ τον Αίγισθο, θά 'θελα να ζήσω να σας αγαπώ, αλλά δεν θα μ' αφήσουν» (Γράμμα, σ. 26). Νιώθει αγανάκτηση για την αγροίκια, άδικη, σκληρή συμπεριφορά εκείνου «που λήστεψε», κατά ομολογία της, «ως και τη μητρότητά μου...» (Γράμμα, σ. 27). Οι ενδιαφέρουσες θέσεις της για τους άνδρες –«οι άνδρες παντρεύονται για να κυριαρχούν» (σ. 29)–, για τις γυναίκες –«Για το γυναικείο της φύλο θέλει να πάρει εκδίκηση όχι για τον πατέρα της...» (σ. 29)–, για τον πόλεμο –«το πιο θλιβερό απ' όλα, ήταν οι μανάδες από την Σπάρτη που συνόδεψαν τα παιδιά τους ως εδώ με την ευχή “ή ταν ή επί τας”»– (σ. 33), αποκαλύπτουν μια γυναίκα έξυπνη, ικανή, διεκδικητική. Άλλωστε στην *Ορέστεια* του Αισχύλου είναι το μόνο πρόσωπο που εμφανίζεται σε κάθε μέρος της τριλογίας, γεγονός που εξηγεί, κατά τους μελετητές, «γιατί η *Ορέστεια* είναι ένα βύθισμα στα σκοτάδια, ενώ ο *Οιδίπους* μια βαθμιαία άνοδος στο φως».¹¹

Σε μια απόπειρα ενσωμάτωσης του μοντέρνου κειμένου στο αρχαίο του διακείμενο, ο μονόλογος θα μπορούσε να ειπωθεί πριν ακριβώς ακουστεί η πονεμένη κραυγή της Κλυταιμνήστρας μέσα από το παλάτι: «Αχ, αχ! Σπίτι / έρημο από φίλους και γεμάτο φονιάδες» (*Ηλέκτρα*, σ. 131). Σε προηγούμενη όμως σκηνή της αρχαίας τραγωδίας, η βασίλισσα, που πληροφορήθηκε το χαμό του γιου της, είχε εκφράσει την ανακούφισή της: «Θεέ μου, πως να το πω; Καλοτυχιά, / ή συμφορά με κέρδος; Λυπάμαι / που σώσω τη ζωή μου με τα δικά μου βάσανα» (*Ηλέκτρα*, σ. 83). Σε συνάρτηση με αυτά τα λόγια, «τα τσαλακωμένα χαρτιά» του Καμπανέλλη, γράμματα που δεν στάλθηκαν ποτέ, συνιστούν την εξωτερική κευση της ένοχης συνείδησης που δεν μπορεί να ησυχάσει, να ζει «ζωή γαληνεμένη» (Γράμμα, σ. 75) και καταφεύγει στο κρησφύγετο και το τέχνασμα του γραπτού μονόλογου.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης διατηρεί τα πρόσωπα, τα τοπωνύμια και τη βασική πλοκή του μύθου, και επιλέγει το κατατεταγμένο πρόσωπο της φόνισσας του Αγαμέμνονα σε μια απόπειρα αποενοχοποίησής

⁹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Παρίσι, PUF, 1980, σ. 377.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 374.

¹¹ Ariane Eissen, *ό.π.*, σ. 249 (αναφορά στην ψυχανάλυση των μύθων που κάνει ο André Green στο βιβλίο του *Un oeil en trop*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1969).

του. Είναι η άλλη άποψη, που ερμηνεύει τις πράξεις μέσα από μια μορφή ψυχανάλυσης του κατηγορουμένου. Ο συγγραφέας αναδεικνύεται σε συνήγορο του ενόχου και του δίνει τη δυνατότητα να εκθέσει την άλλη όψη των πραγμάτων. Αυτό το έργο για φωνή είναι ο αντίλογος στο «κατηγορώ» της Ηλέκτρας. Έτσι από εννοιολογική άποψη, οι διακειμενικές σχέσεις του μοντέρνου μονόλογου με το πρότυπό του παραμένουν στενές και αδιατάραχτες.

Σε μορφικό επίπεδο, ο σύγχρονος δραματουργός προχωρεί στη σαφή διάκριση των δύο χρονικών κατηγοριών, μέσα από το τέχνασμα του εσωτερικού θεάματος. Στις αρχικές του οδηγίες, τονίζεται το ψέμα του σκηνικού δράματος. Το ρήμα «υποτίθεται» δηλώνει τον πραγματικό χαρακτήρα του δρώμενου. Κάθε παράσταση «είναι ένα πειστικό υποτίθεται [...] και μάλιστα επαυξημένο στην παρουσίαση αυτού του μονόλογου» (Γράμμα, σ. 25), σημειώνει ο συγγραφέας, και προτείνει τη σκηνή «σε συνθήκες πρόβας». Η κατάσταση της θεατρικής δοκιμής, ενισχυμένη με τη χρήση αναχρονιστικών στοιχείων, διευρύνει την απόσταση από τον αρχαίο μύθο, υπογραμμίζοντας παράλληλα τη θεατρικότητα. «*Η ηθοποιός που θα υποδυθεί την Κλυταιμνήστρα*», ενώ μπαίνει στη σκηνή, «*κρατά καφέ, τσιγάρο και πλησιάζει ένα μεγάλο ξύλινο κιβώτιο [...] Πάνω στο τραπέζι ένα κηροπήγιο, ένα τασάκι, μολύβια, αρκετά χαρτιά γραμμένα, λευκά, τσαλακωμένα, άλλα όχι*». Τα «δήθεν» σκόρπια χαρτιά υποβάλλουν την αγωνιώδη ψυχική κατάσταση της γυναίκας, και το κερδί υλοποιεί τον εσωτερικό κόσμο του προσώπου.

Ο μονόλογος κινείται πάνω σε δύο χρονικά επίπεδα: το σύγχρονο, αυτό της σκηνικής δράσης που αντιστοιχεί στο τώρα, και το πεπερασμένο, αυτό του μύθου και του παρελθόντος της Κλυταιμνήστρας, από τότε που ενώθη με γάμο με τον Αγαμέμνονα. Σαν σε κινηματογραφική ταινία, η αφηγήτρια οπισθοχωρεί στο παρελθόν της (flash-back), από τη στιγμή που γέννησε την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια, τον Ορέστη. Οργίζεται με το βασιλιά, οδύρεται για τη θυσία της Ιφιγένειας, αγαπά τον Αίγισθο, φοβάται για την «Ηλέκτρα της» και τον «Ορέστη της». Με την τεχνική του τηλεσκοπικού χρόνου (téléscopage - επιταχυνόμενη κίνηση), προβάλλει πολύ σύντομα τη ζωή της.¹² Χωρίς σκηνική δράση, το παρελθόν γίνεται παρόν και βιώνεται μέσα στο λόγο της αφηγήτριας. Η διάσταση του μέλλοντος δεν φαίνεται να υπάρχει: ο μονόλογος διακόπτεται από το φονικό μαχαίρι. Όμως τα τελευταία λόγια, «*εξήγησέ της πως ποτέ, μα ποτέ...*» (σ. 36) – με την επαναφορά του αρνητικού χρονικού επιρρήματος, εκφράζουν ένα είδος αέναης επανάληψης, μια επιθυμία επικράτησης μέσα στο κύλισμα του χρόνου, μια παράδοση κατάφαση που αναιρείται από το μοιραίο χτύπημα του Ορέστη. Χτύπημα, που αφενός καταδικάζει την ηρωίδα στην αιωνιότητα, αφετέρου αδυνατεί να καταστρέψει το γραπτό της λόγο. Γιατί τα γράμματα της Κλυταιμνήστρας είναι «ο αιώνιος γραπτός λόγος, το γραπτό είναι συνυφασμένο με το άφθαρτο», όπως παρατηρεί η Ζωή Σαμαρά για την ποίηση του Μ. Σαχτούρη, και επισημαίνει ότι η φορτισμένη λέξη «*γράμματα* κουβαλά το παρελθόν της μέσα στο ποίημα».¹³

Αν κάτι κοινό διακρίνει το *Γράμμα στον Ορέστη* και την *Κλυταιμνήστρα*, πέρα από την πηγή έμπνευσης, είναι οι αισθητικές τους επιλογές. Βασική επιδίωξη των δύο δραματουργών να προβάλουν, όπως έλεγε ο Ευγένιος Ιονέσκο, τα νήματα και όχι να τα κρύψουν. Το στήσιμο της παράστασης γίνεται μπροστά στα μάτια των θεατών.

Ο Ανδρέας Στάικος οδηγεί τις ηρωίδες του σε «*ένα τοπίο καθισμάτων*». Εδώ τα καθίσματα της αί-

¹² Για το χρόνο της μνήμης βλ. «*Temps du souvenir et téléscopage*», I. Omesco, *La Métamorphose de la tragédie*, PUF, 1978, σσ.136-144.

¹³ Ζ. Σαμαρά, «*Λογοτεχνία / Τεχνολογία*», *Φιλολογος* 89, φθινόπωρο 1997, σ. 273.

θουσας έχουν μεταφερθεί επάνω στο σανίδι και αθέατοι θεατές παρακολουθούν την «άχαρη προσπάθεια» των δύο γυναικών «να θυμηθούν ένα ξεχασμένο κείμενο» (Κλυταιμνήστρα, σ. 43). Οι γυναίκες ετοιμάζουν το σκηνικό και φτιάχνονται για να δώσουν την παράστασή τους. Το «λείψανο μπαούλου», που προσπαθούν να ανασηκώσουν χωρίς επιτυχία, συμβολίζει την παλαιότητα της τραγικής ιστορίας: είναι η σκευοφόρος που κρύβει το φεγγάρι, «ένα χαρτόνι ολοστρόγγυλο κι ασημωμένο» (σ. 44). Είναι ακόμα το ίδιο το θέατρο «η κιβωτός των εκπλήξεων». Δύο γυναίκες ηθοποιοί, φανερά «κατάκοπες», πουδράρουν με σκόνη τα πρόσωπά τους και σχεδιάζουν με μολύβι κοσμήματα στο στήθος και στ' αυτιά. Η σκόνη του χρόνου καλύπτει το πρόσωπο και τα ζωγραφισμένα κοσμήματα ολοκληρώνουν το προσωπίο. Το πρόσωπο έγινε persona για να υποδυθεί τους πανάρχαιους ρόλους.

Το έργο μοιράζεται ισόρροπα ανάμεσα στις δύο γυναίκες που συνδέονται με μια παράξενη σχέση αγάπης/μίσους. Τελικά, μέσα από την αντιμετώπιση του είναι και φαίνεσθαι και της προσωπικής τους ταυτότητας, οδηγούνται στην απόλυτη ταύτισή τους. Σε θεματικό επίπεδο, ο Στάικος παίρνει κάποιες αποστάσεις από τον αρχαίο μύθο. Προχωρά και αυτός στην ψυχανάλυση, αυτή τη φορά της νεαρής ηρωίδας, και εισάγει το κρυφό πάθος της Ηλέκτρας για τον Αίγισθο. «Κι ο Αίγισθος είναι ερωμένος σου –ο άνδρας που αγαπούσες μυστικά» (σ. 44), της λέει η Κλυταιμνήστρα, θυμίζοντας την ηρωίδα της Marguerite Yourcenar που κατηγορεί την κόρη της ότι αγαπά μυστικά τον Αίγισθο και την ζηλεύει.¹⁴ Με μια δεύτερη παρέμβαση, ο συγγραφέας βάζει το φονικό μαχαίρι στο χέρι της Ηλέκτρας και της δίνει το ρόλο του τιμωρού: «Το μαχαίρι που βλέπεις, σε λίγο, σε λιγάκι θα βουτήξει στο κόκκινο» (σ. 46). Η Ηλέκτρα γίνεται ο θηλυκός Άμλετ, όπως την φαντάστηκε και ο μεγάλος σκηνοθέτης Antoine Vitez, που ανέβασε πολλές φορές την Ηλέκτρα του Σοφοκλή. «Πρόκειται για την ίδια ιστορία»,¹⁵ δηλώνει ο σκηνοθέτης. Και διευκρινίζει: «Πρόκειται για επαναφορά της νομιμότητας, να επανέλθει η τάξη σε τούτο το βασίλειο όπου υπήρχε κάτι σάπιο όπως στη Δανιμαρκία του Σαιξπηρ».¹⁶ Αλλά ο ρόλος του τιμωρού για τη σύγχρονη Ηλέκτρα δεν είναι τελείως αυθαίρετος. Στο σοφόκλειο κείμενο ακούμε την ηρωίδα να λέει στην αδελφή της Χρυσόθεμης: «Τώρα που [ο Ορέστης] δεν υπάρχει πια, γυρνά σε σένα / και του πατέρα το φονιά τον Αίγισθο / μαζί μου θα σκοτώσεις» (Ηλέκτρα, σ. 97).

Ο διάλογος του Στάικου βασίζεται ουσιαστικά στην αντιπαράθεση Κλυταιμνήστρας/Ηλέκτρας. Ωστόσο γλιστρά από τον αρχαίο μύθο και εξελίσσεται σε συζήτηση για τη ζωή και τον έρωτα προχωρώντας ακόμα και σε διασκεδαστικές καταστάσεις για να επανέλθει στο τελευταίο μέρος του έργου στη γνωστή ιστορία. Το αρχαίο κείμενο εμφανίζεται εδώ άλλοτε ως ανάμνηση και άλλοτε ως μεταλλαγμένο παράθεμα.¹⁷ Μια από τις πρώτες ατάκες της Κλυταιμνήστρας –«Δεν είναι δω ο Αίγισθος» και «ο Αίγισθος που σε συγκρατούσε πάντα να μη ντροπιάζεις, κι έξω τους δικούς σου», αντιστοιχεί στους στίχους του Σοφοκλή: «Είναι φεγγάτος ο Αίγισθος που σε κρατούσε πάντα / να μην ντροπιάζεις τους δικούς σου στο κατώφλι» (Ηλέκτρα, σ. 67). Οι δυο γυναίκες υποδύονται ταυτόχρονα και το ρόλο του χορού: «Ακουσα, ανήκουστα η δύστηνη, κι έφριξα» (σ. 44), παραπέμπει στον αντίστοιχο αρχαίο στίχο: «Ακουσα, να μην άκουγα / κι έφριξα η μαύρη» (Ηλέκτρα, σ. 131). Η φράση περνά από τη μια ηρωίδα στην άλλη, με έμφαση στο «έφριξα» που ακούγεται δεκαπέντε φορές σε μισή μόνο σελίδα του σύγχρονου δράματος, ενώ αντίστοιχα το επίθετο «φριχτός» και το ουσιαστικό «φρίκη» επανέρχονται συχνά στο αρχαίο κείμενο.

¹⁴ M. Yourcenar, *Electre ou la chute des masques*, Théâtre II, Παρίσι, Gallimard, 1979.

¹⁵ Antoine Vitez, *ό.π.*, σ. 176.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 336.

¹⁷ Βλέπε σχετικά, J. Kristeva, *Σημειωτική*, Recherches pour une sémanalyse, Seuil/«Tel Quel», 1969, σ. 194.

Τα χρονικά επίπεδα του έργου, απολύτως ευδιάκριτα, συνυπάρχουν και εναλλάσσονται επάνω στη σκηνή: το τότε του μύθου, μαζί με το τώρα της παράστασης. Είναι φανερό ότι βρισκόμαστε και εδώ σε μια θεατρική δοκιμή, όπως υποδεικνύουν τακτικά και οι σκηνικές οδηγίες: «*Η Κλυταιμνήστρα ξεθεωμένη, κάθεται σταυροπόδι, έπειτα από τρεις δοκιμές*» (σ. 48). Είναι ακόμα φανερό ότι αυτή η πρόβα δεν ολοκληρώνεται, δεν τελειοποιείται για να δοθεί μπροστά στο κοινό. Τα καθίσματα στη σκηνή μένουν πάντα άδεια, και η αυλαία κλείνει με τις γυναίκες να τσουγκρίζουν τα ποτήρια.

Αν ένα θεατρικό έργο ολοκληρώνεται επάνω στο σανίδι και η παράστασή του είναι η προνομιούχα στιγμή στη ζωή του, τούτο το έργο πανάρχαιο σαν τη σκόνη δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Αυτό το κείμενο που οι δυο αξιοθρήνητες υπάρξεις επιχειρούν να παίξουν, είναι το παιχνίδι της ύπαρξης που επαναλαμβάνεται σχεδόν πανομοιότυπα και που, αν και επώδυνο, προστατεύει από το τέλος του χρόνου. Το γυναικείο ζευγάρι του Στάικου θα πορεύεται πάντα μαζί και θα δίνει το θλιβερό του θέαμα χωρίς θεατές, όπως το γνωστό μπεκετικό ζευγάρι του *Περιμένοντας τον Γκοντό* που περιμένει και υπομένει. Μια πιο «δημιουργική ανάγνωση» ανασύρει φράσεις, όπως, «*Να πάμε πού;*» ή «*Σωθήκαμε!*», «*Αλίμονό μας - Πάλι!*» (σσ. 50-51), και ακόμη, «*Θα πάρουμε τους δρόμους!*», που οδηγούν σε αντίστοιχες σιχομυθίες των μπεκετικών ηρώων για τη σωτηρία της ψυχής, αλλά και της ζωής τους, κάθε φορά που αντιμετωπίζουν τη λύση της αυτοκτονίας για να την απορρίψουν ξανά και ξανά. Όσο για τους «δρόμους», που προτείνει η Ηλέκτρα, θα είναι και αυτοί έρημοι και σκονισμένοι σαν αυτόν του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν, όπου επιστρέφουν κάθε μέρα για να επαναλάβουν το παιχνίδι της ύπαρξης. Με έντονο το μπεκετικό διακείμενο στο επίπεδο των καταστάσεων, αλλά και του βαθύτερου προβληματισμού που εστιάζεται στο χρόνο, ο μύθος της Ηλέκτρας συνιστά για τον Στάικο το πρόσχημα για το θεατρικό παιχνίδι. «*Το έργο είναι ένα παιχνίδι*», επισημαίνει ο Ιονέσκο, «*το θέμα είναι μόνο το πρόσχημα, και το κείμενο η παρτιτούρα*». ¹⁸ Έναν υπαινιγμό για τον Γκοντό κάνει και ο Antoine Vitez στις Σημειώσεις του για την *Ηλέκτρα*: «*Ο Ορέστης έρχεται*», γράφει, «*αλλά δεν είναι ο Γκοντό, είναι ο Πότζο*». ¹⁹ Ο Ορέστης δεν είναι αυτός που θα δώσει τη λύση στα βάσανα των προσώπων. Είναι ο Πότζο που θα ανακουφίσει προσωρινά τους ήρωες από το μαρτυρικό, μονότονο κύλισμα του χρόνου, γιατί μετά το φόνο των φονιάδων από τον Ορέστη, άλλες συμφορές περιμένουν τους τιμωρούς.

Η διακειμενικότητα εδώ επιβεβαιώνεται, όχι μόνο ως «αντιπαράθεση του έργου που μελετούμε με άλλα κείμενα, αλλά κυρίως ως πολυφωνία που οδηγεί στη σύνθεση μιας νέας φωνής, ενός νέου λόγου [...], είναι η σύνδεση του κειμένου με το χώρο και το χρόνο, την κοινωνία, τον πολιτισμό». ²⁰

Ενώ το *Γράμμα στον Ορέστη* βιώνεται στην κατηγορία του παρελθόντος χρόνου και το *παρόν* σηματοδοτείται τυπικά στο άνοιγμα της αυλαίας με την είσοδο της ηθοποιού, αναρωτιέμαι μήπως το ημιτελές, ανυπόγραφο γράμμα, με τον «άφθαρτο» χαρακτήρα του, απευθύνεται στο *τώρα* αλλά και στο *αύριο*, κρατώντας το μύθο ανοιχτό σε νέες δημιουργικές αναπλάσεις. Η *Κλυταιμνήστρα*;, ενώ κινείται διαρκώς, μέσα από τον λεκτικό και τον κινησιολογικό κώδικα, ανάμεσα στο *τότε* και το *τώρα*, προβάλλεται παράλληλα στο *μέλλον* μέσω της έντονης επαναληπτικότητας. Η έννοια της επιστροφής εκφράζεται τόσο με τις σκηνικές οδηγίες της αρχής και του τέλους, που βάζουν στη σκηνή «*θρύψαλα ποτηριών*», όσο και με τη δομή, αλλά και τα λόγια των γυναικών: «*Θα παίξουμε την "Ηλέκτρα" - Ξέχασα τα λόγια - Θα παίξουμε με δικά μας λόγια*» (*Κλυταιμνήστρα*;, σ. 51). Μπορεί τα λόγια της Ηλέκτρας να ξεχάστηκαν, η

¹⁸ E. Ιονέσκο, *Notes et contre-notes*, Παρίσι, Gallimard/folio, 1966, σ. 277.

¹⁹ A. Vitez, *ό.π.*, σ. 339.

²⁰ Z. Σαμαρά, *ό.π.*, σ. 266.

ανάμνηση όμως του μύθου παραμένει ζωντανή και θα επαναλαμβάνεται στην αιωνιότητα.

Αυτή η αισθητική του ατελούς που χαρακτηρίζει την επανάχρηση του μύθου αντανακλάται όχι μόνο από τη δομή των έργων –κυκλική στην *Κλυταιμνήστρα*;, ημιτελής γραφή στο *Γράμμα στον Ορέστη*. Υποβάλλεται και επιβάλλεται ακόμη μέσα από την επιλογή του σκηνικού χώρου. Ο Καμπανέλλης εισάγει την ηθοποιό που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα στον κλειστό, γυμνό χώρο της θεατρικής σκηνής, με όλες τις δυνατότητες μεταμόρφωσης που αυτός κρύβει. «Μόνο η πόρτα στο βάθος θα χρειαστεί να είναι πιο συγκεκριμένη», απαιτούν οι σκηνικές οδηγίες (*Γράμμα*, σ. 25). Η πόρτα είναι το μόνο σημείο επικοινωνίας με το έξω και παράλληλα προσφέρει τη δυνατότητα φυγής του προσώπου από τον εγκλεισμό που δεν νοείται να είναι άλλος από τη φυλακή του μυαλού του. Αυτή η πόρτα πρέπει να είναι «συγκεκριμένη», γιατί συμμετέχει στο τραγικό τέλος που καμιά δύναμη δεν μπορεί να αποτρέψει. Η πόρτα όμως δεν οδηγεί στην ελευθερία, είναι το πέρασμα για το θάνατο. Ο ανοιχτός χώρος του Στάικου με το «τοπίο καθισμάτων», παραπέμπει σε θεατρικό χώρο, χωρίς θεατές. Αν και ανοιχτός, τόπος ελευθερίας, κρατά δέσμια τα δύο πρόσωπα. Τούτο το μέρος, με τις σαφείς μεταφυσικές διαστάσεις, απεικονίζει την ερημιά και το κενό της ανθρώπινης ύπαρξης, όπου η μόνη οδός διαφυγής είναι το θέατρο. «Η τέχνη σώζει [τον άνθρωπο]», γράφει ο Nietzsche, και «η ζωή τον ξανακερδίζει».²¹

Ο θάνατος, σημείο αναφοράς των δύο συγγραφέων σφραγίζει ποικιλότροπα τα κείμενά τους. Τρία σημεία σε κάθε έργο, προερχόμενα από διαφορετικά θεατρικά συστήματα, θα μπορούσαν να απομωθθούν ως προπομποί θανάτου. «Η πόρτα», οπτικό, σταθερό σημείο του χώρου, ο ρηματικός τύπος «δεν θα μ' αφήσουν», σημείο γλωσσικό, και το μαχαίρι του Ορέστη, σκηνικό αντικείμενο συνδεδεμένο με το κινησιακό σύστημα, είναι τα κλειδιά που επιβάλλουν, με διαφορετικού τύπου ερεθίσματα, τη θανατική ποιή στην ηρωίδα του Καμπανέλλη.²² Αντίστοιχα, «η σκόνη»/πούδρα για το πρόσωπο, «θα παίξουμε την Ηλέκτρα», και το «μαχαίρι» που δεν ολοκληρώνει την κίνησή του, κάνουν αισθητή την παρουσία του θανάτου που παραμονεύει στη γωνία τα πρόσωπα του Στάικου.

Πεθαίνοντας, όπως αφήνει να εννοηθεί, την ηρωίδα του στο τέλος του έργου, ο Καμπανέλλης έγραψε μια μοντέρνα τραγωδία. Το έργο του «παρουσιάζει μια μακάβρια ανθρώπινη πράξη που τελειώνει με το θάνατο»,²³ μεταθέτοντας τη δράση στο επίπεδο της καθημερινότητας. Πιστός στο αρχαίο διακείμενο, ο συγγραφέας σβήνει τα φώτα πριν ολοκληρωθεί η μοιραία κίνηση του Ορέστη. Ο Στάικος έδωσε την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. «Μια μεταφυσική και υπαρξιακή άποψη του τραγικού που κάνει την τραγική τέχνη να απορρέει από την τραγική κατάσταση του ανθρώπου».²⁴ Το τέλος της Κλυταιμνήστρας του Καμπανέλλη προκαλείται από «ένα πεπρωμένο που εφορμά πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη».²⁵ Η ατέλειωτη *Κλυταιμνήστρα*; του Στάικου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν σύγχρονη κωμικοτραγωδία, όπου τα δύο βασικά συστατικά της εποχής μας, τραγικό/κωμικό, αναγνωρίζονται ως «βάση της παράλογης ύπαρξης του ανθρώπου».²⁶

Εντάσσοντας τα δύο έργα μέσα στην πλούσια κληρονομιά των ελληνικών μύθων στη λογοτεχνία και το θέατρο, επιβεβαιώνεται για μία ακόμα φορά η γνωστή διαπίστωση για την «πολλαπλότητα των οπτικών κάτω από τις οποίες, ανάλογα με τις εποχές και τους συγγραφείς, ο ίδιος μύθος αντιμετωπίστη-

²¹ Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Gallimard / Idées, 1949, σ. 56.

«tragédie».

²⁴ Στο ίδιο, «tragique».

²² Για «Το σύστημα των θεατρικών σημείων», βλ. Β. Πούχνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα, Εκ. Παϊρίδη, 1985, σσ.30-57.

²⁵ Στο ίδιο.

²³ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Παρίσι, Ed. Sociales, 1980,

²⁶ Στο ίδιο.

κε», και αντιμετωπίζεται, «στο κύλισμα των αιώνων».²⁷ Η ανάπλαση του μύθου της Ηλέκτρας από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και τον Ανδρέα Στάικο έδειξε ότι αυτά τα θεατρικά πεπρωμένα προσφέρουν απεριόριστες δυνατότητες ανάπτυξης, συνυφαίνοντας το θέατρο με την ποίηση.

²⁷ A. Frontier, *ό.π.*, σ. 7.

Ο ΘΙΑΣΟΣ ΤΩΝ ΕΝΩΜΕΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Στις αρχές της μεταπολεμικής περιόδου κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην Αθήνα ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών.¹ Το πρώτο κλιμάκιο του σημαντικού αυτού θεατρικού σχήματος παρουσιάζει τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ στο θέατρο «Λυρικό» στις 4 Ιουνίου 1945.

Οι παραστάσεις είχαν προαναγγελθεί μέσω του τύπου διακριτικά και αθόρυβα, αν και το πολυπρόσωπο επιτελείο δόκιμων καλλιτεχνών και τεχνικών που αποτελούσαν το θίασο ήταν αντάξιο ενός επιχορηγούμενου θιάσου. Παρά τα γνωστά ονόματα, φάνηκε από την αρχή ότι επρόκειτο για συλλογική πρόταση βασισμένη σε μία δυναμική παρουσία συνόλου. Αυτό διαφοροποιούσε αμέσως τη δραστηριότητα των Ενωμένων Καλλιτεχνών από την τρέχουσα πρακτική των θιασαρχικών και προσωποπαγών θιάσων πρόξας όπως της Κοτοπούλη, της Κατερίνας, του Αργυρόπουλου, του Κώστα Μουσούρη, των Μανωλίδου-Παππά-Δενδραμή. Έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι η ανταπόκριση του κοινού ήταν θερμή.

Σύμφωνα με τον ιστορικό του θεάτρου Γιάννη Σιδέρη, η αμέσως μετά την Κατοχή περίοδος «ήταν αναγκαστικά εποχή δραστήρια. Οι πιεσμένες επιθυμίες προσπαθούσαν να βρουν μία διέξοδο. Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες ανήκουν σ' αυτή την κίνηση».² Όπως αναφέρεται στην εφημερίδα *Ανεξαρτησία* γίνονταν προσπάθειες «για τη σύμπληξη θιάσου πρόξας από στελέχη που με το δεκεμβριανό κίνημα απομακρύνθηκαν της αθηναϊκής καλλιτεχνικής ζωής».³ Ο θεατρικός επιχειρηματίας Απ. Φραντζής συμφώνησε τελικά και υπέγραψε συμβόλαια με «τους εκλεκτούς ηθοποιούς του δραματικού μας θεάτρου Βεάκη, Γληνό, Γιαννίδη, Μιράντα, κ.ά. για να ανεβάσουν το πρώτο δεκαήμερο του Ιουνίου στο θέατρο “Λυρικό” τον *Ιούλιο Καίσαρα*, τον οποίο ήδη άρχισαν να προετοιμάζουν. Παράλληλα με αυτόν τον θίασο θα στεγαστεί στο “Λυρικό” θίασος νέων με τους Γιολάση, Σταρένιο, Τζόγια, Δαμιανό, Παπα-

¹ Ευχαριστώ θερμά και από τη θέση αυτή τους καλλιτέχνες ηθοποιούς, μέλη του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών, Νίκο Βασαρόδη, Τζόλυ Γαρμπή, Λυκούργο Καλλέργη, Θόδωρο Μοριδίη, Αλέκα Παϊζη, Ασπασία Παπαθανασίου και τον σκηνογράφο του θιάσου Τζων Στεφανέλλη, που με μεγάλη προθυμία θέλησαν να μοιραστούν μαζί μου αναμνήσεις και σκέψεις τους για το θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών και για εκείνη την εποχή και να μου παραχωρήσουν κριτικές και φωτογραφίες από τα αρχεία τους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην κ. Παπαθανασίου, η οποία μου εμπιστεύτηκε έναν ογκώδη φάκελο με αρχειακό υλικό του θιάσου, που είχε παραδοθεί στον αείμνηστο σύζυγό της Κώστα Μαυρομάτη για φύλαξη. Μια πρώτη παρουσίαση του περιεχομένου του φακέλου γίνεται στον τιμητικό τόμο *Δάφνη* για

τον Σ. Α. Ευαγγελάτο. Επίσης ευχαριστώ θερμά τον Νάσο Βαγενά, την Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, την Χαρά Κωνσταντινίδη και την Μάρθα Χριστοφόγλου για τις επικοινωνιακές παρατηρήσεις τους, την Ελίνα Τζωρτζάτου, τον Κωστή Στάβαρη και τον Λεωνίδα Βέικο, που πρόθυμα βοήθησαν με υλικό από το Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.

² Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VIII. Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο*, τχ. 20, Μάρτιος-Απρίλιος 1965, σ. 28. «Ο θίασος είχε αριστερή χροιά, καθώς τον θεωρούσαν. Τούτο εμπόδιζε την *Εστία* π.χ. να κρίνει τα έργα του ή να αναγράφει τις παραστάσεις του στα «Θέατρα» κάθε απόγευμα», *ό.π.*, σ. 25.

³ Ο θεατής, *Ανεξαρτησία*, 22/3/45, σ. 29.

θανασίου, Παΐζη, οι οποίοι θα παίζουν τις απογευματινές ώρες».⁴ Ο θιάσος λοιπόν των Ενωμένων Καλλιτεχνών αποτελείται εξ αρχής από δύο κλιμάκια.

Βρισκόμαστε σε μια δραματική και κρίσιμη περίοδο της ιστορίας μας, μόλις οχτώ μήνες από την απελευθέρωση, τέσσερις μήνες από τη συμφωνία της Βάρκιζας, και στην αρχή του εμφύλιου. Χρόνια δύσκολα. Διχασμός. Τα μέλη του θιάσου προέρχονται από την Εθνική Αντίσταση, είναι αγωνιστές και επαγγελματίες-καλλιτέχνες του Θεάτρου. Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες όπως αναφέρει ο Δημήτρης Σπάθης, «είχαν τη φιλοδοξία να κάνουν πράξη τις ιδέες για μιá δημοκρατική αναγέννηση του θεάτρου, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί μέσα στο κίνημα της Αντίστασης. Αυτό σήμαινε ρήξη με την πρακτική του αστικού θεάτρου, με το σύστημα της θιασαρχικής εμπορικής επιχείρησης, επιδίωξη υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας με παραστάσεις έργων που ανταποκρίνονταν στα σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά ενδιαφέροντα, στροφή προς ένα ευρύτερο λαϊκό ακροατήριο».⁵

Στο πρώτο τους πρόγραμμα διαβάζουμε τις ολιγόλογες προγραμματικές δηλώσεις του θιάσου, οι οποίες προσδίδουν και το ιδιαίτερο στίγμα τους.⁶ Ο σκοπός του νέου θεατρικού σχήματος σκιαγραφείται επιγραμματικά: «Να δώσει στο λαό αληθινή τέχνη». «Φιλοδοξία μας είναι να βρεθούμε στο πλάι του μεγάλου λαού ζωντανεύοντας με την τέχνη μας τους καημούς και τις ζωντανές λαχτάρες του». Στη συνέχεια οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες αναφέρονται στο μελλοντικό ρεπερτόριό τους που θα περιλαμβάνει ελληνικά και ξένα έργα, τα οποία, καθώς σημειώνουν, «συγκεντρώνουν καλλιτεχνική αρτιότητα αλλά και δικαιώνουν τη ζωή, έργα ακόμα που υπηρετούν τον άνθρωπο στην αγωνιάδη προσπάθειά του για την καλύτερη αύριο». Διατύπωση που δεν συναντάμε στα προγράμματα των άλλων επαγγελματικών θιάσων που παίζουν στις αθηναϊκές σκηνές. Ο θιάσος δείχνει να έχει εμπιστοσύνη στις καλλιτεχνικές δυνάμεις του και απαρνείται «τον εμπορισμό που μαστίζει το θέατρο», στηρίζεται μόνο στη θερμή αγάπη του κοινού. Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες κλείνουν το σύντομο «μανιφέστο» τους προσκαλώντας τους πνευματικούς ανθρώπους του τόπου και το μεγάλο κοινό σε μια παράλληλη πορεία από την οποία δεν θα λείπει η αγάπη αλλά ούτε και η αυστηρή κριτική. Και το κοινό αποδέχεται το κάλεσμα με ενθουσιασμό και συρρέει στις παραστάσεις των Ενωμένων Καλλιτεχνών,⁷ ο οποίος αποτέλεσε πραγματικό αντίλογο στο κατεστημένο της εποχής με βάση το πρότυπο ενός μαχόμενου θιάσου.

Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες στεγάστηκαν στα εξής αθηναϊκά θέατρα: το υπαίθριο «Λυρικό»⁸ και το θερινό «Κώστα Μουσούρη»⁹ για τις δύο θερινές σαιζόν του 1945 και του 1946 αντίστοιχα, και στο

⁴ *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Α', αρ. φ. 3, 14/4/1945.

⁵ Δ. Σπάθης, «Το Νεοελληνικό Θέατρο», *Ελλάδα: Ιστορία, Πολιτισμός*, τόμ. 10, Μαλλιάρης, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 58. Στο θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών έχουν αναφερθεί πρόσφατα οι: Ε. Μαχαίρας, *Η τέχνη της Αντίστασης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999 και Β. Γεωργοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των ελλήνων ηθοποιών, Β' 1940 - 1947», *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, 80 χρόνια (1917-1997)*, συλλογικός τόμος υπό την εποπτεία της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σπίλιας, Αθήνα 1999. Βλ. επίσης τα αυτοβιογραφικά κείμενα-μαρτυρίες της Ζ. Σαφή, *Ο χορός της ζωής*, Πατάκη, Αθήνα 1998, της Α. Παπαθανασίου, *Σελίδες μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999 και του Τ. Βανδή, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Προσκήνιο, Αθήνα 1999.

⁶ Τα θεατρικά προγράμματα του θιάσου, μονόφυλλα ή δίφυλλα στην πλειονότητά τους, φυλάσσονται στο Αρχείο Προγραμμάτων του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.

⁷ Ο θιάσος των Ενωμένων Καλλιτεχνών ήταν τόσο λαοφιλής που ορισμένες εφημερίδες στη στήλη θεαμάτων, αντίθετα με τη συνήθη πρακτική, δεν αναφέρουν πρώτα το θέατρο με κεφαλαία γράμματα, αλλά την επωνυμία τους και σε παρένθεση το θέατρο (εφ. *Ελευθερία*), είτε περιλαμβάνουν τους Ενωμένους Καλλιτέχνες πρώτους παραβιάζοντας την αλφαβητική σειρά (εφ. *Ριζοσπάστης*), είτε διευκρινίζουν ότι οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες παίζουν στο συγκεκριμένο θέατρο με την αναφορά της επωνυμίας τους μέσα σε παρένθεση (εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*).

⁸ Το θέατρο «Λυρικό» χτίστηκε το 1932 στη θέση όπου μεταγενέστερα στεγάστηκε το θερινό «θέατρο Αλίκης», γωνία Γ' Σεπτεμβρίου και Μακεδονίας. Για σχεδιαγράμματα και τεχνικές πληροφορίες βλ. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου (1720-1940)*, τόμος Β', Αθήνα, 1994, σσ. 61-62.

⁹ Το θερινό «θέατρο Κώστα Μουσούρη» βρισκόταν στο Πεδίον του Άρεως στην οδό Μαυρομματαίων.

«Βρετάνια»¹⁰ για τον ένα και μοναδικό χειμώνα τους, το 1945-46. Επίσης έδωσαν παραστάσεις με τις μεγαλύτερες επιτυχίες τους στο θέατρο «Παλλάς» του Πειραιά. Στις περιόδους τους στη Θεσσαλονίκη φιλοξενήθηκαν στα θέατρα «Λευκού Πύργου», «Αχιλλειον» και «Έσπερος». Γενικά δεν ήταν εύκολο να εξασφαλίσουν θεατρική στέγη γιατί πολλές θεατρικές επιχειρήσεις κυνηγώντας το σταθερό κέρδος είχαν μετατρέψει τα θέατρα σε κινηματογράφους.¹¹

Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες δεν μπορούσαν να βασίζονται σε κρατική οικονομική υποστήριξη. Το ταμείο λοιπόν ήταν ο ζωτικός παράγοντας που θα εξασφάλιζε τη συντήρηση του θιάσου και τον προγραμματισμό του. Οι εισπράξεις θα επέτρεπαν κάθε φορά την προετοιμασία του επόμενου έργου. Ο θιάσος ήταν συνεταιρικός. Κατά τις μαρτυρίες του Λυκούργου Καλλέργη και της Αλέκας Παϊζη¹² όλα τα μέλη είχαν σχεδόν τις ίδιες λιγοστές αποδοχές, με κάποιες εξαιρέσεις για τους βετεράνους. Κατά τη μαρτυρία του Νίκου Βασταρδή¹³ τα έσοδα του ενός κλιμακίου συμπλήρωναν πιθανώς τις ανάγκες του άλλου.

Η έλλειψη οικονομικών πόρων περιόριζε τα έξοδα για τα σκηνικά, τα κοστούμια, τα τεχνικά μέσα. Σαν παράδειγμα αναφέρω ότι στα σύγχρονα έργα τα κοστούμια που φορούσαν ήταν δικά τους ρούχα και παπούτσια (πότε μια μπλούζα, πότε μια φουστίτσα, πότε η ζακέτα, πότε τα γοβάκια) ή δανεικά (π.χ. η φούστα και η γκρι αρζαντέ μπλούζα μαζί με το μπεξ αδιάβροχο για το ρόλο της Άλις στην *Καινούργια Πολιτεία* που έπαιζε η Αλέκα Παϊζη ήταν της αδελφής του ποιητή Νίκου Καββαδία).¹⁴ Άλλα κοστούμια πάλι ράβονταν από φτηνά υφάσματα όπου η επιδεξιότητα, τα τρυκ και η φαντασία του ενδυματολόγου και του ηθοποιού έπαιζαν σημαντικό ρόλο.¹⁵

Οι διανομές, όπως διαπιστώνεται και στο παραστασιολόγιο, που βρίσκεται στο παράρτημα στο τέλος του κειμένου, αποκαλύπτουν τον δυναμισμό του θιάσου, τον οποίο στελεχώνουν πενήντα πέντε ταλαντούχοι ηθοποιοί της παλιάς, της μεσοπολεμικής και της νεώτερης γενιάς. Στην πρώτη ανήκουν όσοι πρωτοεμφανίστηκαν στη δεκαετία του '20 ή παλαιότερα: Αιμίλιος Βεάκης, Σμαράγδα Βεάκη, Ρένος Βρετάκος, Τζόλυ Γαρμπή, Γιώργος Γληνός, Αντώνης Γιαννίδης, Γιώργος Γιολάσης, Γιώργος Δαμασιώτης, Γιώργος Δήμου, Εύα Ευαγγελίδου, Έλλη Ξανθάκη, Κώστας Καλλίδης, Τασία Κάλφα, Χριστόφορος Κολυβάς,

¹⁰ Το χειμερινό θέατρο «Βρετάνια», με χωρητικότητα 800 θέσεων, που βρίσκεται ακόμα ως σήμερα στη γωνία των οδών Πανεπιστημίου και Βουκουρεστίου, εγκαινιάστηκε το 1933 από το θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου. Για αρκετό χρόνο λειτούργησε ως κινηματογράφος με την επωνυμία «Αθηναία», βλ. Ε.Φεσά-Εμμανουήλ, ό.π., σσ. 100-101. Σύμφωνα με πληροφορία του φίλου Χαράλαμπου Ρούπα, νεαρού τότε θεατή των παραστάσεων των Ενωμένων Καλλιτεχνών, οι θεατές που δεν είχαν εξασφαλίσει εισιτήριο εισόδου παρακολουθούσαν την παράσταση στριμωγμένοι έξω από τις πλευρικές τζαμαρίες της αίθουσας. Σύμφωνα και με μαρτυρίες των: Τζ. Γαρμπή, Θ. Μορίδη, Α. Παϊζη οι ουρές στο ταμείο του «Βρετάνια» έφταναν μέχρι το ζαχαροπλαστείο του Ζόναρς στη Βουκουρεστίου.

¹¹ Βλ. *Ανεξαρτησία*, 14/2/1945. Διαμαρτυρία Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών στο Υπουργείο Παιδείας γιατί τρία από τα κεντρικά θέατρα μεταβλήθηκαν σε κινηματογράφους, ενώ μένουν άνεργοι 550 ηθοποιοί. Εκείνη την εποχή οι κινηματογραφικές αίθουσες στην Αθήνα είχαν ξεπεράσει τις 80, ενώ οι θεατρικές κυμαίνονταν από 6 με 8, καθώς οι ιδιοκτήτες τις κλείνουν για να ανοίξουν κινηματογράφους. Ακόμα στο διασωθέν

να φάκελο ντοκουμέντων των Ενωμένων Καλλιτεχνών βρέθηκε απάντηση από τη διεύθυνση Αρχαιοτήτων του Υπουργείου Παιδείας με ημερομηνία 19/3/1946, που φέρει την υπογραφή του υπουργού Γ. Μαύρου, με παραλήπτη τον Διευθυντή του θεατρικού οργανισμού των Ενωμένων Καλλιτεχνών Ανδρέα Μαρουλίδη, ότι δεν εγκρίνεται η χορήγηση άδειας για χρησιμοποίηση του Ωδείου Ηρώδου του Αττικού, διότι σύμφωνα με την πρακτική του Αρχαιολογικού Συμβουλίου τα αρχαία θέατρα διατίθενται εκ μέρους του Υπουργείου μόνο για παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών ή την εκτέλεση συναυλιών.

¹² Προφορικές μαρτυρίες του Λυκούργου Καλλέργη και της Αλέκας Παϊζη σε συνομιλίες μας τον Οκτώβριο και Δεκέμβριο του 1998.

¹³ Προφορική μαρτυρία του Νίκου Βασταρδή σε συνομιλία μας τον Δεκέμβριο του 1998.

¹⁴ Προφορική μαρτυρία της Αλέκας Παϊζη σε συνομιλίες μας τον Οκτώβριο και τον Δεκέμβριο του 1998.

¹⁵ Προφορική μαρτυρία του Τζων Στεφανέλλη σε συνομιλία μας τον Δεκέμβριο του 1998.

Άννα Λώρη, Θόδωρος Μοριδής, Κώστας Μπαλαδήμας, Μιράντα Μυράτ, Μιχάλης Παπαδάκης, Δήμος Σταρένιος, Χρίστος Τσαγανέας, Ιωάννης Χαλκιοπούλου. Στη δεύτερη γενιά όσοι πρωτοεμφανίστηκαν στη δεκαετία του '30: Ηλίας Γαλανόπουλος, Άννα Εμμανουήλ, Στάσα Ιατρίδου, Λυκούργος Καλλέργης, Νάσος Κεδράκας, Μήτσος Λυγίζος, Κώστας Ντίνος, Καίτη Ντιριντάου, Σμάρω Στεφανίδου, Μίμης Φωτόπουλος, Μαλαίνα Χριστοπούλου. Και στη τρίτη οι νέοι της δεκαετίας του '40: Καίτη Ασπρέα, Τίτος Βανδής, Νίκος Βασταρδής, Δημήτρης Βεάκης, Φώτιος Γεννατάς, Βιολέτα Γκρέις Γεωργοπούλου, Αλέξης Δαμιανός, Λούλα Ιωαννίδου, Ηλίας Λεβαντής, Γιώργος Λουκάκης, Γιώργος Μετσόλης, Διονύσης Μήλας, Μιχάλης Μπούχλης, Τάκης Νατσούλης, Αλέκα Παϊζή, Ασπασία Παπαθανασίου, Ζωρζ Αλίκη Σαρρή, Μίμης Σταυρολέμης, Ελευθέριος Σφακιανάκης, Νίκος Τζόγιας, Νίκος Χατζίσκος, Χριστόφορος Χειμάρας.¹⁶

Τα δύο κλιμάκια στελεχώνονται ως εξής: Στο πρώτο συνεργάζονται οι σκηνοθέτες Γιαννούλης Σαραντίδης, Κωστής Μιχαηλίδης και Τάκης Μουζενίδης, οι οποίοι σκηνοθετούν τρία, ένα και επτά έργα αντίστοιχα. Συμμετέχουν βετεράνοι και καταξιωμένοι ηθοποιοί όπως οι Αιμ. Βεάκης, Αντ. Γιαννίδης, Γ. Γληνός, Γ. Δαμασιώτης, Μιράντα, Θ. Μοριδής, Τζ. Γαρμπή, Ά. Λώρη, Δ. Σταρένιος, Χρ. Τσαγανέας. Το δεύτερο,¹⁷ με μόνιμο σκηνοθέτη τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, το αποτελούν νέοι ταλαντούχοι ηθοποιοί, «οι νεολαίοι», όπως τους ονομάζει ο Αλέξης Σολομός,¹⁸ ή «η ΕΠΟΝ του θιάσου “Ενωμένοι Καλλιτέχνες”», όπως τους ονομάζει ένας άλλος κριτικός.¹⁹ Ανάμεσα στους νέους αυτούς ηθοποιούς συμπεριλαμβάνονται οι μετέπειτα πρωταγωνιστές του θεάτρου Αλέκα Παϊζή, Ασπασία Παπαθανασίου, Τίτος Βανδής, Νίκος Βασταρδής, Αλέξης Δαμιανός, Λυκούργος Καλλέργης, Νίκος Τζόγιας, Νίκος Χατζίσκος. Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες, όπως σημειώνει και ο λογοτέχνης κριτικός Λέων Κουκούλας «φιλοδοξούνε μέσα στ' άλλα να εγκαινιάσουν και νέα ήθη χτυπώντας κατακέφαλα την παράδοση του βεντετισμού».²⁰ Διαπιστώνουμε λοιπόν από τις διανομές ότι 25 ηθοποιοί έπαιζαν στο ένα ή στο άλλο συγκρότημα ανάλογα με τις ανάγκες της διανομής, ενώ οι υπόλοιποι ήταν προσκολλημένοι σταθερά στο Α' ή στο Β' κλιμάκιο. Εκτός από τα δοκιμασμένα στελέχη ή εκείνα που με τον καιρό διακρίθηκαν στο θεατρικό πολιτιστικό χώρο, ξεχωρίζουμε και μία σειρά ηθοποιών αξιόλογων που δεν έγιναν μεγάλα ονόματα αλλά υπηρέτησαν πιστά και ευσυνείδητα το επάγγελμά τους.

Οι ηθοποιοί του κυρίως κορμού του θιάσου έχουν θεατρική παιδεία, πέρα από τους βετεράνους προέρχονται κατά κανόνα από τις σχολές του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης. Στην πλειονότητά τους έχουν ήδη αναδειχθεί είτε στο κλασικό ποιητικό θέατρο είτε στο νεότερο ρεαλιστικό θέατρο. Το ερώτημα που μπαίνει είναι αν μπορούσε με τέτοια σύνθεση να επιτευχθεί ομοιογένεια στην παράσταση, αφού και οι πρόβες δεν ήταν συνήθως αρκετές. Υποθέτουμε όμως πως η ομοψυχία που χαρακτηρίζει το θεατρικό αυτό σχήμα συνέβαλε στην υπέρβαση αυτής της δυσκολίας.²¹ Αρκετές κριτικές που

¹⁶ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τους ηθοποιούς βλ. Θ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί, «Αναζητώντας τις ρίζες»*, 4 τόμ., Δωδώνη, Αθήνα 1996.

¹⁷ Το δεύτερο κλιμάκιο έχει την ιστορία του. Όπως θυμάται η Α. Παπαθανασίου το συγκροτεί «η προδεκεμβριανή ομάδα του Λαϊκού Θεάτρου με επικεφαλής τον Γ. Σεβαστίκογλου. Μαζί του ήταν η Παϊζή, ο Δαμιανός, ο Βασταρδής, ο Βανδής, ο Τάσος Ζαχαρίας, εγώ (η Παπαθανασίου) και άλλοι». Βλ. Α. Παπαθανασίου, *ό.π.*, σ. 153. Η μόνη παράσταση που πρόφτασε να ετοιμάσει ο θιάσος αυτός τον Νοέμβριο του 1944 ήταν το έργο '41-'44 του Γ. Λυδάκη, εμπνευσμένο από γεγονότα της Εθνικής Αντίστασης και με δραματουργική επεξεργασία και σκηνοθε-

σία του Γ. Σεβαστίκογλου. Παίχθηκε για λίγες μόνο παραστάσεις στο θέατρο «Παπαϊωάννου» (στην οδό Πατησίων και Στουρνάρη) με μεγάλη προσέλευση κοινού, *ό.π.*, σσ. 134-138.

¹⁸ Α. Σολομός, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α, αρ. 5, Ιούλιος 1945, σ. 29. «Η πρωταρχική σημασία της παράστασης: πώς για πρώτη φορά οι νέοι του θεάτρου μας, η χρυσή –ή αν θέλετε η κόκκινη– νεολαία αποκαλύπτει ομαδικά την ύπαρξή της.»

¹⁹ Κ. Ο., *Έθνος*, 14/6/1945.

²⁰ Λ. Κουκούλας, *Ελεύθερα Γράμματα*, αρ. 5, 9/6/45.

²¹ Ο Άγγελος Τερζάκης παρατηρεί χαρακτηριστικά: «Ο θιάσος των Ενωμένων Καλλιτεχνών περιέχει πρώτης γραμμής στοιχεία και οι παραστάσεις του είναι πάντα ευσυνείδητες. Αν εξαιρέσει

μιλούν για «έξοχες ερμηνείες» μέσα σε μια «έξισου έξοχη δουλειά συνόλου» το επιβεβαιώνουν.

Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Νίκου Βασταρδή υπήρχε επιτροπή ρεπερτορίου που απαρτιζόταν από ανθρώπους του πνεύματος όπως ο Λέων Κουκούλας, ο Θράσος Καστανάκης, ο Δημήτρης Φωτιάδης και στην οποία υποβάλλονταν έργα και μεταφράσεις.²² Εισηγητής ρεπερτορίου για το δεύτερο κλιμάκιο ήταν ο Γιώργος Σεβαστίκογλου.²³ Σε καμιά όμως περίπτωση οι αποφάσεις τους δεν ήταν τελεσίδικες. Οι ηθοποιοί είχαν τη δυνατότητα να εκφέρουν τη γνώμη τους και να κάνουν προτάσεις. Αλλά και κριτικοί της εποχής υποδείκνυαν ή πρότειναν στους Ενωμένους Καλλιτέχνες διάφορες λύσεις για το ρεπερτόριό τους. Αναφέρω ενδεικτικά την υπόδειξη του Μανώλη Σκουλούδη, που θεωρούσε «υποχρέωση του κάθε θεάτρου στην ιστορική αυτή ώρα να τιμά τους ποιητές των μεγάλων λαών που πρωταγωνιστήσανε στη συντριβή της φασιστικής τυραννίας».²⁴ Επίσης, ενδεικτικά για το κλίμα υποδοχής του θεατρικού αυτού σχήματος εκ μέρους των κριτικών, παραθέτω την σκέψη-υπόθεση του Άλκη Θρύλου, που κάθε άλλο παρά ευνοϊκά διατεθειμένος ήταν, ότι «πιθανόν οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες θα εμφανίσουν έργα άγνωστα που δεν προσελκύουν τους άλλους θιάσους και θα τα ερμηνεύουν με ένα δικό τους πρωτότυπο τρόπο. Η εργασία τους αυτή μπορεί να παρουσιάσει ζωηρό ενδιαφέρον».²⁵ Ο Αλέξης Σολομός, τέλος, είχε απευθύνει στους Ενωμένους Καλλιτέχνες το ερώτημα γιατί δεν «φιλοδοξούν να ανεβάσουν “απαγορευμένα” έργα του διεθνούς δραματολογίου που ίσαμε χθες η λογοκρισία μας υποχρέωνε να αγνοούμε».²⁶

Έτσι συμπεριέλαβαν στο ρεπερτόριό τους έργα που ανταποκρίνονταν στα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα. Ας σημειωθεί ότι κανένα από τα έργα που επιλέχθηκαν δεν προερχόταν από το έτοιμο ρεπερτόριο των βετεράνων.²⁷ Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των ηθοποιών του θιάσου, με τους οποίους είχα την ευκαιρία να συνομιλήσω, τα έργα αυτά στην πλειοψηφία τους δεν ήταν μεγάλης πνοής ή ιδιαιτέρως συναρπαστικά, αλλά είχαν ζωντάνια, ιδεολογική και κοινωνική τοποθέτηση, ήταν έργα αντιφασιστικά και προοδευτικά. Η κριτικός Άλκη Θρύλος, αν και αναγνωρίζει το δυναμισμό και το ταλέντο των στελεχών του θιάσου θεωρεί ότι «οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες επιλέγουν τα έργα τους σχεδόν αποκλειστικά για το ιδεολογικό τους περιεχόμενο και αποδίδουν εντελώς δευτερεύουσα σημασία στο αισθητικό ποιόν τους»²⁸ και επιμένει να χαρακτηρίζει στα δημοσιεύματά της το θίασο συγχρόνως ως «ένα πολιτικό συγκρότημα και έναν καλλιτεχνικό οργανισμό».²⁹

Επιλέγονται συνολικά τρία ξένα κλασικά έργα και επτά έργα της σύγχρονης αγγλικής, αμερικανικής και ρωσικής δραματολογίας με αντιπολεμικό περιεχόμενο και κοινωνικό προβληματισμό.

κανείς κάποιες υπερβάσεις, προορισμένες να τονίσουν το προγραμματικό ακριβώς μέρος των έργων που ανεβάζει, η ερμηνεία είναι καλλιτεχνικώτατη και ομοιογενής», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α, αρ. 10, Δεκέμβριος 1945, σ. 29.

²² Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο του Θράσου Καστανάκη *Γαλλία 1940*, το οποίο έγινε παμπηφεί δεκτό από την καλλιτεχνική επιτροπή του θιάσου αλλά δεν ανεβάστηκε τελικά, βλ. *Ελευθέρα Γράμματα*, αρ. 12, 27/7/1945. Επίσης αναγγέλθηκαν έργα που δεν παραστάθηκαν από τους Ενωμένους Καλλιτέχνες, όπως το έργο του Μιχάλη Κουνελάκη *Τα δίδυμα της αγίας Ελεούσας* βλ. *Σήμερα*, έτος α', αρ. 12, 19/1/1946 και το έργο *Περιμένοντας το Λέφτυν* του Αμερικανού συγγραφέα Κλίφορντ Οντέτς, *Ελευθέρη Ελλάδα*, 7/1/1946.

²³ Προφορική μαρτυρία της Άλκης Ζέη, συζύγου του Γ. Σεβαστίκογλου.

²⁴ Μ. Σκουλούδης, *Γράμματα*, τόμ. Ζ', τ. 6, Ιούνιος 1945, σ. 247.

²⁵ Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15/6/1945 και επίσης *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Δ' 1945-1948, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 68.

²⁶ Α. Σολομός, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α', αρ. 6, Αύγουστος 1945, σ. 28.

²⁷ Έξαρση ίσως αποτελεί το ανέβασμα του *Ιούλιον Καίσαρα* από τους Ενωμένους Καλλιτέχνες. Το έργο αυτό με τον Βεάκη στον ομώνυμο ρόλο είχε γίνει σκέψη να ανεβεί από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο στα τέλη Ιουλίου 1938, αλλά τελικά η εντακτική προετοιμασία του *Βασιλιά Λήρ* με τον ίδιο πρωταγωνιστή ματαίωσε το σχέδιο.

²⁸ Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15/2/1946 και επίσης *ό.π.*, σ. 161.

²⁹ Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1/10/1945, και επίσης *ό.π.*, σ. 95.

Στο ρεπερτόριο του Α΄ κλιμακίου περιλαμβάνονται τρία κλασικά κείμενα: Ο *Ιούλιος Καίσαρας*, όπως αναφέρθηκε ήδη, είναι το εναρκτήριο έργο τους. Τα άλλα δύο ήταν το παιζόμενο για πρώτη φορά στην Ελλάδα έργο του Γκόρκι *Οι Εχθροί* και η διασκευή του γνωστού μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι *Αδελφοί Καραμαζώφ*, των Κοπώ-Κρουέ. Το πρώτο κλιμάκιο ανεβάζει ακόμα το αντιδικτατορικό έργο του Έλμερ Ράις *Ημέρα κρίσεως* που τιλοφορήθηκε τελικά *Κατηγορώ*, το οποίο είναι εμπνευσμένο από την πολύκροτη δίκη του Ράιχσταγκ και αποτελεί συμβολικό κήρυγμα κατά του γερμανικού εθνικοσοσιαλισμού και των απάνθρωπων μεθόδων του, καθώς και την αγγλική διασκευή μιας ρωσικής κωμωδίας με τίτλο *Ποντικοί στη φάκα* από τον Άγγλο συγγραφέα Χέρμπερτ Μάρσαλ.

Το Β΄ κλιμάκιο έχει στο ρεπερτόριό του πέντε σύγχρονα ξένα έργα, τρία ρωσικά, ένα αγγλικό και ένα αμερικανικό: τη δραματική κωμωδία του Αλεξέι Νικολάγιεβιτς Αρμπούζωφ *Μακρυνός δρόμος*, έργο βγαλμένο μέσα από τον ηρωϊκό αγώνα της σοβιετικής νεολαίας για τη σοσιαλιστική ανοικοδόμηση, την *Εισβολή* του Λεονίντ Λεόνωφ, έργο εμπνευσμένο από τον αντιφασιστικό αγώνα του ρωσικού λαού, την κωμωδία των Μ. Βοντοπιάνοφ-Γ. Λαπίεφ *Αναγκαστική προσγείωση*, όπου παρουσιάζεται η καινούργια ζωή που δημιούργησε η σκληρή ομαδική δουλειά της ανασυγκρότησης στα ρωσικά Σοβχόζ, το σύγχρονο έργο του Τζων Πρίσλεϋ *Η καινούργια Πολιτεία* που πετυχαίνει το συνταίριασμα του ονειρικού στοιχείου με το ρεαλιστικό και το *Θάψτε τους νεκρούς* του Ίρβιν Σώου, ένα δράμα με έντονο αντιπολεμικό πνεύμα.

Πιστεύοντας ακόμα στην ανάγκη ενίσχυσης και ανάδειξης ενός ευρύτερου νεοελληνικού ρεπερτορίου και της εθνικής δραματικής παραγωγής, οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες παρουσιάζουν παράλληλα επτά έργα σύγχρονων, γνωστών αλλά και πρωτοεμφανιζόμενων Ελλήνων συγγραφέων.

Το συγκρότημα Α΄ ανεβάζει τα έξι από αυτά: τη σάτιρα του Νίκου Τσεκούρα *Αν δουλέψεις θα φας*, την ιστορική σάτιρα *Θεοδώρα*, την ιστορικοθεατρική σύνθεση *Ο Στρατηγός Μακρογιάννης*, και τα δύο γραμμένα από τον Δημήτρη Φωτιάδη, το δράμα *Ρήγας ο Βελεστινλής* του Βασίλη Ρώτα, την κωμωδία του Δημήτρη Ψαθά *Φον Δημητράκης* και το δράμα του Κώστα Κοτζιά *Το Ξύπνημα*.

Το κλιμάκιο των νέων παρουσιάζει το έργο του πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα και ηθοποιού Αλέξη Δαμιανού *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, καθώς και τέσσερα από τα έργα του πρώτου κλιμακίου σε νέα διδασκαλία: *Κατηγορώ*, *Αν δουλέψεις θα φας*, *Φον Δημητράκης* και *Το Ξύπνημα*, με τον καινούργιο τίτλο *Αντίσταση*.³⁰

Ο τρόπος συνεργασίας σκηνοθέτη και ηθοποιών δεν εμπόδιζε τις απορίες και τις αντιρρήσεις και απέκλειε τις προαποφασισμένες απόψεις. Ο Γιάννης Σιδέρης θεωρεί «ως βασικό γνώρισμα της δουλειάς του σκηνοθέτη Γιαννούλη Σαραντίδη τον “εξανθρωπισμό” των ηρώων που είναι κατά τη γνώμη του απόρροια και της γαλλικής του σκηνοθετικής καταγωγής και του τρυφερού χαρακτήρα του».³¹ Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου πάλι, όπως βεβαιώνει η Αλέκα Παϊζη, είχε τη «θέρμη της αγάπης για τη δουλειά, ήταν άνθρωπος των γραμμάτων». Η εργασία του γύρω από το ρόλο ήταν επίμονη και δημιουργική. Είχε μεταφράσει πρωτύτερα, για τις ανάγκες της σχολής του Θεάτρου Τέχνης, το έργο του Στανισλάφσκι *Η προετοιμασία του ηθοποιού* και όλη η ατμόσφαιρα του «μικρού θιάσου» των Ενωμένων Καλλιτεχνών, όπως γράφει ο ίδιος στο βιβλίο του *Πράξις*, ήταν φανατικά επηρεασμένη από τη διδασκαλία του μεγάλου ρώσου σκηνοθέτη και παιδαγωγού.³²

³⁰ Παράλληλα ιδρύεται και το μουσικό συγκρότημα του θιάσου, η «Νέα Μουσική Σκηνή» που ανεβάζει το θεατρικό χρονικό του Ασημάκη Γιάλαμά *Γιούπι-Γιούπι* στο θέατρο «Σαμαρτζή» τον Μάιο του 1946. Η σκηνοθεσία είναι του Μ. Κέτση, η μουσική του Κ. Γιαννίδη και η Χορογραφία Μαγκρέλ. Παίζουν οι η-

θοποιοί Μ. Κρεββατά, Κ. Ντιριντάου, Σ. Βερόνη, Α. Σκορδούλη, Σ. Ιατρούδου, Σ. Πατριόπουλος, Μ. Φωτόπουλος, Ν. Βασταρδής, Π. Διανέλλος, Μ. Μπούχλης.

³¹ Γ. Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 24.

³² Γ. Σεβαστίκογλου, *Πράξις*, Καστανιώτης, 1992, σ. 36.

Σ' όλη τη διάρκεια της πορείας τους οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες, λόγω των ειδικών συνθηκών της εποχής, θα υφίστανται τις συνέπειες των επιλογών τους. Αποδέκτες υβριστικών και χλευαστικών δημοσιευμάτων, δίνουν παραστάσεις διακινδυνεύοντας τη σωματική τους ακεραιότητα, ακόμα και τη ζωή τους, στην Αθήνα και στον Πειραιά, στη Θεσσαλονίκη και στη Λάρισα. Ήδη σε μια παράσταση του εναρκτήριου έργου τους στο «Λυρικόν», στις 20 Ιουνίου 1945, επιχειρείται τρομοκρατική ενέργεια παρακρατικών.³³ Το ίδιο συμβαίνει την ίδια μέρα και στο θέατρο «Ερμής»³⁴ όπου μουσικός θίασος παρουσιάζει την επιθεώρηση *Ελάτε να ξεσκάσουμε*. Είχε προηγηθεί παρόμοια ενέργεια, μικρότερης όμως έντασης, στο θερινό θέατρο του «Εθνικού Θεάτρου» στην πλατεία Κλαυθμώνος, όπου παιζόταν ένα άλλο έργο του Σαίξπηρ, ο *Έμπορος της Βενετίας*. Θα ακολουθήσουν και άλλες οργανωμένες επιθεώσεις. Στα επεισόδια αυτών των ημερών τραυματίζονται ο Βεάκης, ο Γιαννίδης, ο Καρούσος, ο Σπύρος Πατρίκιος, ο Ιατρίδης, η Καίτη Ντιριντάουα και δέκα περίπου θεατές. Το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* σε κύριο άρθρο του με τίτλο «Το πνεύμα σε διωγμό» αποδοκιμάζει ζωηρά τις τρομοκρατικές ενέργειες. Δημοσιεύει μάλιστα διαμαρτυρία, την οποία υπογράφουν σημαντικοί εκπρόσωποι του πνευματικού κόσμου όπως ο Άγγελος Σικελιανός, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Λέων Κουκούλας, η Αίλη Ιακωβίδη, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Θράσος Καστανάκης, ο Κώστας Βάρναλης, ο Παναγής Λεκατσάς, ο Μιχάλης Ροδάς, ο Μάρκος Αυγέρης, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Νικηφόρος Βρεττάκος, η Ελλη Αλεξίου και πολλοί άλλοι.³⁵

Το κοινό ανησυχεί, εμπλέκεται ή αποστασιοποιείται, αλλά γενικά παρακολουθεί σταθερά τους Ενωμένους Καλλιτέχνες στην δεκαπεντάμηνη πορεία τους από τον Ιούνιο 1945 μέχρι τον Σεπτέμβριο 1946,³⁶ στην Αθήνα, στον Πειραιά και στις περιοδικές του Β' συγκροτήματος στη Θεσσαλία και Μακεδονία.

Επιχειρήθηκε η αποδελτίωση της στήλης θεαμάτων του ημερήσιου τύπου της εποχής ώστε να καταμετρηθεί ο αριθμός των αθηναϊκών παραστάσεων του κάθε έργου, αλλά οι ελλείψεις και αναντιστοιχίες που διαπίστωσα δεν επιτρέπουν προς το παρόν την εξαγωγή συμπερασμάτων για τον συνολικό αριθμό παραστάσεων και για την υποδοχή του κάθε έργου χωριστά από το κοινό.³⁷ Εκείνο που προέκυψε πάντως από ικανό αριθμό δημοσιευμάτων, αλλά και από τις συνομιλίες μου με τους ηθοποιούς, είναι ότι το κοινό περιέβαλλε τον θίασο με ενθουσιασμό και αγάπη και έδινε μαζικά το παρών στις παραστάσεις του. Εξάλλου η Ασπασία Παπαθανασίου στο βιβλίο της *Σελίδες Μνήμης*, αναφερόμενη στο *Θάψτε τους Νεκρούς* και στο *Καλοκαίρι θα θερίσουμε*, θυμάται «με συγκίνηση τις παραστάσεις αυτών των έργων (...) Έπαιζα και στα δύο με πραγματική επιτυχία και είμαι και τώρα περήφανη για τα πρόσωπα που παρουσίαζα τότε στη σκηνή. Ήταν όμορφες στιγμές στη θεατρική μου πορεία».³⁸

³³ Ριζοσπάτης 21/6/1945.

³⁴ Το θέατρο «Ερμής» βρισκόταν στην οδό Καρόλου αρ. 12.

³⁵ «Το πνεύμα σε διωγμό», *Ελεύθερα Γράμματα*, 30/6/1945, σσ. 1-2 και Δ. Φωτιάδη, *Ενθυμήματα*, τομ. Β', Κέδρος, 1983, σσ. 309-311. Την ενέργεια κατά των τριών θεάτρων αποδοκίμασαν και οι εφημερίδες Ριζοσπάτης, 21/6/1945 και Έθνος, 21/6/1945.

³⁶ Σύμφωνα με τα συγκριτικά στοιχεία των εισπράξεων για την κίνηση των εισιτηρίων (πλατείας, εξώστη, προσκλήσεις), τα οποία περιλαμβάνονται στο διασωθέντα φάκελο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, το θέατρο «Λυρικόν» έρχεται πρώτο τους μήνες Ιούνιο έως Οκτώβριο του 1945 ανάμεσα στα πέντε θέατρα

πρόξας - τα υπόλοιπα τέσσερα ήταν της Κατερίνας, της Κοτοπούλη, του Αργυρόπουλου, του Μουσουρή. Συνολικά κατά τη θερινή περίοδο οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες συγκέντρωσαν 79.062 θεατές από τους 209.199, δηλαδή το 37% του συνόλου των θεατών.

³⁷ Από τις ημερομηνίες της προεμέρας κάθε έργου φαίνεται ότι η αλλαγή έργου τον πρώτο καιρό της λειτουργίας του θιάσου γινόταν συνήθως κάθε έναν ή ενάμισυ μήνα, ενώ ορισμένα έργα (κυρίως από τα τελευταία) κατέβαιναν μετά από 15 με 20 μέρες.

³⁸ Α. Παπαθανασίου, *ό.π.*, σσ. 158-159.

Από εκείνες «τις όμορφες στιγμές» έχει περάσει πάνω από μισός αιώνας. Μας είναι δύσκολο σήμερα να τις φανταστούμε, και πόσο μάλλον να τις αξιολογήσουμε από καλλιτεχνική άποψη. Η παρουσία των Ενωμένων Καλλιτεχνών μπορεί να αποτιμηθεί κυρίως ιστορικά ως φαινόμενο χαρακτηριστικό μιας κρίσιμης εποχής για την Ελλάδα. Έχει σημασία ότι εμφανίζεται στην αρχή του εμφυλίου, όταν οι μνήμες της αντίστασης κρατούσαν μια σχετική αισιοδοξία. Στις σεμνές ανακοινώσεις του θιάσου βρίσκουμε ίχνη αυτής της φωτεινής αντιμετώπισης του μέλλοντος και της πίστης στις ανθρώπινες αξίες, που θυμίζουν κάπως τις διακηρύξεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αλλά με λιγότερο στόμφο. Η διακριτική διατύπωση ήταν άλλωστε επιβεβλημένη από τις συνθήκες της εποχής.

Για να αποτιμηθεί καλύτερα η ιστορική σημασία του θιάσου πρέπει να συγκεντρωθούν και να μελετηθούν όλα τα κριτικά δημοσιεύματα που αφορούν τις παραστάσεις καθώς και η καλλιτεχνική ειδησεογραφία του τύπου. Από μια πρώτη έρευνα στην κριτικογραφία των παραστάσεων του θιάσου, εκτός από τη συνήθη διάσταση των απόψεων των κριτικών μεταξύ τους, συναντάμε και αντικρουόμενες αξιολογήσεις λόγω της ιδεολογικής ιδιαιτερότητας του σχήματος. Φυσικά οι πολιτικά συμπαθούντες επαιτούν, ίσως υπερβολικά, τις επιδόσεις των καλλιτεχνών,³⁹ ενώ οι προσκεείμενοι σε συντηρητικότερες ιδέες εκφράζονται επικριτικά⁴⁰ ή αγνοούν τη παρουσία του θιάσου.⁴¹ Ο ερευνητής οφείλει να επισημάνει τις πιο νηφάλιες φωνές και να μαντέψει όσο είναι δυνατόν τις ποιότητες που εμπεριείχονταν στην καλλιτεχνική πρόταση των Ενωμένων Καλλιτεχνών. Η κριτικογραφία σε συνδυασμό με την μελέτη των αρχείων και τις μαρτυρίες όσων συμμετείχαν ή παρακολούθησαν τη δραστηριότητα του θιάσου μπορεί να φωτίσει και πολλές άλλες πλευρές και να δώσει χρήσιμες πληροφορίες για την ιδιαίτερη αυτή στιγμή της νεοελληνικής πολιτιστικής ζωής.

Μπορούμε πάντως να ισχυριστούμε ότι, παράλληλα με την ιστορική της σημασία, η προσφορά του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών με τις 21 καταμετρημένες διαφορετικές παραγωγές, παρά το σύντομο κύκλο της ζωής του,⁴² γίνεται αισθητή και στον καλλιτεχνικό χώρο από δύο τουλάχιστον πλευρές. Η μία έχει σχέση με την προαγωγή της θεατρικής παιδείας στα ευρύτερα στρώματα του ελληνικού λαού, μάλιστα στις λιγότερο ευνοημένες κοινωνικές τάξεις, στις οποίες έδωσε την πολύτιμη ευκαιρία να προσεγγίσουν τις ποιότητες του καλού θεάτρου. Η άλλη πλευρά είναι οι ίδιοι οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στις παραστάσεις. Πολλοί από αυτούς έπαιξαν αργότερα σημαντικό ρόλο στο θεατρικό γίγνεσθαι της χώρας. Η θητεία τους στους Ενωμένους Καλλιτέχνες έχει οπωσδήποτε σημαδέψει την πορεία τους καλλιτεχνικά και ηθικά.

³⁹ Θρ. Καστανάκης, *Ελεύθερη Ελλάδα*, 7/6/1945. «Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες σε ένα ταπεινό κι ασήμαντο θερινό θέατρο, κατάλληλο μόνο για σχολικές παντομίμες, παρουσίασαν μια Σαιξπηρική τραγωδία, λαό κινούμενο, λαό μαινόμενο, μάχες κλπ. κατά τρόπο πρωτοείδωτο. Η συγκίνηση που μας έδωσαν μας έφερε τις υψηλότερες αισθητικές απολαύσεις».

⁴⁰ Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15/6/1945 και *ό.π.*, σ. 68. «Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες δεν είναι ενδεχόμενο ότι θα μας δώσουν ποτέ αγνές πνευματικές και αισθητικές απολαύσεις. Αποτελούν, όπως είναι γνωστό, τόσο ένα θιάσο όσο κι ένα πολιτικό συγκρότημα». Επίσης Κ. Ο., *Έθνος*, 14/7/1945, «Δεν θα αποφασίσουν

άραγε καμιά φορά οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες να παίξουν και κανένα έργο εκτός πολιτικής; Καλλιτέχνες είναι επί τέλους και μόνο στην Τέχνη πρέπει να δουλεύουν».

⁴¹ Η εφημερίδα *Εστία* παραλείπει από τη στήλη θεαμάτων το θιάσο των Ενωμένων Καλλιτεχνών και τον αγνοεί στις κριτικές της.

⁴² Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες δεν αναφέρονται πλέον στις στήλες θεαμάτων από τις 11 Οκτωβρίου 1946. Στα *Ελεύθερα Γράμματα* στη στήλη «Θεατρικά» σημειώνεται ότι «το συγκρότημα των Ενωμένων Καλλιτεχνών συνεχίζει τις προσπάθειές του για εξοικονόμηση στέγης», αρ. 53, 15/10/1946, σ. 311.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΛΟΓΙΟ «ΕΝΩΜΕΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ»

ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ Α΄

Θέατρο Λυρικών, Αθήνα

1. Τίτλος : *Ιούλιος Καίσαρας*

Συγγραφέας : Σαίξπηρ

Μετάφραση : Κ. Καρθαίος

Σκηνοθεσία : Γιαννούλης Σαραντίδης

Σκηνογραφίες : Γιώργος Βακαλό

Κοστούμια : Γιώργος Βακαλό

Διανομή:

Αιμ. Βεάκης (Ιούλιος Καίσαρας), Δημ. Βεάκης (Οχτάβιος Καίσαρας), Γ. Γληνός (Μάρκος Αντώνιος), Κ. Μπαλαδήμας (Μάρκος Αιμίλιος Λέπιδος), η τριανδρία ύστερα από το θάνατο του Καίσαρα, Γιαν. Χαλκόπουλος (Πόπλιος Λένας), Θόδ. Μορίδης (Μάρκος Βρούτος), Αντ. Γιαννίδης (Κάσιος), Τ. Βανδής (Κάσκας), Λ. Λεβαντής (Τρεβόνιος), Ν. Βασταρδής (Λιγάριος), Γ. Δήμος (Δέκιμος Βρούτος), Γ. Γιολάσης (Μέτελλος Κίμβρος), Τ. Νατσούλης (Κίννας), συνωμότες, Δ. Σταρένιος (Αρτεμίδωρος), Χρ. Κολυβάς (ένας μάντης), Χρ. Κολυβάς (Τιτίnius), Φρ. Φραγκούλης (Μεσσάλας), Π. Καστανάς (Βολούμνιος), φίλοι του Βρούτου και του Κάσιου, Λ. Λεβαντής (Κλείτος), Δ. Βαρδιόλας (Στράτωνας), Γ. Γεωργακοπούλου (Λεύκιος), υπηρέτες ή δούλοι του Βρούτου, Α. Δαμιανός (Πίνδαρος, υπηρέτης του Κάσιου), Μιράντα (Καλπουρνία, γυναίκα του Καίσαρα), Ά. Λώρη (Πορκία, γυναίκα του Βρούτου). Στο έργο παίζουν και οι Κ. Ασπρέα, Σ. Βεάκη, Σ. Ιατρίδου, Λ. Ιωαννίδου, Α. Παπαθανασίου, Σ. Στεφανίδου, Μ. Χριστοπούλου, Θ. Κεδράκας, Χ. Κομπάς, Β. Λισμάνης, Γ. Λουκάκης, Κ. Παναγιωτίδης, Μ. Σταυρολέμης, Λ. Σφακιανάκης.

Πρώτη παράσταση: 4 Ιουνίου 1945

2. Τίτλος : *Αν δουλέψεις θα φας*

Συγγραφέας: Νίκος Τσεκούρας

Σκηνοθέτης: Γιαννούλης Σαραντίδης

Σκηνογραφίες: Γιώργος Βακαλό

Κοστούμια :

Διανομή :

Αιμ. Βεάκης (Παντελής, φαροφύλακας), Στ. Ιατρίδου (Μαρουσώ, γυναίκα του), Τ. Βανδής (Κωσταντής, γιός τους), Μ. Χριστοπούλου (Βασιλική, γυναίκα του Κωσταντή), Θαν. Κεδράκας (Κοκοβιός, παραγιός του Παντελή), Αντ. Γιαννίδης (Αυγουστής, Αθηναίος χρη-

ματιστής), Τζ. Γαρμπή (Λουλού, γυναίκα του), Ά. Λώρη (Τζούλια, κόρη τους), Γ. Δήμος (Θαλής, συνεταιρός του Αυγουστή), Θόδ. Μορίδης (Νικόλας, καπετάνιος).

Πρώτη παράσταση : 13 Ιουλίου 1945

3. Τίτλος: *Θεοδώρα*

Συγγραφέας: Δημήτρης Φωτιάδης

Σκηνοθέτης : Γιαννούλης Σαραντίδης

Σκηνογραφίες: Σπύρος Βασιλείου

Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου

Διανομή:

Μιράντα (Θεοδώρα), Δημ. Βεάκης (Ιουστινιανός), Αιμ. Βεάκης (Αυτοκράτορας Ιουστίνος), Τζ. Γαρμπή (Αυτοκρατορίσσα Ευφημία), Σμ. Στεφανίδου (Αντωνίνα), Στ. Ιατρίδου (Ζωστή υπατία), Α. Δαμιανός (Έπαρχος Νικόβουλος), Θαν. Κεδράκας (Μάγιστρος), Θόδ. Μορίδης (Στρατηγός), Γ. Γιολάσης (Πατρίκιος), Γ. Δήμος (Αξιωματικός), Λ. Ιωαννίδου (Μαρία, υπηρέτρια), Σμ. Βεάκη (Μοιρώ, ηθοποιός), Κ. Ασπρέα (Θεανώ, ηθοποιός), Μ. Χριστοπούλου (Μυρτώ, ηθοποιός), Τ. Βανδής (Αναστάσης, ηθοποιός), Αντ. Γιαννίδης (Ανδρέας, ηθοποιός).

Πρώτη παράσταση: 28 Αυγούστου 1945

Θέατρο Βρετάνια, Αθήνα

4. Τίτλος: *Ρήγας ο Βελεστινλής*

Συγγραφέας: Βασίλης Ρώτας

Σκηνοθέτης : Κωστής Μιχαηλίδης

Βοηθός Σκηνοθέτης: Γιάννης Βεάκης

Σκηνογραφίες: Σπύρος Βασιλείου

Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου

Διανομή:

Μ. Σταυρολέμης (Κανόναρχος), Θόδ. Μορίδης (Ρήγας), Στ. Βάσης (Μεμέτης), Σμ. Βεάκη (Μάνα), Λυκ. Καλλέργης (Στρατιώτης), Λ. Λεβεντής (Καρατζάς), Φρ. Φραγκούλης (Κορωνιός), Φ. Γεννητάς (Πέτροβιτς), Γ. Δαμασιώτης (Πέτερς), Γ. Δήμος (Νικολίδης), Χρ. Κολυβάς (Ευμορφίδης), Αντ. Γιαννίδης (Αργέντης), Στ. Βάσης (Πούλιος), Ά. Λώρη (Κατίνκα), Σμ. Στεφανίδη (Σουσάνα), Αιμ. Βεάκης (Οικονόμου), Στ. Λαμπέτης (Μαυρογένης), Γ. Γιολάσης (Δεσπότης), Χρ. Τσαγανέας (Παρίγκλητας), Δ. Μήλας (Βασίλης), Μ. Μπούχλης (Τσιφτετέλης), Γ. Γεωργακοπούλου (Φανή), Γ. Χαλκιόπουλος (Διερχμηνέας), Στ. Λαμπέ-

της (Αξιωματικός), Γ. Γιολάσης (Σπανός), Στ. Βάσης (Μπαϊραχάρης), Φρ. Φραγκούλης (Αρβανίτης), Κ. Χρυσούλης (Σερμπάν).

Πρώτη παράσταση: 14 Δεκεμβρίου 1945

5. Τίτλος: *Κατηγορώ*

Συγγραφέας: Έλμερ Ραις

Μετάφραση:

Επίβλεψη: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Θ. Μορίδης (Βλόρα, πρόεδρος του δικαστηρίου), Γ. Δαμασιώτης (Ντόκτορ Τσαγκάφ, δικαστής), Αιμ. Βεάκης (κόμης Σλατάρσκυ, δικαστής), Γ. Δήμος (Εισαγγελεύς), Αντ. Γιαννίδης (Τζώρτζ Κιτώφ), Μ. Χριστοπούλου (Λύδια Κούμαν), κατηγορούμενοι, Γ. Χαλκιόπουλος (Κουρτ Σνάιντερ), Στ. Βάσης (Στραζιμίρ), Φρ. Φραγκούλης (Γκερέα), Ν. Χατζίσκος (Κόνραντ Νόλι, συνήγορος υπεράσπισης), Δ. Μήλας (Δόκτορ Πάρβαν, ιδιαιτ. γραμματεύς του Πρωθυπουργού, μάρτυς κατηγορίας), Στ. Βάσης (Βασίλης Βασαράβας, μάρτυς κατηγορίας), Σμ. Βεάκη (Μάρθα Θεοδώροβα, μάρτυς κατηγορίας), Γ. Γεωργακοπούλου (Σόνια Κούμαν), Κ. Μπαλαδήμας (Βιδίν), Χρ. Τσαγανέας (Στρατηγός Ρακόφσκυ, υπουργός της Προπαγάνδας, μάρτυς κατηγορίας), Τζ. Γαρμπή (Τζούλια Κρεβέλλι του Κρατικού μελοδράματος, μάρτυς), Γ. Χαλκιόπουλος (Μάρεκ), Γ. Γιολάσης (Πάτερ Σεβαστιανός), Ρ. Βρετάκος (ο πρωθυπουργός).

Πρώτη παράσταση: 26 Ιανουαρίου 1946

6. Τίτλος: *Ο Στρατηγός Μακρυγιάννης*

Συγγραφέας: Δημήτρης Φωτιάδης

Σκηνοθέτης: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες: Σπύρος Βασιλείου

Κοστούμια:

Διανομή:

Θοδ. Μορίδης (Μακρυγιάννης), Γ. Γιολάσης (Γκούρας), Χρ. Τσαγανέας (Μαύρος), Ρ. Βρετάκος (Αργυροκαστρίτης), Αντ. Γιαννίδης (Σουρωμένος), Φρ. Φραγκούλης (Α΄ Αγωνιστής), Κ. Καλλίδης (Β΄ Αγωνιστής), Κ. Μπαλαδήμας (Γ΄ Αγωνιστής), Ε. Λισμάνης (Δ΄ Αγωνιστής), Α. Καμπέρος (Ε΄ Αγωνιστής), Γ. Χαλκιόπουλος (χωριάτης), Β. Βάσης (γιατρός), Χρ. Κολυβάς (Ντερινγύ), Κ. Δήμας (Χατζηγιώργος), Γ. Γιολάσης (Αυγουστίνος), Μ. Μπούχλης (Φεράλντ), Γ. Δήμου (Καποδίστριας), Μ. Χριστοπούλου (Κατερίνα Μακρυγιάννη), Μ. Φωτόπουλος (Παναγιώτης Ζω-

γράφος), Δ. Σταυρολέμης (Γιαννικόστας), Ά. Λώρη (Αμαλία), Τζ. Γαρμπή (Βαρωνίδα Πλυσκώφ), Γ. Δαμασιώτης (Αυλάρχης), Δ. Μήλας (Όθωνας), Λ. Λεβαντής (Γιαννάκης Σούλης), Δ. Λυγίζος (Καλλέργης).

Πρώτη παράσταση: 8 Μαρτίου 1946

7. Τίτλος: *Φον Δημητράκης*

Συγγραφέας: Δημήτρης Ψαθάς

Σκηνοθέτης: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Α. Γιαννίδης (Δημήτρης Χαρίτος, πολιτευόμενος), Αιμ. Βεάκης (Λεωνίδα Χαρίτος, καθηγητής, αδελφός του), Σμ. Στεφανίδου (Μαρία, γυναίκα του), Ά. Λώρη (Άννα, κόρη του), Χρ. Τσαγανέας (Μανώλης Ζαολάς), Τζ. Γαρμπή (Φωφώ, φίλη της Άννας), Γ. Δαμασιώτης (Σεραφεΐμ), Θοδ. Μορίδης (Γιάννης), Μ. Χριστοπούλου (κυρία Ιουλία), Γ. Δήμος (Α΄ πελάτης), Διον. Μήλας (Β΄ πελάτης) Γ. Χαλκιόπουλος (Χωροφύλακας).

Πρώτη παράσταση: 4 Απριλίου 1946

Θέατρο Κώστα Μουσούρη (θερινό), Αθήνα

8. Τίτλος: *Αδελφοί Καραμαζώφ*

Συγγραφέας: Ντοστογιέφσκυ

Διασκευή: Κοπώ-Κρούε

Μετάφραση: Γιώργος Σημηριώτης

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Αιμ. Βεάκης (Φιόντωρ Καραμαζώφ), Γ. Δήμος (Ιβάν Καραμαζώφ), Χρ. Τσαγανέας / Θ. Μορίδης (Δημήτρης Καραμαζώφ), Φ. Γεννατάς (Αλέξης Καραμαζώφ), Αντ. Γιαννίδης (Σμερδιακόφ), Γ. Δαμασιώτης (Πάτερ Ζοσσιμάς), Δ. Μήλας (Γρηγόρης Βασιλιεφ), Ν. Τζόγιας (Μουσιάλοβιτς), Γ. Μετσόλης (Βρουμπλέσκη), Α. Μ. (Τρύφων Βόριζιτς), Γ. Χαλκιόπουλος (ο Αστυνόμος), Χ. (Πέτερ Παΐσιος), Τ. (Πάτερ Ιωσήφ), Ε. Ξανθάκη (Κατερίνα Ιβάνοβνα), Τζ. Γαρμπή (Γκρουσένκα), Α. Σαρρή (Υπηρέτρια).

Πρώτη παράσταση: 1 Ιουνίου 1946

9. Τίτλος: *Το ξύπνημα*

Συγγραφέας: Κώστας Π. Κοτζιάς

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Α. Ιωαννίδου (Παναγιώτα), Ν. Τζόγιας (Χρίστος), Α. Σαρρή (Κατίνα), παιδιά της, Αντ. Γιαννίδης (Πάυλος, αδελφός της), Σμ. Στεφανίδου (Λούλα, γυναίκα του), Αιμ. Βεάκης (κυρ Στέλιος ο βαρχος), Θοδ. Μορίδης (Αγωνιστής), Φ. Γεννατάς (Γεωργάκης), Μ. Χριστοπούλου (Μάνα του), Ε. Ξανθάκη (η γριά με τα μνήματα), Σμ. Βεάκη (Μαριώ, μια γειτόνισσα), Ν. Μήλας (Γερμανός), Γ. Δήμος (Ασφαλίτης), Γ. Χαλκιάπουλος (Χαφιές).

Πρώτη παράσταση: 28 Ιουνίου 1946

10. Τίτλος: *Ποντικοί στη φάκα*

Συγγραφέας: Χέρμπερτ Μάρσαλ

Μετάφραση: Π.Ν.

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Γ. Δαμασιώτης (Διευθυντής της σχολής Γκεσταπό), Γ. Γιολάσης (Κοχ, Επιθεωρητής), Ν. Τζόγιας (Βάμπεργκ, υπηρέτης-μαθητής), Δ. Μήλας (Κράουζε, μαθητής), Τζ. Γαρμπή (Ρενάτε Σουλτς, μαθήτρια), Αντ. Γιαννίδης (Λάρτσε, Ανακριτής), Θ. Μορίδης (Αββρέν, βοηθός του), Γ. Χαλκιάπουλος (Τόλστου, χωρικός), Αιμ.Βεάκης (Γκάλκιν, πράκτορας Γκεσταπό), Φ. Γεννατάς (ένας νέος φοιτητής), Α. Σαρρή (Ρόντα Βερέ), Μ. Παπαδάκης (Καρντόν, ράφτης), Σμ. Βεάκη (Γκάλια, γραμματεύς), Γ. Δήμος (Προσωπάκης), Δ. Μήλας (Κόφεν, πρώην σαμποτέρ), Ν. Τζόγιας (Κασίρο, επιστάτης), Γ. Χαλκιάπουλος (Διευθυντής εργοστασίου), Γ. Δαμασιώτης (Γκούρεβιτς, ράφτης), Α. Ιωαννίδου (Ίντα, γυναίκα του), Γ. Γιολάσης (Ρούτσε, γιατρός), Σμ. Στεφανίδου (Ζίνα, αδελφή του), Α. Λώρη (Βέρα, κόρη του), Γ. Δήμος (ένας πληγωμένος), Φ. Γεννατάς (φρουρός συνόρων).

Πρώτη Παράσταση: 6 Αυγούστου 1946

Θέατρο Βρετανία, Αθήνα

11. Τίτλος: *Οι εχθροί*

Συγγραφέας: Μάξιμ Γκόρκι

Μετάφραση: Αθηνά Σαραντίδη

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

Σκηνογραφίες:

Κοστούμια:

Διανομή:

Αιμ.Βεάκης (Ζαχάρ Μπάριν), Τζ. Γαρμπή (Πολίνα, γυναίκα του), Θ. Μορίδης (Γιάκοβ Μπάριν, αδελφός του), Α. Λώρη (Τατιάνα, γυναίκα του), Α. Σαρρή (Νάντια, ανηψιά της Πολίνας), Αντ. Γιαννίδης (Πετσεινέγοβ, απόστρατος στρατηγός), Χρ. Χειμάρας (Μιχαήλ Σκρομπότοβ), Α. Ιωαννίδου (Κλεοπάτρα, γυναίκα του), Ν. Τζόγιας (Νικολά Σκρομπότοβ, αδελφός του), Γ. Δήμας (Σιντσόβ, υπάλληλος), Μ. Παπαδάκης (Παλόνι, υπάλληλος), Γ. Χαλκιάπουλος (Κόνι, απόστρατος), Ν. Μήλας (Γρέκοβ), Γ. Δαμασιώτης (Λιέβον), Φ. Γεννατάς (Γιαγότιν), Γ. Μετσόλης (Ριαμτσόβ), Φ. Γεννατάς (Γιακίμοβ), εργάτες, Σμ. Βεάκη (Αγράφενα, οικονόμος), Γ. Γιολάσης (Μπομπογιάντοβ, βαρχος), Ν. Μ. (Κβάτς, λοχίας).

Πρώτη παράσταση: 22 Αυγούστου 1946

ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ Β΄

Θέατρο Λυρικό, Αθήνα

1. Τίτλος: *Μακρινός Δρόμος*

Συγγραφέας: Αλεξέι Νικολάγιεβιτς Αρμπουζόφ

Μετάφραση: Αθηνά Σαραντίδη

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις

Διανομή:

Τ. Βανδής (Μαξίμ), Α. Παπαθανασίου (Λιόσκα), Α. Παΐζη (Τόψικ), Α. Δαμιανός / Μ. Σταυρολέμης (Αντώνης), Α. Ιωαννίδου / Α. Εμμανουήλ (Αίλια), Μ. Βεάκης / Ν. Βασταρδής (Ηλίας), Α. Ιωαννίδου / Μ. Πετρίδου / Ε. Ευαγγελίδου (θεία Βάρια).

Πρώτη παράσταση: 13 Ιουνίου 1945

2. Τίτλος: *Καινούργια Πολιτεία*

Συγγραφέας: Τζων Πρίσλεϋ

Μετάφραση: Κατίνα Φωτιάδη

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου

Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Κ. Ασπρέα (Λαίδη Λόξφιλντ), Α. Παπαθανασίου / Μ. Χριστοπούλου (Φιλίπα Λόξφιλντ, κόρη της), Λυκ. Καλλέργης / Α. Δαμιανός (Κάντουερθ), Ε. Ευαγγελίδου / Α. Ιωαννίδου (Κυρά Μπάτλεϋ), Δ. Σταρνένιος (Σερ Τζώρτζ), Σ. Ιατρίδου (Κα Ντόροθου Στρίτων), Α.

Παΐζη (Άλις Φόρστερ), Θ. Κεδράκας (Μάλκωμ Στρίτων), Τ. Βανδής (Τζιν Ντίμμορ).
Πρώτη παράσταση: 6 Αυγούστου 1945

Θέατρο Βρετανία, Αθήνα

3. Τίτλος: *Εισβολή*

Συγγραφέας: Λεονίντ Λεόνωφ
Μετάφραση: Λέων Κουκούλας
Σκηνοθέτης: Γιαννούλης Σαραντίδης - Γιώργος Σεβαστίκογλου
Σκηνογραφίες: Κ. Καρανασόπουλος / Κ. Μακώνεφ
Κοστούμια:
Διανομή:
Α. Γιαννίδης / Λυκ. Καλλέργης (Ιβάν Τιχόνοβιτς Ταλάνοφ, γιατρός), Σμ. Στεφανίδου / Στ. Ιατρίδου (Άννα Νικολάγεβνα, γυναίκα του), Θ. Μορίδης / Μ. Βεάκης (Φιοντώρ, γιός τους), Α. Εμμανουήλ / Α. Λώρη (Όλγα, κόρη τους), Λ. Ιωαννίδου / Ε. Ευαγγελίδου (Ντεμντίεβνα, συγγενής τους, γριά υπηρέτρια), Α. Παπαθανασίου / Ν. Σταρένιου (Ανίσκα, εγγονή τους), Τ. Βανδής / Μ. Σταυρολέμης (Κολέσνικωφ, πρόεδρος περιφερειακής εκτελεστικής επιτροπής των Σοβιέτ), Δ. Σταρένιος (Νικολάι Σεργκέγεβιτς Φαγιούνιν, ένας νεκρός που αναστήθηκε), Θαν. Κεδράκας (Συμεών Ίλιτς Κοκορίσκιν), Δ. Βεάκης / Μ. Ανεχιρλίδης (Εγκόρωφ), Α. Δαμιανός / Θαν. Καλύβας (Τατάρωφ) παρτιζάνοι, Γ. Δήμος / Α. Μπουγιουλέκας (Μασάλσκυ, τέως ρώσος), Γ. Γιολάσης / Κ. Ντίνος (Βίμπελ, Γερμανός διοικητής της πόλης), Δ. Φωτόπουλος / Κ. Μπαλαδήμας (Σπούρε, ο δράκος της Γκιστάπο), Γ. Χαλκιόπουλος / Σ. Περίδης (Κούντς, υπασπιστής του Βίμπελ), Αιμ. Βεάκης / Θαν. Κεδράκας (ένας γέρος), Δ. Μαρινάκης / Α. Σουλιώτη (το αγοράκι, ο Προκόπης), Δ. Μήλας (ένα παλληκάρι με κάπα). Παίζουν ακόμη και οι : Σ. Ιατρίδου, Κ. Ασπρέα, Τζ. Γαρμπή, Μ. Χριστοπούλου, Κ. Μπαλαδήμας, Σ. Βάσσης.
Πρώτη παράσταση: 1 Νοεμβρίου 1945

4. Τίτλος: *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*

Συγγραφέας: Αλέξης Δαμιανός
Σκηνοθέτης: Γιώργος Σεβαστίκογλου
Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια :
Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις
Διανομή:
Δ. Σταρένιος (Γερό-Λάλιος, ζευγάς), Στ. Ιατρίδου (Παρασκευή, γυναίκα του), Α. Δαμιανός / Τ. Βανδής (Ζαρός, γιός τους), Ν. Βασταρδής / Μ. Σταυρολέμης (Χορί-

σος, ψυχογιός τους), Α. Παπαθανασίου (Λάγια, ψυχοκόρη τους), Λυκ. Καλλέργης / Τ. Βανδής (Σπήλιος, επιστάτης), Θαν. Κεδράκας (Γεροκάβουρας, κτηματίας), Δ. Βεάκης (Γιώργης, γιός του), Κ. Δήμας / Κ. Μπαλαδήμας (Γιάννης, ζευγάς), Κ. Ασπρέα (Χριστίνα).
Πρώτη παράσταση: 26 Νοεμβρίου 1945

5. Τίτλος: *Αναγκαστική προσγείωση*

Συγγραφέας: Μ. Βοντοπιάνοβ - Γ. Λαπτιέβ
Μετάφραση: Κόλιας Νησιώτης
Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου
Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια:
Διανομή:
Τ. Βανδής (Ιβάν Τιμοθέεβιτς Γιουρόβ, αεροπόρος), Λυκ. Καλλέργης / Μ. Φωτόπουλος (Βασίλης Αντώνοβιτς Αντώνιτς, μηχανικός), Δ. Σταρένιος (Τιμόθεος Ιβάνοβιτς Γιόλκιν, Διευθυντής σοβχός), Κ. Ασπρέα (Καπούσα, κόρη του), Α. Παΐζη (Αλεξάνδρα Σεβτσένιο, μηχανικός τρακτέρ), Α. Παπαθανασίου (Νιούσα Ρασιχμπίνα, σιδηρουργός), Θαν. Κεδράκας (Μιχαήλ Μιχαήλοβιτς Καλουπάγιεφ, λογιστής), Λ. Ιωαννίδου / Ε. Ευαγγελίδου (Αικατερίνη Αντρέγιεβνα Κρότοβα, γραμματέας κόμματος), Στ. Ιατρίδου (Βασίλαινα), Κ. Ντριντάουα / Ν. Σταρένιου (Φρόσια), Κ. Δήμας / Κ. Μπαλαδήμας (Αστυνόμος Προχόροβ).
Πρώτη παράσταση: 1 Ιανουαρίου 1946

6. Τίτλος: *Θάψτε τους νεκρούς*

Συγγραφέας: Ίρβιν Σώου
Μετάφραση: Γιώργος Σεβαστίκογλου
Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου
Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης
Κοστούμια:
Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις
Διανομή:
Δ. Βεάκης (οπλίτης Ντρισκόλ), Θ. Κεδράκας (οπλίτης Σέλιγκ), Δ. Σταυρολέμης (οπλίτης Μόργκαν), Δ. Σταρένιος (οπλίτης Ουέμπστερ), Δ. Μήλας / Α. Δαμιανός (οπλίτης Λεβύ), Φ. Γεννατάς (οπλίτης Ντην), Κ. Ασπρέα (Κάθριν Ντρισκόλ), Λ. Ιωαννίδου (Μπέσυ Σέλιγκ), Α. Παΐζη (Τζούλια Μπλέικ), Σ. Ιατρίδου (Μάρθα Ουέμπστερ), Γκ. Γεωργακοπούλου / Τζ. Γαρμπή (Τζόαν Μπάρκη), Α. Παπαθανασίου (Ελιζαμπετ Ντην), Μ. Φωτόπουλος (1ος στρατηγός), Λυκ. Καλλέργης (λοχαγός), Κ. Καλίδης (λοχίας), Τ. Βανδής (1ος φαντάρος), Μ. Μπούχλης (2ος φαντάρος), Γ. Λαμπέτης (3ος φαντάρος), Β. Βάσης (ένας νέγρος φαντάρος), Κ. Δήμας (παπάς), Χ. Χειμάρας (διευθυ-

ντής εφημερίδας), Ν. Βασταρδής (ρεπόρτερ), Γ. Γιολάσης (καπιταλίστας), Ν. Χριστογιαννόπουλος (εφημεριδοπώλης).

Πρώτη παράσταση: 6 Φεβρουαρίου 1946

Θέατρο Έσπερος, Θεσσαλονίκη

7. Τίτλος: *Κατηγορώ*

Συγγραφέας: Έλμερ Ράις

Μετάφραση:

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου

Σκηνογραφίες: Κ. Μακώνεφ

Κοστούμια:

Διανομή:

Λυκ. Καλλέργης (Τζώρτζ Κιτώφ), Κ. Ασπρέα (Λύντια Κούμαν) κατηγορούμενοι, Μ. Βεάκης (Βλόρα, πρόεδρος του δικαστηρίου), Η. Γαλανόπουλος (Κόμης Σλατάρσκυ, δικαστής), Θαν. Κεδράκας (Ντόκτορ Τσαγκώφ, δικαστής), Δ. Σταρένιος (εισαγγελεύς), Μ. Σταυρολέμης (Κόνραντ Νόλλυ, συνήγορος υπεράσπισης), Κ. Ντίνος (Κουρτ Σνάιντερ), Κ. Χριστοφίδης (Δόκτορ Πάρβαν, ιδιαίτερος γραμματέις του Πρωθυπουργού, μάρτυς κατηγορίας), Α. Μπουγιουλέκας (Βασίλης Μπαρσάβα, μάρτυς κατηγορίας), Ε. Ευαγγελίδου (Κα Θεοδώροβα, μάρτυς κατηγορίας), Κ. Μπαλαδήμας (Στρατηγός Ρακόφσκυ, υπουργός της Προπαγάνδας, μάρτυς κατηγορίας), Στ. Ιατρίδου (Κα Κρεβέλλι του Κρατικού μελοδράματος), Τ. Κάλφα (μια γυναίκα), Ν. Κάμπος (Αλέξανδρος Κούμαν), Κ. Ντίνος (Αστυνομικός Διευθυντής), Σ. Περίδης (Ο Δικτάτωρ).

Πρώτη παράσταση: 1946

Θέατρο Αχιλλείο, Θεσσαλονίκη

8. Τίτλος: *Αντίσταση*

Συγγραφέας: Κ. Π. Κοτζιάς

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου

Σκηνογραφίες: Μαρία Καλλέργη-Φωκά

Κοστούμια:

Διανομή:

Στ. Ιατρίδου (Κυρά Παναγιώτα), Μ. Σταυρολέμης (Χρίστος), Α. Παπαθανασίου (Κατίνα), παιδιά της, Θαν. Κεδράκας (Παύλος, αδελφός της), Α. Παϊζή (Λούλα, γυναίκα του), Μ. Νικολέτος (Γεωργάκης, φίλος της Κατίνας), Ε. Ευαγγελίδου (Μαριώ, γειτόνισσα), Λυκ. Καλλέργης (Κυρ Στέλιος, απόστρατος αξιωματικός), Τ. Βανδής (ένας Αγωνιστής), Α. Εμμανουήλ (μια γριά), Κ. Δήμας (Α΄ Γκεσταπίτης), Μ. Βεάκης (Β΄ Γκεσταπίτης), Δ. Σταρένιος (Καταδότης), Κ. Ασπρέα

(Γειτόνισσα, μάνα του Γεωργάκη).

Πρώτη παράσταση: 1946

Θέατρο Αχιλλείο ή Έσπερος, Θεσσαλονίκη

9. Τίτλος: *Φον Δημητράκης*

Συγγραφέας: Δημήτρης Ψαθάς

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου

Σκηνογραφίες: Μαρία Καλλέργη-Φωκά

Κοστούμια:

Διανομή:

Δ. Σταρένιος (Δημήτρης Χαρίτος, πολιτευόμενος), Ε. Ευαγγελίδου (Μαρία, γυναίκα του), Α. Παπαθανασίου (Άννα, κόρη του), Λυκ. Καλλέργης (Λεωνίδα Χαρίτος, καθηγητής, αδελφός του), Στ. Ιατρίδου (Κυρία Ιουλία), Τ. Βανδής (Μανώλης Ζαρκάς), Α. Παϊζή / Ν. Σταρένιου (Φωφώ, φίλη της Άννας), Μ. Βεάκης (Γιάννης), Θαν. Κεδράκας (Σεραφεΐμ), Κ. Μπαλαδήμας (Βαγγέλης, χωροφύλακας), Κ. Ασπρέα / Ν. Σταρένιου (Κατίνα, υπηρέτρια), Μ. Σταυρολέμης (ένας πελάτης).

Πρώτη παράσταση: 1946

Θέατρο Λευκού Πύργου, Θεσσαλονίκη

10. Τίτλος: *Αν δουλέψεις θα φας*

Συγγραφέας: Νίκος Τσεκούρας

Σκηνοθεσία:

Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης

Κοστούμια:

Διανομή:

Λυκ. Καλλέργης (Παντελής Πομπόλας, φαροφύλακας), Στ. Ιατρίδου (κυρά Μαρουσώ, γυναίκα του), Τ. Βανδής (Κωνσταντής, γιός τους), Α. Παϊζή (Βασιλική, γυναίκα του Κωνσταντή), Θαν. Κεδράκας (Κοκκοβιός, ψυχοπαίδι), Δ. Σταρένιος (Αυγουστής Σγουρός, χρηματιστής), Κ. Ασπρέα (Λουλού, γυναίκα του), Α. Εμμανουήλ (Τζούλια, κόρη τους), Δ. Βεάκης (Θαλής, σύντακτος του Σγουρού), Κ. Δήμας (Καπετάν Νικόλας).

Πρώτη παράσταση: 1946

Σημείωση: Οι αναφερόμενες ημερομηνίες κάθε προεμέρας παρουσιάζουν κάποτε αποκλίσεις από εφημερίδα σε εφημερίδα. Κάθε συμπληρωματική πληροφορία θα ήταν χρήσιμη για την κατάρτιση του οριστικού παραστασιολόγιου

ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ-ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Εκίναγε νωρίς το απόγευμα, τότε οι παραστάσεις ήταν διπλές, κι ακόμα δεν είχε κερδηθεί η Δευτέρα, ξεκίναγε νωρίς και έφτανε στο Πεδίον του Άρεως που είχε το θέατρό του. Η ιδέα να γεννηθεί αυτό το θέατρο δεν είχε την πολυτέλεια των 16 ωρών του Στανισλάβσκι και του Ντατσένκο, όπως το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας: γεννήθηκε σε δύσκολες ώρες, σε δύσκολα γυρίσματα του τόπου μας με συνομιλητές όπως ήταν ο Τζαβαλάς ο Καρούσος και άλλοι, πνευματικά μεγέθη στον τόπο. Όταν λοιπόν γύρισε το κύλισμα του χρόνου και φτάσαμε μετά το '51, άρχισαν πλέον τα όνειρα να μπαίνουν στα σακαριά. Έτσι λοιπόν του εδόθη ένας χώρος στο Πεδίον του Άρεως και εκεί στήθηκε το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο. Ενθυμούμαι ότι η είσοδος η πρώτη ήταν από μέσα, όχι από την Αλεξάνδρας, το ταμείο αριστερά, βάδιζες και κάπου μετά από 100 μέτρα απομονωμένο στο βάθος ήταν ένα ξύλινο μικρό παράπηγμα, μια ντάτσα το οποίο ήταν το καμαρίνι του Κατράκη. Γύρω-γύρω τα υπόλοιπα, τα πολλά καμαρίνια πάντοτε ξύλινα που φιλοξενούσαν τις ανάγκες της κάθε παράστασης και του έμπυχου υλικού της που είναι ο ηθοποιός. Η σκηνή χωρητικότητας 1600 ατόμων πάνω κάτω ήταν ακριβώς όπως είναι στα Αρχαία Θέατρα, που λέμε το κούλον, η ορχήστρα και πίσω-πίσω ένα πολύ μεγάλο κομμάτι που στήνονταν τα σκηνικά εκείνων των πολύ σπουδαιών των έξοχων ενδυματολόγων τε και σκηνογράφων. Η ορχήστρα, η ράμπα, η σκηνή, μεγάλη. Μπροστά-μπροστά είχε γλαστρούλες οι οποίες ήταν με μεγάλους βασιλικούς και σε κάθε γλαστρούλα ήταν κι από ένα μικρόφωνο. Αυτή ήταν η φωλιά η θεατρική: γύρω-γύρω εκτός των καμαρινιών ήταν τα αναγκαία, τα χρήσιμα, τα ναχρικά του θεάτρου, το καφενείο και πάντοτε οι παραστάσεις γεμάτες κοσμάκη.

Αυτή λοιπόν η φωλιά που ονομάστηκε Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο με προεξάρχοντα τον μεγάλο Κρητικό φιλοξένησε σημαντικά έργα δικά μας και ξένα. Και οι παραστάσεις μένουν στη μνήμη μας σαν μια χάραξη άλλης πορείας στο Ελληνικό Θέατρο, όπως άλλης είναι εκείνης του Κουν, να πάω πιο πίσω, άλλης του Χρηστομάνου, του Φώτου του Πολίτη, του Ροντήρη κτλ. Αλλά ας βοηθηθώ λίγο από τα γραφτά μου διότι όσο περνάν τα χρόνια φυραίνει και το μυαλό – τουλάχιστον σε μας.

Γεννήθηκε 14 Αυγούστου το 1909, στο Καστέλι Κισσάμου Κρήτης. Απόθανε στις 2 Σεπτεμβρίου του 1984 στις 4:10. Ερμήνευσε 174 ρόλους. Να τιμπήσουμε λίγο το πέρασμά του από τους κλασικούς. Πάντοτε μιλούμε για νεοελληνική και κλασική δραματουργία: *Όρνιθες*, *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* Σοφοκλή, *Πέρσες* –να μη λέω ονόματα τους ξέρετε τους συγγραφείς– *Ηλέκτρα* Ευριπίδη, *Αντιγόνη*, *Οιδίππους Τύραννος*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Μήδεια*, *Προμηθέας Δεσμώτης*.

Αυτό ήταν το πέρασμά του από τους κλασικούς ρόλους. Το 1928, και θα παρακαλέσω να έχω την προσοχή σας, να δείτε το φάσμα, το καλειδοσκόπιο, τη γκάμα αυτουνού του τερατώδους ηθοποιού. Και λέω τερατώδους διότι η προσωπική μου εκτίμηση είναι ότι ο Λόρενς Ολίβιε, ο Σμοκτουνόβσκι, ο Κατράκης κι ο Μινωτής είναι τα τέσσερα θηρία υποκριτικά στον 20^ο αιώνα. Κι έχουμε και πρακτικά πάνω σ' αυτό. Στο φεστιβάλ στο Σαν Φρανσίσκο είχε τον Ρον Στάιγκερ, τον Μάρλον Μπράντο, τον Κερκ Ντάγκλας, αντιπάλους. Έπαιξε στην *Αντιγόνη* του Τζαβέλα, τον Κρέοντα. Η ταινία εκπροσώπωσε την Ελλάδα. Προβλήθηκε και σύμπασα η επιτροπή λέει: Ποιος είναι αυτός ο ηθοποιός; του δώσαν το πρώτο βραβείο και του το ανήγγειλαν στο θέατρο Βεργή –έπαιξε τα *Χωριστά Τραπέζια* του Τέρενς Ράντιγκαν– και ούτε το ξαναθυμήθηκε.

1928 – η *Μις Σοκολάτα* του Χ. Κ. Χαιρόπουλου και *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενοπούλου. 1929 – ο *Αθανάσιος Διάκος*, η *Λύρα του Γερο-Νικόλα*, η *Κρινιώ* του Παναγιωτόπουλου, η *Ζωή εν Τάφω* ενός Κύπρου Λέοντος –δεν τον ξέρω κύριε Πούχγερ, θα μας τον μάθετε– *Θεός σχωρέστον* του κυρίου Βελμίρα, ο *Όρκος του Πεθαμένου* του Παπαντωνίου, *Ερωτόκριτος* του Κορνάρου. 1932 – *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Γαλάτειας Καζαντζάκη. 1936 – *Αρραβωνιάσματα* του Μπόγρη, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του Τερζάκη. 1937 – *Η Θυσία του Αβραάμ*. 1938 – *Ζακυνθινή Σερενάτα* του Ρώμα. 1939 – *Ο Σταυρός και το Σπαθί* του Τερζάκη. 1940 – *Παπαφλέσσας* του Σπύρου Μελά. 1952 – *Ο κύριος Ξενοφών και η Σταρ Ελλάς* των Γιώργου Οικονομίδη και Κώστα Πρετεντέρη. 1954 – *Τρισεύγενη* του Παλαμά. *Το κορίτσι με το κορδελλάκι* του Περγιάλλη 1955. Ξεκινάει πια το θέμα μας: το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο.

Μετά απ' αυτό το γύρισμα, αυτή την έρευνα πάνω στους ρόλους, στα έργα και στους χαρακτήρες που ερμήνευσε, ξεκινάει το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο πια σαν χώρος, σαν πρόταση θεάτρου, πλην της φιλοξενίας του Κατράκη στο παρελθόν σε διάφορους άλλους θεατρικούς χώρους ή θιασαρχικά σχήματα και κυρίως στο Εθνικό Θέατρο. Το 1955 έχουμε τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* του Κορομηλά, την *Τραγωδία του Λόρδου Μπάυρον* του Σκουλούδη, το *Μονοσάνδαλο* του Νίκου Τσεκούρα. Το '56 τον *Χριστό ξασταυρώνεται* του Νίκου Καζαντζάκη. Το '57 τον *Καραϊσκάκη* των Φωτιάδη–Σταύρου. Το '58 το *Χρυσό Χάπι* του Νότη Περγιάλη και τη *Βασίλισσα Αμαλία* του Γιώργου του Ρούσου. Το '59 την *Αυλή των θαυμάτων* του Καμπανέλλη. Το '60 *Αντιγόνη της Κατοχής* του Περγιάλλη και *Πατούχας* του Κονδυλάκη. Πάμε λοιπόν, το '61 στην *Οδύσεια* του Σκουλούδη. Το '62 το *Τραγούδι του Νεκρού Αδερφού* του Μίκη Θεοδωράκη. Το '63 ο *Πραματευτής* του Γιώργου Ρούσου. *Ελ Γκρέκο* ενός Γελάνταξη το '64. *Καπετάν Μιχάλης* του Καζαντζάκη το '66. Το '67 *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Σταύρου, *Γκόλφω* του Περεσιάδη και *Μια Κυρία Ατυχήσασα* των Αλέκου Σακελλάριου και Χρήστου Γιαννακόπουλου. Το '74 έχουμε τη *Μαντώ Μαυρογένους* του Ρούσου. Το '75 ο *Θάνατος του Διγενή* του Σικελιανού, *Χριστόφορος Κολόμβος* του Καζαντζάκη και το '82, τελευταίο ελληνικό έργο που ανέβασε είναι η *Λειτουργία κάτω από την Ακρόπολη* του Νικηφόρου Βρεττάκου.

Δεν το φανταζόμουν, γιατί αυτόν τον καιρό μια και είχα τη χαρά να με καλέσετε εδώ να πω κι εγώ κάποιες κουβέντες γύρω από τους ανθρώπους που γνώρισα, δεν το φανταζόμουν, γνώριζα αλλά δεν ξέρεις... γνωρίζεις αλλά πρέπει να μάθεις. Όταν λοιπόν έφαξα τα κιτάπια, δεν φανταζόμουν ότι και πρακτικά απάνω στη δουλειά αυτός ο μεγάλος ηθοποιός θα είχε τόσους ρόλους ερμηνεύσει, τουλάχιστον από το δικό μας το ιθαγενές ρεπερτόριο. Σκεφτείτε τους ξένους ρόλους που έχει δώσει, που έχει ερμηνεύσει. Φαίνεται, κάνω μια μικρή παράβαση, ότι κάτι γίνεται σοβαρό τα τελευταία χρόνια με την καταγραφή αυτού του υλικού, του τεράστιου που ονομάζουμε ελληνικό θέατρο και κατά καιρούς ψάχνεται κατά περιόδους όπως τώρα την τελευταία 180ετία. Νομίζω ότι αυτή η πρωτοβουλία να μπει

το θέατρο στο Πανεπιστήμιο γεννάει σημαντικούς καρπούς. Και είναι πολύ σημαντικό που ζούμε, για να βλέπουμε το ξεκίνημα αυτό γιατί πολλές φορές οι μεταγενέστεροι και μεγάλοι, εμείς είμαστε μωρομπαλάκια στην Τέχνη, δεν πρόλαβαν να χαρούν αυτές τις δημιουργικές καταγραφές. Τελειώνει εδώ η παράβαση. Θα σας πω δυο κουβέντες και τελειώνω: Πώς αυτά τα έργα και ιδιαίτερα στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο αλλά και τα άλλα που ερμήνευσε, με ποιόν τρόπο κατά τη δική μου ταπεινή προσέγγιση κοντά στον Κατράκη, λειτουργούσε αυτός ο μεγάλος ανιματόρος, ο εμπυχωτής.

Κατ' αρχάς πριν πάω στο μέγα χάρισμα της φύσης, τη φωνή του, ήταν ένας άνθρωπος ο οποίος είχε μεγάλη καρδιά κι αναστάσιμη ψυχή, αγέρωχη. Ήτανε χουβαρδάς κι ο χουβαρδάς στη τσέπη είναι χουβαρδάς και στην ψυχή. Άμα βλέπω κανένα τσιγκούνη στρίβω δρόμο, διότι ξέρω ότι είναι παγίδα. Την επόμενη στιγμή στη θεατρική διεργασία δεν θα μπορέσεις να προχωρήσεις. Κάπου θα τσιγκουνευτεί κι εκεί στα υλικά του. Ήταν μπεσαλής, ήταν έντιμος και μερακλής. Όταν άκουγε τα δημοτικά μας τραγούδια και κυρίως της πατρίδας του της Κρήτης, τις κοντιλιές και τις βροντόλυρες και τα λαγούτα, έβλεπε ότι δε σηκωνόταν μόνο το κορμί του όρθιο αλλά και τα μαλλιά του. Θα θυμάστε στην ταινία του Αγγελόπουλου *Ταξίδι στα Κύθηρα* το τελευταίο πλάνο. Εμείς τα ζήσαμε αυτά στον *Καπετάν Μιχάλη*. Κάθε βράδυ ερχόντουσαν λυράρηδες, εκτός από την κομπανία που 'χε, καινούριοι και γινόταν ένα κουρμπάνι 150 νοματαίοι. Τότε έφτανε το θέατρο το λαϊκό να έχει 150 άτομα, 150 ηθοποιούς, πολλές φορές. Αυτός λοιπόν ο χαρισματικός ηθοποιός όταν κατέβαινε στην πρόβα από την πρώτη στιγμή από την ανάγνωση, με το επιτελείο των ηθοποιών του, το πρώτο μέλημά του το οποίο ενστικτωδώς το πέραναγε, ήταν να μάθουμε τους ρυθμούς της γλώσσας, να μάθουμε τη μαγεία των λέξεων, των φράσεων, τα τσαλίμια, και τα ντιβερτιμέντα και τα γυρίσματα αυτής της τρομακτικής, της θαυμάσια όμορφης γλώσσας που έχουμε. Κι επειδή οι ηθοποιοί ήταν δύο κατηγοριών, το επιτελείο του, είχε ένα επιτελείο το οποίο ήταν από τις παλιές καλές μέρες της Μακρονήσου. Αυτό το επιτελείο το είχε πάντοτε κοντά του και ανανεωνόταν με τους νεότερους για τις ανάγκες του δραματολογίου. Έχοντας λοιπόν αυτό το επιτελείο προσπαθούσε να τα παντρέψει όλα και να εμφυτέψει μέσα αυτόν τον αρχέγονο ρυθμό της γλώσσας μας η οποία είναι μουσική. Το πρώτο μέλημά του ήταν αυτό. Το δεύτερο και κυριότερο ήταν από τη μια μεριά πειθαρχικός στην πρόβα του, από την άλλη μεριά όμως ήταν τρομακτικά ελεύθερος. Έπαιζε ανάμεσα στο βελούδο και στο μαστίγιο. Με την καλή έννοια το βάζω το δεύτερο. Δεν ξέρω όμως πώς τα κατάφερε είτε ήταν θιασάρχης-πρωταγωνιστής, είτε ήταν σκηνοθέτης όπερ και τα τρία, δημιουργούσε μια ατμόσφαιρα στη δουλειά που γένναγε σίθες. Πέταγε ο θιάσος. Ενώ γνωρίζουμε πολλές φορές ότι αν πέσεις σε κανέναν κοψόχολο σκηνοθέτη, σου τρώει την ψυχή, την πηγαίνει σπίτι του κι άντε να την βρεις γιατί ο ηθοποιός και ο Έλληνας ηθοποιός, έστω μια μειονότητα, είναι από τα πιο φωτεινά πράγματα στον κόσμο. Καλή μεταχείριση του χρειάζεται, αγάπη, τρυφερότητα, τσίγκλισμα, όπως τη φου-φου ν' ανάψει και δεν τη σβήνεις με τίποτα, και βεβαίως έχει και το μέτρο. Για να δω τι άλλο έχω σημειώσει εδώ ...

Ένα σημαντικό, πάρα πολύ σημαντικό είναι ότι μισούσε τα παρασκήνια. Η Άννα η Μανιάνι είχε πει: «Αγαπώ το θέατρο και μισώ τα παρασκήνια». Αν πήγαινε κάποιος να του βάλει μια διαβολιά, να του βάλει μια πονηριά να μην το πω βαρύτερα, ουστ, ρε, του έλεγε και τον έδιωχνε. Παρασκήνια μηδέν, το καμαρίνι του ήταν απομακρυσμένο. Έτσι κατόρθωνε κι είχε εκατό νομάτους μια γροθιά. Δεν υπήρχε εκεί να περάσει πληροφοριοδότης να ληφθεί υπόψιν παρακαλώ αυτό. Διότι το θέατρο πάσχει από τέτοια γυρίσματα και χρωστάμε πολλές δυστυχίες πάνω σε αυτήν την ιστορία.

Ένας από τους κορυφαίους φίλους του ήταν κι ο Τζαβαλάς Καρούσος. Γι' αυτόν θα μπορούσα να

μιλάω βδομάδες ολόκληρες, για τα καλαμπούρια τους, για τη σχέση τους, για τον έρωτά τους στην Τέχνη, για τις ζήλιες τους –ας το πάρει το ποτάμι αυτό κι ας είναι ίσως για τους μελλούμενους θεατρολόγους μελετητές η άλλη όψη του φεγγαριού. Δηλαδή πώς στήνεται μια παράσταση, να καταγραφεί, αλλά και το υλικό από πίσω είναι πάρα πολύ σημαντικό. Δεν είχε ηθοποιούς του ίδιου μεγέθους. Μην κοροϊδευόμαστε. Γιατί ήταν μεγάλο ανάστημα. Όμως ό,τι και να είχε, όποιος και να ήταν ο συμπαίκτης του, τον αγαπούσε και έδινε το παν λες κι έμπαινε και στο πετσί του ακόμα. Δεν ήταν έτοιμο το υλικό για να φτάσει δίπλα του αλλά πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν, όπως είπε ο Τσέχωφ: Στο στρατό, όπως και στο θέατρο, όλοι οι βαθμοί είναι απαραίτητοι. Έτσι λοιπόν πέραγε το μήνυμα ότι είναι όλοι οι βαθμοί απαραίτητοι και σε όλους χρωστούμε την αγάπη και την τρυφερότητα κι έτσι οι παραστάσεις του βγαίνανε καθαρές. Είναι ο μόνος ίσως και ο πρώτος ο οποίος έκανε παράβαση στο κοινό μετά την παράσταση. Όταν λοιπόν τελείωνε η παράσταση έβγαινε μπροστά στο κοινό και μιλούσε για το έργο, για το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, τους ηθοποιούς του και συνήθως τέλειωνε ότι δεν υπάρχει τράπεζα από πίσω, δεν υπάρχει χορηγός, δεν υπάρχει κράτος, όλα αυτά είστε εσείς, η παρουσία σας στο θέατρο μας ενδυναμώνει και μας δίνει το δικαίωμα να συνεχίσουμε. Έτσι κάπως τελείωνε.

Λοιπόν, οι σκηνοθέτες με τους οποίους συνεργάστηκε δειγματοληπτικά: Ροντήρης, Κατσέλης, ο Μουζενίδης, ο οποίος στοίχειωσε μαζί του κι αξίζει μια μελέτη Κατράκης-Μουζενίδης, Φώτος Πολίτης, Πλωρίτης, Μυράτ, Δαμιανός, Λυγίζος, Θεοδοσιάδης, Κωστής Μιχαηλίδης, Ευαγγελάτος, Μπούχλης, Ντασέν, Κανέλλος Αποστόλου, Αλέξης Σολομός.

Σκηνογράφοι πλην της παλιάς μεγάλης σχολής Κλώνη-Φωκά, όταν ήταν στο Εθνικό Θέατρο, πέρασαν όλοι, καθώς και ενδυματολόγοι. Επίσης και μουσικοί από το Δημήτρη το Μητρόπουλο μέχρι το Θεοδωράκη, το Χατζιδάκι και μέχρι το Μαρκόπουλο, όλοι. Και δε συζητώ βέβαια ότι όλο το σωματείο των Ελλήνων ηθοποιών την εποχή εκείνη και παλαιότερα είχε περάσει από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο.

Κλείνοντας, εγώ άνοιξα ένα μικρό παραθυράκι μαζί σας και αυτό μπορεί να ανοίξει ορίζοντες άλλους. Από τα νεοελληνικά έργα κυρίως που ανέβασε. Εδίδαξε πως η γλώσσα περνάει από συγγραφέα σε συγγραφέα, αναμόχλευσε επαρκώς τη δεσιά έργων. Εδίδαξε χαρακτήρες, ηθοποιούς που σφραγίστηκαν από το λαϊκό θέατρο. Δημιούργησε σχολή. Γύρω του υπήρχε ένα τεράστιο επιτελείο, όλο το ελληνικό θέατρο.

Αυτό είναι μια πηγή που ήδη τρέχει στις μνήμες μας, και της αξίζει καλύτερη μοίρα στο μέλλον, διότι άλλη πηγή είναι ο Κουν ας πούμε... κι άλλο ο Κατράκης... Και πήρε ο Δήμος Πειραιά –Δημοσυμβουλάτορες– όλο το υλικό, ό,τι είχε απομείνει από το Αρχείο και είπε θα κάνω ένα μουσείο στον Πειραιά. Είναι πέμπτος χρόνος· πού σαπίζει αυτό το υλικό. Πού υπάρχει; Ποιος το χει; Μήπως έχουν μπει και τερμίτες μέσα; Αυτό είναι ένα έργο μας, όλων μας, να το ψάξουμε να μη χαθεί.

Τελειώνοντας, κυρίες και κύριοι τούτα τα αυθόρμητα στη Μνήμη του, γιατί πολλές φορές είχα φάει μία μπουκίτσα ψωμί κοντά του, υπενθυμίζω: Υπεραγαπούσε τη μάνα του και πάντοτε όταν έφευγε από το σπίτι τού 'βαζε μια φετούλα ψωμί και λίγο τυράκι, το τύλιγε σε χαρτί τουαλέτας· δεν τό 'φαγε ποτέ μόνος του. Στο διάλειμμα καλούσε 5-6 ηθοποιούς, έκοβε κομματάκια τον άρτον, και τρώγαμε όλοι μαζί. Για αυτό το ψωμάκι, το οποίο κατ' επέκτασιν είναι και το πνευματικό ψωμί που φάγαμε από αυτόν, να του αφιερώσω τρία κρητικά δίστιχα:

Σαν στρίψει το μουστάκι του και δαχτυλιδόδεσει
Δε κουντουρίζει όντε σταθεί σε δέκα ανδρών στη μέση.

Σαν είναι ο άντρας τση τιμής μα νά 'ναι διοματάρης
Πατεί τη γης κι αυτή ρωτά ποιος είν ο παρπατάρης.

Η λεβεντιά 'ναι μια πληγή που πάντα αίμα τρέχει
Θεέ μου και πώς την εβαστά εκείνος που την έχει.

ΟΙ ΠΑΡΟΝΤΕΣ ΝΕΚΡΟΙ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΜΑΤΕΣΙ

Η εμφάνιση νεκρών προσώπων στη σκηνή δεν αποτελεί σύγχρονη θεατρική επινόηση. Ήδη από το αρχαίο αττικό δράμα (τραγωδία και κωμωδία), έχουμε πολλές τέτοιες περιπτώσεις που εξυπηρετούν ανάγκες άλλοτε ιδεολογικές κι άλλοτε δραματουργικές. Έτσι, λόγου χάρη, το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου λειτουργεί ως αφυπνιστής των Ερινύων και διεκδικητής της τιμωρίας του Ορέστη για την μητροκτονία που διέπραξε, ενώ το «είδωλον» του Πολυδώρου στην *Εκάβη* του Ευριπίδη χρησιμοποιείται ως μεταδότης μιας πληροφορίας που χρειαζόταν να δοθεί εξ αρχής στο κοινό (εν είδει προλόγου). Στον Αριστοφάνη πάλι, έχουμε, στους *Βατράχους*, την προσωρινή επάνοδο του Αισχύλου και του Ευριπίδη από τον Άδη, με σκοπό την αισθητική τους αντιπαράθεση και την προβολή των ποιητικών θέσεων του κωμικού ποιητή.

Στο νεοελληνικό θέατρο επίσης, η παρουσία προσώπων που δεν βρίσκονται πλέον στη ζωή είναι κάτι που συμβαίνει πότε-πότε. Ας υπενθυμίσουμε μόνο ότι στο μονόπρακτο *Ο δείπνος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, οι νεκροί του οίκου των Ατρείδων εισδύουν στον χώρο των επιζώντων.

Στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι, η σχέση των ζώντων με τον θάνατο και τους εκλιπόντες δεν είναι φαινόμενο σπάνιο ούτε τυχαίο. Και δεν εννοώ μ' αυτό την όποια προβληματική πάνω στον θάνατο, ή τον νεκρό ως δραματικό ελατήριο της υπόθεσης, όπως συμβαίνει, λόγου χάρη, στο έργο του *Η Τελετή*. Εννοώ τους νεκρούς που παρουσιάζονται αυτοπροσώπως σε κάποια έργα του. Ο συγγραφέας, όπως γράφει ο Γ. Πεφάνης, «ανατρέπει τη χωροχρονική τάξη και υπονομεύει τη λογική ως τέτοια».¹ Νομίζω πως ένας από τους τρόπους που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί γι' αυτήν την ανατροπή είναι επίσης και η εισαγωγή των νεκρών στο δραματικό γίνεσθαι.

Ο Μάτεσις όχι μόνο υποβάλλει την ιδέα μιας διαλεκτικής που αναπτύσσεται συχνά ανάμεσα σε ζώντες και τεθνεώτες, αλλά και εικονογραφεί αυτήν την διαλεκτική παροντοποιώντας εκείνους που δεν υπάρχουν πια. Ωστόσο, το πράγμα δεν σταματάει ούτε μέχρι εδώ, αφού ο συγγραφέας φτάνει μέχρι να προκαλέσει μια τέτοια όσμωση μεταξύ του έμβιου και του αδρανούς στοιχείου, ώστε μερικές φορές ο θεατής να διερωτάται κατά πόσο τα πρόσωπα που βλέπει μπροστά του είναι ακόμη ζωντανά ή νεκροί που διαθέτουν παραδόξως την ικανότητα να συνδιαλέγονται ακόμη μεταξύ τους.

Θα αναφερθώ σήμερα στα έργα εκείνα του Μάτεσι, στα οποία κάποιος νεκρός φιλοξενείται επί σκηνής με όλη την απαραίτητη δυναμική που απαιτείται για να θεωρηθεί δραματικό πρόσωπο. Πρόκειται για

¹ Γιώργος Πεφάνης, «Υπερκείμενος συνειρμός και ολισθήση της μνήμης: το μοντάζ στον κινηματογράφο και στο θέατρο», στο περ. *Διαβάζω*, τ. 353, σ. 141.

τα έργα *Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο, Περιποιητής φυτών, Προς Ελευσίνα και Η βουή*.

Στο *Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο*, οι νεκροί εισδύουν στη ζωή του κεντρικού προσώπου, του αδύναμου και ατάλαντου Αντωνάκη, με ποικίλους τρόπους, τους οποίους διακρίνουμε εύκολα: 1) ως ανάλυση στη μνήμη (πράγμα που γίνεται με αναδρομές –με τον τρόπο του φλας-μπακ– σε παλιά επεισόδια, κατά τα οποία τα ανακαλούμενα πρόσωπα ζούσαν ακόμη, 2) ως ορατή αποτύπωση του περάσματος από τη ζωή στον θάνατο (με αρκετή δόση χιούμορ, είναι αλήθεια), 3) ως έφοδος κάποιου νεκρού στο δωμάτιο, μετά την εγκατάλειψη της ακίνητης θέσης του στο πένθιμο κάδρο του τοίχου, και 4) ως άφωνη εμφάνιση κάποιου απόμακρου από κάθε άποψη νεκρού, που ισχύει ως μοντέλο του τέλειου γόη.

Αμέσως μετά τον θάνατο της τυραννικής και μισητής πεθεράς του, ο Αντωνάκης κατακλύζεται από νεκρούς, παλιούς και πρόσφατους. Αυτούς τους νεκρούς, ο Μάτεσις τους γελοιογραφεί ή απλώς τους χρωματίζει ελαφρώς με κωμικούς τόνους. Ας δούμε, όμως, για ποιους πρόκειται.

Δεν θα σχολιάσω τις αναδρομές στο παρελθόν (στο πρώτο μέρος του έργου),² που φέρνουν στη σκηνή αλλοτινές στιγμές προσώπων που δεν υπάρχουν πια. Αντίθετα, πρέπει να επισημανθούν δύο ενδιαφέρουσες παντομιμικές σκηνές, κατά τις οποίες περιγράφεται πλαστικά ο θάνατος της μητέρας του Αντωνάκη και η υποδοχή της από τον Αρχάγγελο, καθώς και ο θάνατος του πατέρα του και η συνάντησή τους στον ουρανό.³ Εδώ, οι γονείς του κεντρικού ήρωα εμφανίζονται κατά τη στιγμή της μετάβασης από τη ζωή στον θάνατο. Νεκροί ναι, αλλά νεκροί που ακόμη δεν έχουν ακόμη εγκατασταθεί οριστικά στον άλλον κόσμο.

«Από το μαύρο χάος», όπως υποδεικνύει ο Μάτεσις στις σκηνικές οδηγίες του,⁴ ξεπροβάλλουν και πάλι ο νεκρός πατέρας του,⁵ αλλά και το ζεύγος πεθερός/πεθερά.⁶ Όλοι αυτοί οι νεκροί εμφανίζονται μπροστά του για να του προκαλέσουν, ο καθένας τους ξεχωριστά, ποικίλα αισθήματα (αρνητικά ή θετικά). Σημειωτέον ότι τέτοιες ανακλήσεις δεν συγκλονίζουν μεταφυσικά τον αντήρωα του Μάτεσι. Το μοναδικό πρόσωπο, άλλωστε, που τον τρομοκρατεί είναι η πεθερά του, η οποία, ακόμη και νεκρή, εξακολουθεί να του επιβάλλει την απειλητική παρουσία της. «Ακόμη δεν μπορώ να την τοποθετήσω σε χρόνο αόριστο. Όλο στον ενεστώτα τη βάζω... εμαρμάρωσε στον ενεστώτα», ομολογεί ο ανθρωπάκος στον φίλο του.⁷

Το τελευταίο «φάντασμα», βωβό πρόσωπο, θα είναι ο Ραμόν Νοβάρο, που θα καταλήξει επίσης να φοβίσει τον ανάξιο αλλά σταθερό θαυμαστή του, τον Αντωνάκη. Ο γοητευτικός και περιποιημένος κινηματογραφικός αστέρας, το ίνδαλμα του καρδιοκατακτητή που περιφέρεται στο μίζερο περιβάλλον αυτού του σπιτιού, είναι εν τέλει ένας ξένος, ένας εισβολέας που έρχεται εντελώς παράκαιρα να θυμίσει στον εκμηδενισμένο Αντωνάκη το τι μπορεί να είναι ένας αξιοπρόσεκτος άντρας. Αν ο Νοβάρο είναι ένα φάντασμα, ο Αντωνάκης είναι ένας φαντασματικός εκπρόσωπος του ανδρικού φύλου.

Στον *Περιποιητή φυτών*, ο θάνατος εισβάλλει στη σκηνή με αμφίβολη ταυτότητα. Τα δύο κεντρικά πρόσωπα, ο Φρίξος και ο Κωνστάντιος, ψευτοηθοποιοί που φυτοζωούν σε μια μοναξιά απόκοσμη, δέχονται την επίσκεψη τριών αλλόκοτων μορφών που αναδύονται κάτω από τη θεατρική εξέδρα. Ο περιποιητής φυτών, νεαρός υπηρέτης και μαθητής των δύο μπουλουκιστήδων, δηλώνει πως αυτές οι φηγού-

² Παύλος Μάτεσις, *Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο*, Κέδρος, Αθήνα, χ.χ., σσ. 27-32 και 37-39.

³ Αυτ., σσ. 43-4.

⁴ Βλ. αυτ., σσ. 67, 68, 80.

⁵ Αυτ., σ. 69.

⁶ Αυτ., σσ. 75-8.

⁷ Αυτ., σ. 58.

ρες είναι τα Φυτά που περίμενε, αλλά η όλη συνομιλία μαζί τους αποδεικνύει πως πρόκειται για νεκρούς: πλάσματα που κάποτε υπήρξαν, που έχασαν το όνομά τους και το γένος τους στο νέο τους ενδίαίτημα, που έπαψαν να συμμετέχουν σε οτιδήποτε, ακόμη και στα τακτικά έξοδα ενός σπιτιού. Η Β' Μορφή προσπαθεί να αφηγηθεί αυτό που της συνέβη:

Ανεπαισθήτως, έφευγαν όλοι από τα δωμάτιά μας. Δεν ξανάρχονταν. Ήμαστε διαμέρισμα πλήρες ατόμων... και ανεπαισθήτως ήμουνά μόνο εγώ. Δεν μπορώ να διακρίνω εις το παρελθόν, και δεν γνωρίζω γιατί. Αλλά, μια μέρα, παρατήρησα ότι δεν πλήρωνά πλέον. Πως είχα καιρό, χρόνια, να πληρώσω λογαριασμό του ηλεκτρικού. Με πρόσβαλε αυτό. Το ρεύμα το κατανάλωνα κανονικά, γιατί κανείς δεν μου απαιτούσε χρήματα; Με αγνούσαν; Τότε άρχισα να καταναλώνω περισσότερο. Τρία έτη περίμενα, κανείς δεν μου απαιτήσε χρήματα. Ούτε και μου έκοψαν το ρεύμα τουλάχιστον. Τότε έπαψαν να μου ζητούν χρήματα και για το τηλέφωνο. Τέσσερα έτη. Και το τηλέφωνο να λειτουργεί, και όποιο δωμάτιο του σπιτιού ν' άνοιγα, ήταν ακατοίκητο. Τηλεφωνούσα σε αρμόδιους: πρέπει να πληρώσω, γιατί δε μου ζητάτε, έχω δικαιώματα –δεν υπάρχει; Δεν μου απαντούσαν. Για εκδίκηση, άρχισα να τηλεφωνώ παντού και να κλαίω. Μία ώρα ημερησίως. Μία ημέρα ημερησίως να κλαίω. Αδίκως η εκδίκηση, το τηλέφωνο λειτουργούσε, εγώ έβριζα τηλεφωνικώς τους αρμοδίους, δεν υπάρχει όνομα στο τηλέφωνο αυτό, μου απαντούσαν. Και μετά θυμήθηκα πως είχα να πληρώσω τα κοινόχρηστα πέντε χρόνια.⁸

Ο Φριξός και ο Κωνστάντιος, μέχρι να συνειδητοποιήσουν αυτήν την ιδιάζουσα κατάσταση των νεοφερμένων, βλέπουν να πλέει στη λιμνοθάλασσα μια βάρκα, με την οποία καταφτάνει ο ψυχοπομπός Ερμής. Οι δύο επίδοξοι ηθοποιοί από δω και πέρα βιώνουν μια αμφίσημη κατάσταση, όπου η συνείδηση υπονοβατεί ανάμεσα στην υποψία του θανάτου και την ελπίδα για ζωή. Νοιώθουν ότι έρχεται το τέλος τους, αλλά πασχίζουν να το διαπραγματευθούν με τον υπάλληλο του Άδη, τον περαματάρη Ερμή. Ο Φριξός, για να κερδίσει μια παράταση της ζωής του, επικαλείται την ανολοκλήρωτη αποστολή του:

Δεν είμεθα ακόμη έτοιμοι. Ο προορισμός μας. Δεν έχει διεκπεραιωθεί. [...] Μήπως μία εξαίρεση; Ως αρτίστες... Μάλλον θα πρόκειται για γραφειοκρατικό λάθος. Είμαστε ακόμη νέοι. Σχετικώς. Δεν έχουμε μεταδώσει το μήνυμά μας ακόμη. Στο Κοινό μας. Στο μέλλον Κοινό μας.⁹

Σ' αυτήν την τελική φάση της ζωής τους (που είναι και η αρχική φάση της ανυπαρξίας), ο Φριξός και ο Κωνστάντιος είναι περίπου νεκροί, ή αλλιώς είναι ζωντανοί μόνον κατά το ότι σκέπτονται τον θάνατο και φοβούνται το πέρασμά τους στην επικράτεια του μηδενός. Αλλά, σε τελευταία ανάλυση, μήπως ήταν σχεδόν νεκροί, από τότε που γεννήθηκαν, αφού η τέχνη τους δεν έγινε ποτέ έργο και οι θεατές τους –το μοναδικό υπαρξιακό τους έρεισμα– δεν εμφανίστηκαν ποτέ;

Στο έργο *Η βουή*, οι παρόντες νεκροί είναι μυθικοί πρόγονοί μας. Η Κλυταιμνήστρα, ο Αίγισθος και η Ηλέκτρα ξαναζούν στο σήμερα, αλλά το ανάκτορο έχει μετατραπεί σε τουριστικό τόπο. Η γλώσσα, οι διαπροσωπικές σχέσεις, οι συνήθειες παραπαίουν ανάμεσα στο μακρυνό παρελθόν και το ανιστορικό παρόν. Τίποτε δεν γίνεται πια εδώ με την αρχαία, τραγική σημασία της λέξης. Αυτά τα φαντάσματα του παρελθόντος δεν έχουν παρά τη δυνατότητα να μισούνται, να κατακρίνονται, να πληγώνο-

⁸ Παύλος Μάτεσις, *Περιποιητής φυτών*, Αθήνα, 1989, Κέδρος, σσ. 78-9.

⁹ Αυτ., σ. 87.

νται μεταξύ τους, ανακαλύπτοντας και αποκαλύπτοντας παλιές, ψυχικές πραγματικότητες που η αρχαία ποίηση απαξίωσε να διακρίνει και να επεξεργασθεί. Η ξεναγός μιας ομάδας περιηγητών προσπαθεί να εξηγήσει την κατάσταση τους μ' αυτά τα λόγια:

Έπαθαν κάτι σαν τη γυναίκα του Λωτ, αν θυμάστε από τα θρησκευτικά. Δεν έχουν κατά κυριολεξία πεθάνει, όμως δεν θεωρούνται και ζωντανοί. Δεν τους δόθηκε άδεια ζωής. Ούτε άδεια αναστάσεως. [...] Τους παραχωρήθηκε μόνον άδεια ονείρου. Τους επιτρέπεται να ονειρεύονται. Ή να συμμετέχουν σε όνειρα άλλων. Και αυτό μόνο σε κάθε επέτειο του στυγερού δείπνου.¹⁰

Ο μητροκτόνος Ορέστης βρίσκεται ανάμεσα στους τουρίστες και, συνάμα, ο προορισμός του είναι η επανενσωμάτωσή του στο οικογενειακό αιματηρό παίγνιδο του μύθου. Οι νεκροί, λοιπόν, εισδύουν στον κόσμο των ζωντανών, το παρελθόν εμπλέκεται στο παρόν, και το συντελεσμένο κερδίζει μια ακόμη δυνατότητα διανοητικού σχεδιασμού. Η νεκρή Ηλέκτρα αναγνωρίζει στα πρόσωπα των σημερινών επισκεπτών του αρχαιολογικού χώρου της τα μέλη του αρχαίου χορού της τραγωδίας.

Το έργο *Προς Ελευσίνα* είναι ένα εξαιρετικά δραματικό κείμενο, γραμμένο σε μια στέρεη και λιτότατη γλώσσα. Εδώ, ο Μάτεσις μορφοποιεί σκοτεινά, αιμομικτικά πάθη εντάσσοντάς τα σε μια δωρική δομή. Και σκιαγραφεί θαυμαστά έναν αμοραλιστικό κόσμο που γεννιέται από τις υποτυπώδεις βιοτικές ανάγκες που δεν αφήνουν περιθώρια για συνειδησιακούς δισταγμούς.

Το δράμα διαθέτει εξ αρχής μια σχεδόν νεκρική ατμόσφαιρα: η Μητέρα κοιτάει ετοιμοθάνατη στο κρεβάτι της, ενώ όλοι γύρω της, ο Πατέρας, η Κόρη, ο Μεγάλος Γιός, ο Μικρός Γιός και η Γειτόνισσα προετοιμάζονται για την ταφή της, πριν ακόμη εκείνη να εγκαταλείψει τη ζωή. Μιλούν γι' αυτόν τον θάνατο σαν να είναι ήδη κάτι το τετελεσμένο. Στο τέλος της Α' σκηνής, η μητέρα ανακοινώνει το τέλος της: «*Ταξιδεύω. Από σήμερα φοράω ρούχο πέτρινο*».¹¹ Σύνθημα για την αναχώρηση προς τον γενέθλιο τόπο, όπου θα γίνει η ταφή της, σύμφωνα με την τελευταία της επιθυμία.

Η Β' σκηνή φέρνει στο φως την 4^η μέρα του νεκρώσιμου ταξιδιού της οικογένειας. Τότε, η νεκρή Μητέρα εμφανίζεται στη δεύτερη, υπερυψωμένη σκηνή, σ' ένα πατάρι που, ως προς τη λειτουργία του, θυμίζει το αρχαίο θεολογείο. Η νεκρή ξαναβρίσκει εκεί πάνω τα φορέματα που έντυσαν τις σημαντικές στιγμές της ζωής της και που την οδηγούν σε όλο και πιο μακρινές μνήμες: από τη μέρα της γέννας στη μέρα του γάμου, μέχρι την ημέρα της σχολικής ποδιάς. Ο απολογισμός της Μητέρας συνοψίζεται στη διαπίστωση πως η ζωή της υπήρξε μια αλληλουχία από ρόλους που την υποχρέωσαν να υποδυθεί: «*Το νυφικό μου. Μου φόρεσαν και πέπλο. Έπαιξα και τη νύφη. Μετά, έπαιξα και τη Μητέρα. Μου πήγαινε. Τότε. Να ζήσετε, μου φώναζαν. Μας φώναζαν. Ρόλος. Μου πήγαινε. Μου πάει και τώρα*».¹²

Ο μεταθανάτιος μονόλογος μετατρέπεται σε διάλογο με τον μεγάλο Γιό. Αυτός, πλησιάζοντας τη μάνα (στο υπέργειο πατάρι), φαίνεται σαν να καταργεί προς στιγμήν τα όρια ανάμεσα σε ζωή και θάνατο, καθώς παράλληλα η νεκρή αποποιείται τους ρόλους που υποδύθηκε όσο βρισκόταν στη ζωή, άρα κι εκείνον της σχέσης της με το παιδί της. Η προσφώνηση «μητέρα» την κάνει εξαλλη: «*Μη με λες έτσι, είπα! Την τελείωσα εγώ την παράστασή μου, δεν θέλω τα ονόματα, θέλω να σε δω γυμνό τοπίο, έτσι κι αλλιώς μόνο τοπίο είσαι, εγώ μόνο να σε κοιτάζω μπορώ. Θαμπά, αλλά σε κοιτάζω. Και φώναξέ με πια με τ' όνομά μου, είμαι γυναίκα, έχω όνομα βαφτιστικό... [...] ποιο είναι*» Ο Γιός δοκιμάζει μια ανατρι-

¹⁰ Παύλος Μάτεσις, *Η βουή* (δακτυλόγραφο), σ. 18.

¹² Αυτ., σσ. 52-3.

¹¹ Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Αθήνα, 1995, Εστία, σ. 41.

χιαστική αμηχανία: «Θέλεις... να με δεις γυμνό; [...] Δεν είναι αμαρτία; Είναι αμαρτία». Αλλά η νεκρή έχει πια απαλλαγεί από τους κώδικες της ηθικής των ζωντανών: «Υπάρχει μόνο η λέξη αμαρτία. Αμαρτία, όμως, δεν υπάρχει. Έλα κοντά.»¹³.

Ο διάλογος του μεγάλου Γιού με τη Μητέρα θα συνεχιστεί σκληρότερος στην Δ΄ σκηνή, όπου η μεν νεκρή διαπιστώνει πως η σχέση της με τον χρόνο έχει ακυρωθεί μέσα στη ρευστή αιωνιότητα, ο δε νεαρός την πείθει πως και η σχέση της με τον τόπο δεν έχει πια κανένα νόημα, ούτε άλλωστε και η σχέση της με τους δικούς της ανθρώπους. Έτσι, τελικά, η επιθυμία της να ταφεί στον τόπο που γεννήθηκε, αποσβέννεται σταδιακά: «Βαρέθηκα την εκδρομή στην πατρίδα. Θέλω να γυρίσω σπίτι μου».¹⁴

Ωστόσο, το ταξίδι φτάνει κάποτε στο τέρμα του: στο κοιμητήριο της γενέθλιας πόλης. Αλλά τότε πια, η θλίψη της νεκρής δεν έχει κανένα περιγράμμα, οι αναμνήσεις της από την παιδική και βρεφική της ηλικία είναι ασαφείς, το φεγγάρι είναι στη χάση του, η θάλασσα έχει χάσει τη μυρωδιά της. Η μνήμη είναι ένα πικρό προνόμιο των ζωντανών, αφού η ζωή παίρνει τα χρώματά της από την οδύνη. Αλλά η νεκρή Μητέρα έχει απαλλαγεί απ' αυτό το προνόμιο, καθώς ο θάνατος ακυρώνει κάθε σχέση και, άρα, κάθε οδύνη.

«Με φέραν κάτι ανθρώποι. Ξένοι. Ούτε που τους γνωρίζω. Κάμποσο καιρό μέναμε μαζί. Σαν κάποια παράσταση να παρασταίναμε όλοι μαζί. Φύγανε τώρα, πάει. Ωραία όλα.» Και η Μητέρα συνεχίζει: «Ευτυχώς που όλα είναι ρόλοι. Μητέρα, Γιός, μερμήγκι, όλα ρόλοι. Αλλοιώς, ποιός θ' άντεχε; Βλέπεις, η μόνη αμαρτία είναι η δυστυχία. Και, αφού ο ρόλος του ανθρώπου θέλει τόση δυστυχία, σκέφτηκα πως καλύτερα να γινόμουνα δέντρο. Ή πουλί. Όμως, πού ξέρεις πόση δυστυχία κουβαλάνε κι αυτοί οι ρόλοι...»¹⁵.

Η μεταγραφή των ανθρώπινων λειτουργιών και κοινωνικών ιδιοτήτων σε θεατρικούς ρόλους συνιστά για τη νεκρή Μητέρα μια υποβάθμιση και μηχανική τυποποίηση της ζωής. Ο ρόλος, εδώ, σημαίνει ολοφάνερα ανάληψη καθήκοντος που της επιβάλλουν άλλοι ερήμην της.

Οι σκηνικά παρόντες νεκροί του Παύλου Μάτεσι είναι άλλοτε ταξιδιώτες προς τον θάνατο, άλλοτε παλαιοί νεκροί, άλλοτε πρόσφατοι νεκροί, που συνδιαλέγονται ακόμη με κάποιον από τους επιζώντες ή και μεταξύ τους. Και άλλοι απ' αυτούς συντηρούν το σχεσιακό καθεστώς της απολεσθείσας ζωής τους (όπως στον *Περιποιητή φυτών* και στο *Φάντασμα του Ραμόν Νοβάρο*), άλλοι πάλι λειτουργούν «διαλυτικά», θα λέγαμε, αποσυνθέτοντας θεμελιακές θεσμοποιημένες σχέσεις, δηλαδή καταλύοντας τα καθιερωμένα δεσμά της ευπρέπειας και της κοινωνικής συνοχής (όπως στα έργα *Η βουή* και *Προς Ελευσίνα*).

Δεν θα ήταν εύκολο να βρούμε στα θεατρικά κείμενα του Παύλου Μάτεσι έναν κοινό δραματουργικό παρονομαστή του θανάτου, ούτε ένα κοινό οντολογικό ή ψυχολογικό θεμέλιο της ανάσυρσης των νεκρών προσώπων του από τα βάθη της συνείδησης στην επιφάνεια της σκηνής. Εκείνο που θα μπορούσαμε να πούμε με βεβαιότητα, είναι πως η κατάσταση ανυπαρξίας φαίνεται, σ' αυτό το θέατρο, να χάνει τα όριά της με ποικίλους τρόπους και, κατά συνέπεια, εναλλάσσεται ή συγχέεται με τη ζωή. Αυτό μπορεί να σημαίνει, για τον συγγραφέα, πως η ζωή των ζώντων και επιζώντων είναι ένα είδος αργού θανάτου και φυτοζωίας. Μπορεί να σημαίνει επίσης πως οι ζώντες φέρουν μέσα τους πολύ μεγαλύτερο νεκρικό φορτίο από όσο δηλώνουν ή ομολογούν στον εαυτό τους.

¹³ Αυτ., σσ. 54-5.

¹⁵ Αυτ., σσ. 108-9.

¹⁴ Αυτ., σ. 88.

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Ευχαριστώ το τμήμα θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, που έκανε την τιμή δι' εμού ν' ακολουσεί η προσφορά της Μέσης Εκπαίδευσης στο νεώτερο Ελληνικό Θέατρο. Η προσφορά αυτή, μπορεί να είναι υποκειμενική στη καλλιτεχνική κλίμακα, αλλά πρωταρχική στην παιδαγωγική.¹

Από την εικοσιπεντάχρονη σχολική θεατρική μου εμπειρία θα προσπαθήσω σήμερα να παρουσιάσω μια πραγματικότητα, που είναι και καρπός εμπειριών δεκάδων συναδέλφων άλλων σχολείων από ολόκληρη την επικράτεια.² Πρέπει επίσης να επισημάνω ότι τα μηνύματα, το εποπτικό και φωτογραφικό υλικό που πήρα είναι πλούσια και συγκινητικά, διότι αποπνέουν τη θέληση του Έλληνα εκπαιδευτικού, όπου και να βρίσκεται, να εμπλουτίσει την πέρα από τα καθιερωμένα μαθήματα προσφορά του «πάσχίζα και πασχίζω, μου γράφει συνάδελφος από την Αστυπάλαια, με τις μικρές μου δυνάμεις και τις περιορισμένες μου γνώσεις να υπηρετήσω την υπόθεση θέατρο, όπως την είπε ο Κάρολος Κουν: Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας...».³

Ξεκινώντας θα επαναλάβω κάτι που είπε ο καθηγητής Δημήτρης Σπάθης, δείχνοντας τη σχέση σχολείου και θεάτρου: «Το σχολείο υπήρξε το λίκνο του νεοελληνικού θεάτρου αφού, όπως λέει,⁴ παραμονές του 1821 γινόταν σχολικές παραστάσεις στις παροικίες και στις παραδουνάβιες ηγεμονίες με πρωτοπόρους της θεατρικής ιδέας τους δασκάλους». Αυτό έχει μια συνέχεια, αφού σήμερα σ' ολόκληρο τον Ελληνικό χώρο εκατοντάδες δάσκαλοι και καθηγητές, όλων των ειδικοτήτων⁵ δημιουργούν συνεχώς αυξανόμενα φυτώρια μαθητικού θεάτρου που αποτελούν και το μοναδικό ίσως καλλιτεχνικό γεγονός της πόλης, του χωριού, της υποβαθμισμένης περιοχής, του απομακρυσμένου τόπου, του απομονωμένου νησιού.⁶

Πριν το 1967 το θέατρο στα σχολεία ήταν σπάνιο έως και άγνωστο. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ήταν ουσιαστικά λογοκρινόμενο από το Γενικό επιθεωρητή ή επιτρεπόταν εφόσον προπαγάνδιζε το καθεστώς. Μετά τη δικτατορία άρχισαν δειλά και μέσα από ουσιαστικά ελεγχόμενες προσπάθειες

¹ Σχετική εισήγηση έκαμε ο συνάδελφος Π. Καρματζός στο σεμινάριο Σπετσών το 1983. Για την παιδαγωγική πλευρά έχουν γράψει τόσο ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, όσο και ο Τάσος Λιγνάδης.

² Απευθύνθηκα επιλεκτικά σε 46 Ελληνικά σχολεία σε περιοχές που θεώρησα ενδεικτικές.

³ Λεωνίδας Χριστοδουλίδης, που μέχρι στιγμής έχει ανεβάσει την *Αυλή των θαυμάτων* και το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

⁴ Ομιλία του σε εκπαιδευτικούς στο σεμινάριο Σπετσών (1983).

⁵ Κυρίως ασχολούνται φιλόλογοι αλλά και μαθηματικοί (π.χ. Ιωαννίδης Χρ. Αλεξανδρούπολη), φυσικοί (π.χ. Βεΐτης Βασ. Λειβαδιά), Γαλλικής (π.χ. Τσαμακίδου Μάρη Καρδίτσα), φυσικής αγωγής (π.χ. Καλουδιάτη Μ. Ηράκλειο Κρήτης) κ.α.

⁶ Ενδεικτικά στα Γρεβενά θέατρο έκανε μόνο το Τεχν. Επαγγ. Λύκειο, ενώ το γυμνάσιο Εμπορείου Θήρας έδωσε παραστάσεις και σε άλλο χωριό.

να εμφανίζονται σχολικές μαθητικές θεατρικές ομάδες, που τόλμησαν με επικεφαλής προοδευτικούς καθηγητές να κάνουν θέατρο, έχοντας να αντιμετωπίσουν αρνητικές προσπάθειες άλλων εκπαιδευτικών ή διευθυντών ή ανωτέρων στελεχών της εκπαίδευσης, που δεν μπορούσαν να απαλλαγούν από τα σύνδρομα της επταετίας.⁷

Από τότε και μέχρι σήμερα η θεατρική παιδεία στα σχολεία αντιμετωπίστηκε αφενός από την πολιτεία με αρκετό ενδιαφέρον, περιστασιακά όμως, αφετέρου αξιόλογες ιδιωτικές πρωτοβουλίες οργανώσεων και φορέων έδωσαν άλλη διάσταση στο θέμα. Διοργανώθηκαν ειδικά σεμινάρια εκπαιδευτικών σε κεντρικό και περιφερειακό επίπεδο, στα οποία δίδαξαν ειδικοί,⁸ δημιουργήθηκε νομικό πλαίσιο με το οποίο η θεατρική παιδεία χαρακτηρίστηκε προαιρετικό μάθημα,⁹ αντιμετωπίστηκε με υπερωρίες η αμοιβή των εκπαιδευτικών στη διοργάνωση θεατρικών εκδηλώσεων¹⁰ και δόθηκαν οικονομικές επιχορηγήσεις για την κάλυψη των εξόδων των παραστάσεων.¹¹ Στο τελευταίο ήλθαν να συνδράμουν και οι σύλλογοι γονέων, η τοπική αυτοδιοίκηση¹² και ιδιώτες χορηγοί.

Ιδιαίτερα όμως σημειώνεται η προσπάθεια συνάντησης όλων των θεατρικών δραστηριοτήτων. Έτσι από το 1989 μέχρι σήμερα διοργανώθηκαν μαθητικά φεστιβάλ και δραματικοί αγώνες σε περιφερειακό και κεντρικό επίπεδο με ειδικά βραβεία και μεγάλη συμμετοχή σχολείων και μαθητών.¹³ Τις συναντήσεις αυτές ξεκίνησε το Υπουργείο Παιδείας σε συνεργασία με τη Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς και στη πορεία συμμετείχε το Υπουργείο Πολιτισμού με το πρόγραμμα «Μελίνα». Η άλλη διάσταση όμως δόθηκε από τη φιλεκπαιδευτική εταιρεία και το θέατρο τέχνης του Κάρολου Κουν με τη συνεργασία και του τμήματος θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.¹⁴ Στους τελευταίους οφείλεται και η Ευρωπαϊκή συνάντηση Μαθητικού θεάτρου στην Αθήνα το 1997,¹⁵ στην οποία το ελληνικό μαθητικό θέατρο συναντήθηκε με το Ευρωπαϊκό.

Παρόμοιες συναντήσεις γίνονται και με ένα πρόγραμμα COMENIUS-δράση 1 του γενικότερου προγράμματος ΣΩΚΡΑΤΗΣ με θέμα τη θεατρική παιδεία σαν θεωρία και σαν πράξη στα Λύκεια. Τη δράση συντονίζει Ελληνικό σχολείο, διδάσκουν επαγγελματίες, μετέχουν η Ελλάδα, η Ιταλία και η Ιρλανδία και χρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση¹⁶. Το πρόγραμμα αυτό συνδυάστηκε με ένα πρόγραμμα κινητικότητας του Εθνικού Ιδρύματος Νεότητας και οι Έλληνες μαθητές επισκέφτηκαν τους Ιταλούς συμμαθητές τους με τους οποίους αντάλλαξαν τις θεατρικές τους εμπειρίες.

⁷ Το 1978 λογοκρίθηκε το θεατρικό του Ηλία Βενέζη *Μπλοκ C* στο ΚΕΤΕ Ν. Σμύρνης από... μηχανολόγο προϊστάμενο, χωρίς βέβαια να παραλειφθούν τα κατά την κρίση του ακατάλληλα.

⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται Σπέτσες 1983, Πανεπιστημιούπολη 1983, Παν. Ένωσης Φιλολόγων 1991, Περ. Εκπαιδευτικό κέντρο Ανατ. Αττικής 1996, Εθνικό Θέατρο 1998, Κεφαλονιά 1998 κ.ά.

⁹ Πρ. Διάταγμα 35/1991, όπου το μάθημα χαρακτηρίζεται προαιρετικής διδασκαλίας.

¹⁰ Υπ. απόφαση Γ2/4867/1992 και άλλες.

¹¹ Από προγράμματα Περιβαλλοντικής εκπαίδευσης, από τη σχολική επιτροπή, από ειδικές επιχορηγήσεις της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς.

¹² Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο Δήμος Ιλίου Αττικής, που καλύπτει όλα τα έξοδα σκηνογραφικών, ηχητικών και φωτιστικών αναγκών μέσω του πολιτιστικού κέντρου «Μελίνα Μερκούρη».

¹³ Χαρακτηριστικό είναι ότι το 1992 μετείχαν 46 σχολεία και 900 μαθητές και το 1998 189 σχολεία με 3560 μαθητές. Σε τοπικό επίπεδο έχουν συνεργασθεί και άλλες θεατρολογικές σχολές καθώς και ΔΗΠΕΘΕ.

¹⁴ Στατιστικά στοιχεία υπάρχουν:

α. Σε άρθρο «Αναδρομή στους αγώνες» στο τεύχος της Ευρωπαϊκής συνάντησης μαθητικού θεάτρου της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας (Αθήνα 1997) και

β. Στη διεύθυνση σπουδών δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης του ΥΠΕΠΘ τμ. Γ'.

¹⁵ Στοιχεία στο ειδικό τεύχος που αναφέρεται στο 14α.

¹⁶ Πρόκειται για σύμπραξη του Πειραματικού Λυκείου Αγίων Αναργύρων, του INSTITUTO TECNICO COMERCIALE «ANTONIO PESENTI» στην Πίζα και του SANCTA MARIA COLLEGE στο Δουβλίνο. Το πρόγραμμα είναι τριετούς διάρκειας.

Κυρίες και κύριοι. Το Νεοελληνικό θέατρο στη σύγχρονη εκπαίδευση περιέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που υπάρχουν σε οποιαδήποτε θεατρική προσπάθεια μέσα στο σχολείο, είτε αυτή αφορά το αρχαίο δράμα, είτε το παγκόσμιο δραματολόγιο. Βρίσκεται όμως πρώτο στις προτιμήσεις των σχολείων¹⁷ γεγονός που έχει τις ερμηνείες του, όπως θα δούμε παρακάτω, εξετάζοντας πάντα τον παιδαγωγικό στόχο.

Ο μαθητής που συμμετέχει σε μια σχολική θεατρική ομάδα, ένα πράγμα επιθυμεί: να μιμηθεί χαρακτήρες ανεξάρτητα αν το έργο είναι το *Σακκάκι που βελάζει* του Στρατιέβ ή η *Βεγγέρα* του Καπετανάκη¹⁸ και τούτο γιατί σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη¹⁹ στο παιδί υπάρχει η νομοτέλεια της μίμησης, η οποία το κάνει να μαθαίνει, αλλά και να χαιρείται.²⁰ Έτσι η απόδοση του στην ομάδα δε συγκρίνεται ούτε με ερασιτεχνική, ούτε πολύ περισσότερο με επαγγελματική. Η ομάδα που ανήκει είναι εξωδιδασκτική, στην οποία συντελείται ένα άλλο είδος διδακτικής, πέρα από τη συνηθισμένη των άλλων μαθημάτων. Μέσα σ' αυτή δημιουργείται ένας ιδιαίτερος κώδικας επικοινωνίας μαθητών μεταξύ τους, μαθητών-καθηγητών, θεατρικής ομάδας-σχολείου. Μια συνειδητή αλληλεξάρτηση με δημιουργικότερα και παραγωγικότερα αποτελέσματα.

Ειδικός στόχος κάθε τέτοιας ομάδας είναι η προετοιμασία μιας παράστασης όχι καλλιτεχνικών αξιώσεων, αλλά μιας παράστασης με παιδαγωγική επιτυχία, που χρησιμοποιεί το θέατρο σαν μέσο έκφρασης των μαθητών ηθοποιών, σκηνογράφων, μουσικών, χορευτών κλπ μέσα σε ένα πλαίσιο πειθαρχίας, αυτενέργειας και συλλογικής προσπάθειας. Γι' αυτό το θέατρο στα σχολεία είναι μάθημα.²¹

Σύμφωνα με τα παραπάνω τα κείμενα του Νεοελληνικού θεατρικού λόγου είναι τα καταλληλότερα να εξυπηρετήσουν αυτή την παιδαγωγική, γιατί μπορούν να διαθέσουν για μίμηση σε παιδιά-μαθητές προβλήματα και θέματα που αντιμετωπίζονται καθημερινά. Έτσι το κείμενο τους σαν μέσο έκφρασης κάνει τα παιδιά να χαιρόνται διπλάσια όταν τα αντιπροσωπεύει.

Ανεβάζοντας π.χ. το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη²² πετυχαίνουμε κυρίως δύο συλλογικά αποτελέσματα: αφενός τη συνεργασία σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας, μουσικής και ενδυματολογίας, αφετέρου τη συλλογικότητα του ίδιου του έργου, στο οποίο το φινάλε είναι αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας. Ένα δεύτερο παράδειγμα συλλογικότητας, παιδαγωγικής και Νεοελληνικού θεάτρου, που μου προσέφερε η έρευνα, είναι μιας μαθητικής θεατρικής ομάδας, όπου η υπεύθυνη καθηγήτρια δίνει ανά δύο παιδιά ένα θεατρικό έργο να το μελετήσουν και να το εισηγηθούν στην ολομέλεια της ομάδας, η οποία και αποφασίζει ποιο έργο θα ανεβάσει. Πάντα επιλέγουν Νεοελληνικό.²³

Μια σχολική θεατρική παράσταση έχει και τις αποκαλύψεις της μέσα από μια μειευτική λειτουργία.²⁴ Αποκαλύπτονται τεράστιες υποκριτικές ικανότητες, που πολλές φορές οδηγούν και σε επαγγελ-

¹⁷ Ρωτήθηκαν 46 σχολεία αν έχουν παίξει Νεοελληνικό θεατρικό έργο καθώς και να μου γνωστοποιήσουν άλλα σχολεία που κάνουν γενικά θέατρο. Οι τίτλοι των έργων ήταν 101 και από αυτά τα 89 ήταν νεοελληνικά. Επίσης από τα 189 σχολεία των πανελλήνιων μαθητικών αγώνων θεάτρου του 1998 τα 121 μετείχαν με Νεοελληνικό έργο, τα 22 με αρχαίο δράμα και τα 46 με ξένο.

¹⁸ Οι τίτλοι των έργων που χρησιμοποιούνται είναι από τους πλέον προτιμώμενους στα σχολεία.

¹⁹ *Περί ποιητικής* 4^ο βιβλίο εκδ. Συκουτρή - Εστίας 1937, αρίθμηση BEKKER 1448 B.

²⁰ Δες και α. Τάσου Λιγνάδη *Θεατρολογικά 1*, Αθήνα 1978, σ. 127 εκδ. Μπούρα και β. Κώστα Γεωργουσόπουλου «Δεκαπέντε όροι για το σχολ. Θέατρο», (αναδημοσίευση) στο «Θέατρο στο σχο-

λείο» εκδ. Πανελληνίων αγώνων μαθητικού θεάτρου, Αθήνα 1994, της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας και του Θεάτρου Τέχνης Κάρλος Κουν, σ. 27.

²¹ Δες και το «Θέατρο στο σχολείο ως μάθημα» του Κ. Γεωργουσόπουλου, *Αργώ* τ. 3 Δεκ. 1981.

²² Στις θεατρικές ομάδες των σχολείων αυθόρμητα μετέχουν πάνω από 15 μαθητές, που όλοι θέλουν να προσφέρουν κάτι.

²³ Τεχνικό Λύκειο Ν. Σμύρνης, που εκδίδει και ειδικό τεύχος αυτής της εργασίας «Τί θα παίξουμε φέτος;». Ενδιαφέρουσες απόψεις υπάρχουν στο «Μύθος και πραγματικότητα του "εύκολου" θεατρικού έργου» της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργόπουλου, που δημοσιεύθηκε στο τ. του 20 β, σ. 101.

²⁴ Δες 20 α, σ. 132.

ματική σταδιοδρομία. Το παράδειγμα που αναφέρω είναι χαρακτηριστικό: ο γνωστός και καταξιωμένος ηθοποιός και συγγραφέας Νότης Περγιάλης στη μαθητική παράσταση του έργου του *Το κορίτσι με το κορδελλάκι* είπε στο σκηνοθέτη καθηγητή: «Επιτέλους το έργο βρήκε την πρωταγωνίστριά του!» Ένα κορίτσι πρώτης λυκείου, που απέδωσε το ρόλο ενός συνομήλικου κοριτσιού, χωρίς καμία προσπάθεια δημιουργίας παιδικού αυθορμητισμού.²⁵

Η περίπτωση δεν είναι μοναδική. Από τις δεκάδες μαθητικές παραστάσεις που έχω παρακολουθήσει, αλλά και από στοιχεία της έρευνάς μου, το συμπέρασμα είναι ένα: Οι μαθητές μπορεί να μην μπαίνουν στο πετσί του ρόλου τους, γιατί τους λείπει η τεχνική, αλλά και οι γνώσεις, καταφέρνουν όμως μια ιδιαίτερη αποστασιοποίηση, με την οποία μπορεί να μην αποδίδουν αισθήματα τέλεια, αλλά περιγράφουν συμπεριφορές χαρακτήρων στον τελειότερο βαθμό που τους επιτρέπει η ηλικία τους. Εδώ ακριβώς έρχεται ο παιδαγωγικός χαρακτήρας-ρόλος του Νεοελληνικού Θεάτρου, που καλεί τα παιδιά να αποδώσουν χαρακτήρες Ελληνικούς.

Αν λοιπόν σύμφωνα με τον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ «Θέατρο μπορεί να σημαίνει αντιπροσωπευτική αυτοπαρουσίαση και κάτι που μπορεί να δημιουργήσει και να επιτείνει τη συνείδηση του εμείς...», το Νεοελληνικό θέατρο για τους μαθητές είναι το καταλληλότερο κείμενο που μπορεί να γίνει δράση και να κάνει τα παιδιά να συνειδητοποιήσουν το Ελληνικό εμείς.²⁶ Σταχυολογώντας απαντήσεις από την έρευνά μου στο ερώτημα γιατί διαλέξατε Νεοελληνικό έργο, οι συνάδελφοί μου απαντούν: «Αρέσει στα παιδιά γιατί οι χαρακτήρες είναι πιο κοντινοί, πιο ελκυστικοί, δημιουργούν περισσότερο ενδιαφέρον στους μαθητές, γιατί κάτι έχουν ακούσει, κάτι έχουν ζήσει, είναι πιο οικείοι προς την ψυχολογία και τον τρόπο σκέψης τους, προέρχονται από τη δική τους γνωστή Ελληνική καθημερινότητα».

Η ρεαλιστικότητα επίσης του Νεοελληνικού θεάτρου πετυχαίνει και κάτι άλλο: Αν μία μαθητική θεατρική ομάδα αποφασίσει να παίξει το *Δράκο* του Σβαρτς και μία άλλη το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη, περισσότερο θα πετύχει παιδαγωγικά η δεύτερη, γιατί το θέμα της εξουσίας, που θίγουν και τα δυο έργα, στο *Δράκο* αντιμετωπίζεται από έναν μόνο ήρωα-ιππότη, στο *Παραμύθι* από έναν ολόκληρο εξαθλιωμένο λαό. Στην ψυχή του Έλληνα μαθητή μιλάει το *Παραμύθι* καλλίτερα από το *Δράκο*, γιατί οι καταβολές, οι γνώσεις, η αγωγή που έχει, του έχουν δημιουργήσει ένα όραμα-μοντέλο εξουσίας που το κείμενο του *Παραμυθίου* έρχεται να επιβεβαιώσει, να ενισχύσει και, –γιατί όχι;– να καθοδηγήσει. Έτσι οι παιδαγωγικοί στόχοι μετεξελίσσονται και σε ψυχοκινητικούς, οπότε βλέπουμε τους μαθητές να συμμετέχουν στη θεατρική τους παράσταση περισσότερο απ' όσο στα μαθήματα, γιατί κάνουν κάτι που τους τραβάει και τους αρέσει, που το διάλεξαν. Γι' αυτό μη φανεί παράξενο αν συναντήσετε τα παιδιά στα παρασκήνια μετά το τέλος των παραστάσεων να κλαίνε, γιατί μπήκε τελεία σε ένα πάθος για δημιουργία, σε μια έκρηξη ενεργητικότητας. Δε συμβαίνει το ίδιο και όταν τελειώνει το σχολείο!

Το νεοελληνικό θεατρικό κείμενο επίσης μπορεί μέσα από τη μαγεία του να πληροφορήσει για γεγονότα και καταστάσεις, που άλλο μάθημα αδυνατεί να προσφέρει και εδώ πρέπει να υπερτονιστεί η μαθησιακή και μορφωτική αξία μίας τέτοιας παράστασης, που πλέον γίνεται και βιωματική.

Το 1978 από ένα σχολείο παίχτηκε το *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη. Οι μαθητές για λόγους γνωστούς είχαν ελλιπή πληροφόρηση για την εθνική αντίσταση, αλλά και παραπληροφόρηση. Ήλθαν όμως σε ε-

²⁵ ΚΕΤΕ Ν. Σμύρνης 1979. Για τον αυθορμητισμό δεξ και το «Διοχετεύοντας το αυθόρμητο» Τέτης Μυλωνά στο 20 β, σελ. 89

²⁶ Βάλτερ Πούχνερ «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου» περιοδικό *Δρώμενα* τ. 1 (1984).

παφή αφενός με άτομο που είχε αφιερωθεί το έργο από το συγγραφέα²⁷ και αφετέρου με συντελεστές της πρώτης παράστασης του έργου²⁸ που όλοι πρόσφεραν στοιχεία δικών τους βιωμάτων. Τόσο πολύ έζησαν αυτό το έργο, ώστε σε σημείωμα που έστειλε ο Πέλος Κατσέλης γράφει: «Κατορθώσατε με το ολοκληρωτικό σας δόσιμο και την αγνότητα σας να περιορώσετε –ερασιτέχνες εσείς, άμοιροι της ειδικής υποκριτικής τέχνης– όλη τη πραγματικότητα και μυσταγωγική συγκίνηση του έργου...».²⁹

Το 1977 μετά το τέλος της σχολικής προεμιέρας της *Αυλής των θαυμάτων* του Καμπανέλλη, ο συγγραφέας ζήτησε συγγνώμη που άρεσε το έργο, το οποίο γράφτηκε το 1956-57 και είχε τα προβλήματα της εποχής. «Θά 'ταν καλό, είπε, να μη σας άρεσε, γιατί αυτό θα σήμαινε πως τα προβλήματα δεν υπάρχουν. Θά 'ταν καλλίτερα να είχε αχρηστευθεί το έργο μαζί με τα προβλήματα...».³⁰ Σήμερα 21 χρόνια μετά αυτή τη συγγνώμη και 42 χρόνια μετά τη συγγραφή του, τουλάχιστον μια δεκάδα σχολείων θα ετοιμάζεται να παίξει φέτος αυτό το μαθησιακό υλικό ενός επικαιρότατου προβληματισμού.

Φιλολόγοι συναδέλφοι που μετείχαν στην έρευνα με διαβεβαιώνουν ότι τα Νεοελληνικά θεατρικά κείμενα κάνουν τους μαθητές να προσεγγίζουν περισσότερο τη μητρική μας γλώσσα, να πλουτίζουν το φτωχό σημερινό λεξιλόγιο της νεολαίας, να γράφουν καλλίτερες εκθέσεις, να εκφράζονται με επιχειρήματα, να διαβάζουν ένα κείμενο ανετότερα.³¹ Ακόμη μερικοί μαθητές αναδεικνύονται στα σχολεία τους και θεατρικοί συγγραφείς με διασκευές νεοελληνικού λόγου ή με δικό τους αποκλειστικό έργο.³² Όταν μάλιστα ρώτησα κάποιους απ' αυτούς να μου πουν πώς ένιωσαν όταν παίχτηκε το έργο τους, μου απάντησαν: «Νιώσαμε απέραντη χαρά και ανακούφιση που όλες οι πρόβες –όσες ήταν αυτές– και το χάσιμο των μαθημάτων δεν πήγαν χαμένα».³³ Τα έργα που γράφονται σ' αυτές τις περιπτώσεις επηρεάζονται κυρίως από το θέατρο σκιών και τα θεατρικά κείμενα του Καραγκιόζη. Τέλος η δραματοποίηση πεζογραφημάτων και ποίησης από καθηγητές ή σε συνεργασία με μαθητές³⁴ καθώς και οι θεατρικές συνθέσεις για παγκόσμιες ημέρες, επετείους και επιθεωρήσεις σε διάφορες σχολικές γιορτές,³⁵ είναι προϊόντα ασφαλώς επηρεασμένα κατά ένα μεγάλο ποσοστό από την όλη δομή του Νεοελληνικού θεατρικού λόγου.³⁶

Όλα αυτά που μέχρι στιγμής είπαμε ισχύουν για τους μαθητές-μέλη των θεατρικών ομάδων. Το υπόλοιπο σχολείο αρκείται μόνο να παρακολουθεί τις παραστάσεις; Το νεοελληνικό θέατρο σαν λογοτεχνικό είδος δεν διδάσκεται στους υπόλοιπους; Ουσιαστικά ναι! Ελαχιστότατα αποσπάσματα υπάρχουν στα κείμενα Νεοελληνικής λογοτεχνίας της πρώτης και δευτέρας τάξης του λυκείου³⁷ και στο γυ-

²⁷ Πρόκειται για το Μιχάλη Πουσκορή, που αφιερώνεται το έργο. Ειδική σειρά εκδόσεων βιβλιοπωλείου Εστίας, αρ. 41.

²⁸ Το σκηνοθέτη της παράστασης του 1945 στο Εθνικό θέατρο Πέλο Κατσέλη και τον ηθοποιό Θάνο Κωτσόπουλο.

²⁹ Ειδικό άλμπουμ παράστασης από το ΚΕΤΕ Ν. Σμύρνης με σκηνοθέτη τον ομητή.

³⁰ Απομαγνητοφώνηση από παράσταση στο ίδιο παραπάνω σχολείο.

³¹ Ιδιαίτερα τονίζεται από συναδέλφους που ασχολούνται πολλά χρόνια με το θέατρο και παράλληλα διδάσκουν Ελληνικά στους ίδιους μαθητές.

³² Στους Πανελλήνιους Δραματικούς Αγώνες του 1998 3 σχολεία (Λαύριο, Καρατούλα, Πυθαγόρειο) μετείχαν με κείμενα που τα έγραψαν μαθητές.

³³ Πρόκειται για 4 μαθητές της Γ' γυμνασίου που έγραψαν και έπαιξαν Καραγκιόζη. Παρόμοιες σκέψεις στο «Θέατρο μας ζέστα-

νε» της Μαρίας Παναγιωτοπούλου και Βάιας Σπυρέλη, σ. 95 του τ. του 20 β.

³⁴ Χαρακτηριστικό είναι η δραματοποίηση του ποιήματος του Οδυσσέα Ελύτη «Ήλιος ο πρώτος» από το 6^ο Λύκειο Ηρακλείου Κρήτης το 1997, στην οποία μετείχαν πάνω από 50 μαθητές.

³⁵ Από παράδοση το γυμνάσιο-λύκειο Εστίας Νέας Σμύρνης παρουσιάζει παραμονές Χριστουγέννων σατιρική σχολική επιθεώρηση.

³⁶ Ο Δημήτρης Μπόργης, ο Στέλιος Σπεράντζας, ο Χάρης Σακελλαρίου, ο Ανδρέας Αγγελάκης και άλλοι έχουν γράψει θεατρικά κείμενα για σχολικές επετείους.

³⁷ Το *τίμημα της Λευτεριάς* του Γιώργου Θεοτοκά, *Κιλελέρ* του Βασ. Ράπα, *Φον Δημητράκης* του Δ. Ψαθά, *Το μυστικό της Κοντέσας Βαλέρινας* του Γρ. Ξενόπουλου, *Το παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Για την ουσιαστική αξιοποίηση των θεατρικών κειμένων στο μάθημα των Ελληνικών δεξ ομώνυμο άρθρο στο βιβλίο 20 β του φιλόλογου Γιάννη Λιγνάδη, σ. 111.

μνάσιο δεν υπάρχει κάτι ουσιαστικό.³⁸ Σκοπός των αποσπασμάτων είναι η παρουσίαση χαρακτήρων με κατάλληλες ερωτήσεις, πολλοί όμως φιλόλογοι αποφεύγουν να καταπιαστούν μ' αυτά, γιατί όπως λένε δεν γνωρίζουν από θέατρο. Υπάρχουν όμως και άλλοι που δραματοποιούν επιπλέον κείμενα μέσα στην τάξη, κάτι που αρέσει ιδιαίτερα στους μαθητές.³⁹ Στην ιστορία επίσης των νεωτέρων χρόνων απλά αναφέρονται ονόματα θεατρικών συγγραφέων, ως συντελεστών πολιτιστικής ανάπτυξης. Κάπου υπάρχει και κάποιο φωτογραφικό υλικό.

Από φέτος, όπως όλοι γνωρίζουμε, μέσα στα πλαίσια της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης εισάγεται στα λύκεια για επιλογή το μάθημα της Αισθητικής αγωγής. Διαβάζω πώς περιγράφεται επίσημα: «Η Αισθητική αγωγή είναι ένα μάθημα που ασχολείται με τις καλές τέχνες και ειδικότερα με 3 από αυτές: Τα Εικαστικά (1 ώρα την εβδομάδα), τη Μουσική και το Θέατρο (1 ώρα την εβδομάδα εναλλάξ)».⁴⁰

Προσωπικά δεν θα ήθελα να πω κάτι που θα βάραινε περισσότερο το κλίμα των ημερών. Εξάλλου είναι αρκετά τα όσα έχουν πει για το μάθημα και το βιβλίο θεατρολογίας οι κ.κ. Γεωργουσόπουλος και Πλωρίτης. Θα ήθελα όμως με πόνο να εκφρασθώ μέσω του Μπρεχτ: «Κάποτε δούλευα σε έναν κηπουρό, που μου έδωσε ένα ψαλίδι για να κλαδέψω μία δάφνη, που την είχαν για διάφορες εκδηλώσεις. Γι' αυτό έπρεπε να είναι στρογγυλή σα σφαίρα. Αρχισα να την κλαδεύω και παιδευόμουν ώρες, μα δεν κατάφερα τίποτα. Κάποτε κλάδευα τη μία πλευρά περισσότερο, κάποτε την άλλη. Όταν κατόρθωσα να τη στρογγυλέψω η σφαίρα είχε γίνει μικρή σα σβώλος. Ο κηπουρός μου είπε απογοητευμένος: Καλά, βλέπω τη σφαίρα, που είναι όμως η δάφνη;»⁴¹

Κυρίες και κύριοι. Καταθέτω σήμερα την αγωνία εκατοντάδων εκπαιδευτικών, που θέλουν τη θεατρική παιδεία παραγωγικότερη και δημιουργικότερη. Το ερώτημά μας είναι: Μέσα σ' αυτά τα καινούρια δεδομένα πού θα βρεθεί ο χρόνος να συνεχισθεί αυτή η παιδαγωγική μορφή διασκέδασης, εκτόνωσης, δημιουργικής απασχόλησης και ικανοποίησης των μαθητών μας, που παίρνει μάλιστα τη μορφή τελετουργίας στη προετοιμασία της;⁴²

Τελειώνοντας θα ήθελα να διαβάσω ένα απόσπασμα από σημείωμα μιας συναδέλφου: «Εμείς οι καθηγητές έχουμε μόνο μεράκι. Η θεατρική παιδεία λείπει από τους περισσότερους, θέλουμε όμως να ευχαριστήσουμε τα παιδιά που επίμονα πολλές φορές ζητάνε να κάνουν θέατρο, να παίξουν. Έτσι τολμάμε να αναλάβουμε το ανέβασμα μίας παράστασης, παίζοντας πιο πολύ με τους μαθητές. Γινόμαστε μια ομάδα που μοιράζεται ευθύνες, συγκινήσεις, ένταση, δημιουργία, εκτόνωση.»⁴³

Αν λοιπόν θέλουμε θέατρο στα σχολεία πρέπει να το οργανώσουμε και γι' αυτό προτείνω τα εξής:

1. Να συγκεντρωθεί η όποια αρθρογραφία και βιβλιογραφία υπάρχει σε ειδικό εγχειρίδιο.⁴⁴
2. Να μεταφραστούν ειδικά βιβλία που κυκλοφορούν σε άλλες χώρες.⁴⁵

³⁸ Απόσπασμα Καραγκιόζη και άρθρο του Φώτου Πολίτη γι' αυτόν.

³⁹ Στη Ρόδο η θεολόγος καθηγήτρια Παπαδάκη Ελένη, που ασχολείται με το θέατρο στο σχολείο της, επιχειρεί και δραματοποιήσεις σκηνών της Καινής Διαθήκης στο μάθημά της.

⁴⁰ Από το φυλλάδιο που δόθηκε στους μαθητές με τίτλο «Τα μαθήματα επιλογής», εκδ. ΟΕΒΔ 1998.

⁴¹ Ιστορίες του κ. Κόννερ, «Μορφή και περιεχόμενο» εκδ. Κείμενα 1971, σ. 33 μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη.

⁴² Τούτο ιδιαίτερα εκφράζεται από καθηγητές λυκείου.

⁴³ Μουρδουκούτα Παναγιώτα, ιστορικός αρχαιολόγος, καθηγήτρια.

⁴⁴ Πολλά έχουν γραφεί και ειπωθεί κατά καιρούς από ειδικούς (Κ. Γεωργουσόπουλος, Τ. Λιγνάδης, Ν. Παπανδρέου, Β. Πούγχερ, Δ. Σπάθης κ.λ.π.) Παράδειγμα είναι και το τ. που μνημονεύεται στο 20 β.

⁴⁵ Ενδεικτική βιβλιογραφία ξένων συγγραφέων δεξ Β. Πούγχερ *Το θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παίριδη, σ. 288.

3. Να δημιουργηθεί θέση υπευθύνου θεατρικής παιδείας σε κάθε Νομό, που θα διαθέτει θεατρική βιβλιοθήκη και θα συντονίζει.⁴⁶
4. Να δημιουργηθεί κεντρική υπηρεσία σαν επιτελικό όργανο, στην οποία να συγκεντρωθεί αρχείο μαθητικού θεάτρου σε όσο βάθος χρόνου είναι δυνατό.
5. Να δημιουργηθούν θεατρικές σχολικές αίθουσες εκεί που δεν υπάρχουν⁴⁷ και σε νοεανγειρόμενα σχολεία να κατασκευάζονται αίθουσες με θεατρικές προδιαγραφές και όχι αίθουσες πολλαπλών χρήσεων.
6. Τέλος το μάθημα της Θεατρολογίας να αυτονομηθεί, να γραφεί τριπλό βιβλίο όπως προβλέπεται και να διδάσκεται δύο ώρες την εβδομάδα μόνο από ειδικούς, που μπορεί να είναι θεατρολόγοι και επιμορφωμένοι εκπαιδευτικοί.

Κλείνοντας νομίζω ότι έγινε κατανοητή η αναγκαιότητα της Θεατρικής παιδείας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και μάλιστα η πρωταρχικότητα της Νεοελληνικής θεατρικής παιδείας, η οποία κατά τον αείμνηστο Τάσο Λιγνάδη: «Πρέπει να είναι η δημιουργική αναδίφηση στις ρίζες μας και στις γενετικές δυνατότητες των προεκτάσεων τους...», τις οποίες θεωρεί «δημιουργική και καινούρια γραφή που θα συνεχίζει την κυκλοφορία του αίματος, που δε θα δίνει ξένο ορό στον οργανισμό μας...»⁴⁸

⁴⁶ Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη Περιβαλλοντική εκπ/ση και την αγωγή υγείας.

⁴⁷ Από την έρευνα φαίνεται να χρησιμοποιούνται αίθουσες άλλων

σχολείων, άλλων φορέων, ακόμα και αυτοσχέδιες εξέδρες.

⁴⁸ Δες 20 α, σ. 147.

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΣΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ - ΤΟ ΑΛΥΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Προϋπόθεση για την ένταξη των αριστοφανικών έργων στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου το 1956-7 στάθηκε η λύση των σοβαρών προβλημάτων που έθετε η αρχαία κωμωδία στους σύγχρονους ερμηνευτές της. Ωστόσο οι λύσεις, οι οποίες δόθηκαν τότε από το «Εθνικό Θέατρο» δεν προέκυψαν από αναζητήσεις για τα ιδιαίτερα προβλήματα του είδους, αλλά ήρθαν ως αποτέλεσμα της προσπάθειας να ενταχθεί η αρχαία κωμωδία στα φεστιβάλ αρχαίου δράματος. Ο στόχος όμως των φεστιβάλ δεν άφηνε περιθώρια για πειραματικές αναζητήσεις. Ο απολογισμός που έκανε ο διευθυντής του «Εθνικού» για το φεστιβάλ Επιδαύρου 1957, οπότε για πρώτη φορά παίχτηκε εκεί αρχαία κωμωδία, είναι ενδεικτικός:

Ο αρχικός σκοπός που το ενέπνευσε [το φεστιβάλ], δηλαδή η δημιουργία ενός κύκλου παραστάσεως αρχαίου δράματος με διεθνές ενδιαφέρον προς αξιοποίησιν δυο τουριστικής άγονων μηνών, του Ιουνίου και του Ιουλίου, αρχίζει να ευοδούται.¹

Στόχος της ανακοίνωσης είναι να εξακριβώσει πώς και μέσα από ποιές διαδικασίες ο Αριστοφάνης συνέβαλε τελικά στην ευόδωση του παραπάνω στόχου.

Μέχρι τη στιγμή, που το Εθνικό Θέατρο υπό τη διεύθυνση του Αιμίλιου Χουρμούζιου εγκαινίασε τον Ιούλιο του 1956 την «περίοδο Αττικής Κωμωδίας» στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού με τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, ο λόγος περί αναβιώσεως του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα αφορά αποκλειστικά την τραγωδία.

Στην ταραγμένη δεκαετία του 1940 οι απόπειρες ερμηνείας της αρχαίας τραγωδίας από το «Εθνικό Θέατρο», εξ αρχής σπασμωδικές και αυτοσχέδιες, χωρίς να χάσουν αυτόν το χαρακτήρα, ενισχύθηκαν από δύο νέες παραμέτρους, τον εθνικισμό και την τουριστική αξιοποίηση. Φαινόμενα όχι άγνωστα στον ελληνικό χώρο αποκτούν τώρα νέες διαστάσεις και διαφορετικό περιεχόμενο.² Το Μάιο του 1946

¹ *Καθημερινή*, 4/7/1957, «Επιδαύρια».

² Λίγο πριν την είσοδο της Ελλάδας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και με αφορμή την παράσταση της *Αντιγόνης* από το Βασιλικό Θέατρο, ο Κωστής Μπαστιάς, γενικός διευθυντής των κρατικών σκηνών ανακοίνωσε ότι στο εξής θα καθιερωθεί και δεύτερη περίοδος αρχαίου δράματος. Στόχος ήταν να διευκολυνθεί το ε-

παρχιακό κοινό και οι ξένοι φιλότεχνοι και αρχαιόφιλοι «οι οποίοι επιθυμούσαν να παρακολουθήσουν το θεατρικό φεστιβάλ των Αθηνών και οι οποίοι θα εδυσκολεύοντο ίσως να έλθουν εάν δεν είχαν την ευχέρεια να εκλέξουν μεταξύ δύο περιόδων κατά το αυτό έτος.» Βλ. *Αθηναϊκά Νέα*, 31/8/1940, «Το νέον ρεπερτόριον. Τί θα παίξουν το χειμώνα το "Βασιλικό Θέατρο" και

λίγο πριν την έναρξη του «Τρίτου Γύρου» του Εμφύλιου και ενώ η Ελλάδα είχε μετατραπεί ήδη σε πεδίο μάχης του Ψυχρού Πολέμου ο Γ. Α. Βλάχος πρότεινε στο «Εθνικό» να παραιτηθεί από κάθε προσπάθεια να υπηρετήσει την τέχνη και να αφοσιωθεί στις ανάγκες του έθνους.³ Δηλαδή:

να ετοιμάση αμέσως τέσσερα, πέντε αρχαία δράματα και να φύγη δια το εξωτερικόν και προ πάντος δια την Αμερικνήν και την Αγγλίαν [...] να δώση πάλιν την πνοήν της αρχαίας Ελλάδος εις το μέγαν κοινόν των εθνών, που διευθύνουν τώρα τας τύχας του κόσμου.⁴

Ακόμη πιο ενδεικτική για το θέμα μας είναι η εορταστική παράσταση της *Ορέστειας* στο «Εθνικό» σε σκηνοθεσία του Ροντήρη. Το 1949, λίγο μετά τη συντριβή του Δημοκρατικού Στρατού, ο υπουργός τύπου και πληροφοριών σε λόγο του πριν από την παράσταση δήλωνε:

Ευτυχείς οι λαοί οι οποίοι δύνανται να πανηγυρίζουν νέας νίκας με τ' αρχαία ποιητικά σύμβολα. [...] Διότι αι παραστάσεις της *Ορέστειας* δύνανται να θεωρηθούν και ως πανηγυρισμός της προσφάτου εθνικής νίκης, [...] Ο νέος Μαραθών χθες ελέγετο Πίνδος, σήμεραν ονομάζεται Βίτσι.⁵

Το Συμβούλιο του Εθνικού από την άλλη μεριά ανακοίνωσε επισήμως ότι η ίδια παράσταση είναι μοναδική και για έναν ακόμη λόγο: θα αποτελέσει τον πυρήνα των αθηναϊκών φεστιβάλ, τα οποία «σημαντικότερα θα συντελέσουν στην ενίσχυση του τουρισμού.»⁶

η «Κρατική Λυρική Σκηνή». Ομιλεί ο Κ. Μπαστιάς». Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, το Δεκέμβριο του 1943, το Εθνικό θα ανεβάσει την *Εκάβη* σε σκηνοθεσία του Σ. Καραντινού (βλ. *Έθνος*, 2/12/1943 στη μόνιμη στήλη του Αγγελία Μαμάκη: «Θεατρικά Νέα»). Με την απελευθέρωση και το ξέσπασμα του Εμφύλιου το Εθνικό Θέατρο κλείνει το Νοέμβριο του 1944 και ανοίγει ξανά το Φεβρουάριο του 1945, υπό τη διεύθυνση του Γ. Θεοδοκά. Τον Ιανουάριο του 1946 η Καλλιτεχνική επιτροπή αποφασίζει να ανέβουν οι *Φοίνισσες* το Φθινόπωρο του ίδιου έτους αλλά η παράσταση δεν πραγματοποιείται. (βλ. *Έθνος*, 25/1/1946, «Θεατρικά Νέα».) Η επικράτηση της Ηνωμένης Παράταξης Εθνικοφρόνων στις πρώτες μετακατοχικές εκλογές τον Μάρτιο του 1946 είχε ως συνέπεια το διορισμό του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό στη θέση του γενικού διευθυντή και μοναδικού σκηνοθέτη. Τη θέση αυτή θα την κρατήσει μέχρι το 1950 όσο δηλαδή παραμένει στην εξουσία η Βουλή που προέκυψε από τις εκλογές του 1946. Η επάνοδος του Ροντήρη χαιρέτιστηκε ως εθνική αναγκαιότητα, καθώς θα επανέφερε το θέατρο «εις τον άλλοτε δρόμο του, που ήτο έθνος, τέχνη, ευπρέπεια» βλ. *Καθημερινή*, 4/5/1946, «Το Εθνικόν Θέατρον» του Γ. Α. Β. [λάχου]. Το πεδίο στο οποίο κυρίως θα αναδειχθεί η εθνικοφροσύνη του Ροντήρη είναι η αρχαία τραγωδία. Η παράσταση των *Περσών* το 1947, δεν είχε θετικές κριτικές, πήρε όμως εξ αρχής τον χαρακτηρισμό εθνικιστικής προπαγάνδας κατά των «συμμοριτών». Στην περιοδεία του Εθνικού τη Ρόδο ο αντιπρόεδρος τους Διοικητικού Συμβουλίου, Στρατής Μυριβήλης στο λόγο του πριν την παράσταση υπέβαλε στον θεατή την ιδέα ότι στο πρόσωπο του κάθε Πέρση θάπρεπε να βλέπει «από έναν Έλληνα αντάρτη ή ενα Ρώσον επιδρομέα.» βλ. *Έθνος*, 1/8/1947, «Θεατρικά Νέα».

³ Ο τρόπος με τον οποίο θα οφεληθεί το έθνος από την προβολή της πολιτιστικής του κληρονομιάς στην Αμερική δεν συζητείται ακόμη με την εξαφάλιση τουριστικού ρεύματος προς την Ελλάδα, αλλά εντάσσεται στη γενικότερη προσπάθεια εξασφάλισης αμερικανικής βοήθειας. Η ισχνότητα της Βρετανικής βοήθειας στην Ελλάδα μεγάλωσε την έλξη που ασκούσε η Ουάσιγκτων στους Έλληνες πολιτικούς. Από τα μέσα του 1945 είχαν εκδηλωθεί οι πρώτες ενδείξεις ενδιαφέροντος των Ηνωμένων Πολιτειών για το ελληνικό ζήτημα και καθ' όλη τη διάρκεια του 1946 η Ελληνική Κυβέρνηση επιχειρεί συστηματικά να το αυξήσει. βλ. J. Meynaud με την συνεργασία Π. Μερλόπουλου και Γ. Γονατά *Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*. Αθήνα 1974, σσ. 406-408.

⁴ *Καθημερινή*, 4.5.46 «Το Εθνικόν Θέατρον» του Γ. Α. Β. [λάχου] και περ. *Αρτίστας*, αρ. φ. 2, 11/8/1946. Το θέμα της «προπαγανδιστικής εθνικής τουρνέ» τίθεται ξανά το 1948. Ο Βλάχος θα χρησιμοποιεί τον όρο «μείντ ιν Γκρής» για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου καθώς πρόκειται για ένα είδος θεάτρου «που δεν μπορεί να το δώση κανείς άλλος. Ούτε Ρώσος, ούτε Βούλγαρος, ούτε Γιουγκοσλάβος...» και με τις οποίες «θα νοηθή παντού ότι κάτι και ως Ιστορία και ως Έθνος και ως Φυλή διαφέρομε από τα γύρω μας ισχυρότατα πλήθη.» *Καθημερινή*, 13/6/1948 «Μια παρένθεσις. Το Εθνικόν Θέατρον» βλ. ακόμη στο *Έθνος*, 27/7/1948 συνέντευξη του Βουρδουμπά, διευθυντή του υπουργείου Παιδείας και *Ελευθερία*, 17/6/1948, «Θέατρο και προπαγάνδα» του Μ. Πλωρίτη.

⁵ *Ελληνική Δημοσιογραφία*, 1.9.1949, τ.χ. 38. Από το λόγο του υπουργού τύπου και πληροφοριών Μιχαήλ Αιλιανού.

⁶ «Η *Ορέστεια*», *Νέα Εστία*, 15.9.1949, τ.χ. 533, σ. 1216.

Ήδη μετά την εξαγγελία του Δόγματος Τρούμαν, τον Μάρτιο του 1947 η νεοελληνική ένταξη στο διεθνές κύκλωμα της καπιταλιστικής οικονομίας είναι υπό εξέλιξη. Αυτό σήμαινε ότι η εισροή ξένου συναλλάγματος τοποθετήθηκε στο επίκεντρο του προγραμματισμού της οικονομικής πολιτικής της χώρας. Ο τουρισμός αποτέλεσε, μετά τα μεταναστευτικά εμβάσματα, τη δεύτερη μεγάλη πηγή συναλλάγματος και ήταν ένας τομέας που οι Αμερικανοί επενέβησαν δραστικά για την ανάπτυξή του.⁷ Στο πλαίσιο αυτό η αρχαία τραγωδία αντιμετωπίστηκε ως «εθνικό κεφάλαιον» με μεγάλες προοπτικές αξιοποίησης και με διπλό στόχο: την εθνικιστική προπαγάνδα και την τουριστική αξιοποίηση μέσω των κρατικών φεστιβάλ.⁸ Πρόκειται στην πραγματικότητα για μια ισχυρή αντίφαση που προέκυψε από τον συγκρουστικό ιδεολογικό πόλο μιας ιδεολογικής στάσης και μιας κοινωνικής πρακτικής. Με ιδεολογικό όπλο την ελληνοχριστιανική εκδοχή του ελληνοκεντρισμού, ο περιούσιος λαός ήταν έτοιμος να εκποιήσει ό,τι αναγόρευσε σε εθνικό του κεφάλαιο για να προχωρήσει στην οικονομική ανασυγκρότηση. Να θυμίσω μόνο ότι το 1948 το Άγιον Όρος είχε ανακηρυχθεί με βασιλικό διάταγμα τουριστικός τόπος.⁹

Η ανεύρεση της νεοελληνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος που θα εξέφραζε τη «σημερινή εθνική προσωπικότητα», σύμφωνα με τη χαρακτηριστική διατύπωση του Γ. Θεοτοκά, ήταν θέμα χρόνου και συγκυριών από τη στιγμή που επισημάνθηκε ο στόχος.¹⁰ Οι συγκυρίες αυτές, παρότι είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες και αποκαλυπτικές δεν είναι δυνατόν να μας απασχολήσουν εδώ.¹¹ Πάντως το 1954 ιδρύεται το Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος στην Επίδαυρο.¹² Την οργανωτική ευθύνη είχε ο Ελληνικός

⁷ Βεργόπουλος Κώστας, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης 1944-1952» στον τόμο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1940-1950*, Αθήνα 1984, σσ. 531-533 και J. Maynaud, *ό.π.* σσ. 409, 473.

⁸ Η σύνδεση ήταν αποκάλυπτη από τον Ιούλιο του 1948 όταν συστάθηκε το «Ανώτατο Συμβούλιο Τουρισμού» στο πλαίσιο του σχεδίου Μάρσαλ και των μεγάλων έργων για την ανασυγκρότηση της χώρας. Βλ. την αρθρογραφία της *Καθημερινής*, 7/9/1947 «Τουρισμός. Παλαιά και παραμελημένη πηγή πλούτου. Η εκμετάλλευσίς της ζήτημα ζωτικής σημασίας δια την Ελλάδα». 30/7/1948 «Ένας εθνικός πλούτος. Ο Βασιλεύς προήδρευσε του Ανωτάτου Συμβουλίου Τουρισμού». 24/5/1949, «Μια εθνική βιομηχανία. Ο Τουρισμός» του Γ. Α. Βλάχου. 23/8/1949, «Τουρισμός» της Ε. Βλάχου. 9/9/1949, «Το εξ Αμερικής τουριστικόν κεφάλαιον» του Α. Α. Αντωνιάδη, του ίδιου 15/12/1949, «Ο ελληνικός τουρισμός και οι Αμερικανοί». Στις 23 και 26/10/1949 δυο άρθρα του Κώστα Μπίρη με τίτλο «Τουριστικά Αθήναι». Βλ. ακόμη *Έθνος*, 8/3/1949 «Τα θεατρικά Νέα Εικονογραφημένα» και 22/7/1949 «Χθες η δεξίωσις του Εθνικού Θεάτρου προς αντιπροσώπους Τύπου, ξένου και ελληνικού, για την επίσημον οργάνωσιν ετησίου φεστιβάλ αρχαίου δράματος».

⁹ Στο άρθρο του Σπύρου Λουκακάκη: «Η ελληνικότητα και ο τουρισμός», *Νέα Εστία*, 15/8/1966, τχ. 939, σ. 240.

¹⁰ *Νέα Εστία*, 1/11/1951, τχ. 584, σ. 1421 «Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα» του Γ. Θεοτοκά.

¹¹ Οι προϋποθέσεις αφορούν από τη μια τις προαπαιτήσεις για την σύσταση ενός οργανισμού που θα υπερασπιζόταν με συνέπεια τα τουριστικά συμφέροντα της χώρας, οι οποίες οδήγησαν στην ίδρυση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού το 1951.

Από την άλλη αφορούν τις εξελίξεις μέσα στο Εθνικό Θέατρο, το οποίο σταδιακά στελεχώθηκε από πρόσωπα που είχαν την εμπέλεια και την πρόθεση να εξυπηρετήσουν την κυβερνητική πολιτική ως προς την αξιοποίηση του αρχαίου δράματος ενώ συγχρόνως ικανοποιούσαν τις προσωπικές καλλιτεχνικές τους φιλοδοξίες. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για ευνοϊκή ιστορική συγκυρία που έφερε τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινού στο Εθνικό Θέατρο. Το ζεύγος των παλιών πρωταγωνιστών βρισκόταν από τις αρχές του πολέμου στην Αμερική και ήδη η καλλιτεχνική του πορεία εκεί βρισκόταν σε κάμψη. Από το 1949 άρχισαν να βολιδοσκοπούν τις προοπτικές επιστροφής στην Ελλάδα και διαπραγματεύθηκαν με υπομονή και διορατικότητα τους όρους που θα εξασφάλιζαν την αποδοχή τους ως πρωταγωνιστές και θα επέτρεπαν στον Μινωτή να δοκιμάσει τις δυνάμεις του στη σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο Εθνικό. Βλ. *Καθημερινή*, 12/9/50, «Θεατρική κίνησης», *Έθνος*, 22/5 και 27/7/1950 στη στήλη του Αχ. Μαμάκη «Τα θεατρικά Νέα».

¹² Στα τέλη του 1953 η Περιηγητική Λέσχη και ο Ε.Ο.Τ. κατάφεραν να κάμψουν τις επιφυλάξεις του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου και να προχωρήσουν τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου στη σύσταση μιας επιτροπής που θα προετοίμαζε για το καλοκαίρι του 1954 την «Εβδομάδα Επίδαυρου» με παραστάσεις των *Περσών* και του *Ιππολύτου* και με τη συμμετοχή του Α. Μινωτή και της Κ. Παξινού. Η όλη κίνηση αποσκοπεί «να προκαλέσει το παγκόσμιον τουριστικόν ενδιαφέρον.» Βλ. *Βραδινή*, 6/1/1954, «Δια τον προσεχί Ιούνιον. Εβδομάς μεγάλων θεατρικών εορτών εις την Επίδαυρον...» του Παύλου Κριναίου και «Το Φεστιβάλ της Επίδαυρου» του Άλκη Θρούλου στην *Νέα Εστία*, τχ. 650, 1/8/1954, σσ. 1180-1181.

Οργανισμός Τουρισμού και η Περιηγητική Λέσχη, ενώ την καλλιτεχνική ευθύνη ανέλαβε το Εθνικό Θέατρο το οποίο ανακηρύχθηκε μοναδικός θεματοφύλακας της αναβίωσης του αρχαίου δράματος.¹³ Το 1956 ακολούθησε η ίδρυση του φεστιβάλ Αθηνών, με την ευθύνη μιας οκταμελούς οργανωτικής επιτροπής και ενός εντεταλμένου συμβούλου του Ε.Ο.Τ.¹⁴ Και οι δύο τελούσαν υπό την εποπτεία του υπουργού Προεδρίας Κυβερνήσεως οι αρμοδιότητες του οποίου επεκτάθηκαν τον επόμενο χρόνο.¹⁵ Την καλλιτεχνική ευθύνη είχε το «Εθνικό», η «Λυρική Σκηνή» και η «Κρατική Ορχήστρα».

Σε όλη τη διαδικασία ανεύρεσης ενός «νεοελληνικού τρόπου ερμηνείας» του αρχαίου δράματος ο Αριστοφάνης απουσίαζε. Επί δεκαετίες οι παραστάσεις των έργων του απευθύνονταν αποκλειστικά σε ανδρικό κοινό και στιγματίζαν την αρχαία κωμωδία ως πορνογραφικό είδος. Τις λιγοστές απόπειρες διαφορετικής προσέγγισης του αριστοφανικού έργου τις είχε σκεπάσει σιγά σιγά η λήθη. Προκάλεσε έκπληξη όταν το 1951 το «Εθνικό Θέατρο» επί διευθύνσεως του Γεωργίου Θεοτοκά, ανακοίνωσε ότι η χειμερινή περίοδος θα ανοίξει με τις *Νεφέλες* σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού.¹⁶ Οι διαμάχες στις συνεδριάσεις του «Εθνικού» με αφορμή την παράσταση μεταφέρθηκαν στον τύπο και κατέληξαν στην αποκαλυπτική διευκρίνιση του Αιμίλιου Χουρμούζιου, διευθυντή της καλλιτεχνικής επιτροπής:

Με κατηγορεί ο κ. Κ. ότι εγώ εξέλεξα τον Αριστοφάνη δια το δραματολόγιον του “Εθνικού”. Και δεν έχει άδικον. Δια να περισώσω την τραγωδίαν που εσχεδιάζε ν’ αναβιβάση επροτίμησα το πρωτοδοκιμαζόμενον πείραμα της κωμωδίας.¹⁷

¹³ Άνθρωποι που επί χρόνια υπερασπίστηκαν την πολυφωνία στη διαχείριση του αρχαίου δράματος συμμορφώθηκαν σταδιακά στην κυβερνητική πολιτική καθώς το ζήτημα είχε θεθεί έτσι ώστε οποιαδήποτε αντίδραση να θεωρείται ότι υπομόνευε το συμφέρον του έθνους. Στην κάμψη των όποιων ενδοιασμών συνεβάλε κατά πολύ, σε μια πρώτη φάση, και η οριστική απομάκρυνση του Δ. Ροντήρη από το Εθνικό το Μάρτιο του 1955 (βλ. *Νέα Εστία*, 1/5/1955, τχ. 668, σ. 625, ΧΑΤΖ.: «Το Εθνικό Θέατρο»). Ο τελευταίος είχε χάσει κάθε συμπάθεια στο χώρο των διανοουμένων «όταν έπαψε να είναι εκείνος που ξέρανε απ’ ης στιγμής προτίμησε να γίνη η πνευματική βιτρίνα μιας κομματικής φατρίας» (*Μάχη*, 20/7/1950, «Το θεατρικό χρονικό μας») με την υποστήριξη της οποίας είχε διεκδικήσει από το 1946 την απόλυτη εξουσία στο Εθνικό Θέατρο. Βλ. *Έθνος*, 22/9 και 25/9/1947, 18/3 και 29/3/1954 «Θεατρικά Νέα». Επιπλέον η συμμαχία του με τον Σπύρο Μελά είχε προκαλέσει την οργή ισχυρών παραγόντων στο χώρο του θεάτρου και της δημοσιογραφίας, όπως του Άλκη Θρύλου, του Καραγάτση, του Πέτρου Χάρη, του Αχιλλέα Μαμάκη, του Αιμ. Χουρμούζιου. Βλ. *Έθνος*, 5/7/1949 «Λογοτεχνικοί καινούργιοι. Η χθεσινή δίκη του κ. Σπ. Μελά». *Καθημερινή*, 9/6/1949, «Αβρότητα μεταξύ λογίων» και 10/2/1955 «Περί του Εθνικού. Περιττή απάντησις» του Αιμ. Χουρμούζιου. Βλ. ακόμη στην ίδια εφημερίδα τη δημοσίευση των συζητήσεων που γίνονται στη Βουλή με θέμα την αναδιοργάνωση του Εθνικού, 8 και 24/2, 11 και 17/3, 1/4/1955. Οι συζητήσεις κατέληξαν την 1/4/1955 στο διορισμό του Αιμ. Χουρμούζιου, αρχισυντάκτη της *Καθημερινής*, στη θέση του γενικού διευθυντή.

¹⁴ Η ίδρυση του αποφασίζεται το Μάιο του 1955 από τον υπουργό Προεδρίας της Κυβερνήσεως Γεώργιο Ράλλη και τον

υπουργό Παιδείας Α. Γεροκωστόπουλο. Ένα μήνα μετά τον διορισμό του στο Εθνικό, ανατίθεται στον Αιμ. Χουρμούζιο και η ευθύνη των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας: ακόμα δεν γίνεται λόγος για αρχαία κωμωδία. Βλ. *Καθημερινή*, 8/5/1955 «Δια την ενίσχυση του τουρισμού. Το Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών»

¹⁵ Τον Γ. Ράλλη αντικατέστησε το Μάρτιο του 1956 ο Δ. Τσάτσος (βλ. *Έθνος*, 4/5, 26/5 και 9/6/1956). Ο τελευταίος εν όψει των εγκαινίων του φεστιβάλ Αθηνών τόνιζε το «ιδιότυπον και μοναδικό» κλίμα των εκδηλώσεων όπου «Το αρχαίον δράμα και ωρισμένοι μελοδραματικά και χορευτικά εκδηλώσεις εμπνευσμένοι από τον αρχαίον μύθον τονίζουν αρκούτως την ελληνικότητα της όλης σειράς των παραστάσεων, τας οποίας θα πλαισιώνη ο βράχος της Ακροπόλεως. Η σημασία της επιδιώξεως αυτής είναι μεγίστη, διότι το Φεστιβάλ θα ευρίσκειται εις το επίκεντρον της τουριστικής δραστηριότητος της χώρας μας και θα αποτελή ένα αποφασιστικόν μέσον διευρύνσεως αυτής. Δεν πρέπει να μας διαφεύγη ότι ο καλύτερος διηρημιστής του Τουρισμού μιας χώρας είναι ο ξένος...». *Έθνος*, 4/8/1956 «Τα σχετικά με τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Αθηνών. Τί είπε ο κ. Τσάτσος. Ο ρόλος του Φεστιβάλ στην ανάπτυξιν του Τουρισμού».

¹⁶ Αρχικά είχε προγραμματιστεί να παιχτούν μαζί με τον *Οιδίποδα Τύραννο* που θα σκηνοθετούσε ο Μινωτής, οι *Τρωάδες* σε σκηνοθεσία του Σ. Καραντινού. Το πρόγραμμα άλλαξε όταν ο σκηνοθέτης παρουσίασε στο Διοικητικό Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόταν να ανεβάσει την αρχαία τραγωδία. Βλ. το χρονικό της απόφασης στην *Καθημερινή*, 8/2, 10/2, 7/3, 17/3 και 4/5/1951 στη στήλη «Θεατρική ζωή».

¹⁷ *Καθημερινή*, 5/7/1952, «Περί τας *Νεφέλας*. Συρροή ατυχιών».

Οι επιφυλάξεις του Χουρμούζιου δικαιώθηκαν όταν η σκηνοθεσία του έργου μεταφέρθηκε στην «Κομεντί Φρανσέζ» το Μάιο του 1952 και αποδοκιμάστηκε από τη γαλλική κριτική.¹⁸ Ωστόσο η αυθεντία των γάλλων κριτικών απλά επισφράγισε την ειλημμένη απόφαση ότι η αρχαία κωμωδία δεν αποτελεί αξιοποιήσιμο κεφάλαιο για το έθνος.¹⁹ Μόνο μια μικρή μερίδα της κριτικής στέκεται αποκλειστικά στο θέμα της βωμολοχίας. Στην πλειοψηφία τους οι κριτικοί δεν συμμερίστηκαν τις ακραίες απόψεις του Παύλου Παλαιολόγου, επιφυλλιδογράφου στο *Βήμα*, ο οποίος προκειμένου να υπερασπιστεί την ηθικότητα των γυμνών μπαλέτων που εμφανίζονται το ίδιο διάστημα στη σκηνή της Επιθεώρησης, εμμένει στον κίνδυνο που διέτρεχε το οικογενειακό περιβάλλον του μέσου νοικοκυρόσπιτου αποκλειστικά από τον «κοπρομανή» και «αηδιαστικό οχετό» που καλείται Αριστοφάνης.²⁰ Οι περισσότεροι κριτικοί δεν συμμερίστηκαν ούτε την απορία του Σπύρου Μελά αν «Επιτρέπεται σ' ένα Εθνικό Θέατρο να έχει “σουαρέ νουάρ;”»²¹ Για τους έλληνες κριτικούς δεν ήταν μόνο η σκηνοθεσία που καθιστούσε ακατάλληλη την κωμωδία, αλλά το ίδιο το περιεχόμενό της το οποίο ενισχυόταν, υπερβολικά ίσως, από το σεβασμό του Καραντινού στα μορφικά χαρακτηριστικά της αρχαίας εκδοχής της κωμωδίας. Μετριοπαθείς κριτικοί, όπως ο Γιάννης Χατζίνης, αναγνώρισαν το «αναγουλιαστικό» και το «τερατώδες» ως τα κύρια χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας και μίλησαν για την αισθητική χαρά που τους προκάλεσε η απόδοσή τους στη σύγχρονη σκηνή.²² Γενικά όμως η αρχαία κωμωδία δεν ανταποκρινόταν στη δεκτικότητα του κοινού γιατί η κωμική ύλη ως σύνολο αφενός δεν είχε τίποτα από την καθολικότητα των καταστάσεων και την αιωνιότητα του μηνύματος της αρχαίας τραγωδίας, αφετέρου δεν δημιουργούσε κωμικό αποτέλεσμα. Κυρίως, και σε συνάρτηση με το προηγούμενο, γιατί η εικόνα των προγόνων που αποκάλυψε η αριστοφανική κωμωδία δεν μπορούσε να αποτελέσει συστατικό στοιχείο της νεοελληνικής ταυτότητας. Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, όπως διαπίστωσε ο Άλκης Θρύλος, απομυθοποιούσαν επικίνδυνα το εξιδανικευμένο εθνικό παρελθόν:

...αποκαλύπτουν κάτι που δύσκολα το υποπτευόμαστε άμα ακούμε τις τραγωδίες: ότι οι πρόγονοί μας ήταν στην καθημερινή τους ζωή, από την οποία αναπηδά η κωμωδία [...], άνθρωποι πολύ πιο απλοϊκοί, πολύ πιο άξεστοι από μας. Η αφέλεια των κωμωδιών του Αριστοφάνη συχνά προκαλεί την κατάπληξή μας όταν την τοποθετούμε πλάι στον Παρθενώνα, πλάι στον Αισχύλο, στο Σοφοκλή, στον Ευριπίδη.²³

Οι κριτικοί στο σύνολό τους αναγνώρισαν την πνευματική υπόσταση, την αρχαιολογική αξιοπιστία ή και την ελληνική γραμμή ερμηνείας στην παράσταση των *Νεφέλων*²⁴ και κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι οι παραστάσεις της αρχαίας κωμωδίας ικανοποιούν την περιέργεια μόνο του καλλιεργημένου κοινού και ως εκ τούτου πρέπει να προσφέρονται ως πείραμα σε αραιά χρονικά διαστήματα και χωρίς πα-

¹⁸ Βλ. *Νέα Εστία*, 1/8/1952, τχ. 602, σσ. 1023-1026, «Οι Νεφέλες, στη “Γαλλική Κωμωδία”».

¹⁹ *Καθημερινή*, 19/6/1952, «Μερικά πράγματα εις την θέσιν των» του Αιμ. Χουρμούζιου.

²⁰ Παύλος Παλαιολόγος: «Το γυμνό στο εδώλιο» και «Τα παιδιά στις Νεφέλες», στο *Βήμα*, 27/10 και 14/11/1951.

²¹ *Ελληνική Δημοκρατία*, 4/10/1951, τχ. 88, σ. 48, «Γύρω από το θέατρο».

²² *Νέα Εστία*, Γ. Χατζ., 1/12/1951, τχ. 586, σ. 1597, «Οι Νεφέλες».

²³ *Νέα Εστία*, 1/12/1951, τχ. 586, σ. 1601, Άλκη Θρύλου: «Μια αρχαία και μια νέα κωμωδία. “Εθνικό Θέατρο”»: Αριστοφάνη, *Νεφέλες*».

²⁴ Βλ. την κριτική του Καραγάτση στη *Βραδινή*, 6/11/1951 «Οι Νεφέλες στο Εθνικό Θέατρο», του Πέτρου Χάρη στην *Ελευθερία*, 23/12/1951, «Τα νέα βιβλία. Ι. Φ. Κακριδίη: *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία και οι Νεφέλες του Αριστοφάνους*», του Κ. Ο. [ικονομίδης] στο *Έθνος*, 5/11/1951 «Εθνικόν Θέατρον *Νεφέλες* του Αριστοφάνους».

ραπέρα αξιώσεις.²⁵ Με άλλα λόγια η απτική κωμωδία αδυνατούσε να αντιπροσωπεύσει «τη νέα εθνική προσωπικότητα». Με αυτό το συμπέρασμα το 1952 έληξε η συζήτηση για τη δυνατότητα αναβίωσης του Αριστοφάνη.

Η λύση έπρεπε να δοθεί πρώτα στην τραγωδία. Εκεί το μόνο που έπρεπε να παρακάμψουν ήταν ο «μουσειακός τρόπος αναβίωσης». Δηλαδή εκείνης της ερμηνείας που συμπέραινε ότι η ιστορική αναπαράσταση των μορφικών χαρακτηριστικών του κλασικού έργου είναι όχι μόνο εξ ίσου σημαντική με το περιεχόμενο αλλά και προϋπόθεση για την ανάδειξή του.²⁶ Για να αποκλειστεί συνεπώς ο «μουσειακός τρόπος αναβίωσης» έπρεπε κατ' αρχήν να αναδιατυπωθεί η έννοια του κλασικού και κυρίως να προσδιοριστεί επακριβώς το χαρακτηριστικό χάρη στο οποίο το κλασικό έργο τέχνης επιβίωσε σ' όλες τις εποχές. Ο Αιμ. Χουρμούζιος, ο άνθρωπος δηλαδή που λίγο αργότερα διορίστηκε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και υποστήριξε την κρατική πολιτική της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, ανέλαβε τη θεωρητική τεκμηρίωση. Ο Χουρμούζιος θα εξασφαλίσει το θεωρητικό υπόβαθρο για το «σκηνοτικό συγχρονισμό» του αρχαίου δράματος με δύο άρθρα στην *Νέα Εστία* τον Ιανουάριο του 1955. Τα άρθρα έφεραν τους χαρακτηριστικούς τίτλους «Περί του κλασικού» (Στοιχεία για τη διευκρίνιση μιας νέας ορολογίας) και «Η επιβίωση του κλασικού» (Το πρόβλημα της διάρκειας και οι προϋποθέσεις της).²⁷ Τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε συνοψίζονται στα εξής σημεία: Προϋπόθεση για να έχει διάρκεια ένα έργο «είναι η αποδοχή του μηνύματός του από τους ανθρώπους διαφόρων εποχών» χωρίς τη μεσολάβηση αλλότριων αξιών. Φορέας του μηνύματος δεν είναι σε καμιά περίπτωση η καθαρά αισθητική μορφή του έργου τέχνης αλλά το περιεχόμενό του. Συνεπώς, η γνησιότητα της επιβίωσης ενός κλασικού έργου δοκιμάζεται από την ικανότητα που έχουν τα μορφικά του στοιχεία να προσαρμόζονται στις αισθητικές αξίες, στην αφομοιωτική δύναμη, στις τρέχουσες αντιλήψεις των ανθρώπων και στους σκοπούς που επιδιώκει η κάθε εποχή. Επιπλέον, η αναβίωση των περασμένων καιρών είναι περισσότερο έργο της φαντασίας και γίνεται δυνατή μόνο μέσω της «ιδανικής συγγένειας» των δύο εποχών και όχι με άξονα την «ιστορική τεκμηρίωση». Η τελευταία χρειάζεται για πράγματα εντελώς δευτερεύοντα, γραμματολογικής μόνο σημασίας.

Μέσα από αυτό το σχήμα κατέρρευσαν όλες οι αντιρρήσεις για τον εκσυγχρονισμό του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο καθώς, αφενός απάλλαξε τους σκηνοθέτες από τη βάσανο της επιστημονικής και ιστορικής γνώσης και αφετέρου, η «ιδανική συγγένεια» αρχαίων και νέων ελλήνων τους εξόπλισε με τη μεταφυσική ικανότητα να συλλαμβάνουν και να μεταδίδουν τα μηνύματα της αρχαίας τραγωδίας.²⁸ Εδώ ακριβώς στηρίχτηκαν και οι δύο απαραίτητες προϋποθέσεις για την τουριστική αξιοποίηση του αρχαίου δράματος στο πλαίσιο των νεοϊδρυμένων φεστιβάλ.²⁹ Οι προϋποθέσεις αυ-

²⁵ Αντιπροσωπευτικές είναι η κριτική του Ε. Παπανούτσου στο *Βήμα*, 15/11/1951, «Πνευματικά ζητήματα. Ο Αριστοφάνης» και του Άγγ. Τερζάκη πάλι στο *Βήμα*, 6/11/1951, «*Νεφέλες. Εθνικόν Θέατρο*» και 7/11/1951 «Οι άνθρωποι και το το πνεύμα. Το γέλιο και το δέος», του Πέλου Κατσέλη στην *Προοδευτική Αλλαγή*, 6/11/1951, «*Νεφέλαι. Αριστοφάνης - Βασιλικόν Θέατρον*».

²⁶ Την τάση αυτή εκπροσωπούσαν ο Λίνος Καρζής και ο Σωκράτης Καραντινός. Αν και υπάρχουν σημαντικές διαφορές στον τρόπο που προσέγγισαν το αρχαίο θέατρο, η κριτική της εποχής ενδιαφέρθηκε μόνο για τις ομοιότητες και μέχρι σήμερα δεν έχει γίνει, από όσο ξέρω, κάποια μελέτη για το θέμα.

²⁷ Βλ. *Νέα Εστία*, 1/1/1955, τ.χ. 660, σσ. 13-18 και 15/1/1955, τ.χ. 661, σσ. 85-88

²⁸ Παρόμοιοι ισχυρισμοί δεν έλειψαν από την ελληνική κριτική, βλ. ενδεικτικά στο *Βήμα*, 4/10/1947 «Το κοινόν και η κριτική». Ο Μ. Ροδάς γράφει με αφορμή τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας από τους φοιτητές της Σορβόνης, ότι μόνο οι Έλληνες μπορούν να ερμηνεύσουν την αρχαία τραγωδία «...τους πηγαινεί περίφημα το αρχαίο φόρεμα, η γλαμίδα και τα πέδιλα, όπως η ... φουστάνελλα και το ... τσαρούχι», τώρα όμως υιοθετούνται από όλους.

²⁹ Βλ. *Καθημερινή*, 5/7/1955, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου»: «Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος είναι υπόθεσις καθαρώς ελλη-

τές εξασφάλιζαν τη μοναδικότητα της νεοελληνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος και επέτρεπαν να δημιουργηθεί εκ των υστέρων μια σκηνοθετική γενεαλογία που ξεκινούσε από τον Φώτο Πολίτη, και συμπεριλάμβανε ως υπέρμαχους του «συγχρονισμού» τον Ροντήρη και τον Μινωτή, τον τότε σκηνοθέτη του «Εθνικού».³⁰ Ως εκ τούτου αποκλείστηκε η μέχρι πριν λίγα χρόνια ισχυρότερη παράδοση που ξεκινούσε από τον Άγγελο Σικελιανό και τις Δελφικές Εορτές και συνεχίστηκε με τον Λίνο Καρζή και τον Σωκράτη Καραντινό.³¹

Στην πράξη το νέο σχήμα εξυπηρετούσε και ανταποκρινόταν στα χαρακτηριστικά της «νέας εθνικής προσωπικότητας»: δηλαδή στις αισθητικές και ιδεολογικές αξίες που διαμορφώνονταν σ' ένα «κοινωνικό κύκλωμα αστών» το οποίο άρχισε να αναδύεται από την περίοδο της κατοχής και εδραιώθηκε σε πολύ συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες στη δεκαετία του 1950.³²

Δυο τουλάχιστον χαρακτηριστικά της νέας τάξης πραγμάτων θα επιδρούσαν καθοριστικά στην «συγχρονιστική» ερμηνεία του αρχαίου δράματος: το χριστιανικό ιδεώδες και το δυτικό πολιτισμικό πρότυπο. Το πρώτο αφορά εξίσου και τα δύο είδη του αρχαίου δράματος. Τα προσώπια και οι κόθορνοι δεν απορρίφθηκαν μόνο ως εξαρτήματα της «τεχνικής αναβίωσης», όπως χαρακτηρίστηκε η ερμηνευτική παράδοση που ξεκίνησε με τον Σικελιανό σε αντιπαράθεση με την «πνευματική αναβίωση» της παράδοσης του Φώτου Πολίτη³³ θα αποβληθούν επίσης ως δείγματα επιβίωσης μιας παγανιστικής θρησκευτικής τελετουργίας.³⁴ Πολλοί κριτικοί συμερίζονται την άποψη του Αιμ. Χουρμούζιου ότι

Τα προσώπια και οι κόθορνοι θεωρούνται μάλλον ως απαραίτητα τεχνικά εξαρτήματα της αναπαραστάσεως που θα βοηθήσουν στην σύνθεση μυσταγωγικής-θρησκευτικής ατμόσφαιρας, η οποία όμως είναι ξένη αν όχι απαράδεκτη μετά από 20 αιώνες χριστιανισμού.³⁵

Το δυτικό πολιτισμικό πρότυπο δικαιώθηκε πλήρως, όπως θα δούμε, ως κανονιστική αρχή για την αναβίωση της αρχαίας κωμωδίας.

νική. Κανείς ξένος θίασος και καμιά ξένη προσπάθεια, ακόμη και η πιο ευσυνειδήτος, ημπορούν να προσεγγίσουν έστω, την τελειότητα της ιδικής μας ερμηνείας. Η ειδική μας επίδοσις και τα επιτεύγματα μας εις το αρχαίον δράμα έχουν την επιβλητικότητα του γνησίου. Των ξένων αι δοκιμαί μένουσι εις το επίπεδον των μιμήσεων. Εφ' όσον λοιπόν, έχομεν κάτι που είναι αναντικατάστατον, πρέπει να το καλλιεργήσωμεν με όλην την δυνατήν φροντίδα και στοργήν. Είναι ίσως η μόνη καλλιτεχνική εκδήλωσις που ημπορεί να ελκύση τον ξένον επισκέπτην.»³⁰ Βλ. *Τα Νέα*, 10/2/1956, «Επιστολή του κ. Χρ. Γάιου», και 2, 3/11/1956 «Θεατρικά νέα». *Η Ώρα*, 6/11/1956, «Ένα συζητούμενο ζήτημα. Το ελληνικό θέατρο και ο βεντετισμός». *Καθημερινή*, 23/9/1959, «Περί Επιδαυρίων (I). (Ανατομία Φεστιβάλ). Σημειώσεις του κ. Αιμ. Χ.»

³¹ Αντιπροσωπευτική είναι η περίπτωση του Μ. Καραγάτση. Το 1951 στην κριτική των *Νεφελών* σε σκηνοθεσία του Καραντινού έγραφε ότι η μεγάλη σημασία της παράστασης είναι ότι ο ορθόδοξος τρόπος ερμηνείας εκέρισε ένα ακόμη οπαδό, στην κορυφή τοποθετεί τον Λίνο Καρζή, και ότι η «έστω και σχετική επιτυχία του κ. Καραντινού, κλείνει την πόρτα στα αιρετικά πειράματα τύπου Ροντήρη - Μινωτή», προτείνει δε στο Εθνικό να τον αξιοποιήσει στη σκηνοθεσία αρχαίας τραγωδίας. Λίγα χρόνια αργότερα θα εκστασιαστεί με τους «πειραματισμούς

σκηνικής μοντερνοποίησης» των αριστοφανικών κωμωδιών από τον Αλέξη Σολομό. Βλ. *Βραδυνή*, 6/11/1951 «Οι Νεφέλες στο Εθνικό Θέατρο» και 17/7/1956, «*Εκκλησιαζουσες* στο Θέατρο Ηρώδου».

³² Κ. Βεργόπουλος, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης», ό.π. σσ. 550, 544 και στον ίδιο τόμο «Η ιδεολογική επίδραση του εμφύλιου πολέμου» του Κωνσταντίνου Τσουκαλά και ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Οικοδόμηση της μεταπολεμικής κοινωνίας», σσ. 670-590. Βλ. και Παναγιώτη Κονδύλη, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού*, Αθήνα 1995, «Το αστικό στοιχείο στη νεοελληνική κοινωνία», σσ. 40-47.

³³ Για τη χρήση των όρων και την επιχειρηματολογία βλ. το άρθρο του Αιμ. Χουρμούζιου «Μερικά προβλήματα ερμηνείας του αρχαίου δράματος», *Νέα Εστία*, 15/1/1952, τχ. 589, σ. 107

³⁴ Κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου και μετά, η Εκκλησία και διάφορες παραεκκλησιαστικές οργανώσεις ανέπτυξαν σημαντική ιδεολογική δράση και απέκτησαν μεγάλη δύναμη παρέμβασης σε κοινωνικά θέματα. Στοιχεία δίνει ο Χ. Γιανναράς, *Ορθοδοξία και Δύση. Η Θεολογία στην Ελλάδα σήμερα*. Αθήνα 1979, σσ. 100-101.

³⁵ Μερικά προβλήματα ερμηνείας του αρχαίου δράματος» του Αιμ. Χουρμούζιου, *Νέα Εστία*, «1/1/1952, τχ. 588, σ. 23 και 15/1/1952, τχ. 589, σ. 106.

Πράγματι ο δρόμος για την αποκατάσταση του Αριστοφάνη στη συνείδηση των απογόνων του ήταν πλέον ανοικτός. Ο Σολομός θα δήλωνε εξ αρχής ότι «*Εκείνο που πρέπει να αναβιώσει, δεν είναι η μορφή, αλλά το περιεχόμενο, δεν είναι το γράμμα, αλλά το πνεύμα*», δεν είναι το ποιητικό κείμενο, αλλά το νόημα και μόνο.³⁶ Συγχρόνως έδωσε το ιδεολογικό στίγμα της παράστασης όταν υποστήριξε, όπως και η πρωταγωνίστρια Μαίρη Αρώνη, ότι οι *Εκκλησιαζουσες* διαλέχτηκαν για την επικαιρότητα του θέματος. «*Είναι μια ευφύεστατη σάτιρα της κομμουνιστικής εντυχίας!*»³⁷

Για το μορφικό συγχρονισμό της αρχαίας κωμωδίας ο σκηνοθέτης του Εθνικού με καιροσκοπική εκλεκτικότητα θα αντλήσει στοιχεία από παντού. Θα ισχυριστεί ότι αντλεί στοιχεία από τη χοντρή φάρσα, τύπου Σαρλώ, την επιθεώρηση, την οπερέτα, τα Μίκυ-Μάους και το τσίρκο.³⁸ Δεν θα αφήσει έξω ούτε ό,τι αντιλαμβάνονταν ως λαϊκή παράδοση. Σύμφωνα με τον ίδιο μια πετυχημένη δόση Αριστοφάνη πρέπει να περιλαμβάνει:

1/3 Ψαθά, που είναι σήμερα ο πιο λαοφιλής σατιρικός μας, 1/3 Ρώμα, που είναι ο πνευματώδης και διονυσιακός εκπρόσωπος της αριστοκρατίας και 1/3 Κασιόπαλη, που είναι ο πληθωρικός φιλόσοφος της πλακιώτικης ταβέρνας.³⁹

Ο Αριστοφάνης, όπως τον ήξερε το κοινό θα σβήσει και στη θέση του θα αναγεννηθεί ένας καθωσπρέπει αστός με τον οποίο το αθηναϊκό κοινό με τη μακροχρόνια θητεία του στις παραστάσεις του βουλευβάτου. είναι απόλυτα εξοικωμένο.⁴⁰ Κατά τον Σολομό στις κωμωδίες του Αριστοφάνη «*δεν παρουσιάζεται τίποτα ωμό, αποκρουστικό - παντού υπάρχει το παιγνίδι με τις λέξεις, το διαφορούμενο, ο γρίφος, το καλαμπούρι. Θυμίζει κάπως την πικάντικη μα α θ ώ α ελευθεροστομία των παλιών γαλλικών τραγουδιών.*»⁴¹ Με τη νέα του προσωπικότητα ο Αριστοφάνης παραδόθηκε ακίνδυνος πια στα πλήθη των τουριστών και η αρχαία κωμωδία υιοθετώντας το τρέχον καλό γούστο μεταμορφώθηκε σε «εθνικό κεφάλαιο» αξιοποιήσιμο όσο τουλάχιστον και η τραγωδία.

Όμως, μεθυσμένοι από την επιτυχία του πειράματος, οι πρωτεργάτες της αναβίωσης της αρχαίας κωμωδίας δεν μπορούσαν να προνοήσουν και για τον καθορισμό των επιτρεπόμενων ορίων του «συγχρονισμού». Δεν διανοήθηκαν ότι, χωρίς να το θέλουν, είχαν ανοίξει τους ασκούς του Αιόλου. Ίσως γιατί όταν ξεκίνησε η όλη προσπάθεια η αντιπαράθεση περιοριζόταν στη «μουσειακή αναβίωση» του Καρζή και του Καραντινού. Αντιλήφθηκαν τη διαφορά όταν ο Κάρολος Κουν σκηνοθέτησε τον *Πλούτο* το 1957. Ο Κουν αντιπαρέθεσε στο βουλευβάτο ευρωπαϊκού τύπου, που πρότεινε το «Εθνικό», μια «καθαρά λαϊκή κωμωδία». Αναγνώρισαν ότι ο Κουν είναι ίσως πιστότερος στο πνεύμα του Αριστοφάνη, αλλά θεώρησαν ότι αυτό τον απομάκρυνε από το σημερινό άνθρωπο, ο οποίος είχε πια «εκπολιτισθεί».⁴²

³⁶ *Καθημερινή*, 14/7/1956, «Η Αποφινική πρώτη εις το Ωδείον του Ηρώδου. Ένας διάλογος για τις *Εκκλησιαζουσες* υπό του κ. Αλέξη Σολομού (Σκηνοθέτου του Εθνικού Θεάτρου)».

³⁷ Από συνέντευξη του Α. Σολομού και της Μ. Αρώνη στον Αχ. Μαμάκη, *Έθνος*, 14.7.1956, «Τα θεατρικά Νέα Εικονογραφημένα». Βλ. και *Καθημερινή*, ό.π.

³⁸ *Καθημερινή*, ό.π.

³⁹ *Έθνος*, ό.π.

⁴⁰ Θα βοηθήσουν αποτελεσματικά και οι μεταφράσεις του Θρασύβουλου Σταύρου. Απαλλαγμένες από κάθε στοιχείο βωμολοχίας αποβάλλουν και τα τελευταία ίχνη με την επέμβαση του Σολομού στη μετάφραση. Και οι ελάχιστες ωμότητες θα μεταβληθούν σε υπονούμενα που θα τονιστούν από τη σκηνοθε-

σία. Ενώ υπάρχουν μαρτυρίες για επεμβάσεις του Χουρμούζιου κατά τη φάση των δοκιμών. Βλ. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα 1999, σσ. 260-261.

⁴¹ *Καθημερινή*, 25/7/1957, «Γύρω από τον Αριστοφάνη. Αττικός Διάλογος (II) του κ. Αλέξη Σολομού. Η περιγραφή από μόνη της αποτελεί αντίφαση με την ουσία της αριστοφανικής κωμωδίας. Η εικόνα αυτή προκύπτει και από τα τετράδια υποβολεί-ου και τους οδηγούς σκηνης για τις αριστοφανικές παραστάσεις που φυλάσσονται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

⁴² *Νέα Εστία*, 15/9/1957, τχ. 725, «Θέατρο Άλσους Πεδίου Άρεως ("Θέατρο Τέχνης" Κ. Κουν): Αριστοφάνη, *Πλούτος*, κωμωδία» του Άλκη Θρύλου.

Μόνο, όμως, το 1959 όταν και πάλι το «Θέατρο Τέχνης» ανέβασε τους *Όρμιθες* στο Ηρώδειο αυτή τη φορά, συνειδητοποίησαν τα όρια της ανοχής τους. Η εκκλησία,⁴³ το κράτος και σύσσωμος ο αστικός τύπος ξεσηκώθηκαν. Στην πραγματικότητα ξεσηκώθηκαν όχι για να προστατεύσουν την αρχαία κωμωδία, αλλά τη «νέα εθνική προσωπικότητα» που με τόσο ζήλο κατασκεύαζαν για να την καταναλώσουν μαζί με τους ξένους τουρίστες στο κοίλον του αρχαίου θεάτρου.⁴⁴

Ήδη με αφορμή την παράσταση του *Πλούτου* ο Αγγέλος Τερζάκης θα αναρωτηθεί απηυδαμένος από τις στήλες του *Βήματος* και της *Νέας Εστίας* μήπως «μας έμαθαν εξ απαλών ονύχων να τον θεωρούμε [τον Αριστοφάνη] εθνικό κεφάλαιον.»⁴⁵ Πολλοί θα θορυβηθούν με το τόλμημα του Θεάτρου Τέχνης και θα αναρωτηθούν όπως ο Χουρμούζιος

γιατί πρέπει ο πληθυσμός των ορεινών κερκίδων του Ηρωδείου με τα διατεταγμένα πολιτικά χειροκροτήματα να θεωρηθή απαραβίαστος αισθητικός διαιτητής μιας παρστάσεως ομόφωνα καταδικασμένης; Έπρεπε ο εκτροχιασμένος φανατισμός να δικαιωθή για να περιοσθή η... δημοκρατία; Κύριε Ελέησον!⁴⁶

Ο Χουρμούζιος, εισηγητής του εκσυγχρονισμού του Αριστοφάνη και θεωρητικός υποστηρικτής της διαχρονικότητας του κλασικού θεάτρου, πανικόβλητος θα αναλάβει ξανά με σειρά άρθρων από τις στήλες της κυβερνητικής εφημερίδας, της οποίας είναι αρχισυντάκτης, να επαναπροσδιορίσει τα όρια της «διασκευής». Θα απαιτήσει να γίνει στην κωμωδία ότι και στις παραστάσεις της τραγωδίας όπου κανείς δεν σκέφτηκε ούτε χρειάστηκε να αναζητήσει την πολιτική προέκταση του μύθου. Ο Αριστοφάνης πρέπει να παραμείνει μια πνευματική απόλαυση:

Χωρίς να είναι ανάγκη να εφευρίσκουμε σημερινά αντίστοιχα για να διευκολύνουμε τον θεατή [...] Ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα για τ' αναφερόμενα ονόματα, προσαρτημένο στις περιλήψεις των προγραμμάτων, θα ήταν χρησιμώτατο για τον ανειδοποίητο θεατή. Αντί να παραποιούμε τον Αριστοφάνη, συγχρονίζοντάς τον.⁴⁷

Η ανακοίνωση αυτή δεν φιλοδοξεί βέβαια να εξαντλήσει τα ζητήματα που έθιξε, αλλά θα ήταν ιδιαίτερα ελλιπής αν δεν αναφερόταν στην στάση της αριστερής κριτικής. Ήταν αναμενόμενο οι αριστεροί διανοούμενοι να απορίψουν την εκδοχή του «Εθνικού» για τον Αριστοφάνη. Όμως μόνο με την πρώτη ματιά μας εκπλήσσει η εχθρική στάση που κράτησαν απέναντι στην «λαϊκή» εκδοχή του Κουν.

Η παράσταση του *Πλούτου* το 1957 έδωσε την αφορμή να αναδυθούν μέσα από τις στήλες της εφημερίδας *Αυγή* και του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* οι διαφορετικές τάσεις της αριστερής κριτικής.

⁴³ Σταδιακά όλο και πιο συχνά η Εκκλησία παρεμβαίνει στη λειτουργία των θεάτρων. Το 1957 επανέρχεται ο νόμος περί λογοκρισίας Ν. Δ. 11/08/42 και η Αρχιεπισκοπή Αθηνών επεμβαίνει ακόμα και στην επιλογή έργων στο Εθνικό Θέατρο επικαλούμενη τον κίνδυνο που διατρέχουν οι «ελληνοχριστιανικές αξίες». Βλ. *Έθνος*, 14/1/1957 «Θεατρικά Νέα» και *Τα Νέα*, 24/1/1957 «Η Ελληνική Εκκλησία ψέγει το Εθνικό δια την αναβίβασιν του *Ανδροκλή*».

⁴⁴ Οι υπάλληλοι του κράτους για το θέμα αυτό δεν κουράζονται να το επαναλαμβάνουν με κάθε ευκαιρία. Βλ. τι γράφει ο Αιμ. Χουρμούζιος του 1960: «Το αρχαίο δράμα, λοιπόν, είναι ένα κατ' εξοχήν εθνικό πνευματικό προϊόν που θα έπρεπε να προ-

στατευθή με φανατισμό και στην ανάγκη με μέτρα περιοριστικά της περιήφησης καλλιτεχνικής ελευθερίας –δηλαδή ασυδοσίας– αφού έχει συνδεθή με το πνευματικό γόητρο του νεώτερου καλλιτεχνικού πολιτισμού της χώρας και -ακόμη πεζότερα- με την τουριστική της πολιτική.» Από άρθρο με τίτλο «Τραγωδία και οθόνη» αναδημοσιευμένο στον τόμο *Το Αρχαίο Δράμα*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1978, σ. 275.

⁴⁵ *Το Βήμα*, 11/9/1959, «Σημεία των καιρών».

⁴⁶ *Καθημερινή*, 19/9/1959, «Η διευθυνόμενη καλαισθησία. (Και ολίγα περί Αττικής Κωμωδίας)».

⁴⁷ *Καθημερινή*, «Λίγα περί Αττικής Κωμωδίας».

Και στις δυο περιπτώσεις την αφορμή έδωσε η αρνητική κριτική του Γεράσιμου Σταύρου για την παράσταση του «Θεάτρου Τέχνης». Ο Σταύρου επικεντρώθηκε σε μια άγρια επίθεση για την «μαγγιά και τον κουτσαβακισμό» που χαρακτήριζε τη «λαϊκή» ερμηνεία του Αριστοφάνη από τον Κουν. Η επίθεση αποφορούσε το «αίσθημα ασυμβίβαστης πικρίας» που μετέδιδε η παράσταση και την χρησιμοποίηση στοιχείων αμφισβητήσιμης λαϊκής καταγωγής και κυρίως την επένδυση του έργου με «ρεμπέτικη» μουσική. Στην *Αυγή* «ο διάλογος» ανάμεσα στον Τάσο Βουρνά και τον Γεράσιμο Σταύρου με θέμα «“Συγχρονισμός” ή “Εκμοντερνισμός;”» με αφορμή την ερμηνεία του Αριστοφάνη, πήρε τη μορφή γενικότερης ιδεολογικής σύγκρουσης για τη λειτουργία του έργου τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία.⁴⁸ Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* η αντιπαράθεση περιορίζεται περισσότερο στον λόγο που προκάλεσε την αναταραχή: στην λαϊκότητα ή όχι του ρεμπέτικου και στη σύγκριση ανάμεσα στις θλιβερές συνέπειες που θα είχε για το λαό αυτό το «ντεκέδικο» πάθος που «χρησιμοποιεί ο κ. Κουν σαν βασικό όρο για να ξαναζωντανέψει τον Αριστοφάνη» και στις συνέπειες «των “ροκ εντ ρόλ” και άλλων παρόμοιων πλαστογραφικών “διεξόδων” του άγχους της “λαϊκής” δυτικής κουλτούρας.». Ο αρθρογράφος στο τέλος θα επισημάνει:

Έγραφα όλ' αυτά με την πεποίθηση ότι θα δουν και οι πιο υπεύθυνοι κακό, θα το εντοπίσουν και θα το περιορίσουν. Χρειάζεται πολύς σεβασμός και μεγάλη γνώση και των συγχρόνων και των αρχαίων. Δεν μπορούμε να ονομάζουμε την αλόγιστη αυθαιρεσία, προβληματισμό και αναζήτηση και να την συγχωρούμε στ' όνομα της επείκειας για το ψάξιμο του καλύτερου δρόμου.⁴⁹

Προφανώς το περιοδικό δεν θα επέλεγε να κλείσει με αυτόν τον τρόπο το ζήτημα, αν ήξερε τον «περιορισμό» που επέβαλαν στο Θέατρο Τέχνης με αφορμή την παράσταση των *Ορνίθων* «οι πιο υπεύθυνοι» δυο χρόνια αργότερα.

Διαφορά απόψεων μέσα στους κόλπους της αριστερής κριτικής θα προκύψει και το 1959 με αφορμή τους *Όρνιθες*. Και πάλι η αντιπαράθεση θα είναι ανάμεσα στον επίσημο κριτικό της *Αυγής* τον Γ. Σταύρου και τον Τ. Βουρνά.⁵⁰ Ο τελευταίος μέμφεται τον Σταύρου ότι διακατέχεται στην κριτική του από την ίδια υποκριτική διάθεση με τους υπόλοιπους «θεατρολόγους» του αστικού τύπου, οι οποίοι έπνιξαν το θέμα με το να το ξεστρατίζουν στις ατέλειες της παράστασης. Η θέση που παίρνει ο Βουρνάς, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι και η επίσημη θέση της εφημερίδας. Με τις δύο αριστοφανικές παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης δοκιμάστηκε, για πρώτη ίσως φορά στο χώρο του θεάτρου, και η αριστερή διάνοηση, καθώς στην πραγματικότητα έφτασε σε κρίση η μέχρι τότε δογματική αντίληψη για τα πολιτιστικά θέματα.⁵¹

⁴⁸ *Αυγή*, 6/9/1957, Γ. Σταύρου: «Θέατρο Τέχνης *Ο Πλούτος* του Αριστοφάνη», 18/9/1957, Τάσου Βουρνά: «Για το συγχρονισμό στο αρχαίο θέατρο (Μερικές σκέψεις απ' αφορμή του *Πλούτου*)». 22/9/1957, Γ. Σταύρου: «Συζήτηση για την παράσταση του *Πλούτου* “Συγχρονισμός” ή “Εκμοντερνισμός; Ο Αριστοφάνης και το πρόβλημα της ερμηνείας του». 4/10/1957 «Επ' αφορμή την παράσταση του *Πλούτου*. Προβλήματα ερμηνείας αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας. Ο διάλογος μεταξύ Τάσου Βουρνά και Γ. Σταύρου».

⁴⁹ *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. φ. 35-36, Νοέμβ.-Δεκ. 1957, σσ. 423-424, Ένας ηθοποιός θεατής: «Συνέχεια περί *Πλούτου* και τέλος». Βλ. ακόμη στο ίδιο περιοδικό: αρ. φ. 33, Σεπτ. 1957, σσ.

229-230, Γ. Σταύρου: «Αριστοφάνη *Πλούτος* από το Θέατρο Τέχνης στο Πεδίον του Αρεως...» και του ίδιου «Συζητήσεις. Γύρω από τον *Πλούτο*», αρ. φ. 34, Οκτ. 1957, σ. 317. Βλ. και αρ. φ. 33, Σεπτ. 1957, σσ. 211-212, Μιχ. Σαντοριναίου: «Συζητήσεις. Λατέρνα, μπουζούκια και...πλούτος», επιστολή διαμαρτυρίας αναγνώστη για την κριτική του Σταύρου στην παράσταση.
⁵⁰ *Αυγή*, 2/9/1959, Γ. Σταύρου: «Αριστοφάνη: *Όρνιθες*. Από το Θέατρο Τέχνης στο Ωδείο Ηρώδη του Απικού» και στην ίδια εφημερίδα, 4/9/1959, Τ. Βουρνά: «Οι *όρνιθες* και η κριτική τους».

⁵¹ Στα «Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας» υπάρχει «Έκθεση» του Τάσου Βουρνά προς την «Διευθύνουσα Επιτρο-

Αυτό που πρέπει ίσως να επισημάνουμε είναι ότι σε μια περίοδο έντονης πολιτικής και ιδεολογικής πόλωσης η αντίληψη της Αριστεράς για το τί είναι «λαϊκό» αντιπαρατέθηκε στην εθνικόφρονα αντίληψη της Δεξιάς και μεταφέρθηκε ως καθοριστικός παράγοντας στις κρίσεις για τον εκσυγχρονισμό της αρχαίας κωμωδίας. Έτσι αυτό που πριν αποτέλεσε λύση τώρα παρουσιάζοταν ως απαρχή νέων προβλημάτων και ο Αριστοφάνης λίγα χρόνια μετά την επίσημη καθιέρωσή του παρέμεινε «άλυτο» πρόβλημα.

πή» της *Αυγής*. Ο συγγραφέας της υπερασπίζεται τον εαυτό του απέναντι σε κατηγορίες μέλους του κόμματος με τα αρχικά Κ. Μ. σχετικά με το ζήτημα των *Ορνίθων*. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα:

«Για όσα γράφτηκαν το 1959 από μένα για την παράσταση των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη η Διευθύνουσα Επιτροπή γνωρίζει θαυμάσια ότι κατόπιν εντολής της και ύστερα από εξονυχιστική επεξεργασία του χειρογράφου μου δημοσιεύτηκε σ' αν ε-

πίσημη θέση της εφημερίδας η απάντησή μου στην κριτική του Γ. Σταύρου. Και ερωτώ, με την ευκαιρία, θέτοντάς το σα ζήτημα προς έρευνα, ποιός είναι αυτός που κυκλοφορεί σε βάρος μου στα θεατρικά παρασκήνια ότι έγραψα αναρμοδία και ανεύθυνα πράγματα γύρω σε μιά υπόθεση που αντιμετωπίστηκε επίσημα από την εφημερίδα; Υπενθυμίζω τις γοερές διαφωνίες του θεατρικού μας κριτικού όταν διαβάστηκε εις επήκοόν του το χειρόγραφο μου προ της δημοσίευσής.»

ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΛΟΥΛΑΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ

Ανιχνεύοντας τις προσεγγίσεις μου στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη, δεν θα μπορούσα να μην αναφερθώ στο θεατρικό κλίμα, αρχές της δεκαετίας του '60, όταν από παντού έπνεε ένας ανανεωτικός άνεμος, φέρνοντας το νέο θεατρικό ρίγος των πρωτοποριών, με τον Έντουαρντ Άλμπυ στη Νέα Υόρκη, με τον Χάρολντ Πίντερ στην Αγγλία, με τον Σάμουελ Μπέκετ στο Παρίσι. Και αυτήν την ανανεωτική πνοή στο ελληνικό θέατρο η Λούλα Αναγνωστάκη την άντλησε μέσα από την ελληνική πραγματικότητα και την έφερε στη σκηνή με το στίγμα της δικής της ευφυΐας. Είχε βέβαια την εξαιρετική τύχη να αγαπηθεί το έργο της από έναν επίσης ανανεωτή του ελληνικού θεάτρου, τον μεγάλο Κάρολο Κουν. Δύο μεγάλες συγκυρίες. Πρώτη η χρονική στιγμή –με τις πρωτοποριακές αύρες του παγκόσμιου θεάτρου, ύστερα από τον ποιητικό ρεαλισμό του Τενεσύ Ουΐλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ– και δεύτερη ο μεγάλος δάσκαλος, που, με την διορατική του ματιά, είδε στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη την μεγάλη συγγραφέα. Έχω ακόμα ζωντανή την εικόνα στη μνήμη μου, όταν σε μια τηλεοπτική συνέντευξη, που δόθηκε για το έργο της *Ο ήχος του όπλου*, ο Κάρολος Κουν, που ήταν και το τελευταίο έργο του, αυτό που σκηνοθέτησε, σήκωσε τα χέρια του, μ' εκείνη τη χαρακτηριστική του κίνηση, και μίλησε για τα «επίπεδα» που βγαίνουν από το έργο. Επίπεδα ζωής. Ή, ίσως, επίπεδα του προσώπου.

Σήμερα, προσπαθώντας να βρω τα σημεία προσέγγισης του έργου της, θα έλεγα πως η δική της πρωτοποριακή αύρα, η δική της δραματολογική υφή, είναι αυτή ακριβώς η πολυεπίπεδη και σαν ροϊκή δομή των προσώπων της, η αναγωγή τους σε οικουμενικές αλήθειες, τέτοιες που μόνον από ρωγμές υποσυνειδησιακών βυθών μπορούν να αναδύονται.

Το πρώτο θεατρικό υλικό της το αντλεί, σχεδόν σε όλα τα έργα της, από την ελληνική πραγματικότητα, έτσι ακατέργαστο και νωπό ακόμα με τις πληγές να αιμορραγούν από την πρόσφατη ιστορία του τόπου. Και αυτό είναι προφανές από τα πρώτα της μονόπρακτα, την *Παρέλαση*, την *Διανυκτέρευση*, την *Πόλη*, την *Συναναστροφή*. Μνήμες τραυματικές, αγώνες προδομένοι, πρόσωπα παγιδευμένα σ' ένα παρελθόν από εφιάλτες. Αλλά και έως το τελευταίο της έργο, τον *Ουρανό Κατακόκκινο*, που δίνει την κατάρρευση του κοινωνικού περιγύρου, κατάρρευση των ιδεών και των αγώνων, μέσα από την κατάρρευση του ενός προσώπου.

Το 1967, το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει το έργο της *Αντόνιο ή το μήνυμα*, ένα έργο που έγραψε στη Γαλλία, στην αυτοεξορία της, τα χρόνια της δικτατορίας. Αντλεί και πάλι το θέμα της από εκείνη την τραυματική ελληνική πραγματικότητα. Όμως δεν διστάζει να κάνει μια άλλη εφιαλτική αναγωγή: Η εξουσία της βίας παίρνει μια οικουμενική διάσταση, καθώς φτάνει ο απόηχος του πανικού, η απειλή

πως η τρομοκρατία περνά τα σύνορα του τόπου. Πρόσωπα ασαφή και ανήσυχα που κινούνται σ' ένα μυστηριώδες κλίμα απειλής, συμμετέχουν σαν ονειρικά σε μια μεγάλη αγρυπνία τρόμου.

Το 1978, έντεκα χρόνια μετά, το Θέατρο Τέχνης και πάλι ανεβάζει το έργο της *Η Νίκη*, ένα έργο που αποτελεί και μια μετάβαση της ίδιας σε νέες αναζητήσεις του ψυχικού πεδίου σε σχέση πάντα με τις πληγές του παρελθόντος, με την τραυματική μνήμη. Με το έργο της αυτό αγγίζει τραγικά τα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης. Πρόσωπα ανεπαρκή και πάλι, ελλιπή, αβέβαια, που τα δυναστεύει παγιδευτικά ο εφιάλτης του παρελθόντος. Και, όπως στην αρχαία τραγωδία, τα περισσότερα έργα της εκτυλίσσονται μέσα σε μια μέρα, σε ένα εικοσιτετράωρο. Η κορύφωση του δράματος, η στιγμή της έκρηξης, της λάμψης, της υπέρβασης των ορίων –που ωστόσο μοιάζει να είναι τυχαία.

Χρησιμοποιώντας μικρά σπαράγματα, στιγμές, από την προσωπική ιστορία των προσώπων, η Λ. Α. συνθέτει τη σύγχρονη ιστορία του τόπου. Αυτή η αναγωγή του ελάχιστου καθημερινού στο συλλογικό, στο οικουμενικό ακόμα, χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο της, αφού πέρα από την ιστορία του τόπου, αυτή που πραγματώνεται στη δίωρη σκηνική βίωση της δικής της ιστορίας, ανασύρει καταστάσεις από βαθιά στρώματα της ψυχής, από υπαρξιακές ζώνες, από θαμμένα στην ομίχλη του ασυνείδητου επικίνδυνα πεδία. Όπως ο λόγος της Βάσως στη *Νίκη*: «Θέλω να ξέρεις, λέει, πως αυτό που έκανε ο Θανάσης –Θανάσης ήταν ο αδερφός της και είχε σκοτώσει το φίλο της για λόγους τιμής– τότε, ήταν το μόνο πράγμα που μας έκανε να ξεχωρίσουμε. Χωρίς αυτό η ζωή μας θα ήταν ένα ατέλειωτο σκοτάδι». Αφού αυτό διέγειρε και αφύπνισε τη συνείδηση. Φώτισε το σκότος που την κρατούσε αιχμάλωτη στους άναρθρους βυθούς της. Χωρίς αυτό δεν θα είχαν φτάσει ποτέ σε μια έστω οδυνηρή αυτογνωσία. Τη λέξη «ξεχωρίζω», την χρησιμοποιεί και η Σοφία Αποστόλου στο τελευταίο της θεατρικό έργο τον *Ουρανό κατακόκκινο*. Μόνο που εκείνη από άλλους δρόμους έφτασε σε αυτή την αυτογνωσιακή κάθαρση.

Εδώ θα πρέπει να κάνω ίσως μια διευκρίνιση. Δεν μιλώ ως κριτικός θεάτρου, ούτε ως θεατρολόγος με την ευρύτερη έννοια. Συγγραφέας η ίδια, προσέγγισα το έργο της με όλες τις αδυναμίες της υποκειμενικής όρασης. Αδυναμίες της ιδιότητας του συγγραφέα.

Η προσέγγισή μου στο έργο της έγινε με άξονα τον σεβασμό μου προς αυτό. Κι ακόμα, τον σεβασμό μου προς ένα άτομο, μια συγγραφέα, που, εκτός από το σημαντικό έργο της, κομίζει και το δικό της ήθος στον θεατρικό χώρο του τόπου μας.

Την εξαιρετική πράξη, αυτή που διεγείρει τη συνείδηση, την βιώνει και ο νεαρός ήρωας στο έργο της *Η Κασέτα*, καθώς και ο Γιαννούκος, στον *Ήχο του Όπλου*. Ο πρώτος ονειρεύεται να γίνει νοερός συνεργός μιας τρομακτικής και επικίνδυνης πράξης, που θα τον ανυψώσει πάνω από τη μιζέρια της καθημερινότητάς του. Ο δεύτερος βιώνει μια άγρια πρωτόγονη ελευθερία στη σκέψη πως ανα πάσα στιγμή μπορεί να σκοτώσει ή να σκοτωθεί, αφού κρατά στα χέρια του το φονικό όπλο.

Έτσι το έργο της δημιουργεί ρωγμές στα υποσυνειδησιακά πεδία, ρωγμές μιας ηδονικής αβύσσου, αυτής που κουβαλάει η ψυχή ερήμην του προσώπου.

Και θα έλεγα πως μέσα στην έννοια της εξαιρετικής πράξης, υπάρχει και μια ανάγκη φυγής, διαφυγής, απόδρασης, μια άγρια ανάγκη απελευθέρωσης.

Στο *Ταξίδι μακριά* αυτή η απόδραση είναι περισσότερο μια εσωτερική πορεία προς το θάνατο της ψυχής. Ένας ηθελημένος εξευτελισμός της ζωής στα ξένα. Η Δήμητρα, η αποτυχημένη μάνα, η αποτυχημένη ερωμένη, η αποτυχημένη ηθοποιός, ζει την προσωπική της τραγωδία. Την ζει ενσυνείδητα ως ένα σημείο. Με μια εύθραυστη ποίηση που σου θυμίζει τα τσακισμένα εύθραυστα πρόσωπα του Τενεσύ Ουίλλιαμς. Τα πρόσωπα του έργου ελλιπή και πάλι, ανεπαρκή, βιώνουν το αλγεινό παρελθόν τους,

σκόρπιες μνήμες που τις βιώνουν ως πραγματικότητα και ως θεατρικό υλικό στο έργο που ετοιμάζουν, αυτό το γραμμένο από τα ράκη της ζωής τους. Εδώ παρόν και παρελθόν συγχέονται σε μια ποιητική αίσθηση συντριμμίων, σε μια αγωνία λυτρωτικής ανάβασης. Υποδύονται τη ζωή τους, για να μπορέσουν να βγουν από τις πληγές της ζωής τους. Και αυτό μου θυμίζει το στίχο του Σεφέρη «μαζεύοντας τον πόνο της πληγής μας, να βγούμε από τον πόνο της πληγής μας».

Με μεγάλη μαστοριά, με αδρές κινήσεις, η συγγραφέας στήνει τη δομή των έργων της πάνω σε ασήμαντα περιστατικά, που όμως αυτά τα ίδια οδηγούν στις μεγάλες αποκαλύψεις του ψυχικού βάθους, φωτίζουν σκοτεινές περιοχές της ανθρώπινης φύσης, φέρνουν το πρόσωπο αντιμέτωπο με αλήθειες τρομακτικές μα και λυτρωτικές. Και μ' ένα λόγο που είναι μαζί ρεαλιστικός και μουσικός. Μια μουσικότητα ταυτόσημη με τη θεατρική μαγεία, με τη θεατρική ποίηση –αυτή την πέρα από τις λέξεις– τη σκηηνική, που την δημιουργεί ο ψυχισμός των προσώπων, τα ραγίσματα του μυαλού, η ονειρική ψευδαίσθηση.

Ο λόγος της ζωντανός, κοφτός, άμεσος, ρεαλιστικός. Λόγος μιας καθημερινότητας σφύζουζας, που τον διαπερνά μια ανεπαίσθητη ποιητική αύρα, απόλυτα ελεγχόμενη –αφού, όπως είπα παραπάνω, η ποίηση των έργων της είναι πέρα από τις λέξεις, ποίηση ενός βιωμένου ανθρώπινου υλικού από ενοχές, από φόβο, από παραφορά, από μνήμες. Ο λόγος της εξελίσσεται μαζί με τα πρόσωπα, με το δράμα τους, κορυφώνεται, γίνεται γυμνός και ανοχύρωτος, όπως και τα πρόσωπα, για ν' αγγίξει το παράλογο και το εφιαλτικό.

Είναι χαρακτηριστικό το πώς η ίδια μιλάει για τα έργα της, για τα πρόσωπα που πλάθει. Σε μια συνέντευξή της, το 1988, λέει για τα νέα παιδιά στον *Ήχο του όπλου*:

Η λειτουργία, η διάθεση για ιδανικά υπάρχει. Μόνο που αυτά τα ιδανικά δεν είναι συλλογικά αποδεκτά. Ταυτίζουμε πάντα τα ιδανικά με κάτι υψηλό. Όμως ιδανικό είναι νόημα ζωής. Το να αποφασίσεις ξαφνικά να μη δουλέψεις, να μην σπουδάσεις, να μην κάνεις τίποτα και να κάτσεις και να «ψαχτείς», μπορεί να είναι ένα ιδανικό πολύτιμο γι' αυτόν που το έχει. Σίγουρα τέτοιο ιδανικό δεν υπάρχει πουθενά στην ιστορία. Είναι όμως το δικό τους και το υπερασπίζονται. Μπορεί τελικά να είναι και υπέροχο.

Κι αλλού γράφει, το 1988, και πάλι για τα νέα παιδιά, που τόσο την απασχολούν στα έργα της:

Ο παραδοσιακός νέος όπου πάνω του μπορούσαν να επενδύσουν πατρίδα, ιδεολογία και οικογένεια, μοιάζει να μην υπάρχει. Κανείς δεν προτείνει πια τίποτα συγκεκριμένο. Κυρίως η οικογένεια που άλλοτε έπαιξε βασικό ρόλο στην Ελλάδα. Με τις ραγδαίες κοινωνικοοικονομικές μετατοπίσεις, την απότομη είσοδο της γυναίκας στην παραγωγή, (η οικογένεια) συμπεριφέρεται αμήχανα και αλλοπρόσαλλα. Νευρική.

Οι νέοι αισθάνονται να είναι πηγή άγχους και μόνο. Κι αυτό τους κάνει επιθετικούς. Τυχεροί οι «παραδοσιακοί», οι πολιτικοποιημένοι και οι καλλιτέχνες. Οι άλλοι όμως; Αυτοί που βιώνουν άμεσα την συνταρακτική εποχή που όλοι αισθανόμαστε ότι έρχεται; Με τί μέτρα να κριθούν; Έχουν έναν άλλο ψυχισμό.

Πιστεύω πως αυτόν τον «άλλον ψυχισμό» φέρνει στα έργα της η Λούλα Αναγνωστάκη. Και άλλωστε, αυτά τα αβέβαια ομιχλώδη πρόσωπα, που τα εξουσιάζει μια περιπαθής σκοτεινή ανασφάλεια, ένας ενδογενής σχεδόν ηδονικός τρόμος, αυτά τα πρόσωπα-εραστές της μοίρας και του θανάτου, είναι πιο προσφιλή σε κάθε δημιουργό.

Είναι αυτά που βιώνουν το απρόβλεπτο, το τυχαίο, που οδηγούνται σχεδόν πάντα σ' έναν παράφορο αυτοσχεδιασμό της ζωής τους, αυτοσχεδιασμό της στιγμής. Και είναι τέτοια σχεδόν όλα τα πρόσω-

πα της Λούλας Αναγνωστάκη. Πρόσωπα που βιώνουν το απρόβλεπτο, ένα απρόβλεπτο που δεν έρχεται από τους μηχανισμούς της μοίρας ή της δικαιοσύνης, αλλά από τη δική τους αιφνίδια απόφαση, απόφαση μιας παράφορης στιγμής.

Το τελευταίο της έργο, *Ο ουρανός κατακόκκινος*, επισφραγίζει, θα έλεγα, όλα τα προηγούμενα. Ένα έργο που συμπυκνώνει όλη την δραματουργική της ιδεολογία ή μυθολογία, απόσταγμα της δικής της θεατρικής περίπτωσης. Εκείνη που έδωσε με τόση δεξιοτεχνία την σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, έδωσε το ασίγηστο τσεκοφικό πάθος, την τσεκοφική μιζέρια, πρόσωπα που κουβάλησαν στη σκηνή τις πρόσφατες μνήμες του διχασμού, του εμφύλιου, της δικτατορίας, των προδομένων αγώνων, τώρα, σε τούτον τον τελευταίο της μονόλογο μοιάζει να κλείνει τη δική της θεατρική αυλαία με τη λέξη *Κατάρρευση*. Κατάρρευση της ελληνικής κοινωνίας μέσα από την κατάρρευση του Ενός Προσώπου, αυτού που την εκπροσωπεί. Που είναι εικόνα και ομοίωσή της. Του Προσώπου που διείσδυσε ως τα βάθη της αποσύνθεσής της. Που την καταργεί, υψώνοντας τα δικά του ράκη της τελευταίας αξιοπρέπειας –ίδιο τραγικό πρόσωπο–, που την υπερβαίνει με την αποδοχή της τέλει συντριβής.

Το δράμα έχει ήδη συντελεστεί, πριν ακόμα το πρόσωπο εμφανιστεί στη σκηνή, ένα δράμα βιωμένο σε άλλες παράμετρους, δράμα παρόν και οδυνώμενο. Η ελληνική κοινωνία έχει γεμίσει από άνεργους και πεινασμένους μετανάστες. Κυκλώματα εμπόρων ναρκωτικών και μαστροπών. «*Μάνα, της λέει ο γιος της, έτσι όπως προχωράει σήμερα η κοινωνία ή είσαι από τους πολύ δυνατούς ή γίνεσαι παράνομος. Μέσος όρος δεν υπάρχει. Είναι αυτοί που ξεγελούνται πως είναι κάτι ενώ δεν είναι τίποτα. Τα φυτά.*»

Πρόσωπο ελλιπές, ανεπαρκές, και η Σοφία Αποστόλου του τελευταίου μονόπρακτου, πρόσωπο που πέρασε ανάλαφρη μέσα από τα γεγονότα της ζωής της, θα φτάσει στη δική της αυτογνωσιακή ώρα, στη δική της αλήθεια.

«*Εγώ, δεν θέλω να είμαι ο μέσος όρος*», θα πει.

Νεκροί είναι όλοι. Πεθαμένοι. Αυτό είναι. Με τους άντρες τους. Με τις γυναίκες τους. Με τα παιδιά τους στα Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα ... Εγώ νιώθω πως ξεχωρίζω. Ξεχωρίζω. Πηγαίνω δυο φορές το μήνα στη φυλακή και βλέπω τον άσχημο και ηλίθιο γιο μου. Παρέα με τους Αλβανούς και τους πρεζάκηδες.

Με αυτόν τον μονόλογο, μέσα από νοσταλγίες και μνήμες του παλιού καιρού, με γαλλικά τραγουδια που τα τραγουδάει χαμένη σε νοσταλγικούς ρυθμούς, φτάνει στον δικό της Οχτώβρη.

Στη δική της επανάσταση. «*Εδώ είναι το Δεκαεφτά, λέει. Ο δικός μου Οχτώβρης. Του Γιάννη - Γιάννης είναι ο φυλακισμένος γιος της - και ο δικός μου.*»

Έτσι αφήνει να φανούν τα ραγίσματα από όπου ξεπήδησε αυτό το δράμα. Ραγίσματα της δικής της ψυχής, της δικής της ζωής, και ραγίσματα της ελληνικής πραγματικότητας με όλη τη φθορά των προδομένων ιδεολογιών. Δράμα δικό της και δράμα της ελληνικής πραγματικότητας που ανελέητα την χρησιμοποιεί για να υπάρξει. Όποιος δεν γίνεται «μέσος όρος» βιώνει σίγουρα ένα παράλληλο με το δικό της δράμα. Μια και ο καθείς είναι θύμα αυτής της σύνθεσης της κοινωνίας.

Σκέφτομαι πως η Λούλα Αναγνωστάκη θα μπορούσε τέλεια αυτόν τον μονόλογο να τον κάνει ένα πλήρες θεατρικό έργο. Σύμπτυξε το θέμα σε ένα μικρό κείμενο. Έτσι ήθελε.

Έδωσε όμως τη συντριβή του σύγχρονου ανθρώπου ή του ανθρώπου της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Υπάρχει και εδώ μια αναγωγή. Ένας θλιβερός απόηχος εκείνης της άλλης συντριβής που μεγιστοποιείται στην ιστορική στιγμή που βιώνει η Σοφία Αποστόλου ή η ελληνική πραγματικότητα.

Και υπάρχει και μια μεγαλοπρέπεια. Εκείνη «ξεχώρισε». Έφθασε σ' εκείνο το μαγικό ξέφωτο –θεατρικά μαγικό– που υπάρχει πέρα από την απελπισία.

Έτσι, η δράση του μικρού αυτού έργου, μια δράση που είναι η βίωση του συντελεσμένου, δημιουργεί μια άλλη εξουσία. Είναι η αξιοπρέπεια της ήττας. Η αξιοπρέπεια του συντριμμένου ατόμου.

Αυτή που δημιουργεί και την αναγωγή στο τραγικό. Ένα ελάχιστο σημείο επαφής με το τραγικό: Η στιγμή που η συνείδηση νοεί την τέλεια συντριβή της, όμως δεν λυγίζει. Αποδέχεται με αξιοπρέπεια αυτή τη μοίρα της συντριβής, που της επεβλήθη σαν θεατρικός ρόλος. Και η στιγμή που θα τραγουδήσει με τσακισμένη φωνή την Τρίτη Διεθνή, είναι σαν να θέλει να μεταδώσει σ' εμάς όλους το ρίγος της προσωπικής της μαρτυρίας.

Σ' εκείνο το μαγικό ξέφωτο, λίγο πιο πέρα από την απελπισία, τα θεατρικά πρόσωπα της Λούλας Αναγνωστάκη βρίσκουν μια δική τους ονειρική απελευθέρωση, μια δική τους γαλήνη.

Θα τελειώσω με μια φράση της Σοφίας Αποστόλου από το τελευταίο έργο της:

Νυχτώνει.

Ένα δωμάτιο και κουζίνα, αλλά η ταράτσα όλη δική μου.

Μπορώ από αυτήν να βλέπω τον ουρανό –τον ήλιο κατακόκκινο.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΑ:
ΕΙΔΟΣ ΜΕΙΚΤΟ ΚΑΙ ΝΟΜΙΜΟ;*

Αγαπητοί φίλοι θα ξεκινήσω με μερικά προβλήματα εννοιολογικά πάνω σε αυτό το θέμα, το οποίο κατά καιρούς έχει σκανδαλίσει, διότι ήταν ένα είδος θεάτρου η φαρσοκωμωδία που αντιμετώπιζε πάντα τη δυσμένεια και της επίσημης κριτικής αλλά και του επίσημου θεάτρου.

Πριν όμως προχωρήσω σε αυτό για να νομιμοποιήσω την αποψινή μου ομιλία, θα πρέπει να θυμηθούμε ορισμένα πράγματα που έχουν να κάνουν με την εποχή. Δεν είναι τυχαία η αναφορά μου στο μεταπολεμικό θέατρο, στη μεταπολεμική αυτή φάση του θεάτρου μας, όπου εμφανίζεται καταιγιστική η παρουσία αυτού του φαινομένου, του υφολογικά θολού, του ειδολογικά ακατάτακτου, που λέγεται φαρσοκωμωδία.

Είναι γεγονός ότι μέσα στην κατοχή και τους πρώτους μήνες μετά από την απελευθέρωση και πριν από τις αποφράδες εβδομάδες της ενάρξεως του εμφυλίου, υπήρξε μια πραγματικά σημαντική, αισιόδοξη προοπτική για το θέατρό μας. Σπουδαίοι συγγραφείς, αλλά, περισσότερο το κλίμα, προετοίμαζε μια αναγέννηση του θεάτρου, μια καινούρια άνθηση, ανάλογη με εκείνη των αρχών του αιώνα, της εποχής του Χρηστομάνου, του Ξενοπούλου, του Χορν, κάτω από διαφορετικές τώρα συνθήκες. Ο πόλεμος, οι πληγές του ελληνικού λαού, η νικηφόρα προοπτική μετά τον πόλεμο, μια εμπειρία πραγματικά σημαντική των ανθρώπων αυτής της εποχής, και των συγγραφέων που όλοι από αυτούς ήταν μάχιμοι άνθρωποι και στην αντίσταση, θυμίζω το θέατρο του βουνού του Ρώτα, θυμίζω τον Καρβούνη, θυμίζω το Μεμά το μακαρίτη, το Σταυρολαίμη, τον Σταύρου, οι οποίοι είχαν συγκροτήσει θιάσους του βουνού και δοκίμαζαν καινούρια είδη.

Μια ακραία αν θέλετε σημαντική για μένα περίπτωση αυτού του κλίματος, είναι ένα έργο που κάποτε πρέπει να αποκατασταθεί, έχει άπαξ παιχθεί και περιφερειακά. Είναι η πιο πετυχημένη μορφή μίμησης αρχαίου δράματος στα σύγχρονα συμφραζόμενα και είναι τα *Ελληνικά Νιάτα* του Ρώτα. Ένα έργο που έχει γραφτεί κάτω από τις εμπειρίες της κατοχής, έχει μύθο κατοχικό, παραπέμπει αν θέλετε στις *Τρωάδες* και στην *Εκάβη*, χωρίς να μιμείται, και έχοντας ένα σημαντικό μύθο γερό από κάτω, νέο ελληνικό μύθο, έχει δομηθεί με τις αρχές και τις αισθητικές της αρχαίας τραγωδίας με χορικά, με αγγελική ρήση –έχω την εντύπωση προσωπικά ότι η αγγελική ρήση αυτού του έργου είναι ό,τι σημαντικότερο γράφτηκε στον αιώνα μας σε αυτό το χώρο. Και είναι το γεγονός εκείνου του παλικαριού στα Τρίκαλα που το κρεμάγανε οι Γερμανοί και έσπαγε το σκοινί τρεις φορές, και κατά το έθος πάντα ένας άνθρωπος που είχε αυτήν την τύχη του συγχωρείται, και τον κρεμάσανε τελικά, αυτή η αγγελική

* Απομαγνητοφώνηση προφορικής εισήγησης (άνευ χειρογράφου).

ρήση είναι εκπληκτική. Παίχθηκε άπαξ το έργο, ένα καλοκαίρι, τελειώς έτσι πρόχειρα, νομίζω ότι πρέπει να αποκατασταθεί. Μιλώ για αυτό το κλίμα.

Σε αυτήν την εποχή μέσα γράφτηκε και ο *Θάνατος του Διγενή* του Σικελιανού, που επίσης ως μύθος περιέχει αυτήν την ελπίδα μιας άλλης ζωής, που «πρέπει να ξαναχτίσουμε τη κτίση», όπως λέει ο Σικελιανός.

Μέσα λοιπόν σε αυτήν την ευφορία έρχονται τα γεγονότα του Δεκέμβρη, έρχεται ο εμφύλιος πόλεμος και τα πάντα καταρρέουν, κι εγκαθίσταται και για τα θεατρικά πράγματα μια σκληρή λογοκρισία. Συγγραφείς, όπως ο Ψαθάς που είχε ανθίσει με τον *Φον Δημητράκη* την εποχή εκείνη, όπως ο Τσεκούρας με το *Αν Δουλέψεις θα φας*, που δημιουργήσαν ήδη τις προϋποθέσεις για ένα θέατρο κριτικού ρεαλισμού και μια σάτιρα των συμφραζομένων της ελληνικής κοινωνίας και των αδιεξόδων της, όπως είχαν δημιουργηθεί μέχρι το '40, καταρρέουν. Και οι συγγραφείς αυτοί βρίσκονται μετέωροι, είναι επαγγελματίες, άνθρωποι της θεατρικής αγοράς και πρέπει να βρουν λύση. Κάτω από αυτές λοιπόν τις συνθήκες διαμορφώνεται αυτό το καινούριο είδος, το οποίο ουσιαστικά καθοδηγείται από τις ανάγκες της εποχής.

Από την άλλη μεριά οι συγγραφείς αυτοί, όλοι τους άνθρωποι με οξυδέρκεια, με κοινωνική τοποθέτηση και κάτι πολύ σημαντικό που δεν το υπολογίζουμε αλλά που είναι ουσιαστικότερο να το δούμε: όλοι τους προέρχονται από τη δημοσιογραφία. Κατά τύχη, οι περισσότεροι αυτών ήταν δημοσιογράφοι που αντιμετώπιζαν τα γεγονότα ζεστά πάνω στο μάρμαρο, αντλούσαν τα θέματά τους από κει και όλοι από αυτούς περάσαν από την επιθεώρηση, ένα είδος σημαντικό για το θέατρό μας, πολιτικό θέατρο με ακαριαία γραφή. Όταν λοιπόν έχουν μια συνείδηση πολιτική τουλάχιστον και κοινωνική με την έννοια ότι θέλουν να σκάσουν στα θεμέλια για να βρουν τις αιτίες της κακοδαιμονίας αυτού του ανεξέλικτου αστικά κράτους, απόπειρες από την επανάσταση του 1909 έως την κατοχή ήταν συνεχώς αποτυχημένες, τίποτα δεν ολοκληρωνόταν, ώστε να μπορούμε νά 'χουμε σε αυτό τον τόπο αστικό δράμα, ένα δράμα που να απηχεί παραδείγματος χάριν, με όλες αυτές τις διαδικασίες και τις νομοτελειακές εξελίξεις που έβλεπε κανείς στο ευρωπαϊκό θέατρο.

Έχω πει παλιότερα σε μια σειρά μαθημάτων: είναι ενδεικτικό ότι σε αυτό τον τόπο δεν έχουμε θέατρο, εκτός από δυο-τρεις περιπτώσεις που αναφέρονται σε δομές επτανησιακές, δεν έχουμε χαρακτηριστικά πατέρα με την έννοια του αστικού δράματος στο ελληνικό θέατρο. Έχουμε πολλές μανάδες. Πατέρας δεν υπάρχει. Υπάρχει ο Ρονκάλας, υπάρχει ο Βιολάντης αλλά παραπέμπουν, και πολύ σοφά έκανε ο Ξενοπούλος, σε μια δομή ευρωπαϊκή που υπάρχει ακόμα αυτού του είδους. Δεν έχουμε πατεράδες, μανάδες έχουμε. Όπως έχει το δημοτικό τραγούδι. Ξέρετε κανένα δημοτικό τραγούδι, τό 'λεγα και την άλλη φορά εδώ πέρα, με πατέρα; Δεν υπάρχει, σαν να μην υπάρχει πατέρας σε αυτόν τον τόπο, ούτε στο ρεμπέτικο υπάρχει πατέρας πουθενά. Στο ρεμπέτικο τραγούδι ξέρετε πουθενά πατέρα;

Λοιπόν, είναι κάτι εξωγήινο. Μην ξεχνάμε ότι όταν ξεκινά ο Ντιντερό το αστικό δράμα, το πρώτο του δράμα είναι *Père de Famille*. Ξεκινά με τον πυρήνα του αστικού δράματος που είναι ο πατέρας αφέντης. Έχουμε λοιπόν ανολοκλήρωτο αστικό δράμα, αυτοί οι άνθρωποι τώρα βρίσκονται μπροστά στα συμφραζόμενα μιας κοινωνίας που πρέπει να μεταμορφωθεί, υπάρχουν ιδεολογικές ζυμώσεις της εποχής εκείνης, ακραίες, επαναστατικές, η μεγάλη άνθηση της αντιστασιακής θά 'λεγε κανένας συνείδησης, και έρχεται η ταφόπλακα του εμφυλίου. Και πρέπει να ξεμυτίσουν αυτοί οι άνθρωποι, να βγούν προς τα έξω με γραφές κι έτσι ανακαλύπτουν αυτό το είδος. Το ανακαλύπτουν εξ ανάγκης, όπως σας είπα. Δηλαδή τί; Από τη μια μεριά έχουμε μια μεγάλη παράδοση φάρσας στην Ελλάδα, φάρσας και αυ-

τοσχέδιας, τις περίφημες νούτικες κωμωδίες που παιζόντουσαν σε όλη την επικράτεια και από την άλλη μεριά έχουμε ένα αστικό κατάλοιπο της Γαλλικής λογοτεχνικής σχολής, τη λεγόμενη –άλλο υβρίδιο αυτό ελληνικό– κομεντί. Τη λέξη κομεντί. Η κομεντί δεν έχει καμιά σχέση με την κωμωδία, είναι άλλο πράγμα, που μόνο στα ελληνικά ισχύει αυτό. Σημαίνει ένα αβρό θεατρικό κείμενο που έχει να κάνει πάντα με τα θεμελιώδη θέματα του boulevard δηλαδή το τρίο, το ερωτικό τρίο, οι απιστίες, τα πείσματα, όλα αυτά τα πράγματα και τελειώνει πάντα μάλλον θα λεγε κανένας με happy end. Ευδοκίμησαν πολλοί σημαντικοί συγγραφείς σε αυτό το είδος του μεσοπολέμου: ο Ιωαννόπουλος, ο Λιδωρίκης, ο Καγιάς, ο Μελάς στο *Μια νύχτα μια ζωή*, ο Μπόγρης στην *Καινούρια ζωή*, και πάει λέγοντας. Λοιπόν, ήταν ένα αβρό λέω κείμενο γιατί είχε και αβρή γλωσσική συμπεριφορά. Οι άνθρωποι εκεί δεν μιλούσαν, ούτε αποτύπωναν την πραγματικότητα, όπως θα συνέβαινε σε ένα ρεαλισμό ή σε ένα νατουραλισμό, ούτε από την άλλη μεριά ήταν ποιητικό θέατρο, ήταν θέατρο όπου οι άνθρωποι μιλούσαν λογοτεχνική γλώσσα. Κάποτε θυμάμαι, και δεν είναι ανεκδοτολογία αυτό, σε μία δημόσια συζήτηση στην τηλεόραση που είχα κάνει με τον μακαρίτη τον Αλέκο το Λιδωρίκη, τον ρώτησα κάποια στιγμή: «ποιά γλώσσα;», κι εννοούσα βέβαια κωδικά, ποιά γλώσσα γράφατε την εποχή εκείνη, και μου απάντησε αθωώτατα «δημοτική». Δεν πήγε καθόλου το μυαλό του με την έννοια του κωδικού της γλώσσας, πώς μιλάνε, πώς συμπεριφέρονται γλωσσικά τα πρόσωπα, μου λέει «δημοτική», βέβαια.

Έτσι λοιπόν αυτοί οι άνθρωποι έχουν από τη μια μεριά την καλλιεργημένη φάρσα κι από την άλλη μεριά θέλουν να κάνουν κοινωνικό θέατρο, θέλουν να κάνουν κριτική. Έτσι, παντρεύουν κατά ένα τρόπο, κατά τη γνώμη μου ιδιοφυή, την κωμωδία ηθών με το ρυθμό και την ευφορία της φάρσας. Όλες οι κωμωδίες του Ψαθά, των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, του Τσιφόρου, πάντα έχουν να κοιτάξουν ένα κοινωνικό πρόβλημα που δεν τό 'χει ποτέ η φάρσα. Στη φάρσα δεν υπάρχουν συμπεριφορές, δεν υπάρχουν κοινωνικές καταγωγές, δεν υπάρχει ιδεολογία, εκεί πρωτανεύει ο ρυθμός, ο θεατρικός ρυθμός, δεν έχει λογική, δεν έχει χαρακτήρες σε τελευταία ανάλυση, διότι οι άνθρωποι εκεί δεν έχουν χαρακτήρα, έχουν όμως συμπεριφορές και μια σειρά από νομοτελειακές για τη γραφή της φάρσας διαδικασίες, ανατροπές, απροσδόκητα, μετατοπίσεις, μεταμφιέσεις, μεταμορφώσεις, όλα αυτά τα πράγματα τα είναι νόμιμα στη φάρσα και γοητευτικά και αυτά την καθιστούν δημοφιλή.

Νομίζω ότι είναι πολύ μεγάλο είδος θεάτρου. Πολλές φορές είναι το απόλυτο θέατρο, γιατί είναι η απόλυτη θεατρικότητα η φάρσα, δεν υπάρχει πουθενά τίποτα άλλο, δεν θέλει να αποτυπώσει την πραγματικότητα, ούτε να κάνει κριτική, είναι το απόλυτο θέατρο. Είμαστε όλοι μας μνημένοι ότι πρόκειται περί μιας συνωμοσίας ανάμεσα στη σκηνή, στο συγγραφέα και σε μας. Αυτό το ρυθμό, αυτό τον κώδικα της φάρσας τον ξέρουν πολύ καλά οι συγγραφείς αυτής της εποχής που ανέφερα: ο Φωτιάδης, ο Πρετεντέρης με τον Γιαλαμά, και οι υπόλοιποι, όμως έχουν μια ενοχή θα έλεγε κανένας απέναντι στο κοινό τους: δεν θέλουν μόνο να το διασκεδάζουν, θέλουν να του θέτουν και προβλήματα. Όσα μπορούν να βγάλουν από τις ρωγμές της λογοκρισίας, όσα μπορεί να επιτρέψει την εποχή εκείνη το πολιτικό και το άλλο κλίμα της εποχής. Κι όμως κάνουν τολμηρά πράγματα. Δηλαδή θέλω να πω το εξής. Δεν είναι εύκολο όταν γυρίσει κανένας στο 1948, πίσω, που ακόμα οι Αθηναίοι (δεν μιλάω για την επαρχία, έζησα την επαρχία και ξέρω τι σήμαινε ο εμφύλιος εκεί) μέχρι που κουμπουριάζονταν στους δρόμους και ο ένας κατέδιδε τον άλλον, να ανεβεί το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, να δοθεί μια σάτιρα της εκμετάλλευσης του ήρωα μέσα από το *Ένας ήρωας με παντούφλες*. Όταν ήρωας είναι ένας στρατηγός που γίνεται αντικείμενο χλεύης από μια ομάδα απατεώνων, δεν είναι μικρό πράγμα να το πεις εκείνη την εποχή. Βεβαίως δεν κάνεις κριτική στο σύστημα, όπως συμβαίνει πάντα και πρόσφατα, το ξέ-

ρουμε πολύ καλά, συνέβαινε και στη Σοβιετική Ένωση, δεν κάνανε κριτική στο σύστημα, κάνανε κριτική στους φορείς του συστήματος. Αυτό ήταν η υπεκφυγή των συγγραφέων, ότι φταίνε οι άνθρωποι που εφαρμόζουν πολλές φορές τις γραμμές, που εφαρμόζουν τα πλάνα, αυτοί είναι οι φαύλοι. Έτσι έγινε κι εδώ, φταίγανε κάποιοι άνθρωποι, κάποιες συγκυρίες, κάποιες χαλασμένες συνειδήσεις, κατάλοιπα μιας εποχής, όχι όμως το σύστημα. Κανένας δεν θέλησε να φτάσει ως αυτό. Αυτό θα ξεκινήσει με τον Καμπανέλλη.

Αλλά ως εκείνη την εποχή περιγράφονται οι συνθήκες, γύρω από τις οποίες υπάρχουν τα πράγματα. Αλλά όχι μοναχά στο θέατρο, και στον κινηματογράφο, και νομίζω ότι θα πάει εκεί το πρόβλημα η κυρία Δελβερούδη μετά. Στον κινηματογράφο υπάρχουν οι ίδιοι οι συγγραφείς. Ο Τζαβέλλας κάνει θέατρο, κάνει και κινηματογράφο. Η *Κάλπικη λίρα* θα μπορούσε να έχει γίνει θεατρικό έργο κι έγινε σενάριο. Πάλι αυτή η έννοια της φυγής, η προσπάθεια να ξεφύγουμε από την πραγματικότητα, να πλουτίσουμε εύκολα, όλα αυτά είναι αποτελέσματα μιας κοινωνικής δομής, την οποία βλέπουμε ότι είναι σαθρή και φαύλη οι συγγραφείς αυτής της εποχής, δεν μπορούν να το φωνάξουν, το υπαινίσσονται. Έτσι από τη μια μεριά έχουμε να κάνουμε με κωμωδία ηθών, που θυμίζει τις καλές κωμωδίες ηθών του 19^{ου} αιώνα και έχουμε σημαντική πλειάδα συγγραφέων εκείνης της εποχής, από τον Χουρμούζη και τον Σοφοκλή Καρύδη, έως τον Καπετανάκη, οι οποίοι κάνουν το ίδιο πράγμα ακριβώς, με την διαφορά ότι εκείνοι ξεχωρίζουν τα είδη. Ξέρει τι κάνει ο Καπετανάκης με τη *Βεγγέρα*, ξέρει τι κάνει ο Λάσκαρης με το *Μαλλιά Κουβάρια*. Ξέρουν, ο καθένας ξεχωριστά, ότι κάνουν άλλο είδος. Και τούτοι εδώ οι συγγραφείς στη μεταπολεμική περίοδο ξέρουν ότι κάνουν μια μίξη στοιχείων, το ξέρουν πολύ καλά. Δεν τους ξέφυγε, δεν θέλησαν ουσιαστικά να ξεγελάσουν τη θεατρική τέχνη και το κοινό, όπως υπαινίχθηκε η κριτική της εποχής και τους έβαλε στο περιθώριο: οι συγγραφείς της φαρσοκωμωδίας.

Τα μεγάλα κέρδη του θεάτρου μας από αυτό: ότι δεν χάθηκε κατά κάποιο τρόπο η συνέχεια και το νήμα. Μπορεί να ήταν υποβαθμισμένα τα θέματα, μπορεί να ήταν λίγο κεκρυμμένα, δε χάθηκε το νήμα, δε χάθηκε η μικρή παράδοση που υπήρχε, όπου υπήρχε κι όσο υπήρχε στο ελληνικό θέατρο. Από την άλλη μεριά κάνανε κωμωδία ηθών και δεν μένανε μονάχα στα φαρσικά στοιχεία –να, αυτές τις μέρες ετοιμάζεται να παιχτεί μια πολύ ενδιαφέρουσα, τέτοιου είδους, κωμωδία, που είναι φαρσική μεν στην ευφορία της, με τις μετατροπές και με τις μεταμφιέσεις και με δρώμενα καθαρά θά 'λεγε κανένας κλοουνίστικα, όπως είναι το *οι Μακρυκωσταίοι κι οι Κοντογιώργηδες*– το πρόβλημα είναι καίρια κοινωνικό. Την εποχή εκείνη αθώνονται αδέρφια στην Αθήνα διότι σκότωσαν την αδερφή τους που είχε εραστή. Ήταν πρόβλημα κοινωνικό, τόσο που άλλαξε ο νόμος για τους ορκωτούς δικαστές κι έγιναν μικτά τα δικαστήρια διότι όλα τα δικαστήρια, αθώναν τους προσβεβλημένους αδερφούς... των ατιμασθεισών αδερφών. Ήταν λοιπόν ένα κοινωνικό πρόβλημα και είναι καίρια η κριτική που κάνει ο Σακελλάριος και Γιαννακόπουλος σε αυτό το έργο, καίρια. Βεβαίως δεν πάει στη ρίζα. Αυτό ας το καταλάβουμε κι ας μπορέσουμε όχι να τους συγχωρέσουμε, να κατανοήσουμε τη θέση τους σε μια εποχή πάρα πολύ δύσκολη, όπου εάν ήθελες να επιμείνεις σε κάποιες ιδέες, κανένας δεν μπορεί να κατηγορήσει τους άλλους πόσο είναι ή πόσο δεν είναι δειλός απέναντι σε μια τρομοκρατική πολιτική συνθήκη.

Όποιος δεν μπορούσε να ανεχτεί αυτήν την κατάσταση δεν ήταν στην Αθήνα να γράφει θέατρο, έκανε θέατρο στο Μακρονήσι. Δεν το συζητάμε. Όσοι λοιπόν δεν θέλησαν ή και για λόγους ιδεολογικούς να προσχωρήσουν στο άλλο στρατόπεδο, έπρεπε να τα βγάλουν πέρα σε αυτήν τη θεατρική πιάτσα, που ήταν μια πιάτσα που έκλεινε το μάτι της στο κοινό κι έκλεινε κι από την άλλη μεριά, ας το πούμε κι έτσι, το μάτι και προς την λογοκρισία.

Έτσι λοιπόν δημιουργήθηκε κώδικας θεατρικός, ο οποίος ισχύει ακόμα ως τις μέρες μας σε μερικούς από τους συγγραφείς, όσοι επιβιώνουν αυτής της εποχής. Δηλαδή ένα νόμιμο είδος κατά τη γνώμη μου, που πάντρευε την ευφορία και το ρυθμό, τον καταγιμιστικό ρυθμό της φάρσας, με όλα τα κωδικά γνωρίσματα αυτού του είδους, με τομές βαθιές ή όχι, χαράξεις, αν θέλετε, κοινωνικής κριτικής. Το είδος δεν είναι ανακάλυψη των Ελλήνων. Έγινε κατάχρηση αν θέλετε και πληθωρισμός. Έχω την εντύπωση ότι στοιχεία κοινωνικής σάτιρας, κριτικής, αν θέλετε κωμωδίας ηθών και φάρσας έχει και ο νυν παιζόμενος *Φάλσταφ* του Σαίξπηρ. Και βεβαίως και ο *Τουρκαρέ* του Le Sage. Και βεβαίως οι *Υπηρέτριες* για να αναφερθώ σε έργα που παιχτήκανε πρόσφατα στην Ελλάδα οι *Υπηρέτριες* του Goldoni. Δεν είναι από τα μεγάλα έργα του Goldoni. Παρ' όλα αυτά η θέση της υπηρέτριας στην κοινωνία, οι συμπεριφορές των κυρίων προς τους κυρίους έχουν μια κοινωνική οπτική που την είχε βεβαίως ο συγγραφέας αυτός, αλλά οι μεταμορφώσεις, οι παρεξηγήσεις, τα απροσδόκητα, τα οποία είχαν ένα καλπάζοντα ρυθμό που δεν τον έχει η κωμωδία ηθών, η κωμωδία ηθών έχει άλλου είδους ροή, άλλου είδους αποδεικτική διαδικασία, άλλου είδους παραγωγή του συμπεράσματος μέσα από τις συγκρούσεις των χαρακτήρων, των κοινωνικών χαρακτήρων. Ήταν, αν θέλετε, μεμονωμένες νησίδες και πρέπει να το πούμε, όσα ανέφερα από τα έργα αυτά του παρελθόντος που έχουν αυτού του είδους τη δομή δεν θεωρήθηκαν τα καλύτερα των συγγραφέων τους, από τον *Φάλσταφ* μέχρι τον Goldoni.

Οι Έλληνες, χωρίς να σημαίνει ότι έδωσαν λύσεις για το παγκόσμιο θέατρο, έδωσαν λύσεις για την ελληνική παράδοση. Έχω την εντύπωση ότι τουλάχιστον κατέθεσαν κάτι πολύ σημαντικό. Συνέχισαν μια παράδοση που είχε εγκαταλειφθεί από τον περασμένο αιώνα, την παράδοση της καταγραφής της γλώσσας της καθημερινότητας. Εγκαταλείφθηκε η φιλολογική γλώσσα του μεσοπολέμου, οι άνθρωποι μιλούσαν με πόζα στα έργα των κομεντί και άρχισαν να ξαναμιλάνε πάλι με το ρυθμό της καθημερινής λαλιάς, όχι πάντα με μαγνητοφωνική διάθεση, αλλά με την ουσία της καθημερινής ρυθμοποιίας του Έλληνα, δηλαδή το να ανακαλύψουνε το ρυθμό αυτό που κι όταν ακούς ή δεν ακούς τις λέξεις καταλαβαίνεις ότι είναι νεοελληνικά. Αυτό το έχουν όλοι οι συγγραφείς αυτοί και νομίζω ότι αυτό ήταν και το μεγάλο προικίδι που παρέδωσαν στη γενιά του Καμπανέλλη και των νεότερων. Τους παρέδωσαν μια καλλιεργημένη θεατρική γλώσσα της καθημερινότητας. Μια γλώσσα ρεαλιστικής αποτύπωσης, που δεν ήταν φωνογραφική, αλλά δεν ήταν ταυτοχρόνως και μια πεποιημένη γλώσσα θεατρικότητας συμβατικής. Ήταν κάτι ανάμεσα. Γλώσσα επιλεγμένη για το θέατρο που ακουμπούσε απάνω στην οικειότητα της καθημερινής λαλιάς. Και ο κώδικας ο γλωσσικός πάντα για το θέατρο είναι εκ των ων ουκ άνευ. Πάνω τους ακούμπησαν οι νεότεροι συγγραφείς έως τον νατουραλιστικότερο όλων των συγγραφέων μας, το Γιώργο Διαλεγμένο, ο οποίος καταγράφει πια, θά 'λεγε κανένας, την καθημερινή λαλιά κατά τρόπο σχεδόν σκανδαλωδώς μη θεατρικό. Κι όμως, τελικά, είναι θεατρικός στην αποτελεσματικότητά του, αφού φτάνει κάποια στιγμή το timing του να είναι σύμφυτο με τη ζωή του θεατή. Σε ένα έργο του κάπου που πρόσφατα παίχτηκε το *Σε Φιλώ στη Μούρη*, υπάρχει μία ατάκα τρομακτική που λέει: «χύνεται ο καφές», κι ο καφές υπάρχει και βράζει στο μπρίκι μπροστά στο κοινό, δεν είναι ψεύτικος καφές, και πρέπει το timing της κουβέντας να είναι τέτοιο, ώστε την ώρα που θα ειπωθεί η ατάκα να τραβήξει το μπρίκι...

Αυτά τα λίγα εγώ ήθελα έτσι για να ξεκαθαρίσουμε, γιατί έχω την εντύπωση ότι θα πει πολύ ενδιαφέροντα πράγματα επί των έργων πια η κυρία Δελβερούδη και ήθελα χοντρικά να αποκαταστήσουμε την τιμή αυτών των συγγραφέων οι οποίοι κάλυψαν ένα πολύ μεγάλο κενό στο θέατρό μας, γύρω στα δώδεκα-δεκατρία χρόνια, πυκνά χρόνια από το '46 μέχρι το '57, έως που εμφανίζεται η γενιά του Κα-

μπανέλλη, που ήταν τυχερότερος όσον αφορά το πολιτικό τοπίο. Όχι τόσο τυχερός όσο στη δική μας εποχή. Τυχερότερη, εποχή, γιατί μπορούσε κάποια στιγμή να αρθρώσει κάποια πολιτική σκέψη μέσα από το θέατρο, να δει τα πράγματα στη ρίζα τους, να σχολιάσει δομές και να μην έχει να αντιμετωπίσει το χωροφύλακα.

ΕΛΙΖΑ-ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

«ΕΚ ΤΩΝ ΣΤΥΛΟΒΑΤΩΝ ΤΟΥ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΟΣ»:
Ο ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Ο ΑΛΕΚΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ
ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος και ο Αλέκος Σακελλάριος δεν επελέγησαν τυχαία ως αντικείμενο αυτής της εργασίας. Η μακρόχρονη έρευνά μου στο πεδίο της μεταπολεμικής κωμωδίας, τόσο στον τύπο της εποχής, όσο και στα κείμενα του είδους, θεατρικά και ταινίες, με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι αυτοί οι δύο, με ελαφρό χρονικό προβάδισμα σε σχέση με άλλους συγγραφείς της γενιάς τους, έκαναν προτάσεις, που γνώρισαν μεγάλη αποδοχή από το κοινό. Οι προτάσεις αυτές στη συνέχεια επαναχρησιμοποιήθηκαν, είτε από τους ίδιους, είτε από συναδέλφους τους και παγίωσαν το είδος για το οποίο συζητάμε.

Εναρκτήρια χρονολογία του είδους θεωρείται το 1940 και η παράσταση του *Στραβόξυλου* του Δημήτρη Ψαθά από τον θίασο Αργυρόπουλου.¹ Η χρονολογία αυτή δεν εναρμονίζεται βέβαια με τον χαρακτηρισμό «μεταπολεμική». Όμως γνωρίζουμε ότι στην ιστορία τα όρια δεν είναι κάθετα και ότι τα φαινόμενα ξεκινούν με κάποια δεδομένα, αραιά στην αρχή, πυκνότερα στη συνέχεια. Η μεγαλύτερη πυκνότητα, η εξέλιξη των χαρακτηριστικών, η κορύφωση, συνθέτουν το κύριο σώμα του φαινομένου και αυτό αναπτύσσεται μετά τον πόλεμο. Στα είδη, όπως και στην ιστορία, υπάρχουν συνέχειες και τομές. Η μεταπολεμική κωμωδία είναι συνέχεια της προπολεμικής, αλλά παράλληλα αναπτύσσει χαρακτηριστικά που τη διαφοροποιούν από το παρελθόν.

Όταν ο Γιαννακόπουλος το 1929, σε ηλικία είκοσι χρονών και ο Σακελλάριος το 1934 σε ηλικία εικοσιενός χρονών πρωτοπαρουσιάζουν έργο τους, στο εμπορικό θέατρο επικρατούν τα συγγραφικά δίδυμα.² Αυτή η συνήθεια, που επέβαλαν οι επιθεωρησιογράφοι ήδη από την πρώτη δεκαετία του αιώνα,

¹ Δ. Ψαθά, *Το στραβόξυλο*, κωμωδία σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Αριστ. Ν. Μανωλάκης 1941.

² Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος υπογράφει με το ψευδώνυμο Α. Ζαχόπουλος, το 1929, μαζί με τον Βασίλη Σπυρόπουλο, την επιθεώρηση *Λοβιτούρα* (θέατρο Λαού, θίασος Κοντσέτας Μόσχου - Νικόλαου Σύλβα). Το 1930 δύο μονόπρακτα που γράφει σε συνεργασία με τον Χρήστο Κ. Χαιρόπουλο, τα *Βγάζοντας τη μάσκα* και *Η σύζυγος του κ. Τμηματάρχου*, ανεβαίνουν από

τον Βασίλη Ρώτα στο θέατρο Παγκρατίου· βλ. Άγγελος Δόξας, «Η σύζυγος του τμηματάρχου», *Πρωτοπορία*, τχ. 11-12 (Νοεμ.-Δεκ. 1930), σ. 280. Ο Αλέκος Σακελλάριος πρωτοεμφανίζεται ως συνεργάτης του Μήτσου Βασιλειάδη στη δίπρακτη μουσική ηθογραφία *Ο βασιλιάς του χαλβά* (θέατρο Κοτοπούλη, θίασος Πέτρου Κυριακού)· βλ. και Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χτες...*, Αθήνα, Σμυρνιατιάκης 3^η έκδοση χ.χ., σσ. 177-187.

διατηρήθηκε και επεκτάθηκε τις επόμενες δεκαετίες και σε άλλα είδη του μουσικού θεάτρου, όπως η οπερέττα, η μουσική κωμωδία και η μουσική ηθογραφία.³ Ο Γιαννακόπουλος συνεργάζεται λοιπόν σε τρεις επιθεωρήσεις με τον Γιώργο Ασημακόπουλο, σε μία με τους Ρηγόπουλο και Ντόλη Νίκβα, σε μία ακόμα με τους Σύλβιο και Καρακάση, ενώ μόνος του υπογράφει πολλά άλλα έργα⁴ ο Σακελλάριος δουλεύει πάντα με συνεργάτες τον Μήτσο Βασιλειάδη, τον Χαιρόπουλο και κυρίως τον Δημήτρη Ευαγγελίδη.⁵

Οι δύο συγγραφείς μαθητεύουν κατ' αυτόν τον τρόπο στο σχολείο του επαγγελματία συγγραφέα, του συγγραφέα που ζει από την πένα του, όχι μόνο μέσα από το θέατρο, αλλά και μέσα από τη δημοσιογραφία και το σατιρικό χρονογράφημα. Εξοικειώνονται με τα γούστα του κοινού, ασκούνται στο να γράφουν για ηθοποιούς και θιάσους κατά παραγγελίαν, να ανταποκρίνονται ταχύτατα στη ζήτησή τους. Έχουν σταθερές συνεργασίες, γιατί αυτό τους επιτρέπει να γνωρίζουν καλά τις απαιτήσεις και τις ανάγκες των θιάσων.

Ο Γιαννακόπουλος και ο Σακελλάριος πρωτοσυναντιούνται με τη μεσολάβηση του κοινού τους συνεργάτη Χρήστου Κ. Χαιρόπουλου, αλλά η αμοιβαία μεταξύ τους αντιπάθεια οδηγεί τη συνάντηση σε αποτυχία. Το 1939 όμως, ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος τους επιβάλλει να συνεργα-

³ Η συνεργασία των συγγραφέων είναι πολύ εκτεταμένο φαινόμενο από τα μέσα του 19ου αιώνα, όταν αρχίζει η εμπορική άνθιση του βοντβίλ στη Γαλλία: βλ. ενδεικτικά Henri Gidel, *Le vaudeville*, Παρίσι, P.U.F. (σειρά qsj? αρ. 2301) 1986· Daniel Lindenberg, «La tentation du vaudeville», στο Jacqueline de Jomaron (ed.), *Le théâtre en France*, Παρίσι, Armand Colin 1992, σσ. 675-702. Στην Ελλάδα και σε σχέση με την επιθεώρηση οι πρώτοι συνεργασθέντες είναι ο Ν. Ι. Λάσκαρης και ο Ηλίας Καπετανάκης στο *Αι υπαίθριοι Αθήναι* (1894): βλ. Θ. Χατζηπανταζής-Α. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, τ. 1, Αθήνα, Ερμής 1977, σ. 219. Ο Νικόλαος Λάσκαρης συνεργάζεται στις πρώτες πολύπρακτες κωμωδίες του με τον Μ. Γιαννουκάκη (*Ο γαμπρός μας*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, 17 Ιουνίου 1895, θέατρο Αθήναιον, θιάσος Δ. Κοτοπούλη· εκ του Βασιλικού Τυπογραφείου Ν. Γ. Ιγγλέση, Αθήναι 1896) και τον Γεώργιο Παπ (Πικ-νικ, 14 Ιουλίου 1895, θέατρο Τσόχα, θιάσος Αλεξιάδη-Παντόπουλου· εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργ. Δ. Φέξη 1904). Κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα εμφανίζεται το σταθερό επιθεωρησιακό δίδυμο των Μπάμπη Άννινου και Γεωργίου Τσοκόπουλου (*Τα Παναθήναια*, 1907), που γίνεται αργότερα τριάς, με τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο (*Πολεμικά Παναθήναια*, 1913). Και άλλοι επιθεωρησιογράφοι καταφεύγουν την ίδια εποχή σε συνεργασία: βλ. «Η συγγραφή των επιθεωρήσεων: συλλογική προσπάθεια και έλλειψη πρωτοτυπίας», στο Χατζηπανταζής-Μαράκα, *ό.π.*, σσ. 154-156.

⁴ Μέχρι τη στιγμή που αρχίζει να συνεργάζεται με τον Σακελλάριο, ο Γιαννακόπουλος γράφει με τον Γιώργο Ασημακόπουλο τις επιθεωρήσεις *Η Παρέλασις* (1934, θέατρο Περοκέ, θιάσος Αυλωνίτη-Σύλβα-Ιατρού-Μαρίκας Νέξερ)· *Παναθήναια όλα* (1934, θέατρο Μοντιάλ, θιάσος Ζαζάς Μπριλλάντη-αδελφών Καλουτά)· *Ζουρλοπαντιέρα* (1935, θέατρο Κοτοπούλη, θιάσος Κυριακού-Πρινέα-Τριχιά)· με τους Μ. Ρηγόπουλο και Ντόλη Νίκβα τη *Δικτατόρισα* (1932, θέατρο Αλάμπρα, θιάσος

Μίμη Κοκκίνη)· με τους Σύλβιο και Καρακάση την επιθεώρηση *Η Αθήνα του 1939* (1939, θέατρο Λυρικόν, θιάσος Κοκκίνη).

⁵ Ός το 1939, που ξεκινά η συνεργασία του με τον Γιαννακόπουλο, ο Σακελλάριος γράφει με τον Χρ. Κ. Χαιρόπουλο την οπερέττα *Μποέμ των Αθηνών*, (1935, θέατρο Αθήναιον, θιάσος Ζαζάς Μπριλλάντη-αδελφών Καλουτά· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σ. 293)· με τον Μήτσο Βασιλειάδη τη δίπρακτη οπερέττα *Ταξίδι στ' Αλγέρι* (1936, θέατρο Αλάμπρα, θιάσος Κυριακού)· την επιθεώρηση *Η Σβούρα* (1936, θέατρο Περοκέ, Συνεταιρισμός Ελλήνων Ηθοποιών)· και την ηθογραφία *Οι Αλήτες*, (1939, θέατρο Μοντιάλ, θιάσος Κοκκίνη)· ο κυριότερος συνεργάτης του είναι ο Δημήτρης Ευαγγελίδης, στις επιθεωρήσεις *Παρίσι - Αθήναι* (1937, θέατρο Αθήναιον, θιάσος αδελφών Καλουτά· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σ. 227)· *Αρτζεντίνα* (1937, θέατρο Κεντρικόν, θιάσος Κυριακού· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σσ. 229-242)· *Τρελή συμφωνία* (1937, θέατρο Ιντεάλ, θιάσος Κοκκίνη-Κυριάκου Μαυρέα· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σσ. 247-251)· *Γαρδένα* (1938, θέατρο Λυρικόν, θιάσος Κοκκίνη-Μαυρέα-αδελφών Καλουτά· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σσ. 282-284)· *Καμέλια* (1938, θέατρο Λυρικόν, θιάσος Κοκκίνη-Μαυρέα-Ορέστη Μακρή-Μάνου Φιλιππίδη)· *Αποκρηάτικη*, (1938, θέατρο Μοντιάλ, θιάσος Κοκκίνη)· στις ηθογραφίες *Γκριζα νειάτα* (1937, θέατρο Αλίης, θιάσος Μουσουρή-Αλίης-Νέξερ· βλ. και *Εικοσιπέντε χρόνια του θεάτρου Κώστα Μουσουρή*, Αθήνα 1961, σ. 117)· *Σπουργίτια* (1937, θέατρο Ιντεάλ, θιάσος Κοκκίνη)· *Οι Ξενίχηδες* (1938, θέατρο Μοντιάλ, θιάσος Κοκκίνη)· *Κορίτσια της παντριάς* (1938, θέατρο Ιντεάλ, θιάσος αδελφών Καλουτά-Μηλιάδη-Κυριακού, συνεργασία Μαυρέα). Η αναφορά στην εργογραφία των δύο συγγραφέων δεν είναι πλήρης· η μεγάλη έκταση του έργου τους απαιτεί ανάλογης έκτασης διαπραγμάτευση. Στη συνέχεια περιορίζομαι να αναφέρω στοιχεία μόνο για τα έργα στα οποία γίνεται μνεία μέσα στο κείμενο. Πηγές: στήλες θεμάτων εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, *Πρωϊά*, *η Καθημερινή*.

σθούν στην επιθεώρηση *Παύσατε πυρ*.⁶ Στη συνέχεια, μέχρι το 1945 εργάζονται σποραδικά μαζί, αλλά παράλληλα διατηρούν ο καθένας τους συνεργάτες του.

Το 1945 αρχίζει μια περίοδος αποκλειστικής μεταξύ τους συνεργασίας, η οποία διαρκεί δέκα χρόνια. Η νέα φάση προκύπτει από νέα δεδομένα, από την είσοδο στην επαγγελματική τους ζωή ενός θιασάρχη πρόξας, που είναι ταυτόχρονα μεγάλο όνομα στην κωμωδία: του Βασίλη Αργυρόπουλου. Ο Αργυρόπουλος ανεβάζει το έργο τους *Κυριακή αργία*, μια «επίκαιρη αθηναϊκή σάτιρα».⁷ Αυτός ο προσδιορισμός μάς δίνει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που εισάγουν οι δύο συγγραφείς στον χώρο της σύγχρονης τους κωμωδίας, το οποίο θα αναπτύξουν στη συνέχεια. Πρόκειται για το στοιχείο της επικαιρότητας. Κάθε φορά που αυτό το στοιχείο εμφανίζεται στη σκηνή, γνωρίζει επιτυχία. Η κωμωδία του εκμεταλλεύεται κατά καιρούς, ιδιαίτερα μέσα από αναφορές στην πολιτική, ή από την κριτική κοινωνικών φαινομένων και συμπεριφορών.⁸ Όσο πιο πετυχημένος είναι ο συσχετισμός, τόσο μεγαλύτερη είναι η ανταπόκριση του κοινού στα έργα.

Το είδος που εκμεταλλεύεται σε μέγιστο βαθμό την επικαιρότητα είναι βέβαια η επιθεώρηση. Ο Σακελλάριος και ο Γιαννακόπουλος, με τη μακρόχρονη εμπειρία τους στο επιθεωρησιακό είδος, έχουν γνωρίσει καλά τον ρόλο της επικαιρότητας και είναι σε θέση να τον χρησιμοποιήσουν δημιουργικά. Το βήμα που κάνουν, καθοριστικό για τη διαμόρφωση του νέου προσώπου της κωμωδίας, είναι ότι μεταφέρουν συστηματικά την επικαιρότητα από την επιθεώρηση και το μουσικό θέατρο στην κωμωδία και στο θέατρο πρόξας.

Ένα δεύτερο στοιχείο που περνάει από την επιθεώρηση στις πρώτες κωμωδίες του συγγραφικού διδύμου είναι το σκετς, η σύντομη κωμική σκηνή. Τέτοιες σύντομες σκηνές, γύρω από έναν κοινό θεματικό άξονα, συνθέτουν μια κωμωδία. Στο *Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης*, που γράφουν ο Σακελλάριος και ο Γιαννακόπουλος για τον Αργυρόπουλο το 1946, ο κεντρικός ήρωας μετέρχεται διάφορα επαγγέλματα, χωρίς να στεριώνει σε κανένα.⁹ Περνάει από τη μια δουλειά στην άλλη και κάθε νέα εργασία ανάγεται σε πεδίο κωμικών ταλαιπωριών πριν καταλήξει στην αποτυχία.

Το 1946 η επαγγελματική ζωή του διδύμου μπαίνει σε νέα φάση, πολύ σημαντική, γιατί εγκαινιάζεται η συνεργασία τους με τον Λογοθετίδη. Δύο από τα πρώτα έργα που γράφουν γι' αυτόν, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται...*, το 1946 και το *Μια κυρία ατυχήσασα*, το 1947, είναι κωμωδίες με ενιαία υπόθεση.¹⁰ Μ' αυτά τα έργα περνούν οριστικά στο πεδίο του καλοφτιαγμένου έργου.

⁶ Το *Παύσατε πυρ* ανεβαίνει στο Μοντιάλ, με μουσική Χρ. Κ. Χαϊρόπουλου-Γ. Κυπαρίση, από τον θίασο Κοκκίνη. «Αυτό που δεν κατάφερε να πετύχει ο Χαϊρόπουλος με την αγάπη του, το κατάφερε ο Α. Μακέδος με το χρήμα»: Σακελλάριος, *ό.π.*, σ. 294· βλ. και σσ. 292-308.

⁷ *Κυριακή αργία*, σε δύο πράξεις, οκτώ εικόνες· θέατρο-θίασος Αργυρόπουλου.

⁸ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη», *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του*, Παπαζήσης 2000, σσ. 657-698. Μαρία Παραδείση, «Η πολιτική ως σύμπτωμα στις κωμωδίες του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου», *Το Βήμα των κοινωνικών επιστημών*, τ. 5, τχ 17 (1995), σσ. 163-174. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», *Τα Ιστορικά*, τχ. 26 (1997), σσ. 145-164.

⁹ *Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης*, σατιρική γελοιογραφία σε οκτώ εικόνες, θέατρο-θίασος Αργυρόπουλου, 1946· αναφορά στο

Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1978, Τ. Δ', σ. 195· βλ. και την κινηματογραφική μεταφορά του έργου, το 1963, με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο: παραγωγός Γ. Καρατζόπουλος, σενάριο Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Σακελλάριος.

¹⁰ *Οι Γερμανοί ξανάρχονται...*, σατιρικός εφιάλτης σε τρεις πράξεις και επίλογο, θέατρο-θίασος Κοτοπούλη· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Δ', σ.σ. 234-235, 261· η κινηματογραφική τους μεταφορά γίνεται το 1948, με πρωταγωνιστή και πάλι τον Λογοθετίδη, παραγωγή την Ένωση Συνεργαζομένων Καλλιτεχνών, σενάριο των συγγραφέων και σκηνοθεσία Σακελλάριου· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σσ. 408-418. *Μια κυρία ατυχήσασα*, κωμωδία σε τρεις πράξεις, θέατρο-θίασος Κατερίνας· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Δ', σσ. 347-351· μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1968 ως *Ο στρήγγλος που έγινε αρνάκι*, με παραγωγούς τους Καραγιάννη-Καρατζόπουλο, σε σενάριο-σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστές τους Λάμπρο Κωνσταντάρα και Μάρω Κοντού.

Οι *Γερμανοί* ανεβαίνουν από τον θίασο Κοτοπούλη, η *Κυρία* από τον θίασο Κατερίνας, με τους οποίους συνεργάζεται ο Λογοθετίδης. Μετά από τη σύντομη συνεργασία του με την Κατερίνα, ο Λογοθετίδης αποφασίζει να ηγηθεί δικού του θιάσου· έκτοτε προωθεί συστηματικά την ελληνική κωμωδία. Με τα περισσότερα από εκατό ελληνικά έργα που ανεβάζει, είναι κι αυτός «εκ των στυλοβατών του καταστήματος». Θα γίνει ο τρίτος συνεργάτης –και πολύ ουσιαστικός– του Γιαννακόπουλου και του Σακελλάριου και θα βοηθήσει καθοριστικά στην επιτυχία των έργων τους.

Τα «καλοφτιαγμένα έργα» που γράφουν οι δύο συγγραφείς για τον Λογοθετίδη αποτελούν την ουσιαστικότερη συμβολή τους στη μεταπολεμική κωμωδία. Σ' αυτά συνδέουν την ευρωπαϊκή πείρα στην εμπορική θεατρική σύνθεση, πείρα που έχει πίσω της έναν αιώνα περίπου σύντονης δράσης, με δεδομένα από τη σύγχρονη ελληνική ζωή, από την επικαιρότητα. Με τα έργα τους φτάνουν στα άριστα αποτελέσματα αυτού του συνδυασμού και ανοίγουν νέους ορίζοντες στην κωμική δραματολογία. Οι σύντομες σκηνές με λιγότερο ή περισσότερο χαλαρή, αλλά σε κάθε περίπτωση παρατακτική σύνδεση, η γραφή που αναπτύσσεται κυρίως μέσα στην Κατοχή, δεν ικανοποιεί πλέον ούτε τους θιασάρχες, ούτε το κοινό, των συγκεκριμένων θιάσων τουλάχιστο, ούτε βέβαια και την κριτική. Η ανανέωση, που κάνει τα ελληνικά έργα να μοιάζουν με τα καλύτερα ευρωπαϊκά δείγματα του ψυχαγωγικού θεάτρου, που δημιουργεί παράλληλα ένα κλίμα οικειότητας και συνενοχής ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία, είναι κάτι παραπάνω από ευπρόσδεκτη.

Εκτεταμένο σχόλιο στην επικαιρότητα γίνεται στα *Οι Γερμανοί ξανάρχονται...* και *Ένας ήρωας με παντούφλες* (1947), που γράφει η δυάδα για τον Λογοθετίδη, ή στο *Παράνομος κυκλοφορία*, που γράφουν για τον Αργυρόπουλο το 1948.¹¹ Σ' αυτά τα έργα αναδεικνύονται οι σατιρικές αρετές της δυάδας, καθώς και η εμπειρία τους στην εκμετάλλευση στοιχείων της επικαιρότητας. Το ταλέντο τους τους οδηγεί στο να διαλέγουν θέματα που μπορούν να συγκινήσουν τους θεατές, να δημιουργούν χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν τον μέσο άνθρωπο της εποχής τους, να μιλούν για προβλήματα που δεν αφορούν αποκλειστικά τους ήρωες, αλλά και το κοινό τους.

Το παραινετικό κλίμα για συμφιλίωση, που κυριαρχεί στους *Γερμανούς*, είναι και κρυφή ευχή ενός ολόκληρου λαού. Η αντίληψη ότι οι εμφύλιες συγκρούσεις θα πρέπει να τερματισθούν, διότι αφορούν μεν τους συμπλεκόμενους, έχουν όμως επιπτώσεις στη ζωή όλων, απασχόλησε τη δυάδα και σε άλλα έργα αυτής της εποχής, τα *Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ-Παντελής* και *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς*.¹² Στο *Παράνομος κυκλοφορία* σατιρίζονται με μεγάλη τόλμη τόσο ο αστυνομικός, εκπρόσωπος της έννομης τάξης, όσο και ο «αρχικουκουέδαρος» Πορφυρομούσης. Ο πρώτος είναι τόσο καχύποπος, ώστε καταντά ηλίθιος και ο δεύτερος είναι μία καρικατούρα αριστερού. Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, η βασική σύγκρουση προκαλείται όταν μία λίστα με ονόματα εραστών εκλαμβάνεται ως λίστα κομμουνιστών συντρόφων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως, όχι και τόσο διασκεδαστικό πια, καταγράφεται ο παραλογισμός των ημερών, η αναζήτηση και η κατασκευή ενόχων, ο φανατισμός, η στενο-

¹¹ *Ένας ήρωας με παντούφλες*, σατιρική κωμωδία σε τρεις πράξεις, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Δ', σ.σ. 21-23· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον ίδιο πρωταγωνιστή το 1958, από την Ανζερβός, σε σενάριο-σκηνοθεσία Σακελλάριου. *Παράνομος κυκλοφορία*, επίκαιρη αθηναϊκή φάρσα σε τέσσερις πράξεις, θέατρο-θίασος Αργυρόπουλου· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Ε', 1979, σ.σ. 21-23. Χειρόγραφο της κωμωδίας υπάρχει στο

Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού θεάτρου.

¹² *Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ-Παντελής*, σατιρική κωμωδία σε πρόλογο, δύο πράξεις και επίλογο· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Δ', σ.σ. 195-196· ένα ελληνικό δράμα, όπως το είδαν δύο κωμωδιογράφοι, θέατρο-θίασος Κοτοπούλη, 1946. *Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς*, θέατρο- θίασος Αργυρόπουλου, 1947· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Δ', σ. 262.

κεφαλιά, οι παρανοϊκές εμμονές. Και πάλι, μέσα από μια μεγάλη σειρά παρεξηγήσεων, ένας αθώος πολίτης πληρώνει τα σπασμένα με τη δική του ταλαιπωρία. Η διάψευση των προσδοκιών μετά την Κατοχή εκφράζεται εμμέσως πλην σαφώς και στον *Ήρωα με παντούφλες*, όπου φαίνεται καθαρά ότι επιπλέον οι φαύλοι εις βάρος των έντιμων αγωνιστών.

Στο *Δεσποινίς ετών... 39* (1950) πρωτοεμφανίζεται ένα αγαπημένο μοτίβο της δυάδας, αυτό του μεσήλικα, που σήκωσε επί σειρά ετών τα οικογενειακά βάρη, χωρίς να καταφέρει εντέλει να φτιάξει τη ζωή του.¹³ Το μοτίβο δίνει στον Λογοθετίδη, αργότερα στον Ηλιόπουλο και στον Φωτόπουλο την ευκαιρία να ενσαρκώσουν συμπαθητικούς ήρωες σε μια σειρά από κωμωδίες, όπως το *Δελησταύρου και υιός*, *Ο Φώτης Φαγκρής και η Τσικίτα Λοπέξ*, *Οι δικοί μας άνθρωποι*, *Θανασάκης ο πολιτευόμενος*, *Ο Φανούρης και το σόι του*, *Ο έκτος αμερικανικός στόλος*.¹⁴ Οι κωμωδίες εκφράζουν παράλληλα και μια ισχυρή κοινωνική συνήθεια, κατά την οποία ο προστάτης της οικογένειας θυσιάζει την προσωπική του ζωή για το καλό των συγγενών του. Οι δύο συγγραφείς έρχονται συνήγοροι της ομάδας, που συνήθως δέχεται τα πυρά της κωμωδιογραφίας, και δείχνουν ότι είναι απαραίτητο να ανατραπεί αυτή η κοινωνική συνήθεια, να μπορέσουν οι άνθρωποι να φροντίσουν ο καθένας τη ζωή του με τα δικά του μέσα. Από άλλο μονοπάτι, ανατρέπουν τους κανόνες της πατριαρχίας σε μια εποχή κρίσιμων εξελίξεων, που αναζητά ακριβώς την απελευθέρωση από την πατριαρχική οργάνωση της οικογένειας. Παρουσιάζουν τον θύτη της κωμωδιογραφικής παράδοσης ως θύμα, δείχνουν πώς αυτό το σύστημα δεσμεύει όλους τους συμμετοχούς με τα ίδια δυσάρεστα δεσμά.

Μέσα από τον *Φώτη Φαγκρή*, τον *Θανασάκη τον πολιτευόμενο*, τον *Φανούρη και το σόι του*, τον *Ηλία του Ίδου*, εικονογραφείται η πραγματικότητα της δεκαετίας του '50 στο επίπεδο της οικονομικής δυσπραγίας, της αναδουλειάς, των εκτεταμένων οικονομικών υποχρεώσεων, της ανισότητας ανάμεσα στους εύπορους και σ' αυτούς που τα βγάζουν πέρα πολύ δύσκολα, στους ανέμελους και στους υπεύθυνους.¹⁵ Η εργασία είναι υπέρτατο αγαθό, αλλά δεν εξασφαλίζεται σε όλους, ή δεν εξασφαλίζει στους λιγότερο προνομιούχους τα ελάχιστα εισοδήματα που απαιτούνται για να ζήσουν αξιοπρεπώς.

¹³ *Δεσποινίς ετών...39*, κωμωδία σε τρεις πράξεις, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Ε', σ.σ. 212-214· μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1954, με παραγωγή τη Μήλας φιλμ, σε σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστή τον Λογοθετίδη.

¹⁴ *Δελησταύρου και υιός*, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη, 1951· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον ίδιο τίτλο, το 1957, σε παραγωγή του Μ. Μαμαλούκα, σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστή τον Λογοθετίδη. *Ο Φώτης Φαγκρής και η Τσικίτα Λοπέξ*, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη, 1952· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', 1979, σ. 124· μεταφέρεται στον κινηματογράφο ως *Σάντα Τσικίτα*, το 1953, σε παραγωγή της Μήλας φιλμ, σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστή τον Λογοθετίδη. *Οι δικοί μας άνθρωποι*, κωμωδία σε τέσσερις πράξεις, θέατρο Αργυρόπουλου, θίασος Λογοθετίδη, σκηνοθεσία του ίδιου, 1954· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 315-318· μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1972, από την Καραγιάννη-Καρατζόπουλος, σε σενάριο Σακελλάριου, σκηνοθεσία Κώστα Καραγιάννη, με πρωταγωνιστή τον Λάμπρο Κωνσταντάρα. *Θανασάκης ο πολι-*

τευόμενος, θέατρο-θίασος Κοτοπούλη, 1952· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 133-136· μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1954 από τις Γκλόρια και Σπέντζος φιλμ, σε σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστή τον Ντίνο Ηλιόπουλο, που είχε ενσαρκώσει τον ίδιο ρόλο και στη θεατρική εκδοχή. *Ο Φανούρης και το σόι του*, θέατρο Μπουρνέλλη, θίασος Μίμη Φωτόπουλου-Ελένης Χατζηαργύρη, 1957· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 212-214· μεταφέρεται στον κινηματογράφο την ίδια χρονιά, σε παραγωγή της Ανζερός, σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Δημήτρη Ιωαννόπουλου, με πρωταγωνιστή τον Φωτόπουλο. *Ο έκτος αμερικανικός στόλος*, θέατρο-θίασος Φωτόπουλου, σκηνοθεσία Σακελλάριου, 1958· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τίτλο *Καλώς ήλθε το δολλάριο* το 1967, από τις Ανζερός-Οττω, σε σενάριο-σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστή τον Γιώργο Κωνσταντίνου.

¹⁵ *Ο Ηλίας του Ίδου*, θέατρο Παρκ, θίασος Λογοθετίδη, 1958· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.397· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον ίδιο τίτλο το 1959, με παραγωγή τη Φίνος φιλμ, σκηνοθεσία Σακελλάριου και πρωταγωνιστή τον Κώστα Χατζηαργύστο.

Αυτά τα πολύ σοβαρά προβλήματα που αντιμετωπίζει η ελληνική κοινωνία τη δεκαετία του '50 εκφράζονται στα παραπάνω έργα με τον τόνο που αρμόζει στην κωμωδία. Το χιούμορ, το αστείο, είναι παρόντα, ιδιαίτερα στον διάλογο, συχνά και στις καταστάσεις, στις λύσεις τις οποίες αναγκάζονται να υιοθετήσουν οι ήρωες για να βγουν από τα αδιέξοδά τους. Δε λείπει όμως και η σοβαρότητα ή το δάκρυ, η στιγμή που θα συγκινήσει τον θεατή, που θα τον κάνει να συνειδητοποιήσει έναν τρόπο ζωής, τις συνέπειές του και την επιτακτική ανάγκη να τον βελτιώσει.

Στα παραπάνω έργα κυριαρχεί το «μήνυμα», η επισήμανση των προβλημάτων και η υπόδειξη λύσεων, όχι μέσω του ευτυχημένου τέλους, αλλά μέσα από τη στάση των προσώπων. Η μεγάλη επιτυχία των συγγραφέων σε αυτό το σημείο είναι ότι αποφεύγουν τους διδακτικούς τόνους, αρετή που δεν έχουν πάντα οι συνάδελφοί τους, προγενέστεροι και σύγχρονοι. Για παράδειγμα, το *Μακροκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* σατιρίζει τη συνήθεια της βεντέτας και βγάζει όλο τον παραλογισμό του εθίμου, δείχνει τη γελοία πλευρά ενός πολύ σοβαρού κοινωνικού προβλήματος.¹⁶ Πουθενά στο έργο δεν υπάρχει διδακτισμός, ότι το έθιμο είναι απαράδεκτο και ότι πρέπει να ξεπεραστεί. Ο θεατής φθάνει στο συμπέρασμα μόνος του, μέσα από τους δύο ανυποψίαστους ήρωες, που τηρούν εξίσου τις αποστάσεις και προσπαθούν εναγωνίως να μη γίνουν όργανα ούτε της μοίρας, ούτε των φανατικών συγγενών τους.

Ορισμένα έργα τους στηρίζονται περισσότερο στην αξιοποίηση των κανόνων του καλοφτιαγμένου έργου: προσεκτική έκθεση και προετοιμασία, σύνδεση των επεισοδίων με σχέση αιτίου-αιτιατού, κλιμάκωση της έντασης, προοικονομία, μυστικά, ψέμματα και αντικείμενα με ιδιαίτερο ρόλο στη δράση, ξαφνικές ανατροπές, απρόβλεπτη εξέλιξη, αγωνία. Σ' αυτά τα έργα η κοινωνική διάσταση υποχωρεί. Τα *Ούτε γάτα... ούτε ζημιά*, *Ένα βότσαλο στη λίμνη*, *Η Ρένα εξώκειλε*, *Τα λεονταράκια*, *Θα σε κάνω βασίλισσα* είναι κωμωδίες παρεξηγήσεων.¹⁷ Σ' αυτές κυριαρχούν οι συμπτώσεις, η αλλαγή ταυτότητας, η παραγνώριση. Η κινητήρια δύναμη είναι κάποιο ελάττωμα, η απιστία, η ζήλεια, η τσιγγουνιά. Κατά κανόνα οι άνδρες βρίσκονται εν αδίκω και οι γυναίκες καταφέρνουν να τους διορθώσουν. Ο Σακελλάριος και ο Γιαννακόπουλος είναι από τους ελάχιστους συγγραφείς που δεν καταδικάζουν τις γυναίκες εκ προοιμίου, όπως κάνει για παράδειγμα ο Ψαθάς. Σε παρόμοιο ανθρωποφιλικό τόνο θα κινηθούν αργότερα και ο Γιαλαμάς με τον Πρετεντέρη.

Οι δύο συγγραφείς είναι συνήγοροι της μέσης ηλικίας. Εξαιτίας του Λογοθετίδη, δίνουν στους πρώτους τους ήρωες ηλικία αντίστοιχη με τη δική του και τη διατηρούν και με τους άλλους, αρκετά νεότε-

¹⁶ *Μακροκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, θέατρο-θίασος Κοτοπούλη, 1954· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 239-240· μεταφέρεται στον κινηματογράφο από την Φίνος φιλμ, σε σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστές τον Ηλιόπουλο και τον Χατζηχρήστο.

¹⁷ *Ούτε γάτα... ούτε ζημιά*, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη, 1951· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. Ε', σ.σ. 365-368· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον ίδιο τίτλο το 1955, από τη Φίνος φιλμ, σε σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστή τον Λογοθετίδη. *Ένα βότσαλο στη λίμνη*, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη, 1952· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 49-50· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον ίδιο τίτλο, την ίδια χρονιά, με παραγωγούς τις Μήλας φιλμ-Εντουάρ Ναχάς, σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου και πρωταγωνιστή τον Λογοθετίδη· βλ. και Σακελλάριος, *ό.π.*, σ.σ. 463-465. *Η Ρένα εξώκειλε*, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη, 1953·

Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 162-164· μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1960, με τίτλο *Τα κίτρινα γάντια*, από τους Φίνος φιλμ-Θ. Δαμασκηνός-Β. Μιχαηλίδης, σε σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστές τον Νίκο Σταυρίδη και τη Μάρω Κοντού. *Τα λεονταράκια*, θέατρο Κεντρικών, θίασος Λογοθετίδη, 1953· Θρύλος, *ό.π.*, Τ. ΣΤ', σ.σ. 206-207· μεταφέρονται στον κινηματογράφο το 1971, με τίτλο *Κρεβατομουρμούρα*, παραγωγή την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, σενάριο Σακελλάριου, σκηνοθεσία Ορέστη Λάσκου, πρωταγωνιστές τον Γιάννη Γκιωνάκη και την Κοντού. *Θα σε κάνω βασίλισσα*, θέατρο Παρκ, θίασος Λογοθετίδη, 1956· Θρύλος, *ό.π.*, Ζ', 1979, σ.σ. 118-119· μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1964, από τον Α. Καρατζόπουλο, σε σενάριο-σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστές τον Βέγγο και τη Νίκη Λινάρδου.

ρους πρωταγωνιστές τους, επειδή έχει ήδη γίνει αποδεκτή από το κοινό και έχει δώσει επιτυχίες. Ο μεσήλικας άνδρας διαφόρων κοινωνικών κατηγοριών, που βλέπει τη ζωή να φεύγει χωρίς να την έχει απολαύσει αρκετά είναι κεντρική φιγούρα σε πολλά έργα τους, με επιστέγασμα το *Αλοίμονο στους νέους* που ανεβάζει ο Χορν το 1961.¹⁸

Ο Γιαννακόπουλος και ο Σακελλάριος, από το 1945 ως το 1954 εργάζονται αποκλειστικά μαζί. Γράφουν κυρίως κωμωδίες και ελάχιστες επιθεωρήσεις. Έχουν σταθερές συνεργασίες, με τον Λογοθετίδη, με τον Ηλιόπουλο και με τον Φωτόπουλο. Ανοίγονται σε θεατρικές επιχειρήσεις, γίνονται κληνοί ταλέντων και αναδεικνύουν πολλούς από τους νέους πρωταγωνιστές της δεκαετίας του '50 και του '60. Ο Σακελλάριος μεταφέρει την παραγωγή τους στον κινηματογράφο, όχι μόνο ως σεναριογράφος, αλλά και ως σκηνοθέτης, μάλιστα από τους καλύτερους της γενιάς του. Το 1954, για λόγους που δεν μου είναι γνωστοί, η συνεργασία τους διακόπτεται. Ο Λογοθετίδης ανεβάζει έργα του καθενός χωριστά, αλλά τους αναγκάζει να συνεργασθούν και πάλι στο *Θα σε κάνω βασίλισσα*, με το οποίο εγκαινιάζει το νέο του θέατρο Παρκ το καλοκαίρι του 1956. Στη συνέχεια η συνεργασία τους δεν θα είναι τακτική, θα έχει όμως κάποιες άριστες στιγμές, όπως τον *Ηλία του Ιβου*. Καλές στιγμές θα έχουν και χωριστά, ο Σακελλάριος το *Ο Φίλος μου ο Λευτεράκης*, ο Γιαννακόπουλος το *Της κακομοίρας!*, μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του Χατζηχρήστου. Οι μεγάλες κινηματογραφικές επιτυχίες, ιδιαίτερα του Σακελλάριου που έγραψε και μόνος του σενάρια, θα συνδεθούν με την Αλίκη Βουγιουκλάκη.

Οι αρχές της δεκαετίας του '60, μαζί με τα πρωτεία στις κινηματογραφικές αίθουσες, φέρνουν και την κάμψη στη θεατρική παραγωγή. Ο Γιαννακόπουλος πεθαίνει το 1963 και ο Σακελλάριος συνεχίζει μόνος του ή με άλλους συνεργάτες τη θεατρική και την κινηματογραφική του δουλειά. Αυτή η δουλειά, από άποψη συγγραφική αλλά και από την πλευρά της σκηνοθεσίας, είναι εξαιρετικά εκτεταμένη. Η δεκαετία του '60 είναι γι' αυτόν η εποχή της ποσότητας και των –αναπόφευκτων– επαναλήψεων.

Η δεκαετία της αποκλειστικής τους συνεργασίας, 1945-1955, είναι και για τους δύο συγγραφείς η δημιουργική δεκαετία. Τότε:

– αφομοιώνουν με τον καλύτερο τρόπο τα διδάγματα της προηγούμενης θεατρικής παράδοσης, ιδιαίτερα της επιθεώρησης, πέρα από τη χρήση της επικαιρότητας, σε δύο ακόμα σημεία: εκμεταλλεύονται με τον καλύτερο τρόπο τους ηθοποιούς, γράφοντας κατά παραγγελία, ρόλους που αυτοί είναι σε θέση να αναδείξουν· και ελαφρύνουν τον κωμικό διάλογο από τις υπαρκτικές και φιλοσοφικές διαστάσεις με τις οποίες τον έντυναν κατά καιρούς και κατά περίπτωση οι προηγούμενοι κωμωδιογράφοι. Το χάρισμά τους στη συγγραφή διαλόγων είναι αυτό που τους δίνει ένα ευδιάκριτο προβάδισμα σε σχέση με τους συνάδελφούς τους, αλλά δεν είναι το μόνο τους ταλέντο.

– αφομοιώνουν την τεχνική του καλοφτιαγμένου έργου και τη χρησιμοποιούν με συνέπεια, αλλά και με διαβαθμίσεις. Άλλωστε, αυτή η τεχνική προσφέρεται για άπειρους συνδυασμούς.

– αναπτύσσουν τις προηγούμενες, σύντομες μορφές κωμικού έργου, το επιθεωρησιακό σκετς και το κωμικό μονόπρακτο, σε τρίπρακτο κωμωδία. Χρησιμοποιώντας την τεχνική του καλοφτιαγμένου έργου και τον αναβαθμισμένο κωμικό διάλογο βελτιώνουν το είδος σ' αυτά τα σημεία.

¹⁸ *Αλοίμονο στους νέους*, κωμωδία σε τρεις πράξεις και τέσσερις εικόνες, θέατρο Κεντρικών, θίασος Δημήτρη Χορν, 1961· Θρύλος, ά.π., Τ. Η', 1980, σ.σ. 392-393· μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον ίδιο τίτλο, την ίδια χρονιά, από τους Αξαρ-

λή-Παπαγεωργίου-Σακελλάριο, σε σενάριο των συγγραφέων, σκηνοθεσία Σακελλάριου, με πρωταγωνιστές τους Χορν-Κο-ντού.

– συνδυάζουν την τεχνική με την κοινωνική παρατήρηση και την καταγραφή ορισμένων πειστικών κοινωνικών προβλημάτων. Ανανεώνουν τη θεματική της μεσοπολεμικής κωμωδίας, δίνοντας έμφαση στο κοινωνικό και στο γενικό, όχι στο ατομικό και το ψυχολογικό.

– αντικαθιστούν τον διδακτισμό με τη σάτιρα και προσπαθούν μέσω αυτής να βελτιώσουν τα πράγματα.

– μολονότι ζουν και δρουν συγγραφικά σε μια δεκαετία με μεγάλες απαγορεύσεις, καταφέρνουν να γράφουν έργα που ανταποκρίνονται στις ανάγκες του κοινού όχι με τη ιδανική λύση τους, αλλά με το περιεχόμενο και τους ήρωές τους.

– όσο και αν αυτό δεν ομολογείται, τα έργα τους και οι παραστάσεις τους –εδώ θα κάνω μια επιπλέον αναφορά στον Λογοθετίδη, στον οποίο αναλογεί μεγάλο μερίδιο των επιτευγμάτων τους– επηρέασαν όχι μόνο τη σύγχρονή τους κωμωδιογραφία, αλλά και τη νεότερη θεατρική γενιά, που αντικατέστησε εν μέρει την τεχνική του καλοφτιαγμένου έργου με πιο μοντέρνα θεατρική γραφή, αλλά σπάνια απομακρύνθηκε από το πεδίο της κοινωνικής παρατήρησης.

– οι άλλες κορυφαίες συγγραφικές δυάδες της ελληνικής κωμωδιογραφίας, ο Τσιφόρος και ο Βασιλειάδης ή ο Γιαλαμάς και ο Πρετεντέρης έχουν παρόμοια χαρακτηριστικά, αλλά έδρασαν κατά τι αργότερα στο συγκεκριμένο είδος, από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μετά. Ός τότε ο Γιαννακόπουλος και ο Σακελλάριος είχαν παραδώσει τα μαθήματά τους. Οι συνάδελφοί τους, με τους οποίους βρίσκονταν σε αναπόφευκτη συνεργασία, ανταλλάσσοντας ευρήματα, εμπλούτισαν το παράδειγμά τους, με τα προσωπικά τους χαρακτηριστικά και προσέφεραν στο είδος όχι μόνο την ομοιογένεια, αλλά και την, έστω αδιόρατη, ποικιλία.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '80 ΚΑΙ '90 (1980-1998)
ΤΑΣΕΙΣ, ΣΤΑΘΜΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Οι δεκαετίες του '80 και του '90 παρέχουν έναν χάρτη της ελληνικής δραματουργίας, αντιπροσωπευτικό για όλη σχεδόν τη μεταπολεμική περίοδο: οι ίδιες τάσεις συνεχίζονται, ολοκληρώνονται ή ακολουθούν νέους δρόμους, οι ίδιοι συγγραφείς, καταθέτουν νέα έργα τους και διανοίγουν, μαζί με άλλους πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς, νέες προοπτικές. Στη μελέτη που ακολουθεί θα προσεγγισθούν τα κυριότερα σημεία της συνέχειας και της εξέλιξης του ελληνικού δράματος κατά την περίοδο αυτήν.¹ Θα πρέπει, ωστόσο, να διευκρινιστεί εξ αρχής ότι η αναφορά στα επιμέρους ρεύματα και στις έννοιες των «ισμών» ισχύει μάλλον ως υπόθεση εργασίας· θα λειτουργούσε επομένως στο πλαίσιο μιας εργασίας εν προόδω (work in progress), και όχι μιας γενικευτικής ταξινόμησης.²

Είναι γνωστό πως, κατά κανόνα, ό,τι κερδίζει η έρευνα από τους «κλειστούς» χαρακτηρισμούς το χάνει από την ακρίβεια των παρατηρήσεών της. Εξάλλου στην αισθητική, αλλά και γενικότερα στη φιλοσοφία του πολιτισμού, κάθε ορισμός κινδυνεύει συνεχώς να καταλήξει και να αυτοαναλυθεί σε έναν περιορισμό, κινδυνεύει δηλαδή από την παράβλεψη ή ακόμα και την ολική απώλεια νοημάτων και σημασιών των υπό έρευνα αντικειμένων. Αυτή όμως η καιρία επιστημολογική προϋπόθεση δεν πρέπει να αφήσει, παράλληλα, μεγάλα περιθώρια στις περιγραφικές εκείνες αποφάνσεις οι οποίες, ενώ αποφεύγουν την παγίδα του νοηματικού cliché, δεν προχωρούν σε συστηματικότερες προσεγγίσεις.³ Και στις δύο περιπτώσεις κινδυνεύει ο κίνδυνος της απλούστευσης και της ανακρίβειας· γι' αυτό, νομίζω, επιβάλλεται ένας προσεκτικός και μεθοδικός συνδυασμός των δύο παραπάνω τάσεων των ανθρωπιστικών επιστημών, που ίσως οδηγήσει σταδιακά στην αποφυγή των ακραίων διατυπώσεων και στην κατα-

¹ Για την ανεύρεση ορισμένων κειμένων θα ήθελα να ευχαριστήσω τους: Βασιλή Ζιώγα, Θανάση Παπαγεωργίου, Πέπη Οικονομοπούλου, Δημήτρη Κορδάτο, Γιάννη Κοντραφούρη, Δημήτρη Τσατσούλη, Κωνσταντίνα Βέργου, Παναγιώτη Μέντη και Δημήτρη Δημαράκη.

² Ισχύει και σήμερα και πρέπει να τηρείται αυτό που ο Πούχνερ έγραφε ήδη από το 1988: «[...] η υφολογική ανάλυση του ελληνικού θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, απαιτεί μεγάλη προσοχή, επιφυλακτικότητα ως προς τις βεβαιωμένες κρίσεις και την αποφυγή ή έστω αμφισβήτηση κοινών κλισέ και έτοιμων ετικετών.... Η υφολογική ανάλυση καλλιτεχνικών φαινομένων ανήκει στις πιο λεπτές πτυχές της θεατρικής ιστορίας και ειδικά

στον αιώνα μας, με τους αλληπάλληλους συμφορούς των «ισμών», δεν επιτρέπει μια απλουστευτικές γενικεύσεις»· βλ. Β. Πούχνερ: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμ. Β', Αθήνα 1988, σ. 401.

³ Για να χρησιμοποιήσουμε ένα παράδειγμα από τη σύγχρονη δραματουργία, οι περιγραφικοί προσδιορισμοί του τύπου «θέατρο της καθημερινότητας» ή «θέατρο του περιθωρίου» δεν βοηθούν την έρευνα περισσότερο από ό,τι λ.χ. ο γενικευτικός προσδιορισμός «το νατουραλιστικό θέατρο του τάδε συγγραφέα»: οι δύο πρώτοι είναι αδόκιμοι, ο δε τρίτος περιοριστικός και οι τρεις πάντως είναι ανακριβείς.

νόηση του γενικού και αφηρημένου μέσα στις συνθήκες που επιβάλλει το ειδικό και το συγκεκριμένο και, αντιστρόφως, στην προσέγγιση του συγκεκριμένου αντικειμένου με τη βοήθεια ενός γενικότερου ερμηνευτικού σχήματος. Ας μη ξεχνούμε ότι στη διαλεκτική σκέψη δεν υπάρχει το ένα χωρίς το άλλο και ότι αυτή η σκέψη είναι προϋπόθεση και στόχος των ανθρωπιστικών επιστημών, άρα και της θεατρολογίας.

Σε κάθε τέχνη, οι αντιστοιχίσεις αλλά και οι αντιθέσεις κινούν συνήθως τα νήματα των εξελίξεων. Έτσι, στο θέατρο της καταγραφής και της αποτύπωσης, συχνά φωτογραφικής και φωνογραφικής, αντιστοιχίζεται ένα θέατρο υπέρβασης, την επεξεργασία του απτού και συγκεκριμένου διαδέχεται η ιχνηλάτηση του αδιόρατου και αφηρημένου, ενώ η ανάπτυξη του οικείου και εύκολα αναγνωρίσιμου αντικαθίσταται σταδιακά από την ενδοσκόπηση αδιάγνωστων ή ασυνείδητων περιεχομένων ή ακόμα από την προσπέλαση ανοίκειων μορφών.⁴ Βεβαίως, οι τάσεις αυτές δεν είναι χωρίς προηγούμενο: ήδη στη δεκαετία του '50⁵ έχουμε τα πρώτα έργα του Καμπανέλλη (*Ο μπαμπάς ο πόλεμος, Παραμύθι χωρίς όνομα, Ο Γορίλας και η Ορτανσία*), μολοντί δεν γίνονται αμέσως αποδεκτά, της Λυμπεράκη, τα υπερρεαλιστικά μονόπρακτα του Ζιώγα,⁶ εντελώς άγνωστα τότε στην Ελλάδα, αργότερα τα έργα της Αναγνωστάκη,⁷ του Μάτεσι,⁸ του Μουρσελά⁹ ή του Καρρά¹⁰. όμως ο κύριος όγκος της συγγραφής και της συνακόλουθης σκηνηκής πρακτικής παρέμενε στη μεριά του ρεαλιστικού πεδίου ή της νατουραλιστικής αντιμετώπισης των πραγμάτων.

Στη δεκαετία του '80 το τοπίο αρχίζει να αλλάζει αισθητά: η ρεαλιστική οπτική δεν υποχωρεί, συνεχίζει να αποτελεί τη βάση στη συντριπτική πλειοψηφία των έργων, όμως αλλάζει σε μεγάλο βαθμό προσανατολισμούς και στόχους. Δεν κατευθύνεται κυρίως προς την καταγραφή της τρέχουσας πραγματικότητας, στις περισσότερες περιπτώσεις δεν στοχεύει να μορφοποιήσει στη σκηνή μια «φέτα ζωής» και να αναπαραγάγει, έτσι, το καθημερινό, προκειμένου να το κρίνει εναργέστερα ή να το φωτίσει από απρόσμενες ο-

⁴ Πρβλ. σχετικά: Β. Παγκουρέλης: *Υποβολείο. Δοκίμιο*, Εστία, Αθήνα 1983, σσ. 13- 20, του ίδιου: «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση», *Διαβάζω* 89, 1984, σσ. 16- 20 και «Μικρο- θέατρο... Μια συνοπτική προσέγγιση στον χώρο του νεότερου ελληνικού μονόπρακτου», *Εκκύκλιμα* 24, 1990, σσ. 49- 52, Θ. Γραμματιάς: *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία- Δραματολογία*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987, σσ. 156- 181, του ίδιου: *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Τολίδη, Αθήνα 1992, σσ. 145- 154, 221- 237, Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 419- 433, Τ. Λιγνάδης: «Συνοπτική ανθολόγηση της σύγχρονης νεοελληνικής δραματολογίας», *Εκκύκλιμα* 24, 1990, σσ. 36- 39, Μ. Πλωρίτης: *Της σκηνής και της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 121- 127, Πλ. Μαυρομούστακος: «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *Εκκύκλιμα* 24, 1990, σσ. 53-55, Κ. Γεωργουσόπουλος: «Ευρωπαϊκές προοπτικές του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ελληνική Πολιτισμική Ταυτότητα και Ευρωπαϊκή Ενοποίηση*, Εστία, Αθήνα 1993, σσ. 67- 81, κυρίως σσ. 77- 78.

⁵ Αl. Βασιλοπούλου- Halls: *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Diogenis, Athens 1982, σσ. 110- 113 κ.α.

⁶ Βλ. Ν. Νικόπουλος: «Το θέατρο του Βασιλή Ζιώγα. Μια νέα δραματολογική εκδοχή», *Διαβάζω* 89, 1984, σσ. 34- 38, Αφρ. Σιβετιδίου: «Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος. Αντιγόνη, Φορτίο και Ευγένιος Ιονέσκο», *Εκκύκλιμα* τ. 26, 1990, σσ. 31- 35 και τ. 27, 1990, σσ. 37- 40, Ζ. Σαμαρά: «Η κω-

μωδία της Μύγας του Βασιλή Ζιώγα και *Ο Κήπος των Ηδονών* του Fernando Arrabal», *Σύγκριση* 5, 1993, σσ. 84- 94, Β. Πούχγερ: «Ο Βασιλής Ζιώγας και ο υπερρεαλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση στο πρώιμο θεατρικό έργο του», στο βιβλίο του: *Φιλολογικά και Θεατρολογικά ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 421- 446, Κ. Γεωργουσόπουλος: «Παραθλάσεις του Μοντερνισμού στο Ελληνικό Θέατρο», στον τόμο: *Μοντερνισμός: Η ώρα της αποτίμησης; Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, Αθήνα 1996, σσ. 173- 197, κυρίως σσ. 189- 195.

⁷ Βλ. Αλ. Μπακοπούλου- Χωλς: «Λούλα Αναγνωστάκη. Το όραμα της ανθρώπινης νίκης», *Διαβάζω* 89, 1984, σσ. 29- 33, Χρ. Προκοπάκη: «Τα πρόσωπα της Λούλας Αναγνωστάκη», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του μονόπρακτου *Ο ουρανός κατακόκκινος* από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1998.

⁸ Βλ. Γ. Βαρβέρης: *Πλατεία Θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της σκηνής*, Σοκόλη 1994, σσ. 124- 129, Γ. Π. Πεφάνης: «Πτυχές του Τραγικού στη Δραματολογία του Παύλου Μάτεσι», *Νέα Εστία* 1677, 1997, σσ. 776- 787.

⁹ Βλ. Αφρ. Σιβετιδίου, *ό.π.*

¹⁰ Για μια συνολική παρουσίαση του έργου του βλ. Γ. Πεζοπούλου: *Στρατής Καρράς. Παρουσίαση του συγγραφέα και του έργου του*, Δωδώνη, Αθήνα 1996.

πικές γωνίες· δεν προβαίνει σε λαϊκότερες αποτυπώσεις, δεν συμψηφίζει απλώς θέματα και τύπους, αλλά ανοίγεται σε «χώρους» εσωτερικούς και ατομικούς και στρέφεται προς την αποτίμηση του αντίκτυπου που έχουν οι εξωτερικές συνθήκες στην ατομική σκέψη και συμπεριφορά. Έτσι, υπάρχουν από τη μια μεριά οι συγγραφείς που συνεχίζουν την καταγραφή και την άμεση απεικόνιση, όπως ο Σπύρος Παπαδογεώργος στην *Άλλη Κυριακή* το 1980 (Θέατρο Στοά), ο Μάριος Ποντίκας στον *Γάμο* το 1980 (Θέατρο Τέχνης) και στην *Εθνική γιορτή* το 1987 (Θεσσαλικό Θέατρο), ο Γιώργος Χασάπογλου στους *Κουραμπιέδες* το 1980 (Θέατρο Εντοπία, θίασος Ντοκουμέντο), ο Γιάννης Χρυσούλης στα *Εγκαίνια* και στο *Όνομα* το 1981 (Θέατρο Στοά και Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου αντιστοίχως), η Θάλεια Ασλανίδου και η Μαρία Κονδύλη στα *Φυτά εσωτερικού χώρου* το 1981 (Θέατρο Στοά), ο Γιώργος Αρμένης στα έργα του *Ο τρομερός λήσταρχος Χρήστος Νταβέλης* και *Το σόι*, 1981 και 1982 αντιστοίχως (Θέατρο Τέχνης) και στο *Βασικά με λέν' Θανάση* το 1983 (Νέα Ελληνική Σκηνή του Θύμιου Καρακατσάνη)· ο Γιώργος Χριστοφιλάκης στον *Σιτιάρχη*, το 1982 (Θέατρο Μάσκας), ο Μπάμπης Τσικληρόπουλος στους *Κερατάδες* (Θίασος '82) και τους *Γίγαντες* (Θέατρο Μάσκας) και τα δύο το 1982, ο Μήτσος Ευθυμιάδης στον *Φονιά* το 1982 (Θεατρική Σκηνή), ο Γιώργος Παπακυριάκης στο *Δατς ωλ* το 1982 (Θέατρο Στοά), ο Βασίλης Μητσάκης στα έργα του *Η δική μας οικογένεια* το 1982 και *Ό,τι φάμε ό,τι πιούμε* το 1984 (Θέατρο της οδού Κεφαλληνίας), η Κωνσταντίνα Βέργου στον *Γάμο της Αντιγόνης* το 1983 (Θέατρο Στοά), ο Δημήτρης Κορδάτος στα έργα του *Λίγο πριν λίγο μετά* το 1983 (Νέα σκηνή Εθνικού Θεάτρου), *Διάρρηξη* το 1984 (Θέατρο Στοά) και *Νταν* το 1987 (Λαϊκή Σκηνή του Γιώργου Αρμένη), ο Γιώργος Διαλεγμένος στο *Σε φιλώ στη μούρη* το 1986 (Θέατρο της οδού Κυκλάδων) ή ο Γιώργος Σκούρτης στους *Εκτελεστές* το 1988 (Θέατρο Τέχνης).¹¹

Από την άλλη μεριά, μερικοί από τους συγγραφείς αυτούς, ξεπερνώντας τον καταγραφικό τρόπο, επιχειρούν ένα άνοιγμα σε μια γραφή λιγότερο επικαιρική και υιοθετούν εκφραστικές φόρμες στη βάση του ρεαλισμού, όχι όμως και της «πιστής» απεικόνισης. Ο Ποντίκας, για παράδειγμα, σε ένα από τα καλύτερα έργα της δεκαετίας, τη *Γυναίκα του Λωτ* (Θεατρική Σκηνή 1983), χρησιμοποιώντας την καθημερινή γλώσσα υπερβαίνει την καθημερινότητα, την αφήνει μάλιστα πολύ πίσω του, για να προσεγγίσει, μέσα σε ένα υπαρξιακό τρίγωνο, το αρχέγονο πρόβλημα του φαίνεσθαι και του είναι· αλλά και στον *Ορθό λόγο* (Εθνικό Θέατρο-Γκαράζ 1987), ο συγγραφέας, αποφεύγοντας τα περιγράμματα της δραματικής αφήγησης και τη διαδοχή πανομοιότυπων καταστάσεων, δημιουργεί μια ενιαία κατάσταση, η οποία εκπτύσσεται μέσα από διαδοχικές εκρήξεις και μια πρωτότυπη δομή αρχέγονου τελετουργικού.¹² Ο Διαλεγμένος στο *Μην ακούς τη βροχή* το 1989 (Θέατρο Εξαρχείων), χρησιμοποιεί τον κοι-

¹¹ Για τα έργα αυτά βλ. τις σχετικές κριτικές στους τόμους: Κ. Γεωργουσόπουλος: *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου II*, Εστία, Αθήνα 1984, Γ. Βαρβέρης: *Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, του ίδιου: *Η κρίση του θεάτρου Β'· Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, Εστία, Αθήνα 1991 και *Η κρίση του θεάτρου Γ'· Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, Σοκόλης, Αθήνα 1995, Στ. Δρομάζος: *Νεοελληνικό θέατρο. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986, Ν. Νικόπουλος: *Κρίσεις για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Δελφίνι-Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1995. Μερικά από τα κείμενα τυπώνονται: το 1981 η *Άλλη Κυριακή* στον «Κέδρο», ο *Φονιάς* στο «Αστέρη», το *Σόι* και τα *Εγκαίνια*, στη «Γνώση». Το *Δατς ωλ* στον «Καστανιώτη», ο *Χρήστος Νταβέλης* στη «Γνώση» και η *Δική μας οικογένεια* στην «Πύλη» το

1982, οι *Κερατάδες* και οι *Γίγαντες* στην «Ειρήνη» το 1984, ο *Σιτιάρχης*, ο *Γάμος* στον «Κάλβο», και το *Ό,τι φάμε ό,τι πιούμε* στη «Γνώση» το 1985, οι *Κουραμπιέδες* στον «Μπογιάτη» το 1986, οι *Εκτελεστές* στον «Κέδρο» το 1988, το *Όνομα* στο «Έψιλον» το 1990. Τα υπόλοιπα είναι αδημοσίευτα.

¹² Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Η Καθήλωση και η Ενοχή του Θεάματος. Σημασιολογική προσέγγιση στον *Ορθό Λόγο* του Μάριου Ποντίκα», *Δρώμενα* 15, 1996, σσ. 28-37. Ο τελετουργικός χαρακτήρας εμφανίζεται και στα αφηγηματικά έργα του Ποντίκα· βλ. Β. Αθανασόπουλος: «Μετασχηματισμοί Έγλης Σωματικής και Εγκεφαλικής Ουσίας. Ένα βασικό αφηγηματικό θέμα στα πεζογραφήματα του Μάριου Ποντίκα», *Δρώμενα* 15, 1996, σσ. 77-84. Τα δύο θεατρικά κείμενα έχουν εκδοθεί το 1985 και το 1989 στον «Κάλβο».

νόχρηστο γλωσσικό κώδικα, αλλά την επικοινωνία των προσώπων του την πετυχαίνει με τα χάσματα του κώδικα αυτού, με τα κενά και τις σιωπές της γλώσσας, η οποία πια δεν καταγγέλλει, αλλά απορροφά το βάρος της προσωπικής μοίρας.¹³ Οι *Έφηβοι* του Χρυσούλη (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1984) είναι ένα ρεαλιστικό έργο, που χρησιμοποιεί όμως τον πλάγιο δρόμο της ειρωνείας για να παρουσιάσει την έκπτωση των ιδεολογιών πάνω σε ένα αφιλόξενο ερωτικό κρεβάτι. Το μονόπρακτό του *Κοιτράσι* (Καφεθέατρο 1982), αναπτύσσει ένα σύνθετες στιγμιότυπο της καθημερινής ζωής και, μέσω της ερωτικής πρόκλησης, καταδεικνύει την αβέβαιη σταθερότητα της αστικής οικογενειακής σύμβασης. Τον ίδιο πλάγιο δρόμο της ειρωνείας ακολουθεί και το *Παιχνίδι* του Σκούρη (Θεατρική Σκηνή 1986), με τη δομή της κωμωδίας καταστάσεων, όπου οι ρόλοι της κοινωνικής θέσης και του φύλου εναλλάσσονται σχεδόν φυσιολογικά, αφήνοντας πίσω τους ανοιχτή την αμφιβολία για την ακεραιότητα της προσωπικής ταυτότητας.

Την αμφιβολία αυτήν ο Γιώργος Μανιώτης την ανάγει περίπου σε καταστατική συνθήκη στο έργο του *Οι σύζυγοι* (Θέατρο του Πειραιά 1981), όπου η υποβόσκουσα ειρωνεία του συμβιβασμού και της συμβίωσης ενός ανδρογύνου μετατρέπει το κοινό σύμπτωμα σε ασφυκτικό αδιέξοδο. Αδιέξοδες είναι οι σχέσεις και στην *Καθιστική ζωή* (Θεατρικό Εργαστήρι Ανδριανού-Βούρου 1983), όπου τα πρόσωπα τρέπονται σε φυγή από τον εαυτό τους, ενώ η μάνα, μοναδική μορφή που συμβολίζει τη συνέχιση της ζωής, μένει μόνη πίσω στην ερειπωμένη εστία. Στην *Τεχνική του ονείρου* (Θέατρο Έρευνας 1981) ο Μανιώτης απομακρύνεται αισθητά από τη ρεαλιστική γραφή, για να αποδώσει με κινηματογραφικό montage τρεις ονειρικές πράξεις, τρία ενδεχόμενα του πραγματικού, τα οποία περιστρέφονται γύρω από το αληθινό γεγονός ενός φόνου. Έτσι, η θεώρηση της κοινωνίας, που επιχειρείται στο έργο, είναι παραισθησιακή και η εικόνα της παραμορφωτική.¹⁴ Ο Κώστας Μουρσελάς στο *Ενυδρείο* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1980) χρησιμοποιεί σκληρή και καιρία γλώσσα για να ανατάμει τη φαύλη ιδεολογία της αστικής τάξης, που εγκλωβίζεται σε μια όμορφη γυάλα, επιμένοντας όμως στο προσωπικό δίλημμα και στην υποκειμενική συνθήκη του εγκλωβισμού. Ο Αντρέας Θωμόπουλος στον *Νάσο* (Θέατρο Στοά 1981) χρησιμοποιεί τη ρεαλιστική γλώσσα, πολύ συχνά με νατουραλιστικές αποχρώσεις, και την κινηματογραφική τεχνική προκειμένου να αποδώσει τον ιδεολογικό συμφυρμό της νεοελληνικής κοινωνίας, ενώ στα *Παιδιά του Κίν* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1984), με το ίδιο γλωσσικό υπόβαθρο, περιγράφει και αναλύει τον διαγκωνισμό και την αδηφάγα επιθετικότητα δύο «αντιπάλων», του συγγραφέα και του ηθοποιού. Η ίδια αντιπαλότητα, αλλά σε ένα άλλο επίπεδο που θυμίζει την εγγελιανή διαλεκτική του κυρίου και του δούλου, αναλύεται στον *Κύριο* (Θέατρο Στοά 1986) του Μπάμπη Τσικληρόπουλου. Ο Αλέξης Σεβαστάκης με την *Κατάθεση* (Θέατρο του Πειραιά 1981), δίνει ένα ρεαλιστικό έργο, με καθαρά πολιτικό περιεχόμενο, όπου όμως η προσοχή δεν εστιάζεται στο σχήμα και στην αναγνωρίσιμη χειρονομία, αλλά στον εσωτερικό αγώνα των προσώπων να διατηρήσουν το παλαιό ιδανικό.

Το σχετικό ρεπερτόριο θα μπορούσε να εμπλουτισθεί και από άλλα συναφή έργα, όπως λ.χ. το *Πατάρι* (Θέατρο Πολύτεχο 1982) ή το *Ο Μίδαξ έχει αντιγυαϊδάρον* (ΘΟΚ 1988) του Μανώλη Κορρέ, η *Μπόμπα* (Θέατρο Αναλυτή 1981) και η *Φελάχα Γιουλαλάμ* (Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου 1983) του Νίκου Περέλη, ο *Μουγγός* του Στρατή Καρρά (Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο 1980)¹⁵ ή ακόμα το *Διανυκτερεύ-*

¹³ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος: «Ο Διαλεγμένος σαρκάζοντας την απελπισία», στο βιβλίο-πρόγραμμα: *Μην ακούς τη βροχή. Θέατρο του Πειραιά δεκατρία χρόνια*, Αθήνα 1989, σσ. 8-15.

¹⁴ Βλ. Τ. Λιγνάδης, ό.π.

¹⁵ Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Η ενορχήστρωση της σιωπής. Για τον *Μουγγό* του Στρατή Καρρά», *Νέα Εστία* 1638, 1995, σσ. 1295-1301.

ον της Ρούλας Γεωργακοπούλου (Θέατρο της οδού Αντιοχείας 1986), το *Play-mobil* του πρωτοεμφανιζόμενου το 1989 Παναγιώτη Μέντη,¹⁶ το *Εμπρός μαρσάρω* της Κωνσταντίνας Βέργου (Θέατρο του Πειραιά 1989). Αξίζει όμως να επισημανθούν ορισμένα έργα τα οποία, λόγω της φόρμας και του σατιρικού τους χαρακτήρα, παρεκκλίνουν από τη ρεαλιστική γραφή και προσφέρουν νέες οπτικές γωνίες για την κριτική προσέγγιση και την κατανόηση του πραγματικού. Πρόκειται κατ' αρχήν για τα έργα του Παύλου Μάτεσι *Μικροαστικό δίκαιο* (Θέατρο του Πειραιά), που κατάγεται από την περιβόητη *Τελετή*,¹⁷ *Κάνε μου μια επανάσταση καλέ* το 1983,¹⁸ *Praxikorima Tango* το 1984¹⁹ και *Λύκε λύκε* το 1984,²⁰ όπου το βιτριολικό, όπως έχει χαρακτηριστεί, χιούμορ και η καταλυτική σάτιρα του μικροαστικού ιδιώματος δεν αποκρύπτουν την γκροτέσκα και απειλητική μορφή της σύγχρονης ζωής. Τη σατιρική γλώσσα ενεργοποιεί και ο Θανάσης Παπαγεωργίου στο *89, 90 FM Stereo* το 1989 (Θέατρο Στοά), έργο με σπονδυλωτή δομή και οξείες κριτικές αιχμές, ενώ το 1982 παρουσιάζεται και η *Μαρία η Πενταγώτισσα* του Μποστ (Ελεύθεροι Καλλιτέχνες) με τον δικό της αυτόνομο ανατρεπτικό λόγο του σόλοικου, της ασυνταξίας, της αρρυθμίας και της παρωδίας. Οι ίδιες νότες ακούγονται και στα σκετς και στα επιθεωρησιακά του έργα: *Χαιρέτα μου τον Πλάτανο* το 1982 (Θεσσαλικό Θέατρο), *Κάνε το ΠΑΣΟΚ σου παξιμάδι* το 1985 (Θέατρο Παρκ) και *Στο βάθος μύθος* το 1986 (Ομάδα Θέαμα, Θέατρο Αβέρωφ).

Διαπιστώνεται εύκολα ότι η ρεαλιστική τάση της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας στη δεκαετία του '80, παρουσιάζει πολλές διακλαδώσεις, ενώ τα επιμέρους χαρακτηριστικά της γνωρίζουν διαφορετικές βαθμίδες και εντάσεις: από την πιο απλή περνούμε στην πιο σύνθετη επεξεργασία των θεμάτων και από τη φωτογραφική αποτύπωση της δεσπόζουσας γλωσσικής φόρμας και του ισχύοντος ιδεολογήματος στην αφαίρεση του περιττού και του ανεπεξέργαστου ή στην πιο συμπυκνωμένη απεικόνιση. Αυτή η πολυσχιδιά της γραφής δεν είναι ανεξάρτητη απ' ενός από την εμπέδωση της τεχνικής και την καλλιέργεια του εκφραστικού τρόπου τον οποίο απαιτούσε, κατά την προηγούμενη δεκαετία, η αναζήτηση της νατουραλιστικής «αλήθειας» και, απ' ετέρου, από την εμφάνιση νέων συγγραφέων, οι οποίοι άρχισαν σταδιακά να αναζητούν νέες υφολογικές κατευθύνσεις· δεν είναι όμως ανεξάρτητη και από τις αλλαγές που συντελούνται στον κοινωνικό και ιδεολογικό ιστό: μείωση του ποσοστού των εργατών στο σύνολο του ενεργού πληθυσμού και αντίστοιχη αύξηση των μισθωτών, αλλά και των αποφοίτων ανωτέρων και ανωτάτων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, σταδιακή εισαγωγή πολιτιστικών δραστηριοτήτων σε εργασιακούς χώρους, ενεργός συμμετοχή του κράτους στη διαμόρφωση πολιτιστικών τάσεων και διαθέσεων με τη δημιουργία θεσμών, φορέων και νεανικών σχημάτων, προγράμματα πολιτιστικής αποκέντρωσης, ραδιοτηλεοπτική έκρηξη και ενίσχυση της κουλτούρας των μεσαίων στρωμάτων, επανάκαμψη της έννοιας της ατομικότητας (κυρίως μετά το 1985) και της αποξένωσης, επαναπροσδιορισμός της έννοιας του πλουραλισμού και της φιλελεύθερης οικονομίας, ενίσχυση της εικόνας και της οντότητας της Ευρωπαϊκής Ένωσης στη συνείδηση του νεοέλληνα κ.ά.²¹

Η δεκαετία του '80 χαρακτηρίζεται συχνά ως η δεκαετία της σύγχυσης και της ρευστότητας· τουλάχιστον για το ελληνικό θέατρο είναι το μεταίχμιο όπου δύο εποχές διασταυρώνουν τη «σκιά» τους:

¹⁶ Οπότε απέσπασε το Κρατικό Βραβείο, ενώ το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στη σκηνή από τον Γιώργο Λαζάνη στο Θέατρο Τέχνης το 1993.

¹⁷ Απέσπασε το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου το 1966 και παρουσιάστηκε έναν χρόνο αργότερα από το Θέατρο Νέας Ιωνίας.

¹⁸ Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Μιμικά* 2, Μάρτιος- Απρίλιος

1984.

¹⁹ Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Δέντρο* τ. 4, περ. Β' 1983, σσ. 16- 24.

²⁰ Εκδόθηκε από την Εστία την ίδια χρονιά.

²¹ Βλ. Γ. Μπασκόζος: *Τα Περιττά και τα Ουσιώδη. Πολιτιστικές τάσεις 1974-1989*, Δελφίνι, Αθήνα 1996, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

πρόκειται για τη σκιά των ανολοκλήρωτων οραμάτων της πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, τα οποία θα είχαν ίσως βρει την τελική τους έκφραση εάν δεν μεσολαβούσε η δικτατορία και τη σκιά της μεταβιομηχανικής κοινωνίας, που μεταφέρει τις αξίες του εκσυγχρονισμού και της παγκοσμιοποίησης του δυτικού πολιτισμού. Στο μεταίχμιο αυτό, ο περιγραφικός και διαγνωστικός νατουραλισμός δίνει σταδιακά τη θέση του στον κριτικό ρεαλισμό, αφού είχε μείνει προσκολλημένος σε έναν κόσμο που είχε πια παρέλθει.²² Αυτό όμως δε σημαίνει ότι χάνει την ιστορική του σημασία· αντιθέτως, πέρα από την έστω και μερική αναπλήρωση κενών της κοινωνιολογικής θεώρησης που προσέφερε,²³ ο νατουραλισμός προετοίμασε την εδραίωση του κριτικού ρεαλισμού, καθιστώντας πρόσφορο το έδαφος και ώριμο το κοινό να τον δεχτεί και άφησε πίσω του μια πλούσια παρακαταθήκη μοτίβων και θεμάτων, οικείων ρυθμών, εικόνων καθώς και γλωσσικών καρπών που θα εκμεταλλευθούν οι συγγραφείς στη συνέχεια.

Παράλληλα αναπτύσσεται μια άλλη γραφή, σχεδόν ανεξάρτητη από το σχέδιο του ρεαλισμού, αφαιρετική και ενδοσκοπική, με άλλη θεματολογία και διαφορετικά υφολογικά στοιχεία. Τα έργα που παρουσιάζονται εδώ θεματοποιούν δραματουργικά, με ποικίλους τρόπους το καθένα, την ετερότητα, επιχειρούν δηλαδή να προσπελάσουν και να μορφοποιήσουν ή απλώς να υπαινιχθούν το έτερον τι του δοθέντος επιπέδου πραγμάτων, της δοθείσης εμπειρίας του κόσμου και της ζωής. Η ετερότητα δε συμπίπτει με τη διαφορά, αφού δεν περιορίζεται στην τροποποίηση των δεδομένων και οικείων εμπειριών, αλλά προϋποθέτει την υπέρβασή τους. Τα έργα αυτά δεν υπακούουν σε μια τυπολογία ούτε προβάλλουν μια κοινή αισθητική αντίληψη, γι' αυτό και δεν δημιουργούν «σχολές». Παρατηρούνται δε ακόμα και στα κείμενα του ίδιου συγγραφέα διαφοροποιήσεις στη γλώσσα, στο ύφος ή στη θεματολογία, οι οποίες αποτρέπουν τον μελετητή από εύκολες τυποποιήσεις, ενώ συνάδουν μάλλον με την επισημάνση ορισμένων τάσεων, άλλοτε φανερών και άλλοτε λιγότερο ευδιάκριτων, και με την ερμηνεία των κειμένων βάσει τμηματικών κατ' αρχήν και όχι γενικευτικών, δυναμικών και όχι μονοδιάστατων προσεγγίσεων.

Μερικά από τα πιο σημαντικά έργα της προηγούμενης τάσης θα μπορούσαν κάλλιστα να ενταχθούν εδώ: *Η γυναικά του Λωτ* και ο *Ορθός λόγος*²⁴ του Ποντίκα λ.χ., η *Τεχνική του ονείρου* του Μανιώτη ή το *Μην ακούς τη βροχή* του Διαλεγμένου φέρουν τα σημάδια της ελλειπτικής γραφής και της αναζήτησης του ανοίκειου· μια τέτοια ανάγνωση θα δικαίωνε την άποψη σχετικά με τη μορφολογική και θεματολογική συνέχεια της μεταπολεμικής δραματουργίας. Πάντως, τα έργα εκείνα που σηματοδότησαν τη γενικότερη αλλαγή πλευσης προέρχονταν από συγγραφείς δοκιμασμένους σε προηγούμενες δεκαετίες και όχι τόσο από νεότερους. Εξαίρεση εδώ αποτελεί ο Χρυσούλης ο οποίος, έχοντας γρήγορα αφομοιώσει δημιουργικά τις επιρροές του από συγγραφείς όπως ο Μουρσελάς, ο Σκούρτης και ο Ποντίκας, προχωρεί σε πιο αφαιρετικές συνθέσεις με τα έργα του *Το μαγικό δωμάτιο* (Θέατρο του Πειραιά 1987) και *Υστερία ενός ειδώλου* (Θέατρο Μάσκες 1989). Τόσο ο Pirandello και ο Pinter, όσο και ο Freud, θα μπορούσαν να συμβιώσουν μέσα στους αντικατοπτρισμούς και των δύο κειμένων. Η συνεί-

²² Βλ. Β. Πούχγερ: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π. σσ. 419- 433.

²³ Άποψη που υποστήριξε δικαιολογημένα ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε πολλές κριτικές του: *Κλειδιά και κώδικες*, ό.π., αλλά και στο «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», *Εκκύκλημα* 24, 1990, σσ. 32- 36· πρβλ. Τ. Λιγνάδης: «Το Θέατρο του Μανιώτη», *Διαβάζω* 89, 1984, σσ. 43- 53.

²⁴ Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Η καθήλωση και η ενοχή...», ό.π. και του ίδιου: «Το άτομο και η κίνηση του βλέμματος στο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα. Μια ερμηνευτική προέκταση», *Φιλολογική* 62, 1998α, σσ. 44- 47, Κ. Γεωργουσόπουλος: «Η Ποιητική μιας Θεατρικής Ανθρωπολογίας», *Δρώμενα* 15, 1996, σσ. 12- 13.

δηση της πραγματικότητας που δέχεται την εισβολή υποσυνειδητών εικόνων και ειδώλων, διανοίγεται πλέον στην ετερότητα και βαθιάνει ποιοτικά. Τα εξπρεσιονιστικά χρώματα δίνουν εδώ τις απαραίτητες φωτοσκιάσεις στην πολλαπλότητα του εαυτού.

Αρκετά χρόνια νωρίτερα, το 1980, παρουσιάζεται στη σκηνή, μετά από μια αδικαιολόγητα μακρά καθυστέρηση, ο *Μπαμπάς ο πόλεμος* του Καμπανέλλη από το Θέατρο Τέχνης, ένα από τα σημαντικότερα έργα της μεταπολεμικής περιόδου που είχε γραφτεί ήδη στις αρχές της δεκαετίας του '50, αλλά οι σκηνές δεν το φιλοξένησαν τότε.²⁵ Οι υπερρεαλιστικοί τόνοι, η πρωτοποριακή χρήση κωμικών μοτίβων της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας²⁶ και ο αλληγορικός λόγος ανοίγουν νέους δρόμους στη θεατρική έκφραση. Δύο χρόνια αργότερα, στο ίδιο θέατρο παρουσιάζεται η *Κασέτα* της Λούλας Αναγνωστάκη. Το έργο αυτό αποτελεί μεταίχμιο στη συγγραφική πορεία της δημιουργού του: από τη μια μεριά εξελίφει όλα τα άλλοθι (μεταφυσικές αρχές, ιστορική μοίρα, κοινωνική συνθήκη)²⁷ που συνόδευσαν τα δραματικά της πρόσωπα σε προηγούμενα έργα και, από την άλλη, χρησιμοποιεί ως αφετηρία πλέον το συγκεκριμένο πλαίσιο για να οδεύσει προς το άπειρο της αυτοχειρίας. Η συνέχεια δίνεται στον ίδιο χώρο με την ίδια συγγραφέα το 1987 στον *Ήχο του όπλου*:²⁸ τα γνωρίσματα της *Κασέτας* διοχετεύονται εδώ σε μια ζοφερή ατραπό και στα κανάλια μιας υφέρπουσας τραγωδίας, οι τριγμοί της οποίας ακούγονται στο κενό που σχηματίζουν δύο διαδοχικές, αλλά όχι συνεχόμενες γενιές.

Το τραγικό αίσθημα είναι το πρώτο αναγνωριστικό στοιχείο στην *Εξορία* του Μάτεσι (Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο 1983). Με μακρινές προγόνους την Εκάβη και τη Μήδεια του Ευριπίδη και με νεότερη τη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη, η ηρωίδα του έργου αναδεικνύεται σε αρχετυπική μορφή δύναμης και υπερηφάνειας, που ακυρώνει κάθε ψευδαίσθηση για την υπέρτατη εκείνη αρχή που κατανέμει δικαιοσύνη, ορίζοντας την «τύχη» των ανθρώπων. Η *Εξορία* είναι ένα επαναστατικό έργο τόσο στη μορφή, όσο και στο περιεχόμενό του: εισάγει έναν λαϊκό υπερρεαλισμό που εκφράζεται με προσωπικό ύφος και άκρως επεξεργασμένη γλώσσα, ενώ εξαίρει την περιβόητη αυλή του νεοελληνικού θεάτρου σε μεταφυσικό τοπίο. Σηματοδοτεί, τέλος, την απαρχή μιας συγγραφικής περιπέτειας που θα επεκταθεί χρονικά και ειδολογικά, στην επόμενη δεκαετία και στον πεζογραφικό λόγο. Η επόμενη φάση της περιπέτειας αυτής εκτυλίσσεται το 1989, όταν ο Σπύρος Ευαγγελάτος σκηνοθετεί τον *Περιποιητή φυτών* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου), έργο που γειτνιάζει με το «Μεγάλο θέατρο του κόσμου», χωρίς όμως να διαπνέεται από τη μελαγχολία του. Εδώ ολοκληρώνεται ό,τι είχε αρχίσει στην *Εξορία*, δηλαδή η υπέρβαση των ψυχολογικών και ηθικών καταβολών του ανθρώπινου όντος, ενώ παράλληλα εισάγονται τα αρχαϊκά σύμβολα μέσα από την υπερρεαλιστική γλώσσα.

Ο Βασίλης Ζιώγας θητεύει στην αυτόματη γραφή του υπερρεαλισμού από τη δεκαετία του '50 είναι ο πιο συνεπής εκπρόσωπος του ρεύματος αυτού στην ελληνική δραματουργία, αλλά και ο πιο συνεπής αναμορφωτής του σε ευρωπαϊκή κλίμακα. Κατά τη δεκαετία του '80 παρουσιάζονται αρκετά έργα του,

²⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι μετά την παράστασή του στο Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, το έργο γνώρισε τρεις ακόμα επαγγελματικές παραγωγές μέσα στην ίδια δεκαετία: το 1984 από το ΘΟΚ σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη· την ίδια χρονιά από το ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους και το 1987 από το ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

²⁶ Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Νέες όψεις αρχαίων κόσμων. Μορφές και ιδέες της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας στη δραματου-

γία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Μανδραγόρας* 20-21, 1999, σσ. 73-84, (και στο βιβλίο του: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Προσεγγίσεις και εκτιμήσεις στο θεατρικό έργο του*, Κέδρος, Αθήνα 1999 κεφ. 5).

²⁷ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος: *Κλειδιά και κώδικες...*, ό.π., σ. 426.

²⁸ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος: «Με όπλο τους ήχους», *Θεατρική Καλαμάτα* 16, 1992, (με την ευκαιρία της παράστασης του έργου: *Ο ήχος του όπλου* από το ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας το 1992).

παιλαιότερα και νέα: οι *Χρωματιστές γυναίκες*²⁹ και το *Βουνό* (Θέατρο του Πειραιά 1984 και 1986 αντιστοίχως), οι *Γάμοι* (Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου) και ο *Φιλοκτήτης* (γράφτηκε το 1975 και ανέβηκε από το Θέατρο Σημείο 1989), ενώ το 1989 εκδίδονται τα *Επτά κουτιά της Πανδώρας*, έργο που παρουσιάστηκε στη σκηνή για πρώτη φορά το 1982 στη Βιέννη και στην Αθήνα μετά από δεκατέσσερα χρόνια (Θέατρο Κέα 1996).³⁰ Το θέατρο του Ζιώγα είναι θέατρο λόγου και μάλιστα ποιητικού λόγου· ο υπερρεαλισμός ανιχνεύεται στην εικονοποιία και στους ρυθμούς της γλώσσας, αλλά δεν επαρκεί από μόνος του για την ερμηνεία των νεότερων έργων του. Σε αυτά παρατηρείται μια προσπάθεια συμπύκνωσης της ζωής μέσα από ένα διαφορετικό εκάστοτε πρίσμα, η οποία τελείται είτε με την ποιητική σύλληψη είτε με τον φιλοσοφικό στοχασμό που ζυμώνεται με τη δραματική γλώσσα. Η συμπύκνωση όμως για τον Ζιώγα δεν εννοείται παρά ως προστάδιο της υπέρβασης, γι' αυτό και η δραματική του «ποίηση» κατατείνει στο υπερβατικό. Στην πορεία της αυτή ήταν επόμενο να συναντήσει τον αρχαίο ελληνικό μύθο. Η ουσιαστικότερη συνάντηση γίνεται στον *Φιλοκτήτη*, ο οποίος προαναγγέλλει τα αρχαιότερα έργα της επόμενης δεκαετίας.

Ένα από τα σημαντικότερα κείμενα της σύγχρονης δραματουργίας, ο *Αόρατος θίασος* του Καμπανέλλη παρουσιάζεται το 1988 (Κεντρική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου). Ο ρεαλισμός αντικαθίσταται από έναν κριτικό εξπρεσιονισμό και η εν εγρηγόρσει πράξη από τη συνειδησιακή δράση,³¹ η οποία υποσκελίζει τη χρονική τάξη και τη λογική ακολουθία, για να σταθεί κριτικά απέναντι στην προσωπική, αλλά και στη συλλογική ιστορία.

Η δεκαετία του '90 παρουσιάζει την ίδια μεγάλη ποικιλία στις τάσεις και τις ροπές της συγγραφής. Η νατουραλιστική και η κλειστή ρεαλιστική φόρμα συνεχίζουν να αποτελούν επιλογές ορισμένων συγγραφέων, αλλά σε μικρότερο βαθμό και με τροποποιημένες θεματικές αναφορές: εδώ θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν η *Κληρονομιά* (Τρίτη Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1990) και τα *Άγρια Παιχνίδια* (Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1993), Βασίλη Ανδρεόπουλου, το *Η Αθήνα μετά τη βροχή* του Γιώργου Μιχαηλίδη (Ανοιχτό Θέατρο 1991), το *Αρσενικό-θηλυκό* του Θωμόπουλου (Σινεάκ, Εθνικό Θέατρο 1993), το *Χαλβάς στην πόρτα* του Αντώνη Σμιτζή (Θέατρο Μοντέρνοι Καιροί), το *Πέρα από τη νύχτα* του Ευθυμιάδη (Θέατρο Πολύτεχνο 1996), ο *Νηρέας ο Βάρας* του Δημήτρη Παπαχρήστου (Νέο Ελληνικό Θέατρο 1997).

Ο ρεαλισμός βεβαίως ακολουθεί και τώρα πολλές κατευθύνσεις, με λιγότερο ή περισσότερο κλειστές φόρμες. Σε μερικά έργα είναι πιο συμπαγής, με θέματα του ατομικού ή του συλλογικού βίου: *Η μοναξιά των σκουλικιών* του Περέλη (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1994), η *Σφήκα* του Παπακυριαάκη (Θέατρο Κνωσσός 1994), το *Αυγά μαύρα* του Διονύση Χαριτόπουλου (Θεατρική Σκηνή 1994), το *Χρήμα* (Ανοιχτό Θέατρο 1994) και η *Ταντότητα* του Ασημάκη Γιαλαμά (Θέατρο Παξινού, Εθνικό Θέατρο 1995), το *Ωχ τα νεφρά μου* (Θέατρο Μάσκες 1993) και η *Ούρσουλα* του Τσικληρόπουλου (Θέατρο Μπουρνέλη 1995),³² το *Λόγω φάτσας* του Διαλεγμένου (Απλό Θέατρο 1994), το *Ριάλιτι και σόου* (Θέα-

²⁹ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος: «Τα χρώματα της απουσίας», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Β. Ζιώγα: *Χρωματιστές Γυναίκες*, από τον θίασο «Άρτος» 1996α.

³⁰ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος: «Οι ρόλοι ως πρόσωπα», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Β. Ζιώγα: *Τα επτά κουτιά της Πανδώρας*, από τον θίασο «Κοχλίας», στο θέατρο ΚΕΑ 1996.

³¹ Κατά τον εύστοχο χαρακτηρισμό του Κ. Γεωργουσόπουλου στην εφημ. *Τα Νέα*, Νοέμβριος 1988· βλ. και Ιάκ. Καμπανέλλη: *Θέατρο* τόμ. Δ', Κέδρος, Αθήνα 1989, σελ. 145.

³² Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος: «Το Παιχνίδι των Στημένων Ρόλων», στο πρόγραμμα του έργου *Ούρσουλα* του Μπ. Τσικληρόπουλου, Θέατρο Μπουρνέλη, Αθήνα 1995.

τρο Μελίνα 1997) και η *Cumprarsita* του Μέντη (Θέατρο Στοά 1998). Σε άλλα έργα η ρεαλιστική γραφή γίνεται πιο εσωστρεφής, πλησιάζοντας εσωτερους ψυχικούς χώρους, χωρίς όμως να χάνει από την οπτική της το κοινωνικό συμβάν: *Μην ακούς τη βροχή* του Διαλεγμένου (Θέατρο των Εξαρχείων 1990), *Λεωφορείο των ξεχασμένων εραστών* της Μαρίας Βαμβουνάκη (Θέατρο Πολιτεία 1994), *Κραυγές κυριών* (Πειραματικό Θέατρο της Πόλης 1994) και *Ο κήπος με τα χελιδόνια* του Τσικληρόπουλου (Θέατρο Κνωσός 1995), *Σοφία Απέρηγη* του Παπακυριάκη (Θέατρο Μάσκες 1996), *Άννα είπα* του Μέντη (Θέατρο Στοά 1996), *Στην Εθνική με τα μεγάλα* του Μιχάλη Βιβιδάκη (Θέατρο της οδού Κυκλάδων 1997), *Ο φωταγωγός* του Σπύρου Γαλαίου (ΔΗΠΕΘΕ Πατρών 1997), *Το θρόιλερ του έρωτα* του Σκούρτη (Θέατρο Εξαρχείων 1998).

Άλλοι συγγραφείς χρησιμοποιούν το κωμικό στοιχείο για να προσεγγίσουν τα θέματά τους. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το *Με δύναμη από την Κηφισιά* (Θέατρο της οδού Κυκλάδων 1995) των Δημήτρη Κεχαϊδη-Ελένης Χαβιαρά, το οποίο γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αλλά και τα έργα των πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων: *Ωραία φάση* του Λένου Χρησιτίδη (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1996), *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική* (Θέατρο Αμόρε 1997) της Χρύσας Σπηλιώτη, *Το Πρόβλημα του Κώστα* του Βασίλη Ραΐση (Θέατρο Στοά 1997), *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους* (Θέατρο Αμόρε 1997) του πεζογράφου Τάκη Θεοδωρόπουλου,³³ που δίνει το πρώτο του δείγμα στη θεατρική γραφή. Το κωμικό στοιχείο όμως καλλιεργείται και από άλλα έργα με σαφέστερα σατιρικούς στόχους: το σπονδυλωτό *Κοίτα τους* του Ποντίκα (Θέατρο Στοά 1990), το *Λαχματζούμ*, την *Πανσιόν*, το *Αρπαστόν* (Θέατρο της οδού Ερμού 1992- 1994 κατά σειρά), τη *Ντίσκο* (Πειραματικό Θέατρο Λάρισας 1994), το *Πάρτι Μαγιού* (Ομάδα Κάνθαρος, Σάμος 1995), *Προ των Θερμοπυλών*³⁴ (Θέατρο της Ημέρας, Κόκκινη σκηνή 1997) του Πάρι Τακόπουλου³⁵ και βεβαίως η *Μήδεια* και ο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Μποστ (Θέατρο Στοά 1993 και 1995 αντιστοίχως), έργα με μεγάλη απήχηση στο κοινό και στους κριτικούς για τη γλωσσική τους πανδαισία και το ρηξικέλευθο χιούμορ τους.³⁶

Επειδή ο ρεαλισμός και στη δεκαετία αυτή αποτελεί τη βάση για τα περισσότερα έργα, οι παραλλαγές και οι προσμίξεις του δεν εξαντλούνται εύκολα. Ακόμα και η Αναγνωστάκη, με εξαιρετικά έργα ποιητικού θεάτρου στο ενεργητικό της, δοκιμάζει τη γραφή της στη ρεαλιστική φόρμα. Τα τρία τελευταία της έργα: *Διαμάντια και μπλουζ* (Θέατρο Τζένη Καρέζη 1990), *Το ταξίδι μακριά* (Θέατρο Τέχνης 1995) και το πρόσφατο μονόπρακτο *Ο ουρανός κατακόκκινος* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1998) έχουν ως αφετηρία τους συγκεκριμένες καταστάσεις. Οι ψευδαισθήσεις που καλλιεργούν τα δραματικά της πρόσωπα είναι συνδεδεμένες με την πραγματικότητα που βιώνουν, δεν την αρνούνται παρά μόνο για να δείξουν την ισχύ της.

Ο Καμπανέλλης από την πλευρά του δίνει μία σειρά έργων τα οποία, υπερβαίνοντας τη ρεαλιστική γραφή, στρέφονται είτε στον αρχαιοελληνικό μύθο είτε σε σύγχρονες θεματικές και συνδυάζουν δημιου-

³³ Βλ. Ρ. Γρηγορίου: «Όσοι έχασαν τον ύπνο τους. Μοντερνικότητα και νεοαστικό ήθος», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του έργου στο Θέατρο Αμόρε το 1996.

³⁴ Πρόκειται για τα σατιρικά μονόπρακτα: *Τειρεσίας Δεσμώτης*, *Μια φάτνη χωρίς άλογα*, *Ο μικρός κλώνος*, *Λόγοι τιμής και το ομώνυμο Προ των Θερμοπυλών*.

³⁵ Βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: *Το ελληνοτρόπως κοσμοπολιτικό θέατρο του Πάρι Τακόπουλου και το Πάρτι Μαγιού*, Αθήνα 1994.

³⁶ Βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Το εκκρεμές του Μποστ», στον τόμο: *Μποστ*, έκδοση της Θεατρικής Εταιρείας Στοά, Αθήνα 1996, Γ. Π. Πεφάνης: «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Φαύστα* από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1996, Πλ. Μαυρομούστακος: «Ένας υπονομευτής του κυρίαρχου λόγου», (για τον Μέντη Μποστταντζόγλου), *Θεατρική Καλαμάτα* 10, 1990a, σσ. 10-11.

γικά στοιχεία από διαφορετικές τεχνοτροπίες. Η αρχή γίνεται με το *Ο δρόμος περνά από μέσα* το 1990 (Πειραματικό Θέατρο της Πόλης): είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο αυτό χειρίζεται ένα διαδεδομένο θέμα του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, τη νοοτροπία των εργολάβων και την εκποίηση των αξιών, ενώ το ύφος του δεν είναι αμιγώς ρεαλιστικό: παρέχει λυρικές αναγωγές που θυμίζουν συχνά τον Chechov, στοιχεία ενδοσκοπικής και εξπρεσιονιστικής γραφής, ελλειπτικές γραμμές στην προσωπογραφία και υπαινικτικά σχήματα στη δραματική του αφήγηση. Ακολουθεί το 1993 το τρίπτυχο από τα μονόπρακτα *Γράμμα στον Ορέστη*, *Ο Δείπνος* και *Πάροδος Θηβών* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου), όπου ο λυρισμός συναντά τον αρχαίο μύθο και η εμπνευσμένη γραφή την ελάσσονα κλίμακα του τραγικού. Το 1996 γράφει το *Μια κωμωδία*, μια αμιγή και πρωτότυπη κωμωδία, τη μοναδική ίσως που διαθέτουμε, μετά από τους αριστοφανικούς *Βατράχους*, με θέμα τη Νέκυια,³⁷ ενώ το 1997 δίνει ακόμα δύο έργα: την *Τελευταία πράξη* (Πειραματική Σκηνή της Τέχνης) και το *Μια συνάντηση κάπου αλλού* (Θέατρο Τέχνης). Στο πρώτο, επιστρέφει στον οδυσσεικό μύθο, περιγράφει με νέο, υπαινικτικό, τρόπο τόσο την παλινοδότηση του ήρωα όσο και τη «θεατρικότητα» της ανθρώπινης ζωής, ενώ στο δεύτερο ανατέμνει την προσωπική πορεία στον κόσμο, ανάγοντας τη συνέχεια του χρόνου και τη συνάφεια των υπαρξιακών ηλικιών σε βιοθεωρία.

Τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία δε λείπουν όμως από τις αναζητήσεις και άλλων συγγραφέων, με προεξάρχουσα τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, η οποία για χρόνια καλλιέργησε μια ιδιαίτερη γραφή και θεματογραφία στον χώρο αυτόν. Στη δεκαετία του '90 παρουσιάζεται για πρώτη φορά στη σκηνή ένα νεότερο έργο της και δύο παλαιότερα: η *Ζωή* το 1992³⁸ (Κεντρική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου), το *Μυστικό κρεβάτι ή Τηλέγονος* το 1995 (ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής) και η *Γυναίκα του Κανδαύλη* το 1997 (Πειραματική σκηνή της Τέχνης).³⁹ Και στα τρία έργα, τα τέσσερα αρχέγονα ριζώματα της εμπεδόκλειας διαλεκτικής μοιάζουν να κινούν τα νήματα της ανθρώπινης δράσης. Στοιχεία του εξπρεσιονισμού μάς δίνει και η γραφή του Χριστόφορου Χριστοφή στα έργα του *Η χρυσόμυγα* (Ιλίσια Στούντιο 1994) και *Η μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας* (Θέατρο Αυλαία, Θεσσαλονίκη 1997),⁴⁰ αλλά και του Διαλεγμένου στο τελευταίο του έργο: *Η νύχτα της κονκουβάγιας* (Θέατρο της οδού Κυκλάδων 1998), με το οποίο σημειώνεται μια σημαντική στροφή στο ύφος και στη θεματολογία του συγγραφέα. Τα ίδια στοιχεία, σε μικρότερο όμως βαθμό, εντοπίζονται στο *Ατύχημα* (Θέατρο Τέχνης 1990) και στην *Επιστροφή των Τσε* (Θέατρο Σημείο 1998) του Χρυσούλη, όπου τα φανταστικά σενάρια, που στοιχειώνουν την προσωπική ζωή των ηρώων, συνυφαίνονται με τα αφαιρετικά χρώματα και σχήματα της γραφής.⁴¹ Ο Ανδρέας Στάικος ισορροπεί ανάμεσα στον εξπρεσιονισμό, τον ρεαλισμό, τη στυλιζαρισμένη γλώσσα, το παιχνίδι των ρόλων που αυτή εκφράζει, το ιδιότυπο *maginoudage* και το αποσταγμένο χιούμορ. Στα έργα του 1843 (Αττικό Θέατρο, Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1990), *Δαίδαλος* (ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας 1991),⁴² *Το μικρό*

³⁷ Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Νεοελληνική Νέκυια», εφημ. *Το Βήμα* 26 Ιουλίου 1998.

³⁸ Εκδόθηκε από την Εστία το 1985.

³⁹ Το *Μυστικό κρεβάτι* εκδόθηκε από τον Ερμή το 1980, μαζί με τις *Δαναΐδες* και τη *Γυναίκα του Κανδαύλη* υπό τον ενιαίο τίτλο: «Μυθικό Θέατρο». Η *Γυναίκα του Κανδαύλη* όμως είχε ήδη δημοσιευθεί το 1954 στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* τόμ. 5, αρ. 6.

⁴⁰ Το τρίτο και πιο πρόσφατο έργο του είναι οι *Ρήτορες* που παίχτηκε στο Παλιό Πανεπιστήμιο σε σκηνοθεσία του συγγραφέα στις 16 Ιουλίου 1997.

⁴¹ Βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Δύο άτυχες διφωνίες. Ένα σχόλιο στο *Ατύχημα* του Γιάννη Χρυσούλη», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του έργου από την Ελεύθερη Αυλαία το 1996, Γ. Π. Πεφάνης: «Ο πυρήνας της ετερότητας...», ό.π., σσ. 991-993 και του ίδιου: «Το θέατρο και τα γλωσσικά είδωλα. Για τον Γιάννη Χρυσούλη», *Νέα Εστία* 1687, 1997, σσ. 1491-1495, Πλ. Μαυρομούστακος: «Το τέχνασμα του απρόσκλητου επισκέπτη στο θέατρο του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο Γ. Χρυσούλης: *Η επιστροφή των Τσε*, «Δωδώνη», Αθήνα 1997, σσ. 23-35.

⁴² Γράφτηκε το 1971.

δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος (Αττικό Θέατρο, Θέατρο Εξαρχείων 1992), *Φτερά στρουθοκαμήλου* (Θέατρο της οδού Κεφαλληνίας 1994), *Το μήλον της Μήλου* (Κ.Θ.Β.Ε. 1996),⁴³ τα πρόσωπα μπεινοβογαίνουν στους ρόλους τους και ο λόγος δημιουργεί μια δεύτερη μυθοπλασία, έτσι ώστε να μην μπορεί να διακριθεί το πρόσωπο από το προσώπειο και η αλήθεια από την ψευδαίσθηση.

Ο Ζιώγας συνεχίζει την πορεία του στον αρχαίο μύθο με έναν δεύτερο φλύακα,⁴⁴ τους *Κάφρους* (Θέατρο Αποθήκη 1992),⁴⁵ που αναπλάθουν σατιρικά την ιστορία της Ελένης, αλλά και τη *Μήδεια* (1995) και την *Ιφιγένεια* (1996) – δύο σύγχρονες τραγωδίες. Αλλά και στα έργα του με διαφορετικές θεματικές, όπως το *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες* (Θέατρο Σημείο 1993), το *Μπιγκ Μπαγκ* (Ιλίσια Στούντιο 1997),⁴⁶ την *Επίσκεψη* (Θέατρο Ελυζέ 1997) και το *Μποζό*, το πιο πρόσφατο έργο του, που πρόκειται να παρουσιαστεί το 1999 (από το Πειραματικό Θέατρο της Πόλης), πάλι ο μύθος κατέχει την κεντρική θέση, όχι ως αφηγηματικό πλαίσιο, αλλά ως πολλαπλή εστία ζωής, ως ενσάρκωση του παγκόσμιου Λόγου.

Ο Μάτεσις παρουσιάζει δύο ακόμα έργα του, το *Προς Ελευσίνα* (Κεντρική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1995) και τη *Βουή*.⁴⁷ Και τα δύο ανήκουν στο τραγικό είδος και εμπλουτίζουν τον αρχαίο μύθο, τον ελευσίνειο και τον ατρείδικό, με νέα πρόσωπα και του προσφέρουν μια σύγχρονη οπτική, μέσα από την εικονοποιία των *Καπρίτσος* του Γκόγια και την καβαφική ποιητική ατμόσφαιρα· διατηρούν παράλληλα την προ-ηθική διάσταση του μύθου, ενώ καθιερώνουν στην εργογραφία του συγγραφέα, την αισθητική του λαϊκού υπερρεαλισμού και του αρχαϊκού συμβόλου.⁴⁸

Οι δύο αυτές δεκαετίες παρουσίασαν μια πολύ αξιόλογη δραματουργική παραγωγή, τόσο ως προς την ποσότητα και την ποικιλία, όσο και ως προς την ποιότητα των έργων. Οι τίτλοι των έργων που παίχτηκαν ή εκδόθηκαν συμπληρώνουν μερικές εκατοντάδες και απαιτείται συστηματική καταγραφή και ταξινόμηση των κειμένων, προκειμένου να εξαχθούν συγκεκριμένα πορίσματα. Πάντως, και παρά τη βραχεία χρονική απόσταση που χωρίζει οποιαδήποτε εκτίμηση από τα κείμενα, πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχουν ορισμένα έργα που θα μπορούσαν να αποτελέσουν σταθμό είτε στην προσωπική πορεία των συγγραφέων τους είτε, γενικότερα, στην εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας. Ανάμεσα σε αυτά, που έχουν γνωρίσει τη δοκιμασία της σκηνης, θα εντάσσονταν: ο *Μπαμπάς ο πόλεμος*, ο *Αόρατος θίασος*, ο *Δρόμος περνά από μέσα*, ο *Δείπνος* και το *Μια συνάντηση κάπου αλλού* του Καμπανέλλη, ο *Φονιάς* του Ευθυμιάδη, το *Ενυδρείο* του Μουρσελά, η *Γυναίκα του Δωτ* και ο *Ορθός λόγος* του Ποντίκα, η *Κασέτα* και ο *Ήχος του όπλου* της Αναγνωστάκη, το *Μην ακούς τη βροχή* και η *Νύχτα της κουκουβάγιας* του Διαλεγμένου, το *Μαγικό Δωμάτιο* και το *Ατύχημα* του Χρυσούλη, η *Κλυταμνήστρα*, το *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* και το *1843* του Στάικου, το *Άννα είπα* του Μέντη, η *Τεχνική του ονείρου* του Μανιώτη, ο *Φιλοκτήτης*, οι *Γάμοι* και οι *Χρωματιστές γυναίκες* του Ζιώγα, η *Εξορία*, ο *Πε-*

⁴³ Όπως και τα παλαιότερα *Κλυταμνήστρα*; (Καλλιτεχνική Εταιρεία Αθηνών 1978, ενώ γράφτηκε το 1975) και *Καρακοροσύμη* (ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας 1988).

⁴⁴ Οι *Κάφροι* πρωτογράφησαν το 1964. Ο πρώτος φλύακας ήταν το *Η καλή μου μάνα η Κλυταμνήστρα*, γραμμένος το 1960 και άπαιχτος ακόμα.

⁴⁵ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος: «Βασίλης Ζιώγας. Ο λοξίας της δραματουργίας μας», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Οι κάφροι*, από το Θέατρο Ουτοπία το 1992.

⁴⁶ Βλ. Πλ. Μανρομούστακος: «Η αισιόδοξη μετάβαση», στο

πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Μπιγκ Μπάνγκ* από την ομάδα «Άρτος», στο θέατρο Ιλίσια Στούντιο, Νοέμβριος 1997.

⁴⁷ Εκδόθηκε στον Καστανιώτη το 1997.

⁴⁸ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος: «Οι ειρωνικές τραγωδίες του Μάτεσι, *Λέξη* 122, 1994, σσ. 409-411· του ιδίου: «Νηφάλια μέθη», στο πρόγραμμα του έργου *Προς Ελευσίνα* του Π. Μάτεσι, Εθνικό Θέατρο 1994-1995, σσ. 16-17, Γ. Βαββέρης: «Ο δίσκος εν κινήσει», *Αλφειός* 5-6, 1995, σσ. 47-49, Γ. Π. Πεφάνης: «Πτυχές του τραγικού...», ό.π. [1997].

ριποιητής φυτών και το *Προς Ελευσίνα* του Μάτεσι.⁴⁹

Από τη σκοπιά του ύφους και της γραφής, στις δύο δεκαετίες του '80 και του '90 εκδηλώνονται ποιητικές τάσεις, από τις οποίες άλλες ολοκληρώνουν μάλλον την τροχιά τους και άλλες εξελίσσονται ακόμα. Σημειώνονται αρκετές υφολογικές διαφοροποιήσεις ακόμα και στα έργα του ίδιου συγγραφέα, τα όρια ανάμεσα στα είδη γραφής γίνονται πιο ρευστά και ευάλωτα σε νέους συνδυασμούς και «προσμίξεις». Ο νατουραλισμός του περιθωρίου, της αργκό και της φωτογραφικής αποτύπωσης φαίνεται πως κλείνει τον κύκλο του. Ο ρεαλισμός παραμένει ισχυρός, όχι όμως και αναλλοίωτος: γίνεται πιο ανοιχτός, πιο επιδεικτικός συνδυασμού με άλλα είδη γραφής, αποτελώντας τη στέρεη βάση ή το τυπικό τους περιγράμμα. Από την άλλη μεριά υπάρχει ο υπερρεαλισμός και ο εξπρεσιονισμός που εξελίσσονται σε διαφοροποιημένες εκδοχές και ετερότροπα έργα, με πολύ σημαντικά αποτελέσματα. Κινηματογραφικές τεχνικές επίσης κάνουν την εμφάνισή τους και αφομοιώνονται με επιτυχία σε πολλά έργα είτε με τους κατάλληλους φωτισμούς και το montage που απαιτεί το κείμενο, όπως συμβαίνει στον *Νάσο*, στον *Αόρατο θίασο*, στην *Τεχνική του ονείρου*, στο *Μαγικό Δωμάτιο*, στο *Βαλς εξιτασιόν* (Θέατρο Αμόρε 1997) της Έλενας Πέγκα, στη *Cumprarsita* είτε με τη χρήση νεότερων τεχνολογικών μέσων, που αποκτούν όλο και μεγαλύτερη λειτουργικότητα στην οπτική των κειμένων, όπως συμβαίνει στην *Περιπλανώμενη ζωή*⁵⁰ του Μανιώτη ή στο *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης* της Πέγκα (Θέατρο Φούρνος 1998).

Παράλληλα καλλιεργείται μια άλλη ενδιαφέρουσα γραφή, αφαιρετική και ελλειπτική, άλλοτε παλίμψηστη, άλλοτε πρωταρχικώς υποκειμενική, σε τόνους ελεγειακούς, εξομολογητικούς ή ειρωνικούς, που καταφεύγει ενίοτε στην προσωπική αφήγηση ή στην ποιητική απόφαση και χρησιμοποιεί πιο συχνά τη φόρμα του μονολόγου ή του αποσπασματικού διαλόγου. Εδώ θα μπορούσε να συμπεριληφθεί ο *Παπαγάλος με πορτοκαλί φτερά* του Βασίλη Αργυρόπουλου (Απλό Θέατρο 1998),⁵¹ αλλά και η ποιητική γραφή από το *Άσμα Ασμάτων* (Θέατρο της οδού Αντιοχείας 1985), τις *Θλιμμένες σιωπές του ποταμού Οκαβάνγκο* (Θέατρο Μάσκες 1989) και τη *Δάφνη* (Θέατρο της οδού Αντιοχείας 1992) του Στέλιου Λύτρα, όπως και η *Ιστορία της Λαίδης Οθέλλος* του Ηλία Λάγιου (Θέατρο Αμόρε 1991),⁵² η *Πραγματικότητα είναι πάντα εδώ*,⁵³ ο *Κλόουν* (ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας 1991), το *Ένα κλεφτό φιλί* (Θέατρο Φούρνος 1997)⁵⁴ της Μαρίας Λαϊνά, οι *Παράξενοι λόγοι της Μαντάμ Μποβαρύ* της Κλαίρης Μητσοτάκη (Θέατρο Αμόρε 1992), το *Τα δροσερά σου υπόγεια* της Ρούλας Γεωργακοπούλου (Θέατρο της οδού Αντιοχείας 1992), η *Δεισιδαίμων γη των φωνών*⁵⁵ και ο *Κανόν* του Βασίλη Βασικεχαγιόγλου (θίασος Άτις 1994),⁵⁶ το *... και Ιουλιέτα* του Άκη Δήμου (Πειραματική Σκηνή της Τέχνης 1995), το *Τα παιδιά πενθούν* του Γιάννη Κοντραφούρη (Ομάδα υψηλού κινδύνου 1997).

Από μια πραγματολογική σκοπιά, παρατηρείται μια σημαντική γυναικεία παρουσία στη «θέση» είτε του συγγραφέα⁵⁷ είτε του συγγραφικού στόχου. Η γυναίκα ως δραματικό θέμα χρονολογείται βε-

⁴⁹ Η *Ιφιγένεια* και η *Μήδεια* του Ζιώγα, καθώς και το *Λύκε λύκε* και η *Βουή* του Μάτεσι δεν αναφέρονται επειδή δεν έχουν παιχτεί ακόμα.

⁵⁰ Εκδόθηκε από την «Εστία» το 1982 μαζί με την *Αγία Κυριακή*.

⁵¹ Το έργο τιμήθηκε με το Β΄ Κρατικό βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου θεατρικού συγγραφέα το 1996. Τον επόμενο χρόνο ο συγγραφέας θα αποσπάσει το Α΄ βραβείο συγγραφής θεατρικού έργου από την Ελληνική Ραδιοφωνία για το έργο του *Ταξί-*

δι στο Μπράιγουντ.

⁵² Εκδόθηκε από την «Εστία» το 1992.

⁵³ Εκδόθηκε από τη «Στιγμή» το 1990.

⁵⁴ Εκδόθηκε από την «Άγρα» το 1996.

⁵⁵ Εκδόθηκε από την «Άγρα» το 1992.

⁵⁶ Εκδόθηκε από την «Άγρα» το 1994.

⁵⁷ Βλ. αναλυτικότερα Σ. Πατσαλίδης: *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σσ. 98-136.

βαίως από τις πρώτες στιγμές της μεταπολεμικής δραματουργίας, στα έργα τόσο των ανδρών, όσο και των γυναικών συγγραφέων.⁵⁸ Εκείνο που αξίζει να επισημανθεί στην τελευταία εικοσαετία είναι η είσοδος νέων γυναικών συγγραφέων και η παράλληλη πορεία τους με τις παλαιότερες συγγραφείς. Δίπλα στην Αναγνωστάκη, τη Λυμπεράκη, τη Λαμπαδαρίδου-Πόθου, τη Χαβιαρά, τη Ριάλδη, τη Μητροπούλου, τη Χαντζοπούλου-Καραβία ή την Τρέζου εμφανίζονται οι Ασλανίδου, Κονδύλη, Γεωργακοπούλου, Βέργου, Μιτσοτάκη, Οικονομοπούλου, Σωτηροπούλου, Πέγκα, Παπαδοπούλου, Σπηλιώτη.

Ένα άλλο αξιοσημείωτο φαινόμενο είναι ότι αρκετοί θεατρικοί συγγραφείς δείχνουν έντονο ενδιαφέρον για την πεζογραφία, μετατοπίζοντας έτσι ένα μεγάλο μέρος της συγγραφικής τους παραγωγής κυρίως στον χώρο του μυθιστορήματος, αλλά και του διηγήματος, όπως και της νουβέλας, ενίοτε με πολύ μεγάλη επιτυχία. Πάντα στην περίοδο που μας απασχολεί, ο Μάτεσις θα εκδώσει μια συλλογή διηγημάτων, μία νουβέλα και τρία μυθιστορήματα,⁵⁹ ο Σκούρτης τρεις συλλογές διηγημάτων, μία νουβέλα και τρία μυθιστορήματα,⁶⁰ ο Μανιώτης τρεις συλλογές διηγημάτων, μία νουβέλα και οχτώ μυθιστορήματα,⁶¹ ο Μουρσελάς⁶² και ο Ζιώγας από ένα μυθιστόρημα.⁶³ Στον ίδιο χώρο στρέφεται και ο Ποντίκας,⁶⁴ η Λαμπαδαρίδου-Πόθου,⁶⁵ ο Παπακυριάκης,⁶⁶ ο Τσικληρόπουλος,⁶⁷ ο Αρμένης, ο Ευθυμιάδης κ.ά. Αλλά, και από την άλλη πλευρά, υπάρχουν πολλοί συγγραφείς από την πεζογραφία και την ποίηση που επισκέπτονται το θέατρο, όπως ο Τάκης Θεοδωρόπουλος, η Λαϊνά, ο Λύτρας, η Μάρω Βαμβουνάκη,⁶⁸ η Μιτσοτάκη, ο Δημήτρης Δημητριάδης,⁶⁹ η Στέλλα Βογιατζόγλου,⁷⁰ ο Βασικεχαγιόγλου, ο Περικλής Κο-

⁵⁸ Θυμίζουμε ενδεικτικά την Αγγέλα από το ομώνυμο έργο του Σεβαστίκογλου, την Όλγα, την Ασά και την Αννετώ από την *Αυλή των θανμάτων*, τη Μάνα από το *Η γυναίκα και ο Λάθος* του Καμπανέλλη, η Δέσποινα από το *Πανηγύρι του Κεχαΐδη*, όλα τα γυναικεία πρόσωπα της Αναγνωστάκη και της Λυμπεράκη, όλες οι μητέρες του Μανιώτη, οι γυναίκες από τον *Γάμο* και τους *Θεατές* του Ποντίκα, η Ελένη από το *Μαχαίρι στο κόκκαλο* του Μουρσελά.

⁵⁹ Πρόκειται, κατ' αντιστοιχία, για τα έργα: *Ύλη δάσους*, «Καστανιώτης» 1992, *Αφροδίτη*, «Εστία» 1987, *Η μητέρα του σκύλου*, «Καστανιώτης» 1990, *Ο Παλιός των ημερών*, «Καστανιώτης» 1994 και *Πάντα καλά*, «Καστανιώτη» 1998, τα περισσότερα από τα οποία έχουν γνωρίσει τεράστια επιτυχία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, αποσπώντας εγκωμιαστικές κριτικές.

⁶⁰ Είναι τα έργα, κατ' αντιστοιχία: *Αντά και άλλα πολλά*, «Ασάρτη» 1981 (και «Καστανιώτης» 1991), *Ιστορίες με πολλά στρας*, «Καστανιώτης» 1989, *7 παραμυθένιες ιστορίες*, «Πατάκης» 1993, *Το χειρόγραφο της Ρωξάνης*, «Καστανιώτης» 1990, *Μια φορά ήταν ένας μόνος του*, «Κέδρος» 1980, *Πήδημα θανάτου- το μυθιστόρημα μιας δολοφονίας*, «Κέδρος» 1983 («Καστανιώτης» 1991), *Το συμπόσιο της Σελήνης*, «Καστανιώτης» 1993.

⁶¹ Ο Μανιώτης εξέδωσε στον «Ίκαρο» τον *Άγνωστο στρατιώτη* το 1986, στον «Κέδρος» τα *Μαύρα παραμύθια* 1987, τη *Φοβερά Προστασία* 1990, το *Ορίστε τα ρόδα, μαμά* 1992, το *Ρεπερτόριο του Χειμώνα* 1993, και το *Ρεπερτόριο της Άνοιξης* 1994, και στον «Πατάκη» το *Πονηρό μονοπάτι* 1994, το *Αλληλούια- Ένα βλάσφημο μυθιστόρημα* 1995, το *O Ρακτμα* θα τους φάει όλους 1996, το *Ροζ και το μπλε* 1996, το *Καλημέρα, εκδίκηση και άλλα κείμενα* 1997 και το *Crazy Love* 1997.

⁶² Πρόκειται για το *Βαμμένα κόκκινα μαλλιά*, «Κέδρος» 1989, με σχεδόν 200.000 αντίτυπα στο ενεργητικό του· επίσης, μαζί

με τους Γ. Σκούρτη, Αντώνη Σουρούνη και Πέτρο Τατσόπουλο, εξέδωσε το μυθιστόρημα: *Το παιχνίδι των τεσσάρων*, «Καστανιώτης» 1998.

⁶³ Πρόκειται για το *Όπως τα κούνιες Θε μου*, «Καστανιώτης» 1994· υπάρχει όμως και το *Ζιζί*, από το 1975 στον «Ερμή».

⁶⁴ Το 1982 εκδίδει στη «Γνώση» τη συλλογή διηγημάτων: *Κλειδαρότρυπα και άλλες ιστορίες*, ενώ είχε ήδη εκδόσει στον «Κάλβο» το 1973 τα διηγήματα: *Δραπέτης γηροκομείου*.

⁶⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι η συγγραφέας αυτή παρουσιάζει μόνο δύο έργα της στη σκηνή, το *Σ' αποχαιρετώ με το φθινοπωρινό πρωτοβόρχι* από τον θίασο Ζέριγγα το 1987 και το *Παιχνίδι με το χρόνο* στο Θέατρο Βεργή το 1991, ενώ αναθέτως παρουσιάζει μια μεγάλη παραγωγή στον χώρο της ποίησης και της πεζογραφίας, αναλυτικότερα βλ. Λ. Δ. Βελιαρούτης: *Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου. Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα 1995.

⁶⁶ Από τον «Καστανιώτη» εκδίδεται το *Δωμάτιο του γορλά* 1981, το *Καβάλα στη χελώνα* 1982 και ο *Τυφλός ταξιδιώτης* 1985.

⁶⁷ Ο Τσικληρόπουλος εξέδωσε τον *Βαρώνο* και το *Μην ξεχαστώ και δε γυρίσω*, «Νέα σύνορα-Α.Α. Λιβάνη» 1991 και 1995 αντιστοίχως.

⁶⁸ Το έργο της *Το λεωφορείο των ξεχασμένων εραστών* παρουσιάστηκε από το Θέατρο Πολιτεία το 1994, ενώ έχει κάνει ένα montage κειμένων με βάση την παραλογή του *Νεκρού αδερφού*, με τον τίτλο: *Αν είσαι αέρας πήγαινε*, που σκηνοθέτησε ο Σωτήρης Χατζάκης το 1993 και παρουσιάστηκε σε πολλά μέρη της Ελλάδας.

⁶⁹ Το έργο του *Η αρχή της ζωής*, παρουσιάστηκε από το Θέατρο Αμόρε το 1995· βλ. εκδ. «Άγρα» 1995. Στις ίδιες εκδόσεις τυπώθηκε και ένα άλλο του έργου, η *Άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα* το 1992.

⁷⁰ Παρουσιάστηκαν δύο θεατρικά της στιγμιότυπα στην παρά-

ροβέσης,⁷¹ ο Δημήτρης Παπαχρήστος κ.ά. Οι αλληλομετατοπίσεις αυτές είναι σημαντικές τόσο για τους ίδιους τους συγγραφείς, αφού τους προσφέρει πολύτιμες εμπειρίες από ένα διαφορετικό συγγραφικό πεδίο, όσο και για τους μελετητές, αφού αυτοί είναι πια υποχρεωμένοι να εργαστούν σε γειτονικά κείμενα της ειδικότητάς τους και, επομένως, να συνεργαστούν μεταξύ τους, προκειμένου να αποκτήσουν μια ικανή πρόσβαση στους συγγραφείς που τους ενδιαφέρουν· εδώ είναι απαραίτητος ο συνδυασμός των θεωριών και των μεθόδων, καθώς και η συστηματική ανταλλαγή απόψεων και εμπειριών.

Εάν αληθεύει ότι η συγγραφή ενός θεατρικού έργου προϋποθέτει τη γνώση των σκηνικών κωδίκων· εάν επίσης αληθεύει ότι η ψυχή του θεάτρου είναι ο ηθοποιός και ότι η σκέψη του συγγραφέα πρέπει πάντα να κατευθύνεται σε αυτόν, τότε η σύμπτωση των δύο προσώπων, του ηθοποιού και του συγγραφέα, είναι ευτυχής συγκυρία για κάθε δραματουργία. Οι έλληνες ηθοποιοί που ασχολήθηκαν με τη θεατρική συγγραφή κατά την περίοδο που μελετούμε είναι πολλοί· ανάμεσά τους η Μέλπω Ζαρόκωστα με το *Συμβιβαστήκαμε* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1992), ο Θανάσης Παπαγεωργίου με το *89, 90 FM Stereo* και το *Άντε γεια* (Θέατρο Στοά 1991), ο Δημήτρης Ποταμίτης με το *Γλυκό του κουταλιού ή το άλλοθι* και τον *Έλληνα βάτραχο* (Θέατρο Έρευνας 1990 και 1995 αντιστοίχως), ο Γρηγόρης Μασαλάς με τα *Ακροβατήματα* (Θέατρο 44 1994), η Βίλη Σωτηροπούλου με την *Ιωάννα* (Θέατρο Λαλιψώ 1995), η Μαριέττα Ριάλδη με τους *Άστεγους* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 1996), ο Σταμάτης Κυπραίος με το *Βατράχων έρωτες* (Θέατρο «Ο μη γένοιτο» 1997), ο Πάνος Γιωβάνης με το *Κοχυλοάμμος* (θεατρικό σχήμα «Ωκεανία», Θέατρο Διάνα 1997), η Δήμητρα Παπαδοπούλου με το *Ο παππούς έχει πίεση* (Θέατρο Αμιράλ 1997), οι Θανάσης Παπαθανασίου και Μιχάλης Ρέππας με τους *Μπαμπάδες με ρούμι* (Θέατρο Βεάκη 1997), η Πέπη Οικονομοπούλου με το *Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα στον καθρέφτη* (Θέατρο της οδού Αντιοχείας 1998) και ο Αρμένης, η Ασλανίδου και η Κονδύλη, ο Ανδρεόπουλος, ο Περέλης, η Χαβιαρά, ο Μητσάκης, ο Διαλεγμένος, ο Μιχαηλίδης, ο Μέντης, ο Βιρβιδάκης, η Σπηλιώτη, ο Γράμψας⁷² που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Τουλάχιστον είκοσι ηθοποιοί γνώρισαν τη δοκιμασία της λευκής σελίδας και έδωσαν στη σκηνή πάνω από σαράντα έργα. Το γεγονός αυτό, γνωστό αιώνες τώρα στην ιστορία του θεάτρου, αποκτά ιδιαίτερη σημασία ιδίως σε μια περίοδο που οι περισσότεροι επίδοξοι συγγραφείς στρέφονται προς την πεζογραφία λόγω ρεύματος αγοράς. Η ελληνική δραματουργία μοιάζει να τροφοδοτείται ένδοθεν, από ανθρώπους που υπηρετούν την ίδια τέχνη και που ενδιαφέρονται να εμπλουτίσουν το ρεπερτόριό τους με δικά τους κείμενα· πολύ συχνά το πετυχαίνουν με αξιοσημείωτη επιτυχία.

Από τη θεματολογική σκοπιά τώρα, οι συγγραφείς συνεχίζουν να γράφουν για την οικογένεια, τη γυναίκα, την πολιτική εξουσία, τη μοναξιά, τον ανθρώπινο πόνο κ.τ.λ. Ορισμένοι επιμένουν συστηματικά σε κάποια θέματα, τα οποία αποκτούν, έτσι, κεντρική θέση μέσα στη δραματουργία τους: εμφανής είναι εδώ η περίπτωση του Σκούρτη, ο οποίος μελετά επισταμένως τις μορφές εξουσίας που περιστοιχίζουν τον σύγχρονο άνθρωπο⁷³ ή του Τσικληρόπουλου που πραγματεύεται ανθρώπινες υπέρξεις «πα-

σταση του Θεάτρου των Καιρών *Εντός σχεδίου*; το 1998· πρόκειται για το *Εξάπαντος* και το *Ωραία που 'ναι η αυγή*. Στην ίδια παράσταση υπήρχε και το στιγμιότυπο του Παπαχρήστου: Έρωτας και θάνατος στο *Internet*.

⁷¹ Ο Κοροβέσης έχει γράψει το *Tango bar* και το *Επιχειρήσεις Ιουδήθ*, το οποίο παρουσιάστηκε από τη Θεατρική Σκηνή το 1991· βλ. εκδ. «Γνώση» 1991. Επίσης, στην προηγούμενη παράσταση του Θεάτρου των Καιρών, παρουσιάστηκαν τα στιγμιότυπά του: *Η κινητή μας περιουσία* και *Μικρή αγγελία*. Όλα τα

κείμενα της παράστασης εκδόθηκαν από τον «Κέδρο» το 1998 στον τόμο: *Εντός σχεδίου* (;).

⁷² Το πιο πρόσφατο έργο του είναι το *Μια πέτρα λάθος*, που ανέβηκε στο Θέατρο Τέχνης από την Εταιρεία Θεάτρου «Πράξη Επτά», σε σκηνοθεσία του συγγραφέα τον Μάιο του 1998.

⁷³ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος: «Ο πυρήνας της βίας», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Γ. Σκούρτη: *Το θρίλερ του έρωτα*, από το Θέατρο Εξαρχείων 1998.

ρεκκλίνουσες» και παραγκωνισμένες από την κοινωνική νόρμα. Το περιθώριο όμως, το οποίο σκιαγραφούσε προηγουμένως ο νατουραλισμός, είτε υποχωρεί εν όψει των κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών που έχουν εν τω μεταξύ συντελεστεί, είτε τροποποιείται από τα σύγχρονα δεδομένα και κερδίζει εύκολα έδαφος στις προτιμήσεις των ρεαλιστών συγγραφέων. Παρατηρείται δηλαδή και στις θεματικές, μια κίνηση ανάλογη προς εκείνην της γραφής και του ύφους των κειμένων. Τα θέματα που αναβιώνουν μια ιστορική εποχή ή κάποια σημαίνοντα γεγονότα του παρελθόντος αποτελούν μίαν εντυπωσιακή μειοψηφία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εκλείπουν οι σχετικές αναφορές από τα κείμενα· αντιθέτως, φαίνεται ότι διατηρείται ζωντανή η ιστορική μνήμη, τροφοδοτώντας μια πολιτική συνείδηση και μιαν ιδεολογία που, ευτυχώς, δεν έχει ακόμα εκφραστεί. Αυτό που αλλάζει σταδιακά είναι ο τρόπος με τον οποίο ενεργοποιείται η μνήμη και εκδηλώνεται η ιδεολογία: οι ρητές δηλώσεις αντικαθίστανται από τις παραδηλώσεις και οι απροσημάτιστες θέσεις, που έδιναν μερικές φορές λαβή στον διδακτισμό, δίνουν βαθμιαία τον χώρο τους στον υπαινιγμό, στο υπονοούμενο και στην ειρωνεία. Η σκέψη των συγγραφέων προκαλείται πολύ συχνά από τον θάνατο, την οριστική αυτήν άρση της χρονικής εκκρεμότητας του ανθρώπου, αλλά και από τον έρωτα. Υπάρχουν εντούτοις δύο θεματικοί πόλοι που εμφανίζονται όλο και πιο ισχυροί: ο αρχαίος ελληνικός μύθος και το ίδιο το θέατρο.

Τα έργα που αντλούν, άμεσα ή έμμεσα, τα θέματά τους από την αρχαία ελληνική μυθολογία και λογοτεχνία είναι πολυάριθμα και σημαντικά: η *Εξορία*, το *Προς Ελευσίνα* και η *Βουή* του Μάτεσι, ο *Φιλοκτήτης*, οι *Κάφροι*, η *Μήδεια* και η *Ιφιγένεια* του Ζιώγα, το *Γράμμα στον Ορέστη*, ο *Δείπνος*, η *Πάρουδος Θηβών*, το *Μια κωμωδία* και η *Τελευταία πράξη* του Καμπανέλλη, η *Κλυταιμνήστρα*,⁷⁴ και ο *Δαίδαλος* του Στάικου, η *Μήδεια* του Μποστ, το *Μυστικό κρεβάτι ή Τηλέγονος* και η *Γυναίκα του Κανδαύλη* της Λυμπεράκη ή ο *Έλληνας βάτραχος* του Ποταμίτη. Εδώ εντοπίζεται η σημαντικότερη, νομίζω, τάση και προοπτική της ελληνικής δραματουργίας της εξεταζόμενης περιόδου. Σε μια μεταβατική εποχή, κατά την οποία δεσπόζει η αβεβαιότητα και η σύγχυση στις τεχντροπίες και στις αισθητικές αναζητήσεις γενικότερα, ο ελληνικός μύθος δίνει το κατάλληλο έδαφος για να αναπτυχθεί μια νέα σκέψη γύρω από το θέατρο και μια θεματολογία της θεατρικής γραφής που είναι ταυτοχρόνως νέα και ριζωμένη βαθιά στο παρελθόν του ελληνικού θεάτρου, που μπορεί να προδιαγράψει νέους προσανατολισμούς, να διανοίξει σημαντικές προοπτικές, ανεξαρτήτως κωδίκων, σχολών, ροπών, να δημιουργήσει νέες συμβολικές μορφές και, συνάμα, να ενεργοποιήσει μυθικά περιεχόμενα και σύμβολα από τις πρωταρχικές ζώνες της ανθρώπινης συνείδησης.

Δεν είναι όμως λιγότερα ή κατώτερα τα έργα που επικεντρώνουν το θέμα τους, εν μέρει ή εν συνόλω, στο ίδιο το θέατρο. Είναι όλη η εργογραφία του Μάτεσι από το 1983 και εντεύθεν ή του Στάικου στο μεγαλύτερο μέρος της. Αλλά είναι και μια σειρά έργων από διαφορετικούς συγγραφείς: τα *Επτά κοινά της Πανδώρας* του Ζιώγα, τα *Παιδιά του Κάιν* και το *Αρσενικό-θηλυκό* του Θωμόπουλου, το *Λόγω φάτσας* του Διαλεγμένου, το *Ταξίδι μακριά* της Αναγνωστάκη, τα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* του Θόδωρου Γράμπα (Θέατρο Τέχνης 1995), οι *Θεατρίνοι* του Αντώνη Δωριάδη (Θέατρο Ελυζέ 1996), ο *Εγγλέζος* του Τσικληρόπουλου⁷⁵ ή το *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες ή η αναγνώριση*⁷⁶ το *Στη Χώρα Ήφεν*

⁷⁴ Το έργο γράφτηκε στη Γαλλία το 1975, παίχτηκε όμως στο Θέατρο Αθήναιον, από τον θεατρικό Οργανισμό Εποχή το 1986.

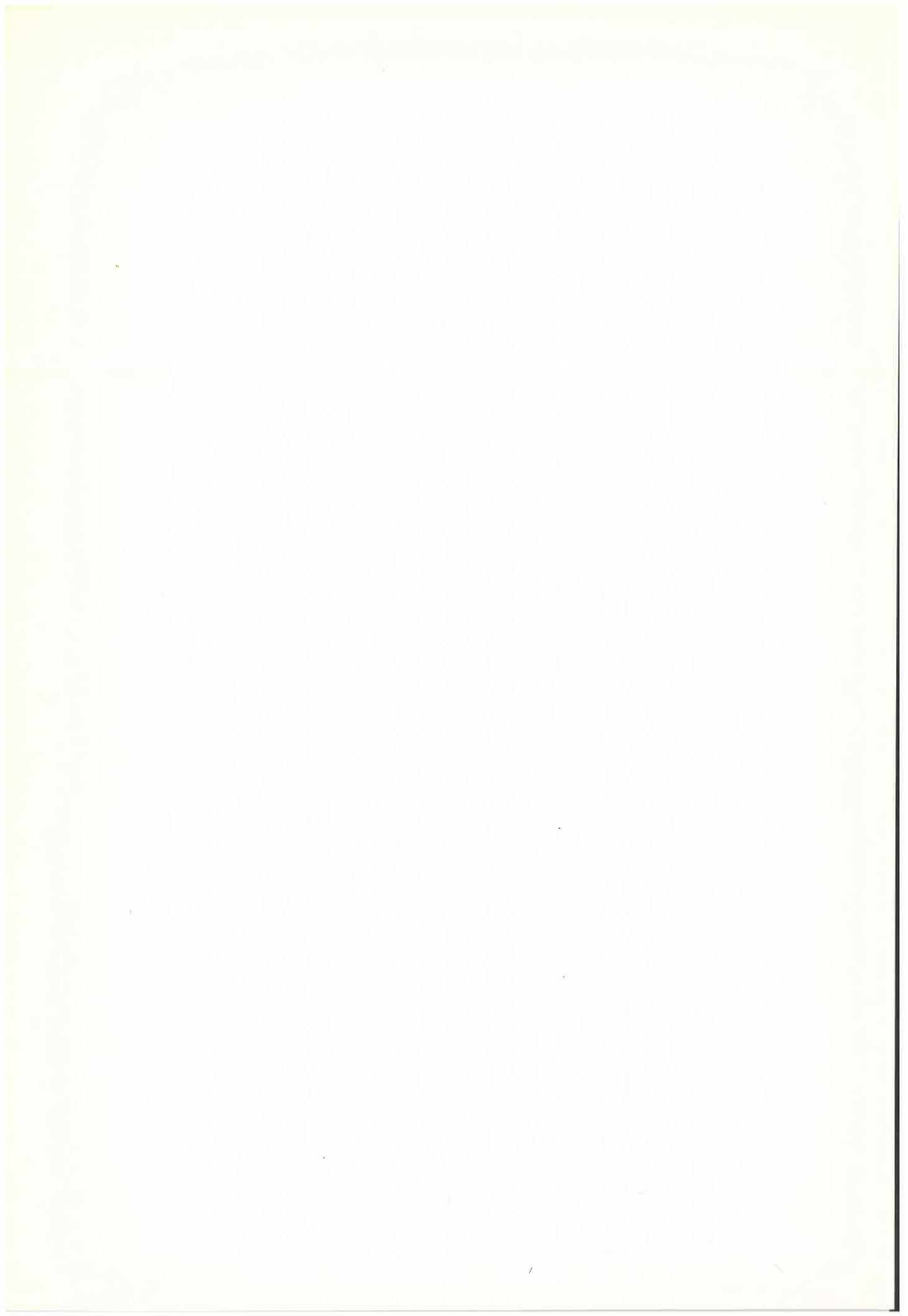
⁷⁵ Έργο αδημοσίευτο και άπαιχτο, που επικεντρώνεται στην

προετοιμασία μίας παράστασης και στην επεξεργασία των ρόλων από έναν θίασο.

⁷⁶ Έργο άπαιχτο, δημοσιευμένο στον έκτο τόμο των θεατρικών απάντων του Καμπανέλλη, «Κέδρος» 1994, σσ. 175- 202.

(Πειραματική Σκηνή της Τέχνης 1996), ο *Δείπνος*, η *Πάροδος Θηβών* και η *Τελευταία πράξη* του Καμπανέλλη, το *Τρία χρόνια Σαββατοκύριακο* του Βασίλη Νανάκη (Ιλίσια Στούντιο, Εταιρεία Θεάτρου Μέτοικοι 1998), το *Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα στον καθρέφτη* της Οικονομοπούλου, το *Ζητούνται νέοι και νέες* των Παναγιώτη Παναγόπουλου και Ευδοκίας Πλατή (Θέατρο Αλάμπρα 1998). Στη θεματική αυτή, δεν είναι μόνο το θέατρο που γίνεται αντικείμενο σκέψης, αλλά και η ρευστότητα των ρόλων που υποδύεται το άτομο, η αστάθεια των προδηλοτήτων που προβάλλει η κοινωνία, η αμφισημία κάθε ταυτότητας που οικειοποιείται κανείς στην περιπέτεια της ζωής του.

Μετά από όσα προηγήθηκαν, είναι δύσκολη και ίσως πρόωρη η εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων και η διαγραφή ευκρινών προοπτικών: όταν η σκέψη πλησιάζει κάτι που κινείται ακόμα οφείλει ή να κινηθεί και αυτή μαζί του ή να το εγκαταλείψει έως ότου αυτό ακινητοποιηθεί. Ο καιρός της κριτικής που περίμενε να «νεκρωθεί» πρώτα το αντικείμενό της και ύστερα να το ανατάμει έχει παρέλθει, νομίζω, ανεπιστρέπτως μαζί με την αντίληψη ότι προσπελάσιμος συγγραφέας είναι ο νεκρός συγγραφέας. Γι' αυτό ο μελετητής οφείλει να αναλάβει την ευθύνη θεώρησης και των έργων εκείνων, τα οποία γεννιούνται και αναπτύσσονται παράλληλα με τη δική του δραστηριότητα: ίσως έτσι η κριτική μελέτη, εάν όντως είναι κριτική, βρει την ευκαιρία να δοκιμαστεί και η ίδια μέσα από τα έργα που κρίνει. Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η σύγχρονη ελληνική δραματουργία έχει κατακτήσει ταχύτατα και με πολύ σταθερά βήματα τη γλώσσα, το ύφος και τις τεχνικές της, τις θεματικές και τους κώδικές της, ώστε σήμερα να μην υστερεί σε τίποτα από τις αντίστοιχες δραματουργίες της Ευρώπης και της Αμερικής και να μπορεί όχι μόνο να εμπνέεται από αυτές, αλλά και να τις εμπνέει. Βεβαίως, για να το πετύχει αυτό της χρειάζεται η εμβέλεια της γλώσσας και η αμέριστη βοήθεια των αρμοδίων φορέων, δημοσίων και ιδιωτικών, τόσο στη μετάφραση των κειμένων, όσο και στη σκηνική τους εκπλήρωση.



Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ	9
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ.....	13
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ (1898-1975).....	16
Προσφώνηση από τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟ.....	19
Προσφώνηση από τον Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Καθηγητή ΣΠΥΡΟ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ	21
 Ε ν α ρ κ τ ή ρ ι ε ς Ο μ ι λ ί ε ς	
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ	
Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, όπως διαμορφώθηκε από τις θεατρολογικές έρευνες των τελευταίων 25 χρόνων	25
ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ	
Υπάρχει «συνέχεια» στη νεοελληνική θεατρική ιστορία; (1590 περ.-1990 περ.)	33
 Α π ό τ ι ς α π α ρ χ έ ς έ ω ς τ ο ν 1 9 ο α ι ώ ν α	
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ	
Προβλήματα κατασκευής μιας ιστορίας του θεάτρου. Το παράδειγμα του Γιάννη Σιδέρη	39
ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ	
Συνέχειες και τομές: Σκέψεις για την «περιοδολόγηση» του νεοελληνικού θεάτρου (17 ^{ος} -19 ^{ος} αι.).....	49
ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ	
Μυστικά και ψέματα: Ξανακοιτάζοντας την πλοκή των κρητικών αναγεννησιακών κωμωδιών.....	57
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ	
Αυξεντιανός μετανοημένος. Μια πολιτική κωμωδία του 18 ^{ου} αιώνα.....	69
ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ	
Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο.....	81
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ	
Η επανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος.....	89
ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ	
«Χυδαιοαριστοκρατομαχία». Η ελληνική δραματολογία την τελευταία εικοσαετία του 19 ^{ου} αι. (1880-1980). Τυπωμένα ελληνικά θεατρικά έργα.....	107
ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ	
Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19 ^{ου} αι. Μια πρώτη προσέγγιση.....	121
ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ	
Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19 ^{ου} αιώνα	133
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ	
Οι κλασικο-ρομαντικές αντιφάσεις του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη	143
ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ	
Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838;-1892)	159
ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ	
Ο Δημήτριος Κορομηλάς και η πορεία προς το αστικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο του 19 ^{ου} αιώνα.....	169
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΑΝΔΡΙΤΣΑΝΟΥ	
Θέατρο, δημοσιογραφία και πολιτική στο β΄ μισό του 19 ^{ου} αιώνα: η επεισοδιακή παράσταση του Ρ α μ π α γ ά από τον θίασο «Μένανδρο» του Δ. Ταβουλάρη	177
ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ	
Η «τύχη» της Γκόλφως.....	185

Το Θέατρο των Ιδεών

ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ο θεατρικός Ξενόπουλος..... 209

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Ο Νουμάς και το θέατρο..... 213

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση..... 227

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Επιρροές της ευρωπαϊκής θεωρίας του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνα στη Θυσία του Νίκου Καζαντζάκη..... 235

Ο Μεσοπόλεμος

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Ζητούμενα της έρευνας για τη θεατρική ιστορία της Θεσσαλονίκης..... 245

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Το θέατρο της Επιθεώρησης στη μεταβατική περίοδο των μέσων της δεκαετίας του '20 και το Ρωμέικο του Μιλτιάδη Λιδωρίκη..... 253

ΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Παράδοση και ανανέωση: ο καραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930..... 263

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Η αναβίωση του κρητοεπτανησιακού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο..... 275

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Ο Νικολάι Εβρέινωφ και η πρόσληψη του «θεατρινισμού» του στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου..... 289

Το Μεταπολεμικό Θέατρο

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

Η μεταγραφή του μύθου της Ηλέκτρας στο νεοελληνικό θέατρο..... 303

ΑΓΝΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΟΥ

Ο θάσος των Ενωμένων Καλλιτεχνών..... 311

ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗΣ

Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο-Μάνος Κατράκης..... 325

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι..... 331

ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΑΚΑΣ

Το νεοελληνικό θέατρο στη σύγχρονη εκπαίδευση..... 337

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου - Το άλυτο πρόβλημα του Αριστοφάνη..... 345

ΜΑΡΙΑ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΔΟΥ-ΠΟΘΟΥ

Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη..... 357

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μεικτό και νόμιμο;..... 363

ΕΛΙΖΑ-ΑΝΝΑ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

«Εκ των στυλοβατών του καταστήματος»: Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία..... 369

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Η ελληνική δραματουργία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1998). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές..... 377

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΠΡΑΚΤΙΚΑ Α΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
«ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟΝ 17^Ο ΣΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ»
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗ
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ, ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ
ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΣΑΜΟΥΑ 90gr
ΣΤΗΝ ERGO m&p ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΕΠΕ
ΣΕ 1.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΤΟΝ ΜΑΡΤΙΟ ΤΟΥ 2002
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ
ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ERGO

